



Katarzyna Kalinowska
Katarzyna Kułakowska
Ewelina Wejbert-Wąsiewicz
Emilia Zimnica-Kuzioła

TEATR BLISKIEGO KONTAKTU

Studia przypadków
grup teatralnych



**TEATR
BLISKIEGO
KONTAKTU**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Katarzyna Kalinowska
Katarzyna Kułakowska
Ewelina Wejbert-Wąsiewicz
Emilia Zimnica-Kuzioła

TEATR BLISKIEGO KONTAKTU

Studia przypadków
grup teatralnych

SOCJOLOGIA GRUP
ARTYSTYCZNYCH T.2

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2024

Katarzyna Kalinowska (ORCID: 0000-0003-2657-6107)

– Collegium Civitas, 00-901 Warszawa, plac Defilad 1

Katarzyna Kulakowska (ORCID: 0000-0002-3673-4394)

– Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Zakład Historii i Teorii Teatru, 00-950 Warszawa, ul. Długa 26/28

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz (ORCID: 0000-0002-6711-8228)

– Uniwersytet Łódzki Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny

Katedra Socjologii Sztuki, 90-255 Łódź, ul. POW 3/5

Emilia Zimnica-Kuzioła (ORCID: 0000-0003-1827-0802)

– Uniwersytet Łódzki Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny

Katedra Socjologii Sztuki, 90-255 Łódź, ul. POW 3/5

RADA NAUKOWA SERII

Przewodniczący: dr hab. *Tomasz Ferenc* prof. UŁ

Członkowie rady: prof. dr hab. *Anna Matuchniak-Mystkowska*

prof. dr hab. *Krzysztof Olechnicki*

dr hab. *Paulina Rojek-Adamek*

prof. dr hab. *Bogusław Sułkowski*

RECENZENCI

Małgorzata Stępnik, Przemysław Kisiel

REDAKTOR INICJUJĄCY

Katarzyna Włodarczyk

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

© Copyright by Authors, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-

Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-378-8>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11130.23.0.K

Ark. wyd. 10,0; ark. druk. 13,375

ISBN 978-83-8331-378-8

e-ISBN 978-83-8331-379-5

Naszym **Rozmówczyniom i Rozmówcom**
z Teatru Węgajty, ze Stowarzyszenia Chorea i Teatru Szwalnia
składamy wielkie podziękowania,
bez Państwa pomocy ta książka nie mogłaby powstać.

**Książkę dedykujemy wszystkim osobom,
które na co dzień współtworzą
środowisko alternatywnego teatru w Polsce.**

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	9
I. TEATR WĘGAJTY JAKO STREFA REZONANSOWA	25
1. Rys historyczny i mity założycielskie	25
2. Socjologia krytyczna jako narzędzie analizy grupy teatralnej	34
3. „Odzyskane stado”. O wspólnocie i więziach	38
4. „Ludzie tęsknią do prostoty”. O miejscu, naturze i codzienności	44
5. „Świecka modlitwa”. O czasie i obrzędowości	49
6. „Czułe nawigowanie”. O sztuce i tworzeniu	54
7. „Węgajcki korzeń”. O zmianie	59
Podsumowanie. Węgajty – grupa rezonująca	63
II. STOWARZYSZENIE TEATRALNE CHOREA JAKO WSPÓLNOTA TWÓRCZA	69
1. Artystyczna secesja. Geneza Stowarzyszenia Chorea ..	70
2. Ziemia Obiecana. Specyfika miejsca, w którym działa Stowarzyszenie Chorea	73
3. Chorea jako grupa o ograniczonej inkluzywności	76
4. Jedność w wielości. Stowarzyszenie Teatralne Chorea jako tygiel artystyczny	79
Podsumowanie. „Chorea to MY”	119
III. TEATR SZWALNIA JAKO GRUPA PŁYNNA	125
1. Od marzenia do urzeczywistnienia. Geneza Teatru Szwalnia	125
2. To, co najważniejsze: ludzie, spotkanie, miejsce	130
3. My: nonkonformiści. W poszukiwaniu „wspólnego mianownika”	141

Spis treści

4. Dynamika grupy	151
5. Czynami, myślami i sercem cały czas. Teatr Szwalnia jako miejsce pracy	161
6. „Wszystko jest możliwe”. O formacji i transformacyjnym genie Szwalni	164
Podsumowanie. Szwalnia Wspólna	179
 Kazimierz Kowalewicz, <i>Epilog mały, taki może za jeden grosz ..</i>	 183
 Bibliografia	 193
 Noty o Autorkach	 205
 Indeks osobowy.....	 207

WPROWADZENIE

Książka *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* jest drugą z serii monografii poświęconych grupom artystycznym¹ i stanowi socjologiczne studium trzech zespołów teatralnych: Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i Teatru Szwalnia funkcjonujących w Łodzi oraz działającego w podolsztyńskiej wsi Teatru Węgałty. Choć na pierwszy rzut oka grup tych nic nie łączy – pracują w odmiennej estetyce, w swojej pracy wykorzystują inne środki wyrazu, nie wszystkie odwołują się do tych samych tradycji teatralnych czy też organizacyjnie mają zupełnie różny charakter – związki pomiędzy nim, choć nie zawsze oczywiste, są silne, dzięki czemu grupy te współtworzą przyjazne środowisko ludzi bliskich sobie ideowo.

Działaniom tych grup przyglądamy się i kibicujemy od lat, zarówno jako badaczki, jak i odbiorczynie ich twórczości, a nierzadko też uczestniczki prowadzonych przez nie warsztatów i artystycznych przedsięwzięć. Każda z nas w różny sposób i w różnym stopniu należy do wspólnoty twórców i widzów, jaką każda z tych formacji od lat wokół siebie tworzy. Teatr Węgałty jest teatrem z najdłuższym, prawie czterdziestoletnim stażem, Stowarzyszenie Teatralne Chorea ma prawie dwadzieścia lat, najmłodszy teatr, Szwalnia, został założony kilkanaście lat temu, bez względu jednak na czas funkcjonowania wszystkie trzy są rozpoznawalne

¹ W roku 2023 ukazał się tom pierwszy pt. *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL*. Autorzy – Tomasz Ferenc, Krzysztof Olechnicki, Paulina Rojek-Adamek i Xawery Stańczyk – dokonali socjologicznej analizy następujących grup: Zero-61, Oneiron, Studio Artystyczno-Badawcze i SAB. Podstawowym problemem badawczym jest tu dynamika zbiorowego działania, a celem analiza procesów grupowych. Autorów interesują m.in. relacje pomiędzy uczestnikami (podział zadań, hierarchia w grupie, style przywództwa) i problemy formowania się tożsamości artystów w kolektywnym działaniu.

na mapie teatrów alternatywnych w Polsce, wyczekiwanie na festiwalach teatrów niezależnych – tak w Polsce, jak i za granicą, doceniane, nagradzane, odwiedzane w swoich siedzibach, zasilane coraz to młodszym pokoleniem osób pragnących twórczo się realizować.

Nie tylko zatem na gruncie naszych osobistych preferencji badawczych i teatralnych Chorea, Węgałty i Szwalnia mają ugruntowaną pozycję, lecz przede wszystkim w świecie teatrów niezależnych – a jednak żaden z tych zespołów nie doczekał się odrębnej monografii². Mamy nadzieję, że dzięki naszej pracy ta luka się wypełni, co pozwoli czytelnikom i czytelnikom usłyszeć głosy ich twórców, które wybrzmiewają w kolejnych rozdziałach.

Wszystkie trzy studia przypadków, które prezentujemy w tej publikacji, oparte są bowiem przede wszystkim na wywiadach swobodnych przeprowadzonych z liderkami i liderami oraz uczestniczkami i uczestnikami przedsięwzięć tych grup oraz obserwacji uczestniczącej. Badania i analizy przeprowadzałyśmy osobno, czego efektem są trzy autorskie teksty (prezentowane w porządku historycznym począwszy od grupy najstarszej); Katarzyna Kalinowska i Katarzyna Kułakowska zajęły się Teatrem Węgałty, Emilia Zimnica-Kuzioła Stowarzyszeniem Teatralnym Chorea, a Ewelina Wejbert-Wąsiewicz Teatrem Szwalnia. Prócz analizy zgromadzonego materiału, wszystkie korzystałyśmy także z dostępnych publikacji, artykułów prasowych i netografii. Jeśli chodzi o aspekty teoretyczne, odwołujemy się m.in. do teorii społecznego świata (reprezentowanej przez A. Clarke, T. Shibutaniego, A. Straussa i in.), a także do H. Beckera, P. Bourdieu, B.-Ch. Hana, M. Lewickiej, M. Maffesoligo, B. Malinowskiego, R. Mertona, E. Relpha, H. Rosy,

² Równocześnie z pracą nad tą książką powstają dwie monografie dotyczące Teatru Węgałty w ramach grantu „Teatr Węgałty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357) i realizowanego w latach 2018–2023 w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierownictwem dr Magdaleny Hasiuk. W przypadku Stowarzyszenia Chorea wypada wymienić dwa opublikowane już opracowania „częstkowe”: *Teatr Chorea. Pierwsze sześć lat* (red. M. Jabłońska, 2010) i *To, co w nas ciemne ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA* (red. M. Wójcik, 2019).

R. Solnit, G. Simmla, R. Stedmana, J. Szmatki, M. Tchorka, H. Ptaszkowskiej i W. Borowskiego, V. Turnera i F. Znanieckiego.

Był rok 1986, kiedy dwa polsko-niemieckie małżeństwa Sobaszków i Niklausów na kolonii warmińskiej wsi Węgajty, założyły **Teatr Węgajty**. Od początku swojego istnienia niezmiennie zakorzeniony w kontrkulturowym etosie, przez lata funkcjonowania zmieniał formułę działania – od stałego zespołu, który interpretuje scenicznie ważne dla siebie dzieła literackie, po rotujące składy performerów i performerek tworzących kreacje zbiorowe na określony rokrocznie temat przewodni pracy. Zachowując wierność tym samym fundamentalnym wartościom, Węgajty ewoluowały jako grupa teatralna, której według naszego rozpoznania najlepiej ze wszystkich kontrkulturowych teatrów udawało się i udaje do dziś realizować idee kultury czynnej (Kułakowska 2017: 409). To właśnie tam, w podolsztyńskiej wsi, „kultura czynna w rozumieniu Grotowskiego, ale oswojonym przez codzienne domowe przebywanie, rodziła się po prostu naturalnie. I trwała nieustannie” (Kornaś 2012: 196). Analiza zawarta w niniejszej publikacji koncentruje się na obecnych działaniach Teatru, który, wierny legendzie miejsca i praktyce twórczej Sobaszków, kontynuuje tradycje teatru wędrownego, a przy tym wybiega w przyszłość, podejmując wyzwania stawiane przez współczesny świat, zarówno jeśli chodzi o tematy pracy teatralnej, jak i modus działania. Ciekawe było dla nas to, jakie miejsce w ponowoczesnej rzeczywistości zajmują niezmiennie otwarte na Innego Węgajty – teatr alternatywny z prawie 40-letnią tradycją.

Na Teatr Węgajty patrzymy przez pryzmat wywodzącej się z nurtu socjologii krytycznej teorii rezonansu Hartmuta Rosy, a także konstruktu ozdrowieńczego zmęczenia rozwijanego przez Byung-Chul Hana, rozważań o nadziei Rebekki Solnit oraz koncepcji neotrybalizmu Michela Maffesoliego. W kolejnych podrozdziałach zajmujemy się charakterystyką poszczególnych wymiarów funkcjonowania teatru, tworzącego przestrzeń, w której mogą się pojawiać wielorakie doświadczenia rezonansowe – o charakterze horyzontalnym, diagonalnym i wertykalnym (Rosa 2020: 170). Teatr Węgajty opisujemy jako strefę rezonansową, czyli przestrzeń zbiorowego doświadczania świata, umożliwiającą wchodzenie z nim we wzajemne relacje prowadzące do trwałej przemiany.

Najpierw przybliżamy sposób działania zespołu i sposób nawiązywania relacji i rozwoju więzi między jego członkami i członkiniami. Węgajcki zespół nie ma stałego składu, zawiązuje się z otwartego naboru na jeden kilkudniowy warsztat albo – jeśli ktoś chce związać się z Węgajtami na dłużej – na jeden cykl warsztatowy obejmujący zaledwie trzy zjazdy w ciągu roku zakończone każdorazowo wyprawą teatralną. Taką formę pracy obejmującą zarówno naukę tradycyjnych form performatywnych, takich jak Kolęda, Alilujka i Zapusty, poznanie pieśni i tańców zaczerpniętych z kultury ludowej, warsztat tworzenia maski przy pomocy tradycyjnych technik, jaki i tworzenie spektaklu zrodzonego z improwizacji, bez wyjściowego materiału dramatycznego, Sobaszkowie nazwali Inną Szkołą Teatralną (IST). Przybywające do Węgajt osoby w ramach IST żyją przez krótki czas jak w rodzinie, plemieniu, stadzie – „logiką zespolenia” grupy jest tu bliskość fizyczna, intensywna współobecność, spontaniczne tworzenie razem nie tylko sztuki, ale też wykonywanie codziennych czynności, „mgławice uczuciowe” pozwalające na współodczuwanie świata każdej członkini i członkowi formacji teatralnej (por. Maffesoli 2008: 117–130). Następnie piszemy o minimalizmie i bliskości natury jako wartościach istotnych dla Węgajt, a przy tym umożliwiających wejście w kontemplacyjny tryb doświadczania świata. Prostota życia, intensywne relacje z przyrodą i przedmiotami, które tworzone są własnymi rękami, kreują kolejne pole doświadczeń rezonansowych – polegają one na dialogowaniu ze światem materialnym. Dalej wskazujemy na stale obecne w sztuce Węgajt wątki ludowej religijności i obrzędowości, które zbliżają do sfery *sacrum* jako wpisanej w ludzkie doświadczenie. Przybliżamy też kwestię węgajckiego warsztatu teatralnego, który w procesie tworzenia wykorzystuje rozmaite arteterapeutyczne i medytacyjne metody otwierania się na doświadczanie muzyki, sztuki, przyrody, własnych emocji, cielesności i na drugiego człowieka. Na końcu zajmujemy się relacjami Teatru z otoczeniem społecznym i pokazujemy, że wędrowną działalność artystyczną Węgajt oraz rotacyjny tryb pracy przy spektaklach powodują, że bliskie spotkania z człowiekiem, naturą i sztuką rezonują na „pozawęgajckie” życie uczestników IST, a „duch Węgajt” oddziałuje na szersze kręgi społeczności lokalnej. Dostępność wszystkich tych obszarów doświadczenia tworzy w Węgajtach strefę rezonansową.

Analiza grupy Węgałty przy wykorzystaniu socjologicznej teorii relacji ze światem Hartmuta Rosy oraz innych koncepcji z kręgu krytycznej i ponowoczesnej myśli społecznej pozwoliła uwypuklić kontrkulturowe korzenie teatru, do dziś wiernego idei poszukiwania lepszego życia dla jednostek, społeczności lokalnych i globalnego społeczeństwa. W Węgałtach dzieje się to poprzez tworzenie alternatywnych czasoprzestrzeni doświadczania świata w relacjach rezonansowych.

Analiza działalności **Stowarzyszenia Chorea** w pełni wpisuje się w „socjologię grup artystycznych” poprzez próbę poznania i nakreślenia mechanizmów funkcjonowania tego typu zbiorowości. Prezentujemy zatem okoliczności powstania grupy; omawiamy kontekst historyczny i lokalny (specyfikę miejsca, w którym funkcjonuje); zasady i dynamikę działania artystycznego: metody pracy, kierunki i normatywne ramy, struktury wewnątrzgrupowe (przywództwo, interakcje interpersonalne, sposoby komunikowania się w grupie); kryteria przynależności; relacje grupy z otoczeniem społecznym i jej znaczenie dla funkcjonowania społeczności lokalnej. Działanie zbiorowe w praktyce generuje wiele problemów, konfliktów, napięć – jedną z przyczyn bywa rozdźwięk pomiędzy interesem partykularnym a wspólnym interesem grupy. Jednak grupa trwa, jeśli zaspokaja afiliacyjne, emocjonalne i twórcze potrzeby jej uczestników.

Stowarzyszenie Teatralne Chorea już od kilkunastu lat stanowi ważne miejsce działań twórczych na kulturalnej mapie Polski³. Jest to kolektyw o silnie wykrystalizowanym wizerunku artystycznym – jego program można scharakteryzować odwołując się do trzech pojęć: słowo, gest i muzyka, połączone w jednolitą całość na wzór starożytnej greckiej chorei.

³ W roku 2021 grupa została kolejny już raz wyróżniona udziałem w programie Teatr Polska organizowanym od 2009 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Spektakl Chorei *Schulz: Pętla* w reżyserii Konrada Dworakowskiego został zaprezentowany w siedmiu wybranych miastach kraju. W roku 2022 do tego konkursu zakwalifikował się spektakl Chorei *Śmierć na gruszy* w reżyserii Łukasza Kosa oraz przedstawienie muzyczne *Bracia Polarnej Zorzy* w reżyserii Dagmary Żabskiej, z muzyką Tomasza Krzyżanowskiego w wykonaniu aktorów Teatru Figur Kraków oraz muzyków z Teatru Choreo.

Specyfiką tego zespołu jest multidyscyplinarność i łączenie działań artystycznych z realizacją projektów *sensu stricte* społecznych, włączających środowiska dotąd marginalizowane w orbitę kultury czynnej. Artystyczna infiltracja zaniedbywanej dotąd tkanki miasta to rzeczywiste *novum* i niekwestionowana wartość podejmowanych działań. Poprzez wielokierunkowe działania Chorea stanowi ważne ogniwo ruchu animacji społeczno-kulturalnej, nakierowanej na budzenie świadomości obywatelskiej i poczucia podmiotowości mieszkanki i mieszkańców aglomeracji łódzkiej.

Siłą Chorei jest entuzjazm i pasja ludzi, którzy łączą życie prywatne z aktywnością w Stowarzyszeniu. Udział w życiu grupy zapewnia im trening inteligencji racjonalnej, emocjonalnej i duchowej, daje możliwość samorozwoju i budowania kompetencji interpersonalnych. Współuczestnicy spotkań, warsztatów, projektów budują trwałe więzi, stanowią dla siebie źródło wsparcia. Grupa stanowi katalizator twórczej ekspresji, aktywnego działania (nigdy *dolce far niente!*) i zapewnia możliwość przeżywania – tak pożądanego w twórczym procesie – stanów *flow experience*. Uczestnicy i uczestniczki grupy uczą się empatii, ale także asertywności. Atrakcyjność interpersonalna, wspólne spędzanie czasu wolnego, zachowania ludyczne (wspólna zabawa) stanowią spoiwo mające duże znaczenie dla długiego trwania struktury grupowej. Udział w Stowarzyszeniu stanowi dla jego uczestników wartość autoteliczną, uznawaną i odczuwaną emocjonalnie, wartość codzienną i uroczystą (por. Ossowski 1967: 71–101).

Członkinie i członkowie stałego zespołu dostrzegają nie tylko mocne strony, ale także słabości instytucji, którą współtworzą. Wynikają one z braku ekonomicznej stabilizacji, z pewnej niesystematyczności działań. Brak funduszy na prezentację spektakli, to – jak mówi członkini Stowarzyszenia – „problem stały i bolesny”. „Płynna rzeczywistość” wymusza konieczność nieustannego „dostrajania się” do sytuacji zewnętrznej, do wymogów konkursowych, do aktualnego zapotrzebowania na określone działania. Aby przetrwać jako grupa, trzeba nieustannie potwierdzać swoją artystyczną pozycję, ale także być gotowym na pewne kompromisy. Niepewność strukturalnie wpisana w codzienne funkcjonowanie grupy katalizuje kreatywność, z drugiej strony może być bardzo obciążająca. Podstawową kwestią jest łączenie zadań artystycznych z organizacyjnymi, biurowymi, produkcyjnymi,

promocyjnymi, dokumentacyjnymi, co generuje stres w okresach nasilenia intensywnych działań.

Chorea zadbała o legitymizację, uprawomocnienie w społecznym świecie teatru, o ugruntowanie swej pozycji artystycznej w lokalnym polu sztuki i wciąż troszczy się o sieci współpracy zarówno z władzami miasta, jak i z szerszym otoczeniem społecznym. Otaczają ją „przy-artyści”, wierni sympatycy, ludzie, którzy stwarzają sprzyjające warunki dla działań i dyskursu zogniskowanego wokół wielokierunkowej aktywności członków Stowarzyszenia.

Choć **Teatr Szwalnia** nie ma kontrkulturowych korzeni, idee przyświecające działaniom Węgajt i Chorei są mu bliskie. Jest to najmłodszy z analizowanych przez nas teatrów – funkcjonuje od 2009 roku jako stowarzyszenie i podobnie jak Teatr Węgajty, a w odróżnieniu od Chorei, nie posiada stałego zespołu.

Szwalnia powstała z inicjatywy Marcina Brzozowskiego, który dotąd pozostaje niekwestionowanym liderem grupy. Założył ją wraz z Ewą Łukasiewicz, Jackiem Malarskim, Wacławem Miklaszewskim, wywodzącymi się ze środowiska PWSFTviT. W kolejnych latach do Teatru dołączyły osoby nie związane z pierwotnym środowiskiem twórców: Łukasz Cieślak, Elżbieta Mentel, Patrycja Terciak, Katarzyna Skręt i inni (część z nich odeszła już z Teatru). Od 2021 do 2023 roku w Teatrze działała Daria Szymańska związana również z Choreą.

Teatr Szwalnia jawi się jako hybryda twórczo-instytucjonalna, wymykająca się socjologicznemu pojęciu grupy. Jest wspólnotą twórczą, płynną grupą artystyczną (zaproponowane przez nas w książce pojęcie) silnie związaną z miejscem. Jego działalność artystyczno-kulturalno-społeczna odbywa się w powtarzających się cyklach większej bądź mniejszej intensyfikacji, aż do okresu „uśpienia” i ponownej fazy rozruchu. Cokolwiek paradoksalnie trwanie Teatru jest możliwe dzięki jego otwartej formule, pozwalającej twórczo wykorzystać zapal i energię ciągle nowych osób zafascynowanych podejmowanymi w nim działaniami. Z uwagi na fakt, że Teatr Szwalnia pełni rolę niezależnego ośrodka kultury, do jego analizy przyjęliśmy klasyczną perspektywę funkcjonalną (Malinowski 1958: 51–60), wzbogacając ją o teoretyczne aspekty psychologii miejsca. Kategoria miejsca wydaje nam się szczególnie ważna dla opisu tej inkluzywnej grupy (Lewicka 2012; Relph 1976; Stedman 2002; Tchorek, Ptaszkowska, Borowski 1967).

Rozdział o Teatrze Szwalnia rozpoczynamy od nakreślenia genezy i krótkiej historii tego niezależnego teatru. Następnie prezentujemy skład osobowy zespołu, reguły członkostwa, układ ról i pozycji w grupie. Omawiamy również wymiar ideowy „teatru bliskiego kontaktu”, a więc teatru, którego celem jest – według pomysłodawcy tego określenia, Marcina Brzozowskiego – szukanie autentycznej i szczerej relacji z uczestniczkami i uczestnikami proponowanych przez teatr przedsięwzięć (zob. Terciak 2022). I choć Brzozowski ukuł ten termin w kontekście działań Szwalni, określenie „teatr bliskiego kontaktu” w sposób najadekwatniejszy chwytą istotę podejmowanych przez wszystkie opisywane w książce grupy teatralne działań, nierzadko skierowanych także w stronę osób marginalizowanych i wykluczonych społecznie. Wybór tytułu monografii wydał się oczywisty.

Badania nakierowane na socjologię grup artystycznych wymagają podjęcia zagadnień związanych z dynamiką grupową, toteż interesowały nas procesy wchodzenia i wychodzenia jednostek z grupy, zasady obowiązujące w niej, problemy więzi międzyludzkich i identyfikacji. Nie unikamy także kwestii konfliktów i napięć, jakie towarzyszą wspólnemu działaniu. Na Szwalnię patrzymy przez pryzmat specyficznego miejsca pracy – bez etatów, wymagającego od uczestników wielozadaniowości i poświęcenia, co w niektórych przypadkach prowadzi do poczucia goffmanowskiej „instytucji totalnej” (Goffman 2023). Na podstawie relacji badanych poddajemy analizie ten wymiar funkcjonowania teatru niezależnego, ukazując podział zadań i niesymetrycznie rozkładające się obciążenia wśród członkiń i członków grupy.

Szwalnia – współczesna wspólnota twórcza – bazuje nie tylko na podstawowych potrzebach przynależności i samorealizacji, lecz także na głębokim poczuciu sensu działania i potrzebie dialogu ze światem społecznym. Poddajemy refleksji zjawisko formacji artystycznej, tożsamości grupy i prezentujemy przekonania uczestników i uczestniczek dotyczące zakresu oddziaływania tej grupy artystycznej na środowisko lokalne. Istotną kwestię stanowi temat transformacyjnego wymiaru socjalizacji w grupie i fenomen artystycznego rozwoju (podkreślamy przy tym dużą rolę solidarności, poczucia istotności i dialogicznej relacji jednostek w badanej wspólnocie twórczej). Niezwykle ważne były dla nas konstatacje dotyczące ceny, jaką ponoszą osoby tworzące tego rodzaju grupę czy niezależne miejsce.

Działanie w alternatywnym teatrze wykracza poza sferę pracy zawodowej i wynika w dużej mierze z pasji i entuzjazmu. Twórcom i twórczyniom niezależnych grup teatralnych trudno wyznaczyć granicę pomiędzy życiem a sztuką. Dla niektórych będzie to upragniony sposób bycia, gdzie wypełnia się idea „nieszukowania życia” (Grotowski 2012: 678) i gdzie nie chodzi o „nabywanie umiejętności życia zgodnych z obyczajem, z pewną formą przyjętą w społeczeństwie, w kulturze, lecz o głos wewnętrzny od urodzenia obecny w człowieku” (Czyżewski 2004: 19). Rozpoznanie i życie w zgodzie z wewnętrznym głosem, co więcej we wspólnocie, dla wielu jest gwarancją szczęścia i spełnienia. Uczestniczenie w działaniach grupowych buduje silne więzi interpersonalne, dające poczucie przynależności, pozwalające na zerwanie z rutyną, na większą spontaniczność i elastyczność. Jak zaznacza jedna z członkiń Chorei, przy pojawiających się problemach, nie trzeba działać standardowo: „Nie ma reguł, systemu nadrzędnego, procedur, jest podejście »ludzkie«”. Jednak brak, dla niektórych koniecznego dla higieny pracy i zachowania życiowej równowagi, rozdzielenia życia od twórczości posiada też swoje negatywne strony – chociażby wymusza na członkach i członkiniach zespołu wielozadaniowość, co w momentach przeciążeń może prowadzić do frustracji i wypalenia, a w ostateczności prowadzić do decyzji o opuszczeniu grupy. Nienormowany czas pracy bywa zaletą, jednak działanie pod presją czasu i terminów generuje nieraz silny stres. Podstawową kwestią pozostaje brak komfortu pracy, stabilności finansowej, niepewność egzystencjalna, nieustanna walka o przetrwanie:

To jest chyba najtrudniejsze. My tak naprawdę nie wiemy, co będzie za rok. Projekty, które nas utrzymują, są do końca niepewne. Każdy poszukuje innych możliwości, by zarobić na swój byt. Nikt nie jest w stanie obiecać stałości. Każdy walczy o przetrwanie (Maszewska 2022, wywiad).

Teatr niezależny paradoksalnie jest więc zależny od wielu czynników: zewnętrznej polityki władz lokalnych, grantodawców, krytyków, odbiorców. Znaczna część teatrów alternatywnych po krótszym lub dłuższym czasie działalności niezależnej zostaje zinstytucjonalizowana lub zyskuje wsparcie instytucji (np. Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatr Kana w Szczecinie, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu, Teatr „Wierszalin”, a częściowo także właśnie łódzkie teatry Chorei i Szwalnia czy poznańska

Scena Robocza). Jedynie w przypadku Węgajt taka sytuacja nie miała miejsca – struktura organizacyjna Węgajt zmieniała się przez lata, ale Teatr pozostał niezależny, w pełni oddolny. Nawet kiedy organizuje raz do roku kilkudniowy, międzynarodowy festiwal Wioska Teatralna, korzysta z zasobów społeczności lokalnej, pracy wolontariuszy i dotacji pochodzącej z cegiełek gości i gości festiwalu, do grona których – co warto podkreślić – przez lata należała Dorota Porowska z Chorei (a Chorea nie raz pojawiała się na festiwalu ze swoimi przedstawieniami). Z kolei na liście uczestników innego festiwalu – skierniewickich Poszukiwań Alternatywy – znalazły się w tym samym roku (2011) Szwalnia i Węgajty.

Wszystkie trzy omawiane przez nas zespoły można nazwać, odwołując się do wojskowej nomenklatury, „grupami szybkiego reagowania”: posiadają one zdolność adaptacji do zmiennych warunków zewnętrznych i umiejętność szybkiego odzewu na wydarzenia lokalne, ponadlokalne i globalne. Kiedy w odpowiedzi na lockdown związany z pandemią koronawirusa Chorea realizuje dla swojej społeczności projekt artystyczno-edukacyjny „Chorea w sieci” (2020), Teatr Węgajty organizuje wielkanocną zbiórkę żywności dla bezdomnych zamkniętych w kwarantannie w olsztyńskim Schronisku, a Teatr Szwalnia zastępuje spektakle żywego planu filmami, relacjami wirtualnymi na temat przygotowywanych i zgromadzonych już w archiwach przedstawień. Ambulatoryjny tryb działania tych teatrów (por. Kułakowska i in. 2020) sprawia bowiem, że wobec pandemicznej rzeczywistości nie mogły pozostać bierne – błyskawicznie próbowały odpowiedzieć na kryzys. Kierowały działania do najbardziej potrzebujących, by mimo społecznego dystansu być blisko swojej wspólnoty. Kiedy w odpowiedzi na napaść Rosji na Ukrainę Chorea realizuje projekt „Sztuka wobec wojny” (2022), Teatr Szwalnia, po serii udostępnień linków do zbiorów funduszy na rzecz Ukrainy, wystawia spektakl 9122 przygotowany przez studentów Szkoły Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej z Kijowa, a nieco później realizuje projekt „W gazetach tego nie napiszą – czytanie tranzytowe ukraińskiej literatury” (2022). Węgajty w tym czasie będą kolędować na Podlasiu w strefie stanu wyjątkowego ustanowionej przy granicy z Białorusią (2022) i przygotowywać spektakl *Kroniki nocy* (2022) – o nocach bezsennych, o nocy 24 lutego, o nocy na granicy białoruskiej...

Przykłady można mnożyć. Trzy teatry, o których piszemy, są bowiem **teatrami zmiany** – zarówno błyskawicznie reagującym na zmia-

nę rzeczywistości społecznej, jak i stawiającym sobie ową zmianę za cel. Są to zespoły, których głównym narzędziem są środki teatralne, ale wykorzystywane nie tylko na scenie, bo podstawowym celem jest działanie na rzecz szeroko rozumianej społeczności lokalnej. Dla nich sztuka to tworzenie wspólnoty. Są to teatry, jak mówi lider Szwalni, **„bliskiego kontaktu”**, nastawione na spotkanie i współpracę. Współzałożycielka Węgajt deklaruje zainteresowanie **„odkrywaniem tego, co poziome – między ludźmi i w strukturze pracy”** (Sobaszek E. 2011: 8–9), natomiast dla lidera Chorei środki teatralne są „pretekstem do wypracowania **nowej jakości komunikacji**” (cyt. za: Olejniczak 2008).

Węgajty, Chorea i Szwalnia na teatr patrzą szeroko. Podejmują wyłącznie takie działania, których „substancją jest kontakt, obcowanie między ludźmi” (Grotowski 2012: 681), a więc to, co Grotowski nazywał „ekologią międzyludzkiego” (Grotowski 2012: 685). Dla dwóch liderów analizowanych grup – Wacława Sobaszka i Tomasza Rodowicza – Jerzy Grotowski jest postacią kluczową, a jego koncepcję kultury czynnej, której są spadkobiercami, traktują jako fundament swoich własnych przedsięwzięć. „Doświadczenie »Gardzienic« jest dla mnie równie ważne, jak doświadczenie Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego” – przyznaje w jednym z wywiadów Wacław Sobaszek (1997: 40), który współuczestniczył w przygotowaniu i realizacji „Special Project”. W pierwszych jego odsłonach organizowanych w Brzezince brał udział także Rodowicz, który po latach poświęci Grotowskiemu jeden ze swoich spektakli (*Grotowski – próba odwrotu*, 2010). Tadeusz Kornaś mówi wręcz o pewnej **„strefie wpływów pogrotowskich i pogardzienickich”** (2010: 73), wyznaczając nieformalną linię genealogiczną wśród kontrkulturowych teatrów, dla działalności których doświadczenie pracy z Grotowskim z czasów Teatru Uczestnictwa czy ze Staniewskim w Gardzienicach jest wyraźnym punktem odniesienia (nawet jeśli estetyka tych teatrów radykalnie różni się od postulatów obu twórców). Związki Rodowicza z Gardzienicami są wręcz legendarne: jako współtwórca zespołu, od momentu jego założenia w 1977 roku do 2004 roku, kiedy ścieżki artystyczne Rodowicza i Staniewskiego się rozeszły, był jednym z niekwestionowanych liderów Gardzienic. Relacje Węgajt z Gardzienicami nie są jednak powszechnie znane – warto więc odnotować, że Wacław Sobaszek brał udział w artystyczno-badawczych

wyprawach ze Staniewskim i zdarzyło się, że Sobaszkowie będący w bliskiej relacji – tak twórczo, jak i zwyczajnie ludzko – z Rodowiczem, zastąpili go w gardzienickim spektaklu, gdy ten nie mógł wystąpić. Małgorzata i Wolfgang Niklausowie z kolei, którzy wraz z Erdmute i Wacławem Sobaszkami stworzyli teatr w warmińskiej stodole, przyjechali na Warmię prosto... z Gardzienic, z którymi właśnie zakończyli współpracę.

Twórcy i twórczynie trzech opisywanych w książce grup znają się i tworzą swoistą „mgławicę uczuciową” (Maffesoli 2008: 116–125). Choć pozostają przestrzennie oddaleni, przyświecają im podobne idee, choć wywodzą się z różnych tradycji teatralnych, tak samo rozumieją teatr, choć nie współpracują ze sobą na co dzień, niekiedy wpadają na te same pomysły. Kiedy Brzozowski puka do mieszkań łódzkiego osiedla z Żydem, Diabłem, Aniołem i innymi typowo kolędniczymi maskarami, Węgajty od lat wędrują z kolędą po beskidzkich wsiach. Szwalnia nazwie swoje działanie Pogotowiem Kolędniczym, podczas gdy Sobaszkowie w pandemii uruchomią Pogotowie Muzyczne dodające otuchy lokalnej społeczności poprzez muzykowanie przy płocie. Choreia i Węgajty będą pracować narzędziami pedagogiki teatralnej, biorąc udział wielokrotnie w programie „Lato w Teatrze”, by dzieciom z ich społeczności lokalnej, które nie mają możliwości wakacyjnego wyjazdu, zapewnić teatralną przygodę i działania empowermentowe podczas dwutygodniowych półkolonii. Podobny pomysł stał się zaczynem powstania Teatru Szwalnia: w okresie 2005–2009 trwały Letnie Akademie Artystyczne na Kaszubach, w których uczestniczyli twórcy przyszłego Teatru i zaproszone na twórcze kolonie dzieci i młodzież z Łodzi.

Co jednak najważniejsze, wszystkie trzy formacje jawią się nam jako szczególnego rodzaju ośrodki kultury realizujące swój program w szerszych działaniach niż jedynie prezentowanie przedstawień. Są przykładami teatralnej alternatywy będącej „alternatywą organizacyjną, programową i artystyczną” (Semil, Wyśińska 1980: 338–339). Będą konfrontować i zmuszać „do oceny siebie samego, własnego stosunku do życia i otaczającego świata, [która] wytrąca z codziennej rutyny” (Jawłowska 1988: 16). Są żywo zainteresowane „egzystencją ludzką uwikłaną w »tu i teraz«” (Ostrowska, Tyszką 2008: 88). Węgajty, Choreia i Szwalnia to teatry, których cele wykraczają daleko poza działalność artystyczną, które chcą działać „poprzez teatr – poza teatr” (Kosiński 2010: 206), po to, by doprowadzić do międzyludzkiego, bli-

skiego kontaktu. Na stronach tej książki pozwalamy się im spotkać, choć i tak, podkreślmy to jeszcze raz, są ze sobą w bliskim kontakcie – ideowym, myślowym, twórczym, a niekiedy i realnym.

Socjologiczne analizy działalności trzech grup teatru niezależnego kończą się epilogiem, który napisał Profesor Kazimierz Kowalewicz, socjolog teatru i teatroman⁴.

⁴ Profesor Kazimierz Kowalewicz jest emerytowanym pracownikiem Instytutu Socjologii UŁ (Katedry Socjologii Kultury). Był uczniem i współpracownikiem Antoniny Kłoskowskiej, dla wielu studentów autorytetem i mentorem. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień z zakresu socjologii sztuki, w tym szczególnie socjologii teatru. W dorobku publikacyjnym Profesora wyjątkową pozycję stanowi książka *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego* (1993), w której dokonuje on przeglądu empirycznych badań widowni teatralnej i w pogłębiany, refleksyjny sposób referuje złożoną problematykę recepcji spektaklu, m.in. konfrontuje potoczne i krytyczne „wykonanie tekstu przedstawienia”.

Wprowadzenie

Tabela 1. Zestawienie metod badawczych i analizowanych materiałów

Grupa teatralna	Źródła zastane	Źródła wywołane	Kategorie analityczne wykorzystywane podczas kodowania i interpretacji materiału
Teatr Węgajty	Teksty dostępne na stronie www.archiwumwegajty.pl Wacław Sobaszek, <i>Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020</i> (2020). Erdmute Sobaszek, wypowiedzi zawarte w książce Katarzyny Kułakowskiej <i>Błażnice</i> (2017).	15 wywiadów swobodnych ukierunkowanych z uczestnikami i uczestniczkami Innej Szkoły Teatralnej. Wywiady realizowane między lipcem 2018 a grudniem 2022.	• rezonans, strefa rezonansowa, osie rezonansowe, rezonans horyzontalny, diagonalny, wertykalny (H. Rosa) • ozdrowieńcze zmęczenie (B-Ch. Han) • nowa plemienność (M. Maffesoli) • antykapitalizm (R. Solnit)
Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”	Teksty dostępne na stronie internetowej Teatru Chorea: www.chorea.com.pl <i>Teatr CHOREA. Pierwsze sześć lat</i> pod redakcją Małgorzaty Jabłońskiej (2010). <i>To, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA</i> pod redakcją Mai Wójcik (2019).	9 wywiadów swobodnych ukierunkowanych z członkami/członkiniami grupy Teatr Chorea. Wywiady realizowane między sierpniem 2019 a majem 2023.	• instytucja, zasada naczelna, personel, normy, substrat materialny, działalność i funkcje (B. Malinowski) • konflikty, harmonia i dysharmonia (G. Simmel) • <i>communitas</i> (V. Turner) • wspólnota i stowarzyszenie (F. Tönnies)

Grupa teatralna	Źródła zastane	Źródła wywołane	Kategorie analityczne wykorzystywane podczas kodowania i interpretacji materiału
Teatr Szwalnia	Informacje i teksty dostępne na stronie www://teatrszwalnia.pl <i>Na krańcach świata. Szkice o teatrze Szwalnia</i>, red. K. Skręt, P. Terciak, Wydawnictwo Targowa 62, Łódź–Lublin 2019. Marcin Brzozowski, wypowiedzi z wywiadów dla prasy łódzkiej.	7 wywiadów swobodnych ukierunkowanych z członkami/członkiniami grupy Teatr Szwalnia. Wywiady realizowane od stycznia do czerwca 2022. Spotkanie online (na zoom) z Marcinem Brzozowskim i studentami socjologii w ramach zajęć „Instytucje kultury i wydarzenia kulturalne”, 10.01.2022.	• instytucja, zasada naczelną, personel, normy, substrat materialny, działalność i funkcje (B. Malinowski) • wspólnota, wspólnota synestetyczna, wspólnota synergetyczna, reorganizacja twórcza (F. Znaniecki) • <i>communitas</i>: egzystencjalna, normatywna i ideologiczna (V. Turner) • doświadczanie miejsca (R. Stedman), empatyczna wewnętrzność, egzystencjalna wewnętrzność (E. Relph, M. Lewicka) • wartości, konflikty niewspółmiernych skal wartości (S. Ossowski)

Źródło: opracowanie własne

I

TEATR WĘGAJTY JAKO STREFA REZONANSOWA

1. Rys historyczny i mity założycielskie

Nieco ponad dwadzieścia kilometrów na północny zachód od Olsztyna, otoczona gęstym dębowo-sosnowym borem, mieści się legendarna dla polskiego teatru alternatywnego, opuszczona przez Warmiaków¹, stodoła. Słowo „węgajty”, będące nazwą wsi w języku Prusów, oznaczało leśną dąbrowę, a w 1986 roku posłużyło za nazwę teatrowi założonemu przez dwa niemiecko-polskie małżeństwa, Erdmute i Wacława Sobaszków oraz Małgorzatę Dzygadło-Niklaus i Wolfganga Niklausa.

Do Węgajt Sobaszkowie przybyli cztery lata wcześniej jako grupa teatralna olsztyńskiej „Pracowni”, Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej, która w momencie ogłoszenia stanu wojennego utraciła swoją siedzibę w mieście i została zamknięta. Nazwę odpowiedział im sam Jerzy Grotowski. „Chodziło o to, abyśmy mogli robić wszystko, ale nikt nie domyślał się idei tych działań” – wspomina Ryszard Michalski, główny animator „Pracowni” (25 rocznica olsztyńskiej „Pracowni”, 2002), którą prócz niego założyła piątka absolwentów historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego: Krzysztof Łepkowski, Wacław Sobaszek, Ewa Kusiorska (później Wołoczko) i Jan Krzysztof Gedroyc. Ich celem było stworzenie miejsca niezależnego od PRL-owskiej rzeczywistości społeczno-politycznej, w którym można byłoby rozwijać kontrkulturowe wartości – tak twórczo, jak międzyludzko. „Interesują nas zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a wśród nich

¹ W latach 70. wielu Warmiaków i Mazurów wyjechało do Niemiec Zachodnich, otrzymując na podstawie porozumienia ratyfikowanego przez Bundestag w 1972 roku obywatelstwo.

szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga” (Gedroyc, Michalski, Sobaszek, Wołoczko 1982: 62). Z perspektywy podobnych idei i wartości stanowiących podstawę wszelkich działań prężnie działająca w latach 1977–1981 „Pracownia” może być traktowana jako nie tyle preludium działalności teatralnej Sobaszków, co niewątpliwie ważne źródło inspiracji dla przyszłego teatru czy wręcz jego prehistoria (Kornaś 2012: 187).

Choć teatr nie był w centrum zainteresowań grupy, wpływ działań parateatralnych był rozpoznawalny, a zafascynowanie tak zwaną „grotowszczyzną”, szczególnie Sobaszka i Michalskiego, wyraźne. Znalazłszy opuszczone warmińskie siedlisko z wymarzoną do pracy teatralnej przestrzenią, twórcy zamkniętej „Pracowni” zdecydowali się zaadaptować budynek na potrzeby pracy teatru. Zatrudnieni w Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie, powołali do istnienia Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia”, sugerując w nazwie pragnienie kontynuowania teatralnej ścieżki wypracowanej przez wcześniejszą formację artystyczną, którą współtworzyli, i w ramach pracy na etacie, własnoręcznie ubijali klepisko i kładli drewnianą podłogę, która w dobrym stanie przetrwała do dziś. Doprowadzali stodołę do użytku, by mieć autonomię działania i moc stworzyć, jak po latach wspominał Waław, „miejsce, gdzie właściwie ginie granica między pracą a życiem. I giną (...) problemy związane ze światem instytucjonalnym (...). Po to jest teatr, prawda?” (Sobaszek E., Sobaszek W., Wojtkowska 2020: 5).

W myśl proklamowanej przez ruch kontrkultury idei nierozdzielności życia i twórczości, w 1982 roku Waław i Erdmute wraz z kilkuletnimi wówczas synami, Janem i Jakubem, zamieszkali w domu przylegającym do budynków gospodarczych. W tym samym roku jeszcze z ODT „Pracownia” rozpoczęli cykl warsztatów („Droga teatru”, 1982; potem „Projekt vacuum”, 1984) inspirowanych pracą Jerzego Grotowskiego. Szybko jednak trudne warunki życia i pracy, szczególnie podczas srogich, warmińskich zim, zdecydowały o tym, że drogi twórcze Sobaszków, dla których Węgajty stały się jednocześnie rodzinnym domem, i pozostałych osób z grupy, zmuszonych dojeżdżać do zasypanej śniegiem stodoły, rozeszły się. Zbiegło się to w czasie z etapem, gdy Waława i Mute zaczęli odwiedzać Niklausowie. Połączyła ich wspólna pasja do muzykowania, chasydzkich pieśni i teatralnych wypraw,

których wszyscy (prócz Erdmute) mieli okazję doświadczać z teatrem „Gardzienice” oraz tęsknota za „prawdą starowieku”, o której w sposób mistyczny, inspirujący ich przez kolejne lata, pisał Stanisław Vincenz. Podczas pierwszej wspólnej wyprawy (Kurpie, 1986) podjęli decyzję o założeniu Teatru Wiejskiego Węgajty, dla którego zarówno wędrowanie, jak i wpisane w nazwę inspiracje związane z kulturą ludową, stały się formujące (Hasiuk 2023).



Zdjęcie 1. Siedziba Teatru Węgajty i okoliczne zabudowania (około 1981–1985)

Fot. nieznanego autora

Pracując nad pierwszym spektaklem na kanwie tekstów Vincenza (*Historie Vincenza o prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczonym Metropolicie*, 1988), Węgajty zakorzeniały swoje działania w cykliczności wiejskich obrzędów. Od 1989 roku w dwóch terminach, zgodnych z kalendarzem świąt prawosławnych i katolickich, artyści wyruszyli na wyprawy kolędnicze – nie tylko lokalne, na Warmii, ale głównie po wsiach Beskidu Żywieckiego, Niskiego oraz dalej: Bieszczad

i Huculszczyzny. Rok później zaczęto wyprawiać się też na wiosnę i to w przeciwnym kierunku – na Suwalszczyznę, do wsi Dziadówek, gdzie najstarsi mieszkańcy pamiętali jeszcze obyczaj kolędowania wielkanocnego zwanego „chodzeniem po aliluji” czy też „po wołoczebnem”. O rekonstruowanym przez Teatr Węgałty obyczaju kolędowania pisał Leszek Kolankiewicz (1999: 317):

Uformowawszy procesję, trąbiąc, obchodzą zagrody. Scenariusz występów obejmuje nie tylko wykonanie kolęd, ale też scenki w tradycyjnych maskach warmiackich: Szemla i Kozy. W kolędniczym chodzeniu po wsiach i straszaniu maskami artyści z Węgałt widzą powrót do najstarszych popularnych form parateatralnych.



Zdjęcie 2. Kolędnicy przed chałupą, Nowica, 2003

Fot. Michał Gmitruk

Kultura ludowa, wokół której ogniskowały się działania zespołu, nie stanowiła bowiem dla nich jedynie źródła inspiracji, lecz przede wszystkim była wzorem autentycznych relacji międzyludzkich i modelem uczestnictwa w kulturze. Nastawione na twórcze współbycie gospodarzy i aktorów

działanie, podczas którego narzędzia teatralne służą też innemu niż jedynie artystyczny czy estetyczny celowi, Grotowski nazwałby uprawianiem „ekologii międzyludzkiego” (Grotowski 2012: 681), która dla wielu twórców decydujących się kontynuować jego poszukiwania, ale już na własnych zasadach i we własnych zespołach, stała się wręcz wzorem praktyki teatralnej (Staniewski 1991: 51). „Niecodzienne zagospodarowanie czasu Wyprawy, poprzez wplatanie w zwykłe czynności życiowe muzyki, treningu, działań teatralnych, umożliwiło wprowadzenie swoistego trybu komunikowania się ludzi między sobą – takiego sposobu bycia, który cechuje wzmożona uwaga, skierowana na otoczenie i na innych” – pisał Zbigniew Taranienko (1997: 66) o wyprawach gardzienickich, ale rozpoznanie to można odnieść do każdego teatralnego wędrowania uprawianego przez zespoły tworzące „strefę wpływów pogrotowskich i pogardzienickich” (Kornaś 2010: 73), do których Teatr Węgajty niewątpliwie należy. Wpisanie działań teatralnych w porządek natury i próba poszukiwania utraconych z nią więzi, lokuje Węgajty także w nurcie ekologii teatru. Poszukiwania nowego środowiska naturalnego dla teatru wiązało się niekiedy wprost z opuszczeniem miasta (Staniewski 1982: 36–42), co miało prowadzić nie tyle do tworzenia teatru tam, gdzie wcześniej go nie było, ile do nieograniczania działalności teatru do produkcji przedstawień, co jest esencją praktykowania kontrkulturowego etosu. Tworzenie spektakli stało się jedynie częścią działalności grupy nastawionej na przemianę społeczeństwa jako całości, poczynszy od osobistego rozwoju członków i członkiń zespołu w harmonii z otoczeniem – tak społecznym, jak naturalnym.

Zaangażowanie społeczne stało się więc nadrzędne dla kontrkulturowych twórców, choć realizowane było rozmaicie – w przypadku Węgajt nie były to próby osłabienia systemu poprzez podejmowaną w spektaklach krytykę istniejących stosunków społecznych czy systemów politycznych, lecz poprzez zanurzenie się w sprawy społeczności lokalnej i budowanie z nią trwałych, bezpośrednich relacji i szukanie połączeń w inności. Jak opowiadała Mute:

W czasie kołędowania dążymy do tego, by odwiedzić wszystkie domy danej wsi, nie zważając na wewnętrzne podziały. Jest to niezwykle trudne, czasami wręcz niewykonalne. Jednak wielokrotnie za drzwiami domostw, pozornie przed nami zamkniętymi, dochodziło do najbardziej cennych spotkań (Sobaszek E. 2007: 16).

O wzajemne przebywanie chodziło też członkom grupy przy okazji prezentowanych spektakli w siedzibie Teatru. „Przedstawienia Węgajt od początku projektowane były jako zbiorowe doświadczenia osób, które podjęły trud dostania się na warmiński »koniec świata«” (Obarska b.d.). Teatr był jedynie pretekstem do spotkania, które nie kończyło się wraz z oklaskami, a trwało niekiedy do świtu. Wspomina Kornaś:

Aktorzy przyjmują widzów w swoim domu (dosłownie). I nie ma tu już podziału na artystów i profanów. Do rana, przy wtórce harmonii, klarinetu i gitary, wszyscy śpiewają stare, tradycyjne pieśni: żydowskie, ukraińskie, polskie... (...) I tak, przy herbacie i chlebie własnego wypieku, znika gdzieś wzajemna obcość (1988: 20).

Choć pierwsze spektakle Teatru Wiejskiego Węgajty oparte były na tekstach literackich, trudno mówić o adaptacji dzieł. Punktem wyjścia do pracy była muzyka. Wolf grał na cymbałach, Mute na klawecie i skrzypcach, Waław na akordeonie, z czasem dołączyła do nich grająca na drumli Katarzyna Krupka i Witold Broda, skrzypek i bębniarz. Efektem pracy w poszerzonym składzie był spektakl *Gospoda ku wiecznemu pokojowi* (1992), oparty na *Dolinie Issy* Miłosza i *Historii o chwałebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, z wykorzystaniem wierszy Johanna Bobrowskiego. Był to ostatni spektakl Teatru przed wewnętrznym podziałem wśród jego założycieli. Z czasem bowiem Wolfgang i Małgorzata zafascynowali się muzyką chorałową i zajęli się rekonstrukcją średniowiecznych dramatów liturgicznych, a Waław i Mute pragnęli kontynuować wyprawę w teren i zanurzanie się w kulturę ludową traktowaną jako narzędzie spotkania – podczas kolędowania tak zimowego, jak i wiosennego (a z czasem także wypraw zapustnych organizowanych w karnawale) zaczęli tworzyć widowiska synkretyczne, łącząc zarówno różne tradycje i motywy ludowe, jak i odwołania do aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych znajdujących swoje interpretacje w improwizacjach aktorów.

I tak, w 1994 roku Teatr Wiejski Węgajty podzielił się na dwa odrębne, choć pozostające w przyjaźni, byty: Projekt Terenowy i Scholę. Różne fascynacje Sobaszków i Niklausów połączyły się raz jeszcze w ostatnim wspólnym spektaklu – *Opowieściach kanterberyjskich*

(1995), które tworzyli w znacznie poszerzonym składzie. W roku 1991 przybyli bowiem na Warmię z Kijowa: Serhij Petryczenko i Marijka Łubjancewa (Marijka Nela Brzezińska), następnie z Krakowa: najpierw Monika Paśnik (Paśnik-Petryczenko), Joanna Wichowska, Grzegorz Podbiegłowski i Zofia (wówczas Katarzyna) Bartoszewicz. Z kolei Krupka i Broda odeszli z Węgajt niedługo po premierze *Gospody*; Wichowska, Bartoszewicz i Podbiegłowski dwa lata po *Opowieściach*². Od tego momentu w historii Teatru Węgajty trudno mówić o stałej grupie teatralnej, a raczej o konstelacji osób. W przedsięwzięciach Sobaszków zaczęło pojawiać się coraz więcej stażystów, którzy zostawali w Węgajtach na dłużej (Katarzyna Regulska, Justyna Wielgus, Daniel Brzeziński, Monika Blige, Sławomir Gostański). „Ta rotacyjność i zmienność uczestników i uczestniczek biorących udział w pracy charakteryzuje Teatr Węgajty do dziś” (Hasiuk, Kocemba-Żebrowska 2023).

Brak względnie stałego zespołu, a także nowe ścieżki społeczno-artystycznych poszukiwań Sobaszków – jak przedsięwzięcia na rzecz miejscowej społeczności, a w szczególności dzieci³, współpraca z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie⁴, angażowanie się w lokalne

² Po podziale grupy na Teatr i Scholę ukształtował się też zespół stałych współpracowników, biorących udział w wyprawach i warsztatach. Tworzyli go m.in.: Mariusz Gniadek, Sławomir Gostański, Zuzanna Krasoczko (Saba Litwińska), Dariusz „Ptasiek” Matusiak, Lidia Pajda, Joanna Pawelczyk, Katarzyna Regulska, Anna Welter (obecnie Gniadek), Joanna Zbiegień, Anna Zdziarska (za: Hasiuk, Kocemba-Żebrowska 2023).

³ Erdmute Sobaszek jest prekursorką działań z obszaru pedagogiki teatralnej w Polsce. Od roku 2006 pod hasłem „Pedagogika teatralna w akcji” realizowała warsztaty dla dzieci z Węgajt i innych miejscowości gminy Jonkowo. Teatr Węgajty realizował też czterokrotnie (w latach 2014–2017) projekty w ramach „Lata w Teatrze”, jednego ze sztandarowych projektów edukacyjnych Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

⁴ Sobaszkowie współpracują z tą instytucją od 1992 roku. Początkowo działania sprowadzały się do odwiedzania mieszkańek i mieszkańców DPS-u i organizowania wspólnych potańcówek, kolędowania i zajęć zapustnych. W 2009 roku założono integracyjny Teatr Haz Beszkwej, który działa do dziś (od 2014 roku pod nazwą Teatr Potrzebny).

akcje ekologiczne czy narodziny idei Teatru Potrzebnego⁵ – odwodziła ich coraz dalej od studyjnej pracy teatralnej w kierunku tworzenia przestrzeni dla działań formacyjnych, czego zwieńczeniem stało się zainaugurowanie w 2000 roku Innej Szkoły Teatralnej działającej w trybie warsztatowym⁶.

Adepci i adeptki IST do dziś spotykają się trzy razy do roku w ramach wpisanych w kalendarz obrzędowy wsi Kołęd, Zapustów i Alilujek, podczas których nie tylko poznają tradycyjne formy performatywne, ludowe pieśni i tańce, ale mają okazję pracować nad indywidualnym materiałem dramaturgicznym i prowadzić improwizowane działania z samodzielnie tworzoną według tradycyjnych technik maską. Każdy warsztat kończy się wyprawą – zimowy do Nowicy w Beskidzie Niskim, wiosenny niezmiennie do Dziadówka na Suwalszczyźnie, a karnawałowy do miejsc wykluczonych społecznie jak domy opieki społecznej, szpitale psychiatryczne, schroniska dla osób bezdomnych czy więzienia. Wśród uczestników i uczestniczek warsztatów i wypraw znajdują się zarówno osoby mające doświadczenia muzyczne i teatralne, jak i teatralni nowicjusze, animatorzy kultury, pedagodżki teatru, aktywiści czy badaczki. Początkowo etudy opracowywane w węgajckiej stodole prezentowane były wyłącznie w domach gospodarzy w ramach spektakli domowych w formie

⁵ Teatr Potrzebny to nie tylko nazwa zespołu złożonego z członków i członkiń Teatru Węgajty oraz mieszkanki i mieszkańców DPS-u, jest także ukutym przez Sobaszków określeniem teatru zaangażowanego – tu w kontekście pracy teatralnej z osobami wykluczonymi społecznie. „Przez pewien czas funkcjonowało określenie »teatr potrzebny« [jako idea – przyp. red.], czyli teatr, który działa w poczuciu odpowiedzialności” – opowiada Mute (Sobaszek E., Paprocka 2011: 8).

