

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Wiktor Uhlig

Międzydziedzinowa Szkoła Doktorska

Uniwersytet Warszawski

e-mail: wiktorromanuhlig@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0003-4229-9509

W drodze do teatru. Krajobraz wokół miejsca teatralnego a doświadczenie spektaklu

Doświadczenie teatru nie ogranicza się do oglądania spektaklu. Możliwość obcowania ze sztuką w tym samym miejscu i czasie wymaga pewnych działań logistycznych. Teatr nie należy do usług niższego rzędu – podstawowych, najbardziej dostępnych, jak handel, transport, gastronomia, podstawowa edukacja i opieka zdrowotna. Do teatru zwykle trzeba dojechać – zazwyczaj do centrum większego miasta. Czasem jednak teatr lokuje się na peryferiach, a wtedy... dotarcie do niego staje się jeszcze trudniejsze. Najdogodniejszym środkiem transportu okazuje się w takiej sytuacji własny samochód, jednak nie każdy go posiada. W niektórych przypadkach teatry same organizują transport dla widzów. Zdarza się nawet, że droga do miejsca widowiska stanowi część spektaklu. Piszę ten tekst na podstawie własnych doświadczeń (stąd narracja pierwszoosobowa) – jako teatralnego widza i badacza teatru, niezmotoryzowanego, a także geografa człowieka. Nieraz bowiem doświadczeniem teatralnym było dla mnie nie tylko samo przedstawienie, lecz także wszystko to, co przed, po i pomiędzy.

Ku geografii teatru

W ramach geografii człowieka badano miejsce i przestrzeń m.in. z punktu widzenia ludzkiego doświadczenia. Hanna Libura pisała: „Istota miejsca leży w intencjonalności, która określa miejsca, jako najważniejsze

ośrodki ludzkiego doświadczenia”¹. Jeszcze w ostatnich dekadach XX wieku przedstawiciele behawioralnego podejścia w geografii zwracali uwagę na niedostatek badań ludzkiego przywiązania do miejsc: „W gruncie rzeczy doświadczenie i świadomość świata koncentrują się na miejscach. Mimo to niewiele wiemy o tym, jak miejsca zyskują znaczenie”². Według czołowego przedstawiciela geografii humanistycznej, Yi-Fu Tuana: „Zamknięta i ucłowieczona przestrzeń staje się miejscem. [...] Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością”³. Podróż wydaje się być taką przygodą, drogą do bezpiecznego schronienia albo w nieznane. Podczas gdy miejsce jawi się stabilne i określone, otwarta przestrzeń może dawać poczucie zarówno wolności, jak i zagrożenia. Edward Relph stwierdził:

Przyjmując miejsce za wieloaspektowy fenomen doświadczenia i badając różne właściwości miejsca, takie jak lokalizacja, krajobraz i osobiste zaangażowanie, można dokonać pewnej oceny, w jakim stopniu są one istotne dla naszego doświadczenia i poczucia miejsca⁴.

Po latach uzupełnił swoje dotychczasowe stwierdzenia, zwracając uwagę na globalną mobilność i przemieszczanie się, odrywające miejsce od lokalności⁵. Doreen Massey podawała w wątpliwość romantyzujące podejście do miejsca jako czegoś stabilnego, ograniczonego i spójnego. Okazuje się, że taki pogląd często wyrażali ci, którzy mieli możliwość przemieszczania się; dobrowolna mobilność zaś stanowi oznakę pewnej władzy: „Możliwość opuszczania miejsca, podróżowania i powrotu może być równie ważna dla formowania tożsamości – zwłaszcza silnej i niezależnej tożsamości – jak przywiązanie do miejsca”⁶. Określone wartości, ideologie, struktury społeczne zyskały swoje odzwierciedlenie w krajobrazie kulturowym miast i wsi⁷.

¹ H. Libura, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Warszawa 1990, s. 70.

² D.J. Walmsley, G.J. Lewis, *Geografia człowieka. Podejścia behawioralne*, przeł. E. Nowosielska, Warszawa 1997, s. 254.

³ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 75.

⁴ E. Relph, *Place and Placelessness*, London 1976, s. 29 [Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego – własne – W.U.].

⁵ E. Relph, *Afterword*, w: *Place and Placelessness Revisited*, red. R. Freestone, E. Liu, New York–Abingdon 2016, s. 271, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315676456>.

⁶ D. Massey, *The conceptualization of place*, w: *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, red. D. Massey, P. Jess, Oxford 2000, s. 65.

⁷ K. Rembowska, *Kultura w badaniach geograficznych*, w: *też: Geografia w ujęciu humanistycznym. Wybór prac Krystyny Rembowskiej*, red. A. Suliborski, Łódź 2013, s. 189–207.

Już u zarania geografii kultury, co zostało rozwinięte szczególnie przez Carla Ortwinu Sauera, kluczowe pojęcie stanowił „krajobraz”⁸. Ze względu na relację z podmiotem, który wobec „krajobrazu” przyjmuje pozycję zewnętrznego obserwatora, Tim Cresswell zaznaczył różnicę między „miejscem” a „krajobrazem”: „Nie żyjemy w krajobrazach – patrzymy na nie”⁹. W przypadku „miejsc” natomiast jest się wewnątrz niego. „Krajobraz” jako jeden z głównych terminów w badaniach z zakresu geografii człowieka dotyczy relacji między naturą a kulturą oraz przedmiotem a podmiotem¹⁰. W badaniach nad nim posługiwano się metaforami „tekstu” lub „spektaklu”¹¹. Termin „krajobraz” odgrywa również ważną rolę w geografii fizycznej. Andrzej Richling zwrócił uwagę, że nawet wśród ekologów krajobrazu różnie definiuje się to podstawowe pojęcie: „Krajobraz rozumiany jako typ użytkowania terenu, fizjonomia systemu przyrodniczego czy wreszcie jako złożony system przestrzenny, obejmujący zjawiska przyrodnicze wraz z człowiekiem i efektami jego działalności”¹². Geografka widowisk, Amanda Rogers, w swoim przeglądowym artykule zauważyła, że naukowców w dziedzinie geografii i performatyki łączy podobne zainteresowanie postrzeganiem krajobrazu jako przedstawienia, relacjami między performansem a zmianą środowiska oraz zaangażowaniem widowisk w sprawy ekologii, jako że obie dyscypliny zajmują się rozbieżnością między wiedzą a codzienną praktyką¹³.

Krajobraz stanowi jedno z najważniejszych pojęć w całej geografii; składają się na niego zarówno ożywione, jak i nieożywione komponenty; zarówno naturalne, jak i będące wytworem działalności człowieka. Stał się również przedmiotem badań teatralnych. W widowiskach w przestrzeni otwartej krajobraz zastany może stanowić scenografię spektaklu. Słowa „teatr” lub „performans” i „krajobraz” można również zestawiać ze sobą w sen-

⁸ M. Crang, *cultural geography*, hasło, w: *The Dictionary of Human Geography* (5th Edition), red. D. Gregory, R. Johnston, G. Pratt, M.J. Watts, S. Whatmore, Malden–Oxford–Chichester 2009, s. 129–133.

⁹ T. Cresswell, *Place. An Introduction* (Second Edition), Malden–Oxford–Chichester 2015, s. 18.

