

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Paulina Andruczyk  
Nr albumu: 309429

Barter jako narzędzie pracy animatorów  
kultury na podstawie działalności Nordisk  
Teaterlaboratorium Odin Teatret  
oraz wybranych ośrodków teatralnych  
w Polsce (Teatru Remus i Teatru Węgajty)

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr Zuzanny Grębeckiej  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, wrzesień 2015

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Niniejsza praca ma na celu ukazanie różnych sposobów wykorzystywania narzędzia, jakim jest barter we współczesnej animacji kultury. Sytuacja wymiany dóbr kulturowych zainicjowana spontanicznie przez aktorów duńskiego Odin Teatret stała się początkiem stosowania bezgotówkowych wymian w rozmaitych działaniach animacyjnych, nie tylko teatralnych. Przykłady użycia barteru w pracy artystycznej i społecznej odnaleźć można również w Polsce, m.in. w projektach położonego nieopodal Olsztyna Teatru Węgajty oraz warszawskiego Teatru Remus. Instytucje te od lat posługują się barterem podczas realizacji różnych projektów społecznych i artystycznych. Używany być on może jako sposób prowadzenia badań etnograficznych, sposób na nawiązanie dialogu z przedstawicielami odległych kultur, ale też jako metoda pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem społecznym.

## **Słowa kluczowe**

Barter, animacja kultury, Odin Teatret, społeczność lokalna, Teatr Węgajty, Teatr Remus, kultura, sztuka

## **Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

Barter as a tool of culture animators exemplified by Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret activity and chosen Polish theatre centres (Theatre Remus and Theatre Węgajty)

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	6
ROZDZIAŁ 1 .....	8
Animacja kultury – metody i narzędzia.....	8
1.1 Źródła animacji kultury.....	9
1.2 Barter jako metoda pracy ze społecznościami .....	14
1.2.1 Czym jest barter? .....	14
1.2.2 Zastosowanie metody barterowej w animacji kultury .....	18
ROZDZIAŁ 2 .....	20
Barter Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret – historia i terażniejszość.....	20
2.1 Odin Teatret – początki teatru.....	21
2.2 Rozwój działalności Odin Teatret – Trzeci Teatr .....	25
2.3 Bartery Teatru Odin – nowe zastosowanie metody barterowej w ujęciu Eugenia Barby.....	28
2.3.1 Geneza barterów Odin Teatret – wyprawa do Carpignano .....	28
2.3.2 Bartery Odin Teatret – przykłady i rozwój idei.....	33
2.4 Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru ISTA .....	44
2.5 Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret – terażniejszość .....	49
2.5.1 Współczesne bartery Odin Teatret – Festuge, święto Holstebro.....	50
2.5.2 Rola animatorów kultury w prowadzeniu barterów na podstawie działań Kaia Bredholta .....	59
ROZDZIAŁ 3 .....	62
Barter jako sposób prowadzenia badań etnograficznych na przykładzie działalności Stowarzyszenia Teatru Węgajty .....	62

3.1	Teatr Węgajty – rys historyczny i idee pracy.....	63
3.1.1	Teatr Węgajty a polski teatr kontrkultury.....	65
3.1.2	Kultura ludowa i muzyka w działalności Teatru Węgajty.....	68
3.2	Wyprawy terenowe Teatru Węgajty z zastosowaniem barterów.....	71
3.2.1	Inna Szkoła Teatralna.....	74
3.3	Festiwal Wioska Teatralna.....	82
ROZDZIAŁ 4 .....		88
Zastosowanie metody barterowej w pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem społecznym na przykładzie działalności Stowarzyszenia Teatralnego Remus.....		88
4.1	Stowarzyszenie Teatralne Remus – historia i idee pracy.....	88
4.2	Projekty animacyjne Stowarzyszenia Teatralnego Remus .....	92
4.3	Bartery wieczorne Stowarzyszenia Teatralnego Remus jako metoda pracy ze społecznością lokalną.....	96
ZAKOŃCZENIE .....		102
BIBLIOGRAFIA .....		105
SPIS ILUSTRACJI.....		109

## WSTĘP

Barter – bezpieniężna wymiana dóbr – jest systemem funkcjonującym współcześnie nie tylko w handlu. Transakcja oparta na zasadzie wzajemności, jeden z najstarszych sposobów nawiązywania więzi międzyludzkich, zadomowiła się także w słowniku animatorów kultury, którzy w różnych sytuacjach i w kontakcie z różnymi grupami odbiorców stosują barter, jako narzędzie pracy ze społecznościami. Zgodnie z jego podstawowymi założeniami animatorzy, dając coś od siebie, otrzymują w zamian dobra kulturowe, wytwory kultury danej społeczności. Żadna ze stron transakcji nie ponosi strat, a wręcz obie rozchodzą się po barterze bogatsze o nowe doświadczenia.

Pojęcie barteru pojawiło się w obszarze działań związanych z kulturą za sprawą Eugenia Barby i Odin Teatret. Reżyser właśnie barterem nazwał spontaniczną wymianę pieśni, tańców i teatralnych scen, jaka odbyła się za sprawą jego aktorów w 1974 roku na południu Włoch, z mieszkańcami wsi Carpigiano. Od tego momentu w tekstach jego autorstwa często pojawia się motyw „naturalnej wymiany”, która stała się motywem przewodnim wielu działań zespołu z Holstebro i niejako jego filozofią pracy. Zagraniczne wyprawy Odin Teatret sprzyjały rozwijaniu koncepcji kulturowego barteru, a następnie jego popularyzacji.

W niniejszej pracy barter rozumiany jest szeroko, jako wymiana przejawów kultury nie tylko wzbogacająca wiedzę na temat innych form ekspresji, ale będąca w równym stopniu społeczną interakcją ponad podziałami kulturowymi, pomagającą w nawiązywaniu relacji, w pokonywaniu uprzedzeń, trudności językowych oraz różnic światopoglądowych. Jako narzędzia pracy używają go obecnie rozmaite teatry, instytucje kulturalne, organizacje pozarządowe. Animatorzy i animatorki kultury sięgają po metodę barterową podczas realizacji projektów społecznych, artystycznych, etnograficznych czy edukacyjnych.

Przykładami instytucji, które korzystają w swojej pracy z barterów są m.in. Teatr Węgajty oraz Stowarzyszenie Teatralne Remus. Idąc drogą przetartą przez Odin Teatret, teatry te z powodzeniem organizują bartery z lokalnymi społecznościami, ale w odmiennych celach. Aktorzy Węgajt stosowali naturalną wymianę podczas swoich wypraw etnograficznych głównie po to, by dzielić się swoim dorobkiem teatralnym z mieszkańcami odwiedzanych wsi uczyć się w zamian od nich tradycyjnych pieśni, tańców, muzyki, opowieści oraz nawiązywać trwałe relacje. Była to zatem metoda prowadzenia badań terenowych. Członkowie warszawskiego Teatru Remus, którzy za pośrednictwem Katarzyny Kazimierczuk nawiązali bezpośrednią współpracę z Odin Teatret, stosują bartery w

animacyjnej pracy ze społecznościami zamieszkującymi Pragę Północ, na której Remus koncentruje swoje działania. Ich bartery wieczorne stały się trwałym elementem wakacyjnych projektów z dziećmi i młodzieżą, angażują również dorosłych mieszkańców praskich kamienic. W działalności Teatru Remus barter jawi się jako narzędzie do pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem społecznym.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie różnych sposobów wykorzystywania metody barterowej we współczesnej animacji kultury. Poszukując odpowiedzi na pytania o możliwości stosowania naturalnych wymian, przytoczono w pracy przykłady działań duńskiego Odin Teatret oraz polskich – Teatru Węgajty i Teatru Remus. Służą one ukazaniu zastosowań tego samego narzędzia w zgoła odmiennych sytuacjach i w różnym celu – od poznania odległych kultur, po pracę z grupami dyskryminowanymi. Uniwersalizm barteru obrazują zagraniczne wyprawy aktorów Eugenia Barby, wyprawy etnograficzne zespołu z Węgajt oraz społeczno-artystyczne projekty realizowane przez Remus na warszawskiej Pradze. Kolejne rozdziały rozwijają temat barteru jako narzędzia animacji kultury i ukazują różne podejścia do wcielania go w pracę ze społecznościami.

## **ROZDZIAŁ 1**

### **Animacja kultury – metody i narzędzia**

Trudno znaleźć inny, równie nieuchwytny i niedający się łatwo zdefiniować termin, jak „animacja kultury”. Jednak, by przejść do próby opisu metod i narzędzi, jakimi posługują się społecznicy nazywani obecnie animatorami kultury, należy na samym początku pochylić się nad przygotowaniem odpowiedniego podłoża do dalszych rozważań. Próba znalezienia odpowiedzi na najistotniejsze pytania dotyczące istoty animacji kultury podjęta zostaje tutaj w celu stworzenia punktu odniesienia dla wszelkich wątków podejmowanych w późniejszych rozdziałach pracy. Niniejszy rozdział ma za zadanie ustalić źródła animacji kultury, określić cechy aktywności społecznych zaliczanych do kręgu działań animacyjnych oraz sprecyzować ich najważniejsze założenia i cele.



## 1.1 Źródła animacji kultury

Aby określić działania, które dziś określa się animacją kultury, sięgnąć należy do początków upowszechniania idei uczestnictwa w kulturze i popularyzacji działalności kulturalnej nie tylko wśród wysokich klas społecznych. Wraz z modernistyczną wizją świata rozpowszechnianą od połowy XX wieku, pojawiły się nowe koncepcje dotyczące uczestnictwa w kulturze i jej upowszechniania wśród zróżnicowanych społeczności. Zakładano przy tym „istnienie całych grup kulturowo biernych niezdolnych do aktywnego współuczestnictwa w wytwarzaniu rzeczywistych wartości kulturowych; zdolnych jedynie do inercyjnego przyswojenia wartości wypracowanych przez innych i przystosowanych do odbioru”<sup>1</sup>. W tak rozumianym działaniu uczestnik życia kulturalnego nie miał w zasadzie wpływu na kształt otaczającej go rzeczywistości społeczno-kulturowej. Rola artysty natomiast sprowadzała się w takich społecznościach nie tyle do roli twórcy, co do edukatora, wyznaczającego kierunki rozwoju szeroko rozumianej kultury.

Początku tego, co dziś określamy mianem animacji kultury upatrywać można we Francji w latach sześćdziesiątych XX wieku. Chociaż terminy, które połączyła w sobie zbitka „animacja kultury” pojawiały się w tekstach społeczników, artystów i pedagogów już o wiele wcześniej (m.in. w projekcie kultury demokratycznej Edwarda Abramowskiego z 1907 roku). Nie istnieje rzecz jasna konkretny termin, który można by przyjąć za „datę narodzin” animacji kultury. Nie ulega jednak wątpliwości, że w latach sześćdziesiątych na szerszą niż kiedykolwiek wcześniej skalę zainicjowane zostały działania dążące do aktywizacji społecznej różnych środowisk i grup społecznych. Powiązać to można z zaproponowaną przez Andre Malraux – francuskiego pisarza, eseistę oraz polityka – koncepcją „kultury integralnej”, według której kultura jest nieodłącznym i niezbędnym elementem rzeczywistości, w jakiej funkcjonują obywatele danego kraju, dane społeczności i stanowi bardzo ważny aspekt życia. Docenienie tej sfery przez władze może skutkować podniesieniem jakości życia społecznego i poziomu zadowolenia obywateli. Wyrażał także przekonanie, że bez kultury nie ma rozwoju ani w zakresie społecznym, ani ekonomicznym. Bez względu na zmiany w technologiach komunikacji, aby umożliwić niezbędny społecznościom rozwój, dbać należy przede wszystkim o udostępnianie wytworów kultury jak największej liczbie odbiorców, wspierać i pobudzać ich twórczość oraz umożliwiać

---

<sup>1</sup> W. Żardecki, *Dylematy przemian animacji kulturalnej w perspektywie historycznej*, [w:] *Dylematy animacji kulturalnej*, red. Halina Kosienkowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 64.

dostęp do dziedzictwa kulturowego. Sektor kultury jest bowiem integralną częścią procesu wpływającego na jakość życia członków danej społeczności.

Gdy w społeczeństwie francuskim pojawiły się tendencje konsumpcjonistyczne, animacja kultury wyłoniła się, jako działania zmierzające do zintegrowania środowisk, odrzucenia przestarzałych podziałów formalnych i wewnętrznej hierarchizacji ludności. Społecznicy, aktywiści i artyści pragnęli zainicjować we Francji tworzenie nowych relacji społecznych opartych na zawiązanych oddolnie grupach oraz szczerzej komunikacji społecznej. „Opozycja wobec tradycjonalizmu dała o sobie znać przede wszystkim w kręgu francuskiej młodzieży akademickiej, szeroko popartej przez starszą młodzież licealną i robotników”<sup>2</sup>. Bardzo nośne wśród studentów oraz innych zwolenników wystąpień i rozruchów w maju 1968 roku były hasła takie jak: „kultura dla wszystkich”, „każdy człowiek jest twórczy”, czy też „każdy jest artystą”. Potrzeba przeformułowania dotychczasowych zasad kształtujących życie społeczne i kulturalne w krajach Europy Zachodniej była na tyle silna, że dała początek głębokim zmianom w funkcjonowaniu społeczeństw europejskich.

Od samego początku animacja kultury przysparzała wielu kłopotów osobom próbującym ją jednoznacznie zdefiniować, czy też sprowadzić działania z nią związane do ograniczonych ram konkretnej dziedziny naukowej. Jako dyscyplina typowo praktyczna, animacja nie ulega prostej klasyfikacji. Na jej obraz składają się bowiem przeróżne metody z pogranicza wielu dyscyplin: socjologii, etnologii, etnografii, psychologii, a także sztuki. Nie ulega wątpliwości, że jest to dziedzina na wskroś społeczna – w centrum swoich zainteresowań stawia bowiem człowieka i jego doświadczenia kulturowe.

Samo słowo „animacja” pochodzi bezpośrednio od łacińskich „anima” – „dusza” oraz „animo”, czyli „ożywiać”. Jak stwierdza Grzegorz Godlewski w książce *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, animacja rozumiana jako ożywianie pewnych sfer, rodzajów doświadczenia kulturowego człowieka,

to zadanie wyłonione przez historyczną sytuację kultury, jako odpowiedź na jej zaniechania, zaniedbania i dysfunkcje. Nie ma tu więc uniwersalnych recept ani modelowych rozwiązań; wyznacznikiem działalności animacyjnej jest, z jednej strony, porządek wartości i potrzeb kulturowych, z drugiej zaś – historyczny stan ich realizacji.<sup>3</sup>

Uświadamiając sobie owo pierwotne znaczenie, można spróbować wyodrębnić główne cele animacji kultury. Są to m.in.: pobudzanie ludzi do aktywnego współdziałania w tworzeniu otaczającej ich kultury, partycypacja społeczno-polityczna, zachęcanie do działania na rzecz

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 64.

<sup>3</sup> *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 64.

społeczności lokalnej, a więc do odnajdywania i uruchamiania twórczych potencjałów tkwiących w każdym środowisku. Z tych głównych założeń wypływają jednak kolejne, pośrednie cele działań animacji kultury, takie jak: integracja różnych środowisk, aktywizacja osób zagrożonych wykluczeniem społecznym, nawiązywanie dialogu i rozwiązywanie problemów społecznych, poszerzanie świadomości obywatelskiej, rozwój oraz wymiana doświadczeń wewnątrz społeczności lokalnych.

Od razu można też zaznaczyć, co celem animacji nie jest. Animacja kultury nie dąży do upowszechnienia szeroko rozumianej „kultury wysokiej” ani innych wytworów kultury. Zakłada w sobie relatywizm kulturowy i wystrzega się narzucania czegokolwiek odbiorcom swoich działań. Nie jest instrumentem służącym zdobyciu dominacji. Głęboko zakorzeniona w antropologii kulturowej próbuje zrozumieć sytuację i potrzeby partnera swoich działań. Wymagane od animatorów antropologiczna obserwacja i wrażliwość pomagają odnaleźć się w szerokim kontekście międzyludzkich relacji, modeli i wzorów postępowania, lokalnych tradycji, a nawet przestrzeni architektonicznej miejsca działania. Tak rozumiana i realizowana animacja kultury pozwala podnosić jakość życia społecznego. Poprzez upowszechnianie uczestnictwa w kulturze i zachęcanie do realizacji swoich potrzeb w ramach kultury stworzonej przez samych odbiorców, może wpływać nie tylko na ludzką świadomość, ale także na ogólną kondycję i kształt społeczności.

Leszek Kolankiewicz w tekście *Kultura czynna. Prahistoria Animacji Kultury* właśnie w tytułowej kulturze czynnej dostrzega kolejne źródła współczesnej animacji kultury. W latach siedemdziesiątych założyciel Teatru Laboratorium Jerzy Grotowski odszedł w swoich poszukiwaniach od pracy nad spektaklami, poświęcając się teatrowi uczestnictwa, gdzie kontekst społeczno-polityczny miał raczej znaczenie drugorzędne. Na tym etapie działalności Grotowski skupił się na idei wspólnoty tworzenia, określonej przez niego jako „kultura czynna”. Był to jeden z przełomowych momentów zniesienia podziału na twórców i widzów oraz skupienia nie na dziele końcowym, a w znacznej mierze na procesie współtworzenia. Profesor przytacza na potwierdzenie tego faktu słowa samego Grotowskiego, który stwierdza, że elementy „kultury czynnej”

można sprowadzić do czegoś najprostszego, jak: działanie, reagowanie, spontaniczność, impuls, pieśń, spolegliwość, muzykowanie, rytm, improwizacja, dźwięk, ruch, prawda i godność ciała. Ale także: człowiek względem człowieka, człowiek w świecie dotykającym<sup>4</sup>.

I dalej, stwierdza reżyser:

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 43.

To, o czym mówię, nie jest dziełem w znaczeniu twórczego produktu; jest nim jednak na inny sposób, jako proces twórczy, kolektywny, otwarty na nowe możliwości, a więc za każdym razem inny<sup>5</sup>.

Trudno nie zgodzić się zatem z obserwacją Kolankiewicza, zgodnie z którą jeden z wielu korzeni obecnej animacji kultury sięgać może teatralnej i teoretycznej działalności Jerzego Grotowskiego. Jego podejście do uczestnictwa w kulturze pokrywa się z ideami przyświecającymi pracy animatorów, takimi jak: aktywizacja społeczeństwa, pobudzanie kreatywności poprzez wspólne uczestnictwo w projektach, integracja, skupienie na procesie, działaniu, współdziałaniu.

Omawiając aktywności, jakie obejmuje swoim zasięgiem animacja kultury, na uwagę, doprecyzowanie i głębszą analizę zasługuje sformułowanie „społeczność lokalna”, spopularyzowane przez samych animatorów kultury. Jak zauważa Zofia Dworakowska, nawet pobieżny przegląd rozmaitych zastosowań owego terminu pozwala na

sformułowanie hipotezy, że pojęcie to wykorzystywane jest przede wszystkim do wskazania grupy ludzi zamieszkujących określony obszar; kładzie się więc nacisk raczej na „lokalność” niż na cechy inherentne samej społeczności, jak rodzaj i intensywność relacji między jej członkami. Można odnieść wrażenie, że fakt spędzania życia na tym samym terenie stanowi podstawowy i wystarczający czynnik definiujący społeczność. Jest to jednak wrażenie mylące, bo prawdziwa przydatność tego terminu ujawnia się w znaczeniu, którego ono nie wyraża wprost, ale do którego niepostrzeżenie odsyła.<sup>6</sup>

Pojawia się tendencja do sytuowania „społeczności lokalnej” w miasteczkach i wsiach, podkreślając nieistniejące już często spójność i harmonijność niczym w społecznościach kultur tradycyjnych. Taka idealizacja spłaszcza i ogranicza sens tego terminu, przesłania bowiem „rzeczywisty stan relacji społecznych.”<sup>7</sup> Poza tym szkodzi to opisom społeczności, której członków nie łączy często nic poza zamieszkiwaniem tego samego terenu. Aby odpowiednio stosować termin „lokalna społeczność” należy zwracać uwagę na znaczenie obu z zestawionych słów.

Na przestrzeni lat, szukając sposobów na realizację wszystkich wymienionych tutaj zamierzeń animacji kultury, społecznicy nazywani obecnie animatorami wypracowali szereg metod i narzędzi działania. Podkreślić jednak należy, że tak samo jak zmienna jest współcześnie koncepcja kultury, tak samo zmienne i nieustannie rozwijane powinny być

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 43.

<sup>6</sup> Z. Dworakowska, *W podróży*, [w:] *Twórcze społeczności. Notatki z terenu*, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012, s. 7.

<sup>7</sup> Tamże.

aktywności podejmowane przez animatorów. By odpowiadać na potrzeby społeczeństwa, muszą oni na bieżąco aktualizować swoje projekty i nieustannie poszukiwać nowych sposobów na współpracę ze społecznościami, wypracowywać nowe narzędzia pracy. Jak podkreśla Grzegorz Godlewski, skuteczne działanie wymaga bowiem

czegoś więcej niż zastosowania takich czy innych sprawdzonych, standardowych form i technik. Wymaga takiej wiedzy, takich umiejętności, a nade wszystko takiej postawy – które pozwolą nie tylko rozpoznawać nowe wyzwania, ale też w nowy sposób je rozwiązywać.<sup>8</sup>

Skuteczni animatorzy i animatorki kultury, poszukując ciekawych sposobów na nawiązywanie relacji ze społecznościami chętnie sięgają po metodę barterową. Jednym z coraz bardziej popularnych i wciąż rozwijanych narzędzi pracy ze społecznościami jest bowiem barter, o którym więcej w następnym podrozdziale niniejszej pracy.

---

<sup>8</sup> *Animacja kultury – doświadczenie...* , s. 64.

## 1.2 Barter jako metoda pracy ze społecznościami

Aby omówić sposoby wykorzystania metody barterowej w pracy animatorów kultury i artystów z różnorodnymi społecznościami, należy najpierw sięgnąć do źródeł, czyli podstawowych definicji i założeń transakcji barterowej.

### 1.2.1 Czym jest barter?

Obecnie zagadnie barteru należy rozpatrywać interdyscyplinarnie – w sensie ekonomicznym, antropologicznym, psychologicznym oraz etycznym. Trudno jest jednoznacznie określić, w której z wymienionych dziedzin słowo barter użyte zostało po raz pierwszy, jednak nie jest to niezbędne do kontynuowania analizy tego zjawiska. Żadna z dyscyplin nie uzurpuje też sobie wyłączności na stosowanie owego terminu, toteż słowo „barter” używane jest współcześnie w nieco odmiennym znaczeniu zależności od kontekstu. Jednakże główne idee transakcji barterowej pozostają takie same w przypadku każdego z wymienionych obszarów.

Podstawowa, ekonomiczna definicja barteru mówi, że jest to:

umowa handlowa, na podstawie której następuje wymiana jednego towaru na drugi lub kilku towarów na kilka innych towarów. W barterze każda ze stron transakcji jest uważana za sprzedającego towar, który daje w zamian, i kupującego towar, który otrzymuje go od drugiej strony. Transakcje barterowe mogą składać się z jednej umowy kupna-sprzedaży lub dwóch umów na sprzedaż towaru z każdej strony. Koniecznym przy transakcjach barterowych jest identyczna wartość dostawy po obu stronach co umożliwia bezgotówkowy obrót (bez transferu pieniędzy)<sup>9</sup>.

Jest to zatem termin związany w sposób jednoznaczny z handlem i w nim niejako zakorzeniony. Popularne objaśnienie historii rozwoju pieniądza, spotykane w tekstach ekonomicznych, zakłada, że punktem wyjścia był właśnie barter. Społeczeństwa, które nie wytworzyły jeszcze symbolicznej formy pieniądza jako nośnika wartości materialnej, wymieniały często konkretne dobra, dążąc do tego, by bilans wymiany był zerowy – żadna ze stron transakcji nie poniosła strat. Uczestnicy barteru byli jednocześnie zarówno sprzedającymi, jak i kupującymi. Handel na zasadzie barteru odbywał się zazwyczaj pomiędzy różnymi społecznościami, rzadziej pomiędzy członkami jednej społeczności. Wewnątrz społeczności redystrybucja dóbr odbywała się częściej na bazie tradycji i zależności społecznych niż barteru.

Być może wytworzony wśród społeczności pierwotnych schemat wzajemnego składania sobie darów był pierwotną wersją tego, co współcześnie nazywamy właśnie

---

<sup>9</sup> K.P. Białecki, *Operacje handlu zagranicznego*, PEW, Warszawa 1997, s. 216.

barterem i co znajduje zastosowanie zarówno w obszarze ekonomii społecznej, jak i współczesnej animacji kultury.

W dawnych społecznościach zjawiskiem obdarowywania rządziły złożone obyczaje, do dziś utrzymujące się w grupach, które nie do końca utraciły związek z przeszłością. Na ogół sieci obdarowywania są blisko związane z pokrewieństwem. Obyczaj decyduje o tym kto daje komu. Będąc członkiem pewnych kategorii krewnych, możesz być tym, który daje, w innych możesz oczekiwać, że będziesz osobą obdarowywaną, a w jeszcze innych dary płyną w obie strony<sup>10</sup>.

Współczesne analizy przekazywania darów prowadzi się głównie w oparciu o kulturę społeczeństw tradycyjnych, choć stanowią one istotną część wydatków konsumpcyjnych także w społeczeństwach nowoczesnych. Przekazywanie darów silnie związane jest zazwyczaj z uznawanymi w danej zbiorowości wartościami i relacjami moralnymi. Jednym z motywów dzielenia się darami może być dążenie do poprawy statusu społecznego. „Kultura darów” to obecnie powszechnie znany termin antropologiczny, funkcjonujący w odniesieniu do społeczności, w których status społeczny uczestników, ich relacje i zależności wytworzone są na drodze bezinteresownej wymiany dóbr. Podstawowym celem „kultury darów” było zatem kształtowanie dobrobytu społeczności poprzez wypuszczanie w obieg dóbr posiadających wartość.

Choć podarunki mogą być wzajemne, równie często krążą. Słynnym przykładem jest system kula (co oznacza dosłownie „krąg”) funkcjonujący wśród mieszkańców Wysp Trobriandzkich. W układzie tym, cenne naszyjniki krążą z wyspy na wyspę w jednym kierunku, a bransolety w drugim. Społeczności biorące udział w obrzędzie kula żyją na wyspach tworzących zamknięty pierścień. Soulava (czyli naszyjniki z czerwonej muszli) są przekazywane zgodnie z ruchem wskazówek zegara, zaś mwali (pierścienie) poruszają się w stronę przeciwną. Za dar z jednej grupy, otrzymuje się przedmiot z drugiej. W rytuale biorą udział wyłącznie wybrani mężczyźni, a cała wymiana ma jasno określone reguły. Obrzęd wymiany poprzez dar przenika całe gospodarcze, plemienne i moralne życie Trobriandczyków. System kula opisany po raz pierwszy przez antropologa Bronisława Malinowskiego, jest filarem mechanizmu obdarowywania oraz innych wymian gospodarczych. Od czerwca 1915 do maja 1916 roku i od października 1917 do października 1918 roku Malinowski prowadził badania wśród Trobriandczyków. Miał okazję przyjrzeć się dokładnie prawom rządzącym wymianą darów oraz wysnuć wnioski z poczynionych obserwacji. Swoje doświadczenia zgromadził w pracach teoretycznych, m.in. *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* oraz *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*.

---

<sup>10</sup> L. Hyde, *The Gift (Dar)*, tłum. R. Palewicz, <http://sacred-economics.com/czesc-i-ekonomia-oddzielenia/>, (dostęp: 15.04.2015).

Jednak aby pozostać w zgodzie z chronologią studiów antropologicznych nad tradycyjną wymianą darów, należy zaznaczyć, że pierwsze zapiski dotyczące funkcjonowania tego typu kultury odnoszą się do społeczności Indian Ameryki Północnej, na północno-zachodnim wybrzeżu Pacyfiku. Właśnie tam wyklarował się potlacz – ceremonia obdarowywania, w czasie której przywódcy rozdawali uczestnikom obrzędu (podwładnym, następcom) duże ilości rozmaitych dóbr, aby zachować lub podnieść swój status w danej społeczności. Dodatkowym celem potlaczu było wywołanie u uczestników poczucia poniżenia. Mogli oni bronić się przed upokorzeniem, składając obdarowującemu dary w zamian lub, co często się zdarzało, niszcząc je, by pokazać swoją ofiarność. Tym sposobem spirala wymiany nakręcała się coraz bardziej, a do potlaczu włączane były coraz liczniejsze i cenniejsze dobra.

Tradycji wymiany, potlaczowi i systemowi kula wnikliwie przyjrzał się Marcel Mauss – francuski socjolog i antropolog. Swoje spostrzeżenia i refleksje zgromadził on w słynnym tekście *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*. Znajdujemy tam niezwykle istotne w kontekście barteru oraz całej niniejszej pracy stwierdzenie, a wręcz kwintesencję idei wymiany barterowej:

W poprzedzających nas systemach gospodarczych i prawnych nigdy niemal nie stwierdza się zwykłej wymiany dóbr, bogactw i wytworów w trybie transakcji rynkowych, w których uczestniczą jednostki. Przede wszystkim to nie jednostki, ale zbiorowości zobowiązują się wzajemnie, wymieniają i zawierają umowy [...] Ponadto tym, co owe grupy wymieniają nie są wyłącznie dobra i bogactwa, ruchomości i nieruchomości, rzeczy pożyteczne gospodarczo – są to przede wszystkim uprzejmości, festyny, obrzędy, usługi wojskowe, kobiety, dzieci, tańce, święta, jarmarki; rynek jest tylko jednym z ich aspektów [...] Wreszcie, owe świadczenia i przeciwświadczenia dokonywane są w formie raczej dobrowolnej, jako prezenty i podarunki, chociaż są one w istocie ściśle obowiązkowe<sup>11</sup>.

Marcel Mauss, podsumowując swoją pracę, zaobserwował i opisał trzy warunki ekonomiki daru funkcjonujące w społecznościach tradycyjnych: obowiązek darowania, obowiązek przyjęcia daru oraz obowiązek jego odwzajemnienia. Te podstawowe zasady transakcji barterowej, obowiązują do dziś bez względu na to, w ramach jakiej dyscypliny wymiana jest przeprowadzana. Stanowią także główne założenie barteru stosowanego jako narzędzie pracy animatorów kultury.

---

<sup>11</sup> M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, [w:] *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, red. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, PWN, Warszawa 2007, s. 109-110.



George Dalton, antropolog ekonomiczny, w swojej książce *Primitive Money* stwierdził wprawdzie, że w sensie ścisłej wymiany bezpieniężnej barter nigdy nie był ilościowo ważnym ani dominującym modelem transakcji w żadnym z minionych lub obecnych systemów ekonomicznych, jakie znamy<sup>12</sup>. Jego zdaniem jedyne przykłady barteru dotyczyły transakcji drobnych, rzadkich lub dokonywanych w nagłych przypadkach – tak samo jak dzisiaj. Jednak podkreślił inną, ideową wartość barteru, która znajduje swoje potwierdzenie w innych niż handel dziedzinach. W przeciwieństwie bowiem do współczesnych transakcji pieniężnych, które są zamknięte i nie nakładają na „obdarowanych”, czy też „kupujących” żadnych obowiązków,

proces obdarowywania jest otwarty i wytwarza więź między uczestnikami. Można na to spojrzeć tak, że dar krzepi darczyńcę, że ofiarowując go, dajemy coś z siebie. To odwrotność dzisiejszej transakcji towarowej, w której sprzedawane dobra są tylko własnością, oddzieloną od tego, kto je sprzedaje.<sup>13</sup>

Dopełniając rozważań na temat tego, czym był i jest barter, warto wspomnieć także słowa Lewisa Hyde’a, który w iście poetycki sposób wyraził ideę i zasady nieustannej wymiany podarunków:

Dar trafia do pustego miejsca. Krążąc po swej orbicie, dociera do kogoś, kto czekał najdłużej z pustymi rękami, a jeśli gdzie indziej pojawi się ktoś, kogo potrzeba jest większa, opuszcza swój stary kanał i trafia do tego kogoś. Dzięki swej szczodrości, możemy pozostać z niczym, ale nasz niedostatek wpływa potem delikatnie na wszystkich, aż ta rzecz w ruchu powróci, aby nas zaopatrzyć. Społeczny charakter nie znosi próżni.<sup>14</sup>

Wszystkie z przytoczonych tutaj definicji dotyczą tego, czym jest bareter w rozumieniu animacji kultury. Idea dzielenia się swoim kulturowym dorobkiem, według określonych zasad wzajemności, przy jednoczesnym wytwarzaniu więzi między uczestnikami naturalnej wymiany jest tym, co pozwoliło rozwinąć formę naturalnej wymiany do swoistego narzędzia pracy animatorów kultury. Tym, co zadecydowało o popularności metody barterowej w działaniach animacyjnych.

