

JOANNA KRÓLIKOWSKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3375-264X>

Teatr Węgajty: budowanie miejsca

Żeby dotrzeć do Teatru Węgajty, kilkanaście kilometrów za Olsztynem trzeba skręcić z gładkiej szosy prowadzącej przez środek warmińskiej wsi Węgajty na piaszczystą drogę ciągnącą się wśród pól. Na rozdrożu namalowany farbami drogowskaz kieruje w stronę lasu. Dookoła coraz więcej drzew, krzewów i pokrzyw. Las gęstnieje. Kolejna malutka tabliczka pozwala uniknąć zgubienia się na rozstaju leśnych dróg. Wyłaniające się na końcu gościńca zabudowania i dach górujący nad drzewami wydają się w pierwszej chwili zdumiewające.

Droga prowadzi do częściowo murowanej, częściowo drewnianej stodoły, przed którą lekko wznosi się nierówna, nieregularna w obrysie polana. W czasie artystycznych wydarzeń wypełnia się ona ludźmi przechadzającymi się nieśpiesznie, rozmawiającymi w grupach, siedzącymi lub leżącymi na kocach, a czasem bezpośrednio na trawie. Jest też miejsce na ognisko, każdy z gości może rozpalić ogień, rozświetlając wieczorami i nocami ciemną polanę. Nieopodal leży wielka traktorowa opona, na której można przysiąść. Na skraju polany i lasu postawione zostało indiańskie tipi – czasem wykorzystywane przez węgajckich gości jako miejsce noclegowe, czasem też jako miejsce dziennych drzemek. Tuż przy stodole stoi stary cygański wóz, który – choć powinien być w ciągłym ruchu – osiadł na polanie w Węgajtach, często służąc jako miejsce odpoczynku i snu podczas letnich nocy.

Stodoła węgajcka od razu odsłania swoje niegospodarskie przeznaczenie. Na jej zewnętrznych ścianach cyklicznie pojawiają się zdobienia, malowidła, przypominające freski. Sama stodoła zaprasza szeroko otwartymi drzwiami, żeby wejść do środka, do części zwanej klepiskiem. Wokół nierównej podłogi, zakurzonej lub ubłoconej, w zależności od pogody,

stoją dostępne dla gości regały z książkami; na drewnianych, pełnych szpar, nieszczelnych ścianach wiszą obrazy, rysunki i plakaty, próbujące oprzeć się niszczycielskiemu działaniu wiatru i wilgoci. W kątach i po bokach dostrzec można nawarstwiające się przez lata pamiątki węgajckich przedstawień, fragmenty rekwizytów i scenografii, które tworzą swoisty palimpsest.

W drugiej części stodoły mieści się mała sala kominkowa, nazywana tak od znajdującego się w niej kominka, przy którym można ogrzać się w chłodniejsze dni. Zazwyczaj i do niej drzwi są otwarte. Stanowi przed-sionek do sali teatralnej. Ceglane ściany w sali, częściowo pobielone, wydają się nieco surowe, ale wyłożona drewnianymi, równymi deskami podłoga sprawia wrażenie, jakby z ogromną pieczołowitością próbowano stworzyć solidną podstawę do pracy artystycznej. Przybyli na spektakl widzowie zostają ciasno usadzeni na drewnianych ławach, stołach lub na kolorowych plecionych pledach rozłożonych na podłodze. Wysoki dach stodoły daje poczucie przestrzeni mimo panującego ścisku. Tu, w sali z cegły i drewna, która kiedyś służyła gospodarskim zwierzętom, niemal całkowicie pozbawionej teatralnej techniki, odbywają się spektakle.

Za stodołą wąziutka ścieżka prowadzi do domu Erdmute i Wacława Sobaszków – współzałożycieli i liderów Teatru Węgajty. Skromny murywany dom z ogródkiem warzywnym obok jest nieodłączną częścią węgajckiego gospodarstwa teatralnego, jak nazwał je Wacław Sobaszek.

*

Na miejsce zamieszkania i działalności artystycznej Erdmute i Wacław wybrali Warmię – krainę pruskiego plemienia Warmów, przez wieki będącą miejscem ścierania się politycznych wpływów, terenem pogranicznym sprzyjającym przepływowi niemieckiej i polskiej kultury. Sobaszkowie, jako polsko-niemieckie małżeństwo, wpisali się więc w wielokulturową tożsamość Warmii. Jednak przede wszystkim weszli w relację z miejscem, które nie tylko funkcjonowało w historii politycznej Polski i Niemiec, ale stanowiło także istotną część mikrohistorii ich rodzin.

Choć dla Erdmute małżeństwo z Wacławem oznaczało opuszczenie rodzinnego kraju, to przeprowadzka na Warmię była powrotem w rejony młodości jej ojca. Jürgen Henkys pochodził bowiem spod dawnego Królewca, stolicy ówczesnych Prus Wschodnich. Pod koniec II wojny światowej,

podczas ofensywy Armii Czerwonej na froncie wschodnim, uciekł na Zachód¹. Był pasjonatem twórczości Johanna Bobrowskiego, który opisywał tereny dawnych Prus Wschodnich². Erdmute znała więc tereny Warmii z opowieści ojca, literatury i przyjazdów z bliskimi do Polski. Prusy Wschodnie były dla rodziny Henkysów utraconą małą ojczyzną, wywołującą nostalgię krainą dzieciństwa (*Heimat*)³. Osiedlenie się Erdmute na Warmii okazało się symbolicznym powrotem rodu na tereny niegdyś przez niego zamieszkane. „Ojciec uważał, że Mutka w jakiś sposób wraca do ojczyzny, w każdym razie przybliża się do niej”⁴ – pisze Małgorzata Szejnert o współtwórczyni Teatru Węgajty. Przeprowadzka na Warmię nie była dla Erdmute osiedleniem się w całkowicie obcym miejscu, ale odkrywaniem rodzinnej relacji z Prusami Wschodnimi i jej kontynuacją poprzez powrót do utraconej krainy przodków. Sama Erdmute identyfikowała się nie tylko z historią rodzinną związaną z tym terenem, ale także z historią plemienną: „mówi o sobie, że jest Prusaczką. Nie od Prusaków, ale od Prusów. Należy do narodu, którego już nie ma”⁵, w ten sposób podkreślając nie tyle swoją narodowość niemiecką, ile powiązanie z rdzennymi mieszkańcami Prus.

Również w przypadku Wacława Sobaszka Warmia była częścią jego historii rodzinnej, choć nie od początku interesował się losami swoich przodków. Przyjazd w te strony łączył się z zaproszeniem go do współpracy przez środowisko olsztyńskich artystów skupionych wokół Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Dopiero pobyt w tym rejonie wywołał potrzebę odkrycia rodzinnej historii. Jak przyznawał, „chcę nie chcąc, musiałem odrabiać lekcję tożsamości”⁶. Okazało się to powrotem do korzeni, do miejsca zamieszkania dziadka, Stefana Makurackiego, Warmiaka spod Łukty, zaangażowanego w sprawy lokalne, piszącego niegdyś do

¹ Biogram Erdmute Sobaszek, Archiwum Teatru Węgajty, dostęp 11.02.2024, <https://www.archiwumwegajty.pl/osoby/erdmute-sobaszek>.