⁶ Wśród osób zaangażowanych w działania IST warto wymienić: Izabellę Alwingier, Paulinę Andruczyk, Motiego Aszkenaziego, Monikę Blige, Zofię Bartoszewicz (która po 12 latach wróciła do Teatru), Daniela Brzezińskiego, Romana Černika, Magdalenę Drozdowicz, Izabelę Giczewską, Barbarę Grzybowską, Marię Helenę Legeżyńską, Pamelę Leończyk, Miłkę Majczyño, Barbarę Michere, Elizę Paś-Dimitrow, Karolinę Plachę (Fendrychová), Iwonę Prusko, Tomasza Puchalskiego, Annę Emanuellę Rakoczy, Martina Rosiego, Wiktorię Rutkowską, Barbarę Szpunier, Sebastiana Świądra, Justynę Wielgus, Davida Zelinke, Paulinę Miu Zielińską (Kühling), Agatę Ziółkowską.

synkretycznych widowisk związanych kontekstowo z kolędowaniem. Od 2010 roku autorskie improwizacje adeptek i adeptów zmontowane przez Wacława Sobaszka w całość złożoną z etiud wypracowanych podczas trzech zjazdów IST w roku zaczęły przybierać formę pełnoprawnych spektakli⁷, prezentowanych rokrocznie podczas organizowanego przez Węgajty od 2003 roku festiwalu Wioska Teatralna. W dniu 20 sierpnia 2010 roku Wacław Sobaszek zanotował w dzienniku:

I rzeczywiście w tym okresie nastąpił przełom w dwudziestoletniej już historii wypraw. Odtąd zaczęliśmy pracę nad spektaklami naprawdę w drodze, w trakcie kolędowania, zapustów i alelujek. A Inna Szkoła Teatralna stała się szkołą teatralną *sensu stricto*, gdyż odtąd każdy sezon kończy się „spektaklem dyplomowym” jej adeptów (Sobaszek W. 2020: 124).

Obok Innej Szkoły Teatralnej najważniejszym przedsięwzięciem Teatru Węgajty jest organizowany od 2003 roku lipcowy festiwal Wioska Teatralna, który nie jest wyłącznie przeglądem teatru alternatywnego (Sobaszek E., Paprocka 2011: 8). „Można go scharakteryzować jako intensywny cykl wydarzeń kulturalnych, zaplanowanych tak, by w trakcie festiwalu zawiązała się społeczność osób decydujących się wspólnie doświadczać przeżyć estetycznych i społecznego wsparcia, dzielić się refleksjami, prowadzić indywidualne i zespołowe poszukiwania” (Hasiuk, Kocemba-Żebrowska 2023). W programie zwykle tygodniowego zjazdu są zarówno spektakle (w tym premiera IST), jak i pokazy filmowe, potańcówki, warsztaty, wykłady i kolokwia, koncerty i dyskusje, a wszystko pod hasłem spójnym z tematem całorocznej pracy IST. W festiwalu zawsze biorą udział goście z zagranicy, bardzo często mieszkańcy i mieszkanki DPS-u, niekiedy grupy z ośrodków zamkniętych (jak więźniowie z Zakładu Karnego w Sztumie czy mieszkanki falenickiego Zakładu Poprawczego).

⁷ W ramach IST do dziś wystawiono 13 spektakli: *Woda 2030* (2010), *Ziemia B* (2011), *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (2012), *Powietrze e(ks)misje* (2013), *Godzina Zero* (2016), *Wielogłos. Spektakl o zabijaniu, zwierzętach i miłości* (2014), *Czułość* (2017), *Mniej!* (2015), *Beztroska* (2019), *Przesilenia* (2018), *Rozziew* (2020), *Cały tej bajzel* (2021), *Kroniki nocy* (2022). W tym roku planowana jest premiera spektaklu najpewniej pod tytułem *Strumień* (2023).

Od dwóch lat Wioska Teatralna organizowana jest wyłącznie z środków własnych Teatru oraz darowizn uczestniczek i uczestników wydarzenia. Festiwal stał się oddolny i niezależny, podobnie jak i sam Teatr. W 2011 roku Sobaszkowie stracili etaty w olsztyńskim Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych. Teatr zaczął funkcjonować jako organizacja pozarządowa, niekiedy na granicy przetrwania. Zmiana znalazła odzwierciedlenie w nazwie zespołu, który od 2012 roku funkcjonuje po prostu jako Teatr Węgałty.

2. Socjologia krytyczna jako narzędzie analizy grupy teatralnej

Teatr kontrkulturowy ufundowany jest na krytyce społecznej – antycypuje przemiany społeczne, formułuje przestrogi dotyczące niepokojących zjawisk kulturowych, posiada potencjał obnażania tego, co w społeczeństwie działa źle. Głos sztuki zaangażowanej brzmi unisono z myślą krytyczną rozwijaną na gruncie nauk społecznych, która także za cel obrała tropienie zagrożeń współczesnego świata, a są nimi m.in.: przyspieszenie i idące za nim poczucie braku sprawczości człowieka w relacjach ze światem oraz wyobcowanie (Rosa 2020), zmęczenie i wypalenie, które skutkują biernością i rozpadem więzi prowadzącym do anomii (Han 2022), indywidualizacja i niedocenywanie alternatywnych form uspołecznienia opartych na ciepłych, lecz chwilowych więziach (Maffesoli 2008), spadek zaufania społecznego, który utrudnia podejmowanie działań wspólnotowych (Solnit 2019).

Obok krytyki – wcześniej: nowoczesnych stosunków społecznych ufundowanych na wyzysku, nierównościach i logice rynku (tylżeż wolnego, co drapieżnego); a dziś: ponowoczesnych społeczeństw skrzepowanych przez dogmat produktywności, gorset transparentności i reżim przyspieszenia – dla sztuki i teorii krytycznych zawsze ważne było przezwyciężanie aktualnych kryzysów społecznych. Ludzie nauki, artyści, intelektualistki i intelektualiści o nastawieniu krytycznym i zaangażowanym razem szukają dróg do budowania lepszego świata. Zgodnie z zasygnalizowanymi powyżej diagnozami, dziś najpilniejsze wydaje się poszukiwanie dróg wyjścia z pułapki przyspieszenia, wyobcowania i uprzedmiotowienia w relacjach. Kilka konstruktywnych

odpowiedzi na kryzysy współczesnego świata odnajdujemy w teoriach myślicieli z kręgu nowej socjologii krytycznej, feministycznej i postmodernistycznej. Wydały nam się one użyteczne do opisu funkcjonowania Teatru Węgajty, dlatego będziemy się do nich odwoływać w dalszych analizach.

Jedną z recept na lepsze życie przedstawia Hartmut Rosa (2020), niemiecki socjolog i politolog, w teorii rezonansu. Najprościej mówiąc, w teorii Rosy rezonans jest dialogiem ze światem – tak banalną, a zarazem deficytową czynnością. Dialog ten rozpoczyna się od dotknięcia, czy też poruszenia podmiotu przez jakiś element świata ludzkiego lub więcej-niż-ludzkiego (na przykład przez drugiego człowieka, naturę, *sacrum*, sztukę), po którym następuje odpowiedź podmiotu udzielana światu, będąca jego aktywną reakcją na doznanie, dotknięcie, poruszenie. Rezonans stanowi doświadczenie stanięcia naprzeciw świata, dostrzeżenie go, wejście w dyskusję, jest więc odpowiedzią na wyobcowanie. Jest też remedium na bierność, gdyż domaga się reakcji, odpowiedzi, niebycia obojętną/obojętnym. W końcu – jest realną zmianą. Twórca socjologii relacji ze światem podkreśla transformatywny i wzajemny charakter relacji rezonansowych, które „charakteryzują się (...) tym, że wraz z nimi i w nich samych przemieniają się podmiot i napotykaający świat” (Rosa 2020: 163). Co ważne, doświadczenie rezonansowe nie może być zaplanowane, nigdy nie jest pewne, nie może być wyegzekwowane czy akumulowane. Całkowicie wymyka się logice rynku. Choć są pewne warunki, które ułatwiają wchodzenie w relacje rezonansu. Te warunki Rosa nazywa osiami rezonansowymi (gdy dotyczą indywidualnych dyspozycji podmiotów do wchodzenia w relacje z konkretnymi obszarami świata) i strefami rezonansowymi (gdy mowa o czasoprzestrzeniach wykreowanych jako „zbiorowe przestrzenie generowania wrażliwości rezonansowych”, Rosa 2020: 172). Na Teatr Węgajty, wraz z jego otoczeniem społecznym i przestrzennym, metodą działania i stylem pracy, patrzymy w tym tekście właśnie jak na „zbiorowy rejon doświadczenia” (Rosa 2020: 170) – czyli jak na strefę rezonansową.

Nie tak optymistycznie jak Rosa patrzy na kondycję dzisiejszego społeczeństwa Zachodu (i możliwość jej poprawy) inny myśliciel niemiecki, koreańskiego pochodzenia – Byung-Chul Han (2022). Wychodzi on od radykalnej krytyki społeczeństwa, które cierpi na nadmiar

pozytywności⁸, nadproduktywność, konieczność ciągłego doświadczania i robienia czegoś, co prowadzi do wypalenia, chronicznego zmęczenia, odosobnienia. Przełamanie tych tendencji przyjdzie, według Hana, wraz z osiągnięciem punktu krytycznego i niemożnością dalszego doświadczania, odczuwania jeszcze większego zmęczenia, pogłębiania wypalenia. Filozof pisze o „ozdrowieńczym zmęczeniu” (Han 2022: 18), które skieruje ludzi w stronę kontemplacji, zdziwienia, tworzenia „wspólnot nasłuchujących” (Han 2022: 34), w których możliwe będzie nierobienie niczego. W wizji Hana społeczeństwo musi „odbić się od dna” po osiągnięciu apogeum toczących je chorób, by wejść w epokę odwrótu od nich.

W europejskiej myśli społecznej możemy znaleźć też przykłady przełamania niektórych szkodliwych, anomijnych tendencji. Postmodernistyczny filozof Michel Maffesoli, wychodzi od krytyki nie tyle rzeczywistości społecznej, ile diagnoz tej rzeczywistości stawianych przez współczesnych myślicieli wskazujących na postępującą indywidualizację relacji społecznych. Maffesoli podaje przykłady rosnących w siłę tendencji kontr-indywidualistycznych w życiu społecznym, które opisuje jako nową plemienność. Obejmuje ona przejawy wspólnotowości oparte na dzieleniu czasoprzestrzeni przez członków doraźnie zawiązanych grup, kultywowaniu wspólnych pasji, współdoświadczeniu i współbyciu. Francuski filozof upatruje w tej neoplemiennej formie uspołecznienia szansy na odnowę więzi społecznych: bliskich i ciepłych, choć niekoniecznie trwałych; ufundowanych na budowie wspólnoty emocjonalnych doświadczeń, a nie na socjalizacji do wyznawania wspólnych wartości i realizacji celów (Maffesoli 2008).

Na wspólnotowość zwraca uwagę także Rebecca Solnit, która widzi w niej nadzieję na lepsze jutro. Jej krytyka patriarchalnego neokapitalizmu, wyniszczającego człowieka i godzącego w człowieczeństwo, nie opiera się wyłącznie na wskazywaniu słabości systemu i generowanych przezeń krzywd zarówno dla grup mniejszościowych, jak i klimatu czy spójności społecznej, ale wkracza w obszar poszukiwania rozwiązań,

⁸ Han pisze o negatywnych skutkach pozytywności w sensie powielania tego samego, kumulowania podobnego, dopuszczania tylko tego, co znane, oswojone i bezpieczne, przy braku mierzenia się z innym, obcym, potencjalnie groźnym.

które mogą te krzywdy naprawić i tym samym naprawić bezduszny system. Jak pisze: „W pewnym sensie kapitalizm to nieustająca katastrofa, której skutki łagodzi antykapitalizm, niczym matka sprząająca bałagan po swym dziecku” (Solnit 2019: 15). Antykapitalistyczne działania oparte są według amerykańskiej intelektualistki właśnie na stawianiu w centrum wspólnoty, lokalności, kultywowaniu nadziei i odbudowie zaufania społecznego.

Na Teatr Węgajty, uprawiający krytykę społeczną nastawioną na szukanie recept na bolączki współczesnego świata, patrzymy przez pryzmat teorii rezonansu Hartmuta Rosy⁹, konstruktu ozdrowieńczego zmęczenia rozwijanego przez Byung-Chul Hana, rozważań o nadziei Rebekki Solnit oraz koncepcji neotrybalizmu Michela Maffesoligo. W kolejnych podrozdziałach zajmujemy się charakterystyką poszczególnych wymiarów funkcjonowania teatru, tworzących w Węgajtach przestrzeń, w której mogą pojawić się doświadczenia rezonansowe. Najpierw przybliżamy sposób działania grupy, nawiązywania relacji i rozwoju więzi między uczestnikami i uczestniczkami warsztatów IST i wypraw. W kolejnym rozdziale piszemy o minimalizmie i bliskości natury jako wartościach istotnych dla Węgajt, a przy tym umożliwiających wejście w kontemplacyjny tryb doświadczania świata. Dalej wskazujemy na wątki ludowej religijności i obrzędowości, które zbliżają do rzeczywistości *sacrum*. Przybliżamy też kwestię węgajckiego warsztatu teatralnego, który w procesie tworzenia wykorzystuje rozmaite metody otwierania się na doświadczanie muzyki, sztuki, przyrody, własnych emocji, cielesności i drugiego człowieka. Na końcu zajmujemy się relacjami Teatru z otoczeniem społecznym i pokazujemy, że wędrowna działalność artystyczna Węgajt oraz rotacyjny tryb pracy przy spektaklach powodują, że spotkania z człowiekiem, naturą i sztuką rezonują na „pozawęgajckie” życie uczestników IST, a „duch Węgajt” rozlewa się na szersze kręgi społeczności lokalnej. Wszystkie te obszary doświadczenia tworzą w Węgajtach strefę rezonansową.

⁹ Związek teorii rezonansu Hartmuta Rosy z działaniem Teatru Węgajty nie jest oczywisty. Badaczem, który pierwszy analizował współpracę z Sobaszkami jako umożliwiającą doświadczenia rezonansowe jest Martin Rosie, wieloletni uczestnik IST (Rosie 2023).

3. „Odzyskane stado”. O wspólnocie i więziach

„W Węgajtach zbierają się osoby bardzo wrażliwe, uczestnicy Innej Szkoły Teatralnej nie są przypadkowi” (Paś-Dimitrow 2023: 82) – to ludzie o podobnie ukształtowanych potrzebach i spojrzeniu na świat. „To miejsce jest jak sito i docierają tam tylko osoby, które potem bardzo dobrze się ze sobą komunikują” (Brudło 2023: 103). Choć zjeżdżają do Węgajt z różnych stron Polski i świata, wywodzą się z różnych środowisk społecznych, reprezentują odmienne formacje artystyczne i intelektualne, to jednak bardzo szybko tworzą wspólnotę ludzi głodnych doświadczania świata i otwartych na siebie nawzajem. „Spotykają się tam różne osobowości” (Majczynio 2023: 73), a jednak łączy je poszukiwanie na zbliżonych „osiach rezonansowych” (Rosa 2020: 172), związanych z teatrem rozumianym jako wspólnota, sztuką performatywną, kontrkulturowym etosem, zafascynowanych spotkaniem z Innym, kontaktem z naturą i ludową obrzędowością. O specyficznym typie ludzi trafiających do Węgajt, tworzących swoistą wspólnotę ideowego porozumienia, mówią uczestnicy i uczestniczki kolejnych sezonów IST:

Mogliśmy mieć różne zdania w różnych kwestiach, ale fundament był ten sam – podobny rodzaj otwartości i akceptacji siebie nawzajem. Zachłysnęłam się tym (Rutkowska 2023: 88).

W Węgajtach jestem otwarta na rozmowę z drugim człowiekiem, co pewnie wynika z tego, że może nie wiem do końca, kim jest osoba obok mnie, ale to, że jesteśmy w Węgajtach razem, pozwala mi przypuszczać, że jakoś się porozumiemy (Konecka 2023: 108).

Węgajty przyciągają bardzo wrażliwe osoby, co czyni to miejsce bardzo ciekawym i naznaczonym wyższym stanem gotowości, jeśli chodzi o wrażliwość i przypatrywanie się, przysłuchiwanie się innym (Wielgus 2023: 158).

Co ważne: wszyscy tam mają mniej więcej ten sam światopogląd. Jesteśmy swojaki i dla nas jest oczywiste, jak świat wygląda i jaki mamy jego ogląd (Brudło 2023: 102).

Działalność Teatru była zgodna z moimi poszukiwaniami i wartościami, a to było podstawą (Łubjancewa 2023: 176).

Kiedy zobaczyłem, że to rzeczywiście jest stodoła w lesie, to pocałowałem ziemię jak papież, kiedy wracał do Polski. Stwierdziłem, że ten klimat – teatralności, bliskości natury, bycia razem – zgadza się z moją filozofią robienia teatru i pragnieniem funkcjonowania w *social community* (Śnieguła 2023: 62).

Spoiłem wspólnot węgajckich są wspólne pasje i „bycie razem bez celu”, po prostu współbycie w określonej czasoprzestrzeni, wypłacanie razem codzienności. Bo w IST kluczowy jest nie rezultat pracy, nie dzieło artystyczne, lecz proces twórczy i wspólne przebywanie. Ten brak przymusu podkreśla Miłka, mówiąc: „jak tam jedziesz, to wiesz, że poznasz dobrych ludzi, wiesz, że możesz brać, a nie musisz dawać” (Majczyño 2023: 72). Taka charakterystyka wspólnot węgajckich pozwala patrzeć na nie jak na Maffesoliańskie nowe plemiona (2008) powstające „tu i teraz”, wokół wspólnych aktywności, które cieszą przez to, że się dzieją i dzieją się wspólnie. To diametralnie różna filozofia działania od tej, która wyznacza funkcjonowanie „wspólnot aktywnych” (Han 2022: 34), grup zadaniowych, będących współcześnie głównym typem formacji w świecie artystycznym, nastawionych na długofalowe rezultaty, cele do osiągnięcia, produkty do dostarczenia. Węgajty dają szansę dołączenia do plemienia, którego największą wartością jest samo istnienie (razem, wspólnie), nie ślady tego istnienia – mierzalne efekty pracy grupy:

Pakujemy się, wyjeżdżamy na wieś i do lasu, razem śpimy, razem jemy, razem zbieramy poziomki, razem idziemy od Eli do teatru i z teatru do Eli, razem jedziemy na wyprawę (Rutkowska 2023: 87).

Wspominam (...) wspólne szykowanie potraw na wielkanocny stół. Ktoś obiera ziemniaki, ktoś robi naleśniki, ktoś piecze w prodiżu mazurka i nagle wchodzi Wacek z akordeonem i zaczyna śpiewać, a wszyscy z tymi nożami i łyżkami w rękach dołączają, tworząc piękne, wspólnotowe przeżycie (Majczyño 2023: 73).

Dziś raczej nie przyjeżdżam tam po warsztat aktorski, a po doświadczenie spotkania i poczucie wspólnoty. Węgajty to dla mnie wspólnota i dramat rozstania, kiedy trzeba wracać do domu i porzucić właśnie odzyskane stado (Majczyño 2023: 71).



Zdjęcie 3. Alilujnicy w drodze, Suwalszczyzna, 2019

Fot. Eliza Paś-Dimitrow

Nowoplemienne zbiorowości są „punktowe, doraźne, o rozmytych konturach” (Maffesoli 2008: 117), co w funkcjonowaniu Teatru Węgajty wyraża się w braku stałego zespołu artystycznego, zastąpio-nego rotującym składem, który „co jakiś czas się wymienia na młodych adeptów, którzy są na etapie zbierania życiowych doświadczeń” (Giczewska 2023: 119). Plemiona teatralne tworzone *ad hoc*, z osób aktualnie odwiedzających Węgajty i pracujące nad spektaklem w danym roku, tworzą synergii tu i teraz. Zespół istnieje w czasie rzeczywistym, zawiązuje się na okres pracy nad spektaklem lub czas trwania Wioski Teatralnej. Kontury „węgajckiej sieci” też nie są wyraźne – wiadomo, że w centrum są Mutka i Wacek Sobaszkowie i „to wokół nich się koncentrują i osoby, i teatr” (Świader 2023: 112), ale zmieniny jest krąg ludzi, którzy „przewijają się” przez Węgajty, wracają i znikają, odczuwają wspólnotę doświadczeń, dystansują się od niej, upatrują w Węgajtach swoich korzeni. Jak w opowieściach rozmówców i rozmówczyń:

To właśnie są dla mnie Węgajty. Mutka i Wacek są niezmiennie ich sercem, a inne osoby się wymieniają – ktoś odpływa, przyplęwa ktoś nowy, ktoś umiera, rodzi się ktoś nowy (Kühling 2023: 135).

Wspólnota węgajcka składa się z tego, kto akurat w niej jest (Rutkowska 2023: 89).

Jest to kilka dni, gdy zawiązuje się mała wspólnota, która mieszka u Eli, wędruje przez pola do teatru, je wspólną kolację przy małym stole przy kominku przy sali teatralnej... (Brudło 2023: 100).

Świętowaliśmy razem, robiliśmy teatr razem, przeżyliśmy razem coś ważnego, ale warsztat się kończy i musimy wracać do siebie. Ten teatr opiera się na Wacku i Mutce i na tych ludziach, którzy na chwilę przychodzą, a potem odchodzą (Śnieguła 2023: 64).

„Mała wspólnota”, „ludzie, którzy przychodzą na chwilę”, „ci, którzy akurat są” – chwilowość wpisana jest na stałe w tryb funkcjonowania Węgajt. Ograniczony czas istnienia wspólnot łączy się jednocześnie z wytwarzaniem intensywnych doświadczeń, w których uczestniczą tylko osoby będące w aktualnym procesie grupowym – opuszczonych warsztatów nie da się nadrobić, wytworzonej energii grupowej nie da się odtworzyć, przeżytych doświadczeń nie da się podrobić. Skoro więc we wspólnotach neoplemiennych utkana jest z codziennych, konkretnych aktywności, grupy osób wspólnie przebywających w danym cyklu IST tworzą ekskluzywne wspólnoty o unikalnym składzie i wyjątkowych doświadczeniach. Bycie w tej konkretnej wspólnocie węgajckiej, z tymi ludźmi, w danym czasie – to podstawa relacji rezonansowych w wymiarze horyzontalnym, „który obejmuje relacje społeczne z innymi ludźmi, takie jak przyjaźnie lub relacje intymne, ale też stosunki polityczne”, jak pisze Rosa (2020: 170), a co znajduje wraz z słowami uczestników i uczestniczek IST:

W Węgajtach po prostu wchodzisz w relacje, zaczynasz się zaprzyjaźniać z ludźmi. Wszystko się koncentruje wokół wypraw i warsztatów, ale podstawą tej pracy jest to, że jesteś tam w niewielkiej wspólnocie złożonej z bardzo ważnych dla ciebie ludzi, z którymi łączy cię coraz więcej rzeczy – nie mechaniczno-narzędziowych, tylko relacyjnych. W gronie ludzi

post-wioskowych, post-węgajckich śmiejemy się, że sama Wioska jako program artystyczny już nas nie przyciąga; to, co nas wciąż przyciąga do Węgajt, to relacje, a zdarzenia artystyczne dzieją się przy okazji (Świąder 2023: 111).

Tam się zawiera przyjaźnie na dobre i na złe. Pomimo odległości geograficznych, pomimo że jesteśmy w stanie nie widzieć się długo, to jest to ogromnie silna wspólnota (Brudło 2023: 103).

Dla mnie szczególnym elementem praktyki (...) były biegi leśne, które budzą pierwotne instynkty. Biegniesz w milczeniu, masz wyostrome zmysły, jesteś układem biologicznym w związku z naturą i jesteś od niej całkowicie zależny. To dawało nową perspektywę. To były takie momenty, że coś się zmieniało, przełamywało, jakiś pomysł rozkwitał, przeobrażał się... Miałam poczucie, że jestem częścią jakiegoś plemienia... Tu ktoś zaczynał wydawać jakieś pohukiwania, tu jakaś grupa smarowała się nawzajem błotem... Rezygnowaliśmy na tę chwilę z języka, to było naprawdę unikalne doświadczenie (Rutkowska 2023: 93).

Pamiętam swój pierwszy bieg, podczas którego po raz pierwszy poczułam się tak związana z naturą. Wtedy jeszcze bardzo słabo mówiłam po polsku, czułam się wyizolowana z grupy – wszyscy mi coś tłumaczyli, a ja nie umiałam im odpowiedzieć. I coś we mnie zabrzmiało. To było totalne zaskoczenie. Leżałam w lesie, w śniegu, księżyc na mnie świecił, było mnóstwo nieznanym ludzi wokół mnie, ale było mi dobrze, przytulnie. To nie było racjonalne, ale wręcz zwierzęce w takim naturalnym sensie: po prostu byliśmy (Szpunier 2023: 142).

Rzadko kiedy masz taki komfort bycia z ludźmi przez tak długi czas. Po warsztatach, po wyprawie, jeszcze jest wspólny wieczór, jeszcze wspólny nocleg, pobudka, spotkania przy posiłkach. Moim zdaniem wspólne jedzenie jest jednoczące też w takim antropologicznym aspekcie – po prostu buduje wspólnotę (Świąder 2023: 112).

Maffesoli pisze o „mgławicach uczuciowych” (2008: 116–125), będących swoistą barwą emocjonalną grup nowoplemiennych, jako o spoiwie wspólnot opartych na współdoświadczeniu. Przez bliskość emocjonalną i zespolenie w działaniu, tworzy się w Węgajtach zaufanie i solidarność grupowa. Wspólnoty trybalne charakteryzują się ciepłymi więziami, które swoje źródło mają w proksemice bliskich dystansów: wszyscy uczestnicy

IST „skoszarowani” są w jednym miejscu – w gospodarstwie Eli i Reinolda Goerigków, wszystko robią wspólnie, pracują ciałem i emocjami, odkrywają się przed członkami wspólnoty, są dla siebie przez pewien czas intensywnym towarzystwem, a więc mają szansę poznać się niemal jak rodzina. Zresztą same artystki i artyści związani z Teatrem mówią o Sobaszkach jak o rodzicach, a o kręgu „ludzi Węgajt” jak o rodzinie:

Wacek i Mutka są jak przybrani rodzice – i to nie tylko dla mnie, ale dla rzeszy moich znajomych też. Zawsze też przed wyprawą zapraszają nas do siebie i przygotowują nam posiłek we własnym domu, na swojej zastawie stołowej, z tego, co mają w swojej spiżarni. Jest to niezwykle inkluzywne – nie tylko dopuszczanie właściwie obcych sobie osób do swojej prywatności, ale przede wszystkim rezygnacja z hierarchii mistrz-uczeń, postawienie uczestników warsztatów na równi ze sobą i oddanie sprawstwa w ich ręce (Majczyño 2023: 71).

W moim przypadku chodziło o namiastkę rodziny – o tę sieć relacji, której nici, rzadko, ale jednak, rozświeślały się dzięki przepływowi impulsów wzajemnego zrozumienia, życzliwości i troski (Bartoszewicz 2023: 174).

Węgajty to w jakimś sensie była rodzina, choć Wacek z Mutką oraz Wolf z Małgosią nie lubili, żeby tak ich nazywano. Ani rodziną, ani komuną (Łubjancewa 2023: 177).

Bo coś w Sobaszkach jest z archetypicznych ról matki i ojca, do których ciągnie nas wszystkich bez względu na wiek. Będąc częścią węgajckiej rodziny, można odnaleźć wartości być może nieobecne we własnym domu rodzinnym: wzajemną troskę, spokój, uszanowanie różnorodności (Majczyño 2023: 71).

Węgajty rozpatrywać można jako strefę rezonansową w pierwszej kolejności ze względu na doniosłość i silne oddziaływanie spotkań z drugim człowiekiem, jakich doświadczają osoby współtworzące Teatr. „W Węgajtach kluczowe są relacje. Spektakl był silnikiem ku spotkaniu. Moim osobistym celem w każdej pracy też jest to, żeby przed sobą widzieć człowieka” – wspomina Marijka Łubjancewa (2023: 177). „Zobaczenie przed sobą człowieka”, stanięcie naprzeciw Innego i wejście z nim w podmiotowy dialog potrafi na zawsze zostać w człowieku, zmienić zycia partnerów interakcji. To istota relacji rezonansu.



Zdjęcie 4. Alilujnicy na progu domu Marii Maliszewskiej, Dzierwany, 2019

Fot. Martin Rosie

4. „Ludzie tęsknią do prostoty” O miejscu naturze i codzienności

Teatr Węgałty „to nie tylko ludzie, ale ludzie w połączeniu z tym wyjątkowym miejscem” (Konecka 2023: 106). To, co równie mocno, jak osobowość i dzieło życia Sobaszków, wokół których zawiązuje się wspólnota, przyciąga ludzi do węgałckiej stodoły, to jej szczególne umiejscowienie w oddaleniu od zgiełku miasta, w otoczeniu warmińskiego boru, który „wręcz napiera na ich chatkę i tak się do niej coraz śmielej wkrada” (Kühling 2023: 135). „Węgałty to cały, kompletny świat” (Konecka 2023: 106), który dla osób na co dzień związanych z miastem stanowi oczyszczającą i przynoszącą ulgę alternatywę.

Jak jesteś będącym na co dzień w totalnym pędzie warszawiakiem, tam zwalniasz: masz zupełnie inny rytm życia, bliższy temu, co atawistycznie przeżywasz jako pierwotne. (...) Samo przebywanie w przyrodzie

jest już terapeutyczne. (...) Czucie ciała, wieczorne biegi leśne, których w mieście nie mamy okazji uprawiać, wracanie do naturalnego cyklu dobowego, gdzie jest poranek, przedpołudnie, popołudnie i wieczór. Ludzie tęsknią do prostoty, a Węgajty są jej dobrym buforem (Majcyno 2023: 72).

Przyjechałam do nich z Warszawy, która była wtedy dosyć szalona, jeśli chodzi o konsumpcjonizm, o szukanie swojego miejsca, pozycji. Czulałam, że trudno mi się odnaleźć w tym mieście. W Węgajtach odnalazłam alternatywę. Bardzo dużo rzeczy się złożyło na ten powrót: mój własny moment w życiu i ten rodzaj prostego życia i proponowanego teatru tam – jedno drugiemu odpowiadało (Wielgus 2023: 153).

Idę, trochę mi już marzną dłonie i po chwili widzę też światelko, muzyka jest coraz głośniejsza i już wiem, że jestem w domu. Wiem, że za chwilę będę w bezpiecznym miejscu, ogrzeję się przy ogniu, dostanę herbatę i zanurzę się w muzyce. Ta ścieżka do teatru jest jak transformujący tunel – tam, w tej ciemności, zostawiam napięcia, szum myśli, wewnętrzny chaos. Pod stodołą staję lżejsza, radosna, z otwartym sercem i przeczesaną wiatrem głową (Kühling 2023: 135).

Ten rodzaj prostego życia, który proponują Węgajty, o którym mówi Justyna Wielgus, odseparowanie od codziennego pędu, bliskość natury i *genius loci* przepelniony kontrkulturową ideą nierozdzielności życia i twórczości, pozwalają uczestniczkom i uczestnikom IST odkryć siebie na nowo jako jednostkę zintegrowaną, „autentyczną”, nierozdartą między wartościami a pełnionymi rolami, poddającą krytycznej refleksji obyczaje przyjęte w kulturze dominującej, poszukującą własnego sposobu obecności w świecie, zgodnego ze swoim wewnętrznym głosem (zob. Jawłowska 1988: 6).

Chodzi o pewien rodzaj wyciszenia i sfokusowania na tu i teraz; skupienia w jednym fizycznym miejscu, pewnej zamkniętej i kameralnej czasoprzestrzeni: ciała, duszy, wszystkich myśli (Majcyno 2023: 76).

Pobyt w teatrze zawsze nasycił mnie doświadczeniami, emocjami, ciepłem, przyrodą, spokojem, i sobą też. Miałam poczucie, że jestem bardzo skontaktowana ze swoimi potrzebami i po powrocie z Węgajt czułam realną pustkę, dojmujące uczucie ogromnej straty (Leończyk 2023: 126–127).

Jesteś wyciągnięty z codzienności, odcięty od zewnętrznych bodźców, które znasz i musisz się na nowo spotkać ze sobą, musisz wrócić do siebie, żeby siebie określić (Rutkowska 2023: 90).

Relacje z przyrodą, w jakie wchodzi jednostka – z szumem wiatru i szmerem wody, z ciszą i przestrzenią ciągnących się po horyzont pól, wreszcie z bogactwem zapachów i dźwięków, którymi obdarowuje las – mogą być rezonujące. Stanięcie naprzeciw natury i wejście z nią w dialog to kolejny, po przynależności do wspólnoty nowoplemiennej, przykład doświadczenia rezonansowego, który może przytrafić się w Węgajtach. Są to relacje zazwyczaj na tyle istotne, że pamięć tych doświadczeń pozostaje na dłużej z osobami, które odwiedzają to miejsce:

Przestrzeń dawała mi pustkę w głowie. To jest ważne, że po sesji porannej idziemy na spacer i po obiedzie wracamy spacerem do teatru, że jest jakaś część ćwiczeń, które wykonujemy na łonie natury, że tarzamy się w lesie, tarzamy się w błocie... Zanurzamy się w organicznej materii. Przelamujemy konwencję. Kim jestem? W Węgajtach nie muszę spełniać norm kulturowych, mogę być dzikim człowiekiem. I z tej dzikości, z kontaktu z ludźmi wypływa coś twórczego (Giczewska 2023: 122).

Czuję, że zostawiałam w lesie trochę siebie, jakąś część mojego ego, przekonania, blokad. To było jak wytarcie zapisanej tablicy gąbką (Kühling 2023: 134).

Proste życie w węgajckim wydaniu to nie tylko bliskość natury i podążanie za jej rytmem. To wpisujące się w ideę postwzrostu przekonanie, że *less is more* wyrażane zarówno w postawie twórców Teatru, jak i w realizowanych przez IST spektaklach – w spektaklu *Mniej!* (2015) i czterech przedstawieniach tworzących cykl *Żywioty*¹⁰, z których wyłania się mroczna wizja przyszłości związana z nadmierną eksploatacją planety w imię produktywności i sukcesu. „Jak postrzegane jest zbiorowe parcie na »więcej«, więcej towaru, konsumpcji, zysku? Jak ludzie widzą możliwość obrony przed dyktatem rzekomo nieubłaganych, ekonomicznych praw?” – pyta Waław Sobaszek (2015: 5), jednocześnie w surowym,

¹⁰ Na cykl składają się: *Woda 2030* (2010), *Ziemia B* (2011), *Ogień, kryzys, dworzec centralny* (2012) oraz *Powietrze e(ks)misje* (2013).

warmińskim gospodarstwie tworząc alternatywę wobec rzeczywistości zagubionej w historii konsumpcjonizmu i zdominowanej przez neoliberalną gospodarkę nastawioną na zysk, komercyjność i sprzedaż.

Ich profesjonalizm (...) nie polega na tym, by wszystko było pięknie ustawione i działało; istotą tego teatru jest prostota (Majczyno 2023: 69).

Rozmawiamy, jemy zdrowe rzeczy, jedzenie jest pyszne, ekologiczne i wegańskie, czuć szacunek do człowieka i przyrody. Będąc tam, czujesz, że to, co się tam dzieje, jest dobre (Leończyk 2023: 127).

Byłam zaczarowana tym miejscem, poziomem rozmów, a jednocześnie głębością i prostotą tego, co tam się dzieje (Konecka 2023: 105).

Podejmowanie refleksji dotyczących ważnych, globalnych i cywilizacyjnych kwestii oraz tematyzowanie i urzeczywistnianie minimalistycznego podejścia do życia idą w parze z organizowaniem węgajckiego świata w sposób prowizoryczny, ale tak, by nieustannie „składać świat w napelnioną sensem całość”, jak mówi Mute (Sobaszek E., Sobaszek W. 2008: 251). Teatr Węgajty konsekwentny w swojej programowej „wiecznej prowizorce” (Bartoszewicz 2023: 162), w której „jedno wiąże się z drugim i dlatego może to się jakoś trzyma” (Śnieguła 2023: 63) staje się źródłem „nowych opowieści” niosących „nadzieję w mroku”, niemalże realizując wprost diagnozę Rebekki Solnit:

(...) nowe opowieści rodzą się najczęściej gdzieś na obrzeżach, u wizjonerów i wizjonerek, radykałów i radykałek, u niezrozumianych przez nikogo badaczy i badaczek, u młodych, wśród nędzarzy – niezliczonych, którzy liczą się mimo to (Solnit 2019: 72).

I choć „stan zawieszenia i niedookreślenia” (Bartoszewicz 2023: 165) definiujący zarówno przestrzeń, jak i organizację i charakter pracy, a czasem i przekładający się na relacje, stwarza ryzyko związane z naruszeniem etycznej zasady komfortu pracy (zob. Kalinowska, Kułakowska 2023), to jednocześnie czyni z Węgajt miejsce terapeutyczne dla wszystkich zmęczonych wszechobecnym dążeniem społeczeństw do perfekcjonizmu i pragnących zatrzymania w samonakręcającej się spirali nadprodukcji. W przeciwieństwie do panującego reżimu dyskursywno-praktycznego,

zgodnie z którym wszyscy mamy być podmiotami maksymalizującymi (zob. Bednarek 2023), członkinie i członkowie węgajckiej wspólnoty nie są podmiotami sukcesu, jak nazwałby mieszkańców „społeczeństwa osiągnięć” wspomniany wcześniej Byung-Chul Han. W Węgajtach „świat się zatrzymuje” (Śnieguła 2023: 63), tam „jesz prosto, żyjesz prosto” (Majczyño 2023: 78), a „sam efekt pracy twórczej nie jest aż tak ważny jak głęboka praca penetrująca siebie” (Paś-Dimitrow 2023: 86). Dla zmęczonych i zarobionych, cierpiących na symptomatyczne choroby społeczeństwa osiągnięć jak wypalenie czy depresja, pobyt w Węgajtach, gdzie „odcinasz się od swojej codzienności, od swojego rytmu dnia, od swoich codziennych spraw, telefonów, internetu” (Rutkowska 2023: 89) i gdzie „budzą [cię] krowy, kury” (Śnieguła 2023: 63), staje się najlepszą kuracją dla wykończonych pozytywnością i byciem w dyspozycji do osiągnięcia, którą Han nazywa „nieograniczonym móc” (2022: 28).

Jest godzina 7:00 rano, schodzę zaspana z góry i widzę Mutkę siedzącą w salonie w promieniach słońca. Powoli pije herbatę, spokojnie je owsiankę i patrzy w dal. Chłonie moment. Jest w tu i teraz. Mutka dobrze zna siebie, wie, jak się zregenerować, jak się zasilac prostymi, codziennymi chwilami (Kühling 2023: 140).

W Węgajtach jest dzienna rutyna i rytuały: po śniadaniu idzie się do teatru, pracuje się, wraca do Eli na obiad, znów idzie się do teatru i cały ten czas spędza się razem. Jest przestrzeń, żeby być sobą i ze sobą (Majczyño 2023: 72).

Z nostalgią wspominam siebie biegnącą w grupie nocą po lesie, z rozwierzonymi włosami i garścią suchych liści w dłoni (Leończyk 2023: 129).

Celebrowanie wolności negatywnej „od” poprzez proste, codzienne czynności, jak niespieszne spędzanie czasu, „wspólnie spędzane wieczory, kiedy gra się muzykę, śpiewa, gotuje” (Paś-Dimitrow 2023: 84) oraz ponowne, niemalże pierwotne zanurzenie się w naturę – „w środku deszczu taplanie się w kałuży, picie z niej wody, zjadanie korzonków znalezionych w ściółce” (Świąder 2023: 115) czy tańce „nad ranem na trawie wśród mgły i na tle wschodzącego słońca” (Łubjancewa 2023: 182) – sprawia, że w Węgajtach „głębiej [się] oddycha” i „układ nerwowy się uspokaja” (Kühling 2023: 137). To szczególne miejsce, dzikość natury i prosta codzienność budzą skojarzenia nie tyl-

ko z tym, co „przeczuwasz jako pierwotne” (Majczyno 2023: 72), lecz także z czasem dzieciństwa. Dla wielu przygoda w Węgajtach „zaczy-na się od nakarmienia wewnętrznego dzieciaka, który chce przygody” (Rutkowska 2023: 87) lub jest wprost „realnym przeniesieniem do bajki z dzieciństwa, do lasu i stodoły, gdzie ogląda się filmy na przeście-radle” (Majczyno 2023: 71). „W Węgajtach to możliwe” (Bartoszewicz 2023: 174). W Węgajtach panuje „międzyczas” (Han 2022: 57) – wy-jęty spod imperatywu powinności, zanurzony w prostocie życia.



Zdjęcie 5. Potańcówka u gospodarzy, Dziadówek, 2019

Fot. Eliza Paś-Dimitrow

5. „Świecka modlitwa”. O czasie i obrzędowości

„Ludzie »Węgajt« nazywają to wędrowaniem do krainy Rachma-nów” – pisze Petr Jokeš (1994: 35) o celebrowanej przez Inną Szkołę Teatralną tradycji kołędowania. Żyjący w niedostępnych górach mi-tyczni Rachmanowie ze starokarpackiego podania, „są pośrednikami między niebem i ziemią, tak dobrzy, że w świecie ludzi nie mogliby egzystować” (Jokeš 1994: 35), ale to właśnie siła ich modlitwy zapew-nia ludziom trwanie. Za sprawą węgajckich działań kraina Rachmanów urzeczywistnia się w wiejskiej chacie, gdzie gospodarze zapraszają

kołędników na poczęstunek, za który wędrowcy odpłacają tańcem i śpiewem. To właśnie tam, zimą w beskidzkiej chyży, a na wiosnę w suwalskim domostwie, spełnia się idea Święta Jerzego Grotowskiego (2012: 950–959), tak istotna dla kontrkulturowego etosu; idea pielęgnowania tego, co międzyludzkie; „małe misterium, łączące ludzi tak bardzo obecnie pozamykanych w sobie” (Ulewicz 1990: 9).

Dla mnie wyprawa była przede wszystkim o spotkaniu z drugim człowiekiem. O budowaniu międzyludzkich mostów śpiewem, serdecznością, scenką z tańczącą Kozą. Było w tym zwyczajne zadbanie o drugiego człowieka. Podzielnie się ciepłem, pieśnią, dobrym słowem. Obserwowanie tego, jak to jest ważne dla ludzi, jak czekają na nas i już wołają nas z drogi, powodowało, że miałam wyraźne poczucie, że robimy coś ważnego, potrzebnego. Że ludzie na to czekają (Kühling 2023: 139).

Tam idzie się z teatrem do ludzi i jest to bardzo bezpośrednie doświadczenie (...). W Węgajtach muzyka i tradycja otwierają nam domy (Szpu-
nier 2023: 142).



Zdjęcie 6. Powrót do Nowicy z Leszczyn, 1999

Fot. nieznanego autora

W węgajckim kolędowaniu jak w soczewce widać, że praca z tradycją i wpisanie wypraw teatralnych w cykl kalendarza obrzędowego wsi stają się receptą na wyobcowanie „ludzi pozamykanych w sobie”. Stworzenie warunków do kontaktu z tradycją, historią, religią i sprawienie, że „poprzez praktyki rytualne, określone wycinki świata są ustanawiane, naładowane i doświadczane jako zdolne do rezonansu” (Szlendak 2021: 144–145) to ważny element strefy rezonansowej w Węgajtach.

Sam akt zanurzania się w ludową religijność, a przez to i szukania własnych korzeni jest dla wielu uczestniczek i uczestników IST doświadczeniem rezonansowym:

Kontakt z kulturowaną w Węgajtach tradycją, czy to z Alilujką, czy z kolędowaniem, sam w sobie jest wielkim przeżyciem (Paś-Dimitrow 2023: 84).

To jakby zrozumieć, odkryć, że faktycznie „jesteś czyjąś córką, wnuczką” by posłużyć się parafrazą tytułu jednego z tekstów Jerzego Grotowskiego (Blige 2023: 148).

To jest dla mnie świecka modlitwa (Majczyño 2023: 77).

Przygotowując „zajście” kolędnicze czy zapustne, Węgajty nie zajmują się rekonstrukcją konkretnej tradycji. Ich widowiska są synkretyczne w dwójnasób: po pierwsze, z uwagi na wykorzystanie elementów pochodzących z wielu kręgów kulturowych, często przywiezionych z zagranicznych wypraw Teatru¹¹, po drugie, dzięki wplataniu w tkankę tradycyjnego obrzędu wątków teraźniejszych w formie pokazów krótkich etiud, na których uczestnicy i uczestniczki IST pracowali podczas warsztatów poprzedzających wyprawę. W efekcie tradycja w ujęciu węgajckim zyskuje uniwersalistyczny wymiar i staje się nie tyle obiektem celebracji, co narzędziem spotkania.

Z jednej strony pracujemy w ramach tradycji, która notabene wymiera, bo ludzie już nie kolędują, nie chodzą po alilui i nawet na Boże Narodzenie to

¹¹ Wśród wypraw zagranicznych Teatru Węgajty warto wymienić wyprawę do Ukrainy (1991), Macedonii (1996), dwie wyprawy do Białorusi (1997 i 1998), do Albanii przez Węgry i Czarnogórę (2011) i Tajwanu (2016).

się rzadko już zdarza, z drugiej – pytamy o przyszłość zamiast ćwiczyć tradycyjne pieśni (Śnieguła 2023: 64).

Uczyliśmy się ich [pieśni] jak gdyby przy okazji, organicznie, w żywym procesie, nigdy „wkuwając” na pamięć. Pamiętam, że przywiozłam na warsztat taką litewską pieśń *Dūno upė*, która wpadła ludziom w ucho. I choć tego nie było w naszym repertuarze, podczas Alilujki Wacek nagle mnie prosi: „Miu, to może zaśpiewaj pani Marysi tę pieśń”. Zaczęłam śpiewać. I ci, co chcieli, dołączyli się. Śpiewaliśmy wspólnie pieśń, która była dla mnie ważna, bardzo aktualna. To było dla mnie piękne i głęboko przejmujące, bo to niesienie pieśni rzeczywiście otwierało serca tych ludzi (Kühling 2023: 138).

Urzekło mnie wykorzystywanie tego, co w kulturze ludowej – tańców, utworów muzycznych, obrzędów – i wyciąganie z niej esencji i uniwersalności. Wszystko jedno, czy jest to taniec z Irlandii, z Małopolski czy przywieziony z Afryki, ważne, by móc go wykorzystać do tego, byśmy się do siebie zbliżyli, często nawet nie znając nawzajem swoich języków. W Węgajtach używa się obrzędów i zwyczajów, tańców i utworów po to, by przeżyć wspólnotę bycia razem (Rutkowska 2023: 87).



Zdjęcie 7. Poczęstunek u pani Kołtkowej, Nowica, 2003

Fot. Michał Gmitruk

Tradycja w Teatrze Węgajty nie tylko jest narzędziem budowania relacji rezonansowych, jest ona także równoprawnym podmiotem dialogu. Artyści i artystki przechwytyując elementy zaczerpnięte z różnych kręgów kulturowych i przerabiając je tak, by były dla nich aktualne i zgodne z ich wartościami, wchodzi w rozmowę z mitami i rezonują z obrzędami. Tradycja przemawia do kolędników i przemienia ich, a oni odpowiadają na bycie dotkniętymi czy poruszonymi przez nią, transformując jej elementy. Podczas jednego z kolędowań, uczestniczki i uczestnicy IST usunęli antysemitckie zwrotki w tradycyjnej pieśni o Żydzie (Olszak 2023). Jeśli zatem na wzór Rachmanów Teatr Węgajty miałby być jedynym „pośrednikiem między niebem a ziemią”, a więc jedyną grupą podtrzymującą tradycję, będzie ona przekazywana dalej bez przemocowych wzorców, jakie od pokoleń zawierała.

Wreszcie warto zauważyć, że wyprawy i „zajścia” z zapustnym obrazują, że relacja rezonująca nie polega na doznaniu wyłącznie pozytywnych emocji. Gdy dwa podmioty relacji wzajemnie rezonując, doświadczają transformacji (tak kolędujący, jak i gospodarze), doświadczenie to może być odebrane przez obie strony jako trudne.

Pamiętam też domy smutniejsze, gdzie czuć było samotność lub chorobę (Kühling 2023: 138).

Z jednej strony było jakieś piękno w spotkaniu z tyloma starszymi ludźmi pełnymi niemocy, sparaliżowanymi, niesprawnymi, z drugiej – kompletnie nie byłam na to gotowa psychicznie (Majczyno 2023: 74).

Wyprawy pozostaną dla mnie czymś wyjątkowym, co wpłynęło na moją tożsamość. Gdybym miała powtórzyć swoje życie, znów wzięłabym w nich udział (Rutkowska 2023: 92).

Dla wielu kolędujących wyprawy na polską wieś były niekiedy ciężkim, ale ważnym przeżyciem, bo zmieniającym sposób rozumienia siebie i świata. Było to przeżycie „»przestrzajające« – by użyć metafory muzycznej, z której Rosa czerpie bardzo intensywnie – ludzką egzystencję” (Kołtan 2020: 17). Co jest esencją doświadczenia rezonansowego.

6. „Czułe nawigowanie”. O sztuce i tworzeniu

Strefę rezonansową w Węgajtach tworzy także bliskość sztuki i możliwość przeżycia rozmaitych doświadczeń estetycznych, nie tylko podczas warsztatów teatralnych, lecz także wykonywania codziennych czynności. Kultura i sztuka to kolejny obszar życia, który Rosa wymienia jako prowokujący do stanięcia naprzeciw świata i wejścia z nim w relację rezonansową. Zwykle aktywności służące trwaniu i przetrwaniu (jak wspólne gotowanie, sprzątanie, organizowanie przestrzeni) wykonywane są w Węgajtach często przy akompaniamencie muzyki czy rozmowach o ważnych sprawach i dla współczesnego teatru, i dla cywilizacji. Ta swoista estetyzacja życia codziennego sprawia, że w Węgajtach na każdym kroku można natknąć się na poruszające piękno, które domagać się będzie indywidualnej odpowiedzi, a tym samym sprowokuje wejście w relację rezonansową.

W Warszawie trzeba chodzić na warsztaty z krzyku, żeby móc się otworzyć, a w Węgajtach śpiewa się przy siekaniu cebuli i odcedzaniu groszków z zalewy (Majcyno 2023: 73).

(...) siedząc przy stole i jedząc śniadanie, czytasz Kereta albo rozmawiasz o tym, co się dzieje w Nowej Zelandii albo w Nigerii. Wędrowka myśli przekracza wioskę Węgajty, Polskę, Europę (Wielgus 2023: 154).

Tam po raz pierwszy doświadczyłem grania razem, tego metafizycznego zjednoczenia. Czwarta rano, a my po prostu gramy muzę. Do dzisiaj pamiętam to uczucie, to było coś tak silnego, trochę jak *katharsis*. Po to tam wracam, na granie muzyki, to jest dla mnie święto (Śnieguła 2023: 67).

Często słyszałam od Mutki: „Dobra, dobra, skoro idziecie teraz do Eli, to po drodze prześpiewajcie jeszcze ten kawałek”. Chociaż my i tak śpiewamy sami z siebie zazwyczaj, bo coś na tej wiejskiej piaszczystej drodze wśród pól i lasów się w nas otwiera (Majcyno 2023: 73).



Zdjęcie 8. Kolędnicy w drodze, Leszczyny, 1994

Fot. Zofia Bartoszewicz

Obecność bodźców estetycznych, które zapraszają jednostkę do refleksji i reakcji, to jedna kwestia. Druga to odpowiednie „nastrojenie” podmiotów wchodzących w relacje rezonansowe, czyli uczestniczek i uczestników IST. Praca artystyczna w Węgajtach oparta jest na kontemplacji, zdziwieniu, a także na „możności nierobienia” (Han 2022),

co sprawia, że w Węgajtach, inaczej niż w dominującej kulturze opartej na paradygmacie przyspieszenia i proaktywności, istnieje przestrzeń na to, by po prostu być, słuchać, obserwować, dialogować. Ten „pierwiatek medytacyjny” (Nietzsche, za Han 2022: 36) ukryty w węgajckiej metodzie pracy i życia sprawia, że przyjeżdżający tu twórcy i twórczynie zyskują gotowość do głębokich, rezonujących i transformatywnych spotkań ze światem ludzkim i więcej-niż-ludzkim.

Po pierwsze, mieliśmy wolność. Zawsze przed warsztatami Innej Szkoły Teatralnej Wacek dawał nam temat, na który trzeba było odpowiedzieć – tekstem własnym lub znalezionym, podsłuchanym, skradzionym rzeczywistości. Potem, już w procesie, okazywało się, że te teksty rezonują i gadają ze sobą. Ktoś przyniósł swój wiersz, ktoś cytat z książki, a ktoś strzępki rozmów z Dworca Głównego w Warszawie. Ja natomiast szłam z bębenkiem do lasu, otwierałam szerzej uszy i klatkę piersiową, wdychając świeże leśne powietrze. To uruchamiało przepływ. Przychodziły słowa, melodie. Łapałam je za ogon, by przynieść je do sali teatralnej (Kühling 2023: 131–132).

W Węgajtach wykorzystuje się też bardzo otwierające, wręcz arteterapeutyczne elementy artystyczne takie jak maski, muzyczność – i głosów, i instrumentów – jak *jam session*, które jest transowe, zapraszające i inkluzywne, bo nie trzeba umieć ani śpiewać, ani grać, wystarczy czuć i w tym współ-czuciu z innymi wydobywać dźwięki czy ruch (Majczyño 2023: 72–73).

(...) to szczególne miejsce, gdzie mogłam uczyć się na pamięć paragrafów własnej konstytucji psychofizycznej, bezpiecznie spotykać się z Inną w sobie, odkrywać twórcze sposoby na utrzymanie równowagi, uczyć się zaufania do intuicji, rozwijać talent (Bartoszewicz 2023: 174).

Na naszej mapie teatralnej bardzo mało jest takich miejsc, gdzie jesteś otoczona mądrym przewodnictwem, wyzbytym z zazdrości, zawiści, ego, myślenia o sobie; miejsc, które są ukierunkowane na ciebie, żebyś mogła próbować, eksplorować, popełniać błędy, wątpić, bać się, pytać, co dalej z moim życiem, pracą. W Węgajtach naprawdę mogłam doświadczyć tego wszystkiego i czułam się bezpieczna w błędzeniu (Wielgus 2023: 157).

Ważnym elementem węgajckiego warsztatu – oryginalnym i niewykorzystywanym w żadnym innym ośrodku teatralnym – który umożliwia wejście w rezonans ze światem, jest wieczorny albo nocny bieg po lesie.

Bieg jest wspólny, długodystansowy, odbywa się we wspólnym rytmie i ma charakter transu, dzięki czemu „zmęczenie ulatuje” (Świąder 2023: 114). Biegący biegną w różnych warunkach – „i w deszczu, i w śniegu, i w środku lata, i w środku zimy” (Świąder 2023: 114), a przewodniczy im Wacław, „który zna te lasy jak własną kieszeń. Niczym człekoźwierz wyczuwa ścieżki w gęstwinie lub wyznacza swoje własne, nowe szlaki” (Kühling 2023: 134). Dla wszystkich warsztatowiczek i warsztatowiczów bieg, a szczególnie ten przeżyty po raz pierwszy, był „wstrząsającym doświadczeniem, każdy kolejny z trudem mógł mu dorównać” (Świąder 2023: 114):

Padła mocny deszcz, było ciemno i ślisko, a ja byłam w okularach i praktycznie nic nie widziałam. Wpadłam w panikę. Nie potrafiłam opanować strachu. I nagle poczułam, że dam radę, że jestem bezpieczna. Że biegnę ramię w ramię z innymi i że nie grozi mi upadek. Wystarczy zaufać osobie, która jest obok (Blige 2023: 151).

Kiedyś w trakcie takiego biegu popłakałam się ze wzruszenia, zmęczenia i szczęścia (Leończyk 2023: 128).

Bardzo zwierzęce rzeczy się wtedy uruchamiają. W środku deszczu taplaliśmy się w kałuży, piliśmy z niej wodę, zjadaliśmy korzonki znalezione w ściółce. Pamiętam też taki bieg w środku zimy, podczas którego w pewnym momencie straciłem całkowicie topografię miejsca. Wydawało mi się, że jesteśmy strasznie daleko od teatru, na jakiejś górze, z której wszyscy turlaliśmy się w dół, byliśmy strasznie przemoczeni i czuliśmy, że trzeba już zacząć wracać. Nagle okazało się, że jesteśmy pod teatrem i połowa tego biegu odbyła się na polance za rogiem. Mieliśmy tak pomieszane zmysły, że nie wiedzieliśmy nawet, czy jesteśmy blisko, czy daleko, a tu księżyc w pełni oświetla polanę i biegniemy przez nią jak dzikie zwierzęta. Piękne doświadczenie i ono jest tylko w Węgajtach (Świąder 2023: 115).

Jesteśmy jak stado, blisko siebie. Zmysł słuchu bardzo się wyostrza. Nasłuchujemy najdelikatniejszych odgłosów, otwieramy się na czucie. Stapiamy się z ciemnością, z lasem. Praktykujemy zaufanie. Podążamy za Wackiem lub biegniemy w parach, zawsze blisko siebie. Zbaczamy ze ścieżki, gdzieś przycupujemy, wachamy patyki, zaczynamy wydawać pomruki, gadamy z dźwiękami otoczenia, z chrzęszczącą w ciemności gałązką, zagubionym nocnym ptakiem... (...) Ląduję w chwili obecnej, w czuciu, w byciu ze sobą i z innymi. I... przestaję się bać. W którymś

momencie ta ciemność mnie już tylko otula, staje się rozpoznana, bezpieczną materią (Kühling 2023: 134).