---

<sup>12</sup> G. Dalton, *Primitive Money*, <http://cas.umkc.edu/econ/economics/faculty/wray/631Wray/Dalton.pdf>, (dostęp: 15.04.2015), (tłum. własne).

<sup>13</sup> *Ekonomia oddzielenia*, <http://sacred-economics.com/czesc-i-ekonomia-oddzielenia/>, (dostęp: 15.04.2015).

<sup>14</sup> L. Hyde, *The Gift (Dar)*...

### 1.2.2 Zastosowanie metody barterowej w animacji kultury

Z zarysowanych powyżej zasad wymiany barterowej oraz z przytoczonych przykładów historycznego jej wykorzystania wynika, że

w grupach pierwotnych barter był często obrzędową wymianą dóbr o symbolicznej wartości, którego celem była integracja dwóch lub więcej społeczności we wspólnym działaniu. Dzięki uczestnictwie w barterach były one zmotywowane do tworzenia, a co za tym idzie do aktualizowania i określania swojej kulturowej tożsamości.<sup>15</sup>

Podobne cele – integracja, wspólnota działania, wymiana dóbr kulturowych i samookreślenie się – przyświecają i współczesnemu zastosowaniu barterów, między innymi w działaniach animatorów kultury, ludzi teatru, artystów i działaczy społecznych.

Zasada barteru jest obecnie bardzo często wykorzystywana podczas różnych działań zakładających kontakt między odmiennymi środowiskami, społecznościami, kulturami. Animatorzy, proponując wspólne działania, zachęcają do obustronnej (czasem nawet wielostronnej) wymiany umiejętności. Bardzo często takiej wymieniane podlegają tańce, pieśni, opowieści, czy też działania sceniczne. Jedna grupa prezentuje drugiej (lub pozostałym) swoje artystyczne umiejętności, po czym przyjmuje rolę widowni i ogląda prezentację innych uczestników barteru. Dzięki temu granica między artystą a widownią lub animatorami a społecznością przestaje obowiązywać.

Grupy prezentują to, co uważają za istotne, poznają przy tym odmienną kulturę innej grupy – uczą się jej. A ponieważ wiedzą, że prezentowane przez nich dzieła są tak samo ważne dla innych jak to, co sami pokazywali – budują w sobie szacunek wobec innych<sup>16</sup>.

Zaadaptowany na potrzeby animacji kultury rodzaj barteru stanowią zatem wymiany, w których korzyści materialne nie mają istotnego znaczenia albo są dodatkowym, jednym z wielu aspektów wymiany. Symboliczna transakcja barterowa, która, po pierwsze: integruje grupy ludzkie we wspólnym działaniu, po drugie: motywuje je do przekraczania własnych granic, po trzecie: stwarza okazję do czynnego aktualizowania własnej tożsamości kulturowej.

Opisana zarówno przez antropologów, jak i ekonomistów instytucja wymiany została w latach siedemdziesiątych niejako odkryta na nowo przez Odin Teatret Eugenia Barby i zaadaptowana do potrzeb współczesnych odbiorców. Obecnie metoda barterowa przeszczepiona z gruntu ekonomii i transakcji handlowych na grunt działań animacji kultury uznawana jest za kolejne narzędzie, jakim posługują się animatorzy w pracy ze

---

<sup>15</sup> M. Dobiasz, *Przybownik animatora kultury. Lokalne projekty twórcze*, [http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/przybownik\\_animatora\\_kultury.\\_lokalne\\_projekty\\_tworcze.pdf](http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/przybownik_animatora_kultury._lokalne_projekty_tworcze.pdf) (dostęp: 16.05.2015).

<sup>16</sup> Tamże.

zróżnicowanymi społecznościami. Współczesne projekty animacyjne niejednokrotnie sięgają po metodę wypracowaną przed laty i sukcesywnie udoskonalaną przez aktorów Odin Teatret. Jak stwierdza Marta Juszcuk,

w przypadku barterów Odin Teatret, [...] mamy do czynienia z aktualizacją pierwotnego wzorca symbolicznej wymiany, której owocami są podstawowe wartości kultury. Barter jako wymiana dóbr kulturowych jawi się jako uniwersalna metoda animacyjna, która może inspirować do pracy z różnymi grupami, począwszy od mikro kultur szkół, domów starców, więzień, po kultury wiejskie czy mniejszości narodowe. Jest przydatna zwłaszcza tam, gdzie istnieje potrzeba umacniania poczucia wspólnotowości, pierwotnych więzi społecznych, aktualizacji własnej tożsamości kulturowej czy społecznej. Umożliwia wyrażenie jej w praktycznym działaniu, w dialogu z drugim człowiekiem. Ukorzenia we własnej rzeczywistości, a zarazem budzi postawy tolerancji i ciekawości wobec innych<sup>17</sup>.

Zaproponowana przez Eugenia Barbę nowa formuła barteru – barteru teatralnego, wymiany kulturowej – zakorzeniła się na trwałe w obszarze animacji kultury. Aby zrozumieć ów fenomen warto prześledzić zatem ewolucję wypracowanego przez Odin narzędzia, poznać kontekst w jakim narodził się pomysł organizowania naturalnych wymian oraz przyjrzeć się całokształtowi działań teatru z Holstebro, co też ułatwić może kolejny rozdział niniejszej pracy.

---

<sup>17</sup> M. Juszcuk, *Barter jako metoda animacji kultury*, [w:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 281-282.

## **ROZDZIAŁ 2**

### **Barter Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret**

#### **– historia i terażniejszość**

W jaki sposób pojęcie wymiany barterowej pojawiło się właściwie na gruncie praktyk teatralnych? Aby odpowiedzieć na to pytanie sięgnąć należy do korzeni, czyli położonego w Danii miasteczka Holstebro – siedziby Odin Teatret, który stał się prekursorem zastosowania barteru w kontaktach ze swoją publicznością. Na przestrzeni dziesięcioleci zespół ten wypracował konkretną metodę pracy ze społecznościami, która zyskała wielu zwolenników nie tylko w środowisku teatralnym, ale także wśród animatorów kultury poszukujących rozmaitych sposobów nawiązywania relacji z odbiorcami swoich działań.

Niniejszy rozdział ma na celu ukazanie czym właściwie jest Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret, co składa się na specyfikę tego ośrodka, jakie działania podejmuje i dlaczego, jakie znaczenie dla rozwoju teatru miało wypracowanie nowej formuły barterowej, a raczej przeniesienie schematu bezkosztownej wymiany na kontakty z publicznością oraz co zadecydowało o niebywałej popularności ich metody pracy? By zgłębić istotę naturalnej wymiany warto dogłębnie przyjrzeć się działaniom Odin Teatret, ponieważ idea barteru pojawia się w obrębie wielu działań zespołu, podejmowanych w przeszłości i prowadzonych współcześnie.

## 2.1 Odin Teatret – początki teatru

Odin Teatret powstał w 1964 roku w Oslo, jako skandynawski teatr laboratoryjny. Dwa lata później, w roku 1966, aktorzy wraz z założycielem teatru – Eugeniem Barbą – przenieśli się do Holstebro – niewielkiego miasteczka w Jutlandii, na północnym-zachodzie Danii, gdzie działają w niemal niezmienionym składzie do dziś pod nazwą Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium. Uważany jest on obecnie za jeden z najważniejszych zespołów teatralnych pośród tzw. „teatrów międzykulturowych”. Jednak aby odpowiedzieć na pytanie o znaczenie Odin Teatret w dziejach teatru współczesnego, należy sięgnąć do historii – do wydarzeń, relacji i inspiracji, które zapoczątkowały karierę owej grupy teatralnej.

Założycielem Odin Teatret jest Eugenio Barba, włoski teoretyk teatru, reżyser i pedagog teatralny, który pierwsze próby zmierzenia się ze sztuką reżyserską podejmował już na emigracji. Fakt ten jest istotny w kontekście idei pracy, jaką postulował Barba. W roku 1954 wyemigrował do Norwegii, gdzie pracował jako spawacz i marynarz. Zainspirowany filmem Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*, wyruszył do Polski, gdzie od 1961 roku przebywał jako stypendysta UNESCO. Jak sam stwierdza w książce *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*: „To Andrzej Wajda przekonał mnie, by pojechać do Polski. Albo inaczej: Wajda nakręcił swój *Popiół i diament* właśnie po to, abym studiował teatr w Polsce. Film ten obejrzałem w Oslo jesienią 1959 roku. Był on dla mnie jak cios w żołądek”<sup>18</sup>. Początkowo Barba studiował w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Pobyt w stolicy był jednak stosunkowo krótki w porównaniu z czasem, jaki spędził on w Opolu, gdzie, w latach 1962–1964 był asystentem Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów. Eugenio Barba brał udział m.in. w

pracy nad *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego oraz *Tragicznymi dziejami doktora Fausta* według Christophera Marlowe’a. Swoje doświadczenia opisał w pierwszej książce poświęconej teatrowi Jerzego Grotowskiego, *W poszukiwaniu teatru zaginionego*, (Padwa 1965)<sup>19</sup>.

Refleksje dotyczące pobytu w Polsce opisał także po latach we wspomnianej już publikacji pt. *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*.

Jak zauważa Zofia Dworakowska, wydaje się, że „każde wspomnienie osoby Eugenia Barby wymaga przedstawienia jego artystycznego rodowodu, niczym uroczystej recytacji

---

<sup>18</sup> E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2011, s. 14, tłum. M. Gurgul.

<sup>19</sup> Eugenio Barba, [http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1361&lang=pl](http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1361&lang=pl) (dostęp: 7.02.2015).

imion przodków rozpoczynającej niektóre stare księgi”<sup>20</sup>. Dla polskich czytelników wątek kontaktów Barby i Grotowskiego, a szerzej – Odin Teatret z polskim Teatrem Laboratorium – wydaje się być szalenie istotny ponieważ uświadamia, że to „w Polsce tkwią korzenie teatru o międzynarodowej sławie”<sup>21</sup>. Nie ulega bowiem wątpliwości, jak istotną rolę odegrały w życiu artystycznym Barby doświadczenia zdobyte u boku Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów, gdzie, jak wyznaje sam autor – „nauczył się, że teatr jest narzędziem walki i wyrazem tęsknoty za wolnością”<sup>22</sup>. W posłowniu do książki *Pływające wyspy*<sup>23</sup> dodaje także, że właśnie w Polsce przeżył pierwszy etap głębokiej rewolucji teatralnej: zniesienie podziału na scenę i widownię, zniesienie dystansu między aktorami i publicznością. Tu zetknął się z tym sposobem traktowania i robienia teatru, który tkwił w nim głęboko, gdy w Norwegii zakładał Odin Teatret wraz z grupą młodych ludzi odrzuconych przez tradycyjną szkołę teatralną. „Doświadczenia wyniesione ze współpracy z Grotowskim miały decydujący wpływ na pierwsze lata działalności Odin Teatret i stanowiły punkt wyjścia dla rozwoju Barby jako reżysera, dramaturga i nauczyciela.”<sup>24</sup> Miały także fundamentalne znaczenie dla poszukiwań całego zespołu w zakresie gry aktorskiej i teorii teatru.

Bezpośrednio po stypendium w Opolu Eugenio Barba powrócił do Norwegii z zamiarem kontynuowania swojej pracy teatralnej. Jako imigrant miał jednak problemy ze znalezieniem pracy w jednym z norweskich teatrów. Powziął wówczas decyzję o stworzeniu własnej formacji. Nietypową obrał taktykę, ponieważ zdecydował się zaprosić do współpracy osoby nie będące absolwentami szkół teatralnych. Grupa, którą skompletował

składała się z ludzi, którzy w taki czy inny sposób nie przystawali do ogólnie przyjętego wzorca aktora teatru oficjalnego. Barba wybrał ich bowiem z listy odrzuconych z kursu prowadzonego przez Narodową Szkołę Teatralną. W ten sposób sam obcy wśród Norwegów, połączył się z tymi, którzy ze społeczeństwa norweskiego zostali w pewnym sensie wyłączeni<sup>25</sup>.

Wspominając ów punkt wyjścia, Barba stwierdza, że musiał szukać osób, które znajdowały się w takiej samej sytuacji, jak on: głodnych teatru i niemogących tego głodu zaspokoić.<sup>26</sup> W pierwszym składzie zespołu znalazło się czworo aktorów: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum oraz Torgeir Wethal. Aktorzy-amatorzy niewłóczęni w ramy

<sup>20</sup> *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2104, s. 9.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, wyd. Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003.

<sup>23</sup> E. Barba, *Beyond the Floating Islands*, Performing Arts Journal Publications, Nowy Jork 1986, (tłum. własne).

<sup>24</sup> I. Watson, *Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy*, tłum. A. Krzeczowska-Ślusarczyk, <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/eugenio-barba-i-odin-teatret-etos-zbiorowy> (dostęp: 8.02.2015).

<sup>25</sup> *Tysiąc i jedna noc...*, s. 353.

<sup>26</sup> E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów...*, s.119.

akademickiego wychowania nie bali się pod okiem Eugenia Barby eksperymentowania zarówno z własnym ciałem, jak i szeroko rozumianą formą teatralną. Zdecydowali się poświęcić intensywnym treningom, a nawet podporządkować niejako swoje całe życie nowemu teatrowi i rozpocząć przygodę, która trwa nieprzerwanie już ponad pięćdziesiąt lat.

Pierwsze przedstawienia Barby zrealizowane w jego własnym Odin Teatret były – podobnie jak spektakle Teatru Laboratorium, przy realizacji których współpracował – oparte na tekstach literackich (*Ornitofilene*, 1965; *Kaspariana*, 1967; *Ferai*, 1969). Po około dziesięciu latach Eugenio Barba zdecydował się jednak porzucić utwory literackie. Wówczas podstawą reżyserowanych przez niego przedstawień stały się improwizacje wywiedzione z treningów fizycznych aktorów Odin Teatret i badań nad sztukami przedstawieniowymi.

W pierwszej fazie rozwoju nowego ośrodka teatralnego kluczowe dla aktorów wydawały się być praca z ciałem i głosem (indywidualne i zbiorowe treningi fizyczne) oraz eksplorowanie swoich, rozumianych szeroko granic. W jednej z wypowiedzi Eugenio Barba tłumaczy skąd wziął się taki kierunek działań:

Myślałem wówczas: dlaczego [...] aktorzy nie zachowują się przeciwnie niż my, widzowie, oczekujemy? Dlaczego zamiast krzyżeć – nie popiskują ciuchutko, dlaczego nie całują tych, których nienawidzą, nie znęcają się nad tymi, których kochają? Oto koncepcja, która legła u podstaw Odin Teatret: przekraczać to, co w biegu rzeczy jest zwyczajne i przewidywalne; zaskakiwać widzów i samych siebie<sup>27</sup>.

Około dziesięć pierwszych lat ich pracy cechowało „zamknięcie, ukrywanie swojej pracy przed okiem ciekawskich”<sup>28</sup>. Skupienie na takim podejściu do pracy zespołu zaowocowało zwróceniem się Barby ku dramaturgii opartej w przeważającej mierze na elementach wokalnych i fizycznych, nie na samym tekście. Jak pisze Wojciech Baluch w jednym z rozdziałów antologii *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* – „spektakle grano wyłącznie przed nieliczną publicznością, gdyż poszukiwania teatralne służyły przede wszystkim rozwojowi aktorów”<sup>29</sup>.

Izolacja Odin Teatret nie zakładała jednak całkowitego zobojętnienia na sprawy otaczającego ich środowiska. Działania aktorów na scenie były odtąd jednocześnie swoistymi odpowiedziami na pytania, jakie aktorzy sami sobie stawiali, refleksjami na główny temat przedstawienia, jak i materiałem kompozycyjnym służącym do stworzenia całościowego obrazu scenicznego. Niekiedy w kolażowej formie Barba łączył owe fizyczne i głosowe wypowiedzi aktorów, mieszając i spinając je wspólną klamrą. Proces przygotowywania

<sup>27</sup> Wypowiedź Eugenia Barby ze ścieżki dźwiękowej filmu *In camino attraverso del teatro (W drodze przez teatr)* zrealizowanego przez Exe Christoffersena dla RAI. Archiwum Odin Teatret.

<sup>28</sup> *Tysiąc i jedna noc...*, s. 353.

<sup>29</sup> Tamże.

spektaklu stał się długim, wielotorowym przedsięwzięciem, któremu towarzyszyły niezmiennie wielka nieprzewidywalność oraz otwartość, zarówno aktorów, jak i reżysera na pojawiające się ekspresje. W wyniku takiej pracy stworzone zostały kolejne spektakle Odin Teatret, w tym między innymi: *Min fars hus* (1972), *Come! And the Day Will be Ours* (1976), *Brechts Aske* (1979), *Moon and Darkness* (1980), *Judith* (1987), *Talabot* (1988), *Itsi Bitsi* (1990), *The Castle of Holstebro II* (1990) *Kaosmos* (1993), *Inside the Skeleton of the Whale* (1997), *Doña Musica's Butterflies* (1997), *Ode to Progress* (1997) *Salt* (2001), *The Great Cities under the Moon* (2002), *Andersen's Dream* (2004), *Don Giovanni all'Inferno* (2006), *The Chronic Life* (2011).



## 2.2 Rozwój działalności Odin Teatret – Trzeci Teatr

Jeśli weźmie się pod uwagę tradycję, która ukształtowała Barbę, nie dziwi, że kolejne lata pracy jego zespołu jedynie umacniały to, co najtrafniej ujmując sformułowanie – „aktorocentryzm” – stwierdza Ian Watson w tekście *Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy*<sup>30</sup>. Kolejny etap rozwoju teatru określić zatem można okresem ugruntowywania w środowisku teatrów alternatywnych nowatorskiej techniki wytworzonej przez Barbę i jego aktorów. Umocnienie się w idei pracy skupionej na aktorach, ich możliwościach i osobistych doświadczeniach, przy jednoczesnym poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o sens istnienia teatru w ogóle i traktowania go jako sposobu funkcjonowania, miało bezpośrednie przełożenie na działalność Odin w latach siedemdziesiątych minionego stulecia.

Światowy rezonans wywołał napisany przez Eugenia Barbę w 1976 roku tzw. manifest Trzeciego Teatru. Ogłoszony został w Belgradzie podczas Pierwszego Międzynarodowego Spotkania Teatru Zespołów (Teatro di gruppo). Pomógł on „wyodrębnić zbiorowisko teatrów różnych i od teatru konwencjonalnego, i od awangardowego. Odin Teatret stanął wówczas na czele teatru rewolty: artystycznej, kulturalnej i społecznej”<sup>31</sup>. Sformułowanie „Trzeci Teatr” pojawiło się w tekście w opozycji do „pierwszego teatru” – instytucjonalnego oraz „drugiego”, czyli neoawangardowego, który pojawił się na fali nowatorskich dążeń na przełomie lat 50. i 60 w Europie. Szybko zyskało popularność, bo okazało się, że wiele ówczesnych grup teatralnych nie pasuje do zastanej kultury teatralnej. Manifest Barby postulował odcięcie się od kulturowego buntu z początków wieku, skierowanie uwagi ludzi teatru nie na wątek kryzysu kultury, który dominował w wypowiedziach neoawangardzistów, a na pytania o sens istnienia teatru, sposób jego funkcjonowania i znaczenie społeczne.

W tekście manifestu (przeznaczonym pierwotnie dla uczestników międzynarodowego spotkania poświęconego badaniom teatralnym pod przewodnictwem Eugenia Barby) odnaleźć można główne idee nowonazwanego ruchu teatralnego. Wśród nich pojawia się stwierdzenie opisujące poniekąd postawę Odin Teatret, jednak w tym kontekście nabrało ono znaczenia uniwersalnego:

Trzeci Teatr żyje na marginesach, często wręcz na obrzeżach centrów i stolic kulturalnych. Teatr ten tworzą ludzie, którzy określają siebie samych jako aktorów, reżyserów, ludzi teatru, chociaż rzadko mają tradycyjne wykształcenie teatralne, toteż nie są uznawani za profesjonalistów”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> I. Watson, *Eugenio Barba...*

<sup>31</sup> E. Barba, *Teatr...*

<sup>32</sup> Tamże, s. 207.

Trzy lata później w artykule *Teatr-kultura* opublikowanym w książce *Pływające wyspy*<sup>33</sup> Eugenio Barba zawarł syntezę swych przemyśleń dotyczących popularnego już wtedy ruchu. Jego zdaniem, aby zrozumieć kulturową funkcję teatru i jego pożytek społeczny, należy dostrzegać nie tylko „towar” – wyprodukowane przedstawienie – ale także stosunki ukształtowane w toku tego przedstawienia. Pomijanie tej perspektywy powoduje, że zaczyna się postrzegać teatry jako getta kulturowe. Z tego lęku przed izolacją (początkowo tak bardzo cenioną i pożądaną) wyrósł pomysł zjednoczenia wszystkich „niepożytecznych” grup teatralnych w ramach wspólnego ruchu – Trzeciego Teatru.

Pomysł Barby zyskał aprobatę szerokiego grona osób związanych z teatrem (zarówno twórców, jak i teoretyków) i przerodził się w latach siedemdziesiątych w istotny ruch artystyczny.

Choć bardzo zróżnicowany pod względem estetycznym, był spajany etyką pracy opartą na poszukiwaniu sensu życia przez teatr i w teatrze, i inspirowany twórczością Odin Teatret Eugenia Barby. Obejmował swoim zasięgiem zespoły teatralne, powstające na Półwyspie Apenińskim mniej więcej od początku lat siedemdziesiątych, z pozaartystycznych potrzeb ludzi zawodowo nie związanych z teatrem<sup>34</sup>.

Alternatywnym sposobem spędzania przez nich wolnego czasu były działania w teatrach amatorskich, przede wszystkim ulicznych, stanowiących dla nich miejsce przekroczenia codzienności, a także narzędzie rewolucji, walki politycznej i odrodzenia kultury. Wychodząc na ulice, aktorzy demonstrowali silną już wówczas potrzebę zmiany podejścia do kontaktu z widzami, do relacji z publicznością i przedefiniowania przestarzałego tradycyjnego podziału ról.

Fundamentalne znaczenie dla kształtowania się świadomości tego środowiska miało przedstawienie *Min Far Hus* Eugenia Barby. Kolejnymi ważnymi punktami odniesienia były praca The Living Theatre i Teatru Laboratorium Grotowskiego – tym razem poznawanego pośrednio, dzięki kontaktom z Odin. Trzeci Teatr wyodrębnił się na tle neoawangardy i od połowy lat siedemdziesiątych poszedł własną ścieżką, dystansując się od głównego nurtu ruchów awangardowych i jego kontynuacji. Podczas gdy neoawangarda szukała odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób pracować w teatrze, w odpowiedzi koncentrując się przede wszystkim na odnowieniu języka scenicznego, Trzeci Teatr pytał przede wszystkim o to, czy teatr jest jeszcze potrzebny człowiekowi w społeczeństwie<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> E. Barba, *Beyond the Floating Islands...*

<sup>34</sup> K. Woźniak, *Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorium w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle*, [http://www.grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru#footnote22\\_lorn2y](http://www.grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru#footnote22_lorn2y) (dostęp: 11.03.2015).

<sup>35</sup> Tamże.

Zwolennicy idei płynących z Manifestu zwrócili się ku publiczności, ku odbiorcom proponowanych przez teatr działań. Odświeżenie, a nawet zmiana charakteru relacji z widzami stały się jednymi z najważniejszych kierunków pracy sympatyków Trzeciego Teatru.

Ideą przewodnią, postulowaną przez Barbę i jego zwolenników był zatem teatr, jako wspólnota ludzi poszukujących odmiennego od panującego modelu życia, budującego autentyczne więzi międzyludzkie. Wśród nich znajduje się także „trzecia publiczność”, czyli ludzie, dla których teatr stanowi miejsce doznań innych niż wyłącznie artystyczne. Stąd dążenie do kontaktów ze społecznościami oddalonymi od wielkich ośrodków kultury i poszukiwanie sposobów nawiązywania z nimi głębszych relacji. Teatr w rozumieniu Odin Teatret nie ograniczał się wyłącznie do bycia dziedziną sztuki, ale rozszerzył swój zasięg stając się stylem i sposobem życia. Zaryzykować można stwierdzenie, że bartery organizowane na długo przed ogłoszeniem w 1976 roku Manifestu Trzeciego Teatru (więcej w następnym podrozdziale niniejszej pracy) były urzeczywistnieniem pojawiającej się wśród członków zespołu potrzeby nowego rodzaju kontaktu z widzem. Obserwacje poczynione przez Eugenia Barbę podczas zagranicznych wypraw zespołu i organizowanych wtedy barterów przyczyniły się zapewne do rozwoju kiełkującej w nim idei. Kontynuowane i udoskonalane po jej ogłoszeniu bartery stały się namacalnym przykładem tego, w jaki sposób Trzeci Teatr traktuje odbiorców swoich, nie zawsze stricte teatralnych działań.

W praktycznie wszystkich aktywnościach Odin Teatret pobrzmiewają idee zawarte w Manifestie Trzeciego Teatru. Aktorzy wraz z Eugeniem Barbą zdecydowali się umieścić teatr przed wszystkimi innymi życiowymi aktywnościami. Nie zrezygnowali ze swoich prywatnych dążeń i potrzeb, jednak dostosowali je do raz podjętej decyzji – tworzenia teatru laboratorium. Wynikiem tej decyzji stało się stworzenie zespołu, który w niemal niezmiennym składzie funkcjonuje już ponad pięćdziesiąt lat, zaś specyficzna filozofia współpracy aktorów i reżysera objawia się zarówno w ekonomicznych zasadach funkcjonowania Odin Teatret, „podziale pracy i obowiązków administracyjnych, jak i w sposobie tworzenia przedstawień teatralnych”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> I. Watson, *Eugenio Barba...*

## 2.3 Bartery Teatru Odin – nowe zastosowanie metody barterowej w ujęciu Eugenia Barby

### 2.3.1 Geneza barterów Odin Teatret – wyprawa do Carpigiano

Odin nie jest teatrem, który miałby ojczyznę, kraj budzący przywiązanie. Nie jest też teatrem emigrantów, apatrydów na obcej ziemi. Jest teatrem, który od pierwszych lat istnienia starał się o to, by nie należeć do miejsca, w którym działa. Dzięki temu aktorzy mogli przemierzać świat, nie popadając w zależność od konkretnej publiczności<sup>37</sup>.

– pisze w tekście *Obcy teatr w Holstebro* Ferdinando Taviani – włoski teoretyk teatru, jeden z założycieli Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru ISTA. Odin Teatret nigdy nie stawiał sobie za cel ochrony kultury zastanej, ale każdorazowe starcie ze społeczeństwem, znajdowanie w nim odbicia, bądź przeciwstawienie się mu. Teatr stał się dla nich procesem zapewniającym status „obcych” w społeczeństwie. Właśnie owo poczucie obcości nieustannie towarzyszące członkom zespołu oraz stosowanie nowego języka teatralnego – zrozumiałego wszędzie i przez wszystkich, przyczyniły się do rozwoju idei spotkań z publicznością zwanych obecnie za sprawą Eugenia Barby – barterami teatralnymi.

Wiosną 1974 roku zespół zdecydował się opuścić swoją siedzibę w Holstebro i na pięć miesięcy zamieszkał w Carpigiano, wiosce w południowych Włoszech liczącej sobie dwa tysiące mieszkańców.

Nowe otoczenie geograficzne i kulturowe, stwarzając wiele zaskakujących sytuacji, wywarło ogromny wpływ na całą grupę. Wraz z tym doświadczeniem Odin Teatret wkroczył w okres „otwarcia”, zajął się przedstawieniami ulicznymi i zyskał świadomość, że jest pewną mikrokulturą, która może uczestniczyć w procesie „wymiany”<sup>38</sup>.

W wywiadzie udzielonym dla duńskiej telewizji w 1974 roku Eugenio Barba po raz pierwszy użył pojęcia barteru w celu wyjaśnienia stosowanej przez Odin Teatret strategii nawiązywania kontaktu i tworzenia sytuacji wymiany z lokalną społecznością. Moment nazwania owej metody „barterem” był bardzo znaczący w kontekście pracy z lokalnymi społecznościami. Odtąd bowiem słowo „barter” pojawia się wielokrotnie zarówno w wypowiedziach członków Odin Teatret, jak i publikacjach dotyczących specyfiki ich metody.

Tłumacząc duńskiemu dziennikarzowi główne i podstawowe założenia wymiany barterowej, Eugenio Barba powiedział:

Dobra, które wymieniamy, to dobra kultury. Zaczęliśmy od najprostszych sytuacji: śpiewaliśmy skandynawskie pieśni, a miejscowi w naturalny sposób odpowiadali swoimi pieśniami. Potem rozszerzyliśmy zakres „barteru”, prezentując fragmenty naszego treningu, przypominające taniec,

<sup>37</sup> F. Taviani, *Obcy teatr w Holstebro*, „Dialog” 5/1985, s. 105.

<sup>38</sup> E. Barba, *Teatr...*, s. 143.

a ludzie odpowiedzieli swoimi tańcami. Następnie wystąpiliśmy z naszymi paradami ulicznymi i ten naturalny „podbój” wioski wywołał improwizowane reakcje. Sytuacja zaczęła przypominać wiejskie zgromadzenie, z udziałem wszystkich mieszkańców<sup>39</sup>.

W powyższych zdaniach mieści się esencja tego, czym stał się barter w rozumieniu ludzi teatru, a szerzej – ludzi związanych ze sztuką, którzy poszukują kontaktu ze społecznościami, wchodzą z nimi w interakcje. Spontanicznie zainicjowana przez Odin Teatret wymiana w Carpigiano pociągnęła za sobą szereg kolejnych barterów. Dostrzegłszy niezwykły potencjał owej metody, zespół na trwale włączył „transakcje barterowe” do swoich aktywności, i to nie tylko podczas jego zagranicznych podróży.

Ciekawa jest historia związana z pierwszym barterem z mieszkańcami Carpigiano. Pewnego dnia zespół Odin Teatret postanowił odwiedzić swoich przyjaciół z Uniwersytetu w Lecce, którzy akurat zawitali do wsi. Zabrali swoje instrumenty i ruszyli na spotkanie. Nie wiedzieli jeszcze, że do niego nie dojdzie. Przyjaciół nie było bowiem w domu, za to dookoła budynku zebrała się gromadka miejscowych zaciekawionych nietypową urodą przybyszy. Aktorzy, nie zastanawiając się zbyt długo, ulegli ich namowom i zaczęli grać na swoich instrumentach tradycyjne skandynawskie melodie, śpiewać pieśni i obserwować, co też się wydarzy. Nie mając tego w planach, znaleźli się bowiem w otwartej przestrzeni publicznej. Do tej pory pracowali raczej w odosobnieniu, nie wchodząc w kontakty z widzami. Przez godzinę grupa aktorów grała i śpiewała, a gdy skończyli, tym, co ich najbardziej zaskoczyło nie były owacje zgromadzonej publiczności, lecz słowa: „Teraz wy musicie posłuchać jak my śpiewamy”<sup>40</sup>. Następnie mieszkańcy Carpigiano zaprezentowali swoje pieśni towarzyszące zbiorom oliwek i tytoniu – o nieszczęśliwej miłości i śmierci. W trakcie tej zaimprovizowanej sytuacji narodziła się nowa idea barteru.

