

**MAJA DOBIASZ-KRYSIAK**

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (PL)  
<https://orcid.org/0000-0002-9534-6463>

## Wydeptywanie geografii działania. O praktykach badawczych Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”

Treading out the geography of action. About the research practices of the Interdisciplinary Creative and Research Institute “Pracownia”

### Abstract

In the article I look at the practices of walking, working and détournement, present in the activities of the Interdisciplinary Creative Research Center “Pracownia”. This is a creative group that operated in Olsztyn and Warmia at the turn of the 1970s and 1980s and was one of the pioneers of culture animation in Poland. I understand the movement practices of “Pracownia” as methods of research in action, getting to know oneself and the world at a time of cultural crisis, leading to the democratization of life, work and social space. It is a study of the land in order to root in the place and to make changes in it, changing the dominant discourses about work, art, disability or the belonging of places and objects. It is also a subversive action through laughter and détournement aiming at social change. Walking practices are, finally, journeys into oneself, developmental work, showing new aspects of creativity, as well as developing the creator himself.  
**Keywords:** walking; Pracownia; Olsztyn; Warmia; researcher; action research; arts based research; détournement

### Abstrakt

W artykule przyglądam się praktykom chodzenia, pracowania i przechwytywania obecnych w działaniach Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. To grupa twórcza, która funkcjonowała w Olsztynie i na Warmii na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. i była jedną z pionerek animacji kultury w Polsce. Ruchowe praktyki „Pracowni” rozumiem jako metody badania w działaniu, poznawania siebie i świata w momencie kulturowego kryzysu, prowadzące do demokratyzacji życia, pracy i przestrzeni społecznej. To badanie okolicy w celu zakorzenienia się w miejscu, jak i dokonania w niej zmian – rozsadzania dominujących dyskursów o pracy, sztuce, pełnosprawności czy przynależności miejsc i przedmiotów. To też subwersywne działanie poprzez śmiech i détournement: przechwycenia kulturowe mające na celu zmianę społeczną. Praktyki chodzenia to wreszcie wędrówki w głąb siebie, praca rozwojowa, ukazująca nowe aspekty twórczości, jak i rozwijająca samego twórcę.  
**Słowa kluczowe:** chodzenie; Pracownia; Olsztyn; Warmia; badacz; badanie w działaniu; détournement; badanie przez sztukę

### O autorce

**Maja Dobiasz-Krysiak** – antropolożka kultury i edukatorka kulturowa. Absolwentka wiedzy o kulturze ze specjalizacją animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie obroniła doktorat. Autorka artykułów i monografii naukowych *Antropozoficzna cywilizacja uzdrowienia. Mił, utopia*,

*rzeczywistość* (2014) oraz *Szkoła transformacji. O szkole waldorfskiej w dobie przełomu demokratycznego* (2021). Pracuje jako adiunktka w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Realizuje tam projekt badawczy *Na drodze do animacji kultury. Interdyscyplinarne studium badawcze Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”* (Narodowe Centrum Nauki, grant Sonatina). Naukowo zainteresowana badaniem kultury alternatywnej w Polsce i zagadnieniem kryzysu w kulturze. Zajmuje się też relacjami sztuki i edukacji oraz etnograficzno-animacyjnymi badaniami w działaniu.

\* Tekst napisany w ramach grantu Sonatina 5 pt. *Na drodze do animacji kultury. Interdyscyplinarne studium badawcze Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej.*

## Wydeptywanie geografii działania

### O praktykach badawczych Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”

- Jestem Geografem – odparł Stary Pan.  
– A kto to jest geograf?  
– To mędrzec, który wie, gdzie się znajdują morza, rzeki miasta, góry i pustynie.  
– O, to całkiem ciekawe – rzekł Mały Książę. – To nareszcie jakiś prawdziwy zawód! [...] Pańska planeta jest bardzo piękna. Czy są na niej oceany?  
– Nie jestem w stanie się tego dowiedzieć – rzekł Geograf.  
– O! – Mały Książę był rozczarowany. – A góry? [...]  
– Tego też nie jestem w stanie ustalić – rzekł Geograf.  
– Ale przecież jest pan geografem!  
– Zgadza się – rzekł Geograf – ale nie jestem badaczem. Bardzo brakuje mi badaczy. Do geografa nie należy przeliczanie miast, rzek, gór, mórz, oceanów i pustyni. Geograf jest zbyt ważną osobą, żeby się włóczyć. Nie opuszcza biurka. Lecz przyjmuje badaczy i robi notatki z ich wspomnień. A jeśli wspomnienia kogoś z nich wydają mu się interesujące, geograf każe przeprowadzić dochodzenie na temat moralności badacza.  
– A to dlaczego?  
– Ponieważ badacz-klamca spowodowałby katastrofę w podręcznikach geografii. [...] Podręczniki geografii – rzekł Geograf – są najcenniejszymi ze wszystkich książek. Nigdy nie wychodzą z mody. Bardzo rzadko zdarza się górze zmiana miejsca. Niezmiernie rzadko ocean traci całą swoją wodę. Opisujemy rzeczy odwieczne<sup>1</sup>.

Antoine de Saint-Exupéry, *Mały Książę*

Geograf i badacz – u Saint-Exupéry’ego dwa odmienne spojrzenia na świat. Choć pierwszy z nich go porządkuje, jego metody badawcze są niewystarczające poznawczo. Będąc „zbyt ważną osobą, żeby się włóczyć”, pozostaje w bezruchu, zasiada przy biurku. Nie może więc ustalić, czy na jego planecie są oceany i góry. Pozostawia to wędrującym badaczom. Ich aktywnej postawie warto przyrzec się więc nieco bliżej. Różnica między nimi a geografami przypomina rozróżnienie między nauką a badaniem albo między rzeczownikowym a czasownikowym ujmowaniem kultury<sup>2</sup>. Badacz działa, realizuje się w zmianie, w procesie, w momentach przejścia. Dostrzega problemy,

sprawdza hipotezy, prowokuje nowe zdarzenia. Postawa badacza rodzi więc pytanie o sens i skuteczność działań w czasie nieciągłości, w momentach kryzysu.

Szukając praktyk czasu przejściowego, sięgam do przeszłości. Przedmiotem mojego zainteresowania jest Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, działająca w Olsztynie od 1977 roku w ramach Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”, a od 1982 pod nazwą Ośrodek Działań Teatralnych w ramach Wojewódzkiego Domu Kultury w Olsztynie. Zarówno czas, jak i przestrzeń jej aktywności były więc naznaczone liminalnością – kryzys końcówki dekady Gierka, karnawał Solidarności, wreszcie wprowadzenie stanu wojennego, a to wszystko na „odzyskanej” Warmii, na której wciąż toczyły się procesy wysiedleńcze i migracyjne. Aby poznać specyfikę Pracowni, prowadzę wywiady z jej członkami i sympatykami, kwerendy biblioteczne oraz poszukiwania w archiwach prywatnych i państwowych. Działania tego ośrodka stanowią w moim rozumieniu pomost między działaniami teatrów alternatywnych a rozwijającą się od 1989 roku animacją kultury, będącą praktyką z ducha społecznego zaangażowania inteligencji, wspierającą rozwój procesów demokratycznych w Polsce. Działalność Pracowni, której nazwa już sugeruje jej badawcze usytuowanie, inspirowana była ówczesnymi trendami artystycznymi (konceptualizm, sytuacjonizm, Fluxus, parateatr, kontrkultura), ale zanurzona była również w praktykach intelektualnych (antropologia kultury, antropologia teatru, socjologia humanistyczna, historia sztuki, nowy regionalizm) oraz charakteryzowała się zwrotem ku aktywności społecznej.

Chciałabym przybliżyć działania Pracowni, patrząc na nie przez pryzmat badania w działaniu, a dokładniej badania w ruchu. Interesować mnie będą praktyki chodzenia, pracowania i przechwytywania jako sposoby poznawania siebie i świata w momencie kulturowego kryzysu. Sama jestem badaczką, zapraszam więc czytelników do wspólnej wędrowki i włóczęgi po Warmii lat 70. i 80. XX wieku w celu odkrycia badawczych oceanów i gór (a raczej jezior i pagórków), które pozwalały na zgłębienie i poznanie procesów społeczno-kulturowych, i które również dziś mogą stanowić punkt wyjścia dla nowej metodologii animacyjnych badań w działaniu.

### **Geo-grafia wychodzona**

Tekst programowy Pracowni, ogłoszony w marcu 1980 roku, nazwany został *Geografia działania*. Animatorzy tak piszą w nim o specyfice swojej pracy:

Próby odnawiania międzyludzkiego kontaktu – to próby naprawiania świata. Można to nazwać działaniem w kulturze. [...] Żywa kultura ma zawsze bazę lokalną, nie może stracić związku z miejscem, w znaczeniu fizycznym: wieś, miasto, uniwersytet, podwórko. [...] Chodzi o twórczość, a nie amatorszczyznę, dreptanie za sztuką profesjonalną. Twórczość dla takiego człowieka

oznacza dużo więcej, oznacza wchodzenie w pełnię własnego życia, czasami w jego trudną przemianę<sup>3</sup>.