² Maryna Okęcka-Bromkowa, „Warmiak z berlinianką, Tyrolczyk z warszawianką”, *Gazeta Warmińska*, 23.12.1993, dostęp 11.02.2024, <https://www.archiwumwegajty.pl/teksty/artykuly-prasowe/warmiak-z-berlinianka-tyrolczyk-z-warszawianka>.

³ Zob. Radosław Supranowicz, „Tęsknota za utraconym rajem? Kilka uwag na temat fenomenu «HEIMAT»”, *Studia Elckie*, nr 1 (2009), 21–28.

⁴ Małgorzata Szejnert, „Na gościńcu”, *Gazeta Wyborcza*, 15–16.05.1993, 15.

⁵ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

⁶ Ewa Mazgal, Wacław Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, *Gazeta Olsztyńska*, 23–24.11.2013, 15.

„Gazety Olsztyńskiej”⁷. Dziadek Waclawa mieszkał tutaj do czasu plebiscytu w 1920 roku, a po przegraniu go przez Polskę i włączeniu terenów do Prus przeniósł się z rodziną na Pomorze. Warmii nie opuścił natomiast daleki wuj Waclawa, Paul Heinrich. Jako jedyny członek rodziny po przegranej plebiscycie pozostał na miejscu. Przyjazd Waclawa na Warmię doprowadził do odnalezienia sędziwego wuja i do międzypokoleniowego spotkania: „Wacek odnalazł starca mówiącego po polsku biblijnym językiem. Był jeszcze zdrów. Zażywał tabakę i zaprzęgał woły do orki”⁸. Waclaw pozostawał w kontakcie z wujem aż do jego śmierci.

Przybycie na Warmię okazało się dla Sobaszków nawiązaniem relacji z miejscem bliskim ich rodzinom, jakby poprzez małżeństwo i osiedlenie się w tym rejonie historii ich rodzin zatoczyły koło. Jakby porzucone w wyniku historycznych wydarzeń miejsce upomniało się o swoich dawnych mieszkańców, przywołując po latach ich potomków, zapraszając do ponownego osiedlenia i – jak pisze Justyna Biernat – stopniowego procesu zakorzeniania się⁹. A zatem zamieszkanie Sobaszków na Warmii to nie tylko ruch ku przeszłości, ale także ku przyszłości. To zarówno poznawanie małej ojczyzny swoich rodzin, jak i wspólne stwarzanie jej dla siebie na nowo.

*

Historia węgajckiego gospodarstwa teatralnego jest opowieścią zarówno o prowadzeniu działalności artystycznej, jak i o budowaniu miejsca¹⁰. Odbywało się to i odbywa nadal wielotorowo: poprzez materialne zagospodarowanie, codzienne czynności, praktyki artystyczne i tworzenie relacji. „Budowanie jest właściwie zamieszkiwaniem”¹¹ – zwraca uwagę Martin Heidegger, a proces ten wydaje się spójny z historią węgajckiego teatru.

Gospodarstwo na kolonii wsi Węgajty pod numerem 18 Sobaszek nazwał miejscem odziedziczonym¹². Gdy odkrył je w czasie wędrówek po

⁷ Mazgał, Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, 15.

⁸ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

⁹ Justyna Biernat, „W poszukiwaniu Atlantydy”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 344.

¹⁰ Tytuł artykułu jest nawiązaniem do tekstu Waclawa Sobaszka. Zob. Waclaw Sobaszek, „Budowanie miejsca”, w: *Spiski życiowe* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty [2020]), 223–227.

¹¹ Martin Heidegger, „Budować, mieszkać, myśleć”, tłum. Krzysztof Michalski, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (1974), 140.

¹² Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

Warmii w 1982 roku, było zniszczone i opustoszałe, ale miało swoją historię i wcześniejszych mieszkańców. Dlatego proces budowania miejsca postrzegał jako adaptację. Wyjście od zastanych zasobów, zarówno tych kulturowych, jak i naturalnych, było kluczowe dla powstania teatralnego gospodarstwa. Sobaszek zauważa także jego podobieństwo do skłotu: „Po angielsku *to squat* oznacza «zająć opuszczone miejsce», ale też «przykucnąć, przyczać się». Ostatnio pomyślałem, że Węgajty to skłot. Przykucnęliśmy tu”¹³. Metafora kucania, a więc bycia blisko ziemi, również obrazuje relację Sobaszków z miejscem.

Wacław zamieszkał w Węgajtach, początkowo samotnie, rozpoczynając prace adaptacyjne stodoły i domu. Pomagali mu członkowie olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” i rzemieślnicy ze wsi. „Zaczęliśmy odkopywać fundamenty budynku pod przyszłą salę, naprawiliśmy strop i wbudowaliśmy podłogę ze świetnych, dobrze wysuszonych desek”¹⁴ – wspomina. Z pomieszczenia niegdyś będącego oborą usunięto pozostałości zwierzęcych ekskrementów, dokonując dosłownego i symbolicznego oczyszczenia miejsca. Drewniana podłoga, wykonana przez Krzysztofa Gedroycia ze świerkowych i sosnowych desek, stała się znakiem zmiany funkcji stodoły, w której stworzono salę teatralną. „Ten element nie tylko stanowi odwołanie do europejskiej tradycji teatralnej (desek scenicznych), ale i tradycyjnych teatrów orientalnych (z koronnym przykładem lśniącej podłogi cyprysowej w teatrze *nō*)”¹⁵ – zauważa Magdalena Hasiuk. Większość działań adaptacyjnych miała charakter pragmatyczny – należało uczynić miejsce zdatnym do codziennej pracy twórczej. Jak pisze Wacław Sobaszek: „Te proste zmiany, podłoga, okna, przedsionek z kominkiem, toaleta, kuchnia – miały taki sens, by móc tu pracować, oddychać powietrzem tego miejsca, krzątać się, rąbać drewno, pracować. Miejsce chroniło energię pracy”¹⁶. Skromne warunki pozwalały na zaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych twórców, ale także na

¹³ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 96.

¹⁴ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

¹⁵ Magdalena Hasiuk, „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca». Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgajty i poezji Andrzeja Sulimy-Suryna”, *Performer*, nr 22 (2021), dostęp 11.02.2024, <https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i>.

¹⁶ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

realizację zamierzeń artystycznych – w Węgajtach utworzono początkowo Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia”, potem Teatr Wiejski Węgajty (obecnie Teatr Węgajty).

