

Maja Dobiasz-Krysiak

ORCID: 0000-0002-9534-6463

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Na drodze do metodologii otwartej, czyli animacja kultury jako badanie na przykładzie działań olsztyńskiej „Pracowni”^{*}

Abstrakt: W artykule opisuję zarys otwartej metodologii animacji kultury jako twórczego badania siebie i świata. Wychodząc od praktyk Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” proponuję typologię, na którą składa się sześć ruchów po mapie. Pierwszy z nich to degradujący ruch w dół, który nazywam również „brudem”. Ma on dwa wymiary. Po pierwsze, oznacza otwartość na działanie w obszarach objętych kryzysem. Po drugie, wskazuje na gotowość do „zabrudzenia sensu”, a więc działania subwersywnego, krytycznego, politycznego. Dalej następuje ruch w górę: wznoszący, oczyszczający, budujący *koinopolityczne* wspólnoty myśli lokalnej, zwane przez „Pracownię” domowiskami. Innym jego aspektem jest ruch sondy — podróż w głąb siebie. Ostatnie z typów ruchu to przemieszczanie się wzdłuż i w poprzek. Wzdłużny ruch badawczy podąża za geografią, odkrywa i ucieleśnia ją. Ruch poprzeczny wyznacza nowe, wielorakie linie nadające doświadczeniu głębię, wydeptuje nowe ścieżki, wytwarza świadomość mięśniową i gotowość do przekraczania, modyfikowania i demontażu mapy.

Słowa-klucze: animacja kultury, badanie w działaniu, twórcze badanie, ruch, mapa, metodologia otwarta

Czy działanie z obszaru animacji kultury może być rozumiane jako badanie w działaniu? Czy można naszkicować metodologiczną mapę badań animacyjnych? Czy istnieją w Polsce tradycje animacyjno-badawcze, których analiza pozwoli na osadzenie nowych rozpoznań teoretycznych w realnych praktykach animacyjnych? To tylko niektóre z pytań badawczych, które zadawałam sobie

^{*} Tekst napisany w ramach grantu Sonatina 5 nr 2021/40/C/HS2/00038 „Na drodze do animacji kultury. Interdyscyplinarne studium badawcze Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej »Pracownia«” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

podczas pracy nad tym artykułem. Proponuję tu nową typologię twórczo-badawczą, która może stanowić punkt wyjścia do ponownej conceptualizacji animacji kultury i usytuowania jej w nurcie badań w działaniu i badań przez sztukę.

1. Kryzys animacji

Animacja kultury — polski odpowiednik brytyjskiego ruchu *community arts*, rozwinęła się po przełomie demokratycznym 1989 roku jako praktyka łącząca sztukę, zaangażowanie społeczne i pogłębiony namysł teoretyczny¹. Zakorzeniona była w polskich tradycjach społecznikowskich XIX i XX wieku oraz w kształtującej się od przedwojnia (za sprawą Heleny Radlińskiej) pedagogice społecznej — nauce praktycznej. W latach dziewięćdziesiątych animacja miała za zadanie wspieranie budowy demokratycznego społeczeństwa po 45 latach PRL. Stąd czerpanie z praktyk ruchów kontrkulturowych (rozwijających się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na Zachodzie oraz z dziesięcioletnim opóźnieniem w Polsce, głównie za sprawą parateatru), wolnościowych, tworzących jak najmniej hierarchiczne społeczności. Leżały one w polu zainteresowań polskich antropologów i kulturoznawców, którzy conceptualizując animację kultury nazwali ją wręcz „stosowaną antropologią kulturową”². Miała to więc być szansa na prawdziwie uspołecznioną naukę społeczną, splatającą teorię, praktykę i aktywizm, a do tego operującą egalitarnym językiem sztuki, czy może raczej po Beuysowsku rozumianej twórczości.

Dziś, po ponad trzydziestu latach, nadzieje, jakie wiązano z animacją, a zatem stawiane jej wymagania teoretyczne, można uznać za nad wyraz ambitne. Niemal każdy z jej elementów składowych objawił swoją słabość, co doprowadziło do kryzysu, który znalazł odbicie chociażby w zmianie nazwy specjalizacji animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego na stosowane sztuki społeczne. Społecznikowskie zaangażowanie inteligencji ukazało swój kolonialny potencjał narzucania miejskich stylów życia i reprodukcji społecznych nierówności. Zakorzenienie w przebrzmiałym etosie kontrkultury objawiło swój antyintelektualizm i sentymentalizm. Postulowana interdyscyplinarność spowodowała, że animacja funkcjonuje dziś z różnymi „dookreśleniami” (społeczna, kulturalna, społeczno-kulturalna, animacja kultury), a wykładana jest przez pedagogów, antropologów, kulturoznawców czy wykładowców na uczelniach artystycznych. Środowiska te jednak rzadko dyskutują i przenikają się

¹ Zob. G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, [w:] *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Warszawa 2002, s. 63–65 oraz K. Czyżewski, *Czas animacji kultury*, [w:] K. Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Sejny-Krasnogruda 2017, s. 145.

² G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, s. 65.

nawzajem, wytworzyły więc odrębne kanony tekstów, a ponadto nigdy nie zbadały i nie napisały swojej wspólnej historii.

Następująca po 1989 roku profesjonalizacja animacji przeniosła punkt ciężkości z działań grup twórczych na zadania koordynatorów i trenerów. Zmieniło to radykalnie charakter animacji z *gemeinschaftlich* na *gesellschaftlich*³. „Styl życia”, „postawa” i „etos” przynależne kontrkulturze, zmieniły się w „szkołę”, „metodę” i „zawód”. Zamiast kolektywów i grup pojawił się model organizacyjny. Mimo tego, nowy układ nie przekreślił poprzedniego. Oba sposoby myślenia o animacji funkcjonują wspólnie, wspierając się i znosząc jednocześnie. Wskazuje to jednak na immanentne pęknięcie. Metody animacji zgromadzone przez szkołę pedagogiczną (projekt animacyjny, diagnoza społeczna itp.) nakierowują się na praktyczną realizację i stają stosowanymi teoriami, natomiast antropologiczna szkoła animacji kieruje się coraz mocniej w stronę praktyk artystycznych.

Brak spójnej metodologii działań animacyjno-badawczych spotkał się z esencjalistycznymi tendencjami pedagogów do tworzenia metodyk nauczania. Język pedagogiki wpłynął więc na słownictwo animacji, na co nałożył się dodatkowo neoliberalny żargon grantów, do rozpowszechnienia którego wydatnie przyczyniło się przejście sporej części działań animacyjnych przez rozkwitające po przełomie demokratycznym NGO-sy. W rezultacie język animacji splótł się gatunkowo ze stylem wniosków dotacyjnych, z którym nie utożsamia się spora część środowiska animatorów. Do tego sama idea stosowanej nauki społecznej — czy to antropologii, czy pedagogiki — wydaje mi się dziś dość anachroniczna, zwłaszcza jeśli zakłada działanie odgórne (*top-down*), teoretyczny koncept myślowy, eksperymentalnie stosowany w praktyce. Eksperyment ten, dodam, z powodów słabości animacyjnej myśli teoretycznej, nigdy nie został zrealizowany w pełni. Obecny impas, w którym tkwi animacja, doprowadził do tego, że polega ona niemal wyłącznie na dobrych praktykach i mierzy się z ograniczeniami adaptowalności lokalnych rozwiązań do innych warunków kulturowych, społecznych czy przyrodniczych.

2. Animacja jako badanie

Propozycja, którą przedstawiam w tym artykule, zachęca do wykorzystania momentu kryzysu animacji jako szansy na jej ponowną konceptualizację. Postulowany przeze mnie kierunek zmian zakładałby przesunięcie akcentów z animowania jako działania jednych na rzecz drugich, czy też działania wyrównującego szanse, na animowanie procesu badawczego zorientowane na poznanie samego siebie i świata, w którym żyjemy. Procesu, któremu podlega zarówno animator,

³ Zob. F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008.

jak i grupa, z którą pracuje. Po pierwsze na zasadzie obopólnych odkształceń⁴, po drugie w duchu uczenia się jako badania, eksperymentowania, które jest wrodzoną ludzką dyspozycją. Jak pisze pedagog i terapeuta Jesper Juul, już „dzieci przypominają bardziej badaczy niż uczniów: żeby zdobyć wiedzę, muszą eksperymentować i samodzielnie wyciągać wnioski”⁵. Celem działań animacyjnych byłoby zatem rozpoznanie i wzmacnianie „postawy badawczej człowieka”, a więc, za psychologiem twórczości Józefem Kozińskim, „pewnej trwałej tendencji do poszukiwania problemów w świecie i do samodzielnego ich przewycięzania”⁶. Byłoby to zatem budowanie stabilnej dyspozycji człowieka jako badacza, który „rozwiązuje zadania, formułuje hipotezy i weryfikuje je, a który jednocześnie umie samodzielnie działać w złożonych i zmiennych układach instytucjonalnych”⁷.

Animacja jako metoda badania domagałaby się więc wypracowania metodologii, a nie metodyki. Nie zestawu narzędzi, metod czy dobrych praktyk, pod które standaryzują sposoby rozwiązywania problemów, ale raczej skonkretyzowania elastycznej, otwartej metodologii badania w działaniu. Takie ujęcie bliskie jest więc koncepcjom *Art Based Research*, a polska animacja mogłaby być oryginalną odpowiedzią na postulat Susan Finley i Normana Denzina dotyczący pilnej konieczności opracowania nowych, włączających, niekonserwatywnych i angażujących metodologii badawczych⁸. Ponowna konceptualizacja animacji kultury oddala ją więc od pierwotnych koncepcji stosowanej nauki społecznej, a zbliża ją ku twórczemu badaniu. Uważam, że jedynie jako taka może uzasadnić swoje funkcjonowanie zarówno na akademii, jak i w działaniach społecznych wobec wyzwań wpisanych we współczesną rzeczywistość.