W zdecydowanej mierze, poza pracą nad indywidualnymi etudami, aktywność artystyczna w Węgajtach ma charakter zespołowy i opiera się na procesach grupowych. Jednostki pogrążone w kontemplacji, bliskie naturze, *sacrum* i sztuce, zanurzone w prostym życiu tworzą „wspólnoty nasłuchujących” (Benjamin za Han 2022: 34), które nastawione są nie na rywalizację, a wytwarzanie doświadczeń.

Ani przez chwilę przez te 12 lat mojej obecności w Węgajtach nie poczułam, że konkurujemy ze sobą (...). W środowisku offowym w Polsce, gdzie panuje kult reżysera, gdzie wszystko oparte jest na rywalizacji, kto jest lepszy, kto jest ciekawszy, kto jest oryginalniejszy, taki rodzaj współzawodnictwa bardzo często się pojawia (...). Jeśli myślenie o wspólnotcie, w której nie chodzi o to, że jesteśmy tacy sami, tylko że doceniamy siebie nawzajem i że możemy z siebie nawzajem brać, jest czymś rzadkim i niezwykłym, to wciąż jeszcze dużo pracy przed nami jako środowiskiem teatralnym (Wielgus 2023: 159).

Tu chodzi o czułe nawigowanie. Wsłuchiwanie się. Otwartość. Czucie subtelności unikalnej ludzkiej konstelacji. Chodzi o szacunek i zaufanie do tego, co przychodzi z daną grupą osób. I wiem, że Mute i Wacek to właśnie potrafią. To jest fundament tej pracy (Kühling 2023: 132).

Ludzie, którym opowiadałam o tym miejscu, nie dowierzają. Bo to rzeczywiście jest nie do uwierzenia jak mówisz: „Słuchaj, jest takie miejsce, stodoła w lesie, gdzie ludzie sobie śpiewają i tańczą do upadłego, a potem pies kładzie ci się na brzuchu, w międzyczasie ktoś idzie przytulać drzewa, a następnego dnia w tej samej stodole jest wykład o tym, że kres przyjdzie”. Pamiętam, była noc tak długiego grania, że ludzie się położyli spać, a my do każdego pojedynczo podchodziliśmy i każdemu nad głową graliśmy do snu. To są momenty w Węgajtach, które dają mi odpowiedź na pytanie, po co się robi muzę (Śnieguła 2023: 68).

Ta praca jest dla mnie nie tylko pracą artystyczną, która pozwala mi się rozwijać jako aktorce; w Węgajtach rozwijasz się też jako człowiek, zdobywając wiedzę międzyludzką, którą trudno nazwać. Ona jest jak taka bardzo delikatna koronka (Szpunier 2023: 144).

7. „Węgajcki korzeń”. O zmianie

Pobyty w Węgajtach i wspólne wyprawy udostępniają świat do relacji rezonansowych i umożliwiają adeptkom i adeptom IST doświadczenia, które generują „dotknięcie”, ale czy gwarantują przemianę? Według Rosy bowiem, aby rezonans był pożyteczny dla ludzi wyobcowanych w dobie przyśpieszenia i gwarantował im dobre życie, musi być on narzędziem zmiany (Rosa 2020: 162–163).

Jak potem wrócić do rzeczywistości? Po dwóch pierwszych Wioskach miałem problem, żeby stamtąd wyjechać. Na jednej z Wiosek takie zdanie mi przyszło do głowy: Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty (Śnieguła 2023: 63).

Tam naturalnie coś się otwierało. Wydaje mi się, że w hałaśliwym, pędzącym mieście nie da się tego stanu rozwibrowania i otwartości utrzymać na dłużej. Oberki we Wrocławiu nie są tymi samymi oberkami, które tańczyło się w remizie w Węgajtach czy Dziadówku – do utraty tchu, bez opamiętania, aż pod tańczącymi załamuje się podłoga (Blige 2023: 149).

Jest we mnie duża tęsknota za byciem emocjonalnie tak blisko z ludźmi, jak to się dzieje w Węgajtach, i staram się to kultuwować w Warszawie – w życiu codziennym, w pracy warsztatowej (Paś-Dimitrow 2023: 86).

Wracam do rzeczywistości. Jako tako. Okna zachlapane. Wypadałoby odkurzyć i umyć podłogi. Nie skupię się na niczym. Muszę posprzątać. Później obiad. Czas znów mija obojętnie. Po Węgajtach wszystko zawsze jest bardzo trudne. Martin [Rosie] nazywa to powęgajcką depresją. To wiele mówi o naszym poczuciu braku. Nie brakuje nam nowej torebki, suszarki czy patelni, a bliskości i współczucia, od których społeczeństwo skutecznie i niepostrzeżenie nas odsuwa. Jest nas za dużo, jesteśmy za szybko, za pochopnie. Martin przyznał, że w Węgajtach przez kilka dni przytuła więcej ludzi niż w Berlinie przez cały rok. Na pewno jest jakiś powód, dla którego żyjemy życiem, jakim żyjemy. Dla którego żyję życiem, jakim żyję (Ziółkowska 2023: 230).

Rezonansu doświadczonego w węgajckim stadzie nie da się w sobie nosić, nie można go akumulować niczym kapitału. Warunkiem, by

„doświadczenie Węgajt było w nas, ale żeby poza Węgajtami nie rozczarować się światem” (Śnieguła 2023: 65), jest wprowadzenie siebie i napotkanego świata we wzajemne rozwibrowanie mające transgresywną moc dla obu stron. Nie chodzi zatem jedynie o poruszające doznania, których podczas pobytu w Węgajtach nie brakuje, nie wystarczy po powrocie do hałaśliwej metropolii praktykować tak modnej w „społeczeństwach osiągnięć” uważności, która zresztą według Rosy jest jedynie wyrazem tęsknoty za rezonansem, a nie rezonansem samym w sobie; potrzebna jest adaptacja tożsamości do zmiennej rzeczywistości. I choć w rozmowach przewija się wątek „węgajckiej depresji”, być może po prostu „ludzie przystosowują się do zmian, nie doceniając ich znaczenia” (Solnit 2019: 21) albo doceniając dopiero po czasie. Na pytanie o to, co wynoszą dla siebie po doświadczeniu współpracy z Teatrem Węgajty, mówią bowiem nie tyle o zaczerpniętych od Sobaszków elementach warsztatu, lecz o doznaniu wewnętrznej transformacji, o przeżyciu pewnego rodzaju transgresji, o czymś, co w nich „drzemie”, a co wyrasta z „węgajckiego korzenia” (Kühling 2023: 136), co tkwi na stałe w nich jako „węgajckie kontinuum myślenia” (Wielgus 2023: 160):

To, co wiem, że mam z Węgajt – z tego doświadczenia spotkań z ludźmi z różnych grup społecznych (...) to to, że mam w sobie wielką otwartość na różnorodność. Kompletnie nie myślę, że przede mną stoi aktor z niepełnosprawnością albo aktor z zespołem Downa. To jest węgajckie kontinuum myślenia (Wielgus 2023: 160).

Myślę (...) o dojrzałości społeczno-politycznej, której tam nabierałem. Bycie tam wiązało się z jakimś rodzajem namysłu nad politycznymi ideami, zaczynając od wegetarianizmu, przez sprawy społeczne, po zafascynowanie nurtami lewicowymi, które Wacek przemyślał w rozmowach i które napływały do nas ze świata. Pamiętam też taki moment, że Węgajty zaczęły się bardziej angażować politycznie. Ważny dla nas był kontekst społecznego oburzenia, Occupy Wall Street, takiej ludzkiej siły, która chce zmiany (Świader 2023: 115).

(...) realizuję projekty artystyczne oscylujące wokół świadomej pracy z głosem, wspólnotowych praktyk śpiewaczych, rezonansu z otoczeniem i obecnymi w nim istotami ludzkimi i więcej-niż-ludzkimi (ang.

more-than-human). W mojej praktyce artystycznej głęboko zakorzeniony jest śpiew, bycie we wspólnym brzmieniu, ożywianie głosem starych, tradycyjnych pieśni, ale też tworzenie nowych, wyrastających z doświadczenia bycia tu i teraz. To, co robię i jak to robię, wyrasta wprost z mojego „węgajckiego korzenia” (Kühling 2023: 136).

(...) najwięcej biorę z wypraw. To, że ja rzeczywiście potrafię ryzykować w kontakcie z widzami, że nie mam strachu w sobie, na pewno wyniosłam z Węgajt. I potrzebę eksplorowania. To jest wciąż żywe we mnie i daje mi dużo odwagi w spotkaniu z innymi ludźmi, też w życiu osobistym, w moich relacjach. Doświadczenie teatralne Węgajt przenosi się na to, jak funkcjonuję w swoim lokalnym plemieniu (Wielgus 2023: 158–159).

Węgajty pozwoliły mi rozbudzić szerokie i głębokie jak ocean czucie siebie samej i otaczającej mnie rzeczywistości. Mogłam tam wcielać i obserwować, jak czule nawigować przepływem. Tym własnym, wewnętrznym i tym zewnętrznym, czyli zmieniającą się konstelacją miejsc – ludzie – zdarzenia. Dzięki Węgajtom skryształizowałam wiele wartości, którymi kieruję się w życiu prywatnym i zawodowym (Kühling 2023: 136).

Przez to, że prowadzę takie warsztaty, które nieraz są trudne dla ludzi dopiero zaczynających pracować z głosem, to czuję, że moim zadaniem jest zbudować atmosferę zaufania i wzajemnego szacunku. Wydaje mi się, że mi się to udaje. To doświadczenie węgajckie we mnie jest właśnie w tym. (...) Dla mnie najważniejsze jest stworzyć dla ludzi grupę, w której każdy czuję się wolny i ma prawo czuć, co chce, nie wstydzi się uczuć i nie wstydzi się tego, że się wstydzi. I to jest doświadczenie Węgajt, które we mnie drzemie (Paś-Dimitrow 2023: 86).

Dla osób związanych z Węgajtami dotknięcie rezonansowe rozciąga się zatem na całe życie, ma wpływ na dalszą karierę artystyczną, przesądza o sposobie pracy z ludźmi i o potrzebie pielęgnowania tego, co międzyludzkie. Wszyscy rozmówcy i wszystkie rozmówczynie na co dzień pracują z ludźmi – teatralnie, animacyjnie, edukacyjnie, społecznie, twórczo, arteterapeutycznie czy muzycznie – zarówno indywidualnie, jak i w post-węgajckich „stadach”. Ze wspólnych wypraw, nocnych *jam sessions* w stodole czy nocnych eksploracji lasu zrodziło się wiele

inicjatyw twórczych¹². „W ciągu całej historii Węgajt było dużo prób zbudowania stałego zespołu albo wspólnej pracy w podgrupach” – opowiada Wiktoria Rutkowska – „Chcieliśmy działać w trochę inny sposób, jednak w duchu podobnych wartości” (2023: 96). Kontynuowanie pracy z szeroko rozumianą społecznością lokalną – i to z grupami w różnym wieku – jest rodzajem swoistego węgajckiego nomadyzmu uprawianego przez absolwentki i absolwentów IST, którzy odkrywając w Węgajtach własną ścieżkę, poczuli, że „przyszedł czas opuszczenia rodzinnego gniazda” (Giczewska 2023: 119) i wyruszyli w świat. Niektórzy wręcz dosłownie, kultywując tradycję węgajckiego kolędowania w swoich rodzinnych wioskach niejako realizując postulat Solnit o nadziei, która „powinna nas wypychać za drzwi” (2019: 34).

W Węgajtach jest przestrzeń na zaopiekowanie się tym, co jest na peryferii, na marginesie. Bez doświadczenia spotkań w Domu Pomocy Społecznej nie zdecydowałabym się na przeprowadzkę do Suwałk i pracę w Klubie Seniora. Praca z seniorami, z osobami z niepełnosprawnościami to już dla mnie normalna sytuacja (Giczewska 2023: 121).

Bardzo ciekawie czyta się wieloletnią działalność Węgajt przez pryzmat pracy teatralnej angażującej tak różne grupy wiekowe: starsze osoby odwiedzane w Domu Pomocy Społecznej i w czasie wypraw, studentów, absolwentów, dzieci z pobliskich wiosek. Bo choć były to odrębne projekty, to miały jeden wspólny mianownik: uważność na pojedynczy głos, który buduje wspólną narrację (Rutkowska 2023: 95).

Wielu moich znajomych inspirowane jest działaniem Wacka i Mutki – niektórzy zaczęli kolędować w swoich rodzinnych miastach czy pobliskich

¹² Między innymi kolektyw Performeria Warszawa (Sebastian Świąder, Zofia Wronka [Świąder], Wiktoria Rutkowska, Alicja Brudło, Aleksandra Antoniuk), kwartet muzyczny Ugla (Magdalena Sowul, Sebastian Świąder, Michał Mościcki i Maciej Wróbel), zespół zajmujący się archaiczną muzyką obrzędową Córy Mary (Miłka Majczyno i Aleksandra Kowalczyk), zespół GOPtrio (Piotr Śnieguła, Miłka Majczyno), zespół muzyczny Tarapaty (Alicja Brudło, Iwona Konecka, Piotr Śnieguła), zespół Kuchnia!Teatr działający jako Koło Naukowe na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (Agata Ziółkowska, Symonida Modras-Bartoń, Maria Helena Legeżyńska).

wioskach. W tym roku [2020] dostałam dwie propozycje kolędowania – jedno odbywało się pod Warszawą, drugie – w Bieszczadach u mojego przyjaciela, Tomka Puchalskiego, którego poznałam zresztą kilka lat temu w Węgajtach. Pierwszy raz w życiu miałam okazję odbyć węgajckie kolędowanie bez Węgajt, i to w Bieszczadach! (Majczyno 2023: 79).

Po pierwszej wspólnej kolędzie miałam przekonanie, że mogłabym kolędować gdzieś we wsiach łemkowskich, również sama. Taką moc czułam wtedy w sobie (Łubjancewa 2023: 177).



Zdjęcie 9. Na progu u pani Melani Żurawki, Nowica, 2003

Fot. Michał Gmitruk

Podsumowanie. Węgajty – grupa rezonująca

Patrząc na Teatr Węgajty z perspektywy socjologii relacji ze światem Hartmuta Rosy, możemy dostrzec wielorakie możliwości doświadczania rezonansu – w wymiarach horyzontalnym, diagonalnym i wertykalnym (Rosa 2020: 170) – podczas uczestnictwa w działalności grupy. Biorąc pod uwagę różne typy relacji rezonansowych

zachodzących między ludźmi oraz ludźmi i elementami świata ożywionego i nieożywionego, możemy mówić o Teatrze Węgajty jako o strefie rezonansowej. Jest to, według naszej interpretacji, przestrzeń zbiorowego doświadczania świata jako mającego głos, „wibrującego własną częstotliwością” (Rosa 2020: 166), a poprzez to dotykającego, poruszającego i domagającego się od podmiotu odpowiedzi.

Po pierwsze, w Węgajtach rezonujące są relacje społeczne, co Rosa nazywa horyzontalnym rezonansem. Osoby przybywające do Węgajt spotykają podczas warsztatów i letniej Wioski Teatralnej bratnie i siostrzane dusze – ludzi o podobnie do nich ukształtowanej wrażliwości, co sprawia, że wchodząc w relacje ze światem, każdy z osobna i wszyscy razem jako zespół poruszają się po wspólnych osiach rezonansowych. Są otwarci na spotkanie z Innym, są ciekawi siebie nawzajem. Tworzą bliskie, ciepłe więzi z innymi uczestnikami i uczestniczkami IST oraz z gospodarzami miejsca i organizatorami Teatru – Waławem i Erdmure Sobaszkami. W Węgajtach żyją jak w rodzinie, plemieniu, stadzie – „logiką zespolenia” grupy jest tu bliskość fizyczna, „relacje dotykalności”, spontaniczne robienie razem nie tylko sztuki, ale też codziennych czynności, „mgławice uczuciowe” ogarniające całą formację (por. Maffesoli 2008: 117–130). Ta atmosfera otwartości na relacje z drugim człowiekiem, wola stanięcia naprzeciw Innemu cyklicznie opuszcza węgajcką wieś i wraz z ekipą teatralną przenosi się podczas kolędowań do suwalskich chałup i beskidzkich chył oraz w karnawale do miejsc pozostających na marginesie społecznej widzialności, jak domy opieki społecznej, szpitale psychiatryczne, ośrodki dla uchodźców czy więzienia. Nieustanna współobecność i współdziałanie na obrzeżach czynią z Teatru Węgajty swoisty teatr-ambulatorium, będący w ciągłym ruchu i gotowości na zmiany, blisko społeczności lokalnej, za którą czuje się odpowiedzialny. Dzięki umiejętności wchodzenia w rozwibrowane relacje rezonansowe węgajckie ambulatorium społeczne celnie diagnozujące potrzeby swojej wspólnoty i w przypadku kryzysu wymyśla i wdraża nowe kuracje (zob. Kułakowska, Kalinowska, Drygas, Bągielski 2020).

Po drugie, doświadczanie rezonansu w Węgajtach może mieć charakter diagonalny, czyli odnosić się do przestrzeni fizycznej i świata materialnego. Ten typ doświadczeń niejako prowokuje specyficz-

na metoda pracy teatralnej, zanurzona w życiu codziennym, która od lat jest praktykowana przez Sobaszków. Metoda pracy twórczej Węgajt, wedle kontrkulturowego etosu, jest nierozłączna od sposobu życia – prostego, minimalistycznego, podporządkowanego cyklowi życia przyrody, współgrającego z ludową obrzędowością, tradycją i estetyką. W Węgajtach człowiek żyje otoczony naturą i przedmiotami wytworzonymi własnymi rękami. Wchodzi w interakcje nie tylko z drugim człowiekiem, ale także z krajobrazem, przyrodą, sztuką ludową. Obecność wszystkich tych elementów, niejako przygotowanych na spotkanie z uczestnikami i uczestniczkami IST, powoduje, że przestrzeń – fizyczna i metafizyczna – którą zastają oni w Węgajtach, wydaje się wyczekiwać spotkania z grupą artystyczną. Można powiedzieć, że w węgajckiej strefie rezonansowej krok ku transformatywnemu, rezonującemu spotkaniu czynią nie tylko ludzie, ale też całe otoczenie materialne i niematerialne. Członkowie i członkinie węgajckich plemion wsłuchują się w jego głos i dialogują z nim.



Zdjęcie 10. Erdmute i Wacław Sobaszkowie wraz z Piotrem Romanowskim kolędują na granicy strefy stanu wyjątkowego, Białowieża, 2022

Fot. Joanna Łopat

Po trzecie, wspominana przez badanych i badane transgresywność, swoista totalność węgajckich doświadczeń rezonansowych sprawia, że możemy nazwać je wertykalnymi, czyli obejmującymi całość relacji ze światem. Węgajty jako strefa rezonansowa „nawołują” do stanięcia wobec świata, wysłuchania go i odpowiedzenia mu własnym głosem. Implikując sprawczość podmiotu w aktach twórczych i codziennym życiu oraz uznając sprawczość świata, węgajckie doświadczenia rezonansowe przeciwdziałają wyobcowaniu, bierności i zmęczeniu. Dla niektórych osób „doświadczenie Węgajt” było wręcz rewolucyjną zmianą stosunku do świata i siebie, oraz swojego życia w świecie; ukształtowało na trwałe sposób patrzenia na przyrodę i świat rzeczy, sposób komunikowania z Innymi, sposób tworzenia i przeżywania sztuki.

Badanie grup artystycznych przy użyciu teorii krytycznych, w naszym przypadku teorii rezonansu, podkreśla sprawczy wymiar działalności artystycznej oraz jej realny wpływ na życie nie tylko członkiń i członków formacji, ale też jej otoczenia społecznego, materialnego i naturalnego. W tym rozdziale starałyśmy się pokazać, że twórczość teatralna i sztuka rozumiana jako zbiorowe doświadczenie świata może mieć charakter relacji rezonansowych, a przez to mieć udział w transformacji życia jednostki i funkcjonowania świata. Na co dzień, w świecie pędu i unifikujących technologii projektowania przestrzeni, wymiary czasu i przestrzeni ludzi alienują, prowadzą do wyobcowania, męczą. W Węgajtach jest odwrotnie – czas i przestrzeń spajają grupę, „spotykają ze sobą” ludzi, nastrajają do wchodzenia w relacje ze światem. Węgajcka strefa rezonansowa pozwala niejako odzyskać czas (okupowany przez paradygmat przyspieszenia) i przestrzeń (pozbawioną lokalności i korzeni) w performatywnym spotkaniu artystycznym, które dzieje się „tu i teraz”. Owe „tu” i „teraz” tworzą warunki do zaistnienia relacji o charakterze rezonansowym. Całe Węgajty to „tu i teraz”:

To jest miejsce, które musisz zobaczyć, żeby je zakumać, rozkminić. Bo ono nie jest oczywiste – tam jedno wynika z drugiego i dlatego może to się jakoś trzyma. Bo to miejsce dzieje się samo. Wynika to z szacunku do człowieka (Śnieguła 2023: 63).

Podstawowe informacje o technice i organizacji badań

Nasze rozpoznanie Teatru Węgajty jako strefy rezonansowej dotyczy przede wszystkim najnowszej historii jego funkcjonowania, którą rozpoczyna zastąpienie stałego składu artystycznego rotującą ekipą uczestniczek i uczestników IST, w której rokrocznie pojawia się grono nowicjuszek i nowicjuszy. W rozdziałach analitycznych opieramy się na materiale empirycznym obejmującym piętnaście wywiadów swobodnych ukierunkowanych (Konecki 2000: 170) realizowanych od lipca 2018 do grudnia 2022 roku z uczestniczkami i uczestnikami IST¹³. Rozmowy dotyczyły pracy twórczej Teatru Węgajty, historii współpracy z Teatrem i wpływu działalności w Węgajtach na dalszą działalność artystyczną osób badanych. Wywiady po autoryzacji zostały opublikowane w tomie *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* (Kułakowska, red. 2023). W tekście cytujemy też wypowiedzi twórców i organizatorów Teatru: przemyslenia zawarte w dzienniku Wacława Sobaszka – *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (2020) oraz wypowiedzi Mute Sobaszek, która była jedną z pięciu bohaterek książki *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Kułakowska 2017). Ponadto korzystaliśmy z bogatej bazy materiałów źródłowych umieszczonych w wirtualnym archiwum Teatru Węgajty (www.archiwumwegajty.pl).

¹³ Rozdział powstał w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357) realizowanego w latach 2018–2023 w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierownictwem dr Magdaleny Hasiuk.

II

STOWARZYSZENIE TEATRALNE CHOREA JAKO WSPÓLNOTA TWÓRCZA

CHOREA to prężna, niepoliczalna i nieobliczalna grupa artystów, performerów, muzyków, tancerzy, aktorów, praktyków i teoretyków teatru. Tworzymy interdyscyplinarne projekty artystyczne, edukacyjne i społeczne: spektakle, koncerty, warsztaty i performanse. Posługujemy się innowacyjnymi, autorskimi metodami pracy, wychodząc poza mainstream kulturalny. Nasze działania kierujemy do dorosłych, młodzieży i dzieci, w tym dla tych stale odwiedzających teatr, tych z utrudnionym dostępem do sztuki oraz tych poszukujących alternatywnych działań w kulturze. W naszej pracy stawiamy na zespołowość, działania w partnerstwie, dynamikę grupy, budowanie relacji, świadomość ciała i głosu, muzykalność oraz odkrywanie twórczych potencjałów (*Chorea: O nas. Idea*, 2020).



Zdjęcie 1. Spektakl *Po Ptakach*

Fot. Michał Matuszak

1. Artystyczna secesja. Geneza Stowarzyszenia Chorea¹

Geneza grupy Chorea wiąże się z wyodrębnieniem w Ośrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice, prowadzonym od 1977 roku przez Włodzimierza Staniewskiego, dwóch grup (Orkiestra Antyczna stworzona przez Tomasza Rodowicza i Macieja Rychłego oraz Tańce Labiryntu kierowane przez Elżbietę Rojek i Dorotę Porowską). Obie formacje zachowywały względną autonomię, funkcjonowały poza głównym nurtem gardzienickiego Ośrodka. Członkowie obu grup retrospektywnie poszukując przyczyn artystycznej secesji zwracają uwagę na aspekt personalny, który można określić jako wypalenie zawodowe, czy kryzys twórczy Staniewskiego.

Jak wspominają główni założyciele Chorei – Tomasz Rodowicz, Elżbieta Rojek, Dorota Porowska – czas powstawania tych formacji był trudnym okresem dla gardzienickiego zespołu. Jego lider – Włodzimierz Staniewski – mierzył się wówczas z syndromem wypalenia twórczego i tym samym przestawał imponować niektórym studentom oraz członkom zespołu. Wiązało się to z próbą poszukiwania przez Staniewskiego nowych sytuacji artystycznych, które chciał sprowokować, dając swoim współpracownikom dużo swobody w ich działaniach, co miało na celu zachowanie ciągłości pracy w zespole i otworzenie się na nowe estetyki czy praktyki artystyczne. Obie formacje – Orkiestra i Tańce – w znacznym stopniu powstały z tego powodu, że w gardzienickim teatrze nastąpiło pewnego rodzaju osłabienie linii artystycznej i rozluźnienie struktury całego Ośrodka. Początkowo te dwa podzespoły miały możliwość działania i rozwijania się pod szyldem gardzienickiego teatru, występując wspólnie podczas takich imprez, jak „Kosmos Gardzienic” czy „Noce Gardzienickie”. Lecz wraz ze stopniowym powrotem do aktywności artystycznej Staniewskiego, zaczęła uwidaczniać się granica między kolektywami i teatrem, prowadząca do powolnego rozłamu (Moraczewski 2020: 12).

¹ W nazwie swojego Stowarzyszenia zespół często używa wersalików – CHOREA. Aby zachować spójność stylistyczną, w tekście konsekwentnie będziemy używać normalnego zapisu nazwy własnej: Chorea, pozostawiając jednak wersaliki, gdy pojawiają się w tytułach publikacji.

Można powiedzieć, używając nomenklatury społecznego świata, że rozłam w gardzienickim zespole, czyli „odszczepienie” zostało spowodowane konfliktem kilku uczestników grupy z liderem – trudność podporządkowania się silnej osobowości i rygorystycznym strukturalizmowi grupy stała się katalizatorem decyzji o opuszczeniu macierzystego teatru. Z jednej strony Staniewski dawał swoim aktorom możliwość realizacji autorskich pomysłów, ale przejawiał też brak konsekwencji, ponieważ ostatecznie negował i odrzucał nowe idee artystyczne jako wykraczające poza linię programową Ośrodka. Bronił w ten sposób swojej dominującej pozycji w zespole. Aktorom w tamtym trudnym czasie przełomu towarzyszyła silna frustracja spowodowana pewnym chaosem działań, niemożnością budowania pogłębionego procesu twórczego. Tomasz Rodowicz wiele mówi na temat stagnacji w macierzystej formacji, która ostatecznie doprowadziła do wybicia się na artystyczną niepodległość:

Ja również nosiłem w sobie dużo takiego niespełnienia, żeby nie powiedzieć żalu do reżysera. Jeśli chodzi np. o spektakl *Metamorfozy*, ludzie oceniali go jako wybitne dzieło Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice i kwintesencję teatru antropologicznego. Ale dla mnie osobiście, z perspektywy osoby będącej w środku procesu, były to wyłącznie genialnie skomponowane gęste, wielokrotnie przywoływane różnego rodzaju obrazy, bez dotykania czegoś więcej (Rodowicz 2019, wywiad).

Zdaniem Rodowicza, także Paweł Passini zdecydował o odejściu z Gardzienic w dużej mierze z powodu rywalizacji artystycznej i niemożliwości realizowania autorskich przedstawień:

Paweł, po skończeniu Akademii Praktyk Teatralnych, był w gardzienickim teatrze asystentem Staniewskiego przy pracy nad spektaklem *Elektra* (2004), pracował też ze studentami Akademii. Gdy jego praca artystyczna zaczęła rozwijać się dynamicznie, szczególnie praca nad autorskim spektaklem *Ifigenia*, został on odrzucony przez Staniewskiego, który ewidentnie poczuł się zagrożony. Staniewski nie pozwolił wystawić zrobionego przez Pawła spektaklu z okazji 20-lecia Ośrodka, co było dla niego ogromnym ciosem. Ostatecznie pokazano pracę Pawła, ale w ostatniej chwili, bardzo późno w nocy. Wtedy nastąpił kryzys jego fascynacji gardzienickim teatrem (Rodowicz 2019, wywiad).

Warto dodać, że do odcięcia emancypujących się artystycznych subświatów dążył też lider Gardzienic, początkowo utrudniając pracę artystom, a następnie otwarcie komunikując im brak możliwości dalszej współpracy:

W jakimś momencie Staniewskiemu nasza praca kompletnie przestała się podobać, więc szukał pretekstu do usunięcia nas z Gardzienic. Przesłał nam udostępniać miejsce do prób, tłumacząc się na przykład brakami lokalowymi albo tym, że członkowie formacji wyglądają zbyt kolorowo i gorszą swoim wyglądem, zachowaniem otoczenie. Potem już ostatecznie zakomunikował nam, że miejsce to nie jest w stanie udźwignąć energetycznie takich różnych typów działalności. I tak postępował stopniowy rozłam formacji (Tańców i Orkiestry) z Gardzienicami. Maciek Rychły, Tomek, Elka i ja oraz osoby z nami wtedy współpracujące stopniowa zaczęliśmy opuszczać to miejsce, wybierając inną drogę (Porowska 2019, wywiad).

Z braku miejsca na próby artyści z grupy Tańców początkowo ćwiczyli na korytarzach, natomiast członkowie Orkiestry m.in. w Warszawie w prywatnych mieszkaniach. Następne lokalizacje, w których artyści znaleźli tymczasową przystań to Dom Kultury Kolejarza w Lublinie, uzdrowisko Nałęczów czy Srebrna Góra.

Nie tylko względy personalne, ideowo-artystyczne i logistyczne zdecydowały o porzuceniu Gardzienic. Kolejną przyczynę odszczepienia, odłączenia od macierzystej grupy teatralnej można nazwać ekonomiczną. Otrzymanie grantu z Unii Europejskiej na realizację projektu badawczo-artystycznego „Nieznane źródła muzyki europejskiej – antyczna Grecja” (2003) pozwoliło artystom na niezależne działanie. Bez finansowego wsparcia ich plany artystyczne nie mogłyby się ostatecznie wykrystalizować.

Pierwszym etapem na nowej drodze artystycznej było wsparcie z zewnątrz, a konkretnie współpraca z Jimem Ennisem i Jessicą Cohen przy tworzeniu spektaklu *Hode Galatan*. Tomasz Rodowicz niezwykle cenił jakość tej kooperacji, mówił o „pełnym partnerstwie, otwartości, zaufaniu, eksplozji pomysłów i radości tworzenia”:

Myślę, że to spotkanie było dla mnie silnym impulsem do podjęcia własnej drogi artystycznej. Zaproszenie tego brytyjskiego teatru tańca do

współpracy było eksperymentem artystycznym, którego zadaniem było przede wszystkim przeczytanie tematów starożytnych językiem współczesnego tańca... I udało się! (Rodowicz 2019, wywiad).

Reasumując – grupa Chorea powstała jako rezultat segmentacji, oddzielenia artystycznych subświatów od gardzienickiego Ośrodka. Wiele przyczyn złożyło się na ten proces – zdaniem artystów, założycieli łódzkiej formacji, najistotniejszym powodem była potrzeba artystycznego rozwoju, ograniczana w macierzystym zespole.

2. Ziemia Obiecana. Specyfika miejsca, w którym działa Stowarzyszenie Chorea

Łódź, która stała się przystanią grupy Chorea, ma swoją specyfikę, którą warto nakreślić, aby wyraźniej dostrzec zarówno atuty, jak i wady miejsca, w którym działa konkretna grupa artystyczna. Niewątpliwie klimat miasta, jego sytuacja ekonomiczna, tradycje, środowiska twórcze determinują kondycję nowo powstających zespołów artystycznych.

Współczesność Łodzi naznaczają aspiracje odgórne i oddolne do animowania życia artystycznego, co oddają choćby hasła lansowane w związku ze staraniami miasta o uzyskanie tytułu Europejskiej Stolicy Kultury (w 2016 roku): „Łódź – Ziemia Odmieniona”, „Łódź – centrum przemysłów kreatywnych”. Jeszcze kilka dekad temu mówiono o Łodzi jako o „trójkącie bermudzkim kultury”, zwracano uwagę, że jest to miasto spauperyzowane, z enklawami biedy, ale niepozbawione ambicji kulturalnych. Warto zwrócić uwagę na niekorzystne położenie w zbyt małej odległości od Warszawy, która jako stolica, skupia środowiska artystyczne i dominuje w wielu dziedzinach nad „Ziemią Obiecana”. Z drugiej strony nie sposób zapomnieć o tradycjach Łodzi filmowej, włókienniczej, wielokulturowej, ale i o funkcjonujących dzisiaj instytucjach kultury, z których łodzianie mogą być dumni, o licznych festiwalach, jakie organizowane są każdego roku w mieście (kilkadziesiąt, z których kilkanaście ma rangę międzynarodową; zob. Zimnica-Kuzioła 2012: 121–135). Warto pamiętać, że Łódź jest ważnym miastem akademickim, w którym ma swoją siedzibę 19 uczelni, kształcących prawie 65 tysięcy studentów (dane za rok akademicki

2019/2020, GUS 2020). Potencjał kulturalny miasta jest duży, ale wiele zależy od animatorów, dostrzegających szanse na działania artystyczne w jego publicznych przestrzeniach. Jeden z członków Chorei, Janusz Adam Biedrzycki, podkreśla możliwości, jakie stwarza miasto:

Łódź jest niezwykłym miastem, pełnym ambiwalencji. Stanowi od 2007 roku dla zespołu przestrzeń niekończących się inspiracji. Jest dużym miastem, gdzie poukrywane są małe i ciemne światy, pełne tajemnic. Sztuka jest tym czymś, co pozwala wyjść do ludzi, zajrzeć w te ukryte przestrzenie. Jest bezpiecznym narzędziem, które powoduje, że ludzie nie będą chcieli stawiać muru, tylko budować mosty, wchodzić w dialog (Biedrzycki 2019, wywiad).

Tomasz Rodowicz natomiast przywołuje tradycję łódzkiej awangardy (przede wszystkim osiągnięcia Karola Hillera, Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro) – jego zdaniem jest to magnes przyciągający artystów do Łodzi. Lider Chorei dostrzega też potencjał zaniedbanych artystycznie obszarów – w środowiskach dotychczas marginalizowanych istnieje szansa na działanie katalizujące twórczość:

To miasto prowokowało: z jednej strony tradycje najważniejszej awangardy w Polsce, z drugiej strony rozpad społeczny miasta i bieda każdego podwórka. Chciałem bardzo jakoś się przebić i dostać do trzewi tego miasta; szukać tam talentów. Robiliśmy warsztaty w najtrudniejszych miejscach tego miasta: szkołach, domach opieki społecznej i świetlicach wychowawczych. W świetnej współpracy z tancerzami i choreografami Pracowni Fizycznej, legendarnej formacji łódzkiej, przez pięć miesięcy pracy w sześciu grupach udało się stworzyć trzydziestoosobową trzypokoleniową formację taneczną, trzydziestoosobowy chór i pracować pod kierunkiem fantastycznego amerykańskiego choreografa Roberta Haydena i naszych dwóch kompozytorów: Tomasza Krzyżanowskiego i Macieja Maciaszka. W finale dołączyła do tego Filharmonia Łódzka i cztery spektakle tej dwuosobowej grupy artystów, gdzie amatorzy stawali na równi z zawodowcami, dały nam głębokie przekonanie, że nie jesteśmy tu gośćmi, że to miasto jest nasze i że mamy tu dużo do zrobienia, zwłaszcza w tych najtrudniejszych jego miejscach. Każdy kolejny projekt był konsekwencją tego doświadczenia (Rodowicz 2019, wywiad).

Wypowiedzi liderów Chorei dotyczące motywów wyboru Łodzi na miejsce działań twórczych nie byłyby pełne, gdyby pominęły personalny wymiar decyzji o łódzkiej lokalizacji. Z rozmów z członkami grupy wynika, że pierwsze ogniwo stanowiła Elina Toneva, studiująca ówczesnie w Akademii Sztuk Pięknych – to ona pokazała Rodowiczowi Łódź, fabrykę Scheiblera i zwróciła jego uwagę na intrygujące twórców (m.in. Davida Lyncha) przestrzenie industrialne. Warto uwzględnić też rolę osób mających wiele do powiedzenia w sprawie kultury w Łodzi. Elina Toneva wskazuje takie osoby, których wsparcie okazało się niezmiernie istotnym czynnikiem przyspieszającym decyzję o pozostaniu w tym mieście:

Obok mojego wątku, jest jeszcze jeden ważny moment związany z Małgorzatą Potocką, którą już wcześniej znał Tomek Rodowicz. Potocka została wtedy dyrektorką łódzkiej telewizji, to był listopad 2005 roku. Jakiś czas wcześniej obejrzała w Warszawie nasz i Kan Katsury spektakl zatytułowany *Taniec lasu*, którym się zachwyciła, ponieważ jest osobą kochającą awangardy. Zaczęła wtedy rozmawiać z wiceprezydentem Łodzi, Włodzimierzem Tomaszewskim, przekonując go, że jak Łódź zespołu Chorei do siebie nie sprowadzi, to ktoś ich zaraz skradnie. Bardzo to nam było wtedy pomocne. To dalej szło już przez Małgosię, która zwróciła naszą uwagę na działających młodych ludzi w fabrykach Scheiblera przy ul. Tymienieckiego 3. Spowodowała, że ten kontakt został uruchomiony – między Łódź Art Center, Krzyszkiem Candrowiczem, Michałem Piernikowskim a nami. Oni, o dziwo, chętnie i przyjaźnie się do nas ustosunkowali i byli gotowi podzielić się swoją przestrzenią. Wtedy ta przestrzeń była zajmowana zupełnie „na wariata”. Nie było żadnych przepisów BHP ani przepisów przeciwpożarowych, ale ludziom się bardzo chciało pracować i tworzyć. Byli zaciekawieni drugim człowiekiem, jego potencjałem, pomysłami, twórczością. To się Rodowiczowi też bardzo spodobało. Było duże zainteresowanie tym, co my robimy, co my możemy przynieść do tego miejsca i jak je wzbogacić. W związku z tym w rekordowym tempie została przeprowadzona procedura formalna stworzenia spółki, chyba pierwszej w Polsce, prywatno-państwowej. Pracowało przy tym, od strony formalnej, bardzo dużo osób, na przykład od nas Paweł Passini czy Pola Matuszewska. W dwa miesiące została utworzona instytucja. To bardzo szybko (Toneva 2020, wywiad).

Można zatem powiedzieć, że Łódź jest miastem z tradycjami i potencjałem w dziedzinie kultury, jednak dotąd nie do końca wykorzystywanym. Założyciele grupy dostrzegli możliwości twórczego działania w miejscu pełnym kontrastów – dla nich to było wyzwanie i atut, katalizujący energie twórcze. Współczesna Chorea stanowi wyjątkową grupę artystyczną, o niezwykle szerokim spektrum działań:

To, co zostało wypracowane do tej pory, jest tak ważne, że w ogóle nie pojawia się myśl, że to może być inne miejsce. Jesteśmy w centrum Polski, w szerokiej okolicy nie ma takiego ośrodka, który działa w ten sposób. Tę niszę staramy się wypełnić po brzegi. W Warszawie dzieje się tak wiele, że byśmy się tam zgubili z pewnością. Nasi założyciele wybrali dobrze! Zbudowali silny system powiązań, wykonali ogrom pracy. Atutem Łodzi jest brak konkurencji, bo ta ilość działań i taka szeroka działalność jest unikatowa na tle Łodzi (Maszewska 2022, wywiad).

Łódź teatralna pozyskała rozpoznawalną w Polsce, a nawet poza jej granicami, grupę reprezentującą nurt teatru alternatywnego, co niewątpliwie wzbogaciło jej kulturalny wizerunek.

3. Chorea jako grupa o ograniczonej inkluzywności

Stowarzyszenie Chorea stanowi grupę w sensie socjologicznym. Zgodnie z definicją zaproponowaną przez Piotra Sztompkę, grupa społeczna to „zbiór jednostek, w którym wspólnota pewnych istotnych społecznie cech wyraża się w tożsamości zbiorowej i towarzyszą temu kontakty, interakcje i stosunki społeczne w jej obrębie częstsze i bardziej intensywne niż z osobami z zewnątrz. Inaczej: zbiorowość ludzi, pomiędzy którymi występuje więź obiektywna, subiektywna i behawioralna” (Sztompka 2012: 248). Więź obiektywna to „poczucie wspólnoty wynikające z podobieństwa sytuacji życiowej”, więź subiektywna dotyczy identyfikacji z grupą, do której przynależymy, natomiast więź behawioralna opiera się na podejmowaniu wspólnych działań. Ważna jest styczność psychiczna i społeczna, muszą pojawić się pewne zjawiska, osoby, przedmioty, symbole zdolne „łączyć jednostki w bardziej trwałe układy i zależności” (Kaprańska 2001: 109).

W socjologii istnieje prosty podział na grupy inkluzywne i ekskluzywne, jednak w przypadku Chorei to rozróżnienie symplifikuje rzeczywistość. Jeśli chodzi o kryteria przynależności do tej konkretnej grupy, to są one inkluzywne: teoretycznie jej członkiem może zostać osoba o inklinacjach twórczych, która pragnie poświęcić swój czas i działać w określonym obszarze artystycznym. Inkluzywność wiąże się z brakiem sztywnych kryteriów, takich jak wiek, płeć, zawód, wykształcenie, konieczność wypełnienia deklaracji członkowskiej itp. Jednak *de facto* w chwili obecnej trzeba mówić o **ograniczonej inkluzywności** – zespół artystyczny Chorei jest zamknięty, nie prowadzony jest otwarty nabór artystów (decydują o tym kwestie finansowe). Natomiast do konkretnych spektakli zapraszani są animatorzy i artyści z zewnątrz. Kiedy formował się zespół, pierwszeństwo miały osoby współpracujące przy różnych projektach, sprawdzone w trakcie wspólnych działań:

Moje wejście do grupy poprzedzone było warsztatami Take Over, mogłam wykazać się artystycznie i organizacyjnie. Zespół widział mnie w pracy, miał duży wgląd w to, jak ja funkcjonuję. Mogli zdecydować, czy mnie chcą, czy nie. Dla mnie to było niesamowite, że udało mi się przebyć tę drogę... Także wejście do grupy nie jest niemożliwe, ale utrudnione. Natomiast ogromna ilość osób z nami współpracuje (Maszewska 2022, wywiad).

Członek grupy Chorei, Wiktor Moraczewski, zwraca uwagę na ważny aspekt łączący się ze współdziałaniem ludzi reprezentujących różne dziedziny sztuki, różne środowiska, niehomogeniczne światopoglądy, odmienne spojrzenie na funkcje sztuki itp. Jego zdaniem, takie współdziałanie generuje ferment, ale i energię twórczą. Spotkanie artystów doświadczonych i dopiero rozpoczynających swoją twórczą drogę, praktyków i teoretyków teatru stwarza wartość dodaną, decydującą o wyrazistości tej grupy artystycznej:

Kiedy zostałem włączony do zespołu teatru, przekonałem się, że ścieranie się w nim energii twórczych jest procesem nie tylko artystycznym, ale jest także ścieraniem się ludzi, ich charakterów, poglądów, zainteresowań, umiejętności. W skład tej ciągle ewoluującej grupy ludzi wchodzi

osoby z różnym wykształceniem i na różnym poziomie doświadczenia zawodowego; są przecież zarówno praktycy teatru (aktorzy, performerzy, reżyserzy, muzycy, dramatopisarze, dramaturdzy, tancerze, choreografowie), ale są też osoby, którym – wydawałoby się – bliżej do teorii (pedagodzy, teoretycy i historycy teatru). Z ich spotkania rodzi się wyjątkowa wartość świadcząca o wyjątkowości Chorei (Moraczewski 2020: 5–6).

Relevantną wartość grupy (deklarowaną przez lidera Chorei) stanowi elastyczność ram działania, wolność uczestników, bowiem dominantą pozostaje autentyczna chęć tworzenia:

Staralem się od samego początku trzymać Choreę w otwartej strukturze, kto chciał przychodził, kto chciał odchodził, nie podpisywaliśmy żadnych dokumentów, kontraktów. Tworzymy żywą grupę, która ponosi ryzyko rozpadu, jednak to ryzyko jest bezpieczniejsze niż kurczowe trzymanie się siebie nawzajem (Rodowicz 2019, wywiad).

Grupa artystyczna Chorea, będąca od strony formalnej stowarzyszeniem, może być wymiennie nazwana zespołem, organizacją, a także kolektywem². Kolektyw to grupa artystów podejmujących działania twórcze na podstawie nieformalnej umowy, z własnej inicjatywy, z dużym zakresem autonomii artystycznej i organizacyjnej. Wspólne cele negocjowane są w procesie interakcji i bezpośrednich oddziaływań, można też mówić o zbiorowej odpowiedzialności za efekty działań twórczych i tych pozaartystycznych. Duża liczebność Chorei (stałych współpracowników i osób angażowanych do konkretnych projektów) nie sprzyja jej spójności, ale z drugiej strony umożliwia podejmowanie wielu inicjatyw, nie tylko artystycznych.

² Najważniejszymi „filarami” Chorei są: Tomasz Rodowicz, Ola Shaya, Janusz Adam Biedrzycki, Joanna Chmielecka, Joanna Filarska, Maja Caban, Małgorzata Lipczyńska, Anna Maszewska, Wiktor Moraczewski, Ewa Otonańska, Elina Toneva, Marzena Wspaniała.

4. Jedność w wielości. Stowarzyszenie Teatralne Chorea jako tygiel artystyczny³



Zdjęcie 2. Spektakl Oratorium Dance Project

Fot. Archiwum Teatru Chorea

Stowarzyszenie Teatralne Chorea stanowi ważny i uznany w społecznym świecie teatru w Polsce ośrodek twórczych poszukiwań i działań artystycznych. Nie sposób wyczerpująco omówić wszystkich wielokierunkowych i multidyscyplinarnych inicjatyw grupy. Szczegółowe opisy projektów znajdują się m.in. na stronie internetowej teatru oraz w publikacji *To, co w nas ciemne ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście*

³ W tej części książki zostały wykorzystane fragmenty artykułu, który ukazał się w czasopiśmie „Performer” w 2020 roku: E. Zimnica-Kuzioła, W. Moraczewski, *Stowarzyszenie Teatralne Chorea jako tygiel artystyczny*, „Performer” 2020, nr 19, <https://grotowski.net/performer/performer-19/stowarzyszenie-teatralne-chorea-jako-tygiel-art> (dostęp: 24.09.2021). Wybrane fragmenty tekstu zostały przeredagowane – skrócone lub uzupełnione.

lat *Teatru CHOREA* (Wójcik 2019), nie ma zatem powodu, aby relacjonować w tym miejscu założenia i efekty tak wielu inicjatyw. Stowarzyszenie przygotowuje zwykle 3–4 premiery w roku, są to zarówno spektakle, jak i koncerty, oraz organizuje warsztaty, stacjonarne bądź poza swoją siedzibą. Teatr bierze udział w festiwalach teatralnych (krajowych i międzynarodowych), sam jest także pomysłodawcą i organizatorem znanego w Polsce festiwalu *Retroperspektywy*⁴, w którym udział biorą artyści z wielu krajów.

Teatr Chorea stanowi twórczą kontynuację artystycznego ruchu alternatywnego, wyrosłego na gruncie kultury kontestacji lat sześćdziesiątych. To instytucja, o której można powiedzieć, że stanowi „więcej niż teatr”, by użyć tytułu książki Aldony Jawłowskiej o teatrze offowym lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku (Jawłowska 1988). Autorka ukazała wykraczające poza teatr i poza działalność społeczną oryginalne formy twórczości, które dla wielu kontestatorów stały się sposobem na życie i na przetrwanie w warunkach politycznego i kulturowego chaosu. *Differentia specifica* tego typu teatru stanowiła m.in. koegzystencja i twórcza współpraca zawodowców i amatorów. Nie było ważne formalne wykształcenie, ale talent i chęć wspólnego twórczego działania. Liderzy grup formułowali mniej lub bardziej koherentne i refleksyjnie pogłębione idee programowe, a bazując na potencjale wielu młodych ludzi podejmowali interdyscyplinarne działania, nieraz niekonwencjonalne i zaskakujące. Wokół nich powstawały sieci złożone z osób współpracujących lub tylko wspierających, admirujących:

Środowisko teatru studenckiego tworzył także krąg ludzi, których Stefan Morawski nazwał trafnie grupą „przy-artystów”. To krąg najbliższych przyjaciół i sympatyków, rekrutujący się głównie ze środowisk profesjonalnie z teatrem związanych: krytyków teatralnych, młodych intelektualistów, rzeczywistych lub potencjalnych reżyserów (Jawłowska 1988: 8).

⁴ Teatr Chorea organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatralny *Retroperspektywy* od 2010 roku. Do tej pory zorganizowano osiem edycji międzynarodowych. Wyjątek stanowiły lata 2015 i 2017, kiedy to odbyły się dwie ogólnopolskie edycje tego festiwalu, pod nazwą *Perspektywy*.

Warto choć w kilku zdaniach nakreślić kontekst historyczny, w jakim dziś działa Teatr Chorea, spadkobierca „alternatywy”. Funkcjonuje on w kraju, który należy do struktur unijnych, przeszedł transformację ustrojową i ekonomiczną, uwolnił się od oficjalnej cenzury. Ale jest to także kraj podzielony politycznie na dwa zantagonizowane obozy, z którego wyjechały w poszukiwaniu lepszych warunków egzystencji tysiące młodych, wykształconych ludzi. Misja polityczna teatrów alternatywnych zesłała na dalszy plan wobec nowych problemów społecznych i kulturowych (Zimnica-Kuzioła 2005).

Aby spojrzeć holistycznie na szerokie spektrum działań podejmowanych przez animatorów kultury zaangażowanych w Stowarzyszeniu Chorea, można wykorzystać uniwersalny schemat instytucji. Antropolog Bronisław Malinowski, twórca reprezentujący funkcjonalną teorię kultury, instytucję nazywa zorganizowaną grupę ludzi podejmującą określone wspólne działania (Malinowski 1958: 40–41). Polski antropolog wyróżnia w instytucji stałe elementy strukturalne, takie jak: **zasada naczelną, personel, normy, substrat materialny, działalność, funkcje**.

Zasadę naczelną określa się w statucie instytucji, jest nią zespół wartości kulturowych, z których wynikają cele instytucji. Sformułowane cele wyznaczają kierunek działań osób tworzących personel. Istotny jest podział ról i zadań pomiędzy członkami personelu zainteresowanymi trwaniem instytucji i zbiorowym działaniem. Normy to reguły prawne, etyczne i sankcje obyczajowe, regulujące działania ludzi konstytuujących daną jednostkę. Substrat materialny obejmuje „majątek” instytucji (np. budynek, lokale, wyposażenie, podstawę finansową zapewniającą funkcjonowanie). Najważniejsze elementy tej struktury to *de facto* działania, które nigdy nie są prostą realizacją założeń i programów. Wiele zależy od społecznych, ekonomicznych i politycznych warunków, w jakich działa instytucja (a te mają charakter zmienny), wiele zależy też od kreatywności i zaangażowania jej członków, od ich partykularnych interesów, które nieraz dominują nad dobrem wspólnym. Ostatni element strukturalny stanowią funkcje instytucji, określane przez Malinowskiego jako całościowy rezultat zorganizowanej działalności. Tutaj jest miejsce na konfrontację tego, co zamierzone i postulowane z tym, co rzeczywiste i faktycznie realizowane. Można zapytać o rolę, jaką spełnia dana instytucja w szerszym układzie społecznym,

w środowisku lokalnym i ponadlokalnym. I właśnie te elementy konstytuujące Choreę (jako instytucję) wyznaczają ramy teoretyczne i porządkują liczne materiały źródłowe na temat Stowarzyszenia.

Chorea to teatr eksperymentalny, offowy, alternatywny, niezależny (potraktujmy te terminy jako synonimy, z pełną świadomością, że ich zakres znaczeniowy nie jest do końca identyczny). Nazwy te symplifikują rzeczywistość teatralną, mają charakter umowny, stosowane są w odniesieniu do niepublicznych zespołów teatralnych, niestanowiących teatrów repertuarowych, niezatrudniających na etatach zawodowych aktorów. Czy można zatem wskazać, jaka jest *differentia specifica* tego typu grup teatralnych? Paweł Płoski w raporcie z 2009 roku dotyczącym przemian organizacyjnych w polskich teatrach po transformacji ustrojowej wyróżnia teatry *for profit* (komercyjne) i *non profit*, działające jako fundacje i stowarzyszenia (Płoski 2009). Funkcjonowanie teatrów niepublicznych i zarazem niekomercyjnych wspierają – najczęściej w formie grantów – lokalne władze samorządowe. Grupy te korzystają też z programów ministerialnych i funduszy europejskich.

Zasada naczelną: Chorea jako stowarzyszenie

Grupa teatralna Chorea w swojej formie organizacyjnej stanowi stowarzyszenie. Warto przypomnieć, że działalność tego typu instytucji opiera się na dwóch aktach prawnych – pierwszym jest Konstytucja z 2 kwietnia 1997 roku, zapewniająca różnym organizacjom społecznym wolność tworzenia i działania (Art. 2), drugim – ustawa z 7 kwietnia 1989 roku: Prawo o stowarzyszeniach (Dz. U. z 2019 r., poz. 713). Zgodnie z ustawą, „stowarzyszenie jest dobrowolnym, trwałym i samorządnym zrzeszeniem o celach niezarobkowych, które samodzielnie określa swoje cele, programy działania i struktury organizacyjne oraz uchwała akty wewnętrzne dotyczące jego działalności, opierając ją na pracy społecznej członków” (Art. 2). Stowarzyszenia, choć *de facto* bazują na pracy społecznej swoich członków, wolontariuszy, zatrudniają także stałych pracowników bądź współpracowników na umowy-zlecenia (Przewłocka 2011).

Teatr Chorea powstał w 2004 roku w Lublinie, a od roku 2007 funkcjonuje w Łodzi, w XIX-wiecznych fabrykach łódzkich przedsiębiorców – Scheiblera i Grohmana przy ulicy Tymienieckiego 3, na

Księżym Młynie. W 2007 roku Urząd Miasta Łodzi wraz z Fundacją Łódź Art Center i Stowarzyszeniem Teatralnym Chorea powołał do życia Fabrykę Sztuki – publiczno-prywatną instytucję kultury. Zgodnie ze statutem Fabryki Sztuki (rozdział drugi dotyczący zakresu działalności) jej zasadniczym celem jest „tworzenie i upowszechnianie kultury, ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk w sztuce współczesnej, sztukach multimedialnych, współczesnych praktykach teatralnych i innych formach sztuki współczesnej, a także wspieranie przedsiębiorczości związanej ze sztuką i kulturą”. Statut określa aż dwadzieścia osiem szczegółowych działań Fabryki Sztuki, spośród których warto wymienić choćby: „inspirowanie aktywnych form udziału w kulturze”, „aktywizację i promocję twórczości młodzieży, animowanie nowych środowisk sztuki” czy „organizowanie zajęć warsztatowych, pokazów praktycznych i spotkań teoretycznych z różnych dziedzin sztuki, w tym w szczególności sztuk multimedialnych, technik teatralnych i innych dziedzin sztuki współczesnej” (*Statut Fabryki Sztuki*, 2020). Powyższe zadania przypisane są Chorei, a grupa ta pod kierownictwem Tomasza Rodowicza (będącego – do 2022 roku – jednocześnie dyrektorem artystycznym Fabryki Sztuki) realizuje kilka rodzajów projektów – o charakterze artystycznym, edukacyjnym, społecznym, badawczym i dokumentacyjnym.

Nazwa Chorea wywodzi się ze starogreckiego terminu oznaczającego jedność trzech elementów: muzyki, ruchu i słowa. Tomasz Rodowicz następująco wyjaśnia założenia artystyczne Stowarzyszenia:

NOWA CHOREA polega na tym, że zachowując zasadę organicznej trójjedni śpiewu, słowa i ruchu, staramy się tworzyć nowe jakości w teatrze, włączając w naszą pracę współczesną literaturę i muzykę oraz ekstremalny ruch, wywodzący się z technik tańca i eksperymentów radykalnych nurtów współczesnego teatru (*Chorea: O nas. Idea*, 2020).

Wspomniane na wstępie dwa gardzienickie podzespoły, wspólnie poszukując źródeł teatru i kultury antycznej, dały początek Chorei – teatrowi niepublicznemu, określanemu jako organizacja pozarządowa, *non profit*. Tomasz Rodowicz, prezes Stowarzyszenia oraz obecni członkowie zarządu – Joanna Chmielecka, Janusz Adam Biedrzycki – stanowią jego prawną reprezentację. Z instytucją tą współpracuje wiele osób,

zarówno członków Stowarzyszenia, jak i tych funkcjonujących poza jego formalnymi strukturami oraz liczne grono wolontariuszy. Ich zadaniem jest tworzenie kulturowych wysp, miejsc bezpośredniego spotkania, umożliwiającego stawianie diagnoz społecznych. Refleksja nad światem przetransponowana jest tutaj na język sztuki, wyrażona artystycznym skrótem, wspólnie doświadczonym i przeżytym performansem.

