

W poszukiwaniu Atlantydy¹

I

Obszar działania pomyślany był bardzo szeroko. Sądziliśmy, że samo powstanie „Pracowni” otworzy możliwości do spełnienia się potrzeb i oczekiwań już zastanych. Wierzyliśmy w istnienie Atlantydy. Stąd wiele naszych działań miało charakter przygotowywania sytuacji, przestrzeni oraz charakter pośredniczenia i łączenia ludzi szukających twórczego kontaktu².

Wyłaniająca się z kart programu olsztyńskiej Pracowni mityczna Atlantyda miała być przestrzenią sztuki opartej na aktywnym uczestnictwie, kolektywności i odwadze. Młodzi twórcy Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej deklarowali przyjęcie „postawy odkrywania i rozpoznawania problematyki zawartej w środowisku”³. Zamierzali podejmować działania o charakterze eksperymentalnym i koncentrować się na samej twórczości, nie zaś na dążeniu do uzyskania gotowych produktów w formach spektaklowych czy wystawieniowych. Ich prace artystyczne miały stanowić formę „wywołującego gestu”, zrywającego z atmosferą nadęcia oraz kierującego się ku prostocie i potoczności. Jednocześnie w trakcie realizacji przedsięwzięć formułowane postulaty ulegały stopniowym przekształceniom. Nastąpił bowiem proces zamykania się stworzonego kręgu, co według twórców skutkowało biernością odbiorców. Pojmowana dotychczas w sposób afirmatywny symboliczna Atlantyda zaczęła być opisywana jako zagrożenie ekskluzywnością i pasywnością. Sygnowany przez twórców Pracowni – Krzysztofa Gedroycia, Ryszarda Michalskiego, Wacława Sobaszka i Ewę Wołoczko – dokument zatytułowany *Geografia działania* stanowił efekt kolejnych rozważań nad sztuką i wspólnotowością, nad kategorią „międzyludzkiego” oraz „żywej kultury”. Eksponował przekonanie młodych, że działanie w kulturze to odnawianie międzyludzkiego kontaktu. Żywa kultura powinna zaś być nierozzerwalnie związana z miejscem w znaczeniu fizycznym, ponieważ w miejscach wedle przekonania twórców realizują się bezpośrednie więzi: sąsiedzkie, przyjacielskie, pokoleniowe, a niekiedy także etniczne.

Taka perspektywa pozwala włączyć w refleksje nad żywą kulturą nie tylko pamięć mieszkańców, ale także pamięć miejsca czy też pamięć krajobrazu. Krajobraz byłby tutaj widziany, zgodnie z ujęciem antropologa Tima Ingolda, jako trwały zapis i świadectwo życia oraz pracy przeszłych pokoleń, a nie jedynie jako tło działań człowieka⁴. Krajobraz warmiński odsłaniał się twórcom Pracowni przede wszystkim w ich przedsięwzięciach w podolsztyńskich wsiach. W 1979 roku Ewa Wołoczko i Krzysztof Łepkowski przeprowadzili akcję *Podróż do domu*. W centrum ich zainteresowań znalazły się opuszczone gospodarstwa w Nowych Włókach, Plutkach i Sętału. „Postanowiliśmy przygotować zdarzenie – pisała Wołoczko – które innych skłoniłoby do postawienia sobie pytania: czym jest dom? Nie ten konkretny, mój. Dom w ogóle. Co znaczy dla mnie dom?”⁵. Podczas działania wędrowcy przemierzali drogi pełne gliny i błota, zaglądali do zrujnowanych gospodarstw, przyglądali się rozbitym piecom, wyrwanym futrynom, zerwanym podłogom. W domach znajdowali stare gazety w języku polskim lub niemieckim, zeszyty ze szkół podstawowych, połamane warsztaty tkackie, obrazy i gipsowe figurki świętych. Nieopodal sady, ogrody, zasiane pola i porzucone maszyny⁶. Ostatni odwiedzany dom był zgoła inny – okna zasłonięte, a podłoga wyłożona płótnem. Palily się tam świece, w kuchni na prowizorycznie przygotowanym piecu gotowała się zupa. Wędrowanie domykał wspólny posiłek, który w symboliczny sposób przywracał opuszczoneму miejscu dawne życie. Ukazywał on, że zarówno gospodarstwo, jak i cała Warmia to obszar naznaczony brakiem ciągłości i trwałości tradycji, że „pomiędzy przeszłością a teraźniejszością otwiera się przepaść”⁷. W tym miejscu historia materializowała się poprzez ruiny i relikty, o których pisała badaczka pamięci Aleida Assman: „Ruiny i relikty odcinają się od otoczenia jako ciała obce, pozostałości minionego czasu. Przerwana historia zastygła w tych pozostałościach i trwa bez związku z życiem lokalnej współczesności, które poszło dalej, a co więcej, wcześniej czy później przeszło do porządku dziennego nad relikdami przeszłości”⁸.

Opustoszałe gospodarstwa to dla „lokalnej współczesności” resztki, pozostałości, ślady życia i migracji Warmiaków. Na przełomie lat 70. i 80., kiedy odbywała się akcja *Podróż do domu*, Warmię opuściło 30 tysięcy Warmiaków spośród mieszkających tam wówczas 40 tysięcy⁹. Był to rezultat porozumienia z 1970 roku pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Federalną Niemiec. Warmia, kraina regionu historycznego Prusy, pozostawała w procesie intensywnych zmian kulturowych nieustannie od momentu zakończenia wojny, czyli od momentu włączenia jej do państwa polskiego. Krajobraz kulturowy ziem pruskich był kształtowany przez stulecia przez osadnictwo niemieckie, polskie, litewskie, a także w mniejszym zakresie holenderskie, rosyjskie i żydowskie¹⁰. To krajobraz, który wymagał oswojenia przez osoby przesiedlane lub dobrowolnie zasiedlające te tereny. Po wojnie na Warmię i Mazury przybywali przede wszystkim Polacy z północno-

-wschodnich kresów II Rzeczypospolitej, Kurpiowszczyzny i Mazowsza oraz Podlasia i Lubelszczyzny. W regionie zamieszkiwali także przesiedlani Ukraińcy i Łemkowie¹¹.

„Bagaż kulturowy” przybyszów przyczyniał się do zróżnicowania kulturowego warmińskich miast i wsi, jednocześnie wpływał znacząco na trudności adaptacyjne pojawiającej się tam ludności. Zastany przez nią krajobraz kulturowy nie budził zainteresowania w przeciwieństwie do krajobrazu przyrodniczego – to właśnie on był istotnym faktorem w procesach integracyjnych i tożsamościotwórczych¹². Przybysze doświadczający początkowo „obcości krajobrazu” z czasem usiłowali odnawiać krajobrazowe podobieństwa swoich stron rodzinnych¹³. Tworzenie przez nich „obrazów krajobrazowych” odbywało się dzięki bliskości oraz pięknu przyrody, Warmia i Mazury jawiły im się jako „kraj wielkich jezior i lasów przepięknych”¹⁴. Mimo to jednak, jak wskazują ustalenia socjologiczne Jacka Poniedziałka, w pierwszych latach przesiedleń wśród nowych mieszkańców nie następowała „symboliczna inkorporacja zikonizowanego krajobrazu Prus Wschodnich, która mogłaby wykształcić poczucie «zakorzenienia w miejscu»”¹⁵. „Zakorzenie” zaś jest niezbędne, co podkreślał Poniedziałek, odwołując się do badań antropologicznych Marca Augé, aby przestrzeń widziana jako obca czy nawet nieprzyjazna mogła stać się antropologicznym „miejscem”¹⁶. Wskutek tego historia przesiedleńcza uczyniła Warmię przestrzenią niezakorzenienia oraz niskiego kapitału społecznego. Spowodowała także, że jednostkowa i zbiorowa tożsamość mieszkańców prowincji stała się tożsamością *plurale tantum*, charakterystyczną dla obszarów pogranicznych¹⁷.