3. Z nadzieją w przeszłość — „Pracownia”

Koncepcja i praktyka animacji kultury jako badania w działaniu nie są na polskim gruncie zupełnie nowe. Warto wspomnieć choćby teksty antropologów Tomasza Rakowskiego (2013), Agaty Skórzyńskiej (2014) czy Anny Ptak (2008), będące podstawą dla mojej propozycji i sytuujące polskie praktyki w kontekście badań i działań zagranicznych. Ważne są dla mnie także badania Weroniki Plińskiej nad działaniami animacyjnymi podejmowanymi przez Laboratorium Edukacji Twórczej w Pierogu w latach 1990–1993 oraz projekt badawczy Olgi Kwiat-

⁴ Zob. *Etnografia/animacja/sztuka. Nerozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013.

⁵ J. Juul, „Nie” z miłości, Podkowa Leśna 2011, s. 27.

⁶ J. Koziński, *O człowieku wielowymiarowym. Eseje psychologiczne*, Warszawa 1988, s. 43.

⁷ *Ibidem*, s. 252.

⁸ Zob. S. Finley, *Critical arts-based inquiry: Performances of resistance politics*, [w:] *Sage Handbook of Qualitative Research*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Thousand Oaks 2017, s. 561–575.

kowskiej poświęcony (sytuującej się w polu sztuki) Grupie 111, działającej od lat siedemdziesiątych we wsi Lucim. Badaczki te podjęły się spisania historii oraz analizy wybranych społecznych działań twórczych w Polsce, dzięki czemu poznać możemy inspiracje i konteksty dla kształtującej się po przełomie demokratycznym animacji.

Szukając podstaw dla nowej konceptualizacji animacji kultury patrzę więc z nadzieją w przeszłość. Moim polem badawczym stała się Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, działająca w Olsztynie i na wiejskich terenach Warmii w ramach Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze” w latach 1977–1982 i później, jako Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia” od drugiej połowy 1982 roku w ramach Wojewódzkiego Domu Kultury w Olsztynie. Działalność tej grupy stanowi swoisty pomost między teatrem alternatywnym i parateatrem, czerpiącym z idei Jerzego Grotowskiego, a animacją praktykowaną po 1989 roku w nowej rzeczywistości kulturowej.

Początkowo trzon grupy tworzyło pięć osób: Krzysztof Gedroyć, Krzysztof Łepkowski, Ewa Kusiorska (później Wołoczko i Scheliga), Ryszard Michalski i Waław Sobaszek. Skład jednak zmieniał się w czasie, a do tego oprócz osób zatrudnionych na etacie w „Pracowni” działali także zaprzyjaźnieni artyści, młodzi twórcy i inni przyjaciele grupy. Do członków „Pracowni” zaliczam więc również Marię (Jenny) i Tadeusza Burniewiczów, Macieja Łepkowskiego, Erdmute Sobaszek, Waławę Wachowskiego, Tadeusza Piotrowskiego, Waldemara Piekarskiego, Krzysztofa Wołoczko i innych uczestników ruchu społecznego, który zaanimowała „Pracownia”. Pracowano głównie z miejscową młodzieżą i mieszkańcami, a także z grupami zagrożonymi wykluczeniem społecznym, dziećmi wiejskimi, wychowankami domów dziecka i pacjentami szpitali. Metody tych działań były różnorodne: performanse, warsztaty, akcje miejskie, spektakle itp. Istotnym wątkiem była również działalność impresaryjna w Olsztynie: prezentacje ważnych grup, zjawisk artystycznych z Polski i ze świata, a także przedsięwzięcia edukacyjno-teoretyczne, na przykład Otwarte Studium Kultury, sympozja i konferencje, spotkania autorskie. „Pracownia” uczestniczyła również w badaniach Zakładu Badań nad Stylami Życia IS PAN, prowadząc wywiady w Dobrym Mieście, utrzymywała też intensywny kontakt z badaczami i badaczkami z tego środowiska, a profesor Andrzej Siciński był członkiem jej rady programowej. Charakterystyczne dla grupy było skupienie się na twórczym badaniu. Podejmowano aktualne tematy społeczne nieporuszane w dominującym dyskursie, takie jak zmiany klimatyczne, mieszkalnictwo i migracje, sytuacja „ziem odzyskanych”, aktualna sytuacja polityczna itp.

Jak pisała Elżbieta Matynia, socjolożka badająca „Pracownię” w latach osiemdziesiątych⁹:

⁹ Zob. E. Matynia, *Życie teatrem*, „Dialog” 25, 1980, nr 9, s. 106–112.

ważną — i prawie niezauważalną — cechą tego, co nazywam „życiem przez teatr”, jest orientacja na badania. Mówiąc ściślej, chodzi o rozwiązywanie problemów tradycyjnie zarezerwowanych dla szeroko pojętych nauk społecznych — socjologii i psychologii społecznej, etnografii, antropologii kulturowej i etyki. To rodzaj eksploracyjnego podejścia do świata. Proces twórczy wykazuje pewne podobieństwa z procesem badawczym. Tworzenie jest tutaj ważnym środkiem uczenia się¹⁰.

„Orientacja na badania” w działaniach twórczych nie oznacza tu poszukiwania nowych środków artystycznego wyrazu, lecz skupienie się na tym, co Matynia nazywa później „demokracją performatywną”. W niedemokratycznych systemach politycznych dialogiczne „publiczne” zastępowane jest monologicznym „oficjalnym”¹¹. Nadmiernie rozbudowanej i ściśle nadzorowanej sferze oficjalnej przeciwstawić można więc niemal tylko to, co prywatne, domowe, organizowane w najbliższym gronie. Stąd kameralny wymiar społecznych działań twórczych, będących jednak jedynym sposobem, by w sytuacji ucisku ideologicznego wytworzyła się nieistniejąca niemal w PRL sfera publiczna. Publiczność „Pracowni” nie kontemplowała jednak kwestii społecznych prywatnie, ale razem z animatorami, stając się aktywnymi uczestnikami ruchu. Za pośrednictwem teatru i twórczości prowadzono dialog o wspólnych sprawach, stając się zarazem obywatelami. Narzędzia artystyczne służyły do badania i eksploracji najpilniejszych problemów rzeczywistości w celu jej diagnozowania i przekształcania¹². Badawczy wymiar tych działań ma więc charakter ponadjednostkowy, prowadzi do demokratyzacji i obywatelskich przemian społecznych.

Sama nazwa „Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza »Pracownia«” wskazuje na koncentrację na procesie twórczym, badaniach i łączeniu różnych dyscyplin. „Placówka” to przyczółek, lokalny odłam myśli formułowanej w centrum, ale ulokowanej na geograficznych peryferiach kraju. Pozwala to na pewną swobodę i umożliwia praktykowanie alternatywnego stylu życia. „Pracownię” można rozumieć jako „warsztat,” a więc miejsce pracy, przestrzeń do naprawiania tego, co zepsute, do majsterkowania, czyli aktywności nieprofesjonalnej. Miejsce nauki metodą prób i błędów lub prób teatralnych. Interesująco wytłumaczył użycie tego słowa Janusz Bałdyga (Akademia Ruchu) w kontekście „Pracowni Dziekanka”, którą założył w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w Warszawie. Nazwa „Pracownia” odnosić się miała do warsztatów akademickich prowadzonych przez profesorów w Akademii Sztuk Pięknych. Jej charakter miał być edukacyjny, jednak przy tym dysydencki, subwersywny, bo nastawiony na nauczanie oddolne, rówieśnicze¹³. Wertykalny transfer wiedzy został zakwestionowany. Horyzontal-

¹⁰ E. Matynia, *Poland: Living through theatre*, [w:] *Alternative Ways of Life in Contemporary Europe*, red. A. Siciński, M. Wemegah, Tokyo 1983, s. 140 [przeł. — M.D.-K.].

¹¹ E. Matynia, *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008, s. 26.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Sosnowska, *Performans oporu*, Warszawa 2018, s. 89–90.

ny, z powodu braku wzorca, koncentrował się na badaniach oraz samopoznaniu, które prowadzą do poszukiwań nowego sposobu pracy: nie teatralnej, lecz kreatywnej, obywatelskiej i zorientowanej lokalnie — a więc animacji kultury. Program „Pracowni” z 1977 roku głosi: „»Pracownia« będzie miała charakter eksperymentalnego 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.”¹⁴

Źródła ich inspiracji były wielowątkowe. Czerpali z parateatralnych ćwiczeń fizycznych Grotowskiego, niezwykle popularnego wśród ówczesnych grup alternatywnych biegu, psychologii humanistycznej, alternatywnej socjologii i antropologii. Inspirowali się performansami zaprzyjaźnionej Akademii Ruchu, a także konceptualizmem i po-sztuką¹⁵. Proponowane przez nich ćwiczenia warsztatowe koncentrowały się na relacjach wewnętrznych i zewnętrznych uczestników oraz służyły jako metody badawcze do poznania i zrozumienia siebie i świata. Anna Wyka, socjolożka badająca „Pracownię”, ukuła do analizy ich działań mini-typologię, dzieląc je na działania integrujące człowieka z samym sobą oraz integrujące go z otoczeniem; derytualizujące i zakorzeniające¹⁶. Te dwie perspektywy były podstawą i celem wszelkiej ich działalności.

