

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0003-2736-5256

Trevor Hill

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie (PL)

ORCID: 0000-0001-8691-2956

Kalevala – fragmenty niepisane Teatru Węgajty / Projektu terenowego Autoetnograficzna narracja Trevora Hilla

Abstract

Kalevala—Unwritten Fragments by Teatr Węgajty / Field Project: Trevor Hill's Autoethnographic Narration

This text discusses the performance *Kalevala The Unwritten Fragments* of the Węgajty Theatre / Field Project, which in 2000/2001 opened a new phase in the theatre's activity. The performance continued the thematic, aesthetic, and method choices of the Węgajty Village Theatre, while also opening new paths of exploration. The

group's work was particularly transformed, and a new quality was brought into its accompanying reflection, by the presence of the actor and anthropologist Trevor Hill. The analysis of Hill's autoethnographic description of their work on *Kalevala* allows us to distinguish three dimensions of autoethnography: as an innovative technique of obtaining information, as a research method (analytical autoethnography), and as an indicator of a new paradigm of producing knowledge about social life and its participants (evocative autoethnography). The use of the autoethnographic method in research on the Węgałty Theatre made it possible to access information that is otherwise difficult to obtain, including the actor's experiences and internal processes.

Keywords

Węgałty Theatre, *Kalevala*, epic poem staging, improvisation, collective creation, autoethnographic research in theatre

Abstrakt

Tematem tekstu jest przedstawienie *Kalevala – fragmenty niepisane* Teatru Węgałty / Projektu terenowego, które w 2000/2001 roku otworzyło nowy etap działalności Teatru Węgałty. Spektakl stanowił kontynuację wyborów tematycznych, estetycznych oraz związanych z metodą pracy Teatru Wiejskiego „Węgałty” a zarazem otwierał nowe drogi poszukiwań. Elementem w szczególności sposób transformującym pracę i wnoszącym nową jakość w towarzyszącą jej refleksję była obecność w zespole Trevora Hilla – aktora a równocześnie antropologa. Analiza autoetnograficznego opisu pracy nad *Kalewałą* autorstwa Hilla pozwala wyodrębnić obecne w nim trzy wymiary funkcjonowania autoetnografii: jako nowatorskiej techniki pozyskania informacji, jako metody badawczej (autoetnografia analityczna) oraz jako wyznacznika nowego paradygmatu wytwarzania wiedzy o życiu społecznym i jego uczestnikach (autoetnografia ewokatywna). Zastosowanie metody autoetnograficznej w badaniach nad Teatrem Węgałty pozwoliło dotrzeć do informacji trudnych do uzyskania w inny sposób, w tym dotyczących doświadczeń i procesów wewnętrznych aktora.

Słowa kluczowe

Teatr Węgałty, *Kalevala*, inscenizacja eposu, improwizacja, kreacja zespołowa, badania autoetnograficzne w teatrze

Od 1986 w małej warmińskiej wsi pracuje teatr, który trzykrotnie zmieniał formułę działalności a wraz z nią też nazwę: Teatr Wiejski „Węgałty” (do 1996), Teatr Węgałty / Projekt terenowy (1997–2011) i od 2012 Teatr Węgałty. Teatr Wiejski „Węgałty” założony przez Erdmute i Waclawa Sobaszków oraz Małgorzatę Dzygadlo-Niklaus i Wolfganga Niklause po spektaklu-koncertcie *Książeczka nigunim*¹ i przedstawieniach: *Historie Vincenza: Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźne... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswieszczenym Metropolicie* (1988), *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) oraz *Opowieści kanterberyjskie* (1996) rozdzielił się w 1996 na Scholę Teatru Węgałty (obecnie Scholę Węgałty), kierowaną przez Niklause i Teatr Węgałty / Projekt terenowy z Sobaszkiem jako dyrektorem artystycznym. W tym drugim zespole do 2000 roku oprócz Sobaszków na stałe² pracowała jedynie Marijka Łubjancewa³.

Kalevala – fragmenty niepisane Teatru Węgałty / Projektu terenowego jako pierwsze przedstawienie zrealizowane w nowej formule zespołu stanowiło ważny etap w historii teatru. Można dostrzec w nim zarówno kontynuację wyborów tematycznych, estetycznych oraz związanych z metodą pracy Teatru Wiejskiego „Węgałty”, jak również otwarcie nowych dróg poszukiwań. Element w szczególności sposób transformujący pracę i wnoszący nową jakość w towarzyszącą jej refleksję wprowadzała obecność Trevora Hilla, szkockiego instruktora – lalkarza, aktora i muzyka, a równocześnie antropologa, doktoranta na Uniwersytecie w Edynburgu. Hill zastosował zarówno nowe narzędzia (maski gipsowe i teatr cieni), jak i metody rozwijania kompetencji społecznych, zmierzające w kierunku większej demokratyzacji działań zespołowych. Szczególne znaczenie ma fakt, że w blisko czterdziestoletniej pracy Teatru Węgałty Hill był jedynym człowiekiem o podwójnej tożsamości zawodowej – artystycznej i badawczej, który w pełnoetatowym wymiarze zaangażował się w latach 2000–2001 w pracę teatralną w Węgałtach, dołączył do wówczas trzyosobowego zespołu i zamieszkał w sąsiedniej wsi. Współtworzył działania Projektu terenowego, w tym spektakl *Kalevala*, równocześnie badając metodę pracy twórczej. Jego teksty mogą być

Badania, których wynikiem jest część tekstu autorstwa Magdaleny Hasiuk, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/H52/00357.

¹ Ryszard Michalski podaje inny tytuł: *Książeczka Nigunów*. Zob. Ryszard Michalski, „Ośrodek Działań Teatralnych Pracownia przy Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie”, w: *80-lecie amatorskiej twórczości teatralnej: Z przeszłości polskiego ruchu społecznego na Warmii, Mazurach i Powiślu*, red. Henryk Behnke et al. (Olsztyn: Towarzystwo Kultury Teatralnej, 1987), 28.

² W latach 1997–1998 w Teatrze Węgałty / Projekt terenowy pracował również fotograf Jan Olędzki, zajmujący się logistyką.

³ Marijka Łubjancewa później występowała jako Marijka/Nela Brzezińska.

przykładem badań autoetnograficznych⁴ i są jedynymi dotychczas opublikowanymi tego typu badaniami poświęconymi Teatrowi Węgajty.

W tekście przedstawimy charakterystykę szczególnego dla Węgajt spektaklu *Kalevala – fragmenty niepisane*, autoetnograficzny opis pracy nad nim oraz analizę tego opisu.

W dniach 2–3 marca 2000 roku Teatr Węgajty / Projekt terenowy został zaproszony przez Polski Konsulat w Barcelonie do udziału w spotkaniach poświęconych pracy Jerzego Grotowskiego. Miał zagrać spektakl zapustny o przewrotnym tytule *Carnestoltes – Carnaval (Góry mięsa – Mięsopest)*. Prezentacja zawiśla na włosku, gdy na stacji benzynowej w Orange zapalił się wypożyczony przez teatr samochód. Powodem pożaru był defekt techniczny. Ostatecznie twórcy znaleźli transport zastępczy i zagrami spektakl⁵. Po powrocie do Polski mierzyli się z dylematem: czy zaangażować się w proces z firmą, która wypożyczyła wadliwy pojazd czy energię, którą pochłonąłby proces, skierować na inną aktywność? W takiej sytuacji rozpoczęły próby *Kalevali*.

Już sam wybór tekstu przebiegał odmiennie niż dotychczas. Do tej pory to Wacław Sobaszek przedstawiał propozycje zespołowi. Tym razem impuls wyszedł równocześnie od niego i od Trevora Hilla, zainteresowanego od dawna fińskim eposem. Sobaszka do *Kalevali* skłonił Stanisław Vincenz, który umieścił ją w autorskim wyborze najwybitniejszych arcydzieł literackich⁶. Znaczącą rolę w tym wyborze odegrała również Magda Grudzińska⁷ – w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych uczestniczka wielu węgajckich wypraw. To ona przywiozła do teatru płytę CD z różnymi formami melorecytacji *Kalevali*, wydaną w 1996 przez Radio France⁸. Tekst zainteresował węgajckie aktorki. Erdmute Sobaszek odwołała się do niemieckojęzycznego tłumaczenia eposu i wprowadziła do projektu temat związku *Kalevali* ze środowiskiem antropozofów⁹. Z kolei

⁴ Trevor Hill, „The Use of Literature and Songs from Varying Cultures in Węgajty Theatre's *Kalevala: fragmenty niepisane*”, *Acta Neophilologica*, 25, no. 1 (2023): 51–69, <https://doi.org/10.31648/an.8664>.

⁵ Prezentacja zakończyła się niemal skandalem towarzyskim. Spektakl Teatru Węgajty ze względu na estetykę i tematykę nie mieścił się w oczekiwanej postgrotowskiej formule teatru i spotkał się z krytyką ze strony pracowników Konsulatu.

⁶ Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

⁷ Magdalena Grudzińska, teatrolożka, dyrektorka Teatru im Wojciech Bogusławskiego w Kaliszu (2014–2017). Informacja o jej wpływie na zainteresowanie *Kalevalą* na podstawie rozmowy przeprowadzonej przez M.H. z Marijką Brzezińską 17 listopada 2022 w Warszawie.

⁸ *Finlande: Music Traditionelle*, 1996, Harmonia Mundi, https://www.discogs.com/pt_BR/release/5624801-Various-Finlande-Musique-Traditionnelle. Łubjancewa spisywała partyturę z nagrań. Ostatecznie do spektaklu została włączona inna pieśń w języku saami – kołysanka *Oade oobažán* (Śpij moja siostrze). Hill, „The Use of Literature”, 57–58.

⁹ Rudolf Steiner, *Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt: Kalewala – Olaf Asteson – Das russische Volkstum – Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen* (Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1993). Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

Marijkę Łubjancową zainspirował wątek wiedźm i praktyk magicznych. Aktorka, interpretując Panią Pohjoli, poszukiwała doświadczeń, które kilka miesięcy po premierze, w czerwcu 2001 odnalazła podczas wyprawy badawczej do Swaryciewicz w Ukrainie. Uczestniczyła wówczas w obrzędach Zielonych Świątek, podczas których kobiety płakały, szeptały, śpiewały na grobach. Łubjancewa próbowała „podłączyć się” do takiego rodzaju energii i wykorzystać ją w pracy¹⁰.

Od początku prób oczywiste było, że na scenę zostaną wprowadzone tylko fragmenty eposu. Wybór inscenizowanych wątków rezonował z indywidualnymi poszukiwaniami wykonawców, tematem pograniczny kulturowych ważnym dla teatru, jak również z ówczesną sytuacją polityczno-społeczną jednoczącej się Europy. Kwestie otwierających się granic, międzynarodowej wymiany, ale także ryzyko eskalacji działań kryminalnych (handlu ludźmi, wzrastającej przestępczości) znalazły rezonans w *Kalevali*. Pobrzmiwał w niej temat wojny: niedawno zakończonej na Bałkanach¹¹ oraz prowadzonej w tamtym czasie przez Federację Rosyjską w Czeczenii. Na jednym z poziomów interpretacyjnych spektakl, podobnie jak wszystkie poprzednie, stawał się komentarzem do aktualnej sytuacji politycznej. Te subtelne odniesienia nie przez wszystkich widzów zostały odczytane. Dla reżysera szczególnie ważne było przesłanie filozoficzne. *Kalevala* miała inspirować do formułowania pytań o źródła zła. Sobaszek dostrzegł w walce dwóch zwaśnionych wiosek, dwóch stron świata (Kaleva i Pahjola), alegorię pogrążonych w wojnie państw. Wskazywał, w jaki sposób emocjonalna frustracja „Lemminkäinena wywołana tym, że żona poszła na wiejską zabawę, zmienia się w zapalcząwość, szukanie wroga, chęć odwetu [...] [Tymczasem – M.H.] wróg tkwi w naszym wnętrzu. A nam wydaje się nieraz, że musimy szukać go w świecie” – konstatował Sobaszek¹².

W *Kalevali*, podobnie jak w przedstawieniach Teatru Wiejskiego „Węgałty” wskazać można realizację idei „zstąpienia na ziemię”¹³. W praktyce oznaczało to inscenizowanie tekstów, w których twórcy potrafili odnaleźć połączenie ze znaczącym doświadczeniem topograficznym – Warmii lub miejsc stałych wypraw (Beskid Niski, Suwalszczyzna). Do wszystkich spektakli Teatru Wiejskiego „Węgałty” włączano też ślady materialne związane z lokalnym kontekstem, jak również pieśni, tańce, zawołania, instrumenty muzyczne, performatywne struktury obrzędowe, wykorzystywane przez zespół podczas wizyt u gospoda-

¹⁰ Na podstawie listu Marijki Brzezińskiej do M.H. z 15 czerwca 2023.

