

Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska

Z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wyzwania etyczne w pracy twórczej Teatru Węgajty¹

Kiedy w 2014 roku Mute Sobaszek mówiła o byciu aktorką w polskim teatrze postgrotowskim, jej myśli kierowały się w stronę „wertykalnego obrazu społecznego”² wpisanego w wyobraźnię tychże zespołów – mimo równościowych i emancypacyjnych haseł, które teatr ten głosi. „Taki teatr może wyłącznie być tworzony w oparciu o zasadę, że [...] jest mistrz i jest uczeń. [...] I to w ogóle nie jest kontrkulturowe”³ – stwierdziła wówczas Mutka, od początku szczególnie dbająca o to, by praca twórcza w Węgajtach oparta była na relacjach horyzontalnych. „Jest to niezwykle inkluzywne” – mówi jedna z wieloletnich współpracownic Teatru, Miłka Majczyno – „nie tylko dopuszczanie właściwie obcych sobie osób do swojej prywatności, ale przede wszystkim zrezygnowanie z hierarchii mistrz-uczeń, postawienie uczestników warsztatów na równi ze sobą i oddanie sprawstwa w ich ręce”⁴.

Refleksja o relacjach w teatrze, ale też warunkach pracy twórczej jest immanentną częścią etosu kontrkultury, z której teatr Sobaszków się wywodzi. W naszym przekonaniu Węgajtom najlepiej ze wszystkich kontrkulturowych teatrów w Polsce udało się realizować jej idee⁵. To właśnie tam,

¹ Artykuł powstał w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357).

² Z Erdmute Sobaszek rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 22 marca 2014, Węgajty. Cyt. za: Katarzyna Kułakowska, *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017), 354.

³ Cyt. za: Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 354.

⁴ Wszystkie cytowane w tym tekście wypowiedzi osób związanych z Teatrem Węgajty pochodzą z tego tomu. Z uwagi na liczbę cytowań zdecydowaliśmy się nie opatrzyć ich każdorazowo przypisem, a o ile nie podajemy informacji o rozmówcy lub rozmówczyni w tekście głównym – jedynie w nawiasie podać jego lub jej imię.

⁵ Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 408.

w podolsztyńskiej wsi, jak pisał Tadeusz Kornaś, „kultura czynna w rozumieniu Grotowskiego, ale oswojonym przez codzienne domowe przebywanie, rodziła się po prostu naturalnie. I trwała nieustannie”⁶. Wpisane w nią trzy napędzające się nawzajem dążenia podejmowane od początku istnienia Teatru Węgałty wydają się Sobaszkom oczywiste: 1) twórcza kontestacja rzeczywistości społecznej, rodząca 2) pragnienie zmiany funkcjonowania społeczeństwa tak, by możliwa była 3) nierozdzielność życia i twórczości, jedność myślenia i działania, dzięki którym jednostka mogłaby rozwijać się w poczuciu autentyczności, spójności „własnej tożsamości, nie rozdarta sprzecznymi interpretacjami rzeczywistości, wartościami i rolami”⁷, poddająca refleksji obyczaje i relacje władzy obowiązujące w otaczającym świecie na rzecz własnego w nim sposobu bycia, zgodnego ze swoim wewnętrznym głosem. Mutka nazywa to „próbą znalezienia takiego całego kosmosu”, podejmowaną na przekór „drapieżnej rzeczywistości”⁸, dążeniem do stworzenia „przestrzeni odrębności, przestrzeni wolności, w tym sensie «kontr-»”⁹. Tak skonstruowanej wizji alternatywnego życia i rozwoju osobistego towarzyszy refleksja o ekologii i odpowiedzialności – nie tylko za ekosystem, lecz także, a może przede wszystkim, za to, co międzyludzkie.

„Będąc tam, czujesz, że to, co się tam dzieje, jest dobre” – mówi Pamela Leończyk, wymieniając zarówno węgałcki szacunek do człowieka i przyrody, promowany tam weganizm, jak i prowadzone przy stole rozmowy o stanie społeczeństwa, kultury i cywilizacji. „[...] taki też wizerunek Węgałt jest pielęgnowany przez ludzi, którzy tam jeździli i jeżdżą, więc jedzie się tam już z nastawieniem, że tak tam będzie” (Pamela). Wydaje się, że poprzeczka została zawieszona dość wysoko od samych początków istnienia Teatru – zarówno przez Sobaszków, jak i przez bliskie Teatrowi osoby. Dotyczy to tak pracy twórczej, jak relacji międzyludzkich: „To pewnego rodzaju przyrzeczenie, zobowiązanie” – mówi Miłka.

Uważam, że kiedy teatr głosi idee równouprawnienia, współdziałania, współdzienienia, to stawia sobie poprzeczkę wysoko i jako instytucja pragnąca te oczekiwania spełniać, i jako ludzki kolektyw dążący do ich realizacji. [...] W momencie, kiedy widzisz, że te postulaty są łamane, to boli tak, że nie chce się w tym uczestniczyć. Człowiek czuje się zawiedziony, oszukany (Miłka).

⁶ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgałty. Dramat liturgiczny* (Kraków: Homini, 2012), 196.

⁷ Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 6.

⁸ Cyt. za Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 366.

⁹ Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05, w: Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska (Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 246.

Jak Węgałty wywiązują się z tego „przrzeczenia”?

Szukanie stale nowych ścieżek w obszarze pracy nad relacjami i warunkami działań twórczych wydaje się niemożliwym do skończenia procesem. „Może teraz? W takim zupełnie najmłodszym pokoleniu?”¹⁰ – zastanawiała się Mute podczas rozmowy sprzed prawie 10 lat. Dotyczyła ona głównie porażki kontrkulturowych ideałów uwidocznionej szczególnie w stosunku do kobiet pragnących twórczo się realizować w tym środowisku, odgrywając jednocześnie inne życiowe role. Erdmute Sobaszek jest jedną z pięciu bohaterek książki o kobietach kontrkultury teatralnej w Polsce, które w perspektywie autoetnograficznej dały świadectwo, co to znaczyło być kobietą w utopijnych wspólnotach i z jakimi ograniczeniami musiały się one borykać. W dużej mierze za sprawą *Błażnic* rozbudziła się w Węgałtach refleksja feministyczna. Rozmowa o roli i pozycji kobiety w teatrze Sobaszków zorganizowana podczas Wioski Teatralnej w roku 2018 odbiła się szerokim echem w węgałckim kosmosie¹¹.

Pandemia wyłoniła kolejne wątki do namysłu, uwidoczniając całą panoramę kryzysów, które dotyczą nie tyle Teatru Węgałty, co teatru w ogóle. Pomijane, a niekiedy wręcz tabuizowane dotąd problemy środowiska teatralnego, takie jak nadużycia władzy i uwikłanie w struktury patriarchalne czy zaniedbanie spraw pracowniczych, zwłaszcza brak bezpieczeństwa socjalnego i emocjonalnego pracownic i pracowników teatrów¹², zostały w kwarantannie przeniesione do sfery publicznej¹³. Tematy te – tak silnie obecne w czasie pandemii w dyskursie okołoteatralnym – pojawiały się także w rozmowach o metodzie pracy twórczej Sobaszków, z których większość została przeprowadzona zdalnie w czasie lockdownu z osobami związanymi

¹⁰ Cyt. za: Kułakowska, *Błażnice*, 355.

¹¹ Zob. Praca na głębokościach. Tekst na kanwie rozmów z Zofią Bartoszewicz, w tym tomie, 166–167.

¹² Zob. Michał Bargielski, Anna Buchner, Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Maria Wierzbicka, *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021). <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/853/pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii-zawody-teatralne-w-perspektywie-antropologicznej>; Katarzyna Kułakowska, Katarzyna Kalinowska, Olga Drygas, Michał Bargielski, “Individual and Community Crises in a Pandemic: The Social Theater of Ambulatory Care”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 4 (2020): 63–84. <https://doi.org/10.36744/pt.455>; Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Maria Babicka, Michał Bargielski, „A Community in Quarantine: The Social Worlds of Alternative Theater During the Pandemic”, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 17 (2021): 50–74. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.03>.

¹³ Zob. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, „«Zmiana – teraz!»? Zakończenie”, w: *Teatr w pandemii*, red. Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021), 222–226.

z Teatrem Węgajty¹⁴. Słuchając o „czułym nawigowaniu” (Paulina) Wacka i Mutki, którzy niewątpliwie stworzyli w węgajckiej stodole przestrzeń wolności nie tylko dla siebie, ale i dla uczestniczek i uczestników Innej Szkoły Teatralnej, miejsce, gdzie można „próbować, eksplorować, popełniać błędy, wątpić, bać się, pytać”, gdzie można „czuć się bezpiecznym w błędzeniu” (Justyna), „miejsce mocy, gdzie można ewoluować jako istota społeczna i twórcza”, gdzie można „rozbudzić czucie samego siebie i otaczającej rzeczywistości” (Paulina), zaczęłyśmy zdawać sobie sprawę także z wyzwań etycznych – czasem nazywanych wprost, czasem sygnalizowanych między wierszami – z jakimi wiąże się taki charakter pracy twórczej. O nich jest ten tekst.

Prezentowane rozważania są wynikiem indukcyjnej analizy treści wywiadów z uczestnikami i uczestniczkami IST. Najpierw przeprowadziłyśmy kodowanie otwarte¹⁵ zebranego materiału, aby zidentyfikować wątki, które pojawiały się w rozmowach. Następnie w efekcie kodowania selektywnego uporządkowałyśmy wyłonięone wątki, a do dalszej analizy wybrałyśmy fragmenty, które dotyczyły trudnych doświadczeń i wyzwań etycznych w Węgajtach. Wątki te pojawiały się czasami w śladowej, czasami w rozbudowanej formie we wszystkich 15 analizowanych rozmowach¹⁶. Następnie w procesie kodowania teoretycznego uporządkowałyśmy materiał według kategorii zaczerpniętych z dyskursu etycznego w obrębie badań jakościowych, o czym piszemy poniżej. Tekst ma zatem charakter problemowy i obrazuje tylko pewien wycinek doświadczeń osób uczestniczących w pracach Teatru Węgajty.

W naszej analizie sięgamy do kategorii wykorzystywanych w refleksji antropologicznej dotyczącej etyki badań terenowych i adaptujemy je do

¹⁴ Wywiady indywidualne pogłębione prowadzone były od lipca 2018 do grudnia 2022. Wybranych 15 zostało zredagowanych i autoryzowanych – znajdują się w tym tomie w części *Rozmowy*. W wielu przypadkach rozmówczynie i rozmówcy mieli potrzebę rozszerzenia poruszanych w rozmowie wątków – pisemnie, pracując nad tekstem, lub ustnie, podczas kolejnych spotkań. Więcej o partycypacyjnym charakterze tej części książki: zob. Katarzyna Kułakowska, „Odkrywanie tego, co poziome. Wprowadzenie”, w tym tomie, 15–32.

¹⁵ O indukcyjnym i dedukcyjnym podejściu do analizy oraz o rodzajach kodowania nakierowanego na kategorie empiryczne (kodowanie otwarte, selektywne) lub kategorie teoretyczne (kodowanie teoretyczne) zob. np. Graham Gibbs, *Analizowanie danych jakościowych*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska (Warszawa: PWN, 2011), 79–105; Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 48–57.

¹⁶ Pełne, autoryzowane transkrypcje rozmów umieszczone zostały w tym tomie w części *Rozmowy* 61–182. W przypadku każdej wypowiedzi cytowanej w tym tekście czytelnik może prześledzić, jaki kontekst towarzyszy słowom danej osoby o tym, co było dla niej trudne w pracy artystycznej w Węgajtach.

analizy procesu twórczego¹⁷. Kategorie analityczne, którymi posługujemy się w tym tekście (ryzyko krzywdy, podatność na zranienie, władza i wykorzystanie, wzajemność, świadoma zgoda, zapewnienie komfortu, poufność), pojawiają się zarówno na kartach kodeksów etycznych¹⁸, jak i w podręcznikach metodologicznych do prowadzenia badań terenowych z ludźmi¹⁹, a także w metametodologicznych refleksjach i badaniach empirycznych dotyczących realizacji zasad etycznych w praktykach badawczych²⁰. Stanowią one podręczny zbiór narzędzi do oceny etyczności procesu badawczego, którym posługują się badacze i badaczki. W tekście będziemy nawiązywać do następujących zasad etycznych wypracowanych na gruncie antropologii oraz dyscyplin pokrewnych, takich jak socjologia, kulturoznawstwo czy pedagogika:

1) Unikanie ryzyka krzywdy, rozumiane jako nieszkodzenie osobom uczestniczącym w procesie i nienarażanie ich na stratę (emocjonalną, psychiczną, godności, materialną, zdrowotną itd.) mogącą być jego następstwem. Ta zasada wiąże się z uzyskaniem świadomej zgody od uczestników i uczestniczek procesu, którym należy dostarczyć pełnej i rzetelnej wiedzy o tym, jakie konsekwencje może mieć dla nich udział w owym procesie. To najtrudniejsze wyzwanie w przypadku grup szczególnie wrażliwych, często nieświadomych ryzyka, które wynika z zaangażowania w badania czy tworzenie dzieła artystycznego. Oszacowanie tego ryzyka i zapewnienie

¹⁷ Tam, gdzie w literaturze naukowej mowa o procesie badawczym, my piszemy po prostu o procesie, mając na myśli proces tak badawczy, jak artystyczny, ze świadomością niedoskonałości tej analogii. Heurystycznego zbliżenia perspektyw badawczej i artystycznej dokonaliśmy ze względu na dostępność i powszechność narzędzi oceny etyczności procesów opartych na pracy z ludźmi na gruncie nauk społecznych, a nieznaną jasno zdefiniowanych, powszechnie wykorzystywanych kryteriów oceny funkcjonowania grup artystycznych na gruncie kultury i sztuki. Innym systemem, który mógłby posłużyć do poprowadzenia refleksji etycznej na temat działalności Węgajt, mogłyby być np. kodeksy i wytyczne etyczne obowiązujące środowisko terapeutów prowadzących procesy grupowe, jednak ta perspektywa jest nam mniej znana, dlatego nie podjęliśmy się poprowadzenia refleksji z wykorzystaniem tego systemu zasad etycznych.