¹⁰ J. Wylie, *landscape*, [hasło], w: *The Dictionary of Human Geography* (5th Edition), red. D. Gregory, R. Johnston, G. Pratt, M.J. Watts, S. Whatmore, Malden–Oxford–Chichester 2009, s. 409.

¹¹ Zob. S. Daniels, D. Cosgrove, *Spectacle and text: Landscape metaphors in cultural geography*, w: *Place/Culture/Representation*, red. J. Duncan, D. Ley, London–New York 1997, s. 57–77.

¹² A. Richling, *Perspektywy rozwoju ekologii krajobrazu*, „Problemy Ekologii Krajobrazu” 2009, nr 23, s. 9.

¹³ A. Rogers, *Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities*, „Geography Compass” 2012, nr 2, s. 64, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00471.x>.

sie metaforycznym¹⁴. Una Chaudhuri postanowiła badać, „w jaki sposób – i w jakim stopniu – teatr opiera swoje znaczenia na tym zasadniczym elemencie każdej prezentacji teatralnej: przestrzeni”¹⁵. Zdecydowała się jednak skupić bardziej na strukturze dramatycznej niż praktyce scenicznej. Później pisała:

Te dwa spojrzenia – krajobraz jako środowisko i krajobraz jako dyskurs – na początku odpowiadają dwóm głównym dyscyplinom, w ramach których krajobraz był systematycznie badany: naukom o środowisku, szczególnie geografii, i naukom humanistycznym, szczególnie historii sztuki¹⁶.

Bonnie Marranca opublikowała zbiór esejów poświęconych związkom elementów środowiska geograficznego z twórczością teatralną, w których analizowała zarówno literaturę teatralną (w tym dramaty Heinera Müllera i teksty Gertrude Stein – autorki książki *Geography and Plays*), jak i widowiska (np. Roberta Wilsona, Rachel Rosenthal i Meredith Monk) czy muzykę Johna Cage’a z perspektywy łączącej ekologię i estetykę; przywoływała także Jerzego Grotowskiego¹⁷. Koncentracja na osadzonych w krajobrazie narracjach zbliża tak przyjęty punkt widzenia do geopoetyki, w której kontekście Elżbieta Rybicka zwracała uwagę, że „prefiks «geo» [...] sygnalizuje przede wszystkim zasadniczą reorientację – od przestrzeni ogólnej, fizycznej do przestrzeni geograficznej, a więc skonkretyzowanej”¹⁸. Elinor Fuchs poddała refleksji krajobraz w sztukach teatralnych (w nawiązaniu do idei „dramatu jako krajobrazu” Gertrude Stein) i postrzegała współczesny teatr jako kontynuację sielanki w dobie ekologii¹⁹. Takie podejście należałoby raczej nazwać geografią spektaklu lub dramatu niż teatru. Anne Ubersfeld podkreśliła, że przestrzeń teatralną można traktować na trzy sposoby, obejmując za punkt wyjścia: tekst teatralny, miejsce sceniczne bądź publiczność²⁰.

¹⁴ Np. M. Ćwikła, *Krajobraz teatralny Szwajcarii – ujęcie organizacyjne*, w: *System organizacji teatrów w Europie*, red. K. Prykowska-Michalak, Warszawa 2016, s. 143–157.

¹⁵ U. Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor 1997, s. XI.

¹⁶ U. Chaudhuri, *Land/Scape/Theory*, w: *Land/Scape/Theater*, red. E. Fuchs, U. Chaudhuri, Ann Arbor 2002, s. 12.

¹⁷ B. Marranca, *Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning*, Baltimore–London 1996.

¹⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 80. Por. A. Lisowski, *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Warszawa 2003.

¹⁹ E. Fuchs, *Another Version of Pastoral*, w: tejsze, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington–Indianapolis 1996, s. 92–107, DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s83.9>.

²⁰ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 120 i n.

Cormac Power – można powiedzieć, że analogicznie – wyróżnił trzy tryby obecności: fikcyjny („wytwarzanie obecności”), auratyczny („posiadanie prezencji”) i dosłowny („bycie obecnym”). Podczas gdy „aura” wiąże się z siłą aktora i widowiska, literalna obecność stawia w centrum doświadczenie widza²¹.

Na konferencji w 1973 roku Dobrochna Ratajczakowa stwierdziła, że dzieło teatralne:

nie zachowuje swojej żywotności poza czasem i miejscem, w którym powstało, a jego byt jest w ogromnej mierze podporządkowany warunkom i okolicznościom zewnętrznym. Należałoby zatem postulować rozszerzenie badań nad teatrem o jego geografię, podjąć opis teatru poprzez przestrzeń, a więc problematykę czasu podporządkować problematyce przestrzeni²².

Ponad dwadzieścia lat później w Stanach Zjednoczonych podobny postulat wyraziła Una Chaudhuri. Przedstawienie teatralne jako rodzaj widowiska odbywa się w określonej ramie czasoprzestrzennej. Z perspektywy semiotycznej teatru nie sposób oddzielić od kontekstu czasowego i przestrzennego. Teatr – zarówno jako forma artystyczna, jak i organizacyjna – istnieje w realnych czasie i przestrzeni; ewoluując, przekształca się i przemieszcza, dlatego może stanowić przedmiot badań geografii. Poetyka kulturowa teatru obejmuje nie tylko aspekt historyczny, lecz także geograficzny. Wzajemna relacja czasu i przestrzeni kształtuje swoistość teatru.

Podejście geograficzne stosowano już w innych gałęziach sztuki. Jarosław Działek w swojej koncepcji geografii sztuki posłużył się terminem „miejscie artystyczne”, traktowanym jako „dające się wyodrębnić fragmenty przestrzeni, w której krzyżują się materialne i niematerialne aspekty funkcjonowania świata artystycznego”²³. Geografia literacka według Franca Morettiego może dotyczyć z jednej strony „przestrzeni w literaturze” (a więc w dużej mierze fikcji), z drugiej zaś – „literatury w przestrzeni” (czyli przestrzeni rzeczywistej, historycznej)²⁴. Pomimo badania również prawdziwych lokalizacji geografia literatury w znacznym stopniu odnosi się do świata przedstawionego, podobnie jak geografia kina. W ujęciu Antona Eschera w ramach geografii społecznej i kulturowej powinno się zarówno badać kreowanie prze-

²¹ C. Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam–New York 2008, s. 87, DOI: <https://doi.org/10.1163/9789401205719>.

²² D. Ratajczak, *Z problemów geografii teatru*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 225.

²³ J. Działek, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Kraków 2021, s. 46.

²⁴ F. Moretti, *Atlas of the European novel. 1800–1900*, London–New York 1998, s. 3.

strzeni i funkcje krajobrazów w filmach, jak i analizować i dekonstruować „filmowy świat” coraz silniej stanowiący odrębne uniwersum oraz przyglądać się interakcjom między przestrzeniami filmowego imaginariusium a rzeczywistością. Krajobraz stanowi tu klasyczny temat dyscypliny i, jak stwierdził niemiecki geograf, „krajobraz filmowy jako zwykła rama może być porównywany do oprawy scenicznej w teatrze, jeśli nie uznany za jej bezpośredni odpowiednik”²⁵. Może jednak odgrywać dużo bardziej aktywną rolę – jak aktor. „Jest oczywiste, że krajobraz, jako pojęcie dla dziedziny sztuk performatywnych, może działać w ramach czynności i poetyki artysty, w radykalnym poczuciu integracji elementów inscenizacji (światła, dekoracji, gry, reżyserii, oświetlenia, tekstu itp.)” – napisał Maurílio Bertazzo Schuquel²⁶. Dlatego refleksji zostanie poddana rola krajobrazu (miejskiego, wiejskiego, podmiejskiego, małomiasteczkowego) podczas drogi do teatru, traktowanej jako część doświadczenia uczestnictwa w spektaklu i kształtowania przedstawienia teatralnego.