Adaptacja gospodarstwa wiązała się nie tylko z przystosowaniem istniejących zabudowań do działalności teatralnej, ale także z uwzględnieniem roli natury. Jej obecność była oczywista dla Wacława Sobaszka od samego początku: „Miejsce miało ogromny urok. Zobaczone po raz pierwszy zarysy budowli wyłaniały się z porannych mgieł, wtulone w nieckę pomiędzy lasem a polem, skąpane w słońcu”¹⁷. Przystosowywanie budynków do pracy i życia odbywało się z poszanowaniem otaczającej je przyrody, z założeniem wspólnotowości i koegzystencji. „Budowanie jako zamieszkiwanie wykształca się w budowanie otaczające opieką – a mianowicie otaczające opieką wzrastanie – i w budowanie, które wystawia budowle”¹⁸ – wyjaśnia Heidegger. Ten opiekuńczy aspekt budowania ujawnia się szczególnie w relacjach z naturą. Gospodarstwo nie zostało otoczone płotem – nie ogrodzono go i nie wytyczono sztucznej granicy porządkującej przestrzeń, pozostawiając ją otwartą dla natury. Brak potrzeby zawładnięcia przestrzenią ujawnia się także w akceptacji Sobaszków dla ewoluującego wokół teatru ekosystemu. W latach osiemdziesiątych gospodarstwo było bowiem otoczone polami, znajdowało się na skraju lasu. Przez czterdzieści lat las rozrósł się i zgęstniał, otaczając siedzibę Teatru Węgajty ze wszystkich stron. Dziś to teatr w głębi lasu – miejsce będące obszarem implozji natury i kultury, które za Donną Haraway można nazwać naturokulturą (*natureculture*)¹⁹.

Według Edmunda Leacha cechą ludzkich osad i miejsc zamieszkania jest geometryzacja, natomiast cechą natury – nieregularność kształtów i wielość zakrzywień²⁰. Chociaż stodoła i dom Sobaszków są niewątpliwie miejscami zgeometryzowanymi, to trudno wskazać, gdzie przebiegają granice gospodarstwa. Pozornie wyznacza je skraj lasu, który pozostaje we

¹⁷ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225.

¹⁸ Heidegger, „Budować, mieszkać, myśleć”, 140.

¹⁹ Donna Haraway, *How Like a Leaf: An Interview with Thyrza Nichols Goodeve* (New York & London: Routledge, 2000), 105.

²⁰ Edmund Leach, „Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej”, w: Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*, tłum. Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 59.

właściwy sobie sposób niekształtny, lecz w rzeczywistości granicy między gospodarstwem a lasem nie ma. Zniesienie opozycji między naturą a kulturą widać szczególnie na polanie przed teatrem. Z jednej strony przylega ona do prostej ściany stodoły, jednak pozostałe jej krawędzie są nieregularne, wyznaczone przez okalające ją drzewa i krzewy. I choć w jej przestrzeni pojawiają się ludzkie wytwory (miejsce na ognisko, opona, tipi, batuskafy, wóz cygański), to jej krańce płynnie przechodzą z trawiastej łąki w las. Trawa, na co dzień swobodnie porastająca polanę, koszona jest jedynie z okazji odbywających się w teatrze wydarzeń. Ta obecność natury nie tylko wokół, ale także w obrębie węgajckiego gospodarstwa ujawnia się również poprzez częste – jak wspomina Waław Sobaszek – pojawianie się dzikich zwierząt²¹. Znakomitym przykładem naturokultury jest też stosunek do owadów – mrówkom, które zamieszkały w ostatnich latach w stodole na klepisku, zabezpieczono drogę wędrówek. Ustawiono też tabliczkę informującą o ich obecności, dzięki czemu goście przebywający w tym miejscu pozostają uważni na mrówczych współtowarzyszy.

Przenikanie się natury i kultury dostrzec można także podczas odbywających się w Węgajtach wydarzeń. Na organizowany w Teatrze Węgajty festiwal Wioska Teatralna wielu gości przyjeżdża ze zwierzętami domowymi. Na polanie przed stodołą pojawiają się zwierzęta mieszkające w gospodarstwie Sobaszków oraz te przywiezione przez festiwalowych gości. Ganiające się po łące psy czy przechadzające się leniwie koty, obecne między uczestnikami festiwalu, stały się naturalną częścią odbywających się w teatrze wydarzeń. Widać także coraz większą otwartość na obecność zwierząt na klepisku i w sali teatralnej. Jeśli nie zakłóca to przebiegu przedstawień, zdarza się, że zwierzęta są obecne w czasie spektakli na widowni, a końcowe oklaski mieszają się ze szczekaniem psów. Nie chodzi jednak o traktowanie zwierząt jak ludzi i myślenie o obecnych na spektaklach psach jak o widzach, ale o sam fakt akceptacji zwierzęcej współobecności w miejscu będącym wytworem kultury. Ten styl życia w Węgajtach spójny jest z koncepcją gatunków stowarzyszonych Donny Haraway²².

²¹ Zob. Sobaszek, *Spiski życiowe*, w wielu miejscach.

²² Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 241–260.

Pracy teatralnej prowadzonej w Węgajtach nie można więc postrzegać jako niezależnej od miejsca i od poza-ludzkich bytów w tym miejscu funkcjonujących. Staje się ona bowiem – jak pisze Magdalena Hasiuk – „integralnym elementem większej «przyrodniczej/biologicznej» całości, w której «naturalnymi» partnerami artystów są nie tylko inni artyści, ale również otoczenie – drzewa, zwierzęta, kamienie i ziemia”²³. Pozwala to patrzeć na współobecność natury i kultury w Teatrze Węgajty w perspektywie transrelacyjnej, dostrzegać wzajemne wpływanie na siebie różnych bytów i sprawczość tych poza-ludzkich, bez powielania hierarchicznego układu i binarnych przeciwieństw²⁴.

*

W praktykowanie naturokultury wpisują się także metody węgajckiego treningu teatralnego. Jego częścią są, między innymi, ćwiczenia ruchowe, w tym biegi leśne. Ich doświadczenie opisuje Waław Sobaszek:

Bieg nasz powszedni. 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. Gdyby próbować je naśladować? Porzucić te ścieżki, które wydeptał człowiek, szukać innych. Choć biegamy od lat, ciągle na tej samej połąci lasu, przylegającej do teatru, znajdujemy stale nowe ścieżki. To zależy bardziej od naszej wyobraźni niż od tego, jaki jest las. Nie da się go poznać do końca. Przeskakujemy przez krzaki albo przemykamy pod nimi. Raz wyżej, raz niżej. Wreszcie, prawie pełzając pod gałęziami, szukamy ukrytych, dolnych korytarzy. Ruch staje się niemal intuicyjny. To już nie bieg, to bardziej taniec, którego rytm nie jest ustalony. Podpowiada go ciągle zmieniająca się przyroda²⁵.

