

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0003-2736-5256

Od antropologii teatru do antropologii lasu

O pewnym rozumieniu Teatru Węgajty jako teatru antropologicznego

Abstract

From Theatre Anthropology to Forest Anthropology: Approaching Teatr Węgajty as an Anthropological Theatre

The reference to the anthropological perspective in theatre research and the descriptions and definitions of the Węgajty Theatre as an anthropological theatre became the starting point for presenting one of the possible approaches to the company's work. From the concepts of the social anthropologist Tim Ingold, who has studied the relationship between humans and the environment since the 1990s, three aspects were chosen: "environment," "landscape," and "education," which are particularly important to Erdmute and Waław Sobaszek. The article is organized

around Ingold's observations concerning "being along the paths," development taking place "along the lines" of relationships, the environment as "a zone of entanglement," and education which involves "leading novices out" into the world. Searching for a framework for the activity of the Węgałty Theatre, the author draws on the notion of modal anthropology, formulated by François Laplantine in 2005. The founders of the Węgałty Theatre are presented as creators of a new theatre tradition characterized by the perception of theatre as a bio-social process. And since their theatre-within-a-forest today encompasses a network of activities that can be presented as the image of a theatre-forest, it seems justified to turn from theatre anthropology to forest anthropology.

Keywords

Węgałty Theatre, Other Theatre School, theatre anthropology, ecology

Abstrakt

Odwołanie do perspektywy antropologicznej w badaniach nad teatrem oraz do określenia i definicji Teatru Węgałty jako teatru antropologicznego stanowi punkt wyjścia do przedstawienia jednego z możliwych ujęć pracy zespołu. Z koncepcji antropologa społecznego Tima Ingolda, który od lat dziewięćdziesiątych XX wieku badał relacje między człowiekiem a środowiskiem, wybrane zostały trzy aspekty: „środowiska”, „terenu” i „edukacji”, szczególnie ważne dla Erdmute i Waława Sobaszków. Tekst został uporządkowany wokół rozpoznań Ingolda dotyczących „bycia wzdłuż ścieżek”, rozwoju dokonującego się „wzdłuż linii swoich relacji”, „środowiska jako sfery splątania” oraz edukacji, która zakłada „wyprowadzanie nowicjuszy w świat”. Poszukując ramy dla pracy Teatru Węgałty, wykorzystano pojęcie antropologii modalnej sformułowane przez François Laplantine'a w 2005. Ostatecznie twórcy Teatru Węgałty zostali przedstawieni jako założyciele nowej tradycji teatralnej, którą charakteryzuje postrzeganie teatru jako procesu biospołecznego. A skoro tworzony przez nich teatr-w-lesie obejmuje dziś sieć aktywności, które można przedstawić jako obraz teatru-lasu, przechodzenie od antropologii teatru ku antropologii lasu wydaje się uzasadnione.

Słowa kluczowe

Teatr Węgałty, Inna Szkoła Teatralna, antropologia teatru, ekologia

Wstęp

W trakcie badań zespołowych nad Teatrem Węgajty (TW)¹ szukałam formuły zdolnej objąć jego wieloletnią i wielowątkową pracę złożoną z działań artystycznych i artystyczno-społecznych. Sięgnęłam po termin teatr antropologiczny, jako w moim rozumieniu najbardziej trafny. Ponad dziesięć lat wcześniej zaproponowała go w badaniach nad Węgajtami Magdalena Jasińska². Jej definicja zainspirowała mnie do sformułowania własnej. Tekst jest próbą analizy działalności zespołu z perspektywy specyficznej formy antropologii fenomenologicznej prezentowanej przez brytyjskiego antropologa Tima Ingolda. Refleksje badacza, który od lat dziewięćdziesiątych XX wieku tworzy własną koncepcję diady człowiek–otoczenie i dla którego kluczowa pozostaje relacja między człowiekiem i środowiskiem, zastosowałam do badania pracy warmińskiego zespołu – jedyne chyba w Polsce teatru pracującego w lesie. Dzięki Ingoldowskim narzędziom przedstawię antropologiczny wymiar pracy Teatru Węgajty.

Punktem wyjścia do rozważań jest umieszczenie Teatru Węgajty na tle poszukiwań bliskich temu zespołowi twórców laboratoriów teatralnych (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba), w różny sposób odwołujących się do antropologii, jak również w kontekście definicji teatru antropologicznego sformułowanej przez Patrice’a Pavis’a oraz istniejących już definicji i auto-definicji zespołu jako teatru antropologicznego formułowanych przez jego twórców i badaczy.

Teatr w poszukiwaniu antropologii

Od końca lat siedemdziesiątych XX wieku w badaniach nad teatrem, prowadzonych zarówno w środowisku akademickim, jak i w poszukiwaniach praktyków, coraz odważniej zaczęto wykorzystywać perspektywę antropologiczną³. W 1979

Badania, których wynikiem jest tekst, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357. Pierwotna forma tekstu powstała jako referat wygłoszony podczas międzynarodowej konferencji *Węgajty jako czasownik? krajobrazy – społeczności – pogranicza* zorganizowanej w dniach 25–26 lipca 2022 w Teatrze Węgajty w ramach wymienionego grantu. Prezentowany tekst został zmieniony.

¹ Badania prowadzone w latach 2018–2023 obejmowały zapoznanie się ze źródłami pracy teatralnej zespołu, ich dokumentację i opracowanie, badania terenowe prowadzone w siedzibie teatru, we wsiach: Węgajty, Nowica i Dziadówek oraz podczas wypraw krajowych i zagranicznych, obserwacje uczestniczące w trakcie pracy warsztatowej w Teatrze Węgajty i Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, uczestnictwo w spektaklach, festiwalach, działaniach performatywnych oraz przeprowadzenie wywiadów pogłębionych z dużą grupą twórców i z wybranymi uczestnikami działań.

² Magdalena Jasińska, „Teatr Wiejski Węgajty jako teatr antropologiczny”, w: *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, red. Artur Duda et al. (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 219–235.

³ Victor Turner, *Od rytuału do teatru: Powaga zabawy*, tłum. Jacek Dziekan i Małgorzata Dziekan (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005); *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1988), Richard

roku Eugenio Barba stworzył International School of Theatre Anthropology (ISTA)⁴, określając cel nowej dziedziny – antropologii teatru – jako „badanie zachowania człowieka posługującego się fizyczną i mentalną obecnością w sytuacji zorganizowanego przedstawienia, w zgodzie z zasadami, które różnią się od zasad mających zastosowanie w codziennym życiu”⁵. Z kolei Jerzy Grotowski po objęciu katedry w Collège de France, w tekście *Anthropologie théâtrale*⁶, opublikowanym w 1997, nakreślił program badań nad zjawiskami rytuału „za pomocą narzędzi związanych ze sztukami dramatycznymi”⁷. Przypadek zrzucił, że te cezury znaczące dla perspektywy antropologicznej w badaniach teatralnych, okazały się ważne z innych względów dla pracy teatralnej Wacława Sobaszka.

W 1979 olsztyńska Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia” której był jednym ze współzałożycieli, wzięła udział w dwutygodniowym międzynarodowym warsztacie teatralnym *Inne inspiracje pracy aktora i nowa widownia teatru*⁸. To wydarzenie stało się impulsem do stworzenia w ramach „Pracowni” Teatru Wehikuł. Sobaszek wspólnie z Ryszardem Michalskim prowadzili go do 13 grudnia 1981 roku. Z kolei, gdy po dziesięcioletniej działalności Teatru Wiejskiego „Węgajty” (1986–1996) drogi artystyczne Wolfganga Niklause i Wacława Sobaszka ostatecznie się rozeszły, Sobaszek rozpoczął w 1997, wraz z żoną Erdmute, działania w Teatrze Węgajty/Projekcie terenowym, inicjując autorski projekt edukacyjny (Inna Szkoła Teatralna – IST⁹) – jeden z wiodących kierunków poszukiwań, kontynuowanych do dzisiaj.

Chociaż Sobaszek wielokrotnie odwoływał się do pracy Jerzego Grotowskiego i jego współpracowników¹⁰, w żadnym miejscu nie wymienił ich w kontekście antropologii teatralnej. Nigdy też nie odniósł się do antropologii teatru w ro-

Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985). Jean-Marie Pradier, „Ethnoscénologie, manifeste”, *Théâtre/Public*, no. 123 (1995): 46–48; *Ciasto widowiskowe: Etnoscénologie sztuk widowiskowych*, tłum. Kinga Bierwaczonek (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2012).

⁴ Eugenio Barba, „Antropologia teatru: Pierwsze hipotezy”, tłum. Maria Berwid-Osińska, *Dialog*, nr 1 (1981): 94–100; „Antropologia teatru: Krok dalej”, tłum. Piotr Szymanowski, *Dialog*, nr 4 (1982): 81–94.

⁵ Eugenio Barba i Nicola Savarese, „ISTA: Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru”, tłum. Grzegorz Ziółkowski, w: *Sekretna sztuka aktora: Słownik antropologii teatru* (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005), 5.

⁶ Jerzy Grotowski, „Antropologia teatralna”, w: *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al. (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 916–921. Na temat antropologii teatralnej Jerzego Grotowskiego zob. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Paris: Armand Colin, 2018), 30–36.

⁷ Grotowski, „Antropologia”, 916.

⁸ Warsztat odbył się na przełomie maja i czerwca 1979 w Łławie i został zorganizowany przez Akademię Ruchu i Towarzystwo Kultury Teatralnej.

⁹ Działata pod tą nazwą od 2000.