¹⁸ Zob. np. Polskie Towarzystwo Socjologiczne, *Kodeks Etyki Socjologa* (PTS, 2012), <https://pts.org.pl/wp-content/uploads/2016/04/kodeks.pdf>; American Anthropological Association, *Statement of ethics: Principles of professional responsibilities* (AAA, 2012), <https://ethics.americananthro.org/category/statement>; kompleksowy przegląd wytycznych kodeksowych i przewodników etycznych zob. Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce. Analiza doświadczeń badaczy w badaniach z osobami podatnymi na zranienie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2022), 30–34.

¹⁹ Zob. Martyn Hammersley, Paul Atkinson, *Metody badań terenowych*, tłum. Sławomir Dymczyk (Poznań, Żysk i S-ka, 2000), 268–291; John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*, tłum. Anna Kordasiewicz, Sylwia Urbańska, Monika Żychlińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009); Michael Angrosino, *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 153–162.

²⁰ Zob. Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce*.

bezpieczeństwa uczestnikom spoczywa wówczas na osobie odpowiedzialnej za proces. W tym zakresie odnośnie Węgajt podejmujemy refleksję na temat specyfiki grupowego procesu twórczego, będącego niekiedy jednocześnie procesem terapeutyzującym trudne doświadczenia. Kierujemy uwagę na szczególną podatność na zranienie (*vulnerability*)²¹ tych osób, które przyjeżdżają do Węgajt w poszukiwaniu ukojenia oraz zaspokojenia potrzeb emocjonalnych, społecznych czy duchowych.

2) Wzajemność i unikanie ryzyka wykorzystania to dwie kwestie regulujące relacje między uczestnikami procesu. Chodzi o to, by miały one charakter zwrotny – dla obydwu stron korzystny, bez generowania nierówności w obszarze interakcyjnym. Czasami jedna strona czerpie z udziału w procesie korzyści przede wszystkim poznawcze, a druga głównie emocjonalne czy materialne, istotne jest jednak poczucie, że relacja jest wzajemna i nie zachodzi sytuacja wykorzystania jednego partnera interakcji przez drugiego. W Węgajtach ten dylemat rozważamy w odniesieniu do relacji władzy w procesie artystycznym i do sprawstwa w codziennych interakcjach. Na podstawie analizy wywiadów próbujemy namierzyć obszary nierówności w polifonicznej formule pracy.

3) Zapewnienie komfortu – jako dyrektywa etyczna – nakłada na osoby odpowiedzialne za proces konieczność zapewnienia dobrych warunków uczestnictwa w nim, w wymiarze tak psychologicznym, jak czysto fizycznym. W praktyce oznacza to wymóg zadbania o warunki, w których proces przebiega, i zabezpieczenie podstawowych potrzeb wszystkich jego uczestników i uczestniczek. To także reguła przypominająca o granicach poświęcenia dla procesu badawczego lub artystycznego. Nasza refleksja o dyskomforcie pracy w Węgajtach dąży do wskazania, w jaki sposób prowizoryczny rys teatru skłania – w sposób niebezpośredni, a symboliczny – uczestników i uczestniczki węgajckich działań do podejmowania wysiłków artystycznych, fizycznych, emocjonalnych i intelektualnych kosztem spraw bytowych i ambicji zawodowych. To może czynić z Węgajt miejsce, w którym pielęgnowany jest mit artysty zdolnego do twórczych uniesień, a przy tym niemającego przyziemnych potrzeb.

²¹ O kategorii podatności na zranienie, inaczej ranliwości zarówno osób badanych, jak i realizujących badania zob. np. Ruth Behar, *The vulnerable observer. Anthropology that breaks your heart* (Boston: Beacon Press, 1996); Katarzyna Kalinowska, „O autoetnografii dotknięć, zranień i odkształceń”, *Kultura i Społeczeństwo* nr 3 (2017): 9–31; Waldemar Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce* (Kraków: Universitas, 2007), 205–217; Adrianna Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce*.

4) Ochrona poufności i autorstwa uczestników i uczestniczek procesów opartych na zwierzaniu się z osobistych poglądów i pracy z doświadczeniami, często intymnymi czy trudnymi, to ostatnia z zaadaptowanych przez nas zasad regulujących praktykę terenową. W badaniach społecznych poufność chroni przed ryzykiem krzywdy, sprawia, że nikt nie może powiązać pewnych słów czy sytuacji z osobą, której one dotyczą. Trzeba jednak przy tym pamiętać, że ochrona uczestników procesu nie może odbywać się kosztem utraty prawa do własności fragmentów swojego życia. W przypadku dzieła artystycznego kluczowa jest kwestia uznania autorstwa i dokumentacji wkładu pracy wszystkich członków i członkiń zespołu artystycznego w powstanie spektaklu. Istnieje cienka granica między anonimowością a autorstwem narracji przedstawianych w formie dzieła badawczego czy artystycznego złożonego z osobistych historii. Chodzi tu więc o ocenę, kiedy należy ukrywać autorstwo poglądów i pomysłów, by chronić osoby biorące udział w procesie, a kiedy poszczególni uczestnicy i uczestniczki procesu mają prawo do swoich słów czy ekspresji. W kontekście pracy artystycznej w Teatrze Węgajty zwracamy uwagę na zaniedbania w zakresie ochrony praw autorskich i własności intelektualnej. Polifoniczność procesu twórczego wymaga wypracowania nie tylko procedur włączania każdego głosu do tkanki dzieła, ale też skrupulatnego oznaczania wkładu pracy i dzielenia się efektami wspólnotowego wysiłku, co zostało dostrzeżone i zaczęło się zmieniać dopiero w ostatnim czasie.

Odwołania do kategorii etycznych, którymi kierują się w swojej pracy badaczki i badacze terenowi, wydały nam się zasadne ze względu na wyraźne podobieństwa między pracą artystyczną praktykowaną w węgajckim laboratorium więzi międzyludzkich a pracą antropolożki czy etnologa, która również jest oparta na doświadczeniu żywego spotkania i wymiany między uczestnikami interakcji, a także na byciu w drodze, w ruchu, wychodzeniu do ludzi, słuchaniu i rozmowie. Wrażliwość na wymienione wyżej kwestie etyczne wydaje się kluczowa tam, gdzie w centrum procesu jest spotkanie z Innym, a wiedza o świecie wykluwa się w interakcjach, we współprzeżywaniu, dzieleniu przestrzeni, w byciu razem, współdoświadczeniu. Dlatego zaadaptowałyśmy znane z refleksji antropologicznej kategorie do analizy etycznej pracy grupy teatralnej, której modus działania w naszym odczuciu jest zbliżony do istoty pracy badawczej w terenie.

W tekście stawiamy pytania o pułapki etyczne w realizacji horyzontalnego modelu relacji międzyludzkich w pracy teatralnej Węgajt. Pytamy o ryzyka związane z pracą w teatrze budowanym z wykorzystaniem polifonicznych

metod zarządzania procesem artystycznym²² i opartym na wspólnotowym modelu relacji. Wizja teatru proponowana przez Sobaszków potencjalnie tworzy idealne, nieprzemocowe, niehierarchiczne, nastawione na dialog miejsce pracy twórczej. Niektóre doświadczenia uczestniczek i uczestników warsztatów i wypraw węgajckich pokazują jednak, że realizacja tej wizji niekiedy odbiega od założonych celów. Kontekstem dla naszych analiz są więc z jednej strony rozważania o utopijności projektu węgajckiego, z drugiej – panująca obecnie w polskim teatrze atmosfera, która sprzyja odślanianiu zaniedbań, krzywd i tego, co niewygodne dla legend środowiska teatralnego, a co wiąże się z szeroko rozumianą sferą naruszeń godności, bezpieczeństwa bądź wolności pracowników i pracowników teatru.

Teoretyczną ramą naszych rozważań jest antropologia doświadczenia²³ – analizujemy subiektywne doświadczenia uczestniczek i uczestników IST, a naszym celem jest spojrzenie z ich wewnętrznej, osobistej perspektywy na trudności i wyzwania pojawiające się podczas uczestniczenia w warsztatach, wyprawach i festiwalach organizowanych przez Teatr. Jednocześnie nasza perspektywa analityczna w procesie badawczym była dwójaka – oparta na żonglowaniu zaangażowaniem i dystansem, co umożliwiło nam zastosowanie triangulacji pozycji badaczek wobec układu społecznego, wejście w rolę Konwertyty i Marsjanina, czyli dwóch postaci w odmienny sposób poznających badaną rzeczywistość²⁴. Jedna z nas (Katarzyna Kułakowska) prowadziła wywiady i analizy z pozycji zaangażowanego uczestnictwa (Konwertyta), odwołując się do sytuacji insiderki doświadczającej węgajckich spotkań. Druga (Katarzyna Kalinowska) przyjęła perspektywę outsiderską, zewnętrzną i zdystansowaną wobec obserwowanego świata społecznego (Marsjanin). Interpretacje zamieszczone w tekście powstawały w zderzeniu tych dwóch stanowisk – wewnętrznego i zewnętrznego.

²² Zob. Katarzyna Kułakowska, „Odkrywanie tego, co poziome”, 15–32.

²³ Zob. Victor W. Turner, Edward M. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011); Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, tłum. Ewa Paczkowska-Lągowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004); Doris Bachman-Medic, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012); Victor W. Turner, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, tłum. Małgorzata i Jacek Dziekanowie (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2005); Grzegorz Godlewski, „Victor Turner: ku antropologii doświadczenia”, *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 2 (2009): 165–185.

²⁴ O triangulacji pozycji badaczy oraz metaforze Marsjanina i Konwertyty – zob. John Lofland, David A. Snow, Leon Anderson, Lyn H. Lofland, *Analiza układów społecznych*, 47–48.

„Ucórzenie”, czyli o relacjach władzy

„Był to teatr jak życzliwy dom”²⁵ – stwierdza Kornaś, pisząc o rodzinnej atmosferze panującej w Teatrze Węgałty. Poczucie, że jest „tam jak w domu” (Eliza) dotyczy nie tylko gości i gości Teatru, lecz przede wszystkim osób związanych z nim twórczo na dłużej.

Do dziś najczęściej śnią mi się Węgałty, nie dom rodzinny, tylko Węgałty – teatr, okolica, ludzie – wszyscy są w moim sercu, gdzieś głęboko. Dają mi poczucie bezpieczeństwa, że zawsze mogę tam wrócić (Marijka).

[...] chce się tam wracać jak do domu, w którym czekają ciepłi i troskliwi mama i tata. [...] Będąc częścią węgajckiej rodziny, można odnaleźć wartości być może nieobecne we własnym domu rodzinnym: wzajemną troskę, spokój, uszanowanie różnorodności. W ten sposób Węgałty leczą z różnych traum, odczarowują przeszłość poprzez realne przeniesienie do bajki z dzieciństwa, do lasu i stodoły, gdzie ogląda się filmy na prześcieradle i znajduje życzliwość i wsparcie (Miłka).

Wychowałam się bez ojca, więc Wacek w moim życiu był jego figurą. To było dla mnie ważne nie tylko artystycznie, ale też życiowo – po prostu byłam z nim związana. Otoczył mnie dużą troską, wsparciem. To było takie ojcowanie ze strony Wacka, takie mnie przez niego „ucórzenie” (Izabela).

W Węgałtach zawsze było dużo młodych kobiet. To nie jest przypadek. I to jest pozytywne, że młode kobiety, często pochodzące z rodzin dysfunkcyjnych czy wychodzące z toksycznych związków, znajdują tam zastępczego ojca, który pozwala im na nowo zaufać sobie samym (Barbara).