Czy to jeszcze Warszawa?

Przedstawienie teatralne – oprócz tego, że ukazuje czas i miejsce świata przedstawionego – rozgrywa się zarówno w realnym czasie, jak i realnej przestrzeni. Jak pisała Diana Taylor:

Każdy performans odbywa się w określonym miejscu i czasie. Gra w piłkę nożną to wydzielony akt (ma początek i koniec, konkretne miejsce, zasady i sędziogo, żeby pilnował ich przestrzegania). [...] Innymi słowy, performans zakłada określony zestaw znaczeń i konwencji²⁷.

Niewątpliwie dzieło sceniczne ma takie ramy. Dlatego przedstawienie teatralne odbywające się przy fizycznej obecności widza – co w dobie teatru za pośredniczonego medialnie nie jest wcale oczywiste – wymaga miejsca. Czy jednak można to samo powiedzieć o akcie docierania widza na miejsce? W każdym przypadku droga do teatru może przebiegać inaczej, przy czym jeżeli dostęp do teatru jest utrudniony, lokalizacja ustawia pewne ramy.

²⁵ A. Escher, *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, „Erdkunde” 2006, nr 4, s. 309, <https://www.erdkunde.uni-bonn.de/article/view/2570/2559> [dostęp 9.10.2024].

²⁶ M.B. Schuquel, *Landscape as Operational Notion in the Performing Arts*, „Revista Brasileira de Estudos da Presença” 2021, nr 2, s. 16, DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266099932> [dostęp 10.10.2024].

²⁷ D. Taylor, *Performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 31.

Zanim Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr w kwietniu 2016 roku oficjalnie rozpoczęło działalność w siedzibie przy ulicy Madałińskiego 10/16 na warszawskim Mokotowie (choć przedstawienia na tym terenie, pozostałym po bazie Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania, odbywały się już w roku 2013, jeszcze przed remontem), można powiedzieć, że było sceną „latającą”. Spektakle wystawiano w obiektach poprzemysłowych i halach zdjęciowych w Warszawie, m.in.: Farat Film Studio przy ulicy Noteckiej 22 (w obrębie dzielnicy administracyjnej Włochy), Domu Słowa Polskiego przy ulicy Miedzianej 11 (Wola) czy ATM Studio przy ulicy Wał Miedzeszyński 384 (Wawer). Z wyjątkiem ulicy Miedzianej w śródmiejskiej części dzielnicy administracyjnej Wola pozostałe obiekty znajdowały się na peryferiach stolicy. Na dodatek były wtedy o wiele gorzej skomunikowane z resztą miasta niż obecnie (w ciągu kilkunastu lat Warszawa znacznie rozbudowała się, przybyło osiedli mieszkaniowych, dróg, a także rozwinęła za sprawą drugiej linii metra – znacznie bliżej wspomnianych lokalizacji).

Szczególnie zapadło mi w pamięć uczestnictwo w spektaklu (*A)pollonia* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego 14 października 2009 roku, granym w Studiu Rekording przy ulicy Gierdziejewskiego 5 w dzielnicy Ursus. W tamtym roku pogoda w połowie października była wyjątkowo zimowa, co potęgowało trudności w przybyciu na miejsce. Hala produkcyjna, w której realizowano wówczas m.in. popularny telewizyjny program rozrywkowy *Taniec z gwiazdami*, znajdowała się na dawnym terenie zakładów Ursus – znanych z produkcji ciągników. Była oddalona od przystanków komunikacji miejskiej. Pomimo stosunkowo niewielkiej odległości od stacji kolejowej Warszawa Gołębki (około kilometra) osoba słabo znająca tamte okolice mogła mieć problem z dotarciem. Poza tym pociągi nie jeździły już, kiedy spektakl się kończył. Niedogodne dla mnie byłoby skorzystanie z transportu łączącego studio z centrum stolicy, ponieważ mieszkalem w sąsiedniej dzielnicy na zachodnich obrzeżach. To jeszcze nie były czasy powszechnej nawigacji – pamiętam, jak przez telefon instruowałem mamę koleżanki, żeby nie zgubiła się, jadąc samochodem. Przedstawienie zaczynało się o 19:00 i miało trwać 4 godz. 30 min., jednak z powodu uszkodzenia scenografii w trakcie widowiska mocno się wydłużyło i skończyło znacznie po północy. Te wszystkie okoliczności niezależne od samej dramaturgii i wykonania teatralnego utworu wpłynęły na wyjątkowe doświadczenie, jakiego doznałem tamtego wieczoru. Na Jelonki wracałem takśówką. Choć w linii prostej na mapie miałem niedaleko, ze względu na rozdzielające obie części Warszawy tereny kolejowe i przemysłowe droga była dość długa.

Niekonwencjonalność miejsca potęguje poczucie niekonwencjonalności teatru. Autorski, charakterystyczny styl teatralny Krzysztofa Warlikowskiego, eksperymentalna dramaturgiczna forma kolażu tekstów, pleksi-glasowa scenografia Małgorzaty Szczeńniak czy muzyka m.in. Pawła Mykietyna i Renate Jett tworzyły nastrój spektaklu. Jednakże na doświadczenia teatralnego widza wpływały również: peryferyjna lokalizacja, surowy poprzemysłowy krajobraz, utrudniony dojazd, a także pora dnia i roku.

Od tamtego czasu charakter okolicy diametralnie się zmienił. Wskutek budowy nowych osiedli liczba mieszkańców dzielnicy Ursus wzrosła z 50 355 na koniec 2009 roku do prawie 70 tysięcy w roku 2023²⁸. Hale wprawdzie zostały, ale w planach są już kolejne inwestycje deweloperskie. Ulicę Gierdziejewskiego przedłużono, otwierając 23 grudnia 2013 r. wiadukt łączący dzielnicę administracyjną Ursus i Bemowo – których granica widniejąca na mapie dotąd była w praktyce nieprzekraczalna. Z kolei 15 października 2015 r. oddano do użytku krótki odcinek nad torami kolejowymi, dzięki któremu można dostać się do ulicy Połczyńskiej z Noteckiej – dotąd bowiem te tereny również sąsiadowały ze sobą jedynie na mapie. Dzięki temu dawne miejsca przedstawień Warlikowskiego przestały być już aż tak na uboczu jak kiedyś.