„Geografia działania” to próba odnalezienia własnej drogi w pracy twórczej i społecznej – nie „dreptanie za” czymś, lecz „wchodzenie w pełnię”. Geografia – *geo graphos* – może być rozumiana nie tylko jako opis ziemi, lecz także jako skupienie się na tym, co w niej zapisane, co wpisane w nią. To zatem „ziemska twórczość”: krajobraz kulturowy, historia społeczna, polityka historyczna i społeczna aktywność tu i teraz. Zgodnie z „regułą geografii”, opisaną później przez animatora Pracowni Krzysztofa Gedroycia, to również uznanie, że „cokolwiek zdarza się w pobliżu – nieodwołalnie nas dotyczy”<sup>4</sup>. Takie rozumienie geografii zakłada bycie ciągle uważnym, nieustanne jej dogłębne oglądanie, ale też jej eksplorowanie, wyruszenie w drogę. Metafora drogi, wykorzystana choćby przez badaczkę alternatyw Aldonę Jawłowską (mentorkę i przyjaciółkę Pracowni) w tytule jej słynnej książki *Drogi kontrkultury*, była niezwykle ważną i płodną koncepcją. Wykorzystał ją również inny animator z pokolenia Pracowni, Krzysztof Czyżewski z Ośrodka „Pogranicze” w Sejnach, tworząc typologię dwóch postaw wobec życia: gospodarzy i wędrowców. Ludzi na miejscu, rzemieślników, i ludzi drogi, amatorów, poetów<sup>5</sup>. Wieloletni kierownik Pracowni Ryszard Michalski twierdzi jednak, że „bycie w miejscu i w wędrowce nie jest wewnętrznie sprzeczne. Nie ma wędrowki bez domu, a każda podróż zawiera w sobie powrót”<sup>6</sup>. Człowiek Pracowni, badacz, łączy te dwie perspektywy. Jest gospodarzem miejsca, dbającym o nie i w nie zaangażowanym. Jak pisze Anna Wyka, badająca działalność tej grupy w latach 80., stara się on powiązać z ziemią, „zakorzenić”. Ale jest również wędrowcem odkrywającym nowe zaułki geografii i wybijającym się z automatyzmów percepcji. Uprawiającym działanie, które, jak pisze Wyka, łączy go ze samym sobą – „derytualizuje”<sup>7</sup>. Nieważne, czy krząta się w obejściu, czy przemierza okolicę, robiąc obchód pól, badacz z Pracowni wydeptuje swoją geografę. Uczy się i rozwija. Jak pisze Tim Ingold:

poruszanie się to poznanie. Wędrowiec poznaje drogę w trakcie wędrowki. Gdy idzie, jego życie się odsłania: staje się starszy i mądrzejszy. Zdobywanie wiedzy jest więc równoznaczne z dojrzywaniem jego własnej osoby i trwa przez całe życie. [...] Ten, kto wie, ten również zna, potrafi opowiadać historie o świecie, ale także ma doskonale wyostrzoną świadomość percepcyjną swojego otoczenia<sup>8</sup>.

Badanie w ruchu to dziś inspirująca koncepcja. Oprócz Tima Ingolda pisze o tym wielu innych autorów. Rebecca Solnit w *Zewie włóczęgi* śledzi historyczno-literackie związki chodzenia i poznania<sup>9</sup>. O praktykach chodzenia jako taktykach i strategiach badania miasta pisał Michel de Certeau w ważnej książce *Wynaleźć codzienność*<sup>10</sup>. W nurcie tym sytuuje swój styl badawczy

również Roch Sulima, nazywając go „antropologią chodzoną”<sup>11</sup>. Dla członków Pracowni chodzenie po okolicy było konieczne ze względów praktycznych – nikt nie miał samochodu. Stało się jednak procesem głębszego zrozumienia tak zwanych ziem odzyskanych i ich granicznego statusu, umożliwiającego „nowe życie pod starymi dachami”<sup>12</sup>. Członkowie Pracowni od początku dostrzegali wzajemność relacji człowieka i krajobrazu. W domu Doroty i Krzysztofa Łepkowskich wciąż wisi cytata ze Stanisława Vincenza, stanowiącego dla nich w latach 70. ważną inspirację intelektualną:

„Krajobraz” to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody – morza, rzeki lub moczary – jej powietrze, którym oddychamy: to, co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje jego kroki, jego pracę, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet. Inaczej bowiem żyją ludzie tam, gdzie nieustanna mgła, niż gdzie powietrze czyste, horyzont daleki, przejrzyste. Innych ruchów nabiera się grzęznąc w moczarach i piachach, niż gdy się stąpa po skałach, innych płynąc po wodach cichych lub grząskich, a innych przepływając burzliwe cieśniny<sup>13</sup>.

Świadome chodzenie miało więc wielorakie implikacje. To wytyczanie nowych ścieżek, mapowanie ziemi ciałem i ucieleśnianie geografii. To również akt nabierania tego, co Kirsten Hastrup nazywa „świadomością mięśniową”, czyli wytwarzanie obrazu świata wewnątrz ciała. Jak pisze badaczka, pojęcie to pozwala „uchwycić wzajemność relacji, w której określają się szlak i ten, kto go wytycza, a także [...] wskazać tryb poznania bezpośrednio związanego z doświadczeniem miejsca”<sup>14</sup>. Chodzenie to zatem gest badawczy. Demokratyczny i egalitarny, bo dostępny dla (prawie) wszystkich. Prowadzi do rozpoznania świata i samego siebie. Umożliwia eksplorację terenu, na którym się działa, ale również w pewien efemeryczny sposób pozwala na zmianę, na stwarzanie go na nowo. Jak pisał o chodzeniu Tim Ingold, nie jest to gest nakładania nowych warstw, jak w metaforze palimpsestu, lecz raczej dopisywanie nowych znaczeń poprzez ruch:

Wędrowkę można by chyba porównać do rysowania: tak jak rysownik kreśli ołówkiem linię, tak idący wędrowiec wytycza linię swymi stopami. [...] Tworzenie ścieżek nie tyle jednak dodaje do powierzchni ziemi kolejną figuratywną warstwę, ile wplata w nią kolejny wątek ruchu<sup>15</sup>.

### **Chodzone – widziane – stwarzane**

Chodzenie to zatem zmienianie świata, uprawianie go w ruch. Pokażę to na przykładzie dwóch badawczo-artystycznych działań Pracowni. W 1978 i 1979 roku grupa zaangażowała się w projekt prowadzony w Zakładzie Ba-

dań nas Stylami Życia pod kierownictwem Andrzeja Sicińskiego z Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. Były to wieloletnie i ogólnopolskie badania, które wpisywały się w międzynarodowy ruch badawczo-porównawczy. Członkowie Pracowni Ewa Scheliga (wówczas Wołoczko) i Wacław Sobaszek prowadzili wywiady wśród rodzin robotniczych w podolsztyńskim Dobrym Mieście. Przywołany w tomie *Styl życia w miastach polskich (u progu kryzysu)*<sup>16</sup> opis życia Warmiaczki Anny D., autorstwa Sobaszka, to rzadka i poruszająca opowieść o wyniszczającym wpływie migracji na psychikę wysiedleńców. Umieszczony został jako ilustracja „Typu II: unikanie dokonywania wyborów w życiu codziennym” i nazwany: „Niewidoczność społeczna w praktyce i filozofii życiowej”. Czterdziestodziewięcioletnia pani D. to bezdzietna wdowa, która decyduje się na stały wyjazd do RFN po tym, jak większość jej krewnych wyemigrowała tam w ramach prowadzonej od 1971 roku drugiej tzw. akcji łączenia rodzin. W opisie jej stylu życia dominuje obraz bezruchu, stagnacji:

Obszar codzienności, w jakim obraca się pani D., jest zatem tyleż ograniczony ubóstwem stosunków społecznych, co przywiązaniem do miejsca zamieszkania, wyraźną awersją do mobilności przestrzennej (Anna D. unika ruchliwych punktów miasta, ma opory przed poruszaniem się i przechodzeniem przez pryncypialną ulicę miasteczka).

Bezruch i ruch stanowią parę opozycji, jak śmierć i życie, znikanie i widoczność. Dla Pracowni ruch to wartość nie tylko pod względem fizycznym, lecz również umysłowym i społecznym. Jej brak jest alarmujący, to wołanie o interwencję. Unaocznienie problemu, jak w przypadku odwiedzin w Dobrym Mieście, stanowi punkt wyjścia do działania. Warmińskimi migracjami i ich pozostałościami w przestrzeni Pracownia zajmować się będzie jeszcze nieraz, organizując wydarzenia, warsztaty i performanse w opuszczonych warmińskich domach<sup>17</sup>.

Ruch to sprawczość, obecność w dominującym dyskursie. W okulocentrycznej kulturze PRL sfera wizualna traktowana była priorytetowo jako szczególny nośnik propagandy. Ukazywanie tego, co niedostępne spojrzeniu, miało przeciwdziałać wykluczeniom, nazwanym przez zespół Sicińskiego „niewidzialnością społeczną”, a więc określanym poprzez metaforę wizualną. Wpisuje się to w nurt działań „derytualizujących”, o którym w odniesieniu do Pracowni pisała Anna Wyka. Wybija z przyzwyczajęń oraz automatyzmów spojrzenia.

Jednym z poruszających przykładów ukazujących wagę ruchu w działaniach grupy była wędrująca wystawa, którą latem 1981 roku zorganizowano olsztyńskiemu malarzowi Tadeuszowi Piotrowskiemu. Dokumentujące ją fotografie Mieczysława Wieliczki ukazują młodociany tłum zgromadzony pod siedzibą SSK Pojezierze na ul. Obozowej w Olsztynie, gdzie odbył się wernisaż. Młodzi ludzie trzymają wielkoformatowe obrazy Piotrowskiego z apokalip-

tycznymi podpisami i ustawiają się na chodniku. Następnie formują pochód i wyruszają na ulice Olsztyna, pokazując wędrującą wystawę przypadkowym przechodniom. Pogłębiona wartość tego przedsięwzięcia, tak sugestywnie sportretowanego przez fotografa (zapis życia codziennego w mieście, rozkopane ulice, podparte drewnianymi palami mury obronne, zaskakujące dzisiejszego mieszkańca lokalizacje kiosków warzywnych, niedzisiejsza moda), nie jest jednak dostępna bez znajomości kontekstu. Uświadomił mi go dopiero wywiad, który przeprowadziłam z Piotrowskim latem 2022 roku. Podczas oglądania zdjęć z wystawy zadałam malarzowi pytanie: „Gdzie wy idziecie? Co to są za ulice?”. Odpowiedział: „Nie wiem. Ja jestem Olsztynianin, ale nie chodzę”<sup>18</sup>.