Personel

Zespół Chorei – oprócz lidera Tomasza Rodowicza – konstytuują stali współpracownicy intensywnie zaangażowani na co dzień w działania teatru (zespół łódzki). Duża grupa osób, poza formalną strukturą, realizuje poszczególne projekty w konkretnych sezonach artystycznych. W skład powoływanej na potrzeby konkretnego projektu grupy wchodzi osoby z różnymi poziomami wykształcenia i mniejszym bądź większym doświadczeniem w dziedzinie sztuki. Ta heterogeniczność realizatorów poszczególnych projektów stanowi specyfikę Chorei. Rodowicz mówi o nich: „ludzie całkowicie z różnych bajek”, to „banda freaków i indywidualistów” (Rodowicz 2010b). W zespole jest duża rotacja, ale jego podstawową wartością, jest, jak podkreśla prezes Stowarzyszenia, „twórcza współobecność” (Rodowicz 2010). Funkcjonuje tu, od 2011 roku, kilkudziesięcioosobowy zespół teatralny (jego uczestnicy wciąż się zmieniają) prowadzony przez Janusza Adama Biedrzyckiego (od 2011 roku) oraz Magdalenę Paszkiewicz (od 2012 roku) i Wiktora Moraczewskiego (od 2017 roku). Do 2019 roku działał również Chór Teatru Chorea (dawniej Wielki Chór Młodej Chorei) pod przewodnictwem Tomasza Krzyżanowskiego.

Tomasz Rodowicz należy do grona wybitnych twórców polskiego teatru alternatywnego. Jest aktorem, muzykiem, reżyserem, wykładowcą akademickim m.in. na Uniwersytecie Łódzkim (do 2020 roku) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Studiował historię filozofii na ATK (dzisiejszy Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego). Jest również dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy oraz pomysłodawcą i wykonawcą licznych projektów artystyczno-edukacyjnych realizowanych w kraju i za granicą. Za swoją działalność otrzymał wiele nagród, m.in. w 2019 roku został laureatem Nagrody im.

Zygmunta Hübnera „Człowiek Teatru”. Warto pamiętać o artystycznym rodowodzie Tomasza Rodowicza – uczestniczył on w pracach parateatralnych Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego, a potem, do roku 2004, należał do Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice, założonego wspólnie z Włodzimierzem Staniewskim w 1977 roku. W rozmowie z Pawłem Passinim wyjaśniał przyczyny swojego „zasiedzenia” w podlubebskiej wsi, mówił też o swoim zainteresowaniu teatrem Grotowskiego:

Dlaczego ja siedziałem tam tyle lat? Bo ciągnął mnie teatr. Ten, który nie był graniem, wcielaniem się w postacie, ale odnajdywaniem siebie, odnajdywaniem w sobie przestrzeni, o których nie śniło się, że w ogóle istnieją. (...) Bez spotkania z Teatrem Laboratorium i Grotowskim zostałbym muzykiem lub psychiatrą. Moja motywacja czy przebudzenie zrodziło się z tego zderzenia z samym sobą, wstrząsu po *Apocalypsis cum figuris*, odkrycia teatru, który jest najważniejszym sposobem komunikowania się ze światem, najważniejszym sposobem poznania siebie (Passini, Rodowicz 2019).

Rodowicz wierzy, że jego praca teatralna może modelować świadomość odbiorców, wpływać w pewnym stopniu na zmianę świata. Jego zdaniem istnieje zasadnicza różnica w pracy aktora kreującego postać sceniczną w teatrze repertuarowym – i w teatrze niezależnym, inspirowanym działaniami Grotowskiego:

Nie szuka się estetyzacji, formy, obrazu tworzącego kontekst, psychologicznej prawdy, tylko szuka się czegoś, co z wewnątrz może być ruchome, ale jako twoje. Aktor w teatrze repertuarowym analizuje i szuka kierunku, swojej drogi do postaci, którą ma stworzyć. Jest to głębsze, płytsze, ale ostatecznie odnajduje ją i buduje. Prowadzi go do tego reżyser. U Grotowskiego, moim zdaniem, było odwrotnie: postać idzie do aktora. Co ona w tobie otwiera? Gdzie ciebie dotyka? Co rozpruwa? Idź tym tropem i wtedy być może pójdziesz w zupełnie inną stronę (Passini, Rodowicz 2019)⁵.

⁵ Artysta opowiedział o swoich relacjach z Jerzym Grotowskim w wywiadzie, którego udzielił Dariuszowi Kosińskiemu. Wspomnienia Rodowicza dotyczą wielu spotkań i rozmów z twórcą Teatru Laboratorium – od pierwszego zetknięcia się z autorem *Apocalypsis cum figuris* na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, aż po ostatnią rozmowę w Paryżu, rok przed śmiercią Grotowskiego, w 1999 roku (Rodowicz, Kosiński 2019).

Członkowie Chorei przyznają, że charyzmatyczna osobowość Tomasza Rodowicza bardzo wpływa na sposób funkcjonowania zespołu. To on działa jako *spiritus movens* wielu inicjatyw:

On napędza całość. Nadaje tempo, jest na przedzie. Mobilizuje nas do nieustannego rozwoju, do kreatywności, do twórczych poszukiwań. „Idźmy dalej, głębiej...” (...) Wielu pomysłów lidera nie jesteśmy w stanie zrealizować. To my mówimy: „Już nie mamy wydolności, nie mamy mocy przerobowych, musimy się zatrzymać” (Maszewska 2022, wywiad).

Warto wspomnieć o współzałożycielkach Chorei. Elżbieta Rojek to absolwentka Filologii Ukrainskiej na UMCS w Lublinie, wokalistka, w latach 1994–2005 aktorka Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Dorota Porowska studiowała polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim i również należała do zespołu artystycznego „Gardzienic” w latach 1984–2004. Rojek i Porowska w Teatrze Choreo początkowo zajmowały się reżyserią i choreografią. W 2004 roku zrealizowały jeden z ważniejszych w historii zespołu spektakli – *Tezeusz w labiryncie*. Koncepcje artystek, opracowane podczas pracy nad tym spektaklem, miały swoje kontynuacje i rozwinięcia w późniejszych pracach artystycznych Chorei (m.in. w spektaklu *Koguty, borsuki i inne kozły czy Antygona*). Współzałożycielki zespołu zaproponowały autorski model pracy twórczej wzbogacając antyczną myśl o nowe sensy i znaczenia. Dorota Porowska nadal współpracuje z Choreą, bierze udział w projektach artystycznych oraz edukacyjnych.

Tomasz Rodowicz od momentu przejęcia funkcji lidera zespołu dawał duży margines swobody twórczej swoim współpracownikom, zachęcał ich do podejmowania własnej aktywności i do indywidualnego rozwoju. Efektem tej strategii była (i nadal jest) polifonia programu artystycznego oraz bogactwo form działania:

Każdy członek Chorei prowadzi warsztaty z bliskiej mu dyscypliny np.: Tomasz Krzyżanowski – pracę z ciałem rytmicznym, Dorota Porowska – medytację w ruchu, Elina Toneva – tradycyjne pieśni i korowody bułgarskie, Paweł Korbus – warsztaty jąkania, Iga Załączna i Adam Biedrzycki – cykliczny projekt warsztatowy „Antyk – taniec w RE-KONSTRUKCJI”, a Sean Palmer – warsztaty beatboxu. Dla wielu z nich an-

tyczny materiał jest tylko punktem wyjścia i/lub inspiracją do kreowania z gruntu nowoczesnych aktów twórczych, inni odchodzą od niego zupełnie. Dla wszystkich jednak praktyczne, cielesne doświadczenie antycznej chorei stało się metodyczną bazą dla budowania oryginalnych sposobów działania teatralnego przy użyciu współczesnych technik wykonawczych (nowej chorei) oraz dla związanego z nimi procesu dydaktycznego (Jabłońska 2010).

W skład Stowarzyszenia Chorea wchodzi 38 członkiń i członków, w tym 13 honorowych⁶, większość legitymuje się wyższym wykształceniem. Przewagę liczebną mają kobiety (24). Zespół łódzki konstituuje 12 osób, a ich średnia wieku wynosi 41 lat. Spośród uczestników grupy zatrudnionych w Fabryce Sztuki, dwie osoby posiadają umowę na pełny etat, jedna zatrudniona jest na umowę o pracę na 2/5 etatu. Pozostali pracują na podstawie umów cywilnoprawnych. W Chorei charakterystyczne jest również łączenie funkcji artystycznych i administracyjnych.

Do obowiązków pracowników działu edukacyjno-teatralnego należą: regulacja zapisów na warsztaty i spektakle, działania promocyjne Teatru, jak i poszczególnych spektakli, koncertów i warsztatów, aktualizacja mediów społecznościowych i strony internetowej, prowadzenie współpracy międzynarodowej, zgłoszenia Teatru na festiwale teatralne, prowadzenie szkoleń dla edukatorów i animatorów kultury (Maszewska 2018: 31).

W teatrach instytucjonalnych trudno mówić o zarządzaniu demokratycznym, warto zadać sobie pytanie, czy grupa Chorea realizuje ideał kolektywnego sprawowania władzy, czy raczej przypomina dominujący w społecznym świecie publicznego polskiego teatru model autorytarnego przywództwa (por. Zimnica-Kuzioła 2018: 65–78). Nie możemy obecnie mówić o polifonii władzy: współzałożycielki grupy podążyły swoją artystyczną drogą, odszedł z Chorei Paweł Passini (nie można wykluczyć, że z powodu rywalizacji o pierwszeństwo w łódzkim zespole). „Lider jest tylko jeden”, do takiego wniosku dochodzi Wiktor Moraczewski:

⁶ Dane pochodzą z listy obecności na walnym zebraniu Stowarzyszenia, w dniu 15 lipca 2020 roku (Moraczewski 2023).

Jak łatwo dostrzec, intensywny proces wspólnej pracy nie trwał zbyt długo. Potwierdzenie tej obserwacji można również zauważyć w stopniowym wycofywaniu się z walki o własną wizję artystyczną Elżbiety Rojek, która znika z działań Chorei mniej więcej w okresie pracy nad spektaklem *Po Ptakach* i idzie własną drogą artystyczną. Uwiarygadnia taką obserwację także stopniowe oddawanie Rodowiczowi liderowania w zespole przez Dorotę Porowską, która wprawdzie – w przeciwieństwie do Rojek – nadal włączała się i włącza w różne projekty artystyczne Chorei, ale jednocześnie silnie koncentruje się także na realizacji własnych działań (...). Wpływ na podejmowane przez twórców decyzje zapewne miały ich prywatne motywacje i sytuacje, w jakich się znajdowali, a najpewniej po prostu – pragnienie realizacji własnych artystycznych pomysłów (Moraczewski 2020: 26).

Tomasz Rodowicz nie idealizuje pracy w Chorei, otwarcie mówi o konfliktach, jakie pojawiały się i pojawiają w trakcie zespołowej pracy. Konflikty niekoniecznie mają charakter destrukcyjny, występują zawsze w grupie ludzi podejmujących współpracę. Jak przekonuje Georg Simmel, pełna harmonia i zjednoczenie to stan niemożliwy do osiągnięcia, ponieważ każda „jedność społeczna” charakteryzuje się dynamiczną opozycją „harmonii i dysharmonii”, „zgody i konkurencji”, „wzajemnej życzliwości i niechęci” (Simmel 2008: 224). Źródłem konfliktów mogą być różnice poglądów na tematy artystyczne, niehomogeniczne systemy wartości, sprzeczne interesy. Nieporozumienia powodują także różne osobowości uczestników grupy – o takiej sytuacji w odniesieniu do jednego z ważnych członków kolektywu *expressis verbis* mówi Rodowicz (Rodowicz 2019). Także Dorota Porowska nie kryje tego, że wspólna praca generuje napięcia, emocjonalne dysonanse i kontradycje:

Nasze wspólne reżyserowanie spektaklu z Elą Rojek miało dramatyczny przebieg. Każda z nas miała swoją koncepcję. Ela wróciła wtedy do współpracy z Orkiestrą św. Mikołaja, więc często opuszczała nasze próby. Zaczęło się między nami dziać nie najlepiej. Każda z nas ciągnęła w swoją stronę. Ela była trochę na pozycji przegranej z powodu absencji, ale udało nam się jakoś dotrzeć do szczęśliwego finału. Tomek zajmował się warstwą muzyczną spektaklu (Porowska 2019, wywiad).

W Chorei, jak w każdej grupie, występują kliki⁷, sympatie i antypatie, jednak uczestników łączy jeden cel:

Jesteśmy bardzo różni, mamy różne podejście do pracy, do funkcjonowania w grupie. Niektórzy chcą ze sobą współpracować, niektórzy nie chcą i to jest normalne. Nie wszyscy muszą się lubić. Każdy jest inny, ma odmienny sposób działania, więc musimy się do siebie dostrajać. Są sympatie większe i mniejsze i czasem mamy siebie dość, ale staramy się wypracować zdolność rozmawiania ze sobą. Mamy świadomość, że opatrność... los zebrał nas razem...chcemy robić wartościowe rzeczy – artystyczne, społeczne, edukacyjne (Maszewska 2022, wywiad).

O ile spory, kontrowersje, tarcia pomiędzy członkami grupy nie przeradzają się w antagonizmy, mogą stanowić czynnik aktywizujący energie twórcze i wyzwalać artystyczny ferment, z którego wyłaniają się niekiedy interesujące artefakty. Jeden z członków zespołu podkreśla, że obecnie, w pokoleniu wychowanków nie ma problemu rywalizacji, bo dla wszystkich jest oczywiste, że osobą reprezentującą grupę na zewnątrz jest Tomasz Rodowicz i do niego należy ostatnie słowo w każdej ważnej kwestii, zarówno artystycznej, jak i organizacyjnej. Lider „jest otwarty, ale apodyktyczny”, a ta pozorna antynomia dobrze się sprawdza w pracy zespołu. Warto dodać, że duże projekty sygnowane są nazwiskami koordynatorów, którzy odpowiadają za ich organizację i merytoryczny program, na przykład za Festiwal Retroperspektywy odpowiedzialna jest Anna Maszewska, projektem Przestrzenie Sztuki kieruje Wiktor Moraczewski, Joanna Filarska pracuje z dziećmi, prowadzi Twórcze Warsztaty w Fabryce Sztuki, natomiast artystyczne działania z młodzieżą i seniorami koordynuje Janusz Adam Biedrzycki, pomysłodawca projektu Laboratorium Kreatywnego Działania (2019–2021).

⁷ Kliki to podgrupy „o wyższym natężeniu pozytywnych stosunków pomiędzy ich członkami niż pomiędzy outsiderami”. Duże znaczenie ma tutaj sympatia, „atrakcyjność interpersonalna”, bo to ona decyduje o częstych interakcjach pomiędzy niektórymi osobami (Szmátka 1989: 250).

Normatywne ramy działania

Młodzi ludzie zorientowani na karierę zawodową odbywają staże, zdobywają doświadczenie zawodowe, zabiegają o etaty, ale są też i tacy, którzy cenią nade wszystko wartości niepoliczalne, którzy w kulturze dystrykcji i nadmiaru bodźców szukają azylu, możliwości wymiany myśli i opinii, wspólnotowych przeżyć. Wbrew *communis opinio* wielu z nich zamieszkuje jest w kulturze drugiego układu (według ujęcia Antoniny Kłoskowskiej), w kulturze wymagającej kontaktu *face to face*, a nie tylko w wirtualnej przestrzeni nowych mediów. Artyści, animatorzy działający w Chorei, wolontariusze to prosumenci, przedkładający bezpośrednie spotkania nad aktywność on-line. Interesuje ich doświadczanie świata poprzez tworzone – wspólnie z innymi – formy symboliczne (tym samym kształtują tożsamość, pogłębiają samoświadomość i refleksyjność).

Niezwykle trudnym zadaniem jest próba rekonstrukcji wartości, które wyznaczają kierunek działań i tworzą etos Chorei. Normatywne ramy działania można rekonstruować, pozostając w roli obserwatora, który zarazem uczestniczy w działaniach grupy. Można odwołać się do dyskursu liderów lub do wypowiedzi uczestników. Jednak musimy pamiętać, że wartości deklarowane nie zawsze znajdują odzwierciedlenie w wartościach *de facto* realizowanych, te pierwsze bywają uwikłane w grę partykularnych interesów. Niemniej warto oddać głos Tomaszowi Rodowiczowi, który podkreśla znaczenie więzi międzyosobowych, pogłębionych relacji interpersonalnych, akceptacji, wzajemnego zaufania, szczerości, wolności, partnerstwa, wspólnotowości i antygwiazdorstwa. Chodzi o bezpośrednie więzi, w których decydujące są nie społeczne statusy, ale autentyczny dialog i otwartość (charakterystyczne dla zespołów, które Victor Turner określał jako *communitas*).

Nigdy nie formułowałem kodeksu moralnego. Miałem tylko żelazne zasady. Pierwsza: nie stworzę sytuacji zagrożenia i strachu, w której moi współpracownicy będą się bali mi powiedzieć, co myślą. Druga: będę pracował tylko z ludźmi, którym ufam i którzy mi ufają. Trzecia: będę szukał siły w tym, co jest moją bezsilą, czyli będę mówił, czego nie wiem, będę słuchał, czy ktoś wie albo będzie chciał w tę niewiedzę pójść i szukać dalej. (...) Mam zespół, w którym tak ustawiłem sprawy (powinno powiedzieć: ustawiliśmy), że jego członkowie czują się podwójnie

odpowiedzialni. Tam nikt nie wypruje na bok, bo jak spróbuje, to od razu dostanie po łapach – i to nie ode mnie, ale od innych. To się „samo” wypracowało, naturalny etos pracy. Zakładam, że lepiej dać więcej przestrzeni i czasu ludziom, żeby dotarli do takiego punktu, z którego mogą sięgnąć i eksplodować. Mam przekonanie, że w każdym tkwi bardzo głęboki talent, nieprawdopodobny potencjał, ale trzeba go umieć doczekać (Passini, Rodowicz 2019).

Wartości, o których mówi Rodowicz, należą do kategorii wewnętrznych, stymulujących rozwój jednostki. Ich przeciwieństwem są wartości materialne, utylitarne, które w niewielkim stopniu decydują o progresji i samorealizacji (zob. Kasser 2002).

Na podstawie wypowiedzi liderów Chorei (wywiady przeprowadzone przez Wiktora Moraczewskiego w 2019 roku) oraz analizy prezentowanych spektakli i programów warsztatowych można wyodrębnić następujące cele, zorientowane na „ja”, „ty” i „my”:

- Ja – twórczy rozwój, wyzwalamie potencjału kreatywnego, samorealizacja poprzez tworzenie artystycznych form;
- Ty – akceptacja inności, niepełnosprawności, wszelkich mniejszości, przełamywanie stereotypów;
- My – odpowiedzialność za stan państwa, miasta, dzielnicy, ulicy.

Członkowie Chorei bardzo cenią autonomię i samostereowność, akceptację różnic, odmiennych światopoglądów. Nie ma tu unifikacji ideologicznej i apriorycznej homogeniczności postaw; jest nie tylko deklaratywna, ale odczuwana przez członków grupy **jedność w wielości**:

Najbardziej cenię ideę otwartości. Nigdzie nie mogłam znaleźć tak zgodnej w tej kwestii grupy. Jestem akceptowana, mogę być indywidualną jednostką, która decyduje o sobie, o swoich wyborach. Grupa do niczego mnie nie zmusza, mogę być sobą. Dzięki temu trwamy. Jeśli chodzi o ideologiczne kwestie, jesteśmy bardzo zróżnicowani – religia, polityka... różnimy się... I to nas łączy, ta otwartość na zróżnicowanie. Każdy ma czuć się komfortowo, bezpiecznie w tym środowisku. Możemy głośno wypowiadać się, „jesteś członkiem naszej wspólnoty, masz się czuć dobrze” (Maszewska 2022, wywiad).

Normatywne ramy działania odnoszą się zarówno do interpersonalnych relacji między członkami zespołu, jak i do sposobu tworzenia

artystycznych artefaktów według pewnych reguł. Jeżeli chodzi o spektakle Chorei, ich cechą charakterystyczną jest fascynacja kulturą antyku, w części z nich relewantne są odniesienia do tradycji literackiej i kulturowej (m.in. Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Bruno Schulz, Stanisław Wyspiański, Zbigniew Herbert). Reżyserzy realizujący przedstawienia w tej grupie artystycznej z reguły podważają akademicki model aktorstwa, preferują wykonawcę roli, który łączy w sobie cechy opowiadacza historii, tancerza i śpiewaka. Uważają, że aktor, zamiast wiarygodnego „wcielania się w postać”, powinien mówić w swoim imieniu. Podstawą gry aktorskiej nie jest „udawanie” (antyczna *hypocrisis*), ale akt performatywny negujący konwencję teatralną (por. Wachowski 1998). Podczas pracy twórczej reżyserzy dają pierwszeństwo idei wspólnotowości i inkorporują metodę tzw. pisanie na scenie, czyli tworzenia spektaklu w procesie improwizacji ruchowej, muzycznej czy słownej podczas prób. Zespół aktorski staje się tym samym zbiorowym współautorem przedstawienia. Twórcy spektakli deklarują, że istotny jest sam proces budowania dzieła – artysta poprzez tworzone przez siebie formy może spojrzeć w głąb siebie, przemyśleć wiele spraw dotyczących problemów egzystencjalnych. Do tej refleksji na tematy istotne zaproszeni są także widzowie, określani tu jako „współuczestnicy spotkań”. *De facto* ich uczestnictwo ma charakter mentalny, bo ograniczony do recepcji przedstawień.

O aksjologicznym horyzoncie działań artystycznych Chorei wiele mówią tematy, jakie poruszano dotąd w przedstawieniach, projektach, happeningach; są to m.in. idee ekologiczne; krytyka cywilizacji ponowoczesnej, konsumpcjonizmu, komercji, konformizmu, przemocy i agresji, entropii wartości, upadku autorytetów; problemy migracji, lęk przed obcymi; ambiwalencje postępu technologicznego; powrót do pytań podstawowych, znaczenie religijności w życiu człowieka, dowartościowanie metafizyki, poszukiwań duchowych; stawianie pytań o sens istnienia, transcendencję, Boga.

Substrat materialny (organizacja zbiorowego działania, tworzenie zaplecza finansowego)

Stowarzyszenie Teatralne Chorea działające w odnowionych pofabrycznych budynkach Art_Inkubatora Fabryki Sztuki ma dobre warunki pracy: dysponuje stałą salą teatralną o powierzchni niemal 300 m²,

wyposażoną w najnowsze urządzenia techniczne (m.in. oświetlenie i nagłośnienie systemowe, rozwijany ekran, multimedialny rzutnik). Może korzystać z dwóch pomieszczeń przeznaczonych na garderoby i wydzielonej reżyserki. Na widowni może zasiąść 150–170 osób.

Teatr Chorea, podobnie jak inne instytucje tzw. trzeciego sektora, korzysta z kilku źródeł finansowania, m.in. z grantów publicznych, państwowych lub samorządowych (celowych) na realizację konkretnych projektów; z wpływów z organizowania odpłatnych warsztatów. Do tej puli dodać należy roczne składki członkowskie, honoraria za gościnne występy, zyski ze sprzedaży biletów, środki finansowe uzyskiwane od prywatnych sponsorów (w istocie stanowią one niewielki procent wpływów). Stowarzyszenie podejmuje także próby implementowania nowych rozwiązań w zakresie zdobywania środków (m.in. crowdfunding).

Warto zwrócić uwagę na duże dysproporcje w finansowaniu przez samorządy teatrów publicznych i niepublicznych – te drugie nie otrzymują stałych subwencji, a ich działalność twórcza dofinansowana jest tylko okresowo (i są to zdecydowanie mniejsze kwoty). Warto wypunktować słabości wynikające z działania Chorei w formie organizacyjnej stowarzyszenia:

- brak stabilności, nieraz też płynności finansowej, co uniemożliwia prowadzenie długoterminowej polityki programowej;
- niedostosowany do sposobu funkcjonowania teatrów niezależnych system rozliczania projektów;
- narzucona odgórnie tematyka konkursów, wymuszająca dostosowanie się do założeń ich organizatorów;
- brak środków na prowadzenie administracji, zatrudnienie menedżera czy specjalisty od działań promocyjnych (wymuszona poliaktywność zespołu, łączenie przez jego członków wielu funkcji: artystycznych, produkcyjnych i organizacyjnych);
- niedostateczne środki na eksploatację przygotowanych spektakli (mała częstotliwość grania); wysokie koszty realizacji przedstawień powodują, że premiera stanowi czasem pierwsze i zarazem ostatnie spotkanie z publicznością.

Tomasz Rodowicz stwierdza:

Powinniśmy grać stworzone spektakle co najmniej tydzień, bo spektakl dojrzewa po dziesiątym graniu, a my zagramy dwa razy i przerwa albo

zaczynamy nowy projekt. Nie powinno tak być, ale z drugiej strony, gdyby było tak, jak bym chciał, to też nie wiadomo, czy byłoby dobrze, czy nie pojawiłoby się niebezpieczeństwo zbyt komfortowych warunków, zasiedzenia. To może stanowić zagrożenie dla kreatywności grupy. Pozostają więc paradoksy, napięcia, niemała szarpanina i „dopały” energii. Ja jednak staram się w tym widzieć siłę. Chorea to bardzo ruchoma grupa, bardzo krucha, ale tym samym mocna i w tych swoich spotkaniach-zwarciach bardzo intensywna – to jest mieszanka wybuchowa (Rodo-wicz, 2010 b)⁸.

Działania tak wielu ludzi muszą od czasu do czasu generować konflikty. Anna Maszewska (na podstawie obserwacji uczestniczącej) dołącza do tych słabych stron takie problemy, jak: nadmierna eksploatacja personelu (okresowy nadmiar realizowanych symul-tanicznie projektów), „brak jasnego podziału kompetencji oraz go-dzin pracy”, „brak planowania oraz harmonogramów”, „działania na ostatnią chwilę”, „brak ewaluacji działań”, „brak analizy opłacalno-ści podejmowanych działań i ich selekcji” (Maszewska 2018: 32). Oczywiście, jak w każdym zespole ludzi i w Chorei zdarzają się także nieporozumienia spowodowane choćby brakiem efektywnej komu-nikacji.

⁸ Anna Maszewska dokonuje kalkulacji kosztów wyprodukowania spek-taklu i pokazuje „nieopłacalność” jego eksploatacji: „Zagranie jednego spektaklu z dziesięcioosobową obsadą, realizatorami dźwięku i światła oraz obsługą techniczną to koszt minimum 7 tysięcy złotych. Średni koszt bile-tu w CHOREI to 25 złotych, zaś sala teatralna może pomieścić 170 osób. Przy sprzyjających okolicznościach pełnej sali, co zdarza się jedynie podczas premier, organizacja jest w stanie zarobić 4250 złotych. Pokrywa to jedynie połowę wydatków związanych z graniem spektaklu. Z tego też powodu Teatr nie może pozwolić sobie na stały repertuar, a nawet dwie do trzech prezenta-cji miesięcznie, gdyż powodują zbyt duże obciążenia finansowe. Niesystema-tyczne granie spektakli i koncertów jest też częstą przyczyną utraty kontaktu z widzami, a każdą promocję nowej premiery zespół zmuszony jest rozpo-czynać na nowo. Warto również zaznaczyć, że Stowarzyszenie przy tak silnie ograniczonych środkach finansowych nie może pozwolić sobie na szeroką promocję, pozostając jedynie przy prostych formach w mediach społeczno-ściowych oraz na stronie www” (Maszewska 2018: 32).

Metody pracy kolektywu

Członkowie Chorei doceniają możliwość autonomicznego działania, ale podstawą musi być zaufanie liderów do ich kompetencji i możliwości kreatywnych. Na przykład w projekt „Rewolucje 1905” zaangażowani zostali najmłodsi członkowie zespołu:

Ten zbiorowy akt teatralny jest wykonywany i tworzony przez bardzo młodych wykonawców; widowisko prezentuje sposób patrzenia oczyma młodego człowieka na przeszłość swoich przodków: rodziców, dziadków i pradziadków, na przeszłość, którą zna on tylko z książek i opowieści. Warto dodać, iż realizację tego dużego przedsięwzięcia lider Chorei powierzył jednej z najmłodszych członkiń Stowarzyszenia – Ewie Otomańskiej, która koordynuje i reżyseruje projekt już od pięciu lat. Chciałbym zauważyć przy tej okazji, że po raz kolejny Rodowicz, popierając takie działania, daje możliwość rozwoju młodym ludziom. Jest to tryb pracy, który od czasu wyjścia z gardzienickiego teatru staje się magnesem wciąż przyciągającym do Chorei nowych ludzi. (...) Otomańska zaprasza do wspólnego tworzenia tego przedsięwzięcia współdziałających z Choreą, ale także pochodzących z innych środowisk artystycznych, młodych artystów, tancerzy, performerów, aktorów (Moraczewski 2020: 52–53).

Praca z ciałem i głosem, tak ważna dla grupy, przybiera różne formy, ewoluuje, ponieważ nie stanowi formuły zamkniętej. Warsztaty prowadzone są przez różne osoby, tym samym pojawiają się elementy eksperymentu i zaskoczenia. Artyści/edukatorzy poszukują oryginalnych metod działania, nie poprzestają na reprodukowaniu kanonicznych wzorców, wypracowanych przez liderów Chorei. Estetyczna kreatywność członków zespołu nie jest ograniczana i kanalizowana:

Choć udało się zespołowi wykształcić już bardzo rozpoznawalne w świecie teatru techniki i metody pracy artystycznej (opierające się na pracy z ciałem i głosem), to ta rzekomo nienaruszalna struktura, która dzięki otwartości zespołu ciągle wydawana jest na przeformułowania, udoskonalenia i rekonfigurację, staje się formułą „aktywną”, i nieustannie się rozrastającą, a przez to i ciekawą. Ciągłe rosnąca w zespole uważność na drugą osobę i śmiałe wchodzenie w zagadnienia, nie tyle modne i popularne, ile wartościowe i społecznie pożądane, staje się przyczyną powstawania wielu ciekawych eksperymentów, które nadal umożliwiają

zespołowi kreatywne poszukiwania własnych metody pracy i sposobów jej organizacji. Gdy ma się możliwość uczestniczenia w warsztatach prowadzonych przez różnych członków zespołu, można wyraźnie zauważyć – niekiedy subtelną, a jednak znaczącą różnicę w przyjętych przez nich procedurach działania. Powoduje to, że zarówno warsztaty, jak i spektakle Chorei różnią się dziś pod względem formalnym i estetycznym (Moraczewski 2020: 71–72).

Członkowie grupy Chorea mogą odwoływać się do metod pracy doświadczonych kolegów, ale nikt nie wymaga od nich ortodoksji, wręcz przeciwnie, zachęceni są do podążania własną drogą artystyczną. Wolność twórcza nie może być krępowana – to jedna z rudymentarnych zasad składająca się na etos kolektywu.

Multidyscyplinarna działalność grupy Chorea

Chorea podejmuje wielokierunkowe działania: artystyczne, edukacyjne, społeczne i badawcze. Liderem grupy jest Tomasz Rodowicz, ale musimy pamiętać, że idea założenia zespołu miała kolektywny charakter i owa kolegialność nadal stanowi zasadę organizowania zbiorowego działania:

W początkowym okresie historii zespołu kierunek jego rozwoju wyznaczany był nie przez samego Rodowicza i jego wizję sztuki, lecz powstawał w procesie ścierania się trzech wizji teatru, wyrażanych przez trzy silne osobowości. Był fuzją działania i energii trojga liderów dwóch wyrazistych w swoim myśleniu teatralnym zespołów. I żadne z nich nie zamierzało rezygnować z liderowania nowo powstałej wspólnocie artystycznej. Ta obserwacja ważna jest również w perspektywie specyfiki późniejszej pracy zespołu; pracy, w której Tomasz Rodowicz, jako lider grupy, nie powtarza schematu zaborczego liderowania rodem z gardzienickiego teatru, ale umożliwia swoim współpracownikom podejmowanie własnej twórczości, prowadzenie indywidualnego rozwoju i tworzenie różnorodnego programu artystycznego wspólnej instytucji (Moraczewski 2020: 16–17).

Robert Merton wyodrębnił grupy stanowiące jedność i takie, które mają skłonność do wewnętrznych podziałów (Merton 2005: 248). W przypadku Chorei można mówić o wyodrębnieniu się podgrup o względnej autonomii, które nie dążą jednak do oddzielenia się od

macierzystej struktury. W teorii społecznego świata przyjmuje się, że istnienie wewnętrznych konfliktów, rywalizacja, negocjacje stanowi o żywotności danego obszaru, choć czasem prowadzi do podziału na odrębne subświaty (Clarke 1991: 133). Proces wyłaniania się subświatów określany jest jako segmentacja, która przebiega w trzech wariantach: jako „pączkowanie” (*budding off*), „odszczepienie” (*splitting off*) i „przecinanie się” subświatów (*intersection*) (Kacperczyk 2016: 53). „Pączkowanie” stanowi poszerzenie zakresu działania podstawowego na bazie nowej specjalizacji, nowych pomysłów; „odszczepienie” to odcięcie się od dotychczasowego świata ze względu na zbyt daleko idące różnice, np. ideologiczne; natomiast „przecinanie się” subświatów to proces wzajemnego oddziaływania poszczególnych segmentów (podejmowanie wspólnych inicjatyw, wymiana informacji, zasobów itp.). Procesy te można łatwo zidentyfikować w Chorei – omówiona już geneza grupy wiąże się z segmentacją teatru Gardzienice, w tym przypadku było to najpierw „pączkowanie”, potem „odszczepienie”. Multidyscyplinarność działań możliwa jest dzięki podziałowi na podgrupy, z których każda podąża swoją drogą. Taką podgrupę stanowił m.in. Chór Teatru Chorea. O genezie Chóru i specyfice pracy mówi jego „kierownik”, Tomasz Krzyżanowski. Zwraca przy tym uwagę na amatorski charakter chóru, a słowo amator oznacza tu osobę, która pragnie realizować życiową pasję:

Chór powstał z poczucia misji. Ludzie po *Oratorium Dance Project* bardzo chcieli dalej pracować i kontynuować pracę muzyczną. To była na początku grupa ludzi trochę pogubionych, szukających swojej drogi życiowej, również artystycznej. Zaczynaliśmy z poziomu bardzo amatorskiego, ale też bardzo szybko się rozwijaliśmy. Czuliśmy potencjał w obranej metodzie. Nauka oddolna – polegająca na nieodtworzeniu – czytaniu z nut, tylko praca organiczna – płynąca z ciała. Czulem, że warto w to zainwestować, ale nie po to, żeby coś z tego wyjąć. Nie mogłem, nie mogliśmy jako Chorea ich tak zostawić. Z dwóch stron płynęła ochota współpracy. Potem to ewoluowało. Grupa była dość płynna. Wypłynęło kilka „perełek”, które zapraszałem potem do swoich autorskich projektów. (...) Zespół osiągnął pewną szybkość uczenia się. Posiada sprawność, która nie polega na czytaniu z nut, a na bardzo szybkim uczeniu się i zapamiętywaniu ze słuchu. Chłoniemy muzykę całym ciałem i sercem. To wszystko w tych ludziach, którzy zostali, ciągle jest i w tych, którzy odeszli, pewnie też pozostało (Krzyżanowski 2020, wywiad).

Grupa teatralna Chorea istnieje obecnie w trzech formacjach: głównej, dziecięcej i międzypokoleniowej (wspólna działalność grupy młodzieżowej i senioralnej). Oczywiście w dużym stopniu decyduje o tym podziale kryterium wieku, jednak warto podkreślić pewną dziedziczną specjalizację działań twórczych, realizowania zadań teatralnych, muzycznych, plastycznych, fotograficznych, edukacyjnych, projektów społecznych. O wyborze konkretnych form działania decydują umiejętności, zainteresowania, predyspozycje zarówno stałych instruktorów, jak i uczestników okazjonalnych, zapraszanych do konkretnych projektów.

Pora na syntetyczne omówienie interdyscyplinarnych działań Stowarzyszenia; uwzględnia ono tylko najważniejsze spektakle i projekty i stanowi próbę ich typologicznego uporządkowania. Nie jest to łatwe zadanie, ponieważ niektóre działania mieszczą się w kilku typach, zatem ich osobne omówienie ma sens tylko z analitycznego punktu widzenia. Materiałem źródłowym są opisy inicjatyw zamieszczone w opublikowanych tekstach na temat Chorei (szczególnie przydatne okazały się publikacje: *Teatr CHOREA. Pierwsze sześć lat* pod redakcją Małgorzaty Jabłońskiej i *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA* pod redakcją Mai Wójcik).

Spektakle inspirowane antykiem

Źródła antyczne dostarczały zespołowi Chorei tematów, kształtowały nowy język i myślenie o teatrze, odwołujące się do starożytnych idei. Ten kierunek poszukiwań można było odnaleźć w wielu spektaklach: *Hode Galatan* (2003); *Muzyka i ruch w antycznej Grecji* (2004); *Tezeusz w labiryncie* (2004); *Po Ptakach* (2005); *Bakkus* (2006) i w dalszej pracy nad spektaklami *Śpiewy Eurypidesa* (2007) oraz *Koguty, borsuki i inne kozły* (2010). Nurt antyczny reprezentuje wyreżyserowana przez Dorotę Porowską *Antygona* (2009); indywidualna praca Elżbiety Rojek nad *Medeą* (2006) oraz dramat Eurypidesa – *Bachantki* (2012). Tomasz Rodowicz powiedział: „Antyk jest jak lustro, dzięki któremu przyglądamy się najbardziej dotkliwym sprawom naszej współczesności ze zbawiennym dystansem” (Rodowicz 2019). Warto powiedzieć więcej choć o dwóch spektaklach, które miały szczególne znaczenie w historii Chorei. Pierwszy stanowił zespolenie dwóch formacji i dwóch sposobów myślenia o antyku, drugi otwierał nową perspektywę odniesień do „tematów antycznych”.

Widowisko *Muzyka i ruch w antycznej Grecji* powstało w momencie kształtowania się zespołu, było efektem połączenia sił Orkiestry Antycznej i Tańców Labiryntu. Koncert inspirowany muzyką antycznej Grecji łączył się w nierozdzielną całość z nowatorskimi układami choreograficznymi wzorowanymi na motywach ikonograficznych waz greckich. W przedstawieniu „nieparzyste rytmy, polifoniczne pieśni odczytane z papirusów i kamieni sprzed dwóch i pół tysiąca lat wibrują współczesną energią, a śpiewacy, tancerze i muzycy działają wspólnie, płynnie wymieniając się funkcjami” (Wójcik 2019: 15).



Zdjęcie 3. Spektakl *Po Ptakach*

Fot. Michał Matuszak

Wydarzenie, jakim był spektakl *Po Ptakach* zrealizowany przez Choreę i walijską grupę tańca współczesnego Earthfall, stanowiło próbę połączenia antyku ze współczesnością. Zespół rozpoczął nowy istotny etap swojej pracy artystycznej. Tekst dramatyczny nie był najważniejszym elementem widowiska (warstwa słowna składała się z wybranych fragmentów monologów, dialogów oraz sytuacji zaczerpniętych z komedii

Arystofanesa), które skonstruowane zostało na zasadzie wielowymiarowego montażu scen. Muzyka powstała na przecięciu stylów muzycznych pochodzących z różnych okresów i gatunków – odnaleźć można w niej zarówno fragmenty skomponowane specjalnie na użytek tego spektaklu przez Macieja Rychłego, jak i pieśni inspirowane kulturą starożytnej Grecji. O muzycznym eklektyzmie świadczą też oryginalne zaśpiewy, fragmenty melodii średniowiecznych i renesansowych oraz utwory nawiązujące do twórczości Toma Waitsa i stylu beatboxu. Choreografia eksplorowała obszar nowoczesnych technik teatru tańca, zapożyczając z nich sekwencje ruchu artystów. Warstwa wizualna spektaklu realizowała się dzięki sugestywnemu obrazowaniu i nieoczekiwanym „zrywom muzyczno-ruchowym”, przywołującym na myśl obrazy naładowane przemocą, pochodzące ze współczesnych przekazów medialnych. Spektakl stanowił próbę scenicznej problematyzacji tematu władzy, agresji i manipulacji. Był przenikliwą krytyką współczesnego świata i rządzących nim społeczno-politycznych mechanizmów. Pokazywał, że próbie stworzenia nowego wspianiałego świata, utopijnego raju, towarzyszy bezwzględność, a jednostka nie ma szans w zderzeniu z siłą zbiorowości.

Spektakle inspirowane twórczością Jerzego Grotowskiego

Zmagania Rodowicza z ideą teatru i postacią Grotowskiego szczególnie wyraźnie dostrzec można w trzech spektaklach: *Grotowski – próba odwrótu* (2010), *Studium o Hamletach* (2017) i *ja, bóg* (2019). Rodowicz ma stałą potrzebę konfrontowania się z myśleniem Grotowskiego o teatrze, o aktorze; z jego dokonaniem w przestrzeni sztuki, koncepcjami religii, kultury, a przede wszystkim – z jego refleksją dotyczącą kondycji człowieka. Postaramy się to pokazać na przykładzie dwóch spektakli.

Grotowski – próba odwrótu to spektakl, który składał się w warstwie literackiej z tekstów Grotowskiego i osobistych historii aktorów Chorei. Rodowicz w procesie pracy zachęcał ich do budowania – w oparciu o wybrane fragmenty wypowiedzi twórcy Teatru Laboratorium – własnej opowieści scenicznej. Były to teksty istotne dla nich, mające potencjał wyrażenia prawdy o ich doświadczeniach wewnętrznych i o świecie zewnętrznym. Połączenie tego, co osobiste z tym, co fikcyjne wykreowało na scenie opowieść uniwersalną. To, co zostało

zaprezentowane na scenie, nie miało żadnego związku z tak zwaną metodą Grotowskiego, nie było manifestacją jego sposobu myślenia. Jedyne pewne elementy widowiska – aktorstwo, działanie z przestrzenią, specyficzna ekspresja ciała – korespondowały z estetyką wybitnego reformatora teatru. Rodowicz testował aktualność idei autora *Apocalypse cum figuris*, ich znaczenie dla młodych ludzi, którzy nie mieli z mistrzem żadnej styczności.

Siłą spektaklu *ja, bóg* było stworzenie nowej perspektywy mówienia o Grotowskim; bardzo osobistej i intymnej (za sprawą Rodowicza), oraz świeżej i krytycznej (za sprawą Joanny Chmieleckiej). Przedstawienie odzwierciedla charakterystyczną dla Chorei metodę tworzenia spektakli, budowanych wedle formuły eseju teatralnego, stanowiących fuzję różnych tekstów i estetyk ruchu. Artyści stawiają pytanie o istnienie bądź nieistnienie Boga, ale zasadniczym tematem spektaklu jest poszukiwanie przez człowieka tożsamości i własnej drogi rozwoju.

Spektakle odnoszące się do znanych twórców polskiej kultury

Nie tylko twórczość Jerzego Grotowskiego stała się źródłem odniesień dla zespołu Chorei – wśród twórców, którzy inspirowali realizatorów spektakli byli m.in. Tadeusz Kantor (problematyka śmierci i powrotu do dzieciństwa w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Pawła Passiniego *Sczeźli* z 2007 roku), Stanisław Wyspiański (twórczość i osobiste losy artysty oraz jego dzieci w spektaklu *Odpoczywanie*, zrealizowanym także przez Passiniego, także w 2007 roku), Zbigniew Herbert (refleksja nad przesłaniem zawartym w tekstach poety w przedstawieniu w reżyserii Rodowicza, z 2008 roku, *Gry (w) Pana Cogito*). Wyspiański i Grotowski „powracają” w przedstawieniu z 2017 roku, przygotowanym wspólnie z Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie (*Studium o Hamletach*).

Spektakle, happeningi o tematyce miejskiej

Wydarzenia wiążące się z tematyką miejską, stanowiące artystyczny dyskurs na temat tożsamości i historii Łodzi, to przede wszystkim wyreżyserowany przez Tomasza Rodowicza spektakl zatytułowany *Derby. Białoczerwoni* (2015), a także realizowane przez Choreę

widowisko plenerowe koordynowane i reżyserowane przez Ewę Oto-
mańską – *Rewolucje 1905* (w latach 2015–2019). W tę tematykę wpi-
sały się też spektakle *Szpera '42* (2013) i *Dialogus de Passione #Pasja*
Dialogu (2015) Teatru Pinokio w Łodzi i Chorei. W tym ostatnim
misterium pasyjnym, rozegranym w plenerze, na ulicy Włókienniczej
w Łodzi, uczestniczyły łódzkie grupy „alternatywne”: Teatr Tańca
KIJÓ, Teatr Szwalnia, Pracownia Fizyczna oraz Teatr Ognia i Papieru.

W przedstawieniu szczególnie docenionym przez łódzką krytykę
– *Derby. Białoczerwoni* – ukazane zostały dzieje odwiecznego konfliktu
dwóch lokalnych drużyn piłkarskich: ŁKS-u i Widzewa. Z kolei *Szpera '42*
to wydarzenie zorganizowane wraz z Centrum Dialogu im. Marka Edel-
mana, będące próbą zmierzenia się z tragiczną historią łódzkich Żydów
i konfrontowania jej z dzisiejszym codziennym życiem miasta. Opierało
się na autentycznej podróży do miejsc naznaczonych losami Żydów uwię-
zionych w łódzkim getcie przez hitlerowców. Warto dodać, że był to wspólny
projekt polskich i izraelskich twórców, którego efektem był interdyscy-
plinarny spektakl w reżyserii Ruthie Ostermann i Tomasza Rodowicza.



Zdjęcie 4. Spektakl *Szpera '42*

Fot. Archiwum Teatru Chorea

Na projekt Fabryki Sztuki (którego Teatr Chorea był partnerem i głównym realizatorem) „UWAGA Człowiek! Napięcia miasta” (2013) składały się warsztaty, spotkania, prezentacje spektakli i performansów. Dla artystów współtworzących projekt ważna była kwestia zmagania współczesnego człowieka z problemami życia w wielkich aglomeracjach. Przedmiotem szczególnego zainteresowania animatorów i organizatorów projektu stały się miejsca odcięte od głównego nurtu wydarzeń, zapomniane, a nawet niebezpieczne. W wydarzenia zaangażowali się między innymi mieszkańcy łódzkich domów dziecka, placówek opiekuńczo-wychowawczych, ośrodków dla osób bezdomnych i mieszkańcy ulicy Abramowskiego (projekt „Abramka Fest”). Zostały przeprowadzone warsztaty rękodzieła artystycznego, projektowania instrumentów, warsztaty fotograficzne, teatralne, ruchowo-akrobatyczne, filmowe, muzyczne, literackie itp. Zrealizowano m.in. *Prakrzyk*, performans na dziedzińcu Manufaktury, a także instalację multimedialną *Dom/Awatar/Translokacja*. Artyści związani z Choreą uczestniczyli również w przedstawieniu *Sen nocy letniej* w reżyserii Joanny Lewickiej, w którym udział wzięli więźniowie z Zakładu Karnego w Opolu Lubelskim.



Zdjęcie 5. Spektakl Szpera '42

Fot. Archiwum Teatru CHOREA

Do nurtu „miejskiego” zaliczyć można także projekt „Manewry patriotyczne”, przygotowany z artystami teatru przez Pawła Passiniego (NeTTheatre). Działania artystyczne (happeningi) Passiniego i Chorei odbywały się w różnych, charakterystycznych punktach miasta. Ich ideą było włączenie mieszkańców metropolii do wspólnotowego przeżywania treści wybranych fragmentów literatury polskiej, budzących emocje i refleksje na temat patriotyzmu.

Spektakle z nurtu egzystencjalnego

W tym nurcie można wyodrębnić przedstawienia dotyczące nowych technologii – artyści zastanawiają się nad szansami i zagrożeniami wynikającymi z postępu cywilizacyjnego (spektakle Muzg, 2013; //Error404//, 2016). W tę problematykę wpisuje się też przedstawienie 2.0.4.5. *Miniopera metafizyczna* (2018), które stanowi pewnego rodzaju medytację „o konieczności powrotu do tak niemodnych spraw jak etyka, wiara, troska o ideały, poświęcenie” (Olkusz 2018). Świat natury przeciwstawiony bezdusznej cywilizacji „postludzkiej” i namysł nad kondycją współczesnego człowieka to temat multimedialnego performansu *Oratorium Ziemi* (2017) oraz spektaklu *Rój. Sekretne życie społeczne* (2018). Egzystencjalne problemy rozważane przez twórców obejmują wiele tematów, m.in. miłość (hybrydalna forma performatywna *O Miłości*, 2014); osvajanie obcości (*In-ni*, 2017; *Szczelina*, 2016) czy rozdarcie między dobrem a złem oraz racjonalność/nieracjonalność wiary (*Tragedia Jana*, 2018). Powyższą kategorię reprezentują także dwa wydarzenia, stanowiące efekt pracy grupy międzypokoleniowej: spektakl *Złota nić* (2021) oraz performans plenerowy *Sekundowa wspólnota* (2020).



Zdjęcie 6. Spektakl *Szpera* '42

Fot. Archiwum Teatru Chorea

Projekty prospołeczne

Działania prospołeczne mają charakter inkluzywny, dotyczą włączania w obszar kultury artystycznej środowisk wykluczonych czy marginalizowanych (np. aktywizowanie osób niewidomych i słabowidzących w łódzkim Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym nr 6 im. mjr Hieronima Baranowskiego: projekt „Art-Impulsy” i spektakl *VIDOMI*, 2014; projekt „VIDOMI-Kontynuacje”, 2015; projekt „Ciemność”, 2017 i spektakl *Ciemność. To co jest ukryte*, 2017). W procesie pracy z osobami dotkniętymi niepełnosprawnością wykorzystywane są różne techniki, np. ćwiczenia partnerskie i grupowe, asekuracyjne, rytmiczne, głosowe, ćwiczenia nad świadomością własnego ciała i różne formy teatru tańca.

Wyjątkowym i unikalnym wydarzeniem z uwagi na jego skalę, liczbę zaangażowanych grup, rangę oraz powstanie w toku pracy nowych podzespołów (chóru i grupy młodzieżowej) było „Oratorium Dance

Project”, realizowane w latach 2011–2012. Po raz pierwszy Chorea symultanicznie prowadziła pracę społeczną, artystyczną i edukacyjną. Podstawową formą działania były warsztaty teatralne i muzyczne, do prowadzenia których zespół zaprosił kilka łódzkich grup zajmujących się tańcem. Międzynarodowy projekt taneczno-muzyczny kierowany był do środowisk narażonych na marginalizację i wykluczenie. Zajęcia prowadzone były w łódzkich szkołach, świetlicach środowiskowych, domach dziecka, ośrodkach socjoterapii, ośrodkach MONARU i MOPS-u. Z cyklu warsztatów wyłoniły się trzy grupy: dzieci, nastolatków i seniorów, które przygotowały spektakl stanowiący finalny efekt tego projektu. W warsztatach wzięło udział ponad pół tysiąca uczestników, z tej grupy sto dwadzieścia osób pozostało w fazie końcowej. Spektakl wieńczący projekt składał się z jedenastu luźno ze sobą powiązanych scen taneczno-ruchowych. Współtworzony był z Orkiestrą Symfoniczną i z Chórem Filharmonii Łódzkiej pod batutą Grzegorza Wierusa oraz z tancerzami ze Stanów Zjednoczonych i z Wielkiej Brytanii. Choreografię opracowali uczestnicy i instruktorzy poszczególnych grup, pod kierunkiem wybitnego amerykańskiego choreografa i tancerza Roberta M. Haydena, przy współpracy tancerzy z grupy Earthfall. Widowisko, które wyreżyserował Tomasz Rodowicz, otrzymało szereg nagród, m.in. nagrodę „Energia Kultury 2011” przyznaną przez łódzką „Gazetę Wyborczą” i TV Toya dla najważniejszego wydarzenia kulturalnego roku; „Złotą Maskę” przyznaną przez łódzkie środowisko teatralne (w kategorii: najważniejsze wydarzenie sezonu teatralnego) czy nagrodę „Punkt dla Łodzi” przyznaną przez łódzkie organizacje pozarządowe.

Stowarzyszenie kontynuowało inkluzywne inicjatywy społeczne, czego dowodem jest choćby praca nad projektem „Wszędodomni” (2013). Angażował on mieszkańców łódzkiego Ośrodka dla Bezdomnych im. Brata Alberta. Animatorzy przeprowadzili w ośrodku cykl warsztatów artystycznych (fotograficznych, muzycznych, teatralnych, narracyjnych, graficznych i plastycznych) zakończonych pokazem performatywnym.



Zdjęcie 7. Spektakl Oratorium Dance Project

Fot. Archiwum Teatru Chorea

Małe formy artystyczne

Osobne miejsce w obszarze pracy teatralnej Chorei zajmuje cykl monodramów i małoobsadowych autorskich spektakli oraz koncertów, warto je przynajmniej wymienić: *Wiatr w sosnach* (2006), *Upadek – PSYCHO-SOMATIC GAYm* (2010), *napewnomoże* (2011), *The Blue Rabbit & Pola Amber* (2011), *Córka swojej matki* (2012), *Wielka Niedźwiedzica* (2013), *Spirit + Electro* (2013), *Salto mortale* (2019), *Książniczki* (2020), *Powinniśmy być... Impresja na kilka czasowników* (2021). Małe formy artystyczne stanowią egemplifikację emancypacji i wolności kreacyjnej członków Personelu – osoby należące do Chorei mają możliwość indywidualnej pracy twórczej oraz poszukują własnych dróg ekspresji teatralnej.

Twórczość festiwalowa

Stowarzyszenie Teatralne Chorea za swój ogromny sukces uznaje organizację Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Retroperspektywy: dla tak małego zespołu to ogromne przedsięwzięcie artystyczne

i logistyczne⁹. Ideą przewodnią festiwalu jest dialog pomiędzy tradycją i awangardą oraz wspólne zaangażowanie profesjonalistów i amatorów. Festiwal został uhonorowany w 2017 roku Teatralnym Znakiem Jakości (wyróżnienie przyznawane przez środowisko teatralne – Ogólnopolską Offensywę Teatralną). Tomasz Rodowicz tak pisze na temat tego wydarzenia:

Festiwal Teatralny powstaje jako przestrzeń konfrontacji, nowatorskich poszukiwań teatralnych, platforma spotkań warsztatowych oraz miejsce dyskusji dotyczących przemian zachodzących w teatrze XXI wieku. (...) chcemy gromadzić wybitne polskie i zagraniczne zjawiska teatralne, których istnienie przełamuje anachroniczne podziały na teatr słowa, ruchu i muzyki, przywracając niepodzielną trójjednię – *choreę* – życiodajny fundament teatru. W odniesieniu do naszego festiwalu Chorea to nie nazwa własna – lecz idea otwierająca nowe przestrzenie dla teatru, wyznaczająca zadania dla aktora: opowiadacza historii-tancerza-śpiewaka, i stawiająca nowe wyzwania reżyserowi, który – podobnie jak w antycznej Grecji – powinien być dramaturgiem, choreografem i kompozytorem jednocześnie (Rodowicz 2010a: 61).

⁹ Wymowne są statystyki. Jak czytamy na stronie festiwalu: „W ciągu ostatnich 12 lat (podczas 8 międzynarodowych edycji Festiwalu Retroperspektywy oraz 2 ogólnopolskich edycji festiwalu Perspektywy) odbyło się ponad 130 spektakli i koncertów oraz około 50 warsztatów. Zjawiło się ponad 380 zaproszonych gości z kilkunastu krajów (m.in. z USA, Indii, Szwecji, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Portugalii, Białorusi), a w festiwalowe progi zawitało ponad 32 000 widzów i uczestników”. *O festiwalu* (2022), <https://retroperspektywy.com/pl/o-festiwalu/idea> (dostęp: 15.09.2022). Interesujący wydaje się fakt finansowania Festiwalu przez wielu partnerów: „W roku 2018 Międzynarodowy Festiwal Teatralny Retroperspektywy otrzymał wsparcie w wysokości 100 000 złotych z Urzędu Miasta Łodzi, 80 000 złotych od Fabryki Sztuki, 41 040 złotych z Narodowego Centrum Kultury oraz 2000 złotych z Ambasady Izraela, która wsparła przyjazd izraelskiej grupy Malenki Theatre. Wymienione dofinansowania pokrywają koszty festiwalu do wysokości 223 040 złotych. Realny koszt planowanego festiwalu na początku roku 2018 wyniósł 387 523 złotych. Otrzymanie jedynie 58% potrzebnej kwoty zmusiło organizatorów do znaczącego zmniejszenia skali wydarzenia” (Maszevska 2018: 39).

Projekty edukacyjne

Fabryka Sztuki i Chorea realizują całoroczny program Twórczych Warsztatów. W swojej ofercie posiadają autorskie warsztaty rozwojowe, szkolenia „biznesowe” dla kadry zarządzającej przedsiębiorstw z zakresu komunikacji i kreatywności, warsztaty integracyjne dla firm. Stowarzyszenie Chorea prowadzi warsztaty teatralne, muzyczne, taneczne, plastyczne, z technik dramy; międzynarodowe warsztaty zarówno dla profesjonalnych aktorów, tancerzy i muzyków, jak i dla amatorów interesujących się teatrem, muzyką i tańcem; zajęcia dla pedagogów, edukatorów, animatorów kultury, nauczycieli i wychowawców; rodzinne warsztaty ruchowe i sensoryczne dla dzieci i ich opiekunów; warsztaty performerskie dla młodzieży i dorosłych. Organizacja warsztatów możliwa jest m.in. dzięki środkom finansowym uzyskanym z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i z Urzędu Miasta Łodzi.

