

JUSTYNA BIERNAT,
MAGDALENA HASIUK,
JOANNA KOCEMBA-
-ŻEBROWSKA,
JOANNA KRÓLIKOWSKA

Od walizki do sieci

Wokół archiwum Teatru Węgajty¹

I

Wpisujące się w praktyki archiwizacyjne katalogowanie oraz indeksowanie śladów może być postrzegane jako gest ocalający to, co minione. „Pragnienie jednocześnie całkowitej konserwacji teraźniejszości i absolutnego ocalenia przeszłości”, pisał Pierre Nora, jest obsesją archiwum, która dotyka naszą epokę. „Czujemy się zobowiązani do wytrwałego kolekcjonowania pozostałości, świadectw, dokumentów, pogłosek, jakichkolwiek widzialnych znaków tego, co było”. Nora wskazywał, że nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną, ponieważ opiera się na „materialności śladów, bezpośredniości danych i widzialności obrazu”. W ujęciu badacza tworzenie archiwów oraz „zachowywanie wszystkiego, ocalenie każdej oznaki pamięci” to imperatyw naszej epoki².

Zarówno procedury archiwizujące, jak i kategoria śladowości wiążą się z obszarem badań nad pamięcią³. Jacques Lacan wskazywał, że ślad jest nieobecnością desygnatu, warunkuje nietrwałość, wymazywalność i możliwość nieistnienia.

Lacan ujmuje ten problem w postaci efektownego, lecz trudno przekładalnego – objaśniał Andrzej Zawadzki – chiasmu, wykorzystującego wieloznaczność francuskiego słowa „pas”, oznaczającego krok, a także wyznaczającego negację: ślad stopy (*la trace de pas*) jako odcisk, dowodzący jej istnienia, obecności, przeradza się w „brak” śladu (*le pas de trace*). Słowo „krok” [*pas*] może znaczyć to, co znaczy, czyli: „krok” dzięki temu, że zrywa wszelkie związki ze śladem – rzeczywistym odciskiem kroku, że jest jego brakiem [*pas*]. „Miejsce” zatartego śladu zatem to miejsce narodzin znaczenia⁴.

Przywołana figura retoryczna wydaje się cennym narzędziem w podejmowanej próbie opisanie szczególnego rodzaju archiwum, jakim jest archiwum teatru. Kluczowe pozostają tu bowiem kategorie nietrwałości, wymazywalności, a także efemeryczności. Dokonując myślowej analogii, można uznać, że materialne relikty (teksty, plakaty, maski, fotografie, rekwizyty) są trwałymi śladami odsyłającymi do swych efemerycznych desygnatów

– widowisk teatralnych. Dzięki gromadzeniu śladów-reliktyw powstaje obraz minionego widowiska. Gest archiwizacyjny byłby tutaj gestem ocalającym pamięć o wydarzeniu teatralnym oraz pamięć o twórcach tego wydarzenia, archiwum byłoby zaś „miejscem narodzin znaczenia”⁵.

Według Aleidy Assmann archiwum jako instytucja biernej pamięci kulturowej magazynuje informacje, jest rezerwuarem wiedzy nieaktywnej. Badaczka przekonuje, że wiedza ta „wprawdzie zgromadzona i dostępna, nie jest jednak poddawana interpretacji, ponieważ to wykraczałoby poza kompetencje archiwisty”⁶. Chociaż Assmann wskazuje na potencjał wykorzystania materiałów archiwalnych przez naukowców, to jednocześnie podkreśla, że domeną archiwum – w przeciwieństwie do kanonu, aktualizującego wiedzę w teraźniejszości – jest bierność. Jeśli jednak spojrzeć na archiwum z perspektywy jego twórców, to kategoria ta wydaje się problematyczna. Tworzenie archiwum wiąże się bowiem z konceptualizacją jego konstrukcji, kreowaniem sieci, w którą włączane są następnie kolejne dokumenty. Wiedza w archiwum *in statu nascendi*, w przeciwieństwie do twierdzenia Aleidy Assmann, podlega więc interpretacji jego twórców, którzy są więcej niż jedynie archiwistami. Przy takim założeniu archiwum jawi się jako twór ewoluujący i dynamiczny, a bierność przestaje być jego konstytutywną cechą. W tej sytuacji archiwum nie tylko oczekuje na potencjalną aktywność badaczy, ale samo w sobie jest wynikiem tej aktywności.