¹¹ Temat ten był znaczący dla Sobaszka podczas inscenizacji *Opowieści kanterberyjskich*.

¹² Wacław Sobaszek, „Ten spektakl to pytanie...”, *Zeszyt festiwalowy Wioski Teatralnej*, 11 lipca 2005, 4.

¹³ Na podstawie wypowiedzi Wacława Sobaszka, „W stronę tradycji żywej: Z Wacławem Sobaszkiem, dyrektorem Teatru Wiejskiego Węgałty, rozmawia Tadeusz Kornaś”, *Teatr*, nr 1 (1997): 41.

rzy lub przejmowane od nich w trakcie wypraw kolędniczych i alilujkowych. Dzięki tym zabiegom przedstawienia posiadały wyraźny rys metateatralny. Na metapoziomie stawały się opowieściami o kolędnicach, alilujnikach i średnio-wiecznych kuglarzach. W *Kalevali* budowanie tego wymiaru jeszcze nie zanikło, ale odbywało się w sposób o wiele bardziej subtelny (pomysł reżysera, by ukazać sceny fińskiego eposu z pozycji trubadurów wcielających się w postaci *Kalevali*, ostatecznie został odrzucony).

W przypadku *Kalevali* Waclaw Sobaszek odnalazł połączenie między fińskim eposem i bliskim zespołowi doświadczeniem topograficznym, przywołując Truso (VII–X wiek) – wyspecjalizowane skandynawskie centrum rzemieślniczo-handlowe położone we wschodniej części delty Wisły nad jeziorem Drużno. W osadzie należącej do nadbałtyckiej strefy gospodarczo-kulturowej zamieszkiwali we wczesnym średniowieczu Skandynawowie, Prusowie i wschodni Słowianie. Była ona jednym z miejsc kontaktów ze społecznościami zajmującymi brzegi Bałtyku, między innymi z Finami¹⁴. Nie można wykluczyć, że do Truso docierali także ci, którzy znali i opowiadali historie, spisane wiele wieków później (w 1835 i 1849) przez folklorystę Eliasa Lönnrota i włączone do *Kalevali* w formie jaką znamy.

Z kolei wśród „śladów materialnych” wprowadzonych do spektaklu, nawiązujących do lokalnego kontekstu wymienić należy raczej przedmioty związane z osobistą historią wykonawców oraz z prehistorią zespołu. Erdmute Sobaszek w roli Matki Lemminkäinena wykorzystwała dużą czarną chustę, momentami przypominającą welon, należącą wcześniej do babci Waclawa, chłopki spod Ożarowa. Maskę Kruka wprowadzoną przez reżysera malarz Tadeusz Piotrowski wykonał do *Skaczącej myszki* (1981) – przedstawienia Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia (1977–1981) współtworzonej przez Sobaszków w Olsztynie. W *Kalevali* po raz pierwszy zespół wykorzystał stworzone przez aktorów maski gipsowe inspirowane komedią *dell'arte*, wprowadzone do arsenału środków teatralnych zespołu przez Trevora Hilla¹⁵.

Kalevala precyzyjnie wpisuje się w linię ewolucyjną formy eposu, szczególnie ważnej dla Teatru Wiejskiego „Węgałty”. Realizując pierwsze spektakle zespół konsekwentnie sięgał po wielkie narracje i wybierał z nich pojedyncze wątki, obrazy i głosy, zaplatając je w patchworkową tkaninę i prezentując w teatralnej

¹⁴ Marek Franciszek Jagodziński, *Truso – legenda Bałtyku* (Elbląg: Muzeum Archeologiczno-Historyczne, 2015), 15, 21–24, 43, 81–82.

¹⁵ Hill przygotował maskę z dużym nosem wprowadzającą ityfaliczne skojarzenia. Z trzech masek wykonanych przez Łubjancową najbardziej ekspresyjna była maska Pani Pohjoli. W tworzeniu jej aktorka inspirowała się doświadczeniami ze spotkań z kobietami podczas wizyt teatru w Schronisku dla Osób Bezdomnych w Olsztynie. Na podstawie rozmowy z Mariją/Nelą Brzezińską (Mariją Łubjancową) przeprowadzonej przez M.H. 17 listopada 2022 w Warszawie.

formie zbliżonej do storytellingu, wzbogaconej o kolędnicze, alilujkowe lub kułgarskie interludia złożone z pieśni, tańców i działań mimowych. We wszystkich spektaklach od *Historii Vincenza* do *Opowieści kanterberyjskich* elementy epickie były stopniowo ograniczane na rzecz wyłaniającej się coraz wyraźniej formy dramatycznej, łączącej elementy tragedii i tragicomedii. Ten proces stanowił niejako rewers analizowanego przez Pétera Szondię w *Teorii nowoczesnego dramatu* (1976) zjawiska stopniowego wkraczania elementów epickich w formę współczesnego dramatu. W emancypacji formy dramatycznej w przedstawieniach Teatru Wiejskiego „Węgałty” przełomowy etap wyznaczała właśnie *Kalevala*. Ewolucji formy dramatycznej towarzyszył rozwój elementów komicznych i aluzji erotycznych. Począwszy od *Opowieści kanterberyjskich* wyraźnie wzrastało też znaczenie postaci kobiecych. W *Kalevali* wspomniane tendencje postępowyły. Głównemu bohaterowi Lemminkäinenowi (Trevor Hill) towarzyszyły silne postaci kobiece: Matka (Erdmute Sobaszek) i Pani Pohjoli (Marijka Łubjancewa) oraz dwie bardziej epizodyczne – Kyllikki i Siostra (obie w interpretacji Łubjancowej). Postaci męskie: Pan Pohjoli i Kruk (grane przez Sobaszka) były drugoplanowe. Erdmute Sobaszek zwróciła uwagę, że w każdym kolejnym spektaklu Teatru Wiejskiego „Węgałty”, a następnie w *Kalevali* i *Synczyźnie* (2004) – przedstawieniach Teatru Węgałty / Projektu terenowego pojawiały się coraz bardziej wyraziste, pełnowymiarowe postaci¹⁶. Ta ewolucja wynikała zapewne z większego doświadczenia wykonawców w pracy z ciałem, gestem, ruchem, maskami (od *Kalevali*), ale także takiego wyboru materiału literackiego, który akcentował znaczenie postaci.

Praca nad scenariuszem od początku odbywała się w kilku językach. Podstawą były wydania eposu po rosyjsku i ukraińsku, angielsku, niemiecku i po polsku w dwóch przekładach: Jerzego Litwiniuka i Józefa Ozgi Michalskiego. Decyzja o wielojęzyczności przyszłego przedstawienia wynikała z konieczności. Zespół nie posługiwał się żadnym wspólnym językiem. W pracy na próbach oznaczało to, że podczas gdy aktor(ka) czytał(a) na głos fragment tekstu w swoim języku, pozostali śledzili odpowiednie wersy w dostępnych przekładach. „*Kalevala* torowała drogi porozumieniu” – podkreślał reżyser¹⁷. Fińska opowieść stawała się rodzajem „wspólnego języka” i systemu odniesień. Taki rodzaj pracy znacznie silniej akcentował znaczenie warstwy dźwiękowej tekstu i jego muzyczność, docenioną przez krytyków¹⁸, równocześnie inspirował wykonawców do

¹⁶ Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek przeprowadzonej przez M.H. 20 marca 2020.

¹⁷ Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

¹⁸ Joanna Wichowska, „(Nie) wystarczy być”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 69 (2005): 70.

wprowadzania do spektaklu dodatkowych elementów pochodzących zarówno z własnych kultur, jak i z kultur egzotycznych. W ten sposób do *Kalevali* trafiły liczne pieśni ludowe: polska, niemieckie, rosyjska, ukraińska, fińska i wykonywana w języku Saami¹⁹. Reżyser włączył do przedstawienia w funkcji dramatycznej również elementy treningu (np. wirowanie).

Kalevala była jedynym przedstawieniem Teatru Węgajty, w którym z taką konsekwencją wprowadzona została wielojęzyczność. Na scenie współlistniały języki: polski, ukraiński i angielski. Jednak forma teatralna odwołująca się do wielojęzycznej rzeczywistości społecznej stawiała spore wyzwanie widzom. Część z nich wydawała się zdezorientowana a nawet zbuntowana wobec faktu, że nie rozumie części tekstu. Sytuacja zmieniła się, gdy Trevor Hilla zastąpił Jan Sobaszek i przedstawienie było grane w większości w języku polskim, jedynie postaci Marijki Łubjancewej mówiły po ukraińsku. Wielojęzyczność spektaklu stanowiła też pewne wyzwanie dla samych twórców. Komunikacja na próbach zabierała dużo więcej czasu i generowała trudności, o których wspomnimy.

Aktorzy (był nim też Wacław Sobaszek) tworzyli scenariusz wspólnie. Dziś trudno ustalić, kto wybrał historię Lemminkäinena. Trevor Hill pamięta, że decyzję podjął reżyser, ten z kolei wspominał o kluczowej roli Szkota²⁰. Lönnrot połączył w *Kalevali* pieśni o Kaukomielim i Lemminkäinenie i uczynił, jak zauważył Martti Haarvio – badacz mitologii fińskiej, ze śpiewaka i zaklinacza „fińskiego parobczaka, biegłego w pieśniach i zaklęciach [...], Don Juana”²¹. Za taką interpretacją podążył Teatr Węgajty. W pracy nad postacią Lemminkäinena Trevor Hill przeszedł od zalotnego, nieco ociężałego kochanka do uwodzicielskiego łobuza, spokrewnionego z Kapitanem i Pulcinellą z komedii *dell'arte*. Inne interpretacje folklorystów porównywały Lemminkäinena z jednym z głównych bogów nordyckich – Tyrem, jeszcze inne z Chrystusem. Haarvio wnikliwie przeanalizował również związki runa o Lemminkäinenie z egipskim opowiadaniem o księciu Cha-em-Wese i jego synu Si-Usire, w obrębie którego znalazł się „list Nubijczyka”. Badacz ustalił, że nawiązania do tego ostatniego trafiły do runa o Lemminkäinenie za pośrednictwem byliny rosyjskiej o Wawile – aktorze i mimie. Pierwsza część runa o Lemminkäinenie przywędrowała do Karelii Fińskiej z Egiptu. Druga stanowi interesujące nawiązanie do mitu ozyriackiego. Obydwa elementy prawdopodobnie trafiły na Północ za pośrednictwem skomorochów.

¹⁹ Hill, „The Use of Literature”, 58.

²⁰ Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

²¹ Martti Haarvio, *Mitologia fińska*, tłum. Jerzy Litwiniuk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979), 254.

Lemminkäinen nie był więc najbardziej autentycznym bohaterem szamańskim fińskiej poezji ludowej²².

Równocześnie w tej postaci odnaleźć można ucieleśnienie fińskiej emocji *sisu* oznaczającej wewnętrzną siłę woli, odwagę, śmiałość, ale i nadmierny upór, przekorę, utożsamiane często z „głupotą albo prostotą”²³. W przypadku mitologicznego Lemminkäinena *sisu* przejawiało się w jego niespokojnym usposobieniu, lekkomyślności, niestałości i zaznaczone zostały w samej etymologii przydomka²⁴. Bogactwo odniesień i wpływów możliwych do wskazania w postaci Lemminkäinena i jego historii pozwoliło traktować go – ale i inne postaci wybrane przez Teatr Węgałty / Projekt terenowy (Pani Pohjoli, Matka) – jako swego rodzaju palimpsesty. Ta interpretacja okazała się jednym z kluczy dla synkretycznej inscenizacji Waclawa Sobaszka.

Szukając teatralnej formy dla semantycznej wielowarstwowości wynikającej z transtekstualności²⁵ run o Lemminkäinenie, łączących wątki ozyriackie, szamańsko-magiczne z tematyką erotyczną i wojenną, zespół sięgał po elementy inspirowane komedią *dell'arte* oraz teatrem cieni, po pieśni obrzędowe i taniec. Wprowadzał także subtelne nawiązania autotematyczne do teatru obrzędowego z elementami oracji i wspólnego ucztowania oraz rodzącej się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych w Teatrze Węgałty / Projekcie terenowym, dziś ważnej dla zespołu, tradycji zapustnej²⁶.

Wątki fabularne w przedstawieniu zostały ograniczone do scen z pierwszego i drugiego cyklu o Lemminkäinenie oraz epizodu nieświadomego uwiedzenia siostry z historii Kullervo. Ostateczny scenariusz zmontowany został z fragmentów tekstów pochodzących z run: 11–15, 27, 29, 35 oraz krótkich fragmentów z drugiego i trzeciego cyklu Väinämöinena – runa: 20 i 45. Fragmentaryczny tekst, nie respektujący zasad chronologii ani klasycznej struktury dramatycznej, połączony został z pieśniami. Osia fabularną było wykluczenie Lemminkäinena z weselnego świętowania społeczności, za której pełnoprawnego członka się

²² Haarvio, *Mitologia fińska*, 255–57, 266–67, 282.