Nie sposób wymienić wszystkich warsztatów zrealizowanych przez Choreę w ciągu tych kilkunastu lat. Większość z nich powstaje w ramach dużych projektów. W ostatnich latach jeden z ciekawszych programów warsztatowych wpisany był w projekt „Jak w ulu!” (2018). Interdyscyplinarne warsztaty z zakresu teatru i ekologii kończyły się edukacyjnym spektaklem rodzinnym *Rój. Sekretne życie społeczne*. Dla animatorów Chorei prawdziwym wyzwaniem jest praca z uczestnikami reprezentującymi różne kategorie wiekowe: z dziećmi (m.in. spektakl *Żarty teatralne*, 2018; *Miasto*, 2019; *Sklep z dobrym humorem*, 2021; ...OD CZASU DO CZASU..., 2021), z młodzieżą (m.in. spektakl *Brzydal*, 2013; projekty „Lato w Teatrze”) oraz z seniorami (m.in. projekt „Pamięć ciała / Pamięć miejsca / Pamięć pustki” zrealizowany w 2013 roku w ramach programu „UWAGA Człowiek! Napięcia miasta”). Chorea podjęła ostatnio współpracę z nauczycielami (trzy edycje projektu Laboratorium Kreatywnego Działania, 2019–2021).



Zdjęcie 8. Projekt „Jak w ulu!”

Fot. HaWa

Do zakresu działań edukacyjnych można zaliczyć też przygotowanie przez Tomasza Rodowicza i jego współpracowników (Małgorzatę Jabłońską, Elinę Tonewę, Adriana Bartczaka, Janusza Adama Biedrzyckiego) podręcznika *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, wydanego w 2015 roku przez Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, przy wsparciu Instytutu Muzyki i Tańca. Treści zawarte w tej publikacji tworzone były przede wszystkim w oparciu o indywidualne doświadczenia i umiejętności aktorów/tancerzy Chorei, którzy pełnią również funkcję liderów różnych grup teatralnych. W książce omówione są ćwiczenia składające się z różnych elementów, począwszy od treningu aktorskiego, form teatru współczesnego, teatru tańca, akrobatyki, akrojongi, improwizacji w kontakcie po techniki sztuk walki (w głównej mierze krav magi). Podręcznik zawiera szczegółowe instrukcje wykonywania ćwiczeń oraz bogaty materiał ilustracyjny. Do jego powstania

przyczynili się też studenci Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi oraz liczne grono osób współpracujących ze Stowarzyszeniem podczas realizacji różnych projektów. Warto dodać, że Teatr Chorea organizuje w Łodzi, w Polsce i za granicą warsztaty oparte na opracowanym przez liderów treningu.

Projekty muzyczne

Projekt *Lulabajki* (2013) był pierwszym dużym i samodzielnym projektem Chóru Teatru Chorea, który efekty swojej pracy zaprezentował podczas multimedialnego koncertu w Teatrze Muzycznym w Łodzi. Członkowie Chóru przeprowadzili cykl warsztatów o charakterze muzyczno-plastycznym. Projekt podzielony był na dwie części: pierwsza z nich składała się z otwartych warsztatów prowadzonych w placówkach opiekuńczo-wychowawczych i w domach dziecka, druga polegała na przygotowaniu finałowego koncertu z udziałem wyłonionej w czasie warsztatów grupy dziecięcych uczestników. Ciekawą inicjatywą związaną z projektem było wydanie w 2015 roku płyty, w nagraniu której uczestniczyli m.in. Wielki Chór Młodej Chorei, Natalia Przybysz i zaproszone do projektu dzieci. *Lulabajki* to „piosenki między jawą a snem, baśnią a codziennością, dzieciństwem i dorosłością. Kołysanki i muzyczne opowiadki na poważnie i wesoło” (*Lulabajki Teatru Chorea* 2020). Docenić trzeba bogate instrumentarium: na płycie można usłyszeć altówkę, fortepian, kontrabas, kastaniety, perkusję, skrzypce, mandolinę, trąbkę, lirę korbową, flet poprzeczny, wiolonczelę, ale także mniej znane instrumenty, takie jak shekere, surdo, cajon. Płytę wydała Wytwórnia Universal Music Polska (*Lulabajki Teatru Chorea*).



Zdjęcie 9. Koncert *Lulabajki*

Fot. Karolina Szczepocka

Liczne koncerty muzyczne, jakie organizowane są pod patronatem Chorej, przybliżają różne kultury i tradycje muzyczne świata (m.in. starożytna Grecja, Bałkany, Macedonia, Ukraina i kilkanaście innych krajów)¹⁰.

¹⁰ Warto wymienić choć kilka koncertów: *Antyk/Trans/Formacja* (premiera w 2010 roku) – „starożytne zabytki muzyczne w etno-jazzowych interpretacjach”; *The Blue Rabbit & Pola Amber* (premiera w 2011 roku) – „surrealistyczna wędrówka z hipnotyzującym dźwiękiem, zawiłą narracją i zniewalającym obrazem”; *Koncert Pieśni Antycznych* (premiera w 2011 roku) – „rekonstrukcja i autorska interpretacja najstarszych zabytków muzyki europejskiej”; *Pieśni Świata* (2012) i *Wiatr z Południa* (2013) – „muzyczna podróż po tradycjach muzycznych świata rozpisana na głos, ruch i rytm. Autorskie aranżacje pieśni z kilkunastu krajów i różnych tradycji muzycznych, wykonywane przez chór”; *Gilgamesz* (2013), koncert na chór, trio jazzowe i kwartet smyczkowy; *Bracia Polarnej Zorzy* (2018) – bałtyckie baśnie i legendy „zaśpiewane po estońsku, fińsku, litewsku, łotewsku i polsku” z akompaniamentem kilkunastu instrumentów, z udziałem teatru cieni.

Warsztaty obejmują m.in. naukę technik głosowych, pieśni antycznych, tajniki śpiewu bałkańskiego, poznawanie podstawowych struktur rytmicznych stanowiących podstawę muzyki Europy, Bałkanów oraz Bliskiego Wschodu.

Działania marketingowe

Sprawny marketing stanowi podstawę działań instytucji, która ma ambicje docierać do szerszego grona odbiorców. Chorea posiada stale aktualizowaną stronę internetową, profil na Facebooku, Instagramie, do swoich sympatyków regularnie wysyła newsletter. Informacje na temat działań Stowarzyszenia pojawiają się dodatkowo na profilu facebookowym Fabryki Sztuki i Chóru Teatru Chorea, zatem liczba obserwujących regularnie wzrasta. Oczywiście Teatr przygotowuje również plakaty i inne materiały reklamowe¹¹, jednak można odnieść wrażenie, że ich kolportaż nie jest mocną stroną teatru. Ograniczone środki finansowe nie pozwalają na rozwój tej niewątpliwie ważnej sfery działań. Jak wynika z sondażu ankietowego przeprowadzonego w 2018 roku przez Annę Maszewską, największe znaczenie ma tzw. marketing szeptany – aż 47% badanych uczestników spektakli przygotowanych przez Choreę uczestniczyło w nich za namową rodziny lub znajomych (Maszewska 2018: 55). Wyjątkiem jest natomiast coroczny festiwal Retroperspektywy, któremu towarzyszą wielkie akcje promujące, niestandardowe strategie pozyskiwania widzów. Wykorzystywanie różnych kanałów informacji to zasługa zewnętrznej firmy, która prowadzi profesjonalną kampanię marketingową. Oprócz działań niewymagających wielkich nakładów finansowych, wykorzystuje ona też masowe media – promuje festiwal w prasie, radiu, telewizji, a nawet organizuje „happeningi w przestrzeni miasta”, zwracające uwagę na ideę festiwalu.

¹¹ Ulotki reklamowe zostawiane są m.in. w łódzkich klubokawiarniach i w niektórych instytucjach kultury.

Funkcje instytucji/grupy teatralnej Chorei

Publiczność Chorei

Pytając o „całościowy rezultat zorganizowanej działalności” instytucji, warto zastanowić się nad jej odbiorcami. Wnioski o ograniczonym zasięgu, których nie można ekstrapolować na całą publiczność Chorei, sformułowała Anna Maszewska, która na potrzeby swojej pracy magisterskiej przeprowadziła w 2018 roku badanie ankietowe wśród audytorów dwóch spektakli zrealizowanych przez zespół teatralny. Pytania dotyczyły przede wszystkim preferencji kulturalnych, oczekiwań widzów i ich oceny oferty programowej Stowarzyszenia. Celem sondażu Maszewskiej była także próba określenia struktury społecznej publiczności. Na widowni przeważały kobiety (63%), osoby z wyższym wykształceniem stanowiły 74% ogółu widzów. Największy odsetek odbiorców reprezentował kategorię wiekową 26–60 (aż 89%). Zaskakuje fakt, że studenci i uczniowie liceów mieli tu nieliczną reprezentację. Widownię owych dwóch przedstawień tworzyli stali odbiorcy oferty programowej Chorei, znający jej specyfikę, doceniający wysoki poziom merytoryczny zarówno spektakli, koncertów, jak i prowadzonych przez zespół działań edukacyjno-warsztatowych. Dla respondentów jakość oferty programowej Stowarzyszenia była ważniejsza niż przystępne ceny biletów czy usytuowanie teatru w ciekawej lokalizacji.

Sondaż potwierdził obiegową opinię, że w skład widowni Chorei wchodzi znajomi i rodziny członków zespołu, stali bywalcy, zaprzyjaźnieni z zespołem przedstawiciele środowisk akademickich i artystycznych. Lepsza promocja działań twórczych Stowarzyszenia z pewnością pozwoliłaby poszerzyć zasięg oddziaływania teatru i pozyskać nową publiczność.



Zdjęcie 10. Koncert Lulabajki

Fot. Karolina Szczepocka

Recepcja krytyczna twórczości Chorei

Oprócz dwóch publikacji na temat zespołu powstałych z okazji jubileuszy podsumowujących pierwsze sześć i piętnaście lat jego funkcjonowania, prac dyplomowych, recenzji spektakli i szerszych opisów projektów, do tej pory nie ukazała się żadna praca monograficzna próbująca w pełni uchwycić fenomen Chorei. Opublikowano natomiast na temat jej działalności wiele artykułów naukowych i popularnonaukowych, m.in. w czasopismach „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, „Didaskalia”, „Dialog”, „Teatr”, „Kultura i Społeczeństwo”, na portalu teatralny.pl, a także w gazetach codziennych, takich jak łódzka „Gazeta Wyborcza” czy „Dziennik” (zob. m.in. Szymkowiak 2012, Banach 2015, Kencki 2018, Kozowicz 2011, Leszczyńska 2017). To dowód na środowiskową legitymizację grupy, na formułowane *explicite* i *implicitie* uznanie jej rangi kulturotwórczej przez kręgi opiniotwórcze. Długi jest spis nagród, jakie otrzymał zespół, co także świadczy o lokalnej

i ponadlokalnej pozycji artystycznej łódzkiej formacji (wyliczone są na stronie internetowej Stowarzyszenia: zob. *Nagrody*, 2020).

Chorea – teatr bliskiego kontaktu

Uczestnicy grupy teatralnej Chorea realizują pasje artystyczne, ale poza motywacjami twórczymi kierują nimi także potrzeby afiliacyjne. W czasach dominacji kultury cyfrowej nie do przecenienia są bezpośrednie spotkania z innymi, ponieważ nic nie może zastąpić kontaktów *face to face*. W Chorei zawiązują się przyjaźnie, czasem trwale związki. Budowanie więzi społecznych, wspólnotowe przeżycia mają istotne znaczenie, ponieważ przekładają się na dobrostan psychiczny jednostek. Działania artystyczne stanowią czynnik integrujący członków grupy, zwiększający ich społeczny kapitał. Więzy relacyjne, międzyosobowe generują zachowania oparte na solidarności, lojalności, zaufaniu. Zaangażowanie w projekty dostarcza uczestnikom pozytywnych wzmocnień, zwiększa ich samoocenę, zaspokaja emocjonalne potrzeby, stanowi nie tylko źródło społecznego wsparcia, ale często też zabawy i relaksu. Członkowie grupy Chorea stwierdzają *expressis verbis*:

We współczesnym społeczeństwie coraz trudniej jest ludziom zbudować trwale więzi i przyjaźnie, a są to przecież niezbędne elementy naszego życia, warunkujące zarówno samoakceptację, jak i wspólnotowe funkcjonowanie. Regularne spotkania ważne były nie tylko w ich znaczeniu profesjonalnym, czyli jako podejmowane dla doskonalenia teatralno-tanecznego warsztatu uczestników, ale przede wszystkim istotne były w ich sensie ludzkim, przynosząc budowanie specyficznej więzi i relacji interpersonalnych (Moraczewski 2020: 40).

Właściwie wszystkie wydarzenia związane z Choreą, o których Ci opowiem, przeplatają się z moim prywatnym życiem. Jak u każdego chyba... To, co dzieje się w Chorei bardzo silnie uzależnione jest od relacji międzyludzkich, a w konsekwencji również od tego, co prywatne i osobiste. W tym przypadku granica przechodząca pomiędzy tym, co nasze, a tym, co zawodowe jest bardzo cienka (Toneva 2020, wywiad).

Janusz Adam Biedrzycki, który realizował wiele projektów Chorei podkreśla, że wiele zawdzięcza uczestnictwu w tej grupie artystycznej:

Mówiąc krótko, zakochałem się w uprawianym przez nich teatrze „wspólnoty”, teatrze będącym syntezą ruchu, słowa i śpiewu. Jak już później trafiłem do formacji Tańców Labiryntu, moje życie zmieniło się o sto osiemdziesiąt stopni (...) (Biedrzycki 2019, wywiad).

Członkowie grupy Chorea nie rozdzielają linią demarkacyjną sfery życia zawodowego i osobistego – na temat przenikania się obu obszarów mówi m.in. Biedrzycki:

„Oratorium Dance Project”. W tym projekcie miałem pod swoją opieką grupę nastolatków z różnych środowisk. Wraz z kolegami i koleżankami z zespołu prowadziłem warsztaty w między innymi: domach dziecka, ośrodkach socjoterapii, świetlicach środowiskowych, szkołach. Z cyklu tych warsztatów powstały trzy grupy: dzieci, nastolatków i seniorów, które stanowiły główną oś spektaklu będącego produktem końcowym tego projektu. Po zakończeniu tego ogromnego przedsięwzięcia nie chciałem zostawiać grupy młodych ludzi z rozbudzonymi umysłami, ciałami i przede wszystkim chęciami do dalszej pracy. Uważałem, że będzie to niepedagogiczne i nieprofesjonalne. Po *Oratorium* zaproponowałem więc grupie chętnych osób luźne spotkania treningowe w Fabryce Sztuki. Z tych spotkań, po jakimś czasie, narodził się pomysł pracy nad spektaklem. (...) Grupa ta pracowała ze sobą przez wiele następnych lat. Oczywiście zmieniała się z czasem. Ktoś przychodził, a ktoś odchodził. W tym momencie nie pracujemy już ze sobą tak intensywnie, ale ta wspólnota, opierająca się bardzo silnie na tym, co prywatne i co zawodowe, nadal trwa (Biedrzycki 2019, wywiad).

Podczas wspólnej pracy nad spektaklem, podczas ćwiczeń warsztatowych młodzi ludzie mają szansę nawiązywać relacje przyjaźni, oparte na szacunku, zrozumieniu, chęci poznawania siebie i odpowiedzialności. Nabywają kompetencje społeczne, które ułatwiają im funkcjonowanie w codziennym życiu. Warto zwrócić uwagę na jeszcze inne aspekty związane ze specyfiką aktywności podejmowanej przez członków grupy – przygotowywanie przedstawień daje im szansę poszerzania horyzontu poznawczego i aksjologicznego, możliwość pogłębionego postrzegania świata w całej jego złożoności.

W ramach analizy problemu „wartości dodanych” wynikających z zaangażowania w działania twórcze Chorei kolejny raz oddaję głos

Wiktorowi Moraczewskiemu. Omawiając działania związane z organizacją i funkcjonowaniem grupy młodzieżowej, zwrócił on uwagę na wymierne i niewymierne gratyfikacje będące efektem kolektywnej pracy twórczej w Stowarzyszeniu:

Choreę tworzą ludzie, którzy – niezależnie od ciągłej zmiany w swoim życiu artystycznym – potrafią nie tylko ze sobą intensywnie współpracować i wymieniać się doświadczeniami, ale także prywatnie szczerze się ze sobą przyjaźnić. Mogłem tego doświadczyć, dołączając w roku 2018 do młodzieżowej grupy Biedrzyckiego jako instruktor. Prywatnie są to ludzie niezajmujący się wyłącznie działaniami artystycznymi, ale również nie-artyści – byli i obecni – gimnazjaliści, licealiści, studenci różnych kierunków (zarówno artystycznych, jak i filologicznych czy politechnicznych), pracownicy korporacji, ekspedienty itd. Zarówno te opisane, wcześniejsze projekty Biedrzyckiego, jak i prowadzone obecnie, umożliwiają integrację ludzi z różnych środowisk kulturowych – łódzkich i pochodzących spoza miasta. Wszystkie podejmowane działania poszerzają ich doświadczenia, nie tylko w pracy taneczno-teatralnej, ale także w komunikacji społecznej, zwiększają ich potencjał, kreatywność, myślenie perspektywiczne, a także powodują umacnianie się ich samodzielności i odpowiedzialności za siebie i grupę. Poprzez konfrontację różnych postaw społecznych i różnych sposobów myślenia o rzeczywistości, przełamywane są stereotypy społeczne (Moraczewski 2020: 41–42).

Anna Maszewska *expressis verbis* mówi o Chorei jako o teatrze wspólnoty:

To jest coś więcej niż zespół zawodowy, czyli zbiór ludzi, którzy ze sobą pracują. To jest mój dom. To jest duże słowo, bo ja dorastam i tworzę też mój dom. Ale tutaj mogę przyjść po pomoc, znajdę ludzi, którzy mnie rozumieją, dostaniemy tu wsparcie i zawodowe, i psychiczne. Jesteśmy ze sobą silnie związani, dlatego niełatwo jest wyjść ze wspólnoty. Nie chcemy z niej wyjść, bo jest nam dobrze ze sobą (...) (Maszewska 2022, wywiad).

Jak wynika z wywiadów, członkowie Chorei podtrzymują więzi interpersonalne, na przykład poprzez celebrowanie rytuałów, wspólne świętowanie urodzin, organizowanie w teatrze wigilii itp. Stali uczestnicy grupy mówią o satysfakcji z przynależności do kolektywu i podkreślają przenikanie się życia zawodowego i prywatnego – dzięki działaniom

artystycznym, projektowym ludzie spędzają ze sobą bardzo dużo czasu, zbliżają się mentalnie i emocjonalnie, czasem na tym gruncie konstytuują się związki małżeńskie, partnerskie, przyjacielskie. Chorea to nie tylko stowarzyszenie o charakterze twórczym, ale także – dla jego uczestników – cenna grupa wsparcia, zaspokajająca ich potrzeby afiliatywne.

Podsumowanie. „Chorea to MY”

Stowarzyszenie Teatralne Chorea stanowi tygiel kulturowy, którego istotą jest łączenie i integracja, w którym mieszają się różne dziedziny sztuki, tradycja i awangarda, w którym na równych prawach mogą spotykać się amatorzy i zawodowcy. W tym tyglu liczy się proces tworzenia, wykorzystywania energii twórczej wielu artystów i działalność animacyjna, której celem jest katalizowanie społecznej zmiany. Wypunktujemy najważniejsze zalety tej instytucji:

- Zajęcia prowadzone w Chorei przeznaczone są dla różnych grup wiekowych: dzieci, młodzieży, osób dorosłych, seniorów. W programie znajdują się m.in. warsztaty ruchowe, teatralne, taneczne, muzyczne, wokalne, plastyczne, performerskie, warsztaty prowadzone przez doświadczonych instruktorów.

- To miejsce eksperymentowania, w którym rodzą się wciąż nowe pomysły działań istotnych dla środowisk marginalizowanych, wykluczonych. Cenne jest poszerzenie zakresu oddziaływania kultury, zaproszenie mieszkańców Łodzi do włączenia się we wspólne działania (m.in. warsztaty i projekty realizowane w przestrzeni miasta).

- Chorea to miejsce wymiany myśli, doświadczeń i energii artystycznych, ważne zarówno w skali lokalnej, jak i ogólnopolskiej, a w pewnym zakresie też międzynarodowej. Wyrzistość, własny oryginalny język teatralny to podstawy tworzenia rozpoznawalnej marki. Zespołowi udało się wykształcić doceniane w świecie teatru techniki i metody pracy artystycznej (opierające się na pracy z ciałem i głosem), a dzięki otwartości zespołu formuła ta ciągle jest udoskonalana, przez co staje się formułą aktywną.

- Chorea konstytuuje wspólnoty pracy i myśli twórczej, zaspokajające pragnienie autentycznego spotkania *face to face*. Stowarzyszenie może pochwalić się kręgiem sojuszników i sympatyków („przy-artystów”) – tworzą go ludzie zainteresowani sztuką, w tym znawcy teatru

reprezentujący środowisko akademickie, wykładowcy i studenci, młodzież licealna, zaprzyjaźnione z grupą szerokie grono fanów, wierna publiczność.

– Wyjątkowa jest tu także współpraca z otoczeniem społecznym – obejmuje swoim zasięgiem uniwersytet, szkoły, instytucje kultury (m.in. Teatr Tańca KIJÓ, Teatr Szwalnia, Akademicki Ośrodek Inicjatyw Artystycznych, Pracownia Fizyczna, Teatr Pinokio, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódzki Dom Kultury), ośrodki opiekuńczo-wychowawcze, domy pomocy społecznej, schronisko dla bezdomnych, domy dziecka, świetlice środowiskowe itp.

Konfrontując zasadę naczelną (cele instytucji) określoną w Statucie Stowarzyszenia Teatralnego Chorea z realizowanymi działaniami zespołu, trzeba odnotować ich pełną zgodność. Grupa prowadzi szeroko pojętą działalność kulturotwórczą, inicjuje wiele wydarzeń artystycznych, społecznych i edukacyjnych, zapewnia młodym twórcom możliwość rozwoju i prezentacji ich dorobku. Trzeba mocno podkreślić, że Chorea to zespół współtwórców – pomysłodawcami i koordynatorami poszczególnych projektów są najczęściej osoby ze stałego zespołu, a czasem te, które tylko okazjonalnie współpracują z teatrem.

Wspomnijmy na koniec o promocji miasta i regionu, zapisanej w statucie Fabryki Sztuki i rzeczywiście realizowanej, m.in. poprzez festiwal Retroperspektywy, który stanowi od lat stały punkt na kulturalnej mapie Łodzi. Jedynie działania badawcze, a co się z tym wiąże i naukowo-dokumentacyjne nie są obecnie realizowane przez Choreę w wystarczającym stopniu. Zespół jest gotowy na realizację tego typu projektów (i wciąż podejmuje starania w zakresie pozyskiwania środków na działalność naukowo-badawczą), ale ponieważ nie jest jednostką naukową, od wielu lat nie otrzymuje funduszy na ich wykonanie. Trzeba przyznać, że na początku istnienia Stowarzyszenia działalność badawcza i dokumentacyjna była intensywniejsza¹², obecnie zdominowała ją aktywność społeczno-edukacyjna.

¹² Jedną z ważniejszych podróży badawczych, jakie odbył zespół Chorei, była wyprawa do Bułgarii w 2005 roku (projekt „Bułgaria – epos bałkański”). Była to dla części zespołu kontynuacja poszukiwań prowadzonych w obrębie ważnego projektu „Nieznane źródła muzyki europejskiej – antyczna Grecja”

Powyższe omówienie stanowi skrótowe ujęcie tylko niektórych spośród wielu inicjatyw grupy (w latach 2004–2019 odbyło się w Chorei około 120 wydarzeń: spektakli, koncertów, warsztatów, zob. *Kalendarium* 2019: 216–218). Personel instytucji, jaką stanowi Chorea, swoje mocne strony upatruje w wysokim poziomie merytorycznym projektów i w ich interdyscyplinarności; w kompetencji i zaangażowaniu animatorów; w elastyczności organizacyjnej; w otwartości na otoczenie społeczne i we współpracy z wieloma podmiotami („CHOREA miejscem spotkań”); w „odwadze wchodzenia w nowe obszary kulturowe” (Maszewska 2018: 63). Duże znaczenie ma przychyłność władz miasta i wsparcie Fabryki Sztuki, dzięki której Teatr dysponuje własnym miejscem działań twórczych. Siłą Chorei jest też ciekawa oferta programowa, która decyduje o rozpoznawalności grupy, buduje jej markę i prestiż.

Stowarzyszenie Teatralne Chorea testuje nowatorskie sposoby funkcjonowania na rynku kultury, tworzy je wspólnota artystów i animatorów z dużym potencjałem twórczym i coraz większą świadomością wagi działań marketingowych. Grupa podejmuje próby zdobywania nowej publiczności, pozyskuje partnerów ze świata kultury i biznesu. To pozwala zarówno personelowi Chorei, jak i wiernej publiczności patrzeć z optymizmem w przyszłość, pomimo wielu problemów, jakie zespół dzieli z innymi grupami należącymi do polskiego *offu*. Działania artystyczne i projekty społeczno-edukacyjne, które realizuje Chorea, możemy nazwać „angażującymi i zaangażowanymi” w świat człowieka, w jego ponadczasowe problemy i w te aktualne, wynikające z egzystencji *hic et nunc*. Twórcy nie zwracają się do publiczności dyskursywnym językiem publicystycznym czy ideologicznym, spektakle przez nich przygotowane mają charakter sensualny, emocjonalny, w mniejszym stopniu odwołujący się do intelektu. Estetyka jest tu istotna, ale ważniejsza wydaje się w tym teatrze możliwość spotkania. W artystycznym tyglu mieszają się energie twórcze wielu artystów i animatorów, a w wyniku ich pasji powstają dzieła zróżnicowane pod

(2003). Obecnie warto wspomnieć o współpracy Chorei z Katedrą Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, która zaowocowała m.in. współorganizacją III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w 2017 roku.

względem tematycznym i formalnym, liczne projekty i inicjatywy kulturalne pełniące niewątpliwie ważną rolę kulturotwórczą, integrującą i terapeutyczną. Istotę działań Chorei, kontynuującej najlepsze tradycje kultury alternatywnej, stanowi „przeciwstawianie procesom atomizacji prób budowania kulturowego ładu wokół centrum, skupiającego różnorodne formy życia w jedną całość” (Jawłowska 1988: 7).

Na zakończenie warto podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o fenomen Stowarzyszenia Chorea. Jakie cechy tej grupy decydują o jej długim trwaniu (już kilkanaście lat)? Istnienie w jej ramach specjalizacji, podgrup nie sprzyja spójności, zatem musi być istotna przyczyna sygnalizowanej w tekście „jedności w wielości”. Na podstawie rozmów z członkami zespołu teatralnego można nazwać Choreę grupą kooperacyjną, nie występują tu przejawy antagonizmów, rywalizacji, jawnie okazywanej zazdrości. Programowy pluralizm ideologiczny i artystyczny stanowi niewątpliwy atut, zapobiegający konfliktom na tle różnic poglądów w kwestiach światopoglądowych, politycznych, obyczajowych, a także artystycznych. Atutem tej grupy artystycznej jest silny, charyzmatyczny lider, niezwykle kreatywny artystycznie oraz zdeterminowani, lojalni i twórczy współpracownicy, bardzo zaangażowani, gotowi do poświęcenia, do podejmowania dużego wysiłku dla dobra wspólnego. Lider stanowi jądro grupy, zajmuje dominującą pozycję komunikacyjną, ale czasem można mówić o rozproszeniu decyzyjnym. Grupa dąży do otwartego modelu komunikacji, do partnerskich demokratycznych relacji i to także sprzyja łagodzeniu konfliktów, nieodłącznych wspólnemu działaniu. Członków zespołu łączy świadomość jednego celu, podobne spojrzenie na świat społeczny, zaangażowanie w sprawy publiczne, podobna wrażliwość, wspólne wartości (np. akceptacja inności, tolerancja). Dyskurs lidera i animatorów nastawiony jest na przedłużenie egzystencji, zapewnienie grupie warunków przetrwania, a niewątpliwie wyznaczone w aktach komunikacji normatywne ramy działania sprzyjają spójności i trwałości. Członkowie grupy nie stanowią amorficznej masy, to indywidualiści unikający syndromu myślenia grupowego, realizujący oryginalne autorskie projekty. Złożenia programowe (zawarte w Statucie Stowarzyszenia) stwarzają teoretyczną bazę twórczych poszukiwań, jednak nie ograniczają uczestników, bo stanowią formułę otwartą na transformacje, modyfikacje.

Chorea nie jest grupą „żarłoczną”, tzn. nie dąży do całkowitego oddania i podporządkowania członków; nie stanowi także struktury punitywnej (por. Szmatka 1989: 247), o czym świadczy brak przymusu, sankcji. Niezmiernie istotna jest wewnętrzna integracja grupy, jej tożsamość, wyrazistość, myślenie w kategoriach „my”. Więzy towarzyskie, częste kontakty interpersonalne, satysfakcjonujące interakcje zaspokajają potrzeby emocjonalno-afiliacyjne, scalają członków grupy, a to są istotne czynniki sprzyjające jej trwałości. Można zatem ten typ zbiorowości nazwać **wspólnotą** w takim znaczeniu, jakie nakreślił Ferdinand Tönnies (wspólnota jako względnie trwała grupa skupiona przestrzennie, którą cechują silne relacje oparte na braterstwie, a łączą wartości, przekonania, styl życia, por. Tönnies 2008).

Jednak i w tej grupie widoczna jest nieraz opozycja między dobrem jednostki i wspólnoty. Codzienne interakcje generują napięcia: czasem grupa za dużo żąda, anektuje w zbyt dużym stopniu czas prywatny jednostki. Nieraz trzeba wybierać między swoim interesem, swoją wizją działania a ustępstwem na rzecz innych. Z drugiej strony jednostka, jako członek zespołu, zyskuje szczególne prerogatywy – może wystąpić ze swoim projektem pod szyldem Stowarzyszenia (a to daje jej możliwość autonomicznego indywidualnego działania). Wspólne sukcesy grupy niewątpliwie przyczyniają się do indywidualnej satysfakcji, a nawet dumy z przynależności. Zespół ośmiela, otwiera, dodaje skrzydeł, potwierdza predyspozycje, stwarza artystę; formuje i modyfikuje społeczną osobowość członków, amortyzuje artystyczne porażki. Nie można wykluczyć jednak, że niektórzy członkowie Chorei, kiedyś wyfruną z gniazda i zaczną działać na własny rachunek.

Podstawowe informacje o technice i organizacji badań

Chorea – niezmiernie interesująca grupa teatralna – może stanowić przykład wzorcowo działającego zespołu teatru niezależnego w Polsce, który, jak już wcześniej wspomniano, doczekał się już wielu opracowań – m.in. artykułów w pismach branżowych i w prasie codziennej, prac dyplomowych. Na kanale YouTube można zapoznać się z zapisem wybranych spektakli, performansów, koncertów i akcji miejskich. Bogatą dokumentację kryje archiwum Stowarzyszenia, udostępnione

na stronie internetowej Teatru. Oprócz źródeł zastanych, bazę empiryczną tekstu na temat Chorei stanowiły źródła wywołane. Wywiady swobodne (rejestrowane), ale i nieformalne rozmowy przeprowadzone z jej liderami i członkami pozwoliły na uzyskanie pełnego wizerunku tej formacji. Zależało nam na ścisłej współpracy w procesie badań z członkami Chorei i na tym, by ustosunkowali się oni do ostatecznej wersji naszego opracowania. Ich współuczestnictwo w procesie badawczym stanowiło niezmiernie cenny wkład, pozwoliło mieć nadzieję, że uzyskaliśmy wiarygodne i przystające do rzeczywistości socjologiczne studium tej grupy artystycznej (szczególne podziękowania za tę współpracę kierujemy w stronę Pana Wiktora Moraczewskiego i Pani Anny Maszewskiej, którzy podzielili się z nami swoim doświadczeniem zdobytym w Stowarzyszeniu). Cennym materiałem źródłowym stały się wywiady przeprowadzone – w latach 2019–2020 – przez Wiktora Moraczewskiego z Jimem Ennisem, Tomaszem Rodowiczem, Dorotą Porowską, Elżbietą Rojek, Eliną Tonewą, Januszem Adamem Biedrzyckim, Tomaszem Krzyżanowskim.

III

TEATR SZWALNIA JAKO GRUPA PŁYNNA

1. Od marzenia do urzeczywistnienia Geneza Teatru Szwalnia

Teatr Szwalnia sytuuje się pomiędzy „grupą społeczno-artystyczną” zarazem twórczą wspólnotą (zob. Znaniecki 2008, Turner 2010) a instytucją kultury, czyli podmiotem prowadzącym działalność kulturalną¹.

Historia opisywanej tu formacji rozpoczęła się od inicjatywy Marcina Brzozowskiego w 2009 roku. Jego urlop dziekański i wyjazd do Londynu zaowocował pomysłem na monodram (*Clapham Junction*) i planem stworzenia offowego miejsca teatralnej wymiany i pracy artystycznej. Przedtem Brzozowski przez kilka lat brał udział wraz z młodzieżą w warsztatach teatralnych na Kaszubach. Doświadczenia tam zdobyte zrodziły silne pragnienie założenia teatru niezależnego. Ewa Łukasiewicz wyznała w rozmowie, że marzenie o twórczej wspólnocie materializowało się przez kilka lat (Łukasiewicz 2022, wywiad). Był to etap tworzenia się egzystencjalnej *communitas* (Turner 2010: 44; por. Pyszczyk 2020: 63). Dzięki Marcinowi Brzozowskiemu Stowarzyszenie Targowa 62², związane ze środowiskiem studentów i absolwentów

¹ Instytucję definiujemy zgodnie z eksplikacją tego pojęcia przez antropologa Bronisława Malinowskiego (1958), twórcę reprezentującego funkcjonalną teorię kultury. Instytucją nazywa on zorganizowaną grupę ludzi podejmującą określone wspólne działania. Można w niej wyróżnić podstawowe elementy strukturalne, takie jak: zasada naczelna, personel, normy, substrat materialny, działalność i funkcje.

² Stowarzyszenie Targowa 62 zarejestrowano w 2004 roku. W skład stowarzyszenia wchodzi absolwenci i wykładowcy PWSFTviT w Łodzi, m.in.

łódzkiej PWSFTviT, powołało do życia teatr oparty na idei bliskiego kontaktu. W tym akcie reorganizacji twórczej³ ujawnił się lider, „przodownik”⁴ w ujęciu Znanieckiego (Thomas, Znaniecki 1976: 127; Znaniecki 1973: 157). Brzozowski to twórca teatru autorskiego, aktor, reżyser, scenograf, scenarzysta. Obecnie wykłada na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. W 2018 roku otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Łodzi za osiągnięcia w dziedzinie upowszechniania kultury. Obok Marcina Brzozowskiego największy wkład w powstanie nowego teatru w Łodzi mieli aktorzy: Jacek Malarski, który ostatecznie porzucił aktorstwo i odszedł z grupy oraz wciąż aktywni Waław Mikłaszewski i Ewa Łukasiewicz. W 2010 roku w kolektywie teatralnym znalazły się młode teatrołóżki: Patrycja Terciak, Katarzyna Skręt, Elżbieta Mentel, które po pewnym czasie odeszły z grupy. Dwa lata później do wspólnoty dołączył Łukasz Cieślak (artysta sztuk wizualnych, muzyk)⁵.

Początkowo marzenie o twórczej wspólnocie krystalizowało się przy wsparciu Wydziału Aktorskiego PWSFTviT i Teatru Studyjnego w Łodzi. Potrzeba posiadania własnej przestrzeni skłoniła aktorów, członków grupy, do remontu i adaptacji dla własnych potrzeb budynku po dawnej szkole sztuk walk w Łodzi, mieszczącego się na ul. Jaracza 40.

Z uwagi na fakt, że w przestrzeniach magazynowych dawniej mieściła się szwalnia, postanowiono właśnie tak nazwać nowy teatr niezależ-

Ewa Mirowska, Zbigniew Zamachowski, Wojciech Malajkat. „Stowarzyszenie Targowa 62 otrzymało nieocenioną pomoc od Wydziału Aktorskiego PWSFTviT na początku działalności. Przez kilka lat działaliśmy w przestrzeni Teatru Studyjnego” – pisał 09.01.2015 Marcin Brzozowski na łamach portalu e-teatr, <https://e-teatr.pl/sila-szwalni-a191250> (dostęp: 24.03.2022).

³ Reorganizacja kulturowa w ujęciu Znanieckiego koncentruje się na akcie twórczym suwerennej jednostki. Podstawą tego procesu jest przewodnictwo oparte na prestiżu lub dokonaniach.

⁴ Liderów Znaniecki i Thomas nazwali „przodownikami”, a krąg skupiony wokół nich „wspólnotą”. W szczególności przewodnictwo oparte na dokonaniach ma wedle Znanieckiego i Thomasa siłę do pobudzania poprzez przykład aktywności tych, którzy przewodzeniu ulegają.

⁵ Jego film był pokazywany w teatrze w 2010 roku. Łukasz Cieślak był gościem, później stał się członkiem Szwalni.

ny. 3 października 2009 roku Jan Peszek otworzył Teatr Szwalnia przedstawieniem sztuki Bogusława Schaeffera *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Dwa lata później powtórzył ten „symboliczny gest” w innej lokalizacji (Struga 90), gdyż siedziba teatru w budynku przy ulicy Jaracza bardzo szybko została wyłączona z funkcjonowania z uwagi na przepisy przeciwpożarowe. Był to już czas, gdy antystrukturalna *communitas* egzystencjalna jako pierwsza faza wspólnoty, zinstytucjonalizowała się w *communitas* normatywną (Turner 2010: 44).

Początki działalności naznaczone były wieloma trudnościami materialnymi i lokalowymi. Założyciel Teatru Szwalnia po kilku latach mówił:

W historię naszego teatru wpisany jest falstart. Kiedy powołaliśmy do życia pierwszą siedzibę przy ul. Jaracza, szybko okazało się, że wbrew zapewnieniom ówczesnych władz Łodzi, lokal, który nam wynajęto, nie jest dostosowany do działalności użytku publicznego. Po przeprowadzeniu dużego remontu i wyposażeniu sali musieliśmy zawiesić działalność (Brzozowski 2014).

Determinacja, ambicje artystyczne i działalność w warunkach nieprzewidywalnych to stałe elementy towarzyszące opisywanej tu wspólnocie teatralnej. Nieformalna grupa reprezentowana przez Stowarzyszenie Targowa 62, dążyła do zamanifestowania swojego istnienia, co w efekcie doprowadziło do stworzenia nowych warunków administracyjno-organizacyjnych *communitas*:

Długo czas pracowaliśmy na rzecz tego, aby miasto wsparło naszą działalność. Szukaliśmy różnych form współpracy, w pewnym momencie padł nawet pomysł, żeby stać się sceną eksperymentalną Teatru Nowego. W końcu pojawiła się szansa połączenia z POS-em [Poleskim Ośrodkiem Kultury] (Brzozowski 2014).

Spektakl *Na krańcach świata* (2009)⁶ w reżyserii Marcina Brzozowskiego miał premierę w Teatrze Nowym im. K. Dejmka. Był to ostatni

⁶ Spektakl na podstawie prozy Malcolma Lowry’ego *Prom na Gabrio-le*. Próby do spektaklu mającego premierę w Teatrze Nowym odbywały się w Centrum Edukacji Teatralnej Teatru Nowego, dawnym Domu Kultury Kolejarsza (obecnie – Teatr Szwalnia).

spektakl zrealizowany przez Brzozowskiego w publicznym teatrze repertuarowym. Jego wznowienie miało miejsce z inną obsadą w nowej siedzibie Teatru (ul. Struga 90).

Opowieść o podróży tułaczy, którzy w „podręcznym bagażu noszą wzajemne uczucia i ideały” (Skreć, Terciak 2019: 63) stała się symbolicznym odniesieniem do sytuacji twórców Szwalni. Odtąd postrzegano tę opowieść jako mit założycielski grupy, bardzo ważny dla budowy jej tożsamości, o czym świadczy przywołanie tego spektaklu w tytule jubileuszowej publikacji: *Na krańcach świata. Szkice o Teatrze Szwalnia* (2019).

Od 2011 roku Centrum Kultury Niezależnej „Teatr Szwalnia” rozpoczęło działalność w Łodzi przy ul. Struga 90. Otwarcia centrum dokonał wspomniany już znany aktor Jan Peszek. Warunki lokalowe trafnie ujmuje wypowiedź Marcina Brzozowskiego: „Przenieśliśmy się do na wpół zrujnowanego budynku dawnego Domu Kultury Kolarza, który od wielu lat był nieużywany. Stał nieogrzewany i niszczał, ogarnialiśmy go przez rok”⁷ (Brzozowski 2014).

Dalsze perypetie grupy związane z poszukiwaniem odpowiedniego zaplecza organizacyjnego doprowadziły ostatecznie do funkcjonowania Teatru Szwalnia w ramach Poleskiego Ośrodka Sztuki (administracyjna podległość od przełomu lat 2014/2015). Poleski Ośrodek Sztuki od 1 listopada 2021 roku stanowi jedną z filii Miejskiej Strefy Kultury w Łodzi⁸, która skupia 15 łódzkich ośrodków kultury⁹. Po-

⁷ Budynek był nieużywany przez rok, po decyzji dyrektorki Teatru Nowego o zamknięciu Centrum Edukacji Teatralnej Teatru Nowego.

⁸ Tym samym Poleski Ośrodek Sztuki zmienił nazwę na: Miejska Strefa Kultury Poleski Ośrodek Sztuki. Siedziba MSKPOS: ul. Krzemieniecka 2a, 94-030 Łódź (stan na 2022 rok). Obecnie do MSKPOS strukturalnie należą: Ośrodek Sztuki (ul. Krzemieniecka 2a), Filia Karolew (ul. Bratysławska 6a), Galeria Punkt Odbioru Sztuki (ul. Andrzeja Struga 90), Zespół Tańca Ludowego „Harnam” im. Jadwigi Hryniewieckiej (ul. Piotrkowska 282a), Filia Teatr Szwalnia (ul. Andrzeja Struga 90).

⁹ Decyzją Rady Miejskiej wszystkie domy kultury i ich filie zcentralizowano w Miejskiej Strefie Kultury. Deklarowanym celem Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi było usprawnienie przepływu wiedzy, dobrych praktyk w działalności domów kultury (za: Pawłowski 2021). Podobnemu procesowi centralizacji poddano łódzkie biblioteki w 2018 roku.

mimo podległości filii to Teatr Szwalnia i Stowarzyszenie Targowa 62 odpowiadają za wszelkie działania merytoryczne.

W Teatrze znajdują się dwie sceny: Duża (przestrzeń sceniczna o powierzchni 200 metrów kwadratowych ze 100 miejscami dla publiczności) oraz Mała (około 20 metrów kwadratowych powierzchni, z mobilną widownią dla 40 osób). Ponadto w budynku wydzielono *foyer* z przestrzenią, która może spełniać rolę wystawienniczą, szatnię, małą kawiarnię i czytelnię oraz zaplecze (garderoby, toalety). Substrat materialny¹⁰ teatru cechuje różnicowanie własności mienia. Scena, oświetlenie i inne elementy wyposażenia należą do Stowarzyszenia Targowa 62 lub do jego założycieli. Z kolei budynek przy ulicy Struga 90 stanowi własność miasta i podlega administracyjnie pod Miejską Strefę Kultury. Urząd Miasta Łodzi finansuje koszty związane z eksploatacją budynku, natomiast Szwalnia zapewnia środki na działalność programową oraz podstawowe prace naprawcze i remonty. Wypada dodać, że budynek dawnego domu kultury od lat wygląda na zaniedbaną nieruchomość. Położony w sąsiedztwie bloków mieszkalnych z zewnątrz prezentuje się niczym koszmarny pustostan. Z jednej strony remont budynku jest potrzebny, a z drugiej – obecny stan pozwala na pielęgnowanie ducha tej przestrzeni: „Nie chcemy, żeby »Kolejarz« stał się nowoczesny, zależy nam na zachowaniu specyficznego klimatu tego miejsca, ale budynek musi mieć lepsze zaplecze” (Brzozowski 2014).

W tej wypowiedzi podkreślona została specyfika miejsca i troska o nie. W wymiarze diachronicznym miejsce określają: ciągłość i historia. Brak odwołań do korzeni jest oznaką „nie-miejsc”, najczęściej nowoczesnych, „bezdusznych” architektonicznych konstrukcji, osiedli czy dzielnic miejskich. Szwalnia pielęgnuje pamięć o miejscu poprzez brak ingerencji, brak radykalnych zmian wizualnych, ale także poprzez pomysły nakierowane na integrację z otoczeniem (sąsiedzkie pikniki, potańcówki, wspomnienia o „Kolejarzu”)¹¹. Pamięć miejsca typu *locus* to środowisko życia doświadczane od wewnątrz (Lewicka 2012). Stary „Kolejarz”, stare fotele, stare deski, stare okna i drzwi poświadczają, że miejsce pamięta.

¹⁰ Pojęcie Bronisława Malinowskiego (1958).

¹¹ Z relacji rozmówców/rozmówczyń wynika, że ta praca w terenie nie wiązała na stałe społeczności osiedlowej z miejscem (Łukasiewicz 2022).

Teatr Szwalnia, mimo zawirowań lokalowo-administracyjnych, przetrwał w niezmienionej formule ideowej¹². Z perspektywy socjologicznej, nakierowanej na badanie grupy artystycznej, wypada stwierdzić, że opisywana tu wspólnota ludzi i idei stanowi przykład hybrydy artystyczno-instytucjonalnej posiadającej cechy teatru niezależnego, grupy społeczno-artystycznej, kolektywu twórczego, miejsca.



Zdjęcie 1. Teatr dla wszystkich

Fot. Archiwum Teatru Szwalni

2. To, co najważniejsze: ludzie, spotkanie, miejsce

Według kryteriów instytucjonalnych Teatr Szwalnia można nazwać grupą artystyczną niestałą, osadzoną w ramach instytucji kultury trzeciego sektora (Stowarzyszenie Targowa 62) i działającą przy wspar-

¹² Zmieniają się pomysły zarządzających łódzką kulturą i nazwy grupy (Szwalnia, Teatr Szwalnia, Centrum Kultury Niezależnej „Teatr Szwalnia”, MSKPOS Filia Teatr Szwalnia) przy jednoczesnej stałej zasadzie naczelnej Szwalni, jaką jest budowanie otwartej przestrzeni twórczej wymiany i współpracy w teatrze i poza nim.

ciu instytucji kultury miejskiej. Co istotne owa grupa inspirowa swych członków do artystycznej pracy indywidualnej oraz często wykazuje cechy twórczego kolektywu, w którym istotą staje się dążenie do wspólnego celu, w którym nad prywatne sympatie przedkłada się dobro wspólne. Kolektyw nie oznacza braku hierarchii (Obarska 2020). Wspólnotowa praca może dokonywać się w grupie stałych twórców lub osób nowych, dochodzących i odchodzących. Nie trzeba dołączać do wspólnoty teatralnej ani deklarować swojej przynależności (Brzozowski 2015). Osoby tworzące grupę w węższym znaczeniu to artyści, artystki – z dyplomem uczelni artystycznej lub bez.

W „szwalniowym” kilkusobowym personelu na pierwszym planie znajduje się duet małżeński Marcin Brzozowski i Ewa Łukasiewicz¹³. W świetle prowadzonych rozmów z obecnymi i byłymi członkiniami i członkami Teatru ich role założycielskie uwydatniają dualną naturę ładu w grupie i w pewnym uproszczeniu można je określić za pomocą tradycyjnie ujmowanych kategorii: „ojca” (świat myśli, przedmiotów, sumienia, dyscypliny, przygody, celów) i „matki” (natura, dom, opieka, kwestie bytu, łagodność, zob. Fromm 2006). Członkowie i członkinie Teatru Szwalnia jednogłośnie wskazują, kto jest najważniejszy w grupie. Hierarchia w grupie kształtuje się następująco:

-  – założyciel, lider – osoba reprezentatywna na zewnątrz
-  – współzałożycielka, koordynatorka pracy teatralnej
-  – pozostali członkowie i członkinie oraz wolontariuszki i wolontariusze.

Rysunek 1. Hierarchia w grupie

Cechą charakterystyczną badanej grupy jest także poczucie przynależności członków/członkiń Teatru, wolontariuszy/wolontariuszek i pewien stopień w miarę stabilnego zorganizowania, choć jak powiedziała

¹³ Aktorka, reżyserka, animatorka kultury, pomysłodawczyni projektów teatralnych, artystka niezależna.

w wywiadzie Ewa Łukasiewicz: „styl zarządzania to jest brak zarządzania” (2022, wywiad). Jednak anarchia jest tylko pozorna, bowiem każdy ma powierzone pewne zadania, które stara się wykonywać. Sprawami organizacyjnymi zajmują się: Marcin Brzozowski (dyrektor artystyczny i programowy) i Ewa Łukasiewicz (koordynatorka pracy teatru). Współzałożyciel grupy, Wacław Mikłaszewski¹⁴, od początku wspiera teatr od strony realizacyjnej. Przez wiele lat działały tutaj Elżbieta Mentel¹⁵, Patrycja Terciak¹⁶ (producentka) i Katarzyna Skręt¹⁷ (specjalistka ds. promocji oraz kontaktu z mediami). Z kolei Łukasz Cieślak¹⁸ odpowiadał za fotografie, wideo, pomoc techniczną¹⁹. Z perspektywy organizacyjnej można powiedzieć, że Szwalnię tworzy zaledwie kilka osób pracujących głównie w ramach wolontariatu krótko lub długookresowego (Pawłowski 2016). Zadaniem wolontariuszy jest wspomaganie kolektywu, z reguły nie mają oni wpływu na utrwalone sposoby funkcjonowania grupy²⁰. Teatr Szwalnia powołał do życia aktorzy, a w krótkim czasie dołączyły do niego osoby reprezentujące inne dyscypliny (teatrologia, sztuki wizualne).

¹⁴ Aktor, producent, reżyser, przedsiębiorca, doktor sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

¹⁵ Studiowała wówczas teatrologię na Uniwersytecie Łódzkim, brak o niej informacji. Nie utrzymuje kontaktu z grupą, odmówiła wywiadu.

¹⁶ Teatroložka, w 2021 obroniła doktorat w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, zawodowo związana z Teatrem Pinokio w Łodzi.

¹⁷ Teatroložka, performerka, redaktorka wortalu e-teatr.pl (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie).

¹⁸ Artysta sztuk wizualnych, muzyk, wokalista, poeta, fotograf, znany jako Łukasz z Bałut.

¹⁹ W ciągu ostatnich dwóch lat za tę pracę odpowiedzialny jest Michał Kamiński.

²⁰ Wolontariusze w odpowiedzi na zapotrzebowanie świadczą swoją pracę na podstawie powierzonych im krótkoterminowo obowiązków. Z tego powodu nie zaliczamy ich do grupy. Własne doświadczenia i obserwacje z pracy wolontaryjnej na rzecz organizacji Festiwalu Szwalnia.DOC pozwalają sformułować wniosek, że wolontariusze to w większości młodzież licealna, rzadziej studencka, która poszukuje możliwości rozwoju, nabycia doświadczeń przydatnych w projektowanej przez nich dalszej ścieżce kształcenia.

W chwili przeprowadzania badań socjologicznych względnie stały skład osobowy tworzący przez dekadę rdzeń grupy można podzielić na kilka kategorii:

- diada tożsamościowa grupy (Marcin Brzozowski i Ewa Łukasiewicz),

- „stary” członek o różnym stopniu aktywności, powracający i zawieszający swoje artystyczne uczestnictwo, doraźnie działający w jakiejś sprawie (jest to tzw. zaangażowanie punktowe – Waław Mikłaszewski²¹),

- satelita, pracujący z grupą i utożsamiający się z nią poprzez uczestnictwo w wybranych akcjach, projektach artystycznych (Łukasz Cieślak),

- byli członkowie i członkinie w pewnym okresie czasu intensywnie współpracujący z teatrem, obecnie deklarujący definitywne zakończenie tej współpracy (jeden ze współzałożycieli Jacek Malarski, teatrolożki: Elżbieta Mentel, Patrycja Terciak, Katarzyna Skręt)²².

Płynna grupa społeczno-artystyczna to określenie, które naszym zdaniem dobrze ujmuje istotę działania i strukturę Teatru Szwalnia. Jej rdzeń tworzą artystki/artysci występujący w różnych układach wzajemnych relacji. „Satelita” Łukasz Cieślak, podkreślając swoje relacje z Teatrem zauważa, że one się tworzą intencjonalnie, przy okazji różnych działań twórczych: „Czuję, że zawsze możemy wrócić (...), że ci ludzie gdzieś są po prostu. Te koneksje cały czas są” (2022, wywiad)²³. Dla niego Teatr Szwalnia to mała grupa składająca się z sześciu osób, z którymi czuje się związany, a pozostałych wolontariuszy czy współpracujących twórców zalicza do kategorii „gości” (Cieślak 2022, wywiad). W grupie wąsko rozumianej występują więzi silne, wspierające i pomiędzy niektórymi osobami więzi słabsze. Natomiast diada jest

²¹ „I my też bierzemy pod uwagę fakt, że są momenty, kiedy Wacka można o coś prosić i on jest. I są takie momenty, kiedy on ma swoje rzeczy i gdzieś odpływa” (Łukasiewicz 2022).

²² Z dwiema byłymi członkiniami grupy udało się porozmawiać. Ich świadectwa zostaną przytoczone w dalszej części rozdziału.

²³ Ponadto artysta ma tu na uwadze tworzenie wraz z Wiktorem Nestorko i Antoniną Brzozowską (córką M. Brzozowskiego i E. Łukasiewicz) zespołu muzycznego Wolne Bałuty.

podstawową i trwałą strukturą, gwiazdą socjometryczną, wokół której koncentrują się wszyscy członkowie i członkinie grupy we wspólnej pracy artystycznej, społeczno-artystycznej, na rzecz wspólnego dobra i miejsca. Rola diady jest fundamentalna dla istnienia opisywanej tu płynnej grupy:

Ja nie czuję, żeby były jako takie zasady, no generalnie chyba to po prostu wiemy, że Marcin i Ewa są najważniejsi (Cieślak 2022, wywiad)

(...) wszyscy podzielają tę ideę, wszyscy się na nią zgadzają, że jesteśmy przez chwilę, a później może nas nie być, znaczy mnie i Marcina nie, ale reszta ma takie przyzwolenie (Łukasiewicz 2022, wywiad).

Mimo że wyraźnie w grupie zaznacza się rola lidera (przywództwo charyzmatyczne²⁴), to diada postrzegana jest przez pozostałych członków i członkinie grupy jako pierwotna tkanka kształtująca grupę i pozycje w niej (Terciak, Skręt, Mikłaszewski, Cieślak 2022, wywiady). Odchodzenie jednostek z małej grupy nie zagraża Teatrowi Szwalnia. Cechą stałą jest pewna fluktuacja „personelu”, struktura nie jest rozbudowana i z założenia płynna: „Osoby przychodzą i odchodzą, a Szwalnia trwa – jako miejsce, jako zbiór możliwości, przestrzeń dla skromnych i ważnych gestów oraz spotkań” (Brzozowski 2015). Brak stałego wsparcia finansowego dla teatru niepublicznego może mieć wpływ na tę sytuację, jednakże postrzegamy ją jako istotny koncept i sens działania Szwalni z założenia nietworzącej zamkniętej struktury. Ta płynność tkanki społecznej i zależność finansowa od grantów powodują, że organizm Szwalni żyje w charakterystycznych cyklach większej bądź mniejszej intensyfikacji działań. Grupa osób połączona wspólnym celem, ideą jest czymś odmiennym od stałego zespołu artystycznego: „Moja strategia i pomysł na Szwalnię to »azespołowość«. (...) Szwalnia to marzenie i potrzeba wspólnej pracy przekazywana od wielu lat z rąk do rąk, z wyobraźni do wyobraźni” (Brzozowski 2015).

²⁴ Za Weberem rozumiane jako sprawowanie władzy ze względu na cechy charakteru i osobowość: „zdolność do wzbudzania wiary, wierności i posłuszeństwa, która nie opiera się na prawie i obyczajach, a więc stanowi swoiste przeciwieństwo władzy zinstytucjonalizowanej” (Weber 1998).

Konfrontacja relacji zebranych od członkiń i członków grupy potwierdza ideę budowania takiej twórczej przestrzeni bez konkurencji. Kreatywność i tworzenie wspólnoty współistnieją z próbami swoich sił, z eksperymentami artystycznymi podejmowanymi przez młodych twórców/twórczynie. Otwartość na ludzi młodych (licealistów/licealistki, studentów/studentki), na ich próby artystyczne powracała w wywiadach jako wartość uznawana i odczuwana w grupie (Skręt 2022, Terciak 2022, Brzozowski 2022b, wywiady). Patrycja Terciak na podstawie własnych doświadczeń tak o tym mówiła:

Uważam, że to był ogromny przywilej i że to w ogóle jest ogromny przywilej dla takiej osoby, która jeszcze ma status studenta i poszukuje drogi artystycznej. Przywilejem jest mieć miejsce, w którym można się sprawdzać, ale też na pewno przywilejem jest to, że z tym miejscem są związane, czy też o tym miejscu decydują osoby, które pozwalają na podejmowanie takich kroków. I ja jestem za to ogromnie wdzięczna Marcinowi i Ewie, że dostałam taką możliwość (Terciak 2022, wywiad).