Jednocześnie migracje ludności dawnych Prus Wschodnich, niemieckiego kraju pogranicza (Deutsches Grenzland Ostpreussen), przyczyniły się do poddawania tamtejszego krajobrazu prowincji licznym zabiegom mityzacji. Prusy Wschodnie reprezentują coś istniejącego poza czasem, zawsze minionego, quasi-substancjalnego i ponadczasowego. Jak podkreślał pisarz Siegfried Lenz: „W rozpowszechnionych poza ich granicami wyobrażeniach występowały jako region wiejski, zredukowany do wywierających wrażenie krajobrazów, które stanowiły jego znak rozpoznawczy”¹⁸. Krajobraz Prus Wschodnich jako krajobraz krystalicznych jezior, bezkresnych pól i mrocznych lasów został utrwalony w *Pieśni Prus Wschodnich*¹⁹ i już wówczas, podkreślał Lenz, Prusy przestały być miejscem rzeczywistym, a stały się nostalgiczne, pełne lirycznego piękna za czymś utraconym, czego nikt nigdy nie posiadał. Stały się „światem oszałamiających obrazów, marzeń i metafor, którego świętość graniczy z boskością”²⁰. Prusy Wschodnie niczym zielona wyspa przekształcająca się w baśń to topiczny obraz opisywany przez Lenza, natomiast w ujęciu badacza Jürgena Joachimsthalera są one Atlantydą Północy, Graalem ukrytym daleko na wschodzie. On także wpisywał te tereny w sferę imaginacji: „To przesycona marzeniami, lękami i wizjami

tekstura, niczym podarty papirus z nieczytelnym tytułem, którego resztki przechowywane są w różnych miejscach, gdzie snuje się fantazje na temat tego, jak mogła wyglądać całość”²¹.

Krajobraz pagórków, lasów i opustoszałych gospodarstw, jaki ujrzeli uczestnicy akcji, to przede wszystkim krajobraz utraconej małej ojczyzny, *Heimat*. Tytułowa podróż do domu może być widziana nie tylko z perspektywy „zastygłej przeszłości”, ale także „lokalnej współczesności” oraz istniejących pomiędzy przeszłością a współczesnością znaczących impulsów. Pojawiający się bowiem na warmińskiej ziemi twórcy stali się częścią jej przesiedleńczej historii. Zarówno ich prace artystyczno-edukacyjne w Olsztynie, jak i podróże do podolsztyńskich wsi opisywane są przez badaczy jako działalność nowoosadnicza mocno spleciona z ruchem kultury alternatywnej. Kultura ta formowała się w Polsce od końca lat 70. do drugiej połowy lat 90., a jej działacze określani są jako „kontestatorzy konserwatywnych, tradycjonalistycznych wizji rzeczywistości”²². Tworzyli oni wspólnoty artystyczne, teatralne, ezoteryczne i religijne, cechowała ich nonkonformistyczna postawa wobec porządku społeczno-politycznego oraz poszukiwanie niestandardowych form ekspresji. Opuszczali tereny miast, aby przestrzenią swoich codziennych działań uczynić przestrzeń wsi.

Alternatywne osadnictwo obejmuje uczestników akcji *Podróż do domu*, bowiem wkrótce olsztyńska prowincja stanie się przestrzenią życia oraz tworzenia nowoosadników. Czas olsztyńskiej Pracowni zatem, a w szczególności okres wypraw w nieznane, to czas poszukiwania Atlantyd. Pojawiająca się w manifestie młodych mityczna kraina, rozumiana przez nich w kategoriach wolności i kolektywności sztuki, jest mocno wpleciona w imaginarium Prus Wschodnich. Ziemia warmińska ponownie została wpisana w porządek wyobrażeń – tym razem miała pozwolić na wypracowanie alternatywnych form sztuki w dobie komunizmu, na względnie niezależną i harmonijną kompilację działań kulturalnych z życiem prywatnym. Bogata i poniekąd dzika przyroda dawnych Prus Wschodnich pobudzała zmysły twórców alternatywnych, dla których fundamentalna była bliskość ziemi, natury, prawdy²³. Ta triada stworzona przez Tadeusza Nyczka celnie definiuje próby eksplorowania przez młodych artystów obszarów nieurbanizowanych, poszukiwania spontaniczności i autentyczności. Odsłania zarazem częstokroć romantyzujący stosunek nowoosadników do kultury lokalnej. Jednym z kluczowych obrazów zarówno w tradycji romantycznej, jak i w kształtowanej przez stulecia topice Prus Wschodnich był obraz lasu. „Las nabierał znamion landszaftu, wypłukanego z ludzi, ze znamion ludzkich poczynań”, pisał Hubert Orłowski²⁴. „Las jako azyl, przyroda jako optymalny biotop antycywilizacyjny – oto co wyziera z tej zwartej definicji swego położenia”²⁵ – dodaje badacz. Warmińskie lasy otworzyły przed młodymi twórcami obietnicę niezależnej i eksperymentalnej sztuki, oddalonej od cenzuralnych centrów oraz strukturyzujących sieci.



Plakat warsztatów *Droga teatru* prowadzonych przez Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” w Węgajtach w 1982 roku.

II

Zmierzch, las, leśne ścieżki. Najpierw pod górkę, potem dłuższy czas łagodnie w dół. Leśna przestrzeń wycisza, ale też uaktywnia, pociąga możliwością bogatszego ruchu. Kusi poczucie bliskości zwierząt [...]. Choć biegamy od lat, ciągle na tej samej połaci lasu, przylegającej do teatru, znajdujemy stale nowe ścieżki. To zależy bardziej od naszej wyobraźni niż od tego, jaki jest las²⁶.

Badający polską kulturę alternatywną Xawery Stańczyk podkreślał, że ruch nowoosadniczy nie powinien być sprowadzany jedynie do „zachowań eskapistycznych i antykomunistycznych”. Ruch ten według niego wiązał się głównie „z próbą zerwania z dominującym systemem społeczno-kulturowym oraz z wytwarzaniem alternatywnych form wspólnotowości, nie zaś z ucieczką przed organami państwowymi”²⁷. Wieś, przekonywał Stańczyk, pozwalała budować wspólnotowość nie tylko z uwagi na swoje walory ekonomiczne czy geograficzne, ale także dlatego, że w przekonaniu nowoosadników oferowała wartościowe wzorce kulturowe. Mimo że fale migracji alternatywnej miały miejsce zarówno w późnych latach 70., jak i w latach 90., przybysze z kręgów alternatywnych zaczęli się pojawiać na polskiej prowincji przede wszystkim po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 roku. Jedną z istotnych dla nich destynacji była wieś warmińska.