4. Ku metodologii otwartej

Jak jednak wypracować „nową, włączającą, niekonserwatywną i angażującą metodologię”¹⁷ dla rekonceptualizowanej animacji kultury tak, żeby nie była ona jedynie teorią, którą się próbuje realizować w praktyce? Aby to zrobić, podążać będą drogą „Pracowni” i posłużyć się kierunkowskazami, które wyłaniają się z jej działań. To metodologia otwarta. Rozumiem przez to przede wszystkim zbiór otwarty, do którego dokładać można kolejne elementy, będące raczej taktykami niż strategiami w rozumieniu Michela de Certeau. Ale także, jak w opisaney przez Andrzeja Kostołowskiego „sztuce otwartej” — „otwarcie na *teatr życia*”, gdzie „granice między sztuką i niesztuką ulegają zamazaniu”¹⁸. Jest to więc metodologia spleciona z tym, co współcześni „Pracowni” socjologowie określali jako „styl

¹⁴ *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1981/1982, s. 63.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Wyka, *Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce*, Warszawa 1983 [niepublikowana praca doktorska, IFiS PAN], s. 140–149.

¹⁷ S. Finley, *Critical arts-based inquiry*, s. 562.

¹⁸ A. Kostołowski, *Przeciw korupcji świadomości*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1980, s. 128–129.

życia”, a środowisko antropologiczne woli nazywać „etosem”¹⁹. Tę holistyczną koncepcję można rozciągnąć na animatorów oraz ludzi, z którymi pracują i nazywać „badawczym stylem życia”. W przypadku „Pracowni” sposób życia grupy miał „promieniować na zmiennych odbiorców konkretnego wydarzenia”²⁰, a nawet tworzyć wokół grupy ruch społeczny²¹. Celem rozwijania tak rozumianej postawy badawczej jest poprawa jakości życia osób ją praktykujących — wzrost rezyliencji, zwiększenie odporności na kryzysy, rozwój poznawczy, umiejętność interpretacji siebie i świata.

Nie jest to więc metodologia, która skupia się na wypracowaniu produktu — nowej teorii czy wiedzy naukowej, lecz metodologia badawcza, która zakłada stawianie nowych pytań, zidentyfikowanie nowych problemów oraz próbę ich interpretacji i wypracowania rozwiązań. Różnica ta jest tu podstawowa i odróżnia animację od nauk społecznych, nawet tych stosowanych. Koresponduje to z założeniem Ryszarda Michalskiego dotyczącym „Pracowni”, która miała mieć „charakter badawczy, a nie naukowy, a działalność badawcza nie wymaga koniecznie od pracowników posiadania doktoratu”²². Jest to więc metodologia „czasownikowa”, nie „rzeczownikowa”, by posłużyć się frazeologią Ryszarda Nycza i Tima Ingolda, a za tym ostatnim można dookreślić, że zarazem taka, która „nie wie i jest uważna” (jak w tytule jego artykułu *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*). To wreszcie, metodologia, którą wyprowadzam z analizy działań, a więc nieuchronnie praxistyczna — uznająca prymat praktyki nad teorią.

5. Ruch po mapie

Konstruując metodologię animacyjnych badań w działaniu wywiedzioną z analizy praktyk „Pracowni”, chciałabym posłużyć się kategorią ruchu i zaproponować typologię opartą o triadę — logikę trójwartościową, opierającą się na współdziałaniu trzech jakości: czasu, przestrzeni i współczynnika humanistycznego w rozumieniu Floriana Znanieckiego, czyli sensu i znaczenia przypisywanego działaniom przez ludzi²³. Jest ona zatem zależna od wszystkich trzech

¹⁹ K. Czyżewski, *Czas animacji kultury*, [w:] K. Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Sejny-Krasnogruda 2017, s. 5; M. Litwinowicz, *Z ducha kultury czynnej*, [w:] *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*, red. I. Kurz, Warszawa, 2008, s. 29 oraz M. Hasiuk, *Etos i utopia w działaniach Teatru Węgałty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 74, 2020, nr 3, s. 226–236.

²⁰ S. Morawski, *Rozmyślenia bez tytułu*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1981/1982, s. 131.

²¹ A. Wyka, *Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce*, s. 138–139.

²² Wywiad P_R_M_65_2022, „Pracownia”, mężczyzna, 65 lat, 2022 rok.

²³ F. Znaniecki, *Socjologia wychowania*, Warszawa, 1973, s. 29–30.

splatających się ze sobą elementów: zmienna w czasie, związana z przestrzenią oraz kształtowana przez przydawane jej przez ludzi wartości i znaczenia. Ruch to przede wszystkim działanie, ma więc wymiar „czasownikowy” — wektor, cel, który również może być zmienny i stanowi raczej kamień milowy niż ideał do osiągnięcia. Nie jest to więc w żadnym razie „dobra praktyka”, którą można wykorzystywać jako matrycę czy szablon w różnych sytuacjach społecznych, lecz logika działania, dostosowywana za każdym razem do zaistniałych warunków. Aby tak rozumiana metodologia była operacyjna, należy więc w dalszych krokach wypracować kryteria weryfikacji (osobowe, merytoryczne), które pozwoliłyby utrzymać działanie w metodologicznych ramach.

Postaram się jednak najpierw nakreślić mapę przecinających się i splatających ze sobą trajektorii animacyjno-badawczego ruchu. Typologia różnych typów ruchu może być traktowana jako kierunkowskaz, praca do wykonania, droga do przebycia. Mapa jest tu dla mnie nieprzypadkowym wyborem. W rozumieniu Deleuze’a i Guattariego jest to niehierarchiczna siatka

zwrócona całkowicie w stronę eksperymentowania w kontakcie z rzeczywistością. Mapa nie odtwarza nieświadomości zamkniętej w niej samej, lecz ją konstruuje. Przyczynia się ona do łączenia pól, odblokowywania ciał bez organów, ich maksymalnego otwarcia na płaszczyznę spójności. Sama jest częścią kłacza. Mapa jest otwarta, daje się łączyć we wszystkich wymiarach, demontować, odwracać, jest podatna na ciągle modyfikacje. Może zostać rozdarta, odwrócona, nalepiona na każdą powierzchnię, przerobiona przez jednostkę, grupę, formację społeczną. Można ją narysować na ścianie, uznać za dzieło sztuki, skonstruować jako działanie polityczne albo jako medytację. Wiele wejść — to być może najważniejsza cecha kłacza: w tym sensie nora jest kłaczem zwierzęcym, zawierającym niekiedy wyraźne rozróżnienie pomiędzy linią ujścia jako korytarzem umożliwiającym przemieszczanie się i warstwami przeznaczonymi do zamieszkania (por. piżmak). Mapa ma liczne wejścia, w odróżnieniu od kalki, która odsyła zawsze do „tego samego”. Mapa jest kwestią działania²⁴.

Pierwszy typ ruchu wykonywany po tej mapie odbywa się w dół. Tak jak u Bachtina, jest to ruch degradowujący²⁵, który nazywam również „brudem”. Ma on dwa znaczenia. Po pierwsze, oznacza otwartość na działanie w obszarach będących w cyklu przemiany w swoim najniższym, najbardziej podatnym na zranienie, czy też kryzysowym momencie. Po drugie, to gotowość do „zabrudzenia sensu”, a więc działania subwersywnego, krytycznego, politycznego. Dalej następuje ruch w górę: wznoszący, oczyszczający, budujący. Nie jest to ruch pojedynczy, lecz ma charakter wiązki, warkocza, splotu. Jest łączący, budujący *koinopolityczne* wspólnoty myśli lokalnej, zwane przez „Pracownię” domowiskami. To także ruch sondy — podróż w głąb siebie. Ostatnie z wydobytych przeze mnie z praktyki „Pracowni” typów ruchu to przemieszczanie się wzdłuż i w poprzek.

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 16.

²⁵ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Kraków 1975, s. 501–535.

Wzdłużny ruch badawczy podąża za geografą, odkrywa i ucieleśnia ją. Ruch poprzeczny — wyznaczający nowe, wielorakie linie nadające doświadczeniu głębię, wydeptujący nowe ścieżki, wytwarzające świadomość mięśniową i gotowość do przekraczania, modyfikowania i demontażu mapy.

5.1. Ruch w dół — brud — oczyszczanie

Ruch w dół rozumiem jako gest degradujący. Jest to ruch niszczący, jednak mimo to konieczny, ponieważ, jak pisze Michaił Bachtin, to co skończone, musi zostać „rzucone w ziemię, w dół cielesny, ażeby umarło i narodziło się na nowo”²⁶. Praca na zgliszczach, w ruinach, w brudzie, jest zatem nieodłącznym elementem cyklu życia, będącym kontinuum „zabrudzenia” i „oczyszczania”. Kategorie te zaproponowali mi moi rozmówcy z olsztyńskiej „Pracowni”, którzy, wspominając początki swojej pracy animacyjnej na Warmii, często przywoływali historie dotyczące działań w miejscach znajdujących się w stanie degradacji materialnej i duchowej:

To jest wybudowane właśnie w miejscu kloaki średniowiecznej²⁷.

Zapierdzielaliśmy jak psy. Zrobić Węgajty to bardzo ciężka fizyczna praca, i do tego jeszcze dojeżdżaliśmy codziennie. Myśmy kluli kilofami taki zbity gnój w tej sali. Metry tego. To była robota naprawdę trwająca długo²⁸.

Wraz z Harcerzami „pojezierzanie” zrywali kolejne „plastry” obornika dokładnie ubitego przez spacerującą w koło krowę, ładując to na przyczepę²⁹.