Teatr Szwalnia był dla byłych członkiń inkubatorem twórczości, miejscem inicjacji artystycznej. Proces wchodzenia teatrolożek w działania artystyczne dokonywał się w dość długim okresie. Katarzyna Skręt wspominała, że w działania artystyczne włączyła się w 2012 roku (w drugim roku swej aktywności w Szwalni). Od tej pory pracowała jako performerka, a także realizowała światła przy spektaklach, dźwięk i wideo (obsługa i tworzenie). Przeprowadzała także wywiady do niektórych działań performatywnych. Tworzyła materiały dokumentacyjne do przedstawień, które bazowały na pracy w terenie. W efekcie tego przygotowania, po upływie kolejnych trzech lat, zrealizowała wraz z Patrycją Terciak wspólne i autorskie działanie artystyczne:

Pierwszy mój wspólny projekt z Patrycją (tylko nasz) był w 2015 roku. I wtedy mogłyśmy zaanektować całą piwnicę tylko dla nas (...). Potem już się zaczęło, kilka swoich projektów zrobiłam. Prowadziłam też warsztaty. Ostatni artystyczny projekt, w którym byłam dramaturgiem i performerem na scenie odbył się w grudniu 2019 roku i to było moje symboliczne pożegnanie z tym miejscem (Skręt 2022, wywiad).



Zdjęcie 2. Warsztat uczestniczący. „Masz w sobie kawałek mojego serca”

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Przykład Terciak i Skręt obrazuje fenomen formowania artystycznego przez Szwalnię, prowadzący do debiutów artystycznych. Innym zagadnieniem jest wchodzenie jednostek do grupy z własnymi doświadczeniami artystycznymi. Zakładana inkluzywność oznacza gotowość do otwierania się teatru na eksperymenty z pogranicza sztuk. Strategia braku stałego zespołu daje możliwość ciągłego formowania się opisywanej tu płynnej grupy. Była ona niezależnym teatrem o rodowodzie aktorskim (początki), przeistaczając się na pewnym etapie w grupę społeczno-artystyczną i dalej – w artystyczną w znaczeniu interdyscyplinarnym. Pomiędzy kolejnymi fazami kształtowania się wspólnoty sytuują się tymczasowe, kolektywne, twórcze działania, projekty artystyczne i kulturowo-społeczne. Określenia poszczególnych rodzajów grup nie mają większego znaczenia, gdyż zasadniczym zamierzeniem opisywanej tu *communitas* jest ruch, zmiana.

W jaki sposób płynna grupa wciąż się konstituuje? Wszyscy rozmówcy w wywiadach podkreślali brak wyraźnych założeń programo-

wych, manifestu, spisanych lub niespisanych, a obowiązujących w Teatrze Szwalnia, stałych reguł. Podobnie sprawy reguł działania grupy relacjonowali autorzy badań nakierowanych na badania grup artystycznych w PRL-u (Ferenc, Olechnicki, Rojek-Adamek, Stańczyk 2023). Sięgajmy zatem do innego źródła – strony internetowej Teatru. W zakładce *O nas* (Teatr Szwalnia 2022) znajdujemy opis misji, założeń, celów:

W DZIAŁANIACH PODEJMUJEMY PROBLEMY:

PAMIĘCI JEDNOSTKOWEJ I ZBIOROWEJ

PAMIĘCI MIEJSC

INNOŚCI/OBCOŚCI

WIELOKULTUROWOŚCI

*REALIZUJEMY DZIAŁANIA TEATRALNE I DZIAŁANIA
Z POGRANICZA SZTUK PERFORMATYWNYCH O ZASIĘGU
LOKALNYM, OGÓLNOPOLSKIM I MIĘDZYNARODOWYM*

MISJA

*TEATR SZWALNIA JEST MŁODYM ZESPOŁEM PRAKTYKÓW
I TEORETYKÓW ZORIENTOWANYM NA PRACĘ Z MATERIAŁ
TEATRU. SZWALNIA POWSTAŁA, ABY ŁĄCZYĆ I BUDOWAĆ
WSPÓLNĄ PRZESTRZEŃ – ZARÓWNO GOSPODARZOM, JAK
I ZAPROSZONYM TWÓRCOM I WIDZOM. TEATR SZWALNIA TO
TEATR BLISKIEGO KONTAKTU.*

#TEATRDŁAWSZYSTKICH

#TEATRBLISKIEGOKONTAKTU

Rozmowy z członkami i członkiniami Teatru wykazały, że deklarowana powyżej misja, formuła ideowa, wartości Teatru Szwalnia są silnie zinternalizowane przez badane osoby tworzące synergetyczną wspólnotę twórczą (Znaniński 2008: 130–133). Zostały także rozpoznane i pozytywnie oceniane w wymiarze realizacyjno-artystycznym przez łódzką teatrolożkę Katarzynę Wielechowską (Wielechowska 2022, wywiad). Nie wszyscy członkowie i członkinie Teatru posługują się hasłami: „teatr dla wszystkich”, „teatr bliskiego kontaktu”, lecz mówią o tym samym – o unikalnym miejscu i niewykluczającym nikogo

teatrze niezależnym, o jego roli w świecie społecznym (*communitas* ideologiczna²⁵). Tożsamość kolektywna Szwalni opiera się na idei spotkania, wymiany, wspólnej pracy artystycznej, ale przede wszystkim na tworzeniu miejsca. Ideowa otwartość na poznanie Innego realizuje się w przestrzeni naznaczonej współobecnością grupy. W aspekcie fizycznym granice miejsca wewnątrz/zewnątrz stanowią drzwi do budynku. W tym sensie miejsce jest określone, zamknięte: „Enklawa! No dużo bardziej odpowiednie słowo. To jest taka enklawa, gdzie ten niepozorny budynek przekraczasz, jego próg i nagle okazuje się, że to jest naprawdę troszkę inny świat” (Mikłaszewski 2022, wywiad).

„Teatr bliskiego kontaktu” to jest sformułowanie Marcina Brzozowskiego, podkreślała w wywiadzie Patrycja Terciak. Odnosi się do miejsca, do wspólnej przestrzeni i wymiany, do bycia w relacji: „do nawiązywania możliwie najbardziej autentycznej i szczerzej relacji z osobami, które do Szwalni przychodzą czy to jako twórcy, czy jako widzowie, no i też w pewnym sensie do relacji, jaką my członkowie Szwalni mieliśmy” (Terciak 2022, wywiad). Ta autentyczna postawa wobec miejsca oznacza „bezpośrednie i autentyczne przeżycie pełni tożsamości tego miejsca” (za: Lewicka 2012: 75). Wedle Relpha autentyczna postawa wobec miejsca jest związana z postawą wewnętrzności (*insidedness*, Relph 1976). Edward Relph inspirował się filozoficznym ujęciem miejsca Heideggera.

Martin Heidegger w eseju *Budować, mieszkać, myśleć* (1954) analizuje etymologię słowa „miejsce” w języku niemieckim, dowodząc jego podobieństwa z czasownikiem „budować”. Ponadto filozof podkreśla poczucie więzi z miejscem, troskę o miejsce (Heidegger 1974: 139–140). Te cechy wydają się odpowiednimi kategoriami do opisu wspólnoty Teatru Szwalnia. Miejsce jest „obmyślane” i budowane (Heidegger 1974: 137–143; 151): Teatr Szwalnia to autorski, niekomercyjny, nieinstytucjonalny teatr dla wszystkich, teatr bez granic, miejsce otwarte, kreujące pewnego rodzaju wydarzenia czy relacje między ludźmi (por. Gronczewska 2013). Ideowy koncept Szwalni jako miejsca poszukiwań i współpracy, miejsca dla działań artystycznych i edukacyjnych, jako miejsca spotkania profesjonalistów i amatorów wydaje się niezwykle atrakcyjny jako przed-

²⁵ Według V. Turnera (2010) odnosi się do wizji świata idealnego, projektów jednostek lub zbiorowości.

miot analiz dokonywanych z perspektywy socjologii grup artystycznych. W 1966 roku Mariusz Tchorek podczas Pierwszego Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach wygłosił wykład *Teoria miejsca*, wydany później jako tekst programowy Galerii Foksal (Tchorek, Ptaszkowska, Borowski 1967; zob. Julian 2013). Nie podejmując się szczegółowej analizy tej teorii, sądzimy, że sposób pojmowania miejsca przez założycieli Galerii Foksal w wielu aspektach pozostaje zbliżony z zasadami powołania *communitas* i działania Teatru Szwalnia. A *Teoria miejsca* stanowi koncept postępowania artystycznego na rzecz reorganizacji twórczej, o której pisał Florian Znaniecki (2008: 130–133).

Dlatego człowiek to warunek fundamentalny istnienia Miejsca – nie jego spojrzenie, język, poznanie, a świadoma obecność, partycypacja dobrowolna. Miejsce to wyrwa w człowieku – „wyrwa wobec utylitarne go pojmowania świata” – czyli wobec myślenia o własnym interesie, wobec prymatu ego. Wyrwa – akt negacji, odróżnienia się w czymś od innych, to niespodziewane uświadomienie sobie czegoś. Miejsce istnieje w różnicy – tożsamość Miejsca nie mieści się w języku. Miejsce istnieje w różnicy ja – inny. Ta przepaść we mnie, która doprowadza mnie do innych, w szukaniu, poznaniu, rozmowie. Miejsce to intersubiektywna wspólnotowość: to ostateczny warunek Miejsca. Miejsce to jest partycypacja, to uczestnictwo (Tchorek, Ptaszkowska, Borowski 1966).

Przeciwieństwem miejsc są „nie-miejsca” zmienne, sztuczne, bez pamięci i historii, sztamkowe, zuniformizowane (zob. Lewicka 2012: 77).

Znaczenie miejsca w sensie fenomenologicznym (Relph 1976: 4–7) można ująć jako odczytanie i doświadczenie miejsca przez osoby przebywające w nim. Jego odrębność, niepowtarzalny nastrój i charakter składają się na tzw. ducha miejsca (*genius loci*) (Relph 1976: 32). W sprawozdaniach grupy studenckiej (*Sprawozdania studentów socjologii...* 2022) odwiedzającej po raz pierwszy Teatr Szwalnia młodzi ludzie najczęściej podkreślali kontrast wyglądu zewnętrznego Teatru i jego wnętrza. Przykład stanowi poniższy fragment zaczerpnięty z pisemnej recenzji:

Siedemnastego października [2022] w ramach hospitacji wybraliśmy się do alternatywnego teatru Szwalnia na spektakl pod tytułem *Novecento*. Nie ukrywam, iż byłem podekscytowany z racji tego, że była to moja pierwsza wizyta w teatrze od dawna, a w takim jak ten, pierwsza w ogóle.

Pierwsze wrażenie jednak nie było zbyt dobre. Miejsce z zewnątrz wyglądało jak opuszczona melina, a kraty w oknach i ponury wieczór tylko pogłębiały to wrażenie. Była to jednak brzydka okładka książki, która w środku okazała się naprawdę ogromnie interesująca. Ciekawy wystrój wnętrza i ciepła przyjazna atmosfera wręcz biła od miejsca, jak i ludzi znajdujących się w środku. Po chwili prowadzący zaprosił nas na spektakl, opowiadając przy okazji trochę o samym teatrze (...) (student socjologii UŁ, 22 lata)



Zdjęcie 3. Novecento

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Studentki i studenci socjologii pytani o wrażenia z wizyty w Teatrze Szwalnia najczęściej wskazywali na doświadczanie teatralnej przestrzeni akcentując odrębność Teatru (brak podobieństwa do innych, znanych im instytucji), odczuwanie aury niezależnego teatru jako niekonwencjonalnego, autentycznego, gdyż tworzonego dzięki pasji²⁶.

²⁶ „Odrębność”, „duch” i „autentyczność” miejsca to aspekty, które zreferowała w odniesieniu do licznych koncepcji i badań Maria Lewicka w *Psychologii miejsca*.

W sprawozdaniach zwrócono także uwagę na atmosferę miejsca („ciepłą”, „przyjazną”, „bezpretensjonalną”, „domową”, „zaskakującą”, „inną” od panującej zazwyczaj w teatralnych instytucjach). Opinie o sztuce, o samym wydarzeniu kulturalnym pojawiały się później, co wydaje się nie bez znaczenia w kontekście zadania, jakie ci zewnętrzni obserwatorzy mieli do wykonania (napisanie recenzji o spektaklu teatralnym).

3. My: nonkonformiści. W poszukiwaniu „wspólnego mianownika”

Zespół samookreśleń na temat tożsamości grupowej ujawnia perspektywę my–inni. W odniesieniu do poczucia odrębności czy elitarności grupy zdania członkiń i członków Szwalni były nieco rozbieżne. Z jednej strony wskazywano na cechy odróżniające Szwalnię od innych teatrów niezależnych, z drugiej – wszyscy zgodnie akcentowali inkluzyjną rolę Teatru, jego społeczny egalitaryzm:

Właśnie to jest w Szwalni unikalne, że generalnie przyjdzie pijany gościu do Marcina Brzozowskiego po spektaklu i zacznie mu udzielać uwag i Marcin nie jest taki, że pan artysta wysłucha albo zacznie po prostu typa podpuszczać, tylko mówi: dobra, usiądźmy, porozmawiajmy. Dialog jest istotny. Szwalnia jest zaprzeczeniem elity (Cieślak 2022, wywiad).

Pozycję Teatru poświadcza rozpoznawalność w kraju i za granicą, np. w Niemczech (Brzozowski 2022a). Od wielu lat Szwalnia współpracuje z Teatrem Pralnia w Kijowie. Jeden z członków Teatru anegdoticznie opowiada o częstej sytuacji, z jaką się styka:

Najbardziej mnie bawi jak czasem gdzieś w Polsce jestem i tam taki dialog jest:

– Nie, Szwalnia? No zajebiście, znam!

– No, ale byłeś kiedyś?

– Nie, ale słyszałem (śmiech) (Mikłaszewski 2022, wywiad).

W środowisku łódzkich teatrologów Teatr Szwalnia uchodzi za ważne i niekonwencjonalne miejsce: „(...) to nie jest tak, że koleżanki i koledzy z Katedry Dramatu i Teatru są świetnie zorientowani

w praktyce Szwalni, ale nie znam osoby, która by tę praktykę lekceważyła. Szwalnia jest doceniana” (Wielechowska 2022, wywiad). Zdaniem rozmówczyń i rozmówców niekwestionowana jest mocna pozycja Teatru Szwalnia w łódzkim polu kultury:

To nie jest jakikolwiek gdzieś tam teatrzyk, tylko mam takie wrażenie, że to nawet w rozmowach z urzędnikami wychodzi. Osoby, które nigdy tam nie były... , ale istnieje siła rażenia tego hasła: Teatr Szwalnia. To jest miejsce chyba istotne (Brzozowski 2022b, wywiad).

Inna sprawa, że egzystencja Teatru w ciągu kilkunastu lat działalności wiele razy była zagrożona, co jednocześnie prowadziło do ujawnienia wielkiej solidarności i spójności grupy (Cieślak, Skręt, Terciak, Miłkaszewski, 2022, wywiady). W trzech wywiadach krytykowano stałą skłonność klasy politycznej do niedoceniań znaczenia kultury i potrzeb artystów, zjawisko to określano „syndromem Łodzi” (Wielechowska, Miłkaszewski, Cieślak, 2022, wywiady). Trafnie ujęła samoświadomość całej grupy w sytuacji niedofinansowania kultury w Łodzi była członkini: „Jesteśmy partyzantami, bo walczymy, ale jakbym miała jeszcze to dookreślić, to moim zdaniem my czuliśmy, że jesteśmy nonkonformistami” (Terciak 2022, wywiad).

W obliczu takiego wyznania trudno nie nawiązać do myśli klasyka polskiej socjologii z dzieła *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości* z 1934 roku. „Nonkonformiści prospołeczni”, zwani też przez Floriana Znanieckiego „dewiantami pozytywnymi”, „ludźmi nadnormalnymi” (Znaniecki 2011: 264, 297), zdolni są do skupiania nieformalnych kręgów zwolenników swoich idei. Znaniecki uważał, że „każdy nadnormalny zboczeniec był kiedyś za młodu pod wpływem osobowości jakiegoś innego nadnormalnego zboczeńca” (Znaniecki 2011: 287). Buntownicy, nonkonformiści polegają na samoedukacji, a nie na edukacji formalnej. Znaniecki sceptycznie postrzegał rolę wychowawczą szkoły (Znaniecki 1973: 176–199). Uważał, że skuteczność edukacji szkolnej uzależniona jest od nieformalnych kręgów społecznych. Edukacja spontaniczna, oddolna stanowiła dla Znanieckiego motor wszelkiego rozwoju. Wątek samokształcenia w grupie, wzajemnego podpatrywania, uczenia się od siebie wzajemnie bez presji, ujawnił się we wszystkich przeprowadzonych rozmowach.

Teatr Szwalnia jest miejscem otwartym, dynamicznym, które powstaje w procesie interakcji zaangażowanych podmiotów. Stanowi przeciwieństwo miejsca zamkniętego, w którym ścierają się różne wpływy aktywnych uczestników. Jednym z czynników silnie spajającym Szwalnię jest zbiorowe działanie. Prowadzenie wspólnych akcji, projektów artystycznych i edukacyjnych staje się przy tym okazją do zrobienia czegoś razem w ramach szerszej społecznej strategii partycypacji. Wypada wspomnieć choćby kilka zainicjowanych działań i projektów kulturalno-teatralnych, m. in.: Szwalnia.DOK, Festiwal Teatrów Alternatywnych SPOTKANIA, MonoFest, Szwalnia kultury, Szwalnia Kolektyw. Wspólnotowe projekty, jak i inicjatywy indywidualne, manifestują bycie w stworzonym miejscu w „roli gospodarza, na własnych zasadach” (Łukasiewicz 2022, wywiad). Każda grupa artystyczna, zespół, kolektyw, instytucja posiada pewne wartości, które umożliwiają wspólne działanie i trwanie. Członkinie i członkowie Teatru zapytani o zasady podzielane przez wszystkich wskazywali na znaczenie kilku kwestii w odniesieniu do pracy artystycznej oraz w wymiarze codziennego funkcjonowania w Szwalni. Najważniejszymi wartościami wedle badanych osób były wzajemne zaufanie, współodpowiedzialność, szacunek:

Zazwyczaj po prostu to opierało się na zaufaniu i ten wspólny mianownik, czyli myślenie o teatrze powodował, chyba że było poczucie bezpieczeństwa, że to będą takie rzeczy, których nie trzeba będzie się wstydzić (Łukasiewicz 2022, wywiad).

Ja nie czuję, żeby były jakieś zasady. No nie było raczej żadnych konfliktów. Przede wszystkim wszyscy się szanują i wiedzą, że każdy ma coś tam do zrobienia, jeden mniej, drugi więcej (Cieślak 2022, wywiad).

Wacław Mikłaszewski nazywał współodpowiedzialność „graniem do jednej bramki” i eksplikował naczelną normę zachowania, jaką stanowi akceptacja „szorstkości”:

Nie obrażać się, brać poprawkę na to, że ten pierwiastek frustracji może się pojawić i on nie wynika ze złości na człowieka, tylko z okoliczności, gdzie trzeba się barować z tą rzeczywistością. Należy akceptować te wzajemne szorstkości (Mikłaszewski 2022, wywiad).

Męska część grupy opisywała wspólne zasady w kategoriach wartości odczuwanych uroczystych (Ossowski 1967). Znamienne, że w gronie żeńskim podkreślano reguły znajdujące zastosowanie w codziennym funkcjonowaniu w Szwalni. Są to wartości realizowane w działaniu, odnoszące się do dbania o miejsce, sprzątanie, dyspozycyjność, wielofunkcyjność (Skręt, Łukasiewicz, Terciak, 2022, wywiady). Szczególnie w tych narracjach wybrzmiała zasada „sprzątaj po sobie” związana z ideą: „to miejsce jest dla ciebie, to ty stwarzasz to miejsce” (Łukasiewicz 2022, wywiad). Dostrzegano zarazem niewywiązywanie się z tego obowiązku przez męskich uczestników grupy: „Niby każdy z nas musiał sprzątać, ale tak naprawdę to się sprowadzało do mnie i do Patrycji, i do Ewy” (Skręt 2022, wywiad). Patrycja Terciak podkreśliła, że było to także zadanie Elżbiety Mentel.

Interesującą obserwacją na temat reguł pracy twórczej w Teatrze podzieliła się Katarzyna Wielechowska w odniesieniu do przygotowań performansu tancerza, pieśniarza i muzyka z Mozambiku João Rosario Mody *knock_knock* (który ostatecznie się nie odbył z powodu pandemii w 2020 roku). Teatrołożka wskazała na istotne elementy ładu organizacyjnego przedsięwzięcia artystycznego, takie jak wsparcie merytoryczne, zaplanowanie działań w czasie, punktualność:

Tutaj przede wszystkim Marcin pomagał, więc mimo tego, że to była praca społeczna, nie było czegoś takiego jak spóźnienia, jak odwołania terminów. Powiedziałam na początku, że grafik był zracjonalizowany. Był bardzo dobrze zaplanowany i realizowany. Zatem przy pewnym – w cudzysłowie to mówię – szaleństwie istnienia Szwalni, w momencie, kiedy przystępujemy do pracy, przynajmniej to, czego ja doświadczyłam, jest absolutnie rytmiczne, racjonalne, zaplanowane. Wyjątkowe sytuacje powodują modyfikację, ale wszystko ma swój rytm i czas, jest uporządkowane (Wielechowska 2022, wywiad).

Zasady funkcjonowania Szwalni opierają się na zaufaniu, szacunku, odpowiedzialności za miejsce i podejmowaniu w nim twórczych działań indywidualnych czy zbiorowych. Obok tych wspólnych norm istotnym czynnikiem konstytuującym wspólnotę jest poczucie identyfikacji z Teatrem. Komunikaty typu „my”, „u nas”, „z nami” były wszechobecne w przeprowadzonych wywiadach. Członkinie i członkowie deklarowa-

li poczucie solidarności i identyfikacji grupowej, choć trudniej było im ocenić poziom utożsamienia się innych ze wspólnotą teatralną:

Zawsze jakbym miał powiedzieć: macierzysty teatr, to od razu mówię Szwalnia (...). To jest absolutnie bezwarunkowe (Miklaszewski 2022, wywiad).

Wacław miał mnóstwo innych doświadczeń po Szwalni, które dużo bardziej ukonstytuowały go i na niego wpłynęły, dużo bardziej mocnych. (...) On jest w bardzo wielu miejscach naraz i robi tysiące rzeczy (Brzozowski 2022, wywiad).

Identyfikacja grupowa wydaje się szczególnie ważna w wieku adolescencji. Teatroložki Katarzyna Skręć i Patrycja Terciak do Teatru Szwalnia trafiły w trakcie studiów:

Taka możliwość utożsamiania się z konkretnym miejscem jest bardzo istotną rzeczą i myślę, że to się wtedy z ich perspektywy zadziało, że nie tylko mogły pisać i mówić o teatrze, ale mogły go doświadczać, więc zaczęły się identyfikować. Jak wiemy, identyfikacja każdemu młodemu człowiekowi jest potrzebna i nie tylko młodemu (Łukasiewicz 2022, wywiad).

Dla poczucia identyfikacji z grupą duże znaczenie ma kategoria miejsca. Sądzimy, że jest ono częścią tożsamości wspólnoty, jak i poszczególnych osób. Wielowymiarowa teoria tożsamości Glynis Breakwell zaadaptowana kilkanaście lat później przez Clare Twigger-Ross i Davida Uzzel wskazuje na cztery znaczące czynniki. Aby miejsce stało się częścią tożsamości powinno zapewniać człowiekowi: poczucie ciągłości, odróżnienie od innych, źródło pozytywnej samooceny, poczucie skuteczności i kontroli nad otoczeniem (za Lewicka 2022: 111–112). Mimo że w wywiadach nie pytano o miejsce, lecz o grupę, badane osoby posługiwały się tym określeniem, a co ważniejsze, we wszystkich rozmowach silnie wybrzmiały trzy pierwsze czynniki. Skuteczność i kontrola to kategoria mniej obecna w narracjach członków i członkiń Teatru, jednakże wartościowana pozytywnie – głównie w aspekcie pracy z wykluczonymi grupami, mniejszościami czy kształtowania postaw twórczych osób młodych.

Źródła przywiązania do Teatru Szwalnia są osobiste i zindywidualizowane. W *Psychologii miejsca* autorka odróżnia terminy określające związek człowieka z miejscem, takie jak: przywiązanie, identyfikacja, satysfakcja

z miejsca (Lewicka 2012: 110–111). Określenie „przywiązanie do miejsca” odnosi się do temporalnych relacji; oznacza emocjonalną więź, lecz zawiera także aspekt poznawczy i behawioralny. Termin „identyfikacja z miejscem” akcentuje rolę, jaką ono zajmuje w określaniu tożsamości człowieka (tak jak inne aspekty, tj. płeć, rasa, przynależność etniczna). „Satysfakcja z miejsca” obrazuje instrumentalny, warunkowo pozytywny stosunek do miejsca. Pojęcia wykorzystywane w badaniach przez psychologów środowiskowych to przywiązanie do miejsca i identyfikacja z miejscem. Socjologom bliżej do określania niniejszej relacji w kategorii „doświadczenia miejsca” (*sense of place*) (Relph 1976; Stedman 2002) i „doświadczenia wspólnotowości” (*sense of community*) (McMillan, Chavis 1986).

O doświadczeniu miejsca unikalnego w skali kraju mówił w wywiadzie Łukasz Cieślak: „To jest takie miejsce, na które trochę nie ma w dzisiejszych czasach przestrzeni” (Cieślak 2022). Ta wypowiedź akcentuje wyjątkowość i autentyczność Teatru. Szwalnia to też miejsce oswojone, zjednane, jednoznacznie pozytywnie waloryzowane przez artystę, który nigdy wcześniej nie odczuwał tak silnej więzi z żadną grupą. Identyfikacja przebiega tu na poziomie „moje miejsce”, a wynika z własnych doświadczeń, z relacji z miejscem, z obserwacji innych, w tym pozateatralnych grup (Cieślak 2022, wywiad). Z tego rozróżnienia wynikają hipotetyczne typy: identyfikacje rozłączne (tylko z miejscem lub tylko z wąsko rozumianą grupą) oraz identyfikacja z miejscem i z grupą. W przypadku większości z badanych osób zaobserwowano drugi typ identyfikacji.

Richard Stedman (2002) definiuje „doświadczenie miejsca” (*sence of place*) jako postawę trójskładową, wyróżniając komponent afektywny: przywiązanie; komponent poznawczy: identyfikacja oraz komponent behawioralny: zależność. Nie wszyscy respondenci i respondentki z Teatru Szwalnia charakteryzują się takim samym stopniem przywiązania (zakorzenienia). Przywiązanie może być zależne lub niezależne od czasu spędzonego w Teatrze. Rozróżnić można także przywiązanie emocjonalne i przywiązanie instrumentalne. Z kolei codzienne zakorzenienie prowadzi do zjawiska uwewnętrznienia miejsca (Łukasiewicz, Skręt, Terciak 2022). Na podstawie przeprowadzonych rozmów z obecnymi i byłymi członkami i członkiniami Teatru odnotować można różne aspekty przywiązania emocjonalnego do miejsca: dbanie o miejsce (Łukasiewicz, Skręt), troska (Skręt, Brzozowski), tęsknota za miejscem (Terciak, Cieślak, Mikołaszewski). Przywiązanie oparte na zaangażowaniu w działanie

na rzecz miejsca i w miejscu wiąże się także z zakorzenieniem ideowym. Te sprawy rezonują w wypowiedziach wielu osób. Przywołajmy wyznaczenie artysty eksponującego zamysł spotkania z Innym i uczestniczenia w prawdziwym dialogu pomiędzy twórcą a odbiorcą:

W zasadzie nie mam żadnych umiejętności aktorskich. W ogóle nic mnie z teatrem nie łączy oprócz tego, że kocham teatr i pokochałem go przez pryzmat Szwalni. Bardzo czułem te rozmowy. To mi się zawsze bardzo też podobało. Generalnie, jak jest jakiś spektakl, to siadamy i rozmawiamy. Znam takie sytuacje, że spektakl ludziom nawet tak średnio się podoba, ale wszyscy: „pięknie”, „pięknie”, „ojeej, naprawdę gratuluję”. Rozchodzą się do domu i powiedzą: „ale spierdolili”. No, to u nas tego nie ma. Nie chodzi o to, żeby kogoś obrazić, tylko, żeby w ogóle porozmawiać, żeby w ogóle zapytać. No, bo to nie jest tak, że wszystko wiemy (Cieślak 2022, wywiad).

Bycie w miejscu, identyfikacja z nim jest stopniowalna, o czym traktuje koncepcja Edwarda Relpha (1976). Relph pojmował miejsce przez pryzmat relacji człowieka z przestrzenią (Relph 1976: 8–13). Najogólniej tę gradację można ująć według bycia na zewnątrz lub bycia wewnątrz, co obrazuje poniższe zestawienie:

Tabela 1. Relacja człowieka z miejscem

– egzystencjalna zewnętrżność [<i>existential outsidedness</i>] (alienacja, obcość, nieprzynależność)	– zastępcza wewnętrzność [<i>vicaourios insidedness</i>] (miejsce doświadczane poprzez literaturę, obrazy)
– obiektywna zewnętrżność [<i>objective outsidedness</i>] (miejsce jako przedmiot zainteresowania badacza)	– behawioralna wewnętrzność [<i>behavioral insidedness</i>] (zaangażowane przebywanie, skoncentrowane na wyglądzie miejsca)
– incydentalna zewnętrżność [<i>incidental outsidedness</i>] (miejsce jako tło dla ważniejszych wydarzeń)	– empatyczna wewnętrzność [<i>empaphetic insidedness</i>] (emocjonalne doświadczanie miejsca, utożsamienie się z nim)
	– egzystencjalna wewnętrzność [<i>existential insidedness</i>] (nierefleksyjne doświadczanie miejsca przy pełnej identyfikacji z nim, miejsce jako część człowieka, człowiek jako część miejsca)

Źródło: opracowanie na podstawie typologii Relpha (1974: 51–56)

W odniesieniu do powyższej koncepcji relację badanych osób z Teatru Szwalnia z miejscem określić można jako empatyczną lub egzystencjalną wewnętrzność *insiderów* (Relph 1974: 55). Ta swoista wrażliwość realizuje się w działaniu przybierając kształt troski o miejsce i ludzi:

Pomijając to, co każdy z nas proponował twórczo, my też mieliśmy wspólny cel. I tym naszym wspólnym celem było miejsce, utrzymanie tego miejsca, zadbanie o to miejsce, zadbanie o gości, którzy się w nim pojawiali, (...) i takie silne zbliżenie miejsca do ogniska domowego, które się pielęgnuje (Terciak 2022, wywiad).

Członkowie i członkinie Teatru opowiadali o budowaniu *communitas* poprzez pracę artystyczną, ale przede wszystkim poprzez współtworzenie miejsca²⁷, prowadzone rozmowy, nawiązywanie bliższych relacji z odbiorcami:

Szwalnia Wspólna, zawsze chodziło o wspólnotowość. U nas właśnie chodziło o to, żebyśmy po spektaklu usiedli i porozmawiali, żebyśmy usiedli też przy herbacie, żebyśmy po prostu mogli pobiesiadować. Dużo było takich projektów. Nie chodzi o to, żeby przyjść i wyjść. Jeżeli będę miał przyjemność zaprosić panią na przykład na pokaz filmu, to potem chodzi o to, żebyśmy porozmawiali, pobyli razem, wymienili myśli, a czasem po prostu pośpiewali (Cieślak 2022, wywiad).

„Bliski kontakt” to nie tylko idea dla teatru – relacje w Szwalni charakteryzowane były przez wszystkich członków i członkinie jako bardzo zażyłe, przyjacielskie (Terciak, Cieślak, Skręt, Łukasiewicz, Miłkaszewski, 2022, Brzozowski 2022b, wywiady). Oprócz wspólnej pracy artystycznej na proces scalenia wspólnoty, zawiązywania się silnych relacji osobowych wpływ miała również zabawa, atrakcyjne spędzanie czasu wolnego:

²⁷ Trafnego rozpoznania dokonała Katarzyna Wielechowska, tytułując swój tekst: *Stwarzanie miejsca. Idea wspólnotowości w Teatrze Szwalnia* (2020). Autorka pisze m.in. o wcieleniu utopii współobecności i współpodmiotowości.

My też wspólnie się bawiliśmy, na pewno świętowaliśmy. Było wiele projektowych i zadaniowych sytuacji. Dużo było takich zdarzeń też w samej Szwalni, które dawały na to przestrzeń, żeby wspólnie świętować. Nawet jeżeli było się w większej grupie, która składała się w dużej mierze z widzów czy uczestników zdarzenia, ale ważny był ten wspólny czas „po”. Nawet nie wiem, jak to dookreślić... po pracy? (...) bawiliśmy się. Przebywaliśmy wspólnie, wspólnie świętowaliśmy urodziny. Byliśmy totalnie blisko (Terciak 2022, wywiad).



Zdjęcie 4. Pogotowie Kolędnicze

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Oprócz celebracji różnorodnych wydarzeń we wspomnieniach kilku osób powracało jedno wydarzenie typu *ludus*. Miało ono miejsce w teatrze po sztuce *Wieczór Tischnerowski* (2016), w reżyserii Marcina Brzozowskiego, opartej na tekstach Józefa Tischnera. Taniec, śpiew z góralami, radość ze wspólnego bycia tworzyły niezapomnianą atmosferę wspomnianej uroczystości. Wiele było swobodnych „szwalniowych” świąt, o czym zapewniali wszyscy członkowie i członkinie Teatru.



Zdjęcie 5. Szwalniowe spotkanie

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Zabawę w grupie można ująć szerzej, odnosząc ją też do charakterystycznych wpisów z dozą humoru na stronie internetowej (w tym na Facebooku), do składania zabawnych życzeń z okazji różnych świąt, a także jeszcze szerzej – do niezobowiązującej atmosfery w Teatrze Szwalnia:

Elementem zabawy jest dla mnie to, że goście, widzowie, którzy przychodzą dostają kawę, herbatę, ale osoba, która im przyrządza te napoje, też proponuje taki, a nie inny kubek albo mówi „no to umyj sobie ten kubek, bo tutaj ja muszę coś zrobić innego”. Nie wiem, czy to można uznać za zabawę, ale moim zdaniem tak. To znaczy to jest coś, co jest związane z poczuciem spontaniczności (Wielechowska 2022, wywiad).

Szwalnia dla niektórych członków pełniła rolę grupy pierwotnej (Terciak, Cieślak, Skręt, 2022, wywiady). Świadczą o tym nie tylko wypowiedzi o spędzaniu wolnego czasu, wspólnym świętowaniu i zabawie, ale także te kojarzące przebywanie w Teatrze z przebywaniem w domu, z rodziną:

Ja wiedziałem, że Szwalnia to jest już miejsce dla mnie, w takim sensie, że tam mnie zawsze przyjmą, że to jest jakby też mój dom (...). Czasem chyba jest lepiej jak w domu. Myślę, że ta idea jest taka, jakaś wspólnota, ale też taka właśnie nie na siłę (Cieślak 2022, wywiad).

Czułam, że można to miejsce nazwać domem (Skręt 2022, wywiad).

Wedle badaczy reprezentujących podejście fenomenologiczne do miejsca (zob. Lewicka 2012: 40–42; 70–75; Relph 1976), kierujących uwagę na procesy jego doświadczania – miejsce zachęca do spoczynku, do zatrzymania się. Idea domu, w którym się jest naprawdę, wydaje się głównym punktem odniesienia dla byłych i obecnych członków i członkiń niezależnego teatru.

4. Dynamika grupy

W procesie powstawania opisywanej grupy ważną rolę odegrało towarzyskie, środowiskowe zaangażowanie i praca. Idea stworzenia teatru bliskiego kontaktu, wspierana była aktami twórczymi, wysiłkiem fizycznym (remonty, praca), materialnym (własne środki), emocjonalnym i duchowym. Relacje towarzyskie i bezpośrednie znajomości wydają się istotnymi czynnikami przy rekrutacji członków do grup artystycznych. Tak było również w tym przypadku. Chęć ucieczki od aktorskiego typowego losu stały za decyzją założenia niezależnego teatru w Łodzi (Łukasiewicz 2022; Brzozowski 2022a, 2022b, wywiady). W grupie tworzącej *communitas* można się było znaleźć dzięki znajomościom, okazanemu zaangażowaniu, swoistej „wymianie barterowej”, „pracy za darmo” (Łukasiewicz, Skręt, Terciak, 2022, wywiady). Te same zasady dotyczyły najstarszych członków grupy, jak i młodszych, choć uwypuklić należy różne wymiary zaangażowania i drogi wchodzenia do grupy. Marcin Brzozowski, Jacek Malarski, Ewa Łukasiewicz, Waław Mikłaszewski wywodzili się z jednego środowiska. Więzy w grupie pierwotnie funkcjonującej określić można jako silne znajomości towarzyskie. Ewa Łukasiewicz i Marcin Brzozowski tworzyli parę, później się pobrali. Malarski i Łukasiewicz studiowali na jednym roku, Mikłaszewski był od nich młodszy. O tworzeniu się offowego teatru dowiedział się od pomysłodawcy, tuż po skończeniu studiów

magisterskich (Mikłaszewski 2022, wywiad). Marcin Brzozowski wykladał już w PWSFTviT. Przedstawione powyżej podejście do praktyk teatralnych było mu bliższe „niż [obowiązujące] w tych miejscach, które teoretycznie mają w sobie jakiś rodzaj stempelka kariery, bardzo prawdopodobnie łatwej, lekkiej i przyjemnej” (Mikłaszewski 2022, wywiad). Zaangażowanie w budowanie teatru w kontrze do kultury instytucjonalnej wydawało mu się niezwykle interesujące.

Na początku działalności grupę tworzyli przedstawiciele środowiska aktorskiego związanego z PWSFTviT, później dołączyły osoby, które żywo interesowały się teatrem, szeroko pojmowaną kulturą, poznawały się w Szwalni w różnych rolach. Elżbieta Mentel, Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt studiowały razem i rozpoczęły „szwalniowy etap” od działania przy teatralnym festiwalu (tworzenia festiwalowej gazety). Artysta Łukasz Cieślak stopniowo angażował się w życie Szwalni, od widza-krytyka – do indywidualnego twórcy prezentującego swoje dzieło w przestrzeni Teatru, by następnie realizować wspólne przedsięwzięcia. Poczucie przynależności do grupy rodziło się stopniowo, w trakcie wspólnotowych działań, pracy na rzecz miejsca i internalizowania idei bliskiego kontaktu. Każda z wyżej wymienionych osób inaczej postrzega proces wejścia do grupy. Patrycja Terciak nie pamięta, aby ktoś zakomunikował jej decyzję o przyjęciu. Natomiast, jak podkreśla, czuła się już członkinią grupy w trakcie festiwalu teatru alternatywnego *Spotkania*²⁸ w 2010 roku (Terciak 2022, wywiad). Również dla Katarzyny Skręt festiwal był znaczącym wydarzeniem: „po festiwalu sprzątałyśmy całą noc teatr i po prostu stojąc na schodach Marcin powiedział: »no, to może byście chcieli do nas dołączyć?«” (Skręt 2022, wywiad). Teatrolóżki wykazały się kapitałem edukacyjnym, pasją i bezinteresowną

²⁸ *Łódzkie Spotkania Teatralne* to najstarsze święto teatru alternatywnego w kraju organizowane od lat 60. XX wieku, a przez dwie dekady pod egidą reżysera teatralnego, animatora kultury Mariana Glinkowskiego (Zespół ds. Teatralnych Łódzkiego Domu Kultury). Po jego odejściu z ŁDK idea festiwalu zmieniła się. W proteście przeciw działaniom ówczesnego dyrektora ŁDK, Zbigniewa Ołubka, Anna Perek i Marian Glinkowski w 2010 roku utworzyli Fundację ŁST i przygotowali festiwal: *Spotkania* wierny idei *Łódzkich Spotkań Teatralnych*.

pracą na rzecz teatru alternatywnego. Z pewnością przyjęcie ich do grupy nie byłoby możliwe bez osobowościowego i charakterologicznego dostrojenia do diady. Właśnie na ten aspekt zwróciła w rozmowie współzałożycielka Szwalni, analizując „naturalność” procesu przyjęcia ich do wspólnoty:

Cała gazetka festiwalowa była w Szwalni i tam właśnie redaktorkami tej gazety były Kasia i Patrycja. Po rozmowach z dziewczynami, obserwowaniu ich, pomyślałam sobie, że coś innego w nich jest. Takie młode-stare. Rozmawiałam z nimi i nie czułam różnicy wieku – to było naprawdę wyjątkowe. Otwarcie się na relację i zacieśnianie więzów było przy *Rysunku z pamięci* – wtedy poczułam jakbyśmy pracowały razem od zawsze (...). Tak to się zaczęło i działało długo, aż się wypaliło (Łukasiewicz 2022, wywiad).



Zdjęcie 6. Rysunek z pamięci

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Zupełnie inaczej przyjęcie do grupy wyglądało w przypadku Łukasza Cieślaka. Artysta interdyscyplinarny wspomina pierwsze odwiedzin

w Szwalni (na ul. Jaracza) podkreślając wagę realnej dyskusji i owartość na nią, ale także osobowość lidera:

(...) poszedłem tam pijany, no i Marcin Brzozowski tam spektakl wystawiał. To była chyba *Technika punktu świetlnego* i poszedłem do pana dyrektora udzielić mu kilku rad, nie wiedząc oczywiście nic o teatrze. No a poszedłem z taką butą bałucką²⁹, (...) a ponieważ Marcin jest typem wybitnym, to nie jest tak, że się obraził (...). Mówił: przychodź, komentuj właśnie, bo Marcin taki jest. U nas to jest dyskusja zawsze (Cieślak 2022, wywiad).

Proces wchodzenia do grupy przez Łukasza Cieślaka rozpoczął się zatem od krytycznej rozmowy po przedstawieniu, a jego kulminacją była prezentacja autorskiego dzieła (*Opowieść o smutku*³⁰). Decydujący dla niego był 2017 rok, gdy podjął się regularnego tworzenia dokumentacji fotograficznej i animacji dla Szwalni.

Kluczową kwestię stanowią motywacje uczestniczek i uczestników wspólnoty, to, jakie elementy ideowe najpierw przyciągnęły ich do Szwalni, a następnie miały wpływ na wejście do grupy i stopniowe przyjmowanie zasad Teatru.

Na trzon wartości ważnych składają się: budowanie wspólnoty, tworzenie i posiadanie swojego miejsca oraz szeroko pojęta otwartość. Z jednej strony akcentowano otwartość jako postawę społeczną: gościnność, zaproszenie do współpracy, tolerancyjność wobec innych (Skreń, Terciak, Łukasiewicz, 2022, wywiady) czy wspieranie zamysłów artystycznych różnych osób (Wielechowska 2022, wywiad), a z drugiej jako postawę twórczą nacechowaną brakiem programu³¹. Otwartość posiadała też wymiar antysystemowy:

²⁹ Bałuty – dzielnica Łodzi. Bałuty były dzielnicą cieszącą się złą sławą, a jej mieszkańca stereotypowo utożsamiano z typem zawadiackiego cwaniaka z półświatka, często pozostającego w konflikcie z prawem.

³⁰ Film *Opowieść o smutku* (reż. Łukasz Cieślak) został wyemitowany w TVP Kultura 23.05.2012 (w cyklu *Videogalerie*), w ramach współpracy z Galerią Wymiany, a także w Muzeum Sztuki w Łodzi.

³¹ „U nas nie ma jako takiego w ogóle programu, że coś wystawiamy, że coś musimy, więc to jest trochę także coś, co się wymyśli” (Cieślak 2022).

Przed wszystkim mi się to podobało, że Marcin to taki człowiek, który nie pyta: a kim ty jesteś, kto za tobą stoi? Tylko on mówi: masz coś do powiedzenia? On wysłucha i mówi: robimy. No i chyba to mnie tak przyciągnęło tam (Cieślak 2022, wywiad).

Byłe członkinie zaakcentowały w wywiadzie silną wiarę w budowaną wspólnotę, w miejsce.

Dla mnie to było o tyle ważne, że chciałam się czuć częścią wspólnoty, czegoś, co wspólnie robimy, co jest ważne środowiskowo, ale także dla mnie prywatnie. Było ważne to, żeby łączyć teorię z praktyką. Nie chciałam wyłącznie być teatrologiem, ale też praktykiem teatru i Szwalnia mi to umożliwiała na bardzo wielkim poziomie przez wiele lat (Skřet 2022, wywiad).

Jeden ze współzałożycieli Wacław Mikłaszewski (2022, wywiad) deklarował, że absolutnie najważniejsze w Szwalni jest dla niego poczucie wspólnotowości. Mimo, że na pewnym etapie jego zawodowe wybory oddaliły go od aktywnego na co dzień funkcjonowania w grupie, to właśnie upływ czasu i dystans pozwoliły ocenić, co jest istotą trwania Szwalni:

To był i wciąż jest rodzaj energii, która jest absolutnie... No może nie chcę tu wchodzić w jakieś pojęcia wykraczające poza umysł i naukę, no ale jest to rodzaj jakichś wibracji, które po prostu się zgadzają. Tyle lat już minęło i one się cały czas zgadzają (Mikłaszewski 2022, wywiad).

Z kolei, gdy mowa o wspólnocie i otwartości w wywiadach z członkiniami, które odeszły, powracał wątek marzeń i wiary w możliwość przetrwania takich relacji na styku sztuki i życia, ale i pewnego rozczarowania.

Odejście z grupy może być raptowne, jak i zaplanowane (w pewnym odcinku czasowym), a także może ujawnić się jako stopniowe oddalanie się. Różnie układały się sposoby wyjścia z *communitas* i powody tej decyzji. Niemniej u jednego ze współzałożycieli³² wystąpiła

³² Członków grupy, takich jak Jacek Malarski i Wacław Mikłaszewski, którzy zakładali Stowarzyszenie Targowa 62, Teatr Szwalnia nazywamy współzałożycielami.

potrzeba zmiany drogi zawodowej (porzucenie zawodu aktora przez Jacka Malarskiego). Warto nadmienić, że wokół dążenia do konstruowania własnej, indywidualnej kariery układają się fazy aktywnego bycia i zawieszania swej działalności w grupie przez dwóch innych członków. W przypadku Wacława Mikłaszewskiego chodzi o pochłonięcie własnymi projektami pozateatralnymi i związane z tym okresy odchodzenia i powrotu. Nawet jeśli ten brak zaangażowania trwa długo, na poziomie deklaracyjnym (i mentalnym) nie ma mowy o odejściu, wyjściu z grupy. Zarówno badani/badane, jak i sam Mikłaszewski, podkreślali jego silną przynależność do Szwalni i identyfikację z miejscem, ideą, praktykami, ludźmi. Takie swoiste „bycie pomiędzy” charakteryzuje również uczestnictwo Łukasza Cieślaka, którego określają Bałuty (Brzozowski 2022b, wywiad). Relacje międzyludzkie w tym przypadku pozostają na drugim planie, miejsce dla artysty jest najważniejsze (Brzozowski 2022b, wywiad). W wywiadzie Łukasz z Bałut wypuklał swój satelicki status poprzez samookreślanie „dochodzący”:

Jestem, tak jak mówiłem, w zasadzie taki dochodzący. Ja gdzieś tam jakby tak sobie kluczę. Bardzo często wpadam w ten wir dookoła Szwalni, ale zaraz gdzieś wypadam i robię inne rzeczy, więc ja dlatego tak się próbowałem wymiksować z wywiadu. Cokolwiek przyznaję szczerze, że czuję się tam zawsze jak u siebie i ile by mnie nie było, to po prostu nikt nie podważa tego, że jestem też tam. Jestem. Ja tam należę, że tam jest też moje miejsce (Cieślak 2022, wywiad).

Definitywne wyjście z grupy można rozpatrzeć na bazie dwóch przypadków³³, których założyciele Teatru starali się w rozmowie nie komentować. Poruszenie tego wątku w wywiadach z byłymi członkiniami zmieniało charakter naszej rozmowy, interlokutorki stawały się mniej skłonne do zwierzeń³⁴. Pozostali członkowie grupy przypusz-

³³ Elżbieta Mentel nie zgodziła się na wywiad. Trzy teatrolożki rozpoczęły swą aktywność w Szwalni w tym samym okresie. Jak wskazują Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt, ich koleżanka Elżbieta Mentel odeszła nagle (działała przez kilka lat od 2010 roku). Nie utrzymują ze sobą kontaktu.

³⁴ Niekomfortową sytuację w trakcie wywiadu generowała także świadomość braku anonimowości byłych członkiń Teatru.

czali, że powodem odejścia członkiń były względy materialne (niepewność, projektowość, brak wynagrodzenia za stałą pracę). Na przykład Łukasz Cieślak nie był poinformowany o odejściu teatrolożek z grupy. Deklarowana niewiedza może świadczyć o wąskim przekazie komunikacyjnym wewnątrz grupy oraz potwierdzać „socjometryczną” pozycję diady (oś interakcji, decyzji, przekazu) lub być wyrazem lojalności wobec założycieli Teatru.

Zebrany materiał w trakcie wywiadów umożliwia wskazanie ogólnie na powody osobiste, jawne i niejawne, opuszczenia wspólnoty. Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt zakończyły współpracę po 10 latach, niemal w tym samym okresie. Dalej działają w polu teatru, lecz w ramach obszaru instytucjonalnego. Wedle ich relacji decyzja o odejściu z Teatru Szwalnia była przemyślana i zaplanowana w czasie, nacechowana odpowiedzialnością za miejsce i zadania. Obie dołożyły starań, by ukończyć prowadzone projekty, prace³⁵. Ich wyjście z grupy jest równoznaczne z utratą kontaktu z grupą, w szczególności z diadą³⁶. Powody odejścia ze Szwalni sygnalizowane przez były członkinie wskazują na nierozwiązywalny konflikt pomiędzy dobrem wspólnoty a jednostki (oczekiwania wobec nich *versus* własne potrzeby i odczucia). Były członkinie przywołały negatywne zjawiska: złe traktowanie, deprecjacja ich pracy, permanentny strach przed oceną, zatracanie się dla idei i dla miejsca a w rezultacie brak czasu dla rodziny i dla siebie. Nie sposób w tym miejscu pominąć goffmanowskiej kategorii instytucji totalnej, rozumianej między innymi jako sposób funkcjonowania jej członków podległy rytmowi instytucji. Totalność bycia w teatrze, w pracy, czuwania dobrze ujmuje wyznaczenie dotyczące czasu przeznaczanego na obowiązki w Szwalni:

³⁵ Katarzyna Skręt oficjalnie odeszła 31 grudnia 2019 roku, ale pomagała w działaniach, które chciała doprowadzić do końca: „Jeszcze później pomagałam im wejść w te działania promocyjne, które prowadziłam, czyli jeszcze gdzieś do marca 2020 utrzymywałam kontakt, powiedzmy zawodowy” (Skręt 2022).

³⁶ Tak samo było w przypadku odejścia Elżbiety Mentel. Wyjście starego członka (J. Malarskiego) z grupy nie oznaczało utraty kontaktu z diadą. Relacja przyjacielska nadal jest możliwa dla obu stron.

Dla mnie to było przez niemal, no nie wiem. 7, 8 lat... To było dla mnie 7 dni w tygodniu. Powiedzmy, nawet jeśli nie będąc tam na miejscu, to dla mnie to było... kilkanaście godzin dziennie, równoległe z moją pracą, którą teraz wykonuję (Skręt 2022, wywiad).

W takim rytmie trudno rozdzielić czas pracy od czasu po pracy, tym bardziej, że tzw. czas wolny spędzano często w tym samym miejscu i grupie:

Przez te 10 lat my naprawdę byliśmy bardzo blisko siebie. Zналиśmy swoje rodziny, wiedzieliśmy co się u kogo wydarza, spędzaliśmy wspólnie czas przedświąteczny, wyjeżdżaliśmy czasami razem na wakacje, na majówki. I też w tej sytuacji z mojego punktu widzenia, no też rozwinęło się coś takiego troszkę patologicznego, bo jednak te granice pomiędzy prywatnością jakąś a sferą bardziej zawodową bardzo mocno się w pewnym momencie zatęrzyły (Terciak 2022, wywiad).

Totalność przejawiać się może w poczuciu odpowiedzialności za miejsce i niemożności opuszczenia grupy. Omawiane historie byłych członkiń Teatru ujawniają pewne zagrożenia, koszty osobiste zaangażowania jednostki, takie jak rezygnacja z indywidualnego rozwoju i kariery poza Szwalnią, zaniedbywanie relacji rodzinnych na rzecz wspólnoty, uzależnienie od miejsca:

Myślę, że to była jakaś wewnętrzna potrzeba bycia non stop, bycia na miejscu. Jeśli nie byłam na miejscu, bo w pewnym momencie mieszkałam w Warszawie, to byłam na każdym wydarzeniu czy w środku tygodnia czy w weekendy (Skręt 2022, wywiad).

To wyjątkowość tego miasta... Chęć moich powrotów tutaj wynikała głównie z tego, że była tutaj Szwalnia. Uważam, że to nie jest dobre, ja po prostu nie potrafiłam do tego tak zdroworozsądkowo podchodzić. Było wiele takich sytuacji, które zdarzały mi się jako super perspektywy poza Łodzią, w innych miastach w Polsce, czy w innych państwach w Europie i dalej... No nie skorzystałam z tych szans, czując ogromną odpowiedzialność za to miejsce, za zadanie, które tutaj wykonuję. Często może to jest właśnie jakiś rodzaj presji (...), ale w kontekście odpowiedzialności za miejsce. Jeżeli nie byłoby mnie dłuższy czas, to coś tu się może „wykrzaczyć” i ja będę czuła winę za to. Miałam ogromne poczucie odpo-

wiedzialności do tego stopnia, że właśnie zrezygnowałam z wielu możliwości rozwojowych dla siebie i w dużym stopniu też relacje rodzinne odchodziły na dalszy plan (Terciak 2022, wywiad).

W narracjach byłych członkiń mocno wybrzmiał motyw ceny bycia we wspólnocie i pracy w Teatrze Szwalnia. Wśród wskazanych wartości negatywnych codziennych i uroczystych (Ossowski 1967) znalazły się: brak wolnego czasu, zerwane lub osłabione relacje i więzi, w tym rodzinne, utrata partnera (Terciak, Skręt, 2022, wywiady). Mimo, że kobiety komentowały swój rozwój osobisty akcentując wzrastanie w opisywanej tu wspólnocie, pobyt w grupie jawi się również jako „szczepionka” na całe życie, „cenna i gorzka lekcja rozpoznawania złych mechanizmów wywierania wpływu” (Terciak, Skręt, 2022, wywiady). Niemniej bilans funkcjonowania teatrolożek przez dekadę w grupie wypada pozytywnie. W ten sposób oceniana jest również decyzja o odejściu:

Gdybym miała (...) ułożyć jakąś proporcję czy umieścić na szali te momenty, które były dla mnie wspierające i te, które przyczyniły się do tego, jaką decyzję podjęłam i że teraz w Szwalni mnie nie ma, to i tak uważam, że generalnie wynik świadczy o tym, że to było dobre 10 lat. I wolę tak pamiętać o swoim byciu w tym miejscu i o relacjach, które budowaliśmy, o miejscu, które budowaliśmy. Cieszę się, że rzeczywistość tak się ukierunkowała, że też miałam możliwość spojrzeć na to z dystansu, wyciągnąć wnioski, zadbać o siebie. Nie żałuję ani tego, że w Szwalni się pojawiłam ani tego, że stamtąd odeszłam (Terciak 2022, wywiad).

Jestem wdzięczna za doświadczenie, bo dużo go zdobyłam w Szwalni. Jestem też bardzo wdzięczna, że już zakończyłam tę współpracę. Myślę, że był jakiś limit czasowy tej współpracy i coś od siebie dałam przez niecałą dekadę, a teraz już powinnam być z kimś innym. Może przyjdą nowi ludzie, którzy tam ją będą rozwijać, bo zawsze jest potrzebna zmiana (Skręt 2022, wywiad).

Konflikty i napięcia stanowią stałe elementy dynamiki grupy, zespołu, organizacji, instytucji. W socjologicznych badaniach małych grup pytania o konflikty czasami pociągają za sobą nieprzyjemne konsekwencje, np. wywołanie niemiłych wspomnień, powodowanie niezręcznych

sytuacji dla badanych, uruchomienie stanów afektywnych. Rodzą też dylematy natury etycznej³⁷. Wypada zauważyć, że w relacjonowanym przypadku nie jest możliwe zachowanie anonimowości respondentów i respondentek. Największą otwartością wykazał się lider grupy odsłaniając pewne przyczyny konfliktów w Teatrze. Pozostałe osoby o tych kwestiach mówiły niechętnie, ostrożnie, na marginesie innych kwestii poruszanych w wywiadzie³⁸. Zdaniem Marcina Brzozowskiego u podłoża konfliktów w Szwalni leży „ścieranie się natury realizacyjnej i natury ideowej”, „zmęczenie samotnością w tym i brakiem pracowników” (Brzozowski 2022b, wywiad). Ten przekaz lidera grupy traktuje o sprawach bytu, pracy w niezależnym teatrze i konfliktach wartości rozgrywających się w interakcjach wewnątrz płynnej grupy. Zderzanie się przeciwstawnych racji ma miejsce między małżonkami (diada tożsamościowa grupy), ale te spory nie są przenoszone na grupę: „my sobie pokrzyczymy na siebie nawzajem i to potem nie idzie dalej” (Brzozowski 2022b, wywiad). Nikt z rozmówców nie opisywał szczegółowo jakichś konfliktów. Zamieszczone w tej części informacje są oparte na wzmiankach pojawiających się w wywiadach. Napomknienia o napięciach w grupie, które pojawiały się w trakcie rozmów, wskazują różne źródła owych napięć:

- związane z miejscem: spory o podział obowiązków, o porządek i sprzątanie (np. sprzątanie po spektaklach, także terenu na zewnątrz);
- dotyczące atmosfery pracy, w tym kwestii organizacyjno-realizacyjnych, kompetencyjnych, związanych z wydarzeniem kulturalnym, artystycznym, projektem (niekorzystne czynniki: kumulacja zadań i pracy, konieczność pośpiechu, przeoczenie pewnych spraw przez personel lub osoby współpracujące z Teatrem, niedotrzymywanie warunków umowy z Teatrem, nierzetelność, brak pracowników);
- związane z komunikacją w grupie, jak i poza nią.