²³ Andrzej Pankalla i Joanna Grońska-Turunen, „*Sisu* – fińska emocja kulturowa i jej mitoanaliza w koncepcji R. Shwedera”, *Roczniki Psychologiczne* 13, nr 2 (2010): 30–31.

²⁴ Haarvio, *Mitologia fińska*, 263.

²⁵ Dla Gérarda Genette'a transtekstualność oznacza wszystko, co wiąże tekst „w sposób widoczny lub ukryty z innymi tekstami”, Gérard Genette, *Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014), 7.

²⁶ Martti Haarvio zwrócił uwagę na możliwe traktowanie run o Lemminkäinenie jako „tekstów obrzędowych” towarzyszących składkowym ucztom grup religijno-społecznych, a także jako oracji weselnych. Badając działania skomorochów jako dyspozytariuszy mitu o Ozyrysie badacz fińskiej mitologii wskazał, że procesje ozyriackie odprawiano w zapusty. Haarvio, *Mitologia fińska*, 282–284.

uważał. Niezaproszony, pojawił się na weselu jako intruz. Skandal towarzyski doprowadził do wybuchu wojny²⁷.

Choć forma spektaklu, podobnie jak w realizacjach Teatru Wiejskiego „Węgajty”, nawiązywała do storytellingu²⁸, opowiadanie historii odbywało się za pośrednictwem działań aktorskich, a postaci narratorów, obecne we wcześniejszych spektaklach, znikły. Dominowały elementy tragicomiczne oraz tematyka erotyczna, z tendencją do obsceniczności, która w żadnym spektaklu Teatru Węgajty nie została tak wyraźnie wyeksponowana. Reżyser podkreślał, że jej źródłem był nie tylko tekst, ale także obecność Trevora Hilla, którego *vis comica* wprowadzała podtekst erotyczny²⁹. Ważnym rezerwuarem takich nawiązań była również wykorzystana forma komedii *dell'arte*. Tadeusz Szyłłejko zwrócił uwagę, że w żadnym spektaklu Węgajt nie czerpano tak wyraźnie z pokładów ludowego humoru, jak w *Kalevalii*³⁰.

Trevor Hill

Working with Theatre Węgajty / Field Project on *Kalevala* —*Unwritten Fragments*

Between 2000–2001, The Węgajty Theatre/Field Project devised and performed *Kalevala—fragmenty niepisane (Kalevala—Unwritten Fragments)*.³¹ It was, arguably, an important piece in the group's repertoire, being the first “play” that the group performed after parting ways with members of Schola Węgajty on joint projects in 2000. However, it has been very much overlooked, having only a handful of reviews³² and popular articles³³ written about it during its lifetime and hardly anything written in the following twenty years

²⁷ Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

²⁸ Wichowska, „(Nie) wystarczy”, 70.

²⁹ Na podstawie rozmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzonej przez M.H. 28 marca 2020.

³⁰ Tadeusz Szyłłejko, „Mit w pigułce”, *Gazeta Wyborcza*, 29 stycznia 2001, 4.

³¹ For simplicity and brevity, I refer to the original epic as *The Kalevala* and Węgajty's project as *Kalevala*.

³² Przemysław Borkowski, „Po co Kalevala?”, *Portret*, nr 12 (2001): 143–45; Krzysztof Górski, „Donzuan tysiąca jezior”, *Gazeta Morska*, November 8, 2001, 7; Dorota Mrówka, „Piąty krąg wtajemniczenia”, *Gazeta Wyborcza*, November 23, 2001, 8; Szyłłejko, „Mit”, 4; Iza Walesiak, „Mroczny oddech Fina”, *Portret*, nr 12 (2001): 140–41; Sabina Waśko, „Świat zabobonów”, *Gazeta Toruńska*, March 13, 2001, 13–14; Piotr Zaczekowski, „Projekt Terenowy”, *Gość Niedzielny*, December 10–16, 2000, 18.

³³ Katarzyna Regulska, „Węgajty or Celebrations”, *Le Théâtre en Pologne*, no. 3 (2001): 17–19.

(the major exception being Magdalena Jasińska's 2012 article).³⁴ The main aim of this article, therefore, is to present a picture and partial analysis of the creative process behind *Kalevala—fragmenty niepisane* with the hope it may stimulate further research.

Having been one of the team members of the *Kalevala* project, I will present some of my recollections about the creation of the piece and highlight such aspects as the creation method, utilization and adaption of texts for dramatic performance, differences in working methods and how the process affected me as a performer and theatre practitioner. This will be examined using Foucault's theory of the "technology of self"³⁵. In addition, I shall examine critical response to the piece and how the project influenced further work by Field Project.

The WęgaJty Theatre / Field Project is an off-shoot company founded from Teatr Wiejski WęgaJty (The Village Theatre of WęgaJty), a noted "alternative" theatre company from Northern Poland. Founded in 1986 in the village of WęgaJty in northern Poland which Kocemba-Żebrowska considers "one of the most interesting and important Polish alternative theatres of the last thirty years".³⁶ Influenced by such Polish theatre practitioners as Jerzy Grotowski and the Gardzienice theatre, WęgaJty explored forms of performance in "village" customs (e.g. seasonal rituals, songs, dances and music), sometimes gathered through fieldwork expeditions to different ethnic/cultural communities in Poland.³⁷ In addition to theatrical performances, they began undertaking seasonal caroling in remote regions, often inviting guest participants, such as fellow performers, musicians and students.³⁸

³⁴ Magdalena Jasińska, „Teatr Wiejski WęgaJty jako teatr antropologiczny”, w: *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, red. Artur Duda et al. (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 219–235.

³⁵ Michel Foucault, „Technologies of the Self”, in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Luther H. Martin et al. (Amherst: University of Massachusetts, 2016), 16–49.

³⁶ Joanna Kocemba-Żebrowska, „A Foreigner in the Village: Caroling Practices by WęgaJty Theatre”, paper presented at the conference *Decentering the Vision(s) of Europe: The Emergence of New Forms*, European Association for the Study of Theatre and Performance, Paris, October 25–27, 2018.

³⁷ Justyna Biernat, „The Landscape of WęgaJty Theatre”, *Theatre Research International* 46, no. 3 (2021): 303–321; Joanna Kocemba-Żebrowska and Magdalena Hasiuk, „The WęgaJty Theatre: From Collectivity to Participation”, *Contemporary Theatre Review* 32, no. 1 (2022): 81–90, <https://doi.org/10.1080/10486801.2021.2007898>; Jasińska, „Teatr Wiejski”, 219–235.

³⁸ The caroling seasons include *kołęda* (between Christmas and Candlemass), *alilujki* (Easter caroling) and *zapusty*, (Shrovetide), the latter of which is usually performed by WęgaJty as a theatrical event rather than door-to-door caroling. See Trevor Hill, *Active Theatre and the Technology of Self: Polish Caroling with Projekt Terenowy of WęgaJty Theatre (1998–2001)* (self-published, 2021); „The Borders of Reception: Differing Expectations and Reactions to the Work of Teatr Wiejski 'WęgaJty' in various locations”, *Regiony i Pogranicza*, nr 5 (2017): 160–73; „Winter Caroling with Teatr Wiejski 'WęgaJty'”, *Context: Review for Comparative Literature and Cultural Research*

Background to the Project

The *Kalevala* project came from discussions between myself and Theatre Węgajty in the late 1990s. The main period of creation and performance took place in 2000 whilst I was undertaking research into the group's working techniques and social interaction.³⁹ The research involved being a participant-observer, as such, I was involved in numerous aspects of the theatre, including performer and workshop leader. Much of the material within this article comes from personal observation, experience and personal communication with theatre members. To contextualize how the project came about it is necessary to provide some historical background to both The Węgajty Theatre / Field Project and my own theatrical "career".

My own background involved amateur dramatics and student theatre as well as several years as a busker. In the early 1990s, I also became acquainted with masked theatre, mask-making, *commedia dell'arte*, and puppetry, later becoming a puppeteer as well as an instructor at the Glasgow-based Scottish Mask and Puppet Centre. In 1998 I established a theatre group called Best-Kept Sekret (hereafter BKS), which utilised Celtic music, masks and aspects of British folk traditions.

I first met members of Teatr Węgajty (hereafter TW) at the Vevchani festival, a traditional masked carnival in North Macedonia, in January 1996. In 1998 BKS were invited to bring our production of *Canterbury Tales* to Węgajty to play alongside their own version. Following this, we took part in several caroling expeditions to the villages of Nowica (Carpathian region) and Dziadówek (Suwałki region) (1999–2000). During our communications, Waław Sobaszek, Węgajty's artistic director, and I both expressed an interest in *The Kalevala*. I subsequently changed my anthropological research at university to study the work of TW and I entered the field in April 2000. Shortly after my arrival the two branches of the theatre, Field Project (hereafter FP) and Schola decided to discontinue future joint projects. *Kalevala* would be the first dramatic project of FP. Work began almost immediately, with the original team of myself, Waław and Erdmute Sobaszek, and Marijka Łubjancewa.

12 (2014): 199–214; „Teatr Wiejski Węgajty: Travelling Theatre, the Urban and the Rural”, *Ethnoanthropozoom*, no. 11, (2014): 41–61.

³⁹ Hill, *Active Theatre*. This text is a detailed anthropological analysis of TW's caroling work but contains no information about the *Kalevala* project. The research was funded by Economic and Social Research Council (ESRC) and carried out under the Department of Social Anthropology, University of Edinburgh (1998–2002).

The backgrounds of the team differed a lot. The Węgajty members had been working together intensely for over a decade. Each was multi-linguistic, a multi-instrumentalist, dancer, singer and fieldworker. I spoke only a little German as a second language and my previous theatrical background was as previously noted. Whilst I had little in the way of formal actor training, I had a wealth of experience as a performer and working with audiences. In addition, my mask-making would be very important for the *Kalevala* project and future work by the group. Despite this, I was somewhat over-awed at working with Węgajty.

The university research immediately set time limits on the work (one year). This meant research expeditions to the region of the source materials, which *rw* had done with some previous projects, were simply not possible in the time frame.⁴⁰ Furthermore, the initial production period would need to be accelerated to produce a functional show, even as a work-in-progress, suitable for presentation and touring while I was in the field. Although the production continued to play after my exit departure, my role was subsequently played by Jan Sobaszek (the Sobaszeks' eldest son).

Why *The Kalevala*?

The Kalevala is the national epic of Finland, created by Elias Lönnrot through the compilation of ancient folk songs of the Finnic-speaking people. Published in its final form in 1849 (the so-called *New Kalevala*), it quickly became a literary hit. The story comprises ten cycles and fifty cantos, including stories of powerful wizards, demi-gods and warriors.⁴¹

My own relationship with *The Kalevala* began during Erasmus study in Finland and a growing interest in Finnish/Saami folk music. Waclaw had long had his own interests and connections with the epic. What became apparent through our conversations was how the forthcoming 150th anniversary of the book's publication coincided with many contemporary events and situations,

⁴⁰ This lack of field research was noted, but not explained, by Magdalena Jasińska (Jasińska, „Teatr Wiejski”, 227), in a curious comparison between Węgajty's production and Peter Brooke's multi-million dollar *The Mahabharata*, which, presumably not having to answer to university regulations, took approximately three years to prepare. Malini Nair, „Brook Ready to Unveil New Mahabharata”, *The Times of India*, September 13, 2015, <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/brook-ready-to-unveil-new-mahabharata/articleshow/48941076.cms>.

⁴¹ Keith Bosley, introduction to *The Kalevala*, ed. Elias Lönnrot, trans. Keith Bosley (Oxford: Oxford University Press, 1989), xiii–LIV.

both in international political matters and our own lives. These also reflected some of the long-established elements and features of Węgajty's work, such as borderlands, collecting songs, itinerant/nomadic performers- some of which mirrored my own interests.

