MAGDALENA HASIUK

Chwasty i arcydzieła

Teatr Węgajty jest oddalony od Domu Pomocy Społecznej „Jutrzenka" w Jonkowie o cztery kilometry. Powstanie obu ośrodków o odmiennym przeznaczeniu, specyfice funkcjonowania i bazie logistycznej dzielą zaledwie cztery lata (1986 i 1990). Poza bliskością topograficzną i chronologiczną Teatr Węgajty i DPS w Jonkowie łączy usytuowanie na pewnym marginesie społecznym oraz outsiderski charakter działań[1].

Chwasty

Jana Pilátová[2], przedstawiając grupy ludzi uznawane z perspektywy pragmatyzmu społecznego i doraźnego zysku ekonomicznego za mniej pożyteczne, użyła określenia chwasty[3]. Zaliczyła do nich pasjonatów różnych dziedzin, często uchodzących za dziwaków – Wacław Sobaszek wspominał o „włóczykijach, poszukiwaczach skarbów, łowcach motyli"[4], jak również artystów działających poza mainstreamem. Czeska badaczka zwróciła uwagę, że choć chwasty uchodzą za nieodpowiednie do uprawy, to ich witalność, bogactwo odżywcze i właściwości lecznicze wielu z nich są godne pozazdroszczenia. Sposób istnienia chwastów sprawia, że pozostawione w spokoju przez pewien czas w danym środowisku potrafią przywrócić życie w zniszczonych krajobrazach. Świadome zagospodarowywanie np. terenów postindustrialnych, zniszczonych przez przemysł wydobywczy wiąże się z dużymi nakładami i generuje wiele problemów, a w dłuższej perspektywie często prowadzi donikąd. Jeżeli natomiast pozwoli się na tych terenach rosnąć chwastom, to one spełnią rolę roślin pionierskich, zauważa Pilátová. Przygotują glebę dla wzrostu innych roślin, umożliwią stopniowe wykształcenie warstw roślinności, co w efekcie może doprowadzić do powstania nieprzemysłowego, dzikiego lasu, „który będzie w stanie obronić się przed wszystkimi szkodnikami"[5].

Sposób działania Teatru Węgajty w zdewastowanym na skutek wojen oraz przymusowych i dobrowolnych migracji krajobrazie kulturowym Warmii, a szczególnie współpracę zespołu z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie, można porównać do procesu rewitalizacji zniszczonych środowisk przyrodniczych dokonywanego przez chwasty.

Prekursorzy

Teatr Wiejski „Węgajty", działający pod tą nazwą w latach 1986–1996, był jednym z pierwszych teatrów alternatywnych w Polsce, który podjął stałą współpracę z Domem Pomocy Społecznej[6]. Zaangażowanie twórców w pracę artystyczną ze społecznością osób wykluczonych stanowi jedno z działań prekursorskich prowadzonych w obszarze teatru społecznego, realizowanego w Polsce z seniorami oraz z osobami z niepełnosprawnościami. Podejmując je, teatr dowodził, że niemal od początku swojego istnienia komplementarny obszar jego pracy, obok poszukiwań artystyczno-etnograficznych, stanowiły działania animacyjne i społeczne. Tradycja myślenia artystów w kategoriach obowiązku i społecznej odpowiedzialności za działania na rzecz społeczności lokalnej znana w historii teatru polskiego i w teatrze niemieckim charakteryzuje się dużą siłą. To w dużym stopniu z tej tradycji czerpali od początku Erdmute i Wacław Sobaszkowie.

W działaniach artystycznych realizowanych przez Teatr Węgajty w przestrzeniach społecznych, np. w DPS-ie w Jonkowie, nigdy nie chodziło o realizację misji obywatelskiej czy spełnianie aktów miłosierdzia[7], ale o podejmowanie pracy wzbogacającej zarówno mieszkańców DPS-u, artystów, adeptów Innej Szkoły Teatralnej (formacji pedagogicznej Teatru Węgajty) oraz widzów. Celem pracy artystycznej prowadzonej w obszarze społecznym nie jest robienie czegoś „dla" kogoś, uczenie kogoś czegoś, ale współuczestniczenie we wzajemnej wymianie[8]. Takie działania prowadzą do wspólnego usuwania blokad, które z różnych względów skutecznie rozdzielają jednostki i grupy[9] postrzegane jako wzajemnie nieprzystające.

W ciągu trzydziestu lat działań Teatru Węgajty w DPS-ie zmieniała się dynamika i forma współpracy. Początkowo najczęściej stosowaną praktykę stanowiły potańcówki organizowane jako cel działań teatru (m.in. podczas międzynarodowych seminariów etnomuzykologicznych, etnograficznych, teatrologicznych[10]), zwieńczenie widowisk teatru obrzędowego – kolędowania oraz zapustów, z którymi Teatr Węgajty regularnie odwiedzał, a z zapustami nadal odwiedza DPS, element warsztatów bądź innych działań[11]. Kontakty między mieszkańcami a twórcami Teatru Węgajty i ich gośćmi nawiązywane przy okazji potańcówek ograniczały się zwykle do sfery kinestetycznej. W latach 90. sprawność fizyczna znacznie większej liczby mieszkańców pozwalała im włączać się w tańce. Po latach ta forma spotkań zaczęła się wyczerpywać ze względu na wiek i schorzenia osób mieszkających w DPS-ie, a także na brak narzędzi u ówczesnych performerów umożliwiających im taniec z osobami o alternatywnej motoryce, np. poruszającymi się na wózku[12].

W poszukiwaniu straconego kontaktu

Twórcy Teatru Węgajty coraz częściej zdawali sobie sprawę z ograniczeń dotychczasowej formuły. Przez lata nie nawiązali bliższego, zindywidualizowanego kontaktu

096_Hasiuk.indd 363 08.09.2022 21:01:44

z mieszkańcami DPS-u. Próbą zmiany sytuacji były zaproponowane przez Erdmute Sobaszek warsztaty plastyczne. To one stanowiły pierwszą próbę dotknięcia „białej plamy" przysłaniającej relacje artystów z mieszkańcami DPS-u. Zbliżając się do niej, twórcy odkryli „ludzi z ich życiowym doświadczeniem, ich siłę w zmaganiu się z tym, co jest przykre"[13]. Relacje nawiązane z mieszkańcami DPS-u stały się dla artystów nie tylko źródłem inspiracji estetycznych, ale także ważną częścią doświadczenia życiowego. W tym kontekście najczęściej jako pierwsza bywa wymieniana Irena Anacka, która mimo bardzo poważnej choroby jest niezwykłą osobowością, charakteryzującą się darem łagodnego łączenia ludzi[14].

Wspólne działania z grupą mieszkańców DPS-u podczas warsztatów plastycznych pomogły artystom z Węgajt stworzyć pretekst do pogłębionych rozmów, niejako domagających się utrwalenia. Pomocna okazała się w tym zakresie grupa studentów profesor Aldony Jawłowskiej z Wydziału Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, która w czerwcu 2008 roku odbywała w Węgajtach praktyki terenowe. Indywidualne wywiady zrealizowane w ich toku z mieszkańcami DPS-u okazały się przełomem we współpracy teatru ze społecznością tego miejsca. Pozwoliły one nawiązywać bezpośrednie relacje, poza kontrolą instytucji. Indywidualne rozmowy były kontynuowane przez członków i członkinie teatru po wyjeździe studentów, już nie w celach socjologicznych, ale jako pierwszy krok do pracy teatralnej. Równocześnie jedna ze studentek – Kamila Paprocka – podjęła pogłębione badania, których owocem była wnikliwa i inspirująca praca magisterska[15] oraz liczne artykuły i wywiady[16].

Spojrzenie (na) Albina

Geneza pracy teatralnej prowadzonej przez Teatr Węgajty w DPS-ie jest złożona. Sama idea pojawiła się dość wcześnie. Irena Anacka wyznała, że po raz pierwszy o pracy teatralnej rozmawiała z Erdmute Sobaszek około 2006–2007 roku. Podczas jednej z potańcówek aktorka podeszła do unieruchomionej na wózku i obserwującej tańczących kobiety i jak wspomina Anacka: „w trakcie luźnej rozmowy pomyślałyśmy, czy to nie byłoby dobre, żeby zaangażować każdego, nawet i tego, kto chodzić i tańczyć nie może"[17]. Tym zaangażowaniem miał być teatr. Jak widać z powyższej relacji źródłem podjęcia pracy teatralnej było nawiązanie indywidualnego kontaktu z mieszkańcami DPS-u. Także badania Kamili Paprockiej przyczyniły się do stworzenia teatru. Jednak warto rozważyć, czy aktywność badaczki była tak kluczowa, jak ona to przedstawia: „w dużej mierze dzięki moim badaniom powstał pierwszy spektakl z udziałem mieszkańców DPS"[18]. Trudno jednoznacznie to przesądzić. Bardziej skłaniam się ku tezie, że choć główna inspiracja do stworzenia teatru miała swoje źródło w indywidualnych rozmowach zarówno studentów, jak i członków teatru z mieszkańcami DPS, to kluczową rolę odegrały spotkania artystów z Albinem Krajewskim, dawnym kolędnikiem, rzeźbiarzem ludowym, muzykantem, człowiekiem o rozbudowanej refleksji filozoficznej. Wacław Sobaszek podkreśla, że bez obecności Krajewskiego działania teatralne w DPS-ie nigdy by nie zaistniały. „Sama jego obecność zainspirowała nas do podjęcia tej pracy", mówił o Krajewskim[19]. Można zaryzykować twierdzenie, że spotkanie Krajewski–Sobaszek było kluczowe. Jego siła jest dostrzegalna na jednej z fotografii Jarosława Poliwki. Wacław Sobaszek z całkowicie ufnym spojrzeniem oraz otwartym gestem zwraca się ze wskazówką do Albina Krajewskiego w kostiumie Heroda. Znam niewiele zdjęć w historii teatru polskiego, na którym ukazana została podobna głębia relacji aktor-reżyser. Jednym z nich jest zdjęcie Marka Czudowskiego z próby *Księcia Niezłomnego* z niezapomnianą wymianą spojrzeń między Ryszardem Cieślakiem a Jerzym Grotowskim[20]. Jeśli przyszłoby mi wskazać jedno źródło powstania Teatru Potrzebnego to kryłoby się ono w spojrzeniu reżysera Wacław Sobaszka na tego konkretnego aktora.