³⁷ Socjologowie mają obowiązek ochrony interesów osób, które są włączone w ich pracę lub których ta praca dotyczy, a także obowiązek przedstawiania wyników swoich badań w sposób dokładny i zgodny z prawdą (Polskie Towarzystwo Socjologiczne 2012).

³⁸ Ta część wywiadu nie powiodła się w pełni. Na pytanie otwarte o konflikty i napięcia w grupie najczęściej padały odpowiedzi lakoniczne, ogólne; dwójka respondentów deklarowała całkowity brak wiedzy na ten temat.

Wskazaną przez rozmówczynię i rozmówców taktyką rozwiązywania konfliktów w grupie jest bezpośrednia rozmowa, czasem ostra:

Marcin zawsze po spektaklach przeprowadzał omówienia z aktorami. Czasami bardzo burzliwe były te omówienia i nie zawsze zgadzałyśmy się we trzy: ja, Kasia, Ewa z tym, w jaki sposób Marcin rozmawia ze studentami. Po prostu czasami zwracaliśmy sobie uwagę, że pewne zachowania nie przystoја, nie są właściwe (Terciak 2022, wywiad).

To zawsze jest kwestia pewnego rodzaju rozmowy. Oczywiście są jeszcze jakieś pewne aspekty psychologiczne, że takie konflikty się łagodzą potem przez podjęcie jakiejś innej współpracy, czyli inną formę komunikacji i tak dalej. To są bardziej długofalowe sytuacje. Natomiast to jest zawsze rozmowa, jak najmniej formalna, jak najmniej opatrzona jakimiś takimi formalizmami, mailami i tak dalej. To po prostu: oczy w oczy (Brzozowski 2022b, wywiad).

Konflikty nie pojawiają się w Teatrze na płaszczyźnie artystycznej. Ścieranie się w grupie różnych osobowości twórczych jest czynnikiem budującym wspólnotę, a wzajemna krytyka osiągnięć artystycznych wpisuje się w sam model pracy w tej grupie. Nie oznacza to, że poszczególnym osobom wszystko w takim samym stopniu się podobało, lecz na tym poziomie nie rejestrowano konfliktów. W Teatrze Szwalnia istnieje zgoda co do potrzeby takiej krytyki: „nie chodzi o klepanie się po tyłkach, tylko żeby generalnie był rozwój” (Cieślak 2022, wywiad).

5. Czynami, myślami i sercem cały czas. Teatr Szwalnia jako miejsce pracy

Praca na rzecz Teatru to ogromny wysiłek artystyczny, merytoryczny, realizacyjny, fizyczny. Wywiady ujawniły różne podejścia do wspólnoty i miejsca, gdyż w Teatrze działają członkowie pracujący z różną intensywnością, „dochodzący”, jak i osoby, które stale pracują na rzecz Teatru. Współzałożyciel Szwalni Waław Mikłaszewski przyznał, że kiedyś angażował się dużo bardziej intensywnie „zdarzało mi się tam przesiadywać po prostu całymi tygodniami”, a teraz „powiedzmy z doskoku – projektowo, mimo że sercem cały czas” (Mikłaszewski 2022, wywiad). Również Łukasz Cieślak wskazał na nieobligatoryjny

charakter jego obowiązków w Szwalni. Warto dodać, że tymczasowość niektórych działań kulturalnych, artystycznych wynika z polityki projektowej, grantowej, w ramach której funkcjonuje Teatr.

Członkowie grupy w rozmowach zwracali uwagę na zastępowalność, różnorodność wykonywanych czynności i wymiennosc ról (Cieślak, Miłkaszewski, 2022, wywiady). Inne podejście do pracy widoczne jest u żeńskiej części grupy, akcentującej pewien podział pracy i ról w grupie. Dla Ewy Łukasiewicz Szwalnia to nie tylko codzienne, rutynowe obowiązki, ale „myślenie cały czas” (Łukasiewicz 2022, wywiad). To właśnie ona była wskazywana jako osoba najbardziej mobilna i zaangażowana w logistykę miejsca, odpowiedzialna za budowanie zespołu:

Gdy byliśmy połączeni z Poleskim Ośrodkiem Sztuki, to Ewa otwierała drzwi osobom, które przychodziły na zajęcia POS, zamykała jedną część budynku, a więc to było naprawdę wiele funkcji (...) portiera, sprzątaczek, bo my też musieliśmy samodzielnie dbać o to, by w miejscu było czysto (Terciak 2022, wywiad).

Osobą od relacji, kształtującą relacje w zespole i zajmującą się budowaniem tego zespołu z młodych osób zajmowała się Ewa. Marcin był osobą, do której ludzie lgnęli ze względu na jego autorytet i wiedzę oraz to, w jaki sposób on pracuje z młodzieżą, a potrafi to robić. Natomiast kierowaniem zajmowała się Ewa. Ona potrafiła utrzymać tych wszystkich ludzi w ryzach. Była bardziej kontaktowa (Skręt 2022, wywiad).

Każda osoba zapytana o obowiązki na rzecz Szwalni jest w stanie wymienić, czym konkretnie się zajmowała i ma też doskonałą świadomość zakresu pracy pozostałych członkiń i członków. Możliwość pełnienia niektórych obowiązków wynikała ze stopnia „wtajemniczenia w działania teatru”. Młodzi wolontariusze dostawali mniej odpowiedzialne zadania np. obsługę szatni (Skręt 2022, wywiad). Patrycja Terciak (2022, wywiad) oceniła, że „w połowie dziesięciolecia” istnienia Teatru (lata 2014–2015) udało się w grupie wypracować system podziału zadań. Na podstawie wywiadów można zarysować wielozadaniowe pole pracy osób tworzących grupę.

Poniższa tabela ukazuje wskazane przez respondentów i respondenci obszary zadań, które wykonywane były czasem jednorazowo, a czasem przez dłuższy czas lub stale.

Tabela 2. Wskazane w wywiadach zadania członków i członkiń Teatru Szwalnia

Marcin Brzozowski	realizacja spektakli, reżyseria, działania aktorskie, realizacja oświetlenia i dźwięku, reprezentacja Szwalni na zewnątrz, wnioski grantowe
Ewa Łukasiewicz	koordynacja działań teatralnych, wnioski grantowe, działania aktorskie, warsztaty, logistyka miejsca, w tym przyjmowanie rezerwacji, montaż podestów, sprzątanie
Wacław Mikłaszewski	działania aktorskie, social media, plakaty, wnioski grantowe, pomoc przy spektaklach, działania warsztatowe
Łukasz Cieślak	dokumentacja fotograficzna, pomoc techniczna
Patrycja Terciak	wnioski grantowe, prowadzenie projektów, warsztaty, montaż podestów, sprzątanie
Katarzyna Skręt	promocja, komunikacja, social media, wnioski grantowe, warsztaty, obsługa kasy (oferta bufetowa), montaż podestów, sprzątanie

Źródło: opracowanie własne

Elastyczność w działaniach, wielozadaniowość w pracy na rzecz Szwalni podsumował jeden ze współzałożycieli: „To jest chyba siła też tego miejsca. To znaczy każdy w jakiś sposób robił wszystko” (Mikłaszewski 2022, wywiad). Aktor ocenił, że samo granie w Szwalni to była „wisienka na torcie”.

Na pewnym etapie rozwoju Teatru na kierunek jego działań artystycznych i warsztatowych znaczący wpływ miały sukcesy w aplikowaniu o różne granty przeznaczane na kulturę. I choć pisanie wniosków (z sukcesem lub bez) to doświadczenie, które posiadało kilkoro badanych, duży wkład w tym aspekcie wniosły Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt³⁹.

³⁹ Ich wkład w funkcjonowanie Teatru został szczególnie doceniony: „Wspaniale, że później była Patrycja, Kasia, one jakby trzymały całą architekturę teatralną w takim sensie nawet realizacyjnym. Bo to był ogrom rzeczy” (Mikłaszewski 2022).

Na pewno my byliśmy od pisania i realizacji wniosków i egzekucji tego wszystkiego na zewnątrz, od propozycji warsztatu, od bycia koordynatorami festiwalu czy jakichś projektów. Marcin też miał swoje osobne projekty ze studentami. To wszystko było też równolegle prowadzone. Ewa też miała swoje projekty. Staraliśmy się połączyć to w jedną wizję, w jeden program. Nawet nie wiem, jak mam to powiedzieć. Na pewno Marcin był osobą decyzyjną, zatwierdzającą budżety i wszystkie rzeczy. On musiał wszystkim powiedzieć: tak, możemy to robić. Natomiast jak robiliśmy jakieś osobne rzeczy, to je mogłyśmy po prostu zrobić w Szwalni i niekoniecznie to było szwalniowe, no to miałyśmy wolną rękę (Skręt 2022, wywiad).

Praca w teatrze niezależnym wykonywana była i jest w warunkach wolontariatu, czasem prekariatu, co jest charakterystyczną cechą NGO z sektora kultury. Sens miejsca jest tworzony dzięki pasji, energii ludzi pracujących dla niego:

I to absolutnie nie jest moja zasługa, tylko tych ludzi, którzy tu pracowali, którzy zaufali, którzy poświęcili bardzo dużo. Nic teraz z tego *de facto* nie mają, bo gdzieś tu byli przez chwilę (Brzozowski 2022b, wywiad).

Wacław Mikłaszewski opisał Szwalnię jako miejsce lojalne, ponadczasowe, uczciwe⁴⁰, biedne, ale czułe. Dla niego – zestawiana z innymi teatrami – nie miała konkurencji: „Ale straszne jest tylko to, że po doświadczeniach szwalniowych, ja nie widzę możliwości działania w innego rodzaju strukturze teatralnej. Absolutnie nie!” (Mikłaszewski 2022, wywiad).

6. „Wszystko jest możliwe”. O formacji i transformacyjnym genie Szwalni

U podstaw stworzenia Szwalni leży gest odrzucenia typowej kariery zawodowej aktora: klasyczna droga bycia aktorem (teatr, film, seriale) nie wydawała się parze założycieli Teatru atrakcyjna. W pełni

⁴⁰ Uczciwość odnoszona była do wspólnej pracy, która prowadzi do sprawiedliwego podziału profitów.

świadomie zrezygnowali z tej ścieżki rozwoju (Łukasiewicz, Brzozowski, 2022, wywiady) wybierając budowanie teatru niezależnego:

Pamiętam, że wtedy to myślenie było zero-jedynkowe. No po prostu albo będzie tak, że to jest teatr i ta droga, którą znamy – profesorów czy innych kolegów, albo będzie można mieć na to większy wpływ. I to „mieć wpływ” bardzo mnie pociągnęło. Do tej pory mogę sobie wybierać grupy, z którymi chcę pracować i których jestem ciekawa. I to jest dla mnie fantastyczne (Łukasiewicz 2022, wywiad).



Zdjęcie 7. Ewa Łukasiewicz z grupą dzieci

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Szwalnia to teatr, który formuje społecznie i artystycznie jednostki. Nie było osoby, która by tej sprawy nie podniosła w wywiadzie. Wpływ Teatru rozpatrywać można także przez pryzmat oddziaływania na licealistów. Dzięki zajęciom warsztatowym do nich skierowanym możliwe jest kształtowanie postaw twórczych młodych ludzi. A biorąc pod uwagę dalsze, jednostkowe decyzje młodzieży o kształceniu artystycznym można uznać, że to efekt zajęć w Szwalni (Terciak, Łukasiewicz, Skręt, 2022, wywiady). Formacyjny wymiar posiada również prezentowanie w Teatrze

przez Marcina Brzozowskiego działań studentów Wydziału Aktorskiego i inspirowanie ich do tworzenia (Wielechowska 2022, wywiad), a także bliskie relacje z młodym zespołem Teatru Pralnia z Kijowa:

Mamy do tej pory relację i kontakt, nie ze wszystkimi, ale to było dla mnie coś, co ukonstytuowało moje myślenie o tym, czym teatr może być. Ich też w jakimś sensie. I to co ja od nich słyszę, jak mi piszą, albo mówią, to świadczy o tym, że Szwalnia w pewnym momencie stała się najważniejszym miejscem w ich życiu. I ja w to wierzę (Brzozowski 2022b, wywiad).



Zdjęcie 8. Wyspa młodych – pokaz pracy warsztatowej

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia



Zdjęcie 9. Teatr Pralnia z Kijowa. Spektakl *Jesteśmy*

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

Victor Turner i Florian Znaniecki we wspólnotach upatrywali możliwości zmiany struktury społecznej, wierzyli w ich moc reorganizacyjną. Grupy, wspólnoty nie oddziałują natychmiast i szeroko, ale jeśli uda im się trwać i pozostać wiernymi szlachetnym celom, mogą coś zmienić. Teatr Szwalnia to zdaniem łódzkiej teatrolożki „dobre miejsce”, gdzie można doświadczyć gościnności, różnorodności, bezpretensjonalności:

Szwalnia jest niszowa, ale odpowiada na potrzeby różnych ludzi z różnych pokoleń. I to też jest charakterystyczne. Na przykład mama mojej koleżanki jest w bardzo dojrzałym wieku. I ona lubi przychodzić na to wszystko, co się dzieje w Szwalni, ponieważ jej właśnie odpowiada ta atmosfera.(...) Nie czuje się kimś niepożądanym z racji wieku w miejscu, w którym pojawiają się też bardzo młodzi ludzie, którzy też realizują swoją potrzebę kontaktu ze sztuką, ale i wzajemnego kontaktu. Bo w Szwalni właśnie przez tę trochę inną instytucjonalną formułę ten wzajemny kontakt jest możliwy po spektaklu. Niektórzy się w ten sposób poznają, zaczynają ze sobą rozmawiać. Różne pokolenia i różne środowiska odnajdują się w tym miejscu. (...) Wiem z relacji studentów, nie tylko

praktykantów, ale od młodych osób, które przychodzą na pierwszy rok studiów. Niektórzy ci, którzy mieszkają w Łodzi, słyszeli i byli w Szwalni i to jest dla nich istotny punkt. To jest właśnie takie szczególne miejsce, szczególne pewnie dlatego, że jak rozumiem te wypowiedzi, to miejsce jest bezpretensjonalne. Ono nie stanowi żadnej obligacji dla tych, którzy przychodzą. Właśnie ci, którzy przychodzą, mogą być tymi, którzy są... młodzi ludzie młodymi ludźmi, starsi ludzie starszymi ludźmi, osoby zainteresowane jeszcze z innych powodów tym, co się dzieje w Szwalni, mogą takimi pozostać. W tym sensie myślę, ma wpływ i wpływa na otoczenie (Wielechowska 2022, wywiad).

Odziaływanie na odbiorcę można ująć jako siłę inspirującą szczególne przeżycie artystyczne i realne doświadczanie wspólnotowości:

Przykładowo to, co w spektaklu *Wolny Kurdystan* było istotne, że moge niemalże namacalnie poczuć to, co jest związane z relacją: gospodarz – gość. I to nie jest koncept, tylko to się materializuje artystycznie i tworzy bardzo konkretną rzeczywistość (Wielechowska 2022, wywiad).

Teatr bliskiego kontaktu jest zdolny do uruchomienia pokładów kapitału symbolicznego, artystycznego – „dzieją się rzeczy niemożliwe” (Brzozowski 2022b, wywiad). Wykorzystuje do tego moc autentyczności, zaraża energią, pasją, ideą istnienia takiego miejsca i tworzy, pomimo braku środków materialnych. O tego rodzaju wpływie Teatru na innych artystów przekonująco mówił lider:

Ja mam mniej lub bardziej udany spektakl, który wyreżyserowałem, ale ten spektakl był szczególny. Gra w nim na pianinie i czeleście pianistka, która grała dla największych reżyserów teatrów tańca europejskich i ona gra w Szwalni na żywo. Jej wtóruje Hindus, który przyjechał w innej sprawie grać koncert z największymi polskimi muzykami. I on jest tu. A jeszcze debiutuje w tym Mateusz Więclawek, który teraz gra we wszystkim. My to wszystko zrobiliśmy jeszcze po godzinach, po nocach, bo oni są na trzecim roku studiów. To jest niemożliwe i jeszcze zrobione praktycznie za darmo. Muzykę do tego opracował Szymon Brzóska, który pisze dla największych teatrów europejskich, podejrzuwam, że za pieniądze niewyobrażalne i które są dziesięciokrotnością naszego budżetu rocznego. Oni wszyscy przyjeżdżają, my robimy pokaz. I potem pijemy na dachu Szwalni dobry koniak i oni mi dziękują, że ja im przywracam

sens. Bo to co robią tam, to jest trochę chyba nie to. A to co robią tu sprawa, że zaczynają czuć, czym tak naprawdę jest teatr, niezależnie od tego, jak odbierają cały spektakl (Brzozowski 2022b, wywiad).

Autorski teatr nie powstawał w próżni, formował się dzięki wpływom innych. Wskazane w wywiadach osoby znaczące dla Teatru (dla członkiń i członków wspólnoty) należały do różnych, znajomych środowisk twórczych, artystycznych. Drugą kategorię znaczących innych stanowiły osoby niewymienione z imienia i nazwiska, wspomagające i doceniające działania Teatru Szwalnia:

Było jeszcze mnóstwo takich osób niezwiązanych z tworzeniem czy z teoretyzowaniem na temat tworzenia, ale z których zdaniem się też liczyłam, które mówiły bardzo prosto: „Robicie dobrą robotę, ja to lubię i dlatego wam pomogę”. I takich osób też było dużo. One dawały różne rzeczy albo wspierały nas jakimiś zastrzykami finansowymi, albo remontowały nam za darmo, grzyb ze ściany likwidowały i kładły gładź. Mówiły w krótkich żołnierskich słowach: „Cenię, to co robicie i to jest dobra robota” (Łukasiewicz 2022, wywiad).

W odniesieniu do pierwszej kategorii znaczących innych wyróżniamy kilka typów autorytetów, od których grupa lub jednostki czerpały pewne inspiracje, idee, zasady pracy lub z ich opiniami bardzo się liczone:

- 1) autorytety akademickie (aktorstwo, teatrologia);
- 2) inni artyści (artyści współpracujący, artyści niezależni);
- 3) członkowie i członkinie Teatru Szwalnia.

Akademickie autorytety to aktorzy wspierający, kibicujący tzw. przyjaciele miejsca, których życiorysy można znaleźć na popularnej w sieci Wikipedii: Bronisław Wrocławski, Wojciech Malajkat, Ewa Mirowska, Jan Peszek, Zbigniew Zamachowski, Robert Gliński. Ich gesty i życzliwość przyczyniły się w jakimś stopniu do zbudowania Teatru Szwalnia:

Z mojej perspektywy bardzo mocną postacią był Bronisław Wrocławski, który też zawsze był gdzieś blisko. To znaczy on kibicował, pomagał, gdzie mógł. On był takim dobrym duchem. Na pewno był Wojciech Malajkat, to bardziej od strony Ewy, bo on był opiekunem jej roku. Na pewno była Ewa Mirowska (...). To jest osoba formatu światowego pod

kątem jej erudycji. Ona uzupełniła całą biblioteczkę szwalniową książkami, które nam oddała (Mikłaszewski 2022, wywiad).

Typ autorytetu akademickiego w opiniach żeńskiej części zespołu (Terciak, Skręt, Łukasiewicz, 2022, wywiady) uosabia wykładowczyni Uniwersytetu Łódzkiego, teatrolożka Katarzyna Wielechowska. Wedle nich od strony naukowej przeanalizowała specyfikę Teatru Szwalnia (Wielechowska 2020). Z jej opiniami liczyły się Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt (jej były studentki) oraz Ewa Łukasiewicz. Ponadto ta trójka kobiet, niezależnie od siebie, w wywiadach wskazała jako znaczącą dla Teatru postać reżyserkę, artystkę Weronikę Fibich⁴¹ z Teatru Kana w Szczecinie, z którą łączą je przyjacielskie relacje. Oddziaływanie Weroniki Fibich uwidacznia się w podejmowanej współpracy, w podobnej metodzie pracy artystycznej:

Myślę, że bardzo pokrewne do tego, co robiliśmy w Szwalni były i są działania Weroniki Fibich z Teatru Kana w Szczecinie. I Weronika też jest osobą, która od wielu lat przyjaźni się z Marcinem i Ewą i też wspólnie z nimi prowadziła Letnią Akademię Teatralną na Kaszubach. Myślę, że ta Letnia Akademia Teatralna to jest w ogóle taki zaczyn Szwalni. Więc gdybym miała wskazać osobę, której działania (...) są inspiracją, przykładem, który chciałoby się też kontynuować, podejmować, to właśnie działania Weroniki (Terciak 2022, wywiad).

Grono znaczących artystów dla poszczególnych członków i członkin jest bardzo wąskie. Uznaniem Katarzyny Skręt cieszył się Ludomir Franczak⁴². Z kolei dla Marcina Brzozowskiego ważną postacią pozostaje

⁴¹ Autorka kilkudziesięciu akcji teatralnych, performansów *site-specific* i eksperymentów formalnych. Twórczyni filmów dokumentalnych oraz projektów artystycznych. Od 1998 roku związana z Ośrodkiem Teatralnym Kana. W polu jej zainteresowań znajdują się działania realizowane w przestrzeni poza/teatralnej; na granicy prywatnego i publicznego. Najczęściej podejmowanym przez nią tematem jest pojęcie pogranicza, w(y)kluczenia, nie/pamięci, tożsamości i (gość)inności. Za: <https://www.kana.art.pl/o-nas/weronika-fibich,62> (dostęp: 20.01.2023).

⁴² Konserwator dzieł sztuki (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Artysta, kurator, reżyser teatralny, grafik. Absolwent Bornholms Høj-

Jaromir Szroeder, pomysłodawca i organizator wielu festiwali teatralnych i muzycznych, założyciel teatru Dialogus, ikona działalności artystycznej na Kaszubach: „niezwykle opiniotwórczy, niezwykle mocny ideowo, artystycznie i pod każdym względem” (Brzozowski 2022b, wywiad). Letnia Akademia na Kaszubach, organizowana przez pięć lat, zrodziła się z warsztatu młodzieżowego, na który Jaromir Szroeder zaprosił Marcina Brzozowskiego. To ona była inspiracją do utworzenia Teatru Szwalnia.

Wśród przywoływanych w wywiadach najbardziej znaczących artystów niezależnych znalazły się postaci działającego w Szczecinie reżysera Zygmunta Duczyńskiego⁴³ (Brzozowski) i Janusza Stolarskiego⁴⁴ z Poznania (Skręt, Brzozowski). Zygmunt Duczyński

skołe. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Funduszu Wyszehradzkiego oraz Marszałka Województwa Pomorskiego. Twórca i koordynator międzynarodowych projektów z pogranicza sztuk wizualnych, dźwiękowych i teatralnych („Galeria Interdyscyplinarna”, „Kiosk ze Sztuką”, „Nowy Dom”). Projektant książek, plakatów i wizualnych opraw wydarzeń artystycznych. Nominowany do nagrody Kulturysta roku 2013 i Design Alive Award 2016. Laureat Nagrody Okolicznościowej Prezydenta Miasta Lublin (2016). Samodzielny specjalista ds. identyfikacji wizualnej. Za: <https://dd-kweglin.pl/zespol/ludomir-franczak/> (dostęp: 20.01.2023).

⁴³ Urodzony w 1951 roku, zmarł w 2006 roku. Założyciel Teatru Kana, autor scenariuszy i reżyser wszystkich jego przedstawień, założył także Ośrodek Teatralny Kana. Spektakle *Moskwa-Pietuszki* i *Noc* prezentowane były na wszystkich najważniejszych festiwalach w Polsce, a także wielokrotnie w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Holandii, Rosji, Niemczech, zdobywając entuzjastyczne recenzje w takich pismach, jak „The Times”, „Los Angeles Times”, „Los Angeles Weekly”, „The Herald”, „The Scotsman”, „Backstage” (wyróżnienie Critics Picks dla najlepszego przedstawienia tygodnia w Los Angeles – luty 1997). Był laureatem Nagrody Artystycznej Prezydenta Miasta Szczecina, a także laureatem plebiscytu „Nieprzeciętni” organizowanego przez redakcję „Głosu Szczecińskiego”. Był także autorem nazwy i zmienionej formuły Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT oraz wieloletnim członkiem Komisji Artystycznej tego festiwalu. Za: <https://www.kana.art.pl/o-nas/zygmunt-duczynski,50> (dostęp: 08.11.2023).

⁴⁴ Aktor, absolwent PWST im. Solskiego w Krakowie. Występował w Drugim Studio Wrocławskim, Państwowym Teatrze w Kielcach, Teatrze

powołał w Szczecinie Teatr Kana, a Janusz Stolarski związany był z wieloma teatrami niezależnymi. Obaj znacząco wpłynęli na stworzenie i działalność Teatru Szwalnia:

W tych pierwszych momentach na pewno dla mnie takim azymutem i jakimś rodzajem autorytetu, człowiekiem z wielką charyzmą był Zygmunt Duczyński

(...)

Janusz Stolarski – on był dla mnie też takim wzorem, jak robić teatr, kiedy nie mieścisz się w pewnym formacie teatru instytucjonalnego albo też, poza tym chcesz robić swoje. To Janusz pokazał mi, jak zbudować stowarzyszenie. To Janusz dał mi wzór pierwszego naszego statutu. To Janusz dał mi nagrodę na moim pierwszym festiwalu monodramów. Myśmymy się dopiero wtedy poznali w takich też ciekawych okolicznościach. Na pewno był dla mnie kimś takim, kto pokazywał mi, jaką drogą ją chciałbyś pójść (Brzozowski 2022b, wywiad).

Rozmówcy i rozmówczynie z Teatru Szwalnii sam dla siebie często wzajemnie stanowili autorytety (Cieślak, Miłkaszewski, 2022, wywiady). Zazwyczaj są to sformułowania ogólne, ale pełne podziwu dla członkiń i członków badanej grupy twórczej. Szczególnie korzystnie w narracji męskiej wypada tu postać lidera Marcina Brzozowskiego. Wśród pozytywnych cech budujących jego osobowość jako przywódcy wskazano: niezwykłą inteligencję, erudycję, charyzmę, wrażliwość, uczciwość, otwartość, wierność sobie. O respekcie wobec lidera w grupie świadczą też odczuwane emocje mieszane lub

Polskim w Poznaniu, grupie teatralnej Sekta Lecha Raczaka, Teatrze Ósmego Dnia w Poznaniu, Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu, Teatrze Studio w Warszawie i Orbis Tertius Trzecim Teatrze Lecha Raczaka. Od 1994 roku współtworzy Stowarzyszenie Teatralne ANTRAKT. Jest laureatem wielu nagród za monodramy, w tym Grand Prix na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu (1991) za *Ecce Homo*, nagrody specjalnej Jury Drugiego Międzynarodowego Festiwalu Monodramów Krajów Nadbałtyckich, Kowno 2010, za spektakl *Kod*, i wielu innych wyróżnień. Od lat prowadzi warsztaty teatralne w kraju i za granicą (Niemcy, Rumunia, Mołdawia, Hiszpania, Francja). Za: <https://ckzamek.pl/wydarzenia/2646-niszarez-janusz-stolarskiteatr-powszechny/> (dostęp: 20.01.2023).

negatywne⁴⁵. Współzałożyciel Teatru Szwalnia tak skomentował związaną rozmowę z nim:

To jest chyba to. Też pewnie miałas takie odczucie rozmawiając z Brzozą, że to jest ten rodzaj niebywałego intelektu na najwyższym poziomie, a później rozwalenie tego po gombrowiczowsku jakimś ostrym..., jakąś profanacją po prostu codzienności (Mikłaszewski 2022, wywiad).

Teatr powołany przez Marcina Brzozowskiego działa kilkanaście lat. Co może być postrzegane jako jego sukces, istotne osiągnięcie, najważniejsze wydarzenie artystyczne? Dla byłych i obecnych członkiń i członków grupy jest to trwanie Teatru Szwalnia (Cieślak, Łukasiewicz, Mikłaszewski, Terciak, 2022, wywiady), co zdaniem lidera jest „najbardziej nieoczekiwane w tym wszystkim” (Brzozowski 2022b, wywiad). Sukcesu upatrywano w poczuciu wspólnoty, działaniu w jednym celu, zjednoczeniu mimo braku stałych funduszy i konieczności godzenia różnych ról zawodowych: „to, że trwamy cały czas mimo braku struktur, braku zasad, wiecznego niedofinansowania, że jeszcze nam się chce” (Łukasiewicz 2022, wywiad). Na drugim planie dopiero pojawiają się relacje o przedsięwzięciach artystycznych. Założyciel teatru podtrzymuje te konstatacje, lecz wypowiada się także z pozycji twórcy przeobrażającego artystyczną utopię w realną formę aktywności społeczno-kulturowej:

Ja się odwołam do obrony pracy magisterskiej – dziewczyna napisała pracę, która jest projektem. Ona założy miejsce, w którym będzie teatrem terapeutyzowała dzieciaki, ale jeszcze nic nie wie, jak to zrobić. Bardzo długo żeśmy o tym rozmawiali, ale ja znam ten zapal. I to powiedziałem, bo tam profesorowie duże mieli problemy: „dla kogo?”, „ale jak?”, „ale czy drama, czy teatr?”. Mnie to w ogóle nie obchodzi. „Ty masz taki ogień w sobie, że to kiedyś przyjdzie i to zrobisz. I to, co najważniejsze, jest w tobie. I jak ja bym był milionerem, to bym ci dał pieniądze. Ty dałaś odpowiedzi na konkretne potrzeby”. I teraz, dlaczego o tym mówię? Największym osiągnięciem to jest to, że ja byłem w podobnej sytuacji. To znaczy, że miałem pewną ideę, która nie była

⁴⁵ Najsilniej w tym kontekście wybrzmiała relacja o strachu przed nim.

zmaterializowana. Zacząłem od wywożenia gruzu, montowania jakiejś sali. Robiłem to prawie sam, z wybitną pomocą kilku osób (...). To, że nagle ktoś uwierzył w coś takiego, to jest dla mnie największe wydarzenie i że wierzył, że to jest naprawdę. I potem, że Szwalnia z niczego zaczęła być miejscem realnym, godnym zaufania i opiniotwórczym. To jest dla mnie najważniejsze. I to jest dla mnie niezwykle, gdyż udało się nie tylko przetrwać, ale nadać sens temu miejscu, które czasami emanuje po prostu na ludzi i oni wiedzą, że to może być jakiś punkt odniesienia czasami (Brzozowski 2022b, wywiad).

Oprócz trwania istotnym elementem jest nadanie znaczenia teatrowi bliskiego kontaktu i jego oddziaływanie. To sprawia, że mogą się dokonywać swoiste przekroczenia, wyjścia poza ramy:

Górale, którzy właśnie przyjeżdżają, przyjaciele Tischnera, kapela góral-ska (...) nagle pan Antoś⁴⁶ wychodzi na scenę i mówi ten Gorgiasz, co oni go tam grali, to jestem ja, bo to Józek napisał o mnie. I to są takie chwile, gdzie się niemożliwe dzieje, bez zapręgnięcia w to wielkich pieniędzy, patronatów. To się dzieje tylko w tej ludzkiej energii (Brzozowski 2022b, wywiad).

Teatrolożka Katarzyna Wielechowska pozostaje blisko tych zespołowych odczuć, kierując uwagę na „dobrze rozumianą mobilność, umiejętność dostosowania się do zmiennych okoliczności, nie polegającą na konformizmie i zawieraniu tanich kompromisów” (Wielechowska 2022, wywiad). A zatem trwanie, nadanie sensu Teatrowi, wierność sobie w zmiennych okolicznościach, spotkanie widzów z odbiorcami w nowych obszarach komunikacji – to osiągnięcia najważniejsze.

Doświadczenie wspólnoty jest osobistym przeżyciem w codzienności i w uroczystych momentach. Była członkini wspominała kolektywną pracę i premierę pewnego spektaklu jako rodzaj święta. Dla niej i dla Wacława Mikłaszewskiego najważniejsze osiągnięcie artystyczne Szwalni stanowiła praca nad spektaklem i premiera *Matki Joanny* (2013/2014) w reżyserii Marcina Brzozowskiego:

⁴⁶ Jan Antoś, polski samorządowiec i gazda, przyjaciel Józefa Tischnera. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Anto%C5%82

Zebrał zespół bardzo różnorodnych ludzi nie tylko z Łodzi, ale także spoza, z różnych szkół teatralnych. I to była bardzo ciekawa kolektywna praca, w której czułam, że w tym kolektywie są wszyscy, nie tylko aktorzy i reżyser, ale inni twórcy, a także wolontariusze, wszystkie osoby, które wokół były. To był jakiś rodzaj święta. Nie tylko premiera, ale każdy spektakl był rodzajem święta. To najbardziej wspominam. Myślę, że to dla Szwalni była najważniejsza rzecz (Skręt 2022, wywiad).

Pośród innych uznanych osiągnięć grupy w ocenie członkiń-teatrolożek znalazły się festiwale: Festiwal Szwalnia.DOC (przeгляд zjawisk z zakresu sztuki dokumentu, non-fiction oraz verbatim) i MONOfest – Ogólnopolski Festiwal Teatrów Jednego Aktora (Terciak, Skręt, 2022, wywiady). Choć Marcin Brzozowski w wywiadzie (2022b) podkreślał wielość fascynujących spektakli i wydarzeń artystycznych, które miały miejsce w Teatrze Szwalnia, wśród ważniejszych wskazał „odkrycia dziewczyn”: sztukę dokumentalną wprowadzaną przez Patrycję Terciak i Katarzynę Skręt, projekty edukacyjno-artystyczne ze społecznościami: czeczeńską i romską, z osobami g/Głuchymi, niewidomymi i słabowidzącymi inicjowane przez Ewę Łukasiewicz oraz spektakl *Wolny Kurdystan* (reż. M. Brzozowski, 2016). Dzięki ofiarności Kurdów Szwalnia dwukrotnie gościła w Kurdystanie irackim.

Członkowie i członkinie Teatru Szwalnia przywoływali również doświadczenia artystyczne szczególnie istotne indywidualnie: „zrobienie tego 24 godzinnego spektaklu” (Mikłaszewski 2022, wywiad), „moje różnorodne projekty autorskie” (Skręt 2022, wywiad), *Pobyt tolerowany* (Łukasiewicz). Dla założycielki Teatru *Pobyt tolerowany*, spektakl poruszający kwestię uchodźców w Polsce, to nie tylko przeżycie twórcze, ale też istotne społeczne działanie konfrontujące idee spektaklu z własnymi sądami, postawami:

Pobyt tolerowany chyba jednak najbardziej we mnie rezonował i też chyba najwięcej razy był grany. Mogłam po prostu spotkać się z wieloma ludźmi przeróżnymi, zbierać opinie i o tym działaniu i w ogóle rozmawiać też na ten temat. To było mocne. To spotkanie z rodziną, pół roku mojego bycia w roli wolontariusza-asystenta. A później próba przeniesienia tego doświadczenia już na granie. (...) Kiedy na przykład grając te rzeczy w Białymstoku miałyśmy pod blokiem ochroniarzy (...).

I właśnie tam chyba najbardziej to rezonowało pod tym względem, że osoby przy wspólnym stole naprawdę były podzielone. Trzeba było to działanie przeprowadzić i podjąć dialog bardzo świadomie, ale kulturalnie i w tonie pokojowym (...). To chyba faktycznie było coś, co najbardziej pracowało też we mnie, bo musiałam z wieloma rzeczami sobie poradzić. I to był proces przyglądania się też sobie (...) (Łukasiewicz 2022, wywiad).

Przywołany fragment wywiadu doskonale opisuje funkcję dialogiczną, rezonansową sztuki⁴⁷, uwypuklając jej potencjał socjoterapeutyczny.



Zdjęcie 10. Pobyt tolerowany

Fot. Archiwum Teatru Szwalnia

⁴⁷ „W doświadczeniach rezonansowych podmioty zostają dotknięte (poruszone) przez to, co inne, co ich dotyczy i co do nich przemawia, a jednocześnie odpowiadają na to (emocjonalnie i cielesnie), doświadczając przy tym siebie samych jako samoskutecznych” (Rosa 2020: 204).

Wzajemną relację pomiędzy jednostką a grupą porównać można do stałego procesu czerpania i zasilania. Zasilanie może odbywać się sporym kosztem jednostki, o czym już wspomniano. Wszystkie wywiady eksponowały silne wartości dodatnie bycia w grupie: poczucie posiadania swojego miejsca, drugiego domu, siłę życiową i twórczą nabywaną we wspólnocie. Niekiedy wskazywano też na stymulowanie swoistego rozwoju artystycznego (Skręt, Terciak, Łukasiewicz) czy nabywanie kompetencji odbiorczych w polu teatru (Cieślak). Łukasz Cieślak w trakcie rozmowy doszedł do wniosku, że wspólnotowe myślenie i czucie, czyli „gen Szwalni”, przeniósł jako artysta do swoich indywidualnych działań, akcji twórczych nakierowanych na spotkanie i na partycypację mieszkańców Bałut. Jak sam stwierdził, do Szwalni trafił jako ukształtowany artysta, lecz wtedy interesowała go „sztuka dla sztuki”. Obecnie w głównej mierze to wymiar społeczny, integracyjny jest dla niego istotny. Waław Mikłaszewski eksponował w swej narracji rozwój osobowy całej grupy poprzez nabycie konkretnych kompetencji, takich jak wielozadaniowość, empatyczność, „chowanie własnego ego” (2022, wywiad). Ewa Łukasiewicz otworzyła się na działania artystyczne i edukacyjne w kulturze z różnymi grupami, osobami wykluczonymi, z mniejszościami. Teatroložki Katarzyna Skręt i Patrycja Terciak miały możliwość samorealizacji artystycznej pod okiem doświadczonych twórców, np. debiutowały w roli performerek. Ich pierwsze, jak i późniejsze akcje artystyczne były możliwe dzięki miejscu:

Moje projekty autorskie mogłam zrealizować w Szwalni. Nie wyobrażam sobie, nawet jeśli już tu byłam w konflikcie, to nie wyobrażałam sobie innego miejsca artystycznego do realizacji działania, choć przeszkadzało mi wiele rzeczy (...) (Skręt 2022, wywiad).

Szwalnia jawi się jako swoiste laboratorium (Wielechowska 2022, wywiad). Potencjał artystyczny młodych kobiet został uwolniony i był wspierany we wspólnocie. Teatr pełnił funkcję inkubatora artystycznego. Z tego okresu w pamięci jednostkowej pozostają „nagrody”: „proste miłe rzeczy, które się działy gdzieś po drodze, docenianie ludzi, przede wszystkim widzów” (Skręt 2022, wywiad). Bycie w „szwalniowej wspólnocie” wpłynęło także na postawę twórczą: „Szwalnia

wzmocniła moją wiarę we własne działanie”⁴⁸ (Terciak 2022, wywiad). Szwalnia zmieniała postrzeganie rzeczywistości, pozwoliła uwierzyć w moc sprawczą jednostki i wspólnoty:

To we mnie zmieniła, że nie ma dla mnie rzeczy realizacyjnie niemożliwych, że nie jestem bezradny. To się na relacje międzyludzkie przekłada. Ja nie tracę czasu na roszczeniowość. Biorę sprawy w swoje ręce, jak trzeba mop, to ja biorę mop. I to jest fantastyczne. Dzięki Szwalni mam dystans do siebie. (...) Nie nakładam na siebie jakiś niepotrzebnych schematów myślenia i maski. Udało mi się chyba, dzięki Szwalni rozpoznanie między tym, czym jest fikcja w moim życiu, a czym rzeczywistość (Brzozowski 2022b, wywiad).

Wspólnotowość miała niebagatelny wpływ na drogę zawodową: „Okazało się, że wszystko jest możliwe. To jest rodzaj poligonu, który dodawał bardzo siły, że nie ma czegoś takiego, że się czegoś nie da” (Mikłaszewski 2022, wywiad). Impulsu, jaki wspólnota daje jednostce nie sposób przecenić.

Warto też podkreślić egzystencjalny, symboliczny wymiar Teatru dla założyciela. Dzięki tej aktywności możliwe jest ocalenie w sobie czegoś z artysty, lecz paradoksalnie wiąże się też ona ze swoistym ograniczeniem, narzucając mu inne role: organizatora, dyrektora, społecznika. Stworzenie i utrzymanie teatru bliskiego kontaktu przyniosło zarazem spełnienie i niespełnienie:

Rewersem tej sytuacji jest to, że ja jestem w niszy, w jakieś szufladzie, że ja być może już nigdy w życiu nic nie zagram, bo jestem jakimś wariatem z *offu*. Ale sprawa nie jest jednoznaczna. Tyle samo mi Szwalnia dała, co mi zabrała (Brzozowski 2022b, wywiad).

⁴⁸ Patrycja Terciak w wywiadzie przyznała, że doświadczenia w Teatrze skłoniły ją do podjęcia studiów doktoranckich na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Po odejściu z Teatru Szwalnia związała się na stałe z Teatrem Pinokio w Łodzi (stan na marzec 2022 r.).

Podsumowanie. Szwalnia Wspólna

Badania referowane w niniejszym rozdziale stanowią kanwę studium wybranego teatru niezależnego w Polsce, teatru daleko wychodzącego poza ramy instytucji (Malinowski 1958), przynoszącego konkretną reorganizację kulturową w polu teatralnym. Stadia wcielania idei przez zaangażowany podmiot ujmujemy poprzez odniesienia do turnerowskich nierozłącznych, nieostrych kategorii *communitas*: egzystencjalnej, normatywnej i ideologicznej (Turner 2010: 44)⁴⁹, a także do faz wspólnot w ujęciu Floriana Znanieckiego (2008: 130). Koncepcje Znanieckiego i Turnera są komplementarne (zob. Pyszczyk 2020). Szwalniowa *communitas* egzystencjalna (u Znanieckiego wspólnota synestetyczna) stanowiła zaczątek wprowadzania nowych ideałów kulturowych w życie społeczne (*communitas* normatywna). *Communitas* ideologiczną „pozytywnych dewiantów” (Znaniecki 2011: 267) można odnieść do wizji świata idealnego, do artystycznych działań jednostek i grupy Teatru Szwalnia, do twórczych projektów Innych i z Innymi.

Wsparcie dla podmiotów *communitas* i realizacja ich interesów stanowią wartość wtórną wobec pierwotnego celu – altruistycznego, szlachetnego czy utopijnego dążenia do przekształcenia społecznej rzeczywistości. I choć indywidualna podmiotowość, sprawczość i wspólnotowość nie stoją w opozycji, przykład Teatru Szwalnia i innych alternatywnych teatrów obrazuje, w jaki sposób na tym poziomie między jednostką a grupą rodzą się napięcia, w tym konflikty niewspółmiernych skal wartości (Ossowski 1967). W szczególności podnosimy tu wymiar realnego działania Teatru – niewidzialnej poza kulisami, tytanicznej nieraz pracy i kosztów, jakie ponoszą zaangażowani członkowie i członkinie grupy. Nasze badania odkrywają, że Teatr Szwalnia jest małą, inkluzywną – i co bardzo istotne – płynną grupą, wyjątkową wspólnotą twórczą oraz unikalnym, realnym miejscem.

⁴⁹ Victor Turner (2010) ogromną rolę przywiązywał do „współczynnika humanistycznego”, do podmiotowości. Koncepcja brytyjskiego antropologa odnosiła się do myśli Floriana Znanieckiego (2008: 130–131), którego interesowały oddolne, samoorganizujące się ruchy, gdyż w nich upatrywał ważną sferę przemian społecznych (zob. Pyszczyk 2020: 63).

Wątpliwości co do stosowania wobec niej socjologicznego pojęcia grupy artystycznej czy społeczno-artystycznej znikają, gdy przypomnimy elementarne cechy zespalające jej członków i członkinie: wspólny cel i misja, poczucie odrębności grupy, solidarność pomiędzy członkami i członkiniami, identyfikacja z grupą i miejscem. Przypadek Teatru Szwalnia dobitnie pokazuje, że miejsce to twór społeczny, intersubiektywna wspólnotowość (por. Tchorek, Ptaszewska, Borowski 1967; Wielechowska 2019), w stosunku do którego członkowie i członkinie Teatru przyjmują postawę empatycznej (*empathetic insidedness*) i egzystencjalnej wewnętrzności (*existential insidedness*; Relph 1976). Wspólnoty w założeniach Turnera i Znanieckiego zorientowane są telicznie, skierowane na zewnątrz, nastawione na realizację ideałów kulturowych. I choć trudno bezpośrednio zaobserwować ich wpływ, w długim okresie to właśnie one mogą zmieniać strukturę społeczną czy pewne sekwencje w procesie życia społecznego. Szwalnia Wspólna buduje, przekształca, wpływa. Jest wspólnotą synergetyczną w ujęciu Znanieckiego (2008: 131), działającą realnie w miejscu i na rzecz miejsca, antysystemowo, w kierunku demokratyzacji sztuki i na rzecz wolności oraz równości w społeczeństwie. Znaczy więcej niż Teatr i *squat*. Użyte określenie *squat* nie implikuje jedynie skojarzeń, jakie może budzić wygląd budynku Teatru (ul. Struga 90), lecz odnosi się do konkretnego miejsca funkcjonującego jako niezależne centrum, tworzące alternatywę w stosunku do obiegu instytucjonalnego w kulturze i sztuce, do otwartej przestrzeni dla kolektywnej współpracy pomiędzy twórcami i twórczyniami, do społecznej idei wolnościowej i równościowej. *Squatting* można ujmować także jako postawę radzenia sobie w życiu w nieprzewidywalnych sytuacjach – *Do it yourself*.

Podstawowe informacje o technice i organizacji badań

Rozdział *Teatr Szwalnia jako grupa płynna* napisano na podstawie materiałów zastanych i wywołanych (wywiady swobodne ustrukturyzowane z 7 osobami). Ukierunkowana rozmowa trwała średnio 1,5 godziny (od 70 minut do 110 minut). Wywiadu udzielili byli i obecni członkowie i członkinie grupy: Marcin Brzozowski, Ewa Łukasiewicz, Wacław Mikłaszewski, Katarzyna Skręt, Patrycja Terciak, Łukasz Cie-

ślak oraz teatrolożka (w roli ekspertki) Katarzyna Wielechowska. Z Marcinem Brzozowskim, Wacławem Mikłaszewskim, Łukaszem Cieślakiem przeprowadzono rozmowy bezpośrednio. W pozostałych przypadkach były to wywiady online z uwagi na ograniczenia związane z pandemią COVID-19. Wszystkie spotkania odbyły się w okresie styczeń–czerwiec 2022 roku. Wywiady rejestrowano, a ich transkrypcja obejmuje 150 stron tekstu. W chwili realizacji badań Patrycja Terciak i Katarzyna Skręt nie współpracowały już z Teatrem Szwalnia. Krótkie rozmowy telefoniczne przeprowadzono także z pracownikami Miejskiej Strefy Kultury Poleskiego Ośrodka Sztuki: Katarzyną Gajdą-Warchołą (kierownik Filii Karolew Poleskiego Ośrodka Sztuki) i Dominiką Wieczorek-Lubecką (kierownik Ośrodka Sztuki)⁵⁰.

Tekst przed publikacją został przesłany do akceptacji respondentkom i respondentom⁵¹.

⁵⁰ Obie pracownice nie posiadały nawet ogólnej wiedzy na temat działalności Teatru Szwalnia i rekomendowały przeprowadzenie wywiadu z Ewą Łukasiewicz i Marcinem Brzozowskim. Informacje o pełnionych funkcjach podano na podstawie witryny Poleskiego Ośrodka Sztuki: <http://pos.lodz.pl/kontakt/> (dostęp: 14.09.2022). Na tej stronie można przeczytać, że kierownikiem Teatru Szwalnia jest Katarzyna Gajda-Warchoła. Zarówno materiał zebrany w trakcie wywiadów, jak i rozmowa telefoniczna z nią wykazały, że jej rola ogranicza się do administrowania sprawami związanymi z budynkiem na ul. Struga 90.

⁵¹ Na tym etapie odnotowano rozbieżności w opiniach odnoszących się do pewnych sytuacji omawianych przez rozmówczynie i rozmówców. W niniejszym tekście dołożono starań, by wyważyć odmienne interpretacje, sprzeczne interesy i zdać relację z prowadzonych badań w sposób uczciwy i bezstronny.

EPILOG MAŁY, TAKI MOŻE ZA JEDEN GROSZ

Dla Martina Berga

1. Uwagi wstępne

Analiza i opis fenomenów artystycznych czy szerzej kulturowych wymaga od nas zwrócenia się w stronę przeszłości, odkrycia ich źródeł. Podobnie jest w obszarze refleksji określonej mianem humanistyki, kiedy próbujemy dotrzeć do narodzin danego zjawiska, początków jego postrzegania, to zazwyczaj standardowo staramy się pokazać, jak było ono widziane przez starożytnych Greków, by z czasem dojść do teraźniejszości. W pierwszym i drugim przypadku jest to zatem odpowiedź na dobrze zakorzenione w naszej kulturze pytanie – skąd przychodzimy? Możemy oczywiście próbować zawiesić je albo jakoś obejść, ale to wcale nie znaczy, że dalej w naszym postępowaniu badawczym będzie nam łatwiej. Wydaje się nawet prawdopodobne, że tak się nie stanie. A z całą pewnością nie będzie łatwiej w przypadku teatru i opisywaniu rozmaitych zjawisk należących do tego obszaru. Cała rzeczywistość, która tworzy to, co nazywamy teatrem, nam po prostu na to nie pozwoli.

W pytaniu o to, skąd przychodzimy, staramy się zachować umiar i w odpowiedzi ustanowić czy odkryć jakiś punkt czy moment, od którego nasze rozważania z odwołaniem do tradycji, mogą się rozpocząć. Przyjmujemy wtedy, że dopiero w tym momencie nasze postępowanie nabiera sensu. Jednak i wówczas powinniśmy mieć świadomość, że arbitralny gest pozostawia niewidoczne dla nas otwarte furtki, które pozwalają innym zrobić mały krok wstecz i lepiej zrozumieć, skąd przychodzimy. Bywa, a właściwie jest prawie regułą, że to inni za nas/po nas to robią, nie tyle może podważając nasze wybory czy rozstrzygnięcia, ale budując solidniejsze fundamenty dla naszych wspólnych

dalszych poszukiwań. Powoli nasza odpowiedź na pytanie o źródła, o początek staje się coraz bardziej jasna, coraz bardziej klarowna.

Kiedy pierwotne cięcie ustanowienia początku jest dobrze osadzone w tradycji, jego znaczenie staje się bardziej zrozumiałe dla innych. Ale taki gest czasem jest konieczny ze względów czysto praktycznych. Wypadło nam poruszać się po obszarze kreślonym przez twórców i zespoły teatralne, które swoją aktywność i swoje potrzeby sytuują poza głównym nurtem teatru, poza tak zwanym teatrem instytucjonalnym, który to teatr ma zapewnione miejsce w społeczeństwie, to ono go funduje, on zaś buduje jego prestiż. Teatr, o którym chcemy dalej mówić, z założenia jest na obrzeżach głównego nurtu, choć czasem jego ślad można dostrzec w tym dominującym polu.

To nie zwalniana nas od konieczności określenia punktu początkowego naszej podróży – zaznaczonego przez kulturowo osadzone pytanie. Świadomość różnorodności i złożoności instytucjonalnego i oficjalnego teatru jest nam o tyle potrzebna, że stanowi pewien punkt odniesienia dla teatru, który sytuując się poza głównym nurtem, chce go przekroczyć, czasem radykalnie odrzucić, ale także pokazać zupełnie inne możliwe formy twórczości teatralnej. Teatr poszukuje wtedy swoich partnerów, w tym także odbiorców, w rozmaitych środowiskach, w marginalizowanych wspólnotach czy wymierających enklawach kulturowych. Często ludziom teatru nie pozostaje nic innego jak bunt i poszukiują podobnych sobie, także mniej lub bardziej świadomie zbuntowanych czy odrzuconych.

Marta Fik, kreśląc pole tego buntu w teatrze, w jego centrum postawiła słowo „konwencja”. Od schyłku XIX wieku mamy do czynienia w teatrze z buntem przeciw konwencji. U jego początku stoi André Antoine. Antologia opracowana i przygotowana przez Fik obejmuje teksty obce i polskie, kluczowe dla uchwycenia charakteru buntu w teatrze od roku 1887 aż po lata 90. minionego wieku (Fik 1995).

Zespoły teatralne, którym poświęcono poszczególne części *Teatru bliskiego kontaktu* czerpią w pełni z doświadczeń pokoleń teatralnych buntowników obecnych w antologii, nie ma miejsca, by ich wszystkich, stosownie do zasług, tutaj przywołać czy krótko opisywać ich najważniejsze dokonania. Ale świadomość ich działania jest konieczna. Nazwiska niektórych z nich są obecne w analizach zawartych w tej książce o teatrze bliskiego kontaktu.

2. Pierwsze przybliżenie

W tym momencie musimy dokonać koniecznego cięcia i rozpocząć kolejny wątek naszych rozważań. Kluczowa data to rok 1945. Koniec II wojny światowej. Kraj i instytucje kultury zaczęły funkcjonować i przez długi czas działały w ramach narzuconego nam politycznego porządku, ustalonego bez naszego udziału i wyboru w Jalcie (Fik 1991). Wojna przerwała życie teatralne, niektórzy artyści zginęli, inni przeszli przez obozy koncentracyjne (Stefan Jaracz, Leon Schiller). Podczas okupacji w kraju działała w konspiracji Rada Teatralna, która planowała życie teatralne po zakończeniu wojennych zmagania. Jej członkowie inaczej jednak sobie wyobrażali to, co będzie do zrobienia, do odbudowania, gdy wojna się zakończy. W rzeczywistości, która zaczęła się kształtować po odejściu Niemców, działający jeszcze przed wojną artyści teatru podjęli na nowo pracę, zaczęli prowadzić teatry, reżyserować kolejne przedstawienia. Niebawem okazało się, że oczekiwania władz są dla nich trudne do przyjęcia, a wprowadzona w 1949 roku formuła realizmu socjalistycznego jeszcze mocniej krępowała działania artystyczne. Nawet ci, którzy początkowo akceptowali nową rzeczywistość polityczną, teraz często się wahali, podejmowali inne działania albo po prostu rezygnowali z pracy. Nie mogli tworzyć w nowej estetyce. Zresztą wkrótce nowa schematyczna, formalistyczna estetyka poniosła klęskę. Fala zmian zaczęła przechodzić przez nasze sceny, ujawniając tęsknotę za odmiennością, za tzw. nowoczesnością, która, bywało, że w wypaczonej formie, pojawiała się w teatrach, w dużych miastach i tych w małych ośrodkach.

Zakończenie wojny to nie jedyna data ważna dla historii życia teatralnego. Kolejne ważne momenty w polskiej historii (lata 1956, 1968, 1970, 1976, 1980, 1989), nierzadko związane z dramatami w historii społecznej i politycznej, będą pozostawiać swoje ślady w teatralnej praktyce.

Okres po zakończeniu wojny to nie tylko reaktywacja pracy scen zawodowych, to także czas, kiedy powstają liczne teatry studenckie, teatry tworzone z inicjatywy twórczych jednostek czy grup na danej uczelni lub z nią związanych. To również podjęcie działań na nowo przez osoby,

które tworzyły teatr jeszcze przed wojną i kontynuowały swoją twórczość w czasie okupacji (Tadeusz Kantor, Mieczysław Kotlarczyk). One także podejmują pracę w nowej, powojennej rzeczywistości.

Teatry o studenckim czy uczelnianym rodowodzie licznie przeżywały wśród teatrów poszukujących, eksperymentalnych. Po pierwszych próbach w końcu lat 40., właściwie prawie w każdym mieście akademickim w Polsce od połowy lat 50., pojawiały się teatry tzw. studenckie, a niektóre z przedstawień przygotowanych w czasie tak zwanej odwilży stawały się wydarzeniami w skali kraju. Zdobywające rozgłos zespoły coraz chętniej były zapraszane na zagraniczne festiwale teatralne. Z czasem światowe, dość ważne festiwale, odbywały się w Polsce, od pewnego momentu nie ograniczały się one do prezentacji zespołów studenckich (Ramotowski 2000).

Wydaje się, że istnienie teatru studenckiego w danym mieście, szczególnie większym, pobudzało kolejne osoby, przedstawicieli różnych środowisk, klubów uczelnianych czy organizacji młodzieżowych do tworzenia kabaretu, zespołu teatralnego lub teatru tańca. Odpowiadano tym samym na potrzebę wypowiedzi na temat otaczającej rzeczywistości, dawano szansę ekspresji własnych potrzeb i pragnień, wzboğacania własnej osobowości i budowania więzi z innymi.

Konstanty Puzyna, wnikliwy obserwator studenckiej twórczości teatralnej, tak pisał w 1965 roku o tej aktywności:

Teatr studencki jest – przynajmniej w Polsce – jednym z najczulszych sejsmografów społecznych. Notuje – świadomie i nieświadomie – zmiany w świadomości społecznej z szybkością i precyzją niedostępną na ogół scenom zawodowym (Puzyna 1974b: 169).

