

Rozdział 8

Spojrzenie na wskroś. O wybranych plakatach Teatru Węgajty¹

1

Teatr Węgajty – „jeden z najważniejszych teatrów w Polsce”, jak pisał o nim Tadeusz Kornaś (2017: 87), zespół o szerokim spektrum oddziaływań artystyczno-społecznych² i oryginalnej metodzie pracy, określany jako teatr alternatywny, poszukujący, „Trzeci Teatr”³ (Barba 1994: 131–138) – rodził się powoli. Choć łatwiej jest dziś nakreślić złożoną sieć działań zespołu, niż jednoznacznie wskazać jego genezę oraz precyzyjnie prześledzić zmieniające się nazwy, to drugie ustalenie wydaje się kluczowe.

¹ Badania, których wynikiem jest tekst, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

² Na wieloaspektową działalność zespołu składa się: praca teatralna obejmująca realizację przedstawień i działań performatywnych, działalność artystyczno-edukacyjną w ramach Innej Szkoły Teatralnej (IST), działania teatralne i performatywne w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (od 1995 roku), w tym tworzenie przedstawień w ramach Teatru Potrzebnego (od 2009), działania artystyczno-społeczne podejmowane na rzecz lokalnej społeczności wiejskiej (np. działania z dziećmi i dorosłymi w ramach: *Lata w teatrze*, *Piernikowego jam session*, festiwalu *Sztuka w obejściu*) oraz mieszkańców pobliskiego Olsztyna (*Miasto w drodze*), organizowanie naukowych międzynarodowych seminariów badawczych oraz międzynarodowego festiwalu teatralnego *Wioska Teatralna* (od 2003 roku), działalność na rzecz integracji środowiska artystów, animatorów kultury i badaczy zaangażowanych w pracę artystyczno-społeczną z osobami zagrożonymi wykluczeniem społecznym w Polsce, a także poza jej granicami (głównie w wybranych krajach europejskich, ze szczególnym uwzględnieniem krajów sąsiedzkich). Z antropologicznego punktu widzenia niezwykle ważne jest prowadzenie warsztatów zapustnych i praktykowanie wypraw kolędniczych od ponad trzech dekad. Stanowi przykład odrodzenia pradawnych obyczajów, a jednocześnie to droga dotarcia ze współczesnymi poszukiwaniami teatralnymi do ubogich społeczności rolniczych w dużej mierze złożonych z osób zagrożonych wykluczeniem społecznym (Suwalszczyzna, Beskid Niski).

³ Eugenio Barba po raz pierwszy użył sformułowania „Trzeci Teatr” w manifestie wygłoszonym we wrześniu 1977 roku w Belgradzie, podczas Pierwszego Międzynarodowego Spotkania Teatru Zespołów (*Teatro di gruppo*) (por. Barba 2003: 207–209).

W 1977 roku grupa absolwentów Uniwersytetu Warszawskiego – głównie historyków sztuki i kulturoznawców – po przeprowadzce do Olsztyna powołała do życia „placówkę kulturalną” związaną instytucjonalnie ze Stowarzyszeniem Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”. Długa i enigmatyczna nazwa – Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia Klub (w ramach której działała grupa teatralna, przybierająca coraz to inne nazwy) – podsunęta młodym twórcom, widzom przedstawień Teatru Laboratorium i uczestnikom działań parateatralnych przez Jerzego Grotowskiego, miała zagwarantować im „możliwość [prowadzenia] szerokich i zróżnicowanych działań” (Jawłowska 1988: 37). Stanowiła także instytucjonalny „parawan” dla przestrzeni względnej wolności artystycznej i obywatelskiej w komunistycznym kraju. Geneza Pracowni Olsztyńskiej – jak określono zespół w historii teatru polskiego (Jawłowska 1988) – wiązała się z nominalnym wybiegiem. Z kolei jej klarowny program sformułowany pod koniec lat 70. pozostaje aktualny i inspirujący do dziś.

Interesują nas zjawiska **szersze niż sztuka** [podkreślenia moje – M.H.], zjawiska twórczości, a wśród nich szczególnie te, których warunkiem jest **wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo**, uznawanie wartości, **kolektywność i odwaga**. [...] Nie interesuje nas tradycyjna forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja [...] i poczucie komfortu. [...] Sensem głównych działań będzie proces twórczy, współuczestnictwo w nim, jego trwanie i penetracja [...]. Pracownia stanowić będzie **miejsce refleksji i badań nad funkcjami sztuki i twórczości w społeczeństwie**. [...] Indywidualny sens doświadczeń dla każdego uczestnika Pracowni można określić jako **nabywanie i rozwój świadomości**, poszukiwanie i formułowanie istotnych problemów (w: *Przegląd dokumentacji Pracowni, luty 1977 – sierpień 1978*).

Choć formalnie Pracownia Olsztyńska działała tylko przez kilka lat, jej program jest rozwijany od ponad trzech dekad przez twórców Teatru Węgałty. To z inicjatywy dawnych członków Pracowni: Erdmute i Wacława Sobaszków, a także poznanych przez nich artystów: Małgorzaty Dzygałło-Niklaus, Wolfganga Niklausa, Katarzyny Krupki i Witolda Brody powstał w 1986 roku w niewielkiej wsi pod Olsztynem Teatr Wiejski Węgałty. Oczywistym jawi się fakt, że zarówno rok 1977 jak i 1986 są ważne w historii tego zespołu. Jednak kluczowa dla jego istnienia pozostaje inna data – rok 1982. Stanowi on najistotniejszą cezurę dla pracy teatralnej prowadzonej w Węgałtach. To wówczas, w trakcie upalnego lata, podczas stanu wojennego Wacław Sobaszek, realizując wspólnie m.in. z Krzysztofem Gedroyciem, Marią Jenny Burniewicz i Waldemarem Piekarskim działanie artystyczne poza Olsztynem *Droga teatru*⁴, zarazem konkretne, symboliczne,

⁴ Kilka lat wcześniej (pod koniec lat 70.) Wacław Sobaszek zrealizował wspólnie z Krzysztofem Łepkowskim i Ewą Kusiorską działanie *Droga do domu*, którego bazą wypadową był dom we wsi Plutki.

i – jak się później okazało – profetyczne, trafił po raz pierwszy do wsi Węgajty. „Las, morenowe wzgórza, odosobnienie, cisza... Dom na końcu świata” – tak pisał o tym miejscu po latach Tadeusz Kornaś (2017: 87). Nawet jeśli nie wszystkie narracje na temat tego miejsca brzmią równie sielankowo⁵, jakiś czas później Sobaszkowie wyprowadzili się z Olsztyna i zamieszkali w opuszczonym domu, położonym w niewielkiej kotlinie za wsią. W budynku gospodarskim składającym się z połączonej drewnianej stodoły i murowanej obory/stajni, zaadoptowanym dzięki pracy grupy entuzjastów, powstała sala teatralna i przestrzeń do działań muzycznych i wystawienniczych⁶. Przez kolejne 35 lat ta uboga, a równocześnie emblematyczna i tajemnicza przestrzeń stała się miejscem prezentacji przedstawień teatralnych i działań performatywnych z udziałem artystów z wielu kontynentów, licznych koncertów i potańcówek, warsztatów, spotkań, seminariów oraz społecznych, naukowych i artystycznych dyskusji.

W lekko ażurowej stodole, trzeszczącej pod naporem jesiennego wiatru (niczym statek na morzu) 27 października 2017 roku, otwarciem wystawy plakatów⁷ związanych z pracą zespołu, Teatr Węgajty zainaugurował obchody trzydziesto-pięciolecia działalności. Niechęć wobec jubileuszy sprawiła, że „oficjalna” uroczystość ani przez moment nie przybrała patetycznego tonu. Przerodziła się natomiast w serdeczne spotkanie, podczas którego przybyli goście mogli doświadczyć tego, co dla tego teatru najważniejsze: „wielorakości odbioru”, „kolektywności”, „aktywnego uczestnictwa”, „odwagi”, pobudzenia „refleksji nad funkcjami sztuki i twórczości w społeczeństwie”. Wystawa zakomponowana w prostokątnej części klepiska, na której znalazło się 45 eksponatów: 44 plakaty i jeden szkic, pozwoliła „zanurzyć” się przybyłym gościom w historię Teatru Węgajty. Stanowiła zbiór materialnych

⁵ Ta wizja przyjezdnego, gościa nie jest, co zrozumiałe, jedyną perspektywą postrzegania tego miejsca. Wacław Sobaszek wspominał o depresyjnej aurze wybranej lokalizacji, która była uciążliwa późną jesienią i w okresie przedwiośnia. W rozmowie z Leszkiem Kolankiewiczem towarzyszącej obchodom 35-lecia Teatru Węgajty 29 października 2017 roku Sobaszek nazywał Węgajty „wyznaniem”, „zesłaniem”. Podczas gdy Kolankiewicz określił siedzibę teatru jako „placówka”. Na podstawie notatek własnych.

⁶ Stara owczarnia w Brzezince – leśna baza Teatru Laboratorium, miejsce działań parateatralnych i realizowanych w trakcie Teatru Źródeł oraz staży; stara farma w Holstebro zaadoptowana przez Odin Teatret, kolejne farmy zajmowane przez Bread and Puppet Theatre (Cate Farm w Vermont oraz w Glover). Poszukiwania teatralne i praca badawcza w teatrze w XX i XXI wieku odbywała się niekiedy w przestrzeni naznaczonej obecnością zwierząt. Warto zwrócić uwagę na związki między archetypem zwierzęcia i głębokimi pokładami ludzkiej nieświadomości, z którymi kontakt często bywa ujawniony podczas pracy laboratoryjnej w teatrze: „Zwierzę nierozpoznane i niezintegrowane z życiem osoby może stać się niebezpieczne [...] Akceptacja duszy zwierzęcej jest warunkiem zjednoczenia osoby i pełni jej rozwoju” (Chevalier, Gheerbrant 1992: 46).

⁷ Plakat rozumiem jako „ogłoszenie publiczne w formie kompozycji plastycznej, w odróżnieniu od afisza [...], który jest układem tekstowym. Duże rozmiary [nie zawsze stosowane w praktyce Teatru Węgajty – uzupełnienie M.H.], lapidarność tekstu w połączeniu z potrzebą dobitnego, wyrazistego skomponowania całości plastycznej, mającej wraz z elementami przedstawiającymi zaprezentować właściwą treść plakatu – czyni z niego jedną z najciekawszych dziedzin grafiki użytkowej” (Zwolińska, Malicki 1999: 228).

dowodów długodystansowych i wielowymiarowych działań zespołu. Materialne szczątki pracy teatralnej w przekonujący i naturalny sposób świadczyły o niej.