Skojarzenie z degradacją dotyczy zarówno dziury w murach obronnych (średniowiecznej kloaki), na miejscu której wybudowano Klub w Baszcie na ul. Okopowej w Olsztynie, gdzie działała później „Pracownia”, jak i innych miejsc ich pracy. Były to między innymi opuszczone wiejskie domy na Warmii, gdzie robiono warsztaty i performanse, oddziały SSK „Pojezierze”: wiatrak w Bęsi, „izba kultury” w Rudzienicach, zaułki miast i miasteczek, gdzie grano uliczne spektakle, domy dziecka, brzegi rzeki Łyny, obora w Węgajtach. Mówiąc za Yi-Fu Tuanem, przestały one być antropologicznymi „miejscami” — rozpoznanymi, bezpiecznymi, udomowionymi, by stać się na powrót „przestrzeniami”, a więc zdziczeć, zarosnąć³⁰.

Odbudowanie, oczyszczenie, karczowanie i ponowne zasiedlanie „przestrzeni” jest aktem założycielskim. Tworzenie „miejsc”, to działanie konstruktywne, porządkujące świat, walczące z nieczystością (*the viscous*) „odbierającą człowie-

²⁶ *Ibidem*, s. 504.

²⁷ Wywiad P_B_M_70_2012, „Pracownia”, mężczyzna, 70 lat, 2012 rok.

²⁸ Wywiad P_R_M_65_2022, „Pracownia”, mężczyzna, 65 lat, 2022 rok.

²⁹ I. Modrzejewska, *Oddział w Bęsi*, [w]: „*Pojezierze*”. *Czasy i ludzie*, red. J. Sikorski, Olsztyn 2006, s. 115.

³⁰ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 51–70.

kowi wolność i panowanie nad ciałem”³¹. Jak pisze Mary Douglas: „nasze unikanie brudu [...] to twórcza aktywność, wysiłek mający na celu [...] ujednoczenie doświadczenia”³². Porządkowanie to budowanie bezpieczeństwa poznawczego opartego na poczuciu stabilności świata, którego przewidywalne zasady pozwalają nam na pokonywanie trudności. Jak jednak zauważa Douglas, kontakt z tym, co nieczyste — a więc wywrotowe — może być dla nas również ożywczy: „usiłując skupić się na brudzie, występujemy zatem przeciwko naszym najsilniejszym nawykom mentalnym”³³. To więc rodzaj poznawczego wyzwania, który derytualizuje naszą codzienność, stawia nam pytania, nie pozwala na wygodną obojętność.

Posługując się logiką działania, która zakłada wykonanie ruchu w dół, a więc przyjrzenie się temu, co zdegradowane i zmarginalizowane, „Pracownia” poruszała istotne tematy społeczne, takie jak sytuacja ziem i domów pozostawionych po zmuszonych do migracji w ramach tak zwanej II akcji łączenia rodzin (Warmiaków i Niemców). Do niej właśnie odwoływał się performans *Podróż do domu* autorstwa Ewy Scheligi i Krzysztofa Łepkowskiego, realizowany w kwietniu 1978 roku (i ponownie rok później) w okolicach wsi Nowe Włóki, Plutki, Sętał. Była to długa wędrówka po opuszczonych, częściowo już splądrowanych przez szabrowników domach, po pełnych błota i gliny bezdrożach, zakończona ogniskiem i wspólnym posiłkiem. Inicjatorzy tak opisują to wydarzenie:

DROGA

Droga, którą obraliśmy z Krzysztofem przechodziła obok kilkunastu niezamieszkałych gospodarstw. Wszystkie leżały poza terenem wiosek. Każdy dom oznaczyliśmy niebieską chorągiewką. Na ścianach domów, na zewnątrz i w środku, malowaliśmy farbami przedmioty — echa / garnek, dzbanek, krzesło, łóżko, fragment dziecięcego łóżka/ oraz postaci — cienie / dzieci, kobietę w ciąży, ptaka, psa, kota, kury.../

DOM

Dom, który był na końcu naszej drogi, schowany w leśnej kotlinie potraktowaliśmy inaczej. W dzień wyprawy, rano, kilka osób rozpoczęło prace adaptacyjne. Usunięto gruz, uruchomiono kuchnię, aby na ogniu mogła grzać się zupa dla 50 osób. Jeden z pokoi przygotowano do „zamieszkania”: dziury po oknach zaklejono kolorową bibułą, podłogę przykryto płótnem, pod ścianami koce do siedzenia. Zapalone o zmierzchu świece przyniosły ciepło. Na ścianach, gdzie były ślady po wiszących dawniej obrazach, namalowano portrety nowej rodziny. Gdzieś w rogu — nadnaturalnej wielkości pełnie namalowany pajak. Wreszcie tekst jednego z songów „Teatru 8 Dnia”: „To jest nasz dom...”.

[...]

Kiedy wchodzi się do takiego domu, pełnego gruzu, butelek po winie i ekskrementów, przychodzi pytanie: czym jest dom, gdy nie ma już tych, którzy uważają go za swój dom? Postanowiliśmy przygotować zdarzenie, które innych skłoniłoby do postawienia sobie pytania: czym jest dom? Nie ten konkretny, mój. Dom w ogóle. Co znaczy dla mnie dom?³⁴

³¹ W.K. Pessel, *Antropologia nieczystości. Studia z kultury sanitarnej Warszawy XIX i XX wieku*, Warszawa 2010, s. 61.

³² M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 46.

³³ *Ibidem*, s. 77.

³⁴ *Materiały o Pracowni, sierpień 1978–marzec 1980*, Olsztyn 1980, s. 39–40.

Kluczowy dla rozwijania metodologii otwartej jest badawczy wymiar tego przedsięwzięcia związany ruchem w dół — skupieniem się na tym, co brudne. Wydarzenie zostało zorganizowane przy minimalnej ingerencji artystyczno-estetycznej, która miała raczej na celu oswojenie obcej przestrzeni (rysunki, bibułka, świeczki, koce). „Pracownia” zmapowała teren (chorągiewki), oraz posprzątała jeden dom i rozpałała piec, na którym ugotowała posiłek dla wszystkich. Organizując wspólną wędrowkę w tereny bliskie, ale obce — bo przecież nieodwiedzane — „Pracownia” umożliwiła młodym ludziom z miasta fizyczne doświadczenie tego, było przedmiotem niewygodnej pamięci, trudnej polityki; niedyskutowanej w szkołach, przemilczanej w domach. To co najbardziej prywatne — dom, stało się polityczne. To co bezpieczne — zmieniało się w zagrożającą bezpieczeństwu ruinę, obiekt szabru, gwałtu, grabieży, politycznego rozdawnictwa. To co najbardziej ulotne — relacje międzyludzkie, zostało zniszczone i trzeba to odbudować. „Podróż do domu” to zdarzenie „czasownikowe”, wzywające do działania. Związane jest z także z ludzkim doświadczeniem zmęczenia i trudu w kontakcie z terenem, który się zamieszkuje, z brudem wiążącym człowieka z ziemią i Ziemią.

5.2. Ruch w dół — subwersja — łańcuch przechwyceń

Ruch w dół ma również potencjał subwersywny — wywraca, demaskuje i podważa mechanizmy kulturowe. Jest przeciwstawieniem się kulturze ekskluzywnej i elitarnej, usuwającej z pola widzenia wszystko, co nie spełnia jej konwencjonalnych oczekiwań. Obnaża ją jako kulturę pozorów, czysto wizualną, opartą na spektaklu. „Pracownia” tak jak sytuacyjności starała się aranżować zdarzenia, które ujawniałyby zarówno pewną fasadowość, jak i złożoność doświadczeń kulturowych. Stąd praca w miejscach wykluczonych, trudnych, marginalizowanych, „brudnych” społecznie: domach dziecka (tu przede wszystkim na uwagę zasługują działania teatralno-warsztatowe Marii Jenny Burniewicz), w szpitalu dziecięcym, w zaułkach małych miasteczek, na wsiach. Sięganie w dół to zatem uznanie wartości tego, co Tadeusz Kantor nazywał „realnością najniższej rangi”, czyli miejsc i przedmiotów najbiedniejszych, pozbawionych prestiżu, które mogą ujawnić swoje znaczenie właśnie poprzez sztukę³⁵.

Wyniesienie tego, co niskie do najwyższego statusu przez artystów jest karnawalowym odwróceniem oficjalnego porządku. Wywrotowe działanie powoduje serię przechwyceń kulturowych (*détournement* u sytuacjonistów)³⁶ i tymczasową zmianę obowiązującego porządku. Kultura dominująca dokonuje jednak ko-

³⁵ T. Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia*, [w:] Tadeusz Kantor. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 238–241.

³⁶ G. Debord, G.J. Wolman, *A user's guide to détournement*, przeł. K. Knabb, Situationist International Online, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html> (dostęp: 3.07.2023).

lejných przechwyceń, w tym kompromitacji dążącej do unieważnienia subwersywnego potencjału „brudu”. Następuje więc gra w obustronne przechwyceń. W przypadku „Pracowni” możemy mówić o całej serii tych przechwyceń w duchu demokracji performatywnej skonceptualizowanej przez Elżbietę Matynię³⁷, a więc na linii oficjalne–nieoficjalne (publiczno–prywatne).