W 2011 roku otwarto ATM Studio – nowoczesny obiekt przeznaczony głównie dla produkcji filmowych i telewizyjnych, zlokalizowany przy Wale Miedzeszyńskim, najdłuższej ulicy w granicach Warszawy. Budynek (w którym realizowano m.in. telewizyjny talent show *The Voice of Poland* czy zdjęcia do serialu *Ranczo*) znajduje się w południowo-wschodniej peryferyjnej dzielnicy administracyjnej Wawer, której tereny – mimo że przyłączone do stolicy już w 1951 roku – zachowały podmiejski charakter. To tam odbywały się późniejsze pokazy spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Od 2017 roku miejsce służyło jako dodatkowa scena TR Warszawa (z którego Warlikowski odszedł, żeby w 2008 roku zostać dyrektorem artystycznym Nowego Teatru). Anna Rochowska, wybrana w 2023 roku na nową dyrektorkę TR, o hali wynajmowanej na potrzeby niektórych przedstawień powiedziała: „ATM Studio nie jest miejscem teatralnym. Nie dało się go oswoić. To jest po prostu duża hala. Poza tym długo się do niej jedzie i jest bardzo droga w eksploatacji. Ani widzowie, ani aktorzy nie czują się tam dobrze”²⁹, uzasadniając rezygnację z eksploatacji obiektu. W tym miejscu należy zatem zadać pytanie,

²⁸ Główny Urząd Statystyczny – Bank Danych Lokalnych, <https://bdl.stat.gov.pl> [dostęp 14.10.2024].

²⁹ K. Niedurny, P. Morawski, *Teatr wzmacniający. Rozmowa z Anką Herbut, Pawłem Kulką, Justyną Lipko-Konieczną i Anną Rochowską*, „Dwutygodnik” 2023, nr 352, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10524-teatr-wzmacniajacy.html> [dostęp 27.09.2024].

co to znaczy, że dany obiekt jest lub nie jest miejscem teatralnym. Kazimierz Braun nazywał „miejscem teatralnym” typ przestrzeni określony przez Christosa G. Athanasopulosa w książce *Contemporary Theater. Evolution and Design* mianem *true space theatre* („teatr w przestrzeni prawdziwej”), który scharakteryzował jako „przestrzeń istniejącą naturalnie i realnie, pierwotnie nieteatralną, w której wyartykułowane zostają teren gry i obserwacji”³⁰. Wydawałoby się, że do stworzenia miejsca teatralnego wystarczy zorganizować w nim teatralne widowisko, jednak pewne miejsca intuicyjnie bardziej się do tego nadają niż inne. I nie chodzi tylko o architekturę budynku (wszak wiele konwencjonalnych miejsc teatralnych powstało w obiektach zaadaptowanych na potrzeby teatru, np. dawnych kinach), lecz także lokalizację. Teatr jako miejsce kojarzone zwykle z miejskim centrum po prostu nie pasuje do peryferii.

Teatry organizowały specjalne transporty dla widzów. Na pokazy *(A)polonii*, w sezonie 2009/2010 grane na zmianę przy Noteckiej i Gierdziejewskiego, zorganizowano autobusy linii (A). Wcześniej w Ursusie prezentowano *Anioły w Ameryce* (ostatni spektakl Warlikowskiego wyprodukowany w TR-ze), na które widzowie dowoził autokar spod siedziby TR Warszawa przy Marszałkowskiej – jednej z głównych ulic Śródmieścia. Podobne rozwiązania wprowadzano na Wał Miedzeszyński, mimo że autobusy warszawskiego transportu publicznego dojeżdżały pod samo studio (jednakże co 30 minut i tylko do określonej godziny). Na spektakl Krystiana Lupy *Miasto snu* – grany w kompleksie hal zdjęciowych Transcolor przy ulicy Szeligowskiej w Szeligach (tuż za granicą Warszawy) – TR Warszawa podstawiał autokar z przystanku autobusowego Klemensiewicza przy ulicy Górczewskiej w sąsiadującej z Szeligami peryferyjnej dzielnicy administracyjnej Bemowo; przy czym już sam dojazd w to miejsce z innych części Warszawy był utrudniony ze względu na korki w godzinach szczytu (spotęgowane przez zmiany w organizacji ruchu w związku z budową drugiej linii metra). Kiedy przedstawienia teatralne trwają po kilka godzin – jak dzieła Warlikowskiego i Lupy – dodatkowy czas na dojazd czyni z uczestnictwa w spektaklu wydarzenie specjalne, któremu podporządkowany zostaje cały harmonogram dnia (i nocy), wymagające dokładnego planowania, organizacji i osobistego przygotowania. Można z pewną przesadą porównać je do udziału w weselu. Nawet jeśli widz nie dojeżdża z innej miejscowości, takie wydarzenie teatralne przypomina wycieczkę. Wreszcie droga do teatru może stanowić integralną część przedstawienia, co zastosował teatr Potem-o-tem z Warszawy

³⁰ K. Braun, *Wobec przestrzeni teatralnej*, w: *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Poznań 1998, s. 97.

w przedstawieniu *Gluten Sex*, gdzie spektakl zaczyna się już w autokarze wiozącym publiczność ze ścisłego centrum stolicy do zabytkowego pałacu Lasotów w podwarszawskiej gminie Stare Babice (przy zasłoniętych szybach, zatem krajobraz – jak podczas podróży metrem – znika).

Michel de Certeau pisał wprawdzie o „chodzeniu po mieście” (a nie jeżdżeniu po mieście czy chodzeniu po wsi), za to cenne w jego analizie „opowieści przestrzennych” może być – oprócz rozróżnienia na miejsce („tymczasową konfigurację położeń”) i przestrzeń („praktykowane miejsce”)³¹ – wskazanie dwóch „biegunów doświadczenia”: trasy i mapy. Trasa odnosi się do działania, przemieszczania się („czynności tworzących przestrzeń”), mapa natomiast – do widzenia („poznania pewnego porządku miejsc”)³². Doświadczenie spektaklu w miejscu teatralnym z punktu widzenia widza jest statyczne, droga do teatru zaś – aktywna, dynamiczna. Biorąc pod uwagę specyfikę takich przestrzeni jak strefy przemieszczania się, Marc Augé w opozycji do „miejszc” w rozumieniu antropologicznym ustanowił kategorię „nie-miejszc”. Ich mianem określił: „dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami”³³. O „nie-miejscach” w kontekście teatralnym Krystyna Latawiec pisała:

Teatralne nie-miejsca usytuowane są zwykle w miejskiej topografii, więc giną w gęstej zabudowie i sieci komunikacyjnej tego, co je otacza. Wydobyte z anonimowości na czas przedstawienia stanowią izolowany punkt na mapie wielkomiejskiego pejzażu, którego domyślamy się gdzieś w tle, którego dźwięki osaczają bohatera, potęgując wrażenie izolacji³⁴.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w szkatułkowej sekwencji miejsc: jakimś miejscu w obrębie świata przedstawionego (w przestrzeni dramatycznej)³⁵, w określonym miejscu gry (w przestrzeni scenicznej), aż wreszcie w miejscu teatralnym³⁶ osadzonym w rzeczywistym krajobrazie.

³¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117.

³² Tamże, s. 119.

³³ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 64.

³⁴ K. Latawiec, *Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2014, t. 14, s. 111–112.

³⁵ Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 290, 400–404.

³⁶ Zob. J. Ostrowska, *„Teatr może być w byle kącie”*. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze, Poznań 2014, s. 16.