Już sam moment komponowania wystawy i wyboru obiektów dokonanego przez Erdmute i Wacława Sobaszków stanowił rodzaj działania performatywnego. Spośród mandali stworzonej z 69 plakatów rozłożonych na drewnianej podłodze w sali teatralnej twórcy wybrali 45. Kryterium stanowiła nie tylko wartość artystyczna danego plakatu, ale i szczególność działania, do której ten się odnosił. Konieczność wyboru prac wynikała z ograniczonych możliwości ich ekspozycji. Ostatecznie czternaście obiektów zostało odrzuconych. Niezgoda wobec sytuacji, w której wystawa jubileuszowa pomijała część historii zespołu, skłoniła Erdmute Sobaszek do natychmiastowego działania. Współtwórczyni Teatru Węgałty spon-tanicznie przygotowała zapis filmowy, w którym zaprezentowała cały dorobek plakatowy zespołu. W działaniu aktorki dopatrzyć się można bezpośredniego wpływu metody pracy teatru opartej na zasadach „głębokiej demokracji”⁸.

Wystawie jubileuszowej towarzyszyła zatem od początku paralelna, „ukryta” narracja – obecny w archiwum teatru, choć niewyeksponowany film. I dopiero połączenie tych dwóch perspektyw – ekspozycyjno-performatywnej i dokumentacyjnej pozwala – odkryć pełny zasób plakatów Teatru Węgałty.

W miniaturowym obrazie Erdmute Sobaszek kamera wędruje od szerokokątnego ujęcia całej kompozycji plakatów ułożonych piętrowo w okręgu do zbliżeń poszczególnych obiektów, by po ich prześledzeniu wrócić do kręgu. Kamera przemieszcza się od jednego plakatu do kolejnych, zatrzymując się na wielu detalach, śledzi niespiesznie bogactwo form, barw i linii. Stosuje zbliżenia w miejscach szczególnie ciekawych, ważnych, mniej czytelnych. Niemal wszystkim plakatom poświęca podobną ilość czasu i uwagi. Niekiedy w kadr wkradają się obute stopy operatorki jako ślad technicznego uchybienia, a równocześnie jako dowód, że za mechanicznym okiem kamery kryje się ludzkie/kobiece ciało i oko tej, która trzyma ją w dłoni. Skrzypnięcia podłogi świadczą o przemieszczaniu się operatorki. Materiał dokumentalny, nigdzie dotychczas nieudostępniony, to rezultat braku zgody na odrzucenie części – swojej pracy, swojej historii, siebie; wyraz niezgody na konieczność dokonywania wyboru, a więc i wykluczania. Pierwszy sygnał tego, że w pracy Teatru Węgałty ważne jest dążenie do objęcia całości, całościowego doświadczenia człowieka, świata, uniwersum, poszerzonego, szerokokątnego widzenia rzeczywistości.

Plakaty wybrane na wystawę rozmieszczone zostały z uwzględnieniem porządków: chronologicznego i tematycznego. Dużą grupę stanowiły plakaty do

⁸ Zasada „głębokiej demokracji” stanowi jedno z ważnych założeń w ramach psychologii zorientowanej na proces, wynikających z badań prowadzonych przez Arnolda i Amy Mindellów. „Głęboka demokracja” opiera się na poczuciu ważności wszystkich punktów widzenia możliwych do uchwycenia w otaczającym nas świecie oraz takiego widzenia świata, w którym celem jego istnienia jest, „abyśmy mogli stać się w pełni sobą”, a cel naszego działania to „pomóc światu stać się całością” (Mindell 1995: 11–12). Ważne jest zachowanie uważności, gdyż „jeśli dopuścimy się stłumienia jakiejś części swojej osobowości, to w końcu zniszczy ona nasze życie” (Mindell 1995: 14).

przedstawień realizowanych przez: Pracownię Olsztyńską, zespół Teatru Węgajty, adeptów Innej Szkoły Teatralnej, jak również w ramach Teatru Potrzebnego, tworzonego z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie oraz przez współpracujących z zespołem artystów – Zofię Bartoszewicz i Christiana Bredholta, jako owoc ich indywidualnych projektów. Równie liczne były plakaty poświęcone cyklicznym działaniom Teatru Węgajty: kolejnym edycjom międzynarodowego festiwalu *Wioska Teatralna*, działaniom teatralnym i performatywnym skierowanym do dzieci i dorosłych z pobliskich warmińskich miejscowości – *Lato w teatrze*, *Jesień teatralna* i *Sztuka w obejściu*, oraz zdarzeniom realizowanym w Olsztynie – *Miasto w drodze*, jak również pracy laboratoryjnej, warsztatom zapustnym i kółdowaniu, akcjom społecznym i ekologiczno-artystycznym (*Łączy nas aleja*, *Karnawał drzew*). Poza polskimi na wystawie znalazły się również pojedyncze plakaty obcojęzyczne (niemiecki i czeski).

Wystawione obiekty jako „materialne szczątki” historii Teatru Węgajty stanowią unikalny materiał badawczy. Zasluguje on na szczegółową i „całościową” analizę. Równocześnie ilość narracji możliwych do podjęcia w oparciu o dostępny materiał wymaga od badacza dokonania wyboru. Może on bowiem przeanalizować plakaty w odniesieniu do przedstawień, wydarzeń, działań, „z okazji których” powstały. Wówczas plakaty będą postrzegane jako rodzaj komentarza, głos krytyka/grafika wypowiedzany od strony twórców w stronę widza (wypowiedź Krzysztofa Zanussiego, <http://ninateka.pl/film/druga-strona-plakatu-marcin-latallo>). Kolejna możliwość to analiza plakatów ze względu na zmieniające się warunki społeczno-polityczne, w których funkcjonował Teatr Węgajty, oraz zmieniające się kanony estetyczne, ewolucję plakatu jako formy graficznej, jak również zmiany możliwości technicznych tworzenia plakatów. Inna opowieść powstałaby dzięki prześledzeniu losów współpracy Teatru Węgajty z artystami – twórcami kolejnych plakatów – m.in. z Juliuszem Baturą, Tadeuszem Burniewiczem, Anną Drońską, Małgorzatą Dzygdałło-Niklaus, Tomaszem Jagodzińskim, Dariuszem Korbańskim, Martą Madej, Joanną Milewicz, Urszulą Patalas, Tomaszem Petryckim, Tadeuszem Piotrowskim, Tomaszem Standą, Andrzejem Sulimą Surynem, Henrykiem Wańkiem, Karoliną Witowską, Darią Wroną. Wówczas zapewne wątki artystyczne silnie spłótłyby się z wątkami biograficznymi. Podane przykłady nie wyczerpują ani możliwości analitycznych, ani nie ukazują pełnego wachlarza strategii interpretacyjnych, które można wykorzystać, badając korpus plakatów.

Wobec bogactwa możliwych ujęć w analizie plakatów Teatru Węgajty odwołam się przede wszystkim do postawy hermeneutycznej, nawiążę również do analizy semiotycznej, a w sposób szczególny do książki Joanny Ślósarskiej *Mistyczne i archetypiczne struktury kosmosu* z zamiarem zastosowania przyjętej przez badaczkę perspektywy. Nie zrezygnuję jednak całkowicie z przedstawionych powyżej innych tropów interpretacyjnych i postaram się wpisywać analizowane plakaty w historię zespołu.

Ślósarska w przywołanej pracy rozwinęła rozważania „nad procesami formowania dzieła sztuki [przede wszystkim plastycznej, ale także poetyckiej] jako aktami

równoważenia struktur poznawczych” (percepcji, intuicji, myślenia i uczucia). Badaczka, opierając się na bardzo ciekawym materiale plastycznym i literackim, dokonała wnikliwych analitycznych egzemplifikacji, rozwijając tezy sformułowane w teorii postaci (M. Wertheimer, K. Lewin, K. Koffka, W. Köhler), teorii archetypów (C.G. Jung) i teorii inteligencji (J. Piaget). Podkreśliła, że „wywodzące się z tych teorii badania struktur językowych i plastycznych (podjęte m.in. przez J.C. Boumana, J. Webera, F.S. Perlsa, H. Readę, D.I. Laufę, J. Cohena, M. Martina, G. Bachelarda) stanowią rozwinięcie koncepcji dzieła sztuki jako aktu indywiduacji, samorealizacji i psychofizycznej integracji osobowości. Akty te wiązane są ze świadomą lub podświadomą dążnością podmiotu do uzyskania wewnętrznej równowagi funkcji psychicznych, harmonijnego zestroju osobowości z otoczeniem i samostymulacji do dynamicznego rozwoju” (Ślósarska 1994: 66). Zastosowane przez badaczkę „archetypiczne i mistyczne rozumienie figury, płaszczyzny i bryły sugeruje taki tok analityczny konkretnego dzieła malarskiego, który ujmuje owo dzieło jako znak i wyraz dążenia podmiotu od niewiedzy [...] do wiedzy, identycznej z samowiedzą lub wiedzą o rzeczywistości transcendentnej” (Ślósarska 1994: 6). Dzieło sztuki – plastyczne, poetyckie – staje się w tej koncepcji przestrzenią wewnętrznej integracji twórcy, a także harmonijnego i odpowiedzialnego zespolenia ze światem postrzeganym jako miejsce przejawiania się ponadindywidualnego ładu, którego człowiek jest tylko jednym z wielu, równorzędnych elementów. Perspektywa archetypiczna (a także poniekąd mistyczna) przybliża się tutaj do myślenia ekologicznego i zwrotu postantropocentrycznego, tak istotnego w pracy Teatru Węgajty. Zarówno w działaniach zespołu, jak i w towarzyszących im plakatach dostrzec można poszukiwanie takich rozwiązań artystycznych, które „są najkorzystniejsze dla rozwoju człowieka i najlepiej odślaniające lub kreujące wspólny rytm życia” (Ślósarska 1994: 18). Owa wspólnota w sposób oczywisty dla zespołu teatralnego prowadzonego przez Sobaszków rozciąga się na wszystkich ludzi, bez względu na jakiegokolwiek podziały, jak również na cały świat w wymiarze fauny, flory, geologii i obecności zwiastów.

Według stawianej przeze mnie hipotezy: „Nabywanie i rozwój świadomości” wyznaczone w programie Pracowni Olsztyńskiej jako jeden z celów (występujący w immanentny sposób w twórczości Teatru Węgajty), można przenieść na działania artystyczne podejmowane w dialogu z twórczością Pracowni i Teatru Węgajty, w tym także na tworzenie plakatów. Zjawisko to wynika z rezonansu obecnego w sztuce oraz niektórych obszarach nauki. Podjęcie twórczego dialogu z danym zjawiskiem artystycznym, czy to na polu sztuki, czy w badaniach naukowych, „wymaga” („zakłada”) zanurzenia się w źródłowym materiale i rozpoznania ważnych dla niego procesów i strategii. Często następuje to poprzez ich powtórzenie, w inny sposób, z zastosowaniem autonomicznych narzędzi, w odmiennym materiale i obszarze, zazwyczaj z zachowaniem dystansu krytycznego. Aby jednak dialog został zachowany, odpowiedź artysty czy badacza wobec komentowanego, analizowanego dzieła powinna być adekwatna. Riposta na precyzyjny gest artystyczny,

charakteryzujący się określoną jakością, musi zachować precyzję i uwzględnić jakość obecną w źródłowym materiale. Nie powinno zatem dziwić, że echa dążności Teatru Węgajty do uzyskania w pracy teatralnej i społeczno-teatralnej „wewnętrznej równowagi” oraz „harmonijnego zestroju osobowości z otoczeniem i samostymulacji do dynamicznego rozwoju” (Ślósarska 1994: 66) odkryć można w dziełach artystycznych, które powstały w dialogu z tą twórczością.