Gdy wieść o grupie cudzoziemców doszła do innych wsi w okolicach Carpigiano, aktorów Odin Teatret zaczęli odwiedzać młodzi ludzie z zaproszeniami do siebie. Zespół jednak konsekwentnie powtarzał, że nie ma zamiaru pracować „za darmo”, ale zapłata o jaką im chodziło była rzecz jasna nie w formie pieniędzy. Zmusiło to młodzież do zastanowienia nad tym, co mogą zaprezentować, do poszukania tradycyjnych pieśni, odszukania osób, które je wciąż znają i są w stanie ich nauczyć. Z pozoru przypadkowe wydarzenie zapoczątkowało zatem ciąg wydarzeń, w które spontanicznie zaangażowało się wielu mieszkańców zainteresowanych kontaktem z Odin Teatret.

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 145.

<sup>40</sup> Tamże, s. 149.

Nie od razu jednak przybysze z Danii nawiązali kontakt z ludźmi z Carpigiano. Pierwsze trzy tygodnie, mimo iż w samym centrum wioski, upłynęły w całkowitej izolacji od tamtejszej społeczności. Aktorzy czuli się bezpiecznie, skupiając się na początku na swojej pracy i treningach. Każdego dnia wstawali o piątej rano, by na obrzeżach miejscowości oddawać się ćwiczeniom fizycznym i głosowym. O tej samej porze do prac w polu ruszali włoscy rolnicy, którzy ze zdziwieniem przypatrywali się tajemniczym gościom. Ta wzajemna fascynacja stała się przyczynkiem do nawiązania nietypowej relacji pomiędzy przybyłą z Danii grupą aktorów a rolnikami z ubogiej włoskiej prowincji. Eugenio Barba tłumaczy ten fenomen m.in. w liście do Jennifer Merin, amerykańskiej krytyczki teatralnej:

Ludzie spotykają się i określają nawzajem poprzez odmienność, która dla grupy teatralnej stanowi świadomie wybrany sposób życia, natomiast dla ludzi z południowych Włoch oznacza trudne warunki życiowe, od których nie mają oni ucieczki. Odmienność budzi fascynację. Pragniemy odkryć ją i rozpoznać poprzez odniesienie do naszego doświadczenia, do tego co znamy, co daje nam poczucie bezpieczeństwa. Ale w tym celu musimy stanąć wobec niej odsłonięci<sup>41</sup>.

Nie jest tajemnicą, że pierwotną motywacją do osiedlenia się na pewien czas w małej wsi na południu Włoch była potrzeba znalezienia się w nowej, stymulującej sytuacji, stawiania sobie nowych wyzwań. Skupienie na osobistym rozwoju nie wykluczyło jednak zastanowienia się także nad konsekwencjami, jakie pobyt aktorów w Carpigiano przyniesie mieszkańcom wioski. Eugenio Barba wspomina pytania, jakie zadawali sobie członkowie jego zespołu:

Jaki wpływ ma nasza obecność na ludzi z Carpigiano? Czy staliśmy się dla nich bodźcem, impulsem uruchamiającym jakiś ciąg procesów, pozwalających miejscowej społeczności odkryć spajające ją więzi kulturowe i określić się wobec nas? Skoro na inicjatywy Odin Teatret mieszkańcy wioski odpowiadają własną aktywnością kulturalną – pieśniami, tańcami, improwizowanymi scenkami, groteskowymi i parodystycznymi – to nasze na pozór egoistyczne motywacje okazują się potężnym katalizatorem wydarzenia społecznego<sup>42</sup>.

Z wypowiedzi reżysera wypływa wniosek, że wymiana barterowa pełnić może wiele rozmaitych funkcji. Począwszy od rewitalizacji więzi kulturowej, zawodowej, religijnej, wśród etnicznej lub przypadkowej społeczności, poprzez wymianę konkretnych, namacalnych elementów kultury, aż do wywołania poczucia wspólnej tożsamości w opozycji do „cudzoziemców” – aktorów i ich obyczajów. Prezentując swoją pracę konkretnym społecznościom, członkowie Odin Teatret otrzymują w zamian różne wytwory ich kultury: pieśni, muzykę, tańce, gry, tradycyjne potrawy, stroje itp. Sami także pozostawiają trwały ślad w życiu danej grupy (społecznej, etnicznej). „Ani my nie wyzbywamy się naszej

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 155.

<sup>42</sup> Tamże, s. 144.

tożsamości, ani oni swojej”<sup>43</sup> – stwierdza Barba i dodaje, że uczestnicy tego typu spotkania rozchodzą się bogatsi niż przybyli. Niezależnie od wszystkiego, co ich różni, stają wobec siebie twarzą w twarz, definiując się nawzajem poprzez swoje tradycje kulturalne.

Podczas barterów obie strony posługują się własnym językiem, tym wszystkim, co wciąż ich łączy i daje im siłę, choć powoli zanika: swoją własną kulturą, kulturą ludową – i to jest najważniejsze – która nie dzieli, lecz łączy”<sup>44</sup>

– podsumowuje reżyser.



Fot. 1, Tony D’Urso, Carpignano 1974, źródło: Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>)

Podczas pięciomiesięcznego pobytu zespołu w Carpignano barter ogarnął całą okolicę. Angażował chłopów, robotników, młodzież i osoby starsze. Wszyscy mieszkańcy wychodzili na publiczne place, by prezentować sobie nawzajem swoją kulturę. Nie była to rzecz jasna sytuacja teatralna. W pewnym określonym czasie zgromadzenia, tworzyła się sieć relacji między nieznanymi sobie ludźmi, którzy oddziaływali na innych i wzajemnie siebie przyciągali.



Fot. 2, Tony D’Urso, Carpignano 1974, źródło: Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>)

<sup>43</sup> Tamże, s. 145.

<sup>44</sup> Tamże, s. 146.

Tak oto mała grupa cudzoziemskich aktorów, na pozór słabo zorientowana w lokalnej sytuacji społecznej i politycznej, zburzyła teatr, ale wydobyła na światło dzienne cenny kruszec, który spoczywał dotąd w ukryciu<sup>45</sup>.

Członkowie Odin Teatret zostaliby współcześnie nazwani prawdziwymi animatorami kultury, którzy przy pomocy swojego barteru nawiązali kontakt z lokalną społecznością, zainicjowali szereg spotkań, wpłynęli na kształt relacji wewnątrz środowiska mieszkańców włoskiej wsi, a przy tym otrzymali wiele inspiracji do swojej pracy artystycznej.



Fot. 3, Tony D'Urso, Carpignano 1974, źródło: Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>)

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 156.



### 2.3.2 Bartery Odin Teatret – przykłady i rozwój idei

W trakcie kolejnych zagranicznych wypraw wykształcała się stopniowo szczególna kultura Odin Teatret, oparta na różnorodności kulturowej i barterze: aktorzy prezentowali się poprzez swoją pracę określonemu środowisku, które w rewanżu dzieliło się z nimi pieśniami, muzyką i tańcami własnej, miejscowej kultury. Podążając za podstawowymi przesłaniami *Szkicu o darze* Marcela Maussa, członkowie Odin Teatret podważyli zarówno możliwość bezinteresownego dawania, jak i możliwość bezinteresownego przyjmowania podarunków. Swoim działaniem dowiedli, że istnieje naturalny obowiązek odpowiadania podarunkami na podarunki, pewna powinność odczuwana przez przedstawicieli różnych, często bardzo odrębnych kultur. Barter stał się w ich wykonaniu wymianą przejawów kultury nie tylko wzbogacającą wiedzę na temat innych form ekspresji, ale w równym stopniu „społeczną interakcją pozwalającą pokonać uprzedzenia, trudności językowe oraz różnice w myśleniu, ferowaniu ocen i zachowaniu”<sup>46</sup>.

Aktorzy Odin Teatret rozwijali formułę barteru głównie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych, zwłaszcza podczas kolejnych wypraw do Włoch i Ameryki Południowej: do Sardynii w roku 1975, Wenezueli w 1976 roku, Peru w roku 1978 (oraz 1988), Meksyku w 1981 oraz Kolumbii w latach 1982 i 1983. Wyklarowały się wówczas swoiste reguły przeprowadzania spotkań barterowych, jednak nieodłączny barterom element nieprzewidywalności uniemożliwił wypracowanie jednego właściwego scenariusza interakcji. Członkowie zespołu udoskonalali swoje sposoby nawiązywania kontaktu z mieszkańcami odwiedzanych miejscowości i wypróbowywali siebie w różnych nieprzewidywalnych często sytuacjach w roli swoistych animatorów kultury.

Społeczności, z którymi spotykali się aktorzy były im zazwyczaj nieznane, nie byli zatem w stanie zaplanować barteru. Nie było to też ich celem. Niewiedza towarzysząca spotkaniom pozwalała na utrzymanie względnej równowagi między grupami, nie dawała żadnej ze stron możliwości dominującego kierowania wydarzeniem. Zaskakujące bywały także reakcje uczestników barteru. Często byli to członkowie wyizolowanych społeczności, którzy nigdy wcześniej nie mieli do czynienia z teatrem. Reakcje publiczności wprawiały początkowo artystów w zakłopotanie, jednak z czasem zrozumieli, że widzowie, uczestnicząc w nowej dla nich sytuacji, „dawali wyraz swojej dezorientacji poprzez komentarze, hałaśliwe okrzyki, głośne wybuchy śmiechu, a niekiedy również chwile grobowej ciszy”<sup>47</sup>. Zachowania

---

<sup>46</sup> *Eugenio Barba...*

<sup>47</sup> E. Barba, *Teatr...*, s. 149.

te bardzo odbiegały od ciszy i skupienia widzów obeznanych z konwencjami teatru. W tradycyjnym teatrze pudełkowym, z wyraźnym podziałem na scenę i widownię takie reakcje uważane byłyby za skandaliczne i dyletanckie. Aktorzy Odin Teatret na samym początku swojej drogi teatralnej zrezygnowali jednak z podążania szlakiem dawnych konwencji, podejmując próby poszukiwania nowych jakości w relacjach ze swoimi widzami w nurcie Trzeciego Teatru. W przypadku barteru każdorazowo następuje redefinicja podziału na aktorów i widownię, a związki między występującymi i publicznością ożywiają się. Jak stwierdza Eugenio Barba w artykule *Po tamtej stronie pływających wysp*, jest to „środek pozwalający przejść od spotkania z publicznością widmem, która przychodzi na jeden wieczór i potem znika, do spotkania z publicznością, która nie tylko obserwuje aktorów, ale sama się przedstawia i obserwuje”<sup>48</sup>. W latach siedemdziesiątych stanowisko reżysera wciąż jeszcze nie było powszechne. Stanowiło rewolucyjne przełamanie starego porządku, a barter w wykonaniu zespołu teatralnego był narzędziem zupełnie innowacyjnym.

Przykłady nietypowych (w porównaniu do teatru tradycyjnego i tzw. sceny pudełkowej) zachowań publiczności zarejestrowane zostały m.in. na filmie, który nosi znamieny tytuł *Teatr spotyka rytuał*. W maju i czerwcu 1976 roku Odin Teatret przebywał w Ameryce Południowej. Na zaproszenie grupy filmowców pojechał do Wenezueli, a dzięki znajomości z francuskim antropologiem, który przez sześć lat mieszkał w wiosce z indiańskim plemieniem Janomamów, zamieszkującym dorzecze górnego biegu rzeki Orinoko w Amazonii, zainicjował barter właśnie z nimi. Aktorzy zorganizowali wówczas bartery we wsi Curico oraz w indiańskiej osadzie, a film *Teatr spotyka rytuał* dokumentuje owe znamienne spotkania. Podczas barterów aktorzy Odin Teatret zaprezentowali fragmenty przedstawień *Book of Dances* oraz *Come! And the Day will be Ours*. Członkowie plemienia Janomamów pokazali w odpowiedzi swoje tańce, a ich szaman wykonał inscenizację legendy o żółwiu, który zabił jaguara. Tytuł, jaki Odin Teatret zdecydował się nadać zarejestrowanemu spotkaniu skłania do zastanowienia się nad relacją teatr-rytuał, która pojawia się niejednokrotnie w barterach z tradycyjnymi plemionami czy przedstawicielami odległych kultur.

Jak określa Kazimierz Kowalewicz,

było to spotkanie między tym, co źródłowe i zdaniem wielu jest u korzeni teatru – a więc rytuałem i tańcami prezentowanymi przez Indian a tym, co powstało w wyniku rozwoju historycznego – „teatrem”<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> E. Barba, *Po tamtej stronie pływających wysp*, „Dialog” 5/1985, s. 109.

<sup>49</sup> K. Kowalewicz, *Teatr i odbiorca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993, s. 132.

Wymiana barterowa zaszła dzięki podzieleniu się swoją kulturą – wzajemnemu współuczestnictwu w plemiennym rytuale Janomamów oraz teatralnych scenach Teatru Odin. Barter odbył się też w symbolicznym miejscu zwanym shabono. Plemię zamieszkałe w Kahari nazywa tak swoje chaty, zbudowane zazwyczaj z liści palmowych, pokryte drewnianą strzechą, jednak nie całkowicie, w centrum pozostaje niezadaszony fragment. Shabono budowane są na polanach w dżungli. Mają stożkowaty lub prostokątny kształt. Każda rodzina dostaje swoje miejsce na terenie shabono. Właśnie w centrum tej wspólnej dla mieszkańców przestrzeni odbył się barter z Odin Teatret. Mieszkańcy wioski odtńczyli kilka swoich tradycyjnych tańców, a ich szaman odtworzył, a ściślej – odegrał mit o jaguarze i żółwiu, wyjaśniający, dlaczego dla Indian z plemienia Jonomanów żółw jest zwierzęciem totemicznym, otoczonym szczególną czcią.

Mit ten skomponowany jest według powtarzającej się często wśród kultur plemiennych zasady trzech prób.

Kiedy jaguar zaatakował żółwia, ten poprosił, by dano mu jakąś szansę. Jaguar zgodził się i żółw mając prawo do ataku ugryzł go w ogon. To był atak, który jaguar mógł zbagatelizować. Śmiał się. Więc żółw poprosił o jeszcze jedną szansę. Ta także nie wydawała się groźna. Ugryzienie w korpus nie było zbyt złośliwe. Wtedy żółw ugryzł jaguara w krtań i przeciął arterię. Żółw wykazał swoją przemyślność, przeżył. W kolejnej „odślonie” wymiany szaman odtworzył mit o tabu kazirodztwa między matką a synem<sup>50</sup>.

Jak zaobserwować można na filmie dokumentalnym, szaman całkowicie poświęca się swojej opowieści, zagłębia się w nią i niejako na nowo przeżywa. Wygląda jakby odprawiał tajemny, znany tylko mieszkańcom wioski rytuał. Nie zmienia jednak ani charakteru opowieści, ani sposobu jej przekazywania ze względu na przybyłych gości. Jego działanie nie jest w żaden sposób dostosowane do sytuacji barteru, ale prawdziwe, zrealizowane tylko w czasie spotkania z aktorami Odin.

Aktorzy z odległej Danii odpowiedzieli na podarunki od Janomamów m.in. scenami ze swojego najnowszego wówczas spektaklu *Come! And the Day will be Ours*. Piąte w kolejności przedstawienie opowiada o spotkaniach i starciach między rdzennymi mieszkańcami Ameryki, a europejskimi kolonizatorami w drugiej połowie XIX wieku. Po swoich pierwszych podróżach aktorzy Odin podjęli próbę refleksji nad tym, czego sami doświadczyli: zetknięcia kultur, kontaktu z nieznanym. Na scenie uformowanej niczym cyrkowa arena, każdorazowo dochodziło do starcia kultur – europejskich imigrantów, kolonizatorów czy też przedstawicieli północnoamerykańskiego Zachodu i rdzennych

---

<sup>50</sup> Tamże.

amerykańskich Indian. Sześcioro aktorów (Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Roberta Carreri i Tom Fjordefalk) w dwóch grupach: „cywilizowanej” i „niecywilizowanej” spotykają się, walczą, poznają, przyciągają i odpychają, stawiając przy tym widzom wiele pytań, nie dając jednak odpowiedzi. Podczas barteru członkowie plemienia, rdzenni mieszkańcy Puszczy Amazońskiej, mogli przyjrzeć się refleksjom aktorów Odin Teatret na temat kontaktu z odległym, obcym, nieznanym. Sami znaleźli się w sytuacji kontaktu z czymś, z czym nie mieli wcześniej do czynienia: z nieznaną im formą artystycznej ekspresji.



Fot. 4, Kadr z filmu „Teatr spotyka rytuał”

Warta przypomnienia wydaje się być w tym miejscu teoria zakładająca, że źródłem teatru jest rytuał. Chociaż powszechnie znana, a nawet uważana współcześnie za truizm, nie odchodzi w zapomnienie i wciąż stanowi częste źródło odniesienia w pracach teoretyków teatru. Od czasów Victora Turnera, który w swojej książce *Od rytuału do teatru* zebrał najważniejsze myśli dotyczące antropologicznego podejścia do genezy teatru, pojawili się jednak i przeciwnicy owej teorii. Wśród nich Eli Rozik (profesor teatrologii, były szef Wydziału Studiów Teatralnych i dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu w Tel Awiwie), który w książce *Korzenie teatru*<sup>51</sup> przedstawia swoją teorię zakładającą, że rytuał i teatr to dwa odrębne byty funkcjonujące na różnych poziomach ontologicznych. Teatr jest środkiem przekazu, podczas gdy rytuał stanowi rodzaj prawdziwego działania. Film *Teatr spotyka rytuał* prowokować może pytania o to, po której ze stron opowiada się zespół Odin Teatret. Sam Eugenio Barba niejednokrotnie zaznaczał, że spotkanie z przedstawicielami innych kultur nie zawsze musi mieć charakter teatralny i że sam barter z założenia nie jest

<sup>51</sup> E. Rozik, *Korzenie teatru*, tłum. M. Lachman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

przedłużeniem teatru, czy przeniesieniem go poza mury budynku. Oglądając działania Odin, niebezpieczne wydaje się być jednak stwierdzenie o podobieństwach pewnych zachowań aktorów i rdzennych Indian. Zagłębianie się w genezę teatru, która jest procesem złożonym i niepewnym, nie jest niezbędne, by stwierdzić, że bartery Odin Teatret miały potencjał uwalniania i wyciągania za światło dzienne całego bogactwa działań plasujących się na styku rytuału i teatru, czyli tam, gdzie, jak mówi tytuł dokumentu *Odin Teatr spotykał rytuał*.

W 1978 roku Odin Teatret przybył po raz pierwszy do Peru. Zdarzenia, które miały miejsce podczas tej wyprawy dokumentuje film *Na dwóch brzegach rzeki* w reżyserii Torgeira Wethala (jednego z członków Odin Teatret), wyprodukowany przez Odin Teatret Films.



Fot. 5, Peter Bysted, Peru 1978, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/peter-bysted>)

Grupa przyjęła zaproszenie do kolejnego kraju Ameryki Południowej pod warunkiem, że miejscowi w ramach wymiany zaprezentują także swoją twórczość. Trwał tam jednak wówczas stan wojenny i sytuacja polityczna nie sprzyjała jakimkolwiek wydarzeniom artystycznym, szczególnie zbiorowym spotkaniom. Podczas całego pobytu władze bacznie przyglądały się zespołowi teatralnemu z odległej Europy, przewidując ewentualne zamieszki wśród gromadzącego się wokół niego tłumu zainteresowanych. Również w takich warunkach przybysze z Danii nie wahali się zaproponować mieszkańcom spotkania w formie barteru. Pomimo restrykcji politycznych zespołowi udało się zagrać swoje spektakle i wejść w kontakt z ludźmi, obrawszy strategię nieposłuszeństwa poprzez teatr. Członkowie Odin Teatret trenowali w slumsach, organizowali parady w indiańskich wioskach i pokazali elementy swojej pracy w więzieniu w Ayacucho – mieście, które w latach osiemdziesiątych dotkliwie odczuwało ciężar zbliżającej się peruwiańskiej wojny partyzanckiej.



Fot. 6, Peter Bysted, Peru 1978, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/peter-bysted>)

Dziesięć lat później, w 1988 roku, zespół Odin Teatret po raz kolejny odwiedził Peru. Sytuacja polityczna wciąż była napięta, co dało się zauważyć również podczas barteru w Ayacucho – mieście, w którym zaczęła się historia Świetlistego Szlaku, a oficjalnie Komunistycznej Partii Peru. Jak wspomina Eugenio Barba:

Graliśmy tam na zasadzie handlu wymiennego: my pokazywaliśmy swój spektakl, a miejscowa grupa teatralna – swój. Grupa składała się tylko z trzech osób, pokazała przedstawienie, które było chyba najgorsze, jakie widziałem w życiu. Kompletnie niedorzeczne. Nie wiedziałem, gdzie oczy podziać. Ale prawdziwy problem polegał na tym, że w tej grupie były najpierw dwadzieścia cztery osoby. I dwadzieścia jeden zginęło. Niektórych zabili partyzanci ze Świetlistego Szlaku, a niektórych żołnierze rządowi. Bo tam jest tak: Świetlisty Szlak dąży do zniszczenia wszystkich struktur społecznych, a rząd usiłuje tych struktur bronić. Jeśli ktoś robi teatr, to znaczy, że tworzy pewną strukturę – a więc Świetlisty Szlak widzi w nim wroga. Jeśli natomiast taki teatr występuje z krytyką rządu – a ten paramilitarny, dyktatorski rząd jest za co krytykować – to rząd przeciwko teatrowi wysyła wojsko<sup>52</sup>.

W świetle tej historii oraz w obliczu trudności w przygotowywaniu spotkań ze społecznościami niestabilnych politycznie krajów, pojawia się pytanie o polityczny aspekt organizowania barterów. Czy możliwe jest przekształcenie barteru, czyli zjawiska kulturalnego w sytuację, która będzie miała realny wpływ na sytuację społeczno-polityczną miejsca, w którym się odbywa? Czy barter może być katalizatorem pewnych politycznych napięć i tworzyć bezpieczną przestrzeń wypowiedzi?

---

<sup>52</sup> *Bez oklasków można wyżyć*, Dyskusja zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie 22 września 1993 roku z okazji pobytu Odin Teatret w Polsce, „Dialog” 1/1994, s.130.

Możliwość wymiany treści również o charakterze politycznym wydaje się być naturalną konsekwencją podstawowego założenia barteru – grupy między którymi doszło do spotkania mają wymienić między sobą to, czym w danym momencie szczerze chcą się podzielić. Jeżeli dana społeczność żyje w atmosferze napięcia związanego ściśle z sytuacją społeczno-polityczną danego kraju, ma to bezpośrednie przełożenie na charakter organizowanego z nią barteru. Odin Teatret świadomie podejmował wyzwania takich spotkań, zdając sobie sprawę z ich często emocjonalnego charakteru. Zespół odnajdywał w tym szczególną wartość również dla siebie. Jako przybysze z odległego kraju, z innej kultury zdawali się podlegać lokalnemu prawu z dozą rezerwy, nie tak jak lokalni mieszkańcy. Korzystając z tego niepisanego przywileju, dawali społecznościom żyjącym w stanie politycznej opresji możliwość spotkania, pretekst do uwolnienia kumulowanych emocji, czemu podłoże artystyczne bardzo sprzyjało. Barteru nie da się przewidzieć ani założyć, jakie będą jego konsekwencje. Pierwiastek nieprzewidywalności wpisany w ten specyficzny rodzaj spotkania uniemożliwia zaprogramowanie barteru tak, by realnie wpłynął na polityczną czy społeczną sytuację danej społeczności. Nie da się zaprojektować wszelkich rezultatów wymiany, jednak konkretne działanie i wywołanie określonych z góry zachowań nie należą do bezpośrednich celów barteru. A jeśli takie zaistnieją, znaczenia nadaje im kontekst i aktualnie panująca wśród mieszkańców atmosfera.

Kolejny zasługujący na uwagę krok w rozwoju metody barterowej Odin Teatret związany jest z przedstawieniem ulicznym *Anabasis*. W połowie lat siedemdziesiątych, przyjmując za punkt wyjścia tradycyjne pochody i parady, zespół stworzył spektakl, którego główną cechą była właśnie uliczność. Doświadczenia zebrane w trakcie spotkań z lokalnymi społecznościami podczas barterów pokazały, jak ważny jest moment przyciągnięcia uwagi i zainteresowania widzów tym, co prezentują przybysze z innego kraju, a nawet kontynentu. Wypracowanie odpowiednich narzędzi nawiązywania kontaktu z publicznością, czyli potencjalnymi uczestnikami barteru stało się ważnym elementem pracy aktorów. Dostrzegli oni także potencjał, jaki tkwi we wspólnych przestrzeniach miejskich (lub wiejskich), które w codziennym życiu pozostają niezauważone i udoskonalali proces szybkiego przekształcania ich w scenę teatralną.

Aktorzy zaczęli używać szcudeł, żeby ludzie mogli dostrzec ich w tłumie. Śmierć miała prawie trzy metry wzrostu, biały krawat i frak. Żeby ludzie ich słyszeli, grali na bębnach i trąbkach. Kolorowa armia aktorów, która sunęła naprzód, tańcząc, łamała rytm codzienności, zaskakując i

„pochłaniając” widzów podczas marszu do miejsc, w których rozgrywały się kolejne sceny spektaklu<sup>53</sup>.

Ten rodzaj maskarady i parady do dziś pomaga zespołowi Odin Teatret w nawiązywaniu kontaktu z publicznością. Na trwałe wszedł do kanonu sposobów wypowiedzi teatru, sprzyjając szybkiemu organizowaniu publicznych, często spontanicznych wydarzeń.

Film *Wznoszenie się ku morzu* podąża śladem ulicznego spektaklu *Anabasis* w Peru w roku 1982. Jest to typowy przykład na to, jak Odin Teatret w wyjątkowy sposób wykorzystuje i zmienia przestrzeń publiczną w przestrzeń teatralną, a także jak świadomie korzysta z kuglarskich i maskaradowych elementów podczas działań poza typową sceną teatralną. Najbardziej oczywistym miejscem wykorzystywanym do artystycznych pokazów, a leżącym poza siedzibą teatru, jest przestrzeń otwarta – plac, skwer, ulica, miejsce dostępne wszystkim mieszkańcom.

Tradycja teatrów ulicznych sięga średniowiecza, kiedy to minstrele i kuglarze wędrowali z miasta do miasta, bawiąc lud. Spektakle uliczne to dziś osobna kategoria widowisk, rządząca się zupełnie innymi prawami niż scena zamknięta pod dachem. Realia ulicy wymuszają zmianę priorytetów przy dokonywaniu wyborów artystycznych i prowokują do własnych poszukiwań środków teatralnego wyrazu<sup>54</sup>.

W przypadku widowisk i zajęć plenerowych ważniejsze od słów stają się gesty: fizyczność, cielesność, ruch. Ponadto przypadek, który często bierze w takich sytuacjach górę oraz rozmaite interakcje, w które wchodzi aktorzy wymuszają na zespole gotowość do improwizacji. Członkowie Odin Teatret, wyciągając za każdym razem wnioski z przeprowadzanych barterów dostrzegali jak ważny jest ich aspekt widowiskowy. Poświęcili więc sporo uwagi i przygotowań, aby wypracować szereg kuglarskich, efektownych, a przy tym uniwersalnych zabiegów (z użyciem bębnow, kolorowych kostiumów, szczudeł) sprawdzających się w rozmaitych sytuacjach, w kontakcie odbiorcami z wielu różnych kręgów kulturowych.

---

<sup>53</sup> *Kino w Przejściu: Odin Festival*, [http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1720&lang=pl](http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1720&lang=pl) (dostęp: 19.04.2015).

<sup>54</sup> K. Krawczyk, *Teatr poza teatrem*, <http://www.mapakultury.pl/art,pl,czytelnia,20635.html> (dostęp: 26.04.2015).





Fot. 7, Kadr z filmu „Wznoszenie się ku morzu”

Wykorzystanie opracowanych na podstawie własnego doświadczenia scen z maskami, szczudłami i instrumentami niejednokrotnie pomagało zespołowi Odin w inicjowaniu barterów. Stroje i rekwizyty aktorów przyciągały uwagę społeczności, pomagały zjednać zaufanie mieszkańców i zachęcić ich do wejścia w sytuację wymiany. Sprzyjały także (tak jak w przypadku spektaklu *Anabasis*) zmienna dynamika, odwracanie uwagi widzów albo zaskakiwanie ich przez postaci pojawiające się na dachach budynków, zmienianie miejsca poszczególnych scen czy wchodzenie w krótkie dialogi. Wszystkie te zabiegi przygotowywały zazwyczaj publiczność do barteru mającego nastąpić po przedstawieniu, co też z powodzeniem udało się zrealizować w Peru, Kolumbii czy Japonii.

Film *Tańce na piasku* opowiada o barterze kulturalnym w Burkina Faso (Afryka Północna), który odbył się podczas wyprawy Odin Teatret w 1983 roku. Była to eksperymentalna podróż. Podczas pobytu w Afryce szczególnego znaczenia nabrała funkcja, jaką (zamierzenie, bądź nie) obrała Roberta Carreri, aktorka Odin Teatret – spełniła ona rolę katalizatora dla duńskiej antropolożki Mette Bovin, która wyruszyła na spotkanie Afrykańczyków w zupełnie nowy sposób: poprzez antropologię prowokacji. Aktorka, antropolożka i mieszkańcy afrykańskiej wioski wystąpili wspólnie, wymieniając się tańcami, teatrem, śpiewem, bębnami i maskami<sup>55</sup>.

Wszystko to rzecz jasna podczas zainicjowanego tam barteru.

Przykład wyprawy terenowej z udziałem badaczki pokazuje także, jak ważną funkcję poznawczą może spełniać barter. Współpraca aktorki i antropolożki doprowadziła bowiem do

---

<sup>55</sup> *Kino w Przejściu...*

wielu spotkań z mieszkańcami Upper Volta (przemianowanej na Burkina Faso po rewolucji w 1984 roku), podczas których Mette Bovin z powodzeniem praktykowała antropologię uczestniczącą, prowadziła badania w tym samym czasie, w jakim członkowie Odin Teatret przeprowadzali swoje wymiany barterowe. To samo wydarzenie z punktu widzenia różnych osób, podchodzących do niego z różnym nastawieniem i oczekiwaniami, może przynosić odmienne skutki.

Szereg aktorskich epizodów, które przygotowała Roberta Carreri w wykreowanej przez siebie roli zabawnego mężczyzny w cylindrze, za dużych butach i spodniach na szelkach (którego nazwała Luigi) przysłużył się do nawiązania relacji z tamtejszą społecznością. Ich szlakiem podążała Bovin ze swoją małą ekipą filmową, która z dystansu rejestrowała spontaniczne interakcje i sceny. Celem antropolożki było przede wszystkim zbadanie miejscowych nieislamskich elementów kultury<sup>56</sup>. Wydobyć je na światło dzienne miały właśnie spotkania z aktorką. Roberta Carreri opisuje swoją współpracę z badaczką w następujący sposób<sup>57</sup>:

W Sahelu, gdzie przebywałam z antropolożką z Danii Mette Bovin, moja tożsamość w spotkaniach z różnymi grupami etnicznymi zamieszkującymi ten region nie była określana, jako: włoska kobieta i matka. Moją tożsamością był „Griotte”. Zarówno dla nich, jak i dla mnie droga do spotkania prowadziła przez akcje teatralne, tańce, pieśni. Moje tańce były składały się z fragmentów, które stworzyłam specjalnie na z tę okazję oraz ze scen ze spektaklu *The Book of Dances*. Z tej okazji przygotowałam także włoskie pieśni, które mogłam zaśpiewać samodzielnie, bez akompaniamentu. Nie mogę zaprzeczyć, że czułam się niespokojna za każdym razem, gdy spotykałam nową grupę etniczną. Za każdym razem komponowałam inny układ tańców. Jednak tak szybko, jak zaczynałam się ruszać w przedstawieniu, mój strach znikał. Wiedziałam kim jestem i co robię, i że nie ma to nic wspólnego z moją tożsamością narodową, tylko z tożsamością osobistą.