Albin Krajewski był nie tylko protagonistą pierwszego przedstawienia *Wesele. Domena publiczna* (2009), w którym wcielił się w rolę Ojca, ale całego Teatru Potrzebnego (tak po 2012 roku Sobaszkowie nazwali działania teatralne w DPS-ie, prowadzone w latach 2008–2011 pod nazwą Teatr Hazbeszkwej). Wykonał również rzeźby, które jako rekwizyty zostały wykorzystane w *Weselu* oraz w kolejnym spektaklu – w *Iwonie poślubionej* (2010). Krajewski sformułował również cel pracy teatralnej realizowanej w DPS-ie. „Powiedział, że warto by mieć grupę teatralną, która mogłaby pojechać do innego DPS i coś tam [tj. przedstawienie teatralne – M.H.] pokazać"[21]. Jego głos był dla twórców Teatru Węgajty, przede wszystkim dla Wacława Sobaszka, niezwykle istotny. Nie dziwi fakt, że to właśnie dla Krajewskiego zespół Teatru Potrzebnego stworzył *hommage*, realizując w 2014 roku, niemal trzy lata po jego śmierci, przedstawienie *Ulica krokodyli* na podstawie prozy Brunona Schulza skonstruowane wokół postaci Ojca[22] – nieobecnej w kosmosie scenicznym, wszechmocnej w makrokosmosie teatralnym.

Spór czy alians z przodkami?

Wprowadzając zespół Teatru Węgajty z pracą teatralną do DPS-u, Wacław Sobaszek zadawał powracające pytanie: czym jest ten szczególny „dom", zwany w mowie potocznej domem starców? I zauważał, że: „tym, co konstytuuje DPS, jest nie tyle indywidualna niepełnosprawność pensjonariuszy, co niepełnosprawność relacji społecznych, która sprawia, że niektórzy ludzie wypadają ze swych dotychczasowych powiązań i tu trafiają"[23]. Teatr w DPS-ie jest tworzony zatem w ściśle określonym kontekście, wobec wielu wyzwań i problemów, takich jak: starość, niepełnosprawność, samotność, ciężkie i postępujące choroby, w tym choroby psychiczne, uzależnienia, petryfikacja[24], ograniczenia narzucone przez instytucję totalną, marazm, dysfunkcje więzi społecznych, „zaburzenie pewnej energii życiowej" – wynikające ze zgromadzenia

096_Hasiuk.indd 364 08.09.2022 21:01:44

w jednym miejscu ludzi starych, usuniętych z ról społecznych, opozycja domu i getta[25]. Awersem ich nieobecności w rodzinach jest z kolei brak łączności młodszego pokolenia z przeszłością[26]. Pierwszym krokiem w obliczu takiego rozpoznania było dostrzeżenie, w jakim stopniu ten obraz może być zwierciadłem również dla osób poza DPS-u, w tym twórców i współpracowników Teatru Węgajty, i w jaki sposób można odnaleźć coś, co łączy obie grupy.

„Tkanką łączną"[27] okazała się pieśń przekazana przez jedną z mieszkanek DPS-u, panią Antoninę. W przedstawionej przez nią wersji kurpiowskiej *Ballady o starym Jakubku* odnaleźć można było zarys fabuły *Króla Leara*. Pytanie reżysera zawierało sugestię odpowiedzi: „Co robić, wprowadzić do DPS-u Szekspira?"[28]. I Shakespeare istotnie „wszedł", ale nie był to *Król Lear*. Choć *Sen nocy letniej* znalazł się w repertuarze Teatru Hazbeszkwej dopiero w 2011 roku, wybór autorów wystawionych przez zespół, współtworzony przez Teatr Węgajty i mieszkańców DPS-u, charakteryzuje się żelazną konsekwencją. Składają się na niego arcydzieła – teksty: Stanisława Wyspiańskiego, Witolda Gombrowicza, Williama Shakespeare'a, Brunona Schulza, Alfreda Jarry'ego, Sławomira Mrożka.

W tym miejscu warto podkreślić, że teatr tworzony w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie to teatr autorski Wacława Sobaszka. Realizowany przez małżeństwo Sobaszków z mieszkańcami, współpracownikami zespołu (m.in. z Joanną Drzewiecką-Kozielską) oraz z adeptami Innej Szkoły Teatralnej (autorskiej metody formacyjnej Teatru Węgajty). Praca w zespole Teatru Potrzebnego z założenia ma angażować wszystkich uczestników, być satysfakcjonująca i odpowiadać ich oczekiwaniom. Nie może być pracą „dla", lub „ze względu na", ale pracą „z", i powinna polegać na wspólnym procesie i wymianie, dzięki którym „otwiera się nowa perspektywa" – komentuje Sobaszek[29]. To on jest pomysłodawcą i inicjatorem wszystkich przedstawień. Potwierdza to np. Mariusz Szczepanek, aktor Teatru Potrzebnego od 2015 roku, który przedstawia Sobaszka jako tego, który „szuka pomysłów", „rzuca propozycje" i „zarządza całym tym teatrem", gdyż, jak konkluduje Szczepanek: „Wiadomo, tutaj [w DPS-ie] to nikt pomysłów nie ma"[30]. Jednak w toku pogłębionej rozmowy z wykonawcą okazało się, że choć na etapie wyboru sztuki aktorzy nie przedstawiają propozycji, ich inwencja w pracy teatralnej nie ogranicza się do wyrażenia zgody lub dezaprobaty wobec projektu reżysera. Ujawnia się natomiast w interpretacji postaci: „Mówię Wackowi, jak sobie wyobrażam […] jak mój bohater powinien wyglądać, w jaki sposób i jakim tonem powinien mówić i też przedstawiam swoje propozycje. To nie jest tak, że reżyser coś mi narzuca, to jest wzajemna współpraca"[31].

Na pytanie o metodę pracy Wacław Sobaszek w jednym z wywiadów tłumaczył, że w pracy teatralnej w DPS-ie metoda Teatru Węgajty składająca się z połączenia muzyki (*via naturalis*)[32] oraz biegu leśnego została ograniczona. Rezygnacja z realizacji drugiego elementu sprawiła jednak, że pewne minimalne jakości związane z biegiem zaistniały w trakcie prób Teatru Potrzebnego, szczególnie tych realizowanych w leśnej siedzibie Teatru Węgajty. Warto tutaj wskazać przede wszystkim na doświadczenia aktorów: większej bliskości siebie samego, drugiego człowieka i przyrody. Sobaszek zwrócił uwagę, że choć muzyka pojawia się na próbach i podczas przedstawień „DPS-owych", pełni funkcję „pewnej instancji ściągającej" i umożliwia spotkanie zarówno wykonawców, jak i różnych elementów dzieła, jej ilość jest ograniczona. „Jeśli zaczęliśmy robić Teatr Potrzebny w DPS-ie, właściwie porzuciliśmy metodę na rzecz czegoś takiego, że w obliczu konieczności i wyższej potrzeby wszystko jest dobre, że cokolwiek weźmiesz do ręki jako narzędzie, będzie dobre, oby tylko tych ludzi wyrwać z inercji i tworzyć teatr" – konkludował reżyser[33]. Analizując spektakle Teatru Potrzebnego, wyraźnie widzimy, że Sobaszek nieco na wyrost mówił o rezygnacji z metody w pracy nad nimi. Muzyka bowiem w postaci pieśni i akompaniamentu tanecznego odgrywa nieodzowną i konstytutywną rolę we wszystkich przedstawieniach zrealizowanych w DPS-ie. Trudno też jednoznacznie zinterpretować jego sformułowanie: „cokolwiek weźmiesz do ręki jako narzędzie" w kontekście takich arcydzieł jak: *Wesele*, *Iwona, księżniczka Burgunda* z elementami Ślubu, *Ferdydurke* i opowiadania *Szczur*, *Sen nocy letniej*, fragmenty *Ulicy krokodyli* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz pism rozproszonych Schulza, *Ubu król czyli Polacy*, *Tango*. Poszukując uzasadnień dla wyborów repertuarowych dokonanych przez reżysera warto wskazać kilka możliwych odpowiedzi.

Dla Sobaszka, podobnie jak dla Grotowskiego, związki teatru z literaturą są niezwykle mocne. Tak jak twórca *Apocalypsis cum figuris*, reżyser z Węgajt sięga po wielkich autorów z przeszłości, by dialogować z nimi i spierać się na temat wyzwań stawianych przez dzisiejszy świat[34] oraz sytuacji aktorów w nim – w przypadku DPS-u – ludzi „ze szczególnym losem"[35]. Wybitni autorzy to przodkowie, z którymi można się nie zgodzić, jak zauważył Grotowski, lecz nie sposób się ich wyprzeć. I to oni mogą stać się sojusznikami w sytuacji, w której reżyser podejmuje współpracę z osobami p o s t r z e g a n y m i j a k o wykluczone, odrzucone, zostawione[36], nieprzystosowane[37] osoby o ograniczonym kapitale kulturowym i sprawczości. Zjawiskiem komplementarnym wobec pracy z taką grupą są właśnie arcydzieła literackie, utwory uznane, docenione, stale obecne w kulturze, o silnym oddziaływaniu, „należące do wszystkich". Wybierane przez Sobaszka teksty charakteryzują się taką otwartością i pogłębionym rozeznaniem ludzkiej natury, w które z łatwością wpisują się doświadczenia i losy aktorów – mieszkańców Domu Pomocy Społecznej. Teatr Potrzebny stanowi potwierdzenie tezy Przemysława Czaplińskiego, że „nie umiejscowienie geograficzne, lecz narracyjne określa nasze położenie. Mieszkamy w mniej i bardziej rozbudowanych opowieściach, nie zaś w obiektywnych i fizycznie opisywalnych przestrzeniach. Nasze narracje wywierają wpływ na miejsce. Zamieszkując kulturę, istniejemy w re-

096_Hasiuk.indd 365 08.09.2022 21:01:44

lacjach, a do wytworzenia relacji potrzebne są opowieści"[38]. Nawiązanie współpracy teatralnej z mieszkańcami DPS-u potwierdza, że wprowadzenie aktorów czy raczej uświadomienie im faktu zamieszkiwania w opowieściach, przywrócenie im arcydzielnych opowieści, jako czegoś, co do nich także bezsprzecznie należy, sprawiło, że narracje Teatru Węgajty wpłynęły na miejsce – fizyczne – Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie. Z kolei Kamila Paprocka, w ważnej pracy o działaniach Teatru Węgajty w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, zauważa, że wielkie narracje, w tym przypadku teksty Wyspiańskiego, Gombrowicza, Shakespeare'a, Schulza, Jarry'ego, Mrożka, łączą to, co heterogeniczne, w całość i nadają siłę oraz sens indywidualnym opowieściom mieszkańców DPS-u, określonym przez nią jako opowieści litotyczne[39].

Wacław Sobaszek wskazuje, że wybór danego tekstu do realizacji nie jest wynikiem kalkulacji czy wypełniania planu. O *Królu Ubu* – piątej sztuce zrealizowanej z Teatrem Potrzebnym, reżyser powiedział:

Pomysł przyszedł sam […]. Potrzebuję […], żeby tekst mnie porwał i tak się składa, że kiedy wiosną [2016 roku] zacząłem czytać *Króla Ubu*, miałem wrażenie, że świetnie przylega do sytuacji panującej w naszej grupie Teatru Potrzebnego. Zrobiliśmy dwa lata temu [w 2014 roku] spektakl *Ulica krokodyli*. Coś się zmieniło w życiu tych ludzi, w naszym życiu i w kraju […] i zaczęliśmy rozglądać się za czymś nowym[40].