W ramach biegów wchodziło z praktyką kulturową w przestrzeń natury, włączając ją w pracę teatralną. Jednak w relacji między kulturą

²³ Hasiuk, „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca»”.

²⁴ Katarzyna Majbroda, „W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec Antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości”, *Etnografia Polska*, t. LXV, z. 1–2 (2021), DOI: <https://doi.org/10.23858/EP65.2021.2842>.

²⁵ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 77.

a naturą ta druga nie ma funkcji podrzędnej. Erdmute Sobaszek mówi: „Kiedy wchodzę do lasu, żeby przygotować się do spektaklu [...] to wiem, że nie powinnam zakłócać tego miejsca swoją obecnością, bo ono jest czymś pełnym i żyjącym swoim rytmem”²⁶. Bieg leśny odbywa się więc z szacunkiem dla natury i świadomością jej oddziaływania na biegających.

Szczególnym przykładem naturokultury są indywidualne praktyki Erdmute. To nie tylko wprowadzenie biegów w przestrzeń natury, ale włączenie do nich także pracy nad językiem. Erdmute, przeprowadzając się do Polski, musiała nauczyć się nowego języka. „Mutka chciała rozumieć Wacka, rozmawiać z Wackiem”²⁷ – w codziennej komunikacji robiła więc postępy. Jednak używanie języka w teatrze, podczas prób i w trakcie przedstawień okazało się bardziej problematyczne, wymagało większej precyzji, dokładności i staranności. Erdmute przyznaje: „Kiedy zaczynałam mówić tekst po polsku, zaraz pojawiały się wszystkie niedoskonałości fonetyczne”²⁸. Kłopoty z językiem polskim w działaniach teatralnych przekuła na element indywidualnej pracy artystycznej. Zwracała uwagę na brzmienie języka, jego powiązanie z ciałem, gestyką. Tak opisuje relację między językiem a ciałem:

[...] to wyzwanie zachęcało mnie do poznawania tego języka na różne sposoby. Jego brzmienie było mi od początku bardzo bliskie. [...] Pracując nad tym aspektem, poznawałam bardziej ciało tego języka. Jedną z tajemnic tego, że ktoś mówi w danym języku, jest to, że od bardzo wczesnych lat wybiera określone typowe dla niego postawy ciała. Istnieje połączenie języka z mikroruchami, mikronapięciami ciała, i to postawa ciała powoduje, że jest nam trudno mówić w innym języku bez akcentu²⁹.

Przygotowując się do przedstawień i ucząc się ról w języku polskim, włączała teksty do praktyki biegów, sprawdzając, co dzieje się z językiem w ruchu. „Podczas wysiłku wszystkie problemy wyolbrzymiały się”³⁰ – mówi

²⁶ „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”, *Dziki Życie*, nr 7–8 (2001), 12.

²⁷ Szejnert, „Na gościńcu”, 15.

²⁸ Magdalena Hasiuk, Erdmute Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy. Rozmowa”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 331.

²⁹ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

³⁰ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

o trudnościach z językiem polskim. Bieg i ruch dawały aktorce Teatru Wę-gajty możliwość cielesnego doświadczenia języka. Dzięki tym treningom odnalazła „polskie ciało”³¹, co umożliwiło jej przyswojenie języka polskiego i ucieleśnienie go poprzez ruchową praktykę.

Praktykowane przez Erdmute Sobaszek biegi okazały się przestrze-nią do konfrontacji nie tylko z materią języka polskiego, ale i niemieckiego, co uwidoczniło się w jej wieloletniej pracy nad *Elegiami duinejskimi* Ra-inera Marii Rilkego. Erdmute wielokrotnie powracała do pracy z tym ma-teriałem poetyckim, w 2012 roku zdecydowała się zaprezentować *Elegie duinejskie* w formie performatywnej, w ramach akcji „Miasto w drodze” w Olsztynie. Postanowiła mówić tekst częściowo w oryginale, częściowo po polsku, łącząc języki w ramach jednego przedstawienia i stając wobec no-wego wyzwania związanego z dwujęzycznością: „Zmiany języka w trakcie pokazu były dla mnie bardzo dziwnym doświadczeniem. Moje ciało sta-wało okoniem, nie chciało się tak szybko przełączać”³². Wymienne stoso-wanie języków wiązało się nie tylko z oporem na poziomie intelektualnym, ale także – jak zauważa Erdmute Sobaszek – cielesnym. Tym razem biegi nie tyle pozwoliły na głębsze poznanie języka, jak na początku pracy, ile uruchomiły procesy translatorskie. Erdmute wyjaśnia sposób opracowania polskiej wersji *Elegii*...:

Przygotowując fragmenty po polsku, odkryłam sposób tłumaczenia tekstu podczas biegania. Nie korzystałam z istniejących przekładów, nie przekładałam tekstu, siedząc przy komputerze, ale postanowi-łam, że będę tłumaczyła w taki sposób, jakby osoba, dla której to ro-bię, była przy mnie. Biegałam po lesie i niemiecki tekst, który mia-łam w głowie, wypowiadałam po polsku. Tak narodziła się wersja polska. [...] W tej chwili znam całą polską wersję, której rytm i fi-gury myślowe są wpasowane w bieg, bo z niego się narodziły³³.

W ten sposób Sobaszek opracowała metodę translacji tekstu, ściśle związaną z ruchem i ciałem oraz rytmem leśnego biegu. W mniejszym stopniu liczyła się dokładność tłumaczenia i literackość utworu, bardziej

³¹ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”.

³² Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”, 333.

³³ Hasiuk, Sobaszek, „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy”, 333.

jego brzmienie podczas wypowiedzania w określonej sytuacji ruchowej w otoczeniu przyrody.

*

Teatr Węgajty oraz dom Erdmute i Waclawa Sobaszków znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie. Dom stał się nieodłączną częścią węgajckiego gospodarstwa. Nie jest on jednak jednoznacznie otwarty dla gości tak jak teatralna stodoła. Zauważyć można prywatny charakter tego miejsca – drzwi, choć tak często otwierane przez domowników, pozostają granicą prywatnego świata Sobaszków, do którego trzeba zostać zaproszonym. W Węgajtach funkcjonują więc obok siebie przestrzeń publiczna i prywatna. Jednak Erdmute i Waclaw uchylają drzwi swojego domu dla tych, którzy przyjechali do nich w celach teatralnych, muzycznych czy warsztatowych. Jak mówi jedna z uczestniczek węgajckich wypraw kolędniczych: „Zawsze przed wyprawą zapraszają nas do siebie i przygotowują nam posiłek we własnym domu, na swojej zastawie stołowej, z tego, co mają w swojej spiżarni”³⁴. Wiąże się to z intensywnością podejmowanej przez osoby przyjeżdżające do Węgajt pracy teatralnej – niegdyś poprzez dołączenie do zespołu Teatru Węgajty, obecnie poprzez udział w warsztatach Innej Szkoły Teatralnej. Im większe zaangażowanie uczestników, tym silniejsze relacje zawiązują się między nimi a Sobaszkami. A im bliższe relacje na poziomie artystycznym, tym częściej dochodzi także do nawiązania relacji prywatnych, a wraz z nimi do otwarcia intymnej domowej przestrzeni Sobaszków. Ich gościnność i życzliwość okazują się ważną częścią atmosfery Teatru Węgajty³⁵. Granice między przestrzenią publiczną a prywatną są więc mobilne i zależą od relacji między Sobaszkami a osobami przyjeżdżającymi do Węgajt. Podczas gdy dla bliskich współpracowników drzwi domu Sobaszków pozostają otwarte, dla okazjonalnych gości jest to przestrzeń trudniej dostępna.