Choć większość prac zgromadzonych na wystawie stanowiłaby odpowiedni materiał do przeprowadzenia tak określonej analizy, postanowiłam wybrać 13 plakatów⁹ oraz jeden szkic najbardziej interesujących w obliczu tak przyjętej perspektywy. Wśród wskazanych prac znalazły się te, które obejmowały działania Pracowni Olszyńskiej – zarówno akcje, warsztaty, jak i przedstawienia: *Droga Teatru* (Juliusza Batury), *Abraxas* (Tomasza Standy), *Podróże do wielu odległych krajów świata* (Tadeusza Burniewicza), *Skacząca myszka* (Tomasza Petryckiego). Kolejna grupa to plakaty do wybranych przedstawień Teatru Węgajty: *Historii Vincenza* (Małgorzaty Dzygadlo-Niklaus), *Missy Pagany* (Joanny Milewicz) oraz samego teatru *Teatr Wiejski Węgajty*. Warto również wyróżnić przykładowe plakaty do spektakli zrealizowanych w ramach Innej Szkoły Teatralnej: *Ziemia B* (Marty Madej) i *Powietrze* (Darii Wrony). Plakatom z wybranych edycji festiwalu Wioska Teatralna (2003 – z rysunkiem Andrzeja Sulimy Suryna, 2012 – Urszuli Patalas) towarzyszą plakaty działań plenerowych i akcji artystycznych: *Ekros – Plener Teatralny w Węgajtach* i *Jesień Teatralna w Węgajtach 12–13 listopada 2011* (obydwa Urszuli Patalas) oraz *Sztuka w obejściu 2013* (Tomasza Jagodzińskiego).

Według Joanny Ślósarskiej specyficzna funkcja linii i barw jako „naturalnych fenomenów środowiska życia [...] polega na integracji we wspólny rytm ładu natury i indywidualnego porządku egzystencji” (Ślósarska 1994: 17). Przy czym badaczka zastrzega, że „w zależności od wewnętrznej dominanty poznawczej zmienia się” w dziele malarskim

typ linii i sposób ich użycia. Przy dominującej funkcji **myślenia** [podkreślenie moje – M.H.] wizualnymi korelatami tej funkcji będą krzywe wyprowadzalne na mocy praw matematyki [...]. Kształtami zakresłanymi przez punkt idealny będą tutaj: linia prosta, koło, trójkąt, kwadrat i inne wielokąty, cykloidy, epi- i hipocykloidy, elipsa, parabola, hiperbola, spirala Archimedesza, konchoida Nikomedesa, cissoida Dioklesa, a wśród powierzchni – płaszczyzna, stożek, walec i sfera. Przy dominującej funkcji **percepcji** jej korelatami będą linie i powierzchnie brył właściwe dla obrazu trajektorii punktu materialnego, poruszającej się w czasoprzestrzeni doświadczanej zmysłowo. Jeśli dominantę poznawczą stanowi **intuicja**,

⁹Ze względu na objętość tekstu nie mogę poświęcić należytej uwagi również bardzo interesującym plakatom do następujących przedstawień: *Prologu Komedii*, *Kalevali* (w dwóch wersjach językowych, polskiej i niemieckiej), *Syncyzyny*, *Godziny Zero*, *Mniej!*, *Iwony Poślubionej*, *Święta Wiosny / Końcówki / według Samuela Becketta*, *Wesela / Domeny publicznej*, jak również plakatu do działania *Bystry Thum* oraz cyklowi plakatów zapustnych.

jej korelatami wizualnymi stają się krzywe i powierzchnie matematyczne wprowadzalne z trajektorii poruszającego się punktu materialnego, uwarunkowanych fizyczną konstrukcją czasoprzestrzeni niedoświadczanej zmysłowo, np. krzywe fizyczne zwane cykloidami, odkrywane przez eliminację tarcia i oporu powietrza, linie łańcuchowe powstające pod wpływem złożonej siły ciężkości. Przy dominującej funkcji **uczucia** jej korelatami geometrycznymi będą linie i powierzchnie brył kreujące trajektorie punktów idealnych i materialnych, niepodlegające aksjomatycznej syntezie matematycznej i fizycznej. Będą to przede wszystkim wizje struktur fraktalnych, dających się opisać na gruncie matematyki i fizyki chaosu (Ślósarska 1994: 4).

Analizom kolejnych plakatów będzie towarzyszyła próba wskazania obecnych w nich dominant poznawczych. Postaram się tropić ślady tych obszarów doświadczeń, które zostają określone jako domagające się zintegrowania.

2

Plakat autorstwa Juliusza Batury, związany z działalnością Pracowni i wyeksponowany na honorowym miejscu wystawy – na stole nakrytym purpurowym suknem – otwierał ekspozycję. Nie dotyczył ani przedstawienia, ani festiwalu teatralnego, ale warsztatów. Stanowił graficzną odpowiedź na deklarację złożoną w programie grupy: „Pracownia będzie miała charakter warsztatu twórczego” (w: *Przegląd dokumentacji Pracowni, luty 1977 – sierpień 1978*). Niewielka praca utrzymana w kolorystyce czarno-białej stanowi kompozycję złożoną z trzech części – z dwóch napisów o oryginalnym liternictwie i rozdzielającego je rysunku. Całość zajmuje centralną część białej płaszczyzny oddzieloną od krawędzi marginesami różnej wielkości. Od góry plakat „zamyka” napis „Droga Teatru”. Słowo „Droga” ułożono skośnie, po linii delikatnie wznoszącej się, podczas gdy pierwsze litery „Teatru” umieszczone zostały w linii horyzontalnej, a końcowe opadały delikatnym łukiem. Poszczególne litery różniły się dynamiką i wielkością. W słowie „Teatru” rosły, z kolei w słowie „Droga” – „pęczniały”. Trzy środkowe były największe i tworzyły niejako nowy wyraz „rog”, skojarzony z „róg”. Wieloznaczność terminu (jego obecność w tak różnych dziedzinach, jak zoologia, muzyka, matematyka, rzemiosło, piłka nożna, topografia itd.) korespondowała z mnogością obszarów działań podejmowanych początkowo w ramach Pracowni, a następnie przez Teatr Węgałty. Forma litery „D” – najbardziej enigmatyczna – była lekko zniekształcona. Tak jakby początek drogi nie był jeszcze określony i wiadomy. Obydwa słowa zostały wyraźnie rozdzielone. To oddzielenie „Drogi” od „Teatru” wydaje się niezwykle znaczące dla późniejszej pracy Teatru Węgałty. Znaczenie pierwszego słowa „Droga” wiąże się zarówno z geografią, topografią, fizyką, jak i mistyką. Ta wieloznaczność i wieloaspektowość doświadczeń koresponduje z holistycznym ujęciem pewnej praktyki. Można określić

ją jako sposób pracy i życia, a nawet samo życie. „Droga” staje się w tym hasle, zawołaniu, niejako fundamentem dopełnianym przez „teatr”. Oddzielenie „Drogi” od „Teatru” zakłada domyślne istnienie innych dróg niż teatr. Z kolei dopełniacz słowa „teatr” oznacza przynależność, charakteryzuje tę konkretną „drogę”. Nawet jeśli istnieją inne „drogi” dla spełniania praktyki życiowej, tutaj wybór jest jednoznaczny. To „teatr” wyznacza granicę, obszar, na którym „praktykuje” się tę właśnie „Drogę”. Teatr nie jest postrzegany tylko jako profesja, przestrzeń rozwoju zawodowego, kariera, ale jako sposób życia. „Droga” w analizowanym hasle nie istnieje bez „Teatru”, w podobny sposób jak „teatr” nie może być pojmowany inaczej niż „droga”. Między „drogą” i „teatrem” można odnaleźć identyczną zależność jak między wodą a studnią w jednej ze wskazówek obecnej w kulturze indyjskiej: woda jest zawarta w studni w taki sam sposób jak studnia w wodzie (Jakimowicz-Shah 1983: 5).

Ponadto słowo „Droga” stanowi czytelne nawiązanie do *Wielkiej księgi Tao* (w dosłownym przekładzie *Księgi Drogi i Cnoty*) Lao Tsy (2009), jak również do tekstu Jerzego Grotowskiego *Droga* wieńczącego tom *Tekstów zebranych* (2012: 1114–1120)¹⁰. Obie pozycje można potraktować jako drogowaskazy charakterystyczne dla poszukiwań teatralnych Pracowni i Teatru Węgajty. Odwołanie do inspiracji filozoficznych, artystycznych i społecznych niekiedy odległych kulturowo zespół łączył (i tak jest do dziś) z dialogiem prowadzonym z dziełami i odkryciami twórców poznanych bezpośrednio, poprzez własne doświadczenie, i z inspiracjami płynącymi z ich dzieł (Jerzy Grotowski stanowi tylko jeden z przykładów). Z kolei od „teatru” odchodzi na plakacie pięć grubych krótkich linii, przypominających myślniki bądź promienie. Stanowią one znak graficzny idei, że oto teatr obejmuje różne obszary działania i w nich się przejawia. Liternictwo obu słów, pogrubione, czytelne, delikatnie zgeometryzowane, sprawia wrażenie, jakby wyciosane zostało w drewnie.

Na dole plakatu widnieje napis: „Warsztaty / Prowadzone / 1982 / Przez Pracownię / Ośrodek Działań / Teatralnych”. Po słowie „warsztaty” wprowadzony został rodzaj ornamentu składający się z dziewięciu trójkątów czarnych, niekiedy delikatnie pochylonych, różniących się szerokością, połączonych w formę grzebienia lub miniaturowego pasma górskiego. Forma graficzna poszczególnych liter została zróżnicowana, równocześnie wszystkie zachowały pewien wyraźny schemat geometryczny.