Równocześnie tylko najwybitniejsze dzieła literatury pięknej (zarówno dramaty, jak i teksty prozatorskie), stanowiące elementy wspólnego dziedzictwa kulturowego, zdolne są objąć czy odnieść się do doświadczeń bliskich, zarówno osobom mieszkającym po jednej, jak i po drugiej stronie niewidzialnego parkanu, oddzielającego DPS od reszty społeczeństwa. Warto zauważyć, że cel pracy Wacława Sobaszka nigdy nie polegał na tym, by performerzy Teatru Potrzebnego opanowali dykcję aktorów zawodowych i nauczyli się mówić w konkretnej manierze tekst Wyspiańskiego, żeby zapoznali się z prozą Schulza bądź dramatem Jarry'ego, podnosząc swoje kompetencje jako „ludzi kulturalnych".

Ramowanie klasyczne I – Jarry i Mrożek

Dzięki wykorzystaniu arcydzieł literackich w połączeniu z materiałem muzycznym (złożonym w dużej mierze z: tradycyjnych pieśni, przyśpiewek i melodii popularnych) oraz choreograficznym (tańce tradycyjne) Sobaszek buduje strukturę dramaturgiczną zdolną połączyć w jeden organizm różne doświadczenia ciał-umysłów performerów. Komponuje dramaturgiczną strukturę włączającą, której podstawę stanowią z reguły teksty dramatyczne, rzadko adaptacje. Wobec definicji dramatu Marco de Marinisa, który dramat rozumie jako przede wszystkim działanie, akcję, stanowiące w swej esencji taniec. A podstawą w realizacji dramatu jest, według tego badacza, takie działanie aktora w poszukiwaniu techniki, które „nie jest intelektualne, ale fizyczne, cielesne"[41]. Alternatywna motoryka, cielesność aktorów – mieszkańców DPS-u – odgrywają tutaj kluczową rolę. Inscenizacja tekstów, która stanowi ich ucieleśnienie dokonuje się dzięki ciałom aktorów o odmiennej motoryce, ciałom osób z niepełnosprawnościami, z doświadczeniami szczególnych chorób, kryzysów czy starości. Spotkanie klasycznego tekstu należącego do wielkiej narracji i tylko pozornie słabego – doświadczonego w sposób szczególny – ciała performera / performerki pozwala na ożywcze i oryginalne interpretacje teatralne dramatycznych i literackich arcydzieł. Przygotowując je, Wacław Sobaszek, jak każdy autor twórczych koncepcji inscenizacyjnych, dopuszczał się, jak określa takie zabiegi Stefania Skwarczyńska – odchyleń – od propozycji realizacji teatralnej zawartej w tekście dramatycznym[42]. Odchylenia, jak zauważa badaczka, są naturalne i konieczne zarówno dla sztuki dramatu, jak i teatru i „idą najczęściej w kierunku […] uwspółcześnienia dramatu w jego treściach ideowych i artystycznej formie, zapewniając mu tym żywotność poza granicami jego powstania"[43]. W przypadku odchyleń poczynionych przez Wacława Sobaszka przedstawione wyżej uzasadnienie jest drugorzędne. Wprowadzał on takowe w przedstawieniach realizowanych w DPS-ie przede wszystkim, by wydestylować z tekstów dramatycznych treści, które w najpełniejszy sposób, z zachowaniem ekonomii, a przez to lekkości, scen i słów, będą w stanie przekazać szczególne doświadczenia aktorów mieszkańców DPS-u oraz by dostosować proponowaną kompozycję tekstów do potrzeb i możliwości wykonawczych performerów.

Wykorzystując dziewięciostopniową typologizację inscenizacji, zbudowaną przez Skwarczyńską według wzrastającego przyrostu odchyleń od wzorca[44], proponuję przyjrzeć się, w jakim miejscu skali należy umieścić realizacje teatralne arcydzielnych tekstów dramatycznych i prozatorskich zrealizowanych w Teatrze Potrzebnym. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że wszystkie spektakle Teatru Potrzebnego można zaliczyć do typów o dużym odchyleniu od oryginalnego tekstu dramatycznego (od szóstego do ósmego).

Jako przykład „typu 6", a więc inscenizacji przekazującej „poważną część materii werbalnej tekstu, zarys fabuły i postaci", ale wymieniającej poetycki świat przedstawiony na świat inny[45] mogą posłużyć spektakle *Ubu król, czyli Polacy* (2016) oraz *Tango albo ballada o Edku* (2020). Ten drugi, realizowany w czasie pandemii COVID-19 wiosną 2020 roku, podczas warsztatów prowadzonych na platformie Zoom, został zaprezentowany jedynie *on-line* jako próba otwarta. Oba przedstawienia reżyser opatrzył informacją: „wg motywów Alfreda Jarry'ego / Sławomira Mrożka". W dwu przypadkach widzowie obcowali z „przepisaniem" klasycznych arcydzieł dokonanym przez Sobaszka. Oznaczało ono „potarcie […] [ich] doświadczeniem współczesnym"[46] w wymiarze indywidualnym i społecznym. Reżyser zderzył niepokojący obraz rzeczywistości przedstawionej w dramacie Jarry'ego z aktualną sytuacją mieszkańców Domu Pomocy Społecznej, doświadczaną „normalnie" (*Ubu…*), ale również w tak ekstremalnej sytuacji, jaką jest pandemia, skutkująca całkowitym zamknięciem domu na

096_Hasiuk.indd 366 08.09.2022 21:01:44

odwiedziny osób z zewnątrz (*Tango…*) (dom, który staje się faktycznie więzieniem). W obu spektaklach powrócił temat dyktatury i populizmu, a w *Ubu…* dodatkowo wojny, został wyeksponowany wątek przejmowania władzy przez postaci tyle karykaturalne i marionetkowe, ile monstrualne. Nie tylko tytułowego bohatera Alfreda Jarry'ego, ale również Edka z dramatu Mrożka (w obie postaci wcielił się Jan Jendrycki) można scharakteryzować w następujący sposób: „Ubu jest Innym […] nie jest […] z naszego świata: jego grubiaństwo, obsceniczność, brzydota moralna pomagają mu zachować dystans, ale są one tylko znakami jego głębokiej odmienności. [Bohater] nie jest cieniem ludzkich łajdactw wyświetlanych na ścianach platońskiej jaskini, jest ich Ideą"[47]. Ukazanie Ubu i Ubicy w drodze na wojnę, w epilogu filmowym przedstawienia, w warmińskim, bliskim mieszkańcom DPS-u krajobrazie, stanowiło nie tylko obraz purnonsensowy, ale również tworzyło niemal plakatowy przekaz. Oto siły monstrualne, niebezpieczne i żądne władzy znajdują się „na polskich drogach", bliżej niż można było się spodziewać. Łajdactwo spowszedniało. Z kolei Edek, kolejny przykład populistycznego dyktatora, chociaż tak jak pozostałe postacie *Tanga* pojawiał się jedynie w formie emitowanego obrazu, dostępnego przez platformę Zoom, był tym, który w realizacji Sobaszka zawłaszczał wirtualną rzeczywistość, jedyną, za pomocą której mieszkańcy DPS-u mieli możliwość utrzymania relacji ze światem zewnętrznym w czasie pandemii. Korespondencja obu spektakli z rzeczywistością polityczną w Polsce w 2016 i 2020 roku była znacząca.

Ramowanie klasyczne II – Gombrowicz i Schulz

Z kolei przedstawienia: *Iwona poślubiona* – przygotowane w dwóch wersjach (z premierami w 2010 i w 2019) oraz *Ulica krokodyli* (2014, z próbami wznowieniowymi w 2021) można zaliczyć do „typu 7". Stanowią go, jak pisała Skwarczyńska, „inscenizacje adaptowanych z utworu literackiego czy paraliterackiego fragmentów jego materii werbalnej, jego wybranych scen czy obrazów, uzupełnionych często fragmentami z innych pism autora tegoż utworu"[48].

W *Iwonie poślubionej* reżyser wykorzystał niewielkie fragmenty dramatów Witolda Gombrowicza: *Iwony, księżniczki Burgunda* oraz *Ślubu*[49], fragmenty powieści *Ferdydurke*[50] oraz opowiadania *Szczur*[51]. W efekcie poszerzeniu uległy niektóre postaci. Książę Filip obok swoich fraz wypowiadał wybrane sekwencje Henryka ze *Ślubu*, Król – Ojca, Królowa – Matki. Część sekwencji Pijaka ze *Ślubu* reżyser połączył z sekwencjami Żebraka z *Iwony, księżniczki Burgunda*, by zbudować nową postać. Sobaszek nie tylko dokonał wyboru i montażu replik oraz fragmentów, ale także wprowadził niezbędne zmiany, by zachować czytelność nowej całości. Powstała kompozycja o zagęszczonych sensach i lekkiej formie. Niektóre decyzje dramaturgiczne reżysera wprowadzały przełomowe znaczenia. Działo się tak np. w sytuacji, w której Sobaszek przywrócił Iwonie głos, „wkładając w jej usta" strawestowane repliki z opowiadania *Szczur*. Iwona w przedstawieniu Teatru Potrzebnego nie tylko ukazuje bunt i przebiegłość sił związanych z tym, co społecznie spychane i pomijane, ale odzyskuje sprawczość. Precyzyjnie i z siłą demaskuje istnienie „przeźroczystych", usankcjonowanych społecznych mechanizmów opresji, w tym opresji kobiet. Sobaszek uzyskał efekt niezwykle rzadko spotykany w inscenizacjach tego dramatu, sprawił, że choć Iwona nie ocaliła życia, zyskała głos i obroniła swoją postawę wobec niesprawiedliwości świata.

Z kolei wyjątkowość *Ulicy krokodyli* w repertuarze Teatru Potrzebnego wynikała z tego względu, że materiał tekstowy pochodził w całości z utworów prozatorskich. Reżyser użył fragmentów różnych tekstów Brunona Schulza składających się na zbiory: *Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz *Republiki marzeń* należącej do *Utworów rozproszonych*[52]. Warto wskazać dwa klucze do tej pracy związane z jej kontekstualizacją. Pierwszym kontekstem, wspominana którego powstał spektakl, była biografia zespołu – śmierć protagonisty Albina Krajewskiego. Drugi wiązał się ze zmianą krajobrazu Jonkowa, szczególnie obrazów postrzeganych z okien czy otoczenia Domu Pomocy Społecznej. W szybkim tempie zaobserwować można było rozwój osiedli domów jednorodzinnych rozwijających się z rozmachem i na dużą skalę. To budownictwo stanowiło swego rodzaju inwazję w pagórkowate warmińskie łąki. Sobaszek posłużył się niezwykle ważnym toposem w dziele Schulza, jakim jest figura Ojca, oraz rozwijanym przez pisarza tematem przemiany krajobrazu miasta i inwazji tandety w starą jego „tkankę", by wspólnie z zespołem poruszyć kwestie ważne dla wykonawców w 2014 roku.