Tadeusz Piotrowski to osoba z niepełnosprawnością ruchową, od lat porusza się o kulach i na wózku inwalidzkim. To zarazem charyzmatyczna i ważna postać w olsztyńskim świecie artystycznym. Ze względu na niedostosowanie miasta do jego potrzeb wiele zakamarków było i do dziś jest dla niego niedostępnych. Jego obrazy, puszczone w ruch przez członków i sympatyków Pracowni, mogły więc dotrzeć w miejsca, w które ich twórca by nie dotarł. To zdecydowanie bardziej demokratyczny gest niż to, co robił na przykład Władysław Hasior z wykorzystaniem sztandarów na początku lat 70., czy nawet w przypadku wyniesienia samych obrazów z galerii z udziałem uczniów szkoły im. Antoniego Kenara w 1984 roku<sup>19</sup>. To więcej niż myślenie o partycypacji w sztuce, to wręcz gest mediacji między światami. Światem widzialnym i niewidocznym, naszym i innym, znanym i nieznanym, uznanym i przemilczanym. To tymczasowe przechwycenie, karnalizacja i wywrócenie porządku, zamiana miejsc. Ustawienie w centrum miasta obrazów i ludzi nieobecnych, nierozpoznanych, odrzucanych.

Chodząc, wydeptując geografę, można ją wręcz stworzyć na nowo. Uobecnić świat inny, niedzisiejszy, alternatywny. Bardziej inkluzywny, otwarty, inaczej pomysłany. Czynność tak prosta jak chodzenie, poruszanie się, ukazuje więc swoje trzy wymiary: badania świata (jak w przypadku krzątania się i wędrowek), badania samego siebie (jak w przypadku dojrzewania i rozwoju), oraz zmiany obowiązujących narracji (jak w przypadku ujawniania i unaoczniania problemów społecznych).

### *Praca w ruchu – praca życie – praca święto*

Ruch wprowadzał zmiany nie tylko w przestrzeni publicznej czy społecznej. Zmieniać i demokratyzować miał również przestrzeń pracy. Choć historia inicjatywy klubu młodzieżowego w olsztyńskiej baszcie jest dłuższa i oddolna<sup>20</sup>, samo powołanie Pracowni-Klubu w ramach Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego Pojezierze, organizacji o hierarchicznych wzorcach organizacyjnych, było wydarzeniem oficjalnym i celebrowanym<sup>21</sup>. Była to próba zrzeszenia młodych wokół stowarzyszenia, charakterystyczna dla scentralizowanej kultury PRL, gdzie nie-

formalne ruchy młodzieżowe miały być sformalizowane i objęte zwierzchnim spojrzeniem.

Pracę w klubie młodzieżowym Pojezierza zaproponowano pochodzącemu z Olsztyna Ryszardowi Michalskiemu (dziś Stowarzyszenie „Tratwa”). To on – późniejszy kierownik IPTB Pracownia, namówił swoich kolegów z Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim na przyjazd do pracy do Olsztyna. Byli to Waclaw Sobaszek (dziś Teatr Węgajty), Jan Krzysztof Gedroyć (poeta i pisarz, związany z Akademią Teatralną w Warszawie i Białymstoku) oraz Krzysztof Łepkowski (edukator i rolnik ekologiczny, założyciel Edukacyjnego Gospodarstwa Ekologicznego „Godki 22”). Dołączyła do nich olsztynianka Ewa Scheliga (wówczas Kusiorska, później Wołoczko) fotografka, animatorka kultury, absolwentka Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Etaty otrzymały też później Erdmute Sobaszek (dziś Teatr Węgajty) i Maria „Jenny” Burniewicz (edukatorka muzyczna, instruktorka teatralna, eurytmistka, absolwentka edukacji muzycznej) oraz Elżbieta Michalska. Krąg Pracowni był jednak znacznie szerszy. Tworzyli go lokalni artyści, rodziny i przyjaciele „etatowców”, wreszcie uczestnicy działań i akcji, którzy zawiązali wokół niej ruch społeczny. Powstała grupa o kontrkulturowych celach, która zaczęła „maszerować przez instytucję”, a więc przechwytywać i demokratyzować kulturę pracy. Zanegowano człon „klub” z pierwotnej nazwy, który mógł mylić się z istniejącym w tym samym budynku klubem – barem, uchodzącym za dość snobistyczny, i za poradą udzieloną grupie przez Jerzego Grotowskiego powołano Interdyscyplinarną Placówkę Twórczo-Badawczą „Pracownia”, co umożliwiło szerokie i eksperymentalne działanie.

Etatowa praca pozwalała się utrzymać, była jednak obciążona różnymi formalnymi i biurokratycznymi obciążeniami. Kultura pracy-etatu przeciwstawiana była przez członków Pracowni pracy-etosowi, wyrastającej z ducha kontrkultury<sup>22</sup>. Poszukiwali oni pracy-życia albo pracy-święta, będącej odwróceniem pracy-konsumpcji, wyabstrahowanej z realnych doświadczeń i niezwiązanej z rozwojem. Sygnalizował to Krzysztof Gedroyć, pisząc w broszurze poświęconej działalności Pracowni za lata 1978–1980:

I. Moloch instytucji pożera świat i deprawuje ludzi. [...] Zdeprawowana, zniewolona przez instytucje aktywność, z biegiem czasu przestaje wyrastać z szerokiego oglądu świata i wrasta w mikrokosmos biura zachowując podobną ruchliwość, ciekawość i zainteresowanie – tyle że tylko tym stęchłym światem. Pozornie jakby się nic nie stało, ale trampolina przymocowana jest już do krawędzi biurka. [...] Nie można tego wywietrzyć, bo okna są zamknięte na amen i trzeba wybijać szybę. Ale nie trzeba wstawiać nowej. Kilka oddechów!

I. a. Jeśli objasz się ciągle o biurka, bo musisz to robić tak, aby nie mieć siniaków.

II. Prawie wszyscy, którzy przychodzą do Pracowni wietrzą zapachy zrozumienia, porozumienia równoprawnej

rozmowy i naszego sposobu bycia. Ten sposób bycia staje się w każdej czynności codziennej.

III. Proponuję tygodniowe zdarzenie w Pracowni pod nazwą „Życie Pracowni” dla etatowców i dla wszystkich chętnych z całego świata. Będziemy tutaj żyć z innymi przez tydzień z ewentualnością przedłużenia tego czasu do kiedy się chce<sup>23</sup>.

Praca-życie miała być też związana z „braniem życia prosto w ręce”<sup>24</sup>, a więc realnym kontaktem z ziemią, przyrodą, krajobrazem kulturowym i ludźmi na miejscu. To przyglądanie się wszystkiemu, co autentyczne, a także bycie autentycznym człowiekiem. Implikowało to więc poszukiwania zarówno kulturowe, jak wewnętrzne. Stąd blisko już do pracy-święta, czyli pracowania w taki sposób, żeby to była przyjemność, rozwój, kontakt z *sacrum*. Święto odwołuje się też do terminu Jerzego Grotowskiego używanego w odniesieniu do działań parateatralnych. Jak podaje *Encyklopedia.Grotowski*: „w założeniu szczególnie działania podejmowane w ramach święta miały wykształcić nowe formy relacji międzyludzkich i stopniowo doprowadzić do przemiany całego życia społecznego (koncepcja ta była w zarysach zgodna z propozycjami kontrkultury)”<sup>25</sup>. To właśnie stąd członkowie Pracowni czerpali inspiracje, pisząc *Geografię działania*. Wymagało to szeregu decyzji rozsadzających świat pracy-etatu, „wybijających okna”. Sens nazwy Pracownia, pierwotnie utożsamiany z warsztatem artysty, jak również miejscem edukacji nieformalnej, rówieśniczej, przesunął się więc w stronę miejsca poświęconego wypracowywaniu nowych form działania.

Zamiast na formalnościach – skupiano się na relacjach. Określonym godzinom pracy przeciwstawiano całodienne dyżury w siedzibie Pracowni, gdzie młodzież przychodziła po lekcjach. Elitarnej sztuce – egalitarną twórczość. Gwiazdom i „nazwiskom” wydawanym przez wydawnictwo Pojezierza – „etos amatora”, pracę grupową, kolektywną. Do Olsztyna zapraszano najlepszych twórców i myślicieli z Polski i zagranicy<sup>26</sup> i włączano w ich działania tamtejszą młodzież. Symbolem tej zmiany stał się tzw. ślepy plakat, czyli rama-afisz autorstwa Krzysztofa Janickiego, przedstawiający człowieka „bez twarzy” na tle muru z graffiti z nową i przekreśloną starą nazwą Pracowni, trzymającego na wysokości głowy biały transparent – pokojowy manifest i wolne miejsce gotowe do wypełnienia nową treścią. Plakat zachęca napisem: „przyjdź do nas”, bezpośrednio odwołując się do praktyk chodzenia jako współuczestnictwa i współtworzenia.

Była to przede wszystkim praca w ruchu. Wychodzono poza biuro, a samo biuro traktowano jak miejsce spotkań i warsztatów. Organizowano akcje miejskie, happeningi, wędrówki. Biernemu siedzeniu za biurkiem przeciwstawiano chodzenie po mieście i okolicach – często w ciemnościach, w trudnych warunkach pogodowych, po bezdrożach, pustostanach. Z działaniami twórczymi i spektaklem *Skacząca myszka* odwiedzano szkoły, ale też miejsca





1. Tadeusz Bury Burniewicz i Maria Jenny Burniewicz z obrazem Tadeusza Piotrowskiego. W tle ratusz w Olsztynie.

Fot. Mieczysław Wieliczko.