Poczucie bezpieczeństwa, o którym wspominają rozmówczynie, i działanie terapeutyczne relacji w stylu rodzinnym nie tylko mają znaczenie na polu osobistym, lecz także zaważają na dynamice pracy twórczej. Sobaszkowie, stwarzając miejsce, gdzie szeroko rozumiane spotkanie odbywa się w „całkowitej szczerości, ufności i dobrych intencjach, bez krytyki i oceniania, z pełnym zaangażowaniem i poczuciem, że jest się ważnym” (Miłka), sprawiają, że uczestniczki i uczestnicy warsztatów czują się bezpiecznie, szybko nabierają zaufania i łatwiej jest im się otworzyć na twórcze poszukiwania (Barbara). Czy tak budowane bliskie relacje między Sobaszkami a adeptami IST mają jednak charakter zwrotny? Odpowiedź nie jest oczywista.

Węgałty dopuszczają do bliskości. Wielokrotnie z Mute i Wackiem odbywaliśmy intymne rozmowy, wymienialiśmy się doświadczeniami, prywatnymi historiami [...] (Miłka).

Wszystko jest owiane mgiełką tajemnicy [...]. Mówią o tym, nad czym pracujemy, ale nie mówią o procesach, które zachodzą i dla których oni stwarzają przestrzeń, żeby mogły zachodzić (Eliza).

²⁵ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgałty*, 192.

Mój status [w Teatrze] był jednak niedookreślony, prowizoryczny, zależny od Wacława, który raz zwiększał, raz zmniejszał dystans w relacji, aż do poczucia bliskości (Zofia).

Z jednej strony zatem relacje te wydają się oparte na wzajemności, z drugiej Sobaszkowie jako prowadzący warsztaty i gospodarze miejsca dyktują ich warunki – mogą decydować o obszarach przemilczeń, mogą zarządzać bliskością i oddaleniem, wreszcie poprzez swoje działania mogą niwelować albo ustanawiać nierówności wynikające z tego, jaką pozycję w Teatrze i we wspólnocie zajmują. To od ich decyzji zależy zatem, jak poprzez swoje zachowania i działania będą dbać o równościowy charakter relacji w Teatrze; teatrze, który historycznie jest instytucją hierarchiczną i dopiero od niedawna trwa w nim proces zmian.

Choć często mówiliśmy o wspólnocie i równości przyświecającym działaniom Teatru, to nie udało nam się w tamtym momencie wyżyć hierarchicznego modelu pracy, który od lat ma się tak dobrze w polskim teatrze (Pamela).

To nie było bezwzględne, ale było jasne, że Wacek ma ostateczny głos. On się konsultował, dopytywał, ale podejmował ostateczną decyzję (Justyna).

Miałam poczucie, że w jakimś stopniu jestem zależna od Wacka, ale nie czułam się gorsza lub mniej sprawcza. Wacek pozostaje człowiekiem. Nie jest Mahatmą Gandhim, ma też swój niełatwy los. Gdy widzę, jakie oczekiwania ludzie mają wobec niego, to myślę, że bardzo trudno temu sprostać... (Marijka)

Też nie jest tak, że w tej polifonii każdy głos może być usłyszany. Nigdy nie mogłam użyć w spektaklu żadnej mojej piosenki – widocznie Wackowi nie pasowały albo się nie podobały. [...] Spektakle Węgajt nie są tworzone demokratycznie, skoro zespół nie ma wpływu nawet na to, które sceny finalnie będą pokazane, a które się nie pojawiają. Są osoby, które grają dłuższe fragmenty, bo coś się szefowi podoba, są osoby, które mają bardzo krótkie teksty, które nie mogą wybrzmieć (Miłka).

W Teatrze Węgajty niewątpliwie to Wacław jest osobą decyzyjną, co stoi w sprzeczności z głoszonymi przez Teatr wartościami opartymi na równości, idei partycypacyjności i osadzonymi na, mogłoby się wydawać, kontrhegemonicznych praktykach. Na tak pomyślany system społeczny Wacław ukuł nawet termin: „Zamiast patriarchatu albo matriarchatu, wymyśliłem dziś: «atriarchat». Atriarchalne – niewiukłane, niepoddane hierarchii”²⁶. Wbrew zatem temu, do czego dąży, Teatrowi Węgajty nie udało się jeszcze osiągnąć zamierzonego celu. Codziennosc węgajckiej społeczności uwiukłana jest w relacje władzy, a ustanawiające je zależności nie są jasno określone.

Niepewność była moją codziennością [...]. W Węgajtach brakuje stałego gruntu, a wielogłosowość, równościowa współpraca jest jedynie deklarowana (Zofia).

²⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 89.

Współpraca z nimi wcale nie jest taka łatwa i oczywista. A już na pewno nie na własnych zasadach. Jak chcesz wejść w działanie z Węgajtami, musisz dostosować się do panujących tam reguł (Miłka).

Relacje w Węgajtach przypominają te w rodzinie też pod tym względem, że są tam niepisane reguły, których nikt nigdy nie wypowiedział, ale obowiązują. W Węgajtach są pewne struktury i hierarchie, dla nowych osób niewidoczne, które trzeba wyczuć. [...] nie wiadomo, kto jakie ma prawa albo jakich nie ma, na ile należy powierzyć się drugiej osobie, a na ile można coś samemu zmienić. Te niepisane reguły niektórych ludzi blokują, innym dają dużo wolności (Barbara).

Wbrew pozorom ciepłe i rodzinne relacje panujące w Węgajtach utrudniają przejrzyste nakreślenie zasad regulujących porządek pracy twórczej. Nawet jeśli się zdaje, że Wacek i Mutka „bardzo pilnują swoich granic” (Marijka), to „pod adresem Węgajty 18 przestrzeń prywatna i publiczna się wymieszają” (Zofia). Niemożność ostrego rozgraniczenia zawodowych i osobistych aspektów relacji z uczestniczkami i uczestnikami IST często decyduje o ich odejściu z Teatru – nie tyle z powodów artystycznych, co w poczuciu, że przyszedł naturalny czas „opuszczenia rodzinnego gniazda” (Izabela).

Ostatecznie oni mają rodzonych synów, którzy zawsze będą u nich na pierwszym miejscu. To też był powód mojego rozstania z Węgajtami. Żeby nie mieć za dużych oczekiwań, bo mogłoby to być niebezpiecznie dla obu stron (Izabela).

Zdecydowanie wolę z Mutką i Wackiem mieć kontakt osobisty, pozakontekstowy. Na pewne obrazy chyba nie mam w sobie otwartości (Justyna).

Splot tego, co osobiste, z tym, co profesjonalne, dotyczy bowiem nie tylko relacji między Sobaszkami a adeptami IST, lecz także wątków ich relacji małżeńskich przeniesionych mimowolnie do sali teatralnej.

Sobaszkowie prowadzą tu domowe gospodarstwo, teatr, zajęcia i ludzi. Oboje z bagażem osobistych spraw wnoszonych wielokrotnie we wspólną przestrzeń. Przykładowo Wacław w obecności adeptek i adeptów IST uciszał Mute, dyscyplinując w ten sposób współzałożycielkę, administratorkę, fundraiserkę, aktorkę Teatru Węgajty, bez której Teatr by nie przetrwał (Zofia).

To jest bardzo trudny duet – Wacek, Mutka. Oboje wnoszą totalnie różne rzeczy i czasami jedna przestrzeń pracy była niewyporna na obie jakości. Często odbywało się to kosztem jednej osoby i zazwyczaj była to Mutka. W takich momentach ujawniała się hierarchiczność teatralna (Justyna).

Jest jeszcze Mute, której praca – może niedoceniona, czasem pozostawiona w cieniu – jest niezastąpiona. [...] Zawsze chętna wesprzeć, pomóc, doradzić. Uważam, że Mute wykonuje tam olbrzymią pracę. Oni obydwie ten teatr niosą (Eliza).

Teatr Węgajty jawi się zatem jako teatr budowany zgodnie z modelem rodziny, i to rodziny o tradycji patriarchalnej. Jego paternalistyczny charak-

ter nie tylko objawia się czasem w postawach założyciela (który, jak zauważa Zofia, „mimo równościowych deklaracji tkwi [...] w patriarchacie”), lecz przenika także podstawowe struktury komunikacyjne, stając się przyczyną większości konfliktów, do których w Węgajtach dochodzi. Problemem okazuje się to, że w teatrze, w którym jego członkinie i członkowie czują się jak w domu, trudno jest rozpoznać relacje władzy. Co więcej, ci, którzy potrafią to zrobić, najczęściej czują, że ich granice zostały wystawione na próbę, a przepełnieni emocjami nie chcą brać na siebie odpowiedzialności za obnażanie patriarchalnych mechanizmów nadużyć. W wielu przypadkach sprowadzanie codziennych sporów na grunt metarefleksji jest też dla niektórych za bardzo abstrakcyjne. Opowiada Barbara:

Nie jest to łatwe, żeby konflikty [...] sprowadzać do takiego poziomu, na którym dla wszystkich staje się jasne, że to chodzi o patriarchy i w ten sposób znowu przejawiają się jego struktury i hierarchia. [...] Niekiedy też przerasta mnie to, by dołączać intelektualny wątek do rozmowy, która jest dla mnie emocjonalna, szczególnie gdy czuję się w tym sama. Komunikacja mnie przerasta: to, że czując się źle potraktowana, muszę jeszcze wyjaśniać, co się zadziało i dlaczego tak jest. Dlatego nie da się tego tak łatwo zmienić. Dlatego wciąż jesteśmy w patriarchacie. I jeszcze ten układ tłumaczymy...

To wszystko prowadzi do pewnego rodzaju impasu w rozwoju teatralnej wspólnoty wynikającego stąd, że „trudnych kwestii [...] się nie tematyzuje” (Zofia), co może być „przyczyną traum, które niektórzy ludzie wynoszą z Węgajt: że pewnych rzeczy nie potrafią nazywać wprost i noszą je w sobie” (Marijka). Brak narzędzi, by zdiagnozować problem, to jedna z przyczyn niemożności zmiany; druga wynika z pragnienia chronienia relacji, która dla większości związanych z Węgajtami osób jest niezwykle ważna i nie bez powodu przepełniona wdzięcznością. Z jednej strony chodzi zatem o bilans zysków i strat, który wychodzi na korzyść tych pierwszych, z drugiej o zależność wynikającą z bliskości. O siłę ludzkiego przywiązania.

W momentach, kiedy dochodzi do konfliktu, ważna jest emancypacja. A my boimy się tego naszego tatusia skrzywdzić, bo on się stara i sam jest ofiarą patriarchy. Obserwuję, że wielokrotnie powtarza się ta sama sytuacja: ja stawiam granice w relacji z Wackiem, a młode feministki tłumaczą mi jego zachowanie, więc zaczynam czuć się winna, że czuję to, co czuję. Warto byłoby odważyć się przynajmniej nie tłumaczyć tego patriarchy. Nie chcę mieć więcej wyrozumiałości wobec Wacka niż wobec siebie samej (Barbara).

Częścią utrwalonej struktury władzy jest ochrona tego, kto nią dysponuje. Zatem w Węgajtach dba się i ja dbałam o komfort Wacława, chroni się go i ja go chroniłam, chociażby nie nazywając po imieniu tego, co robi (Zofia).

Powyższe wypowiedzi kwestionują wzajemność rodzinnych relacji panujących w Węgajtach. Utknięcie relacji w niedopowiedzeniach i nie-
możność realnej konfrontacji sprawiają, że pragnienie zmiany sytuacji i możliwość działania przenoszą się z zewnątrz do wewnątrz. Dlatego rozmówcy i rozmówczynie mówią o „frustracji” (Wiktoria), o „wewnętrznej walce, którą toczysz w obliczu podejścia Wacka do niektórych spraw” (Miłka), o tym, że „on powoduje, że pewne, czasem niełatwe rzeczy uruchamiają się w ludziach” (Marijka), wreszcie, że tracili „dużo czasu na obmyślanie odpowiednich do sytuacji strategii” (Zofia). Niekiedy odpuszczenie kontroli w procesie artystycznym i sprawstwa w codziennych sytuacjach na rzecz tego, by wspólnota trwała dalej, jest tym wyborem, którego dokonują uczestnicy i uczestniczki IST. W efekcie umacnia się zarówno struktury władzy w ustalonym z góry porządku (negatywny skutek uboczny), jak i międzyludzkie więzi w poczuciu wspólnej sprawy (oczekiwany efekt pozytywny).
Opowiada Sebastian:

W którymś momencie godzisz się na to, że nie musi być po twojemu. I przestajesz się frustrować, znajdujesz sens w tym, że wykonało się robotę i wykonywało się ją razem. To zasila relacje, które później kwitną.