Z pewnością nie dotyczyło to każdego przedstawienia teatru studenckiego, ale wydaje się prawdziwe czy celne także w odniesieniu do przedstawień czy grup, które mają przynajmniej w swych początkach coś z ducha tych studenckich poszukiwań i przeszły przez lata pracy oraz osiągnęły poziom, o jakim zapewne nie miały odwagi marzyć pierwsze studenckie grupy teatralne. Jednak przedstawień wyjątkowych na tyle, by włączyć je w historię teatrów studenckich czy teatru w Polsce było niewiele. Warto wspomnieć *Ślub* Witolda Gombrowicza wyreżyserowany przez Jerzego Jarockiego w Gliwicach (1960)

i Szewców w reżyserii Włodzimierza Hermana w Teatrze Kalambur (1965). Z pewnością należy pamiętać o programach/spektaklach „Cytryny”, „Pstrąga” czy „STS-u” od wczesnych lat 50. aż po koniec lat 60. Jak się wydaje to wyczulenie na problemy społeczne miało mocniej się zaznaczyć dopiero w przyszłości. Tym, na co zareagowały i co odnotowały teatry studenckie, były dramatyczne wydarzenia Grudnia 1970 roku na Wybrzeżu. Rolę sejsmografu spełniły takie przedstawienia jak *Spadanie* (1971) Teatru STU, ale też *W rytmie słońca* (1969) zespołu Kalambur z Wrocławia, a jakiś czas później *Koło czy tryptyk* (1971) Łódzkiego Teatru 77 (zob. Puzyna 1971: 39–46; Puzyra 1982: 5–10).

Owa rola sejsmografu jest tym bardziej istotna, jeśli przypomnimy sobie inny tekst Puzyny, pisany również w latach 60., o wyjałowieniu teatru zawodowego, oficjalnego, by pozostać przy tych określeniach. To wyjałowienie teatru było nadal cechą teatru oficjalnego w dekadach następnych, w tym w latach stanu wojennego. Wyjątki z lat 70. to *Dziady* i *Wyzwolenie* Konrada Swinarskiego, przedstawienia Henryka Tomaszewskiego, Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy oraz właściwie, ośmielę się na takie określenie, teatralne arcydzieła: *Dialogus de passione* Kazimierza Dejmka i *Transatlantyk* Mikołaja Grabowskiego zrealizowane w Łodzi. Warto również pamiętać o *Operetce* w reż. K. Dejmka. Ale to przecież także czas powstania i prezentowania *Umarłej klasy*, arcydzieła, zrodzonego w nurcie teatru nieoficjalnego, pozainstytucjonalnego (Tadeusz Kantor chyba dopuszczał takie określenia).

Wtedy o kilku naszych teatrach o rodowodzie studenckim, z przełomu lat 70. i 80. zaczęto pisać jako o teatrach alternatywnych, kontrkulturowych czy też mówiono o off-teatrze. Pod koniec lat 70. w nurcie alternatywnym działał Teatr Ósmego Dnia, który skupiał na sobie uwagę krytyki i widzów, organizatorów festiwali teatralnych, ale i cenzorów. Jego przedstawienia powstawały metodą kreacji zbiorowej. W pamięci widzów zapisały się takie, jak: *Przecena dla wszystkich* czy *Ach, jakże godnie żyliśmy*. Czas po wprowadzeniu stanu wojennego odcisnął się boleśnie na sytuacji tego teatru, w rozmaity sposób ograniczano możliwości jego działania, prezentacji przedstawień. Już w nowej rzeczywistości bezmyślnie usunięto lidera zespołu, Lecha Raczaka, kogoś, kto niewątpliwie dał markę temu zespołowi, co rozpoczęło drogę tego teatru w dół po równi pochyłej. Z wzorca offu

teatr stał się wzorcem kłęski (por. Dobrowolski 2022). Oddzielnie miejsce w historii teatru o studenckich źródłach zajmują oryginalne spektakle Leszka Mądzika i jego Sceny Plastycznej KUL (Chudy 1990, Łarionow 2008) Wyjątkową jakością cechują się przedstawienia „Gardzienic”, teatru powstałego pod koniec lat 70., o może nieco „zamazanym” studenckim początku. Z czasem większego znaczenia nabrało określenie „teatr niezależny”, niektóre grupy objęte tą nazwą, były artystyczną odpowiedzią na doświadczenia stanu wojennego. Po jego wprowadzeniu teatr studencki właściwie przestał istnieć (Ramotowski 2000: 224).

Stan wojenny z czasem się skończył, a system totalitarny się wycochał. Niebawem nastąpił kolejny przełom, kluczowy dla najnowszej historii Polski (1989) – upadek systemu totalitarnego. Oczekiwana długo demokracja czekała u progu. Artyści, w tym ludzie teatru, stanęli wobec nowych wyzwań i nowych możliwości. Swobodnie mogli działać twórcy zaliczani do teatru alternatywnego, niezależnego, kontestacyjnego. Przytoczone powyżej nazwy, dotąd coś oznaczające, przestały mieć znaczenie.

Musimy pamiętać, że w ostatnich paru latach na sytuacji teatrów i ich działalności, tak instytucjonalnych, jak i alternatywnych, zaciążyła sytuacja zdrowotna w naszym społeczeństwie, epidemia ograniczyła rozmaite pola aktywności. W przypadku teatrów alternatywnych warto wymienić nazwy niektórych z nich: Teatr „Cinema”, Kompania „Teatr”, Teatr „Provisorium” czy Teatr Kana.

Czy w tej nowej rzeczywistości nastąpiło ożywienie w teatrze oficjalnym? Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie, ale może raczej chciałbym je uchylić. Pamiętam takie zdanie z tekstu Puzyny (1974a: 156), kiedy mówił, że mamy wiele teatrów, dziesiątki przedstawień i może sześciu-siedmiu reżyserów, więc wyjałowienie teatru jest czymś zrozumiałym. A co odpowiedzieć dzisiaj na pytanie o wyjałowienie? Nie chcę uniknąć odpowiedzi, posłużę się liczbami. Mamy, właściwie to mieliśmy, dwóch czy trzech reżyserów, więc już wszystko jest jasne. Liczby podobno nie kłamią. Ufajmy, że może jednak jest inaczej. Nadzieja w teatrach działających na obrzeżach oficjalnego życia teatralnego, sytuujących się poza głównym nurtem. Ich nazwy pojawiały się w poszczególnych rozdziałach książki *Teatr bliskiego kontaktu*.

3. Drugie przybliżenie

W tekstach przywoływanych w dwóch poprzednich częściach tego epilogu pojawiają się rozmaite określenia teatrów, które powstały w różnym czasie i zostały powołane przez ludzi młodych lub nieco starszych, posiadających mniej lub bardziej bogate doświadczenia artystyczne, czasem podkreślających ich początkowy brak, niemniej odpowiadających na wyzwania ze strony rzeczywistości (Ramotowski 2000). Przyjęte jako tytuł tej książki określenie „teatr bliskiego kontaktu” zdaje się dobrze trafiać w istotę podjętych poszukiwań i odkrywać elementarny sens działań każdej z tych trzech wybranych jako studia przypadku grup teatralnych. Pod koniec lat 80. Aldona Jawłowska pokazała, jak teatr uznany za alternatywny staje się czymś więcej niż teatrem (1988). Pisała wtedy: „Moim zamiarem było przedstawienie teatru jako wielowymiarowego zjawiska, które nie mieści się ani w granicach działalności społecznej, ani w granicach sztuki. To więcej niż ruch i więcej niż teatr. To także instytucja, miejsce do życia, zabawa, swoisty azyl dla nieprzystosowanych. Lecz przede wszystkim to próba przeciwstawienia kulturze zastanej – odmiennej kulturowej całości” (Jawłowska 1988:5). Osoby, które stały się zaczynem Węgajt mają swoje miejsce w książce Jawłowskiej i dochowują wierności jej przesłaniu. Z tej książki prowadzi też ślad od „Gardzienic” do Chorei.

Choć od początku analiz Jawłowskiej było jasne, że chodzi o coś więcej niż teatr, to on przecież nie zniknął. W praktyce wielu zespołów kształtowała się swoista relacja między teatrem i tym, co zawierało się w tym prostym słowie **więcej**.

Wybrane do analizy zespoły, które opisano w trzech studiach przypadku dają się ująć jako zespoły realizujące w różnym stopniu czy z różnym natężeniem to, co łączy teatr z tym **więcej**. Przynosi z pewnością różne owoce, odpowiada też różnym potrzebom i oczekiwaniom członków tych trzech grup twórczych.

Spróbujmy zatem odkryć rolę **więcej**. Wydaje się, że w przypadku Teatru Węgajty mamy do czynienia z możliwie dużym, chyba nawet największym, ale bardzo subtelnym, włączaniem do przedstawień tego, co to słowo **więcej** znaczy w codziennej praktyce zespołu i pracy w środowisku, w którym jest zakotwiczony. Z pewnością nie mogłoby się przydarzyć to, co spotykało zawsze w trakcie wypraw w rozmaite

rejonu kraju i Europy członków zespołu Węgałty, gdyby w istotę ich działania nie była wpisana bliskość kontaktu. I, jak sądzę, nie jest to bliskość wykoncypowana, jakoś świadomie wykorzystywana i używana, ale bliskość konstytutywna, fundamentalna dla nich samych jako osób. Podobna bliskość rezonuje w każdej/każdym z nas w momencie spotkania, napotkania innego człowieka.

Słowa „rezonans” dość wcześnie używał Jerzy Grotowski, gdy opisywał pracę aktora, działanie ciałem, operowanie głosem (Grotowski 2012: 270–271). Kiedy podsumował własną pracę, w połowie lat 90., użył tego słowa w nieco szerszym znaczeniu. Mówił o sztuce jako wehikule – a rezonans oznaczał relację z obecnymi w toku „Akcji” (Grotowski 2003).

Wprowadzone do tych trzech studiów przypadku słowo „rezonans”, zaczerpnięte z rozważań filozofa Martina Rosie (2023: 356–366), posiadające w dodatku etyczne zabarwienie, zdaje się dobrze współgrać z tym, co mówi o rezonansie Jerzy Grotowski. Wszystko inne, naturalne czy sztuczne w naszym otoczeniu, to zaledwie drobny dodatek. Mamy przecież słabości, lubimy rozmaite ingrediencje. Teatr nam na nie pozwala. Ale jest coś, co teatr poprzedza. Bliskość.

Podobnie zdają się mówić w Chorei: możemy robić przedstawienia i je tworzymy. Jednocześnie wydaje się, że zespołowi udaje się zachować równowagę między tym, co wnosi teatr i tym coś **więcej**. Nawet wtedy, jeśli przedstawienia przestrzegają, w dość delikatny sposób, podziału na scenę i widownię, to działanie aktora i obecność widza pozwalają na wzajemną bliskość ich odczuć i przeżyć. Nic innego nie jest potrzebne. Ale i tak zostaje miejsce na coś **więcej** i zespół z tego korzysta. Studium przypadku dotyczące tego teatru znakomicie to potwierdza.

Jako związani z teatrem wiemy, że najlepiej, by przestrzeń była pusta, to w niej pojawi się obecność, bliskość. Wszelki nadmiar jest zbędny. Rezonuje nasza obecność, to prawdziwy moment spotkania. Jest coś, co teatr poprzedza. Bliskość.

„Tak, akceptujemy to”, zapewne możesz usłyszeć w Szwalni. Teatr to z pewnością coś **więcej**. W działanie nasze, naszych koleżanek i kolegów, wpisana jest zmienność. Wynika ona z różnych okoliczności, nie jesteśmy przecież automatami. Temu ma służyć trening, uczy reagować na każdy pojawiający się bodziec, na przyjęcie Innego. Czujemy, jak

rezonuje nasza wzajemna obecność. To prawdziwy moment spotkania. Nikt nie jest teraz obcy. Jesteśmy otwarci na **coś więcej** niż teatr. Jest coś, co teatr poprzedza. Bliskość. Przedstawienie to zawsze to, co jest przed nami.

Często przywoływana powyżej bliskość niesie z pewnością ze sobą jakąś funkcję społeczną, ale niekoniecznie trzeba o nią pytać. Najważniejsze, że jest bliskość, a może właśnie w tej chwili trwa. Nie trzeba pytać o to, co z konwencją. Pewno już dawno została przekroczona. Nie pozostaje nic innego, jeśli od początku wybraliśmy drogę przeciw konwencji (Fik 1995).

BIBLIOGRAFIA

- 25 rocznica olsztyńskiej „Pracowni” (2002), „Gazeta Wyborcza”, nr z 13 IX, <https://olsztyn.wyborcza.pl/olsztyn/7,48726,1016827.html> (dostęp: 25.04.2023).
- Andreski S. (1992), *Maxa Webera pomyłki i olśnienia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Archiwum Teatru Węgajty, www.archiwumwegajty.pl
- Banach A. (2015), *Teatr poza teatrem. O społecznym kontekście działań Teatru CHOREA*, „nietak!t”, nr 21–22, <http://www.nietak-t.pl/index.php/numery/9-artykul/82-teatr-pozateatrem-o-spoecznym-kontekscie-dzialan-teatru-chorea> (dostęp: 17.03.2020).
- Bartoszewicz Z. (2023), *Praca na głębokościach*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 162–175.
- Bednarek J. (2023), *Czy żyjemy w społeczeństwie zmęczenia?*, „Dialog”, nr 3 (796), s. 5–14.
- Blige M. (2023), *Dotknięcie parateatru*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 147–152.
- Brudło A. (2023), *To miejsce jest jak sito*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 98–104.
- Brzozowski M. (2014), *Łódź. Marcin Brzozowski o święcie monodramów*, <https://e-teatr.pl/Lodz-marcin-brzozowski-o-swiecie-monodramow-a187529> (dostęp: 24.03.2022).
- Brzozowski M. (2015), *Sila Szwalni*, <https://e-teatr.pl/sila-szwalni-a191250> (dostęp: 24.03.2022).
- Chorea: *O nas. Idea* (2020), <http://chorea.com.pl/pl/o-nas/idea/> (dostęp: 16.03.2020).
- Chudy W. (red.) (1990), *Teatr bezsłownej prawdy: „Scena Plastyczna” KUL*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Clarke A.E. (1991), *Social Worlds/Arenas Theory as Organization Theory*, w: D. Maines (ed.), *Social Organization and Social Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Aldine de Gruyter, Hawthorne, NY, s. 119–158.

- Czyżewski K. (2004), *Etos amatora*, „Scena”, nr 4–5, s. 18–22.
- Dobrowolski P. (2022), *Wzorzec offu*, „Nietakt”, nr 3(44), s. 15–19.
- Ferenc T., Olechnicki K., Rojek-Adamek P., Stańczyk X. (2023), *Sztuka współpracy. Studium grup artystycznych w czasach PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Fik M. (1991), *Kultura polska po Jalcie*, t. 1–2, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Fik M. (red.) (1995), *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym*, Wydawnictwo Krag, Warszawa.
- Flader-Rzeszowska K. (2019), *Szukam czegoś co buduje*, „Teatr”, nr 12, <https://teatr-pismo.pl/7481-szukam-czegoś-co-buduje/> (dostęp: 24.03.2022).
- Fromm E. (2006), *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Rebis, Warszawa.
- Gedroyc J.K., Michalski R., Sobaszek W., Wołoczko E. (1982), *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, w: E. Dawidejt-Jastrzębska (red.), *Parateatr II. Sztuka otwarta*, ZPR, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Sekcja Wydawnictw i Zdarzeń Plastycznych, Wrocław, s. 62–72.
- Giczewska I. (2023), *Trzeba odejść, żeby wrócić*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 117–122.
- Goffman E. (2023), *Instytucje totalne. Eseje o sytuacji społecznej pacjentów szpitali psychiatrycznych i mieszkańców innych instytucji totalnych*, przeł. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Wydawnictwo Vis-a-Vis Etiuda, Kraków.
- Gronczewska A. (2013), *Marcin Brzozowski: bałuckie ślady dawnego świata*, „Dziennik Łódzki”, <https://dzienniklodzki.pl/marcin-brzozowski-baluckie-slady-dawnego-swiatea/ar/738173> (dostęp: 24.03.2022).
- Grotowski J. (2003), *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, Homini S.C., Kraków, s. 151–175.
- Grotowski J. (2012), *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Guderian-Czaplińska E., Godlewski S. (red.) (2018), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- GUS (2020), *Łódź w liczbach 2020*, <https://lodz.stat.gov.pl/publikacje-i-foldery/foldery/lodz-w-liczbach-2020,3,8.html> (dostęp: 03.01.2023).
- Han B.-C. (2022), *Społeczeństwo zmęczenia i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Hasiuk M. (2023), „Bycie wzdłuż ścieżek”. *Wyprawy albo o jednym ze źródeł pracy twórczej Teatru Węgajty*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 232–255.
- Hasiuk M., Kocemba-Żebrowska J. (2020), *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta teatralna”, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty> (dostęp: 18.11.2023).
- Hasiuk M., Kocemba-Żebrowska J. (2023), *Ramię w pień – krótka historia Teatru Węgajty albo o warstwowej budowie lasu*, tekst niepublikowany, dostępny w Archiwum Teatru Węgajty, www.archiwumwegajty.pl
- Heidegger M. (1974), *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty”, nr 6 (18), s. 137–152.
- Jabłońska M. (red.) (2010), *Teatr CHOREA. Pierwsze sześć lat*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź, <https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/35ff3f319e/Publikacja-Teatr-CHOREA-Pierwsze-6-lat.pdf> (dostęp: 20.03.2020).
- Jawłowska A. (1988), *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jawłowska A., Dworakowska Z. (red.) (2008), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa.
- Jokeš P. (1994), *Divadlo na kraji lesa* [Teatr na skraju lasu], „Lidové Demokracie” [Ludowa Demokracja], nr z 7 VII, s. 35.
- Julian K. (2013), *Mariusz Tchorek: człowiek-Miejsce*, http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/gfx/krolikarnia/userfiles/_public/seminarium_na_miejscu_kamil_julian_pl.pdf (dostęp: 20.02.2023).
- Kacperczyk A. (2016), *Społeczne światy – teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kalendarium (2019), oprac. W. Moraczewski w: M. Wójcik (red.), *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź, s. 216–220.
- Kalinowska K., Kułakowska K. (2023), „Z miękkim podbrzuszem na wierzchu”. *Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgajty*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 256–289.
- Kapralska Ł. (2001), *Internet w procesach integracji i dezintegracji społecznej*, w: L.H. Haber (red.), *Mikrospołeczność informacyjna na przykładzie miasteczka internetowego Akademii Górniczo-Hutniczej*, AGH, Kraków, s. 107–126.
- Kasser T. (2002), *The High Price of Materialism*, MIT Press, Cambridge.

- Kencki P. (2018), *Metafizyczna CHOREA*, teatrologia.info, <https://teatrologia.pl/recenzje/patryk-kencki-metafizyczna-chorea> (dostęp: 17.03.2020).
- Kolankiewicz L. (1999), *Dziady. Teatr święta zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kołtan J. (2020), *Świat wysokich prędkości. Późna nowoczesność i teoria krytyczna Hartmuta Rosy*, w: H. Rosa, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*, przeł. J. Duraj, J. Kołtan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk, s. 7–20.
- Konecka I. (2023), *Nauczyłam się wyrozumiałości*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 105–109.
- Kornaś T. (1988), *Węgajty*, „99. Nieregularny Magazyn Studentów PWST”, nr 1, s. 20–21.
- Kornaś T. (2010), *Inny teatr. Alternatywne historie*, w: P. Marecki (red.), *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, Korporacja ha!art, Kraków, s. 61–89.
- Kornaś T. (2012), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków.
- Kosiński D. (2010), *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Kotłowska M., Sobaszek E., Sobaszek W. (red.), (2007), *Inna szkoła teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, Węgajty.
- Kozowicz A. (2011), *Oratorium Dance Project – amatorzy uczą zawodowców... pasji*, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/129131/amatorzy-ucz-zawodowcow-pasji> (dostęp: 17.03.2020).
- Krawczak M. (2018), *Ludzkie-nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/24577> (dostęp: 27.09.2022).
- Kühling P.M. (2023), *Chodzi o czule nawigowanie*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 130–140.
- Kułakowska K. (2017), *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Kułakowska K. (red.), (2023), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Kułakowska K., Kalinowska K., Drygas O., Bargielski M. (2020), *Individual and Community Crises in a Pandemic: The Social Theater of Ambulatory Care*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 69 (4), s. 63–84.
- Leończyk P. (2023), *W intuicji jest metoda*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 123–129.

- Leszczyńska K. (2017), *Chorea: więcej niż teatr*, „Teatr”, nr 10, <https://teatr-pismo.pl/6309-chorea-wiecej-niz-teatr/> (dostęp: 17.03.2020).
- Leśniak A. (2019), *Grupy artystyczne. Przemiany w strategiach grup artystycznych w Polsce na wybranych przykładach*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 21, s. 89–102.
- Lewicka M. (2012), *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Lulabajki Teatru Chorea (2020), <https://www.strefapiosenki.pl/płyty/item/1202-lulabajki-teatr-chorea> (dostęp: 17.03.2020).
- Łarionow D. (2008), *Przestrzeń obrazów Leszka Mądzika*, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin.
- Łubjancewa M. (2023), *To była wymiana*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 176–182.
- Maffesoli M. (2008), *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Majczyño M. (2023), *To jest dla mnie świecka modlitwa*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 69–81.
- Malinowski B. (1958), *Szkice z teorii kultury*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Maszevska A. (2018), *Rynkowe wymiary funkcjonowania teatrów offowych w Polsce na przykładzie działalności Stowarzyszenia Teatralnego CHOREA w Łodzi*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Sobocińskiej, prof. PWSFTViT w Łodzi, Łódź.
- McMillan D.W., Chavis D.M. (1986), *Sense of Community: A Definition and Theory*, „Journal of Community Psychology”, 14(1), 6–23. [https://doi.org/10.1002/1520-6629\(198601\)14:1<6::AID-JCOP2290140103>3.0.CO;2-I](https://doi.org/10.1002/1520-6629(198601)14:1<6::AID-JCOP2290140103>3.0.CO;2-I)
- Merton R.K. (2005), *Wstępna lista właściwości grupy*, przeł. E. Morawska, w: P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 244–254.
- Mikulska A. (1999), *Odszukiwanie zapomnianych form: Węgajty*, w: M. Sugiera (red.), *W stronę rytuału: od Yeatsa do Węgajt*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 223–236.
- Moraczewski W. (2020), *Piętnaście lat Teatru CHOREA. Działalność teatru w latach 2004–2019*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dra Piotra Olkusa w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ (w Katedrze Dramatu i Teatru), Łódź.

- Nagrody* (2020), <http://www.chorea.com.pl/pl/o-nas/nagrody/> (dostęp: 17.03.2020).
- O festiwalu* (2022), <https://www.retroperspektywy.com/pl/0-festiwalu/idea> (dostęp: 15.09.2022).
- Obarska M. (b.d.), *Teatr Węgajty*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-wegajty> (dostęp: 27.09.2022).
- Obarska M. (2020), *Problem kolektywności*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/problem-kolektywnosci> (dostęp: 27.09.2022).
- Olejniczak M. (2008), *Przyjaciele Nowego wychodzą na ulice*, „Nowa Siła Krytyczna”, nr z 27 VIII, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/58980/przyjaciele-nowego-wychodza-na-ulice> (dostęp: 11.11.2023).
- Olkus P. (2018), *Nowe otwarcie*, teatralny.pl, nr z 5 IX, <http://teatralny.pl/recenzje/nowe-otwarcie,2456.html> (dostęp: 20.03.2020).
- Olszak A. (2023), *Bóg tęczyowej skóry. O polifonii kultur w pracy twórczej Teatru Węgajty*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 312–330.
- Ossowski S. (1967), *Konflikty niewspółmiernych skal wartości*, w: S. Ossowski, *Dzieła*, t. 3, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 71–101.
- Ostrowska J., Tyszk J. (2008), *Szkice o teatrze alternatywnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Passini P., Rodowicz T. (2019), *Utopia mistrzów*, „Performer”, nr 18, <http://www.grotowski.net/performer/performer-18/utopia-mistrzow> (dostęp: 20.03.2020).
- Paś-Dimitrow E. (2023), *Odważyć się na swój głos*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 82–86.
- Pawłowski D. (2016), *Teatr Szwalnia zostanie wyremontowany*, <https://lodz.naszemiasto.pl/teatr-szwalnia-zostanie-wyremontowany/ar/c13-3863838> (dostęp: 24.03.2022).
- Pawłowski D. (2021), *Łączenie domów kultury w Łodzi. Powstanie Miejska Strefa Kultury*. Łódzka Rada Miejska przyjęła uchwałę o łączeniu domów kultury, <https://dzienniklodzki.pl/laczenie-domow-kultury-w-lodzi-powstanie-miejska-strefa-kultury-lodzka-rada-miejska-przyjela-uchwale-o-laczeniu-domow-kultury/ar/c13-15772122> (dostęp: 24.03.2022).
- Płoski P. (2009), *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, Warszawa. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, <https://www.nck.pl/badania/raporty/teatr-w-polsce-w-latach-1989-2009> (dostęp: 11.08.2019).

- Polskie Towarzystwo Socjologiczne, *Kodeks etyki socjologa* (2012), <https://pts.org.pl/wp-content/uploads/2016/04/kodeks.pdf> (dostęp: 09.10.2023).
- Przewłocka J. (2011), *Polskie Organizacje Pozarządowe 2010. Najważniejsze pytania, podstawowe fakty*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa.
- Puzyna K. (1971), *Burzliwa pogoda*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Puzyna K. (1974a), *O wyjąłowaniu teatru*, w: K. Puzyna, *Syntezy za trzy grosze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 151–167.
- Puzyna K. (1974b), *Społeczna rola teatrów studenckich*, w: K. Puzyna, *Syntezy za trzy grosze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 168–173.
- Puzyna K. (1982), *Półmrok*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Pyszczek G. (2020), *Inspiracje myślą Floriana Znanieckiego w koncepcji communitas Victoriana Turnera*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne”, nr 1–2 (26), s. 57–67, <https://doi.org/10.21697/ucs.2020.26.2.02>
- Ramotowski J. (2000), *Teatry studenckie*, w: M. Fik (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr-widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 205–225.
- Relfh E. (1976), *Place and Placelessness*, Pion, London.
- Rodowicz T. (2010a), *Retroperspektywy*, w: M. Jabłońska (red.), *Teatr CHOREA. Pierwsze sześć lat*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź, <https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/35ff3f319e/Publikacja-Teatr-CHOREA-Pierwsze-6-lat.pdf> (dostęp: 20.03.2020).
- Rodowicz T. (2010b), *Zespół*, w: M. Jabłońska (red.), *Teatr CHOREA. Pierwsze sześć lat*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź, <https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/35ff3f319e/Publikacja-Teatr-CHOREA-Pierwsze-6-lat.pdf> (dostęp: 20.03.2020).
- Rodowicz T. (2019), *Bakkus*, w: M. Wójcik (red.), *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź, s. 28.
- Rodowicz T. (2020), *Tomasz Rodowicz o CHOREI*, <http://chorea.com.pl/pl/o-nas/idea/> (dostęp: 16.03.2020).
- Rodowicz T., Kosiński D. (2019), *Najważniejsze pytanie*, „Performer”, nr 17, <http://www.grotowski.net/performer/performer-17/najwazniejsze-pytanie>, (dostęp: 20.03.2020).
- Rosa H. (2020), *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*, przeł. J. Duraj, J. Koltan, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk.
- Rosie M. (2023), *Wyobcowanie i rezonans. Wyprawy Teatru Węgajty z perspektywy uczestnika*, w: K. Kułakowska (red.) *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 356–366.

- Rutkowska W. (2023), *Pytanie o granice*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 87–97.
- Semil M., Wyśińska E. (1980), *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Simmel G. (2008), *Pisma socjologiczne*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Skręt K., Terciak P. (red.) (2019), *Na krańcach świata. Szkice o Teatrze Szwalnia*, Wydawnictwo Targowa 62, Łódź–Lublin.
- Sobaszek E. (2007), *Przygotowania do wyprawy*, w: M. Kotlewska, E. Sobaszek, W. Sobaszek (red.), *Inna szkoła teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, Węgajty, s. 14–17.
- Sobaszek E. (2011), *Piony i poziomy*. Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Kamila Paprocka, „Scena”, nr 3, s. 8–9.
- Sobaszek E., Sobaszek W. (2008), *Rozmowa 05*, w: A. Jawłowska, Z. Dworakowska (red.), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrykulturze*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa, s. 241–252.
- Sobaszek E., Sobaszek W., Wojtkowska M. (2020), *Wolne Ścieżki. Rozmowy na koniec dnia. Odcinek 4.: Węgajty, czyli teatr na klepisku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, <https://wolnesciezki.pl/wp-content/uploads/2020/08/wolne-sciezki-odc4-transkrypcja.pdf> (dostęp: 11.11.2023).
- Sobaszek W. (1997), *W stronę tradycji żywej*, rozm. przepr. T. Kornaś, „Teatr” nr 1, s. 40–42.
- Sobaszek W. (2015), *Projekt mniej*, „Zeszyt Festiwalowy Wioski Teatralnej”, s. 5.
- Sobaszek W. (2020), *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty.
- Solnit R. (2019), *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Sprawozdania studentów socjologii z wizyty w Teatrze Szwalnia* (2022), Uniwersytet Łódzki, Kierunek Socjologia, III rok, studia stacjonarne I stopnia, archiwum Eweliny Wejbert-Wąsiewicz.
- Staniewski W. (1982), *Po nowe naturalne środowisko teatru*, w: E. Dawidejt-Jastrzębska (red.), *Sztuka otwarta. Parateatr II*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Sekcja Wydawnictw i Zdarzeń Plastycznych, Wrocław, s. 36–42.
- Staniewski W. (1991), *Odczynianie świata*. Z Włodzimierzem Staniewskim rozmawiał Zbigniew Taranienko, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4, s. 43–52.

- Statut Fabryki Sztuki*, <http://www.fabrykasztuki.org/bip/Statut-Fabryki-Sztuki,40> (dostęp: 16.03.2020).
- Stedman R.C. (2002), *Toward a Social Psychology of Place: Predicting Behavior from Place-Based Cognitions, Attitude, and Identity*, „Environment and Behavior”, nr 34(5), s. 561–581, <https://doi.org/10.1177/0013916502034005001>
- Szlendak T. (2021), *Czy rezonans zarezonuje? Hartmut Rosa o gorące przyspieszenia trawiącej nowoczesność*, „Studia Socjologiczne”, nr 3, s. 137–153.
- Szmatka J. (1989), *Małe struktury społeczne. Wstęp do mikrosocjologii strukturalnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szpunier B. (2023), *Dla mnie konflikty są ważne*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 141–146.
- Sztompka P. (2012), *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Szymkowiak O. (2012), „Pieśni świata” CHOREI nagrodzone owacjami na stojąco, „Gazeta Wyborcza” – Łódź, nr z 24 VIII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/144818.html>, (dostęp: 17.03.2020).
- Śnieguła P. (2023), *Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 62–68.
- Świąder S. (2023), *Czuje potrzebę ciągłego powrotu*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 110–116.
- Taranienko Z. (1997), *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Wydawnictwo Test, Lublin.
- Tchorek M., Ptaszewska H., Borowski W. (1967), *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA. Program Galerii Foksal PSP*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2018, nr 72, s. 165–166.
- Teatr Szwalnia, *O nas*, <http://teatrszwalnia.pl/o-nas/> (dostęp: 24.09.2022).
- Thomas W.I., Znaniecki F. (1976), *Chłop polski w Europie i w Ameryce*, t. 4, przeł. I. Wyrzykowska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Tönnies F. (2008), *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Turner V. (2010), *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Tysza J. (1988), *Biesiada wyobraźni, „Scena”*, nr z 11 XI, s. 22–23.
- Ulewicz B. (1990), *Teatr pod strzechą, „Posłaniec Warmiński”*, nr 10, s. 9.

- Wachowski J. (1998), *Performer a aktor*, w: B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz (red.), *Aktor w świecie i teatrze*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” V (XXV), ABEDIK, Poznań, s. 121–134.
- Weber M. (1998), *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Wichowska J. (2009), *Mała rewolucja*. „Dwutygodnik”, nr 8, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/367-mala-rewolucja.html>
- Wichowska J. (red.) (2012), *Źródła i przyszłość. 4 żywioły work in progress*, Stowarzyszenie „Teatr Węgały”, Węgały.
- Wielechowska K. (2019), *Stwarzanie miejsca*, w: K. Skręt, P. Terciak (red.), *Na krańcach świata. Szkice o teatrze Szwalnia*, Wydawnictwo Targowa 62, Łódź–Lublin, s. 13–20.
- Wielechowska K. (2020), *Stwarzanie miejsca. Idea wspólnotowości w Teatrze Szwalnia*, w: *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*, Warszawa, s. 97–112, https://encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=SPALA_2019-v3_2020-09&backurl=%252Fksiazka%252F774%252Fczy-tylko-reduta-wspolnota-zespol-spoldzielnia-tworcza-kolektyw-w-teatrze&author=&publisher=Encyklop
- Wielgus J. (2023), *Czułam się bezpieczna w błędzeniu*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgały*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 153–161.
- Wójcik M. (red.) (2019), *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze piętnaście lat Teatru CHOREA*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E. (2005), *Teatr alternatywny jako zjawisko społeczne*, w: T. Glomb, K. Prykowska, K. Złakowska (red.), *Pośród, pomiędzy, poprzez – społeczne miejsce teatru alternatywnego*, Łódzki Dom Kultury, Łódź, s. 52–60.
- Zimnica-Kuzioła E. (2012), *Festiwale teatralne w Łodzi-sezon 2011/2012*, w: V. Krawczyk-Wasilewska, M. Kucner, E. Zimnica-Kuzioła (red.), *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 121–135.
- Zimnica-Kuzioła E. (2018), *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E., Moraczewski W. (2020), *Stowarzyszenie Teatralne Chorea jako tygiel artystyczny*, „Performer”, nr 19, <https://grotowski.net/performer/performer-19/stowarzyszenie-teatralne-chorea-jako-tygiel-art> (dostęp: 24.09.2021).
- Ziółkowska A. (2023), *Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym (Appendix)*, w: K. Kułakowska (red.), *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgały*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, s. 229–231.

- Znаниеcki F. (1973), *Socjologia wychowania*, t. 1, *Wychowujące społeczeństwo*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Znаниеcki F. (2008), *Metoda socjologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Znаниеcki F. (2011), *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Źródła wywołane – wywiady

Węgałty

Wywiady swobodne, pogłębione, rejestrowane, przeprowadzone przez Katarzynę Kułakowską:

Bartoszewicz Zofia, 24.07.2018, Węgałty, 7.06.2022, Warszawa;

Blige Monika, 12.05.2020, Warszawa – Wrocław, online;

Brudło Alicja, 31.07.2018, Warszawa;

Gicewska Izabela, 1.04.2020, Warszawa – Postawe, online;

Konecka Iwona, 20.03.2020, Warszawa – Wrocław, online;

Kühling Paulina Miu, 16.08.2022, Warszawa – Berlin, online;

Leończyk Pamela, 19.03.2020, Warszawa, online;

Łubjancewa Marijka, 1.12.2022, Warszawa, online;

Majczyño Miłka, 25.03.2020, Warszawa, online;

Paś-Dimitrow Eliza, 31.03.2020, Warszawa, online;

Rutkowska Wiktoria, 1.04.2020, Warszawa, online;

Szpunier Barbara, 3.12 i 20.12.2022, Warszawa – Lipsk, online;

Śnieguła Piotr, 24.03.2020, Warszawa – Wadowice, online;

Świąder Sebastian, 24.03.2020, Warszawa, online;

Wielgus Justyna, 8.08.2018, Warszawa.

Wywiady po autoryzacji zostały opublikowane w monografii *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgałty* (2023), ich pełne adresy bibliograficzne znajdują się w pierwszej części bibliografii.

Chorea

Wywiady swobodne, rejestrowane, przeprowadzone przez Wiktora Moraczewskiego:

Biedrzycki Janusz Adam (2019), 19.10.2019, Łódź;

Ennis Jim (2020), 4.01.2020, Łódź;

Krzyżanowski Tomasz (2020), 22.01.2020, Łódź;

- Porowska Dorota (2019), 10.10.2019, Łódź;
Rodowicz Tomasz (2019), 19.08.2019 i 10.10.2019, Łódź;
Rojek Elżbieta (2019), 27.08.2019, Łódź;
Toneva Elina (2020), 22.01.2020, Łódź.
Wywiady swobodne, rejestrowane, przeprowadzone przez Emilię Zimnicę-
-Kuziołę:
Maszewska Anna (2022), 17.10.2022, Łódź;
Moraczewski Wiktor (2023), 16.05.2023, Łódź, online.

Szwalnia

- Wywiady i spotkania rejestrowane, przeprowadzone przez Ewelinę Wejbert-
-Wąsiewicz:
Brzozowski Marcin (2022a), spotkanie on-line (na zoom) z Marcinem Brzo-
zowskim i studentami socjologii w ramach zajęć „Instytucje kultury
i wydarzenia kulturalne”, 10.01.2022, Łódź;
Brzozowski Marcin (2022b), wywiad swobodny bezpośredni, 02.06.2022,
Łódź;
Cieślak Łukasz (2022), wywiad swobodny bezpośredni, 14.02.2022, Łódź;
Łukasiewicz Ewa (2022), wywiad swobodny online, 16.02.2022, Łódź;
Mikłaszewski Wacław (2022), wywiad swobodny bezpośredni, 15.06.2022,
Łódź;
Skreń Katarzyna (2022), wywiad swobodny online, 03.02.2022, Łódź;
Terciak Patrycja (2022), wywiad swobodny online, 28.01.2022, Łódź;
Wielechowska Katarzyna (2022), wywiad swobodny online, 16.02.2022,
Łódź.

NOTY O AUTORKACH

Katarzyna Kalinowska

Doktorka socjologii, badaczka społeczna. Pracuje w Collegium Civitas i Instytucie Badań Edukacyjnych. Zajmuje się socjologią emocji i miłości, antropologią młodzieży, metodologią badań jakościowych oraz etyką badań, jest zaangażowana we wspieranie rozwoju pedagogiki teatru w Polsce. Autorka książki *Praktyki flirtu i podrywu. Studium z mikrosocjologii emocji* (2018). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021).

ORCID: 0000-0003-2657-6107

Katarzyna Kułakowska

Kulturoznawczyni, antropolożka kultury. Adiunktka w Instytucie Sztuki PAN. Zajmuje się antropologią doświadczenia i devised theatre. Pracuje nad poszerzaniem polskiej teatrologii o perspektywę feministyczną. Kierowniczką grantu „HyPaTia. Kobięca historia teatru polskiego. Kontynuacja”. Autorka książek: *Miasto płci* (2010) oraz *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (2017). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021) i *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty* (2023).

ORCID: 0000-0002-3673-4394

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

Socjolożka, profesorka w Katedrze Socjologii Sztuki, w Instytucie Socjologii, na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą socjologii sztuki i kultury, socjologii filmu, socjologii artystów i artystek, różnych tabu społeczno-kulturowych, w tym tematyki starości i aborcji. Autorka książki: *Bez retuszu czy po liftingu: obrazy starości i aborcji w filmie* (2017).

ORCID: 0000-0002-6711-8228

Emilia Zimnica-Kuzioła

Socjolożka i kulturoznawczyni. Profesorka w Katedrze Socjologii Sztuki, w Instytucie Socjologii, na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się kulturą symboliczną, socjologią sztuki (szczególnie teatrem). Autorka książek: *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (2003), *Polski homo religiosus. Doświadczenie religijne w relacjach potocznych* (2013), *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych* (2018), *Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych. Studium socjologiczne* (2020). Redaktorka naukowa monografii *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi* (2012).

ORCID: 0000-0003-1827-0802

INDEKS OSOBOWY

- Adamiecka-Sitek Agata 194
 Alwingier Izabella 32
 Andreski Stanisław 193
 Andruczyk Paulina 32
 Antoine André 184
 Antoł Jan 174
 Antoniuk Aleksandra 62
 Arystofanes 100
 Aszkenazi Moti 32
- Banach Anna 115, 193
 Bargielski Michał 64, 196
 Bartczak Adrian 110
 Bartoszewicz Zofia (Katarzyna) 31,
 32, 43, 47, 49, 55, 56, 193, 203
 Becker Howard 10
 Bednarek Joanna 48, 193
 Benjamin Walter 58
 Berg Martin 183
 Biagini Mario 194
 Biedrzycki Janusz Adam 74, 78, 83,
 84, 86, 89, 110, 116–118, 124,
 203
 Blige Monika 31, 32, 51, 57, 59, 193,
 203
 Bobrowski Johannes 30
 Bogdański Aleksander 194
 Borowski Wiesław 11, 15, 139, 180, 201
 Bourdieu Pierre 10
 Breakwell Glynis 145
 Broda Witold 30, 31
 Brudło Alicja 38, 41, 42, 62, 193,
 203
- Brzezińska Nela zob. Łubjancewa
 Marijka
 Brzeziński Daniel 31, 32
 Brzozowska Antonina 133
 Brzozowski Marcin 15, 16, 20, 23,
 125–129, 131–135, 138, 141,
 142, 145, 146, 148, 149, 151,
 152, 154, 156, 160, 161, 163–
 166, 168–175, 178, 180, 181,
 193, 194, 204
 Brzóska Szymon 168
- Caban Maja 78
 Candrowicz Krzysztof 75
 Černík Roman 32
 Chavis David M. 146, 197
 Chmielecka Joanna 78, 83, 101
 Chudy Wojciech 188, 193
 Cieślak Łukasz 15, 126, 132–134, 141–
 143, 146–148, 150–157, 161–163,
 172, 173, 177, 180, 181, 204
 Clarke Adele E. 10, 97, 193
 Cohen Jessica 72
 Czyżewski Krzysztof 17, 194
- Dawidejt-Jastrzębska Ewa 194, 200
 Dejmek Kazimierz 127, 187
 Dobrowolski Piotr 188, 194
 Drozdowicz Magdalena 32
 Drygas Olga 64, 196
 Duczyński Zygmunt 171, 172
 Duraj Jakub 196, 199
 Dworakowska Zofia 195, 200

- Dworakowski Konrad 13
 Dybel Paweł 202
 Dzierzgowska Anna 200
 Dżurak Ewa 201
 Dzygadlo-Niklaus Małgorzata 20, 25, 30, 43

 Ela zob. Goerigk Elżbieta
 Ennis Jim 72, 124, 203
 Erdmute zob. Sobaszek Erdmute
 Eurypides 98

 Ferenc Tomasz 9, 137, 194
 Fibich Weronika 170
 Fik Marta 184, 185, 191, 194, 199
 Filarska Joanna 78, 89
 Flader-Rzeszowska Katarzyna 194
 Franczak Ludomir 170
 Fromm Erich 131, 194

 Gajda-Warchoł Katarzyna 181
 Gedroyć Jan Krzysztof 25, 26, 194
 Giczewska Izabela 32, 40, 46, 62, 194, 203
 Glinkowski Marian 152
 Gliński Robert 169
 Glomb Tomasz 202
 Gmitruk Michał 28, 52, 63
 Gniadek Mariusz 31
 Godlewski Stanisław 194
 Goerigk Elżbieta 41, 43, 48, 54
 Goerigk Reinold 43
 Goffman Erving 16, 194
 Gombrowicz Witold 186
 Gostański Sławomir 31
 Grabowski Mikołaj 187
 Grohman Ludwik 82
 Gronczewska Anna 138, 194
 Grotowski Jerzy 11, 17, 19, 25, 26, 29, 50, 51, 85, 92, 100, 101, 190, 194

 Grzybowska Barbara 32
 Guderian-Czaplińska Ewa 194

 Haber Lesław H. 195
 Han Byung-Chul 10, 11, 22, 34–37, 39, 48, 49, 55, 56, 58, 194
 Hasiuk Magdalena 10, 27, 31, 33, 67, 195
 Hayden Robert M. 74, 106
 Heidegger Martin 138, 195
 Herbert Zbigniew 92, 101
 Herman Włodzimierz 187

 Jabłońska Małgorzata 10, 22, 87, 98, 110, 195, 199
 Jaracz Stefan 126, 127, 154, 185
 Jaroński Jerzy 186, 187
 Jawłowska Aldona 20, 45, 80, 122, 189, 195, 200
 Jokeš Petr 49, 195
 Judkowiak Barbara 202
 Julian Kamil 139, 195

 Kacperczyk Anna 97, 195
 Kalinowska Katarzyna 10, 47, 64, 195, 196, 205
 Kamiński Michał 132
 Kantor Tadeusz 92, 101, 186, 187
 Kaprańska Łucja 76, 195
 Kasser Tim 91, 195
 Kencki Patryk 115, 196
 Keret Etgar 54
 Kłosowska Antonina 21, 90
 Kocemba-Żebrowska Joanna 31, 33, 195
 Kolankiewicz Leszek 28, 196
 Kołtan Jacek 53, 196, 199
 Kołtkowa, mieszkanka Nowicy 52
 Konecka Iwona 38, 44, 47, 62, 196, 203
 Kopacki Andrzej 202

- Korbus Paweł 86
 Kornaś Tadeusz 11, 26, 29, 30, 196
 Kosa Łukasz 13
 Kosiński Dariusz 20, 85, 194, 196, 199
 Kotlarczyk Mieczysław 186
 Kotlewska Magdalena 196, 200
 Kowalczyk Aleksandra 62
 Kowalewicz Kazimierz 8, 21, 183
 Kozowicz Alexandra 115, 196
 Krasoczko Zuznann (Saba Litwińska) 31
 Krawczak Michał 196
 Krawczyk-Wasilewska Violetta 202
 Królak Sławomir 200
 Krupka Katarzyna 30, 31
 Krzyżanowski Tomasz 13, 74, 84, 86, 97, 124, 203
 Kucia Marek 197
 Kucner Monika 202
 Kühling (Zielińska) Paulina Miu 32, 41, 44–46, 48, 50, 52, 53, 56–58, 60, 61, 196, 203
 Kułakowska Katarzyna 10, 11, 18, 22, 47, 64, 67, 193–203, 205
 Kusiorska Ewa 25

 Legeżyńska Maria Helena 32, 62
 Leończyk Pamela 32, 45, 47, 48, 57, 196, 203
 Leszczyńska Karolina 115, 197
 Leśniak Anka 197
 Lewicka Joanna 103
 Lewicka Maria 10, 15, 23, 129, 138–140, 145, 146, 151, 197
 Lipczyńska Małgorzat 78
 Lowry Malcolm 127

 Łarionow Dominika 188, 197
 Łaszczy Jacek 194

 Łepkowski Krzysztof 25
 Łopat Joanna 65
 Łubjancewa Marijka (Nela Brzezińska) 31, 38, 43, 48, 63, 197, 203
 Łukasiewicz Ewa 15, 125, 126, 129, 131–134, 143–146, 148, 151, 153, 154, 162, 163, 165, 169, 170, 173, 175–177, 180, 181, 200, 201, 204
 Łukasiewicz Małgorzata 200, 201

 Maciaszek Maciej 74
 Maffesoli Michel 12, 20, 22, 34, 36, 40, 42, 64, 197
 Maines David 193
 Majczyno Miłka 32, 38, 39, 43, 45, 47–49, 51, 53, 54, 56, 62, 63, 197, 203
 Malajkat Wojciech 126, 169
 Malarski Jacek 15, 126, 133, 151, 155–157
 Malinowski Bronisław 10, 15, 22, 23, 81, 125, 129, 179, 197
 Maliszewska Maria 44
 Małgorzata, Małgosia zob. Niklaus Małgorzata
 Marecki Piotr 196
 Maszewska Anna 17, 76–78, 86, 87, 89, 91, 94, 108, 113, 114, 118, 121, 124, 197, 204
 Matusiak Dariusz „Ptasiek” 31
 Matuszak Michał 69, 99
 Matuszewska Pola 75
 Mądzik Leszek 188, 197
 McMillan David W. 146, 197
 Mentel Elżbieta 15, 126, 132, 133, 144, 152, 156, 157
 Merton Robert K. 10, 96, 197
 Michalski Krzysztof 195
 Michalski Ryszard 25, 26, 194

- Michera Barbara 32
 Mikłaszewski Wacław 15, 126, 132–134, 138, 141–143, 145, 146, 148, 151, 152, 155, 156, 161–164, 170, 172–175, 177, 178, 180, 181, 204
 Mikołaj z Wilkowiecka 30
 Mikulska Aldona 197
 Miłosz Czesław 30
 Mirowska Ewa 126, 169
 Moda Rosario João 144
 Modras-Bartoń Symonida 62
 Moraczewski Wiktor 70, 77–79, 84, 87–89, 91, 95, 96, 116, 118, 124, 195, 197, 202–204
 Morawska E. 80, 197
 Mościcki Michał 62
 Mute, Mutka zob. Sobaszek Erdmute

 Nestorko Wiktor 133
 Nietzsche Friedrich 56
 Niklaus Johann Wolfgang 20, 25, 30, 43
 Niklaus Małgorzata zob. Dzygadło-Niklaus Małgorzata
 Niklausowie, małżeństwo 11, 26, 30
 Nowicka Elżbieta 202

 Obarska Marcelina 30, 131, 198
 Olechnicki Krzysztof 9, 137, 194
 Olejniczak Marta 19, 198
 Olkusz Piotr 104, 197, 198
 Olszak Anna 53, 198
 Ołubek Zbigniew 152
 Ossowski Stanisław 14, 23, 144, 159, 179, 198
 Ostermann Ruthie 102
 Ostrowska Joanna 20, 198
 Otomańska Ewa 78, 95, 102

 Pajda Lidia 31
 Palmer Sean 86
 Paprocka Kamila 32, 33, 200
 Passini Paweł 71, 75, 85, 87, 91, 101, 104, 198
 Paszkiewicz Magdalena 84
 Paś-Dimitrow Eliza 32, 38, 48, 51, 59, 61, 198, 203
 Paśnik (Paśnik-Petryczenko) Monika 31
 Pawelczyk Joanna 31
 Pawłowski Dariusz 128, 132, 198
 Perek Anna 152
 Peszek Jan 127, 128, 169
 Petryczenko Serhij 31
 Piernikowski Michał 75
 Placha (Fendrychova) Karolina 32
 Płoski Paweł 82, 198
 Podbiegłowski Grzegorz 31
 Pokrywka Rafał 194
 Pollastrelli Carla 194
 Porowska Dorota 18, 70, 72, 86, 88, 98, 124, 204
 Prusko Iwona 32
 Prykowska K. 202
 Przewłocka Jadwiga 82, 199
 Przybysz Natalia 111
 Ptaszkowska Hanna 11, 15, 139, 180, 201
 Puchalski Tomasz 32, 63
 Puzyna Konstanty 186–188, 199
 Pyszczyk Grzegorz 125, 179, 199

 Raczak Lech 172, 187
 Rakoczy Anna Emanuela 32
 Ramotowski Jacek 186, 188, 189, 199
 Regulska Katarzyna 31
 Relph Edward 10, 15, 23, 138, 139, 146–148, 151, 180, 199

- Richards Thomas 194
- Rodowicz Tomasz 19, 20, 70–75, 78, 83–86, 88–91, 93–96, 98, 100–102, 106, 108, 110, 124, 198, 199, 204
- Rojek Elżbieta 70, 86, 88, 98, 124, 204
- Rojek-Adamek Paulina 9, 137, 194
- Romanowski Piotr 65
- Rosa Hartmut 10, 11, 13, 22, 34, 35, 37, 38, 41, 44, 53, 54, 59, 60, 63, 64, 176, 190, 196, 199, 201
- Rosie Martin 32, 37, 44, 59, 190, 199
- Rutkowska Wiktoria 32, 38, 39, 41, 42, 46, 48, 49, 52, 53, 62, 200, 203
- Rychły Maciej 70, 72, 100
- Schaeffer Bogusław 127
- Scheibler Karol Wilhelm 75, 82
- Schiller Leon 84, 126, 185
- Schulz Bruno 13, 92
- Semil Małgorzata 20, 200
- Shaya Ola 78
- Shibutani Tamotsu 10
- Sienkiewicz Barbara 202
- Simmel Georg 11, 22, 88, 200
- Skreć Katarzyna 15, 23, 126, 128, 132–136, 142, 144–146, 148, 150–152, 154–159, 162–165, 170, 171, 175, 177, 180, 181, 200, 202, 204
- Sobaszek Erdmute (Mute, Mutka) 19, 20, 22, 25–27, 29–33, 40, 41, 43, 47, 48, 54, 58, 62, 64, 65, 67, 196, 200
- Sobaszek Jakub 26
- Sobaszek Jan 26
- Sobaszek Wacław 19, 20, 22, 25, 26, 30, 33, 39–41, 43, 46, 47, 52, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 67, 194, 196, 200
- Sobaszkowie, małżeństwo 11, 12, 20, 25, 26, 30–32, 34, 37, 43, 44, 60, 65
- Sobocińska Magdalena 197
- Solnit Rebecca 11, 22, 34, 36, 37, 47, 60, 62, 200
- Sowul Magdalena 62
- Staniewski Włodzimierz 19, 20, 29, 70–72, 85, 200, 201
- Stańczyk Xawery 9, 137, 194
- Stedman Richard C. 11, 15, 23, 146, 201
- Stokfiszewski Igor 194
- Stolarski Janusz 171, 172
- Strauss Anselm 10, 193
- Sugiera Małgorzata 197
- Swinarski Konrad 187
- Szczepocka Karolina 112, 115
- Szlendak Tomasz 51, 201
- Szmatka Jacek 11, 89, 123, 201
- Szpunier Barbara 32, 42, 50, 58, 201, 203
- Szroeder Jaromir 171
- Sztompka Piotr 76, 197, 201
- Szymańska Daria 15
- Szymkowiak Olga 115, 201
- Śnieguła Piotr 39, 41, 47, 48, 52, 54, 58–60, 62, 66, 201, 203
- Świąder Sebastian 40, 42, 48, 57, 60, 62, 201, 203
- Taranienko Zbigniew 29, 200, 201
- Tchorek Mariusz 11, 15, 139, 180, 195, 201
- Terciak Patrycja 15, 16, 23, 126, 128, 132–136, 138, 142, 144–146, 148–152, 154, 156–159, 161–163, 165, 170, 173, 175, 177, 178, 180, 181, 200, 202, 204

Indeks osobowy

- Thomas William I. 126, 201
Tischner Józef 149, 174
Tomaszewski Henryk 75, 187
Toneva Elina 75, 78, 86, 110, 116, 124, 204
Tönnies Ferdinand 22, 123, 201
Turner Victor 11, 22, 23, 90, 125, 127, 138, 167, 179, 180, 199, 201
Twigger-Ross Clare 145
Tyszkiewicz Juliusz 20, 198, 201

Ulewicz Bożena 50, 201
Uzzel David 145

Vincenz Stanisław 27

Wacek, Waclaw zob. Sobaszek Waclaw
Wachowski Jacek 92, 202
Waits Tom 100
Wajda Andrzej 187
Waśkiewicz Olena 194
Weber Max 134, 193, 202
Wejbert-Wąsiewicz Ewelina 10, 200, 204, 205
Welter (Gniadek) Anna 31
Wichowska Joanna 31, 202
Wieczorek-Lubecka Dominika 181
Wielechowska Katarzyna 137, 142, 144, 148, 150, 154, 166, 168, 170, 174, 177, 180, 181, 202, 204
Wielgus Justyna 31, 32, 38, 45, 54, 56, 58, 60, 61, 202, 203

Wierus Grzegorz 106
Więclawek Mateusz 168
Wojtkowska Martyna 26, 200
Wolf, Wolfgang zob. Niklaus Wolfgang
Wójcik Maja 10, 22, 80, 98, 99, 195, 199, 202
Wrocławski Bronisław 169, 171
Wronka (Świąder) Zofia 62
Wróbel Maciej 62
Wspaniała Marzena 78
Wyrzykowska Irena 201
Wysińska Elżbieta 20
Wyspiański Stanisław 92, 101

Załączna Iga 86
Zamachowski Zbigniew 126, 169
Zbiegień Joanna 31
Zdziarska Anna 31
Zelinka David 32
Zielińska Paulina Miu zob. Kühling (Zielińska) Paulina Miu
Zimnica-Kuzioła Emilia 10, 73, 79, 81, 87, 202, 204, 206
Ziółkowska Agata 32, 59, 62, 202
Złakowska K. 202
Znaniński Florian 11, 23, 125, 126, 137, 139, 142, 167, 179, 180, 199, 201, 203

Żabska Dagmara 13
Żurawka Melania 63

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Piotr Pietrych

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Książka *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* wypełnia lukę na polskim rynku wydawniczym dotyczącą aktualności rodzimego teatru niezależnego (i socjologii teatru w ogóle). Pomimo że Teatr Węgałty, Stowarzyszenie Teatralne Chorea i Teatr Szwalnia wyrastają z poniekąd już „klasycyzującego się” idiomu stworzonego przez Jerzego Grotowskiego i czerpią w sposób przemożny z kontrkulturowego etosu lat 60., stanowią wciąż aktualną i nader żywą antytezę wobec teatru mieszczańskiego i – co Autorki wykazują w sposób dobitny – twórczo wpływają na tkankę lokalnych społeczności, budując (wciąż) nową wrażliwość i wartości. Niewątpliwą zaletą tekstu jest jego komparatystyczny charakter. Autorki precyzyjnie wskazują na konfigurację cech budujących społeczną strukturę, etos i habitus poszczególnych grup, mniej lub bardziej „rezonujących” ze światem społecznym, sformalizowanych, inkluzywnych, opartych na idei „plemienności”.

Dr hab. Małgorzata Stępnik, prof. UMCS

Każda z trzech grup teatralnych będąca przedmiotem zainteresowania Auterek została odrębnie przedstawiona i opisana przez inny zespół autorski, co spowodowało, że sposób obrazowania nie jest jednolity, opiera się na odmiennych założeniach teoretycznych i posiada odmienną strukturę opisu. [...] Autorki wyraźnie dopuszczają polifonię i nie chcą porównywać tego, co i tak przecież nie jest porównywalne – na takim przekonaniu opiera się również swoistość wykorzystywanej przez nie metodologii badań jakościowych. W efekcie Autorki nie tylko uzyskały polifonię narracji, lecz także uchwyciły polifonię badanych zjawisk.

Dr hab. Przemysław Kisiel, prof. UEK



 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8331-363-4