Podział na prywatne i publiczne w Węgajtach, widoczny z perspektywy przybywających tam gości, niekoniecznie pokrywa się z rozdzieleniem przestrzeni domowej i teatralnej dla Sobaszków. Teatr, stanowiący przydomową przestrzeń Waclawa i Erdmute, nie jest całkowicie odseparowany od

³⁴ „To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłką Majczyno”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023), 71.

³⁵ Por. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, w wielu miejscach.

domu. Możliwość swobodnego przemieszczania się między tymi dwoma przestrzeniami podczas codziennego funkcjonowania uzmysławia istnienie przepływów między życiem prywatnym a zawodowym Sobaszków. To, co domowe i prywatne, pozostaje w ścisłej relacji z twórczością. „[...] nasz dom stał się po prostu domem, w którym mogliśmy uprawiać codzienne granie z praktykowaniem teatralnego rzemiosła”³⁶ – mówi Waław Sobaszek, nie tyle oddzielając od siebie poszczególne przestrzenie, ile łącząc działalność artystyczną i dom w jedno gospodarstwo. W tym kontekście znacząca wydaje się zapisana w dzienniku założyciela Teatru Węgajty hinduska opowieść:

Ktoś chciał zbudować dom. Dowiedział się, że aby zbudować dom, najpierw należy nauczyć się malować. Poszedł do mistrza malarstwa, lecz mistrz malarstwa powiedział, że aby nauczyć się malować, trzeba najpierw nauczyć się tańczyć. Gdy przybył do mistrza tańca, ten odesłał go do mistrza śpiewu³⁷.

Zbudowanie domu wydaje się więc niemożliwe bez uprawiania twórczości. Co więcej, dom Erdmute i Waławawa bywa również przestrzenią związaną z działalnością artystyczną: miejscem indywidualnego muzykowania, centrum organizacyjnym planowanych wydarzeń, w szczególności festiwalu Wioska Teatralna, źródłem pomysłów artystycznych wykluwających się podczas rutynowych czynności, rozmów, domowych posiłków. Jak zauważa uczestniczka działań w Teatrze Węgajty, Dominika Bremer: „Praktyki twórcze przeplatają się tutaj z praktykami codzienności”³⁸. Działalność teatralna jest bowiem nierozzerwalnie sprzęgnięta z życiem Sobaszków, nie ma między nimi granicy. Według Justyny Biernat w przypadku małżeństwa Sobaszków i Teatru Węgajty *modus vivendi* łączy się z *modus operandi*: sposób życia pozostaje nierozzerwalnie spleciony z działaniem twórczym³⁹. Gospodarstwo teatralne jest więc przestrzenią dwukierunkowych przepływów, wzajemnego stymulowania życia twórczością i twórczości życiem.

³⁶ Okęcka-Bromkowa, „Warmiak z berlinianką. Tyrolczyk z warszawianką”.

³⁷ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 50.

³⁸ Dominika Bremer, „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, 206.

³⁹ Justyna Biernat, „Krajobraz warmińskiej prowincji”, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, 193.

Bliskość domu skutkuje także „udomowieniem” teatru. Częścią teatralnej praktyki okazują się wspólnie wykonywane codzienne czynności. Dotyczy to zarówno osób głęboko zaangażowanych w prace teatru, uczestniczących w warsztatach i współpracujących przy spektaklach, jak i gości przyjeżdżających do Węgajt okazjonalnie. Widać to w czasie Wioski Teatralnej – uczestnictwo w festiwalu wiąże się nie tylko z oglądaniem spektakli, performansów, wystaw, koncertów i udziałem w warsztatach, ale także z byciem z innymi gośćmi w prywatnych sytuacjach. Najczęściej jest to wspólne spożywanie posiłków – elementem każdego festiwalowego dnia są spacerowane na domowe obiady do okolicznych gospodarstw oraz kolacje przygotowywane i serwowane przez wolontariuszy w teatrze, jedzone na klepisku i na polanie przed stodołą w towarzystwie festiwalowych gości i organizatorów. Teatr staje się także miejscem odpoczynku – uczestnicy swobodnie wylegają się na polanie przed teatrem, niektórzy drzemą na słońcu, inni odpoczywają w indiańskim tipi lub w wozie cygańskim. W ten sposób powstaje domowa atmosfera miejsca, którą współtworzą i Sobaszkwie, i uczestnicy. Co więcej, rola założycieli Teatru Węgajty postrzegana jest przez wielu gości nie tylko w kategoriach zawodowych i artystycznych – jako organizatorów i twórców, ale także w kategoriach rodzinnych. Wacław i Erdmunte traktowani są, szczególnie przez młodsze pokolenia, jak rodzice, a wielu uczestników wydarzeń organizowanych w Węgajtach podkreśla, że czuje się w tym miejscu jak w domu⁴⁰.

*

Teatr Węgajty ze swoim specyficznym leśnym położeniem i zachodzącymi w nim relacjami przypomina Foucaultowską heterotopię, będącą miejscem odmiennym od pozostałych, „rodzajem rzeczywiście wcielonej w życie utopii”⁴¹. Już zawieszenie opozycji między kulturą a naturą wskazuje na istnienie innych powiązań oraz stykanie się przestrzeni, które mogą wydać się nie do pogodzenia, a jednak stwarzają spójną całość⁴².

⁴⁰ Jak wynika z wywiadów przeprowadzonych przez Katarzynę Kułakowską, wielu uczestników działań Teatru Węgajty odczuwa wręcz rodzicielską więź z Sobaszkami. W rozmowach wielokrotnie pojawiają się także wypowiedzi odnoszące się do traktowania Teatru Węgajty jako drugiego domu. Zob. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, w wielu miejscach.

⁴¹ Michel Foucault, „O innych przestrzeniach. Heterotopie”, tłum. Maciek Żakowski, *Kultura Popularna*, nr 2 (2006), 9.

⁴² Por. Foucault, „O innych przestrzeniach...”, 11.