W odpowiedzi na swoje działania mieszkańcy Sahelu (jednego z trzynastu regionów Burkina Faso) pokazywali zarówno aktorom Odin, badaczce Mette Bovin ze swoją ekipą filmową, jak i sobie nawzajem lokalne pieśni, tańce, miejsca. Ideą przewodnią barteru jest wzajemność – żadna ze stron wymiany nie pozostaje stratna i każda musi coś do transakcji wnieść. Uchwycenie i ocena tego, co zyskała każda z grup, które spotkały się w 1982 roku w Afryce: grupy aktorów Odin Teatret, grup mieszkańców Burkina Faso oraz grupy badaczy pod przewodnictwem duńskiej antropolożki leży jednak po stronie każdej z nich. Przy tak znacznej ulotności i nieprzewidywalności barteru kwestia wkładu i otrzymanej zapłaty jest

---

<sup>56</sup> C. Tatinge Nascimento, *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*, Routledge, London 2009, s. 70, (tłum. własne).

<sup>57</sup> Tamże, s. 70-72.

sprawą bardzo indywidualną i przebiega inaczej u każdego uczestnika wymiany. Film *Tańce na piasku* uwypukla jednak bez wątpienia fakt, że metoda barterowa stosowana może być przez różne środowiska, do różnych celów i równie odmienne owoce może ze sobą przynosić.



Fot. 8, Kadr z filmu „Tańce na piasku”

Opisane w tym rozdziale, jedne z najbardziej znaczących barterów Odin Teatret ukazują, jak podczas zagranicznych wypraw i kontaktu z przedstawicielami innych kultur ewoluowała forma wymiany barterowej. Na podstawie powyższych przykładów zauważyć można, jak zespół Eugenia Barby udoskonalał poszczególne aspekty barteru, zbierał i wykorzystywał swoje doświadczenia do inicjowania jeszcze efektywniejszych wymian. Wyciągając wnioski z każdego spotkania aktorzy poszukiwali także swojego miejsca, swojej roli w barterach. Wszystko to zaowocowało wypracowaniem mistrzowskiej, wzorcowej dla innych ośrodków teatralnych, kulturalnych i animacyjnych formuły barteru.

## 2.4 Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru ISTA

Poszukiwania badawcze oraz zebrane w toku działalności reżyserskiej i zagranicznych wypraw doświadczenie popchnęły Eugenia Barbę w stronę współpracy międzynarodowej. W roku 1979 zainicjował on utworzenie Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (International School of Theatre Anthropology, ISTA). Stała się ona miejscem regularnych spotkań roboczych między praktykami teatru europejskiego i azjatyckiego: aktorami i tancerzami pochodzącymi z Indii, Japonii, Chin i Bali.

Według Mirelli Schino, profesor Università dell'Aquila i Università Roma, członkini komitetu naukowego Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) i prestiżowych włoskich stowarzyszeń teatralnych oraz redaktorka pisma *Teatro e Storia*

około roku 1979 Barba najwyraźniej musiał stracić zainteresowanie Trzecim Teatrem i spotkaniami we własnym gronie, ponieważ w odpowiedzi na propozycję zorganizowania kolejnego z nich, powołał [w 1980 roku] ISTA – International School of Theatre Anthropology, otwartą na różne doświadczenia teatralne, także z obiegu instytucjonalnego<sup>58</sup>.

Główne idee i misję przedsięwzięcia odczytać można m.in. w publikacji z archiwum Odin Teatret *ISTA, International School of Theatre Anthropology*. ISTA prowadzi badania w wymiarze transkulturowym, skupiając się na technikach pracy aktorów, performerów. Celem tego metodologicznego wyboru, wynikającego z empirycznego podejścia do badanego obszaru, jest zrozumienie podstawowych zasad, które rodzą „obecność” wykonawcy albo też jego/jej „życie sceniczne”<sup>59</sup>. Działalność szkoły polega na organizacji sytuacji i kontekstów, w których podstawowym tematem badawczym jest, w kontekście praktycznym i teoretycznym, rzemiosło aktorskie. Badanie owo dotyczy podstaw technicznych aktora poza zindywidualizowanym kontekstem kulturowym. Zakłada świadome pominięcie różnic stylu i tradycji. Jest to także miejsce i czas, w którym „teatr” staje się krajem każdego z uczestników, a jego rzemiosło rozpatruje się w wymiarze międzykulturowym<sup>60</sup>. Obranie dwóch dróg – praktycznej i teoretycznej – dąży do jak najgłębszego zrozumienia uniwersalnej esencji sztuki aktorskiej oraz wypracowania nowych metod kształcenia aktorów.

---

<sup>58</sup> K. Woźniak, *Śladami Trzeciego Teatru...*

<sup>59</sup> *ISTA, International School of Theatre Anthropology*,

[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/OTA\\_ISTA.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/OTA_ISTA.pdf) (dostęp: 11.03.2015), (tłum. własne).

<sup>60</sup> Tamże.

Spotkania Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru przybierają formę sesji organizowanych na wniosek krajowych i zagranicznych instytucji kulturalnych, które dostarczają niezbędnych funduszy. Każda sesja posiada inny temat przewodni określający konkretny obszar, który jest badany przez uczestników poprzez zajęcia praktyczne, pokazy pracy i analizy porównawcze. Grupa aktorów, reżyserów, tancerzy, choreografów, badaczy i krytyków przez pewien czas decyduje się na porzucenie rozumienia teatru determinowanego swoim kontekstem kulturowym, na rzecz ponadkulturowych rozważań i poszukiwań. Stałym rdzeniem sesji ISTA są artystyczne i naukowe spotkania ściśle określonej grupy zaproszonych teoretyków, badaczy teatru, mistrzów z różnych tradycji i dyscyplin związanych z teatrem, ich zespołów i muzyków – w sumie około pięćdziesięciu osób. Druga część jest zmienna: różni uczestnicy, których liczba na każdej sesji waha się od trzydziestu, aż do niemal dwustu osób i obejmuje różnorodną grupę doświadczonych aktorów i tancerzy, młodych ludzi, którzy szukają kolejnych inspiracji i pragną rozwijać swoje zaplecze praktyczne i teoretyczne oraz uczonych, którzy są zainteresowani konkretną tematyką podjętą do badań w danej sesji. Praktyka naturalnych transakcji barterowych, którą postuluje Odin Teatret jest wyraźnie obecna na zjazdach ISTA, a idea współuczestnictwa i wymiany towarzyszy niemal wszystkim działaniom uczestników zjazdów. Jak stwierdza Eugenio Barba:



Fot. 9, Torben Huss, 4th ISTA, Holstebro 1986, źródło: Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.com/thearchive/s/the-photographic-archives/torben-huss>)

Trzon ISTA stanowią aktorzy i badacze z Europy, Afryki, obu Ameryk i Azji. Uczestnicy szkoły utrzymują ze sobą kontakty i wspólnie pracują także poza oficjalnymi sesjami dzięki wymianom, własnym inicjatywom oraz podczas mniejszych, zamkniętych sesji warsztatowych. [...] W trakcie swej działalności ISTA stanowiła laboratorium ponadkulturowych badań nad technicznymi podstawami pracy aktora. Efektem poszukiwań prowadzonych w taki właśnie, wyrastający z postawy empirycznej sposób, ma być zrozumienie fundamentalnych zasad rządzących „obecnością” i „scenicznym życiem” aktora<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna Sztuka Aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. J.Fret, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 309.



Fot. 10, Nicola Savarese, 1st ISTA, Bonn 1980, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/nicola-savarese>)

Antropologii teatru, zgodnie z założeniami Eugenia Barby, nie należy mylić z antropologią kulturową. Jest to nowa dziedzina badań antropologicznych dotycząca działalności człowieka w zorganizowanej sytuacji. Barba celowo wyodrębnia tę gałąź z gęszcza przeróżnych dyscyplin antropologicznych, by podkreślić jej swoistość i szczególne metody badania. Jak stwierdza reżyser w tekście wprowadzającym do *Słownika Antropologii Teatru*:

Antropologia teatru poszukuje raczej użytecznych wskazówek niż uniwersalnych zasad. Pozbawiona pokory właściwej nauce, ma ambicje odkrywania wiedzy, która może być przydatna w pracy aktora. Nie dąży do odkrywania praw, lecz bada reguły rządzące zachowaniem<sup>62</sup>.

Jest to zatem próba utworzenia „techniki technik” gry aktorskiej. Celem antropologii jest dążenie do opisu kultury jako całości. Teatr zaś jest odzwierciedleniem kultury i tradycji, z których wyrasta, dlatego jak najbardziej mieści się w obrębie zainteresowań antropologów.

Jedną z najważniejszych pozycji wśród książek podejmujących tematykę tej dziedziny (o ile nie najważniejszą) jest opublikowane w 1993 roku *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*. Eugenio Barba wyprowadza w niej tytułową antropologię z własnych doświadczeń i przeżyć. Stwierdza, że jest to

badanie pre-ekspresywnego zachowania scenicznego leżącego u podstaw różnych gatunków, stylów i ról, a także osobistych lub zbiorowych tradycji. Słowo „aktor” należy tutaj rozumieć: „aktor i tancerz”, zarówno mężczyzna, jak kobieta; słowo „teatr” należy tutaj rozumieć „teatr i taniec”<sup>63</sup>.

I dalej:

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 6.

<sup>63</sup> E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 23.

W sytuacji zorganizowanego przedstawienia fizyczną i umysłową obecność aktora modelują inne zasady niż w życiu codziennym. Pozacodzinne posługiwanie się ciałem-umysłem nosi nazwę „techniki”<sup>64</sup>.

Owo pre-ekspresywne działanie aktora to zatem nic innego jak wytworzenie pewnej pozacodzinnej techniki posługiwania się ciałem. Tak rozumiana antropologia, jak zauważa Dominika Łarionow w swoim artykule *Antropologia Teatru Eugenia Barby – próba omówienia*, skupia się „na badaniu techniki związanej z bazą kulturową, aby w końcu odtworzyć technikę uniwersalną, która byłaby zrozumiała dla wszystkich.”<sup>65</sup> Na tych właśnie podstawach teoretycznych Barba zbudował Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatru ISTA, szkołę wspólnych poszukiwań i wymiany doświadczeń, która funkcjonuje do dziś.



Fot. 11, Nicola Savarese, 1st ISTA, Bonn 1980, źródło: Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/nicola-savarese>)

---

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> D. Łarionow, *Antropologia Teatru Eugenia Barby – próba omówienia*, „Dialog” 10/1996, s. 165.



Fot. 12, Francesco Galli, 14th ISTA, Wrocław 2005, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/francesco-galli>)



## 2.5 Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret – terażniejszość

Jak obecnie funkcjonuje ponad pięćdziesięcioletni Odin Teatret? Przez pół wieku rozwijała się zarówno działalność zespołu, jak i rozbudowywała się jego posiadłość w Holstebro. Poszerzył się wachlarz aktywności podejmowanych przez pracowników teatru oraz umocniło się międzynarodowe uznanie teatru Eugenia Barby. Dzisiejsze działania Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret obejmują wiele zróżnicowanych obszarów, m.in:

tworzenie własnych przedstawień, prezentowanych w siedzibie, podczas objazdów Danii, a także za granicą; bartery z różnymi środowiskami w Holstebro oraz poza nim; organizację spotkań grup teatralnych; goszczenie innych zespołów i grup teatralnych; działania pedagogiczne w Danii i za granicą; odbywający się co roku Odin Week (Tydzień Odin Teatret); publikowanie czasopism i książek; produkcję filmów dydaktycznych; badania w zakresie antropologii teatru podczas sesji ISTA (Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru); przedstawienia wielokulturowego zespołu Theatrum Mundi; współpracę z Ośrodkiem Badań Laboratoriów Teatralnych Uniwersytetu Århus (CTLS); Festuge (Świąteczny Tydzień) w Holstebro; odbywający się co trzy lata festiwal Transit, poświęcony kobietom teatru; OTA, Żywe Archiwa Pamięci Odin Teatret; WIN, Trening dla Pilotów Międzykulturowych; rezydencje artystyczne; przedstawienia dla dzieci, wystawy, koncerty, okrągłe stoły, inicjatywy kulturalne, a także pracę na rzecz społeczności lokalnej w Holstebro i okolicach<sup>66</sup>.

Z powyższego spisu na szczególne wyróżnienie i opisanie zasługuje obszar działań teatru związany ze współpracą z instytucjami kultury (i nie tylko) w Holstebro. Wiele czasu upłynęło od osiedlenia się Odin Teatret w tym jutlandzkim miasteczku. Relacje z jego mieszkańcami kształtowały się z różną intensywnością często z inicjatywy aktorów, jednak z czasem podejmować ją zaczęli także przedstawiciele lokalnych instytucji. W niniejszym rozdziale opisane zostało święto Festuge, czyli organizowany co trzy lata festiwal-kumulacja spektakli, parad, performansów, wszelkich innych wydarzeń artystycznych oraz barterów będących ideą przewodnią i kwintesencją całego wydarzenia. Festuge jest owocem współpracy aktorów Odin, miejscowych animatorów, instruktorów, artystów oraz zaproszonych z całego świata gości. Ukazuje bardzo ważne, współczesne oblicze metody barterowej Odin Teatret.

---

<sup>66</sup> *Eugenio Barba...*

### 2.5.1 Współczesne bartery Odin Teatret – Festuge, święto Holstebro

Barter w wykonaniu Odin Teatret stał się społeczną interakcją, która funkcjonuje bez względu na bariery językowe i różnice kulturowe. Może się odbyć w zatłoczonym centrum miasta, jak i na obszarach wiejskich, wśród imigrantów, specyficznych mniejszości etnicznych lub religijnych, w szpitalach, domach kultury, szkołach, więzieniach, w straży pożarnej, policji, klubie rockowym, w kościele, w szpitalu psychiatrycznym, z dziećmi w przedszkolu, itd. Barter wyciąga na światło dzienne elementy, które same w sobie niekoniecznie mają wartość artystyczną, ale zdobywają wartość teatralną dzięki pełnieniu funkcji widowiska, jak na przykład: imprezy sportowe, uroczystości religijne, aukcje, wojskowe ćwiczenia i manewry. Organizowany jest także w różnych okolicznościach, m. in. podczas tzw. „Odin Week” – tygodniowego cyklu spotkań organizowanego przez Odin Teatret w różnych miastach, we współpracy z lokalnymi instytucjami kultury oraz w trakcie Festuge, czyli święta Holstebro.

Najwyższy czas poświęcić chwilę uwagi historii miasta Holstebro oraz skutkom, jakie wywołało osiedlenie się w nim międzynarodowego teatru. Aktorzy Odin Teatret wraz z Eugeniem Barbą opuścili Oslo w 1966 roku i przyjęli zaproszenie ówczesnego burmistrza, Kaja K. Nielsena, by osiedlić się w małym duńskim miasteczku w środkowej Jutlandii. Skąd to zaproszenie i dlaczego taka decyzja? Gdy w latach sześćdziesiątych

powstało pierwsze w Danii ministerstwo kultury, a Julius Bomholdt wysunął najbardziej postępowy, najśmielszy w ówczesnej Europie program kulturalny, gmina miejska Holstebro jako pierwsza uświadomiła sobie z całą jasnością konsekwencje, jakie z nowej polityki kulturalnej mogłyby wynikać dla tego, co dziś określa się mianem „jakości życia”<sup>67</sup>.

Lokalni politycy nie bali się bowiem wyprzedzić swój czas – lansowali niepopularną jeszcze politykę kulturalną, która dawała swobodną rękę poczynaniom eksperymentalnym, zamiast popierać tradycyjne, zastane instytucje kultury. Na uwagę zasługuje również fakt, iż polityka Holstebro stała w sprzeczności z tendencjami dominującymi w niemal całej Europie.

Pierwszym radykalnym krokiem burmistrza Nielsena było zakupienie słynnej rzeźby Alberto Giacomettiego przedstawiającej bardzo szczupłą kobietę na wozie i postawienie jej na deptaku w centrum miasta. Pierwszy zakup został niejako wyśmiany i przez mieszkańców, i przez rząd (rzeźba okazała się bardzo mała i niespektakularna), jednak burmistrz – z zawodu listonosz – postanowił kontynuować swój pomysł artystycznego ożywienia miasta i zaprosił Odin Teatret, któremu wydzierżawił starą farmę. Teatr znalazł więc nową siedzibę w budynkach dawnego gospodarstwa rolnego. Ta decyzja spotkała się z większą przychylnością

<sup>67</sup> F. Tavian, *Obcy teatr w Holstebro...*, s. 102.

władz. Odin Teatret stał się popieranym przez miasto teatrem laboratorium, jednak nie teatrem miejskim.

Mały nieznaną zespół rozpoczął działalność propagatorską, wymianę doświadczeń artystycznych na wysokim poziomie, jakością i inwencją wykraczając wysoko ponad życie teatralne tamtych czasów. Działalność tę prowadzono jednak z myślą o skandynawskich profesjonalistach i zdawało się, że dla ludności Holstebro miała ona znaczenie ograniczone. Dopiero po ostrej krytyce, po ogłoszeniu zjadliwych listów w miejscowej gazecie i po burzliwych zebraniach (gdzie Kaj K. Nielsen całym swym prestiżem osobistym bronił eksperymentów prowadzonych przez nowo przybyłych) okazało się, że miasto może z tego teatru czerpać korzyści<sup>68</sup>.

Na początku trudno było przewidzieć jak rozwinie się relacja Eugenia Barby i aktorów Odin Teatret z lokalnymi politykami, a przede wszystkim – mieszkańcami Holstebro. Już od pierwszych miesięcy działania teatru dało się zauważyć specyficzną postawę zespołu wobec otaczającego go społeczeństwa, jego metody postępowania, sposób w jaki kształtują się relacje między działaniem wewnętrznym a zewnętrznym oraz z innymi, tradycyjnymi instytucjami kultury. Jak wspomina Eugenio Barba:

Zaledwie po miesiącu, w lipcu, zorganizowaliśmy nasze pierwsze przedsięwzięcie: piętnastodniowe seminarium z udziałem Grotowskiego, Ryszarda Cieślaka i Stanisława Brzozowskiego, pierwszego aktora Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Uczestników było trzydzieścioro, pochodzili z całej Skandynawii. Byłem zaskoczony i trochę zmieszany, widząc słynnych aktorów Teatru Królewskiego w Kopenhadze i teatrów zawodowych z dużych miast angażujących się w podstawowe ćwiczenia „fizyczne”. Wszystko to w tamtych czasach było absolutną nowością<sup>69</sup>.

Odin Teatret, zespół z założenia bez korzeni, szybko ukazał swoją odrębność w stosunku do Duńczyków. Ani tematy spektakli, ani sposób uprawiania teatru nie łączy się w ich wykonaniu z tradycją narodową. Natomiast zasadnicza postawa zespołu – jak stwierdza w Ferdinando Taviani w artykule „*Obcy*” teatr w *Holstebro* – sposób jego reagowania, „styl przystosowywania się do okoliczności przywodzą na myśl te same zasady, którymi kierowała się polityka kulturalna Danii i Holstebro, i które przyczyniły się do osiedlenia grupy na Jutlandii”<sup>70</sup>. Spośród nich wyróżnić można: nowatorstwo, odwagę, eksperymentowanie i konsekwencję w podejmowanych działaniach.

Pierwsze spektakle Odin Teatret (*Kaspariana*, *Ferai*) prezentowane miejscowej publiczności z Holstebro nie cieszyły się zbyt dużą popularnością. Frekwencja na widowni była początkowo wręcz znikoma. Nie dość, że nowi przybysze nie mówili o sobie wiele, to i prezentowane przez nich spektakle nie dawały się łatwo przyswoić i zrozumieć widzom,

---

<sup>68</sup> Tamże, s. 103.

<sup>69</sup> E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów...*, s. 123.

<sup>70</sup> F. Taviani, *Obcy teatr w Holstebro...*, s. 103.

którzy z teatrem laboratorium, takim jak Odin, do czynienia wcześniej nie mieli. Ze względu na swój innowacyjny charakter spektakle były umiarkowanie przyjmowane. Z biegiem lat zmianom uległa zarówno praca zespołu Eugenia Barby, jego przedstawienia, jak i relacje z mieszkańcami Holstebro. Lokalna społeczność potrzebowała sporo czasu, by zaakceptować sąsiedztwo międzynarodowej grupy teatralnej i dostrzec potencjał jej działań artystycznych, a później społecznych. Pomogło temu także stopniowe otwieranie się aktorów i reżysera na kontakty z mieszkańcami, a później nawiązywanie relacji i współpracy, która dzisiaj funkcjonuje bardzo prężnie i wielotorowo.

Obecnie Holstebro uważane jest za kulturalne centrum Jutlandii. Przechadzając się uliczkami miasta, odnaleźć można wiele rzeźb ulicznych, „budynki użyteczności publicznej projektowane są tutaj przez współczesnych architektów, swoje pracownie dostali również inni artyści, w mieście jest wiele instytucji kultury”<sup>71</sup>. Istotną rolę w kontekście animacji kultury pełnią projekty lokalne podejmowane przez Odin Teatret we współpracy z instytucjami kultury z Holstebro: Biblioteką Miejską, Teatrem Muzycznym, gimnazjum i szkołą średnią, Muzeum Sztuki w Holstebro (Holstebro Kunstmuseum) czy Centrum Edukacyjnym (Holstebro Education Centre).

Aktorzy bardzo intensywnie angażują się w życie miasta (indywidualnie i zespołowo), organizując między innymi Festuge – święto Holstebro, w które zaangażowana jest niemal cała lokalna społeczność. Pierwsze obchody rozpoczęły się w 1989 roku w celu uczczenia dwudziestych piątych urodzin Odin Teatret. Celem Festuge były i są przede wszystkim spotkania lokalnych, oficjalnych instytucji kultury i oddolnych organizacji społeczno-artystycznych z zagranicznymi artystami i grupami teatralnymi. Niebawem sukces pierwszego święta sprawił, że Odin Teatret postanowił organizować Festuge regularnie co trzy lata. Teatralne święto za każdym razem trwa nieprzerwanie dziewięć dni i dziewięć nocy, podczas których w różnych punktach miasta natknąć się można na rozmaite pokazy artystyczne, prezentacje, bartery, koncerty i rzecz jasna spektakle.

Co sprawia, że Holstebro Festive Week (bo także pod taką nazwą funkcjonuje miejscowe święto) jest wydarzeniem wyjątkowym? Przede wszystkim to, że mieszkańcy Holstebro nie pozostają jedynie publicznością, ale aktywnie uczestniczą zarówno w przygotowaniach do obchodów, jak i całej realizacji wspólnego dla nich święta. Chętnie prezentują swoją pracę i zainteresowania, którym oddają się w wolnych chwilach oraz goszczą przybyszów z dalekich nierzadko krajów. Podstawową ideą jest połączenie różnych

---

<sup>71</sup> M. Dobiasz, *Przybornik animatora kultury...*

lokalnych środowisk, które realizują zazwyczaj indywidualne projekty, nie wchodząc w partnerstwa z innymi organizacjami. Festuge sprzyja nawiązywaniu współpracy i tworzeniu innowacyjnych projektów, które dają często początek dalszym działaniom i partnerstwom.

Holstebro Festuge, jak zauważa aktorka Odin Teatret Julia Varley jest wyjątkowe także dlatego, że nie proponuje wyłącznie szeregu spektakli, koncertów, wystaw i wykładów. Inicjuje interakcje między przedstawicielami różnych kultur aktywnie działającymi w danym miejscu. Można pokusić się o stwierdzenie, że jest to konsekwencją pół wieku relacji między Odin i społecznościami Holstebro. Tutejsze Festuge nie dowodzi, że mieszkańcy miasta mogą spontanicznie łączyć się w braterskiej współpracy i wzajemnej akceptacji. Rzeczywistość pokazuje, że w zindywidualizowanym społeczeństwie również jest miejsce na spotkanie i wspólny rozwój. Zapobieganie nadmiernej separacji i tendencji do skupiania się na indywidualnych projektach możliwe jest dzięki precyzyjnemu planowaniu i wieloletniemu doświadczeniu w nawiązywaniu kontaktów ze społecznościami poprzez sztukę. Armia, sklepikarze, policja, nauczyciele, strażacy, księża, pacyfiści, studenci, starcy, lekarze, rolnicy, imigranci, uczestniczą w Festuge po to, by przełamywać stereotypy na swój temat, a przy tym uczcić swoją przynależność do wspólnoty i wziąć aktywny udział w kreowaniu rzeczywistości, nad którą na kilka dni dowodzenie przejmują wyobraźnia i emocje.

Tak opracowane i wprowadzone przez Odin Teatret święto Festuge jest społecznym laboratorium opartym na idei barteru kulturowego. Wzajemne interesy i korzyści uczestników są jego motorem napędowym. Aktorzy odgrywają rolę negocjatorów, doświadczonych budowniczych tymczasowego dialogu między stronami, którzy zazwyczaj ignorują nawzajem swoje istnienie. Kluby sportowe, instytucje kulturalne i edukacyjne, kościoły i ich parafianie, policjanci, strażacy, mniejszości etniczne i religijne, stowarzyszenia biznesowe i handlowe, szpitale i domy opieki – ponad sto różnych środowisk uczestniczy w działaniach artystycznych oraz spotkaniach twórczych koordynowanych przez Odin Teatret. Każda grupa, instytucja czy organizacja przygotowuje działanie artystyczne we własnym zakresie, zgodnie z określonym tematem Festuge i jest odpowiedzialna finansowo za jego realizację. Gmina Holstebro często dofinansowuje znaczną część lokalnych inicjatyw w ramach Festuge, co świadczyć może o tym, jak szerokim uznaniem cieszy się święto miasta – uznaniem mieszkańców i lokalnych polityków.

Od 1989 roku Festuge obchodzono osiem razy. Za każdym razem z innym motywem przewodnim, który nadawał temat poszczególnym wydarzeniom i budował spójny charakter wszystkich przeprowadzanych w mieście akcji. Pierwsza edycja została zainicjowana przez Eugenia Barbę i Ulrika Skeela, którzy doceniając wagę działań z lokalną społecznością gminy

Holstebro, postanowili zorganizować bezprecedensowe wydarzenie, w którym udział mogłyby wziąć zarówno różnorodne miejscowe instytucje, związki, grupy i środowiska (które nie utrzymują ze sobą kontaktu na co dzień) oraz współpracujący z Odin Teatret profesjonaliści – aktorzy, tancerze, plastycy i animatorzy. Poszczególne grupy, instytucje z Holstebro i przybyli goście mieli zgodnie z pierwotną ideą wydarzenia zaprezentować własny specyficzny język, formy i metody działania podczas aktywności festiwalowych.

Pierwsze Festuge związane było z hucznymi obchodami dwudziestopięciolecia istnienia Odin Teatret i przeszło do historii pod hasłem „Dem tog vi imod” (tłum. „Przyjęliśmy ich”), które wybrali organizatorzy z ramienia teatru w porozumieniu z lokalnymi instytucjami, które zgłosiły chęć zaangażowania się w obchody wspólnego święta. Tytuł nawiązywał do sytuacji członków Odin Teatret, którzy jako imigranci z różnych krajów zostali w 1966 roku przyjęci przez społeczność Holstebro i wyraźnie zaznaczyli swoją obecność w mieście. Na festiwal przybyły grupy teatralne z Indii, Włoch, Bali, Japonii, Brazylii i Kolumbii, które spotkały się na ulicach, w parkach i w teatrze z różnymi instytucjami lokalnymi. Doszło do wielu naturalnych wymian i interakcji, nawiązane zostały interkulturowe więzi, a festiwal został w efekcie bardzo pozytywnie przyjęty przez Duńczyków i na trwałe wszedł do zestawu organizowanych w Holstebro wydarzeń kulturalnych.

Kolejna edycja Festuge odbyła się w 1991 roku. Komitet organizacyjny zdecydował się nadać jej tytuł „De Danske Columbus” (tłum. „Duńscy Kolumbowie”).

Temat festiwalu, nawiązując do 500 rocznicy odkrycia Ameryki przez Kolumba, miał przywoływać postacie duńskich podróżników: misjonarzy, antropologów, artystów i biznesmenów. Podczas festiwalu odbyło się również sympozjum poświęcone duńskiej polityce kulturalnej. Politycy, dziennikarze, antropolodzy i socjologowie rozmawiali o kulturze w kontekście tożsamości lokalnej, biorąc pod uwagę proces zanikania granic i barier kulturowych<sup>72</sup>.

W czasie Festuge wytwarza się nowy rodzaj wspólnoty. Niepowtarzalna mieszanka artystów z całego świata, lokalnych duńskich aktywistów i przypadkowych gości festiwalu owocuje niezliczoną liczbą spontanicznych wymian, barterów. Zauważalne efekty organizacji tego trudnego, ale jakże cennego wydarzenia stały się motorem napędowym kolejnych edycji festiwalu: w roku 1993 pod hasłem „Blangede aegteskaber” (tłum. „Mieszane małżeństwa”), 1998 pt. „Tur til Verdens Ende” (tłum. „Aż na koniec świata”), następnie w 2001 roku z tytułem przewodnim „Tidens Tand” (tłum. „Ząb czasu”); od 2005 nadawane są hasła w

---

<sup>72</sup> B. Frankowska, *Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret jako wielofunkcyjny ośrodek kultury*, [w:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 272.

języku angielskim: „The Splendour of Ages” (tłum. „Splendor wieków”), w roku 2008: „Light and Darkness” (tłum. „Światło i ciemność”), a przedostatnie Festuge z 2011 roku zatytułowano „Love Stories” (tłum. „Historie miłosne”).



Fot. 13, Tommy Bay, Holstebro Festuge 2005,  
źródło: [http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-\(festive-week\)/2005---the-splendour-of-ages.aspx](http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-(festive-week)/2005---the-splendour-of-ages.aspx)



Fot. 14, Tommy Bay, Holstebro Festuge 2008,  
źródło: [http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-\(festive-week\)/2008---light-and-darkness.aspx](http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-(festive-week)/2008---light-and-darkness.aspx)

Z roku na rok obchody Festuge są coraz bardziej rozbudowane. W przygotowania angażują się nowe organizacje, wiele grup przygotowuje swoje prezentacje specjalnie na czas wspólnego święta. W dniach 14-22 czerwca 2014 roku odbyło się ostatnie, ósme w kolejności Festuge w Holstebro. Kolejna edycja upłynęła pod hasłem „Faces of the Future - Ghosts and Fictions” („Oblicza przyszłości – Duchy i Fikcje”). Było to święto wyjątkowe, ponieważ połączone z obchodami pięćdziesięciolecia istnienia Odin Teatret. Przez dziewięć dni ulice Holstebro wypełnione były tłumem mieszkańców i przybyłych z całego świata gości niemal bez przerwy. Wśród nich pojawili się między innymi: Senggar Seni Tri Suari – Szkoła Muzyki i Tańca z wioski Batuan (Bali), prowadzona przez I Nyoman Joni i Wayan Bawa: grupa dzieci i młodzieży prezentująca klasyczną i współczesną muzykę balijską oraz tańce; Ile Omolú Fundacja Muzyki i Tańca z Salvadoru (Brazylia): dzieci i młodzież z biednej dzielnicy prezentujące tradycyjne i współczesne tańce afro-brazylijskie oraz rytmy; The Koinonia Children Team z peryferii Nairobi (Kenia): grupa młodzieży prezentująca swoje pieśni i tańce w połączeniu z pokazami akrobatycznymi; Junior Band di Spina, Teatro Dynamis i Laboratorio Isola di Confine: orkiestra i dwie grupy teatralne z Włoch, specjalizujące się w imprezach miejskich i organizujące muzyczne parady; Hashtanaga Kalam - Pulluvan Pattu (Indie): grupa artystów z Kerali prowadzona przez Ravi Gopalan Nair, wykonująca rytuał z Nag – ze świętymi węzami ochraniającymi ziemię; Parvathy Baul (Indie), pieśniarka i tancerka Baul; The Royal Balette School (miejscowa szkoła baletowa); dzieci z przedszkola Wagnerhus, Holstebro Scouts; Orkester Efterskolen (orkiestra młodzieżowa z Holstebro); lokalny kabaret Humorgruppen pod kierownictwem Kaia Bredcholta.