¹⁰ Zob. Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe: Dziennik węgajcki 1982–2020* (Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020), 69, 78–79, 128, 240; „Czy mógłby?”, *Performer*, nr 22 (2021), <https://grotowski.net/performer/performer-22/> czy-moglbly.

zumieniu Barby. Nie oznacza to jednak, że zastosowanie perspektywy antropologicznej w badaniach nad Teatrem Węgajty jest nieuzasadnione. Wymaga być może innych ram.

Z kolei Patrice Pavis terminem teatru antropologicznego nazwał „poszukiwania teatralne mające na celu przedstawienie człowieka w jego relacjach z naturą i kulturą”¹¹. Taka definicja wydaje się zbyt szeroka, gdyż zgodnie z nią niemal każdy rodzaj teatru mieści się w tej formule. Dopiero kolejne przytoczone przez badacza cechy są bardziej funkcjonalne. Zwrócił on uwagę, że w przypadku teatru antropologicznego nie chodzi

(co mogłaby sugerować nazwa) o adaptację na potrzeby teatru zwyczajów czy obrzędów „tubylczych”, ale raczej o wykorzystanie refleksji etnosocjologicznej w praktyce teatralnej. Poszukiwania teatru antropologicznego [...] rozszerzają rozumienie teatru jako formy kulturowej opartej jedynie na widowisku

– konkludował Pavis.¹²

Poszerzenie horyzontu antropologicznego w Teatrze Węgajty

Zarówno poszerzenie rozumienia „teatru jako formy kulturowej opartej jedynie na widowisku”¹³, jak i „wykorzystanie refleksji etnosocjologicznej w praktyce teatralnej”¹⁴ trafnie charakteryzują Teatr Węgajty. Na jego aktywność składają się: wyprawy teatralne, działania ze społecznościami Warmii (w tym współpraca artystyczna z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie oraz działania z dziećmi, a wcześniej – także z młodzieżą), festiwal *Wioska teatralna*, akcje artystyczne: wiejska *Sztuka w obejściu* i miejska *Miasto w drodze* oraz praca formacyjna w ramach IST. Tworzenie przedstawień nie jest ani głównym celem pracy teatru, ani jego głównym działaniem. Podglebiem wszelkich aktywności jest muzyka oraz łączące się z nią tańce. Można nawet nieco przekornie zauważyć, że gdyby pewnego dnia zniknęła z Węgajt praca nad spektaklami, nie oznaczałoby to końca teatru. Z kolei refleksja etnosocjologiczna pojawia się zarówno w związku z pracą w terenie (ze społecznościami lokalnymi oraz podczas wypraw), jak

¹¹ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzup. Sławomir Świątek (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1998), 509.

¹² Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, 509.

¹³ Pavis, 509.

¹⁴ Pavis, 509.

również jako część namysłu w trakcie colloquiów organizowanych podczas *Wiosek teatralnych*. Antropologiczny rdzeń pracy Teatru Węgajty dostrzegły młode badaczki związane z zespołem na początku drugiej dekady XXI wieku: Kamila Paprocka i Magdalena Jasińska.

Paprocka jako pierwsza posłużyła się określeniem „teatr antropologiczny” w kontekście działań w Węgajtach w wywiadzie z Erdmute Sobaszek przeprowadzonym w 2011 roku¹⁵. „Antropologiczny” oznaczał w tym ujęciu „etnograficzny” – to znaczy: sięgający po narzędzia kultury ludowej, chłopskiej – związanej z bytem, miejscem, zamkniętej „w kręgu: człowiek – ziemia – przyroda”¹⁶. Aktorka i współtwórczyni Teatru „Węgajty” we wzmiankowanej rozmowie zaproponowała wobec sugestii badaczki dotyczącej odchodzenia Teatru Węgajty od formuły teatru antropologicznego ku sztuce społecznie zaangażowanej. Sobaszek nazwała wskazanym przez Paprocką proces „poszerzeniem horyzontu antropologicznego”¹⁷. W ten sposób określiła wprowadzanie do pracy teatralnej tematów związanych z problemami rzeczywistości współczesnej („zwłaszcza sprawy inności” w rozumieniu społecznym) oraz towarzyszącą mu zmianę stosunku twórców Teatru Węgajty do formy artystycznej. Poszerzenie horyzontu antropologicznego wiązało się z coraz odważniejszym rozwijaniem improwizacji, zarówno podczas grania muzyki, pracy nad przedstawieniami, jak i ich wykonywania. Wpływało także na rodzaj relacji artystycznych budowanych w zespole i postawy wobec rzemiosła teatralnego.

Teatr, który wyrósł z antropologii ma strukturę wertykalną, sięgającą [...] w przazasy. Niesie to ze sobą wertykalny – hierarchiczny – sposób pracy. Jeśli jej celem jest zgłębienie tajników warsztatu pracy z ciałem, to najprawdopodobniej znajdzie się ktoś, kto ma ten warsztat opanowany lepiej. Sam fakt wartościowania powoduje, że ludzie wobec siebie przyjmują pozycję wertykalną. A mnie fascynuje odkrywanie tego, co poziome – między ludźmi i w strukturze pracy. Etiuda aktora z domu pomocy społecznej, w poruszający sposób związana z jego historią, osobą, wewnętrznym wysiłkiem, może być równie porażająca jak doskonały w formie taniec butoh

– komentowała Sobaszek.¹⁸

¹⁵ Kamila Paprocka, „Piony i poziomy: Rozmowa z Erdmute Sobaszek”, *Scena*, nr 3 (2011): 8.

¹⁶ Wiesław Myśliwski, *W środku jesteście baśnią* (Kraków: Znak, 2022), 28.

¹⁷ Wypowiedź Sobaszek cyt. za: Paprocka, „Piony i poziomy”, 8.

¹⁸ Cyt. za: Paprocka, 8.

Poszerzenie horyzontu antropologicznego pozwoliło także wyznaczyć kierunek odchodzenia od relacji hierarchicznych w pracy.

W bardziej jednoznaczny sposób problem transformacji charakteru pracy teatralnej przedstawił Waław Sobaszek. W tekście napisanym w 2015 scharakteryzował pierwsze lata działań Teatru Węgałty / Projektu terenowego (1997–2003) następującymi słowami: „Przy zachowaniu całej rezerwy do nazw, można by rzec, że teatr nasz z antropologicznego stawał się społecznym”¹⁹. To chyba jedyne miejsce, w którym reżyser zaliczył swoją pracę do teatru antropologicznego. Sobaszek rozumie jednak pojęcie „antropologiczny” w zupełnie inny sposób niż Ingold, dla którego jako badacza relacji człowiek–środowisko kategorie „antropologiczny” i „społeczny” pozostają nierozdzielne. Reżyser, podobnie jak Kamila Paprocka, teatr antropologiczny rozumie jako etnograficzny – to znaczy taki, który w kompozycji przedstawień i w pracy warsztatowej wykorzystuje elementy kultury ludowej lub nią inspirowane: pieśni, oracje, tańce, elementy scenograficzne (rzeźby, kilimy, maskary).

Teatr Węgałty jako teatr antropologiczny – pierwsze definicje

Rozbudowaną definicję teatru antropologicznego przedstawiła Magdalena Jasińska w artykule z 2012 *Teatr Wiejski Węgałty jako teatr antropologiczny*²⁰. Badaczka zaliczyła do kategorii teatru antropologicznego zespoły działające w Polsce poza głównym nurtem, „którym bliska jest praca w obrębie tradycji” i muzyki tradycyjnej oraz idea wielokulturowości²¹. Nie sprecyzowała jednak, do jakiej tradycji ten rodzaj teatru się odwołuje. Podając przykłady teatrów antropologicznych, wymieniła obok Teatru Węgałty sejneński Ośrodek Pogranicze Sztuk, Kultur i Narodów, Teatr Pieśń Kozła z Wrocławia, bydgoski Teatr Studio Czyczkowy oraz Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i wskazała na łączące je elementy takie jak: podobne „rozumienie wspólnoty”, „gotowość do dialogu z innymi” oraz zbliżone postrzeganie treningu aktorskiego²². Autorka nie omówiła jednak bliżej żadnego z przyjętych wyróżników. Choć już wstępne porównanie, na przykład, sposobu pracy wymienionych grup pozwala zauważyć, że stosują one nie tylko różny rodzaj treningu, ale także służy on odmiennym celom.

¹⁹ Sobaszek, *Spiski życiowe*, 226.

²⁰ Jasińska, „Teatr Wiejski Węgałty”, 219–235.

²¹ Jasińska, 234.

²² Jasińska, 234.

Jasińska upatrywała kolejnych cech łączących twórców teatru antropologicznego w podobnych inspiracjach teoretycznych i lekturach – obok klasyki literackiej światowej i polskiej (ze szczególnym uwzględnieniem dzieł romantycznych) wymieniła pisma Juliusza Osterwy i Bolesława Limanowskiego, prace antropologiczne i religioznawcze (m.in. Mircei Eliadego, Carla Gustawa Junga i Georgija Iwanowicza Gurdżijewa) – oraz we wspólnych źródłach teatralnych. Do tych ostatnich zaliczyła nie tylko poszukiwania Jerzego Grotowskiego, ale także Włodzimierza Staniewskiego²³. Ten ostatni jako przedstawiciel nurtu teatru antropologicznego nie mógł być równocześnie jego źródłem. Choć wiele rozpoznań Jasińskiej wydaje się trafnych, brak precyzji w dookreśleniu poszczególnych elementów sprawił, że przedstawiona definicja jest mniej funkcjonalna, niż byłoby to możliwe.