2. Przemarsz z obrazami przez miasto. Fot. Mieczysław Wieliczko.

3. Pochód masek w Rudzienicach. Fot. Ewa Scheliga.

4. Tzw. ślepy plakat Pracowni wykonany przez Krzysztofa Janickiego. Źródło Archiwum Pracowni.

o szczególnym statusie, niejako wykluczone z codziennego życia: szpitale czy domy dziecka. Przedstawienie teatralne Pracowni pod tytułem *Podróże do wielu odległych krajów świata* z 1980 roku było spektaklem ulicznym, pokazywanym w kilku niewielkich miejscowościach w regionie, gdzie nieczęsto gościły grupy teatralne. Organizowano też dla młodzieży wędrowki po opuszczonych domach w okolicy (akcja *Podróż do domu* 1978–1979), warsztaty twórcze i performanse w domach przyjaciół w podolsztyńskich wsiach – w Plutkach i Trękusie; po wyrzuceniu Pracowni z Pojezierza, jej członkowie własnymi rękami zaczęli przystosowywać oborę w Węgajtach do pracy warsztatowej. Ewa Scheliga organizowała letnie warsztaty robienia masek-kukiel dla dzieci z Bęsi i Rudzienic. Praca ta kończyła się barwnym pochodem w przebraniach, a więc improwizowanym świętem w ruchu, wykraczającym poza codzienne doświadczenia, lecz wciąż utrzymującym kontakt z ziemią, ze wsią, z lokalną kulturą.

### Praca z ziemią – bycie stąd

Roch Sulima za Thomasem i Znanieckim nazywa pracę z ziemią aktem „solidarności z życiem”, „solidarnością życia”<sup>27</sup>. Związek ten uznać można za swoistą kontynuację etosu pracy gospodarza – tego, który uprawia, kultywuje ziemię, a więc wytwarza kulturę, zgodnie z jej źródłosłowem w łacińskim *colo*, czyli uprawiać, zamieszkiwać, doglądać. W *Powidokach codzienności* Sulima pisze:

Kultura polska wytworzyła bogatą i trwałą topikę pracy na roli, topikę „zajmowania się wsią”. Wydaje się ona dziś tradycją „potencjalną”, do zagospodarowania i reaktualizacji, staje się też figurą myślenia o wartościach „utraconych”. Społeczny namysł nad pracą i pracowitością zdaje się przesuwac z pola gospodarki na pole ekologii, sytuować się między innymi w perspektywie myślenia o „jedności przyrody i społeczeństwa”<sup>28</sup>.

Rok 1980 to dla Pracowni początek świadomego zajmowania się ekologią. W efekcie spotkania z Juliuszem Grudzińskim, który podczas Otwartego Studium Kultury poruszył temat nadciągającej katastrofy klimatycznej, powstała przy SSK Pojezierze Sekcja Ekologiczna. Pracownia zorganizowała dwie uliczne akcje artystyczne: *Smok z rzeki* i *Tu było drzewo*, które zwracały uwagę na zanieczyszczenie przepływającej przez Olsztyn Łyny i niekontrolowane wycinki drzew w mieście. Działania Sekcji i naciski na polityków okazały się skuteczne. Doprowadziły do wycofania się przez władze miasta z realizacji planów wybetonowania brzegów rzeki w mieście<sup>29</sup>. Zaangażowanie się w ochronę przyrody, podobnie jak ochrona pamięci i krajobrazu kulturowego, to też działania „zakorzeniające” w rozumieniu Wyki. Poprzez oddanie się pracy na rzecz ziemi człowiek uzasadnia swój związek z miejscem, swoje bycie „stąd”. Stwarza siebie jako prawowitego gospodarza. Jest to ważne szczególnie w przypadku przyjezdnych i nowych osiedleńców na

ziemiach takich jak Warmia, Mazury czy Dolny Śląsk. Myślenie ekologiczne usprawiedliwia bycie nie stąd, gdyż stawia mieszkańców nie tylko w roli obywateli ziemi, ale też Ziemi<sup>30</sup>. Jak piszą Ariel Modrzyk i Marek Krajewski: „Adama ulepiono przecież właśnie z ziemi, każdy i każda z nas do niej wróci, stając się jej częścią, samo zaś słowo „człowiek” pochodzi od łacińskiego *humus*, oznaczającego właśnie ziemię”<sup>31</sup>.

Głębokie obcowanie z krajobrazem kulturowym, a więc zarówno z ekosystemem natury, jak i z siedzibami ludzi: starym domem (*oikos*) i obiektami w nim znajdującymi wzbudza świadomość mistyczną, którą Jolanta Brach-Czaina definiuje jako istotny wymiar etosu kontrkultury. „Zamiast życzliwości dla przyrody pojmowanej jako byt zewnętrzny, jednostka w sobie samej rozpoznaje naturę. Zamiast dążyć ku duchowi, jednostka w sobie samej rozpoznaje ducha”<sup>32</sup>. Efektem tej relacji jest „świadomość globalna, czyli poczucie odpowiedzialności za całość istnienia; zasada współlistnienia z otoczeniem żywym i nieożywionym zastępująca zasadę ludzkiej dominacji”<sup>33</sup>. Przyroda, ziemia i krajobraz łączą więc człowieka z *sacrum*, a praca z nimi, wychodzenie z biura, to praca-święto – najwyższy możliwy sposób realizacji pracy-życia. Krajobraz skrywa więc tajemnicę istnienia. Wątek ten odnaleźć można w wielu wypowiedziach członków Pracowni, a najwyraźniej kształtuje się to w pismach Krzysztofa Łepkowskiego, którego drogą była głęboka ekologia:

Wychowywać ekologicznie [...] to być z naturą. [...] Wtedy, przy takim głębokim przyglądaniu się temu, co nas otacza, ujawnia się, ukazuje się różnego rodzaju to, co określa się tajemnicą. Że te rośliny wcale nie są takie, jak się wydaje, że o coś tutaj chodzi, coś w tym tkwi – są jakieś siły, jakieś energie, jakaś wymiana – i to daje takie właśnie bycie z roślinami<sup>34</sup>.

### Etat – etos – praca-zabawa

Subwersywna praca-święto, praca-życie były wytworami kultury zupełnie innej niż ta, która wytwarzała świat pracy-etatu. Powodowało to działanie, które Ewa Partum nazwała „grą w ping-ponga”<sup>35</sup>. Nieproduktywny ruch „w tę i we w tę”, który miał za zadanie rozchwiać fundamenty kultury dominującej, wytrącał jednak również z równowagi jej kontestatorów. Tworzył się w ten sposób łańcuch przechwyceń kulturowych w duchu *détournement* uprawianego przez Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną. Ryszard Michalski, będący formalnym kierownikiem Pracowni<sup>36</sup>, uznawał negocjacje z władzami i utrzymywanie autonomii tego miejsca w Pojezierzu nie tylko za pracę, ale również za misję<sup>37</sup>. Takich przechwyceń było wiele, a ich przedmiotem były głównie próby demokratyzacji kultury, poszerzenie sfery publicznej i reakcje kultury dominującej<sup>38</sup>.

Sekretarz Pojezierza Mieczysław Porzuczek w opinii, której rękopis znaleźć można w Archiwum Państwowym w Olsztynie, tak motywował chęć wyrzucenia Pracowni ze stowarzyszenia:



Mija 4 lata Pracowni. [...] Pracownia nie posiada profilu. Pracownia wiele spraw zaczynała i nie kończyła – chociażby sprawę Otwartego Studium. Pracownia nie zdobyła nawyku pracy systematycznej – ulega różnym modom, herezjom, namowom. Pracownia wciąż ucieka na peryferie, stroni od oddziałów – lubi działanie poza Pojezierzem<sup>39</sup>.

Na kopii *Przeglądu dokumentacji Pracowni luty 1977 – sierpień 1978* naniósł też znamienne komentarze. Przy opisie ćwiczeń *Narysuj, Słowa*, a także obok *Działań zimowych* w Plutkach zorganizowanych dla młodzieży w 1978 roku dopisał swoim charakterystycznym zamaszystym piśmem: „zabawa”. Przy cyklu *Czytania*, odbywającym się od w maju i czerwcu 1978 roku i polegającym na seminaryjnej lekturze tekstów, na przykład *O ludziach twórczych* Masłowa, napisał, jakby dotykając sedna: „głośne czytanie książki”. Natomiast przy relacji z *Muzyki na skrzyżowaniu* z 8 kwietnia 1978 roku, zorganizowanego przez Pracownię błyskawicznego happeningu – koncertu Sebastiana Konstantynowicza i zespołu jazzowego Quintet w przestrzeni zatłoczonego placu Bema, zaznaczył: „b. kosztowna impreza” oraz „Impreza 20 minut, a koszt?”.

Komentarze finalizuje dopisek: „brak działaczy Pojezierza” przy relacji z sesji naukowej *Rewolucja i sztuka* z marca 1978 roku, na której referaty wygłaszali historycy sztuki i filolodzy, między innymi Leszek Kolankiewicz. Wszystkie elementy warsztatowe, krytyczne czy naukowe były niczym innym jak „herezjami”, „peryferiami”, oznakami niedojrzałości, mrzonkami, rozrzutnością. Praca-święto i praca-życie zmienia się w tej narracji w nic niewartą pracę-zabawę.

