

„Węgajty stanowią autonomię”. Rozmowa z Krzysztofem Gedroyem przeprowadzona 13 maja 2020 roku przez komunikator internetowy. Rozmowa autoryzowana przez Ewę Kanigowską-Gedroyć

Magdalena Hasiuk: Jak to się stało, że trafił Pan do Pracowni olsztyńskiej? I jak z Pana perspektywy wyglądały jej działania? Jak Pracownia funkcjonowała?

Krzysztof Gedroyć: Zaczęło się to na ostatnich latach studiów historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jeden z nas [przyszłych założycieli Pracowni – M.H.] – Ryszard Michalski pochodził z Olsztyna i tam pojawiła się możliwość pracy w instytucji kultury. Ryszard wraz z przyjaciółmi z Olsztyna prowadził rozmowy ze Stowarzyszeniem Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”, które oferowało możliwość zrealizowania interesującego działania w kulturze. Myślę, że tak to mogę określić. „Pojezierze” jako stowarzyszenie nieco umykało cenzurze politycznej czy nadzorowi politycznemu w PRL-u, dlatego taka oferta powstała. Kiedy było wiadome, że stowarzyszenie chce zatrudnić kilka osób, zaczęliśmy przygotowywać się do działania w Olsztynie, nadal studiując w Warszawie. „Odklejają mi” się różne obrazki... [śmiech]. Na czym to przygotowanie polegało? Kontaktowaliśmy się z wieloma osobami, które podpowiadały, doradzały, jak takie działania zaplanować, ale też uczestniczyliśmy w różnych spotkaniach natury poznawczej – w seminariach, często prywatnych, które prowadzili profesorowie uniwersytetu. Przychodzą mi na pamięć postaci profesora Stefana Morawskiego – filozofa, etyka, Aldony Jawłowskiej – autorki książki *Drogi kontrkultury*, która wtedy chyba już się ukazała. W środowisku warszawskim wiele osób wspierało nas, tzn. czwórkę osób z naszego roku i jedną osobą pochodzącą z Olsztyna, ale studiującą we Wrocławiu – Ewę [Kusiorską]. Był w tej grupie także późniejszy zastępca redaktora naczelnego „Gazety Wyborczej” Piotr Pacewicz, obecnie prowadzący niezależny portal prasowy OKO Press.

Zbliżał się koniec studiów, rodziły się pytania: Co robić dalej? Jeśli o mnie chodzi, wiedziałem, że nie jestem ani typem muzealnym, ani typem naukowca, jeśli chodzi o historię sztuki. Wtedy bardziej inspirowały mnie sprawy polityczno-publiczno-społeczne. Wiązało się to z moimi zainteresowaniami 1968 rokiem – rewoltą w Paryżu i nie tylko, tym co, jak wtedy myślałem, zmieniało system i było w oczywistej kontrze do komunizmu w Polsce. To jedno zainteresowanie. Inne łączyło się z pracą Jerzego Grotowskiego. Wiedziałem o niej dzięki osobom, które w niej uczestniczyły. Wtedy nie miałem bezpośrednich kontaktów z Teatrem Laboratorium, ale moi przyjaciele i znajomi bywali tam i przywozili bardzo inspirujące wiadomości, które później zaważyły na powstaniu Pracowni. To były dwa impulsy światopoglądowe, które przyjmowałem z wielką ciekawością, a równocześnie krytycznie. Te inspiracje chyba dawało się odnaleźć później, zarówno w pracy Pracowni, jak i w tekstach, które tam powstawały. Z chwilą, gdy byliśmy w Olsztynie towarzyszył nam też wątek – jakby to powiedzieć? – komuny. Chcieliśmy mieć wspólny dom, w którym mielibyśmy mieszkać. To akurat nie wyszło, bo chyba byliśmy zbyt wielkimi indywidualistami, mimo wielu starań i dążeń ku wspólnotowości. Ten pierwszy okres pracy Pracowni trwał właściwie do stanu wojennego.

– Jakiego rodzaju impulsy ważne dla Pana płynęły z pracy Grotowskiego?