Z kolei Daniel Brzeziński i David Sypniewski – ten pierwszy również aktor Teatru Węgajty / Projektu terenowego (w latach 2001–2007) – w tekście *Węgajty. Przewodnik antropologiczny* poddali analizie poszczególne elementy przestrzeni teatru oraz prowadzące do niego drogi. Przy czym każdą z przestrzeni potraktowali jako zbudowaną i zamieszkaną w odmienny sposób, ze względu na inne działania i doświadczenia. Autorzy porównali teatr do holobiontu, czyli bytu złożonego z różnych bytów, podobnego do tego stworzonego przez ludzki organizm wraz z zasiedlającymi go symbiotycznymi mikroorganizmami²⁴.

Węgajskie „badanie światów”

W pracy Teatru Węgajty od 1986 roku pozostają niezmiennie dwa elementy: „bieg leśny” (również jako marsz, wędrowanie) i muzyka. To z nich wynika i do nich sprowadzić można całą praktykę teatralną. Z kolei kluczowe dla obu składowych „węgajckiej metody” pozostają relacje kształtowane między ludźmi-wykonawcami i środowiskiem w wymiarze naturo-kulturowym. Poszukując ramy dla przedstawienia działań teatru w perspektywie antropologicznej, ze względu na specyfikę pracy w Węgajtach spośród prac antropolożek i antropologów²⁵

²³ Jasińska, 234.

²⁴ Daniel Brzeziński i David Sypniewski, „Węgajty: Przewodnik antropologiczny”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1/2 (2022): 377–385.

²⁵ Wybrana przeze mnie perspektywa nie jest oczywiście jedyna. Kolejnych kontekstów w badaniach nad działaniami „Węgajt” w perspektywie antropologicznej mogłyby dostarczyć np. prace: Kirsten Hastrup (antropologia rozumiana „jako spojrzenie z miejsca, które ucieleśnia strefę kontaktu”, „dziedzictwo transkulturowości”, „paradoks solidarności i obiektywności”), Kirsten Hastrup, *Droga do antropologii: Między doświadczeniem a teorią*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), Anny Lowenhaupt Tsing (z terminami: „ruiny”, „niepewność”, „żywołność”), Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015); „Sztuki uważności”, tłum.

wybrałam badania Tima Ingolda²⁶, prowadzone także w dialogu z Philippe'em Descolą²⁷ i skoncentrowane w dużym stopniu na diadzie człowiek–otoczenie, a także na materialności i ucieleśnionej wyobraźni, oraz François Laplantine'a, analizującego zjawisko modalności, w tym rytmu²⁸.

Michel Lussault we wstępie do książki Ingolda i Descoli pisał o praktykowaniu antropologii jako o drażnieniu kwestii ludzkiego życia, badaniu świata/ów,

który/e tworzymy, zamieszkujemy, jak również tego(ych), który/e nas zamieszkuje/ą i, którego(ych) częścią zawsze jesteśmy²⁹ oraz o rozumieniu sposobów, w jakie „tworzymy te światy, jak naznaczymy je działaniami i upiększamy ideami, obrazami i wyobrażeniami.³⁰

Zwłaszcza pierwsza część tej definicji odpowiada pracy Teatru Węgajty. Tradycję badania światów wpisana w działalność Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia, z której pośrednio wywodzi się teatr, przejął on wraz z innymi ideami i rozwijał w oryginalny sposób, zarówno podczas międzynarodowych seminariów, jak i działań terenowych: wypraw i współpracy ze społecznościami lokalnymi. Przy czym Erdmute Sobaszek wyraźnie odróżniła zyskiwanie poznania poprzez wiedzę oraz poprzez doświadczenie:

Nasze doświadczenia wyprawy i próby tworzenia teatru obrzędowego przywołują pamięć całości kulturowej, jaka była kiedyś. Całość tę da się opisać, ogarnąć w pewnym stopniu poznawczo przez etnologię i antropologię kulturową. Ale dopiero w trakcie działania, gdy się w nim uczestniczy, okazuje się, że jest tam jeszcze

Przemysław Czaplinski, *Teksty Drugie*, nr 1 (2020): 204–214, <https://doi.org/10.18318/td.2020.1.11> czy Donna Haraway (z jej koncepcjami wiedzy sytuowanej i gatunków stowarzyszonych), Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 241–260; „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, no 3 (1988): 575–599; *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

²⁶ Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York: Routledge, 2002); *Marcher avec les dragons*, trans. Pierre Madelin (Bruxelles: Zones sensibles, 2013); „Ensembles of Bio-social Relations”, w: *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, ed. by Tim Ingold and Gísali Pálsson (Cambridge: Cambridge University, 2013), 22–41; „«Człowieczyść» to czasownik”, tłum. Ewa Klekot, w: *Colloquia Anthropologica: Problemy współczesnej antropologii społecznej*, red. Michał Buchowski i Arkadiusz Bentkowski (Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014), 527–544; *Splatać otwarty świat: Architektura, antropologia, design*, tłum. Dorota Wąsik (Kraków: Instytut Architektury, 2018).

²⁷ Philippe Descola et Tim Ingold, *Être au monde: Quelle expérience commune?*, trad. Benjamin Fau (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2014).

²⁸ Sformułowane zostały po raz pierwszy w 2005. François Laplantine, *Le social et le sensible: Introduction à une anthropologie modale* (Paris: Téraèdre, 2018).

²⁹ Michel Lussault, „Ouverture”, w: Descola et Ingold, *Être au monde*, 7–8.

³⁰ Lussault, „Ouverture”, 8.

jakaś zagadka – kryje się ona w tym, co dzieje się między ludźmi. Podejrzewam, że jeśli obrzęd ma w sobie siłę dokonania przemiany, to jest to przede wszystkim siła przemiany ludzi. Bardzo trudno o tym mówić, bo zamiast poznawania poprzez wiedzę, mamy tu do czynienia z poznawaniem poprzez doświadczenie. Jest to rodzaj wiedzy przekazywanej na drodze inicjacji.³¹

Badanie światów w Węgajtach odbywa się z reguły poprzez doświadczenie. Następnie bywa opisywane i analizowane przez uczestników i uczestniczki działań w formie tekstów publikowanych i niepublikowanych (często artykułów oraz prac licencjackich i magisterskich, a niekiedy także doktorskich).

Teatr – jako sztuka – w wielu swoich odmianach wyrasta z drążenia, badania zarówno świata zamieszkiwanego przez człowieka, jak i tego, który w nim zamieszkuje. Praca teatralna prowadzona w Węgajtach, zwłaszcza w Innej Szkole Teatralnej, z dużą starannością utrzymuje w równowadze te perspektywy. Poszukiwania indywidualne, prowadzone „do środka” owocują dzieleniem się przez adeptów często bardzo ważnymi doświadczeniami, tekstami, materiałem dramaturgicznym (maskami, pieśniami, tańcami, strukturami działań), które rezonują, z tym, co osobiste, niekiedy wręcz traumatyczne, dotychczas ściśle chronione, a co dotyczy zarówno ich życia, jak i ich bycia w świecie. Adeptci pracując w trakcie przygotowywania etiid nad istotnym dla siebie materiałem, nie tylko mają szansę głębszego poznania siebie, lecz także zyskują możliwość i narzędzia teatralne, by to doświadczenie zaprezentować zespołowi w formie artystycznej. Ćwiczą odwagę niezbędną zarówno do zagłębienia się w indywidualny świat, jak i do wychodzenia z tym, co osobiste, choć przetworzone za pomocą formy teatralnej, do innych osób – najpierw do uczestników IST, a następnie do widzów. Kształcenie w IST, oprócz pracy nad etiidami i docelowo nad przedstawieniem, zakłada udział adeptów w wyprawach do wsi w Beskidzie Niskim i na Suwalszczyźnie, spotkania z gospodarzami, ale także z mieszkańcami domów zbiorowych (szpitali, schronisk dla osób z doświadczeniem bezdomności, domów pomocy społecznej, więzień). Praca w IST skłania adeptów do zaprezentowania osobistej perspektywy wobec ludzi z odmiennych kręgów, z którymi na co dzień rzadko się spotykają. Poznawaniu siebie, towarzyszy poznawanie świata i siebie w świecie, często dotychczas nieznanym. W wielu praktykach artystycznych Teatru Węgajty ruchowi skierowanemu w głąb, do

³¹ Erdmute Sobaszek cyt. za: Dariusz Matusiak i Erdmute Sobaszek, „Na ścieżkach tradycji: Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”, *Dziki Życie*, nr 7/8 (2001): 12.

środka towarzyszy ruch na zewnątrz, który nie tyle zakłada patrzenie przed siebie, ale dookoła siebie³² i doświadczanie nowych sytuacji.