Kiedy olsztyńska Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia” zmuszona była zakończyć swoją działalność, jej dawni członkowie zaczęli poszukiwać dla siebie nowych przestrzeni. Bez wątpienia akcje podejmowane na prowincji przyczyniły się do ujrzenia przez nich warmińskiego krajobrazu w „perspektywie zamieszkiwania”²⁸. Perspektywę tę przybliżał członkom Pracowni oraz uczestnikom artystycznych przedsięwzięć Krzysztof Łepkowski, który już w latach 70. zamieszkał w nieodległych od Olsztyna Plutkach, zaś w latach 80. stworzył wraz z żoną Dorotą gospodarstwo ekologiczne we wsi Godki. Hipnotyzujący potencjał wsi został również zauważony przez Wacława Sobaszka. Wspominał on swoją aktywność w Pracowni oraz wiejskie inicjatywy Łepkowskiego. Już na początku istnienia olsztyńskiej Placówki Łepkowski zorganizował wyprawę do wsi Trękus, która mocno zapadła w pamięć Sobaszkiowi: „Wyjście o zmierzchu z leśnej chałupy i wędrowka do świtu. Przez wpół opuszczone wioski i całkiem puste wioskowe kolonie. Przychodziło zmęczenie, ale Krzys utrzymywał tempo marszu. Nad ranem szliśmy jak w malignie, jak duchy pośród duchów, właścicieli opuszczonych podwórek”²⁹. Zarówno akcja *Podróż do świtu*, jak i wszystkie pozostałe wędrowki okazały się zapowiedzią istotnych przekształceń w prowincjonalnym warmińskim krajobrazie. W 1982 roku Wacław i Erdmute Sobaszkwowie zdecydowali się bowiem zamieszkać w opuszczonym gospodarstwie na skraju lasu w Węgajtach.

Zgodnie z ich zamierzeniami miała tam powstać „alternatywna, niezależna placówka, w której ekologia, sztuka i kontrkultura tworzyłyby naturalne środowisko”³⁰. Erdmute wspominała: „Postanowiliśmy zejść w artystyczne podziemie, uprawiać partyzantkę teatralną w lesie. Dawny zespół Pracowni zakasał rękawy, wywieźliśmy gnój z obory mieszczącej się w murowanej części stodoły, zaadaptowaliśmy dom, który był właściwie ruiną”³¹. Wspomniana oboza została przekształcona w salę teatralną wraz z przylegającym do niej niewielkim foyer. W 1986 roku do Węgajt przybyli kolejni twórcy, Małgorzata Dzygadlo-Niklaus i Johann Wolfgang Niklaus. Po pewnym czasie dołączyli do nich Witold Broda i Katarzyna Krupka. Kilka lat później wspólnie założyli Stowarzyszenie Teatr Węgajty, które za cel postawiło sobie działalność w środowiskach wiejskich³². W statucie Stowarzyszenia odnotowali, że chcą przekazywać w tych środowiskach „nowe impulsy kulturalne”, a także „chronić je przed negatywnymi wpływami kultury masowej”³³. Rozwijająca się działalność kulturalna została mocno sprzężona z procesami adaptacyjnymi twórców w nowej, prowincjonalnej przestrzeni. Sobaszkwowie pozostali w domu przylegającym do stodoły-teatru, osłonięci licznymi drzewami i oddaleni od wiejskich zabudowań. Ten partyzancki gest odosobnienia widziany w ujęciu krajobrazowym to zanurzenie się w leśny biotop, nawiązanie szczególnej więzi z przyrodą, która stała się schronieniem dla podejmowanych przez nich aktywności. Artystyczni partyzanci-nowoosadnicy zawiązali z nią

sojusz, ich współdziałanie z naturalnym środowiskiem można nazwać harmonijnym³⁴ i toposofilicznym. Neologizm toposofilia, ukuty przez geografa Yi-Fu Tuana, określa emocjonalny związek (grecka *philia*) człowieka z miejscem (grecki *topos*), postrzeganym jako przestrzeń życia³⁵. Termin „miejsce” – *topos* – świadczy tutaj o procesie „zakorzeniania”, a więc czynienia lasu nie tylko przestrzenią alternatywnych działań teatralnych, ale przede wszystkim swoim domem.

Radykalny zwrot ku przyrodzie, jakiego dokonali Sobaszkowie, z pewnością pozwolił im na stworzenie wspomnianej więzi toposofilicznej, która w rozumieniu Tuana jest doznaniem łączącym zwykłą przyjemność zmysłową z estetycznym postrzeżeniem piękna. Równocześnie jednak ukrycie i oddalenie naraziło ich na doświadczenie samotności. Rozpoczynający swoje partyzanckie życie – czy też „spiskowanie”³⁶ – Waław Sobaszek notował w sierpniu 1982 roku: „Samotność. Wychodzę na wzgórze za domem. Z uroczyska unykają zające, ale są tam i większe zwierzęta. Widzę to po chwili. Nagle zauważam ptaka nad moją głową. Popielaty, bezszelestny. Krąży. Czyżby chciał wylądować na mnie? Ślepa sowa. «Wylatuje o zmierzchu». I zaraz potem przeraźliwy krzyk kozła – sarny”³⁷. Niemal idylliczny opis wsłuchiwanie się w krajobraz przyrodniczy splata się w węgajckim dzienniku z opisami intensywnego uczestnictwa w tymże krajobrazie, jakim są biegi Sobaszków przez las. Ich regularny trening aktorski może być widziany jako otwieranie się na całą gamę polisensorycznych doznań, które w swoich filozoficznych rozważaniach Arnold Berleant określił jako „bycie w krajobrazie”³⁸. „Bycie w krajobrazie” przeciwstawił zdystansowanemu doświadczeniu wizualnemu, a więc „byciu wobec krajobrazu”. Sformułowana przez niego koncepcja „krajobrazu uczestniczącego” zrywa z receptywną, kontemplacyjną postawą obserwatora, charakterystyczną dla „krajobrazu panoramicznego”, na rzecz aktywnej postawy uczestnika³⁹.

W Węgajtach można dostrzec, jak poprzez codzienny rytm kompilowania życia ze sztuką dokonuje się przekształcanie myślenia o krajobrazie, który to krajobraz przestaje być jedynie obiektem. Dzięki temu wszelkie nowoosadnicze procesy adaptacyjne nie odbywały się tam poprzez zawłaszczenie przestrzeni, czyli „zapominanie” lub „zniszczenie”⁴⁰. Sobaszkowie nie naruszyli jej naturalnej tkanki, podjęli jedynie konieczne prace remontowe zastanego, zrujnowanego gospodarstwa. Okoliczna przyroda⁴¹ została przez nich potraktowana z perspektywy nie kolonizatorskiej, ale partnerskiej, co wiązało się z jednej strony z kuszącą możliwością niezależnych praktyk teatralnych, z drugiej zaś strony niosło liczne zagrożenia. Gest zerwania z teatralnym kanonem oraz podążanie ku peryferyjności, choć niezwykle atrakcyjne i powszechne w dobie działań alternatywnych, kryło w sobie ryzyko wytworzenia artystycznych i ideowych kokonów, a także niebezpieczeństwo finansowej oraz administracyjnej banicji. Węgajty bywały zatem nie tylko „artystycznym podziemiem”, ale także



Siedlisko Węgajty 18 – siedziba Teatru Węgajty oraz dom Erdmute i Waława Sobaszków, lipiec 2019.