Tak, jak w terapii, której nikt nie prowadzi, czyli o ryzyku krzywdy

Rodzinna atmosfera Węgajt, pielęgnowane tu wartości i emocjonalna bliskość, wreszcie modus działania teatru – wszystko to sprawia, że do IST ściągają ludzie wrażliwi, siłujący się ze światem, szukający alternatywy dla codzienności, w której żyją, podatni na zranienia. Te osoby w Węgajtach znajdują dom, ciepło rodzinne, które łąta braki, daje nadzieję; odnajdują enklawę, w której mogą czuć się sobą. Gospodarstwo Sobaszków przyciąga nie tylko ze względów zawodowych (jako przestrzeń rozwoju artystycznego), ale przede wszystkim ze względów wspólnotowych – sprawia, że wszyscy czują się tu oczekiwani i akceptowani. „Zawsze czułam, że nie jestem przez nich traktowana wyłącznie jako artystka, tylko przede wszystkim jako człowiek, ważna dla wspólnoty osoba” (Miłka). Formuła Węgajt – rodzinna, spontaniczna, świadomie odprofesjonalizowana – od samego początku jest sprofilowana nie na tworzenie przestrzeni pracy twórczej, ale na tworzenie przestrzeni społecznej, w której powstaje dzieło artystyczne, co jest istotne w kontekście rozważań o zagrożeniach etycznych i sposobach zapobiegania im.

Praca artystyczna nad etiudami opiera się na wybranym przez uczestniczki i uczestników warsztatu materiale dotyczącym hasła przewodniego. „Ktoś przyniósł swój wiersz, ktoś cytat z książki, a ktoś strzępki rozmów z Dworca Głównego w Warszawie” (Paulina). Niektóre osoby sięgają do własnych przeżyć – interpretując je na potrzeby sceny, mierzą się z osobistymi doświadczeniami, niekiedy trudnymi, mającymi charakter życiowych wyzwań, czasem identyfikowanymi jako traumy. Mamy więc do czynienia z ekspresją w postaci aktu twórczego, który jest zarówno reprezentacją doświadczenia performerera albo performerki, jak i wyrazem tego, co doświadczenie to wywołało w wyrażającym je twórcy lub twórczyni i jaki miało wpływ na jego lub jej życie. Interpretując „to, co przeżyte”²⁷, co jest subiektywne, przemijające i trudne do uchwycenia, osoby wpisują swoje doświadczenie w szerszy kontekst, korzystając ze znanych sobie zewnętrznych, zakorzenionych w kulturze i utrwalonych w pamięci zbiorowej wzorców. To „wydobywanie z siebie materiału” (Paulina), a następnie szukanie ram, w które można go wpisać, kształtu, w jakim pojawi się on na scenie, jest tym, co Victor W. Turner określał jako „wywalczanie w pocie czoła znaczeń”²⁸ dla własnych kawałków życia. Opowiada Paulina:

szałam z bębniem do lasu, otwierałam szerzej uszy i klatkę piersiową, wdychając świeże leśne powietrze. To uruchamiało przepływ. Przychodziły słowa, melodie. Łapałam je za ogon, by przynieść je do sali teatralnej.

Warsztaty IST, przepełnione „doznaniem w poszukiwaniu znaczenia”²⁹, w ramach zarówno pracy indywidualnej, jak i procesu grupowego, podobnie jak praca innych grup twórczych budowanych na modelu bliskościowej wspólnoty przypominają procesy terapeutyczne. Prowadzone jednak bez profesjonalnej superwizji mogą narażać szczególnie wrażliwych uczestników i uczestniczki na ryzyko krzywdy, szczególnie w obszarze psychicznym i emocjonalnym.

Węgajty: [...] prywatny dom użyczany przez gospodarzy osobom w kryzysie (Zofia).

W Węgajtach zbierają się osoby bardzo wrażliwe, uczestnicy Innej Szkoły Teatralnej nie są przypadkowi (Eliza).

Było coś takiego w Węgajtach, co przyciągało osoby w kryzysie (Justyna).

²⁷ Zob. Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego*.

²⁸ Victor W. Turner, „Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia”, w: *Antropologia doświadczenia*, 47.

²⁹ Grzegorz Godlewski, „Victor Turner: ku antropologii doświadczenia”, 181.

Z Sobaszkami spotykaliśmy się w różnych trudnych momentach mojego życia (Miłka).

Węgajty przyciągają bardzo wrażliwe osoby, co czyni to miejsce szczególnie ciekawym i naznaczonym wyższym stanem gotowości, jeśli chodzi o wrażliwość i przypatrywanie się, przysłuchiwanie się innym (Justyna).

Byłam bowiem głodna przede wszystkim uwagi, troski, docenienia, bliskości i byłam zagubiona wśród własnych, jeszcze nierozpoznanych do końca, zdolności, możliwości i złudzeń (Zofia).

Jednym zdaniem: to zgromadzenie „nadwrażliwców” (Izabela), ludzi podatnych na zranienie, którzy „nie mają wiary w siebie, często nie mają za sobą żadnej edukacji artystycznej” (Izabela), a przy tym obciążeni są bagażem doświadczeń, sprawia, że uczestników i uczestniczki warsztatów w Węgajtach uznać należy za grupę szczególnie wrażliwą i w wyjątkowy sposób narażoną na nadużycia emocjonalne i interakcyjne. Do Węgajt przyjeżdżają osoby szukające akceptacji, które łatwo byłoby skrzywdzić krytycznym spojrzeniem czy polemicznym komentarzem. Przyjeżdżają osoby niepewne swojej wartości, a więc narażone na oddanie inicjatywy i wycofanie się. Przyjeżdżają osoby zagubione, poszukujące, znajdujące się na życiowych zakrętach, a więc podatne na ryzyko przekraczania granic osobistych i zawodowych.

Teatr Węgajty odpowiada na potrzeby tej grupy na trzy sposoby. Po pierwsze, robią to Sobaszkowie – gospodarze miejsca i organizatorzy warsztatów: wyciągają pomocną dłoń do osób w rozmaitych kryzysach, nie odrzucają, wzmacniają pewność siebie i tworzą środowisko bezpiecznego wzrostu tak artystycznego, jak czysto ludzkiego:

Docenienie mojej pracy przez Wacka, przez Teatr Węgajty, dało mi bardzo dużo – dodało pewności siebie i wzmocniło mnie jako artystkę. Mimo tego, iż wiem, że to zupełnie nie ich sposób robienia teatru. Myślę też, że Mute i Wacek są bardzo wyczuleni na to, co jest potrzebne w danym momencie różnym osobom. A mnie wtedy było to bardzo potrzebne³⁰ (Iwona).

Wacek zawsze bronił swoich granic, co różnie bywało odbierane. Ale często wspierał osoby, które nie mogły się odnaleźć w swoich środowiskach. One dużo od niego dostawały, ale i dużo dawały. Właśnie mija 30 lat, odkąd przyjechałam do Węgajt, i przez ten czas widziałam wielu ludzi, którym Wacek dawał zielone światło, podczas gdy ktoś inny powiedziałby, że ich propozycje są do niczego. Czasem dla nas jako zespołu było to niezrozumiałe, ale potem faktycznie się okazywało, że te osoby zaczynały się rozwijać, że były wspierane, że Wacek opiekował się nimi.

³⁰ Chodzi o nagrodę Złotej Baryłki, którą Iwona Konecka zdobyła podczas Wioski Teatralnej w 2015 roku za monodram *Atrapa i Utopia* (por. „Nauczyłam się wyrozumiałości. Rozmowa z Iwoną Konecką”, w tym tomie, 105–109).

Oni sporo dostawali i potem mieli na tyle siły, że odchodzili i mogli dalej działać samodzielnie. Ja sama bardzo dużo dałam, ale i wzięłam z tego miejsca. Nie było to nadużycie, to była wymiana (Marijka).

Po drugie, w Węgajtach działa uzdrawiająca siła wspólnoty, która każdorazowo się tam zawiązuje i stanowi wsparcie dla osób w emocjonalnym potrzasku, daje akceptację, wzmacnia jednostki w podejmowaniu indywidualnych wyborów, zapewnia poczucie przynależności do grupy oraz stanowi punkt odniesienia, ważny element tworzenia tożsamości:

Albo to miejsce jest jak sito i docierają tam tylko osoby, które potem bardzo dobrze się ze sobą komunikują, albo jest coś takiego, że wspólne doświadczenie przebywania i działania tam tworzy więzi. Nie wiem (Alicja).

Pakujemy się, wyjeżdżamy na wieś i do lasu, razem śpimy, razem jemy, razem zbieramy poziomki, razem idziemy od Eli do teatru i z teatru do Eli, razem jedziemy na wyprawę. Marzenie z dzieciństwa. Jedziemy bandą osób, które kochają się całym sercem, jeszcze chcemy zrobić coś nie tylko dla siebie, ale też dla innych. [...] Bo Węgajty raczej przyciągają osoby, które mają podobny światopogląd. Sama narracja wokół Węgajt od razu pokazuje wartości, na których są one zbudowane. Mogliśmy mieć różne zdania w różnych kwestiach, ale fundament był ten sam – podobny rodzaj otwartości i akceptacji siebie nawzajem (Wiktoria).

Bo to nie jest tak, że Węgajty i ludzie, którzy tam przyjeżdżają, mają jedną słuszną filozofię życia. Nie jest tak, że wszyscy jesteśmy lewakami i będziemy wygłaszać lewackie poglądy; jesteśmy ludźmi i wygłaszamy ludzkie rzeczy. Więc siedzimy w jednej sali, zajebicie się różnimy, jeżeli chodzi o podejście do niektórych spraw, ale jednak wychodzimy razem na scenę. To dla mnie był teatr: coś tak chwilowego, tak ulotnego, ale jednoczącego (Piotr).

Po trzecie, w ocenie rozmówców węgajckie metody pracy utkane są z quasi-terapeutycznych aktywności, które mogą wnikać głęboko w biografię jednostek, ich intymne doświadczenia, a także uruchamiać procesy grupowe znane z działalności psycho- i socjoterapeutycznej. Praca nad etiudami to „głęboka praca penetrująca siebie” (Eliza), „bardzo osobiste procesy” (Paulina), „wielopoziomowe doświadczenie” (Miłka). Uczestniczki i uczestnicy IST niekiedy wprost porównują zjazdy w Węgajtach do sesji terapeutycznych, a pracę warsztatową do konkretnych metod pracy arteterapeutycznej:

Ja jestem z wykształcenia arteterapeutą i moim zdaniem nie jest prawdą to, że sztuka sama w sobie jest terapeutyczna, ale to, co się dzieje w Węgajtach – jest. Tylko nie dzieje się to świadomie, tak, że my to sobie zauważymy i nazwiemy: „Oho, to właśnie działa terapeutycznie”. Sam taniec w kręgu dla wielu taki jest. Nawet dla tych, którzy nie tańczą, a obserwują. Jest wiele osób w Węgajtach, które tylko obserwują, co się dzieje, i nie wchodzą w nic, tylko patrzą i w ten sposób też coś czerpią dla siebie. To jest bez wątpienia terapeutyczne miejsce [...] (Piotr).

To jest taka sytuacja jak z terapeutą, do którego idziesz na bezpieczną godzinę raz w tygodniu. Jak jesteś będącym na co dzień w totalnym pędzie warszawianem, tam zwalniasz: masz zupełnie inny rytm życia, bliższy temu, co atawistycznie przeczuwasz jako pierwotne. W Węgajtach jest dzienna rutyna i rytuały: po śniadaniu idzie się do teatru, pracuje się, wraca do Eli na obiad, znów idzie się do teatru i cały ten czas spędza się razem. Jest przestrzeń, żeby być sobą i ze sobą. I właściwie nie ma zasięgu. Samo przebywanie w przyrodzie już jest terapeutyczne. I to nieustanne zachęcanie do bycia w naturze, to Wackowe: „Idź oddaj moc w trawę”, są pierwotnym łąčeniem z przyrodą. [...] W Węgajtach wykorzystuje się też bardzo otwierające, wręcz arteterapeutyczne elementy artystyczne takie jak maski, muzyczność – i głosów, i instrumentów – jak *jam session*, które jest transowe, zapraszające i inkluzywne, bo nie trzeba umieć ani śpiewać, ani grać, wystarczy czuć i w tym współ-czuciu z innymi wydobywać dźwięki czy ruch. Trochę jak w ustawieniach hellingerowskich: po prostu czujesz swoją rolę. Możesz uderzać raz po raz łyżką w kubek, dzwonić dzwonkiem czy wydawać z siebie ciche buczenie – wszystko to w tej symfonii głosów nabiera znaczenia (Miłka).

Na pewno jest w tym taki aspekt, że odcinasz się od swojej codzienności, od swojego rytmu dnia, od swoich codziennych spraw, telefonów, internetu. Wchodzisz całym sobą w to doświadczenie i dzięki temu dzieje się tam bardzo, bardzo dużo. I pozytywnych dla ciebie rzeczy, i rzeczy trudnych. Podczas tego procesu grupowego zdarzają się różne zatargi, jakieś nieporozumienia i sprzeczki. Z tym intensywnym byciem razem związane jest ryzyko, że możesz się z kimś nie dogadać, możesz się z kimś ścierać. Konfrontujesz się z tym, co dla ciebie jest nie zawsze łatwe (Wiktoria).