– Dopiero później dowiedziałem się od przyjaciół, że samą nazwę Pracowni wymyślił Jerzy Grotowski. To była długa i mało operatywna nazwa – Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia. Po łacinie „pracownia” znaczy „laboratorium”. Grotowski zdawał sobie sprawę, że należy doświadczenie pracy laboratoryjnej wprowadzać w czyn. I kiedy dwoje z nas – Ewa i nieżyjący już Krzysztof Łepkowski, odbyli taką rozmowę programową z Jerzym Grotowskim, na temat tego, co można by robić, takie informacje przywieźli. Wacek [Sobaszek], nie wiem czy Ryszard [Michalski], chyba również Ewa uczestniczyli w przedsięwzięciach Grotowskiego m.in. w Brzezince. Byli mocniej zaangażowani w tę pracę i

przywozili stamtąd wiele impulsów... Ja na początku koncentrowałem się bardziej na teorii, ale ponieważ wkrótce zaczęliśmy prowadzić wspólne zajęcia, można je określić jako ruchowo-duchowe, i ja przybliżałem się do praktyki.

– **Na czym polegała pana praca teoretyczna?**

– Napisałem część tekstów o działaniach Pracowni. Byłem też autorem niektórych wydarzeń. Stanowiły one próby oddziaływania za pomocą sztuki społecznie uświadamiającej, tak bym to nazwał; sztuki, która opowiada o świecie bardzo silnie w kontekście interakcji między ludźmi. Można to określić jako zadanie publiczne – co możemy dać i powiedzieć innym. To, co robiliśmy w tamtym okresie, było dla nas ważne jako dla dwudziestokilkulatków w momencie wkraczania w życie społeczne. Podejmowane działania odpowiadały stanowi mojego namysłu nad ówczesną rzeczywistością i odczuwaniu tamtych czasów. W pewnym momencie nasze działania bardziej kierowały się ku teatrowi. Pamiętam uliczne manifestacje ekologiczne, które robiliśmy w 1980 roku w Olsztynie. Poznałem chyba pierwszą w Polsce, poza Ligą Ochrony Przyrody, organizacją ekologiczną – Polski Klub Ekologiczny, który rozpoczął oficjalną działalność w tym samym roku w Krakowie. Ponieważ zakładał go mój znajomy, z łatwością zorganizowałem olsztyński oddział klubu. Działo się to w okresie „Solidarności”, kiedy było więcej swobody w działaniu. Jako Pracownia „chwytaliśmy” aktualne wątki pojawiające się w tamtym czasie. Oczywiście ciągle zmagaliśmy się z konfliktami z władzami Stowarzyszenia „Pojezierze”. Zostaliśmy zatrudnieni jako instruktorzy kultury, dlatego próbowano nas przypisać do biur. Mieliliśmy jakieś obowiązki urzędnicze, już nie pamiętam... czy podpisywaliśmy listę obecności czy nie... Mieliliśmy też problemy polityczne. Ciągłe jakiś sekretarz partii, miał do nas różne uwagi. Później dowiedziałem się, że stale byliśmy inwigilowani przez służbę bezpieczeństwa. Domyślaliśmy się tego, ale nie byliśmy pewni, wówczas nie znałem szczegółów. Całkiem niedawno, w którymś numerze Biuletynu IPN jeden z historyków dotarł do sprawozdań agentów SB, którzy przychodzili na nasze imprezy. Muszę pani powiedzieć, że czytanie tego jakby z tamtej strony, to była wielka uczta i zabawa. Można było dowiedzieć się, jak to święto było odbierane. Zresztą z punktu widzenia Służby Bezpieczeństwa słusznie nas inwigilowano, bo bardzo szybko w Pracowni zjawiali się nasi koledzy z Warszawy z workami bibuły. Zaczęliśmy dostawać ostrzeżenia, że jeśli będziemy za bardzo się wychylać, zamkną nas. To było ciągle balansowanie. Próbowaliśmy się bronić na różne sposoby. Między innymi powołaliśmy Radę Programową – organ doradczy, który był zresztą w statucie Pracowni i tę radę zgodziły się współtworzyć takie tuzy jak np. Konstanty Puzyna. Na lokalnym kierownictwie partii i stowarzyszenia to robiło wielkie wrażenie. Rada stanowiła opokę, która nas chroniła. To było równocześnie zabawne i skuteczne. Wiedzieliśmy, że jak zaczną się nam dobierać do skóry, rada wystąpi w naszej obronie. To już były czasy bardziej otwartego dyskursu publicznego i władze komunistyczne liczyły się z głosem środowiska.