Fot. Piotr Magdziarz.

„wygnaniem”⁴², szczególnie w okresie jesienno-zimowym, kiedy sojusznicza relacja z przyrodą wymagała wiele gospodarczego wysiłku. W październiku 1983 roku Sobaszek notował: „Posyp swą ścieżkę opadłymi igłami sosny, niech nikt się nie dowie, że ktoś tu mieszka”⁴³. Doświadczenie izolacji i samotności życia na skraju lasu splatało się wówczas z doświadczeniem pustki w węgajckiej sali teatralnej.

Dawne Prusy Wschodnie, zmitologizowana „kraina krystalicznych jezior” była jednocześnie „krajną mrocznych lasów” i może się wydawać, że Sobaszkowie dostrzegali dychotomiczną naturę tej przestrzeni. Droga do Węgajt prowadziła ich poprzez inne prowincjonalne przestrzenie, które poniekąd wyznaczały kierunek dalszej wędrówki i które podlegały w ich refleksji znaczącej kontestacji. Formującym dla polskiego teatru alternatywnego krajobrazem, można poniekąd powiedzieć: „krajobrazem założycielskim”⁴⁴, stała się Brzezinka, leśna baza służąca w latach 70. do parateatralnych działań Jerzego Grotowskiego. Zniszczony budynek gospodarczy wraz z otaczającym go lasem miał być przestrzenią konstytuowania nowego rodzaju wspólnoty artystycznej. Brzezinka pozwoliła przeformułować myślenie młodych twórców zarówno o teatrze, jak i o wiejskim krajobrazie⁴⁵. Równocześnie jednak, przyczyniając się do silnych procesów nowoosadniczych wśród artystów teatralnych, zmusiła ich do namysłu nad kategorią utopijności. Waław Sobaszek wydarzenia w Brzezince określił po latach „odizolowanymi od rzeczywistości”, zaś samą Brzezinkę przestrzenią „zatopioną w bursztynie”⁴⁶.

Mimo krytycznego stosunku do wybranych aktywności Grotowskiego Sobaszek uważał Teatr Laboratorium za istotne doświadczenie na swojej artystycznej ścieżce. Podobnie Erdmute, która oglądała we Wrocławiu, wówczas jeszcze jako nastolatka, spektakl *Apocalypsis cum figuris*⁴⁷. Wspominała po latach: „Dla mnie to spotkanie było czymś, czego nie byłam w stanie opisać w kategoriach estetycznych, tylko wyłącznie w kategoriach bytu. To było przeżycie, które dało mi pewność, że już nie

wrócę nigdy tam, skąd przyszedłam, nie w sensie geograficznym”⁴⁸. Paradoksalnie sens geograficzny jest sensem szczególnym w kreśleniu mapy doświadczeń Erdmutes Sobaszek oraz krajobrazowości Węgajt. Warmia stanowi dla niej bowiem symboliczną ojczyznę. Erdmute urodziła się i wychowała pod Berlinem, ale jej ojciec pochodził spod Królewca, stolicy dawnych Prus Wschodnich (pod koniec wojny rodzina uciekła na zachód⁴⁹). Wyznawała, że jest Prusaczką, że należy do „narodu, którego już nie ma”⁵⁰. Jednocześnie po opuszczeniu Niemiec Wschodnich bardzo szybko „wsiąknęła w polski świat”⁵¹. Warmińska destynacja, czy też destynacja Prus Wschodnich, wydaje się tutaj zatem naturalna. Krajobraz warmiński nie był dla Erdmutes krajobrazem wrogim ani obcym, podobnie zresztą dla Waława. Spod Łukty, pruskiej krainy historycznej, pochodził jego dziadek, zaś jego wujek jawił mu się we wspomnieniach jako „pomnikowy Warmiak”, który „używał bardzo dziwnego języka, była to otwarta księga staropolszczyzny”⁵². Warmia funkcjonowała więc w myśleniu Sobaszków na poziomie wyobraźniowym, podobnie jak Brzezinka czy wreszcie mityczna Atlantyda. Węgajty stały się przestrzenią konfrontacji z wyobraźniowym; konfrontacji opartej na wieloletnim i konsekwentnym „zakorzenianiu się”.

III

Na wsi ciągle nie ma zachowań anonimowych, które ludzie z miasta traktują jako coś normalnego. Pamiętam taki szok poznawczy, kiedy w jednej z wypraw na Huculsczyznę zauważyłam, że tamtejsi ludzie rozmawiają, patrząc prosto w oczy zupełnie obcym ludziom. To mi uświadomiło, jak ważny jest przepływ między ludźmi, przepływ uczuciowy⁵³.

W procesie zakorzeniania zarówno krajobraz przyrodniczy, jak i krajobraz kulturowy ulegają stopniowemu oswojeniu. Dzieje się to za pośrednictwem codziennych aktywności, które dla Erdmutes i Waława Sobaszków nierozdzielnie spletały się z pracą teatralną. Praca ta, dalece odbiegająca od pracy rolniczej, musiała mocno wpłynąć



Siedziba Teatru Wiejskiego Węgajty wraz z okolicznymi zabudowaniami. Lata 80. XX wieku. Z Archiwum Teatru Węgajty.

na sposób budowania lokalnej wspólnoty. Zgodnie z ustaleniami socjologicznymi Alfreda Schutza istnieją dwa wspólnotowe moduły. Można tworzyć wspólnotę wyłącznie czasową jako „współmieszkańcy” lub też wspólnotę czasową oraz przestrzenną, stając się wówczas „współtowarzyszami”. „Współtowarzysze spotykają się bezpośrednio i znają swoje cechy, zaś współmieszkańcy mogą nigdy się nie zetknąć, pozostają dla siebie anonimowi i niezróżnicowani”⁵⁴. Powinowactwo czasu jednak, zaznaczała badaczka Justyna Laskowska-Otwinowska, „nie odbiera im cech ludzkich, jak to bywa w stereotypie «swoi-obcy»”⁵⁵. Odwołując się do badań Arjuna Appaduraia, Laskowska-Otwinowska dodawała, że „teza o wspólnocie lokalnej jako koniecznym warunku dla budowania poczucia więzi społecznej” stanowi anachronizm, ponieważ lokalność nie jest dzisiaj tworzona „na kanwie fizycznego sąsiedztwa ludzi, lecz na istnieniu coraz bogatszej oferty wspólnot wyobrażonych, grupujących się ponad uwarunkowaniami przestrzennymi”⁵⁶. Dzisiejsza lokalność to lokalność nie tyle przestrzenno-skalna, ile kontekstualno-relacyjna. W tej perspektywie zrozumiałe wydaje się powstawanie nieporozumień i konfliktów pomiędzy ludnością wiejską, nastawioną na „fizyczną bliskość we wspólnej przestrzeni geograficznej”, a nowoosadnikami, którzy swoją wspólnotę odnosili do „odległych przestrzennie innych wsi podobnego typu”⁵⁷. Przybywający na prowincję artyści, skupieni na budowaniu owej wspólnoty wyobrażonej, często pozostawali dla lokalnej społeczności jedynie współmieszkańcami. Współtowarzyszami zaś czynili siebie wewnątrz swojej rozwijającej się mitycznej Atlantydy.