Jak pisze Foucault: „Heterotopie opierają się zawsze na systemie otwartości i zamknięcia, który jednocześnie je izoluje i czyni je dostępnymi”⁴³. Teatr Węgajty balansuje między byciem miejscem otwartym a zamkniętym. Nie jest teatrem miejskim, znajdującym się w centrum dużego miasta, do którego może wejść każdy, kto zakupi bilet. To teatr na prowincji, na uboczu, z dala od skupisk ludzkich. Oddalenie od miejskiego świata początkowo było dla jego twórców walorem. Przeprowadzka na wieś i poszukiwanie siedziby do działań twórczych to odpowiedź na stan wojenny i rozwiązanie olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Gospodarstwo teatralne w Węgajtach pełniło wówczas funkcję „leśnego schronienia”, było „ucieczką przed światem”⁴⁴, który w latach osiemdziesiątych nie sprzyjał swobodnej twórczości. Dzięki wykonaniu „partyzanckiego gestu odosobnienia”⁴⁵ Węgajty stały się dla twórców enklawą wolności, miejscem bezpiecznym, w którym początkowo prowadzili poszukiwania artystyczne i warsztaty. Kluczowy był „wybór miejsca, współistnienie z nim, jego ochrona, ale i skorzystanie z ochrony, jakiej ono udziela”⁴⁶. To poczucie bycia chronionym i odosobnienia można łączyć także z powoli rosnącym dookoła lasem, który stworzył naturalną otulinę.

Wraz z rozwojem Teatru Węgajty i poszerzaniem jego działalności dochodziło do stopniowego otwarcia. Zmieniło się samo podejście gospodarzy do rzeczywistości, przed którą próbowali uciec w 1982 roku. Erdmute Sobaszek wspomina:

[...] miałam marzenia o alternatywnych społecznościach, że powstaje nowy świat. To myślenie załamało się w momencie, kiedy była katastrofa w Czarnobylu, stałam wtedy nad moim pięknym ogródkiem skażonym radioaktywnie i pomyślałam, że jesteśmy skazani na tę rzeczywistość. Myślenie w kategoriach wyspy jest niebezpieczne, bo kiedy nasza wyspa okazuje się utopią, to tracimy wszystko⁴⁷.

⁴³ Foucault, „O innych przestrzeniach...”, 12.

⁴⁴ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 225–226.

⁴⁵ Biernat, „W poszukiwaniu Atlantydy”, 342.

⁴⁶ Magdalena Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020), 227.

⁴⁷ „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”, 12.

Zmienił się wówczas stosunek twórców do rzeczywistości – zdecydowali się przed nią nie uciekać, ale podjąć próbę zmierzenia się z nią, przede wszystkim w swojej działalności artystycznej. Dlatego – jak opisuje Wacław Sobaszek:

Po paru latach postanowiliśmy się otworzyć. Dalsze budowanie było tworzeniem miejsca dla widzów. Podnieśliśmy w górę salę, tworząc nowy strop w kształcie piramidy ściętej. [...] Stoły i stołki z byłego ośrodka czasowego, stare ławy z kawkowskiego kościoła – i były miejsca dla osiemdziesięciu osób!⁴⁸

Otwieranie węgajckiego gospodarstwa na publiczność wiązało się zarówno z materialnymi przekształceniami miejsca, jak i z rozszerzeniem działalności teatru, początkowo poprzez tworzenie spektakli i zapraszanie do ich oglądania. „Nagle miejsce rozrosło się, rozszerzyło na okolicę. Zaczęliśmy być obecni we wioskach, zapraszać na spektakle tańcem, śpiewaniem”⁴⁹ – zauważa zmianę Sobaszek.

Otwieranie się Węgajt było stopniowe i wiązało się nie tylko z umożliwieniem obecności widzów w tym miejscu, ale także z ruchem twórców z wewnątrz na zewnątrz albo „wylewaniem się”⁵⁰ teatru: z leśnego gospodarstwa do wsi Węgajty oraz okolicznych wsi w gminie Jonkowo. Wacław Sobaszek wspomina: „Wyszliśmy poza budynek, rozszerzyliśmy swoją obecność w przestrzeni wiosek”⁵¹. Budowanie miejsca było więc także wychodzeniem ze swoją działalnością do okolicznych mieszkańców: organizowaniem potańcówek, muzykowań, kolędowań. Teatr Węgajty okazuje się zatem miejscem promieniującym, oddziałującym poza teatralne gospodarstwo. Jak pisze Sobaszek: „Ewolucja miejsca, czyli przestrzeni, polegała na rozszerzaniu”⁵² poprzez nawiązywanie relacji z mieszkańcami okolicznych wsi. „Wrastanie w miejsce to też znalezienie dla siebie roli, która odpowiada potrzebom okolicy”⁵³ – przy takim założeniu otwieranie się Węgajt

⁴⁸ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 226.

⁴⁹ Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 226.

⁵⁰ Dawid Brzeziński, David Sypniewski, „Węgajty: przewodnik antropologiczny”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 377.

⁵¹ Mazgał, Sobaszek, „Rano jeleń stawał przy studni”, 15.

⁵² Sobaszek, „Budowanie miejsca”, 227.

⁵³ „To trochę donkiszoteria... Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 17 (1997), 32.

na społeczność lokalną wydaje się procesem naturalnym, będącym odpowiedzią na potrzeby mieszkańców.

Otwieranie się Teatru Węgajty ma też inny wymiar. Jeśli postrzegać Węgajty jako heterotopię, to znaczące wydaje się podążanie Sobaszków z działaniami artystycznymi do innych miejsc, które także są heterotopiami, w szczególności do takich, które Foucault nazywa heterotopiami kryzysu lub dewiacji⁵⁴ – domów pomocy społecznej, zakładów poprawczych i karnych, ośrodków dla osób uchodźczych i bezdomnych. W ten sposób dochodzi do procesu, który można by nazwać „uwęgajaniem” innych miejsc. Jest on szczególnie widoczny wtedy, gdy nie są to działania jednorazowe, ale cykliczne albo długotrwałe, jak prowadzona od 1992 roku współpraca z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie i współtworzenie od 2008 roku z przebywającymi tam osobami najpierw Teatru Haz Beszkwej, a potem Teatru Potrzebnego⁵⁵.

Kwintesencją procesu otwierania miejsca wydaje się organizowany od 2003 roku festiwal Wioska Teatralna, w którego organizację włączają się lokalni gospodarze, oferując miejsca noclegowe w swoich domach i gotując posiłki dla uczestników festiwalu. Wydarzenia festiwalowe odbywają się nie tylko w Teatrze Węgajty, ale także w plenerze, w przestrzeni okolicznych wsi, stając się łatwiej dostępne dla ich mieszkańców. Jednocześnie na festiwal przybywają twórcy i goście z całej Polski, a także uczestnicy zagraniczni, tworząc miejsko-wiejską i polsko-zagraniczną społeczność.