Patchworkowe inscenizacje stanowiły nie tyle przykład spotkania z konkretnym dziełem, co „zanurzenia" się w światach Gombrowicza i Schulza z przewodnikiem, który, respektując misterną wielowarstwowość tych rzeczywistości literackich, równocześnie wydobywa ich lekkość. Tworzy struktury dramatyczne w formie miniatur charakteryzujące się ekonomią środków.

W przypadku przedstawień Teatru Potrzebnego zaliczonych według typologii Stefanii Skwarczyńskiej do typu 7 forma zastosowana do materiału tekstowego nie była inspirowana stylem epoki, ale współczesnymi poszukiwaniami teatralnymi i wybranymi aspektami rzeczywistości społecznej. Reżyser, który po sześciu latach od premiery *Synczyzny*, zrealizowanej z zespołem Innej Szkoły Teatralnej, powrócił do inscenizacji tekstów Gombrowicza, chciał odnaleźć wykonawców zdolnych ucieleśnić „rzeczywistość w nie zapisaną". Można zauważyć, że „Sobaszek nie wprowadził Gombrowicza do DPS-u, tylko niejako go stamtąd wyłuskał"[53]. Przez wyłuskiwanie rozumiem odnalezienie odpowiedniej sytuacji, miejsca umożliwiającego ukazanie opresyjnych mechanizmów przedstawionych przede wszystkim w *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Okazało się, że ten dramat w niezwykle trafny sposób opisuje, według Sobaszka, rzeczywistość DPS-u. *Iwona poślubiona* nie była spektaklem krytycznym, stworzonym jako reakcja

096_Hasiuk.indd 367 08.09.2022 21:01:44

wobec funkcjonowania konkretnego domu pomocy społecznej, ani nawet wszystkich tego typu domów w Polsce. Dom pomocy społecznej stał się figurą wszelkich instytucji „totalnych", ale i każdej ludzkiej społeczności, których zadaniem jest przyjmowanie osób trafiających do nich w trudnych / przełomowych momentach życia (szpitale, więzienia, szkoły, itd.) i pomaganie im. W mechanizmy działań tych instytucji, które powinny wspierać jednostkę, często wpisane jest jednak działanie przemocy. Nawet jeśli nie zostaje ono zrealizowane na poziomie ontologicznym, to społecznym albo symbolicznym. Towarzyszący temu wątek dotyczący obecności form społecznych i fakt, że są one postrzegane jak te, które mają chronić przed tym, co nie(okieł)znane. Ale to, co ma chronić, często zamraża, izoluje, petryfikuje. W *Iwonie poślubionej* reżyser konfrontuje widzów ze szczególną sytuacją. „Spod rzeczywistości", która wydaje się definitywnie uporządkowana, oswojona, bezpieczna wyłania się to, co niepokoi, nad czym nie sposób zapanować. Nie można ani tego okiełznać, ani wytłumaczyć, ani odrzucić, ani zamknąć w bezpiecznym sejfie, można jedynie spotkać się z tym twarzą w twarz, często w bólu. To, co zepchnięte, izolowane, ignorowane, inne – wcześniej czy później zawsze dochodzi do głosu, rozsadza tzw. porządek, bierze udział w spisku przeciwko formom, nawet jeśli samo ginie, nie pozwala trwać temu, co było. Wywołuje przewroty, zmiany, rewolucje.

Zarówno *Iwona…*, jak i *Ulica…* przygotowane zostały w dwóch wersjach. Za każdym razem forma spektaklu ulegała zmianie, choć nie zawsze wprowadzało to zmianę interpretacji. Tak zdarzyło się tylko w przypadku *Iwony poślubionej*. Powodem była zmiana obsady. W inscenizacji z 2010 roku rolę Księcia Filipa grał student Uniwersytetu Warszawskiego, muzyk bez dużych problemów zdrowotnych Sebastian Świąder. W przedstawieniu o dziewięć lat późniejszym w tę samą postać wcielił się mężczyzna o dziesięć lat starszy, mieszkaniec DPS-u, od wypadku poruszający się na wózku Mariusz Szczepanek. Intryga w obu obsadach nabierała innego znaczenia i ciężaru. Podczas, gdy działania Filipa (w obsadzie z 2010 roku) były tylko młodzieńczym kaprysem, poszukiwaniem kolejnych bodźców, pragnieniem eksperymentowania ze swoim życiem osobistym i społecznym, ta sama rola w interpretacji Szczepanka pozwoliła aktorowi mówić o potrzebie wprowadzenia do swojego życia czegoś-kogoś, co-kto kompletnie zaburzy jego rutynę i marazm. Wykonawca posłużył się postacią Filipa jako pretekstem do mówienia o mierzeniu się z tym, co do tej pory było spychane, nieujawnione, zdawało się nieobecne, a co doskwiera. W tym kontekście eksperyment podejmowany przez Filipa stanowił próbę wyrwania się z marazmu.

Ramowanie klasyczne III – Wyspiański i Shakespeare

A. *Wesele. Domena publiczna* albo ożywianie uczuć

Stefania Skwarczyńska, charakteryzując typ 8 inscenizacji, pisała, że polega ona na przejęciu z konkretnego tekstu dramatycznego pewnych fragmentów materii werbalnej, głównie o motywach dalekonośnych i aluzyjnych, samej struktury utworu wraz z konturami niektórych z jego scen i zarysem niektórych postaci, ale przede wszystkim jego perspektywy ideowej, zwłaszcza gdy ukierunkowana jest na przyszłość lub na sprawy uniwersalne, a to dla podstawienia w miejsce jego treści fabularnych treści zupełnie nowych, bliskich doświadczeniu widzów, treści korespondujących antytetycznie z treściami utworu, ale o nowym sensie ideowym, wprawdzie mieszczącym się w „przyszłościowej" perspektywie utworu, ale sprzecznym z jego tonacją[54].

Do tego typu można zaliczyć: inicjujące pracę zespołu *Wesele. Domena publiczna* (2009) oraz *Sen nocy letniej* (2011).

W przypadku obu przedstawień dramaty Stanisława Wyspiańskiego i Williama Shakespeare'a pełniły funkcję inspiracji. Wacław Sobaszek swobodnie wybrał poszczególne sceny i motywy z tekstu Wyspiańskiego, wszystkie uległy skróceniu, a często także trawestacjom i rekompozycjom. W *Weselu* reżyser wykorzystał materiał z jedenastu scen aktu pierwszego i trzech scen aktu drugiego, pominął całkowicie akt trzeci[55]. Należy dopowiedzieć, że wiele obrazów w przedstawieniu zostało rozdzielonych intermediami wokalnymi i tanecznymi, niekiedy z udziałem pojedynczych tancerzy czy par, innym razem większości wykonawców i części widzów. Wszystkie zabiegi dramaturgiczne, a więc selekcja, skróty i montaż tekstu, łączenie replik należących do różnych postaci w dramacie, by stworzyć jedną postać sceniczną, służyły jak najlepszemu dostosowaniu materiału literackiego do wykonawców. W założeniu Sobaszek chciał podkreślić swobodę i lekkość dialogów Wyspiańskiego. To się udało, skoro aktorzy, w tym mieszkańcy DPS-u, podkreślali, że tak dobrze czują się w swoich rolach, jakby „specjalnie dla nich [zostały – M.H.] napisane"[56]. Proponując obsadę, reżyser odwoływał się do doświadczeń biograficznych aktorów, ich możliwości i talentów wykonawczych oraz uwarunkowań psychofizycznych, niekiedy także do ról, jakie odgywali w zespole. Stąd np. Albin Krajewski integrujący grupę wcielił się w rolę Ojca, Halina Burzyńska, z zawodu wykładowczyni akademicka śpiewu, występowała w partiach wokalnych, a w strawestowanych słowach Wyspiańskiego wyrażała osobistą tęsknotę: „Marzę przy weselnym graniu/o jakimś wielkim kochaniu". Z kolei niema sekwencja „powrotu z wesela" w stanie upojenia alkoholowego wykonana przez Jana Jendryckiego stanowiła komiczny epilog przedstawienia. Świadomie budowana przez reżysera relacja między tekstem Wyspiańskiego a doświadczeniami aktorów sprawiała, że materiał literacki zyskiwał dodatkowy rezonans. Strawestowany tekst Haneczki ze sceny 16 pierwszego aktu wypowiedziany prawie dokładnie w połowie przedstawienia (w ósmym obrazie) przez Irenę Anacką – aktorkę niemal całkowicie sparaliżowaną, poruszającą się na wózku, zyskiwał dodatkowe znaczenia:

> Musisz przejść najpierw cierpień koło / Musisz przejść nędzę, bóle / A potem kiedyś będzie wesoło / Jak ci ból ser-

096_Hasiuk.indd 368 08.09.2022 21:01:45







1. Przedstawienie *Iwona poślubiona (2)* w wykonaniu Teatru Potrzebnego, Teatr Węgajty, 17 maja 2019. Fot. Maciej Janicki.
2. Albin Krajewski i Wacław Sobaszek podczas próby spektaklu Teatru Hazbeszkwej *Wesele. Domena Publiczna*, Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie, 2009. Fot. Jarek Paliwko.
3. Przedstawienie *Ubu król czyli Polacy* Teatru Potrzebnego na dziedzińcu Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, 2017. Fot. Lidia Leszek.

096_Hasiuk.indd 369 08.09.2022 21:01:46

ca dość nakole […] / Musisz najpierw popróbować, / Coś przecierpieć, coś przeboleć, / Żeby móc miłość uszanować[57].

Fraza skierowana przez aktorkę do młodej, pełnosprawnej kobiety to nie tylko słowa pociechy, ale świadectwo wypowiadane z samego środka „koła cierpienia". W paradoksalny sposób tekst pozwala przyjąć pozycję nadziei, wiary w przyszłość. Irena Anacka wypowiada tekst Wyspiańskiego jako ekspertka w temacie bólu, cierpienia i mierzenia się z trudnym losem. Dzieli się tym doświadczeniem, a równocześnie przykładem swojej (heroicznej!) postawy wobec niego. Jest osobą pełną hartu ducha, godności i wewnętrznej jasności, niezwykle uważną i otwartą i dzięki temu jej postawa wobec trudnego życia, akceptacja warunków i wewnętrzne niepoddawanie się im stanowi niezwykły przykład nie tylko dla aktorów z zespołu Teatru Potrzebnego i widzów, ale wielu innych ludzi, którzy mieli szansę poznać panią Irenę. „Stanie się osobą niepełnosprawną wymaga nauczenia się, jak żyć z powodzeniem i godnością jako osoba z niepełnosprawnością, a nie wyłącznie życia jako niepełnosprawna osoba pragnąca zostać osobą bez niepełnosprawności. Potrzebujemy tego rodzaju wiedzy" – pisała jedna z czołowych specjalistek w dziedzinie *disability studies* Rosemarie Garland-Thomson[58]. Taką postawę prezentuje Irena Anacka. Tekst Wyspiańskiego wypowiadany przez aktorkę jest głosem mędrczyni.