W reakcji na tego typu opinie, sformułowane przez działaczy Pojezierza niemal od samego początku działalności grupy, Krzysztof Łepkowski, odchodząc w 1979 roku z Pracowni, zorganizował prześmiewczy performans. Jak wspomina jego brat Maciej, również związany z grupą, pracujący przez chwilę w Pojezierzu na stanowisku sprzątacza:

Cały dzień chodził i pił coca-colę. Nie wiedzieliśmy o co chodzi. W tej największej sali na Okopowej zrobił taką konstrukcję. Postawił dwa stoły i jeszcze na tym krzeselko. Przebrał się w biały fartuch. Pod tymi stolami postawił sobie wiaderko. Jak wszedł na tę konstrukcję, wygłosił jakiś tekst, a potem odchylił ten biały fartuch i zaczął do tego wiaderka sikać. Sikał, sikał i sikał.

Praca-zabawa ma jednak subwersywny potencjał przechwytywania i odwracania pracy-etatu. Ironiczne traktowanie swoich obowiązków było reakcją na dewaluację animatorów Pracowni i zatrudnianie ich przez Pojezierze na etatach osób sprzątających. Etat sprzątacza przez jakiś czas dawał stabilne zatrudnienie i pozwalał na pracę twórczą, z drugiej strony ukazywał jednak jasno stosunek Stowarzyszenia do działań grupy. Na takim stanowisku zatrudniony był Waldemar Piekarski, aktor grupy

teatralnej prowadzonej przez Wacława Sobaszka. Został on niejako zdegradowany, gdy członków IPTB Pracownia wyrzucono z pracy w 1982 roku. Swoje zadania traktował jednak w sposób prześmiewczy – jako happening, okazję do tego, by „grać z władzą w ping-ponga” czy też uprawiać *détournement*:

To było oczywiste, że to była fikcja. Ja nic nie sprzątałem. W momencie, kiedy wyrzucili chłopaków, to musiałem zacząć sprzątać gabinet Porzuczka. Bardzo dużo rzeczy w tamtym czasie było happeningiem. Porzuczek miał piękny podpis. Barokowy, z zawijasów. [...] Podejrzewam, że godzinami to ćwiczył. Musiałem do niego napisać podanie, bo chciałem się przemeldować. Przepisy stanu wojennego tego wymagały, przepisy komunistyczne były przedziwne. Napisałem mu taki sążnisty elaborat o tym, od czego zależy ludzkie dobre samopoczucie. Że jednym z aspektów jest dobry sen [śmiej]. To miało ze trzy strony. I jak sen jest zakłócany, to co to powoduje. Stąd moje podanie, że już nie wytrzymam. Śpię w jednym pokoju ze swoim bratem. Ale jak się przeprowadzę, to będę miał swój pokój i będę innym człowiekiem [śmiej]. W końcu wyspanym. Oczywiście to były jaja i to było po trzech zdaniach widać, że to są jaja. Złożyłem to pismo. Pamiętam, że zrobił pełno zawijasów na tym piśmie, że zatwierdza<sup>40</sup>.

### **Nowy świat jako obiekt znaleziony**

Praca-zabawa ma jednak swoje głębokie cele. Uprawianie pracy poza miejscem pracy: improwizując w starym domu warmińskim, na wyjeździe, w drodze, wiąże się także z otwarciem na świat zastany w granicznym momencie zmiany kulturowej. To świat, który w propagandzie PRL miał być budowany i odbudowywany, ale nie badany czy znaleziony. Praca w ruchu to więc nie tylko odwrócenie porządku praca-święto, ale także eksplorowanie miejsc, znajdowanie rzeczy odrzuconych, praca na śmietniku upadłych cywilizacji.

Podczas warsztatu założycielskiego dla Pracowni, który odbywał się w Trękusie w sierpniu 1977 roku, uczestnicy wykorzystywali przedmioty znalezione w niedawno opuszczonym przez rodzinę Doliwów domu. Pozostawiali pod ich ogromnym wrażeniem, czuli się kontynuatorami historii i jako tymczasowi gospodarze domu stawiali się niejako kuratorami tej zastanej galerii życia-sztuki. Spowodowało to szereg performatywnych wypowiedzi. Krzysztof Łepkowski, krzycząc: „Chciałbym być kimś, kim ktoś już kiedyś był” (wedle relacji członków Pracowni to cytat z *Kaspára Hausera* Petera Handkego), kilkakrotnie uderzał barkiem w ścianę warmińskiej stodoły, mierząc się z symbolizowanym przez nią materialnym i duchowym dziedzictwem. Wacław Sobaszek rozpruł znaną w domu pierzynę, której zawartość rozwiała się po okolicy, zapychając przy okazji rurę wydechową motocykla, na którym przyjechał z Olsztyna do Trękusa Tadeusz „Bury” Burniewicz – nowy dzierżawca domu. 1 maja 2022 na spotkaniu z okazji

otwarcia galerii In-Spe, prowadzonej przez malarkę Joannę Stasiak w domu wybudowanym na tym samym podwórku, Sobaszek mówił o obecności pierzyny jak o rewolwerze na scenie, który w końcowym akcie musi wypalić:

Ja myślę, że to rozprucie poduszki czy pierzyny to jest coś, co się musi zdarzyć [...], a twoja (do Tadeusza „Burego” Burniewicza) nieskończona, niepojęta tolerancja, musiała jednak swoją granicę pokazać. To się akurat zdarzyło z tą pierzyną. [śmiej] Myślę, że to ci się podobało. Pamiętam, Bury docenił materię stwierdzając, że często takie sposoby są przez konceptualistów, akcjonistów używane. To pierze jest wszędzie, to pierze jest nagle. [...] To jest skuteczne bardzo. W sensie performatywnym jest skuteczne<sup>41</sup>.

Pierzyna stała się obiektem znalezionym – *objet trouvé*, którego sens został zmieniony w efekcie użycia go niezgodnie z przeznaczeniem. To przedmiot skuteczny, wywołujący działanie. Staje się „nagłą, sprytną rzeczą”, o której Roch Sulima pisze, iż ma „pogłos rytuału przejścia, powab «odświętności», gdyż jej wykonywanie to jakby «praca poza pracą», a taka kojarzy się ze świętem czy też zabawą”<sup>42</sup>. Praca-święto i wyszydzana praca-zabawa to więc nie tylko próba demokratyzacji pracy-etatu, ale także sposób na wywołanie „nowego” poprzez wykorzystanie tego, co „stare”, zastane. Członkowie Pracowni wspominają cały szereg przedmiotów znalezionych, stanowiących pomost między światami:

Ryszard Michalski: Pamiętam pierwsze nasze wejście do tego domu. Były resztki obecności ludzi. Na przykład tam był Chrystus z krzyżofixu. Tam były jakieś fragmenty książek. Jeszcze szwabachą. Nieprawdopodobne. Porzucane. Tak silne poczucie obecności. [...]

Maria „Jenny” Burniewicz: Ile to mogło być czasu od śmierci pani Doliwy?

Tadeusz „Bury” Burniewicz: Rok.

Maria „Jenny” Burniewicz: W szafie były wszystkie jej ubranka. [...] One mi pokazały wielkość istoty, która tu mieszkała i która w nich chodziła. Ona była drobna, nieduża, musiała być niska. To było niezwykle. Ja czułam się taka duża w stosunku do tych ubrań, do tych sukienek, bluzeczek. Myślę sobie: jejku, to musiała być drobinka w tych warunkach.

Tadeusz „Bury” Burniewicz: Krążyły opowieści, jak ona buleczki piekła w tym piecu. A piec był taki prymitywny. Tu dzieci ze wsi przychodziły, ona jakieś buleczki im piekła. Ten dom już wcześniej...

Maria „Jenny” Burniewicz: Kukielki?

Tadeusz „Bury” Burniewicz: Kukielki. Tak to się nazywało po warmińsku. Po polsku kukielki. Ten dom już chyba wcześniej odgrywał taką rolę we wsi. Dzieci lubiły przychodzić. To wiem od sąsiadów<sup>43</sup>.

W narracji członków Pracowni znajdowanie opuszczonych przedmiotów w pustym domu ma w sobie coś

z odkrywania tajemnicy. Dom stawał się miejscem widmontologicznym, nawiedzonym w rozumieniu Jacques’a Derridy<sup>44</sup>. Nie wywoływał jednak lęku, lecz pozostawiał, jak wspomina Sobaszek, „miejsce na marzenia”<sup>45</sup>. Jak obcowanie z „nagłą, sprytną rzeczą”, eksplorowanie takiego domu:

przypomina trochę grybobranie jako „szukanie”, „znajdywanie”, a nawet jako „błądzenie po zaświatach”. W ten sposób przybywa rzeczy „moich”, oswojonych, transferowanych świadomie, choć nierzadko bezwiednie, w okolice sztuki. Tajemnicy nie doświadcza się w „malinowym chruśniaku”, ale wśród rzeczy/przedmiotów strąconych na peryferie, przypominających światy dawne, ale też będące projekcją światów z przyszłości, które są poza horyzontem doświadczenia teraźniejszości, ale są do pomyślenia<sup>46</sup>.

Paradoksalnie więc rzeczy te nie prowadzą nas jedynie do myślenia o tym, co skończone, ale stanowią bramę, portal do możliwych alternatywnych światów. Są trampoliną dla nowej twórczości<sup>47</sup>. Przedmioty te zyskują status obiektów ontologicznych, rzeczy i domów-diabłów, o których nadrealistycznym, rewelatorskim charakterze pisze Sulima<sup>48</sup>. Może właśnie dlatego członkowie Pracowni zabrali na grzyby do Trękusa aktorów Yoshi Oidę i Akio Suzuki, przybyłych na zaproszenie Akademii Ruchu na III Biennale Teatru Amatorskiego Olsztyn ’80. Poprzez odwrócenie typowej turystycznej sytuacji, zamiast proponować im zwiedzanie zamków i kurortów, czyli powierzchniowego zewnątrz, pokazali im wielowymiarową, chtoniczną głębię tej krainy.