Poland's forthcoming EU membership, was of interest due to Węgajty's fascination with the subject of borders (cultural and geographic). In *The Kalevala*, the heroes often travel between their region and that of Northland, crossing cultural and linguistic borders but are familiar with each other's cultures (such as magic, singing traditions) and inter-marry. The open borders of Schengen-EU raised many intriguing possibilities of cross-cultural pollination, population movement but also more questionable aspects, such as cultural erosion through over-exposure to more dominant cultures and easier movement of less desirable things, like crime and human-trafficking. The latter was a major concern at the time, particularly in the wake of the Yugoslavian conflict of the later 1990s where rape had been weaponized by various parties.⁴²

In addition, *The Kalevala* was being marketed by the Finnish as an "epic of Finland and all mankind",⁴³ which helped inspire a multicultural and multi-linguistic approach, including songs from different cultures⁴⁴, Asian martial arts and seven different languages.⁴⁵

Blending Stories: "The Unwritten Fragments"

One of the first artistic differences we encountered was the perception of the form of the show. My ideas were based around a straight retelling of one of the stories (the magic singing battle between the wizard Väinämöinen and Joukahainen, found in cantos 6-9) using the outside space and large puppets. However, Waclaw Sobaszek, as director, had already formulated his own concept which revolved predominantly around the stories of Lemminkäinen

⁴² Nicole Lindstrom, „Regional Sex Trafficking in the Balkans: Transnational Networks in an Enlarged Europe”, *Problems of Post-Communism* 51, no. 3 (2004): 45-52.

⁴³ This phrase is based on the title of Kirkinen Heikki and Sihvoo Hannes, *The Kalevala: An Epic of Finland and All Mankind* (Helsinki: Finnish-American Cultural Institute, 1985).

⁴⁴ The specific songs are discussed in detail in Hill, "The Use of Literature", 58-66.

⁴⁵ Ukrainian translation: *Kalevala*, ed. Elias Lönnrot, trans. Ėvgen Timčenko (Kyiv: Osnovi, 1995); Polish translations: *Kalevala*, ed. Elias Lönnrot, trans. Jerzy Litwiniuk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998), and *Kalevala*, ed. Elias Lönnrot, trans. Józef Ozga Michalski (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1980); English translation: Lönnrot, *The Kalevala*.

Lemminkäinen (cantos 11–15 and 26–37) and Kullervo (cantos 31–36). Thus, the decision was made to focus on a wider but more concentrated aspect of the work, excluding some of the other notable characters in the collection (as mine also would have). Another factor was that it is difficult to tour urban venues when your performance is based in a forest. The creation process involved a radical doctoring and reworking of the original source text to adapt it for the stage. This too was a process which was new to me.

Lemminkäinen is basically a rakish braggart who spends much of his time womanizing and declaring his intention to go to war, against the wishes of his mother. At one point he kidnaps a girl called Kyllikki, who agrees to marry him if he agrees never to go to war (in exchange for her no longer partying with other young women). When she breaks her promise, he divorces her then goes to Northland (Pohjola) to find another wife. To win the daughter of the Mistress of Pohjola, he attempts three tasks, during which he is killed but later resurrected by his mother. In the second cycle he gatecrashes a wedding party in Northland and kills the Master of Pohjola in a duel, which results in him taking refuge on an island to escape the Northlanders. Kullervo's cycle is a tragic story of a slave who kills his master's wife, then goes to war and brings heartbreak to his own family, not least through unwittingly seducing his own sister. The partnering of these tales actually acknowledged the source material of *The Kalevala*, in that the cycles are an amalgamation of different songs about similar characters (Lemminkäinen and Ahti) and some of the Kullervo cycle was based on songs originally about Lemminkäinen.⁴⁶ These aspects were of particular artistic interest to Sobaszek.

The episode of the sister's rape is reminiscent of Lemminkäinen's "court-ning" of his wife Kyllikki (who he also kidnaps) but also suggestive of possible events connected to his later exile on the island, where he subsequently seduces all the resident females. Lemminkäinen's mother states that his father had previously sheltered there and it may be inferred that father and son share similar characters. One of the seduced women may well have been his sister. These joining of dots to create a wider narrative are aspects of "the unwritten fragments" of our piece's title⁴⁷.

The treatment of women in times of war was reflected in the tales of the kidnap and "seduction" (possibly rape?) of both Kullervo's sister and Lemminkäinen's wife as well as his journey to the Northland (crossing borders) to

⁴⁶ Bosley, introduction, xxxii.

⁴⁷ This is discussed in greater detail in Hill, "The Use of Literature and Songs", 56.

demand a wife from the Mistress of Pohjola. This was performed comically, as a client demanding of a brothel-keeper to view her prostitutes, with an aim to subvert the epic image of the questing hero in search of a bride. The subject of war, dealt with by *The Kalevala*, also stimulated a conversation about how the performance should end. Marijka knew women whose sons had served in the Soviet forces in Afghanistan and the question arose whether Lemminkäinen should be seen to return to his mother and wife or set off once again on his adventures, emphasizing the never-ending circle of “male” war-fare and the recurring abandonment and suffering of women.

Other aspects of the unwritten fragments might be purely suggestive. For example, the motif of fish appears several times in *The Kalevala*, such the giant pike from which Väinämöinen makes the first *kantelar* (a kind of Finnish zither). Although the story was not included in the show, it was suggested by a fish-shaped lamp shade made especially for the performance.

The concept of “fragments” also fed into the eventual structure and form of the theatrical piece, which was a montage of events, songs and physical routines rather than a “traditional” beginning-middle-end format. While I had seen similar montages in T.W.’s work, the form of *Kalevala* was much more abstract and utilized disjointed fragments rather than the linear narratives of T.W.’s *The Canterbury Tales* (each a self-contained story). This was also made more complicated in that by adapting the source text for the stage, many narrative elements of the original poetry were removed and had to be portrayed through physical representation on stage or through dialogue (which was taken directly from the source text). The overall form of the work followed a non-linear narrative where the chronology of episodes was often disrupted and mixed. As such, audience members unfamiliar with *The Kalevala*, could find it difficult to understand. This was complicated by the use of three different languages, something a number of reviewers found distracting.⁴⁸

To me, this kind of work was a revelation. Although I had done some forms of non-traditional theatre before, it had followed a fairly lineal path; *Kalevala* used fragmentary narrative and a multitude of signs were given to the audience, some of which they may respond to whilst others they might not even be aware of. Whilst not something I have adopted in my own theatre work; it did give me a deeper understanding of such technique.

⁴⁸ Zaczkowski wittily compared his experience to being on a tour of the Tower of Babel after the guide got lost. Zaczkowski, „Projekt Terenowy”, 18.

Rehearsal and Creation Process

The creation process began around April 2000, following the *Alilujki* (Easter) caroling expedition. Our mutual interest in masks would be part of the project. Although Węgajty had experience of masks through their caroling work, I had introduced a method of mask-making using plaster-bandage and sticking tape which allowed very precise and close-fitting masks to be made and developed. This style of theatrical mask was new to the perceived “Węgajty-style” but subsequently became a major feature in the work of Field Project, including the seasonal *zapusty* (Shrovetide) and later dramatic performances. The figures of Lemminkäinen and the Mistress of Pohjola would wear such masks. A hand-carved wooden mask (used in caroling) was also considered for Kullervo but proved too unwieldy.

The form of actor work and working with a director at Węgajty were very different to most of what I had previously experienced. It was also one of the most challenging areas in that, as Joanna Kocemba-Żebrowska and Magdalena Hasiuk-Świerzińska point out there was a certain amount of miscommunication, or rather a lack of communication between myself and other group members.⁴⁹ This was partly due to my own lack of Polish as well as being unfamiliar with the group’s working methods. On several occasions I complained about not being informed of changes in the work only to be told I had been present when they were discussed. We realized the others had code-switched into Polish without realizing, thus neither translating nor informing me about the conversation. I presumed that anything in Polish did not concern me (a casual rule we had agreed on).

Another problematic factor was that my own experience of theatre work being mainly non-professional, where a director was more likely to explain their requirements exactly and the actors would do it, or workshop something with explanations. This differed to Waclaw’s methods, which involved a constant searching, revision, destruction and reshaping. Thus, I was less likely to be told what he wanted than being expected to find something that he liked. However, even being told didn’t always help. I was once asked to make a Kullervo scene of “more abstract.” I just sat wide-eyed, “How do I make it abstract?” The routine was ultimately dropped.

During individual sessions with Waclaw, he would give me some basic instructions and the freedom of the theatre space. At times I had a different

⁴⁹ Kocemba-Żebrowska and Hasiuk-Świerzińska, „The Węgajty Theatre”, 85.

understanding of what we were both doing. I explored the boundaries of what might be possible in the space; climbing into the rafters, running around, experimenting with props. However, Waclaw rarely commented on a particular action. For this reason, I simply experimented some more. He later admitted to me, “It was very hard to find things in your work in those sessions because you never did the same thing twice!” I felt guilty of “tourism” or dilettantism, an act of seeking excitement in the moment but lacking the discipline to repeat the action and experience the mundanity which constant rehearsal may bring. I would have worked accordingly had I known it was required of me (which I presumably would have if I had worked more with the group).

An illustration of the “destruction” in the creation process was the change in form of the concept of the piece over the first period of the work. Waclaw’s initial point of departure was the idea of a group of travelling performers somehow ending up in the world of *The Kalevala* (reflecting our own backgrounds as travelling players) and either interacting with characters or becoming them. We practiced several routines and songs portraying the group of troubadours, as well as some scenes related to *Kalevala* characters, such as Lemminkäinen and his mother (Erdmute Sobaszek) or the seduction of Kyllikki (Marijka Łubjancewa). However, as the deadline for the first performance approached, the “troubadour” scenes vanished and the piece focused solely on the *Kalevala* characters, but even these were liable to cutting.

One particular scene, using large sections of the poetic dialogue, showed Lemminkäinen fleeing Northlanders and pleading with his mother (Mute) to hide him. She considers a number of places but then negates them before suggesting the islands where his father once hid. The action had myself in one spot, on the floor, and Mute running around me to each “place,” whilst reciting the text. I could face towards the place but not move from the point on the floor. This was symbolic of Lemminkäinen being trapped, offered a refuge by his mother but then having it denied. The mother is actually controlling her son and making sure he chooses the same path as his father. From another artistic point, the action actually reversed our personal styles of performance. I was usually explosively dynamic, running about, constantly moving; Mute often played scenes in a more static style, channeling energy from one place and expressing it through the voice and body in a very intense way. This scene had her running (in a non-stylized way) around the room, while I stayed in the same place. Personally, I felt it to be a very strong scene but it disappeared abruptly and never returned.

The seduction of Kyllikki marked a change in both the shape of the play and my own characterization of Lemminkäinen. I had previously tried to play him as a suave, roguish lover-boy. The seduction involved him dancing romantically with Kyllikki, reciting text, before throwing her over his shoulder and exiting stage. There was a problem in that my dancing was not very good, making it hard to look suave and romantic against Marijka's. Eventually this scene also disappeared, or rather morphed into a kind of comic, Benny Hill-style chase with two masked grotesques, characters. Lemminkäinen slowly, through me, became less of a suave rogue and more of a boorish braggart, a kind of hybrid Capitano and Punchinello of the commedia dell'arte. This subsequently influenced a scene where Lemminkäinen imagines fighting Northlanders, which was initially performed as a kind of *kata* (martial arts form of set movements) using a wooden *tai chi* sword but later, in keeping with Lemminkäinen's new style, became a comic pantomime.

Although frustrated that these scenes apparently disappeared or changed without explanation, I realized the need for the "destructive" process. Whereas I, and most of the directors I had worked with previously, had a clear image of what was wanted, often driven by adherence to a text, Waclaw worked in a more fluid, "freestyle" way, spotting opportunities and barriers and implementing, changing and molding things as they presented themselves. This was quite an important lesson for me.

The creation process occasionally produced interesting results apparently by accident. It often involved long improvisation sessions, which sometimes had less to do with the scenario than with rooting for ideas. These included observation and feedback within the group. It was during such a session that one of the most significant elements of the production took place.

In her article *Mroczny oddech Fina* (The dark breath of the Finn), Izabela Walesiak describes the scenery and lighting of *Kalevala—Unwritten Fragments*,

the picturesqueness of the show [is]built upon reflexes of one candle's flame, the reflection of warm light on the faces and masks of the actors and out of the terrifying darkness behind them. There, among the evanescent apparitions, shadows growing large on the walls, the other show is going on, a duel spell-against-spell, charm-against-charm. This world of shadows is the mysterious land of Pohjola, the land of wizards, where nothing is what it seems to be.⁵⁰

⁵⁰ Walesiak, "Mroczny oddech", 140.

The show was performed in two types of light, a “normal” electric overhead bulb in the fish lampshade. Walesiak describes it thus,

In the visual sense, the performance is clearly divided into two parts. The first part is the bright one . . . it is the buffo part of the show. The second part—the dark side of life—is all serious . . . Pohjola is the land of unknown powers, of death, but also of dark temptation . . . It is in the black world of Pohjola where there is place for qualms of conscience, despair, love longing and lack of fulfilment.⁵¹

This reliance on two forms of lighting (the electric light being a new feature in the group’s work) led to experiments with both the candlelight and the moving of the performers’ shadows. One evening stands out as pivotal. Whilst working with enacting folk songs, I began to sing an Irish children’s ballad about an old lady murdering a baby then getting hanged. I sang the song sitting on the floor but also began playing out the action of the lyrics using my huge shadow on the wall. At the line about the hanging, I put my arm up, level with my head, creating the shadow effect of a rope (and my head jerking sideways). This aspect of shadow puppetry, where the shadow suggests something different to the performer’s real appearance, instantly became something to play with. The mysterious environment of the shadowy Northland became somewhere where what we see is not necessarily what is being done, imagery and reality intertwine and separate depending on one’s position to the light.