Sobaszek dzięki wyborowi, a niekiedy przeróbkom replik z tekstu Wyspiańskiego i ich rozdzieleniu między aktorów sprawił, że inscenizacja *Wesela* stawała się okazją do mówienia „o znaczeniu kultury niepełnosprawności, włączenia i wspólnoty", stwarzała przestrzeń na opowiedzenie przez aktorów – nie tylko mieszkańców DPS-u – swoich indywidualnych historii, nawet jeśli były to tylko ich „rozbłyski" umieszczone między wierszami. Garland-Thomson zwróciła uwagę, że bez względu na to, czy osoby z niepełnosprawnością „wypierają się, czy z chęcią przyjmują wyzwanie, jakie niesie ze sobą niepełnosprawność, wszyscy czują potrzebę opowiedzenia […] swojej historii"[59]. Reżyser odnalazł delikatny sposób, by te historie mogły zaistnieć jako konstytutywne „nici" arcydzieła narodowego, jednej z lektur podstawowych dla kultury polskiej. Nie bez znaczenia był tutaj główny nadrzędny temat przedstawienia, który w reżyserii Sobaszka, zgodnie z literą tekstu, stanowi przełamanie inercji. Jednak kontekst Domu Pomocy Społecznej urealniał, konkretyzował i wprowadzał dodatkowe znaczenia dla tematu wychodzenia z marazmu. „Chodziło o to, żeby to miejsce ożywić w takim podstawowym sensie. […] Żeby zaproponować tym ludziom jakiś rodzaj przebudzenia, mimo instytucjonalnej opresji, w jakiej się znajdują" – komentował reżyser w filmie (*Między aktami…*). Stąd kodą i tezą spektaklu były słowa Poety z 15 sceny 1 aktu wypowiadane w finale przedstawienia przez Pannę Młodą: „To uczucia tak się garną; / szkoda, żeby szły na marno"[60]. Druga część jej wypowiedzi powracała powtarzana przez kolejnych aktorów jak echo, wzmacniając przesłanie. Wacław Sobaszek mówił, że celem działań w DPS-ie nie jest, by mieszkańcy stali się „artystami na pokaz, dla poklasku", ale by praca teatralna wspierała ich w budowaniu motywacji, by dzięki niej przede wszystkim zyskali wiarę w siebie. Wyjście z marazmu nie oznacza tutaj podjęcia narodowowyzwoleńczego czy choćby społecznego czynu, ale wzmocnienie własnej wartości, zyskanie siły, by z własnymi talentami (i ograniczeniami) „wyjść do świata", by budować zrównoważone (w znaczeniu partnerskie, a nie oparte na podległości czy zależności), sprawiedliwe relacje, bazujące na wzajemnej wymianie doświadczeń, talentów, perspektyw postrzegania świata. *Wesele* stanowiło odpowiedź na oczywiste skądinąd rozpoznanie psychologów, m.in. Franza Rupperta, dotyczące istot ludzkich: „Jesteśmy z natury istotami społecznymi i bez innych nie przeżyjemy. Jesteśmy wzajemnie na siebie zdani. Potrzebujemy i szukamy wzajemnego kontaktu. Dla wielu nie ma nic gorszego niż bycie samemu"[61]. Jeżeli, jak sugeruje Paprocka, „*Wesele* stało się poniekąd spektaklem o budowaniu wspólnoty"[62], to „lepienie wspólnoty" wydarzyło się dzięki pojedynczym spotkaniom podczas pracy na próbach nad dwu-, trzyosobowymi dialogami.

B. *Sen nocy letniej* – postludzka mandala

Ideę nadrzędną i cel pracy nad *Weselem* można określić jako wychodzenie z marazmu dzięki „otwieraniu emocji". Przesłanie o dwa lata późniejszego *Snu nocy letniej*[63] również wybrzmiało w pieśni wieńczącej finałową scenę[64]. Stanowiło niejako uczynienie następnego kroku – podjęcie działania polegającego na odkrywaniu pieśni (czyli piękna, dobra, rytmu, miary, harmonii) w każdej rzeczy i przekazywaniu jej innym jako daru, z miłością. Takie działanie ma moc budzenia ze snu, a nawet przywracania życia.

Inscenizacja *Snu nocy letniej*, choć można ją zaliczyć również do typu 8 określonego przez Skwarczyńską, była bardziej oddalona od tekstu dramatu niż *Wesele*. Przedstawienie stanowiło samoistne dzieło teatralne zainspirowane pojedynczymi scenami z dramatu Shakespeare'a. Reżyser wykorzystał tylko około 5–10 procent tekstu z czterech wybranych scen, w przekładzie Stanisława Koźmiana: Sceny 1, aktu I, Sceny 1 aktu V, Sceny 2 aktu II oraz Sceny 1 aktu III. Tekst Szekspirowski był niejako formą stelażu dla przedstawienia zmontowanego z krótkich sekwencji dialogicznych oraz działań performatywnych inspirowanych dramatem. Sobaszek dokonał bardzo dużych skrótów i autorskiej kompilacji tekstu oryginalnego, z większości replik zrezygnował. Wprowadził tylko wybrane postaci, m.in. Hippolitę, Tezeusza, Tytanię, Tyzbe, Motka, Klina, Elfy[65], choć liczbę tych ostatnich zredukował. Obecność niektórych postaci, jak np. Demetriusza, została zmultiplikowana (w tym konkretnym przypadku do pięciu) a zarazem zredukowana do imienia, wypowiadanego w różnych językach, przez różne głosy kobiece. Pięć aktorek („anonimowych Hermii") w różnych miejscach pustej przestrzeni ukazywało reakcje na spotkania

096_Hasiuk.indd 370 08.09.2022 21:01:46

z niewidzialnymi Demetriuszami oddzielonymi od nich fizycznie nieistniejącymi murami. Schadzki miłosne przedstawione przez pięć kobiet miały różną intensywność i dynamikę. W ujawnianiu miłosnego afektu najciekawszą, najmniej jednoznaczną scenę zbudowała jedyna z grupy aktorek, mieszkanka DPS-u Halina Burzyńska, punktując działanie krótkotrwałym śmiechem na granicy histerii.

Sobaszek niekiedy przyporządkował Szekspirowskie frazy innym bohaterom (np. Hippolita w 1 scenie I aktu wypowiada wybrane repliki Tezeusza, a Tyzbe Hermii). Zastąpił niektóre dialogi działaniem, w tym tańcem, pieśniami lub nieartykułowanymi dźwiękami. Zainspirowany sytuacjami przedstawionymi w dramacie, jak np. rozmową kochanków przez rozdzielający ich mur, na ich podstawie zbudował wspólnie z aktorami etiudy mimiczne z użyciem głosów. Taką rolę odgrywał powtarzający się w różnych konfiguracjach trójkowy układ taneczny, w którym na przemian jedna z tworzących go osób (Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Henryk Kitkowski) stawała się murem uniemożliwiającym połączenie dążącym do spotkania kochanków. Ludzkie ciało, coraz to inne, było przeszkodą na drodze do ich zbliżenia.

Dodatkowo, bardzo skromny materiał tekstowy reżyser rozdzielił za pomocą interludiów tanecznych, tańczonych pojedynczo, w parach i grupach, oraz pieśni, zarówno ludowych (m.in. pieśni obrzędowej z lubelskiego *Chmara idzie, będzie deszcz*), jak i wykonanych przez Halinę Burzyńską do tekstów Chóru – postaci dramatu Shakespeare'a. Jednak najważniejszy element kulturowych nawiązań wyeksponowany w *Śnie nocy letniej* stanowiły obrzędy sobótkowe. Został wprowadzony korowodowy taniec kobiet. Tutaj z kolei najstarsza w grupie Krystyna Polańczyk, również mieszkanka DPS-u, w wyćwiczony, dynamiczny układ taneczny młodszych aktorek wprowadzała własną, zupełnie inną dynamikę i układ. Te elementy, zaburzając wykonywany rytm ogólny, nie tylko poprzez zaprzeczenie eksponowały jeszcze wyraźniej narzucony porządek, ale ujawniając niemożliwość aktorki w dostosowaniu się do niego, podkreślały jej unikatowy, zjawiskowy sposób poruszania się i osobisty rytm. Obecność Polańczyk w korowodzie nadawała formie choreograficznej zupełnie nowe znaczenie. Paulina „Miu" Zielińska wykonała pieśń poznaną dzięki Ninie Nikołajuk *Oj, ty Janie sobótkowy*, pochodzącą znad Buga. Wykonawczynie tańców, a także niektórych scen (np. Tytania w sekwencji z Motkiem), nosiły na głowach wianki z ziół i kwiatów. Wianki w finale przedstawienia zostały „puszczone na widownię" i były wkładane wybranym widzom na głowy. Przekazywanie elementu kostiumów aktorek widzom stanowiło w pewnym sensie poszerzenie granic świata przedstawionego, jeden ze sposobów badania i „uelastyczniania" granicy między przestrzenią i funkcją aktorów oraz widzów, stosowanych w różnych formach w przedstawieniach Teatru Węgajty. Liśćmi, kwiatami, ziołami, gałązkami zostały przyozdobione także wózki, na których poruszała się dwójka aktorów, odgrywających role mieszkańców lasu wokół Aten: Irena Anacka – Tytania i Mariusz Monczyński – niemy, w inscenizacji Sobaszka, Puk. Paprocka pisała o obecnych na scenie wózkach, że dzięki zastosowaniu w ich dekoracji roślin „to, co zwykle jest świadectwem niemocy, stało się elementem znaczącym – kostiumem teatralnym. […] [a aktorzy o alternatywnej motoryce] ustawieni w centrum sceny […] efemeryczną obecnością znakomicie sprawdzili się w roli leśnych duchów"[66]. Przystrojone liśćmi i kwiatami wehikuły, na których poruszała się dwójka aktorów, pomagały wydobyć szczególny status ontologiczny postaci Tytanii i Puka. Przypominali oni wożone, przyozdobione figury bóstw. Ograniczenie mobilności ciał aktorów mogło w tym kontekście sugerować rozwój sił duchowych. Dodatkowo wyeksponowany został ich związek ze światem roślinnym, współistnienie z innymi istotami ludzkimi i postludzkimi. Stawali się oni jakby ruchomymi ogrodami.