Pierwsze przechwyceń w historii „Pracowni” dotyczy jej aktu założycielskiego — budowlanego „czynu społecznego”, który z przedsięwzięcia publicznego (choć na niedużą skalę, więc para–prywatnego) przeobraził się w oficjalne. Moi rozmówcy sytuują początki „Pracowni” jeszcze przed 1977 rokiem, w momencie oddolnego odbudowywania staromiejskiej baszty przez hipisowską młodzież, która chciała zorganizować sobie miejsce spotkań. Spotkało się to z negatywną reakcją milicji. Aby „uratować” inicjatywę młodych, nastąpiło przejście idei klubu młodzieżowego przez SSK „Pojezierze”, które poskutkowało zorganizowaniem (w miejsce młodzieżowej samowoli budowlanej) „legalnego” czynu społecznego z udziałem członków stowarzyszenia, który został sfotografowany i opisany w informatorze „Pojezierza” z grudnia 1979 roku.



Ilustracja 1. Czyn społeczny — budowa siedziby SSK „Pojezierze”. Pierwszy po prawej na dole — sekretarz generalny SSK „Pojezierze” Mieczysław Porzuczek

Źródło: „Informator Zarządu Głównego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego »Pojezierze« w Olsztynie”, grudzień 1979, *XI Zjazd Delegatów SS-K „Pojezierze”*, b.n.s.

Spowodowało to jednak reakcję subwersywną i kolejne przechwyceń w postaci wkroczenia Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo–Badawczej „Pracownia” w ramy PRL-owskiej organizacji — z hierarchiczną strukturą, delegatami, oddziałami, prezydium i zarządem głównym — jaką było SSK „Pojezierze”. Skomplikowaną i niezrozumiałą dla władz SSK „Pojezierze” nazwę wymyślił „Pra-

³⁷ Zob. E. Matynia, *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008.

cowni” wytrawny gracz w *détournement* — Jerzy Grotowski. Grupa ta miała kontrkulturowe cele, a „maszerując przez instytucję” starała się rozsadzać formułę „Pojezierza” — przede wszystkim podejmując próby demokratyzacji miejsca pracy. Założono klub „Solidarności” i próbowano tworzyć zręby pracowniczej samorządności. Przechwytywano też na inne sposoby: zamiast siedzieć przy biurku, organizowano warsztaty, akcje miejskie, wędrownki, spotkania. Biernemu siedzeniu przeciwstawiano ruch. Określonym godzinom pracy — całodzienne dyżury w „Pracowni”, gdzie młodzież zawsze mogła wpaść po lekcjach. Formalnym stosunkom — gościnność i familiarność. Elitarnemu nastawieniu do sztuki — uwypuklanie wartości twórczości i wspólnotowy stosunek do autorstwa. Do twórczości amatorów podchodzono tak samo poważnie jak do znakomitych gości z Polski i ze świata, których zapraszano do Olsztyna i okolic. Młodzież prowadziła warsztaty, wystawiała swoje prace w galerii w korytarzu „Pracowni”, była zapraszana do akcji Akademii Ruchu, do spektakli i działań animacyjnych takich jak warsztaty masek w Bęsi i Rudzienicach. Podczas gdy w „Pojezierzu” wydawano i wystawiano „nazwiska”, „Pracownia” zamiast gwiazd promowała grupy, zespoły, kolektywy. Było to spójne z modelem działania samej formacji, czego symbolem stał się tak zwany ślepy plakat, czyli rama-afisz wykonany przez Krzysztofa Janickiego i przedstawiający człowieka „bez twarzy” trzymającego na wysokości głowy biały transparent — miejsce do wypełnienia. Wpisywało się to także w poszukiwania ważnego dla członków „Pracowni” Edwarda Stachury, który, chcąc zbliżyć się do ideału, jakim był „człowiek-nikt”, dążył do usunięcia swojego nazwiska z okładki *Fabuli rasy* wydanej przez „Pojezierze” w 1979 roku. W logikę *détournement* wpisuje się też samo badawcze podejście do rzeczywistości, które przeciwstawia się usztywniającemu podejściu naukowemu, tworzącemu teorie i produkującemu wiedzę.

Wszystkie te działania doprowadziły do kolejnego przechwycenia i mocnej reakcji kultury dominującej. Początkowo zarzucano członków „Pracowni” stosem biurokratycznych formalności, a ostatecznie (z nadejściem stanu wojennego) wyrzucono jej członków z „Pojezierza”. „Pracownia” wychodziła sobie jednak miejsce w wojewódzkim domu kultury i zaczęła działać jako Ośrodek Działań Teatralnych. Wraz z nazwą zmienił się jednak również jej charakter.

5.3. Ruch w górę — domowisko — *koinopolis*

Kolejny ruch na mapie metodologii otwartej to ruch w górę. Wyobrażam go sobie jako ruch wznoszący w miejscu, jak w przypadku powoli i cyrkularnie rozpościerającego się obrazu z kamery umieszczonej na startującym w górę dronie. Jest to więc poszerzanie horyzontów, wizualne anektowanie nowych przestrzeni, wzrost i rozwój, a zatem kierunek przeciwny do przywoływanego powyżej bachtinowskiego degradującego ruchu w dół.

Siedziba „Pracowni” stawała się dla odwiedzających ją młodych ludzi miejscem wspólnym i własnym. Wpadali tam po szkole, pili herbatę, rozmawiali, uczestniczyli w warsztatach i tworzyli. Pełniący w 1978 roku funkcję kierownika „Pracowni” Krzysztof Łepkowski nazywał to „domowiskiem”, czyli „miejscem, w którym coś się zaczyna. Takim miejscem, które pcha, do przodu, w górę”³⁸. Sufiks -isko sugeruje nagromadzenie elementów — jak w słowach „targowisko”, „mrowisko”, „rumowisko”, „skupisko”. Rymuje się to poniekąd z przesiąkniętą ideą linii i splotów myślą Tima Ingolda, który pisze za Heideggerem, że „rzecz pierwotnie nie oznaczała przedmiotu, lecz *skupisko*, specyficznie związane z sobą nici życia”³⁹. Domowisko może być więc rozumiane jako splot linii życia różnych osób, czasów, biografii, doświadczeń, czymś pomiędzy prywatnym a publicznym, domowym a politycznym, czymś jednak, co za sprawą nagromadzenia i skupienia daje się do działania, do tworzenia, do zaczynania od początku.



Ilustracja 2. Domowisko — góra. Zdjęcie uczestników akcji „Zdjęcia grupowe”,
fot. Ewa Scheliga

Źródło: archiwum „Pracowni”.

„Domowisko” to kolejne miejsce przechwycone, wykradzione „oficjalnemu”. W łańcuch przechwyceń włączone były także przestrzenie publiczne, w których

³⁸ K. Łepkowski, *Pracownia (cd.). Wypowiedź programowa*, [w:] A. Wyka A., *Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce*, s. 310.

³⁹ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, archeologia, design*, oprac. E. Klekot, przeł. E. Klekot, D. Wąsik, Kraków 2018, s. 91.

działała „Pracownia”. W każdej z nich — czy to w opuszczonych warmińskim domach, czy to w świetlicach w oddziałach „Pojezierza”, na ulicach, brzegach rzeki, miejskich placach, czy też w szkołach, domach dziecka — przez samą swoją obecność „Pracownia” zadawała pytania o społeczny, demokratyczny potencjał tych miejsc, o ich wymiar publiczny, o to, czy mogą być one wspólne. A więc — wykorzystując kategorię Marii Mendel — o to, czy istnieje potencjał na zawiązanie *koinopolis* — wspólnoty myśli lokalnej. Jak pisze Mendel, miejsce wspólne jest pedagogiczne — wykazuje zdolność nauczania i uczenia się. To miejsce „będące aktywną i nieograniczenie twórczą, samo-wytwarzającą się myślą »stąd«, wspólną i lokalną”⁴⁰. Myśleniem *koinopolitycznym* przeziąknięty jest drugi manifest „Pracowni” z 1980 roku zatytułowany *Geografia działania*. Podkreśla on wagę działania lokalnego — „w miejscu”. To właśnie ono ma być matecznikiem „żywej kultury”, która nie jest — z samej swej istoty — zdolna stracić kontaktu z miejscem w sensie fizycznym: wsią, miastem, uniwersyte-tem, podwórkiem⁴¹.

„Pracownia” podkreśla także transgresywny, twórczy charakter takich społeczności i ich naturalną skłonność do wypełniania luk, artykułowania swoich kulturowych potrzeb i praktyk — przekraczania tego, co zaistniałe i tworzenia własnej kultury. Miejsca wspólne i pedagogiczne zakorzenione są więc w miejskiej wspólnocie zdolnej do dalszej autokreacji. To przekraczanie siebie, to właśnie „ruch w górę”, który wykonać można tylko „w miejscu”, lecz nigdy samotnie. To „skupisko”, ruch o charakterze „wiązki” czy „splotu” — niejednorodny, wspólny, wielokrotny, taki, który działa jedynie za sprawą wspólnoty.

5.4. Ruch w głąb — *anima* — *multiman/wholeman*

Interesującym aspektem ruchu w górę jest ruch w głąb siebie, związany z samopoznaniem. Dla animacji kultury zdaje się on być wręcz immanentny, bo zawarty w etymologii jej nazwy, łacińskim *anima* odnoszącym do ruchu, powietrza, oddechu, ale też duszy. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina: „obecność ducha w jednostce jest stanem, procesem, ruchem wznoszącym”⁴². Myślenie o działaniu badawczym jako o akcie wewnętrznym i transgresywnym jest ważnym elementem metodologii otwartej. To przyznanie wartości zarówno społecznym, jak i rozwojowym celom animacji. Odejście od postawy czysto intelektualno-scjentystycznej na rzecz podejścia holistycznego, skupionego na aspekcie emocjonalnym czy duchowym.

⁴⁰ M. Mendel, *Pedagogika miejsca wspólnego. Miasto i szkoła*, Gdańsk 2017, s. 72.