¹⁰ Niepublikowany dotychczas maszynopis został przygotowany przez Leszka Kolankiewicza na podstawie stenogramu konferencji Jerzego Grotowskiego, która miała miejsce 14 marca 1977 roku na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku. Grotowski mówił wówczas m.in.: o różnicy między czynieniem a wyrażaniem, o byciu w rzeczywistym procesie, który zawsze zmierza ku nieznanemu, o rozumieniu teatru „w takim sensie, w jakim mówimy o teatrze misterii”, który miał „w sobie element drogi [...] idącej przez dziesiątki kilometrów, dzień i noc, z zatrzymaniami. Albo w jednej przestrzeni zamkniętej, miejskiej, albo w kilku przestrzeniach: miejskiej i nieurbanizowanej”, o społecznej presji – „zmuszaniu nas do odrzucenia siebie przed sobą” i o wyruszeniu w drogę, „dokądkolwiek” (!) jako przeciwstawienie się ograbianiu nas z własnego życia, o własnej i potrzebnej podróży na Wschód (Grotowski 2012: 114–1120).

Pomiędzy górnym i dolnym napisem nakreślona została hybrydyczna i schematyczna postać odznaczona wyraźnym konturem. „Użycie w malarstwie odezwanych linii konturowych, plam nieodzwierciedlających w kodzie percepcyjnym żadnych znanych przedmiotów, geometryzacja kształtów, wielopunktowa perspektywa, stanowią kreację hylemorficznych stanów życia, uzgodnionych z aktualnym i pożądanym kierunkiem odniesienia się podmiotu” – pisała Ślósarska (1994: 5). Oprócz funkcji określającej i odgraniczającej kontur wprowadza sugestię ruchu i rytmu przedstawionych form (Read 1982: 34–35). Polska badaczka uważa, że „należy przyznać konturowi zdolność stymulacji i ukierunkowywania zachowań podmiotowych. Ukierunkowanie dotyczyłoby w tym przypadku intensyfikacji doświadczeń samookreślania się i samoodgraniczenia się w przestrzeni tła będącej środowiskiem życia” (Ślósarska 1994: 10). Można przypuszczać, że „samookreślenie się i samoodgraniczenie” było w początkowych latach działalności teatralnej priorytetowym zadaniem Pracowni i jej zespołu teatralnego.

Szczyt owalnej głowy postaci przedstawionej na plakacie wieńczyła *quasi*-roślinna, trójlistna forma przypominająca równocześnie rodzaj antenki. Między lewym płatkem – liściem, a ramieniem – skrzydłem postaci, w pobliżu jej głowy nakreślona została w powietrzu delikatna, lekko falista linia. Obrazowała oddziaływanie figury, wzbudzaną przez nią falę powietrza. Głowa ukazana z profilu zwrócona była w prawą stronę. Charakteryzowała się okazałym nosem, ustami i brodą oraz wyrazistym, szeroko otwartym okiem w kształcie mandorli z rozwartą żrenicą. Spojrzenie postaci można określić jako smutno-obojętne. Od skroni w kierunku szczytu głowy przebiegały równoległe cztery delikatnie półkoliste formy złożone z szeregu krótkich linii krzywych, łączące się w zestroje miniaturowych pagórków, tworzących morenowy krajobraz. Z lewej i prawej strony głowy (odpowiadających: stronie górnej i dolnej) umieszczone zostały czarne, pogrubione i zakrzywione krótkie linie. Na górze nieco dłuższe przypominały płomienie, konary drzew, o niekiedy *quasi*-trójkątnych formach. Umieszczone na dole trzy czarne trójkąty połączone ze sobą i stopione z pogrubioną linią szyi i podbródka przybierały schematyczny kształt połowy czarnego drzewa iglastego, sosny, jodły lub świerku. Z kolei w zarysie ust i podbródka dostrzec można oddzielony czarnym konturem schematyczny zarys połowy białego drzewa iglastego. Muskularną, dłuższą szyję zamykał z lewej strony rząd siedmiu miniaturowych trójkątów przypominających kolce, sierść lub smocze łuski.

Korpus postaci wyznaczała suknia w kształcie trapezu, po bokach dopełniały go dwa rozłożyste, asymetryczne skrzydła. Prawe, większe, pięciopióre łączyło się z czarnym sierpem księżycy, występującym w miejscu dłoni, za pośrednictwem grubej czarnej linii. Odchodzą od niej na dół cztery krótkie, równoległe linie jakby sierść lub trawa. Lewe skrzydło, trzypióre wieńczy trójlistna, czarna forma. Pod lewym skrzydłem, w przestrzeni blisko ciała umieszczone zostały dwa czarne trójkąty (jeden miniaturowy, drugi nieco większy) połączone jednym z wierzchołków. To kolejny znak oddziaływania figury na przestrzeń wokół. Każde z piór

tworzących skrzydła zdobi ornament złożony z pojedynczych rzędów miniaturowych trójkątów połączonych lekko ukośnymi liniami. Kompozycje przypominają połowy drzew iglastych rozdzielonych w pionach. Pomięta połowa drzewa jest w tych ornamentach wyraźnie obecna.

Suknię zdobią emblematy czarnych gwiazd. Dwie znalazły się symetrycznie w górnej części, w miejscach, które u istoty ludzkiej odpowiadają obojczykom. Trzecia większa gwiazda umieszczona została w okolicach splotu słonecznego i wpisana w rozerwany w kilku miejscach, wielowarstwowy krąg przypominający trygramy złożone tutaj tylko z sześciu części. Prawa, lewa i dolna krawędź sukni domknięte zostały zarówno wewnątrz trapezoidalnego kształtu, jak i na zewnątrz (tylko prawa i lewa) rzędami ni to krótkich skośnych linii, ni to miniaturowych trójkątów przypominającymi formy połówek drzew iglastych bądź traw. W pogrubionym konturze sukni z prawej strony obrazu wycięte zostały kształty elipsy i trójkąta. Na wysokości elipsoidalnego wycięcia, w niewielkiej odległości od ciała, w przestrzeni umieszczono krótki łuk (kolejny znak przestrzennego rezonansu). W niewielkiej odległości od niego w linii diagonalnej znalazł się schematyczny rysunek słońca w otoczeniu licznych, w większości trójkątnych promieni. Z kolei po prawej stronie postaci, poniżej krańcowego pióra skrzydeł znalazł się księżyc w pierwszej kwadrze, z symbolem Marsa powyżej i Wenus poniżej.

Suknię postaci u dołu wieńczył szeroki czarny pas, z którego wycięto dwa czarne prostokąty pośrodku. Tak powstał czarno-biały ornament złożony z pięciu elementów (dwóch pustych i trzech pełnych) okalający szatę. Postać ustawiona na dwóch ośmioszpichowych kołach (koło prawego znalazły się inicjały artysty), stanowiących nawiązanie do kół dharma, przypominała jedną z machin teatralnych stosowanych np. w przedstawieniach Kliniki Lalek. Można dostrzec w tej postaci złagodzoną wersję *Angelusa Novus* Paula Klee opisanego przez Waltera Benjamina jako anioła historii. Opis Benjamina wydaje się niezwykle adekwatny do postaci z plakatu *Droga Teatru*. Benjamin pisał o *Angelusie Novus*, że wygląda on

tak, jak gdyby zamierzał się oddalić od czegoś, w czym zatopił spojrzenie. Ma szeroko rozwarte oczy [tutaj oko – M.H.], otwarte usta i rozpostarte skrzydła. [...] Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie **przed** nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która **nieprzerwanie** mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobożowisko. Lecz od rajy wieje wichry, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi ich złożyć. Wichry ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin. To, co nazywamy postępem, to właśnie ten wichry (Benjamin 1975: 156).

W przypadku *Drogi Teatru* wizualne korelaty funkcji myślenia – z dominującą figurą trójkąta jako znaku współistnienia trzech elementów: kreacji, zachowania,

destrukcji (Ślósarska 1994: 62) – występują obok korelatów funkcji percepcji. Odwołania do funkcji intuicji są szczątkowe, podobnie jak do funkcji uczucia. Zaobserwować można natomiast wyraźne „zestrojenie w całość składników obrazu według zasady przenoszenia z jednych przedmiotów na drugie [...] linii konturowych” dla wyrażenia zarówno empatii¹¹ (por. Ślósarska 1994: 6, 12), jak i łączności między całym kosmosem. Emblematyczna postać harmonijnie łączy elementy geologiczne, roślinne i zwierzęce, kosmiczne i ziemskie, immanentne i transcendentne. Jako anioł historii jawić się może podobnie jak u Benjamina jako emblemat zniszczenia, równocześnie posiada właściwość jednoczenia, zestrzajania, a może i odradzania tego, co zniszczone, zachowywania życia w wielości jego przejawów.

Obok *Drogi Teatru* na honorowym miejscu na wystawie wyeksponowany został również niewielki tym razem szkic plakatu autorstwa Tomasza Standy do innych warsztatów – *Vacuum*¹². Projekt przedstawiał sylwetkę nagiego mężczyzny ukazaną do połowy ud. Korpus wsparty był na sześciennym postumencie z widniejącym na nim ostrosłupem-piramidą, z którego wyłaniały się dwa diagonalnie ułożone odcinki skierowane w górę i zakończone szpicami. Prawą rękę od przedramienia w formie węża mężczyzna unosił w górę, w lewej dłoni trzymał sztylet. Korpus, z zaznaczonymi genitaliami i pępkiem, ukazany został w delikatnie wygiętej, esowatej pozycji. Na głowie pozbawionej włosów dostrzec można trzy formy przypominające rogi. Oczy zaznaczone wyraźnie w postaci czarnych plam jawiły się jako diaboliczne i kontrastowały z delikatną linią ust. Cała postać wpisana została w formy geometryczne: od głowy do pępka w delikatne koło, od ramion do połowy ud w prostokąt, podzielony na dwa mniejsze odcinkiem biegnącym od lewego ramienia. Od czubka ostrosłupa-piramidy w górę, nieco powyżej krawędzi ud, nakreślone zostało mniejsze koło. Przedstawiony mężczyzna przywoływał takie postaci znane z historii dramatu, jak: Hamlet, Mefistofeles czy Hamm. Podpis „Abraxas” jednoznacznie ujawniał inspirację poetyckim traktatem gnostyckim Carla Gustava Junga *VII Sermones ad Mortuos...* tłumaczonym przez Wacława Sobaszka, opublikowanym początkowo w „Twórczości” (Jung 1987: 5–14), a następnie w książce *Podróż na Wschód* złożonej przez Leszka Kolankiewicza z wybranych tekstów autora *Archetypów i symboli* (Jung 1993).

Abraxas – najwyższe bóstwo w mitologii perskiej i gnostyckiej – przedstawiony został w tekście Junga jako trudny do rozpoznania, niewyraźny i zapomniany bóg stojący ponad bogiem „HELIOSEM, czyli Słońcem”, i ponad Diabłem.