Wyspa jako wyobrażenie idylliczne narażała nowoosadników na niebezpieczeństwo wykluczenia. Wystrzała także sąsiedzkie granice, z czego zdawała sobie sprawę Erdmute Sobaszek. Mówiła ona: „Myślenie w kategoriach wyspy jest niebezpieczne, bo kiedy nasza wyspa okazuje się utopią, to tracimy wszystko”⁵⁸. Mimo iż Sobaszkowie wraz z innymi twórcami z podolsztyńskich wsi mieli możliwość rozwijania swoich wspólnot w oparciu o „lokalność kontekstualno-relacyjną”, pozostali wobec siebie w pewnej izolacji. „Przeprowadzając się tutaj, wspominała Sobaszek, mieliśmy nadzieję, że mając sąsiadów, którzy rozumieją nasz odmienny styl życia, będzie nam łatwiej żyć. Ale z drugiej strony stworzył się rodzaj oczekiwania, z którego nie powstało nic twórczego”⁵⁹. Alternatywne wyspowe życie przyniosło nieoczekiwane trudności. Okazało się, że to, co łączy artystyczną wspólnotę, nie jest na tyle silne, ażeby „przetworzyć rzeczywistość”. „I mimo tego, że należeliśmy trochę do tej wspólnoty, społeczności, przyznawała Sobaszek, to żyliśmy na uboczu, zajmując się swoim teatrem”⁶⁰.

W Węgajtach skupiono się na aktywności teatralnej. Język teatru stał się tam językiem budowania więzi, choć więź ta początkowo nie miała charakteru lokalnego. Proponowane warsztaty oraz spektakle cieszyły się zainteresowaniem poza kręgiem węgajckim. W 1988 roku odbyła się premiera pierwszego przedstawienia *Historie Vincen-*

za: historie dziwne, zaśnione, acz niezmiennie wyraźne... O Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie w reżyserii Wacława Sobaszka. Spektakl został oparty na opowiadaniach: Rarytas z cyklu *Na wysokiej połoninie*. Barwinkowy wianek oraz Echa z *Czerdaka* Stanisława Vincenza w premierowej obsadzie: Erdmute i Wacław Sobaszkowie oraz Wolfgang Niklaus. W 1992 roku zaprezentowano kolejny spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*. W pierwszej obsadzie występowali: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, Małgorzata i Wolfgang Niklausowie oraz Serhij Petryczenko. Osnową spektaklu stała się historia Magdaleny z *Doliny Issy* Czesława Miłosza, wykorzystano także teksty Johanna Bobrowskiego oraz Mikołaja z Wilkowiecka. Jednocześnie Sobaszkowie i Niklausowie rozpoczęli wyprawy teatralne, które pozwalały im na dalsze zgłębianie krajobrazu warmińskiego oraz wielu innych krajobrazów⁶¹. Wędrowcom zależało na docieraniu do dawnych tradycji obrzędowych i wymierających praktyk ludowych. Jedną z takich wypraw opisała Erdmute Sobaszek. Był rok 1987, wieś Ostre Bardo, po akcji „Wisła” zamieszkane przez ludność pochodzenia ukraińskiego.

Pejzaż, nie wiadomo dokąd prowadzący.
Pejzaż ten – skąd tu przybył?
Widać tu łąki, na nich rosnące stare wierzby,
bagna porośnięte trzciną.
Tam dalej lasy,
horyzont.
[...]
Pejzaż niepotrzebny, niczym trawa porastająca bruk,
zmurszały beton,
rzucony w poprzek drogi zardzewiały szlaban⁶².

W anaforycznym opisie pejzażu starych wierzb, bagien, trzcin i lasów dostrzec można doświadczenie straty. Poetycki pejzaż jest pejzażem niechcianym i niepokojącym, w którym to, co stare i zapomniane, przenika się z tym, co nowe, wciąż nieoswojone. Wierszowana formuła stanowi niejako repetycję performatywnego gestu, jaki został wykonany niegdyś przez olsztyńską Pracownię. Wówczas każdy napotkany podczas wędrowki dom oznaczono niebieską chorągiewką, na ścianach domów namalowano farbami „przedmioty-echa /garnek, dzbanek, krzesło, łóżko, fragment dziecięcego wózka/ oraz postaci-cienie /dzieci, kobietę w ciąży, ptaka, psa, kota, kury...”⁶³. Te ściany i przedmioty niczym echa powracają w innym miejscu oraz czasie, ponownie hipnotyzują przechodniów i przybliżają im swoją niekompletną historię.

W tych ścianach –
ład zbudowany kamień na kamieniu,
w czerwonych ceglach i w czworokacie rozległych dziedzińców.
W tych ścianach zapisana wiedza.
Niepotrzebna.

[...]

Na tych ścianach
obrazy przywiezione w bydłych wagonach
ostrożnie,
tak jak do domu przynosi się święconą wodę⁶⁴.

Swój wiersz z wyprawy Sobaszek domyka retorycznym pytaniem: „Strumień życia szumiący./ Gdzie?”, ukazując tym samym pustkę, jaką otoczone są dawne Prusy. Ten liryczny obraz dalece odbiega od topiki zachwycających lasów, zrywa z tradycją estetyzacji krajobrazu prowincji na rzecz ukazania pęknięć oraz odsłonięcia historii przymusowych przesiedleń. Te pęknięcia Sobaszek dostrzegała w wielu przestrzeniach, do których trafiała podczas swoich artystycznych poszukiwań. W 1990 roku Sobaszkowie znaleźli się we wsi Dziadówek, odnotowała wówczas:

Bolesne zapomnienie,
Ciężar rzeczy bezimiennych.
Plecy się uginają,
Kroki coraz krótsze, oddech ciężki⁶⁵.

Tym razem krajobrazy zostały zastąpione przez autorkę figurą „oszolomionego kołysaniem się w otwartości przestrzeni” ptaka, który jako podmiot liryczny zadaje pytanie: „O czym śpiewać?”⁶⁶. Poetycki świat Sobaszek przybliży doświadczenie wędrownego aoidy przemierzającego wiele dróg i domostw, wypełniającego te domostwa swoim muzykowaniem. Wyłaniające się z jej podróży obrazy niczym homeryckie reminiscencje nasycone są utratą. Sobaszek zdaje się pozostawiać w wędrowce kilka własnych dźwięków, ale także lub przede wszystkim przyjmuje dźwięki zasłyszane, pieczołowicie rejestruje je w pamięci. Celem podejmowanych przez Sobaszków wędrowek było dotarcie do starych obrzędów. „Zaczęliśmy być obecni we wioskach, zapraszać na spektakle tańcem, śpiewaniem. U dziadka Tkaczuka w Kawkowie, który nauczył nas kołędowania według wzorów przywiezionych z okolic Lwowa. We wsi Węgajty odnaleźliśmy na strychu najstarszego domu rekwizyty kołędnicze, białego konia, zwanego szemlem, i kozę. Nagle drzwi domów zaczęły się same otwierać. Szemel pamiętał czasy Ostpreussen!”, pisał Wacław Sobaszek w tekście o znamienym tytule *Budowanie miejsca*⁶⁷. Zakorzenianie się „budowanie na miejscu, w miejscu, wokół” oraz tworzenie „gospodarstwa teatralnego” wiązało się w przypadku Sobaszków z historią lokalnego krajobrazu. Odnaleziony szemel uwiódł odkrywców, niczym ślad przybliżył ich do skrywanej przeszłości.