W końcu Nowy Teatr zyskał siedzibę w miejscu niekonwencjonalnym, jednak stosunkowo niedaleko centrum miasta, w pobliżu jednej z głównych ulic (Puławskiej). Architekt Bohdan Paczowski wyjaśniał, że w konkursie na nową siedzibę dla Nowego Teatru (gdzie przewodniczył komisji konkursowej) przy wyborze kierowano się ideą „teatru budowanego wciąż na nowo przez reżysera wraz ze spontanicznym teatrem miejsca spotkań, z milczącym teatrem historii i otwartym teatrem miasta”³⁷. Współautorka ostatecznie niezrealizowanego projektu siedziby teatru, Magdalena Kozień-Woźniak, pisała: „Budowanie teatru, zwanego teatrem interferencji, przejmuje zasady otaczającej struktury miejskiej, przekształca je i wprowadza w zasadę budowania przestrzeni teatralnej”³⁸. Zarówno nazwa (nawiązująca do działającego wcześniej przy Puławskiej Teatru Nowego Adama Hanuszkiewicza), jak i nowoczesna forma idą w parze z progresywną koncepcją interdyscyplinarnej, eksperymentującej instytucji kultury. Podtrzymane zostało zatem kreowanie wyrazistości artystycznej poprzez miejsce.

Do TUL-u?

W 2009 roku udałem się też po raz pierwszy do Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w ramach licealnej wycieczki. Grupa określana jako „eksperymentalny teatr antropologiczny”, od 1978 roku działająca jako stowarzyszenie, w 1990 roku zyskała status państwowej instytucji kultury (od 1999 roku współprowadzona przez samorząd województwa lubelskiego i ministra właściwego ds. kultury). Swoją siedzibę ma na terenie zabytkowego kompleksu pałacowo-parkowego we wsi Gardzienice Pierwsze w gminie Piaski (województwo lubelskie, powiat świdnicki), ponad 20 km za granicą Lublina.

W 2009 roku zespół pałacowy był w fatalnym stanie. Sam pałac dopiero rok wcześniej stał się własnością OPT. Wymagający remontu budynek, mimo że okazały, i tak wydawał się „dziki”. Po raz pierwszy byłem w teatrze z dala od miasta, wśród drzew i ruin. Nocowaliśmy u mieszkańców, w warunkach „polowych”. Po drodze brakowało oświetlenia. Było chłodno.

³⁷ *Nowy Teatr, Nowe Miejsce. Koncepcje architektoniczne siedziby Nowego Teatru* (katalog pokonkursowy), red. R. Malarski, A. Błażejewska, Warszawa 2009, s. 7.

³⁸ M. Kozień-Woźniak, *Miejsce teatralne dla otwartej wspólnoty*, w: *Integracja sztuk wszelkich w XXI wieku. Architektura teatru*, red. G. Rzepecki, Bydgoszcz 2018, s. 82, <https://dlibra.pbs.edu.pl/publication/1312> [dostęp 11.10.2024].

Choć pałac z XVII wieku (później przebudowywany) nadaje ośrodkowi charakter dworski, a nie ludowy, teatr czerpał inspirację z kultury tradycyjnej. Służył temu zabieg nazywany „naturalizacją spektaklu”, co należałoby rozumieć jako oswajanie, czynienie swojskim. Polegał on na artystycznej wymianie, w szczególności pieśni, między artystami teatru a mieszkańcami odwiedzanych wsi podczas Zgromadzeń towarzyszących Wyprawom (teatr celowo pisze te słowa wielką literą)³⁹. Wzajemność leży u podstaw gardzienickiej artystyczno-badawczej koncepcji ekologii teatru⁴⁰:

Tu odbywa się ciągle krążenie pomiędzy „miejscami z tekstem” (miejscami o własnej treści). Topografia jest tak ukształtowana, że przy jednym „miejscu z tekstem” odsłania się inne... Idziemy i stajemy wobec kolejnych odsłon (tak też ma być budowany utwór teatralny)⁴¹.

Samodzielny dojazd do teatru wymaga pewnej wiedzy. Po kilku latach udało mi się do Gardzienic już na własną rękę. Początkowo kierowano mnie na bus do Piask (uczulając, że tak należy odmieniać nazwę tego miasta) spod dworca PKS w Lublinie, ze stanowiska przy ulicy Ruskiej. Z przystanku w miejscowości gminnej do Gardzienic Pierwszych odległość wynosi jednak 5 km, co próbowałem przebyć pieszo. Kiedy szedłem wzdłuż niezbyt przyjemnej dla pieszych drogi na terenie niezabudowanym między Piaskami a Gardzienicami Drugimi, zatrzymał się samochód. Widocznie kierowca zlitował się nad młodzieńcem z dużym plecakiem i, być może przyzwyczajony już do takiego widoku, spytał: „Do TUL-u?”. Od 1964 roku bowiem, jeszcze zanim swoje miejsce znalazła tu grupa teatralnych eksperymentatorów, z zespołu pałacowego w Gardzienicach korzystał Techniczny Uniwersytet Ludowy. I choć uniwersytet ludowy został rozwiązany już w latach dziewięćdziesiątych, wieloletni mieszkańcy nadal identyfikowali obiekt bardziej z placówką edukacyjną niż teatrem. Skomplikowana droga do teatru – pieszo lub autostopem z pobliskiego miasteczka – wzmacniała wrażenie, że ośrodek, zlokalizowany na skraju lasu, naprawdę mieści się na odludziu. Przez pewien czas OPT informował nawet na swojej stronie internetowej: „Mamy możliwość zorganizowania busa dla niezmotoryzowanych Widzów

³⁹ Zob. J. Lech, *Sceniczna mowa dźwięku. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*, „Ruch Muzyczny” 2016, nr 2, s. 32.

⁴⁰ Więcej na ten temat pisałem: W. Uhlig, *Ekologia czy oikologia?*, „Teatr” 2020, nr 9, s. 48–52, <https://teatr-pismo.pl/7851-ekologia-czy-oikologia/> [dostęp 11.10.2024].

⁴¹ Wypowiedź założyciela i wieloletniego dyrektora ośrodka, W. Staniewskiego, na potrzeby mojej pracy magisterskiej [28.09.2016].

z Lublina”⁴². Później, już jako stały bywalec, zorientowałem się, że regularnie kursują busy bezpośrednio do Gardzienic – i to spod samego dworca kolejowego w Lublinie (tyle że rzadziej niż te do Piask spod dworca autobusowego). Wreszcie zamieszczono rozkład jazdy na stronie teatru w zakładce „kontakt” (wcześniej jedynie wisiał w recepcji)⁴³.