⁴¹ *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1981/1982, s. 62–72.

⁴² J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 231.

Aby osiągnąć „inny stan”, jak nazwała go Brach-Czaina, członkowie „Pracowni” zwracali się ku ćwiczeniom fizycznym w typie *ilinx* — doznaniom transowym, polegającym na oszołomieniu zmysłów. Z inspiracji parateatralnych Ryszard Michalski wypracował z pomocą Waława Sobaszka plan treningu fizyczno-mentalnego „Ćwiczenia w widzeniu ruchu i samego siebie”, które miały zwiększać percepcję doznań „ruchu w głębi”. Jak pisze Magdalena Hasiuk:

Cykl zajmował około dwóch dni kilkugodzinnej pracy. Jego trzon składał się z trzech ćwiczeń — autorskiego ćwiczenia „spider” opracowanego przez Michalskiego i rozwijanego później przez Erdmute Sobaszkę, „stania” i „wirowania”⁴³. To ostatnie ćwiczenie przechodziło w tzw. „loty”, czyli wirowania połączonego z lekkim unoszeniem się na palcach oraz — pod wpływem siły odśrodkowej — z próbą jakby oderwania się od podłoża, trwania w locie. Jak wspomina Waław Sobaszek, choć brzmi to niewiarygodnie, po upływie długiego, skupionego, wielogodzinnego ćwiczenia przez kilka dni, można było uzyskać efekt lotu⁴⁴.

Próby przekraczania siebie związane są z naturą samej twórczości, która ma charakter samotranscendencji. Polega ona na znoszeniu (dezaktualizacji) pewnej dziedziny w wyniku jej własnego, wewnętrznego rozwoju i przekraczanie jej ku wartościom leżącym poza nią⁴⁵. Jolanta Brach-Czaina (filozofka, którą „Pracownia” i „Akademia Ruchu” zaprosiły do Olsztyna na II Międzynarodowe Biennale Teatru Amatorskiego w 1980 roku) określa to jako „przekraczanie w górę”, a wtórują jej również mentorzy „Pracowni”: Edward Stachura i Jerzy Grotowski, którzy sami wykorzystywali metaforę wchodzenia na górę.

Dwa lata temu, na początku 77 straciłem bezboleśnie Wszystko. Wkrótce potem otrzymałem nowe Wszystko. Byłem na wielkiej górze. Trwało to ponad dwa lata. Wtedy się napisało *Fabula Rasa (rzecz o egoizmie)* oraz drugi tekst pod tytułem *OTO*. Mówię się napisało, a nie: napisałem, bo to tak, jakbym nie ja to napisał, ale ktoś inny. Ten ktoś inny nazwał siebie człowiekiem-nikt. Ja nim byłem i zarazem nim nie byłem⁴⁶.

Na „Górze” każdy, kto tam rzeczywiście wspiął się, może być poetą. To znaczy — może doświadczyć czegoś, co nazywa się procesem twórczym, twórczą wrażliwością albo jakoś podobnie⁴⁷.

Forsowanie przeszkód zewnętrznych i wewnętrznych związanych ze „wspinaczką”, to stwarzanie warunków dla twórczości. Dla psychiatry Kazimierza Dąbrowskiego, uczestnika „ulów” organizowanych przez zespół Grotowskiego, były o właśnie doświadczenia rozwojowe:

⁴³ Według Ryszarda Michalskiego kolejność była inna: „spider”, wirowanie i stanie.

⁴⁴ M. Hasiuk, „Międzygatunkowa wspólnota wzorca”. *Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgaży i poezji Andrzeja Sulimy-Suryńa*, „Performer” 2021, nr 22,

https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i#footnote45_bwh0ay8 (dostęp: 3.07.2023).

⁴⁵ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, s. 192.

⁴⁶ E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podrózne 2*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2011, s. 354.

⁴⁷ T. Burzyński, *W stronę kultury czynnej*, [w:] *Laboratorium Grotowskiego*, red. T. Burzyński, Z. Osiński, Warszawa 1978, s. 137. Cytat dotyczy *Przedsięwzięcia Góra* Jerzego Grotowskiego.

Tak więc zasadniczo różne typy dynamizmów występujących w „ulach” reprezentowały dla mnie sytuację rozwoju [...] zaryzykowałbym twierdzenie, że misterium rozwojowe, którym jest „ul”, daje możliwości oddziaływania psychoterapeutycznego, społecznego i psychologicznego⁴⁸.

W argumentacji Dąbrowskiego — również ważnej dla „Pracowni” postaci — ponownie pojawia się jednak ponadjednostkowe znaczenie rozwoju; taka też jest opisywana przeze mnie powyżej natura ruchu w górę. Brach-Czaina pisze, że to właśnie rozwój duchowy „wyprowadza jednostkę poza egoizm indywidualny i poza grupowy egoizm społeczny”⁴⁹. Ponadindywidualny to jednak nie tylko grupowy, ale również złożony. To nie tyle wyzbycie się siebie, jak w przypadku „człowieka-nikogo” u Stachury, co raczej antropologiczna umiejętność wykroczenia poza przezroczystości własnych uwarunkowań kulturowych, temporalnych i przestrzennych. Empatyczne dostrzeżenie Innego w sobie. Oddaje to performans Krzysztofa Łepkowskiego zrealizowany podczas warsztatu inicjującego założenie „Pracowni” w sierpniu 1977 roku, który odbywał się w starym warmińskim domu rodziny Doliwów w Trękusie, dzierzawionym przez lata przez Tadeusza i Marię Burniewiczów. Łepkowski krzycząc „Chciałbym być kimś, kim ktoś już kiedyś był” (wedle relacji członków „Pracowni” miało to być cytatem z *Kaspara Hausera* Petera Handkego) uderzał kilkakrotnie barkiem w ścianę stodoły, jak gdyby fizycznie mierząc się z materialnym i duchowym dziedzictwem Warmii i swoją, zupełnie nową, obecnością pod starymi dachami. Wiele lat później pisał w podobnym duchu inny animator „Pracowni” Krzysztof Gedroyć, zarysowując spektrum, rozpięcie między *multimanem* a *wholemanem*:

Powinienem być człowiekiem zwielokrotnionym, wieloosobowym, przepelnionym życiorysami [...] człowiekiem niefabularnym, a właściwie wielofabularnym [...]. Jako *multiman* — osoba złożona z wielu postaci — [...] jestem kolejnym szczeblem na drabinie ewolucji-degradacji ducha, ale łatwość przemiany i zdolność życia równoległego pozwalają mi niekiedy wstąpić na poziom człowieka scalonego (*wholeman*)⁵⁰.

Ruch w głąb to jednak nie ruch w dół, lecz odmiana ruchu wznoszącego. Wyobrażać sobie go można nie jako wypuszczanie drona, lecz raczej wykorzystanie sondy. Jak pisze posługujący się tą metaforą Ryszard Nycz, jest to:

badanie prowadzone od wewnątrz. Można powiedzieć, że scjentystyczne analizowanie zastępujemy przez sondowanie (sonda jest przecież urządzeniem do badania wybranego środowiska od wewnątrz właśnie). Z tego punktu widzenia kultura jest siecią działań i znaczeń, w których aktywnie uczestniczymy, kształtując je i podlegając ich oddziaływaniom⁵¹.

Dialektyczne przekształcanie się wnętrza i zewnątrz, człowieka i jego środowiska, jest więc efektem „zmiany”, jaką osiągnąć można w działaniach animacyjnych.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 129.

⁴⁹ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, s. 228.

⁵⁰ K. Gedroyć, *Listy z dolnego miasta*, Białystok 2003, s. 31.

⁵¹ R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, s. 72.

5.5. Ruch wzdłuż — ucieleśnianie — antropologia chodzona

Jednym najłatwiejszych do wyobrażenia sobie ruchów po mapie metodologii otwartej jest ruch wzdłuż. To ruch po ścieżkach i drogach oraz podążanie po liniach wyznaczanych przez geografę — w dolinach i wąwozach, wzdłuż rzek, wkoło jezior. To ruch badawczy, umożliwiający odkrycie i ucieleśnienie okolicznej przestrzeni.

„Pracownia”, działając z inspiracji parateatralnych, ceniła sobie poznanie przez ruch. Obok wspomnianych wyżej ćwiczeń fizycznych, które mogły odbywać się również w sali, ważny był dla nich bieg po okolicy — rozgrzewka cielesna i rodzaj badawczego, często porannego, „obchodu” terenu, przywitania, dostrzeżenia zmian gospodarskim okiem. Na opuszczonej przez autochtonów Warmii bieg i wędrówki umożliwiały członkom „Pracowni” poznawanie ziemi, którą zastali i dostali tymczasowo pod opiekę. Samo chodzenie po śladach osób, których już nie ma, miało w sobie element badania nie tylko przyrody, lecz również krajobrazu kulturowego. Taki sens miały ich warsztaty we wspomnianej już wsi Trękus, performanse jak *Podróż do domu* i wędrówki (również nocne) w okolicy wsi Plutki, gdzie brat Krzysztofa (Maciej Łepkowski) otrzymał od SKR Gradki mieszkanie służbowe w opuszczonym warmińskim domu. Zrealizowano w nim w 1978 roku „Działania zimowe” — tygodniowy warsztat dla młodzieży, jak również warsztat poezji i muzyki, gdzie publiczność wraz z Piotrem Bikontem czytała i recytowała poezję amerykańską: wiersze Ginsberga, Ferlinghettiego, Corso, McGregora i współczesnych poetów polskich. W duchu „nowego życia pod starymi dachami” tworzono również salę we wsi Węgajty, która, zanim stała się siedzibą teatru, miała być salą „Pracowni”, szukającej miejsca do pracy po wyrzuceniu jej z „Pojezierza”.