Wiąże się ona nie tylko z figurą archiwisty-badacza, ale także z figurą twórcy, na co wskazywał Ernst van Alphen. Sztuka prywatnych archiwów to dla niego repetycja praktyk archiwizujących:

Artyści zazwyczaj zbierają i archiwizują trywialne przedmioty, które normalnie są przeoczane, uznane za niewarte zachowania. Poza tym artystyczny zbiór zmienia dany obiekt dzięki włączeniu go do kolekcji. [...] To, co bezwartościowe i niezauważalne, staje się niezwykle, zostaje powołane do życia i robi się widoczne dzięki łasce zebrania⁷.

Zgodnie z tym przekonaniem miejscem gromadzenia może być zarówno instytucja, jak również dom, gdzie „zmiana z bezwartościowego i przeoczonego w wyjątkowe i ważne to rewers zwyczajowych archiwalnych transformacji”⁸.

Dom artystów jako archiwum sytuuje się na granicy życia i sztuki oraz tego, co prywatne i publiczne. Analizujący kategorię archiwum Jacques Derrida przypominał jego źródłosłów. Grecki *archeion* oznacza dom, siedzibę, „adres, mieszkanie [...] tych, którzy rządzą i wydają nakazy”⁹. Według Derridy zjawisko archiwum wiąże się z dwiema zasadami: zasadą fizyczną zgodną z historią, z tym, co źródłowe, z miejscem, „gdzie rzeczy biorą swój początek”, oraz z zasadą nomologiczną związaną z miejscem, w którym „władza, porządek społeczny się realizuje [...], z którego porządek jest dany”¹⁰.

II

Erdmute i Waław Sobaszkowie, współtwórcy Teatru Wiejskiego „Węgałty”, od czterdziestu lat prowadzą pracę w podolsztyńskiej wsi, nie tylko tworzą i reprezentują zasady działania zespołu i nim współkierują, ale także, jak pisał Derrida o wysokich urzędnikach greckich i prawodawcach, „u nich, w ich miejscu, będącym ich domem (domem prywatnym, rodzinnym i wynajmowanym), zostają złożone oficjalne dokumenty”; które – aby mogły wyrażać prawo – „potrzebują zarazem strażnika oraz umieszczenia. Archiwa [...] nie funkcjonują bez podstawy ani bez siedziby [...]. Siedziba, owo miejsce, w którym archiwa spoczywają na stałe, zaznacza instytucjonalne przejście od prywatnego do publicznego”¹¹. Sobaszkowie – a w sposób szczególnie Waław, gromadząc archiwum Teatru w domu w Węgałtach (numer 18), podobnie jak archonci pełnią w stosunku do archiwum funkcję strażników. Nie tylko strzegą fizycznego bezpieczeństwa dokumentów, ale również „uzgadniają ze sobą prawo [funkcjonowania zarówno zasobu zgromadzonych materiałów, jak i pracy zespołu, których te dotyczą] i kompetencje hermeneutyczne”. Jako archonci stosują „zasadę konsygnacji, to znaczy zbierania w jedno”¹². Tej zasadzie towarzyszy jednak stale nawiedzający archiwum koszmar „jego przypadkowości, heterogeniczności i niekompletności, sekundarności wobec wydarzenia”¹³.