Innym ważnym składnikiem przedstawienia, w którym zastosowano elementy roślinne, była scenografia w postaci ułożonej na podłodze mandali z trawy, kwiatów, ziół i gałęzi. W trakcie przedstawienia, pod wpływem działań aktorów mandala ulegała stopniowemu niszczeniu, ukazując nie tyle eksponowaną w buddyzmie nietrwałość materii, ile transformację świata objawioną w stadiach wzrostu, kwitnienia, więdnięcia i obumierania roślin. Spośród bogactwa znaczeń symboliki mandali w *Śnie nocy letniej* Teatru Potrzebnego występowała ona przede wszystkim jako obraz świata, wyznaczała jego centrum, w którym odbijała się postludzka (roślinna) obecność i perspektywa. Równocześnie twórcy wykorzystywali moc mandali integrującą ludzką psychikę. Mandala bowiem nie tylko wspiera w zachowaniu istniejącego porządku psychicznego, ale jest także pomocna w jego odtworzeniu, jeśli taki zniknął. „Pełni przy tym funkcję pobudzającą i twórczą". Wyraża całość, zupełność ludzkiej psychiki. Kontemplacja mandali nie tylko dodaje energii, ale także przynosi ukojenie i poczucie, że „życie odnalazło swój sens i porządek"[67]. Umieszczona w centrum przestrzeni gry integrowała aktorów i widzów we wspólnej kontemplacji porządku świata tworzonego z połączenia ludzkich i postludzkich (roślinnych) obecności. Przy tym podkreślała to, co łączy dwie tylko pozornie rozłączne grupy – mieszkańców DPS i gości. W tym podwójnym połączeniu rozdzielonych grup społecznych oraz elementów ludzkich i postludzkich przedstawiony został obraz współistnienia, „współ z kimś, z kilkoma, w grupie (oznaczało bowiem jak to określał Grotowski) – odkrycie, odkrywanie siebie i jego"[68].

Połączenie elementów ludzkich i postludzkich nabrało dodatkowego wymiaru w sekwencji tańca w finale przedstawienia, gdy postaci ludzkie – aktorzy Innej Szkoły Teatralnej, w maskach z liści łopianu, szczelnie okrywających twarze i nadające ich głowom odczłowieczone formy, wychodzili w zindywidualizowany i stylizowany sposób (na nisko ugiętych nogach, tanecznym krokiem) w odmiennym rytmie zza czarnego parawanu i zapraszali do tańca zarówno aktorów – mieszkańców DPS-u – jak

096_Hasiuk.indd 371 08.09.2022 21:01:46

i widzów, przy wtórze pieśni *Oj ty Janie sobótkowy…* wykonanej z towarzyszeniem akordeonu i klarnetu. Obecność masek łopianowych na głowach wykonawców czyniła z nich postaci z odmiennej rzeczywistości, a cała sekwencja mogła zostać skojarzona z obrazem sennym lub z karnawałowym przekroczeniem. Zastosowanie łopianu do zrobienia masek miało nie tylko znaczenie pragmatyczne – z jednego liścia można było wykonać całą maskę. Odnaleźć można informację, prawdopodobnie anegdotyczną, że w zamierzchłych czasach twórcy wędrownych teatrów używali właśnie liści łopianu jako masek[69]. Łopian jako roślina, którą należy zrywać w nocy letniego przesilenia (noc świętojańska), posiadała od wieków szerokie zastosowanie lecznicze, magiczne i szamańskie. W kontekście uzdrawiającej mocy łopianu końcowe działanie w przedstawieniu można interpretować jako obudzenie uzdrawiających, życiodajnych mocy, które działają we wspólnej zabawie, weseleniu się, tańcu.

Stefania Skwarczyńska przyznaje wartość najwyższą tym dziełom teatralnym, które najdalej odchylone od wzorca realizacji teatralnej zawartej przez dramaturga w tekście dramatycznym „dają ujście poetyckiej wyobraźni" twórców i skutkują zaistnieniem dzieł w pełni oryginalnych[70]. Inscenizacje przygotowane przez Wacława Sobaszka w Teatrze Potrzebnym realizują postulat badaczki.

Idea Erdmute i Wacława Sobaszków, by rozpocząć działania teatralne w DPS-ie, wybory inscenizacyjne i praca reżyserska Wacława stanowiły fundament i pozwoliły określić ramę do pracy nad kolejnymi przedstawieniami i kształtować ich formę. Najważniejszym elementem spektakli Teatru Potrzebnego pozostaje jednak „poruszająca obecność" (*affecting presence*)[71] aktorów – mieszkańców Teatru Potrzebnego.

Poruszająca obecność (*Affecting presence*)

Według amerykańskiego antropologa Roberta Planta Armstronga, badacza kultur afrykańskich i kultur południowo-wschodniej Azji, zajmującego się estetyką z perspektywy antropologicznej, konstytutywną cechę dzieła sztuki stanowi ucieleśnianie przez nie uczuć, afektów lub „wyrazu […] świadomości" zdolnego pobudzić szczególne uczucia odbiorcy. Pojmowane w ten sposób dzieło sztuki charakteryzuje „poruszająca obecność". Badając pozaeuropejskie kultury, Armstrong wskazał, że w kulturze europejskiej dzieła sztuki wykazują się perfekcjonizmem, którym zostaje określona tak niejasna, według badacza, kategoria, jak piękno. Natomiast w innych kulturach, np. u Jorubów, nie tyle liczy się wirtuozeria, ile „ucieleśnienie esencji" wybranej jakości i „skuteczność" dzieła, ściśle związana z poruszającą obecnością. Poza „przynależeniem do danej kategorii" i ucieleśnieniem poruszającej obecności (*affecting presence*) czynnik wirtuozerii często nie jest wymagany[72].

Armstrong zauważa, że są kultury, w których główną wartością poruszającej obecności dzieła sztuki jest to, że bezpośrednio niesie ono moc (*power*). Dlatego badacz przedstawia estetykę alternatywną wobec estetyki piękna. Jest nią estetyka energii. Przy czym antropolog podkreśla wyjątkowe znaczenie doświadczenia i zauważa, że jedynie w bogatym, niezbywalnym konstytutywnym labiryncie doświadczenia można znaleźć to, co w kulturze przynależy człowiekowi jako bogatej, subtelnej, duchowej, racjonalnej całości, świadomej i doznającej. Pisze o „pełnym pasji metabolizmie doświadczenia" – w którym zanurzeni są ludzie żyjący w danej kulturze. Zdolni równocześnie do przeżywania świata kulturowego oraz kulturowego postrzegania świata przeżywanego". Co istotne, Armstrong rozumie kulturę jako w z ó r - w - d o ś w i a d c z e n i u. Nie postrzega jej jako artefaktów, funkcji, symboli, aktów komunikacji – ale jako „ogniska doświadczenia świadomości". Poruszająca obecność, która według niego – jak wspomniano – jest konstytutywną cechą dzieła sztuki, stanowi bezpośrednie przedstawienie „w pełni nasyconego uczuciem wymiaru doświadczenia". Zgłębianie obecności poruszającej jest badaniem człowieka w ramach tych pojęć, które określają jego istotę, czyli tych, „które zawierają elementy procesu ż y c i a - j a k o - c z ł o w i e k". Jego doświadczenie przedstawione w obecności poruszającej przynosi zarówno żywe formy, jak i ż y w e f o r m y j e g o ś w i a d o m o ś c i[73].

Choć gra aktorów Teatru Potrzebnego, mieszkających w DPS-ie rzadko charakteryzuje się mistrzostwem wykonawczym czy perfekcjonizmem, jednak budowane przez nich postaci nieodmiennie ucieleśniają uczucia, afekty, stanowią „wyraz […] świadomości", a przede wszystkim przekazują „nasycony uczuciem wymiar doświadczenia" życia-jako-człowiek w często skrajnej ontologicznej sytuacji wobec poważnej choroby, starości, kryzysu. Dlatego spektakle Teatru Potrzebnego, choć wykonawczo często niedoskonałe, pozwalają widzom doświadczyć poruszającej obecności i wnoszą wyjątkowy „zastrzyk energii", „przemieniające doświadczenie współobecności"[74].

W książce *Niezwykłe ciała*, wydanej po raz pierwszy w 1997 roku, Rosemarie Garland-Thomson pisała: „Chcę przenieść niepełnosprawność ze świata medycyny do świata mniejszości politycznych, zaproponować myślenie o niepełnosprawności jako o formie etniczności"[75]. Jeśli w tej perspektywie spojrzeć na społeczność DPS-u w Jonkowie, współpracującym z nimi Erdmute i Wacławowi Sobaszkom udało się uniknąć w kontaktach z mieszkańcami postawy etnocentrycznej, „naznaczonej beznadziejną krótkowzrocznością, która pozwala tylko na bardzo ograniczone zrozumienie, nie dopuszczając do najpełniejszego pojmowania obcej kultury, z którą mamy do czynienia i wzbogacenia się przez nią"[76]. Celem pracy Sobaszków nigdy nie było budowanie jakiejkolwiek relacji władzy ani w najmniejszym nawet stopniu zachowanie paternalistyczne. Nie zamierzali także gromadzić wiedzy o mieszkańcach, ale ich zrozumieć, by móc wspólnie z nimi współistnieć, działać, tworzyć, praktykować „bycie ludzkim", by móc tworzyć „sztukę o człowieku", ale

096_Hasiuk.indd 372 08.09.2022 21:01:46

w rzeczywistości postludzkiej, koncentrując uwagę na jak najszerszej skali zjawisk ludzkich i postludzkich w ich aspekcie doświadczeniowym[77].

* Tekst powstał w wyniku badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

Bibliografia:

Armstrong Robert Plant, *Anthropology, Aesthetics, and the Affecting Presence*, [w:] *Wellspring. On the Myth and Source of Culture*, University of California Press, Oakland 1975, s. 11–41.

Barański Marek, *Spektakl DPS z Jonkowa rewelacją Wioski Teatralnej*, „Gazeta Olsztyńska" 2016, nr 172, s. 4.

Bardane, [w:] *Blog. Quêtes spirituelles à Grenoble* – https://www.luminessens.org/post/2016/11/05/la-bardane, dostęp: 12.12.2021.

Bastide Roger, *Bahijské kandomble,* przeł. Vladimíra Daňková, Argo, Praha 2003.

Buber Martin, *Ja i Ty: wybór pism filozoficznych*, wyb., przeł. i wstęp J. Doktór, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992.

Cardina John, *Lives of Weeds. Opportunism, Resistance, Folly*, Comstock Publishing Associates (Cornell University Press), Ithaca 2021.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris 1992.

Corvin Michel, *De Jarry à Artaud*, [w:] *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, red. Jacqueline de Jomaron, Armand Colin Éditeur, Paris 1989, s. 323–340.

Czapliński Przemysław, *Poruszona mapa. Wyobraźnia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Czyżewski Krzysztof, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów", Sejny–Krasnogruda 2017.

Eburne Jonathan P., *Sztuka outsiderska/teoria outsiderska*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2015, nr 3, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/8._jonathan_p._eburne_-_sztuka_outsiderska_teoria_outsiderska.pdf, dostęp: 22.11.2021.

Garland-Thomson Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze. Wydanie z okazji dwudziestej rocznicy pierwszej edycji*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Gisman-Stoch Jolanta, *Patrząc w tym samym kierunku. Studenci animacji na Cieszyńskiej Nocy Muzeów*, „Cieszyński Almanach Pedagogiczny", t. 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019a, s. 78–89.