This murky atmosphere, we felt, also suggested a shamanic tent, where the flickering, shadowy half-light allows stories and simple actions to become laden with significance and trickery, sleight of hand to tweak the imagination. Thus, the Demon Elk which Lemminkäinen hunts in his quest became a kind of British panto horse, with myself and Waclaw covered by a blanket, the antlers shaped by our hand shadows. The singing battle of Lemminkäinen and the Master of Pohjola, where each “sings” (magics) a spirit animal became a hand-shadow show against the wall.

A Greater Confidence

The shadow episode was also pivotal in my personal development within the group. My experience of shadow theatre and my training in masks and

⁵¹ Walesiak, 140–141.

movement demonstrated that I had more to contribute. I became a stronger “voice” in the process, enabling me to appreciate my own background and knowledge. This became more obvious (to me) during the second stage of the work.

Following its premier at the Węgałty theatre (as a work-in-progress), the piece received mixed comments from some of the audience, prompting a period of reflection before the second stage began. A VKS member who had travelled to Poland to see the show was particularly scathing about my performance, not least the physical aspects. Although I argued I had tried to parody some performance conventions, she just replied, “It was bad technique and you know it!” She was right.

I considered that no comment had been made during rehearsals about my “bad technique,” suggesting that either people thought I was doing it on purpose or they didn’t actually realize it. *Commedia* was something I seemed more familiar with than the other cast members, so I decided to draw on my own experience and start using my “expertise” (however limited). In a subsequent rehearsal one of the masks was being presented in such a way that it lost much of its effectiveness. I pointed this out and suggested an alternative angle. I stood my ground in the ensuing discussion, refusing to continue until the director had made a ruling (which he did, in my favor).

I now felt greater confidence in sharing my own technical knowledge. While it had never been discouraged, my own feeling of awe (insecurity) at working with the company (as well feeling I should simply observe, shut up and listen) had held me back. Arguably, it was a kind of “imposter syndrome” but as my VKS friend pointed out, “Do you think they’d want to work with you if you didn’t have something to contribute?”

Over the next few months, the piece developed in numerous ways, including the occasional breaking of the fourth wall, additional comic elements and revision of certain scenes. It toured to several festivals and external venues around Poland and Germany. By the time I returned to Scotland the form was well established and Jan Sobaszek took over my role. Initially Jan had the unenviable task of basically copying my performance until both he and the other players were able to find a path without me, whereby he began to create his own character. It is notable that he performed the piece in Polish.

Self-Examination and Self-Realisation

The period of working with Projekt Trenowy had several effects on me: some of these included feelings out isolation or *otherness*, while others were more positive and fulfilling. It is useful to examine my experience using Michel Foucault's notion of technologies of self, something I have used elsewhere to explore Węgajty's working and training methods.⁵² Foucault suggests four "technologies" which people may use to examine themselves: technologies of production (by which to create and shape things), sign systems, power (to objectify the subject), and technologies of self. The technologies of self, permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection or immortality.⁵³ Foucault proposes that individuals who either seek to or are required to align with a certain philosophy may undergo a process of self-examination and either choose to renounce an aspect of themselves deemed undesirable to their required state or assess and modify it, exercising control over themselves. Having reached a certain stage of their desired state, the next stage would be a form of disclosure (performance) of this improved aspect of self (e.g. confession in a Christian context or public display of the "new" status).⁵⁴

Regarding my Węgajty experience, while my interest in the group's work stemmed from both that of an academic researcher and a theatre performer, the latter was of greater personal interest. The practices and philosophies of Węgajty attracted me artistically, as part of a culture I wished to be both associated with and a part of. This may have led to my self-restriction during the first period. The desire to be a part of the group led to me suppressing aspects of my usual character (speaking out about creative processes etc.) but also created a situation where I positioned myself as a less than equal partner (due to feeling less experienced) and more of an "apprentice" (certainly not something conveyed to me by the rest of the group). I felt a need, if I were to fit in, to learn and adopt as much of the Węgajty "method" of movement, voice etc. as possible and to "disconnect" to some extent from previous experiences and training. Ironically, this self-restricting is not part

⁵² Hill, *Active Theatre*, 90–101.

⁵³ Foucault, „Technologies of the Self”, 18.

⁵⁴ For a more in-depth examination of this matter see Hill, *Active Theatre*, 137–141.

of Węgajty's philosophy, indeed, many of the training workshops focus on helping people achieve things they may have previously considered impossible (e.g. physical exercises). Conversely, there were times that I found aspects of earlier training (such as martial arts) were not necessarily acceptable in the "Węgajty style" of movement and performance.⁵⁵

In order to achieve my aims, it was necessary to examine my physical habits as well as those aspects of my mental character which might prevent me from accepting the new methods. Therefore, my usual tendency to protest was often suppressed (although not always, occasionally reappearing rather heatedly) under my own idea that I was the soldier acting as my commander required.⁵⁶ This did lead to the beneficial insight of my own tendency to be "clingy" with ideas when a more ruthless approach might be more beneficial (something I have adopted to some extent). It should be stressed that this was never something knowingly imposed on me by the group.

The criticism following the first performance provoked a new period of self-examination and the realization that by restraining myself I was arguably contributing less and holding back the performance. I felt I had undergone enough "training" in the Węgajty "method" to be able to bring my own areas of expertise (as noted above). It might therefore be argued that my self-examination and adoption of Węgajty's methods and techniques also allowed me to find a greater confidence in my own abilities and to integrate them into the groups work for our mutual benefit.

Critical Reactions to *Kalevala*—Unwritten Fragments

Despite the lack of academic interest in *Kalevala* there are several reviews from the first few performances which are of interest, although I only encountered these texts recently, so I can only comment from a retrospective consideration. As such, I will deal with them briefly and leave any interested researchers to seek them out for themselves.

Reviews to the show were mixed: the combination of different languages and audiences' unfamiliarity with *The Kalevala* caused some confusion. This was aggravated by the non-linear framework of the narrative. This was also evident in some of the audience comments following performances; people

⁵⁵ In one instance I was required to jump from a table and land on one foot, something undesirable in my military and martial arts training.

⁵⁶ Kocemba-Żebrowska and Hasiuk-Świerzyńska, „The Węgajty Theatre”, 87.

were unclear about the relationship between Lemminkäinen, his mother and the Mistress of Pohjola. Some asked whether the story was about a man with two mothers. Several reviewers criticized the length of the piece, Tadeusz Szyłłejko in particular, wondered how such an epic work could be handled in forty-five minutes.⁵⁷ Przemysław Borkowski wrote a thought-provoking enquiry into the relationship of Węgałty with ritual theatre, something he felt unsatisfactory in *Kalevala*.⁵⁸ While interesting, Borkowski's main critique appears to be based on a misconception of what *Kalevala* hoped to achieve. He questions the play's efficacy as ritual theatre, something neither Waław Sobaszek nor myself considered it to be. On a more positive note, both Walesiak⁵⁹ and Szyłłejko praised the staging and lighting. Szyłłejko recognizing that the piece was a new stage in the work of Węgałty, both with the greater use of masks (which would continue in later projects) and of folk humour⁶⁰.

Conclusion

Kalevala—Unwritten Fragments is arguably one of the most overlooked works in the repertoire of the Węgałty theatre, perhaps due to its short lifespan and mixed reception. Unlike some of the Węgałty's earlier pieces, it has not been revived since it finished in 2002 and it has not received academic attention. Despite this there are several aspects of the project (albeit small ones) which have been influential in the future practice of Field Project, allowing the group, in some ways, to move away from the more "folk-based" aesthetic of previous work.

Firstly, the plaster-bandage construction technique introduced for *Kalevala* led to the construction of more elaborate masks for future projects, not least the *zapusty* performances, where the masks became more canivalesque, and the theatrical masks, which featured in later work such as *Synczyzna* (Sonland, 2004) and were mentioned by Ewa Jarzębowska.⁶¹ Likewise, the electrical lighting and sound equipment used in the group's work with residents of

⁵⁷ Szyłłejko, „Mit”, 4.

⁵⁸ Borkowski, „Po co”, 143–45.

⁵⁹ Walesiak, „Mroczny oddech”, 140–141.

⁶⁰ Szyłłejko, „Mit”, 4.

⁶¹ Ewa Jarzębowska, „Magia Masek w Węgałtach”, *Gazeta Wyborcza Olsztyn*, February 13, 2006, 1. Pictures of the *Sonland* masks can be found at: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/english/etresc.php?go=10> (accessed February 28, 2023) and *Shrovetide* masks at: <https://teatrwegajty.eu/zapusty-warsztat-innej-szkoly-teatralnej-2018/> (accessed February 28, 2023).

a local home for senior citizens, *Iwona Poślubiona* (Yvonne married) and *Ubu król, czyli Polacy* (*Ubu Roi*), would have been almost unthinkable in the old “Węgałty style” pre-2000.⁶² While the use of the single electric light in *Kalevala—fragmentsy niepisane* caused some heated discussion amongst some members of the wider Węgałty company, it ushered in an acceptance of technology in the works of The Węgałty Theatre/Field Project. A further point, revealed by Erdmute Sobaszek, was that the experience of my fieldwork period and *Kalevala* led to the group’s working methods becoming more democratic in future projects.⁶³

The lack of attention given to *Kalevala—Unwritten Fragments* in over twenty years, coupled with the very small amount of photographic record, makes it difficult for contemporary researchers to obtain a wider knowledge about the project. While there are several pieces of video footage, those that I have seen were unable to capture much (if any) of the candle-lit scenes. This article has been an attempt to introduce aspects of the *Kalevala* process to the growing number who never saw the show and have little to read about it. While the paper has undoubtedly skipped over many things, I hope it will inspire a little more research on an influential, but neglected period of The Węgałty Theatre / Field Project.

„Nie ma autoetografii bez pierwszoosobowego pisania. Choć można sobie wyobrazić ją jako opowieść mówioną, to jednak kończy się zapisem”⁶⁴. Tak było w przypadku autoetnograficznej refleksji Trevora Hilla poświęconej *Kalevali*. Zanim powstała jako tekst, badacz przedstawił ją w formie zbliżonej do performansu aktorskiego, podczas międzynarodowej konferencji *Węgałty jako czasownik? Krajobrazy – Społeczności – Pogranicza* (25–26 lipca 2022). Szczególnie istotne wydają się dwie kwestie: czas powstania tekstu i motywacja, z jakiej się narodził.

Hill pracował nad *Kalewałą* od wiosny 2000 do zimy 2001 roku. Pierwsze pokazy przedpremierowe odbyły się jesienią, a premiera 27 stycznia 2001. Przez jakiś czas prezentował spektakl w kraju i za granicą (między innymi w Niemczech), następnie rolę Lemminkäinena przejął Jan Sobaszek. Refleksje o przedstawieniu Hill sformułował ponad dwadzieścia lat później. Introspekcja, kluczowa dla badań

⁶² Kamila Paprocka, „Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie pracy Teatru Węgałty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie”, *Studia Litteraria et Historica*, no. 2 (2013): 148–185.

⁶³ Kocemba-Żebrowska and Hasiuk-Świerzińska, „The Węgałty Theatre”, 87.

⁶⁴ Krzysztof T. Konecki, *Przekraczanie granic, zamykanie granic: Perspektywa pierwszoosobowa w badaniach socjologicznych* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2021), 13.

autoetnograficznych⁶⁵, w przypadku tekstu Hilla ściśle wiąże się ze spojrzeniem retrospektywnym umieszczonym w odległej perspektywie czasowej. Związek czasu i pamięci nie pozostał również bez wpływu na motywację autora. Spisał swoje doświadczenia, ponieważ chciał przekazać historię, której był uczestnikiem i świadkiem (zanim ją zapomni), w odpowiedzi na ewentualną potrzebę innych, szukających w przyszłości informacji o niej. Ta motywacja łączyła się z chęcią pozbycia się wspomnień, oczyszczenia umysłu (doświadczenia ulgi?), zamknięcia pewnego etapu, który przez lata pozostawał otwarty, jak gdyby w oczekiwaniu na osoby, z którymi mógłby podzielić się wiedzą⁶⁶. W tej postawie pobrzmiwa niechęć pozostawienia wiedzy dla siebie i przekonanie, że jej transmisja jest obowiązkiem, a wiedza nieprzekazywana zanika⁶⁷. Pisanie jest zatem zarówno aktem chronienia i dzielenia się, jak i osobistego oczyszczenia. Trevor Hill zastosował pisanie autoetnograficzne.