To, co dają Węgajty, to bezcenne interakcje i „unikalne doświadczenia” (Wiktoria) – takie świadectwa czytamy w niemal każdej rozmowie zamieszczonej w tej książce. Jednak relacja z Węgajtami rodzi się niekiedy w bólach, jest wymagająca i łatwo przegapić moment, kiedy zaangażowanie w działalność warsztatową może nadwyreżyć kondycję psychiczną uczestników i uczestniczek. Podczas pracy w ramach IST rozmówcy przeżywali i górkę, i dołki kondycji emocjonalnej:

Tworzenie spektaklu na podstawie improwizacji jest głęboką i wymagającą pracą. Za każdym razem bałam się wskoczyć w ten proces. Bo to nie jest tak, że będzie tylko miło, o nie! (Paulina)

Momentami czuję przemęczenie. I do tych jeszcze trzeba pojechać, i do tamtych. Po tylu latach poczułam, że wchodzę w ten węgajcki rytm i mam tendencję do przepracowywania się. Co więcej, i kolędowanie, i Dom Pomocy Społecznej, i Ali-lujka to są mocne doświadczenia. Ludzkość ma swój ciężar – sztuka pomaga to znosić, ale nie sprawia, że nie spotykamy się ze smutkiem, z dramatem. I ja po tych spotkaniach potrzebuję odpoczynku. Kiedyś tego o sobie nie wiedziałam (Barbara).

Ale we współpracy z Węgajtami bywają też trudne momenty, nie będę mówić, że nie ma. Zapusty 2017 roku były dla mnie traumatycznym przeżyciem. Pierwszy raz

spotkałam się z podopiecznymi Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, a było to trochę ponad rok po śmierci mojego ukochanego dziadka, którego odchodzeniu bardzo długo towarzyszyłam. Myślałam, że zemdleję z emocji. Z jednej strony było jakieś piękno w spotkaniu z tyloma starszymi ludźmi pełnymi niemocy, sparaliżowanymi, niesprawnymi, z drugiej – kompletnie nie byłam na to gotowa psychicznie. Nikt nas na to doświadczenie nie przygotował, a jeśli dotychczas nie miało się styczności z podopiecznymi DPS-u, to jest to sytuacja nie do wyobrażenia i może szokować. Ja ją bardzo przeżyłam. Bardzo. Tak, że byłam cała roztrzęsiona. Było to dla mnie traumatyczne doświadczenie (Miłka).

Pamiętam, że Emilia Hagelgan, wówczas już z rok związana z Węgajtami, zawiązała mi oczy w kuchni i tańczyliśmy do muzyki na żywo. Płakałam przez pół nocy ze wzruszenia. Nie wiem, dlaczego. Coś się we mnie rozpuściło wtedy, coś, do czego nie miałam dostępu wcześniej (Izabela).

Powstaje też pytanie, co z osobami, które doświadczyły w Węgajtach trudności i wyjeżdżają z poczuciem zawodu, niedopasowania, niedokończenia pewnych spraw, które zostały otwarte, i z poczuciem, że proces twórczy nie przyniósł im ukojenia. To może rodzić u uczestników i uczestniczek węgajckich wypraw niepokój, alienację, a czasem też przeświadczenie, że to one zawiodły, bo nie znalazły tego, czego szukały, nie potrafiły świadomie wykorzystać czasu w Węgajtach. Te ryzyka wynikające ze specyficznego, rodzinnego i mocno wkraczającego w intymność sposobu funkcjonowania teatru oraz podejmowania aktywności o działaniu terapeutycznym dostrzegają ludzie przez lata związani z Węgajtami. W ich wypowiedziach czytamy:

W tym kontekście zastanawiam się również, czy Węgajty nie stały się pewnego rodzaju terapeutycznym miejscem, do którego ludzie się garną, bo czują się akceptowani, bo czują jakiś rodzaj przynależności do wspólnoty. W tamtym momencie bardzo potrzebowałam takiej akceptacji i poczucia, że mam swoje miejsce. Dzisiaj myślę, że to nie jest rola teatru, by załatwiać problemy psychologiczne osób zaangażowanych w procesy teatralne, ponieważ wydaje mi się to bardzo ryzykowne (Pamela).

Trzeba uważać, żeby sobie w tej terapii [węgajckiej] – a raczej w tym przeżyciu, które może być terapeutyczne – nie zrobić krzywdy. Dlatego trzeba mieć oczy szeroko otwarte, żeby nie dochodziło do takich sytuacji, w których wyjeżdża się z Węgajt i nagle się okazuje, że świat na zewnątrz wygląda zupełnie inaczej. Żeby to doświadczenie Węgajt było w nas, ale żeby poza Węgajtami nie rozczarować się światem. Ja się już rozczarowałam po jednej Wiosce (Piotr).

Po Węgajtach wszystko zawsze jest bardzo trudne. Martin nazywa to powęgajcką depresją. To wiele mówi o naszym poczuciu braku. Nie brakuje nam nowej torebki, suszarki czy patelni, a bliskości i współczucia, od których społeczeństwo skutecznie i niepostrzeżenie nas odsuwa. Jest nas za dużo, jesteśmy za szybko, za pochopnie.

Martin przyznał, że w Węgajtach przez kilka dni przytula więcej ludzi niż w Berlinie przez cały rok. Na pewno jest jakiś powód, dla którego żyjemy życiem, jakim żyjemy. Dla którego żyję życiem, jakim żyję³¹.

Jak potem wrócić do rzeczywistości? Po dwóch pierwszych Wioskach miałem problem, żeby stamtąd wyjechać. Na jednej z Wiosek takie zdanie mi przyszło do głowy: Węgajty to życie, ale życie to nie Węgajty. Nie mogę utknąć w tym, że chcę zostać jeszcze dłużej (Piotr).

Myślę, że teatr dopuszczający do współuczestnictwa otwiera ludzi, którzy potrafią zaufać. Podobnie jest w terapii: jeśli wychodzisz z założenia, że terapia nic ci nie da, to nic ci nie da, a jeżeli jest w tobie chociaż isierka nadziei, że coś się zmieni, to rzeczywiście jest na to szansa (Miłka).

Przeszłam tam mnóstwo procesów grupowych. Formuła, jaką ma IST, skupia grupę osób w jednym miejscu na dłuższy czas: śpi się razem, je razem, tworzy, znowu śpi, je, tworzy. Jestem tam w zadaniach, które dotyczą wrażliwości. Pozbywam się masek i jestem z miękkim podbrzuszem na wierzchu. Wtedy łatwo o zranienie albo o uznanie czyjegoś gestu za raniący, a będzie on raniący, skoro dotyka miejsca ważnego dla mnie. Ciekawe, bardzo ciekawe rzeczy tam się wydarzają. Kilka sytuacji przerabiałam na swojej własnej terapii, by z kimś z zewnątrz je omówić i siebie zrozumieć (Izabela).

Węgajty, pracując z ludzkim doświadczeniem, uruchamiają procesy, które mogą naruszyć komfort i intymność uczestników, zmuszając do wykonania pracy ze swoimi lękami, pragnieniami, tożsamością. Uczestnicy i uczestniczki IST po to właśnie przyjeżdżają do teatru w stodole w środku warmińskiego lasu, gdzie mają wreszcie wyczekaną możliwość konfrontacji ze sobą, naturą, wspólnotą i światem. Jednocześnie w repertuarze węgajckich metod pracy nie ma narzędzi zapobiegania kryzysom psychicznym, a niemal każdy przechodzi podczas warsztatów i wypraw trudniejsze chwile. Ów brak sprawdzonych sposobów gojenia emocji i domykania procesu wydaje się istotną kwestią etyczną w opisie działania Teatru i podobnych mu grup artystycznych budowanych jako wspólnoty oparte na bliskich relacjach. Uczestnicy IST, przyjeżdżając do Sobaszków, stają przed morzem możliwości i doświadczeń, ale w pakiecie dostają także pełną odpowiedzialność za swoje emocje i indywidualny rozwój. Opowiada Piotr:

Ale w Węgajtach nikt nikogo nie przeprowadza przez proces. Warsztatów arteterapeutycznych tam nie ma. Owszem, dzieją się magiczne rzeczy, które dla niektórych mogą być terapeutyczne, ale trzeba sobie samemu z nimi poradzić. W Węgajtach grzebie się w człowieku i sam człowiek grzebie w sobie. I to jest trudne. Ale nie można mieć do nikogo pretensji, że to się dzieje. Marek Kościółek kiedyś powiedział, teatr nigdy nie był miejscem bezpiecznym. I trzeba mieć tego świadomość.

³¹ Agata Ziółkowska, „Tak trzeba żyć, czyli słów kilka o moim życiu wewnętrznym”, w tym tomie, 230.

Musimy brać pod uwagę to, że w człowieku czai się bardzo dużo różnych rzeczy. Kiedy damy sobie samym przestrzeń na to, żeby te emocje uwalniać, a nie mamy lidera, to musimy być liderem sami sobie.

Wieczna prowizorka, czyli o komforcie

„Tam jedno wiąże się z drugim i dlatego może to się jakoś trzyma” (Piotr). Węgałty to „wieczna prowizorka” (Zofia), „niedookreśloność zasad, która frustruje” (Wiktoria), „chaos”, „bałagan, [co] jest [...] po prostu męczące” (Sebastian), „wiele rzeczy robionych naprędce, spontanicznie, prowizorycznie” (Miłka), „węgałckie tempo i warunki, w jakich odbywają się tam rzeczy: muzyka z magnetofonu, brak światła, obsuwy...” (Iwona), „stan zawieszenia i niedookreślenia” (Zofia), który definiuje zarówno przestrzeń, jak i organizację i charakter pracy, a czasem i przekłada się na relacje. Brak jasnego podziału obowiązków tak w organizacji Teatru, jak w zadaniach twórczych sprawia, że zasady pracy są nieprzejrzyste, a odpowiedzialność za poszczególne jej elementy się rozmywa. „Nie wiadomo, kto jest odpowiedzialny za sprawy dotyczące na przykład pedagogiki, psychologii czy dynamiki pracy zespołowej albo za spojrzenie na to, co się dzieje w Teatrze przez lata. Odpowiedzialność się wymyka” (Barbara).

Wymóg dbania o warunki, w jakich przebiega proces twórczy, jest wymogiem etycznym – wiąże się z koniecznością zapewnienia komfortu pracy nie tylko na poziomie psychologicznym, ale też czysto fizycznym. W Węgałtach ryzyko związane z naruszeniem zasady komfortu dotyczy dwóch podstawowych kwestii, które wynikają z siebie nawzajem. Po pierwsze, chodzi o brak komfortowego funkcjonowania na poziomie bytowym i zawodowym. Brak wynagrodzenia za pracę twórczą definiuje charakter zespołu – pracującego nieregularnie, w zmiennym składzie – który według wielu rozmówczyń i rozmówców w pewnym momencie uniemożliwia dalszy rozwój artystyczny, ich zdaniem wymagający regularnej pracy w stałej, zintegrowanej, rozwijającej swój warsztat teatralny grupie. Po drugie, praca w Węgałtach powoduje dyskomfort, a nawet zagrożenie na poziomie fizjologicznym: podczas wydarzeń artystycznych niejednokrotnie podejmowane jest ryzyko w obszarze bezpieczeństwa a więc „pojawia się pytanie o granice tego ryzyka” (Wiktoria).

Zacznijmy od pierwszego obszaru – spraw bytowych i zawodowych. „Za pracę twórczą w Węgałtach się nie płaci” (Zofia). Reguły są jednak dla wszystkich jasne: honorarium nie jest przewidziane ani za pracę nad premierą, ani za udział w wyprawach, a za udział w Kolędzie, Zapustach i Alilui

uczestnicy i uczestniczki płacą jak za każde inne warsztaty teatralne. Należy podkreślić, że opłata za warsztaty nie jest wygórowana i zawiera wyłącznie koszt noclegu u Eli wraz z wyżywieniem oraz znacznie zaniżony koszt benzyny na potrzeby transportu uczestników do i z Jonkowa (dworzec, DPS) i opał, by ogrzać salę teatralną³².

Uczestniczki i uczestnicy IST nie mają oczekiwań finansowych wobec Teatru, niemniej nawet ci, którzy odkrywają w sobie pragnienie związania się z Węgajtami na dłużej, głównie z powodów finansowych nie mają takiej możliwości. „Wacek czasem mówi: «Przyjedź». A ja odpowiadam: «Wacku, ja muszę zarabiać pieniądze»” (Miłka). Między innymi dlatego Węgajty stają się miejscem odpowiednim przede wszystkim dla osób, które jeszcze nie są związane etatem czy też nie założyły rodziny, a konstelacje adeptów IST wymieniają się co parę lat na młodsze pokolenie.

Trudno jest brać swój jedyny urlop na wyjazd do Węgajt (Miłka).

Nie miałem tyle czasu, by tam jeździć (Sebastian).