Jest Słońcem i zarazem wiecznie ssącą paszczą [...] Diabła – pisał Jung i kontynuował – On jest Mocą, Trwaniem, Zmianą. [...] mówi słowo czcigodne i przekłete,

¹¹ Zasada zestroju i empatii została rozwinięta w bardzo interesujący sposób na plakacie Dariusza Korbańskiego poświęconego Sobótkom (2000). Białe linie różnej grubości i wielkości, pionowe, poziome i skośne, proste i krzywe, wyraźne i nikle ukazywały wzajemne przenikanie się i jakby substancjalną tożsamość takich zjawisk, jak ogień i ziemia, trawa, siano i płomienie.

¹² „Vacuum” to w formie rzeczownikowej „próżnia”, czasownikowej „odkurzać”.

które zarówno jest życiem, jak i śmiercią. / Abraxas płodzi prawdę i kłamstwo, dobro i zło, światło i ciemność – w jednym zawarte słowie i w jednym czynie. Dlatego okropny jest Abraxas. [...] On **najjaśniejsze światło i najgłębsza noc obłądu** [podkreślenie moje – M.H.]. Jego zobaczyć to **ślepotą**, / Jego rozpoznać to choroba, / Modlić się doń – śmierć, / Trwożyć się go – mądrość, / Nie przeciwieć się mu – zbawienie. [...] Jest najgwałtowniejszym ze Stworzeń, w nim Stworzenie napawa się trwogą przed samym sobą. [...] Dobrze i złe jednoczy się w płomieniu. / Dobrze i złe jednoczy się w rośnięciu drzewa. [...] Urzeczywistnienie tej całości to Abraxas (Jung 1989: 32–35).

W projektowanym plakacie elementy obecne w ikonograficznych przedstawieniach Abraxasa uległy transformacji. W pracy Tomasza Standy ludzka istota pozbawiona została głowy koguta oraz nóg w kształcie węży. Z kolei jedna z rąk przybrała taką formę. Bat trzymany w jednej z dłoni Abraxasa został zastąpiony sztyletem. Tarcza nie pojawiła się [por. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Abraxas_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Abraxas_(mitologia))].

W szkicu plakatu do warsztatów *Vacuum*, podobnie jak w przypadku plakatu *Droga Teatru*, dominowały wizualne korelaty funkcji myślenia. Pojawiły się one obok korelatów funkcji percepcji i intuicji. Odwołania do funkcji uczucia nie występowały. Czyniąc z perskiego i gnostyckiego bóstwa patrona warsztatów teatralnych, twórcy sygnalizowali cel pracy artystycznej, którym jest kontakt z trudnymi do rozpoznania siłami, zapomnianymi i potężnymi, ujawniającymi  poprzez, a zarazem przekraczającymi działanie przeciwnieństw. Z kolei odkrycie  wspólnoty między Abraxasem a emblematycznymi postaciami z dramatów Williama Shakespeare'a, Johanna Wolfganga von Goethego oraz Samuela Becketta pozwoliło po raz kolejny odkrywać znaczenia zakodowane w tekstach artystycznych i oszacować możliwości ich oddziaływania. Rozpoznanie źródłowych sił, ujawnienie ich i zintegrowanie zarówno przez osoby działające (wykonawców) w teatrze, jak i przez widzów to również cel sztuki. Inny cel teatru można by określić jako „podróż do wielu odległych krajów” albo światów.

3

Jeden z pierwszych, „pełnorozmiarowych” plakatów stworzonych z myślą o przedstawieniu zaprojektował Tadeusz Burniewicz z okazji premiery *Podróży do wielu odległych krajów świata*. Spektakl o wieloznacznym tytule przygotowała grupa teatralna Pracowni, która przybrała wówczas nazwę Teatr Uliczny. Plakat składał się z dużej części graficznej oraz trójwersowego podpisu umieszczonego poniżej („Podróże do wielu odległych krajów świata / Teatr Uliczny / IPTB Pracownia SKK Pojezierze 10-075 Olsztyn ul. Okopowa 15 tel. 240-79”), charakteryzującego się zróżnicowanym liternictwem. Centralną część płaszczyzny zajmuje postać w nieco

sfatygowanym stroju, przypominającym ubiory średniowieczne (w opończy, specjalnych spodniach i ciżemkach). Mężczyzna podpira się kosturem, trzymając go w dłoniach niczym instrument muzyczny. Jego długie i finezyjne palce nadają uchwytowi lekkości. Głowa w kapturze, orli nos, twarz dojrzałego człowieka, jak i palec wskazujący jego prawej dłoni zwrócone w górę ku słońcu i księżycu, stopionym w jedność. W tym zabiegu nie chodziło zapewne o ukazanie Księżyca jako ciała niebieskiego, które nie świeci własnym światłem, lecz odbitym od Słońca. Ślósarska, powołując się na tradycję suficka, pisała, że „unia światła słońca i księżyca wyraża pełnię i piękno człowieka, stanowi jego istotę” (1994: 39). Piechur na plakacie, nieco przygarbiony, twardo stąpający po ziemi, niemający nic oprócz kostura, pustego worka na plecach i (być może) wypchanych kieszeni, zwraca się w stronę pełni i piękna. Ten kierunek podkreśla linia diagonalna biegnąca od prawej stopy przez ramię, spojrzenie po odwzajemnione spojrzenie słońca-księżyca. Układ graficzny podkreśla znaczenie tego, gdzie kierujemy wzrok i na czym go opieramy. Jednocześnie pozycja ciała ukazuje dążenie do oderwania się od ziemi (prawa pięta oderwana od ziemi, palec wskazujący i wzrok skierowane w górę). Nogi ugięte w kolanach ujawniają dynamikę całej postaci, która nie wiadomo, czy porusza się z trudem, czy tańczy. W kompozycji ciała wyraźne są zasady preekspresji zdefiniowane przez Eugenia Barbę: zasada opozycji z napięciem ujawnionym między przeciwstawnymi siłami”, „zasada przeciwieństw” oraz „zmienność równowagi” (Barba 2005: 10–12). Cały plakat wskazuje na dominację funkcji percepcji.

Na plakacie Tomasza Petryckiego (Młodego) poświęconym kolejnemu przedstawieniu grupy teatralnej Pracowni – *Skaczącej myszce* (1982) – dostrzec można dynamiczną grę między figurą, kształtem i tłem oraz między bielą i czernią. Większą część białego tła wypełnia czarna płaszczyzna. Ponad nią czarnymi literami nakreślona została nazwa, jaką w tamtym czasie przybrała grupa teatralna – „teatr wehikuł”. Nazwa grupy stanowiła czytelne nawiązanie do praktyki Jerzego Grotowskiego. Już w przedmowie do pierwszego wydania książki *Towards a Poor Theatre* (1968) Peter Brook zaznaczał, że „dla Grotowskiego aktorstwo jest wehikułem” (Brook 1968: 12). W tym samym roku Grotowski opublikował *Dokument zasad*, w którym przyznawał, że zarówno teatr, jak i aktorstwo są dla jego zespołu „rodzajem wehikułu, czymś, co pozwala [...] wynurzyć się z siebie samych, to znaczy urzeczywistnić” (2012: 350) (myśl tę rozwinął następnie w dużo późniejszym tekście *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*). Górną część czarnej płaszczyzny zajmował tytuł przedstawienia „Skacząca Myszka” napisany dużymi, ozdobnymi literami. Podtytuł był ledwie dostrzegalny „bajka dla dzieci i dorosłych”. W dole, na białym marginesie czarnymi literami stało „Ośrodek Działań Teatralnych «Pracownia» / Olsztyn WDK ul. Parkowa 1”. Każdy z czterech rodzajów tekstu posiadał inne liternictwo, zarówno pod względem kroju i wielkości liter, a niekiedy także i koloru. Praktyka teatralna została przedstawiona jako kolaż różnorodnych elementów oraz montaż odrębnych płaszczyzn.

Między podtytułem i białym marginesem dolnym, na czarnym tle został wykonany schematyczny rysunek trzech głów zwierząt, połączonych białą linią. Zaakcentowane zostały uważne oczy, charakteryzujące się zapatrzeniem i łagodną radością, uszy i pyski. Poszczególne sylwetki przypominały głowy: wołu, lisa z otwartym pyskiem oraz uniesioną w górę głowę łosia. Linia konturowa łącząca poszczególne formy zwierząt podkreślała ich związek i istotową tożsamość. Dla nakreślenia poszczególnych sylwetek wykorzystane zostały: linie krzywe, owalne i okrągłe, punkty, elipsy oraz trójkąty, najczęściej jako uszy i rogi. Jak zauważa Joanna Ślósarska, „zakrzywione w różnych kierunkach linie wyrażają ruch żywiołów, rytm, ich niedostrzegalną, wewnętrzną strukturę i głębię” (1994: 35). Plakat do *Skaczącej myszki* nie tylko ukazuje jedność wszelkich form życia, ale wpisuje je w kosmos wypełniony pracą żywiołów i podporządkowuje obejmującemu istnienie rytmowi.

Na prawym dolnym marginesie plakatu widnieje odbicie stempla w kolorze czerwonym. Prostokątna matryca zawiera następujący tekst: „Okręgowy Wydział Kontroli Publikacji i Widowisk w Olsztynie zezwala na druk, powielanie, wykonanie i rozpowszechnianie”. Towarzyszy mu część wymagająca wypełnienia: „Nr [nieczytelny], nakład 100, format A3, data 21 XII 82, podpis”. Spośród pięciu podstawowych sfer działania obrazu malarskiego: centrum, strony lewej i prawej, góry i dołu (Kandyński 1986: 127–164; Arnheim 1978: 45–48), elementy ciemne przyporządkowane zostały dołowi i stronie prawej (Ślósarska 1994: 68). Choć kolorystycznie stempel cenzury nie wprowadzał ciemnego elementu, w sferze działań realnych, symbolicznych i metaforycznych, cenzura stanowiła niewątpliwie uosobienie ciemnych elementów, które w płaszczyźnie plakatu zostały skonfigurowane w odpowiednim obszarze (!).

Plakat do *Skaczącej myszki* stanowi przykład harmonijnego zestrojenia wizualnych korelatów funkcji myślenia, percepcji, intuicji, z sygnałami nawiązującymi jedynie do funkcji uczucia.