Tropem Ingolda: środowisko, teren, edukacja

Z rozważań Tima Ingolda wybrałam trzy obszary szczególnie ważne w pracy Teatru Węgajty. Są to: środowisko, teren i edukacja. Przy czym omawiając znaczenie tego pierwszego, specjalnie miejsce poświęcam kształtowanym w nim relacjom, dzięki którym w dużym stopniu istnieje ten teatr. Podobieństwo teorii antropologicznej i praktyki teatralnej bywa tak znaczące, że niekiedy słowami Ingolda można scharakteryzować pracę zespołu.

a) Środowisko

Przedstawiona przez Ingolda analiza „życia ludzkiego jako ruchu, procesu, a nawet, można powiedzieć, stałej aktywności, która przechytrza często ograniczenia i prognozy”³³ i w niestrudzony sposób wymyśla swoją codzienność (odwołanie do Michela de Certeau)³⁴ – w kontekście Teatru Węgajty wybrzmiewa ze zdwojoną siłą. Jednak inne jest znaczenie ruchu, aktywności czy przechytrzenia w środowiskach miejskich, np. w Aberdeen (miejscu pracy Ingolda), inne na wsi. Ruch i aktywność w środowisku przyrodniczym, w lesie, które jest nie tylko miejscem zamieszkania, ale również pracy artystycznej, zostają ściśle wpisane w codzienność i wynikają na przykład z konieczności zadbania o ogrzanie domu czy teatru, dotarcia po nieutwardzonej drodze do odległego sklepu czy do sąsiada. Przechytrzenie dotyczy nie tylko takich spraw jak składanie odwołań w sytuacjach odrzucenia wniosków grantowych (z czym podobnie jak Teatr Węgajty mierzy się wiele teatrów niezależnych), ale także szukania rozwiązań logistycznych podczas organizacji festiwalu i działań plenerowych w obliczu nieprzychylniej aury. Nadzwyczaj skromne środki finansowe teatru zmuszają jego twórców do wzmożonej aktywności i kreatywności, bez których działania artystyczne nie byłyby możliwe. W wielu sytuacjach to improwizacja staje się sposobem na przechytrzenie okoliczności, umożliwia przekraczanie trudności i utrzymanie pracy twórczej.

³² Lowenhaupt Tsing, „Sztuki uważności”, 210.

³³ Lussault, „Ouverture”, 18.

³⁴ Lussault, 18.

Według Ingolda ludzkie życie charakteryzuje *stawanie się*. Ten proces jest dla antropologa priorytetowy do tego stopnia, że nie posługuje się on określeniem *human beings*, lecz *human becomings* (istoty w stałym stawaniu się)³⁵, we wzroście. Przy czym wzrost oznacza proces niekontrolowany³⁶. Nie tylko twórcy Teatru Węgałty są „istotami w stałym stawaniu się” – wszak to cecha istot żywych – ale i sam teatr. W ciągu lat zmiany obejmowały: formuły organizacyjne (od teatru wspieranego instytucjonalnie przez Samorząd Województwa Warmińsko-Mazurskiego po organizację pozarządową na granicy przetrwania), obszary i sposoby prowadzonych działań (wyłanianie się i zamieranie poszczególnych form takich jak: międzynarodowe seminaria interdyscyplinarne, Inna Szkoła Teatralna, festiwal *Wioska teatralna*, *Pedagogika teatralna w akcji*, spektakle IST, *Miasto w drodze*, *Sztuka w obejściu*, teatr w Domu Pomocy Społecznej), metody pracy nad przedstawieniami (od kreacji zbiorowej z silną pozycją reżysera ku *devised theatre* z inscenizatorem jako twórcą montażu scen autorskich), nieustanne rekompozycje grup twórczych i współpracowników (IST, Teatr Potrzebny, Kapela terenowa, Latający kolektyw *Wioski teatralnej*, „team festiwalowy”, wolontariusze *Wioski teatralnej*, Pogotowie muzyczne oraz stworzona przy teatrze Spółdzielnia Socjalna Convivo, a następnie Convivo-Art), formuły kierowania zespołem. Tę zmienność podkreśla także cykliczny charakter działań IST, odradzającej się co roku sezonowo (od stycznia do lipca).

Rezygnacja z postrzegania ludzi jako definitywnie ustanowionych i obdarzonych raz na zawsze przez daną ontologię, ale widzenie w nich istot, które się stają³⁷, pozwala Ingoldowi sformułować oryginalne podejście do środowiska³⁸. Obserwacje świata przyrodniczego, odwołań do niego, jak również posługiwanie się nimi w pracy artystycznej są typowe dla Wacława Sobaszka. Na kartach *Spisków życiowych: Dziennika węgajckiego* wskazać można wiele takich analogii i inspiracji³⁹. Przekonanie Ingolda, który za niezbędne uznaje studiowanie istot ludzkich „wewnątrz środowiska, które jest częściowo zmieniane przez ich działania i w którym współmieszkają z innymi istotami rozwijającymi własne relacje ze środowiskiem”⁴⁰ znów w przypadku Teatru Węgałty – tworzonego „wewnątrz

³⁵ Descola et Ingold, *Être au monde*, 37–38. Por. Lussault, 20.

³⁶ Lussault, 20.

³⁷ Philippe Descola postrzega Tima Ingolda jako przedstawiciela tradycji zapoczątkowanej przez Gregoryego Batesona aspirującej „do sformułowania wiedzy połączonej z życiem, która zbada procesy tworzenia ludzi jako istot nieustannie zmiennych”, Descola et Ingold, *Être au monde*, 43.

³⁸ Wynika z postawy badawczej Ingolda charakteryzującej się tworzeniem i odkrywaniem połączeń między antropologią społeczną i biologią rozwojową.

³⁹ Por. Sobaszek, *Spiski życiowe*, np. 95–97, 99, 145–147, 203–204.

⁴⁰ Descola et Ingold, *Être au monde*, 37.

krajobrazu⁴¹ – wydaje się odpowiednią perspektywą. To w relacji z tym konkretnym środowiskiem warmińskim – lasem, piaszczystą drogą, wąską ścieżką, bagnem, pagórkiem, łąką, oddalonym sąsiadem – kształtują się w Węgajtach takie a nie inne sposoby prowadzenia prób, rozwijają się określone umiejętności i rozwiązania performerskie oraz buduje się specyficzny język ciała. Jest on odpowiedni dla ciała, które śpiewa pieśń czy wykonuje utwór muzyczny na rozległej polanie, wiruje na łące, koziołkuje z góry, biegnie wiele kilometrów w nocy przez las, czołga się w zaroślach, brodzi w kałużach. Ciało bardziej odpornego na chłód i niewygodę, wystawionego na polisensoryczne doświadczenie krajobrazu przyrodniczego. Antropolożka środowiska Agata Konczal, prezentując badania prowadzone wśród bieszczadzkich leśników, zwróciła uwagę na to, jak praca w lesie ukształtowała organizm jednego z nich – Osiki. Jak pisała Konczal:

Nie czuł on zimna, które było nie do zniesienia dla mnie; jego charakterystyczny sposób chodzenia, jego zniszczone od pracy z drewnem i drzewami ręce, odporność na przeziębienia i choroby – wszystko to są odbicia relacji, które budował on wewnątrz swojego lasu z [...] bukami, wilkami i ludźmi.⁴²

W zbliżony sposób można byłoby przedstawić wpływ lasu wokół Węgajt na Sobaszków. W takim miejscu jak Teatr Węgajty nie tylko oni, ale również adepci IST doświadczają swojej cielesności w inny sposób niż w środowisku miejskim. Inaczej też w tym zespole teatralnym postrzegana jest rola rzemiosła artystycznego. Wykonawca w pierwszej kolejności musi odnaleźć się w środowisku, oswoić opory wobec otwartej przestrzeni, dostroić się do otoczenia, współistnieć z nim, niejako „wrosnąć w nie” (*becoming with*)⁴³, zanim zacznie się z niego wyróżniać i coś wyrażać. Sobaszkowie w pracy artystycznej od lat stosują metodę, którą można porównać do nowej metodologii badań naukowych (SF), sformułowanej przez Donnę Haraway w 2016 roku⁴⁴. Magdalena Borowska pisała o tych badaniach:

inspirowane według Haraway „sznurkowym figurowaniem”, dziecięcą zabawą w „kocią kołyskę”⁴⁵ (*cat's cradles*), mają być ukierunkowane na podkreślenie

⁴¹ Justyna Biernat, „The Landscape of Węgajty Theatre”, *Theatre Research International* 46, no. 3 (2021): 303–321, <https://doi.org/10.1017/S0307883321000286>.

⁴² Agata Agnieszka Konczal, *Antropologia lasu: Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2017), 422.

⁴³ Ingold, *The Perception of the Environment*.

⁴⁴ Haraway, *Staying with the Trouble*.

⁴⁵ Jest to gra polegająca na współtworzeniu przez grających i grające różnych nieprzewidywalnych figur ze sznurka zaplecionego na dłoniach. W kolejnych ruchach przejmują w swoje palce wytworzoną w poprzednim ruchu czyniącą

międzygatunkowych zależności i afektywnych współdziałań cielesnych, w których powstają nowe konstelacje przekształcające istnienia zaangażowane we wspólne działania. Nowy, proponowany sposób myślenia ma mieć charakter *usytuowany, kolektywny, cielesno-dotykowy*⁴⁶ – jak to określa Haraway – „mackowaty” (*tentacular*)⁴⁷ i akceptujący (w imię otwartości na nowe możliwości poznawcze) fabulację i *niepewność*.⁴⁸

Zanurzenie Teatru Węgajty w środowisku warmińskiej niecki łączy się z codziennymi, intensywnymi, w porównaniu z miastem, relacjami z roślinami i zwierzętami. Te w przypadku liderów teatru przypominają relacje między ludźmi a roślinami i zwierzętami obecne w kulturach rdzennych – „myślane i przeżywane jako relacje między osobami”⁴⁹. W Węgajtach ten proces oddziaływań elementów poza-ludzkich i ludzkich szczególnie łatwo dostrzec podczas festiwalu *Wioska teatralna*, gdy przez wiele dni stosunkowo duża ludzka społeczność gości w przyrodniczym uroczysku.