Fot. 15, Holstebro Festuge 2014, źródło:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203819144137043&set=o.210256599115279&type=3&theater>



Artyści i członkowie wyżej wymienionych grup prezentowali się podczas Festuge w formie parad, akcji performatywnych i barterów. Często w zaskakujących zestawieniach. Naturalna wymiana zainicjowana przez Odin Teatret połączyła na czas wspólnego święta przedstawicieli kultur odległych o tysiące kilometrów. Nie da się zliczyć wymian, które przebiegły spontanicznie, poza programem festiwalu, jednak w ramach ostatniego Festuge odbyły się też zorganizowane bartery, w tym „From Ice to Future Time”, „Wagnerhus” oraz nawiązujący do hasła przewodniego „Park of the Future”. W miejskim parku swoimi umiejętnościami wymienili się członkowie grupy Taekwondo, muzycy z The Junior Band di Spina, Dynamis Teatro, Teatro Laboratorio Isola di Confine z Włoch oraz Altamira Studio Teater.



Fot. 16, Holstebro Festuge 2014, źródło:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203819144137043&set=o.210256599115279&type=3&theater>

Należy zadać w tym miejscu pytanie – co wyróżnia bartery organizowane podczas Festuge od innych naturalnych wymian z udziałem Odin Teatret? Czy tak oczywiste czynniki, jak międzynarodowi, egzotyczni goście, prezentacje mało znanych szerokiemu gronu odbiorców technik teatralnych i tanecznych, zaangażowanie niemal całego miasta w przygotowywanie wspólnego święta? Owszem, nie sposób zaprzeczyć, że są to istotne aspekty decydujące o sile i fenomenie Festuge w Holstebro. Jednak Eugenio Barba w liście otwartym do Richarda Schechnera, w którym wnikliwie analizuje fenomen lokalnego festiwalu zaznacza dodatkowo, że gdy

teatr wkracza w codzienne życie miasta, miejska przestrzeń zostaje rozpięta między codziennością i sytuacją zorganizowanego spektaklu. [...] Aktorzy, którzy pojawiają się na ulicach, w sklepach i innych miejscach publicznych, nie zlewają się jednak z mieszkańcami, nie tworzą z nimi

wspólnoty. Oni jedynie ujawniają własną tożsamość i własną inność. To jest punkt wyjścia do stworzenia nowych relacji<sup>73</sup>.

Niekwestionowaną wartością Festuge jest także wspomniany interkulturalizm i związany z nim szereg spontanicznych naturalnych wymian między uczestnikami święta Holstebro. Bartery stanowią jeden z głównych punktów programu festiwalowego tygodnia. Niektóre są zaplanowane i prowadzone przez doświadczonych animatorów z Odin Teatret, jednak zdecydowana większość odbywa się „w kuluarach”, z daleka od głównej sceny, w trakcie przypadkowych spotkań reprezentantów odległych od siebie kultur.

---

<sup>73</sup> E. Barba, *The People of Ritual*, [w:] *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999, [za:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 274.

## **2.5.2 Rola animatorów kultury w prowadzeniu barterów na podstawie działań Kaia Bredholta**

Kai Bredholt, od 1990 roku aktor Odin Teatret, zajmuje się obecnie przygotowywaniem większości barterów z udziałem zespołu z Holstebro. Przez lata dopracowywał formułę spotkań ze społecznościami, aż doszedł do niekwestionowanego mistrzostwa w tej dziedzinie. Jako lider niezliczonych barterów doświadczył rozmaitych, często zaskakujących sytuacji, dzięki którym sformułował kilka podstawowych zasad, jakie powinny kierować interakcją, aby zaistniała udana wymiana barterowa.

Według niego głównym czynnikiem, od którego w dużej mierze zależy sukces barteru, są zdolności interpersonalne samego organizatora wymiany, jego temperament, takt i siła przekonywania. Barteru nie można zorganizować pośrednio, przy pomocy telefonu czy internetu. Organizator musi obecnie wyjść ludziom naprzeciw, spotkać ich osobiście i twarzą w twarz zaprosić do organizacji wspólnego wydarzenia. Kai Bredholt z powodzeniem stosuje tę praktykę. Podczas organizowanych w różnych miejscach świata tzw. Odin Weeków (trwających siedem dni warsztatów, seminariów, projekcji filmowych, barterów i spotkań z aktorami Odin) wychodzi na ulice miast i miasteczek, by „wyławić” osoby mogące potencjalnie wziąć udział w podsumowującym tygodniowe wydarzenie barterze. Tak też uczynił chociażby we Wrocławiu, gdzie w dniach 2-7 września 2014 odbył się szczególny Odin Week – z okazji pięćdziesięciolecia istnienia teatru. Wyszedł na spacer uliczkami wrocławskiej starówki, gdzie poznał i zaprosił do barteru m.in. zespół dziewczyn śpiewających tradycyjne pieśni techniką białego głosu, rekonstruktorów średniowiecznych walk, czy też seniorów skupionych w małej grupie teatralno-kabaretowej. Czy udałoby mu się to zrobić, gdyby organizował barter w czterech ścianach Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (gdzie odbywał się Odin Week)?

Ten etap, czyli zachęcenie uczestników do wzięcia udziału w barterze i przekonanie ich do swojego pomysłu, bywa obecnie bardzo trudny, jak podkreśla sam Kai Bredholt. Zmieniło się wiele, przede wszystkim gdy mowa o otwartości ludzi na spotkanie z nieznanym, na nawiązywanie więzi z różnymi środowiskami, na poznanie czegoś, co odmienne od tego, co już oswojone. Przybywający do obcego środowiska animator ma za zadanie nie tylko przekonać do swojej propozycji, bo to nie wystarczy. Inicjator barteru powinien wywołać w ludziach entuzjazm, zaciekawić i zapalić do działania, bo to stanowić będzie później siłą napędową całej wymiany. Ponadto osoby, które zdecydują się wziąć udział w barterze muszą

poczuć odpowiedzialność za odegranie własnej roli w spotkaniu. Szczególnie ważne w barterach, w których uczestniczy kilka grup, jest zaszczepienie w ludziach poczucia, że są gospodarzami przyjmującymi w gościnę tych, którzy tego dnia będą dla nich grać, tańczyć, śpiewać. Wówczas nie dojdzie do sytuacji polegającej na tym, że zespół, który zakończył już swoją prezentację, zapragnie opuścić miejsce spotkania przed obejrzeniem innych przybyłych. Taki barter zakończyłby się fiaskiem<sup>74</sup>.

Kolejną zasadą jest pomysł. Animator lub animatorka, osoba prowadząca wymianę barterową, powinna wcześniej poznać materiał, który pragną wymienić między sobą poszczególni uczestnicy bądź grupy uczestników i ułożyć go w takiej kolejności, aby oglądającym towarzyszyło zaniepokojenie, zaskoczenie, ale z pewnością nie znużenie. Nie chodzi o artystyczny wymiar prezentowanych scen, lecz o to, by potrafiły przykuć uwagę widzów, poruszyć ich, rozbawić, wywołać poczucie współuczestnictwa w czymś istotnym w tym konkretnym, niepowtarzalnym momencie. Rzecz jasna, barterom towarzyszy duża doza nieprzewidywalności, a dobra wymieniane w transakcji mogą być skrajnie różne, jednak prowadzący powinien przemyśleć ogólny scenariusz spotkania i przede wszystkim znaleźć pomysł na swoją w nim rolę. Jego wyróżnikiem może być intrygujący kostium, instrument, rekwizyt albo specjalnie przygotowana na tę okazję scena.

Co zrobić, jeśli występ piosenkarzy amatorów nie zaniepokoi innych uczestników barteru? Być może połączyć ich we wspólnej scenie z ubranymi w zabawne kostiumy tancerzami? Jak zaprezentować nieco monotony skecz grupy seniorów? Może na przekór logice zestawzić go z pokazem capoeiry? Takich ryzykownych pomysłów nie powinien się bać dobry animator wymiany barterowej. Jednak, co podkreśla Kai Bredholt, pamiętać należy przy tym, z kim mamy do czynienia, zawsze podchodzić z szacunkiem do pracy uczestników spotkania, a przede wszystkim z ogromnym taktem i wyczuciem proponować wszelkie ingerencje, sugerować zmiany. Strony barteru nie powinny w jakikolwiek sposób odczuć, że są przymuszane do robienia czegoś wbrew ich woli, ale w „dobrej wierze”, że osoba prowadząca spotkanie reżyseruje jego przebieg. Wówczas takie zajście przestaje nosić znamiona idei barterowej.

Następną wskazówką dla animatorów barterów wypływającą z doświadczeń Kaia Bredholta jest wybranie odpowiedniego miejsca do przeprowadzenia bezgotówkowej wymiany oraz pilnowanie dogodnego czasu. Dobrym miejscem nazwać można takie, w którym uczestnicy będą mogli poczuć się zarówno gośćmi, jak i gospodarzami oraz gdzie poczują się bezpiecznie i na tyle swobodnie, by śmiało wkroczyć w transakcję barterową.

---

<sup>74</sup> M. Juszczyk, *Barter jako metoda animacji kultury...*, s. 280.

Przy wymianie dóbr niemajątkowych, takich jak pokazy, prezentacje, śpiew, taniec czy teatr jest to szczególnie istotne. Animator spotkania musi mieć na uwadze, by czas jego trwania nie był zbyt długi, a przy tym wystarczający na prezentację każdej z uczestniczących stron. To także nakłada na prowadzącego obowiązek wnikliwej obserwacji zachowań i reakcji zgromadzonych oraz gotowości do wszelkich modyfikacji nawet szkicowego planu i szybkiego reagowania na niespodziewane sytuacje.

Rola animatorów w prowadzeniu dzisiejszych barterów jest niezwykle znacząca. Wymiana darów zachodzi często nie między przedstawicielami odległych, nieznanymi sobie kultur, ale między reprezentantami tych samych kręgów kulturowych, jednak zjednoczonych w różnych społecznościach, różnych grupach. W obliczu wszystkich wymienionych przez Kaia Bredholta zadań animator, moderator, lider spotkania jest niezbędny do przeprowadzenia udanej i owocnej wymiany. Powinien on mieć świadomość tego, jakim narzędziem jest barter i w jaki sposób korzystać z metody barterowej w pracy z różnymi społecznościami.



Fot. 17, Maciej Zakrzewski, Barter - Odin Festiwal, Wrocław 2014, źródło:  
<https://www.facebook.com/181039691931794/photos/a.740188786016879.1073741946.181039691931794/740188812683543/?type=3&theater>

## ROZDZIAŁ 3

### **Barter jako sposób prowadzenia badań etnograficznych na przykładzie działalności Stowarzyszenia Teatru Węgajty**

Teatr Węgajty jest przykładem polskiej instytucji kultury, która często korzystała z barterów – naturalnej wymiany – podczas swoich wypraw terenowych, w nawiązywaniu relacji z odwiedzanymi przez teatr społecznościami. Zespół organizował wyjazdy etnograficzno-badawcze nie tylko na terenie Polski, odwiedził także między innymi Huculszczyznę, Białoruś, Bałkany, Niemcy, Francję. Spotkania z tamtejszymi społecznościami niejednokrotnie przeradzały się w tzw. zajścia, czyli nic innego, jak bartery, podczas których aktorzy i aktorki Węgajt prezentowali scenki teatralne i pieśni zgromadzonym widzom, po czym oni w odpowiedzi dzielili się wytworami swojej kultury: ludowymi pieśniami, obrzędami czy opowieściami. Wzajemna wymiana stała się nie tylko pomocą w nawiązywaniu relacji z mieszkańcami odwiedzanych krain, ale także sposobem na poznawanie ich tradycji i zbieranie kolejnych inspiracji do dalszej pracy artystycznej zespołu.

W niniejszym rozdziale przedstawione zostaną działania Teatru Węgajty, kontekst społeczno-polityczny istotny w procesie kształtowania kierunków pracy artystycznej aktorów, geneza i opisy wypraw terenowych, podczas których ważną rolę odgrywają kontakty z różnymi społecznościami lokalnymi, reprezentantami rozmaitych kultur oraz przede wszystkim naturalne wymiany. Analizę działalności Węgajt rozpoczyna rys historyczny, poprzez rozwój idei Węgajt, aż do Innej Szkoły Teatralnej i barterów, które na trwałe zapisały się w dziejach podolsztyńskiego teatru i wpłynęły na obecny kształt pracy zespołu.

### 3.1 Teatr Węgajty – rys historyczny i idee pracy

Teatr Węgajty zawdzięcza swoją nazwę małej wsi położonej niedaleko Olsztyna, gdzie nieprzerwanie od ponad trzydziestu lat prowadzi swoją działalność artystyczną, badawczą i animacyjną. W oddaleniu od centrum miejscowości, w lesie na tzw. kolonii znajduje się jeden z najważniejszych ośrodków teatru niezależnego w Polsce. Fakt, że przybysze mają do czynienia z teatrem, nie wydaje się być na pierwszy rzut oka rzeczą oczywistą. Na gospodarstwo Erdmute i Wacława Sobaszków składają się dom oraz stodoła – typowa zatem dla warmińskich wsi zabudowa. Zagłębiając się tymczasem w tę przestrzeń, bez trudu dostrzec można, że we wnętrzu owej stodoły równie typowo już nie jest. Znajduje się tam zaanektowana na potrzeby teatralne drewniana sala oraz przestrzeń wypełniona różnorodnymi rekwizytami – niegdyś zwyczajne klepisko. Jednak to, że ośrodek wygląda tak, jak dziś i w obecnym kształcie prowadzi swoją działalność, poprzedziła długa droga ewolucji, teatralnych eksperymentów i współpracy artystów, których wspólne postulaty dotyczące sztuki i teatru skłoniły do stworzenia własnego, alternatywnego ośrodka teatralnego.

Początki Teatru Wiejskiego Węgajty (bo pod taką nazwą funkcjonował do roku 2014) sięgają roku 1977, kiedy z inicjatywy młodej grupy absolwentów historii sztuki i kulturoznawstwa powstała w Olsztynie Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza Pracownia, której Aldona Jawłowska poświęca fragment swojej pracy *Więcej niż teatr*<sup>75</sup>. Jawłowska określa tę organizację jako „interesującą próbę tworzenia kultury alternatywnej”<sup>76</sup> i wymienia główne idee przyświecające działaniom Pracowni. W programie nowopowstałej grupy przeczytać można, że interesowały ją

zjawiska szersze niż sztuka, zjawiska twórczości, a szczególnie te, których warunkiem jest wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność i odwaga.” Artyści określili też wyraźny zakres swoich zainteresowań twórczych: „Nie interesuje nas tradycyjna forma popularyzacji sztuki, rozrywka, konsumpcja, relaks, konformizm i poczucie komfortu. Stoimy po stronie wszelkich postaci aktywnego tworzenia i uczestnictwa w kulturze na terenie Olsztyna. [...] Pracownia będzie miała charakter warsztatu twórczego. Sensem głównych działań będzie proces twórczy, współuczestnictwo w nim, jego trwanie i penetracja. Koncentrować się będziemy bardziej na samej twórczości niż na dążeniu do uzyskania gotowego produktu w formie spektaklu, wystawy itp. [...]”<sup>77</sup>.

Postulaty Pracowni okazały się ściśle związane z ideami rozwijanymi przez inne środowiska ówczesnej kontrkultury. Kiedy w 1986 roku z grupy Pracownia wyłonił się Teatr

<sup>75</sup> A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1987, s. 37-40.

<sup>76</sup> Tamże, s. 37.

<sup>77</sup> Tamże, s. 17.

Wiejski Węgajty członkowie nowo powstałego zespołu: Erdmute i Waclaw Sobaszkowie, Małgorzata Dzygadło-Niklaus i Wolfgang Niklaus, nie odeszli od wcześniejszych założeń grupy. Jak stwierdza Tadeusz Kornaś w jednej ze swoich relacji z pobytu w Węgajtach: „teatr stał się dla nich obszarem porządkującym sposób życia i tworzenia”<sup>78</sup>.

Nie sposób nie zwrócić uwagi na szczególne znaczenie, jakie miało powstanie Teatru Wiejskiego Węgajty w roku 1986 w kontekście politycznym tamtego okresu. Pierwsze dokonania zespołu były odbierane jako zapowiedź odrodzenia życia publicznego i reform demokratycznych. Jak przeczytać można w opisie na stronie internetowej teatru: w okresie „długiej nocy” lat osiemdziesiątych,

po stanie wojennym istotne były działania organiczne, przygotowujące. Był to „czas kultury”<sup>79</sup>.

Teatr alternatywny, uwikłany w dylematy zarówno ówczesnej sztuki, jak i polityki był niejako odbiciem dynamicznych przemian współczesnego życia artystycznego i społecznego, zwierciadłem, w którym przeglądać się mogło polskie społeczeństwo. Właśnie taki teatr praktykować zaczęli aktorzy w Węgajtach. Teatr ukazujący poprzez indywidualne historie uniwersalne prawdy o człowieku, analizujący jego zagubienie we współczesnym świecie, w kontaktach międzyludzkich, kontaktach z naturą. Teatr eksperymentujący, poszukujący i stający w opozycji do zastanego porządku, kontrkulturowy.

---

<sup>78</sup> T. Kornaś, *Węgajty*, [w:] *Przeciw konwencjom: antologia tekstów o teatrze polskim i obcym...*, red. M. Fik, Wyd. KRAĞ, Warszawa 1995, s. 317.

<sup>79</sup> *O teatrze*, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=2> (dostęp: 18.04.2015).



### 3.1.1 Teatr Węgajty a polski teatr kontrkultury

Zjawisko kontrkultury szkicuje ciekawe tło zarówno powstania Teatru Wiejskiego Węgajty, jak i obecnej działalności instytucji. Oba ośrodki, z których pochodzą założyciele Teatru – Interdyscyplinarna Placówka Badawcza Pracownia oraz Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice – wyrosły bowiem w latach siedemdziesiątych XX wieku z doświadczeń kontrkulturowych swoich twórców. Teatr nadal realizuje idee zaczerpnięte z przekonań tego nurtu artystycznego, rodzącego się już w latach pięćdziesiątych XX wieku i przechodzącego swoją rewolucję dekadę później.

Drugą połowę lat sześćdziesiątych można uznać, za czasy buntu nie tylko przeciwko władzy i systemowi państwowemu, ale również przeciw ogólnie przyjętym normom, światopoglądom czy komercjalizacji. Pierwszą osobą, która świadomie zastosowała termin „kontrkultura” był Theodore Roszak, Amerykanin, krytyk, twórca tzw. głębokiej ekologii (ang. deep ecology). W 1969 roku, w końcowym okresie rewolucji społecznej w Stanach Zjednoczonych, opublikował on książkę *The Making of a CounterCulture*, w której udowadniał, że kontrkultura jest formacją przeciwstawną kulturze Zachodu, wytworzoną w jej własnym obrębie, która ma szansę w niedalekiej przyszłości zastąpić autorytarne i prymitywne systemy mentalności zbiorowej, wprowadzane niemal siłą wraz z rozwojem religii chrześcijańskiej. Autor skrytykował w swoim dziele kulturę, opierającą się na kłamstwie, braku wyobraźni, nietolerancji i braku szacunku do świata. Jego zdaniem zapoczątkowanie ruchu kontrkultury było naturalną reakcją wobec technokratycznego systemu, zdominowanego i kontrolowanego przez władzę, uniemożliwiającego realizację naturalnych potrzeb człowieka w społeczeństwie.

Ciekawe w tym kontekście wydają się ówczesne losy teatru, ponieważ w tym momencie nastąpił znaczący w dziejach rozwoju dziedziny sztuki odwrót od założeń tradycyjnego teatru instytucjonalnego. W nowych poszukiwaniach artystycznych zerwano ze sceną pudełkową, która narzuca podział teatru na scenę i widownię oraz ogranicza relacje między widzami a aktorami. Właśnie ta relacja stała się szczególnie ważna dla twórców nowego teatru. Nowe koncepcje nawiązywania relacji z publicznością wpłynęły na rozwój idei teatru kontrkulturowego. Zrezygnowano również z tradycyjnego odgrywania tekstów dramatycznych, na rzecz wolnej interpretacji, podczas której istotną okazała się praca poprzez improwizację. Dewaluowano w ten sposób słowo, niegdyś ważne dla inscenizacji

dramatycznych, poszerzając tym samym miejsce dla innych form ekspresji.<sup>80</sup> Nowy teatr sprzeciwiał się również dotychczasowej pracy aktora objawiającej się w sztuczności gestów i mimiki. We wszystkich dziedzinach twórczości teatralnej ważny stał się autentyzm. Również w interakcjach międzyludzkich. Jak zauważa Krystyna Milczarek-Pankowska we *Współczesnym teatrze poszukującym*<sup>81</sup> wspólne przeżywanie stało się istotniejsze od grania życia. Pozwala to na wyodrębnienie kolejnej ważnej cechy teatru kontrkultury, jaką jest poczucie wspólnoty.

Wyraźnie widać, że już od lat sześćdziesiątych XX wieku, czyli początków kontrkultury, działania artystów zbliżały się w stronę nauk humanistycznych i społecznych. W kierunku takich zmian skierował swoje ówczesne działania Jerzy Grotowski, którego praca jawi się jako inspiracja wielu projektów Teatru Węgajty. Zapoczątkował on i rozwijał w latach siedemdziesiątych wspomnianą już w niniejszej pracy ideę tzw. „kultury czynnej”, wyrastającej

z opozycji wobec kultury „biernej”, odbiorczej, polegającej na zapoznawaniu się z cudzymi dziełami. Jej zasadą było podejmowanie własnych aktów kreacyjnych, nie konsumowanie cudzych wytworów, ale aktywne uczestnictwo w procesie twórczym. W kontekście sztuk przedstawieniowych postulowano przede wszystkim odejście od wyraźnego podziału na osoby działające (aktorów) i widzów, który stanowi podstawę tradycyjnego rozumienia teatru. Dążąc do jego likwidacji, Grotowski podejmował działania określone mianem „teatru uczestnictwa”, w których osoby przybywające z zewnątrz nie obserwowały ustrukturuowanych i wyćwiczonych wcześniej akcji aktorów, ale pod kierunkiem liderów brały udział w przygotowanych przez nich doświadczeniach<sup>82</sup>.

Niewątpliwym wpływem na ukształtowanie programu „kultury czynnej” miało zjawisko kontrkultury. Jako że działania Grotowskiego inspirowały z kolei działaczy olsztyńskiej Pracowni, a później zespół Teatru Węgajty, echa jego postulatów pobrzmiewały także i w ich działaniach. Wśród nich skupienie na relacji z publicznością, zerwanie z tradycyjnym podziałem na scenę i widownię, aktywizacja widzów, poszukiwanie nowej jakości kontaktu z drugim człowiekiem poprzez wyjście z kontekstu, jaki narzuca pudełkowa scena i wyruszenie na spotkanie z odbiorcami. Podobne idee i w podobnym czasie (lata siedemdziesiąte) przedstawił także Eugenio Barba w swoim manifestie Trzeciego Teatru.

---

<sup>80</sup> Z. Dworakowska, *Kontrkulturowe wyjścia z teatru*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008, s.159.

<sup>81</sup> K. Milczarek- Pankowska, *Współczesny teatr poszukujący*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s.

6.

<sup>82</sup> *Kultura czynna*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna>, (dostęp: 01.07.2015).

Wiele z przedstawionych tutaj cech kontrkultury z powodzeniem znaleźć można w działaniach Teatru Węgajty. Już samo usytuowanie się teatru na wsi, z dala od większych ośrodków kulturowych można uznać za przykład zerwania z teatrem instytucjonalnym. Podobnym gestem jest przebudowa starej stodoły i urządzenie w niej sali teatralnej, która jest jednocześnie salą prób, sceną, bywa także parkietem dla wspólnych tańców. W jednym z wywiadów Erdmute Sobaszek w ten sposób określa postrzeganie podejścia do tworzenia teatru, jakie propagowali założyciele Teatru Węgajty:

Chodziło o to, żeby stworzyć różne małe przestrzenie odrębności, przestrzenie wolności, w tym sensie „kontr”. Wydawało się, że rzeczywistość jest szczelna, że jest kontrola nad wszystkim, że jest cenzura, poza tym ekonomiczna kontrola, bo centralne rozdzielanie funduszy i tak dalej<sup>83</sup>.

Natomiast dyrektor teatru – Waław Sobaszek – dodaje dalej w tej samej rozmowie, że stwierdzenie: „kontrkultura tańczyła jedno lato”, które poczynił sam Jerzy Grotowski, nie znajduje według niego potwierdzenia.

Sprawa jest dużo szersza i trwa po dziś dzień<sup>84</sup>. – uważa reżyser.

I na potwierdzenie tych słów przywołać można chociażby te aspekty działalności Węgajt, w których nadal aktualna jest tradycja „kultury czynnej”, a jednocześnie wykracza poza drogę wyznaczoną przez Grotowskiego i wyraźnie łączy się z komentarzem społecznym, z którego on sam zrezygnował.

Analizując działania Teatru Węgajty/projektu terenowego (taka nazwa funkcjonuje równoległe po podziale w 1996 roku na Scholę oraz Teatr) w kontekście kontrkultury warto rozwinąć wątek społecznego wymiaru projektów realizowanych przez Stowarzyszenie. Skupienie na bezpośrednim kontakcie twórców z odbiorcami wydarzeń oraz kolejne postulaty budowania wspólnoty, poczucia więzi współtworzenia oraz dążenie do naturalnych wymian między spotykającymi się grupami zauważyć można nawet w samym procesie przygotowywania spektakli Węgajt. Aktorzy mają realny wpływ na kształt tworzonego przedstawienia, wnoszą do niego przyniesione przez siebie historie, dzielą się swoimi doświadczeniami i tym, co aktualnie ich porusza, intryguje. Szczególnie istotne w ostatnich latach pracy zespołu wydają się być tematy społeczne, polityczne i ekologiczne. Z takich zainteresowań rodzi się teatr społecznie zaangażowany. Ponadto towarzysząca próbom improwizacja świadczy o koncentracji zespołu bardziej na samym procesie tworzenia, niż na efekcie końcowym.

Omówione powyżej aspekty działalności Teatru Węgajty sytuują go wyraźnie w nurcie kontrkultury, która według Waław Sobaszka trwa po dziś dzień.

---

<sup>83</sup> *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008, s. 246.

<sup>84</sup> Tamże, s. 248.

### 3.1.2 Kultura ludowa i muzyka w działalności Teatru Węgajty

Podstawową cechą pierwszych występów artystycznych Teatru Węgajty był nowy stosunek do tradycji.

Był on, z jednej strony demaskatorski, odrzucał stereotypy i klisze epoki peerelowskiej. Z drugiej strony tak samo ważne jednak było to, że spektakle Węgajt odśmiały świat tradycji wieloetnicznej i multikulturalnej. *Historie Vincenza*, *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* wg. *Doliny Issy* Czesława Miłosza – oba spektakle w reżyserii Wacława Sobaszka – przemawiały do młodego pokolenia, do ludzi, którzy przystępowali do tworzenia nowych instytucji życia publicznego w regionie Warmii i Mazur. Częścią tego procesu była walka o oficjalne uznanie teatru w Węgajtach i zapewnienie mu niezależnego statusu<sup>85</sup>.

Szczególnie znaczące okazało się ulokowanie teatru na kolonii wsi Węgajty. Działania podejmowane przez aktorów i muzyków stały się bliższe naturze, co w naturalny sposób pociągnęło za sobą zgłębianie tradycji i innych elementów kultury ludowej. Swymi działaniami Teatr Węgajty dotyka samych źródeł tradycyjnej kultury wiejskiej – „jej głębokich związków z przyrodą, wykształconych przez stulecia życia wraz z nią, nie zaś obok niej, a także, czy też może raczej przede wszystkim, z religią”<sup>86</sup>. Jak można wywnioskować z informacji zamieszczonych na stronie internetowej teatru, takie zainteresowania i fascynacje ukierunkowywały pracę Węgajt już w pierwszych spektaklach – *Historiach Vincenza* i *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi*. Zwraca na to uwagę również sama Erdmute Sobaszek, stwierdzając, że „pierwszy okres działania teatru nacechowany był silną afirmacją kultury tradycyjnej”<sup>87</sup>.

Praca wokół tradycji kultury ludowej stała się znakomitym sposobem alternatywnej odpowiedzi na współczesność i realizacją kontrkulturowych założeń Placówki Pracownia, a inspiracje kulturą ludową dostrzegalne są także we współczesnych działaniach Teatru. Warto jednak uwypuklić pewną nieoczywistość – artyści, którzy założyli Teatr Węgajty wcale ze wsi nie pochodzili. Przyjechali na wieś, rezygnując z życia w wielkim mieście, takim jak Warszawa czy Berlin. Być może właśnie dlatego, iż nie wychowali się oni w kulturze wiejskiej, ale zainteresowali się nią już jako dorośli ludzie, pozbawieni byli jej stereotypów i uprzedzeń. Potrafili spojrzeć na kulturę wiejską, na ludowe tradycje i obrzędy z dozą

---

<sup>85</sup> *O teatrze...*

<sup>86</sup> *Stowarzyszenie Teatr wiejski Węgajty*,

[http://domwarminski.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=408:teatr-wiejski-wegajty&catid=55&Itemid=188](http://domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=408:teatr-wiejski-wegajty&catid=55&Itemid=188) (dostęp: 25.04.2015).

<sup>87</sup> E. Sobaszek, *Pedagogika Teatralna w akcji*, [w:] *Tisz Aneks: Kto kocha edukację? O edukacji w Teatrze*, red. Ł. Jurasz-Dudzick, P. S. Rieth, Instytut Teatralny, Warszawa, 2009, s. 126.

dystansu, świadomością i zafascynowaniem, osiągając tym samym jej najistotniejszych, uniwersalnych cech stanowiących o jej sile.

Nie da się ukryć, że szczególnym zainteresowaniem członkowie Teatru darzą tradycje i kulturę warmińskich wsi. Sami zdecydowali się w końcu na osiedlenie właśnie na tych specyficznych terenach Polski. Dla wielu spektakli to właśnie miejscowa okolica (Węgajt, Jonkowa, Pupek, Godek, Kawkowa) jest najlepszą, naturalną scenografią. Jednak Teatr Węgajty nie ogranicza się do czerpania jedynie z lokalnych tradycji z Warmi.

W swej artystycznej wizji posługuje się elementami sztuki ludowej z różnych stron Polski, Europy, czy nawet świata. Co ważniejsze, sięga on po te elementy tradycji ludowej, która właśnie odchodzi w zapomnienie wraz z ostatnimi, najstarszymi jej uczestnikami. Teatr Węgajty wskrzesza dawną, ludową obrzędowość odsłaniając jednocześnie jej drugie oblicze. Ukazuje, że pod zasłoną pełnej ekspresji gestów, muzyki, ludowych przypowieści, kryją się treści głębsze, treści bardziej ogólne<sup>88</sup>.

Czym byłby Teatr Węgajty bez muzyki? Trudno to sobie wyobrazić, ponieważ od początku istnienia grupy muzyka stanowiła jeden z jej podstawowych i silnych fundamentów, na którym budowane były dopiero inne przestrzenie działalności zespołu. Od muzyki się zaczęło. Waław Sobaszek podkreśla, że muzyka była dla niego pierwszym z przejawów polskiej kontrkultury, muzyka jednoczyła, wyrażała bunt, sprzeciw wobec zastanego porządku, była nośnikiem informacji i konstruktywnej energii do działania. Z podobną siłą funkcjonowała i funkcjonuje w pracy Węgajt obecnie, tyle że jej znaczenie poszerzyło się o wartość teatralną. Melodie wygrywane (na żywo rzecz jasna) na akordeonie, klarnecie, skrzypcach, bębnach i wielu innych instrumentach na trwałe weszły w skład wszystkich bez wyjątku spektakli. Celem tego zabiegu artystycznego, jak zaznacza dyrektor Węgajt, było

uzyskanie jakiegoś impulsu, żywego impulsu, takiego, który daje energię, ale także myśl, która powoduje, że uczucia wzbierają i zaczynają się przelewać<sup>89</sup>.