Badająca polisensoryczny wymiar krajobrazu Beata Frydryczak wskazywała, że „ślady jako dane zmysłowo mogą odsyłać poza siebie, sugerować coś innego, coś więcej [...] ślad wymaga odczytania: oznacza odkrywanie podobieństwa, relacji pomiędzy tym, co jest, a tym, co skrywa, lub – między tym, co jest, a tym, czego nie ma. Jego znaczenie zatem nie zależy od intencji dawania znaku, lecz od zdolności jego odczytania”⁶⁸. Sobaszkowie podjęli

wysiłek odczytania śladu, jaki został im dany. Oznacza to, że szemel nie był jedynie atrakcyjnym rekwizytem w ich artystycznej pracy, ale stał się cenną materializacją przeszłości warmińskiej ziemi. „Ślad jest przejawem bliskości bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być”⁶⁹. „Kroczenie po śladach” to rekonstruowanie określonej całości na podstawie tego, co pozostało, dodawała Frydryczak. Odczytywanie śladów, rozszyfrowywanie znaczeń i symboli przybrało u Sobaszków formułę kolegowania. Bez wątpienia znalezisko przyczyniło się do nawiązania przez nich relacji z „miejsmem odziedziczonym”⁷⁰ i jednocześnie zaczęło ich oddalać od mitycznej, wyobrażonej wyspy.

Wyspa ta uległa silnemu przekształceniu w 1996 roku. Wówczas nastąpił w niej rozłam na Scholę Teatru Węgajty, prowadzoną przez małżeństwo Niklausów, oraz Teatr Węgajty / Projekt terenowy, zainicjowany przez Wacława Sobaszkę⁷¹. Wyjaśniał on: „ten dualizm niektórzy odczytują jako sytuację rozejścia się, rozpadu lub sytuację nieprzejrystą. Dlatego przy okazji wyjaśniam: działamy we wspólnym ośrodku, wskazałem też, jaki jest wspólny rys. Teatr nie musi być monolitem, teatr to przede wszystkim warsztat pracy”⁷². Niklausowie zamieszkali w nieodległym od Węgajt Nowym Kawkowie, natomiast Sobaszkowie kontynuowali prace teatralne w węgajckiej stodole⁷³. Ich teatr, choć nie zawsze bliski społeczności Węgajt i dla niej zrozumiały⁷⁴, okazał się przestrzenią spotkania ze wspólnotą lokalną. Respondenci w badaniach terenowych, prowadzonych w 2002 roku przez zespół studencki Justyny Laskowskiej-Otwinowskiej, tak opisywali Teatr Węgajty: „chodzą i też dopytują się, co tu kiedyś się robiło, tak, żeby to całkiem nie zaginęło [...] Przez ten teatr nasz to tutaj chyba bardzo dużo tak tej tradycji zostało. [...] Byłoby czegoś brak, jakby ich zabrakło. [...] Oni chyba mają taki dosyć dobry wpływ na tę młodzież”⁷⁵. Obecność Teatru Węgajty w krajobrazie kulturowym Węgajt uznawana jest za cenną: „Zawsze przyjdzie ktoś z Teatru, tymi dziećmi się zajmuje, te wianuszki robią [...]. To już teraz od lat na Jana już zawsze te wianuszki są puszczane. Ale to już raczej zasługa Teatru”; „teraz to już jak ten nasz teatr o to dba [...]. No i na Trzech Króli [...] uczą te dzieci, jak to tam jest i oni przychodzą i przedstawiają”⁷⁶. Można dodać, że teatr stał się trwałym komponentem krajobrazu: „I bardzo dużo ludzi kojarzy te strony przez ten teatr właśnie”⁷⁷.

Jak wyznawał Wacław Sobaszek, powstanie Teatru Wiejskiego Węgajty było jednocześnie domknięciem „etapu leśnego schronienia, jakiegś w pewnym sensie może nawet ucieczki przed światem”⁷⁸. Na początku lat 80., kiedy młodzi twórcy dotarli na warmińską prowincję, ujrzeli zniszczone „siedliska, opuszczone i na wpół zawalone domy z resztkami sprzętów gospodarczych”⁷⁹. Był to obraz ruiny, który wybrali z uwagi na obecność lasu⁸⁰. Dawne Prusy Wschodnie odsłoniły im się jako mityczna Atlantyda, co mocno wpisywało się w liczne procesy mityzacji tych terenów. Kształtowany latami przez Sobaszków krajobraz węgajcki zaczął funkcjonować jako utopijny „krajobraz-fe-

nomen”⁸¹, a więc krajobraz, który jawi się ludziom w pewien sposób. To przestrzeń synergii sztuki z przyrodą, gdzie prowadzi się życie w zgodzie z naturą⁸² i gdzie zanika granica pomiędzy pracą a życiem. „Giną problemy związane ze światem instytucjonalnym – podkreślał Sobaszek – szuka się swojego, po to jest teatr”⁸³. Erdmute zaś dodawała, że w pewnym momencie prysł ich „sen o całkiem naturalnym życiu”. Był to moment, kiedy stała w swoim ogródku w 1986 roku i kiedy patrzyła na pojawiające się wreszcie upragnione dzikie warzywa. Nie nadawały się one do spożycia z powodu katastrofy czarnobylskiej. W tym wciąż żywym w jej pamięci wspomnieniu przeblyskuje dawna, urodzajna Atlantyda, a więc to, co wyobrażone, mityczne i niemożliwe, co musiało z czasem ulec bolesnej, ale koniecznej w budowaniu swojego *Heimat*, dekonstrukcji.

Przypisy

- 1 Tekst powstał w wyniku badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.
- 2 Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Parateatr II. Sztuka otwarta*, red. Ewa Dawidejt-Jastrzębska, Kalambur, Wrocław 1982, s. 63.
- 3 Tamże.
- 4 Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood and Skill*, Routledge, London–New York 2000.
- 5 Ewa Wołoczko, *Podróż do domu*, [w:] *Materiały o Pracowni: sierpień 1978 – marzec 1980*, maszynopis, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze”, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, Olsztyn 1980, s. 40.
- 6 Maciej Łepkowski, *Podróż do domu*, [w:] *Parateatr II. Sztuka otwarta*, dz. cyt., s. 69.
- 7 Aleida Assman, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 169.
- 8 Tamże, s. 169.
- 9 Andrzej Sakson, *Changes in Social Ties in Warmia and Masuria*, „Polish Western Affairs. La Pologne et Les Affaires Occidentales” 1989, nr 2, s. 149.
- 10 Izabela Lewandowska, *Trudne dziedzictwo ziemi. Warmia i Mazury 1945–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2012, s. 10.
- 11 Jacek Poniedziałek w tekście poświęconym krajobrazowości Warmii i Mazur wyszczególnia kilka rodzajów migracji: dobrowolną migrację o charakterze ekonomicznym (przybysze z centralnej Polski), przymus sytuacyjny (przybysze z kresów), przymus administracyjny (Ukraińcy i Łemkowie). Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga do poczucia swojskości. Postawy mieszkańców Warmii i Mazur wobec krajobrazu przyrodniczego regionu*, „Borussia” 2012, nr 51, s. 43.
- 12 Konkluzje zarówno Jacka Poniedziałka, jak i Zbigniewa Mazura, badających obszary Warmii i Mazur. Zob. Zbigniew Mazur, *Dziedzictwo wyłączone, podzielone, wspólne*, [w:] *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 2000, s. 813–850.
- 13 W swoich badaniach Poniedziałek wskazywał, że „obcość krajobrazu” towarzyszyła wszystkim nowym mieszkańcom Warmii i Mazur. Procesy adaptacyjne były mocno skorelo-