Autoetnografia jako szczególna metoda badań jakościowych rozwijanych w obrębie nauk społecznych, ukształtowana pod wpływem zwrotu postmodernistycznego i inspirowana zwrotem performatywnym⁶⁸, zaliczana jest, obok badań kontemplatywnych i badań fenomenologii transformacyjnej, do badań pierwszoosobowych⁶⁹. Autoetnografię można określić jako „etnografię własnego doświadczenia”, „gdzie JA jest punktem zerowym, z którego podmiot obserwuje siebie i świat zewnętrzny” i z którego pisze o sobie i swoim świecie życia (*lifeworld* w rozumieniu Alfreda Schütza)⁷⁰. „Kluczowym elementem autoetnografii jest osobista, oparta na doświadczeniach badacza narracja, która wprost «wpisywana» jest w proces badawczy, stając się jego centralną, fundamentalną

⁶⁵ Anna Kacperczyk, „Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii”, *Przeгляд Socjologii Jakościowej* 10, nr 3 (2014): 34. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03>.

⁶⁶ Trevor Hill pisał w liście: „Jestem osobą, która zbiera informacje, doświadczenia i historie i przechowuje je w pamięci. Kiedy mogę, wykorzystuję je, dzielę się nimi, opowiadam historie lub piszę o nich. Przechowuję je, ponieważ pewnego dnia mogą okazać się przydatne. Problem polega na tym, że zacząłem zapominać pewne rzeczy, ponieważ nie pisałem o nich ani nie mówiłem. Przechowywałem informacje przez lata na wypadek, gdyby ktoś ich potrzebował. Teraz [pisząc] mogę się ich pozbyć i oczyścić z nich umysł”. List Trevora Hilla do M.H. z 20 czerwca 2023 (podkreślenia – M.H.).

⁶⁷ W innym liście Trevor Hill z nieco innej perspektywy pisał o motywach pracy nad tekstem o węgajckiej Kalewali: „Innym powodem jest próba zebrania większej ilości informacji na temat spektaklu *Kalevala*, zanim całkowicie wszystko zapomnę. Jest tak mało napisane, że pewnego dnia ludzie będą się nad tym zastanawiać, ale nie będzie nikogo, kogo można by o to zapytać”. List Trevora Hilla do M.H. z 13 czerwca 2023 (podkreślenie – M.H.).

⁶⁸ Kacperczyk, „Autoetnografia – technika”, 36–37, 49.

⁶⁹ Konecki, *Przekraczanie granic*, 20.

⁷⁰ Alfred Schütz, *Collected Papers*, ed. Lester Embree, vol. 5, *Phenomenology and the Social Sciences* (Dordrecht: Springer, 2011), 170–74. Konecki, *Przekraczanie granic*, 13. Zob. Marcin Kafar i Anna Kacperczyk, red., „O granicach i „graniczności” (w) autoetnografii (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020).

i integralną częścią⁷¹. Publikowane materiały autoetnograficzne często mają charakter osobisty. W zapisach procesów wewnętrznych badacze nierzadko ukazują, jak badania zmieniły ich postrzeganie siebie, innych osób i sytuacji, jak transformowały sposób ich istnienia w grupie, doświadczania rzeczywistości wewnętrznej i społecznej⁷². W praktyce autoetnograficznej uwaga badacza kierowana jest na dwa obszary – na zewnątrz (lub w relacji z tym, co zewnętrzne) i do środka. Ten drugi kierunek sprawia, że tak znaczący jest w tej metodzie proces autoobserwacji, „uświadamiania i nazywania wewnętrznych stanów, przeżyć, odczuć i refleksji. [...] Sam akt zapisu jest równoznaczny z uświadamianiem sobie i nazywaniem różnych aspektów przedmiotu obserwacji⁷³. Dlatego też nie budzi zdziwienia, że w narracjach pierwszoosobowych często ujawnia się temat transformacji badacza, jego autooceny, świadomości siebie i swoich postaw. W szczególnych przypadkach badania pierwszoosobowe mogą pełnić nawet funkcje terapeutyczne⁷⁴.

Wprowadzając pojęciowy ład w obszarze terminologii i praktycznych zastosowań autoetnografii, Anna Kacperczyk wyróżniła trzy wymiary jej funkcjonowania w badaniach społecznych⁷⁵. Na poziomie wytwarzania danych autoetnografia traktowana jest jako nowatorska technika pozyskania informacji, szczególnie cennych wówczas, gdy pochodzą z trudnodostępnych rejonów życia społecznego⁷⁶ lub obejmują wiedzę na temat doświadczeń i procesów wewnętrznych, w innych okolicznościach nieujawnianych przez jego uczestników. Stosowanie autoetnografii w tym zakresie wynika z coraz częściej przyjmowanego w naukach społecznych założenia, że wyjaśnienia złożonych zjawisk wymagają uwzględnienia indywidualnych perspektyw osób w nich uczestniczących.

Na drugim wyróżnionym poziomie, na którym autoetnografia funkcjonuje jako metoda badawcza, Kacperczyk sytuuje zdefiniowaną przez Leona Andersona autoetnografię analityczną⁷⁷. Jej praktykowanie polega na opisywaniu

⁷¹ Jacquelyn Allen-Collinson, „Autoethnography: Situating Personal Sporting Narratives in Socio-cultural Contexts”, *Qualitative Research on Sport and Physical Culture*, no. 6 (2012): 191–212. Cyt. za: Dominika Czarnecka, „Autoetnografia: Jej odmiany, atuty, ograniczenia i przydatność w badaniach dotyczących kultury fizycznej”, w: *Antropologiczne wędrówki po „miejscach” bliskich i dalekich: Księga jubileuszowa dla Profesor Iwony Kabzińskiej*, red. Dągnostaw Demski et al. (Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN, 2020), 160.

⁷² Zob. Kinga Czerwińska, „Człowiek na-granicy, człowiek bez-granicy: Autoetnograficzne narracje z Cieszyna”, w: *Opowiedzieć pogranicze: Koncepcje i narracje muzealne*, red. Dawid Keller i Małgorzata Kurgan-Przybylska (Katowice: Muzeum Śląskie, 2020), 82.

⁷³ Kacperczyk, „Autoetnografia – technika”, 42.

⁷⁴ Konecki, *Przekraczanie granic*, 22, 30.

⁷⁵ Kacperczyk, „Autoetnografia – technika”, 32–34.

⁷⁶ Kacperczyk, 32, 42, 53; Czarnecka, „autoetnografia: Jej odmiany”, 168.

⁷⁷ Leon Anderson, „Analytic autoethnography”, *Journal of Contemporary Ethnography* 35, no. 4 (2006): 373–395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280>.

rzeczywistości społecznej z uwzględnieniem zróżnicowanych źródeł, w tym osobistych doświadczeń i odczuć badacza, pojawiających się w toku procesu badawczego⁷⁸. Ostatecznym celem tej metody jest stworzenie ramy teoretycznej, w której opisywane przypadki dałoby się wyjaśnić i zrozumieć⁷⁹.

Na trzecim poziomie Kacperczyk umieściła autoetnografię ewokatywną, stanowiącą nowy paradygmat wytwarzania wiedzy o życiu społecznym i jego uczestnikach. Badaczka zwróciła uwagę, że już sam termin „ewokatywny”

wprowadza nową jakość do badań społecznych, akcentując relacyjność i interakcyjny charakter wytwarzanej wiedzy, dialogiczność relacji [...]. Jest więc autoetnografia ewokatywna rodzajem praktyki poznawczej, która pozwala na generowanie wiedzy w diadycznych układach: narrator/performer – czytelnik/widz [...] [i] zdaniem jej twórców i propagatorów, ma służyć ludziom w lepszym zrozumieniu siebie i świata.⁸⁰

Autoetnografia ewokatywna przełamuje scjentystyczny wzorzec opisu świata dominujący mimo wszystko w autoetnografii analitycznej i wychodzi w stronę nowych form poznania oraz doświadczania współobecności innych. Zazwyczaj przybiera postać narracji pierwszoosobowej, odsłania przy tym „wiele warstw świadomości [badacza – M.H.], łącząc to, co osobiste z tym, co kulturowe”⁸¹.

Refleksję Trevora Hilla na temat *Kalevali* można rozpatrywać w każdym z tych trzech wymiarów funkcjonowania autoetnografii. Tekst zawiera unikalny zasób danych, gromadzonych z wnętrza procesu tworzenia spektaklu (osobiste obserwacje i autoobserwacje, w tym dotyczące tworzenia scen, które nigdy nie weszły do przedstawienia oraz współpracy z reżyserem i jego sposobu pracy, przytaczanie wypowiedzi innych osób zaangażowanych w próby). Prezentując kontekst pracy nad spektaklem, „źródła wywołane” autorstwa Hilla można odnieść do innych „źródeł wywołanych” (wywiadów z pozostałymi współtwórcami przedstawienia⁸²), a także do źródeł zastanych⁸³, zarówno uwzględnionych, jak i pominiętych przez badacza.

⁷⁸ Czarnecka, „Autoetnografia: Jej odmiany”, 163.

⁷⁹ Kacperczyk, „Autoetnografia – technika”, 45.

⁸⁰ Kacperczyk, 48.

⁸¹ Stanisław Ossowski pisał: „żaden proces społeczny nie da się określić bez odwołania się explicite albo implicite do zjawisk świadomości”, Stanisław Ossowski, „Zoologia społeczna i zróżnicowanie kulturowe”, w: *Dzieła*, t. 4, *O nauce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1967), 343.

⁸² Rozmowy z Erdmute Sobaszek 20 marca 2020; z Wacławem Sobaszkiem 28 marca 2020; z Marijką Brzezińską 17 listopada 2022 w Warszawie.

⁸³ Kacperczyk, „Autoetnografia – technika”, 40.

Hill, prezentując metodę pracy nad *Kalevalą*, posłużył się też autoetnografią analityczną. Opisał wybrane etapy prób oraz recepcję spektaklu z uwzględnieniem różnych źródeł, w tym osobistych doświadczeń zdobytych w toku procesu artystyczno-badawczego. Jego spostrzeżenia dotyczące prób pozwalają na nakreślenie cech charakterystycznych węgajckiej metody pracy⁸⁴, stosowanej nie tylko w omawianym okresie.

W opisie pracy nad *Kalevalą* wyraźnie podkreślone zostały różnice kulturowe i warsztatowe między badaczem i resztą zespołu. Różnorodność doświadczeń i miejsc pochodzenia była od początku cechą charakterystyczną twórców Teatru Wiejskiego „Węgajty”. Obecność Hilla w Węgajtach wpisywała się w tę tradycję. Jednak w jego przypadku różnorodność wiązała się z odmiennością statusów. Taki układ nie był zresztą optyką reżysera ani pozostałych członków zespołu. Jako wykonawca Hill w pierwszym okresie pracy nie tylko przyjmował rolę ucznia, który poddawał się procesowi, przyswajał wiedzę i umiejętności i z założenia nie formułował uwag krytycznych, ale też sam pozycjonował się poniżej pozostałych twórców i niejako w opozycji do nich. Wynikało to być może z faktu, że dołączył do osób, które pracowały od ośmiu lat, znały się i miały wspólny warsztat. Dodatkowo Hillowi brakowało doświadczeń pracy w teatrze zawodowym, a po kilkunastu latach istnienia za taki należy uznać Teatr Węgajty / Projekt terenowy. Aktor-badacz jako jedyny był też w zespole niepolskojęzyczny. To, poza poczuciem pewnej obcości kulturowej, generowało niekiedy trudności komunikacyjne. Tymczasem postrzegany z pewnego dystansu zakres kompetencji artystycznych wszystkich twórców zespołu w tamtym czasie, choć zróżnicowany, był porównywalny. Hill wprowadził wiele umiejętności i pewien zakres wiedzy, których ani Sobaszkwie, ani Łubjancewa nie mieli. Jego obecność stanowiła silny impuls do rozwoju dla grupy. Po latach Łubjancewa podkreślała, że praca nad *Kalevalą* była wyjątkowa dla całej czwórki wykonawców. „Każdy był kompletnie inny, z inną energią, przekazem, nikt nikomu nie wchodził w drogę tylko wypełniał «swoją» część w tej całości”⁸⁵. Z perspektywy aktorki w tym zespole nie istniał podział na mistrzów i uczniów, starszyzną i młodszych⁸⁶.

