



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

# TEATR BLISKIEGO KONTAKTU

Studia przypadków  
grup teatralnych



**TEATR  
BLISKIEGO  
KONTAKTU**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

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

# TEATR BLISKIEGO KONTAKTU

Studia przypadków  
grup teatralnych

SOCJOLOGIA GRUP  
ARTYSTYCZNYCH T. 2

 WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO  
Łódź 2024

Katarzyna Kalinowska (ORCID: 0000-0003-2657-6107)  
– Collegium Civitas, 00-901 Warszawa, plac Defilad 1

Katarzyna Kulakowska (ORCID: 0000-0002-3673-4394)  
– Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
Zakład Historii i Teorii Teatru, 00-950 Warszawa, ul. Długa 26/28

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz (ORCID: 0000-0002-6711-8228)  
– Uniwersytet Łódzki Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny  
Katedra Socjologii Sztuki, 90-255 Łódź, ul. POW 3/5

Emilia Zimnica-Kuzioła (ORCID: 0000-0003-1827-0802)  
– Uniwersytet Łódzki Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny  
Katedra Socjologii Sztuki, 90-255 Łódź, ul. POW 3/5

#### RADA NAUKOWA SERII

Przewodniczący: dr hab. *Tomasz Ferenc* prof. UŁ  
Członkowie rady: prof. dr hab. *Anna Matuchniak-Mystkowska*  
prof. dr hab. *Krzysztof Olechnicki*  
dr hab. *Paulina Rojek-Adamek*  
prof. dr hab. *Bogusław Sułkowski*

#### RECENZENCI

*Małgorzata Stępnik, Przemysław Kisiel*

#### REDAKTOR INICJUJĄCY

*Katarzyna Włodarczyk*

#### PROJEKT OKŁADKI

*Monika Rawska*

© Copyright by Authors, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

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

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11130.23.0.K

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

ISBN 978-83-8331-378-8

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

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

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

## SPIS TREŚCI

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

## Spis treści

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



## WPROWADZENIE

Książka *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* jest drugą z serii monografii poświęconych grupom artystycznym<sup>1</sup> i stanowi socjologiczne studium trzech zespołów teatralnych: Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i Teatru Szwalnia funkcjonujących w Łodzi oraz działającego w podolsztyńskiej wsi Teatru Węgałty. Choć na pierwszy rzut oka grup tych nic nie łączy – pracują w odmiennej estetyce, w swojej pracy wykorzystują inne środki wyrazu, nie wszystkie odwołują się do tych samych tradycji teatralnych czy też organizacyjnie mają zupełnie różny charakter – związki pomiędzy nimi, choć nie zawsze oczywiste, są silne, dzięki czemu grupy te wspólnie tworzą przyjazne środowisko ludzi bliskich sobie ideowo.

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

---

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

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

Nie tylko zatem na gruncie naszych osobistych preferencji badawczych i teatralnych Chorea, Węgałty i Szwalnia mają ugruntowaną pozycję, lecz przede wszystkim w świecie teatrów niezależnych – a jednak żaden z tych zespołów nie doczekał się odrębnej monografii<sup>2</sup>. Mamy nadzieję, że dzięki naszej pracy ta luka się wypełni, co pozwoli czytelnikom i czytelnikom usłyszeć głosy ich twórców, które wybrzmiewają w kolejnych rozdziałach.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Stowarzyszenie Teatralne Chorea już od kilkunastu lat stanowi ważne miejsce działań twórczych na kulturalnej mapie Polski<sup>3</sup>. Jest to kolektyw o silnie wykrystalizowanym wizerunku artystycznym – jego program można scharakteryzować odwołując się do trzech pojęć: słowo, gest i muzyka, połączone w jednolitą całość na wzór starożytnej greckiej chorei.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Socjologiczne analizy działalności trzech grup teatru niezależnego kończą się epilogiem, który napisał Profesor Kazimierz Kowalewicz, socjolog teatru i teatroman<sup>4</sup>.

---

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