Gisman-Stoch Jolanta, *My Birth Will Be Tomorrow. Being Present in the Transitional Space Between the Old and the New*, [w:] *Traditions in Transition in the Arts Therapies*, red. Richard Hugham, Salvo Pitruzzella, Sarah Scoble, Hilda Wengrower, ECArTE Publication, University of Plymuth, Plymuth 2019b, s. 19–43, http://ecartepublications.co.uk/traditions-in-transition/mobile/index.html#p=10, dostęp: 12.12.2021.

Gniadek Mariusz, *Rozples w Węgajtach. (Szkic o Teatrze Wiejskim Węgajty)*, „O Bara Bara" 1995, nr 5, s. 3–7.

Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Gombrowicz Witold, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Gombrowicz Witold, *Bakakaj i inne opowiadania*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, *et al.*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012.

Hasiuk Magdalena, *Iwona poślubiona*, „Teatr" 2019, nr 11, https://teatr-pismo.pl/7421-iwona-poslubiona – dostęp 29.11.2021.

Hasselberg Viola, *Theater als „ökolgische Nische"*, „Theater der Zeit" 1995, Januar–Februar, s. 32–33.

Kornaś Tadeusz, *Węgajty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4, s. 68–69.

Kott Jan, *Lustro*, Czytelnik, Warszawa 2000.

Litwinowicz Małgorzata, *Kto widział Heroda?*, „Gazeta Olsztyńska" 1994, nr 22 (1 lutego), s. 4.

Łubieński Tomasz, *Wspólne ścieżki*, „Więź" 1995, nr 1, s. 186–188.

Marinis Marco de, *En quête de l'action physique, au théâtre et au de la du théâtre, de Stanislavski à Barba*, „Degrés" 1999, nr 97–99, s. 11–20.

Mazgal Ewa, Sobaszek Erdmute, *Przywiodła mnie tu wielka miłość*, „Gazeta Olsztyńska" 2018, nr 15, https://e-teatr.pl/erdmute-sobaszek-przywiodla-mnie-tu-wielka-milosc-a248973, dostęp: 18.01.2022.

Morawiec Elżbieta, *Kolędowanie w Węgajtach*, „Gazeta Krakowska" 1995, 17 lutego.

Osiński Zbigniew, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Paprocka Kamila, *Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Ewa Wąchocka, Dorota Fox, Aneta Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 203–211.

Paprocka Kamila, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*. Maszynopis pracy wykonanej pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Tokarskiej-Bakir, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013a.

Paprocka Kamila, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Literraria et Historica" 2013b, nr 2, zob. http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_slh_2013_007, 5.09.2021.

Paprocka Kamila, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek*, „Scena" 2011, nr 3, s. 8–9.

Paprocka Kamila, *Nie można milczeć*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 51–54.

Paprocka Kamila, *Tu jest coś do zrobienia*, „Teatr" 2009, nr 12, s. 49–53.

Ruppert Franz, *Symbioza i autonomia. Trauma symbiotyczna i miłość wolna od uwikłań*, przeł. A. Lehrke, Virgo, Warszawa 2020.

Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

Shakespeare William, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Koźmian, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949.

Skwarczyńska Stefania, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru. t. 2, Teatr*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 249–262.

Skwarczyńska Stefania, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta

096_Hasiuk.indd 373 08.09.2022 21:01:46

Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 2, s. 79–95.

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

Sobaszek Wacław, *Przybysze, miejscowi i inni. Stowarzyszenie Teatr Wiejski „Węgajty"*, [w:] *Archipelag. Festiwal Społecznej Aktywności Warmii i Mazur. Zgromadzenie Parkowa 1*, red. Wioletta Pruska, Ryszard Michalski, Marek Ruczko, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2010.

Sobaszek Wacław, *DPS, wspomnienia z prz_szłości*, „Festiwal Wioska Teatralna '09. Teatr potrzebny – kontynuacje – interwencje" (Zeszyt Festiwalowy), 2009, lipiec, brak numeracji stron.

Sobaszek Wacław, *O dialogu*, [w:] *Materiały o Pracowni, sierpień 1978 – marzec 1980*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze" w Olsztynie, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia", Olsztyn, marzec 1980, s. 20–21.

Szyłłejko Tadeusz, *„Węgajty" kolędują*, „Gazeta Wyborcza", dodatek „Warmia i Mazury" 1994, 12 stycznia, s. II.

To trochę donkiszoteria… Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 17, s. 31–34.

Wyspiański Stanisław, *Dramaty,* t. IV, *Wesele. Wyzwolenie. Akropolis*, oprac. Adam Chmiel, Grzegorz Sinko, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1927.

Filmografia:

Film *Między aktami* w reżyserii Katarzyny Lesisz i Alana Kępskiego, którego produkcja odbyła się w ramach Koła Naukowego ISNS i pokazany został w siedzibie Wydziału Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego 28 kwietnia 2010 roku.

Wywiad filmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzony w Teatrze Węgajty w 2017 roku przez Małgorzatę Borkowską. Materiał dostępny w Archiwum Teatru Węgajty.

Przypisy

1 Analiza pracy Teatru Węgajty prowadzonej w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (a także podczas wypraw i w pracy nad spektaklami Innej Szkoły Teatralnej) jako przykład *l'art brut* (sztuki „surowej") czy outsider art., czeka jeszcze na rozwinięcie. Pomocny w budowaniu takiej perspektywy może okazać się tekst Jonathana P. Eburne'a. J.P. Eburne, *Sztuka outsiderska/teoria outsiderska*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2015, nr 3, s. 84–97, [w:] www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/8._jonathan_p._eburne_-_sztuka_outsiderska_teoria_outsiderska.pdf, dostęp: 22.11.2021. Z kolei Rosemarie Garland-Thompson, badaczka *disability studies,* pisała: „Tradycyjne społeczeństwa charakteryzujące się sztywnym porządkiem społecznym kojarzą osoby niepełnosprawne z kategoriami świętości bądź profanacji, przekleństwem bądź błogosławieństwem, przyznają im role żebraków lub wyroczni – zawsze outsiderów". R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze. Wydanie z okazji dwudziestej rocznicy pierwszej edycji*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020, s. 19. Terminu „outsider" użył m.in. także Jerzy Grotowski w tekście *Performer*, na określenie Don Juana opisywanego przez Nietzschego. Reżyser pisał o outsiderze jako o buntowniku, „przed którym poznanie stoi jak powinność. Jeśli nawet nie wyklęli go inni, czuje się odmieńcem". Grotowski przypominał też o „*vratias* (buntowniczych hordach)" w tradycji indyjskiej. „*Vratia* to ktoś na drodze do zdobycia poznania. Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami. […] Poznanie to sprawa czynienia" – konkludował Grotowski. J. Grotowski *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, *et al.*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012, s. 812. Zależność między procesem poznawania a pozycją outsidera wydaje się interesująca.

2 Stażystka w Teatrze Laboratorium w latach 60., autorka m.in. książki *Hnízdo Grotowského* (2009) oraz wielu tekstów publikowanych w językach: czeskim i polskim; profesorka praskiego DAMU, gdzie w latach 90. XX wieku stworzyła i przeprowadziła pięcioletni autorski program kształcenia artystów-osób z niepełnosprawnościami.

3 Wypowiedź Jany Pilátovej podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 24 lipca 2019 roku w Węgajtach. W posiadaniu autorki tekstu. Figury „chwastów" pojawiły się np. w sztukach plastycznych zarówno w kontekście społeczno-politycznym, jak i ekologicznym, postludzkim; por. wystawy prezentowane w Zachęcie: Karoliny Grzywnowicz, *Chwasty* (5.09–31.10.2015) oraz Anny Siekierskiej *Chwasty i ludzie* (18.01–15.03.2020). Z kolei John Cardina w książce *Lives of Weeds. Opportunism, Resistance, Folly* łączącej perspektywę botaniczną, historyczną, ekologiczną oraz wiedzą z dziedziny biologii ewolucyjnej ze społecznym wymiarem zmagań gospodarki człowieka bada na przykładzie ośmiu roślin, jak ich życie kształtuje i jest kształtowane przez sposób życia człowieka.

4 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] *To trochę donkiszoteria… Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 17, s. 33.

5 Wypowiedź Jany Pilátovej podczas wywiadu, dz. cyt.

6 Inicjatywa należała do pracowniczek „Jutrzenki" (w tym może do samej dyrektorki Marii Rabuczyn), które w 1992 roku zwróciły się do Erdmute i Wacława Sobaszków z prośbą o nawiązanie współpracy. Prośba ta spotkała się z natychmiastową i pozytywną odpowiedzią. Współpracę zainicjował koncert litewskiego zespołu Intakas – uczestnika międzynarodowego seminarium *Bliższe ojczyzny*, (6–11.11.1992) organizowanego w Węgajtach, który przerodził się w potańcówkę.

7 Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] E. Mazgal, E. Sobaszek, *Przywiodła mnie tu wielka miłość*, „Gazeta Olsztyńska" 2018, nr 15, s. 7, https://e-teatr.pl/erdmute-sobaszek-przywiodla-mnie-tu-wielka-milosc-a248973, dostęp: 18.01.2022.

8 Por. K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*. Maszynopis pracy wykonanej pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Tokarskiej-Bakir, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013a, s. 160.

9 Wypowiedź Barbary Szpunier, tamże, s. 160.

10 W pierwszych latach współpracy Teatru Węgajty z DPS-em 1992–1996 – potańcówki odbywały się najczęściej w ramach międzynarodowych seminariów: *Bliższe ojczyzny* (organizowanych w latach 1991–1993), *Ścieżki tradycji* w 1994 oraz *W stronę tradycji żywej* 1995–1996.

11 Por. M. Litwinowicz, *Kto widział Heroda?*, „Gazeta Olsztyńska" 1994, nr 22 (1 lutego), s. 4; T. Szyłłejko, *„Węgajty" kolędują*, „Gazeta Wyborcza", dodatek „Warmia i Mazury" 1994, 12 stycznia, s. II; M. Gniadek, *Rozples*

096_Hasiuk.indd 374 08.09.2022 21:01:47

w Węgajtach. (Szkic o Teatrze Wiejskim Węgajty), „O Bara Bara" 1995, nr 5, s. 3–7; V. Hasselberg *Theater als „ökolgische Nische"*, „Theater der Zeit" 1995, Januar–Februar, s. 32–33; T. Łubieński, *Wspólne ścieżki*, „Więź" 1995, nr 1, s. 186–188; E. Morawiec, *Kolędowanie w Węgajtach*, „Gazeta Krakowska" 1995, 17 lutego.

12 Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 78–79.