Na początku swojej działalności (czyli od roku 1977) to teatr wędrował – występy odbywały się podczas Wypraw artystyczno-badawczych do różnych wsi, przede wszystkim we wschodniej Polsce. Później wszystko, co dawniej robiono w drodze, dzięki przystosowanej siedzibie można było realizować na miejscu. Gardzienicki program artystyczny nazywał się „Kosmos «Gardzienic»”, a obecnie – wracając do terminologii z czasów Wypraw – „Maraton Teatralny”. Wieczór, podobnie jak we wcześniejszym okresie działalności teatru, składa się z kilku etapów: od powitalnej mowy dyrektora, przez krótką muzyczną prezentację zespołu, od jednego do trzech przedstawień z bieżącego repertuaru z przerwą na posilenie się herbatą i pierogami ruskimi, wydarzenia towarzyszące (takie, jak: pokaz pracy Akademii Praktyk Teatralnych, zwiedzanie wystawy w podziemiach pałacu, projekcja filmu dokumentalnego na temat różnych działań teatru, minikoncert), aż po Zgromadzenie – wspólne rozmowy, śpiewy i tańce. W odróżnieniu od Wypraw to teatr stał się gospodarzem, a widzowie – gośćmi. Przestrzeń zmodernizowanego (a częściowo zbudowanego od nowa) Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych, oddanego do użytku w roku 2013, ma już niewiele z pierwotnej surowości wiejskiego terenu, chociaż część ruin pozostała. Pochodnie, którymi przedtem aktorzy oświetlali drogę, zostały zastąpione przez elektryczne lampy ustawione wzdłuż chodnika. Trzy sale teatralne (i dodatkowa przestrzeń w pałacu) dostały profesjonalne wyposażenie. Urządzona zieleni, wybrukowane ścieżki i oświetlone budynki w pewnym stopniu „zurbanizowały” krajobraz ośrodka. Nocleg w przebudowanym spichlerzu przypomina pobyt w hotelu.

W Gardzienicach niezwykle ważny jest duch miejsca (łac. *genius loci*). Bohdan Jałowiecki tak wyjaśniał wyjątkowość miejsc (w odróżnieniu od „bezosobowej” i ogólnodostępnej przestrzeni – podążając za rozróżnieniem Yi-Fu Tuana):

⁴² OPT Gardzienice, <https://web.archive.org/web/20150308153806/http://www.gardzienice.org/news/id/1.html> [dostęp 27.09.2024].

⁴³ Wskazówki dojazdu – rozkład jazdy, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, <https://gardzienice.org/wp-content/uploads/2021/04/Wskazowki-dojazdu-rozklad-jazdy.pdf> [dostęp 21.10.2024].

Wśród istotnych cech decydujących o powstaniu miejsca wymienić można położenie i urodę krajobrazu, bogatą historię zapisaną w unikatowych dziełach architektury, legendę o sławnych ludziach, którzy w danym miejscu żyli i tworzyli, specyficzną twórczość tam rozwijaną, czy też ważne, a niekiedy „cudowne” wydarzenia, które ugruntowały się w zbiorowej pamięci⁴⁴.

Nawet jeżeli budowa EOPT zmieniła charakter przestrzeni, nadal odgrywa ona kluczową rolę w wytwarzaniu atmosfery teatru. Aktualne pozostają słowa Tadeusza Kornasia sprzed odnowy kompleksu:

W służbę teatrowi wprężone jest tu wszystko: stojące obok ruiny, pora dnia czy roku, drzewa i rośliny, wałęsające się psy, budynki, cała wieś, nawet nasza (widzów) droga do wsi czy choćby krótkie przejście między różnymi miejscami pokazów. Jeśli podczas jednego wieczoru realizuje się kilka przedsięwzięć, to otaczające je uniwersum stanowi dla nich spoiwo nie dające się oddzielić od teatru⁴⁵.

Dlatego ze swojej pierwszej wizyty bardziej niż poszczególne spektakle zapamiętałem cały ten „Kosmos”.

Z Węgajt do „Węgajt”

Krajobraz otaczający Teatr Węgajty jawi się jako najbardziej naturalny spośród omawianych przypadków. Do 1996 roku zespół nazywał się „Teatr Wiejski «Węgajty»”. Czy jednak na pewno można mówić w tym przypadku o teatrze „wiejskim”, czy raczej należałoby powiedzieć o „leśnym”? Co prawda gminy w Polsce dzielą się tylko na miejskie, wiejskie i miejsko-wiejskie, natomiast wciąż jeszcze istnieją tereny – także w granicach administracyjnych miast i wsi – wolne od osadnictwa ludzkiego. Krajobraz wiejski zaś jest krajobrazem silnie przekształconym przez człowieka. Co prawda na potrzeby teatru zaadaptowano oborę i stodołę, a więc elementy antropogenicznego krajobrazu rolniczego, jednak ich otoczenie wydaje się „dzikie”. Justyna Biernat określiła to jako „gest ocalenia naturalnego krajobrazu”⁴⁶.

⁴⁴ B. Jałowicki, *Magia miejsc*, w: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. B. Gutowski, Warszawa 2009, s. 9.

⁴⁵ T. Kornaś, *starogrecka wieś gardzienice*, „Didaskalia” 2003, nr 57, s. 30, https://archiwum.didaskalia.pl/57_kornas.htm [dostęp 10.10.2024].

⁴⁶ J. Biernat, *Krajobraz warmińskiej prowincji*, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. K. Kułakowska, Warszawa 2023, s. 197, DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.01> [dostęp 11.10.2024].

Również droga do „Węgajt” charakteryzuje się najbardziej naturalnym krajobrazem spośród opisanych w niniejszym artykule. Mimo to do siedziby Teatru Węgajty można stosunkowo szybko dotrzeć bez samochodu dzięki dość bliskiej odległości od stacji kolejowej. Miejscowość znajduje się na Warmii, w województwie warmińsko-mazurskim (powiat olsztyński, gmina Jonkowo), około 10 km od granicy Olsztyna. Wiedziałem, że mam wysiąść z pociągu regionalnego na stacji Godki, a następnie przejść z Gotek (taka zwyczajowa forma utrzymywała się przez 70 lat po przyłączeniu do Polski, zapewne jako pozostałość niemieckiej nazwy wsi – Gottken). Trasa ma długość około 2 km. Dopóki szedłem wzdłuż drogi, wydawała się łatwa – kłopot zaczął się, kiedy dotarłem do lasu. Na szczęście przypadkiem udało mi się trafić na kogoś, kto też szedł do teatru i znał drogę. Obecnie na stronie internetowej teatru można znaleźć szczegółowe, aktualne wskazówki, jak tam dotrzeć⁴⁷. Do Węgajt trafiłem stosunkowo późno (w porównaniu do poprzednich przykładów), bo dopiero w lipcu 2016 roku, przy okazji festiwalu Wioska Teatralna. Nocowałem – jak zresztą wielu gości – „u Eli”, czyli w gospodarstwie Elżbiety i Reinolda (ówczesnego sołtysa Węgajt) Goerigków. Idąc od strony wsi Węgajty, ledwo można dostrzec niewielką, wskazującą drogę do teatru, tabliczkę kierunkową z odręcznym napisem „TEATR”.

Nazwa podkreśla związek z miejscem – szczególnie w teatrach poza największymi ośrodkami miejskimi (choć jako przykład można wskazać także zmianę nazwy Teatru Rozmaitości na „TR Warszawa” w 2003 roku). Elżbieta Konończuk zwróciła uwagę na rolę toponimii w kontekście Teatru „Wierszalin” w Supraślu, który zaczerpnął nazwę od planowanego jako stolica świata miejsca założonego w okresie międzywojennym przez samozwańczego proroka, Eliasza Klimowicza. Uznała, że „działalność Teatru Wierszalin – na scenie którego odgrywana jest lokalna tożsamość – można rozumieć właśnie jako formę ożywiania przestrzeni”⁴⁸. Sam teatr działa w Supraślu – oddalonym o ponad 30 km od prawdziwego Wierszalina. Choć i tak mieści się na peryferiach, nawiązanie do opuszczonej osady kreuje aurę osobności. Supraśl – pomimo posiadania praw miejskich – charakteryzuje się krajobrazem raczej ruralnym, dlatego trudno rozpatrywać „Wierszalin” jako teatr miejski na równi choćby z teatrami w Białymstoku.