⁸⁴ Katarzyna Kułakowska twierdzi, powołując się na opinie adeptów Innej Szkoły Teatralnej (prowadzonej od 2000 w ramach Teatru Węgajty) oraz Wacława Sobaszka, że nie tylko metoda pracy nie jest istotą pracy zespołu, ale nawet używanie tego terminu jest nieadekwatne i nie powinno mówić się o węgajckiej metodzie pracy. Zob. Katarzyna Kułakowska, „Odkrywanie tego, co poziome: Wprowadzenie”, w: *Polifonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgajty*, red. Katarzyna Kułakowska (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2023), 17–18. Jestem innego zdania.

⁸⁵ Na podstawie listu Marijki Brzezińskiej do M.H. z 15 czerwca 2023.

⁸⁶ Tak było w okresie pracy nad *Opowieściami kanterberijskimi*.

Jednym z najbardziej wymagających obszarów była dla Hilla współpraca z reżyserem. Trudności wynikały po części z całkowicie odmiennych wcześniejszych doświadczeń Szkota. Reżyserzy, z którymi pracował, formułowali precyzyjne wskazówki realizowane przez aktorów. Sobaszek pracował (pracuje) inaczej. Wymagał od aktorów indywidualnych poszukiwań i proponowania scen oraz przekształcania wniesionego materiału. Pozostawiał współpracownikom dużą swobodę, generował nowe sytuacje, zachęcał i inspirował do indywidualnego rozwoju, ale też wymagał (nawet jeśli nie formułował tego wprost) niezależnej pracy kreatywnej. Następnie wybierał i montował elementy z propozycji aktorów. Przy czym ewolucji podlegały nie tylko rozwiązania dotyczące sytuacji scenicznych i gestyki⁸⁷, ale również interpretacje postaci (największa zmiana dotyczyła zresztą postaci Lemminkäinena). Określenie reżyserii Waclawa Sobaszka jako „płynnej”, „freestyleowej”, jak również nieustannie otwartej na nowe możliwości, intuicyjnej, modalnej (skoncentrowanej na rytmie) wydają się trafne nie tylko w kontekście pracy Teatru Węgałty / Projektu terenowego, ale także wcześniejszych i późniejszych okresów. Spotkanie z takim otwartym sposobem reżyserowania okazało się dla Hilla wyzwaniem, ale i ważną lekcją, podobnie jak kontakt z nieliniarną fabułą i fragmentaryczną strukturą akcji dramatycznej, ignorującą schemat dramaturgii klasycznej. Zdarzało się, że wskazówki formułowane przez reżysera były niezrozumiałe dla aktorów. Czasami takich uwag brakowało (nie tylko Hillowi)⁸⁸. To częściej pod wpływem opinii innych widzów a nie reżysera Hill korygował swoją interpretację postaci.

Postawa, często „niekrytyczna”, Waclawa Sobaszka jako reżysera wynikała w dużym stopniu z jego filozofii wynikającej ze sposobu bycia. Dla Sobaszka ważne jest, żeby człowiek był w swoim własnym kontekście. On uważa, że we wszystkich propozycjach aktorów jest jakiś sens. Przyjmował go i czekał na rozwój aktorskich propozycji. Jak wyjaśnia Erdmute Sobaszek, za taką postawą

tkwi na pewno jego wykładnia rzeczywistości, relacji międzyludzkich [...]. Jakimś słowem kluczem może być słowo „monada” i sformułowanie, że „człowiek jest monadą”. Wacek bardzo broni siebie i broni takiej rzeczywistości, w której

⁸⁷ Forma sztuk walki *kata* wprowadzona do zobrazowania zmagani Lemminkäinena z Panem Pohjoli przekształciła się w toku prób w komiczną pantomimę.

⁸⁸ Erdmute Sobaszek wspominała po latach, że uwagi reżyserkie jakie otrzymywała jako wykonawczynie w *Kalevali* często nie były dla niej czytelne i nie przekładały się na jej pracę. „Wacek nie zawsze potrafił przemówić do aktora takim językiem, żeby ten mógł jego uwagi przetłumaczyć na własny użytek. W pracy nad rolą Matki, gdy prosiłam go o uwagi reżyserkie, często pojawiała się niemożność komunikacji [...]. [To znaczy uwagi – M.H.] były [formułowane – M.H.], ale często, jak na moje ówczesne potrzeby czy w obliczu mojego poczucia niepewności siebie, było ich za mało” – podsumowała aktorka. Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek przeprowadzonej przez M.H. 20 marca 2020.

człowiek nie rozpuści się i nie straci swojej tożsamości, jedyności w działaniu bądź w myśleniu na rzecz tożsamości zbiorowej. [...] Według mnie to, co ma się zadziać, powinno się zadziać pomiędzy ludźmi. A według Wacka to się dzieje w człowieku i człowiek ma obowiązek bronić, żeby zbiorowość mu tego nie odebrała.⁸⁹

Reżyser oczekiwał od aktorów propozycji, nie chciał w nie ingerować prawdopodobnie w obawie przed naruszeniem tego, co unikalne a równocześnie subtelne w materiale przedstawionym przez wykonawców. Ci z kolei czekali na uwagi reżyserskie. Pojawiały się trudności komunikacyjne. Prowadziły one do sytuacji, w których wykonawca zasypywał reżysera coraz to nowymi pomysłami i działaniami, nad którymi jednak nie udawało się wspólnie pracować. Reżyser oczekiwał pogłębienia przez aktorów/ki pracy w indywidualny sposób, ci potrzebowali do tego dialogu. A ten był trudny do podjęcia także z obawy reżysera, że ingerując w propozycje wykonawców niszczy je. Ten mechanizm blokował twórczość, zapewne nie tylko aktora.

Z metodą aktorskiego, ale i reżyserskiego, proponowania i przekształcania sekwencji i rozwiązań scenicznych ściśle łączył się zabieg odrzucania – skraccania i pomijania. Proces „destrukcji” stanowiący element kreacji, przypominał pracę rzeźbiarza, który odrzucając zbędne elementy skalnego bloku, odkrywa poszukiwany kształt i formę. Proces niszczenia dotyczył zarówno struktury całego przedstawienia (rezygnacja z pomysłu dwupoziomowej gry – trubadurów grających postaci), jak i pojedynczych scen (sekwencja ukrycia uciekającego Lemminkäinena przez Matkę). Odrzucenie już gotowych scen bywa dla aktorów trudne w każdym rodzaju teatru, nie inaczej było na próbach *Kalevali*.

Wacław Sobaszek jako reżyser stwarzał miejsca na improwizacje aktorów, powoływał sytuacje niezagospodarowane przez wytyczne, czasami „pozostawiał wykonawców samopas” wobec nieprzewidzianych okoliczności a nawet pewnego twórczego dyskomfortu. „Metodycznie” (!) poszerzał przestrzeń, w której twórczość i wyobraźnia były jedynym wsparciem dla aktorów szukających rozwiązań. Sobaszek inspirował otwieranie wykonawców na przypadek i pobudzał ich do samodzielności. Potwierdzeniem skuteczności proponowanych przez reżysera zabiegów było zaproponowanie przez Trevora Hilla ważnej sceny polowania-czarowania w formie teatru cieni. Opis pracy nad tą sekwencją stanowi cenne świadectwo stosowanej metody.

⁸⁹ Na podstawie rozmowy z Erdmute Sobaszek przeprowadzonej przez M.H. 20 marca 2020.

Moment wprowadzenia do przedstawienia sceny, która narodziła się z inicjatywy Hilla był kluczowy dla jego rozwoju jako twórcy, jak również dla jego osobistego doświadczania pozycji w grupie. Wzmocnienie siły jego głosu we współpracy nie wynikało z innego sposobu traktowania go przez pozostałych twórców, ale z większej pewności własnych działań. Dzięki niej twórca-badacz z otwartością odniósł się do uwag krytycznych niektórych widzów zarówno wobec spektaklu, jak i roli Lemminkäinena i pod ich wpływem zaproponował zmiany. Porzucił przyjętą rolę ucznia. Nie tylko odważnie wprowadzał do spektaklu swoją wiedzę na temat komedii *dell'arte*, ale również wypowiadał uwagi krytyczne wobec proponowanych rozwiązań reżyserskich. Ich zasadność i konsekwencja Hilla sprawiły, że wiele z nich zostało uwzględnionych.

Proces kreacyjny i badawczy był zarazem znaczącym procesem wewnętrznym. W toku prób, warsztatów i przedstawień dzięki działaniom obejmujących wymiary: cielesny, duchowy, intelektualny, psychiczny i społeczny oraz polegających na odrzuceniu pewnych aspektów osobowości uznanych za niepożądane, badacz-aktor doświadczył wewnętrznej transformacji, rozwinął się jako artysta i człowiek. I ostatecznie uznał, że samoograniczenie jest sprzeczne z metodą pracy Teatru Węgałty. Polega ona bowiem na inspirowaniu twórców do nabywania nowych umiejętności, budowania nieznanych połączeń i sięgania w pracy po to, co dotychczas było dla nich nieosiągalne. Hill jako badacz-aktor w Teatrze Węgałty / Projekcie terenowym osiągnął w końcowym etapie pracy nad *Kalevalą* stan większej pewności siebie i twórczego spełnienia.

W analizie Hilla metoda autoetnografii analitycznej łączyła się z elementami autoetnografii ewokatywnej. Do tej drugiej należą: narracja pierwszoosobowa, relacyjny charakter wytwarzanej wiedzy (wiedza zarówno na temat interpretacji postaci Lemminkäinena, jak i kompozycji niektórych scen rodziła się, co typowe w teatrze, w dialogu aktora z reżyserem, ale także, co rzadziej spotykane, w dialogu aktora z widzami), przechodzenie od prezentacji zewnętrznego, kulturowego aspektu osobistego doświadczenia (początkowe poczucie pewnej izolacji i obcości) ku uwadze skierowanej do wewnątrz, służącej odsłanianiu kolejnych warstw świadomości i „wrażliwego Ja”.

Rozważania aktora na temat *Kalevali* nie tylko dostarczają wiedzy na temat metody reżyserskiej. Równie istotny jest w nich opis procesu rozwoju artystycznego i ludzkiego samego Hilla. Rozwijanie kompetencji aktorskich obejmujących w jego przypadku przede wszystkim ruch i taniec, wzmocnianie odwagi improwizacji i spontaniczności łączyły się z pracą wewnętrzną, poszerzeniem autoobserwacji i rozwijaniem pewnych cech charakteru. Zapis to w równym stopniu opowieść o potrzebach, lękach, strategiach psychologicznych aktora poznającego nowy sposób pracy, o ewolucji jego wiary we własne umiejętności,

o doświadczeniach akceptacji bądź jej braku, nie tyle wynikających z okoliczności zewnętrznych, co z wewnętrznej postawy i decyzji.

Kluczowym punktem procesu opisywanego przez aktora-badacza było doświadczenie przyczynowo-skutkowych zależności między postawą psychologiczną a kreatywnością i dostrzeżenie, że dobrowolne przyjęcie przez niego roli ucznia, wynikające zarówno z osłabionej wiary we własne kompetencje, jak i chęci kontroli (a ta bezpośrednio wynika z lęku⁹⁰), hamowało jego twórczy wkład w proces pracy. Z kolei stłumienie istotnych aspektów osobowości jednego z czwórki wykonawców odcisnęło się wyraźnie na całym spektaklu i sprawiło, że jego wartość estetyczna nie mogła w pełni się rozwinąć. Na przykładzie Trevora Hilla widać, jak ścisła jest zależność między psychologią a kreatywnością. Warunkiem twórczości, przynajmniej takiej, jaką realizuje Teatr Węgałty, jest poczucie pewności siebie i wzięcie odpowiedzialności za wspólną pracę przez wszystkich współtwórców oraz wniesienie w nią tego, co stanowi o szczególności każdej jednostki. Niezwykle pomocna w kształceniu tych umiejętności była metoda improwizacji często stosowana (i praktykowana obecnie) przez Wacława Sobaszka. Improwizacja uczy aktora nie tylko współpracy, myślenia i kreatywności, ale także akceptacji, w tym samoakceptacji. Ta z kolei zwalnia z nadmiernego starania się, gdyż „staranie się, aby zrobić coś jak najlepiej [...] jest najgorszą metodą uczenia spontaniczności” podkreślał Keith Johnstone angielski reżyser, pisarz i nauczyciel improwizacji teatralnej⁹¹. Poza rzemiosłem i talentem improwizacja rozwija też siłę i odwagę wykonawcy. Oskar Hamerski, autor książki o metodzie Johnstone’a dostrzegł, że reguły stosowane podczas improwizacji – takie jak: bycie tu i teraz, bycie uważnym, akceptacja zmian, działanie spontaniczne i bez lęku – są identyczne z zasadami rządzącymi odczuwaniem szczęścia⁹². Stosowanie improwizacji rozwija zatem nie tylko kompetencje artystyczne, ale także ludzkie. Jedne i drugie są ściśle połączone. Praca aktora-badacza nad *Kalevalą* i jej analizą doprowadziła go do odsłonięcia, ale i wzmocnienia jego wrażliwego „Ja”.