Podczas festiwalu ujawniają się także inne aspekty heterotopijnego charakteru Węgajt, balansowania między otwartym a zamkniętym. Do dziś możliwości dotarcia do tego miejsca są ograniczone – niezmotoryzowani goście Teatru Węgajty muszą podjąć trud wielogodzinnej podróży pociągami, licznymi przesiadkami i oczekiwania na dworcach, zmierzania się z komunikacją gminną, której rozkłady znane są tylko wtajemniczonym mieszkańcom, czy kilkukilometrowej pieszej wędrówki. Choć formalnie Teatr Węgajty nie jest miejscem zamkniętym, to jego peryferyjne położenie sprawia, że dostęp do niego jest utrudniony. Dotrą tam tylko ci, którzy są gotowi przebyć długą drogę.

⁵⁴ Foucault, „O innych przestrzeniach”, 10.

⁵⁵ O pracy Sobaszków w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie pisała Magdalena Hasiuk. Zob. Magdalena Hasiuk, „Chwasty i arcydzieła”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022), 363–376.

W czasie Wioski Teatralnej Węgajty okazują się nie tylko heterotopią, ale także heterochronią, w której tradycyjne odczuwanie czasu bywa zaburzone. W trakcie tygodniowego festiwalu dochodzi bowiem do zagęszczenia czasu. Z jednej strony, wielość wydarzeń od rana do późnej nocy sprawia, że czas zaczyna przyspieszać. Z drugiej strony, w festiwalowym programie pojawiają się niespodziewane rozszczelnienia, spowolnienia. Typowe w Węgajtach opóźnienia, nawet kilkugodzinne, awarie i problemy techniczne, trudności z dojazdem gości, zmieniające się warunki pogodowe powodują rozluźnienie czasowych ram wydarzenia. Rytm festiwalu jest więc zmienny, czasem przyspiesza, innym razem dochodzi do spowolnień. Jednocześnie wakacyjny termin sprawia, że wielu gości przyjeżdża do Węgajt w ramach odpoczynku, rezygnując z codziennej rutyny i pośpiechu. W ten sposób dynamika festiwalu i następujących po sobie wydarzeń zderza się z tymczasowo spowolnionym rytmem życia niektórych jego uczestników.

Podczas Wioski Teatralnej dochodzi także do swego rodzaju kondensacji różnych warstw rzeczywistości. Zewnętrzna rzeczywistość wkracza do węgajckiego gospodarstwa z całym swoim ciężarem. Różne jej doświadczenia przynoszą ze sobą ludzie licznie przyjeżdżający do Węgajt. Aktualne problemy pojawiają się zarówno w prezentowanych spektaklach, performansach, czytaniach literatury, jak i podczas spotkań i dyskusji. W ostatnich latach dominowała tematyka pandemiczna, ekologiczna, uchodźcza i wojenna, jakby wszystkie najbardziej palące kwestie współczesnego świata spotykały się w teatralnym gospodarstwie. W Węgajtach dochodzi bowiem do swego rodzaju przefiltrowania tych wydarzeń przez węgajcką rzeczywistość, do konfrontacji problemów zewnętrznego świata z heterotopijną specyfiką tego miejsca. To nie tylko możliwość analizy tych kwestii w warunkach bezpiecznych, ale przede wszystkim dokonanie ich transmutacji poprzez zachodzące w tym miejscu relacje. W Węgajtach, szczególnie w czasie Wioski Teatralnej, pełen obojętności, wrogości i przemocy świat zderza się z heterotopijną wspólnotą – otwartą, życzliwą i tolerancyjną. Ta konfrontacja nie tyle powoduje złagodzenie rzeczywistości zewnętrznej, ile zmianę jej postrzegania z obojętnej i zabierającej wiarę w ludzi w możliwą do codziennej zmiany, motywującą do podejmowania choćby niewielkiego działania. Magdalena Hasiuk tak pisze o festiwalu:

Przekonanie, że zarówno wobec problemów jednostkowych, jak i społecznych, lokalnych i globalnych jako istoty ludzkie możemy wspólnie, jak dowodzi doświadczenie Wiosek Teatralnych, szukać rozwiązań i zabiegać o tworzenie nowych sytuacji niezbędnych, aby „zmiana zmieniała”, to jeden z efektów pracy nad odzyskiwaniem sprawczości⁵⁶.

Autentyczność wytwarzanej w czasie Wioski Teatralnej wspólnoty pozwala postrzegać to, co na zewnątrz, przez jej pryzmat, przemieniając poczucie beznadziei w nadzieję, a bezsilność w sprawczość.

*

Doświadczenie węgajckiego festiwalu uzmysławia, że Teatr Węgajty to miejsce o szczególnym potencjale do tworzenia relacji. Za Markiem Krajewskim można by tę cechę nazwać relacjogennością, czyli „zdolnością do tworzenia nowych, nieistniejących dotychczas połączeń, relacji oraz wpływania na te istniejące”⁵⁷. Choć socjolog łączył ją z „przedmiotami, wytworami popkultury, modami i sieciowymi wariactwami (*crazes*), niszowymi snobizmami, działaniami pojedynczych jednostek”⁵⁸, to wydaje się, że taką zdolność może posiadać również miejsce, w tym przypadku gospodarstwo teatralne w Węgajtach.

Miejsce nie tylko te relacje tworzy, ale także jest przez nie konstytuowane. Budowanie miejsca w Węgajtach odbywa się przecież i na poziomie materialnym, i relacyjnym, uwidaczniającym się – jak już zostało wspomniane – w koegzystencji różnych bytów. Również w planie tego, co międzyludzkie, zarówno organizatorzy, jak i uczestnicy Wioski Teatralnej wytwarzają sieć relacji o charakterze horyzontalnym. Hierarchiczność zostaje zniwelowana do koniecznego minimum związanego ze sprawami organizacyjnymi, natomiast w pozostałych interakcjach rezygnuje się z wertykalności charakterystycznej dla zewnętrznego świata. Tu młodzi bez skrępowania prowadzą rozmowy ze starszymi, doświadczeni twórcy występują obok początkujących, ludzie z miasta tańczą z mieszkańcami wsi, profesorowie

⁵⁶ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁵⁷ Marek Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”, *Kultura i Społeczeństwo*, nr 1 (2013), 38.