Próbując opisać nieprzerwany proces wzajemnych wpływów elementów ludzkich i poza-ludzkich obejmujący wszystkie gatunki, Ingold proponuje „porównać życie do czegoś, co podążałoby za liniami, za przemierzaniem dróg”⁵⁰. Ten obraz narodził się w wyniku studiów nad grzybami⁵¹. Dlatego też antropolog postrzega „żyjącą istotę nie jako samowystarczalny, zamknięty obiekt, taki [...] która(y) może się poruszać z miejsca na miejsce, lecz raczej jako nieustannie rozgałęziającą się wiązkę linii wzrostu”⁵². Charakteryzując istoty żyjące, odwołuje się do „metafory grzybni”⁵³. Grzyby „nie żyją wewnątrz swoich ciał [...]. Ich ślady odbijają się na ziemi, *via* ich odciski, ich ścieżki,

figurę sznurkową i starają się stworzyć nową, wyciągając niektóre z dotychczasowych zapętleń sznurka, a inne opuszczając. Działając w cielesnej bliskości z innymi, współtworzą nowe konfiguracje, niedające się przewidzieć, zaskakujące sploty.

⁴⁶ Nawiązując do metafory „kociej kotycki” – tworzymy sznurkowe figury za pomocą swoich palców, reagując afektywnie na potrzeby i wchodząc w zmieniające się sploty i konfiguracje sznurków utkane przez inne palce. Wyróżnienie kursywą – M.H.

⁴⁷ Macki poruszające się z określonego miejsca we wszystkich kierunkach mają szansę natrafić na to, co ukryte, badawczo podążać za tym, co pozostaje (nie)widoczne, a może okazać się istotne.

⁴⁸ Magdalena Borowska, „Pro-wspólnotowy potencjał afektywnego działania sztuki”, w: *Na styku: Performanse natury-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, red. Ewa Bal et al. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 181.

⁴⁹ Descola et Ingold, *Être au monde*, 29. W jednej z rozmów prowadzonych z Wacławem Sobaszkim w trakcie badań terenowych w Węgajtach, ten nagle poderwał się i zakrzyknął do skaczącej po dachu teatru wiewiórki: „Witaj, nasza królowno”. Jak się później okazało, za każdym razem reżyser w podobny sposób witął tę gošcinie.

⁵⁰ Descola et Ingold, 38.

⁵¹ Ingold, *Marcher avec*, 10.

⁵² Ingold, *Splatać otwarty*, 91.

⁵³ Ingold, 91.

ich trasy; ich oddech miesza się z atmosferą”⁵⁴. Równocześnie antropolog odwołuje się do Charlesa Darwina i jego obserwacji „roślin i krzewów na gęsto zarośniętym zboczu”⁵⁵, kiedy to „linie wzrostu wpływające z wielu źródeł łączą się z sobą i splatają”⁵⁶.

Może zatem lepiej to, co przywykliśmy nazywać „środowiskiem”, wyobrazić sobie jako strefę splątania – pisał Ingold. – Wewnątrz tej gęstwiny splatających się szlaków, które nieustannie to płaczą się z sobą, to znów rozplatają, żywe istoty rosną lub wypuszczają odnogi wzdłuż linii swoich relacji.⁵⁷

b) Serdeczność

Znaczenie tych ostatnich w Teatrze Węgajty jest szczególne. Sztuka – zarówno prezentowanie przedstawień, jak i nauka podstaw aktorskiego, performerskiego i muzycznego rzemiosła stają się okazją, pretekstem do tworzenia relacji, które można określić terminem serdeczności w rozumieniu Sergia Buarque’a de Holanda⁵⁸.

Cordialidade [serdeczność] to zdolność do reagowania poprzez uczucie, serce i być może jeszcze bardziej przez ciało niż przez głowę i intelektualne rozpoznawanie emocji. Zakłada relacje krańcowo spersonalizowane. *Casa* [dom] jest jednym ze światów, które dają pierwszeństwo, uprzywilejowują tą serdeczność i to ludzkie ciepło.⁵⁹

Serdeczność oznacza uprzejmość, gościnność, szczodrość, zaprzeczenie relacjom oficjalnym i bezosobowym oraz przedkładanie więzi pokrewieństwa i bliskich relacji międzyludzkich nad działanie w imię jakiegoś nadrzędnego interesu ogółu. „Człowiek serdeczny”, według Buarque’a de Holanda, to ten, który nie potrafi odrzucić wartości rodzinnych i przenosi je w sferę życia publicznego⁶⁰. W Teatrze Węgajty źródłem tej serdeczności są nie tylko liderzy

⁵⁴ Ingold, *Marcher avec*, 10.

⁵⁵ Karol Darwin, *O powstawaniu gatunków*, tłum. Szymon Dickstein i Józef Nusbaum, oprac. Joanna Popiółek i Małgorzata Yamazaki (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013), 70.

⁵⁶ Ingold, *Splatać otwarty*, 92.

⁵⁷ Ingold, 92–93.

⁵⁸ Sérgio Buarque de Holanda, *Racines du Brésil*, trad. Marlyse Meyer (Paris: Gallimard, 2011), 232–235.

⁵⁹ Laplantine, *Le social et le sensible*, 24.

⁶⁰ Buarque de Holanda, *Racines*, 232–233. Zdecydowana dominacja „serdeczności” w działalności Teatru Węgajty nie oznacza, że nie można dostrzec tam również działań dystopijnych. I w tym zespole ujawniają się relacje władzy, które – jak zauważył Tim Ingold – ćwiczą się w blokowaniu pewnych linii oraz dominacji jednych linii nad innymi, które pozwalają tylko pewnym, by biegły swobodnie, zob. Descola et Ingold, *Être au monde*, 62. Teatr Węgajty,

pracy, ale uczestniczki i uczestnicy działań, osoby współpracujące z teatrem, gospodynie i gospodarze goszczący adeptów z zawsze otwartym dla nich we wsi domem Elżbiety i Reinolda Goerigków na czele. Serdeczność relacji łączy się ze wspomnianą krzaczastością środowiska. Ta występuje w opozycji do sieci, w której całkowite połączenie wszystkich elementów powoduje, że nie ma już „miejsca na ruch ani na rozwój. Życ, rosnać, tworzyć część społeczności, to wszystko może odradzać się, dlatego, że w układzie wątków życia, odgałęzienia mają wolność”⁶¹. W formach działań Teatru Węgajty nie tylko podczas wypraw (co jest relatywnie proste), lecz także w przedstawieniach oraz podczas organizacji festiwali i akcji artystycznych zawsze zostaje pozostawiona pusta przestrzeń, otwarta na improwizację i na przypadek. Dzięki temu w pracy teatralnej, nawet pozornie domkniętej, może się pojawić to, co niezaplano- wane, kreatywność i żywotność. Mówiła o tym w jednym z wywiadów Emilia Hagelganż⁶², wieloletnia współpracowniczka teatru. Ingold pozwala zrozumieć, że pusta przestrzeń jest koniecznym warunkiem rozwoju i wzrostu. Działania węgajckie często już w swojej strukturze zakładają jej istnienie.

W innym miejscu antropolog dostrzega, że:

Świat, w którym mieszkamy, nie został wyciosany, lecz utkany. Ekologia życia musi zatem mówić o tkaniu i łączeniu linii [...]. Jako ekologia nici⁶³ i śladów, musi zajmować się nie tylko relacjami pomiędzy organizmami a ich środowiskiem zewnętrznym, ale także relacjami biegnącymi wzdłuż gęsto splecionej siatki ich ścieżek życia.⁶⁴

Znaczącym zjawiskiem obserwowanym w Węgajtach jest to, że twórcy, którzy się tu poznają, często zakładają nowe grupy teatralne lub muzyczne, rozwijają

choć realizuje drogę utopii, sam nią nie jest. Tendencja blokowania pewnych linii, zarówno w sposób świadomy, jak i znacznie częściej nieświadomy, związana z funkcjonowaniem współczesnego społeczeństwa, ujawnia się także w Węgajtach. Z tym że w tym miejscu jest obserwowana, bywa diagnozowana i są podejmowane próby, by ją rozbrajać u siebie i u innych. Nawet jeśli nie wszystkie próby kończą się sukcesem, ten teatr staje się też laboratorium pracy nad tym zagadnieniem.

⁶¹ Descola et Ingold, *Être au monde*, 39. Michel Lussault zauważa, że coraz częściej Ingold odwołując się do „aktywności indywidualnych i działań społecznych, które tworzą wątki i siatki, zastępuje słowo «network» terminem «meshwork» (zawierającym równocześnie sieć i tkanie sieci, obiekt i działanie, Tim Ingold twierdzi, że nie można oddzielić jednego od drugiego)”, Lussault, „Ouverture”, 21.

⁶² Na podstawie wypowiedzi Emilii Hagelganż podczas rozmowy z Joanną Kocembą-Żebrowską w Węgajtach, 25 lipca 2018 roku.

⁶³ *Nić* (1979) to tytuł działania Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Można dostrzec pewne jego podobieństwa do akcji Akademii Ruchu *Więź* (1974) oraz *Ula* (1975) prowadzonego przez Ryszarda Cieślaka w ramach Uniwersytetu Poszukiwań Narodów we Wrocławiu.