Przychodzi taki moment, [...] że nie ma się już przestrzeni w sobie na pracę wolontariacką (Izabela).

Brak stałego zespołu oraz praca twórcza jedynie podczas zjazdów IST (a więc trzy razy do roku) mają swoje konsekwencje: osoby, które chcą rozwijać warsztat teatralny (nawet na własny koszt), nie mają ku temu warunków, bo ich energia przekierowana jest na wprowadzanie i integrowanie grupy nowicjuszek i nowicjuszy; grupy, która jest zróżnicowana pod względem umiejętności i doświadczenia teatralnego. To sprawia, że osoby dłużej związane z Teatrem Węgajty nie mają partnerów do pracy na swoim poziomie zaawansowania i nie mogą „iść dalej w swojej pracy teatralnej” (Justyna). Opowiadają rozmówczynie:

Od energii i pracy najbardziej doświadczonych aktorek i aktorów zależy, czy w ciągu zaledwie kilku dni stworzymy zgrany zespół. Chodziło nie tylko o naszą, w tym moją, energię, ale i o naszą, w tym moją, cierpliwość i umiejętność odkładania na bok własnych ambicji artystycznych dotyczących powstającego widowiska (Zofia).

Gryzła się we mnie postawa aktorki, która pracuje w teatrze i chce się rozwijać, z postawą przewodniczki, która wspiera nowe osoby i im pomaga (Justyna).

³² Przykładowo: koszt sześciodniowego warsztatu zapustnego w 2023 roku to 520 zł, z czego 420 zł to cena noclegu i wyżywienia u Eli (6 x 70 zł za dzień), a 100 zł to benzyna i opał.

Walka postaw, wymuszona przez strukturę Teatru, dla wielu jest powodem rezygnacji z dłuższej współpracy albo motywacją do działania na rzecz stworzenia stałego zespołu.

Przez wiele lat miałam nadzieję, że wokół Teatru Węgajty stworzy się komuna. Że ludzie mogliby żyć tam i pracować na życie. Do tego jednak nie doszło. Wacek i Mutka nie mieli takiego planu (Izabela).

Prowadziliśmy rozmowy o tym, że chcemy być stałym zespołem teatralnym, który ma swój warsztat i może go szlifować. Bo nie jest to możliwe, kiedy pracujemy od warsztatu do warsztatu (Sebastian).

My – mówię tu o Zosi [Bartoszewicz], Justynie [Wielgus], Emilii [Hagelganz] i o sobie – zawsze miałyśmy ochotę, żeby popracować intensywniej i mieć możliwość kontynuacji pracy. Próbowaliśmy porozmawiać czy to z samą Mutką, czy z Wackiem i Mutką, ale to było bardzo męczące i nic z tego nie wyniknęło (Barbara).

Bo jak utrzymać ciągłość pracy, kiedy masz zjazdy kilka razy w roku? To był też jeden z moich powodów odejścia od Węgajt (Justyna).

Decyzja Mutki i Wacka co do sposobu organizacji pracy ich teatru dotyczy zatem trzech napędzających się nawzajem kwestii – braku stałego zespołu, a co za tym idzie, braku ciągłości pracy, a więc braku zarabkowania, co znowu prowadzi do rotacyjnego charakteru zespołu i warsztatowego trybu pracy. I choć wydawać by się mogło, że zasady te są dla wszystkich klarowne, to jednak sama ich przejrzystość nie zapewnia poczucia komfortu. Węgajcka rodzinność i wspólnotowość, ów „tygiel dusz, serc i kreatywności” (Paulina) oraz „osoby Wacka i Mutki, ich światy i ich proste życie w rozumieniu wyzbycia się sztucznych potrzeb” (Justyna) budzą nadzieję na znalezienie w Węgajtach alternatywy tak życia, jak twórczości. Jednak teatr będący pewnego rodzaju „platformą, na którą każdy może wskoczyć” (Sebastian), przestaje wystarczać. Adeptci i adeptki powtarzali, że chcieli sprofesjonalizować i ująć w instytucjonalne ramy swoją działalność węgajcką po to, aby czuć się bezpiecznie jako pracownicy i pracownice, aby mieć zapewnioną ciągłość rozwoju zawodowego i kwestie bytowe, czyli by mogli zarabiać na pracy teatralnej. Charakterystyczne dla Węgajt niedookreślenie w połączeniu z otwartością na Innego i pielęgnowanym przekonaniem, że „każdy głos jest ważny i wart wysłuchania” (Paulina), dało złudne nadzieje na możliwość zmian. Wydaje się, że w polifonicznej formule działania Węgajt powinno znaleźć się miejsce na przebudowanie modelu pracy i dostosowanie go do potrzeb grupy teatralnej. Jeśli jednak nie jest to możliwe, a węgajcka prowizorka jest zasadą, którą Wacław i Mute chcą utrzymać, to po stronie prowadzących grupę powinna leżeć odpowiedzialność za to, by nie dawać złudnym nadziejom trwać.

Tu pojawia się druga kwestia – komfortu fizycznego i zagrożeń wynikających z warunków pracy. To, co niewątpliwie jest odpowiedzialnością organizatorów, to zapewnienie bezpieczeństwa zdrowotnego uczestnikom i uczestnikom działań. Praca teatralna, w ramach której w różnych warunkach atmosferycznych biega się po lesie, podczas warsztatów wykonuje się ćwiczenia fizyczne, przygotowując premierę, używa się niebezpiecznych narzędzi do budowy scenografii, wreszcie wyrusza się w drogę, może stanowić zagrożenie dla zdrowia. „Pamiętam wiele takich sytuacji, które uświadamiały nam, że nie jest tak, że będziemy chodzić od domu do domu i zawsze będzie miło; że te wyprawy wiążą się z ryzykiem” (Wiktoria). Czy kolędować dalej mimo śnieżyicy i mrozu? Czy wchodzić do gospodarstwa, gdzie trzeba bronić tańczącej Kozy przed podgryzającymi ją agresywnymi psami? Jak reagować, kiedy chłopaki ze wsi w stanie upojenia alkoholowego zbyt natarczywie obejmują w tańcu uczestniczki IST? W wyprawę teatralną wpisane jest przekraczanie granic komfortu, na co decydują się mniej lub bardziej świadomie wszyscy jej uczestnicy. Gdzie leży granica między brakiem komfortu, świadomym ryzykiem a narażeniem bezpieczeństwa? I kto ponosi za to odpowiedzialność?

Zdarzają się bowiem wypadki. Raz w Dziadówku „tak tańczyli, że podłoga się załamała” (Monika), innym razem „dwie osoby prawie utonęły na oczach uczestniczek i uczestników jednej z Wiosek, przekonanych, że to, co widzą, jest częścią performansu” (Zofia), kiedy indziej podczas wyprawy kolega niechcący złamał koleżance nos. A jednak na wyprawy IST wyrusza się bez ubezpieczenia, co u niektórych „rodzi poczucie odrealnienia i brak poczucia bezpieczeństwa” (Miłka). Tym bardziej, że granice poświęcenia dla „sprawy” bywały przekraczane. Opowiadają rozmówczynie:

Z jednej strony było bajecznie, gdy brnęłam w śniegu po kolana, z drugiej – miałam przemoczone buty, było mi zimno i niewygodnie (Monika).

Nie masz wyjścia, musisz określić, czy jest ci zimno, czy nie, czy chcesz dalej iść i masz siłę, czy nie. Czasami się zdarzało tak, że ktoś przyjeżdżał z jakimś wirusem, wszyscy się zarażali i każdy stał przed decyzją: idę z gorączką czy nie idę (Wiktoria).

Po okresach bardzo intensywnego wysiłku, na przykład po wyprawach, regularnie ktoś bądź kilkoro z nas chorowało. Wyczerpywaliśmy wszelkie limity sił (Zofia).

Kiedyś podczas tańca w czasie pokazu *Kalevali* zerwałam więzadło w kolanie. Nie przerywałam, grałam wtedy dalej, czułam, że muszę ten spektakl dograć do końca (Marijka).

Ze złamanym nosem [...] grałam spektakle, śpiewałam. [...] Będąc we wspólnocie, musiałam sobie radzić sama. Mieliśmy wyższy cel: trzeba było zagrać spektakl (Miłka).

I choć są to osobiste wybory, zapewnienie grupie bezpieczeństwa zdrowotnego to nie tylko diagnozowanie zagrożeń, umiejętność reagowania na nie, ale także reprezentowanie postaw ukierunkowanych na troskę o zdrowie i życie własne i innych osób. Zdawać by się mogło, że szczególnie ważne będzie to w teatrze, który jest wspólnotą. Z drugiej strony jednak na zespół składają się niezależne osoby, które powinny stanowić same o sobie. „Zdarzały się przecież sytuacje, gdy ktoś poczuł się przekroczony czy wręcz nadużyty, bo nie miał świadomości limitu swoich sił i możliwości” (Wiktorja). Gdzie zatem przebiega granica między indywidualną decyzją na temat podejmowanego ryzyka osób dorosłych uczestniczących w procesie a odpowiedzialnością prowadzących za wspólnotę?

Prawo pracy nakłada na pracodawców pewne obowiązki w zakresie zapewnienia bezpieczeństwa miejsca i warunków pracy, przestrzegania zasad BHP, rekompensaty za pracę w trudnych warunkach. Węgajty jednak nie są miejscem pracy, uczestników wypraw nie łączą umowy, a praca nie jest wynagradzana, co pozwala ominąć ten obszar refleksji w planowaniu procesu artystycznego i zarządzaniu nim. Jednak nawet jeśli spojrzymy na Teatr Węgajty jak na organizatora twórczego wypoczynku czy instytucję edukacyjną pozwalającą rozwijać się teatralnie, to również po stronie organizatorów powinno leżeć zapewnienie bezpieczeństwa uczestnikom i uczestniczkom prowadzonych przez siebie działań. Tymczasem zasady BHP w Węgajtach nie są przedmiotem regulacji i refleksji, a to może rodzić w artystach i artystkach odwiedzających Teatr poczucie zagrożenia, dyskomfortu i niepewności.

Ryzyko naruszenia zasady komfortu i bezpieczeństwa dotyczy także festiwalu Wioska Teatralna – w kontekście zarówno warunków pracy ekipy organizacyjnej, jak i uczestnictwa gości i gości w wydarzeniach programowych. „Tam są hardkorowe warunki – jakby przyjechała kontrola BHP i zobaczyła, że podczas spektaklu pod drzwiami stodoły – ewakuacyjnymi, które powinny być szerokie na tyle i tyle – siedzą ludzie, a często się położą, a czasem nawet pójdą spać...” (Piotr). Pękająca w szwach stodoła podczas spektakli prezentowanych na Wiosce to cecha charakterystyczna węgajckiego festiwalu, którego organizatorzy dążą do tego, by dla nikogo nie zabrakło miejsca na widowni³³. Ma to swój niepowtarzalny klimat, choć komfort nie jest tu priorytetem. „Ludzi jest dużo, a stodoła nie jest naj-

³³ Pandemia wprowadziła stałe zmiany w organizacji Wioski Teatralnej: na pokazy spektakli w stodole obowiązuje limit miejsc.

większa na świecie, więc robi się straszny ścisk i nagle się okazuje, że nie da się oddychać na sali albo że jest tak niewygodnie, że odbiór spektaklu bardzo spada..." (Piotr). Kiedy zainteresowanie przedstawieniem jest tak duże, że zdecydowanie przekracza kubaturę stodoły, organizatorzy niejednokrotnie podejmują decyzję o drugim pokazie, co przesuwane w czasie zaplanowane w programie wydarzenia. „Po raz pierwszy na festiwalu teatralnym miałem do czynienia z taką postawą. Gdzie indziej to jest możliwe?” (Piotr). Opóźnienia, nawet kilkugodzinne, są wpisane w tradycję Wioski, mówi się wręcz o zjawisku „węgajcki time”, który płynie tak, by tempo wydarzeń nikt nie wykluczyło. Węgajcki wymiar inkluzywności, który przejawia się też w tym, że przedstawienia nie są biletowane, nie we wszystkich przybyłych budzi entuzjazm. „Wiele osób było oburzonych i zde gustowanych zastanymi warunkami. [...] Bez kontekstu, bez wiedzy o tym, jak Mute i Wacek działają na co dzień, gdzie żyją, jakich wyborów dokonują, z kim pracują, bardzo trudno jest docenić «działania klepiskowe»” (Iwona).