Działalność archiwalna stanowiła istotny aspekt pracy Sobaszków od początku istnienia Teatru Węgałty. Już pod koniec lat 80. była ona przedstawiana jako ważna część aktywności zespołu obok praktyki artystycznej i naukowej¹⁴ lub jako składowa działań artystycznych – wspólnie z działalnością teatralną, muzyczną i edukacyjną¹⁵. Zbiory archiwalne teatru były prezentowane przez Waława Sobaszkę w latach 90. zarówno podczas węgałckich seminariów¹⁶, jak również w ramach filmowego reportażu poświęconego Projektowi terenowemu Teatru Węgałty. Sobaszek opowiadał przed kamerą:

Jedna rzecz, do której właśnie chciałbym państwa zaprosić, to rekwizytorium, bo to jest bagaż, dorobek tych lat kilkunastu. Mamy oto walizki, futerały i one mają wartość. To nie jest sprawa sfingowana, przygotowana, ta zawartość jest taka, jaka była, jaka sama się stworzyła przez lata, rzeczy, które się nagromadziły. W tej dużej walizce [znajdują się] – rzeczy dokumentacyjne, to są kasety wideo. Tu jest cała dokumentacja naszej działalności, ale nie tylko [...]. Są instrumenty muzyczne w tych oto futerałach, tam są w tej większej walizce rekwizyty widowiska zapustnego, nad którym obecnie pracujemy¹⁷.

W repozytorium Teatru Węgałty znajdują się również maski wykonywane przez uczestników warsztatów i współpracowników teatru. Oto impresje z dokumentowania masek w dniach 25–27 października 2021 roku w Teatrze Węgałty:

Cała podłoga węgałckiego teatru w odciskach ludzkich twarzy, tych najbardziej indywidualnych, najbardziej osobistych elementach ludzkich obecności. Matrycą masek węgałckich są oblicza konkretnych osób – uczestników warsztatów. Ile osób robiło odlewy swojej twarzy w tej sali? Jak często te osoby docierały tutaj w ważnych, a niekiedy nawet w przełomowych momentach życia? Czym była dla nich ta praca? Maski zdeponowane w węgałckich skrzyniach to nie tylko efekt działania artystycznego charakteryzującego się feerią barw i form – ludzkich i nie-ludzkich, amorficznych i geometrycznych, bogactwem detali: form nosów, oczu, policzków. Maski to nie tylko efekt kreatywnej energii, ale ślad rzeczywistego istnienia, odcisk formy „ciało-ducha”¹⁸.

Archiwalia Teatru Węgałty, jak wyjaśniał Waław Sobaszek, deponowane są w walizkach. Gromadzone w ten sposób teatralne artefakty, stanowiące rodzaj bagażu, przypominają o statusie samego teatru. Wędrownika to immanentny element działalności artystycznej Sobaszków, ich bogate rekwizytorium musi więc być mobilne, przygotowane do drogi, zdolne do nieustannego ruchu. Dokumentów dotyczących aktywności Teatru Węgałty przybywa sukcesywnie, do zbiorów istniejących już od wielu lat dołączane są kolejne – maski, plakaty, zdjęcia, nagrania filmowe. Dorobek ten jest różnorodny i ukazuje wielość podejmowanych prac twórczych.

III

Idea tworzenia wirtualnego, ogólnodostępnego Archiwum Teatru Węgałty nie narodziła się z inspiracji rozwojem badań archiwalnych, nie powstała w dialogu z rosnącym zainteresowaniem pojęciem archiwum w naukach humanistycznych – jej źródło było czysto pragmatyczne. W momencie formułowania zespołowego projektu badawczego poświęconego Teatrowi Węgałty, który pod nazwą *Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* ostatecznie uzyskał w 2018 roku finansowanie Narodowego Centrum Nauki, u tworzących go badaczek pojawiła się świadomość, że praca nad monografią działalności Teatru Węgałty będzie się wiązała z dotarciem do materiałów archiwalnych. Pomyśl, by po ich odnalezieniu, wydobyciu i opracowaniu umożliwić dostęp do tych źródeł innym osobom – badaczom, widzom i uczestnikom działań, współpracownikom i sąsiadom zespołu, animatorom teatru, członkom i członkiniom społeczności, do których udaje się zespół, osobom zainteresowanym poczynaniami Teatru Węgałty, wydał się naturalny.