⁶⁴ Ingold, *Splatać otwarty*, 93.

wspólne przedsięwzięcia twórcze, dowodząc słuszności twierdzenia, że „żywe istoty rosną lub wypuszczają odnogi wzdłuż linii swoich relacji”⁶⁵. Koncepcja linii pozwala też Ingoldowi w alternatywny sposób sformułować definicję miejsca jako wtórnego wobec drogi. Antropolog uważa, że choć jako ludzie jesteśmy ucieleśnieni, ciała ludzkie nie są

ograniczone ani zamknięte; raczej rozszerzają się, wzrastając w wielu kierunkach, wzdłuż ścieżek uwikłania w tkaninę świata. Zatem być nie oznacza bycia w miejscu, lecz *bycie wzdłuż ścieżek*⁶⁶. Ścieżka, a nie miejsce, jest podstawowym warunkiem istnienia – czy raczej stawania się. Miejsca są kształtowane przez ruch wówczas, gdy ruch *wzdłuż* zmienia się w ruch *dookoła* [...]. Nie byłoby miejsc, gdyby nie ruch istot ludzkich i innych organizmów – tam i z powrotem [...]. Zatem miejsca nie tyle istnieją, co *dzieją się* [...] [kiedy] pojawiają się na życiowych ścieżkach tych istot.⁶⁷

Teatr Węgałty przez swoją praktykę twórczą, której znaczna część odbywa się „wzdłuż ścieżek” podczas cyklicznych wypraw, ale także przemieszczania się w czasie festiwalu warmińskich i akcji olsztyńskich, angażuje współpracowników, widzów i gości w podobne działania. Równocześnie ważne pozostaje „dzianie się miejsca”. Wystarczy trafić do Teatru Węgałty poza wydarzeniami artystycznymi czy warsztatami, by doświadczyć odmiennej dynamiki „dziania się” tego miejsca. Refleksja Ingolda pozwala też zobaczyć wykonywane w Węgałtach ćwiczenia – biegu leśnego czy wirowania – w innym świetle: nie tylko jako elementy treningu performerów, ale jako sposoby kształtowania miejsca.

c) Teren

Fundamentem aktywności naukowej antropologów jest doświadczenie życia konkretnej grupy ludzkiej⁶⁸. Z kolei dla Teatru Węgałty teren to jeden z podstawowych obszarów pracy twórczej, obok indywidualnych poszukiwań

⁶⁵ Ingold, 93.

⁶⁶ W 1994 Teatr Wiejski „Węgałty” zorganizował cykl seminariów *Ścieżki tradycji*. Motywacją twórców było to, „żeby nie pozarastały ścieżki między sąsiadami. Niekoniecznie w sensie metaforycznym międzynarodowym, również dosłownie, lokalnie [...]. A chodzenie do sąsiadów odbywa się przede wszystkim z muzyką”. Wędrowanie jest niezbędne, gdyż „sprzyja wzajemnemu zrozumieniu”. Tomasz Łubieński, „Wspólne ścieżki”, *Więź*, nr 1 (1995): 186 (wyróżnienie kursywą – M.H.).

⁶⁷ Ingold, *Splatać otwarty*, 93–94. Rozumiem, że Ingold postrzega „ścieżki” zarówno w znaczeniu fizycznym, jak i metaforycznym. Jeśli jednak wyklucza to drugie, jego definicja nie obejmuje doświadczeń osób z niepełnosprawnościami czy chorych, których mobilność jest ograniczona.

⁶⁸ Lussault, „Overture”, 8.

„w głąb” – w postaci badań autoetnograficznych performerów i performerek przygotowujących etiudy autorskie w ramach IST.

Artyści Teatru Węgajty obecnie nie prowadzą długotrwałych badań terenowych, jednak podczas cyklicznie odbywanych wypraw przez kilka dni w roku odwiedzają mieszkanki i mieszkańców wsi w Beskidzie Niskim i na Suwalszczyźnie. A ponieważ od ponad trzydziestu lat powracają co roku z kolędowaniem do Nowicy i Dziadówka, w pewnym stopniu doświadczają „domowego osadzenia”, zaznajamiają się z gospodyniami i gospodarzami, poznają zasady lokalnego życia. Często nawiązują też serdeczne relacje ze społecznością, przez którą bywają przyjmowani niczym krewni i familiarnie określane jako nasi „Węgajci”⁶⁹. Twórcy z obserwacji poczynionych podczas wypraw budują wypowiedzi artystyczne, które choć czerpią inspiracje z lokalnych doświadczeń – często rezonują z doświadczeniami w skali makro. Zanurzenie pracy teatralnej w wyprawę, w to, co „jest obserwowane, przechowywane, doświadczane na miejscu, tam, gdzie ludzie trzymają się i gdzie wybrzmiewają ich głosy”⁷⁰ to kolejny element, który łączy pracę antropologa/Ingolda i Teatr Węgajty. Materiał, z którym pracują, bywa zbliżony, sposoby pracy i cele pozostają odrębne. Mistrzami dla zespołu, podobnie jak dla Ingolda, są „ludzie terenu”, przekazujący mądrość i wiedzę⁷¹, a wśród nich ci, od których teatr zdołał przejąć najwięcej elementów tradycji: Jan Szymczyk (z Nowicy), Marianna Maliszewska, Aleksander Mikielski, Henryk Podbielski i Józef Radzewicz (z Dziadówka), Stanisław Wądołowski (z Dzierwan), Mikołaj Mazurek (z Brzeżawy), Władysław Tkaczuk i Anna Wojtyniak (z Nowego Kawkowa), Paul Heinrich (z Węgajt). Byli także inni.

d) Edukacja

Doświadczenie terenu wiąże się dla Tima Ingolda z edukacją. Zdanie antropologa: „To edukację chciałbym ustawić w centrum naszych prac”⁷² mogliby wypowiedzieć Sobaszkwowie. Cały projekt formacyjny IST rodzi się z wielowątkowego, mocnego doświadczenia terenu. Choć w praktyce „Węgajt” ma ono blaski i cienie, wielu uczestników i uczestniczek wypraw Teatru Węgajty mogłoby przyłączyć się do głosu Ingolda⁷³:

⁶⁹ Na podstawie badań terenowych prowadzonych razem z Joanną Kocembą-Żebrowską w Nowicy 19–23 maja oraz 30 czerwca–4 lipca 2019.

⁷⁰ Lussault, „Ouverture”, 9.

⁷¹ Tim Ingold, „Le problème de la symétrie ontologique”, w: Descola et Ingold, *Être au monde*, 72.

⁷² Descola et Ingold, 31.

⁷³ Nie kwestionuję tutaj istotnych różnic między obecnością antropologa a artysty w terenie.

Kiedy jesteśmy w terenie, kiedy spędzamy pewien czas między ludźmi, praktykując to, co zazwyczaj nazywa się „obserwacją uczestniczącą” [...]. To, co dzieje się w nas, to proces nauki i ten nas zmienia: zmienia sposób, w jaki postrzegamy i myślimy o świecie – nawet jeśli zdajemy sobie z tego sprawę o wiele później. To, przez co przechodzimy podczas okresu badań terenowych, jest procesem przedłużonej edukacji. Następnie sami stajemy się edukatorami: uczymy uczniów i przyczyniamy się do zmiany ich życia i ich sposobu myślenia. Ta zmiana jest porównywalna do tej, jakiej nasze życie doświadczyło w terenie.⁷⁴

Ingold rozumie edukację nie jako wpojenie wzorca zachowania i wiedzy, ale – sięgając do innej etymologii słowa⁷⁵ – postrzega ją jako „wyprowadzanie nowicjuszy w świat, a [...] być wyprowadzonym znaczy zarówno, że jest się ku nieznanemu popychanym, jak i że nieznanne nas przyciąga”⁷⁶. Pojmuje edukację jako praktykę „wystawienia się na coś”⁷⁷. W przypadku Teatru Węgajty to oznacza „stanięcie na gościńcu”, „pod gołym niebem, na nierównym gruncie”, działanie bez ubezpieczenia⁷⁸, narażenie się na chłód, wysiłek fizyczny, czasem także trudne, a nawet niebezpieczne doświadczenia społeczne. Równocześnie edukacja w tym teatrze jest rozumiana jako obserwacja zachowania istot wokół⁷⁹. Dominuje sposób uczenia nowych umiejętności – tańców, działań performatywnych – nie przez instruowanie, ale naśladowanie artystów i osób bardziej wprawnych, przez wielokrotne powtarzanie prób. Często nową wiedzę zyskuje się bez wcześniej przedstawionej instrukcji słownej, przez ciało, we wspólnym działaniu, które odbywa się w atmosferze akceptacji i uważności wobec tych, którzy mają z zadaniem największą trudność. Podobnie nauka kanonów odbywa się przez wspólny śpiew, często nawet bez wstępnej znajomości słów. Tak prowadzona nauka stymuluje rozwój ucieleśnionej wyobraźni. Podobnie jak w antropologii, w IST „ludzie powoli zyskują wiedzę, nie otrzymują jej w pełni gotowej. Ten proces łączy wystawienia na wiedzę z zewnątrz i postępującego rozumienia”⁸⁰. W IST adepci często zdobywają wiedzę płynącą od środka.

⁷⁴ Descola et Ingold, *Être au monde*, 34.

⁷⁵ Nie pochodzącej od łacińskiego czasownika „educare”, ale od „educere”, pochodzącym od „ex” (poza, z) i „ducere” (wieść, prowadzić). Ingold, „«Człowieczyć»”, 535.

⁷⁶ Ingold, 535.

⁷⁷ Ingold, 536.

⁷⁸ Wacław Sobaszek, „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego Węgajty”, *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, nr 3/4 (1991): 69.

⁷⁹ Descola et Ingold, *Être au monde*, 44.

⁸⁰ Descola et Ingold, 73.