Utożsamianie chodzenia z myśleniem, badaniem i poznaniem upowszechniło się przede wszystkim dzięki teorii Michela de Certeau i tłumaczenia jego książki *Wynaleźć codzienność*. Jest to jednak idea o długich tradycjach. Rebecca Solnit, kreśląc kulturową historię chodzenia, odwołuje się do największych: od Rousseau, przez Kierkegaarda, po Husserla⁵². Antropolog codzienności Roch Sulima we wstępie do *Powidoków codzienności* nazywa swoje badania terenowe i praktykę dydaktyczną „antropologią chodzoną”:

Nie znałem tego, a mniej więcej w tym samym czasie [co Michel de Certeau — przyp. M.D.-K.] uprawiałem ze studentami „antropologię chodzoną”, której pomysły podsuwała literatura. Praktyki chodzenia to przecież nic nowego. Białoszewski, te jego leżenia... chodzenia. Albo Przyboś i jego wiersze „wychodzone”⁵³.

⁵² R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018, s. 30–52.

⁵³ R. Sulima, *Powidoki codzienności*, Warszawa 2022, s. 32.

Chodzi się bezpośrednio po ziemi, pozwala to na przyjrzenie się zjawiskom z bliska, bez zapośredniczenia. W chodzenie zaangażowane są wszystkie zmysły, wywołuje ono wysiłek fizyczny, jest więc zaangażowane, ale też uwarunkowane politycznie, płciowo, temporalnie. Chodzi się wreszcie niedaleko, co pozwala na bliższą kontemplację własnej kultury.

Członkowie „Pracowni” czytali Stanisława Vincenza — piewcę lokalności. Pierwszy spektakl działającego jeszcze w ramach „Pracowni” WDK Teatru Wiejskiego Węgajty z 1988 roku to właśnie *Historie Vincenza*. Krzysztof i Dorota Łepkowski, animujący od lat osiemdziesiątych ruch „nowoosiedleńców” w gminie Jonkowo, również odwoływali się do jego twórczości, tworząc mapę gospodarstw działających w duchu poszanowania Ziemi i krajobrazu kulturowego Warmii. Zamieścili na niej tam cytat z jego książki *Po stronie pamięci*, który dobrze oddaje charakter poznania przez ruch:

„Krajobraz” to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody — morza, rzeki lub moczary — jej powietrze, którym oddychamy: to, co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje jego kroki, jego pracę, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet. Inaczej bowiem żyją ludzie tam, gdzie nieustanna mgła niż gdzie powietrze czyste, horyzont daleki, przejrzysty. Innych ruchów nabiera się grzęznąc w moczarach i piachach, niż gdy się stąpa po skałach, innych płynąc po wodach cichych lub grząskich, a innych przepływając burzliwe cieśniny⁵⁴.

Bycie w krajobrazie to więc również ucieleśnianie go, odnajdywanie jego pogłosów we własnym organizmie, w ruchu wzdłużnym po ziemi, w sposobie stawiania kroków. O wzajemnym odkształcaniu się człowieka i terenu pisze w duchu Edmunda Husserla Tim Ingold, który tak wyjaśnia prosty, lecz głęboki fenomen chodzenia:

Każdy krok pociąga za sobą ryzyko niebezpieczeństwa. Pochylając się do przodu na jednej nodze spadasz w pustkę, tylko po to, by odzyskać równowagę, gdy druga stopa ląduje na ziemi przed tobą. Fizyczna praca nóg przychodzi na ratunek, nim będzie za późno. To, co zaczyna się od wrażliwości ekspozycji, kończy się na opanowaniu mistrzostwa w dostrajaniu się. Zapewnia to z kolei grunt, z którego spacerowicz może ponownie poddać się niebezpieczeństwu ekspozycji. Trwa to naprzemiennie tak długo, ile trwa spacer. Uważam, że ta przemiana ma fundamentalne znaczenie dla całego życia⁵⁵.

⁵⁴ S. Vincenz, *Mit krajobrazu*, [w:] S. Vincenz, *Po stronie pamięci. Wybór esejów*, Paryż 1965, s. 38 [podkr. — M.D.-K.].

⁵⁵ „Every step entails a moment of jeopardy. Falling forwards on one foot, you tumble into the void, only to regain your balance as the other foot comes to land on the ground ahead. Here, the bodily skill of footwork comes to the rescue, just before it is too late. What begins in the vulnerability of exposure ends in the mastery of attunement, providing in turn the ground from which the walker can once again submit to the hazard of exposure, in an alternation that continues for as long as the walk goes on. This alternation, I believe, is fundamental to all life”. T. Ingold, *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*, „Irish Journal of Sociology” 31, 2023, nr 1, s. 28 [przeł. — M.D.-K.].

Świadome chodzenie po ścieżkach to już zatem przemiana, wzajemne dostrajanie się. Pierwszy i podstawowy rodzaj relacji człowieka i ziemi.

5.6. Ruch w poprzek — korespondowanie ze światem — sploty

Ostatni ruch w tej typologii — ruch w poprzek — pozwala na „korespondowanie ze światem”. Jak pisze Ingold, korespondowanie, to nie interakcja, którą przyrównuje do sytuacji wywiadu, wymiany twarzą w twarz. Korespondencja w jego ujęciu, to działanie obok siebie, ramię w ramię⁵⁶. Oznacza to więc obopólne, relacyjne odkształcenia człowieka i ziemi, związane z wytwarzaniem wiedzy o świecie i samowiedzy. Uchwycić sens tych odkształceń może termin świadomość mięśniowa, którym posługuje się badaczka krajobrazu kulturowego Kirsten Hastrup:

Nie chodzi tu po prostu o wiedzę ucieleśnioną — tak, jakby wiedza pochodziła spoza ciała; to proces działający w dwie strony. Poznawanie to proces, w którym ustanawiane są zarówno osoba, jak i wiedza; jako ludzie stajemy się tym, kim jesteśmy przez nasz związek ze światem. Używam więc pojęcia *świadomość mięśni*, starając się uchwycić wzajemność relacji, w której określają się szlak i ten, kto go wytycza, a także by wskazać tryb poznania bezpośrednio związane z doświadczeniem miejsca⁵⁷.

Świadomość mięśniowa, wiedza z głębi ciała, pozwala na tworzenie siebie i świata za pomocą ruchu ciał w przestrzeni. To rozpoznanie bliskie temu, co pisze Yi-Fu Tuan o relacjach przestrzeni i ciała ludzkiego. To ona wyznacza kierunki i wartości przestrzenne, położenie i odległości — jest miarą świata, stwarza świat i sposoby jego opisu swoim ciałem⁵⁸. Ruch poprzeczny wyznacza nowe kierunki, wytycza wielorakie linie nadające doświadczeniu głębię. Ruch w poprzek mapy wydeptuje nowe ścieżki. To kolejny już ruch transcendentny, pozwalający na przekraczanie, modyfikowanie i demontaż mapy.

W działaniach „Pracowni” ruch poprzeczny wytyczają działania zestawiające ze sobą przynajmniej dwa, zazwyczaj niesąsiadujące ze sobą porządki. Dobrym przykładem ruchu w poprzek są parady masek w Rudzienicach i Bęsi animowane przez Ewę Scheligę. Były to tygodniowe warsztaty, w trakcie których dzieci budowały (pod okiem plastyka Tadeusza Piotrowskiego) kukły-maski, a które wieńczyła parada — barwny, muzyczny pochód prowadzący w Rudzienicach „poprzez wieś, wszerek i wzdłuż”⁵⁹, a w Bęsi na wspak przez pola i łąki, po bez-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁷ K. Hastrup, *Świadomość mięśniowa. Wytwarzanie wiedzy w Arktyce*, przeł. E. Klekot, „Teksty Drugie” 27, 2018, nr 1, s. 127–153.

⁵⁸ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 68.

⁵⁹ E. Wołoczko, *Rudzienice i maski*, „Informator Zarządu Głównego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego »Pojezierze« w Olsztynie”, grudzień 1979, *XI Zjazd Delegatów SS-K „Pojezierze”*, b.n.s.

drożach. Tam zza wzgórza wyłaniał się ogromny, animowany ręcznie ptak, a więc mediator między tym, co ziemskie i pozaziemskie. Zestawienie elementów codziennych i bajkowych, fantastycznych, tego co związane z ziemią i tego, co przekracza zwykle bycie w świecie, pozwalało nie tylko na animowanie czasu wolnego, ale także na to, co Ingold nazywa ekspozycją (z łaciny *ex-positio*), byciem poza miejscem (również w przypadku „brudu”, który według Douglas jest czymś, co nie jest na swoim miejscu). To działanie w sposób inny niż na co dzień — bardziej uważnie, jak chce Ingold⁶⁰, czy, używając określenia zaproponowanego przez Annę Wykę, w sposób „zderytualizowany”. Widok parady muzykujących postaci wędrujących przez pola — wytyczających własne ścieżki, czy też idących „swoją drogą” — to charakterystyczny obraz, którym współcześnie posługuje się wyrastający z „Pracowni” Teatr Węgajty. Chodzenie tam, gdzie się zazwyczaj nie chodzi, w sposób, w jaki się tego zazwyczaj nie robi, w łachmanach, w przebraniu dorosłego, zwierzęcia — odwołuje nas do tradycyjnych praktyk karnawalizacji, odwrócenia sytuacji życia codziennego w celu ukazania jego innych jakości, ujrzenia alternatyw. I choć karnawalizacja zakłada *de facto* potwierdzenie i ponowne ustanowienie obowiązującego porządku (metafora wentyla bezpieczeństwa), zawiera też elementy subwersji. Odsłania umowność konwencji i pokazuje możliwości, które skrywa codzienność⁶¹.