Już na koncepcyjnym etapie pracy nad archiwum pojawiły się ważne pytania wyprowadzone z badań Wojciecha Balucha: „Kto i w jakim celu stworzył dane archiwum, w jaki sposób go używał, wreszcie – czyje interesy ono reprezentuje?”¹⁹. Ze świadomością tych kwestii badaczki podjęły prace nad stworzeniem repozytorium, które zostało zaprojektowane nie tylko jako miejsce aku-

mulacji wiedzy o Teatrze Węgajty, ale także zaproszenie dla użytkowników do tworzenia nowych narracji. Jest to możliwe dzięki cyfrowej formule archiwum. Jak zauważył Mateusz Borowski: cyfrowe archiwum różni się od swoich analogowych poprzedników tym, że odpowiedzialnością za własny kształt w większym stopniu niż dotąd obarczają użytkowników, jednocześnie uświadamiając im tę współtwórczą rolę – użytkownicy samodzielnie dobierają kategorie wyszukiwania za pośrednictwem dostępnych im narzędzi. Dodatkowo archiwum cyfrowe „zarówno rejestruje same wydarzenia, jak i uwypukla wydarzeniowość samego aktu rejestracji, co w efekcie nadaje mu wymiar autorefleksyjny”²⁰.

Równocześnie jednak, na co wskazywał Krystian Darmach, cyfryzacja niesie pewne ryzyko,

zmienia istotę samego archiwum. W wymiarze cyfrowym archiwum traci swą aurę tajemnicy, sekretność, zmysłowy nimb, bo przeglądając analogowe teczki, odkrywając karty przyszłości, zanurzamy się w niej niejako fizycznie, dotykamy papieru, książki, dokumentu, czujemy zapach budynku, zawartości, przebywamy w ciszy, na uboczu, doświadczamy heterotopii²¹.

Wyprowadzenie pracy Teatru Węgajty poza enklawę w warmińskiej stodole oraz poza miejsce usytuowane w lesie, w niewielkiej kotlinie, to projekt ryzykowny. Teatr Węgajty bowiem, jak mało który zespół, stanowi fenomen zakodowany w konkretnej przestrzeni przyrodniczo-społecznej, pozostający w ścisłej relacji z takim światem, jaki na Warmii go otacza. Inaczej działa teatr w centrum miasta w budynku z centralnym ogrzewaniem, inaczej w środku lasu, do którego nie prowadzi wprost żadna droga, w którym na ciepło trzeba zapracować, opalając salę teatralną drewnem olchowym, inaczej działa się w przestrzeni bez kurtyny i kulis. W pracy Teatru Węgajty zakodowany jest krajobraz²², relacje ze społecznościami, ku którym teatr wyrusza, wyprawy. Czy i co uda się z tego przenieść w przestrzeń cyfrową?

IV

Intencje, z jakimi przystępowaliśmy do komponowania archiwum, były złożone. W tym miejscu warto wymienić przynajmniej trzy skierowane do potencjalnych badaczy, twórców teatralnych, animatorów oraz przedstawicieli społeczności. Zależało nam, żeby zgromadzić szczytki materialne i wytworzone przez nas dokumenty, które mogą posłużyć innym osobom do wytwarzania / performowania historii „w kolejnych aktach jej przepisywania”²³. Drugi powód to przekazanie świadectwa działań bardzo konkretnych osób – małżeństwa twórców teatru, kierującego się konkretnymi wartościami, stosującego określone sposoby tworzenia i życia, pracującego w tej, a nie innej sytuacji, w takim, a nie innym środowisku, wobec zmagania i przeciwności. Ich przykład, jak w odniesieniu do Stanisławskiego, Meyerholda i Brechta pisał Euge-

nio Barba, charakteryzuje się spójnością, oporem, ciągłym rozpoczynaniem od nowa. Postawa Sobaszków, podobnie jak działania wspominanych przez Barbę mistrzów, może przenosić w formie spektakli, książek, działań, wyborów, materiałów archiwalnych wirusy sztuki zdolne zakazić kolejne pokolenia twórców²⁴. Trzecia intencja to proponowanie, by repozytorium stało się przestrzenią budowania „więzi i wspólnoty, ponad geograficznymi i kulturowymi podziałami. «Ponad» czasem i przestrzenią”²⁵. Czy tak się stanie, czy te postulaty zostaną spełnione – o tym zdecydują już użytkownicy.