Organizacją wydarzeń festiwalowych – tak na klepisku, jak w stodole – zajmuje się wolontariacko Latający Kolektyw Wioski Teatralnej³⁴. Praca „jest ciężka nie do opisania” (Piotr). W przeważającej mierze wynika to stąd, że do obsługi festiwalu o tak bogatym programie, tak wielkim zainteresowaniu i logistyce opartej na zasobach społeczności lokalnej wsi Węgajty i jej rozległej kolonii (co wymaga komunikowania się ze sobą ogromnej liczby osób oddalonych od siebie na kilkukilometrowym dystansie) zaangażowanych jest stosunkowo niewiele osób. Do tego zastane warunki pracy są dość wymagające w stosunku do zaplanowanych działań – przykładowo: wydawana z dnia na dzień gazетка festiwalowa drukowana jest na jednej, małej drukarce, co niekiedy trwa do wczesnych godzin porannych. Niemniej, „jest wiele osób, które przyjeżdżają chociażby pozmywać [...], żeby w pocie czoła mieć zapieprz na kuchni. I oni przy tym gotowaniu śpiewają. No coś fantastycznego” (Piotr).

Wiele trudności, z którymi zmagają się wolontariuszki i wolontariusze, wynika z „węgajckiego modelu pracy” opartego na „stałej czujności, stałej gotowości” (Piotr). Opóźnienia, awarie, punkty programu wymyślane

³⁴ „Kiedy finansowo jest to możliwe, wynagradzane są wszystkie stanowiska pracy podczas festiwalu; w innym razie część prac jest wolontaryjna”. Dominika Bremer, „Antropologia mocnej podmiotowości. O praktykach oporu na peryferiach”, w tym tomie, 207. Autorka pisze także o innych kontrhegemonicznych praktykach ustanawiania społeczności i pracy ze społecznością podczas Wioski Teatralnej.

ad hoc, niezapowiedziane wcześniej zadania do wykonania składają się na legendarną już węgajcką „wieczną prowizorkę”.

Zaczynasz szukać jakiegoś porządku, ale ten porządek znajduje się tam w osobie Wacka (Sebastian).

Będąc tam, musisz być w gotowości. [...] I jest jej trochę za dużo. [...] Nagle Wacek podchodzi i pyta, czy bym nie zagrał przed odczytem wiersza. I ja pytam: „Kiedy?”. „Za pięć minut” (Piotr).

Z jednej strony masz tam tyle możliwości, z drugiej – musisz stawiać dosyć samowolne kroki, żeby nagle nie zostać wciągniętym w jakąś inicjatywę, która nie do końca jest w zgodzie z tobą. I to się czasami działo, że właśnie w rozpędzie działania ktoś na coś się zgodził, a dopiero po czasie się okazywało, że nie czuje się w tym okej (Wiktoria).

To dlatego niektóre osoby mówią, że Węgajty, a już w szczególności praca przy Wiosce Teatralnej, stwarzają możliwość, by nauczyć się stawiać granice.

Było dużo takich historii, że ktoś poczuł się w jakiejś sytuacji przekroczony, bo właśnie nie postawił granicy (Wiktoria).

Teraz uczę się mówić: „stop”. [...] Czuję, że mi to ostatnio dobrze wychodzi i że Wacek i Mutka je respektują. Chociaż mają zawsze całą listę zadań do zrobienia [śmiech] (Barbara).

Praca w Węgajtach nigdy się bowiem nie kończy, a wolontariat nie ma granic. Nieustanne działanie, a w ramach niego ustawiczna praca nad sobą są też wpisane w kontrkulturowy etos, z którego Teatr Węgajty wyrasta³⁵. Stanowi podstawę „doprzodyzmu”, autorskiej filozofii Wacława będącej postawą przydatną w kryzysie. „Z kłinczu wydostawać się, szukając co jest do zrobienia. Po tym, jak po drabince”³⁶. Czy jednak taki tryb funkcjonowania będzie komfortowy dla wszystkich? Szczególnie kiedy działania w Węgajtach, obejmujące i pracę na własnym doświadczeniu, i wyzwania podczas wypraw, i wymagające spotkania w więzieniach, w DPS-ie, są tak intensywne? „I ja po tych spotkaniach potrzebuję odpoczynku. Kiedyś tego o sobie nie wiedziałam” (Barbara).

Co jest moje w tej polifonii, czyli o autorstwie

Smutno mi, że nawet w tak wspólnotowym [...] miejscu [...] trzeba było zaważać o podstawowe sprawy jak autorstwo (Miłka).

Cały proces, od powstania [...] [spektaklu] do oficjalnego uznania mojego autorstwa zajęł 10 lat (Zofia).

³⁵ Zob. Katarzyna Kułakowska, *Błażnice*, 44–49.

³⁶ Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, 162.

Niektóre sceny, o których uznano, że dobrze, żeby weszły do pokazu finałowego, a są autorstwa tych, których nie ma w obsadzie, są oddawane do grania tym, którzy w tej obsadzie się znaleźli (Alicja).

Od 2010 roku rokrocznie Teatr Węgałty wypuszcza nowy spektakl, na który składają się autorskie etiudy adeptek i adeptów IST stworzone podczas wypraw i poprzedzających je warsztatów (kolędniczego, zapustnego i alilujkowego), wybrane i ułożone w całość przez Wacława. Premierowy pokaz całorocznej pracy odbywa się latem, podczas Wioski Teatralnej. Warunkiem dostania się do obsady spektaklu jest udział we wszystkich trzech wyprawach i parodniowym zjeździe zespołu tuż przed Wioską, mającym na celu wypracowanie finalnej wersji pokazu. Taka struktura pracy, w której „fragmenty spektaklu [...] [są] utkane z własnych przeżyć, tęsknot, snów, słów, pomysłów, zapożyczeń, cytatów” (Zofia), a „autorstwo często [...] nie jest tożsame z wykonawstwem” (Miłka) i jednocześnie „bardzo krótko pracuje się nad finałem” (Alicja), a twórcy i twórczynie nie mają wpływu na kształt całości, stwarza ryzyko naruszenia własności intelektualnej i praw autorskich.

Indywidualna praca nad etiudami, na której opiera się spektakl, jest procesem niezwykle osobistym, bazującym na improwizacji wysnutej z własnego doświadczenia, do czego zachęca Wacław. „To może być z brzucha, to może być brzydkie, to może być nieociosany klocek” (Paulina) – zwykł mawiać. „Każdy pracuje nad swoim kawałkiem, ten spektakl powstaje z nas” – opowiada Basia. Nic dziwnego, że uczestnicy i uczestniczki warsztatów silnie identyfikują się ze stworzonymi etiudami, w których – jak mówią – „naprawdę mogliśmy pokazać siebie” (Paulina).

Mając absolutną wolność w kreowaniu własnej wypowiedzi scenicznej, mają niewielki wpływ na to, jak będzie wyglądała całość – w jakiej kolejności wyjdą na scenę, w jakim kontekście pojawi się ich etiuda, wreszcie: jaki będzie wydźwięk skomponowanej przez Wacława całości. Na etapie pracy indywidualnej proces jest zatem w pełni demokratyczny – każdy głos jest jednakowo ważny, dla każdego jest zapewniona przestrzeń, by został usłyszany. „Czy jednak by uznać, że praca jest demokratyczna, wystarczy to, że oddane jest pole do tworzenia osobistych mikronarracji?” (Wiktoria). Od tego momentu bowiem „kompozytorem scen” (Wiktoria) jest Wacław.

Z jednej strony osoby z zespołu tłumaczą taki charakter pracy jej tempem, z drugiej jednak opowiadają o sprzeczkach i napięciach wynikających z autorytarnych niekiedy decyzji Wacława, którego status nie dla wszystkich jest jasny.

Powiedziałabym raczej, że Wacek jest producentem. [...] Nie powiedziałabym, że jest inscenizatorem, bo nic nie inscenizuje. Nie jest reżyserem, bo nie daje uwag reżyserskich, [...] natomiast czasem umieszcza cię w postaci, którą nie chcesz być, a usuwa scenę, na której ci z jakiegoś powodu zależało. I to tyle. Nie tłumaczy się, nie uzasadnia. Nie wiesz, dlaczego tak jest, po prostu masz to przyjąć i zaakceptować, nawet jeśli się z daną propozycją nie zgadzasz (Miłka).

Wacek brał odpowiedzialność za spektakl. I nigdy nie miałam poczucia, że on sobie przypisuje więcej, niż dał (Izabela).

Nie było o czym dyskutować, bo wydawało się, że jego propozycja była najlepszym możliwym rozwiązaniem (Paulina).

Przy takim tempie pracy musi być ktoś, kto wybiera etiudy do powarsztatowego spektaklu [...] i układa je w całość [...]. Wacek nie pyta, które sceny nam się podobają i w jakiej kolejności chcielibyśmy je pokazać. Albo pyta, ale i tak potem robi swoje, nie zważając na nasze sugestie czy uwagi (Miłka).

Nie ma przestrzeni, żeby zespół miał udział w dyskusji nad całością. [...] Spotkałam się z sytuacjami, że zespół nie chciał, żeby dany spektakl wyglądał tak, jak Wacek zaproponował. Każdy czuł się odpowiedzialny za swoją część, ale nie za całość. Pojawiają się tam takie wątpliwości (Alicja).

Wątpliwości pojawiają się przede wszystkim w kontekście autorstwa. Kto jest właścicielem spektaklu? Kto ma do niego prawa?

Nie chcę, żeby to brzmiało arogancko – uważam, że Wacek wykonuje wielką pracę, ale sceny powstają z nas (Barbara).

Niby przyjeżdżając tam, godzimy się na wystąpienie pod szyldem Wacka Sobaszka, ale mnie brakuje jasnego komunikatu, że jest to praca oparta na autorskich etiudach. Zamiast tego czytamy: „inscenizacja: Wacław Sobaszek” (Miłka).

Z tyłu głowy trzeba mieć to, że to jest Teatr Węgajty podpisany nazwiskiem Sobaszek. To jest w dalszym ciągu praca dla marki, którą są Węgajty (Piotr).

Wydawać by się mogło, że sprawa jest prosta: każdy ma prawo do własnej sceny, a spektakl jest efektem pracy kolektywu. Rzecz jednak się komplikuje, gdy nie wszyscy twórcy wykorzystanych w spektaklu scen wejdą do obsady spektaklu finałowego. Obsady bowiem „Wacek nie wybiera talentem, nie wybiera konfiguracją w zespole, wybiera tych, którzy mają wspólnotę doświadczeń” (Alicja). Tworzenie zespołu na premierę według tak nieostrych kryteriów sprawia, że za każdym razem dochodzi do sytuacji, w których ktoś gra scenę nie swojego autorstwa, często bez wcześniejszego porozumienia z twórcą.

To nie było tak, że się spotkałyśmy i ja przekazałam Pameli swoją rolę. To wychodziło z zapamiętania Wacka albo jeszcze innych osób, które pamiętały, że Ala to tak robiła (Alicja).

To czyjaś własność intelektualna i emocjonalna, do której prawa z łatwością się w Węgajtach odbiera (Zofia).

Nawet nie wiedziałam, że spektakl był grany, a ważne dla mnie sceny były adaptowane przez innych. To jest kwestia autorstwa: te sceny są moje, one ze mnie wychodzą i to ja chcę o nich decydować (Barbara).

Z wypowiedzi rozmówczyń wynika nie tylko to, że autorki i autorzy scen nie mają prawa do dysponowania swoją własnością intelektualną. Warto zwrócić uwagę też na to, że proces twórczy w Teatrze Węgajty traktowany jest bez porozumienia z twórcami jak proces badawczy, w którym stosuje się zasady etyczne typowe dla badań antropologicznych. Ochrona poufności wymagana w badaniach jakościowych sprowadza się bowiem do tego, że narracja biograficzna oderwana jest od osoby i wykorzystana w dyskursie naukowym w formie zanonimizowanego cytatu, najczęściej już bez konsultacji z rozmówcą czy rozmówczynią. Są oni zatem dostarczycielami materiału do badań, producentami kontentu do snucia refleksji naukowej podpisanej nazwiskiem naukowca lub naukowczyny. Na taką rolę twórczynie i twórcy Teatru Węgajty nie chcą się godzić.

Poczucie nieposzanowania praw autorskich wśród uczestników i uczestniczek IST dowodzi, że Teatr Węgajty w ich odczuciu nie jest jedynie miejscem antropologicznych poszukiwań czy „pracy na głębościach” (Zofia), lecz w szerokim rozumieniu instytucją artystyczną prowadzącą procesy artystyczne. Ochrona osoby biorącej w nich udział powinna polegać zatem nie na ochronie jej poufności, jak w przypadku prowadzenia badań terenowych, lecz na uznaniu jej praw autorskich do dzieła. To znacząca różnica między procesem badawczym a artystycznym, która w Węgajtach zanika i generuje ryzyko naruszenia praw autorskich.

Wydaje się, że poszanowanie praw autorek i autorów do dysponowania dziełami byłoby dobrą praktyką, która nie tylko uwiarygodniłaby polifoniczny charakter węgajckich spektakli, ale też dowartościowała twórców i twórczynie, którzy z różnych powodów nie znaleźli się w obsadzie pokazu finałowego. Wówczas dokonywane za zgodą autorów włączanie scen do finału byłoby dla nich wyłącznie doświadczeniem nobilitującym, nie praktyką ambiwalentną, obciążoną poczuciem nadużycia, co pokazują zebrane świadectwa o zagubionym autorstwie w Węgajtach:

Byłam twórczynią etiud, które ostatecznie zagrał ktoś inny tak, by mój głos był słyszalny w tkance spektaklu wykonanego już bez mojego udziału (Miłka).