⁴⁷ Jak do nas trafić? Info dojazdowe zaktualizowane 08.11.2023 – Teatr Węgajty, <https://teatrwegajty.eu/kontakt/jak-do-nas-traffic/> [dostęp 21.10.2024].

⁴⁸ E. Konończuk, *Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia*, w: *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017, s. 81, <http://hdl.handle.net/11320/11419> [dostęp 15.10.2024].

W przypadku „Węgajt” – w odróżnieniu np. od nazwy „Ośrodek Praktyk Teatralnych «Gardzienice»” czy nawet poprzedniej nazwy „Teatr Wiejski «Węgajty»” – nazwa została zredukowana do miejscowości, w której teatr ma siedzibę.

Justyna Biernat nazwała Teatr Węgajty „teatrem krajobrazowym”, ponieważ „mocno wkomponował się w przyrodę i wieś”⁴⁹. Magdalena Hasiuk stwierdziła nawet: „Podkreślenie znaczenia natury i kształtowanie harmonijnych relacji z nią to zadanie, które w sposób programowy od początku [...] twórcy omawianego zespołu stawiali przed sztuką”⁵⁰. Porównała też węgajcki teatr do lasu:

Węgajty to teatr-w-lesie, który stał się przez lata jak gdyby teatrem-lasem, w którym różne aktywności (wyprawy, praca ze społecznościami, festiwale, działalność pedagogiczna, spektakle) niczym warstwy lasu występują w sieciach powiązań i fluktuacji, niekiedy zerwań i zakwestionowania, obumierania i odradzania się⁵¹.

Warto wspomnieć, że Waław i Erdmute Sobaszkowie, zanim w 1986 roku założyli swój teatr w Węgajtach, od 1982 roku przyjeżdżali tu jako członkowie Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” z bazą w Olsztynie. W *Geografii działania* – tekście Pracowni z 1980 roku – zapisano: „Żywa kultura ma zawsze bazę lokalną, nie może stracić związku z miejscem, w znaczeniu fizycznym: wieś, miasto, uniwersytet, podwórko”⁵². „Członkowie Pracowni od początku dostrzegali wzajemność relacji człowieka i krajobrazu” – podkreśliła Maja Dobiasz-Krysiak, przywołując koncepcję krajobrazu według Stanisława Vincenza, ważnego punktu odniesienia dla twórczości Sobaszków⁵³.

⁴⁹ J. Biernat, *The Landscape of Węgajty Theatre*, „Theatre Research International” 2021, nr 3, s. 316, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883321000286> [dostęp 10.10.2024].

⁵⁰ M. Hasiuk, *Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 3, s. 227–228.

⁵¹ M. Hasiuk, *Od antropologii teatru do antropologii lasu. O pewnym rozumieniu Teatru Węgajty jako teatru antropologicznego*, „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 2, s. 159, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.1552> [dostęp 11.10.2024].

⁵² Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, *Geografia działania*, w: *Sztuka otwarta. Parateatr II: działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1982, s. 64.

⁵³ M. Dobiasz-Krysiak, *Wydeptywanie geografii działania. O praktykach badawczych Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2023, nr 3, s. 301, DOI: <https://doi.org/10.36744/k.1718> [dostęp 10.10.2024].

Do celu

Cel tej podróży przez teorie i wspomnienia stanowiło docenienie umiejscowienia teatru. To, gdzie przedstawienie jest grane, nie pozostaje bez znaczenia dla doświadczenia widza, mimo że najważniejsze jawią się walory artystyczne widowiska. Dlatego peryferyjna lokalizacja wciąż robi wrażenie. Można było się przyzwyczaić przez dziesięciolecia, że teatr nie musi być przypisany do centralnych obszarów miejskich, jednak nadal tak podpowiada konwencja. Ważną rolę odgrywa krajobraz – nie tylko wokół miejsca teatralnego, lecz także w drodze do niego. Wyjście – a zwłaszcza wyjazd – do teatru, szczególnie w miejscu niekonwencjonalnym, dostarcza przeżyć nie tylko w trakcie oglądania spektaklu. Doświadczenie teatralne zaczyna się już podczas przygotowywania się przez widza do wizyty w teatrze i trwa po zakończeniu spektaklu. Wymaga odpowiedniej organizacji transportu, co niekiedy wiąże się z wysiłkiem. Krajobraz peryferyjny – zarówno wiejski, jak i miejski – często otacza teatry, których działalność artystyczna ma charakter alternatywny, autorski, eksperymentalny. Długa, skomplikowana droga na miejsce, widok terenów poprzemysłowych, zdegradowanych albo naturalnych, leśnych, wiejskich, zabytkowych, a także np. chłód i mrok, mogą potęgować odczucia towarzyszące odbiorowi sztuki. Miejsce i przestrzeń nie są obojętne dla teatru⁵⁴. Zdarza się, że artyści wykorzystują właściwości środowiska do kreowania atmosfery swojego teatru, nawet jeśli samo przedstawienie odbywa się w przestrzeni zamkniętej. Właściwe geografii człowieka podejście do miejsc uwydatnia aspekt doświadczenia ludzkiego i nadawanie wartości przez człowieka, a także kulturowe znaczenie krajobrazów. Krajobraz może podlegać interpretacji tak jak dzieło sztuki. Dlatego tak ważna dla twórczości takich teatrów jak Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” czy Teatr Węgajty, a także pierwszych spektakli Krzysztofa Warlikowskiego w ramach Nowego Teatru, okazała się ich peryferyjna lokalizacja.

Bibliografia

- Augé Marc (2011), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Biernat Justyna (2021), *The Landscape of Węgajty Theatre*, „Theatre Research International”, nr 3, s. 303–321, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883321000286> [dostęp 10.10.2024].

⁵⁴ Zob. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris 1981, s. 55.