Zręby struktury archiwum zostały ukształtowane w oparciu o kategorie materiałów udostępnianych przez Sobaszków (tekstowych, ikonograficznych, fotograficznych i filmowych), stopniowo wzbogacanych i uzupełnianych o zbiory współpracowników Teatru Węgajty i jego odbiorców (żeby wymienić tylko niektórych, np. Jana Olędzkiego, Nelę Brzezińską, Mateusza Karwata, Mikołaja Starzyńskiego), a także o fotografie czy filmy wykonane przez Macieja Janickiego w ramach prac badawczych (dokumentacja zdjęciowa masek, kostiumów, rekwizytów, fragmentów scenografii). Część materiałów pozyskałyśmy jednak z innych źródeł lub same je wytworzyłyśmy. Wśród tych ostatnich jest zbiór biogramów i zdjęć osób przez lata związanych z Teatrem Węgajty. Są tam zarówno byli i obecni członkowie teatru, współpracownicy i uczestnicy jego działań, zaprzyjaźnieni gospodarze ze wsi, w których Węgajty kołędują, ale także badacze i publicyści obserwujący aktywność zespołu. Przedstawiony zbiór osób pozwala usytuować Teatr Węgajty w określonym środowisku. Aktywności zespołu podzieliłyśmy na cztery kategorie: „Spektakle”, „Festiwale”, „Wyprawy” i „Działania” – w tej ostatniej umieszczając wszelkie akcje niemieszczące się w żadnej z wcześniejszych kategorii. Są tam więc zarówno jubileusze, seminaria naukowe, koncerty, akcje ekologiczne (jak ta związana z obroną alei drzew na drodze Jonkowo–Olsztyn), warsztaty, spotkania i wiele innych, niejednokrotnie interdyscyplinarnych, wydarzeń. Wytworzenie takiej bazy danych pozwala usystematyzować aktywności Teatru Węgajty pod względem chronologicznym oraz wyjaśnić, dlaczego zostały podjęte i kto był w nie zaangażowany.

Zdecydowałyśmy się wyodrębnić pięć etapów w historii Teatru Węgajty. Pierwsze dwa obejmują tak zwaną prehistorię Węgajt, okres sprzed powstania teatru. Początkowy, w latach 1977–1981, dotyczy działalności olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”, której częścią byli Erdmute i Wacław Sobaszkowie. Drugi obejmuje czas od 1982 roku do 1986 roku, kiedy po zamknięciu pierwszej Pracowni część jej członków utworzyła Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” we wsi Węgajty. Trzeci etap trwał od 23 września 1986 roku do 1996 roku, czyli w okresie istnienia Teatru Wiejskiego „Węgajty”, do jego podziału na Teatr Węgajty / Projekt terenowy i Scholę Teatru Węgajty. Kolejny, czwarty, obejmuje lata 1997–2011, czyli działalność Te-

atru Węgajty / Projektu terenowego. Ostatni zaczynałby się w roku 2012, kiedy zespół zaprzestał używania dotychczasowej nazwy, stając się Teatrem Węgajty, i trwałby do dziś²⁶. Choć struktura archiwum wymusza linearne wyobrażenie rozwoju Teatru, to uzasadnione byłoby również myślenie o jego ewolucji jako o rozrastającym się kłacu, które przeplata się samo ze sobą, czasami zawraca, nieustannie meandruje.