W Węgajtach jej podstawą nie jest zazwyczaj przekaz werbalny (znak, struktura), ale rytm: tańca, śpiewu, chodzenia, biegu, akompaniamentu muzycznego, pór roku, którym podporządkowana jest działalność teatru, nawiązywanych relacji. Dlatego też edukację w Teatrze Węgajty warto postrzegać w perspektywie antropologii modalnej⁸¹. Interpretuje ona trwania jako złożone z ciągłości i nieciągłości, ruchu falującego, dla którego ulubione są linie krzywe. Społeczność postrzegana w tej perspektywie, jak zauważył François Laplantine, przejawia się nie przez dodawanie elementów, gromadzenie (znaków, dóbr), nie w przemieszczaniu elementów z jednego miejsca na inne, ale w formie ruchu, gestu, chodu, tańca, w procesie kształtowania i transformacji, w którym wyłaniają się bezustannie nowe formy. „Jest nie tyle zbiorem (zgrupowanych, skomponowanych, ponownie zorganizowanych elementów) co intensywnością i rytmicznością”. Antropologia modalna zakłada też inny tryb kształtowania wiedzy, odwołujący się do ciała, ale nie w sposób „anatomiczny czy fizjologiczny, ale choreograficzny”⁸², jego ważnym czynnikiem są relacje oraz wielozmysłowe doświadczenie świata.

Jaki jest cel bycia w środowisku, działań w terenie, edukacji, czemu służy podążanie wzdłuż ścieżek i rozwijanie w ten sposób relacji? Od blisko dwudziestu lat postawę Teatru Węgajty można określić jako krytyczną, a główne działanie zespołu to cierpliwe wypracowywanie zmiany społecznej. I w tym miejscu twórcy spotykają się z Timem Ingoldem, który pisał:

Antropologia jest *krytyką*, gdyż nie możemy cieszyć się rzeczami takimi, jakimi są. Od ogólnych opinii, metod produkcji, dystrybucji, rządów i wiedzy, które zdominowały epokę nowoczesną zaprowadziły świat na skraj katastrofy. Jeśli chcemy przeżyć, potrzebujemy każdej pomocy, którą moglibyśmy znaleźć. Ale nikt – żadna grupa rdzenna, żadna wyspecjalizowana społeczność, żadna doktryna i filozofia – nie posiadają kluczy przyszłości [...]. Tą przyszłość, musimy stworzyć sami, dotrzemy tam jedynie dzięki dialogowi. Jestem przekonany, że rola antropologii polega na wytyczeniu pola tego dialogu: uczynieniu z ludzkiego życia rozmowy.⁸³

Twórcy Teatru Węgajty nie tyle z tworzonych przedstawień czynią główne pole dialogu, ile posługują się teatrem – rozumianym w poszerzonej (węgajckiej) formule jako pretekst do spotkań i katalizator energii społecznej. To podczas

⁸¹ Laplantine, *Le social et le sensible*, 185–216.

⁸² Laplantine, 37.

⁸³ Descola et Ingold, *Être au monde*, 75.

tych spotkań (zarówno w skali mikro, jak i w trakcie dużych festiwalowych przedsięwzięć) budują przestrzeń dialogu. Z nadzieją, że mimo różnych ograniczeń i zmagania, zewnętrznych i wewnętrznych spod grubej warstwy asfaltu, jak w działaniu artystycznym Klausa Webera, zatriumfuje grzybnia⁸⁴. Praca Erdmute i Wacława Sobaszków stanowi rodzaj takiej grzybni, która rozsadza i kruszy sztywne formy, podążając własnymi ścieżkami.

e) Ku antropologii lasu

Twórców Teatru Węgajty można postrzegać jako założycieli nowej tradycji teatralnej⁸⁵. Charakteryzuje ją dostrzeżenie tego, że teatr to „proces biospołeczny”, w którym zjawiska „biologiczne” i „społeczne” nie są ujmowane jako składniki komplementarne, ale jako elementy continuum, między którymi nie ma rozdzielienia⁸⁶. Taka perspektywa wynika z wizji człowieka jako istoty biospołecznej⁸⁷ (*biosocial beings*) lub, używając terminologii Ingolda⁸⁸, tej, która biospołecznie staje się (*biosocial becomings*)⁸⁹. Na tradycję teatru postrzeganego jako proces biospołeczny składają się zarówno elementy działalności człowieka – w Teatrze Węgajty: aktora, performerera, animatora, pedagoga, wykonawcy obrzędu; takie jak: praca teatrów laboratoryjnych, alternatywnych, integracyjnych, zaangażowanych w projekty ze społecznościami, sztuka ludowa oraz działalność kontynuatorów tradycji obrzędowych – jak i aktorów post-ludzki, w tym przypadku głównie lasu.

W latach dziewięćdziesiątych xx wieku Ludwik Flaszen pisał o laboratoriach teatralnych jako miejscach skrzyżowania tradycji naukowych, rzemieślniczych i duchowych, wschodnich i zachodnich, przestrzeniach spotkania i wymiany między przedstawicielami różnych ludów, kultur i tradycji⁹⁰. Taka definicja w odniesieniu do Teatru Węgajty wymaga uzupełnienia. W tym teatrze spotkania

⁸⁴ Artysta niemiecki Klaus Weber działkę zakupioną w Berlinie pokrył grubą warstwą asfaltu, identyczną do tej stosowanej przy tworzeniu autostrad. Rozsiał na niej wyselekcjonowane zarodniki jadalnych grzybów. Po pewnym czasie asfalt zaczął pękać i pojawiły się białe kapelusze, które Weber zebrał i przyrzędził z nich posiłek.

⁸⁵ Eugenio Barba, „Traditions and the Founders of Tradition”, *New Theatre Quarterly*, no. 38 (1994): 197–198.

⁸⁶ Konczal, *Antropologia lasu*, 409.

⁸⁷ W wydaniu francuskim *Słownika antropologii teatru* cel dziedziny został sformułowany jako „badanie zachowań biologicznych i kulturowych człowieka w sytuacji przedstawienia, to znaczy człowieka wykorzystującego swoją obecność fizyczną i umysłową według zasad odmiennych niż te, rządzące w życiu codziennym”. Eugenio Barba, „ИСТА, International School of Theatre Anthropology”, w: *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Eliane Deschamps-Pria (Holstebro: International School of Theatre Anthropology, 1985), nlb. (wyróżnienie kursywą – M.H.).

⁸⁸ Ingold, „Ensembles of Biosocial”, 22–41.

⁸⁹ Konczal, *Antropologia lasu*, 409.

⁹⁰ Ludwik Flaszen, „Kilka kluczy do laboratoriów, studiów i instytucji”, *Dialog*, nr 7 (1998): 110.

i wymiany nie ograniczają się do przedstawicielek i przedstawicieli różnych ludów, kultur i tradycji, ale obejmują reprezentantki i reprezentantów licznych gatunków i przebiegają często w wielogatunkowym krajobrazie lasu⁹¹. Przy czym las można postrzegać jako fenomen stowarzyszony z teatrem⁹².

Traktując las jako jedną z części składowych tradycji Teatru Węgajty, warto wskazać podobieństwa między obydwoma zjawiskami⁹³. Teatr Węgajty, podobnie jak las, choć w inny sposób i w odmiennych zakresach, stanowi „wielofunkcyjny ekosystem”⁹⁴. Łączy działania adeptów IST z aktorami Teatru Potrzebnego z DPS-u, ze społecznością wsi Węgajty, z dziećmi z gminy Jonkowo, integruje przyjezdnych z miejscowymi. Inspiruje tworzenie dotychczas nieistniejących relacji w lokalnej społeczności (na przykład między sąsiadami zaproszonymi do wspólnej organizacji *Sztuki w obejściu*). Wzmacnia więzi sąsiedzkie, gromadząc mieszkańców Nowicy podczas *Szopki noworocznej*, *Dziadówka – na Zajściach wielkanocnych*, wcześniej także integrował gospodarzy z Węgajt w trakcie *Zapustów* i *Sobótek* oraz potańcówek. Teatr jest miejscem scalającym w szczególności społeczność nowoosadników w gminie Jonkowo. Wyprowadza aktorów Teatru Potrzebnego z za niewidzialnego parkanu DPS-u, prezentując ich pracę na terenie gminy oraz na scenach olsztyńskich. Teatr, przynajmniej w dwóch wymiarach, spełnia funkcję ekologiczną (ochronną)⁹⁵ – tworzy przestrzeń dla wybrzmienia głosów grup mniejszościowych i osób zagrożonych wykluczeniem społecznym, równocześnie organizuje i angażuje się w lokalne działania ekologiczne, przygotowuje ekologiczne akcje performatywne, z dużym nasileniem od blisko dwudziestu lat prowadzi działalność edukacyjną w tym zakresie (wcześniej taka tematyka też się pojawiała, ale rzadziej). Zagadnienia ekologiczne są corocznie podejmowane podczas festiwalu *Wioska Teatralna*. Teatr Węgajty (w inny sposób niż las) produkuje tlen w wymiarze symbolicznym – wchodząc z działaniami teatralnymi i muzycznymi do miejsc w dużym stopniu ich pozbawionych – tak zwanych domów zbiorowych (schronisk dla osób z doświadczeniem bezdomności, więzień, szpitali), ale także do domów prywatnych podczas kolędowań. „Otwiera” te przestrzenie na zaistnienie w nich innego rodzaju doświadczeń i relacji międzyludzkich niż obecne na co dzień. Praca zespołu spełnia też ważne

⁹¹ Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom*.

⁹² Haraway, „Manifest gatunków”, 245–246.

⁹³ Przedstawiając cechy charakterystyczne lasu, odwołuję się do ustaleń antropolożki środowiska Agaty Konczal. Konczal, *Antropologia lasu*.

⁹⁴ Konczal, 338.