Nazwa Węgayty pojawia się po raz pierwszy na plakacie zatytułowanym *Teatr Wiejski Węgayty*. Płaszczyzna zakomponowana w poziomie podzielona została linią diagonalną biegnącą od lewej dolnej części (powyżej narożnika) do środka płaszczyzny po prawej stronie. Linia momentami prosta, innym razem lekko zakrzywiona dzieli płaszczyznę na część dolną w kolorze czarnym i górną – białą. Z czarnej płaszczyzny w 1/3 szerokości, patrząc od lewej strony, wyłania się w górę zestrój delikatnie nakreślonych linii pionowych, ukośnych i krzywych – gałęzi i krzaków na dalszym planie. Pod nimi na czarnej płaszczyźnie widnieje biały niewielki napis: „Adres / Węgayty 18 11-042 Jonkowo / Biuro WDK, Olsztyn, ul. Parkowa 1, tel. 26-62-16”. Płaszczyznę od centrum plakatu do prawego marginesu zajmuje grupa prawdopodobnie 12 osób. Spośród czarnych sylwetek kobiet i mężczyzn odznaczających się na białym tle wyróżnić można pojedyncze kształty nakryć głowy i okryć wierzchnich. Osoba ustawiona z lewej strony gra na ligawce. Forma instrumentu i jego łagodna krzywizna ustawiona równolegle do płaszczyzny ziemi „przecina” pion wyznaczony przez gałęzie i krzewy. Skrzyżowanie kierunków

dynamizuje obraz. Grupa sprawia wrażenie, że kieruje swoje spojrzenia z góry na dół, z prawej strony ku lewej. Prawdopodobnie przedstawia węgajckich alilujników podczas wyprawy do Dziadówka. U góry na białym tle widoczne są czarne duże litery: „Teatr Wiejski «Węgajty»”. W formie plakatu dopatrzyć się można analogii do znaku yin yang (biała i czarna płaszczyzna) oznaczającego dwie pierwotne i przeciwne siły obecne we wszechświecie. Na plakacie odpowiednikami części yin w elemencie yang oraz części yang w elemencie yin były napisy – nazwa teatru oraz jego adres. Plakat charakteryzował się zdecydowaną przewagą korelatów wizualnych odpowiadających percepcji.

Małgorzata Dżygadło-Niklaus stworzyła plakat do pierwszego przedstawienia Teatru Węgajty *Historii Vincenza...*, którego premiera odbyła się w Węgajtach 26 marca 1988 roku. Praca stanowi tak naprawdę formę pośrednią między plakatem i afiszem. Składa się bowiem tylko i wyłącznie z tekstu: nazwy teatru i jej skrótu oraz pełnego tytułu przedstawienia. Na górze białej, prostokątnej płaszczyzny ustawiono rodzaj stopki – ówczesnego znaku graficznego teatru. Na pasku o szerokości kilku centymetrów znajduje się napis „Teatr Wiejski Węgajty”. Wszystkie kropki w poszczególnych literach przybrały formy kręgów z zaznaczonym punktem środkowym. Na dwóch prostokątnych, miniaturowych szkicach umieszczonych symetrycznie po obu stronach tytułu znalazły się schematyczne rysunki. Lewy ukazywał dwa diagonalnie poprowadzone, przecinające się w centrum pasy. Prowadzący w prawą stronę w górę przypominał drogę, skierowany w prawo w dół to struga szarej wody, która po spotkaniu z drogą stawała się czarna. W prostokącie umieszczonym z prawej strony rozpoznać można dwa pagórki czarny i biały z czarnym szczytem otoczone schematycznymi sylwetkami drzew. Pełen tytuł przedstawienia – „Historie Vincenza o / Prawdziwym Żydzie / Antychryście i / Preoswieczczennym / Metropolicie” – oraz skrót nazwy teatru i rok premiery (TWW/1988) rozbite na poszczególne słowa, różniące się wielkością, zakomponowane zostały harmonijnie z wykorzystaniem całej płaszczyzny plakatu. Na dole znalazła się informacja: „Biuro: WDK Olsztyn Parkowa 1 tel. 269594”. Zwielokrotnione i zróżnicowane litery „o” stanowiły rodzaj motywu dekoracyjnego. Równoboczny czarny i dwa białe trójkąty ustawione w różnych miejscach i płaszczyznach, krople, kleksy, przecinki oraz krótkie odcinki (cienie trójkątów) dynamizowały i wzbogacały kompozycję. Kropki nad „i”, „j” i „ż” występowały w formie kręgów z zaznaczonym punktem centralnym. Motywy te można interpretować jako miniaturowe mandale. Czarny trójkąt ułożony wierzchołkiem w dół przypominał strzałkę skierowaną ku skrótowni „TWW”. Plakat charakteryzował się dominacją wizualnych korelatów funkcji myślenia.

Plakat Joanny Milewicz do przedstawienia *Missa Pagana* składa się z dużej czarnej płaszczyzny „wyrzępionej” z lewego boku, umieszczonej w białej asymetrycznej ramie. Na marginesach – górnym szerokim i lewym węższym – pojawiły się liczne, szczegółowe i mało czytelne informacje. Wąskie marginesy: prawy i dolny, pozostają puste. Zapisane na górze informacje zakomponowane zostały w układy

diagonalne (wznoszące i opadające) oraz horyzontalne z zastosowaniem różnego literactwa, wielkości i układu czcionek (pochylenia) oraz dopisków. Informacje zaprezentowane zostały w zapisie sukcesywnym i symultanicznym. Tekst umieszczony na górnym marginesie składał się z następujących fraz: „Jubileusz 10-lecia Projektu Terenowego Teatru Węgajty / kulminacja druga: 14 października 2006, początek / z muzyką / Mieczysława Litwińskiego / godz. 17.00 / Missa Pagana / Wędrowny spektakl według tekstów Edwarda Stachury / i godz. 21.00 Ocean opowieści / zespołu Studnia O”. W prawym górnym rogu waloryzowanym pozytywnie umieszczony został logotyp i skrót FIO (Funduszu Inicjatyw Obywatelskich). Z kolei tekst na lewym marginesie skomponowany przy pomocy rozcinania słów nożyczkami i sklejanie z nich zdań prezentował szczegółowe informacje dotyczące twórców przedstawienia. Ilość informacji podawanych sukcesywnie i symultanicznie stanowiła niejako przeniesienie w dwuwymiarową przestrzeń plakatu specyfiki komunikatu płynącego ze sceny. Nakładanie porządków sukcesywnych i symultanicznych oraz równoczesność emisji wielu bodźców sprawiają, że nie zawsze „cały” komunikat może być odebrany przez widza.

Najważniejszy element plakatu, który z pewnością do niego trafiał, stanowiła wymowna grafika. Wszystkie figury ukazane na czarnym tle były w kolorze ciemnej ochry. W prawym górnym rogu kompozycji prawoskrętna spirala, od której odchodziły promieniście linie, tworzyła obraz słońca. Z lewej strony, równolegle wzdłuż krawędzi biegła prosta linia, przzerwana w jednym miejscu. W górnej części łączyła się ona z konturem nieregularnego wielokąta, tworząc formę proporca na drzewcu. Dolna część „drzewca” stawiała się pierwszą z lasek litery „M”, rozpoczynającej tytuł umieszczony na dole plakatu „Missa Pagana”. Szczególną uwagę przykuwają litery „a” kończące oba wyrazy. Stanowią one powtórzenie ślimaczej formy „słońca”. „P” z wpisaną w środek brzuszka kropką przykuwa uwagę i wprowadza pewną tajemnicę. Nad tytułem ukazane zostały cztery schematyczne kształty ptasie w ruchu, zwrócone dziobami w lewą stronę. Hybrydyczne sylwetki łączyły ptasie nogi w tańcu z korpusami tyleż ptasimi, co lisimi czy smoczymi. Plakat charakteryzował się dominacją wizualnych korelatów funkcji myślenia i percepcji.

W podobnej kolorystyce utrzymany został plakat Marty Madej do *Ziemi B* (2011) zrealizowanej przez Teatr Węgajty w ramach Innej Szkoły Teatralnej (IST). Obraz składał się z trójdzielnej kompozycji: czarnych dość szerokich pasów umieszczonych na górze i na dole zaprojektowanej w poziomie płaszczyzny w kolorze ochry. Była ona zdecydowanie szersza od obu marginesów i oddzielona od nich nieregularnymi falistymi liniami. Na górnym pasie z lewej strony znalazła się nazwa teatru „Teatr Węgajty / projekt terenowy” zapisana białym kolorem. Środek wypełniały grube litery w kolorze ochry tworzące słowo „Ziemia” i towarzysząca mu mniejsza litera „B” umieszczona w indeksie dolnym. Po prawej stronie górnego marginesu znalazła się informacja również nakreślona białą barwą „Inscenizacja: Wacław Sobaszek” oraz przyporządkowany literze „B” jako indeks dolny podtytuł przedstawienia „Widowisko przyszłości” w kolorze ochry. Kroje, wielkości i kolory

liter różniły się. Na dolnym marginesie znalazła się czytelna informacja w białym kolorze umieszczona w jednej linii: „W Ziemi zostały użyte teksty następujących autorów: Edward Stachura, Bertold Brecht, Konstanty Ildefons Gałczyński, David Zelinka, Betka Wolny, Wei Yun Lin-Górecka”. Poniżej umieszczono informacje o organizatorach oraz logotypy instytucji, które umożliwiły pracę Innej Szkole Teatralnej: Stowarzyszenia Teatru Węgajty, olsztyńskiego Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, European Cultural Foundation, Visegrad Fund oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Centralną część plakatu wypełnił szeroki pas w kolorze ochry. Jego środek rozdzielają jakby sztukowane, delikatnie nakładające się na siebie wąskie czarne pasy, na których zapisana została w kolorze ochry myśl Bertolta Brechta: „Kto położy tamę na rzece i żyje wystarczająco długo, zobaczy, jak tama się rozpada albo rzeka wysycha”. Okalający ją układ graficzny składał się z dziesiątek liter „B” różniących się wielkością, grubością konturu, formą graficzną, regularnością kształtów, wielkością przerw między nimi. Kompozycja liter przypominała widziany z oddalenia krajobraz po dawnych żniwach z rozstawionymi na polu mendelkami. Dominowały wizualne korelaty funkcji myślenia i percepcji.

Plakat przygotowany przez Darię Wronę do jednego z kolejnych przedstawień Innej Szkoły Teatralnej poświęconemu żywiołom: *Powietrze, e(ks)misje* (2013), charakteryzował się lekkością. W środku białej, poziomej płaszczyzny umieszczone zostało czterokrotnie słowo „powietrze” zapisane czarnym konturem, drukowanymi literami w taki sposób, że kolejne wyrazy przedstawione trójwymiarowo ustawiane zostały jak klocki, jeden na drugim. Poszczególne litery znajdowały się dokładnie nad sobą. Wyraz „powietrze” zmultiplikowany zachował wewnątrz liter pustą przestrzeń, **powietrze**. Tuż poniżej konstrukcji zapisana została trzykrotnie, ledwo dostrzegalnymi literami, nazwa „Teatr Wiejski Węgajty”. Poszczególne wyrazy oddzielone od siebie tworzyły pewien graficzny rytm, podobnie zresztą jak tytułowe powietrze. Na jego najwyższym piętrze umieszczone zostało dziewięć schematycznie przedstawionych sylwetek ludzkich w gimnastycznych pozycjach – z podniesionymi w górę lub na bok rękami, z uniesionymi nogami, w asymetrycznym przechyleniu, na ugiętych kolanach, w pozycjach przypominających proste pozycje hatha-jogi, ale także nawiązujących do figur biomechanicznych Wsiewołoda Meyerholda. Przedstawiona na plakacie konstrukcja stanowiła obraz opozycji, a równocześnie graficznie ukazywała sposób ich przekraczania. W przypadku tego plakatu przeważają wizualne korelaty funkcji percepcji.