Do „podążania za materialnymi śladami działań” dołączyliśmy inne „drogi”, perspektywy oglądu pracy Teatru Węgajty ufundowane na wytwarzanych w trakcie badań dokumentach – biogramach współtwórców i współpracowników zespołu („podążanie za ludźmi”), mapach z oznaczeniem miejsc działań podejmowanych przez grupę („podążanie za miejscami”), budowanej chronologii wydarzeń składającej się na historię Teatru Węgajty („podążanie za działaniami”). Te spojrzenia na historię Teatru Węgajty poprzez materialne szczątki pracy teatralnej i animacyjnej, ludzi, działania oraz miejsca tworzą rodzaj sieci, której poszczególne elementy łączą się z pozostałymi, niekiedy w zaskakujący sposób, w rodzaj pajęczyny. Dostarczając wieloskładnikowy materiał, umożliwiają ogląd danego zjawiska z różnych perspektyw. Struktura tak pomyślanego archiwum pozostaje w ścisłej łączności z rodzajem pracy prowadzonej w Węgajtach – teatralnej, animacyjnej, społecznej, w której podejmowane działania wynikają z relacji z osobami i z miejscami (także z kontekstem przyrodniczym, geograficznym i społecznym).

Monika Sznajderman porównała archiwum do prywatnej opowieści pełnej luk, urwanych wątków i myśli przeskakującej „od obrazu do obrazu, od zdarzenia do zdarzenia, od człowieka do człowieka”²⁷. Te wątki i myśli nie tylko umożliwiają, ale i niejako domagają się łączenia. Archiwum staje się generatorem spłotów, przestrzeni ujawniania połączeń i sprzeczności, doświadczania odkryć i kwestionowania. Pozwala odsłaniać poszczególne warstwy tekstowe i wizualne oraz zachęca do ruchu w głąb. W tym zakresie uwidacznia sposób pracy Teatru Węgajty. *Modi operandi* zespołu i archiwum przybliżają się. W przypadku Archiwum Teatru Węgajty celem było, by etos porządkowania świata charakteryzujący archiwum pozostawiał możliwość i zachęcał użytkowników do wytyczania własnych ścieżek i przejść, tworzenia własnych rozpoznań i podzbiorów.

V

Archiwum, będąc nie tylko bierną przestrzenią przechowywania dokumentów, jest miejscem różnorodnych relacji zachodzących między zbiorem a jego twórcami czy użytkownikami. W tym kontekście znaczące wydają się słowa Waldemara Chorańczewskiego: „Archiwum jest [...] miejscem spotkań: z ludźmi żyjącymi już tylko w archiwaliach, z innymi ludźmi pochylonymi nad archiwaliach [...], z archiwistami”²⁸. Pojmowanie archiwum jako przestrzeni spotkania tym bardziej wskazuje na jego

aktywny charakter. Co więcej, ujawnia się jego pozamaterialna natura, wykraczająca ponad zmagazynowany zbiór archiwaliów. W tym przypadku idea spotkania jest obecna uprzednio w stosunku do samego archiwum teatru. Spotkaniem jest sama działalność Teatru Węgajty, której pochodną są gromadzone materiały. Spotkaniem jest też proces pozyskiwania dokumentów oraz docierania do niematerialnych śladów. Ich aktywne poszukiwanie, zbieranie, a czasem także współtworzenie jest wynikiem spotkania, zarówno z członkami i członkiniami Teatru Węgajty, jak i z ludźmi towarzyszącymi mu na różnych etapach jego działalności. Spotkaniem jest wreszcie kolektywna praca zespołu badawczego, opracowującego wspólnie internetowe archiwum Teatru Węgajty, stwarzająca pole do wymiany wiedzy i doświadczeń, wspólnych poszukiwań i odkryć. A zatem archiwum jest prześięknięte ideą spotkania, bo bez spotkania nie mogłoby powstać.