– **Jak zaklasyfikowałby pan działania, które realizowaliście w Pracowni?**

– Obecne były takie nazwy jak: „działanie”, „zdarzenie”, „akcja”. Wszystkie stanowiły jakąś inną formę sztuki, mocno włączającą bezpośredni kontakt między ludźmi. Jej celem było poszerzać świadomość ludzi, zwracać uwagę na sprawy, które autorom wydawały się istotne, ze względu na jakość życia społecznego. Tak bym to w skrócie nazwał.

Studiowaliśmy we czterech historii sztuki w Warszawie, bywaliśmy w różnych miejscach związanych ze sztuką najnowszą, m.in. w Klubie Remont, w Dziekance. Nasi bliscy koledzy byli aktorami Akademii Ruchu, podobnie jak opiekun naszego roku. To wszystko sprzyjało poznawaniu mniej historycznych, a bardziej współczesnych sposobów tworzenia sztuki. I stanowiło źródło naszych propozycji działań. Przynajmniej tak było w moim wypadku. W grupie mieliśmy do siebie duże zaufanie i równie dużą wrażliwość wobec wzajemnych propozycji. To, co ktoś wymyślił raczej nie było poddawane ocenie, traktowano to jako

osobisty wyraz tego, jak ktoś myśli, jak się czuje, w jaki sposób widzi możliwość przekazywania ważnych dla siebie treści.

– **Czy można powiedzieć, że Pracownia była miejscem akceptacji?**

– Na pewno było to miejsce akceptacji wzajemnej, ale też było to miejsce buntu. W pewnym momencie zrobiliśmy zimą, w skutym lodem pejzażu pegeerowskiej wsi Plutki bardzo polityczną manifestację z czytaniem poezji przez głośniki. Jej pomysłodawcą był tłumacz Allena Ginsberga Piotr Bikont. Nie wiem czy tam się nie pojawił także Jacek Bierezin. To było w oddaleniu od Łodzi, w której mieszkał, ale tego typu wieści rozchodziły się w środowisku. W Plutkach pojawili się też już nie żyjący wybitny socjolog profesor Jerzy Szacki i Aldona Jawłowska. W pewnym momencie realizowaliśmy również program badawczy z socjologii, który prowadził profesor Andrzej Siciński. Chodziło o badanie życia rodzin w Dobrym Mieście koło Olsztyna. Były to wieloletnie badania, podczas których Pracownia jako zespół badawczy zbierała informacje i sprawozdawała do PAN-u. Odwiedzaliśmy rodziny, czasami wielokrotnie, pisząc odpowiednie sprawozdania, relacjonując wyniki badań. Tak wyglądał kolejny nurt twórczo-badawczy działań Pracowni, wynikający z jej nazwy. Zmieniliśmy ją w stanie wojennym na Ośrodek Działań Teatralnych Pracownia. Choć może każdy z nas to inaczej odbierał, ale w stanie wojennym nie potrafiliśmy już wytłumaczyć tego, co znaczy „twórczość” i „badawczość” w starciu z atmosferą urzędowo-publiczną w kraju. Myślę, że w pierwszych latach działań Pracowni to określenie było słuszne, odpowiadało temu, co robiliśmy. Słowo „badawcza”, nie „naukowa” było na miejscu, ponieważ sztuka, tak jak ją rozumieliśmy, miała dla nas również aspekt badawczy i poznawczy. Wraz z nastaniem stanu wojennego sytuacja drastycznie się zmieniła. Zamknięto nas, wypuszczono na zaległe urlopy, nie było wiadomo, co z nami zrobią, czy nas oddalą z pracy? To trwało kilka miesięcy. W kwietniu 1982 roku zaproponowano nam jakiś rodzaj kontynuacji pracy w Wojewódzkim Domu Kultury. Rozumiałem to tak: władze wojskowo-polityczne chciały się nas pozbyć, ale zarazem chciały mieć na nas oko. W momencie, w którym umiejscowiono nas w instytucji państwowej, jaką był dom kultury, mogli nas kontrolować. Znacznie później dowiedziałem się, że w okresie poprzedzającym zatrudnienie nas w WDK-u, działały osoby chroniące nas i naszą pracę. Byli to: Eugeniusz Zawadzki, były dyrektor Wydziału Kultury w Olsztynie oraz Lech Śliwonik, prezes Towarzystwa Kultury Teatralnej, późniejszy rektor Akademii Teatralnej w Warszawie. Po latach dowiedziałem się, że Śliwonik przyjeżdżał do Olsztyna, by przekonywać miejscowych decydentów, że należy ochronić Pracownię. Trudno powiedzieć, na ile jego działanie zdecydowało o naszych dalszym losie, ale takie wydarzenie miało miejsce. Pan Lech Śliwonik, jak zwykle, okazał się bardzo porządnym człowiekiem. W ocaleniu Pracowni chodziło zarówno o te treści, które Pracownia realizowała, jak i o sprawy prozaiczne, bytowe. Wylądowaliśmy jako instruktorzy Ośrodka Działań Teatralnych Pracownia w WDK-u z olbrzymią swobodą – bez konieczności podpisywania listy obecności. Jedynie musieliśmy przedstawiać sprawozdania. Nagle okazało się, że mamy dużo czasu na osobistą, nie cierpię tego słowa, działalność. Wtedy też zdaliśmy sobie sprawę, że nie ma co romansować z systemem, bo jaki koń jest, każdy widzi, że trzeba zdobyć się na niezależność. Powstał pomysł własnej sali teatralnej. Chodziło o to, żeby mieć własne miejsce, do którego nie będą mieli dostępu żadni urzędnicy. Jediną drogą prowadzącą do tego celu była własność prywatna. Zaczęliśmy szukać takiego miejsca i znaleźliśmy je w pobliżu domu Krzysztofa Łepkowskiego.