⁵⁸ Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”, 38.

oglądają spektakle, siedząc na podłodze z dziećmi i młodzieżą, a zaproszeni artyści jedzą posiłki i nocują razem z widzami. Nie jest to jednak sztuczny egalitaryzm, ale szukanie możliwości zniesienia barier utrudniających budowanie relacji i wytwarzanie przestrzeni kontaktu między ludźmi o różnych doświadczeniach życiowych i statusach społecznych. W ten sposób powstaje „oddzielna przestrzeń równoległa”⁵⁹, a jej osobność konstytuowana jest nie tylko przez materialne uwarunkowanie miejsca, ale przede wszystkim przez intensywne relacje. „Spotkania z poszczególnymi osobami w różnych kontekstach i sytuacjach umożliwiają wzajemne poznawanie się i budowanie relacji w zupełnie inny sposób niż w «świecie zewnętrznym», «innych relacji» opartych na zaufaniu i poczuciu bezpieczeństwa oraz akceptacji”⁶⁰. W nawiązywanych w Teatrze Węgajty interakcjach można odnaleźć elementy czystych relacji zdefiniowanych przez Anthony’ego Giddensa. Podobnie jak one mają luźny charakter, nie wymuszają ich warunki społeczne czy ekonomiczne, nawiązywane są dla samych siebie i dla wartości płynących z tych relacji, nie zaś dla korzyści pozarelacyjnych, opierają się na wzajemności, oddaniu i zaufaniu⁶¹.

Ze względu na ograniczony czas trwania wydarzeń w Teatrze Węgajty wytwarzane wówczas relacje mogą być postrzegane jako czyste relacje o charakterze efemerycznym. Wielu gości przez lata regularnie wraca do Węgajt, co stwarza szansę na ich podtrzymanie i pogłębianie. Również poza Węgajtami niektórzy uczestnicy podejmują współpracę artystyczną lub tworzą więzi przyjacielskie, a nawet partnerskie. W tym kontekście to, co dzieje się w Teatrze Węgajty, jawi się jako załączki czystych relacji, które mogą być pielęgnowane zarówno w samych Węgajtach, jak i poza nimi. Więzy powstałe w konkretnym miejscu nie pozostają więc zamknięte w ramach węgajckiego gospodarstwa teatralnego. Dzieje się tak zarówno dzięki wysiłkom Erdmute i Wacława Sobaszków, jak i zaangażowaniu ludzi przyjeżdżających do Węgajt, którzy wracają do swoich domów i codziennych obowiązków, niosąc ze sobą doświadczenie węgajckiej heterotopii.

⁵⁹ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁶⁰ Hasiuk, „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”, 231.

⁶¹ Anthony Giddens, „Teoria i praktyka czystej relacji”, w: *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Sulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 122–136.

Bibliografia:

- Biernat, Justyna. „W poszukiwaniu Atlantydy”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 340–348.
- Biernat, Justyna. „Krajobraz warmińskiej prowincji”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 192–202. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.
- Biogram Erdmute Sobaszek, Archiwum Teatru Węgajty. Dostęp 11.02.2024. <https://www.archiwumwegajty.pl/osoby/erdmute-sobaszek>.
- Bremer, Dominika. „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 203–216. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.
- Brzeziński, Dawid, David Sypniewski. „Węgajty: przewodnik antropologiczny”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 377–385.
- Foucault, Michel. „O innych przestrzeniach. Heterotopie”. Tłumaczenie Maciek Żakowski. *Kultura Popularna*, nr 2 (2006): 6–13.
- Giddens, Anthony. „Teoria i praktyka czystej relacji”. W: *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłumaczenie Alina Sulżycka, 122–136. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Haraway, Donna. *How Like a Leaf: An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. New York & London: Routledge, 2000.
- Haraway, Donna. „Manifest gatunków stowarzyszonych”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 241–260. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Hasiuk, Magdalena. „Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3 (2020): 226–236.
- Hasiuk, Magdalena. „«Międzygatunkowa wspólnota wzorca». Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgajty i poezji Andrzeja Sulimy-Suryrna”. *Performer*, nr 22 (2021). Dostęp 11.02.2024. <https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i>.
- Hasiuk, Magdalena. „Chwasty i arcydzieła”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 363–376.

- Hasiuk, Magdalena, Erdmute Sobaszek. „Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy. Rozmowa”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (2022): 328–333.
- Heidegger, Martin. „Budować, mieszkać, myśleć”. Tłumaczenie Krzysztof Michalski. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (1974): 137–152.
- Krajewski, Marek. „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze”. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 1 (2013): 29–67. DOI: <https://doi.org/10.2478/kultura-2013-0003>.
- Kułąkowska, Katarzyna, Katarzyna Kalinowska, red. *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023
- Leach, Edmund. „Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej”. W: Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*. Tłumaczenie Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko, 46–49. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.
- Majbroda, Katarzyna. „W stronę etnografii transrelacyjnej. Antropologia wobec antropocenu, kryzysu klimatycznego i relacyjnie urządzonej rzeczywistości”. *Etnografia Polska*, t. LXV, z. 1–2 (2021), 5–26. DOI: <https://doi.org/10.23858/EP65.2021.2842>.
- Mazgal, Ewa, Waław Sobaszek. „Rano jeleni stawał przy studni”. *Gazeta Olsztyńska*, 23–24.11.2013: 15.
- „Na ścieżkach tradycji. Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”. *Dziki Życie*, nr 7–8 (2001): 12.
- Okęcka-Bromkowska, Maryna. „Warmiak z berlinianką. Tyrolczyk z warszawianką”. *Gazeta Warmińska*, 23.12.1993. Dostęp 11.02.2024. <https://www.archiwumwegajty.pl/teksty/artykuly-prasowe/warmiak-z-berlinianka-tyrolczyk-z-warszawianka>.
- Sobaszek, Waław. „Budowanie miejsca”. W: *Spiski życiowe*, 223–227. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020.
- Sobaszek, Waław. *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, [2020].
- Supranowicz, Radosław. „Tęsknota za utraconym rajem? Kilka uwag na temat fenomenu «HEIMAT»”. *Studia Elckie*, nr 1 (2009): 21–28.
- Szejnert, Małgorzata. „Na gościńcu”. *Gazeta Wyborcza*, 15–16.05.1993: 15.

„To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłką Majczyño”. W: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, 69–81. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023.

„To trochę donkiszoteria... Z Waławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 17 (1997): 31–34.

Summary

Węgajty Theatre: creating a place

The article concerns the Węgajty Theatre, focusing on the construction of a place for theatrical activities and the everyday life of Erdmute and Waław Sobaszek, co-founders and leaders of the Węgajty Theatre. In the context of the Warmia region and the micro-histories of Erdmute and Waław's families the history of the place is presented. Material aspects of the place concerning the space of the Węgajty homestead are analysed: buildings and the natural world, culture and nature coexistence, and the creation of the place through theatrical practices, such as forest runs. The article indicates the concomitance of a theatre and a house in one homestead, public and private spaces intermingling, and artistic activities accompanying daily life. The Węgajty Theatre is recognised as a heterotopia, Michel Foucault's concept of "other" space, open and closed simultaneously, where time changes and reality is condensed. Author demonstrates that the Węgajty Theatre is a place which creates relations and is built by them at the same time.