W tej sytuacji zasadne wydaje się, podążając za badaniami prowadzonymi na gruncie zantropologizowanej archiwistyki²⁹, poddać refleksji relacje między archiwistą a archiwum, czyli między zespołem badawczym a tworzonym przez niego internetowym zbiorem. Gromadzone ślady mogą zostać ujęte nie tylko przez pryzmat naukowych badań, bowiem status twórczyni Archiwum Teatru Węgajty dalece wykracza poza status archiwistek. Dzieje się to za sprawą aktywnego pozyskiwania lub współtworzenia materiałów archiwalnych, co przynależy do porządku działań dokumentalisty. Co więcej, zantropologizowana archiwistyka pozwala na uwzględnienie w archiwum emocji oraz afektywnego stosunku archiwisty do dokumentów³⁰. W przypadku Archiwum Teatru Węgajty ma to szczególne znaczenie, ponieważ udział w działaniach teatru wiąże się z zaangażowaniem emocjonalnym, jakie badaczki odczuwają w stosunku do konkretnych wydarzeń artystycznych oraz osób w nich uczestniczących. Przekłada się to następnie na stosunek do węgajckiego rekwizytorium, włączanego do archiwum i stanowiącego pochodną teatralnej aktywności Sobaszków. Choć w pracy badawczej nieustannie obecny pozostaje naukowy dystans, to nie można z niej całkowicie wyrugować sfery afektywnej, uwzględniającej osobisty i często złożony stosunek twórczyni archiwum do kompletowanych śladów. W ten sposób archiwum, będące miejscem spotkania, staje się również przestrzenią emocji, zarówno tych zawartych w konkretnych śladach i dokumentach, jak i tych dopiero rodzących się pomiędzy twórczyniami archiwum a gromadzonymi w nim materiałami, traktowanymi z archiwistyczną czułością.

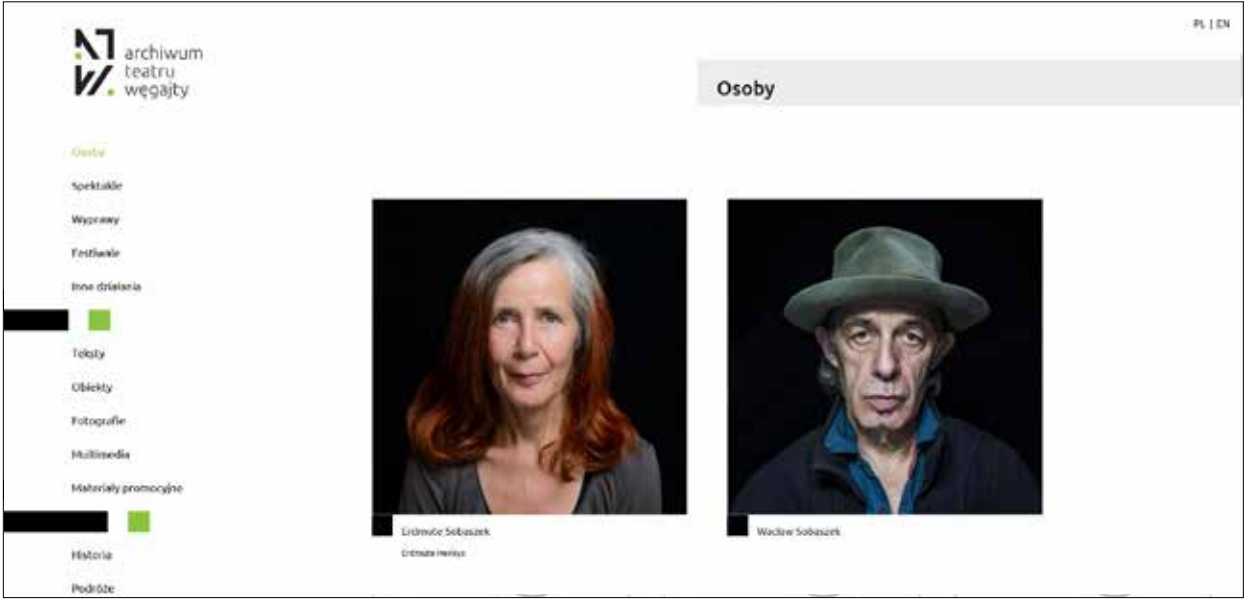
Przypisy

¹ Tekst powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach projektu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.



Erdmute i Wacław Sobaszekowie wśród rekwizytów, masek, kostiumów i instrumentów (z Archiwum Teatru Węgajty).
Teatr Węgajty, 27 października 2021. Fot. Maciej Janicki.

- ² Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: Les lieux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 7.
- ³ Por. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 18.
- ⁴ Andrzej Zawadzki, *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 63.
- ⁵ Tamże, s. 62.
- ⁶ Aleida Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] *też*, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 83.
- ⁷ Ernst van Alphen, *Archival Obsessions and Obsessive Archives*, [w:] *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, red. Michael Ann Holly, Marquard Smith, Yale University Press, New Haven–London 2008, s. 78; cyt. za: Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frlijcia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 24.
- ⁸ Tamże, s. 79.
- ⁹ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2016, s. 10.
- ¹⁰ Tamże, s. 9.
- ¹¹ Tamże, s. 11.
- ¹² Tamże, s. 12.
- ¹³ Bartosz Dąbrowski, *Przypadek archiwum. Fikcja dokumentu w narracjach o zagładzie (Mieczysław Abramowicz, „Każdy przyniósł, to co miał najlepszego”)*, [w:] *Narracje po końcu wielkich narracji: kolekcje, obiekty, symulakra*, red. Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2007, s. 246.
- ¹⁴ J.S., *Teatr wiejski w Węgajtach. Do źródeł kultur etnicznych*, „Gazeta Olsztyńska” 1989, nr 48 (4 kwietnia), s. 5.
- ¹⁵ Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy od mysiego pisku*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 231 (3 października), s. 17.
- ¹⁶ Magdalena Grudzińska, *W stronę tradycji żywej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1996, nr 11, s. 47.
- ¹⁷ Wacław Sobaszek, wypowiedź w programie *Magazyn Elbląsko-Olsztyński*, realizacja TVP SA, oddział w Gdańsku, realizacja: Jarosław Kowalski, Krzysztof Ligęzowski, Jarosław Podolak, Alicja Tomasik, Andrzej Zastawny, Zbigniew Chłopecki, kwiecień 1999.
- ¹⁸ Magdalena Hasiuk, *Notatki z badań terenowych poświęconych dokumentacji masek w Teatrze Węgajty (25–27 października 2021)*, maszynopis.
- ¹⁹ Wojciech Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 17.
- ²⁰ Mateusz Borowski, *Kontr-archiwum i redefinicje dokumentalności*, [w:] *Performatyka poza kanonem. Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Lucja Iwanczewska, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 45.
- ²¹ Krystian Darmach, *Archiwizacja archiwum. Tworzenie nowego kontekstu archiwizacji na przykładzie cyfrowego repozytorium fotografii – Robotnicy w XIX i XX wieku*, „Konteksty” 2020, nr 1–2, s. 208.
- ²² Podobnie o pieśni pisał Grotowski.
- ²³ Por. W. Baluch, *Archiwum*, dz. cyt., s. 14.
- ²⁴ Por. Eugenio Barba, *L'élève est plus important que la méthode*, [w:] *L'école du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps Éditions, Saint-Jean-de-Védas 2003, s. 34–35.
- ²⁵ K. Darmach, *Archiwizacja archiwum*, dz. cyt., s. 209.
- ²⁶ Por. Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia. Wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty>, dostęp: 2.11.2021.
- ²⁷ Monika Sznajderman, *Nocne wołanie imion. Relacja z pierwszego kroku, refleksje na kanwie kilku lektur*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 153.
- ²⁸ Waldemar Chorążyczewski, *Uwagi o przedmiocie i problematyce z antropologizowanej archiwistyki*, [w:] *Toruńskie konfrontacje archiwalne*, t. 4: *Nowa archiwistyka – archiwa i archiwistyka w ponowoczesnym kontekście kulturowym*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 34.
- ²⁹ Por. Wojciech Piasek, „Ja” w archiwistyce i archiwum – antropologizowanie archiwistyki. Propozycja toruńskiego środowiska archiwistów, [w:] *Archiwum, archiwistyka, kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 15–20.
- ³⁰ Por. Magdalena Wiśniewska-Drewniak, *Archiwum społeczne – archiwum emocji*, [w:] *Archiwum, archiwistyka, kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 125–144.



Archiwum Teatru Węgajty.