Motywny graficzny z wykorzystaniem wielu schematycznych ludzkich sylwetek został wykorzystany po raz pierwszy w plakatach Teatru Węgajty przez Urszulę Patalas. Graficzka przygotowała w 2011 roku plakat Pleneru Teatralnego Ekros, który odbył się w Węgajtach w maju. Jego nazwa pochodziła od angielskiego słowa *across* – „w poprzek”, „na drugą stronę”, i miała posłużyć jako określenie fundacji planowanej przy Teatrze Węgajty, która rozpoczęła już wstępne działania.

Większą część białej płaszczyzny obrazu, ustawionej w poziomie, zajmowała od góry dwuczęściowa konstrukcja wykonana jakby farbami w różnych, płynnie przechodzących w siebie, kolorach. Kompozycja składała się ze schematycznych sylwetek ludzkich, stojących na szerokorozstawionych nogach, z rękami rozłożonymi w bok, często w pozie przypominającej pozycję trójkąta w jodze. Postaci w rzędach poziomych łączyły się ramionami. Poszczególne rzędy tworzyły rodzaj czteropiętrowej „ludzkiej” ściany, figury. Konstrukcja umieszczona po lewej stronie składa się z 25 sylwetek ustawionych w układzie: 8 – 8 – 7 – 2. Wszystkie postaci, poza dwiema stojącymi skrajnie z prawej strony w trzecim i czwartym rzędzie, namalowane zostały w barwach ciepłych, od żółcieni, pomarańczu i koloru rdzy po purpurę i ciepły róż. Akrobatyczna kompozycja po prawej stronie była analogiczna, choć niesymetryczna. Składała się z czterech pięter zbudowanych z układów: 9 – 9 – 7 – 6 postaci. Sylwetki były w kolorach zimnych – szarości, odcieni ciemnoniebieskich nieba i barw gołębih oraz ciemnego grantu, harmonijnie przechodzące od lewej do prawej, od jasnych po ciemniejsze, głębokie i bardziej intensywne. Skrajnie wewnętrzne postaci z górnych rzędów zwrócone ku sobie trzymają się za ręce rozstawione na wysokości ramion i unoszą do tyłu po jednej nodze, jakby w tańcu. Ludzkie piramidy łączą się jedynie dzięki dwóm „górnym” postaciom. Pozostałe piętra zostają rozdzielone, jakby stojąc wobec pustki, przepaści, która równocześnie przybiera formę bramy. Obraz podkreśla moc jednostek i siłę łączności. Cała kompozycja przypomina też rozerwany plaster miodu i zawiera strukturę fraktalną.

Poniżej rysunku umieszczone są: tytuł i podtytuł wydarzenia: „Ekros – Plener Teatralny w Węgajtach (Ekros to nowa formuła społecznej aktywności Teatru)” zapisane literami o różnej wielkości. Pod nimi znajdują się trzy oddzielne kolumny, zawierające trzy grupy informacji. Pierwsza dotyczy poszczególnych punktów programu („20.05 godz. 19.00 – Prolog komedii / 21. 05 godz. 19.00 – Ziemia, widowisko maskowe / godz. 20. 00 Jam session / 26. 05 godz. 19.00 – Iwona poślubiona”), druga – kontaktu i dojazdu z Olsztyna. Trzecia natomiast zawiera nazwy i logotypy instytucji współorganizujących wydarzenie. Można zauważyć, że całość współtworzą (poza tytułem) cztery podgrupy elementów – obraz, program, miejsce, organizatorzy. Zestrojenie poszczególnych aktywności jest niezbędne, by zaistniało wydarzenie teatralne. Integracja różnych obszarów działań odpowiada niejako integracji wewnętrznej podmiotu. Czwórca stanowi w tym procesie symbol połączenia trzech funkcji psychicznych i cienia (Ślósarska 1994: 70).

Szczególne cecha tego plakatu, jak i kolejnych wykonanych dla Teatru Węgajty przez Urszulę Patalas, polega na wykorzystaniu przez nią w formie graficznej struktur fraktalnych. Pojawiły się one również na plakacie Jesieni Teatralnej w Węgajtach (12–13 listopada 2011). Na białym tle znalazła się organiczna forma przypominająca w okolicach centrum nieregularny plaster miodu i odchodzące od niego we wszystkich kierunkach jakby gałęzie drzew. Zostały one stworzone z łączących się rękami lub nogami schematycznych postaci ludzkich. Jedną z rąk podawały

kolejnym postaciom, podczas gdy druga zakończona była formą liścia, łzy, kleksa. Tak powstała rozrastająca się i bardzo dynamiczna struktura wielokierunkowa. Stanowiła ona rodzaj kłącza i wносиła nie tylko element ruchu, ale wręcz tańca. Połączenie elementów roślinnych, efektów działań zwierzęcych (plastrów miodu) z aktywnością artystyczną niezwykle trafnie określa porządek, w jaki wpisuje swoją pracę Teatr Węgajty.

Struktura fraktalna pojawia się także w innym plakacie tej samej autorki, poświęconym festiwalowi Wioska Teatralna w 2012 roku. Główny motyw graficzny w kolorach szarości i czerni, zajmujący większą część białej płaszczyzny, stanowi tam linia krzywa o dużej amplitudzie, droga w kształcie węża. Jego ciało tworzyły nawzajem przeplatające się w nieregularny i asymetryczny sposób motywy drzew i schematycznych ludzkich postaci trzymających się za gałęzie i ręce. Osoby w szarym kolorze i drzewa czarnej barwy ukazane zostały we wspólnym rytmie, korowodowym jakby tańcu, momentami zarówno drzewa, jak i osoby zmieniały orientację w przestrzeni. Pojawiały się do góry nogami, innym razem bokiem. W tym ludzko-drzewnym orszaku poszczególne formy i fazy ruchu płynnie się przeplatały we wspólnej drodze, wstędze i wężu życia. Pod kompozycją znajduje się napis niewielką czcionką: „X edycja festiwalu / 21–28 lipca / Węgajty i okolice / Wioska Teatralna 2012 / animacja lokalna – / – globalna odpowiedzialność”, oraz cztery kolumny, w których umieszczone zostały informacje i logotypy organizatorów i instytucji finansujących przegląd. Układ przestrzenny z dołem konfigurowanym negatywnie i pozytywną górą sugerowałby, że wszelkiego rodzaju organizacyjne i ekonomiczne działania umożliwiające kreację artystyczną, zwłaszcza taką, w której istoty ludzkie i pozaludzkie mogą spotkać się we wspólnym tańcu i drodze, mają niejako wartość podrzędną. Można też spojrzeć inaczej i dostrzec w działaniach organizacyjnych i ekonomicznych podstawę – fundament, bez którego wszelka kreacja artystyczna, taka czy inna, nie mogłaby zaistnieć.

Quasi-fraktalny motyw, a wraz z nim dominacja korelatu uczucia, pojawił się także na plakacie Tomasza Jagodzińskiego poświęconym jesiennym działaniom z udziałem Teatru Węgajty – Sztuce w Obejściu. Na górze plakatu, na białym tle znajdują się wyśrodkowane i umieszczone w dwóch kolejnych wersach duże, czarne, pogrubione minuskuły: „sztuka/obejściu”. Między wyrazami pojawia się wyraźna litera „w” w kolorze burgundu. To wyróżnienie wydaje się nieprzypadkowe. „W” jako przyimek odnosi się zarówno do miejsca, w którym coś się dzieje, jak i sposobu, w jaki coś się wydarza. Informuje o przeciwstawieniu części i całości. W układzie graficznym „w” staje się kropką nad „j”. „W” kończy więc coś ostatecznie, pointuje, dopowiada myśl do końca, celnie i trafnie podsumowuje.

Większą część białej płaszczyzny plakatu zajmuje prawoskrętna spirala w kolorze burgundu. Przedstawiona została w formie drogi zainicjowanej przez oddzielony od spirali napis „szlak wystaw”, przechodzący w nią. Wzdłuż spiralnej linii umieszczone zostały schematyczne rysunki domów, ogrodzeń, drzew, stodół, kwiatów, rowerów, ludzkich sylwetek. Wszelkie obiekty współlistnieją ze sobą, płynnie

przeplatają się, tworząc poniekąd powtarzający się, poniekąd coraz to inny wzór. Wszystkie elementy pojawiają się w pozycjach: poziomej, pionowej, bocznych i odwróconych w zależności od układu spirali. Pod rysunkiem w trzech kolumnach widnieją informacje. Z lewej strony widoczna jest data – oznaczenie dni w kolorze burgundu, pozostałe informacje czarnej barwy: „27–29/września/2013”. W kolumnie środkowej znalazł się adres strony internetowej: „program:/www.WARMIA-LINK.PL” [zapisane kapitalikami]. Z prawej strony w kolejnych wersach wymienione zostały nazwy kolejnych miejscowości, w których odbyła się Sztuka w obejściu: „Węgajty/Godki/Pupki/Nowe/Kawkowo/Wołowno/Szalstry”.

Autorem bardzo szczególnego rysunku wykorzystanym do stworzenia plakatu poświęconego pierwszej edycji festiwalu Wioska Teatralna (2003) jest Andrzej Sulima Suryn¹³. Na białym, zakomponowanym w poziomie tle nakreślona została schematyczna rama obrazu, niedomknięta w kilku miejscach. Cały plakat łączył schematyczność, wyeksponowaną i świadomie zakomponowaną niedoskonałość oraz otwartość form, a także rytm wydobyty dzięki układom linii i porządkowi powtarzających się elementów (drzewa, promienie). W przypadku ramy zdecydowanie dominowały linie faliste. Rysunek ramy łączył się na górze ze schematycznym rysunkiem uchwytu i gwoździa. Umieszczenie obrazu na plakacie i zmultiplikowanie poziomów rzeczywistości pozwalało postawić głębokie pytanie o status ontologiczny sztuki, jej charakter i cel, jaki powinna spełniać. Prostota i schematyczność zastosowanych przez Sulimę Suryna środków paradoksalnie służyła wywoływaniu ważnej refleksji nie tylko na temat sztuki, ale także istnienia świata i celu życia człowieka.