- Biernat Justyna (2023), *Krajobraz warmińskiej prowincji*, w: *Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgayty*, red. K. Kułakowska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 192–202, DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.01> [dostęp 11.10.2024].
- Braun Kazimierz (1998), *Wobec przestrzeni teatralnej*, w: *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, s. 81–104.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chaudhuri Una (1997), *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Chaudhuri Una (2002), *Land/Scape/Theory*, w: *Land/Scape/Theater*, red. E. Fuchs, U. Chaudhuri, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 11–29.
- Cresswell Tim (2015), *Place. An Introduction* (Second Edition), Malden–Oxford–Chichester: Wiley-Blackwell.
- Ćwikła Małgorzata (2016), *Krajobraz teatralny Szwajcarii – ujęcie organizacyjne*, w: *System organizacji teatrów w Europie*, red. K. Prykowska-Michalak, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, s. 143–157.
- Daniels Stephen, Cosgrove Denis (1997), *Spectacle and text: Landscape metaphors in cultural geography*, w: *Place/Culture/Representation*, red. J. Duncan, D. Ley, London–New York: Routledge, s. 57–77.
- Dobiasz-Krysiak Maja (2023), *Wydeptywanie geografii działania. O praktykach badawczych Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”*, nr 3, s. 300–312, DOI: <https://doi.org/10.36744/k.1718> [dostęp 10.10.2024].
- Działek Jarosław (2021), *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Kraków: Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.
- Escher Anton (2006), *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, „Erdkunde”, nr 4, s. 307–314, <https://www.erdkunde.uni-bonn.de/article/view/2570/2559> [dostęp 9.10.2024].
- Fuchs Elinor (1996), *Another Version of Pastoral*, w: E. Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, s. 92–107, DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s83.9>.
- Gregory Derek, Johnston Ron, Pratt Geraldine, Watts Michael J., Whatmore Sarah [red.] (2009), *The Dictionary of Human Geography* (5th Edition), Malden–Oxford–Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hasiuk Magdalena (2020), *Etos i utopia w działaniach Teatru Węgayty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3, s. 226–236.
- Hasiuk Magdalena (2024), *Od antropologii teatru do antropologii lasu. O pewnym rozumieniu Teatru Węgayty jako teatru antropologicznego*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 2, s. 137–162, DOI: <https://doi.org/10.36744/pt.1552> [dostęp 11.10.2024].
- Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia” (1982), *Geografia działania*, w: *Sztuka otwarta. Parateatr II: działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, s. 64–65.

- Jałowicki Bohdan (2009), *Magia miejsc*, w: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym* (Materiały konferencji zorganizowanej przez Muzeum Pałac w Wilanowie, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, grudzień 2007), red. B. Gutowski, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, s. 9–14.
- Konończuk Elżbieta (2017), *Utekstawianie miejsc jako forma praktykowania historii ratowniczej. Przykład Podlasia*, w: *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 73–94, <http://hdl.handle.net/11320/11419> [dostęp 15.10.2024].
- Kornaś Tadeusz (2003), *starogrecka wieś gardzienice*, „Didaskalia”, nr 57, s. 30–35, https://archiwum.didaskalia.pl/57_kornas.htm [dostęp 10.10.2024].
- Kozień-Woźniak Magdalena (2018), *Miejsce teatralne dla otwartej wspólnoty*, w: *Integracja sztuk wszelkich w XXI wieku. Architektura teatru*, red. G. Rzepecki, Bydgoszcz: Wydawnictwa Uczelniane Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego, s. 77–83, <https://dlibra.pbs.edu.pl/publication/1312> [dostęp 11.10.2024].
- Latawiec Krystyna (2014), *Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, t. 14, s. 109–121.
- Lech Jan (2016), *Sceniczna mowa dźwięku. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*, „Ruch Muzyczny”, nr 2, s. 31–32.
- Libura Hanna (1990), *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Instytut Gospodarki Przestrzennej.
- Lisowski Andrzej (2003), *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych.
- Malarski Ryszard, Błazejewska Anna [red.] (2009), *Nowy Teatr, Nowe Miejsce. Koncepcje architektoniczne siedziby Nowego Teatru* (katalog pokonkursowy), Warszawa: Nowy Teatr.
- Marranca Bonnie (1996), *Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Massey Doreen (2000), *The conceptualization of place*, w: *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, red. D. Massey, P. Jess, Oxford: Oxford University Press, s. 45–85.
- Moretti Franco (1998), *Atlas of the European novel. 1800–1900*, London–New York: Verso.
- Niedurny Katarzyna, Morawski Piotr (2023), *Teatr wzmacniający. Rozmowa z Anką Herbut, Pawłem Kulką, Justyną Lipko-Konieczną i Anną Rochowską*, „Dwutygodnik”, nr 352, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10524-teatr-wzmacniajacy.html> [dostęp 27.09.2024].
- Ostrowska Joanna (2014), *„Teatr może być w byle kącie”. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

- Pavis Patrice (1998), *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Power Cormac (2008), *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam–New York: Rodopi, DOI: <https://doi.org/10.1163/9789401205719>.
- Ratajczak Dobrochna (1975), *Z problemów geografii teatru*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, s. 219–247.
- Relph Edward (1976), *Place and Placelessness*, London: Pion.
- Relph Edward (2016), *Afterword*, w: *Place and Placelessness Revisited*, red. R. Freestone, E. Liu, New York–Abingdon: Routledge, s. 269–271, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315676456>.
- Rembowska Krystyna (2013), *Kultura w badaniach geograficznych*, w: K. Rembowska, *Geografia w ujęciu humanistycznym. Wybór prac Krystyny Rembowskiej*, red. A. Sułborski, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 189–207.
- Richling Andrzej (2009), *Perspektywy rozwoju ekologii krajobrazu*, „Problemy Ekologii Krajobrazu”, nr 23, s. 7–10.
- Rogers Amanda (2012), *Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities*, „Geography Compass”, nr 2, s. 60–75, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00471.x>.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Schuquel Maurílio Bertazzo (2021), *Landscape as Operational Notion in the Performing Arts*, „Revista Brasileira de Estudos da Presença vert Brazilian Journal on Presence Studies”, nr 2, s. 1–20, DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266099932> [dostęp 10.10.2024].
- Taylor Diana (2018), *Performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: „Universitas”.
- Tuan Yi-Fu (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ubersfeld Anne (1981), *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris: Éditions sociales.
- Ubersfeld Anne (2002), *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Uhlig Wiktor (2020), *Ekologia czy oikologia?*, „Teatr”, nr 9, s. 48–52, <https://teatr-pismo.pl/7851-ekologia-czy-oikologia/> [dostęp 11.10.2024].
- Walmsley D. Jim, Lewis Gareth J. (1997), *Geografia człowieka. Podejścia behawioralne*, przeł. E. Nowosielska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Netografia

- Główny Urząd Statystyczny – Bank Danych Lokalnych, <https://bdl.stat.gov.pl> [dostęp 14.10.2024].
- Jak do nas trafić? Info dojazdowe zaktualizowane 08.11.2023 – Teatr Węgałty, <https://teatrwegalty.eu/kontakt/jak-do-nas-traffic/> [dostęp 21.10.2024].

OPT Gardzienice, <https://web.archive.org/web/20150308153806/http://www.gardzienice.org/news/id/1.html> [dostęp 27.09.2024].

Wskazówki dojazdu – rozkład jazdy, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, <https://gardzienice.org/wp-content/uploads/2021/04/Wskazowki-dojazdu-rozklad-jazdy.pdf> [dostęp 21.10.2024].

On the Way to the Theatre: The Landscape around the Theatrical Place and the Experience of a Performance

Abstract

The subject of the article is the experience prior to attending a performance in an enclosed space. Is the journey to the theatre part of the performance? In some cases – when the theatre operates in an unconventional venue – the very act of reaching it already entails a form of participation in a spectacle. This is the case, for example, in theatres located in rural areas, such as Gardzienice and Węgajty. Theatre participation beyond the performance itself can also take place in urban space, including post-industrial areas, where Warsaw's Nowy Teatr originally presented its performances. Transfer for the audience to the performance venue, as practised by TR Warszawa that perform on sound stages on the city outskirts, may also be part of the organisation of a theatrical performance. The landscape plays a role in the route as well as at the moment of reaching the theatrical place.

Keywords: landscape, theatrical place, tour, Krzysztof Warlikowski, Gardzienice, Węgajty