Hill opisał własne dojrzewanie do samodzielności twórczej i partnerstwa w zespole, w którym mimo różnych funkcji wszyscy członkowie i członkinie zajmowali równorzędne pozycje – współuczniów a zarazem współnauczycieli⁹³.

⁹⁰ Zob. Oskar Hamerski, *Improwizacja teatralna według Keitha Johnstone’a* (Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 2012), 121.

⁹¹ Keith Johnstone, cyt. za: Hamerski, *Improwizacja teatralna*, 117.

⁹² Hamerski, *Improwizacja teatralna*, 131, 138.

⁹³ Termin „współuczniowie” został wprowadzony przez Jana Amosa Komeńskiego (1592–1670), czeskiego filozofa i reformatora protestanckiego, prekursora nowoczesnej pedagogiki. Zob. Barbara Grzegorzewska,

Ten proces pozwolił też odsłonić cechę charakterystyczną Teatru Węgajty jako miejsca wzrostu, oferującego przestrzeń i inspirację do formowania się. Inną kwestią jest, że ukształtowani już twórcy często nie mogą odnaleźć się w węgajckiej strukturze. Zespół szkoli, ale nie stwarza przestrzeni rozwoju dla już wyszkolonych. Pozwala się wykluć, ale nie chce zatrzymać. Działa jak dobre gniazdo, czyli takie, które początkowo jest bezpieczne a ostatecznie puste. Opuszczenie zespołu przez Hilla (podobnie jak wielu artystów przed nim i po nim) zostało w pewnym sensie zaprogramowane w strukturze Teatru Węgajty.

Kalevala była niejako przedstawieniem granicznym. Świadczyła o domykaniu się pewnej formuły pracy teatralnej. Stanowiła ostatni spektakl stworzony przez zespół osób na stałe mieszkających na Warmii i ostatni odwołujący się wprost do eposu, przedostatni, spośród reżyserowanych przez Waclawa Sobaszka, przygotowany przez stały zespół w sali teatralnej (ostatnim była *Syncyzyna* 2004⁹⁴). Spektakl na podstawie fińskiego eposu otwierał też nowe obszary poszukiwań – serię przedstawień i działań performatywnych realizowanych w krajobrazie⁹⁵.

Kalevala stanowiła równocześnie przełom w reżyserskiej drodze Waclawa Sobaszka. Dopiero po tej inscenizacji sięgnął on po raz pierwszy po teksty dramatyczne. Na podstawie fragmentów wszystkich części *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz *Dybuka* An-skiego wyreżyserował *Upiorny całun* (2001, pierwszy tytuł – *Dziady warmińskie*). Z kolei *Ślub* Witolda Gombrowicza wykorzystał w pierwszej części *Syncyzyny*. W tym przedstawieniu zespół rozwinął także narzędzia wprowadzone w *Kalevali*: maski, światło elektryczne, teatr cieni. *Kalevala* otworzyła drogi do tych inscenizacji.

Przełomem była też obecność w zespole aktora-badacza i zastosowana przez niego perspektywa autoetnograficzna. Takie podejście, niełatwe w realizacji w działaniach teatralnych, wymagające od zaangażowanych osób podwójnych kompetencji, w przypadku opisu węgajckiej metody pracy przyniosło ważne odkrycia. Jako metoda autoetnografia wydaje się interesującą propozycją do szerszego niż dotychczas stosowania w badaniach teatralnych. Nie tylko dlatego, że umożliwia „wychodzenie poza znane”⁹⁶, docieranie do informacji trudnych do

„Komunikowanie się w edukacji w twórczości Jana Amosa Komeńskiego”, *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, nr 4 (2017): 118–119. „Współnauczyciele” to termin stworzony z inspiracji myśleniem Komeńskiego.

⁹⁴ W 2010 powstał w sali teatralnej w efekcie długiego procesu prób dwuautorский spektakl *Prolog komedii*: *Sceny pomiędzy poezją a dokumentem*. Waclaw nie był jego reżyserem. *Prolog komedii* wyreżyserowały i zagrały: Zofia Bartoszewicz i Erdmute Sobaszek. Trudno jednak mówić w tym przypadku o pracy zespołowej.

⁹⁵ Pojęcie Teatru Węgajty jako teatru wewnątrz krajobrazu wprowadziła Justyna Biernat, „The Landscape”, 303–321.

⁹⁶ Edyta Andrzejczak, „Autoetnografia i dylematy postrzegania inności w kontekście doświadczeń studentki Erasmusa w Lizbonie”, w: *Inny w podróży*, t. 2, *Narracje podróżnicze w xx i xxi wieku*, red. Magdalena Rabizo-Birek et al. (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017), 261.

uzyskania w inny sposób⁹⁷, ale przede wszystkim ze względu na uwzględnienie poza kompetencjami artysty również jego doświadczeń i procesów wewnętrznych – artystycznych i ludzkich. Metoda ta może okazać się niezwykle pomocna zwłaszcza dziś, gdy w centrum zainteresowań badaczy teatru znalazł się proces twórczy, w ostatnich latach analizowany z coraz większą uwagą.



Bibliografia

- Anderson, Leon. „Analytic autoethnography”. *Journal of Contemporary Ethnography* 35, no. 4 (2006): 373–395.
- Andrzejczak, Edyta. „Autoetnografia i dylematy postrzegania inności w kontekście doświadczeń studentki Erasmusa w Lizbonie”. W: *Inny w podróży. Tom 2, Narracje podróżnicze w XX i XXI wieku*, redakcja Magdalena Rabizo-Birek et al., 261–269. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017.
- Allen-Collinson, Jacquelyn. „Autoethnography: Situating Personal Sporting Narratives in Socio-cultural Contexts”. *Qualitative Research on Sport and Physical Culture*, no. 6 (2012): 191–212.
- Biernat, Justyna. „The Landscape of WęgaJty Theatre”. *Theatre Research International* 46, no. 3 (2021): 303–321.
- Bosley, Keith. Introduction to *The Kalevala*. Edited by Elias Lönnrot. Translated by Keith Bosley, XIII–LIV. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Czarnecka, Dominika. „Autoetnografia: Jej odmiany, atuty, ograniczenia i przydatność w badaniach dotyczących kultury fizycznej”. W: *Antropologiczne wędrówki po „miejscach” bliskich i dalekich: Księga jubileuszowa dla Profesor Iwony Kabzińskiej*, redakcja Dagnosław Demski et al., 159–72. Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN, 2020.
- Czerwińska, Kinga. „Człowiek na-granicy, człowiek bez-granicy: Autoetnograficzne narracje z Cieszyna”. W: *Opowiedzieć pogranicze: Koncepcje i narracje muzealne*, redakcja Dawid Keller i Małgorzata Kurgan-Przybylska, 79–89. Katowice: Muzeum Śląskie, 2020.
- Foucault, Michel. „Technologies of the Self”. In *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Edited by Luther H. Martin et al., 16–49. Amherst: University of Massachusetts, 2016.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia*. Tłumaczenie Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.

⁹⁷ Informacje zapośredniczone uzyskiwane w rozmowach czy wywiadach rzekach mają inny ciężar choćby ze względu na zaistnienie między artystą a tekstem rozmówcy-pośrednika.

- Grzegorzewska, Barbara. „Komunikowanie się w edukacji w twórczości Jana Amosa Komeńskiego”. *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, nr 4 (2017): 115–125.
- Haarvio, Martti. *Mitologia fińska*. Tłumaczenie Jerzy Litwiniuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Hamerski, Oskar. *Improwizacja teatralna według Keitha Johnstone’a*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 2012.
- Hill, Trevor. *Active Theatre and the Technology of Self: Polish Carolling with Projekt Terenowy of Węgałty Theatre (1998–2001)*. Self-published, 2021.
- Hill, Trevor. „The Borders of Reception: Differing Expectations and Reactions to the Work of Teatr Wiejski ‘Węgałty’ in Various Locations”. *Regiony i Pogranicza*, nr 5 (2017): 160–173.
- Hill, Trevor. „Teatr Wiejski Węgałty: Travelling Theatre, the Urban and the Rural.” *Ethnoanthropozoom*, no. 11 (2014): 41–61.
- Hill, Trevor. „The Use of Literature and Songs from Varying Cultures in Węgałty Theatre’s Kalevala – fragmenty niepisane”. *Acta Neophilologica* 25, no. 1 (2023): 51–69. <https://doi.org/10.31648/an.8664>.
- Hill, Trevor. „Winter Carolling with Teatr Wiejski ‘Węgałty’”. *Context: Review for Comparative Literature and Cultural Research*, no. 12 (2014): 199–214.
- Jagodziński, Marek Franciszek. *Truso – legenda Bałtyku*. Elbląg: Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, 2015.
- Jasińska, Magdalena. „Teatr Wiejski jako teatr antropologiczny”. W: *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich/Alternatywnych Spotkań Teatralnych Klamra*, edited by Artur Duda et al., 219–35. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Kacperczyk, Anna. „Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii”. *Przegląd Socjologii Jakościowej* 10, nr 3 (2014): 32–75. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03>.
- Kafar, Marcin, i Anna Kacperczyk, red. *O granicach i „graniczności” (w) autoetnografii*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- Kocemba-Żebrowska, Joanna, and Magdalena Hasiuk-Świerbińska. „The Węgałty Theatre: From Collectivity to Participation”. *Contemporary Theatre Review* 32, no. 1 (2022): 81–90. <https://doi.org/10.1080/10486801.2021.2007898>.
- Konecki, Krzysztof T. *Przekraczanie granic, zamykanie granic: Perspektywa pierwszoosobowa w badaniach socjologicznych*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2021.
- Kułakowska, Katarzyna. „Odkrywanie tego, co poziome: Wprowadzenie”. W: *Poli-fonia: Rzecz o pracy twórczej Teatru Węgałty*, redakcja Katarzyna Kułakowska, 15–32. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2023.

- Lindstrom, Nicole. „Regional Sex Trafficking in the Balkans: Transnational Networks in an Enlarged Europe”. *Problems of Post-Communism* 51, no. 3 (2004): 45–52.
- Michalski, Ryszard. „Ośrodek Działań Teatralnych Pracownia przy Wojewódzkim Domu Kultury w Olsztynie”. W: *80-lecie amatorskiej twórczości teatralnej: Z przeszłości polskiego ruchu społecznego na Warmii, Mazurach i Powiślu*, redakcja Henryk Behnke et al., 28–9. Olsztyn: Towarzystwo Kultury Teatralnej, 1987.
- Ossowski, Stanisław. „Zoologia społeczna i zróżnicowanie kulturowe.” W: *Dzieła*. Tom 4, *O nauce*, 329–350. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Pankalla, Andrzej, i Joanna Grońska-Turunen. „Sisu – fińska emocja kulturowa i jej mitoanaliza w koncepcji R. Shwedera”. *Roczniki Psychologiczne* 13, nr 2 (2010): 29–53.
- Paprocka, Kamila. „Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie pracy Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie”. *Studia Litteraria et Historica*, no. 2 (2013): 148–185. <https://doi.org/10.11649/slh.2013.007>.
- Regulska, Katarzyna. „Węgajty or Celebrations”. *Le Théâtre en Pologne*, no. 3 (2001): 17–19.
- Schütz, Alfred. *Collected Papers*. Volume 5, *Phenomenology and the Social Sciences*. Dordrecht: Springer, 2011.
- Sobaszek, Wacław. „W stronę tradycji żywej: Z Wacławem Sobaszkiem, dyrektorem Teatru Wiejskiego Węgajty, rozmawia Tadeusz Kornaś.” *Teatr*, no. 1 (1997): 40–42.
- Steiner, Rudolf. *Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt: Kalewala – Olaf Asteson – Das russische Volkstum – Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1993.

MAGDALENA HASIUK

adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W latach 2018–2024 prowadziła wraz z zespołem badania nad Teatrem Węgajty. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię dramatu i teatru w perspektywie antropologii kulturowej, teatr zaangażowany społecznie (ze szczególnym uwzględnieniem pracy teatralnej prowadzonej w więzieniach oraz twórczości teatralnej artystów z niepełnosprawnościami) a także laboratoria teatralne XX wieku.

TREVOR HILL

absolwent University of Glasgow, Queen’s University of Belfast i Edinburgh University. Współpracował z Teatrem Węgajty w ramach Projektu terenowego. Obecnie pracuje w Katedrze Literatur i Kultur Anglojęzycznych na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, gdzie uczy angielskiego, a także prowadzi kursy technik teatralnych dla nauczycieli języka angielskiego.