### **Badanie – rozwój – przekraczanie**

Praca rozumiana jako etos to także praca do wewnątrz, praca ze sobą. W praktykach Pracowni rozumiana ona była jako regularny trening grupowy prowadzony od 1979 roku<sup>49</sup>. Zmieniała się w czasie, zmieniał się też skład osobowy działających w podgrupach. Początkowo praca wewnętrzna prowadzona była w związku z przygotowaniem spektakli (projekt Teatr Uliczny<sup>50</sup> realizujący *Podróż do wielu odległych krajów świata* i Teatr Wehikuł<sup>51</sup>, który zrealizował spektakl *Skażająca myszka*). Po 1982 roku rozwijano równoległe trzy projekty: parateatralny – ruchowy, prowadząc warsztaty pod różnymi nazwami, między innymi *Droga teatru*<sup>52</sup>, Ćwiczenia w postrzeganiu ruchu i samego siebie, *Projekt Vacuum*<sup>53</sup> czy *Z pomroki cienie*<sup>54</sup>, realizowane w różnych konfiguracjach wyjazdowo bądź w Węgajtach. Maria „Jenny” Burniewicz prowadziła teatr dziecięcy Wróbelek oraz dwie grupy młodych dorosłych. Pierwsza z nich – teatralna – realizowała spektakl dla dzieci *O Kasi, co orzeszki huskała*<sup>55</sup>. Grupa muzyczna spotykała się w Trękusie, gdzie uprawiano improwizację muzyczną, później omawianą i dyskusowaną w celu formowania świadomego utworu<sup>56</sup>. Działał również warsztat pracy z głosem zwany Chórem, Studium Głosu, a później Studium Głos, prowadzony przez Krzysztofa Gedroycia,

Ewę Scheligę, Marię „Jenny” Burniewicz i Wiesława Piesaka w sali Pantomimy Olsztyńskiej w dawnej siedzibie Pracowni. Był to dynamiczny i zmienny etap pracy tej grupy, odbywający się w momencie kryzysowym – w stanie wojennym i tuż po nim, po wyrzuceniu grupy z Pojezierza, przejściu do Wojewódzkiego Domu Kultury i zmianie nazwy na Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia”. Jak pisał Waclaw Sobaszek w 1983 roku:

Posyp ścieżkę opadłymi igłami sosny, niech nikt się nie dowie, że ktoś tu mieszka.

Przypis: To zdanie, później nieraz cytowane, używane bywało do określenia paradoksalnej atmosfery naszych działań tamtego czasu. Teatr coś robił, pokazywał stare spektakle za granicą, pokazywał spektakle dzieciom, jednak aktualna praca w sali teatralnej odbywała się bez udziału widzów<sup>57</sup>.

Waclaw Sobaszek i Ryszard Michalski inspirowali się tradycją pracy z ciałem wywodzącą się z doświadczeń Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Michalski w 1981 roku brał udział w stażach prowadzonych przez członków zespołu aktorskiego we Wrocławiu<sup>58</sup>. Sobaszek wspomina *Special Project* w Brzezince w 1975 roku i działania całego zespołu *Thanatosa Polskiego* w Olsztynie i w wsi Kolonia<sup>59</sup>. Istotnym elementem był wir, ruch w typie *ilinx*. Michalski opracował kilkudniowy cykl warsztatowy *Ćwiczenia w postrzeganiu<sup>60</sup> ruchu i samego siebie*, na który składały się trzy typy ruchu: *spider*, następnie długie „wirowanie” prowadzące do „stania”. Pozwalały one na dostrzeżenie i przekroczenie społecznie uwarunkowanych konwencji ludzkiego ruchu. Była to długotrwała praca z koncentracją i wrokiem, polegająca na pozostawaniu czujnym, uważnym wobec siebie i świata. Instrukcja była zwarta i krótka, celem nie był „trans” czy „odlot”, lecz pozbycie się wyobrażeń na temat ciała i ruchu. Ćwiczenia te są według Michalskiego trudno przekładalne na opis, co ma związek z niechęcią do mówienia o pracy, którą zaszczylił w środowisku sam Grotowski. Sobaszek tak opisuje swoje wspomnienia dotyczące wirowań:

Staszek (Ścierski przyp. MDK) [...] rzucił się w wir. Ten impuls był bardzo silny. Nawet nie pamiętam, czy wtedy wirowaliśmy. Pamiętam tylko odczucie, jakby aura się przełamała, jakby spadł deszcz, ale jakiś radosny i jakby pojawiła się tęcza na niebie. Potem rozpracowywaliśmy tę formę ruchu na pracownianych warsztatach, który wspólnie z Ryskiem Michalskim prowadziliśmy w Węgajtach. Najpierw chodziło o to, by wirować przez godzinę, w drugiej fazie, zwanej lotami, próbowaliśmy wirując, unosić się na palcach ku górze. Ta forma ruchu realizowana była najpierw studyjnie w sali, potem na łące, zwanej po dziś dzień łąką wirowań<sup>61</sup>.

Tim Ingold używa określenia „wir” (*vortex*) do opisu ludzkiej duszy, a więc tego, co wewnętrzne i derytualizują-

ce postrzeganie świata. Wir sprawia, że „nieustanny ruch życia zostaje chwilowo zawieszony, zboczony z kursu, nakręcony na siebie”<sup>62</sup>. Waclaw Sobaszek pisze, że „wir ma moc przekraczania naszej niewidzialnej bariery”, nazywa go biegiem w miejscu wywołującym „niezwykłą radość”<sup>63</sup>. Przywoływany przez Ingolda filozof Michel Serres na pytanie: „Kim jestem?” odpowiada wręcz: „Jestem wirem”<sup>64</sup>. Ruch Pracowni był po to, by go praktykować i doświadczać. Był badaniem prowadzonym w głąb i na rzecz samego siebie.

Doświadczenia zespołu Grotowskiego miały również wpływ na Studium „Głos”, prowadzone przez Krzysztofa Gedroycia, Ewę Scheligę, Marię „Jenny” Burniewicz i Wiesława Piesaka. Praca ta wyrastała z warsztatów aktora Teatru Laboratorium Zygmunta Molika, których uczestniczką była Scheliga. Efekty pracy Molika są trudne do opisanego. Jak przyznaje Giuliano Campo, autor poświęconej jego metodom książki *Głos i ciało*:

Zygmunt nie lubił objaśniać swojej pracy publicznie; to dlatego jego idee na temat treningu aktorskiego nigdy nie zostały opublikowane w pełnej formie. Nawet podczas sesji praktycznych zastosowanie swoistej „gęstej” ciszy stanowiło ulubiony sposób jego pracy. Na początek wypowiadał kilka słów, po czym następowały długie pauzy. Być może coś zrozumiałeś – a może nie. Jeśli nie, nie szkodzi. Pracuj dalej, a zrozumiesz<sup>65</sup>.

Tak skrajnie praxistowskie podejście do warsztatu pracy, unikanie wszelkich prób opisu czy definicji, choć charakterystyczne dla twórców kwestionujących prymat słowa i przedstawień w teatrze, utrudnia dokumentację. Na opowieści o swoich doświadczeniach decydują się nieliczni. Jak wspomina uczestnictwo w Studium Głos Maria „Jenny” Burniewicz:

Maria „Jenny” Burniewicz: To było na wskroś nowoczesne podejście. [...] Opowiem ci o dwóch punktach, które były kardynalne. Pierwszy był trochę straszny. Posuwaliśmy się tak daleko w wydawaniu dźwięku, żeby dojść do granic możliwości. Nie możliwości krtani. Nie. Momentu, gdy cała moja osoba nie może już więcej, bo jest na granicy wytrzymałości psychicznej.

Maja Dobiasz-Krysiak: Wychodziliście z sali?

Maria „Jenny” Burniewicz: Wychodziliśmy z siebie prawie, ale byliśmy na sali cały czas. A drugi: skupialiśmy się razem i wszyscy trwaliśmy w jednym dźwięku. To było niezwykle uczucie [...] każdy z nas odbył wewnętrzną drogę do środka dźwięku i zobaczył, że w jest w nim pełno dźwięków. Jak w mandali, całe spektrum, kolejne warstwy wielu dźwięków<sup>66</sup>.

Warsztaty głosowe Pracowni traktowane były jako materiał do dalszej analizy. Holistyczne próby poszerzenia doświadczenia zmysłowego, zgłębiania rzeczywistości niewyraźnej, pozaintelektualnej, podporządkowane były

logice badawczej. Jak wspomina „Jenny”, każde ćwiczenie było później omawiane, opisywane i analizowane w sposób „przytomny”. Praktyki cielesne i głosowe traktowano jak narzędzia badawcze i poznawcze.

W archiwum rodziny Krzysztofa Gedroycia znajdują się zapiski z 1983 roku, a więc z czasów po wyrzuceniu Pracowni z Pojezierza. To bardzo gęste, odręczne notatki na niedużych kartkach pocztowych – zaproszeniach „Człowiek, praca, twórczość” i kartkach uczestnika „Pantomimy”, pogrupowane w pliki dotyczące ćwiczeń głosowych i cielesnych, analizy sposobów wydobywania dźwięku: jego wysokości, natężenia, związku śpiewu z muzyką, roli rezonatorów, sposobów artykulacji, treningu aktorskiego. Jest tam zapis pracy samodzielnej zwanej „pojedynczą”, a także pracy w grupie, szczególnie wymiany z Ewą Scheligą i Marią „Jenny” Burniewicz. Etykiety plików informują: „tu są istotne sprawy generalne”, „sprawy tekstu i języka”, „czasowniki, ruch w tekście”. Pojawiają się tam też teksty, z którymi pracowano: wiersz *Róża*, kolysanki oraz *Kropka nad Ypsylonem* według Stachury, która miała stać się przedstawieniem. Są tam notatki z rozmów z Waławem Sobaszkiem o ich wspólnym teatrze, różnicach i kompromisach artystycznych. Znaleźć można także ślady inspiracji intelektualnych autora: Grotowski i praca z ciałem, *Dzienniki Gombrowicza*, *Wyznania* św. Augustyna, Merleau-Ponty i fenomenologia, Husserl i Heidegger.