– **W którym momencie Łepkowski odszedł z Pracowni?**

– To chyba było w 1979 roku. Krzysio zrozumiał, że jego miejsce jest bliżej ziemi, roślin, zwierząt, że to jego pasja. Zaczął działać na własną rękę, utrzymując z nami nadal bardzo bliskie kontakty, odwiedzaliśmy go. To były bardzo sympatyczne spotkania. Warto powiedzieć, że Krzysztof i Wacek jeszcze w okresie studiów byli nierozłącznymi

przyjaciółmi. Kiedy okazało się, że obok gospodarstwa Krzysztofa i Doroty stoi puste obejście, Wacek, który wtedy miał już dziecko i spodziewał się kolejnego, wszyscy zaczęliśmy „obracać w rodziny”, zdecydował, że je kupi. I tak zaczęło się urządzanie tego miejsca. Z prac prowadzonych w Węgajtach, szczególnie pamiętam działania w czasie drugiej wizyty papieża [Jana Pawła II – 16-23 czerwca 1983], bo kiedy pracowaliśmy przy sali teatralnej, z radia dochodziły nabożne śpiewy. Obecna sala teatralna była oborą, a może bardziej chlewem. Z jakiegoś powodu, prawie do sufitu wypełniał ją zdrowo pachnący gnój, który należało usunąć. Pamiętam, że zaczęliśmy go ładować widłami do taczek i wywozić, ale to była praca dla Herkulesa. Jak to zobaczył Krzysztof Łepkowski, który pasjonował się rolnictwem i miał już trochę maszyn, przyjechał traktorem z zamocowanymi z przodu odpowiednimi widłami i ze śpiewem na ustach wbijał się przez otwarte drzwi obory w tę kupę gnoju i gdzieś go wywoził. Taki był początek sali teatralnej. Ale zanim ona powstała przystosowaliśmy część stodoły tzw. klepisko. To było prostsze. Opis Wacka ubijania gliny na klepisku przez Rysia Choińskiego tego właśnie dotyczył. Przyjeżdżałem autobusem z Olsztyna, siedłem od szosy kilka kilometrów do Węgajt i pracowaliśmy. Wacek ma na pewno i więcej zdjęć i wspomnień.