⁹⁵ Konczal, 302.

funkcje społeczne – pomaga tworzyć się wspólnotom⁹⁶ – największej, efemerycznej podczas festiwalu *Wioska Teatralna*, jak i mniejszym, bardziej trwałym: grupom teatralnym, muzycznym, kolektywom twórczym, grupom wsparcia, które wykluły się oddolnie z inicjatywy uczestników i uczestniczek węgajckich działań. Teatr, podobnie jak las, w znaczący sposób wpływa na życie ludzi, na ich „samopoczucie, dostarczanie przestrzeni rekreacji, oddziaływanie na kulturę, naukę”⁹⁷, „jest wiedzą”⁹⁸. Zarówno artyści zapraszani na festiwal, jego uczestnicy, adepci IST, jak i widzowie podkreślają regeneracyjny aspekt pracy i przebywania w teatrze, wzmocniony przez otaczające go środowisko przyrodnicze⁹⁹. Teatr nie pozostaje miejscem eskapistycznym, jego działania są dostrzegalne w gminie, w Olsztynie i w województwie, rozpoznawane w kraju. Ważną składową działań węgajckich są warsztaty prowadzone dla różnych grup zarówno przez Sobaszków, jak i przez artystki i artystów oraz aktywistki i aktywistów z kraju i z zagranicy. Teatr jest miejscem wiedzy w wymiarze praktycznym – uczy rzemiosła teatralnego, pieśni i tańców oraz testuje nabyte przez adeptów umiejętności podczas pokazów i wypraw – i teoretycznym – organizuje seminaria, konferencje, colloquia, wykłady, stwarza przestrzeń do dzielenia się wiedzą z różnych dziedzin i do generowania jej w trakcie dyskusji. Monika Blige – adeptka IST i aktorka porównała wiedzę zdobytą w Teatrze Węgajty do drugiego uniwersytetu¹⁰⁰.

Węgajty to teatr-w-lesie, który stał się przez lata jak gdyby teatrem-lasem, w którym różne aktywności (wyprawy, praca ze społecznościami, festiwale, działalność pedagogiczna, spektakle) niczym warstwy lasu występują w sieciach powiązań i fluktuacji, niekiedy zerwań i zakwestionowania, obumierania i odradzania się. W tej sieciowo-warstwowej, organicznej konstelacji ujawnia się jedna z cech charakterystycznych tego holobiontu¹⁰¹. Inna to wartości, jakimi od 1982 roku¹⁰² kierują się Sobaszkowie – z największą możliwą niezależnością wobec tego, co systemowe, i z najbliższym możliwym współistnieniem w ramach tego, co biospołeczne. To wartości oraz sposób tworzenia relacji międzyludzkich

⁹⁶ Por. Agata Konczal, „Gdzie, jaki i czyj las? Perspektywa antropologii lasu”, wykład w Pracowni na rzecz Wszystkich Istot, 4:35-5:03, 13 stycznia 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ePqCLFnnqfo>.

⁹⁷ Konczal, *Antropologia lasu*, 310.

⁹⁸ Konczal, 340.

⁹⁹ Por. wypowiedź Marka Kościółka w filmie „Wioska”, zdjęcia, dźwięk i montaż: Piotr Magdziarz, 2018. Por. wypowiedź Miłki Majczyno: Katarzyna Kułakowska i Miłka Majczyno, „To jest dla mnie świecka modlitwa: Rozmowa z Miłką Majczyno”, w: *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023), 28.

¹⁰⁰ Na podstawie wypowiedzi Moniki Blige w wywiadzie z Joanną Kocembą-Żebrowską przeprowadzonym we Wrocławiu w grudniu 2019.

¹⁰¹ Brzeziński i Sypniewski, „Węgajty”, 285.

¹⁰² Przeprowadzka Erdmute i Wacława Sobaszków do Węgajty.

i międzygatunkowych wyznaczają azymut etyczny i kształtują spoiwo węgajckiego kosmosu.



Bibliografia

- Barba, Eugenio. „Antropologia teatru: Krok dalej”. Tłumaczenie Piotr Szymanowski. *Dialog*, nr 4 (1982): 81–94.
- Barba, Eugenio. „Antropologia teatru: Pierwsze hipotezy”. Tłumaczenie Maria Berwid-Osińska. *Dialog*, nr 1 (1981): 94–100.
- Barba, Eugenio, „ISTA, International School of Theatre Anthropology”. W: *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Traduit par Eliane Deschamps-Pria. Holstebro: International School of Theatre Anthropology, 1985.
- Barba, Eugenio. „Traditions and the Founders of Tradition”. *New Theatre Quarterly*, no. 38 (1994): 197–198.
- Barba, Eugenio, i Nicola Savarese. „ISTA: Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru”. Tłumaczenie Grzegorz Ziółkowski. W: *Sekretna sztuka aktora: Słownik antropologii teatru*, 5. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.
- Biernat, Justyna. „The Landscape of Węgajty Theatre”. *Theatre Research International* 46, no. 3 (2021): 303–321. <https://doi.org/10.1017/S0307883321000286>.
- Borowska, Magdalena. „Pro-wspólnotowy potencjał afektywnego działania sztuki”. W: *Na styku: Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, redakcja Ewa Bal et al., 173–191. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Brzeziński, Daniel, i David Sypniewski. „Węgajty: Przewodnik antropologiczny”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1/2 (2022): 377–385.
- Buarque de Holanda, Sérgio. *Racines du Brésil*. Traduit par Marlyse Meyer. Paris: Gallimard, 2011.
- Darwin, Karol. *O powstawaniu gatunków*. Tłumaczenie Szymon Dickstein i Józef Nusbaum, opracowanie Joanna Popiołek i Małgorzata Yamazaki. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Descola, Philippe, et Tim Ingold. *Être au monde: Quelle expérience commune?* Traduit par Benjamin Fau. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2014.
- Flaszen, Ludwik. „Kilka kluczy do laboratoriów, studiów i instytutów”. *Dialog*, nr 7 (1998): 108–117.
- Grotowski, Jerzy. „Antropologia teatralna”. W: *Teksty zebrane*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek et al. 916–921. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.

- Haraway, Donna. „Manifest gatunków stowarzyszonych”. Tłumaczenie Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, redakcja Agnieszka Gajewska, 241–260. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Haraway, Donna. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, no. 3 (1988): 575–599.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Hastrup, Kirsten. *Droga do antropologii: Między doświadczeniem a teorią*. Tłumaczenie Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Ingold, Tim. „«Człowieczyć» to czasownik”. Tłumaczenie Ewa Klekot. W: *Colloquia Anthropologica: Problemy współczesnej antropologii społecznej*, redakcja Michał Buchowski i Arkadiusz Bentkowski, 527–544. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014.
- Ingold, Tim. „Ensembles of Biosocial Relations”. W: *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, edited by Tim Ingold and Gísali Pálsson, 22–41. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Ingold, Tim. *Marcher avec les dragons*. Traduit par Pierre Madelin. Bruxelles: Zones sensibles, 2013.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge, 2002.
- Ingold, Tim. *Splatać otwarty świat: Architektura, antropologia, design*. Tłumaczenie Dorota Wąsik. Kraków: Instytut Architektury, 2018.
- Jasińska, Magdalena. „Teatr Wiejski Węgajty jako teatr antropologiczny”. W: *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, redakcja Artur Duda et al. 219–235. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Konczal, Agata Agnieszka. *Antropologia lasu: Leśnicy a percepcja i kształtowanie wizerunków przyrody w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2017.
- Kułakowska, Katarzyna, i Miłka Majczyno. „To jest dla mnie świecka modlitwa. Rozmowa z Miłką Majczyno”. W: *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, redakcja Katarzyna Kułakowska, 27–32. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023.
- Laplantine, François. *Le social et le sensible: Introduction à une anthropologie modale*. Paris: Téraèdre, 2018.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. „Sztuki uważności”. Tłumaczenie Przemysław Czapliński. *Teksty Drugie*, nr 1 (2020): 204–214. <https://doi.org/10.18318/td.2020.1.11>.
- Lussault, Michel. „Ouverture”. W: Descola et Ingold, *Être au monde*, 7–23.

- Łubieński, Tomasz. „Wspólne ścieżki”. *Więź*, nr 1 (1995): 186–188.
- Matusiak, Dariusz, i Erdmute Sobaszek. „Na ścieżkach tradycji: Z Erdmute Sobaszek rozmawia Dariusz Matusiak”. *Dziki Życie*, nr 7/8 (2001): 12.
- Paprocka, Kamila. „Piony i poziomy: Rozmowa z Erdmute Sobaszek”. *Scena*, nr 3 (2011): 8.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2018.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Tłumaczenie, opracowanie i uzupełnienia Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Pradier, Jean-Marie. *Ciało widowiskowe: Etnoscenologia sztuk widowiskowych*. Tłumaczenie Kinga Bierwiaczonek. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Pradier, Jean-Marie. „Ethnoscénologie, manifeste”. *Théâtre/Public*, no. 123 (1995): 46–48.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sobaszek, Waław. „Czy mógłby?”. *Performer*, nr 22 (2021). <https://grotowski.net/performer/performer-22/czy-moglby>.
- Sobaszek, Waław. „Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego Węgajty”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 3/4 (1991): 69–70.
- Sobaszek, Waław. *Spiski życiowe: Dziennik węgajcki 1982–2020*. Węgajty: Stowarzyszenie Węgajty, 2020.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
- Turner, Victor. *Od rytuału do teatru: Powaga zabawy*. Tłumaczenie Jacek Dziekan i Małgorzata Dziekan. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005.

MAGDALENA HASIUK

adiunktka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki PAN. W latach 2018–2024 prowadziła badania zespołowe nad Teatrem Węgajty. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię dramatu i teatru w perspektywie antropologii kulturowej, teatr zaangażowany społecznie (ze szczególnym uwzględnieniem pracy teatralnej prowadzonej w więzieniach oraz twórczości teatralnej artystów z niepełnosprawnościami) a także laboratoria teatralne XX wieku.