13 Taż, [w:] E. Mazgal, E. Sobaszek, dz. cyt., s. 7.

14 Tamże. Z kolei Wacław Sobaszek o Irenie Anackiej tak opowiadał w wywiadzie filmowym przeprowadzonym w Teatrze Węgajty w 2017 roku przez Małgorzatę Borkowską: „To jest zadziwiające, jak ona utrzymuje swoją kondycję fizyczną i psychiczną, że ona potrafi być duszą towarzystwa. Utrzymywać dobry nastrój, wtedy, kiedy inni są załamani, kłócą się ze sobą […]. Wielu ludzi ją podziwia za to i to jest jakaś jej zdolność, trudno aż uwierzyć, skąd się to w niej bierze". Materiał jest dostępny w Archiwum Teatru Węgajty. Na kartach dziennika pisał zaś: „Kochana pani Irenka. Od tylu lat na wózku, bez możliwości władania rękami, mająca ciągle pogodę ducha. Uczestniczy psychicznie we wszystkim, co robimy, w spektaklach, wyprawach. Ktoś pomyślałby, że to ją wzmacnia. Tak, ale przede wszystkim to ona nas wzmacnia i wspiera". W. Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020,* red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020, s. 137.

15 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt.

16 K. Paprocka, *Teatr Węgajty / Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 203–211; K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Literraria et Historica" 2013b, nr 2, s. 148–185, [w:] http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_slh_2013_007, dostęp: 5.09.2021; K. Paprocka, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek*, „Scena" 2011, nr 3, s. 8–9; K. Paprocka, *Nie można milczeć*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 51–54; K. Paprocka, *Tu jest coś do zrobienia*, „Teatr" 2009, nr 12, s. 49–53.

17 Wypowiedź Ireny Anackiej na podstawie rozmowy przeprowadzonej przez autorkę 31 sierpnia 2018 roku w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie.

18 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 46.

19 Wypowiedź Wacława Sobaszka, tamże, s. 157.

20 Por. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 84–85.

21 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 158.

22 Por. W. Sobaszek, *Spiski życiowe…*, dz. cyt., s. 163.

23 W. Sobaszek, *Przybysze, miejscowi i inni. Stowarzyszenie Teatr Wiejski „Węgajty"*, [w:] *Archipelag. Festiwal Społecznej Aktywności Warmii i Mazur. Zgromadzenie Parkowa 1*, red. W. Pruska, R. Michalski, M. Ruczko, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2010, s. 16.

24 „Petryfikacja" to słowo bardzo często pojawia się w ostatnich latach w Węgajtach w kontekście współpracy z Domem Pomocy Społecznej. Dominowało także w rozmowach po próbie wznowieniowej *Iwony poślubionej* w DPS-ie 30 sierpnia 2018. Na podstawie notatek z prób.

25 M. Barański, *Spektakl DPS z Jonkowa rewelacją Wioski Teatralnej*, „Gazeta Olsztyńska" 2016, nr 172, s. 4.

26 Por. wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] *To trochę donkiszoteria…*, dz. cyt., s. 33.

27 K. Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów", Sejny / Krasnogruda 2017, s. 125–135.

28 W. Sobaszek, *DPS, wspomnienia z prz_szłości*, „Festiwal Wioska Teatralna '09. Teatr potrzebny – kontynuacje – interwencje" (Zeszyt Festiwalowy), 2009, lipiec, b.n.s.

29 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 159.

30 Wypowiedź Mariusza Szczepanka podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 2 kwietnia 2020 roku przez komunikator internetowy. W posiadaniu autorki tekstu.

31 Tamże.

32 Por. T. Kornaś, *Węgajty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4, s. 68.

33 Wypowiedź Wacława Sobaszka podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 23 marca 2020 przez komunikator internetowy. W posiadaniu autorki tekstu.

34 Por. J. Grotowski, dz. cyt., s. 799.

35 Tym określeniem posługuje się Jana Pilátová od końca lat 90. XX wieku.

36 W. Sobaszek, *DPS, wspomnienia z prz_szłości…*, dz. cyt.

37 Kategoria nieprzystosowania obejmuje jednak nie tylko mieszkańców Domu Pomocy Społecznej, ale również artystów, o których metaforycznie można powiedzieć, używając określenia Pilátovej: „chwasty". Erdmute Sobaszek tak scharakteryzowała obsadę przedstawienia *Iwona poślubiona*: „Ten spektakl […] robi dziesięć osób nieprzystosowanych do życia w społeczeństwie […] pięć z DPS-u, pięć od nas [tj. z Teatru Węgajty – M.H.]". Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] W. Sobaszek, *Spiski życiowe…*, dz. cyt., s. 144.

38 P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobraźnia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 322.

39 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 99; K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Teatrenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie…*, dz. cyt.

40 Wypowiedź Wacława Sobaszka w wywiadzie filmowym, por. przypis 14.

41 M. de Marinis *En quête de l'action physique, au théâtre et au de la du théâtre, de Stanislavski à Barba*, „Degrés" 1999, nr 97–99, s. c1.

42 S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru. T. 2, Teatr*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 254. (Prwdk. S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 2, s. 79–95).

43 Tamże, s. 255.

44 Tamże, s. 258–262.

45 Tamże, s. 260.

096_Hasiuk.indd 375 08.09.2022 21:01:47

46 J. Kott, *Lustro*, Czytelnik. Warszawa 2000, s. 34.
47 M. Corvin, *De Jarry à Artaud*, [w:] *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, red. J. de Jomaron, Armand Colin Éditeur, Paris 1989, s. 327.
48 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 260.
49 W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
50 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
51 W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
52 Por. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
53 M. Hasiuk, *Iwona poślubiona*, „Teatr" 2019, nr 11, https://teatr-pismo.pl/7421-iwona-poslubiona, dostęp 29.11.2021.
54 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 261.
55 Struktura tekstu kształtowała się następująco: obraz 1: Scena 37, akt I; obraz 2: Scena 22, akt I; obraz 3: Scena 8, akt I; obraz 4: Scena 3, akt I; obraz 5: Scena 2, akt I; obraz 6: Scena 3, akt II; obraz 7: Scena 5, akt II; obraz 8: Scena 16, akt I; obraz 9: Scena 14, akt II; obraz 10: Scena 11, akt I; obraz 11: Scena 26, akt I; obraz 12: Scena 30, akt I; obraz 13: Scena 3, akt II; obraz 14: Scena 1, akt I ; obraz 15 – składał się z tekstu pochodzącego ze Scen: 24, 30 i 15 aktu I.
56 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 90.
57 S. Wyspiański, *Dramaty,* t. IV, *Wesele. Wyzwolenie. Akropolis*, oprac. A Chmiel, G. Sinko, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1927, s. 32–33.
58 R. Garland-Thomson, dz. cyt., s. 26.
59 Tamże, s. 22.
60 S. Wyspiański, dz. cyt., s. 30.
61 F. Ruppert, *Symbioza i autonomia. Trauma symbiotyczna i miłość wolna od uwikłań*, przeł. A. Lehrke, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2020, s. 20.
62 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 92.
63 W spektaklu zmienił się skład osobowy aktorów, ale zostały zachowane podobne proporcje między mieszkańcami DPS-u i wykonawcami spoza ośrodka, co w *Weselu*. W tej pierwszej grupie byli: Irena Anacka, Halina Burzyńska, Jan Jendrycki, Henryk Kitkowski, Mariusz Monczyński i Krystyna Polańczyk. Kamila Paprocka zwróciła uwagę, że: „w *Śnie nocy letniej* było znacznie więcej improwizacji – ludzie, którzy trzy lata wcześniej byli przerażeni, że muszą nauczyć się na pamięć kilku wersów z *Wesela*, zaczęli z ogromną swobodą improwizować i bawić się na scenie. Aktorsko dominowała główna performerka, Halina – ona też otrzymała najwięcej partii mówionych. Tym razem, inaczej niż w przypadku poprzednich występów, złapała dystans do formy, nie bała się improwizować, rozgrzewała publiczność. Swoją rolę zbudowała na grotesce i przerysowaniu" K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 97.
64 Chodzi o autorski przekład *Wünschelrute* Josepha von Eichendorffa dokonany przez Sobaszków („Schläft ein Lied in allen Dingen,/Die da träumen fort und fort,/Und die Welt hebt an zu singen,/Triffst du nur das Zauberwort"), który brzmiał: „W każdej rzeczy pieśń uśpiona/Pragnie jeno śnić i śnić/W dar miłości przemieniona/Swym zaklęciem będzie żyć".
65 Imiona postaci podaję za wykorzystanym przez Wacława Sobaszka przekładem Koźmiana. W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Koźmian, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949, s. 3.
66 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 97.
67 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont / Jupiter, Paris 1992, s. 607–608.
68 J. Grotowski, dz. cyt., s. 957.
69 Por. *Bardane*, [w:] *Blog. Quêtes spirituelles à Grenoble* – www.luminessens.org/post/2016/11/05/la-bardane, dostęp: 12.12. 2021
70 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 257.
71 Termin Roberta P. Armstronga wprowadziła na grunt polski we własnej translacji i zastosowała w kontekście arteterapii Jolanta Gisman-Stoch. J. Gisman-Stoch, *Patrząc w tym samym kierunku. Studenci animacji na Cieszyńskiej Nocy Muzeów*, „Cieszyński Almanach Pedagogiczny", t. 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 85. J. Gisman-Stoch, *My Birth Will Be Tomorrow. Being Present in the Transitional Space Between the Old and the New*, [w:] *Traditions in Transition in the Arts Therapies*, red. R. Hugham, S. Pitruzzella, S. Scoble, H. Wengrower, ECArTE Publication, University of Plymuth, Plymuth 2019, s. 19–43 http://ecarte-publications.co.uk/traditions-in-transition/mobile/index.html#p=10, dostęp: 12.12.2021. Gisman-Stoch po raz pierwszy przywołała koncepcję estetyki energii Armstronga podczas wystąpienia *My birth will be tomorrow. Being present in the trasitional space between the old and the new* otwierającego konferencję The European Consortium for Arts Therapies Education (ECArTE) *Tradition in Transition in the Arts Therapies* w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w dniach 13–16 września 2017 roku.
72 R.P. Armstrong, *Anthropology, Aesthetics, and the Affecting Presence*, [w:] *Wellspring. On the Myth and Source of Culture*, University of California Press, Oakland 1975, s. 11–12. Wydaje się, że w podobnym duchu pisał Wacław Sobaszek jako jeden ze współtwórców Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia". Przyszły reżyser przeciwstawiał się przerostowi „funkcji estetycznej [można przypuszczać związanej z kategorią piękna] nad poznawczą": „Właściwą miarą przekazu powinna być nie estetyka, lecz prawda. Estetyka może dostarczać tylko sposobu jej ewentualnego dostrzeżenia"; W. Sobaszek, *O dialogu*, [w:] *Materiały o Pracowni, sierpień 1978 – marzec 1980*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze" w Olsztynie, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia", Olsztyn, marzec 1980, s. 20.
73 R.P. Armstrong, dz. cyt., s. 13–20.
74 J. Gisman-Stoch, *My Birth Will*…, dz. cyt., s. 20.
75 R. Garland-Thomson, dz. cyt., s. 40.
76 R.P. Armstrong, dz. cyt., s. 18.
77 Tamże.

096_Hasiuk.indd 376 08.09.2022 21:01:47