- wane z rodzajem migracji – w przypadku przymusowych przesiedleń i doświadczeń traumatycznych pojawiała się u przybyszów wrogość wobec krajobrazu, zaś migranci dobrowolni dostrzegali „urodę krajobrazu”; Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga...*, dz. cyt., s. 43–45.
- ¹⁴ Tamże, s. 45.
- ¹⁵ Tamże, s. 49.
- ¹⁶ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- ¹⁷ Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, *Wstęp*, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, red. Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2019, s. 86.
- ¹⁸ Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej. Wstęp*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, dz. cyt., s. 246.
- ¹⁹ Hymnem Prus Wschodnich uczyniono utwór z 1918 roku autorstwa Johanny Amrosius *Mein Heimatland*. W latach 30. XX wieku Herbert Brust skomponował *Oratorium der Heimat*, zaś Erich Hannighofer dopisał cztery strofy do utworu Ambrosius i powstała *Pieśń Prus Wschodnich*.
- ²⁰ Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej*, dz. cyt., s. 151.
- ²¹ Jürgen Joachimsthaler, *Podwójna przeszłość. Prusy Wschodnie jako fikcja*, przeł. J. Kałężny, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, dz. cyt., 242.
- ²² Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 15.
- ²³ Tadeusz Nyczek, *Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze*, [w:] *Kultura studencka: zjawisko, twórcy, instytucje*, red. Edward Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011, s. 75–102, s. 96.
- ²⁴ Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, *Wstęp*, dz. cyt., s. 27.
- ²⁵ Tamże, s. 36.
- ²⁶ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajski 1982–2020*, red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Zebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020, s. 77.
- ²⁷ Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*, dz. cyt., 186.
- ²⁸ Określenie Tima Ingolda *dwelling perspective*; por. Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, dz. cyt., s. 189.
- ²⁹ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 238.
- ³⁰ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012, s. 194.
- ³¹ Tamże.
- ³² Stowarzyszenie Teatr Węgajty zostało założone w 1990 roku przy Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Było kontynuacją Teatru Wiejskiego Węgajty. Od 2001 roku Stowarzyszenie nosi nazwę Węgajty. W jego zarządzie zasiadają: Erdmute Sobaszek jako prezes, Johann Wolfgang Niklaus jako wiceprezes, Małgorzata Dzygadło-Niklaus – skarbnik, Monika Paśnik-Petryczenko – sekretarz od 2004 roku, członkowie: Waław Sobaszek, Izabela Gicewska od 2014 roku.
- ³³ Statut Stowarzyszenia Węgajty, http://teatrwegajty.art.pl/pliki/statut_stw.pdf, dostęp: 17.01.2022.
- ³⁴ Bolesław Schmidt terminem „harmonijne współdziałanie” określił zgodę człowieka z naturą, a więc taką obecność człowieka w przestrzeni, która nie jest ani autokratyczna, ani rywalizacyjna wobec przyrody; Bolesław Schmidt, *Ład przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 9.
- ³⁵ Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York 1990, s. 93.
- ³⁶ Swoją opublikowany w 2020 roku dziennik Waław Sobaszek zatytułował *Spiski życiowe*. Ten słowny zabieg diarysty, łączący w sobie spisywanie doświadczeń ze spiskowaniem, doskonale harmonizuje z terminem „leśna partyzantka”, jakiego użyła niegdyś Erdmute Sobaszek.
- ³⁷ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 21.
- ³⁸ Arnold Berleant, *Art And Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 62.
- ³⁹ Tegoż, *The Aesthetics of The Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 169. Pogłębioną analizę krajobrazowości Teatru Węgajty odnaleźć można w tekście: Justyna Biernat, *The Landscape of Węgajty Theatre*, „Theatre Research International” 2021, t. 46, nr 3, s. 303–321.
- ⁴⁰ O rozmaitych rodzajach zawłaszczania przestrzeni w odniesieniu do Warmii i Mazur pisał Jacek Poniedziałek. „Zapominaniem” i „zniszczeniem” autor określił „eliminowanie poszczególnych form przestrzennych”. Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga...*, dz. cyt., s. 40.
- ⁴¹ „Wrastanie w przestrzeń” Sobaszków, by posłużyć się określeniem Poniedziałka, odbyło się jedynie poprzez utworzenie przez nich warzywnego ogródka obok domu. Artyści nie ingerowali w naturalną architekturę lasu. Warto zaznaczyć, że zgodnie z badaniami Poniedziałka osvajanie przestrzeni na Warmii i Mazurach częstokroć wiązało się z naruszeniem krajobrazu przyrodniczego. Przykładowo nowo przybyli mieszkańcy wycinali stare drzewa i na ich miejsce sadzili nowe „zgodnie z tradycyjnymi wzorcami przywiezionym z ziem rodzinnych”. W wywiadzie narracyjnym, jaki Poniedziałek przeprowadził w 2007 roku, można przeczytać: „Wycinał tato bzy i jaśminy, bo ich u nas nie było. W to miejsce zasadził jabłonie, grusze i śliwy, które przywiózł z domu swoich rodziców. Tato powiedział, że jak te drzewa wyrosną i owoc dadzą, to tak jakby się już w domu było”; tamże, s. 44.
- ⁴² Określenie odnotowane przez Magdalenę Hasiuk: „Waław Sobaszek wspominał o depresyjnej aurze wybranej lokalizacji, która bywa uciążliwa późną jesienią i w okresie przedwiośnia. W rozmowie z Leszkiem Kolankiewiczem towarzyszącej obchodom 35-lecia Teatru Węgajty 29 października 2017 roku Sobaszek nazwał Węgajty «wygnaniem», «zesłaniem». Podczas gdy Kolankiewicz określił siedzibę teatru jako «placówka»”; Magdalena Hasiuk, *Spojrzenie na wskroś. O wybranych plakatach Teatru Węgajty*, [w:] *Nauka (płynąca ze) sztuki. Sztuka (uprawiania) nauki*, red. Mariusz Bartosiak, Grażyna Habrajska, Primum Verbum, Łódź 2018, s. 127.
- ⁴³ Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 32.
- ⁴⁴ Termin *foundational landscape* – krajobraz założycielski – został ukuty przeze mnie w toku badań nad krajobrazowością Teatru Węgajty; Justyna Biernat, *The Landscape of Węgajty Theatre*, dz. cyt.
- ⁴⁵ Dla rozważań wokół krajobrazu istotny jest przestrzenny wymiar działań, jakie odbywały się w Brzezince. Wymiar ten, jak słusznie zauważyła Julia Lizurek, pozostaje w licznych opracowaniach wtórny wobec wymiaru metafizycznego. „Niewydobyty wątek znaczenia Brzezinki jako miejsca pamięci (uczucie, przeżycie emocjonalnych) dla parateatru przyczynił się, moim zdaniem, do wytworzenia narracji o tym miejscu, która wydobywa metafizyczność, nie zaś o wiele bardziej istotną materialność”; Julia Lizurek, *Wytwarzanie tożsamości miejsca: Brzezinka Jerzego Grotowskiego i Teatru ZAR*, [w:] *Retelling: strategie przestrzenne*, red. Dominika Ciesielska, Magdalena Kozyra, Aleksandra Łozińska, red. nauk. Małgorzata Sugiera, Wiele Kropek, Kraków 2019, s. 111.
- ⁴⁶ Waław Sobaszek w rozmowie z Magdaleną Hasiuk, 14 grudnia 2018, Archiwum Teatru Węgajty.