Ilustracja 3. Maski w Bęsi. Ptak na polu, fot. E. Scheliga

Źródło: archiwum „Pracowni”.

⁶⁰ T. Ingold, *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*, s. 31.

⁶¹ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 103–115.



Ilustracja 4. Maski w Bęsi. Wędrówka przez pola, fot. E. Scheliga

Źródło: archiwum „Pracowni”.

Ruch w poprzek to gest krzyżowania ze sobą linii, zaplatania warkocza łączącego różne linie życia⁶². Korespondowanie ze światem, czyli wzajemnie stwarzanie się, to również wplatanie własnej historii, stylu życia i praktyk codzienności w gruby warkocz historii miejsca i ludzi tam żyjących. W przeciwieństwie do nawarstwiającego się i zanikającego palimpsestu, metafora splatania pozwala na podkreślenie wartości ruchu, który, tak jak wydeptywanie ścieżek, jest w tym samym stopniu fizyczny, co mentalny i kulturowy⁶³. Wykonując ruch w poprzek, dodaję kolejne oczko splotu. Plotę, więc jestem.

Zakończenie

Zaproponowana przez mnie typologia sześciu typów ruchu — w dół (dwa typy), w górę, w głąb, wzdłuż i w poprzek — otwiera nas na logikę działania, która pozwala na rozpoznanie mapy animacji kultury rozumianej jako badanie w działaniu i badanie przez sztukę. Metodologia ta wywiedziona jest z *praxis* — badań nad Interdyscyplinarną Placówką Twórczo-Badawczą „Pracownia”, a jej

⁶² T. Ingold, *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*, s. 32.

⁶³ T. Ingold, *Footprints through the weather-world: Walking, breathing, knowing*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” (N.S.) 16, 2010, nr S1, s. S128.

celem jest stworzenie wspólnej płaszczyzny dla różnych tradycji animacyjnych i nowa konceptualizacja animacji w obliczu kryzysu. Mam nadzieję, że w trakcie dalszych prac nad tą metodologią, które zakładać będą również badania w działaniu prowadzone przez artystów, antropologów i pedagogów, uda się opracować koncepcję, która pozwoli animatorkom i animatorom z różnych szkół i tradycji na lepsze i bardziej pogłębione działanie animacyjno-badawcze.

Towards an open methodology: Culture animation as research. The case of the activities of "Pracownia" from Olsztyn

Abstract

In the article, I describe the outline of an open methodology of culture animation as a creative study of oneself and the world. Based on the practices of the Interdisciplinary Creative Research Center "Pracownia", I propose a typology consisting of six moves on the map. The first is the degrading downward movement, which I also call "dirt". It has two meanings. It is openness to action in areas that are in the cycle of change at their lowest, most vulnerable or critical moment. Secondly, it is the readiness to "getting the sense dirty", i.e. subversive, critical and political action. The next one is an upward movement: uplifting, purifying, building *koinopolitical* communities of local thought. Its other aspect is the movement of the probe — a journey into yourself. The last of the types of movement is moving along and across. The longitudinal research movement follows, discovers, and embodies geography. Movement across draws new multiple lines that give depth to the experience, treads new paths, produces muscular awareness and readiness to cross, modify and dismantle the map.

Keywords: culture animation, action research, creative research, movement, map, open methodology

Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Kraków 1975.
- Biernat J., *The landscape of Węgajty theatre*, „Theatre Research International” 46, 2021, nr 3, s. 303–321.
- Brach-Czaina J., *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.
- Burzyński T., *W stronę kultury czynnej*, [w:] *Laboratorium Grotowskiego*, red. T. Burzyński, Z. Osiński, Warszawa 1978, s. 126–137.
- Certeau de M., *Wynaleźć codzienność*, t. 1. *Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Community arts: wprowadzenie do praktyki*, [w:] *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 52–73.
- Czyżewski K., *Czas animacji kultury*, [w:] K. Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Sejny-Krasnogruda 2017, s. 137–147.

- Debord G., Wolman G.J., *A user's guide to détournement*, przeł. K. Knabb, Situationist International Online, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.
- Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013.
- Finley S., *Critical arts-based inquiry performances of resistance politics*, [w:] *Sage Handbook of Qualitative Research*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Thousand Oaks 2017, s. 561–575.
- Gedroyc K., *Listy z dolnego miasta*, Białystok 2003.
- Godlewski G., *Animacja i antropologia*, [w:] *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M., Wójtowski, Warszawa 2002, s. 56–67.
- Hasiuk M., *Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 74, 2020, nr 3, s. 226–236.
- Hasiuk M., „Międzygatunkowa wspólnota wzorca”. *Kamienie i drzewa w pracy Teatru Węgajty i poezji Andrzeja Sulimy-Suryana*, „Performer” 2021, nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/miedzygatunkowa-wspolnota-wzorca-kamienie-i-drzewa-w-pracy-teatru-wegajty-i#footnote45_bwh0ay8.
- Hastrup K., *Świadomość mięśniowa. Wytwarzanie wiedzy w Arktyce*, przeł. E. Klekot, „Teksty Drugie” 27, 2018, nr 1, s. 127–153.
- Ingold T., *Footprints through the weather-world: Walking, breathing, knowing*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” (N.S.) 16, 2010, nr S1, s. S121–S139.
- Ingold T., *On not knowing and paying attention: How to walk in a possible world*, „Irish Journal of Sociology” 31, 2023, nr 1, s. 20–36.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat. Architektura, archeologia, design*, oprac. E. Klekot, przeł. E. Klekot, D. Wąsik, Kraków 2018.
- Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1981/1982, s. 62–72.
- Juul J., „Nie” z miłości, przeł. D. Syska, Podkowa Leśna 2011.
- Kantor T., *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia*, [w:] *Tadeusz Kantor: Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 238–241.
- Kostołowski A., *Przeciw korupcji świadomości*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1980, s. 127–138.
- Kozielecki J., *O człowieku wielowymiarowym. Eseje psychologiczne*, Warszawa 1988.
- Kwiatkowska O., *Kolaż pamięci — wizerunek artystów w perspektywie lokalnej społeczności Lucimia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 73, 2019, nr 4, s. 6–11.
- Litwinowicz M., *Z ducha kultury czynnej*, [w:] *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 25–33.
- Łepkowski K., *Pracownia (cd.). Wypowiedź programowa*, [w:] A. Wyka, *Niektóre awangardowe środowiska wzorotwórcze w Polsce*, Warszawa 1983 [niepublikowana praca doktorska, IFiS PAN].
- Materiały o Pracowni, sierpień 1978–marzec 1980*, Olsztyn 1980.
- Matyenia E., *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008.
- Matyenia E., *Poland: Living through theatre*, [w:] *Alternative Ways of Life in Contemporary Europe*, red. A. Siciński, M. Wemegah, Tokyo 1983, s. 132–143.
- Matyenia E., *Życie teatrem*, „Dialog” 25, 1980, nr 9, s. 106–112.
- Mendel M., *Pedagogika miejsca wspólnego. Miasto i szkoła*, Gdańsk 2017.

- Modrzejewska I., *Oddział w Bęsi*, [w:] „*Pojezierze*”. *Czasy i ludzie*, red. J. Sikorski, Olsztyn 2006, s. 113–118.
- Morawski S., *Rozmyślania bez tytułu*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1981/1982, s. 120–137.
- Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017.
- Pessel W.K., *Antropologia nieczystości. Studia z kultury sanitarnej Warszawy XIX i XX wieku*, Warszawa 2010.
- Plińska W., *Sprawczość sztuki*, Kraków 2021.
- Ptak A., *Community arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 36–51.
- Skórzyńska A., *Praxis i miasto. Ćwiczenie z kulturowych badań angażujących*, Warszawa 2017.
- Skórzyńska A., *W poszukiwaniu miasta jako praxis*, [w:] *Kulturowe studia miejskie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 335–373.
- Sobaszek W., *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, Węgajty 2020.
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierżogowska, S. Królak, Kraków 2018.
- Sosnowska A., *Performas oporu*, Warszawa 2018.
- Stachura E., *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2011.
- Sulima R., *Powidoki codzienności*, Warszawa 2022.
- Tönnies F., *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Vincenz S., *Mit krajobrazu*, [w:] S. Vincenz, *Po stronie pamięci. Wybór esejów*, Paryż 1965, s. 38.
- Wołoczko E., *Rudzienice i maski*, „Informator Zarządu Głównego Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego »Pojezierze« w Olsztynie”, grudzień 1979, *XI Zjazd Delegatów SS-K »Pojezierze*”, b.n.s.
- Znaniecki F., *Socjologia wychowania*, Warszawa, 1973, s. 29-30.

Spis wywiadów:

- P_B_M_70_2012, „Pracownia”, mężczyzna, 70 lat, 2012 rok.
 P_R_M_65_2022, „Pracownia”, mężczyzna, 65 lat, 2022 rok.

* * *

Maja Dobiasz-Krysiak — antropolożka kultury, doktora nauk o kulturze i religii, adiunkta w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej na UMK w Toruniu, gdzie realizuje projekt badawczy „Na drodze do animacji kultury. Interdyscyplinarne studium badawcze Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej »Pracownia«”. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej na UW ze specjalizacją animacja kultury, gdzie obroniła pracę doktorską. W 2021 roku w krakowskiej Oficynie Wydawniczej Impuls wydała książkę *Szkoła transformacji. O szkole waldorfskiej w dobie przełomu demokratycznego*.