Muzyka stała się nie tylko motorem napędowym tańców i ruchowych improwizacji, z których wypływa wiele scen przyszłych spektakli, ale także swoistą metodą pracy Węgajt pozwalającą ująć w konkretną, konstruktywną formę ową uczuciowość wypełniającą całą pracę zespołu.

Wachlarz dźwiękowych inspiracji, po które sięgają aktorzy i muzycy jest niebywale szeroki – począwszy od tradycyjnych pieśni zebranych podczas etnograficznych wypraw, aż po swobodne improwizacje. Obok Waława i Erdmute Sobaszków muzyka jest stałym

---

<sup>88</sup> *Stowarzyszenie Teatr Wiejski Węgajty...*

<sup>89</sup> T. Kornaś, *Węgajty...*, s. 317.

członkiem zespołu. Skład aktorski zmieniał się na przestrzeni niemal trzydziestu lat pracy Teatru, ale trzon pozostał niezmienny.

Tadeusz Kornaś w jednym ze swoich tekstów podsumowuje rolę kultury ludowej oraz muzyki w działalności Teatru z Węgajt w ten sposób:

Sedno twórczości Węgajt, zarówno teatralnej, jak i muzycznej, leży w wyluskiwaniu z tego, co jest już tylko etnograficznym zapisem świata (ze starych melodii, historii, gawęd, pieśni i podań), jego żywej istoty objawiającej się podczas międzyludzkiego spotkania. W żywym kontakcie kultura ludowa odsłania swe drugie oblicze. Pod powierzchnią nieprawdopodobnych ludowych opowieści, prościutkich przyśpiewek czy zaśpiewów kryje się archaiczno-religijny sposób pojmowania świata, a dokładniej życia w nim. Kultura ludowa, pozostając w swych objawach różnorodna, prowadzi zawsze do myślenia ekologicznego, rozumianego jako życie w zgodzie z ludźmi i przyrodą<sup>90</sup>.

Nie sposób nie zgodzić się z powyższym stwierdzeniem. Zarówno muzyka, jak i ludowe tradycje pomagają zespołowi Teatru Węgajty wyrażać i przekazywać widzom treści jak najbardziej aktualne, dotyczą istoty dialogu, pomagają nawiązywać kontakt z publicznością, inicjować naturalne wymiany barterowe. Wszystko to docenione zostało na festiwalach teatralnych w kraju i za granicą. W obranej przez zespół specyfice pracy widziano

elementy nowego „wiejskiego” nurtu w polskim teatrze. Odbierano je w kontekście aktualnych przemian w Europie Środkowej, zwłaszcza, że teatr prezentował obok spektakli również dokumentacje swoich prac badawczych, prowadzonych w takich krajach, jak Macedonia, Białoruś, Słowacja i Ukraina. Były to poszukiwania w dziedzinie pieśni ludowej i teatru obrzędowego. Ukoronowaniem tego okresu działalności było przyznanie Teatrowi Węgajty głównej nagrody na międzynarodowym festiwalu teatralnym w Cieszynie w roku 1993<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> T. Kornaś, *Wędrowcy z Rachmańskiej krainy*, <http://tadeuszkornas.republika.pl/wegaj01.html> (dostęp: 25.04.2015).

<sup>91</sup> *O teatrze...*

### 3.2 Wyprawy terenowe Teatru Węgajty z zastosowaniem barterów

Jak stwierdza Justyna Laskowska-Otwinowska w swoim artykule *Antropologia zaangażowana w Muzeum Etnograficznym* artyści awangardowi w Polsce, tacy jak Jerzy Grotowski i naśladowcy jego działań, m. in. Teatr Gardzienice i Teatr Węgajty,

czerpali i nadal czerpią inspiracje z etnograficznych badań terenowych. Współcześni polscy animatorzy kultury wskazują wręcz na korzenie swojej dziedziny ulokowane właśnie w działaniach słynnych polskich teatrów eksperymentalnych: Laboratorium Grotowskiego, Gardzienice czy Węgajty [...] <sup>92</sup>.

Pomysł połączenia etnografii z działaniami artystycznymi zrodził się wśród członków Teatru Węgajty w wyniku zainteresowań kulturą tradycyjną, ludowymi podaniami, obrzędami i muzyką, ale także z potrzeby nowych inspiracji do pracy nad spektaklami. Jest to zatem podobny kierunek, jaki obrał niegdyś Odin Teatret czy Teatr Gardzienice. Nawet w równoległej funkcjonującej nazwie Teatr Węgajty/ projekt terenowy, która pojawiła się w 1996 roku po podziale Węgajt na dwa nurty: Scholę (która koncentruje się na rekonstrukcji dramatu liturgicznego pod kierownictwem Wolfganga Niklause) oraz wspomniany projekt terenowy (którego kierownikiem artystycznym jest Waclaw Sobaszek) widać jak istotne w kontekście pracy zespołu jest wyjście w teren, praktykowanie etnografii w połączeniu z twórczością teatralną.

Sytuacja opuszczenia swojej bezpiecznej przestrzeni pracy i udania się w nieznaną, z wizytą do obcych społeczności zmusza, w tym przypadku aktorów, do wejścia w rolę animatorów próbujących nawiązać nowe relacje, dialog. Praktykując wówczas swoistą animację kultury, aktorzy-animatorzy z powodzeniem sięgali po metodę barterową, dzięki której, podczas naturalnych wymian, prezentowali bagaż swoich artystycznych działań, otrzymując w zamian rozmaite tradycyjne pieśni, tańce, obrzędowe sceny, a nawet tzw. maskary, towarzyszące ludowym zwyczajom kolędowania, zapustów i alelujki (o czym więcej w kolejnym podrozdziale).

Pomysł wypraw terenowych w Polsce, jaki i poza jej granicami ściśle połączony był z początkową fazą działalności Teatru Węgajty, związaną z afirmacją kultury tradycyjnej, ludowej. Fascynacja tradycyjnym dorobkiem kulturowym popchnęła aktorów w stronę wschodniej granicy Polski. W latach 1990, 1999 i w roku 2000 odbyły się wyprawy teatralno-filmowe na Huculszczyznę, które stanowią dobry przykład praktykowania etnografii w postaci badań terenowych z wykorzystaniem metody barterowej. Aktorzy znaleźli się w

---

<sup>92</sup> J. Laskowska-Otwinowska, *Antropologia zaangażowana w Muzeum Etnograficznym*, „Etnografia Nowa / The New Ethnography” 06/2014, s. 319.

miejscu styku i przenikania się różnych kultur: huculskiej, żydowskiej (chasydzkiej), polskiej, ukraińskiej, ormiańskiej. Dotarli do karpackiej krainy na pograniczu ukraińsko-rumuńskim, otoczonej połoninami pasm Czarnohory, Świdowca, Beskidów Pokucko-Bukowińskich i Połonin Hryniawskich. Zapraszani do miejscowych domów, wielokrotnie mieli okazję zainicjowania sytuacji naturalnej wymiany. Chętnie też korzystali z tego narzędzia, dzięki czemu zebrali pokaźny zbiór pieśni i tańców, poznali tamtejsze zwyczaje i tradycje. Rzecz jasna, zgodnie z założeniem barteru, sami także zaprezentowali gospodarzom swoją muzykę, śpiewy oraz sceny teatralne. Jak stwierdza Waclaw Sobaszek spotkania te napędzane były szczególną energią i potrzebą kontaktu, a wymiana odbywała się spontanicznie i naturalnym zabiegiem było odpowiadanie, odpłacanie darem za dar.

Były to dla zespołu wyprawy szczególne, ponieważ aktorzy i aktorki Węgajt odwiedzili krainę widzianą i opisaną przez Vincenza – słynnego lokalnego poetę, wokół którego zbudowany był pierwszy spektakl Teatru z 1988 roku *Historie Vincenza*. Przedstawienie opierało się na arkadyjskim obrazie świata, zainspirowanym książką *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza. Świat, który opisywał Vincenz był bardzo harmonijny, czasem wręcz nieprawdopodobny, o czym zespół z Węgajt miał okazję przekonać się osobiście. Jak opisuje Tadeusz Kornaś:

Przedstawienie budują trzy historie: pierwsza, opowiadająca o przyjeździe Preoswiaszczonego Metropolity i wielkiej radosnej zabawie „bez wódki”. Druga o Doboszu i wreszcie trzecia, najbardziej urokliwa, wzorowana na opowieściach chasydów, mówiąca o żydowskim krawcu Pinkasie, który przez swoją gorliwość oddalił przyjście Mesjasza. Opowieści snute są do wtóru muzyki, śpiewu i tańca. Historia o Pinkasie („Rarytas” z tomu „Barwinkowy wianek” Vincenza) opowiadana jest przez Wolfganga Niklausa, który siedzi za stołem animując przed sobą figurki. Robi to w sposób najprostszy, jak dziecko, które trzyma w ręku lalkę i mówi za nią. Zabieg ten uwypukla z jednej strony prostotę, a z drugiej cudowną rzeczywistość tej opowieści. Żywa muzyka, rozbrzmiewająca przez cały spektakl, wykorzystuje huculskie i żydowskie melodie, ekstatyczny taniec, niguny – chasydzki śpiew bez słów, melodyjne traktowanie słowa. Wszystko to sprawia, że spektakl staje się jednolitą kompozycją muzyczno-teatralną<sup>93</sup>.

Jak wywnioskować można z opisu spektaklu tradycyjne motywy zebrane dzięki barterowym wymianom często stanowią trzon spektakli Węgajt. Bez nich także niemożliwe byłoby zrekonstruowanie i praktykowanie dawnych obrzędów takich jak kolędowanie, zapusty czy aleluja. Skonstruowane zostały one przez Węgajty przy pomocy barterowych wymian, które do dziś stanowią jedno z ważniejszych założeń wypraw zespołu, który daleki jest od założenia, że zebrał już wystarczająco wiele. Tradycja jest żywa i zmienna, a bartery

---

<sup>93</sup> T. Kornaś, *Wędrowcy...*



na tyle nieprzewidywalne, że metoda naturalnych wymian nie traci na swojej aktualności. Mimo pojawiających się obecnie trudności przy zachęcaniu (szczególnie młodych) ludzi do aktywnego włączania się w spotkania barterowe, zespół nie rezygnuje z tego narzędzia pracy i wciąż korzysta z niego podczas swych wypraw i działań animacyjnych. Na tych założeniach opierają się także działania Innej Szkoły Teatralnej, o której więcej w kolejnym podrozdziale niniejszej pracy.

### 3.2.1 Inna Szkoła Teatralna

Inna Szkoła Teatralna działa w ramach projektu terenowego Teatru Węgajty od roku 2000. Jest to propozycja warsztatów i wypraw teatralnych odbywających się na podstawie tradycyjnych widowisk związanych z cyklem kalendarzowym. W kolejności: warsztat kolędniczy związany z obchodami Bożego Narodzenia, zapustny nawiązujący do tradycji dotyczących końca karnawału oraz alelujki, czyli kolędowanie wiosenne w okresie Świąt Wielkanocnych. Pytania, na które poprzez wspólne warsztaty i rozmowy próbują znaleźć odpowiedzi uczestnicy Innej Szkoły Teatralnej oscylują wokół dwóch osi. Pierwsza dotyczy rzemiosła teatralnego:

Z jakich części składa się całość zwana teatrem? Jak słowo może stać się początkiem teatru? Jak muzyka może służyć powstaniu nowych wizji teatralnych?<sup>94</sup>

Druga stawia pytania o związek twórczości teatralnej z kulturą tradycyjną:

Jakie znaczenie mają dziś dla teatru działania zmierzające do rekonstrukcji i kontynuacji tradycji? Czy teatr przyszłości może inspirować się kulturą tradycyjną? Jak dociera się do kultury ludowej? Jak na nowo określić religijne konotacje poszukiwań artystycznych? Czy teatr wiejski jest potrzebny?<sup>95</sup>

Oprócz osób od wielu lat zaangażowanych w działania Teatru, na każdy warsztat Szkoła rekrutuje nową grupę adeptów, którzy podczas kilkudniowych spotkań opanowują techniki aktorskie wypracowane przez zespół, poznają tradycyjne pieśni i tańce pochodzące z wielu kultur, uczą się też zwyczajowych scenek z maskarami, wykorzystywanych podczas późniejszej wyprawy. Praca zakończona jest wyprawą terenową, którą wieńczy spotkanie z mieszkańcami odwiedzanej miejscowości oraz prezentacja przygotowanego w Węgajtach widowiska.

Kolędowanie odbywa się na początku nowego roku kalendarzowego, już po katolickich obchodach Bożego Narodzenia, ponieważ związane jest tradycjami świąt prawosławnych, mających miejsce w Nowicy – niewielkiej wsi, zamieszkałej przez Łemków, wsi w Beskidzie Niskim. Od kilku lat, w drodze na południe Polski, Węgajty odwiedzają także Dąbrowę Dolną w województwie świętokrzyskim, gdzie adepci kolędują przez jeden wieczór, zazwyczaj 6 stycznia, w Święto Trzech Króli.

Aby określić specyfikę wyprawy kolędniczej kierownik Teatru Węgajty, Waclaw Sobaszek, odwołuje się do rozpoznania Jana Dormana, który zajmował się badaniem polskiego kolędowania w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Badacz uznał,

<sup>94</sup> W. Sobaszek, *Inna Szkoła Teatralna*, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=4>, (dostęp: 8.07.2015).

<sup>95</sup> Tamże.

że jest ono rodzajem *commedia dell' arte*: ustalone są postaci i sytuacje, lecz duża doza improwizacji nadaje swoisty posmak i energię<sup>96</sup>.

Taki charakter ma też kolęda w wykonaniu Teatru Węgajty. Mimo iż zachowania postaci i poszczególne scenki odgrywane w odwiedzanych przez kolędników domach mają z góry określone zasady, improwizacja jest nieodłącznym elementem tego typu wizyt. Nie da się bowiem przewidzieć, jak przebiegnie spotkanie ani nawet z kim przyjdzie kolędnikom w danej chacie obcować.

Język teatralny kolędowania składa się z określonego (lecz nie zamkniętego) i ciągle odnawianego zestawu motywów. Uczestnik warsztatu ma okazję wybrać zależnie od swych predyspozycji kilka postaci i masek. Od początku uczy się nagłego wchodzenia w rolę i wychodzenia z niej, przeobrażania się. Kładziemy nacisk na improwizacje, zmienność, bycie „w strumieniu”, lecz przez ciągłe nawracanie do stałych motywów wpajamy staranny stosunek do tych motywów, które są stałe i hieratycznie niezmiennie<sup>97</sup>

– stwierdza Sobaszek.

Tradycyjne maskary towarzyszące kolędnikom z Węgajt to: turoń (maskara przedstawiająca rogate zwierzę z kłapiącą paszczą), koza, Herod, śmierć, diabeł, Cygan, czasem Żyd. Jednak wchodząc do chaty, nie wiadomo, czy wszystkie one zaistnieją w spotkaniu, czy tylko niektóre, a może żadna z nich, gdyż zabrzmią tylko tradycyjne polskie, łemkowskie lub ukraińskie kolędy śpiewane przez kolędników i gospodarzy.

Tradycją stało się już, że ostatniego dnia pobytu w Nowicy uczestnicy wyprawy prezentują w budynku dawnej szkoły uprzednio przygotowaną w Węgajtach prezentację, dotyczącą zwykle aktualnych tematów i problemów społecznych. Praca nad pokazem jest stosunkowo nową formą wypowiedzi, którą Teatr Węgajty praktykuje od 2011 roku.

Podczas spotkania w szkole odbywa się często barter z lokalną społecznością, który Sobaszekowie nazywają częściej „wymianą naturalną”. Po prezentacji Węgajt przybyli goście zachęceni są przez aktorów-animatorów do podzielenia się czymś w zamian. Sytuacja przeradza się w wielogodzinną wymianę pieśni (głównie łemkowskich, tak jak np. podczas wyprawy w 2015 roku, kiedy to licznie zgromadzona grupa miejscowych Łemków podzieliła się z aktorami kanonem swoich tradycyjnych pieśni, nie tylko bożonarodzeniowych), tańców oraz muzyki, gdyż zamieszkali w Nowicy muzycy chętnie przynoszą na spotkanie swoje instrumenty. Podział na aktorów i widownię momentalnie przestaje obowiązywać. Przybyli na widowisko goście zaczynają współtworzyć je

swoimi reakcjami, swoim zachowaniem, mieszczącym się często w konwencji niepisanego scenariusza wizyty. Dopiero ich udział powoduje ujawnienie się sensu widowiska. Jest tu także

<sup>96</sup> W. Sobaszek, *Szkola zimowa*, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=4>, (dostęp: 6.07.2015).

<sup>97</sup> Tamże.

obecny element badania terenowego, poznawanie pieśni, wspomnień przechowywanych w żywej pamięci odwiedzanych ludzi.

Spotkanie, wymiana, dialog międzykulturowy, badanie terenowe, kontakt z tradycją i naturą, odnajdywanie aktualności w tym, co historycznie uwarunkowane – oto jedne z najważniejszych (choć nie jedyne) cele zimowej wyprawy Teatru Węgajty.



Fot. 18, Waldemar Czechowski, Kolędowanie,  
źródło: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=5>

Kolejnym warsztatem w ramach Innej Szkoły Teatralnej są zapusty, czyli tradycyjne obchody karnawałowe. Widowiska zapustne w wykonaniu Węgajt pozostają zazwyczaj na ziemiach warmińskich, jednak nadal powiązane są z wyruszeniem na wyprawę. W tym przypadku uczestnicy warsztatów odwiedzają okoliczne wsie, m.in. Jonkowo, Kawkowo, Grazymy, by spotkać się z tamtejszymi społecznościami i zaprezentować im podczas tego szczególnego spotkania, przygotowany w Węgajtach pokaz z maskami zapustnymi i tradycyjnymi maszkarami. Wśród nich widzowie mają okazję zobaczyć m.in. bociana czy konia wraz z Księciem Zapustem.

Warsztat zapustny wyróżnia się spośród innych spotkań w ramach Innej Szkoły Teatralnej nauką wykonywania gipsowych masek. Adeptci spędzają kilka wieczorów przy wspólnym stole w sali teatralnej, poznając technikę i tworząc maskę na podstawie odbicia swojej własnej twarzy. Bardziej doświadczeni uczą mniej doświadczone osoby. Współpraca doprowadza do stworzenia co roku nowej kolekcji masek, z którymi związana jest dalsza praca nad widowiskiem. Każdy uczestnik warsztatów indywidualnie odnajduje charakter

swojej postaci, kreuje jej ruchy, a następnie (często podczas zbiorowej improwizacji) tworzy sceny, które ułożone w kolejności przez dyrektora-inscenizatora składają się na finałowy pokaz. Zazwyczaj na tle ustawionego po środku sceny parawanu postaci prezentują indywidualne i zbiorowe sceny, których ważnym elementem wydaje się być oprawa plastyczna, wizualna. W scenach tych odnaleźć można podobieństwa do komedii dell' arte, w tym ważną rolę plastyki, występowanie komicznych charakterów, różnorodność masek. Ta świadomie obrana przez zespół Teatru Węgajty konwencja znakomicie wpisuje się w atmosferę końca karnawału – czasu zabawy, humoru i odwróconego porządku.



Fot. 19, Andrzej Koszyk, Zapusty,  
źródło: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=6>

Tradycją stało się już, że przedstawienia karnawałowe odbywają się (oprócz siedziby Teatru) w ośrodkach pomocy społecznej, takich jak Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie, zamieszkały przez osoby starsze i osoby z niepełnosprawnościami oraz Dom Opieki Społecznej w Grazymach, gdzie przebywają mężczyźni z niepełnosprawnościami intelektualnymi. Zespół Teatru Węgajty zdecydował się połączyć podczas zapustów kultywowanie miejscowych tradycji ze społeczną misją umożliwiania kontaktu z teatrem jak najszerszemu spektrum odbiorców. Tym sposobem w roku 2011 zapusty odbyły się także na warszawskim Targówku w ośrodku dla uchodźców, a rok później widzami stali się uchodźcy zamieszkujący zamknięty ośrodek w Lininie pod Warszawą.

Rodzaj teatru społecznego, który praktykują aktorzy Teatru Węgajty, jego reżyser nazwał „teatrem potrzebnym”. Teatr ów dotyczy społeczeństwa, odpowiada, a ściślej komentuje poprzez artystyczną formę jego problemy. W tej idei zjawisko teatru zostaje

postawione w nowym świetle, a granice tej sztuki się rozszerzają. Teatr zostaje wyprowadzony poza budynek i często poza samą pracę nad spektaklem. Zaobserwować to można nie tylko na przykładzie wizyt Teatru Węgajty w ośrodkach pomocy społecznej i innych tego typu instytucjach, ale niemal we wszystkich aktywnościach podejmowanych obecnie przez zespół: w spektaklach, zajęciach, współpracy z seniorami, z dziećmi czy wyprawach terenowych.

Uczestnicy alelujki – kolędowania wiosennego – wyruszają w kierunku pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego, do wsi Dziadówek na Suwalszczyźnie. Na tym bowiem terenie przetrwała (być może właśnie dzięki Teatrowi Węgajty) tradycja „chodzenia po wołoczebnem”,

obyczaju bardzo mocno związanego z żywiołem ziemi. Obyczaj jest wczesnowiosenny. Chodzi się po ziemi, wdychając jej zapach, przedtem, w czasie zimy, nieobecny. Patrzy się na nowo zaorane pole i czasami jest tak, jakby się widziało samą nagość ziemi. Istnieje dość osobliwy przekaz, antropologiczny mit założycielski, opowieść o pierwszym wołoczebniku, którego przeciągano w pozycji poziomej po roli. Imitując ruchy miłosne, spełniał zadanie magiczne, zapewniał ziemi płodność, a ludziom urodzaj<sup>98</sup>.

Zwyczaj „chodzenia po alelui” przynależy do strefy pogranicza. Znawczyni przedmiotu, Janina Szymańska nazywa je fenomenami granicznymi<sup>99</sup>. W tym ujęciu Wielkanoc staje się tradycją ekumeniczną, jednoczącą niekiedy wyznawców różnych religii, różnych kultur, rachmańską.

Fruwają po tej przestrzeni szamańskie łałymki – dziwne pieśni, jak ta o dziewięciu rogach jelenia. Przechadzają się maskary zwierzęce rodem z przedchrześcijańskich czasów. Jednak mimo pozornej bajkowości, wszystko ma tu wymiar konkretny<sup>100</sup>.

Początki działań Teatru Węgajty związanych z podtrzymaniem i częściowym odtworzeniem tradycji wiosennej allelui sięgają roku 1990. Od tego czasu nieprzerwanie zespół pojawia się tam rokrocznie. Grupa aktorów z nie tak odległej Warmii podjęła miejscowy obyczaj odwiedzania domów podczas Świąt Wielkanocnych, ucząc się go od najstarszych mieszkańców. Do połowy lat dwutysięcznych kwaterą przybyłych aktorów był dom Marianny Maliszewskiej. Jej osoba na trwałe zapisała się w historii Teatru Węgajty, gdyż przez wiele lat wprowadzała swych gości w specyficzną atmosferę alelujki, uczyła ich miejscowych pieśni, lokalnych tradycji i niespisanej nigdzie historii wsi (nie tylko Dziadówka, ale i pobliskich Dzierwan czy Kłajpedy, które niekiedy odwiedzają też

<sup>98</sup> W. Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość*, red. J. Wichowska, wyd. Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2012, s. 19-22.

<sup>99</sup> J. Szymańska, *Podlaskie pieśni „włóczebne”*, „Etnolingwistyka” 5/92, s. 97.

<sup>100</sup> W. Sobaszek, *O przyszłości...*, s. 29.

kołędnicy). Na te parę dni w roku dom Marianny Maliszewskiej stawał się domem stałych członków zespołu, otwartym jednak także dla licznych nowych uczestników wypraw wielkanocnych. Po śmierci gospodyni Teatr nie zaprzestał odwiedzania wsi. Inni mieszkańcy z ochotą zaproponowali miejsce w swoich domach, byleby tylko podtrzymać tradycję, bez której trudno już wyobrazić sobie obchody Wielkanocy na tym skrawku Suwalszczyzny.



Fot. 20, Alelujka, dom Marianny Maliszewskiej, źródło: Alelujki - Archiwum Dziadówka (<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/alilujki/alilujki.html>)

Drugim miejscowym obyczajem, który poznali aktorzy Węgajt w Dziadówku, jest tak zwane „zajście wielkanocne”. Jak wspomina Waław Sobaszek, na początku odbywało się ono w różnych gospodarstwach. Na zajście umawiano się odwiedzając mieszkańców w ich domach, a wyboru dokonywano spontanicznie. Zdarzało się tak, że starsze, z pozoru niewielkie domy, miały na tyle obszerne izby, by pomieścić wszystkich gości – i mieszkańców i przygrywających do tańca przybyszów. W połowie lat pięćdziesiątych

zajścia zaczęły odbywać się w domu Antoniego Jankowskiego, który postanowił zburzyć ściankę działową swojego domu, by mieć dostatecznie dużo miejsca i nas zaprosić. Przyjęliśmy z wdzięcznością to zaproszenie, nową salę nazwaliśmy salą teatralną. Zaczęliśmy w tamtym czasie pokazywać też formy stricte teatralne. Zaczynało się od tańców, przechodziło we fragmenty spektakli, w nowe etiudy, recytacje improwizacje z maskami. Wokół wielkanocnych,

poniedziałkowych pokazów w domu Antoniego zaczęła tworzyć się widownia. Pojawiali się ludzie z okolicy, z czasem z innych suwalskich okolic i jeszcze odleglejszych stron<sup>101</sup>.

W tym miejscu uwypukla się istotny aspekt wielkanocnych wypraw. Podczas owych zajęć niejednokrotnie dochodziło bowiem i wciąż dochodzi do barterów z lokalną społecznością. Niegdyś był to doskonały sposób na poszerzenie repertuaru zespołu o nowopoznane podczas takich właśnie spotkań pieśni, oracje, muzykę. W zamian za to aktorzy rewanżowali się prezentacjami scen ze swoich spektakli, proponowali wspólne tańce w rytm wygrywanej na żywo muzyki. Były to zatem typowe transakcje wymienne, do których każda ze stron zarówno coś wносиła, jak i z których korzystała. Obecnie trudniej już o spontaniczne wymiany barterowe, wiele osób pamiętających tradycyjne pieśni, podania i zwyczaje już odeszło, a przychodzący na zajęcia mieszkańcy Dziadówka i okolic znają często ów zwyczaj tylko dzięki corocznym wizytom Teatru Węgajty w ich rodzinnych domach. Niezmiennie jednak aktorzy Węgajt wracają z Dziadówka napełnieni nowymi inspiracjami.

Wielkanocne spotkania wyciągają na światło dzienne wiele aktualnych tematów, problemów, prowokują dyskusje i skłaniają do refleksji. Przykładem wątku, który ma swoje bezpośrednie źródło w sytuacji zaobserwowanej podczas alelujki jest temat traktowania zwierząt w niektórych z wiejskich gospodarstw. W skład spektakli *Powietrze e(ks)misje* oraz *Wielogłos* wchodzi sceny, których źródło leży właśnie w sytuacjach zaobserwowanych w Dziadówku oraz rozmowach odbytych podczas wyprawy terenowej Innej Szkoły Teatralnej.



Fot. 21, Hannah Harvester, Alelujka 2014, źródło: archiwum prywatne

<sup>101</sup> W. Sobaszek, *Alelujki - Archiwum Dziadówka*, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/alilujki/alilujki.html#2011>, (dostęp: 6.07.2015).



Spotkania podsumowujące wielkanocne kolędowanie odbywają się zawsze w lany poniedziałek, czyli drugi dzień świąt. Od 2010 roku do gospodarstwa Henryka Podbielskiego zjeżdżają się i starsi, i młodzież, i dzieci, by wspólnie obejrzyć pokaz Teatru Węgajty (przygotowany przed wyprawą podczas warsztatów aktorskich w siedzibie Teatru), a następnie bawić się i tańczyć w rytm muzyki. I tak jak podczas kolędowania w Nowicy – nie da się przewidzieć przebiegu spotkania, jednak aktorzy-animatorzy, mając na uwadze zmienność sytuacji, czujnym okiem obserwują przybyłych do stodoły gości, a gdy sytuacja ku temu sprzyja, zachęcają do wymiany cennych wytworów kultury. Cennych zarówno dla adeptów Innej Szkoły Teatralnej, jak i miejscowej społeczności.

### 3.3 Festiwal Wioska Teatralna

Kolejnym obszarem działalności, dzięki któremu Teatr Węgajty przekłada swoje idee na rzeczywistość, jest organizowany od 2003 roku festiwal Wioska Teatralna. Za każdym razem w drugiej połowie lipca w siedzibie Teatru i okolicach odbywa się szereg spotkań: spektakli, performansów, wystaw, koncertów, projekcji filmowych, dyskusji oraz warsztatów (teatralnych, głosowych, plastycznych i psychologicznych). Warto w tym miejscu zaznaczyć szczególne znaczenie słowa „spotkanie”, będącego istotnym motywem niemal wszystkich aktywności Teatru. Jest ono nieodłącznym elementem opisanych wyżej wypraw Innej Szkoły Teatralnej, kiedy to dzięki naturalnej wymianie podczas dorocznego spotkania stażyści współtworzą widowisko z gospodarzami domów, które odwiedzają. Także i w spektaklach Węgajt, gdy zaciera się granica między widzem, a aktorem, dochodzi do szczególnego spotkania. Również sama praca podczas warsztatów i nad kolejnymi spektaklami przybiera taką właśnie formę. Festiwal z ponad dziesięcioletnią już tradycją jest swoistą kwintesencją idei spotkania, wymiany, barteru, który podczas Wioski Teatralnej nabiera szczególnego znaczenia.

Wydarzenia z programu festiwalu są równie ważne, jak to, co się dzieje pomiędzy, poza, obok nich, za kulisami w otoczeniu warmińskiej przyrody. Z uwagi na wielką różnorodność tematyczną i artystyczną prezentacji zdarzają się także występy mniej poruszające od tego, co i jak o nich mówią widzowie podczas bezpośrednio po nich następującego spotkania. Publiczność bardzo łatwo porzuca tutaj wygodną rolę obserwatorów na rzecz żywego uczestnictwa. Bartery pojawiające się zazwyczaj późnymi wieczorami, po wszystkich wydarzeniach, są często spontaniczną wymianą umiejętności. Na zmianę prezentowane są tradycyjne pieśni śpiewane białym głosem, mazurki, oberki, tańce korowodowe, afrykańskie rytmy. Goście Wioski Teatralnej, skądinąd bardzo różnorodna grupa (artyści, studenci, osiedleni na Warmii przybysze z miasta, wakacyjni turyści oraz mieszkańcy okolicznych wsi), sprowokowani do aktywnego udziału, wymiany, do twórczego, współtworzą dzięki temu festiwal.

Pierwsza edycja festiwalu Wioska Teatralna zrealizowana w 2003 roku „potwierdziła jego pomysł i formułę”<sup>102</sup>. Był to początek drogi, na którą wkroczył zespół Węgajt, by realizować swoje dążenia do kontaktu z drugim człowiekiem poprzez kontakt z tradycją. Wacław Sobaszek stwierdził wówczas:

---

<sup>102</sup> *Teksty*, <http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,39>, (dostęp: 13.07.2015).