– **W różnych sytuacjach wspomina się pańskie układanie podłogi w sali teatralnej.**

– Razem ją układaliśmy. Miałem już wprawę, bo organizując z żoną i córeczką wcześniej mieszkanie w bloku, wymyśliłem, że koniecznie musimy położyć podłogę z drewna, nie z plastiku. Gdy przyszedł stolarz, pomagałem mu, aż się nieco wyuczyłem tego kładzenia desek. Część tej podłogi w sali teatralnej ułożyliśmy razem z Wackiem. Mówi, że nieźle, bo jeszcze nie reperował. [Śmiech]. Cieszę się. To było wszystko takie, jakie mogło być. Nas to bardzo pasjonowało. Nikt nie myślał, że mogłby nie działać wspólnie. Ryszard Michalski chyba wcześniej zajął się czymś innym, ale to już była taka sytuacja, że pracowaliśmy formalnie w WDK-u i tam każdy mógł robić to, co go bardziej pasjonowało. Zaczęły się wyłaniać odrębne dróżki. Ja zostałem bardziej przy Wacku i przy sferze teatralnej.

– **Czy mógłby pan opowiedzieć, jak się pan nauczył chodzić na szczudłach?**

– Akademia Ruchu¹ w 1979 roku zorganizowała w Iławie międzynarodowy festiwal teatralny, na który przyjechali, między innymi, aktorzy z Pontedery we Włoszech. To miasteczko już wtedy było rozwinięte teatralnie i znane. Tam działali szczudlarze. Pierwszy raz w życiu zobaczyłem jak na ulicę wyskoczyli z chorągwiami nadludzie. Oprócz tego, że grali spektakle, robili też warsztaty chodzenia na szczudłach i ich budowania. Tego się tam wyuczyłem. Potem potrafiłem sam robić szczudła, wiedziałem o jakościach drewna, o łączeniach, o różnych takich ochronach i tę wiedzę wprowadziłem do Pracowni. Zaczęliśmy trenować. Wacek chyba nie chodził na szczudłach, ale Ryszard chodził. Bardzo sobie pokieraszowaliśmy kręgosłupy, bo chodzenie na szczudłach jest obciążające dla ciała, ale przez jakiś czas występowaliśmy. Potem włączali się do spektakli także młodszy aktorzy, uczyli się i grali na szczudłach, następowała rotacja. Można powiedzieć, że nasze szczudła wzięły się z Pontedery. Lato, piękne miasteczko, socjalizm, który chylił się ku upadkowi i szczudła, które nagle „wybuchły” z Włoch, to moje wspomnienie Iławy.

– **Co było słabością Pracowni?**

– Poruszaliśmy się trochę po omacku, po nierozpoznanym terenie. Może byłoby potrzebne większe liderowanie kogoś, ale to było sprzeczne z duchem Pracowni. Nasze działania były skrajnie demokratyczno-anarchiczne. Każdy w dowolnym momencie mógł zaproponować własne działanie i strasznie męczące były wspólne dyskusje. Jednym z faktycznych założycieli Pracowni był Tadeusz Burniewicz – malarz, grafik, przyjaciel Stachury, który wtedy wydawał książki w „Pojezierzu”. Po jednym z zebrań Pracowni Burniewicz powiedział: „Już nie mogę, wy robicie pracę nad pracą”. Zwracam uwagę na to, co było

¹ Wspólnie z Towarzystwem Kultury Teatralnej.

trochę taką dziwacznością, wynikającą z braku doświadczenia i zdecydowanego lidera, bo chyba kogoś takiego tam zabrakło. Mimo, że Ryszard wziął na siebie trud urzędowy. Później, jak każdy się wysforował w swoją stronę, sam dla siebie był liderem. Chyba to był proces naturalny, ale ten etap bardziej komunalny tak właśnie przebiegał.