- 47 Waław Sobaszek i Erdmute Ilse Maria Henkys poznali się w rodzinnym Petershagen Erdmute. Młodzi wspólnie wybrali się na spektakl Grotowskiego prezentowany we Wrocławiu.
- 48 Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, *Rozmowa 05*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, rozm. Zofia Dworakowska, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2008, s. 248.
- 49 Kułakowska Katarzyna, Erdmute Sobaszek, *Prusaczka z krainy Rachmanów. Rzecz o współzałożycielce i aktorce Teatru Węgajty*, [w:] *Polki za granicą, cudzoziemki w Polsce. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. Beata Wałęciuk-Denejka, Aureus – Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Kraków–Siedlce 2020, s. 62.
- 50 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 112, s. 15.
- 51 Kułakowska Katarzyna, Erdmute Sobaszek, *Prusaczka z krainy Rachmanów*, dz. cyt., s. 65.
- 52 Waław Sobaszek, *To trochę donkiszoteria*, rozmowa z Magdą Grudzińską, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997, nr 17, s. 31.
- 53 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach tradycji*, rozm. Dariusz Matusiak, „Dzikie Życie” 2001, nr 7–8, <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2001/sierpień-2001/na-ścieżkach-tradycji-z-erdmute-sobaszek-rozmawia-dariusz-matusiak>, dostęp: 8.11.2021.
- 54 Alfred Schutz, *The Phenomenology of the Social World*, Heineman, London 1980, s. 181; cyt. za: Justyna Laskowska-Otwinowska, *Globalne przepływy a obecność nowoosadników na wsi polskiej*, Tempus, Łódź 2008, s. 65.
- 55 Tamże, s. 65.
- 56 Tamże, s. 65.
- 57 Tamże, s. 65.
- 58 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach tradycji*, dz. cyt.
- 59 Tamże.
- 60 Sobaszek wspominała, że momentem konfrontacji z wyobrażeniami był moment, kiedy dzieci nowoosadników weszły w wiek szkolny i kiedy pojawił się pomysł, aby założyć szkołę społeczną. Pomysł nie został zrealizowany; tamże.
- 61 W 1986 roku odbyły się wyprawy do wsi województwa łomżyńskiego oraz na Kurpie, zaś w 1987 roku wyprawy do wsi województwa olsztyńskiego: Assuny, Łęknica, Ostre Bardo. Od 2000 roku od czasu do czasu powstawały w Węgajtach spektakle, które miały formułę plenerową. Więcej o nich pisze Magdalena Jasińska, *Teatr Wiejski Węgajty jako teatr antropologiczny*, [w:] *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich / Alternatywnych Spotkań Teatralnych KLAMRA*, red. Artur Duda, Emilia Adamiszyn, Bartłomiej Oleszek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 219–236.
- 62 Erdmute Sobaszek, *Zapisy z wypraw teatralnych. Ostre Bardo, ściany*, „Borussia” 2001, nr 24–25, s. 109.
- 63 Ewa Wołoczko, *Podróż do domu*, dz. cyt., s. 40.
- 64 Erdmute Sobaszek, *Zapisy z wypraw teatralnych...*, dz. cyt., s. 109.
- 65 Tejże, *Zapisy z wypraw teatralnych. Dziadówek, wędrówka*, „Borussia” 2001, nr 24–25, s. 113.
- 66 Tamże, s. 113.
- 67 Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 226.
- 68 Beata Frydryczak, *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 234.
- 69 Tamże, s. 235.
- 70 „Budowanie miejsca? Raczej budowanie na miejscu, w miejscu, wokół. Oczywiście rozumiem intencję sformułowania, jednak zaczynam od zastrzeżeń, bo te wiążą się z nastawieniem, które miałem w tamtym czasie, czasie początku, że istnieją miejsca dane, odziedziczone, które powinny zostać nienaruszalne. Są już wyposażone we wszystko, co nam potrzeba. Adaptacja jest więc na tym etapie tylko rekonstrukcją. Tak było na początku, gdy wczesną wiosną 1982 roku zaczęliśmy się tu wprowadzać z naszym gospodarstwem teatralnym”; Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, s. 225.
- 71 Schola Teatru Węgajty powstała w 1994 roku, samodzielnie zaś zaczęła działać w 1996 roku. Projekt terenowy istniał w latach 1996–2011. Więcej: Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty>, dostęp: 14.01.2022.
- 72 Waław Sobaszek, *O schodzeniu na ziemię*, „Gazeta Łódzkich Spotkań Teatralnych”, 10–12 grudnia 2004, s. 41.
- 73 Życie w rozproszeniu przyniosło z czasem oczekiwane rezultaty. Od 2016 roku regularnie odbywa się *Sztuka w obejściu*, o której artyści piszą: „To przedsięwzięcie przygotowywane wspólnymi siłami przez ludzi mieszkających i tworzących tutaj na Warmii w sąsiadujących ze sobą podolsztyńskich wsiach”. <http://sztukawobejsciu.eu/wydarzenia/>, dostęp: 10.01.2022.
- 74 „Trudne te sztuki nieraz wystawiają i ciężko zrozumieć”; Justyna Laskowska-Otwinowska, *Globalne przepływy...*, dz. cyt., s. 185.
- 75 Tamże, s. 185.
- 76 Tamże.
- 77 Tamże.
- 78 Waław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 225.
- 79 Podcast *Wolne Ścieżki, Odcinek 4: Wacek i Mutka Sobaszkowie*. 26 sierpnia 2020. Węgajty. <https://wolnesciezki.pl/odcinek-4-teatr-wegajty/>, dostęp: 29.12.2021.
- 80 „Tutaj to miejsce w Węgajtach wybraliśmy dlatego, że to było w lesie. Dokładnie dlatego [...] Mogliśmy robić, co nam się podobało, mieliśmy tu salę”; tamże.
- 81 Mateusz Salwa, *Krajobraz jako doświadczenie estetyczne*, [w:] *Krajobraz kulturowy*, red. Beata Frydryczak, Mieszek Ciesielski, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 44.
- 82 „Słyszałam, że jest to jakaś otwarta społeczność, która żyje w zgodzie z naturą” – motywowała swoją obecność w Węgajtach jedna z uczestniczek Festiwalu Wioska Teatralna, organizowanego przez Teatr Węgajty od 2003 roku. Wywiad przeprowadzony przez Justynę Biernat 22 czerwca 2018 roku. Archiwum Teatru Węgajty.
- 83 Erdmute Sobaszek, Waław Sobaszek, *Wolne Ścieżki, Odcinek 4: Wacek i Mutka Sobaszkowie*. 26 sierpnia 2020. Węgajty, rozm. Martyna Wojtkowska, <https://wolnesciezki.pl/odcinek-4-teatr-wegajty/>, dostęp: 29.12.2021.