Bardzo ważne teraz, jaki będzie kolejny krok. Przede wszystkim festiwal dalej powinny tworzyć zespoły, które pracują w przestrzeni tradycji. Przestrzeń tradycji postrzegamy w sposób dość złożony: z jednej strony jako źródło inspiracji, z drugiej jako problemy, zagrożenia, konflikty. Takie też widzenie tej przestrzeni miał niegdyś Witold Gombrowicz, który pisząc „Transatlantyk” i „Ślub”, pragnął – jak twierdził – „rozprawić się z kulturą tradycyjną”. Istnieje jednak ciągle potrzeba badań i rekonstrukcji tradycji, prace te mogą też tworzyć remedium na cierpienia i zagrożenia, które aktualnie przeżywamy. Dokładnie w tym obszarze festiwal wiele może zdziałać, tworząc nową widownię teatralną. Gdy goście festiwalu, przybysze z miasta wymieszają się z tubylcami, nie jeden raz powstanie twórczy ferment...<sup>103</sup>

Do rozszerzenia odbioru teatru i zintensyfikowania kontaktów między gośćmi i mieszkańcami Węgajt i okolic prowadziły podczas pierwszej Wioski Teatralnej przede wszystkim formy plenerowe, które do dziś są przez Teatr realizowane. Rozpoczęła je *Missa Pagana* Mieczysława Litwińskiego, kompozycja do słów poematu Edwarda Stachury. Kolejnym spektaklem były *Sobótki*, przygotowane przez stażystów Teatru. Szczególne jest w przypadku organizacji wydarzeń plenerowych zaangażowanie mieszkańców wsi, którzy niejednokrotnie użyczają Teatrowi swojego pola, prądu, przestrzeni. Angażują się przy tym także artyści zajmujący się tradycyjnym rzemiosłem. Jest to zatem okazja do nawiązywania sąsiedzkich relacji i integracji podczas przygotowywania wspólnego przedsięwzięcia.



Fot. 22, Grzegorz Kumorowicz, Festiwal Wioska Teatralna 2003,  
źródło: <http://www.teatrwegajty.art.pl/wioska/?galeria,40>

---

<sup>103</sup> Tamże.

Kolejny festiwal odbył się w 2005 roku. Nie rezygnując z uroków eklektyczności, organizatorzy postawili na mieszankę wątków: artystycznego z politycznym, terapeutycznego z edukacyjnym, osobistego ze społecznym, lokalnego i uniwersalnego. Obok profesjonalnego teatru zaproszono do Węgajt spektakle z udziałem osób z niepełnosprawnościami i dzieci. Reporterskie zdjęcia z Iraku przemieszane zostały z półprywatnymi opowieściami o podróżach po Iranie. Po czytaniu poezji nastąpił multimedialny performans, a mistrz śpiewu gardłowego z Tuwy wystąpił w zestawieniu z muzykami i tancerzami tradycyjnymi z Indii. Taki obraz przypomina organizowane przez Odin Teatret Holstebro Festuge. Podobne przemieszanie i połączenie odległych kultur, tradycji i form wyrazu artystycznego towarzyszy świętu koordynowanemu przez aktorów Eugenia Barby. Idea zaskakujących często zestawień stawia wyzwanie nie tylko publiczności – również zróżnicowanemu gronu odbiorców – ale i samym artystom stwarza możliwość niecodziennego spotkania i wymiany umiejętności. Tak rozumiany barter ogarnia zatem całą społeczność festiwalu. Analogiczne do duńskiego Festuge (mimo, że skala festiwalu jest w przypadku Wioski Teatralnej znacznie mniejsza) są także działania zmierzające do aktywizacji mieszkańców Węgajt i okolic. Od strony organizacyjnej w przygotowania włączani są od samego początku festiwalu: zaprzyjaźniona z Sobaszkami rodzina Goerików z Węgajt oferująca przybyłym gościom nocleg i obiady, gospodarstwo rodziny Łepkowskich z Gotek, gdzie często nocują artyści, mieszkający w Pupkach Piotr Romanowski, działacz Greenpeace, u którego odbywa się wiele festiwalowych warsztatów i innych wydarzeń programowych. Od strony artystycznej natomiast, słowami Joanny Wichowskiej:

To mieszanie porządków – obecne zarówno w programie festiwalu, jak w niemal każdym festiwalowym pokazie czy warsztacie – pozwalało jeszcze raz stawiać ważne pytania: o teatr – ten daleki od centrów kulturowych i głównych nurtów – o jego źródła, granice, inspiracje i pułapki, jego związki z tradycją i ze współczesnością. Pytanie o teatr w kontekście węgajckiego festiwalu stawało się zarazem pytaniem o świat. Ten najbliższy i najdalszy – w czasie i w przestrzeni. I o naszą za niego odpowiedzialność<sup>104</sup>.

W latach 2006-2008 festiwal Wioska Teatralna stopniowo się rozrastał i umacniał swoją pozycję na polskiej mapie wakacyjnych wydarzeń kulturalnych. Dzięki kontaktom z zagranicznymi gośćmi (głównie z Niemiec) stał się rozpoznawany również poza granicami Polski przez niemałe grono zainteresowanych teatrem alternatywnym i sięgającym do tradycji. W programie festiwalu wyklarowały się już stałe punkty, takie jak: prezentacje Innej Szkoły Teatralnej, Otwarty Kurs Tańca organizowany przez aktorów Węgajt, projekcje

---

<sup>104</sup> J. Wichowska, *(nie)wystarczy być*, <http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,37,,4>, (dostęp: 13.07.2015).

filmów (w tym w 2007 roku film o poszukiwaniach Eugenio Barby i Odin Teatret oraz „jego swoistej wiosce teatralnej na wyspie Bali, gdzie odbywała się praca nad archaiczną wersją Hamleta”<sup>105</sup>) oraz część zatytułowana *Pedagogika teatralna w akcji*. Pod taką nazwą kryją się realizowane przez Teatr Węgajty projekty animacyjne skierowane przede wszystkim do dzieci i młodzieży z okolicznych wsi. To kolejna próba odpowiedzi teatru na problemy lokalnej, wiejskiej społeczności. Erdmute Sobaszek zwraca uwagę nie tylko na patologie i alkoholizm lub bezrobocie, ale również na nierówne szanse edukacji, czy brak świetlicy w Węgajtach<sup>106</sup>.

Wstępnym projektem mającym przeciwdziałać tym problemom był realizowany w latach 2002-2005 projekt Latającej Świetlicy – propozycja warsztatów przedstawiających dzieciom z Węgajt tradycje różnych kultur. Program zajęć obejmował między innymi naukę tańców i pieśni tradycyjnych, organizację korowodów, przygotowywanie palm wielkanocnych oraz warsztaty capoeiry, brazylijskiej sztuki walki. W 2006 roku powstał projekt *Pedagogika teatralna w akcji*, mający pomóc w rozwiązaniu problemów zaistniałych podczas realizacji Świetlicy – (hermetyczność grupki dzieci z Węgajt oraz brak wsparcia instytucjonalnego np. ze strony szkoły). Projekt objął tym razem dzieci ze wszystkich pobliskich wsi oraz uwzględnił kontakt z pedagogami szkolnymi i opiekunami świetlic, łącząc w ten sposób opiekę pedagogiczną z działaniami artystycznymi. W latach 2007-2009 organizowano Festiwal Dzieci, a od 2011 roku na Wiosce Teatralnej pojawia się prezentacja cyrkowo-teatralna przygotowywana przez pedagogów, animatorów, aktorów i dzieci. Od 2014 roku warsztaty i pokaz realizowane są w ramach projektu „Lato w Teatrze” organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Prezentacja spektaklu dziecięcego jest za każdym razem podsumowaniem dłuższego procesu pracy, a występ przed festiwalową publicznością na trwałe wpisał się już w program Wioski Teatralnej.

Od roku 2009 lipcowe festiwale w Węgajtach koncentrują się wokół wybranych przez kolektyw organizatorów haseł. Tematy prezentowanych teatralnych i nieteatralnych wydarzeń dotyczą problemów społecznych, politycznych, ekologicznych. Wioska Teatralna 2009 odbyła się pod hasłem *Teatr potrzebny – kontynuacje – interwencje*. Na festiwal zostały zaproszone grupy, które w różny sposób, głównie poprzez działania teatralne, dotyczą problemów społecznych. Inauguracja odbyła się na podwórzu Domu Pomocy Społecznej w

---

<sup>105</sup> W. Sobaszek, *tradycja – dialog – zmiana*, <http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,28,,2>, (dostęp: 13.07.2015).

<sup>106</sup> E. Sobaszek, *Pedagogika Teatralna w akcji...*, s.128.

pobliskim Jonkowie. Zaprezentowano tam spektakl *Wesele – domena publiczna*, który powstał przy współpracy Teatru Węgajty i siedmiorga pensjonariuszy DPS, co podkreśliło koncentrację festiwalu wokół tematu teatru potrzebnego, społecznie zaangażowanego. Rok później organizatorzy zdecydowali się na rozbudowany tytuł: *Rozszerzanie przestrzeni publicznej – działania przeciw wykluczeniu, odnowa więzi lokalnej, ekologizacja*. Pojawiło się wiele wątków ekologicznych, w tym odpowiedzialności za kształt najbliższego otoczenia. Festiwal w roku 2011 zafunkcjonował pod tytułem *Co się dzieje ze światem? Jak żyć? – czyli teatr w obliczu zagrożeń ekologicznych, napięć globalnych i zaniku więzi lokalnej*. Po raz kolejny ważne dla zespołu Teatru Węgajty pytania pobrzmiewały w niejednym z festiwalowych wydarzeń, z koncentracją głównie na tematach ekologicznych. Podczas festiwalu odbyła się m.in. premiera spektaklu *Ziemia B* w inscenizacji Wacława Sobaszka. Jest to bodaj najbardziej osadzone w temacie ekologii przedstawienie Teatru Węgajty/projekt terenowy. W roku 2012 hasło brzmiało *Animacja lokalna – globalna odpowiedzialność*, a w roku kolejnym *O nowy rodzaj wspólnoty. Teatr, terapia, ekologia*. Przedostatnia Wioska Teatralna 2014 nosiła tytuł: *Wielogłos, sztuka niewykluczania*, a ostatni, dwunasty w kolejności festiwal w roku 2015 odbył się w lipcu pod hasłem *(Nie)widzialne granice*.



Fot. 23, Marcin Daniszewski, Festiwal Wioska Teatralna 2009,  
źródło: <http://www.teatrwegajty.art.pl/wioska/?galeria,23>

Wymienione tutaj tytuły festiwalu pomóc mogą w wyobrażeniu sobie, wokół czego koncentrują się poszczególne wydarzenia, jaki klimat panuje podczas Wioski w Węgajtach oraz jakie wątki pojawiają się podczas wieczornych dyskusji. W podsumowaniu jednej z recenzji festiwalu Wioska Teatralna przeczytać można, że

wiele jest w dzisiejszym społecznie zaangażowanym teatrze upominania się o „skrzywdzonych i poniżonych”. Ale naprawdę rzadko zdarza się, że zamiast wypowiadać się w ich imieniu – oddaje im się głos. A jeszcze rzadziej – że teatr ma tak realny wpływ na rzeczywistość<sup>107</sup>.

Słowa te trafnie oddają charakter festiwalu, który dla Teatru Węgajty stanowi od ponad dziesięciu lat bardzo ważny, niejako kulminacyjny punkt śródrocznej działalności. Wydarzenia artystyczne, spotkania, dyskusje i bartery służą spełnianiu misji, jaką powziął zespół Teatru Węgajty, aby stać się ośrodkiem społecznie zaangażowanym, miejscem służącym lokalnej społeczności i przybywającym z różnych krajów gości, platformą międzykulturowego, międzypokoleniowego i międzyśrodowiskowego kontaktu, przestrzenią twórczej ekspresji i konstruktywnej debaty.

---

<sup>107</sup> J. Wichowska, *Mała rewolucja*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/367-mala-rewolucja.html>, (dostęp: 13.07.2015).

## ROZDZIAŁ 4

### Zastosowanie metody barterowej w pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem społecznym na przykładzie działalności Stowarzyszenia Teatralnego Remus

#### 4.1 Stowarzyszenie Teatralne Remus – historia i idee pracy

Teatr Remus wpisuje się także na wiele sposobów w tradycję teatrów alternatywnych. Swoją publikację na temat alternatywy w polskim teatrze Aldona Jawłowska tytułuje *Więcej niż teatr*. Z powodzeniem odnieść można to sformułowanie do pracy zespołu z warszawskiej Pragi. Każdy teatr jest instytucją społeczną i kulturową „o określonych funkcjach, które powstają w odpowiedzi na konkretną potrzebę”<sup>108</sup>, o czym reformatorzy teatru, jak Jerzy Grotowski, Eugenio Barba czy Peter Brook musieli przypominać dwudziestowiecznemu teatrowi instytucjonalnemu. Ta podstawowa idea przyświeca wszelkim działaniom podejmowanym przez Teatr Remus pod kierunkiem Katarzyny Kazimierczuk.

Stowarzyszenie Teatralne Remus założone zostało z inicjatywy Katarzyny Kazimierczuk w 1995 roku. Do października 2001 teatr nie posiadał własnej siedziby. Realizował wówczas swoje pierwsze projekty, korzystając z gościnności zaprzyjaźnionych organizacji takich jak, m.in.: Teatr Węgałty, Odin Teatret, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Teatr Akt, Teatr Academia. Jak przeczytać można na stronie internetowej teatru, owa „wędrownka spowodowała, że jednym z głównych nurtów działalności teatru są spotkania i wymiana z innymi grupami i społecznościami lokalnymi”<sup>109</sup>. Kierunek działań oraz główne idee przyświecające pracy zespołu skierowały go na warszawską Pragę, gdzie ostatecznie osiadł i działa do dziś. To właśnie przestrzeń społeczna, związek z którą ukształtował zespół Teatru Remus, jest głównym motorem napędowym jego projektów.

Pierwsza siedziba utworzona została w kamienicy przy ul. Inżynierskiej 3 w sąsiedztwie innych pracowni artystycznych. Od początku działania Teatru Remus na Pradze skierowane były w stronę najbliższego otoczenia – mieszkańców pobliskich kamienic oraz osiedla. Teatr Remus nie chciał być teatrem repertuarowym, ale społecznym, nastawionym na projekty ze społecznościami, osobami, które mogą tego teatru potrzebować. Adresatów

---

<sup>108</sup> M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 263.

<sup>109</sup> *Remus*, [http://teatremus.pl/index\\_pol.html](http://teatremus.pl/index_pol.html) (dostęp: 24.05.2015).



swoich działań znaleźli więc przede wszystkim w środowiskach zagrożonych wykluczeniem: wśród dzieci na praskich podwórkach, pensjonariuszy domów pomocy społecznej, imigrantów, uchodźców. Wszystko to sprawia, że zespół zalicza się do grupy teatrów alternatywnych wyodrębnionych przez Eugenia Brabę jako Trzeci Teatr. Jak stwierdza dyrektorka Remusa, Katarzyna Kazimierczuk, przynależność do tego nurtu prowadzona przez nią grupa traktuje

jako rodzaj misji, której celem jest tworzenie takich sytuacji teatralnych, które pozwalają wyjść poza własny artystyczny egocentryzm<sup>110</sup>.

Jest dla nas po prostu ważne – stwierdza reżyserka –

po co i dla kogo robimy teatr. Nie dla siebie – tego by nikt nie wytrzymał, to by była za mała motywacja, żeby zrobić coś, co według wszelkich praw ekonomii, polityki i zdrowego rozsądku nigdy nie powinno mieć miejsca<sup>111</sup>.

O tym, że Teatr Remus realizuje idee zebrane przez Barbę w Manifestie z 1976 roku świadczy również fakt, że w odróżnieniu od teatrów repertuarowych, zespół ten nie tylko przygotowuje nowe produkcje teatralne, ale w centrum jego zainteresowań leży sposób, w jaki teatr jest obecny w otaczającym go środowisku społecznym i kulturowym. Dla Remusa wiąże się to z potrzebą wychodzenia poza zamknięte, elitarne kręgi kultury wysokiej czy awangardowej, a przy tym z ideą pracy w środowiskach podlegających społecznej i kulturowej marginalizacji. Teatr w ich wykonaniu przestaje być bowiem jedynie dziedziną sztuki, a staje się narzędziem świadomego działania w społeczeństwie i współtworzenia kultury.

Zespół Teatru Remus od dziesięciu lat realizuje projekty animacji kultury w wykluczonych środowiskach popegeerowskich oraz warszawskiej Pragi Północ. Od 2014 roku funkcjonuje w nowej siedzibie przy ul. Kępczej 6, do której przeniósł się w wyniku wielu komplikacji po pożarze pierwszej siedziby, który był jednym z elementów procesu gentryfikacji Pragi, dzielnicy przeżywającej obecnie okres bardzo wielu modernizacyjnych zmian. W tym miejscu warto przyrzeć się specyfice dzielnicy, która determinuje prowadzone na jej terenie działania animacyjne. Zjawisko marginalizacji społeczności zamieszkujących Pragę w przeważającej mierze ma bowiem źródło w sferze kultury. Są to mianowicie społeczności wykorzenione kulturowo, gdzie proces kulturowy został zaburzony przez wysiedlenia, migracje i uchodźstwo, w efekcie czego powstały wielokulturowe, często

---

<sup>110</sup> K. Kazimierczuk, *Coś niemożliwego*, [w:] *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2104, s. 135.

<sup>111</sup> Tamże.

skonfliktowane wewnętrznie sztuczne społeczności-hybrydy, bez oparcia we wspólnej historii, tradycjach, hierarchii wartości i kodeksie norm.

Kulturową charakterystykę środowiska, w którym pracuje Teatr Remus, współtworzą skutki wykorzenienia, które jest rezultatem przesiedleń i migracji ludności po drugiej wojnie światowej. Ludność, która zasiedliła Pragę w czasie wieloletniego procesu odbudowywania Warszawy, pochodziła z różnych stron Polski, nie była połączona niczym prócz wspólnego celu – pracy, dla której zdecydowała się zostać w stolicy. Ponadto ograniczony dostęp do kultury wyższej, brak jakichkolwiek przejawów kultury czynnej, czerpanie wzorców wyłącznie z kultury masowej oraz izolacja kulturowa poskutkowały wytworzeniem specyficznej społeczności-hybrydy, wewnątrz której rozwijały się przez lata przeróżne zachowania patologiczne. Rezultatem są powszechne wśród zubożałej społeczności lokalnej materialne i konsumpcyjne aspiracje, związane z tym postawy bierności i roszczeniowości, patologie społeczne, a także zamknięcie i samoizolacja. Ze wszystkich wymienionych tutaj zjawisk wynikają dające się zaobserwować na Pradze przejawy rasizmu, szowinizmu, seksizmu, ksenofobii i antysemityzmu.

W tekście opublikowanym w antologii *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* założycielka i reżyserka Teatru Remus Katarzyna Kazimierczuk, opisuje:

Po doświadczeniu pracy w warmińskich PGRach z Ryśkiem Michalskim i Iben Nagel Rasmussen, wiedzieliśmy, co można zrobić w takim środowisku i jaką siłę rażenia może mieć w takiej pracy teatr. Nasze osiedlenie się na Pradze zbiegło się w czasie z falą zasiedlania tej dzielnicy przez artystów, ale przyszliśmy tu nie dla pięknych widoków i nie po to, żeby robić interesujące zdjęcia tego „rezerwatu”. Praga była dla nas oczywistym wyborem, bo tu jest co robić – są te same problemy społeczne co w PGRach, mają nawet podobne źródło, którym jest wykorzenienie kulturowe. Praga to taki gigantyczny kolchoz – po wojnie została zamieszкана przez ludzi, którzy zjechali z całej Polski do pracy przy odbudowie Warszawy. Sami młodzi. Z różnych stron. Bez tego wsparcia, które daje tradycja, bez przewodników w osobach „mądrych starców”, którzy mogliby im pokazać jak żyć. Powstała sztuczna, abstrakcyjna społeczność<sup>112</sup>.

Projekty Stowarzyszenia Teatralnego Remus od początku jego istnienia zakładają umożliwienie osobom wykluczonym artykulacji własnych potrzeb, aspiracji i dążeń. Aktorzy-animatory zauważyli, że procesy społeczno-kulturowe zachodzące na Pradze łączą się także ze zjawiskiem szerszym, dotyczącym większość współczesnych społeczności, zdominowanych przez masową kulturę konsumpcyjną – mianowicie z pozbawianiem odbiorców możliwości prawdziwego dialogu. Pośrednim celem działań teatru jest również (w odpowiedzi na owe wykorzenienie i izolację) próba zbudowania lokalnej tradycji kulturowej.

---

<sup>112</sup> K. Kazimierczuk, *Coś niemożliwego...*, s. 135-136.

Zespół podjął się tego zadania z pełną świadomością niemożliwości realizacji misji w określonym czasie. Tradycji nie da się zbudować w ciągu jednego pokolenia. Jednak animacyjne projekty Remusa mogą być początkiem tej długiej drogi współtworzenia spójnej tożsamości i kultury mieszkańców warszawskiej Pragi.

Co według aktorów ze Stowarzyszenia Teatralnego Remus kryje się pod hasłem „animacja kultury”? Jak piszą na swojej stronie, rozumieją ją jako inicjowanie lokalnego procesu kulturowego i budowanie lokalnej tradycji kulturowej w środowiskach, z którymi pracują. Stanowi także swego rodzaju laboratoryjną pracę nad poszukiwaniem sposobów przełamania negatywnych skutków zaniku we współczesnym świecie kultury czynnej. Teatr w tego rodzaju pracy stanowi według nich znakomite medium, ponieważ za jego pośrednictwem można kreować taką sytuację spotkania z widzem, która nie polega na biernym odbiorze spektaklu, lecz wciąga odbiorców w aktywny dialog. W działaniach animacyjnych Teatr Remus wychodzi od pracy warsztatowej, która nie jest wyłącznym celem projektów, ale metodą docierania do całej społeczności. Wśród metod, z których bardzo chętnie korzystają członkowie zespołu, najważniejsze miejsce zajmuje barter.

Metoda kontaktu ze społecznościami poprzez naturalną wymianę miała znaczący wpływ na praktykę Teatru Remus. Ukształtowała w zasadzie jego tożsamość, i to zarówno jako teatru, jak i jako organizacji pozarządowej. Spowodowała, że priorytetowe stały się dla niego projekty społeczne, nie tylko produkcja spektakli. Grupa nie bierze udziału w imprezach komercyjnych, festiwalach, nie pretenduje do miana teatru repertuarowego, a dotacje na działania pozyskuje głównie w dziedzinie animacji kultury w środowiskach zagrożonych marginalizacją. Analizując, jak barter wpływa na pracę prowadzonego przez nią zespołu, Katarzyna Kazimierczuk zaznacza:

Czujemy przy tym ogromną odpowiedzialność za jakość tych projektów – artystyczną i animacyjną. Kiedy pracujesz dla ludzi, czujesz taki rodzaj odpowiedzialności, który z jednej strony pozwala wytrwać, a z drugiej zmusza do rozwoju. Tworzy się idealna sytuacja pedagogiczna, w której młody aktor uczy się sam, na wszystkich płaszczyznach: aktorstwa, pracy z ciałem, pracy z głosem, ale też organizacji, staranności we wszystkim co robi, tego pietyzmu, którego uczył i Jerzy Grotowski i Odin Teatret, wszystkich zasad, które rządzą pracą w teatrze<sup>113</sup>.

Styl pracy, jaki wytworzył Teatr Remus w oparciu o doświadczenia swoich przyjaciół z Holstebro sprawia, że aktorzy nie poprzestają wyłącznie na pracy nad swoim indywidualnym warsztatem, ale rozszerzają teatr na wiele innych płaszczyzn, w tym na płaszczyznę animacji

---

<sup>113</sup> Tamże, s. 137.

kultury. Wpisuje się to w tradycję teatrów alternatywnych, będących kontynuacją ruchu kontrkulturowego, o których Aldona Jawłowska zwykła mówić „więcej niż teatr”<sup>114</sup>.

#### 4.2 Projekty animacyjne Stowarzyszenia Teatralnego Remus

W ciągu ponad dwudziestu lat pracy zespołu wytworzyła się swoista metoda animacji kultury połączona z działalnością artystyczną. Po jednej z pierwszych interwencji teatralnych Teatru Remus, która miała miejsce na Stadionie X-lecia, Katarzyna Kazimierczuk stwierdziła, że jej zespół nie będzie szedł drogą prowokacji artystycznych, gdyż ich konsekwencje nie są trwałe, a efektem takich akcji nie jest realna zmiana społeczna. Jak sama wspomina:

Zrobiliśmy taką akcję uliczną idąc trasą tramwaju numer siedem. Wyruszyliśmy od Bazyliki na Kawęczyńskiej i doszliśmy na Stadionu X-lecia. Chodziliśmy po nim i przedstawialiśmy krótkie etiudy. Poszliśmy po prostu na bazar, jako postacie i zachowywaliśmy się jak one. Ludzie traktowali nas jak kompletnych świrów. Generalnie były komentarze, że wariaci, że trzeba wezwać pogotowie. To był taki pomysł, żeby spróbować wyjść do ludzi i zrobić coś, czego wtedy odczyliśmy się robić, czyli prowokację artystyczną. Po tym występie zdałam sobie sprawę, że interwencja to jest absolutnie nie ta droga. Bo nie chodzi o to, żeby ludzi sprowokować, tylko żeby wejść z nimi w dialog, żeby te projekty były o ludziach i ich problemach. A prowokacja do niczego nie prowadzi<sup>115</sup>.

Idea ta popchnęła zespół w kierunku projektów długofalowych, które nie pozostawały już *stricte* teatralnymi przedsięwzięciami. W ten sposób od stycznia 2001 roku do lipca 2002 we współpracy z Fundacją Wspomagania Wsi zrealizowany został projekt „Teatralny Archipelag”. Obejmował on cykl warsztatów teatralnych dla młodzieży, zakładających rozbudzenie aktywności lokalnej na terenach popegeerowskich zamieszkałych przez zróżnicowaną etnicznie ludność przesiedloną po II wojnie światowej. W pierwszej fazie projektu (styczeń – lipiec 2001), we wsi Piotrowiec w gminie Pieniężno, powstała grupa teatralna o nazwie „OK”, która stworzyła dwa spektakle plenerowe i koncert tradycyjnych pieśni z różnych kultur. Latem 2001 grupa ta współpracowała także przy realizacji wspólnego projektu olsztyńskiego Stowarzyszenia Tratwa i duńskiego Odin Teatret, pt. „Wind Dancers”, skierowanego do szerszego kręgu odbiorców z miejscowości położonych na północ od Olsztyna. Członkowie Tratwy, Katarzyna Kazimierczuk z Teatru Remus oraz grupa animatorów prowadzili działania w Ornece, we wsi Krosno – byłym PGR – z pomocą samej

<sup>114</sup> A. Jawłowska, *Więcej niż teatr...*

<sup>115</sup> A. Kobrań, *Przełamać stereotyp. Wywiad z Katarzyną Kazimierczuk*, <http://www.afiszteatralny.pl/2015/05/przeamac-stereotyp-wywiad-z-katarzyna.html>, (dostęp: 27.07.2015).

Iben Nagel Rasmussen, aktorki Odin. Udało im się m.in. zorganizować kolorową „pielgrzymkę” – paradę do barokowego krośnieńskiego kościoła, w której udział wzięło wielu mieszkańców wsi i okolic, w tym dzieci, młodzież, rolnicy z wozami konnymi, chór seniorów. W okresie od października 2001 do czerwca 2002 roku projekt skupiony był na wypracowaniu misji grupy, pokazaniu uczestnikom jak mogą pracować w dziedzinie kultury na rzecz swojego środowiska, oraz przygotowaniu ich do samodzielnej działalności w obrębie trzeciego sektora.



Fot. 24, Projekt Teatralny Archipelag,  
źródło: [http://www.teatremus.pl/animacja\\_spolecznosci.html](http://www.teatremus.pl/animacja_spolecznosci.html)

Kolejnym projektem animacyjnym Teatru Remus była „Praga-Warmia”, realizowana od czerwca 2003 roku do października roku 2004. Działania aktorów Remusa prowadzone były na Pradze Północ oraz w gminie Jonkowo w województwie warmińsko-mazurskim przy współpracy z Teatrem Węgajty (położonym trzy kilometry od Jonkowa), Grupą Capoeira Beribazu oraz Stowarzyszeniem GPiAS (Grupa Pedagogiki i Animacji Społecznej Warszawa Praga Północ). Projekt polegał na regularnej pracy warsztatowej z młodzieżą z warszawskiej Pragi (trening aktorski, break-dance, capoeira) oraz równoległych działaniach w gminie Jonkowo, gdzie były prowadzone warsztaty capoeiry (przy których asystowali uczestnicy wcześniejszego projektu „Teatralny Archipelag” z Piotrowca). Młodzież z obu środowisk w

ramach projektu spotkała się na wspólnych warsztatach, pokazach pracy i barterach. Zaprezentowali także swoje nowo zdobyte umiejętności publicznościom z domów dziecka i ośrodków pomocy społeczne w Warszawie i na Warmii. W ramach projektu powstał także spektakl plenerowy z udziałem aktorów i stażystów Teatru Remus, wykorzystywany później w paradach, integrujących lokalne społeczności praskie i warmińskie. W wyniku tych różnorodnych działań powstał dokumentalny *Barter* (reż. Tomasz Drozdowicz, Studio Filmowe Autograf).



Fot. 25, Projekt Praga-Warmia  
źródło: [http://www.teatrremus.pl/animacja\\_spolecznosci.html](http://www.teatrremus.pl/animacja_spolecznosci.html)

Omawiając działalność animacyjną Teatru Remus, warto wspomnieć także o tym, że współpraca z Odin Teatret z Danii doprowadziła w 2008 roku do wyjazdu grupy aktorów Remusa do Holstebro i udziału w organizacji tamtejszego święta Festuge. Prowadzili oni działania głównie we wsiach wokół siedziby Odin, takich jak: Ulfborg, Videbaek, Ryde, Vinderup, Rydhave. Ich Ptasia Kapela, kolorowe stroje i przebrania oraz improwizowane scenki z powodzeniem przyciągnęły uwagę mieszkańców duńskich miasteczek. Miały na celu włączenie w obchody święta nie tylko osoby mieszkające w Holstebro, ale i w jego okolicach. Eugenio Barba, wyrażając swoją wdzięczność grupie prowadzonej przez Katarzynę Kazimierczuk, powiedział:

Chciałbym złożyć osobiste podziękowanie Teatrowi Remus, zwłaszcza za skromność, z którą podczas Holstebro Festuge prowadził pracę w lokalnej społeczności w wioskach naokoło Holstebro<sup>116</sup>.



Fot. 26, Francesco Galli, Barter w Ryde,  
źródło: <http://www.teatrremus.pl/miedzynarodowe/festuge/fotos.html>

Z opisu powyższych projektów wywnioskować można, że specyfika pracy Teatru Remus polega na używaniu artystycznych, teatralnych, muzycznych środków wyrazu do nawiązywania dialogu z różnymi grupami społecznymi, w tym osobami zagrożonymi wykluczeniem ze względu na status materialny, wiek, pochodzenie etniczne, do integracji tych środowisk. Zmiana w podejściu do pracy z publicznością uwidacznia się również podczas praktykowanych od wielu lat Barterów wieczornych – kolejnych projektów Remusa.

---

<sup>116</sup> *Teatr Remus na Holstebro Festuge*, <http://www.teatrremus.pl/miedzynarodowe/festuge/index.html>, (dostęp: 2.08.105).

### **4.3 Bartery wieczorne Stowarzyszenia Teatralnego Remus jako metoda pracy ze społecznością lokalną**

Barter – z punktu widzenia animacji kultury narzędzie pracy ze społecznościami – przywieziony został w takiej formie do Warszawy przez Katarzynę Kazimierczuk wprost z Odin Teatret, z którym ściśle współpracuje jako członkini międzynarodowej grupy The Bridge of Winds prowadzonej przez Iben Nagel Rasmussen. Od początku istnienia Teatru Remus wszedł on w zestaw podstawowych sposobów na inicjowanie skutecznych działań animacyjnych, zwłaszcza na terenie Pragi Północ.