Płaszczyzna zawarta między niedomkniętymi, falistymi, szkicowymi ramami podzielona została linią diagonalną, wznoszącą się uskokami i przebiegającą z dołu, z lewej strony w prawo do 2/3 wysokości obrazu. Lewy górny róg zajęło słońce przedstawione w formie prawoskrętnej spirali z odchodzącymi od niej krótkimi odcinkami, promieniami. Umieszczenie słońca jako ożywczej i życiodajnej siły w lewym górnym rogu, a więc przestrzeni łączącej to, co jakościowo i aksjologicznie sprzeczne (por. Ślósarska 1994: 14), można odczytać jako znak ożywienia, oświelenia, ale i transformacji sprzeczności, wykorzystanie ich jako przestrzeni rozwoju i wzrostu. Rysunek wypełniony był kompozycją jakby niedbale nakreślonych drzew iglastych. Dwa ustawiono powyżej linii diagonalnej, siedem poniżej. Zakomponowane zostały w pewnym rytmie, harmonijnie, niemal w całej przestrzeni, poza prawym dolnym rogiem. Ten pozostał jasny i pusty, mimo że jako jedna ze sfer działania łączył się z konfiguracją elementów ciemnych. Drzewa złożone z pojedynczych elementów – krótkich linii – eksponowały pęknięcia i krzywizny. Prawy górny róg zajmowały dwie linie krzywe – przedstawiające dwa ptaki¹⁴ w locie.

¹³ Poeta Andrzej Sulima Suryn, związany z Teatrem Węgajty, zmarł w 1998 roku.

¹⁴ Ta podwójność stanowi być może nawiązanie do *Performera* Grotowskiego: „Można czytać w bardzo starych tekstach: Jest nas dwóch. Ptak, który dziobie, i ptak, który patrzy. Jeden umrze, jeden będzie żył” (2012: 813). Na plakacie z rysunkiem Sulimy Suryna żaden z ptaków nie dziobie, a jak należy przypuszczać, obydwa patrzą w locie.

W centrum natomiast znajdowała się schematyczna postać ludzka. Stanowiła ona połączenie kilku elementów: koła, linii krzywej i trzech krótkich odcinków. Człowiek ze wzniesionymi w górę rękami, tworzącymi formę paraboli, został ustawiony w centrum obrazu i zdublowany w ten sposób, że poniżej linii diagonalnej znalazło się jego odbicie. Gest podniesienia rąk w górę oznacza postawę otwartą wobec świata, wszystkich poziomów istnienia, jak również wobec Boga, postawę zaufania i zachwytu. Pozycja jest jedną z najstarszych form postawy modlitewnej w kulturze judeochrześcijańskiej. Odbicie postaci w ziemi, niczym w lustrze wody, można odczytywać także jako współistnienie dwóch światów: górnego i dolnego, które spotykają się i ujawniają dzięki obecności człowieka. Motyw stanowiłby zobrazowanie słynnego fragmentu Szmaragdowej Tablicy „To, co jest na dole, jest takie, jak to, co jest na górze; a to, co jest na górze, jest takie, jak to, co jest na dole”. Równocześnie podwojenie postaci można potraktować jako obecność cienia i to cienia szczególnego, zjednoczonego, który wznosi modlitwę, trwa w zachwycie. Pod plakatem znajdował się duży czytelny podpis „Wioska Teatralna”, a poniżej, mniejszą czcionką: „Węgajty, 13–23 lipca 2003”. Taki podpis pod obrazem ponawiał pytanie o cel sztuki, która ma przedstawiać obraz świata i postawę wobec świata, wiedzę czy hipotezę o świecie, ale równocześnie wносить dystans, oddalać od świata, pobudzać do refleksji, wprowadzać w obszary niedostępne codziennemu doświadczeniu. Ma zatem pełnić paradoksalną funkcję zbliżania i oddalania; przez proste i schematyczne, niedoskonałe i niedomknięte działania ma otwierać tak czyniącego, jak i tego, który mu towarzyszy na kontakt z głębszymi pokładami i na pogłębioną refleksję. Sztuka pojawia się tutaj jako skarbnica, „forma ogromna, z wiekową przeszłością, [...] która nieraz jest ukrytym arcydziełem” (Sobaszek 2018).

W plakacie z rysunkiem Sulimy Suryna wizualne korelaty funkcji myślenia, percepcji, intuicji i uczucia zostały zharmonizowane.

4

Wstępna analiza wybranych plakatów Teatru Węgajty wskazuje na funkcje, które pełnią one w przypadku działań tego zespołu. Plakaty nie tylko informują, ale równocześnie tworzą „pamięć grupową”, wspierają rozpoznawanie obszarów, nad którymi tak sztuka, jak i towarzyszący jej komentarz będą pracowały. Plakaty w Węgajtach przypominają działania zooma – zapraszają i informują, ale także wprowadzają w temat, przygotowują, zanurzają w pracę. Nie tylko świadczą o pewnych procesach, ale są przykładem ich działania i w nie wprowadzają. Stanowią ich znak materialny, a zarazem poddawane widzom ćwiczenie i wskazówkę, jak je wykonać, by ruszyć z miejsca i podążyć za pracą teatralną, spojrzeć wokół, ale też w głąb siebie, na wskroś, „na drugą stronę”. Rozumieć możemy „jedynie wtedy, gdy potrafimy swą sprawę przedstawić malarsko lub graficznie” (Falkiewicz 1998:11). A sprawa wydaje się warta nie tylko rozumienia.

Analiza wybranych plakatów Teatru Węgajty jako przestrzeni wewnętrznej integracji pozwala zauważyć dokonaną na przestrzeni lat przemianę. Podczas gdy w ciągu pierwszych dekad zdecydowanie dominowały na plakatach wizualne korelaty funkcji myślenia i percepcji, a te odpowiadające funkcji uczucia były prawie zupełnie nieobecne; poczynsz od plakatu towarzyszącego pierwszej edycji Wiośki Teatralnej, a w sposób jeszcze bardziej wyraźny od plakatów towarzyszących działaniom podejmowanym w 2011 roku, dostrzec można wzmożoną obecność korelatów wizualnych funkcji uczucia i intuicji. Tak jakby zaczął ujawniać się obszar do tej pory uśpiony, słabo zintegrowany. Carl Gustav Jung zwracał uwagę, że osobowość działa na podłożu czterech podstawowych funkcji psychicznych: myślenia (intelekt), percepcji (funkcja realności), intuicji (postrzeganie drogą nieświadomości), uczucia (funkcja wartościująca, skontaminowana z nieświadomością, nienadążająca za funkcją główną i „często w zdumiewający sposób chodząca swoimi drogami”). Świadomość ma do dyspozycji trzy orientujące funkcje psychiczne (Jung 1993: 203), czwarta stanowi cień. „W swych badaniach – pisała Joanna Ślósarska – C.G. Jung zajmował się głównie nierównowagą wynikającą z nieumiejętności włączenia w strumień świadomości funkcji uczucia. Z funkcją tą wiązał domenę zła w jego wymiarze religijnym i filozoficznym” (1994: 70). Jung twierdził przy tym, że „bez zintegrowania zła nie ma całości” (Jung 1993: 192).

[A ta] jest centralną w filozofii archetypów i symboli kategorią określającą jaźń podmiotu [...]. Odsłanianie w akcie twórczym miejsc „ubytku świadomości” i sugerowanie treści zanurzonych w obszarze niewiedzy inicjuje proces indywiduacji podmiotu, czyli świadomego równoważenia składników znaczeniowych i formalnych tworzących wewnętrzną i zewnętrzną przestrzeń działania osobowości. Równowagę funkcji psychicznych i umiejętność odczytania własnego „cienia” C.G. Jung łączył z ideałem w jego moralnym znaczeniu (Ślósarska 1994: 70).

Interpretując wybrane plakaty Teatru Węgajty, można zatem prześledzić pewien proces odchodzenia od pierwotnej nierównowagi w ujawnianiu funkcji intuicji, percepcji, myślenia i uczucia ku ich rozpoznaniu i zrównoważeniu.

Bibliografia

- Arnheim R. (1978), *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Barba E. (1994), „Trzeci teatr”: *dziedzictwo po nas dla nas samych*, przeł. G. Godlewski, „Dialog”, nr 1, s. 131–138.
- Barba E. (2003), *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku L. Masgrau, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Droździel, red. przekładu

- G. Godlewski, L. Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Barba E. (2005), *Antropologia teatru*, przeł. Grzegorz Godlewski, [w:] Barba E., Savarese N. (red.), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. zbiorowy, L. Kolankiewicz (red. wyd. pol.), Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Benjamin W. (1975), *Tezy historiozoficzne*, przeł. J. Sikorski, [w:] Orłowski H. (red.), *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Brook P. (1968), *Preface*, [w:] Grotowski J., *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1992), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris.
- Falkiewicz A. (1998), *Ledwie mrok*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Grotowski J. (2012), *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław-Warszawa.
- Jakimowicz-Shah M. (1983), *Metamorfozy bogów indyjskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Jawłowska A. (1988), *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa.
- Jung C.G. (1987), *VII sermones ad mortuos (Siedem nauk dla zmarłych. Napisa-
ne przez Bazylidesa w Aleksandrii, mieście, gdzie Wschód dotyka Zachodu)*,
przeł. W. Sobaszek, „Twórczość”, nr 6, s. 5–14.
- Jung C.G. (1989), *VII sermones ad mortuos. Siedem nauk dla zmarłych. Napisa-
ne przez Bazylidesa w Aleksandrii, mieście, gdzie Wschód dotyka Zachodu*,
przeł. W. Sobaszek, [w:] *Podróż na Wschód*, przekł. zbiorowy, wybór, oprac.,
i wstęp L. Kolankiewicz, Pusty Obłok, Warszawa.
- Jung C.G. (1993), *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przeł., wstęp J. Pro-
kopiuk, Czytelnik, Warszawa.
- Kandyński W. (1986), *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, PIW,
Warszawa.
- Kornaś T. (2017), *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Wydawnictwo Uniwersytetu
Jagiellońskiego, Kraków.
- Lao Tsy (Laozi) (2009), *Wielka księga Tao*, przeł. J. Zawadzki, Hachette, Paryż.
- Mindell A. (1995), *Lider mistrzem sztuk walki. Wstęp do głębokiej demokracji*,
przeł. M. Stopa, red. merytoryczna i oprac. przekładu T. Teodorczyk, Wydaw-
nictwo Medium, Warszawa.
- Read H. (1982), *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska, PWN, Warszawa.
- Ślósarska J. (1994), *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Wydawnictwo Na-
ukowe Semper, Warszawa.
- Sobaszek W. (2018), *List prywatny*, maszynopis.

Zwolińska K., Malicki Z. (1999), *Słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Przegląd dokumentacji Pracowni, luty 1977 – sierpień 1978 (1978), Zarząd Główny Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”, Olsztyn.

Strony internetowe

<http://ninateka.pl/film/druga-strona-plakatu-marcin-latallo> (dostęp 12.02.2018).

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Abraxas_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Abraxas_(mitologia)) (dostęp 12.02.2018).