– **Jak Pan postrzega pracę Teatru Węgajty?**

– Zawsze miałem i mam wielką atencję do Wacka. I bardzo się przyjaźnimy. Po odejściu z Ośrodka Teatralnego Pracowni, kiedy robiłem inne rzeczy, z pewnego oddalenia obserwowałem Teatr Węgajty i muszę przyznać, że miałem nieco niewłaściwe spojrzenie. Na czym ta niewłaściwość polegała? Polegała na pewnym niedostatku, mówię o latach dziewięćdziesiątych. Może działanie Teatru Węgajty wtedy takie było. W starciu z głównym nurtem Węgajty były osamotnione, niezrozumiałe. Wiele ich pomysłów kładziono na karb amatorszczyzny, nieudacznictwa, naiwności, słabych umiejętności teatralnych, a biorąc pod uwagę profesjonalność aktorską, odkrywania na nowo Ameryki. Teraz postrzegam tamte działania jako próby. Dopiero od kilku lat Węgajty mówią pełnym głosem i patrzę na to raczej od strony ich zwycięstwa w sporze zarówno z kulturą głównego nurtu, jak i z kulturą tradycyjną. Wacek prowadzi program Innej Szkoły Teatralnej, więc działanie jest umocowane w innej profesjonalności. Dopiero względnie niedawno oni, jak to się wstrętne mówi, przebili się do szerszej świadomości, głównie w ten sposób, że ich działanie jest oparte na innych, to znaczy fundamentalnych wartościach. Ich praca pozostaje w olbrzymim sporze nie tylko z komercją, ale też z losem aktora zawodowego, który jest ciągle bardzo popularny w teatrze głównego nurtu. Okoliczności Polski demokratycznej pozwalają istnieć różnym teatralnym nurtom. Interesujące byłoby dla mnie spojrzenie, na to, co robi obecnie np. Teatr Ósmego Dnia i inne teatry alternatywne. Wydaje mi się, że wszystkie te działania pączkują z Rewolty 1968 roku, jeśli chodzi o aspekt polityczny, a jeśli idzie o Polskę i aspekt artystyczno-teatralny – z Grotowskiego. Te nici są ewidentne. Jedni się do tego przyznają wprost, inni nie, ale tak się dzieje. Mieszkam teraz w pobliżu Krasnogrudy. Przyjaźnię się z Krzysztofem Czyżewskim, jeszcze od czasów, gdy pracował ze Staniewskim, który po odejściu od Grotowskiego zwołał własną grupę. Zresztą uczestniczyłem w spotkaniach warszawskich również z udziałem np. Tomasza Rodowicza, podczas których powstawały Gardzienice... Myślę, że to z Teatru Laboratorium wywodzi się duch takiej a nie innej obecności artysty wśród ludzi oraz duże znaczenie nie tylko płaszczyzny artystycznej, ale i etycznej. Dostrzegam to w Węgajtach. Oni włączają tę normatywność w dzieło, zarówno w sposób pracy, jak i w sposób bycia ludzi ze sobą.

– **Teatr Węgajty został powołany przez czwórkę osób z ewidentnym liderem Wacławem Sobaszkiem, w tej chwili Wacław Sobaszek nadal reżyseruje i kieruje artystycznie zespołem, który jednak współprowadzi z Erdmute Sobaszek. Jak pan postrzega jej rolę w Teatrze Węgajty?**

– Rola Mutki jest olbrzymia. Oczywiście nie tylko jako wsparcie Wacka, choć właściwie nie wiem kto kogo wspiera. Nie chciałbym tutaj nadużyć słów, lecz w moim poczuciu Mutka, która jest córką pastora, wielkiego krzewiciela myśli Janusza Korczaka w NRD, kontynuuje ten wątek chrześcijański, ale bez ideologii. Erdmute zawsze poważnie i na serio podchodziła do rzeczy związanych z wymiarem etycznym różnych decyzji. W każdej sytuacji jasno i bezkompromisowo stawiała sprawy. Dobrze się dobrali... [śmiech]. Oboje są liderami Teatru Węgajty i to coraz bardziej, jeśli mogę tak powiedzieć, piękniejącymi.