Archiwum Gedroycia potwierdza badawczy i rozwojowy wymiar prowadzonej przez niego pracy. To refleksja, która wynika bezpośrednio z działania czy lektury, praca szczegółowa, metodyczna, ale też nielinearna i prowadzona na niewielką skalę – do wewnątrz. Zapiski sprawiają wrażenie notatek terenowych, a więc robionych tuż po doświadczeniu, na gorąco. Mimo to zostały później opisane, uporządkowane i przechowane do śmierci jako dokumentacja twórczego życia. Taki stosunek do notek nadaje im wartość jako zapisowi procesu twórczego, wyjątkowego doświadczenia artysty. To świadectwo świadomego rozwijania własnego warsztatu i głębokiego nad nim namysłu. To wreszcie ostatnia i najważniejsza z wędrówek: wewnętrzna, o której tak pisała Jolanta Brach-Czaina w kontekście zaprzyjaźnionego z Pracownią i bliskiego jej ideowo Edwarda Stachury, po którego śladach dotarł do Olsztyna Grotowski:

Ponieważ początkowo źródło stanów uniesień umieszczał Stachura w świecie zewnętrznym, więc w realizowaniu „życia w zachwyceniu” sprzyjała wędrówka. Z czasem dostrzegł, że różne przerażające i zachwycające stany w nim samym mają źródło wewnętrzne. Wówczas doszedł do przekonania, że „jest jedna prawdziwa podróż i absolutna: w głąb siebie”.

Praca-badanie siebie w celu rozwoju to ważny element pracy-etosu, o której Brach-Czaina pisze jako o samotranscendencji, przekraczaniu siebie, gdy „pewna dziedzina jest przez swój wewnętrzny rozwój znoszona i przekracza-

na ku wartościom leżącym poza nią”<sup>67</sup>. W przypadku Pracowni słowa te nabierają profetycznego znaczenia. Praca do wewnątrz doprowadziła do indywidualizacji działań i przyczyniła się do rozpadu grupy. Pozwoliła jednak na wyodrębnienie się nowych, twórczych tożsamości jej członków.

Każdy z animatorów po odejściu z Pracowni zaangażował się w pracę-życie, ruchliwą, aktywną, w relacji z ludźmi i ziemią. W ramach tego samego etosu realizowali jednak różne scenariusze pracy organicznej. Krzysztof Łepkowski założył wraz ze swoją żoną Dorotą gospodarstwo ekologiczno-edukacyjne, odkrywając *in statu nascendi* głęboką ekologię i wartości ziemiańskie, które pobrzmiewały w ich tradycjach rodzinnych. Waław i Erdmute Sobaszkwowie założyli teatr alternatywny w kolonii wsi Węgajty, wpisując się w archetypy wiejskich muzykantów, kołędników, postaci granicznych, jednak wciąż mających swoje miejsce w kulturze wsi. Ryszard Michalski, założyciel stowarzyszenia *Tratwa* wraz z żoną Wiolettą Michalską (wcześniej Pruską) kontynuowali pracę z nowymi kontrkultuрами i dziedzictwem Grotowskiego. Działali też w sposób etnograficzny, robiąc wywiady, zbierając historie ludzi z regionu i traktując je jako punkt wyjścia do działań animacyjnych. Ewa Scheliga, choć wyprowadziła się do Niemiec, gdzie pracowała jako instruktorka teatralna, zaczęła prowadzić dom pracy twórczej w swoim domu letnim na Mazurach. Podobną funkcję domu pełnił dla twórczości pisarskiej Krzysztofa Gedroycia dom w Bierzałowcach na Podlasiu. Maria „Jenny” i Tadeusz „Bury” Burniewiczowie prowadzą życie w oparciu o autentyczne relacje międzyludzkie tworzone w duchu kontrkultury – otwarte i rodzinne. „Jenny” przez lata pracowała teatralnie z dziećmi z domów dziecka, szpitali, ośrodków dla osób z niepełnosprawnościami. Kontakty, które tam nawiązywała, były tak głębokie, że w efekcie wraz z mężem przyjęli do swojej rodziny niesłyszącą dziewczynkę. Ciekawa jest też historia Stefana – człowieka w kryzysie bezdomności, który zamieszkał w piwnicach budowanego przez Burniewiczów domu, a później we własnym domu wybudowanym na ich działce w Olsztynie. Niektórzy z moich rozmówców mówią, że ich kolejna praca była wciąż kontynuacją działań Pracowni w różnych aspektach, choćby nieartystycznych. Jedni sądzą, że końcem Pracowni był 13 grudnia 1981 roku, inni uważają, że w pewnym rozumieniu tego słowa Pracownia nigdy się nie skończyła.

### Zakończenie

Wydeptywanie i wypracowywanie geografii działania to w przypadku Pracowni szereg praktyk czasu przejściowego, które prowadziły do demokratyzacji życia, pracy i przestrzeni społecznej. Przyglądając się różnorodnym praktykom chodzenia w Pracowni, można dostrzec kilka emancypujących wymiarów. To badanie ziemi i terenu w celu zakorzenienia się w miejscu, jak i dokonania w nim zmian – roszadania dominujących dyskursów o pracy, sztuce, pełnosprawności czy przynależności miejsc i przed-



1



2



3

1. Maski w Bęsi – pochód po polach z kukłą przedstawiającą ptaka. Fot. Ewa Scheliga.
2. Tłum zebrany przed siedzibą Pracowni wynosi obrazy Tadeusza Piotrowskiego. Centralnie po lewo – autor o kulach. Fot. Mieczysław Wieliczko.
3. Ludzie zgromadzeni na ul. Staromiejskiej oglądają wystawę prac Tadeusza Piotrowskiego. Fot. Z wewnątrz pochodu – Mieczysław Wieliczko.



miotów. Jeśli trzeba, to także subwersywne działanie poprzez śmiech i *détournement*: przechwycenia kulturowe mające na celu zmianę społeczną.

Chodzenie to otwieranie się na to, co tutejsze i zastane. To jednak nie tylko praca etnograficzna czy archiwalna, ale również twórcza praca z obiektami znalezionymi, mającymi potencjał powoływania nowych światów i emergencji nowych znaczeń. Praktyki chodzenia to również wędrówki w głąb siebie, praca rozwojowa, ukazująca nowe aspekty twórczości, jak i rozwijająca samego twórcę. Człowiek Pracowni jest zarówno gospodarzem, jak i wędrowcem. To badacz, który chodząc, poznaje świat i samego siebie. Jak przyznaje cytowany na początku artykułu Geograf, badacz jest niewielu, jednak ich działanie jest znaczące. Badacz to odstępca, który zmienia bieg rzeczy odwiecznych. To wyjątek, który nie potwierdza reguły, lecz przyczynia się do zmiany świata. Puentą niech zatem będzie znaleziony w archiwum Krzysztofa Gedroycia cytat z *Kropki nad Ypsilonem* Edwarda Stachury: „pomóż wspomóż dopomóż wyjątku czuły, odeprzeć tłumne armie reguły”<sup>68</sup>.

\* Tekst powstał w ramach grantu Sonatina 5 pt. *Na drodze do animacji kultury. Interdyscyplinarne studium badawcze Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Numer rejestracyjny projektu: 2021/40/C/HS2/00038. This research was funded in whole or in part by National Science Centre, grant number 2021/40/C/HS2/00038. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

## Przypisy

- 1 Antoine de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. Ewa Łozińska-Malkiewicz, Endik, 2021, s. 42–44.
- 2 Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2017.
- 3 *Interdyscyplinarne Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1981/1982, s. 64.
- 4 Krzysztof Gedroyc, *Listy z dolnego miasta*, Fundacja Sąsiedzi, Białystok 2003, s. 54.
- 5 Krzysztof Czyżewski, *Etos amatora*, „i-miesięcznik trochę inny” 1991, nr 4, s. 27.
- 6 P\_R\_M\_65\_MDK\_2022.
- 7 Anna Wyka, *Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce*, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Zakład Badań nad Stylami Życia, Warszawa 1983.
- 8 Tim Ingold, *Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing*, [w:] *The Objects of Evidence: Anthropological Approaches to the Production of Knowledge*, red. T.H.J. Marchand, „Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)” 2010. W oryginale: *moving is knowing. The wayfarer knows as he goes along. Proceeding on his way, his life unfolds: he grows older and wiser. Thus the growth of his knowledge is equivalent to the maturation of his own person, and like the latter it continues throughout life. [...] Someone who knows*

*well is able to tell, in the sense not only of being able to recount stories of the world, but also of having a finely tempered perceptual awareness of his surroundings.*