Od 2005 roku Remus realizuje wakacyjne projekty animacji podwórkowej o nazwie „Kobierce”. Projekty z tego cyklu odbywają się co roku w drugiej połowie wakacji i stanowią najbardziej widoczny etap długofalowego programu animacji kultury, prowadzonego przez Stowarzyszenie Teatralne Remus w środowisku mieszkańców ulic Stalowej, Czyszowej, Równej, Szwedzkiej i Strzeleckiej. „Kobierce” trwają około miesiąca i polegają na codziennej obecności artystów i animatorów na praskich ulicach i podwórkach okolicy. Zwieńczeniem wakacyjnych warsztatów są Bartery wieczorne – spotkania i wymiany pomiędzy Teatrem Remus i zaproszonymi artystami a mieszkańcami Pragi, reprezentowanymi głównie przez dzieci i młodzież, czyli uczestników dwutygodniowych warsztatów artystycznych poprzedzających wydarzenie finałowe.

Pierwszy barter *Etiuda Wieczorna*, podsumowanie projektu „Ulica 1001 Baśni” odbył się w sierpniu 2006 roku na podwórku przy ul. Strzeleckiej 44 na warszawskiej Pradze, na „podwórku z duszą”, jak określają je sami mieszkańcy. Kolejny barter *Spektakl Wieczorny* odbył się w roku 2007 w trakcie projektu „Kobierce 3 Podwórka” (trzeciej z kolei odsłony projektu „Kobierce”). Rok później, oprócz warsztatów „Kobierce IV”, Teatr Remus zrealizował oddzielny, niezależny projekt „Bal”, podczas którego także zainicjowano spotkanie barterowe z mieszkańcami praskich kamienic. W tym roku działania animacyjne rozwinęły się także dzięki współpracy z litewskim plastykiem Linasem Domarackasem (który zainicjował wykonanie zbioru murali na kamienicach i innych praskich zabudowach) oraz białoruskim Teatrem Wolnym z Brześcia. Popularność wieczornych barterów na Strzeleckiej 44 przerosła oczekiwania organizatorów. Jak przeczytać można na stronie internetowej projektów:

Skromna „Etiuda Wieczorna” w roku 2006 przyciągnęła ponad 100 osób, a „Spektakl Wieczorny” w 2007 – około 200. W ciągu kilku lat pracy na tym podwórku pozyskaliśmy tam stałych współpracowników i mamy doskonałe relacje z dorosłymi mieszkańcami, którzy doceniają naszą pracę ze swoimi dziećmi. Podczas realizacji kolejnych edycji lokalnych projektów animacji



kultury w tym środowisku, zdaliśmy sobie sprawę, że jedną z cenniejszych i niepowtarzalnych rzeczy, które mają do zaoferowania praskie podwórka jest ich charakter przestrzeni pół-prywatnej, a co za tym idzie – zintegrowanie i prawie rodzinne relacje mieszkańców, którzy robią wiele rzeczy wspólnie, przy czym potrafią się zorganizować i wykazują się sporą dozą fantazji<sup>117</sup>.



Fot. 27, Jan Brykczyński, Kobierce 2007, źródło: <http://www.teatremus.pl/anatomia.html>



Fot. 28, Kobierce 2008, źródło: [http://www.teatremus.pl/animacja\\_kultury/praga/kobierce/IV/zdjecia.html](http://www.teatremus.pl/animacja_kultury/praga/kobierce/IV/zdjecia.html)

<sup>117</sup> *Praga. Animacja kultury. Bartery wieczorne*, [http://www.teatremus.pl/animacja\\_praga\\_bartery.html](http://www.teatremus.pl/animacja_praga_bartery.html), (dostęp: 27.07.2015).

Widząc efekty swojej pracy, aktorzy i stażyści Teatru Remus rozwinęli jeszcze bardziej wachlarz proponowanych działań. Warsztaty z 2009 roku zaowocowały Barterem pod hasłem *Podwórko z duszą*, w którym udział wzięła bardzo licznie zgromadzona grupa już nie tylko mieszkańców Pragi, ale i innych mieszkańców Warszawy zainteresowanych tym wydarzeniem. Na Barterze miało miejsce szczególne wydarzenie, mianowicie złożenie w całość kobierca o wymiarach trzy na sześć metrów, ułożonego z około dwudziestu tysięcy kolorowych kulek papieru pozostałego po warsztatach. W pracę nad tym kobiercem zaangażowani zostali członkowie różnych instytucji społecznych skupiających osoby zagrożone wykluczeniem społecznym z uwagi na wiek, niepełnosprawność, uzależnienia. Były to m.in. Fundacja Sławek, Klub Złotego Wieku, Stowarzyszenie Otwartych Drzwi. Już samo układanie kobierca miało charakter barteru – w zamian za pomoc aktorzy Teatru Remus wystąpili w tych instytucjach z pokazem teatralnym. Oprócz tego w programie Barteru wieńczącego projekt „Kobiece V” pojawiły się m.in.: pokaz slajdów z warsztatów podwórkowych prowadzących do barteru finałowego, iluminowany pokaz tradycyjnych pieśni tureckich i kurdyjskich w wykonaniu aktorów Teatru Remus, pokaz teatralno-szczudlarski uczestników warsztatów, pokaz capoeiry grupy Capoeira Beribazu Polska, pokaz sztuki walki kalaripayattu w wykonaniu instruktorów podwórkowych warsztatów, teatralizowany pokaz warsztatów grupy karate, tańce tradycyjne z muzyką na żywo. Na zakończenie spotkania kobieriec został symbolicznie zniszczony przez zgromadzonych, niczym tybetańska mandala.

Kolejny Barter wieczorny odbył się znów na tym samym podwórku przy ul. Strzeleckiej. Stało się ono ważnym punktem na mapie działań Teatru Remus. Złożyło się na to wiele czynników, przede wszystkim otwartość mieszkańców (choć nie od samego początku), liczna grupa dzieci i młodzieży, a zatem głównych uczestników warsztatów, pomoc i zaangażowanie dorosłych, dla których coroczne wydarzenie stało się okazją do spotkania z sąsiadami i do wspólnego udziału w nietypowym kulturalnym wydarzeniu oraz długofalowość, skutkująca podtrzymywaniem i pogłębianiem owych relacji między Teatrem i mieszkańcami oraz między samą lokalną społecznością. W roku 2010 w ramach Barteru *Podwórko pełne światła* publiczność wzięła udział w: prezentacji „Zona światła”, która była efektem warsztatów plastycznych polegających na malowaniu światłem, pokazie żonglowania oświetlonymi kijami (mającym swoje źródło w najstarszej na świecie indyjskiej sztuce walki kalaripayattu), szczudlarskim spektaklu *Skrzydła*, pokazie warsztatowej grupy capoeiry, a także koncercie bałkańskich pieśni tradycyjnych w wykonaniu stażystów Teatru Remus.

W roku 2011 Teatr Remus zorganizował Barter wieczorny na zakończenie projektu „Labirynt”, który zrealizowany został w ramach ogólnopolskiej akcji „Lato w teatrze” – projektu zainicjowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i koordynowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Działania znów polegały na prowadzeniu na praskich podwórkach warsztatów teatralnych, muzycznych i kuglarskich. Codziennie, przez około sześć godzin, w okresie trzech tygodni. Zgodnie z długofalowymi założeniami działalności Remusa niektórzy uczestnicy warsztatów brali w nich udział po raz kolejny, a szczudła i bębny stały się nieodłącznym elementem ich miejskich wakacji. Ponieważ celem projektów Teatru jest budowanie lokalnej tradycji kulturowej, a działania edukacyjne z dziećmi stanowią w tej pracy pretekst do wpłynięcia również na szerszy krąg dorosłych mieszkańców aktorzy i animatorzy nie prowadzili zajęć teatralnych w tradycyjnym sensie, bowiem zależało im, jak co roku, na silnym oddziaływaniu finałowych pokazów także na dorosłych widzów, a teatr amatorski takiej siły nie ma. Zamiast tego, w zajęciach warsztatowych wykorzystywali takie działania, które:

- mają spektakularny rezultat performatywny (szczudła, capoeira, kalarippayattu)
- na stałe wpisują się w lokalny krajobraz kulturowy i dotyczą bezpośrednio mieszkańców (murale, gazetka),
- mają unikalny charakter (fakt, że większość dzieci w okolicy od kilku lat chodzi na szczudłach, murale przedstawiające mieszkańców i ich przodków, rzadko spotykane na praskich podwórkach capoeira czy kalarippayattu),
- sięgają do kultur tradycyjnych, dzięki czemu promują nieobecne w środowisku docelowym wartości (szacunku, nieagresji, samorozwoju, pracy nad sobą) oraz otwierają uczestników na obce zjawiska kulturowe<sup>118</sup>.

Przy omawianiu projektów animacyjnych i barterów Teatru Remus warto zwrócić także uwagę na fakt, iż aktorzy nie pracują w zamkniętej sali teatralnej, a na zewnątrz, odważnie wkraczając (za zgodą mieszkańców) na teren praskich podwórek. Jest to specyficzna przestrzeń pracy, dlatego w wielu lokalnych projektach edukacji kulturalnej warsztaty prowadzone są w izolacji od lokalnego środowiska, negując je lub forsując jego zmianę. Zespół Remusa stara się, żeby działania projektu były widoczne w środowisku, zakorzenione w nim, by odbywały się na największym placu w okolicy, by towarzyszyły im głośne parady, a zwieńczeniem był plenerowy pokaz finałowy dla kilkuset lokalnych widzów i barter z ich udziałem.

---

<sup>118</sup> *Labirynt*, [http://www.teatremus.pl/kobierce\\_labirynt.html](http://www.teatremus.pl/kobierce_labirynt.html), (dostęp: 27.07.2015).

W latach 2012-14 realizowany był kolejny trzyletni projekt animacyjny „Kobierce”. Na koniec każdej edycji wakacyjnych warsztatów podwórkowych odbywał się, już zgodnie z tradycją – Barter wieczorny. Istotną zmianą, która nastąpiła w tych latach była organizacja barterowego finału projektu nie na tym samym jak dotychczas podwórku przy ul. Strzeleckiej, a przy ul. Stalowej 38 (w 2012 roku podczas „Kobierców VIII”) oraz przy ul. Kępczej, na podwórku, na którym znajduje się nowy budynek Remusa (zmiana siedziby Teatru była konsekwencją pożaru z 2013 roku). Dodatkowo w czasie trwania warsztatów dzieci mogły zaprezentować zdobyte już umiejętności podczas pokazów i parad – w Parku Praskim i na ulicach Pragi Północ.

Była to nie tylko zmiana otoczenia, ale i odbiorców proponowanych przez zespół działań. Warsztaty muzyczne ( m.in. bębniarskie), szczudlarskie, scenograficzne i sportowe, mimo iż przeniesione tylko kilka ulic dalej, zgromadziły zupełnie inne grono uczestników. Dla mieszkańców Pragi podwórko jest częścią składową zamieszkiwanego domu, zmienia się w przestrzeń półprywatną, dlatego wejście na nowy dla aktorów-animatorów teren było swoistym wyzwaniem. Przygotowani na dozę nieufności ze strony nowych sąsiadów, postanowili zacząć od kameralnych spotkań i konsultacji. Zbadawszy nastroje i nastawienie mieszkańców, odkryli, że mają oni chęć do zaangażowania się w projekt i ciekawość tego, co się z nim wiąże. Sposobem na „przelamanie lodów” i nawiązanie nowych relacji był także projekt fotograficzny, w ramach którego animatorzy i animatorki prosili osoby zamieszkałe przy ul. Kępczej o użyczenie im rodzinnych fotografii, które potem przeniesione zostały na duże formaty i techniką szablonową naniesione na deski, fragmenty starych mebli i inne recyklingowe materiały. Tak przygotowane obrazy wróciły później podczas wieczornego Barteru do właścicieli zdjęć, jako prezent od Teatru Remus. Bezgotówkowa wymiana zaowocowała dla Teatru nawiązaniem dobrych sąsiedzkich relacji, a dla mieszkańców podwórka nietypową pamiątką oraz udziałem w niecodziennym wydarzeniu, które ma szansę na kontynuację w przyszłości.

Zastosowanie metody barterowej zarówno w pracy artystycznej, jak i animacyjnej znacząco wpłynęło na proces kształtowania tożsamości Stowarzyszenia Teatralnego Remus, i to zarówno jako teatru, jak i jako organizacji pozarządowej. Jak stwierdza założycielka Teatru Katarzyna Kazimierczuk, przywieziony przez nią z Odin Teatret barter spowodował, że zespół nastawił się na projekty społeczne, a jego działania koncentrują się wokół zdobywania dotacji na projekty w dziedzinie animacji kultury w środowiskach zagrożonych marginalizacją. Wymienione w tym rozdziale przykłady projektów animacyjnych oraz

barterów pozwalają prześledzić drogę ewolucji tego narzędzia w rękach aktorów-animatorów Teatru Remus, pozwalają dostrzec, jak ważną rolę pełni barter, towarzysząc Remusowi od samego początku działalności. To dzięki niemu Teatr nawiązał kontakt ze społecznościami Pragi Północ oraz aktywizował do wspólnych działań reprezentantów różnych grup społecznych i wiekowych. Wymiany barterowe zaowocowały nie tylko wymianą kulturowych dóbr między zespołem Teatru Remus a mieszkańcami warszawskiej Pragi, ale również pomiędzy samymi mieszkańcami, sąsiadami z okolicznych kamienic.

## ZAKOŃCZENIE

Barter w znaczeniu, jakie nadał temu słowu Eugenio Barba wraz z aktorami duńskiego Odin Teatret, czyli wymiana dóbr kulturowych, stanowi uniwersalne narzędzie współczesnej animacji kultury. Jako metoda pracy z różnymi społecznościami sprawdza się zwłaszcza tam, gdzie istnieje potrzeba podkreślenia własnej tożsamości kulturowej czy społecznej, umacniania poczucia wspólnotowości, a nawet szerzej – tworzenia więzi społecznych. Poprzez praktyczne działanie umożliwia nawiązanie dialogu między przedstawicielami często odmiennych kultur, subkultur oraz stanowi platformę ekspresji treści ważnych dla danej społeczności. Jest też środkiem na poszerzanie wiedzy, jak i, w przypadku artystów korzystających z wymian barterowych, sposobem na wzbogacanie artystycznych środków wyrazu, dostarczać może inspiracji i pomysłów na dalsze działania.

Zarówno w przypadku barterów z udziałem Eugenia Barby i aktorów Odin Teatret, jak i tych organizowanych przez Teatr Węgałty czy zespół Teatru Remus zaobserwować można, jak silna bywa potrzeba powrotu do pierwotnego wzorca symbolicznej wymiany, w której jedyną walutą są (często niematerialne) dobra kultury. Aranżowane przez aktorów-animatorów spotkania niejednokrotnie spontanicznie przeradzały się w wymiany pieśni, tańców, opowieści i teatralizowanych scen. Obecnie, bogatsi o doświadczenie w prowadzeniu barterów animatorzy i animatorki wypracowali szereg sposobów na to, jak efektywnie – zarówno dla społeczności, z którą pracują, jak i dla nich samych – korzystać z tego narzędzia. Na przestrzeni lat każdy z opisanych w niniejszej pracy zespołów dostrzegł potencjał tkwiący w naturalnych wymianach, utwierdził się w przekonaniu o zaletach metody barterowej i wypracował swoje własne pomysły na wcielanie barteru w projekty społeczno-artystyczne.

Odin Teatret, jako prekursorzy korzystania z barteru w kontakcie z przedstawicielami odległych często kultur, a następnie w budowaniu relacji z różnymi grupami w swoim najbliższym sąsiedztwie (m.in. podczas festiwali Odin Week, święta Holstebro Festuge albo w projektach animacyjnych pod kierunkiem Kaia Bredholta) dali przykład innym instytucjom, nie tylko teatralnym, w jaki sposób aranżować sytuacje barterowej wymiany. Rozwijając formułę barterów pokazali też gamę różnorodnych celów, dla których taka transakcja może być realizowana. W ten sposób barter rozprzestrzenił się jako animacyjne narzędzie niemal po całym świecie, docierając również do Polski.

Teatr Węgałty w pierwszych latach swojej działalności, zwłaszcza podczas wypraw terenowych, często uczestniczył w barterach z mieszkańcami odwiedzanych przez siebie wsi i innych miejscowości. Naturalna wymiana traktowana była przez artystów jako sposób

prowadzenia badań etnograficznych, sposób na poszerzanie wiedzy na temat tradycji i obrzędów związanych z obchodami świąt, a także pomoc w poszukiwaniu nowych inspiracji do pracy artystycznej. Obdarowując odwiedzane społeczności swoją wygrywaną na żywo muzyką oraz teatralizowanymi scenami, aktorzy otrzymywali w zamian spontaniczne wypowiedzi gospodarzy, co przeradzało się niejednokrotnie w wielogodzinne spotkania barterowe. Obecnie bartery pojawiają się w działaniach Węgajt m.in. podczas wypraw Innej Szkoły Teatralnej oraz w trakcie corocznego festiwalu Wioska Teatralna.

Stowarzyszenie Teatralne Remus korzysta z barterów od samego początku swojej działalności na warszawskiej Pradze Północ. Katarzyna Kazimierczuk, założycielka i reżyserka Remusa, przywiozła do Warszawy metodę kulturowych wymian bezpośrednio z Odin Teatret, z którym współpracuje jako członkini prowadzonej przez Iben Nagel Rasmussen międzynarodowej grupy „The Bridge of Winds”. Wielokrotnie odwiedzając Holstebro i śledząc działania aktorów, dostrzegła siłę i potencjał barterów i postanowiła wprowadzić ów sposób pracy do realizowanych ze swoim zespołem projektów społecznych z mieszkańcami praskich kamienic. Bartery wieczorne stały się nieodłącznym elementem wakacyjnych warsztatów podwórkowych. Niemal każdy animacyjny projekt Teatru Remus przewiduje organizację barterowego spotkania artystów, animatorów i przedstawicieli lokalnych społeczności. Teatr Remus kojarzony jest obecnie z barterem, który w ich wykonaniu jawi się także jako narzędzie do pracy z osobami z różnych względów zagrożonymi wykluczeniem społecznym.

Przytoczone w niniejszej pracy przykłady projektów społeczno-artystycznych z zastosowaniem barterów pokazują jak uniwersalnym narzędziem współczesnej animacji kultury może być naturalna wymiana dóbr kulturowych. Potrzeba odwzajemniania podarunków dostrzeżona i opisana przed laty m.in. przez Marcela Maussa wciąż nie traci na aktualności. Wymiana pojawiająca się spontanicznie w kontakcie z nieznanymi się grupami, bądź bardziej ustrukturyzowana, prowadzona przez doświadczonego animatora/animatorkę może być sposobem nie tylko na nawiązywanie relacji, ale i poszerzenie wiedzy, wzbogacenie doświadczenia, przełamywanie stereotypów, ugruntowanie swojej tożsamości, docenienie odrębności i możliwości dialogu. Barter pomaga zacierać społeczne różnice, nie ma w nim podziału na występujących i publiczność, wszyscy są zaangażowani w wymianę, co podkreśla demokratyczność owej metody pracy.

Podsumowując rozważania na temat barteru Eugenio Barba stwierdził, że jest to sytuacja, która nie dzieli, lecz tworzy ściślejsze więzi między ludźmi [...] To właśnie jest „barter”. Ani my nie wyzbywamy się naszej tożsamości, ani oni swojej. Uczestnicy rozchodzą się bogatsi,

niż przybyli. Niezależnie od wszystkiego, co nas różni, stajemy wobec siebie twarzą w twarz, definiując się nawzajem poprzez nasze tradycje kulturalne.<sup>119</sup>

Być może właśnie w tym tkwi sekret metody barterowej i jej powodzenie wśród narzędzi, jakimi posługuje się obecnie w swojej pracy wielu aktorów i animatorów kultury.

---

<sup>119</sup> E. Barba, *Teatr...*, s. 145.



## BIBLIOGRAFIA

1. *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002.
2. Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, Performing Arts Journal Publications, Nowy Jork 1986, (tłum. własne).
3. Eugenio Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
4. Eugenio Barba, *Po tamtej stronie pływających wysp*, „Dialog” 5/1985.
5. Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, wyd. Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003.
6. Eugenio Barba, *The People of Ritual*, [w:] *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Black Mountain Press, Aberystwyth 1999, [za:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002.
7. Eugenio Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, tłum. M. Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2011.
8. Eugenio Barba, N. Savarese, *Sekretna Sztuka Aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. J. Fret, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
9. *Eugenio Barba*, [http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1361&lang=pl](http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1361&lang=pl) (dostęp: 7.02.2015).
10. *Bez oklasków można wyżyć*, Dyskusja zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie 22 września 1993 roku z okazji pobytu Odin Teatret w Polsce, „Dialog” 1/1994.
11. Klemens Paweł Białecki, *Operacje handlu zagranicznego*, PEW, Warszawa 1997.
12. George Dalton, *Primitive Money*, <http://cas.umkc.edu/econ/economics/faculty/wray/631Wray/Dalton.pdf>, (dostęp: 15.04.2015), (tłum. własne).
13. Maja Dobiasz, *Przybornik animatora kultury. Lokalne projekty twórcze*, [http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/przybornik\\_animatora\\_kultury.\\_lokalne\\_projekty\\_tworcze.pdf](http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/przybornik_animatora_kultury._lokalne_projekty_tworcze.pdf) (dostęp: 16.05.2015).

14. Zofia Dworakowska, *Kontrkulturowe wyjścia z teatru*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008.
15. Zofia Dworakowska, *W podróży*, [w:] *Twórcze społeczności. Notatki z terenu*, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012.
16. *Ekonomia oddzielenia*, <http://sacred-economics.com/czesc-i-ekonomia-oddzielenia/> (dostęp: 15.04.2015).
17. Beata Frankowska, *Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret jako wielofunkcyjny ośrodek kultury*, [w:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002.
18. Lewis Hyde, *The Gift (Dar)*, tłum. R. Palewicz, <http://sacred-economics.com/czesc-i-ekonomia-oddzielenia/>, (dostęp: 15.04.2015).
19. ISTA, *International School of Theatre Anthropology*, [http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/OTA\\_ISTA.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/OTA_ISTA.pdf) (dostęp: 11.03.2015), (tłum. własne).
20. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1987.
21. Marta Juszczyk, *Barter jako metoda animacji kultury*, [w:] *Animacja kultury – doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002.
22. Katarzyna Kazimierczuk, *Coś niemożliwego*, [w:] *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2104.
23. *Kino w Przejściu: Odin Festival*, [http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1720&lang=pl](http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1720&lang=pl) (dostęp: 19.04.2015).
24. Agnieszka Kobroń, *Przełamać stereotyp. Wywiad z Katarzyną Kazimierczuk*, <http://www.afiszteatralny.pl/2015/05/przeamac-stereotyp-wywiad-z-katarzyna.html>, (dostęp: 27.07.2015).
25. Tadeusz Kornaś, *Wędrowcy z Rachmańskiej krainy*, <http://tadeuszkornas.republika.pl/wegaj01.html> (dostęp: 25.04.2015).
26. Tadeusz Kornaś, *Węgałty*, [w:] *Przeciw konwencjom: antologia tekstów o teatrze polskim i obcym...*, red. M. Fik, Wyd. KRAĞ, Warszawa 1995.
27. Kazimierz Kowalewicz, *Teatr i odbiorca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993.

28. Karolina Krawczyk, *Teatr poza teatrem*,  
<http://www.mapakultury.pl/art,pl,czytelnia,20635.html> (dostęp: 26.04.2015).
29. *Kultura czynna*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna>, (dostęp: 01.07.2015).
30. *Labirynt*, [http://www.teatrremus.pl/kobierce\\_labirynt.html](http://www.teatrremus.pl/kobierce_labirynt.html), (dostęp: 27.07.2015).
31. Justyna Laskowska-Otwinowska, *Antropologia zaangażowana w Muzeum Etnograficznym*, „Etnografia Nowa / The New Ethnography” 06/2014.
32. Dominika Łarionow, *Antropologia Teatru Eugenia Barby – próba omówienia*, „Dialog” 10/1996.
33. Marcel Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, [w:] *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*, red. E. Nowicka, M. Głowacka-Grajper, PWN, Warszawa 2007.
34. Krystyna Milczarek- Pankowska, *Współczesny teatr poszukujący*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
35. *O teatrze*, <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=2> (dostęp: 18.04.2015).
36. *Praga. Animacja kultury. Bartery wieczorne*,  
[http://www.teatrremus.pl/animacja\\_praga\\_bartery.html](http://www.teatrremus.pl/animacja_praga_bartery.html), (dostęp: 27.07.2015).
37. *Remus*, [http://teatrremus.pl/index\\_pol.html](http://teatrremus.pl/index_pol.html) (dostęp: 24.05.2015).
38. Eli Rozik, *Korzenie teatru*, tłum. M. Lachman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
39. Erdmute Sobaszek, *Pedagogika Teatralna w akcji*, [w:] *Tisz Aneks: Kto kocha edukację? O edukacji w Teatrze*, red. Ł. Jurasz-Dudzik, P. S. Rieth, Instytut Teatralny, Warszawa, 2009.
40. Waclaw Sobaszek, *Alelujki - Archiwum Dziadówka*,  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/alilujki/alilujki.html#2011>, (dostęp: 6.07.2015).
41. Waclaw Sobaszek, *Inna Szkoła Teatralna*,  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=4>, (dostęp: 8.07.2015).
42. Waclaw Sobaszek, *O przyszłości, źródłach i czterech żywiołach*, [w:] *Źródła i przyszłość*, red. J. Wichowska, wyd. Stowarzyszenie „Teatr Węgajty”, Węgajty 2012.
43. Waclaw Sobaszek, *Szkoła zimowa*,  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=4>, (dostęp: 6.07.2015).
44. Waclaw Sobaszek, *tradycja – dialog – zmiana*,  
<http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,28,,2>, (dostęp: 13.07.2015).

45. Marta Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
46. *Stowarzyszenie Teatr wiejski Węgajty*, [http://domwarminski.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=408:teatr-wiejski-wegajty&catid=55&Itemid=188](http://domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=408:teatr-wiejski-wegajty&catid=55&Itemid=188) (dostęp: 25.04.2015).
47. Janina Szymańska, *Podlaskie pieśni „włóczębne”* „Etnolingwistyka” 5/92.
48. Claudia Tatinge Nascimento, *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*, Routledge, London 2009, (tłum. własne).
49. Ferdinando Taviani, *Obcy teatr w Holstebro*, „Dialog” 5/1985.
50. *Teatr Remus na Holstebro Festuge*, <http://www.teatremus.pl/miedzynarodowe/festuge/index.html>, (dostęp: 2.08.105).
51. *Teksty*, <http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,39>, (dostęp: 13.07.2015).
52. *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2104.
53. Ian Watson, *Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy*, tłum. A. Krzeczowska-Ślusarczyk, <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/eugenio-barba-i-odin-teatret-etos-zbiorowy> (dostęp: 8.02.2015).
54. Joanna Wichowska, *Mała rewolucja*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/367-mala-rewolucja.html>, (dostęp: 13.07.2015).
55. Joanna Wichowska, *(nie)wystarczy być*, <http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?teksty,37,,4>, (dostęp: 13.07.2015).
56. *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008.
57. Katarzyna Woźniak, *Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorium w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle*, [http://www.grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru#footnote22\\_lorn2y](http://www.grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru#footnote22_lorn2y) (dostęp: 11.03.2015).
58. Wypowiedź Eugenia Barby ze ścieżki dźwiękowej filmu „In camino attraverso del teatro” („W drodze przez teatr”) zrealizowanego przez Exe Christoffersena dla RAI. Archiwum Odin Teatret.
59. Wiesław Żardecki, *Dylematy przemian animacji kulturalnej w perspektywie historycznej*, [w:] *Dylematy animacji kulturalnej*, red. Halina Kosienkowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001.

## SPIS ILUSTRACJI

- Fot. 1, Tony D'Urso, Carpigiano 1974, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>) .....31
- Fot. 2, Tony D'Urso, Carpigiano 1974, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>) .....31
- Fot. 3, Tony D'Urso, Carpigiano 1974, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/tony-durso>) .....32
- Fot. 4, Kadr z filmu „Teatr spotyka rytuał” .....36
- Fot. 5, Peter Bysted, Peru 1978, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/peter-bysted>).....37
- Fot. 6, Peter Bysted, Peru 1978, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/peter-bysted>).....38
- Fot. 7, Kadr z filmu „Wznoszenie się ku morzu” .....41
- Fot. 8, Kadr z filmu „Tańce na piasku” .....43
- Fot. 9, Torben Huss, 4th ISTA, Holstebro 1986, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/torben-huss>).....45
- Fot. 10, Nicola Savarese, 1st ISTA, Bonn 1980, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/nicola-savarese>).....46
- Fot. 11, Nicola Savarese, 1st ISTA, Bonn 1980, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/nicola-savarese>).....47
- Fot. 12, Francesco Galli, 14th ISTA, Wrocław 2005, źródło: Odin Teatret Archives  
(<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-photographic-archives/francesco-galli>) .....48

- Fot. 13, Tommy Bay, Holstebro Festuge 2005, źródło:  
[http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-\(festive-week\)/2005---the-splendour-of-ages.aspx](http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-(festive-week)/2005---the-splendour-of-ages.aspx) .....55
- Fot. 14, Tommy Bay, Holstebro Festuge 2008, źródło:  
[http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-\(festive-week\)/2008---light-and-darkness.aspx](http://www.odinteatret.dk/events/holstebro-festuge-(festive-week)/2008---light-and-darkness.aspx) .....55
- Fot. 15, Holstebro Festuge 2014, źródło:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203819144137043&set=o.210256599115279&type=3&theater> .....56
- Fot. 16, Holstebro Festuge 2014, źródło:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203819144137043&set=o.210256599115279&type=3&theater> .....57
- Fot. 17, Maciej Zakrzewski, Barter - Odin Festiwal, Wrocław 2014, źródło:  
<https://www.facebook.com/181039691931794/photos/a.740188786016879.1073741946.181039691931794/740188812683543/?type=3&theater> .....61
- Fot. 18, Waldemar Czechowski, Kolędowanie, źródło:  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=5> .....76
- Fot. 19, Andrzej Koszyk, Zapusty, źródło:  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=6> .....77
- Fot. 20, Alelujka, dom Marianny Maliszewskiej, źródło: Alelujki - Archiwum Dziadówka (<http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/alilujki/alilujki.html>) .....79
- Fot. 21, Hannah Harvester, Alelujka 2014, źródło: archiwum prywatne .....80
- Fot. 22, Grzegorz Kumorowicz, Festiwal Wioska Teatralna 2003, źródło:  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/wioska/?galeria,40> .....83
- Fot. 23, Marcin Daniszewski, Festiwal Wioska Teatralna 2009, źródło:  
<http://www.teatrwegajty.art.pl/wioska/?galeria,23> .....86
- Fot. 24, Projekt Teatralny Archipelag, źródło:  
[http://www.teatrremus.pl/animacja\\_spolecznosci.html](http://www.teatrremus.pl/animacja_spolecznosci.html) .....93
- Fot. 25, Projekt Praga-Warmia, źródło:  
[http://www.teatrremus.pl/animacja\\_spolecznosci.html](http://www.teatrremus.pl/animacja_spolecznosci.html) .....94
- Fot. 26, Francesco Galli, Barter w Ryde, źródło:  
<http://www.teatrremus.pl/miedzynarodowe/festuge/fotos.html> .....95

- Fot. 27, Jan Brykczyński, Kobierce 2007, źródło:  
<http://www.teatrremus.pl/anatomia.html> .....97
- Fot. 28, Kobierce 2008, źródło:  
[http://www.teatrremus.pl/animacja\\_kultury/praga/kobierce/IV/zdjecia.html](http://www.teatrremus.pl/animacja_kultury/praga/kobierce/IV/zdjecia.html) .....97