– **W jakim sensie?**

– Wewnętrznym. Stają się coraz piękniejsi jako osoby i to przekłada się na ich myśl teatralną, bo przygoda Wacka i Mute pod tytułem Węgajty ma wiele wymiarów. Myślę, że historia Teatru Węgajty to nie tylko historia teatru jako formy kulturowej, ale bardziej jeszcze historia ludzi, którzy robią i całe życie robili teatr. Nie wiem, czy w takiej perspektywie aspekt sztuki jest najważniejszy? Może nie? Może te wątki jakoś się równoważą, a w tle pozostaje bycie ze

sobą, wspólne życie, wnoszenie w kulturę tego, co się uznaje za ważne i dobre. Sztuka jako sposób życia. Taka perspektywa może jest bardziej odpowiednia niż opisywanie najbardziej widocznych działań Węgajt za pomocą pojęć teatralnych. Za pomocą pojęć teatralnych trudno jest opisywać żywot ludzki. Niedawno umarł Ryszard Choiński i próbujemy jakoś zaznaczyć jego obecność w działaniach Pracowni oraz później, gdy robił inne rzeczy w środowisku olsztyńskim. Doświadczam tego, jak trudno jest to zrobić. Napisanie, że „opiekował się dziećmi romskimi” to niewiele znaczy, ale próbujemy. Ma powstać materiał o nim autorstwa dziennikarza z Olsztyna Marka Barańskiego. Marek podesłał mi dwa zdjęcia ze zdarzeń, akcji organizowanych w pomieszczeniach Pracowni, której bywalcem pod koniec lat siedemdziesiątych był Ryszard Choiński. Tutaj spotykają się dwie perspektywy – formy i losu ludzkiego, poprzez który ta forma przemawia. Myślę, że wszystkich nas cechowało bardzo głębokie poczucie wolności osobistej i poczucie, że trzeba domagać się takiego stanu jako normy społecznej. Sama decyzja, że wyzwalamy się z komunizmu, budując osobistą i prywatną salę teatralną, w moim wypadku było to całkowicie zgodne ze mną i innych możliwości wyzwolenia wtedy nie widziałem.

– **Czym dla Pana są Węgajty?**

– Powiedziałbym, że to sposób na bycie w innym świecie. Węgajty podobnie jak kilka innych zespołów zainspirowanych pracą Grotowskiego stanowią, według mnie, autonomię w rozumieniu kulturowym. Początki autonomii polegają na tym, że w takim miejscu w inny sposób budowane są więzi między ludźmi, nie tylko tymi, którzy tworzą zespół, ale także tymi, którzy uczestniczą w wydarzeniach. Na pewno taką autonomią jest Krasnogruda i działalność Krzysztofa Czyżewskiego oraz „Pogranicza”. Krzysztof jest chyba tego świadom, i przypuszczam, że lubi to słowo, bo często w Jego obecności używałem go do opisywania przedsięwzięcia, które współtworzy i nigdy się nie sprzeciwiał. Dla mnie taką autonomią są również Węgajty, ponieważ, gdy zanurzasz się w festiwal Wioska Teatralna, widać, że jest on oparty na fundamentalnie innych zasadach dotyczących podejścia do sztuki, twórców do siebie niż w większości innych festiwali teatralnych. Treści, które są tam podejmowane wiążą się z troską o innych – o istoty ludzkie i nie-ludzkie, również o planetę Ziemię. Wiele przedsięwzięć, które rozpoczynały się w latach siedemdziesiątych, teraz nabiera większej mocy i znaczenia. Może moje przypuszczenie jest zbyt daleko idące. Ostatnie doświadczenia cywilizacyjne, przynajmniej wśród ludzi czujących i myślących, oddalają pomysły na życie społeczne realizowane w wielkich organizmach. W ich miejsce pojawiają się projekty życia w niewielkich autonomiach. W tym znaczeniu powiedziałbym o politycznym działaniu autonomii. Politykę rozumiem jako sposób organizacji dobrego życia. Autonomie, w tym autonomia węgajcka, gromadzą tych szczęśliwców, którzy albo je tworzą albo są w ich pobliżu, jako ich uczestnicy czy odbiorcy. Ten fenomen obserwuję obecnie w Krasnogrudzie. Krasnogruda to nie jest miejsce ani budynek, tylko setki czy tysiące osób po obu stronach granicy. To oddziaływanie tworzy też odrębny wzór do sposobu życia.

– **Bardzo dziękuję za rozmowę.**

– Ja również dziękuję.