- 9 Rebecca Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. Anna Dzierzowska, Sławomir Królak, Karakter, Kraków 2018.
- 10 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- 11 Roch Sulima, *Powidoki codzienności*, Iskry, Warszawa 2022, s. 32.
- 12 Nawiązanie do serii wydawniczej „Nowe życie pod starymi dachami” pod redakcją Iwony Liżewskiej, prowadzonej w Fundacji „Borussia”. Por. *Zachowane – ocalone? O krajozbrazie kulturowym i sposobach jego kształtowania*, red. Iwona Liżewska, Wiktor Knercer, Wspólnota Kulturowa „Borussia”, Olsztyn 2003.
- 13 Stanisław Vincenz, *Mit krajozbrazu*, [w:] *Po stronie pamięci. Wybór esejów*, Instytut Literacki, Paryż 1965, s. 38.
- 14 Kirsten Hastrup, *Świadomość mięśniowa. Wytwarzanie wiedzy w Arktyce*, przeł. Ewa Klekot, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 127–153.
- 15 Tim Ingold, *Footprints...*, dz. cyt., s. 7–8. W oryginale: *One could perhaps compare wayfaring with drawing: as the draughtsman traces a line with his pencil, so the wayfarer – walking along – paces a line with his feet. [...] Path-making, however, does not so much add another figurative layer to the ground surface as weave another strand of movement into it.*
- 16 *Style życia w miastach polskich (u progu kryzysu)*, red. Andrzej Siciński, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 70–71.
- 17 Na przykład akcja *Podróż do domu*, o której opowiada Maja Dobiasz-Krysiak: <https://on.soundcloud.com/Ph8SU>.
- 18 P\_TP\_M\_70\_MDK\_2022.
- 19 Wyniesienie obrazów na ulice z okazji przeprowadzki pracowni Władysława Hasiora do galerii w Zakopanem: [https://muzeumtatrzanskie.pl/portal/pozycja/Arch/13709/W%C5%82adyslaw%20aw\\_Hasior\\_-\\_0193\\_Przeprowadzka\\_\\_11/](https://muzeumtatrzanskie.pl/portal/pozycja/Arch/13709/W%C5%82adyslaw%20aw_Hasior_-_0193_Przeprowadzka__11/)
- 20 Por. Maja Dobiasz-Krysiak, *Brud, czyli o regule geografii Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”*, „Pamiętnik Teatralny” 2023.
- 21 Bohdan Kurowski, *Pojezierze między dekadami*, Informator Zarządu Głównego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze” w Olsztynie, XI Zjazd Delegatów SS-K „Pojezierze”, grudzień 1979.
- 22 Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- 23 Krzysztof Gedroyc, *Sygnal ode mnie*, [w:] *Materiały o Pracowni sierpień 1978 – marzec 1980*, Pojezierze, Olsztyn 1980, s. 50.
- 24 Nawiązanie słów do piosenki śpiewanej w filmie Grzegorza Skórskiego *Wies Godki*, portretującego życie spółki rolnej związanej po rozpadzie Pracowni przez między innymi Krzysztofa i Dorotę Łępkowskich: „Bierz więc życie prosto w ręce, życie takie, jakie jest. Nie dostaniesz jego więcej, chyba dobrze o tym wiesz”. Film *Wies Godki*, reż. Grzegorz Skórski, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1987: <https://vimeo.com/115556965>.
- 25 *Święto*, Encyklopedia.Grotowski, <https://grotowski.net/encyklopedia/swieto>.
- 26 Między innymi z Polski: Akademia Ruchu, Teatr 8 Dnia, Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice”, aktorzy Teatru Laboratorium z *Drzewem Ludzi* oraz *Thanatosem polskim*. *Inkantacjami* funkcjonującymi podczas prób otwartych pod nazwą *Po dostojewsku*, Ossian, Alber Strobel; z zagranicy: Quatro Tablas z Peru, indyjski Kathakali Kerała Kala



- Kendra, angielski Cardiff Laboratory, Teatr Solvognen z Christianii, włoski Piccolo Teatro di Pontedera, Tair Teatro Arcoiria z Rzymu. 30 sierpnia 1980 Living Theatre zagrał w Olsztynie *Antygonę*.
- 27 Roch Sulima, *Powidoki codzienności*, dz. cyt., s. 116.
- 28 Tamże, s. 117.
- 29 Archiwum Państwowe w Olsztynie, Sprawozdanie z działalności Zarządu Głównego SSK „Pojezierze” za okres od 9 XII 79 do 28 XI 78,teczka nr 64, Organizacja jednostek podległych ([Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza] „Pracownia Klub”) 1978–1980, s. 31.
- 30 Kazimierz Kowalewicz, *Działania alternatywne w środowisku lokalnym (na przykładzie „Kliniki lalek”)*, [w:] *Kultura dominująca jako kultura obca*, red. Janusz Mucha, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, s. 176.
- 31 Ariel Modrzyk, Marek Krajewski, *Wobec ziemi. Między alienacją a zakorzenieniem*, „Kultura i Społeczeństwo” 2022, nr 1, s. 5.
- 32 Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984, s. 228.
- 33 Tamże, s. 227.
- 34 Krzysztof Łepkowski, *Uwagi Krzysztofa Łepkowskiego, gospodarza gospodarstwa biodynamicznego w Pupkach, zamotowane w trakcie warsztatów edukacji ekologicznej. Fragmenty spisane z taśmy Video*, [w:] *Raj globalny. Działania lokalne. Materiały z warsztatów edukacji ekologicznej zorganizowanych przez Polskie Towarzystwo Psychologiczne w dniach 15/17 maja 1992 roku*, Pupki–Bezat.
- 35 *Z komunistami trzeba było grać w ping-ponga. Rozmowa z Ewą Partum*, [w:] *Performans oporu*, red. Agnieszka Sosnowska, Bęc Zmiana, Warszawa 2018.
- 36 Poza rokiem 1978, kiedy odbywał służbę wojskową. Wtedy Pracownią kierował Krzysztof Łepkowski.
- 37 P\_R\_M\_65\_MDK\_2022.
- 38 Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 26.
- 39 Archiwum Państwowe w Olsztynie, Sprawozdanie z działalności Zarządu Głównego SSK „Pojezierze” za okres od 9 XII 79 do 28 XI 78,teczka nr 64, Organizacja jednostek podległych ([Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza] „Pracownia Klub”) 1978–1980, rękopis.
- 40 P\_WP\_M\_55\_MDK\_2022.
- 41 Wacław Sobaszek, Wypowiedź podczas otwarcia galerii In-Spe w Trękusie, nagranie z uprzejmości red. Alicji Kulik z Polskiego Radia Olsztyn, Trękus 1.05.2022.
- 42 Roch Sulima, *Powidoki codzienności*, dz. cyt., s. 148.
- 43 Wypowiedź podczas otwarcia galerii In-Spe w Trękusie, nagranie z uprzejmości red. Alicji Kulik z Polskiego Radia Olsztyn, 1.05.2022.
- 44 Zob. Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Zaluski, PWN, Warszawa 2016.
- 45 Wacław Sobaszek, Wypowiedź podczas otwarcia galerii In-Spe w Trękusie, nagranie z uprzejmości red. Alicji Kulik z Polskiego Radia Olsztyn, 1.05.2022.
- 46 Roch Sulima, *Powidoki codzienności*, dz. cyt., s. 142.
- 47 Wpisuje się to w rozpoznania badaczy twórczości Grotowskiego, którzy widzą w nim nowatora wskrzeszającego przeszłość dla nowych czasów, lecz nie awangardzystę; odkrywcę tego, co zapomniane, zob. Grzegorz Ziółkowski, *Guslarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 222.
- 48 Tamże, s. 146.
- 49 *Materiały o Pracowni sierpień 1978 – marzec 1980*, Pojezierze, Olsztyn, marzec 1980, s. 14.
- 50 Uczestniczyli w nim Cezary Murawski, Marek Kucharzewski, Elżbieta Michalska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Krzysztof Gedroyc, Ryszard Michalski.
- 51 Uczestniczyli w nim między innymi Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Maria „Jenny” Burniewicz i Waldemar Piekarski, Urszula Jankowska (dziś Brysiewicz).
- 52 Pierwsze działania w sali w Węgajtach w 1982 roku. Uczestniczyli w nich Wacław Sobaszek, Krzysztof Gedroyc, Waldemar Piekarski, Ryszard Choiński i inni.
- 53 Działania Ryszarda Michalskiego i Wacława Sobaszka.
- 54 Działania Ryszarda Michalskiego, Ewy Scheligi i Wacława Sobaszka prowadzone w Olsztynie i Amsterdamie w 1983 roku.
- 55 Uczestniczyli w niej między innymi Beata Kosowicz, Katarzyna Wiśniowska, Katarzyna Nowicka, Mariusz „Pier” Papierski, Mariusz „Kola” Kolaczek i inni.
- 56 Muzycy z tej grupy zasilili między innymi Teatr Węgajty (Witold Broda), zespół Transkapela ze Szczytna (Ewa Wronowska), uczestniczył w niej również Wojciech Szymański – perkusista polirytmista i inni.
- 57 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2021, s. 32.
- 58 P\_R\_M\_65\_MDK\_2022.
- 59 Wacław Sobaszek, *Czy mógłby?*, „Performer” 2021, nr 22.
- 60 Również nazywany „Ćwiczenia w widzeniu ruchu i samego siebie”.
- 61 Wacław Sobaszek, *Czy mógłby?*, dz. cyt.
- 62 Tim Ingold, *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*, [w:] *Walking Methodologies: Sociological Research on the Move*, red. Maggie O’Neill, Claire Edwards, Caitríona Ní Laoire, Mastoureh Fathi, Ger Mullally, „Irish Journal of Sociology” 2022, s. 3.
- 63 Sobaszek Wacław, *Czy mógłby?*, dz. cyt.
- 64 Tim Ingold, *On not knowing...*, dz. cyt., s. 3.
- 65 Giuliano Campo, *Ciało i Głos*, przeł. Andrzej Wojtasik, Ewa Oleszko-Molik, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Wrocław–Kraków 2016, s. 8.
- 66 P\_K\_J\_65\_MDK\_2022.
- 67 Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, dz. cyt., s. 192.
- 68 Edward Stachura, *Kropka nad Ypsilonem*, [w:] *Życie to nie teatr*, Anagram, Warszawa 2002.



Czesław Niemen. Mural na ul. Młynarskiej, Warszawa 2023. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.