Dla mnie to jest piękne, że coś, co stworzyłam, było dla kogoś na tyle ciekawe, że zechciał tego użyć w spektaklu (Eliza).

Kiedy widzę, jak ktoś gra moją scenę i się angażuje, to czuję wdzięczność. I jednocześnie nie podoba mi się to, że ktoś zdecydował i za mnie, i za tę osobę. Mnie brakuje procesu, możliwości przekazania sceny. Ten brak rozmowy i to, że ktoś decyduje za mnie, boli (Barbara).

W kontekście własności artystycznej bolesne doświadczenie dla osób związanych z Teatrem Węgajty stanowi także brak „szczegółowego spisu twórczyń i twórców scen, muzyki, udźwiękowienia, a także obsady w różnych sezonach grania” (Miłka). W przypadku teatru, który nie ma stałego zespołu, tworzy spektakle zbudowane z autorskich etiud, często wykorzystuje w nich maski własnoręcznie robione przez osoby biorące udział w warsztatach, a muzyka na scenie jest improwizowana i grana na żywo, skrupulatne dbanie o odnotowanie w opisie spektaklu każdego nazwiska jest zadaniem wymagającym, niemniej nie niemożliwym, a z punktu widzenia respektowania prawa autorskiego koniecznym.

Wiem, że teraz, po wielu naradach, dyskusjach i rozmowach, zaczęto prowadzić katalog osób i zapełniać powolutku te autorskie luki w historii Teatru (Miłka).

Przed pandemią postanowiłam odejść z Teatru na dobre i uporządkować ślady obecności, które po sobie zostawię. Przypominałam Wacławowi o wciąż brakującej na stronie internetowej przy opisie spektaklu *Iwona poślubiona* wzmiance, że jestem autorką motywów muzycznych oraz że nadal moje nazwisko i nazwiska innych współtwórców i współtwórczyń spektakli nie widnieją w opisach spektakli, a przecież jesteśmy autorkami i autorami scen teatralnych tworzących ich materię oraz twórcami i twórczyniami wykorzystywanych w nich masek. Przez długi czas tłumaczyłam sobie, że to przeoczenie (Zofia).

W przypadku tak muzycznego teatru, jakim jest Teatr Węgajty, udokumentowanie autorstwa udźwiękowienia spektaklu jest równie istotne, co autorstwa scen teatralnych. Co ważne, muzycy i muzyczki występujący w Węgajtach są cały czas obecni na scenie, choć niejednokrotnie nie są autorami żadnej z etiud. W opisach spektakli nie jest też zaznaczone, co jest powszechną praktyką w innych teatrach, na jakim instrumencie grają. „A to nie zawsze jest akordeon Wacka” – śmieje się Miłka. „Czasem skrzypce, ukelele, bębny, niesamowita wokaliza, piosenki, różne, naprawdę różne formy muzyczne się przez te węgajkie widowiska przewijały, a nigdzie nie ma o tym wzmianki” (Miłka).

Zacieranie „śladów obecności” w odczuciu rozmówców i rozmówczyń dokonuje się też za sprawą „bardzo złej [jakości] dokumentacji spektakli i wypraw, co wynika z przyjętego sposobu organizacji pracy – jest jedną z wielu rzeczy robionych naprędce, spontanicznie, prowizorycznie” (Miłka). Niewątpliwie od kilku lat Teatr Węgajty z większą uwagą podchodzi

do kwestii dokumentowania i archiwizowania swoich działań, być może za sprawą tworzonego w Instytucie Sztuki PAN cyfrowego Archiwum Teatru Węgajty³⁷, którego powstanie uruchomiło w Teatrze refleksję nad istotnością dokumentacji tak unikatowych zdarzeń, sytuujących się na pograniczu działań artystycznych i społecznych. Niemniej praktykowane przez wiele lat rejestrowanie premier „przy okazji”, przez osoby przypadkowe, wykonywane często z ostatniego rzędu oraz brak dbałości o jakość dźwięku sprawiają, że indywidualne historie wydobyte „z brzucha” w trudach procesu twórczego znikają w niepamięci.

I to jest coś, co mnie frustruje: rezygnuję z własnej pracy, przyjeżdżam do Węgajt, pracuję na rzecz Teatru i właściwie nie ma po tym śladu. Mam w sobie pewnego rodzaju smutek: godzę się być we wspólnocie, ale w efekcie jestem tylko jej częścią, moja jednostkowa tożsamość niejako rozplywa się w niej, zostaje przez nią wchłonięta. Mój głos zlewa się z głosami innych jej członków. Z czasem nawet trudno jest powiedzieć, co jest moje w tej polifonii, która zrodziła się ze wspólnej improwizacji (Miłka).

Wydaje się zatem, że szczególnie w teatrach, w których po pierwsze, praca obywa się bez wynagrodzenia, a więc wymaga zaangażowania w czasie wolnym od pracy zarobkowej, po drugie, prezentowane dzieła są ekspresją doświadczeń w formie performatywnej zaangażowanych w proces osób, co zawsze jest dla nich wymagające zarówno psychicznie, jak i fizycznie, po trzecie, spektakl jest efektem pracy wspólnoty, tym bardziej ważne jest zadbanie o należytą dokumentację pracy wszystkich osób tworzących. W innym przypadku każde nieposzanowanie własności autorskiej pozbawia ich w wymiarze symbolicznym praw własności do fragmentów swojego życia. A przecież można tego uniknąć.

Podsumowanie

Obok niekwestionowanego dobra, które w Węgajtach znajdują uczestniczki i uczestnicy warsztatów, doświadczają oni także trudnych sytuacji, z którymi czasami nie potrafią się uporać i które narażają ich na przekraczanie własnych granic, odbierają poczucie sprawczości, rodzą konflikty wewnętrzne. Ryzyka w obszarze etyki opisałyśmy w czterech obszarach: (1) uwikłania w relacje władzy i patriarchalną hierarchiczność mimo prób realizacji w Węgajtach wertykalnego, demokratycznego modelu działania;

³⁷ Archiwum Teatru Węgajty (www.archiwumwegajty.pl) powstało w ramach grantu „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (SONATA BIS 7: nr 2017/26/E/HS2/00357).

(2) możliwych krzywd emocjonalnych doznawanych podczas procesów grupowych i aktywności o charakterze terapeutycznym, które tworzą modus pracy Teatru; (3) deficytów komfortu w obszarach bytowym i fizycznym, związanych z prowizorycznym, odprofesjonalizowanym stylem pracy; (4) nieostro zarysowanych kwestii oznaczania autorstwa dzieł powstających w ramach IST.

Źródła zagrożeń i wyzwań etycznych w Teatrze Węgajty leżą, po pierwsze, w pielęgnowanej tam rodzinnej atmosferze opartej na ciepłych, bliskich więziach międzyludzkich, które z jednej strony dają poczucie bezpieczeństwa i akceptacji, ale z drugiej ograniczają sferę komfortu emocjonalnego, zobowiązują do przyjęcia zasad panujących w węgajckiej rodzinie i obrońcy ich, niekiedy wbrew własnym odczuciom czy potrzebom. Familiarność Węgajt jest zarówno ich atutem, jak i niebezpieczeństwem. Po drugie, istotny czynnik ryzyka stanowi sama metoda działania Teatru, w której niejako oddolnie, bez superwizji wykorzystuje się różne techniki arteterapeutyczne i która oparta jest na uruchamianiu procesów grupowych. Takie działania bez odpowiedniego kierowania i domykania ich mogą stanowić źródło problemów emocjonalnych i mogą naruszać kondycję psychiczną uczestników i uczestniczek warsztatów³⁸. Trzecim źródłem naruszeń w obszarach etyki jest przyjęty styl funkcjonowania Teatru, który zanurzony jest w doraźności, nie zakłada ani regularności pracy zespołu teatralnego, ani regulacji kwestii bezpieczeństwa i komfortu pracy, ani dokumentowania wkładu pracy poszczególnych artystek i artystów w proces powstawania dzieł teatralnych.

Przeprowadzona przez nas analiza obszarów ryzyka etycznego w pracy Węgajt miała na celu opisanie uzyskiwanych korzyści i kosztów, które ponoszą osoby należące do kolejnych ekip teatralnych. Uważamy, że odsłonięcie dylematów etycznych wiążących się z funkcjonowaniem Teatru Węgajty jest ważne przede wszystkim z powodów emancypacyjnych i praktycznych – taki wgląd tworzy warunki do świadomego wejścia w proces, pozwala uporządkować oczekiwania względem Teatru, zdefiniować relacje i ustanowić swojego rodzaju kontrakt uczestnictwa w zakończonych wyprawami zjazdach IST. Potrzeba zewnętrznej refleksji nad kwestiami etycznymi w Węgajtach jest zresztą wyrażana przez osoby związane artystycznie z Teatrem. Mówi Barbara:

³⁸ Po raz pierwszy w historii Teatru Węgajty po warsztacie alilujkowym 2023 Sobaszkowie wraz z grupą uczestniczek i uczestników IST mają w planach ewaluację tegorocznych działań przy wsparciu wykwalifikowanego facylitatora.

Zresztą trzeba by znaleźć kogoś, kto by poprowadził takie spotkanie, najlepiej jakąś superwizorkę czy superwizora. Nie prowadzi się samemu terapii w swojej rodzinie [śmiech].

Nasza analiza może być wstępem do działań na rzecz zmiany etycznej w instytucjach takich jak Węgajty. Pozostaje przy tym otwarte pytanie o współczesną rolę teatru jako miejsca nie tylko twórczego rozwoju, ale też jako przestrzeni społecznej, więziotwórczej i terapeutycznej dla artystów i artystek. A szerzej – to pytanie dotyka możliwości etycznego poszerzania pola działalności tak Teatru Węgajty, jak i instytucji artystycznych o zadania związane z rozwojem osobistym czy treningiem kompetencji interakcyjnych. Wydaje się, że Mutka i Wacław Sobaszkowie z duchem postpandemicznych zmian w obszarze kultury zmierzają w tym właśnie kierunku, tym bardziej istotne jest wypracowywanie mechanizmów kontroli, zapobiegania kryzysom i naprawiania trudnych sytuacji.

KATARZYNA KUŁAKOWSKA

Kulturoznawczyni, antropolożka kultury, badaczka społeczna. Adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się antropologią doświadczenia i pracuje nad poszerzaniem polskiej teatrologii o perspektywę feministyczną. Kierowniczka grantu „HyPaTia. Kobięca historia teatru polskiego. Kontynuacja”. Autorka książek: *Miasto płci* (2010) oraz *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (2017). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021) i *Poli-fonia. Rzec o pracy twórczej Teatru Węgajty* (2023). Współautorka książki *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* (2023).

KATARZYNA KALINOWSKA

Socjolożka, antropolożka współczesności. Adiunktka w Collegium Civitas i Instytucie Badań Edukacyjnych. Zajmuje się socjologią emocji i miłości, metodologią jakościową oraz etyką badań, jest zaangażowana we wspieranie rozwoju pedagogiki teatru w Polsce. Autorka książki *Praktyki flirtu i podrywu. Studium z mikro-socjologii emocji* (2018). Redaktorka naukowa monografii *Teatr w pandemii* (2021). Współautorka książki *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* (2023). Pełnomocniczka Rektora ds. równego traktowania w Collegium Civitas.

SUMMARY

The ethical challenges which creative work entails and which at times are explicitly stated or remain only signalled between the lines: this was what we were acutely aware of when listening to our interlocutors discussing “caring navigation” received from Wacław and Erdmute Sobaszek. These two had created within the Węgajty

Theatre a space of freedom not only for themselves but also for the participants of the Different Theatre School: a place where you can “experiment, explore, make mistakes, doubt, be afraid, ask”, while “feeling safe when wandering.” This text concerns such ethical challenges.

In this chapter, we ask questions about the ethical quandaries in the implementation of the horizontal model of interpersonal relations in the Węgajty Theatre’s work. We ask about the risks associated with working in a theatre created via polyphonic methods of managing the artistic process and based on a community model of relations. The vision of theatre proposed by the Sobaszek family seems to create an ideal, non-violent, non-hierarchical, dialogue-oriented place of creative endeavour, and yet some participants of the Węgajty workshops and tours expressed doubts concerning the implementation of this vision – which sometimes deviated from the proclaimed values. The context for our analyses is provided by the utopian character of the Węgajty project on the one hand, and on the other, by the atmosphere currently prevailing in Polish theatre, conducive to an open discussion of negligence and wrongs as well as fact-checking inconvenient for the legends of the theatrical community; all these are broadly related to violations of dignity or freedom of theatrical employees.

In our analysis, we use the categories employed in the anthropological reflection on the ethics of field research and adapt them to the analysis of the creative process.

DOI: <https://doi.org/10.36744/9788366519657.05>