

Węsały jako czasownik?

krajobrazy • społeczności • pogranicza

Węsały as a verb?

landscapes • communities • borderlands



Międzynarodowa Konferencja Naukowa
International Interdisciplinary Conference

25-26 / 07 / 2022

Teatr Węsały

PROGRAM
KONFERENCJI

INSTITUTE OF ART
POLISH ACADEMY OF SCIENCES



INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

CONFERENCE
BOOKLET

Brud, czyli o regule geografii Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”

Dirt That Is on the Geographical Principle of the Interdisciplinary Creativity and Research Centre Pracownia ('Workshop')

streszczenie/ summary

Baszta na Okopowej, opuszczone wiejskie domy, wiatrak w Bęsi, zaułki małych miasteczek, rzeka Łyna, stodoła w Węgajtach – to miejsca działania Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia”, z której wyrasta Teatr Węgajty. Są to przestrzenie zastane jako brudne, skalane, osiągające najniższy stopień degradacji materialnej, duchowej i społecznej. Puryfikacja, oczyszczanie miejsc będących w nieładzie, to działanie konstruktywne, porządkujące świat, walczące z nieczystością (the viscous). Dzięki „integracji”, czyli harmonijnemu łączeniu się człowieka z miejscem, „Pracownia” stała się dla odwiedzających ją młodych ludzi „domowiskiem”, czyli według Krzysztofa Łepkowskiego „miejscem, w którym coś się zaczyna. Takim miejscem, które pcha, do przodu, w górę”.

The tower at Okopowa Street in Olsztyn, abandoned country houses, the Bęsia windmill, small town nooks, the river Łyna, a barn in Węgajty – these are the venues of the Interdisciplinary Creativity and Research Centre Pracownia ('Workshop'), out of which Theatre Węgajty springs. These are spaces found as dirty, polluted, impure, reaching the lowest level of degradation: material, spiritual and social. We may say after Yi-Fu Tuan (1987) that they ceased to be anthropological “places” – recognized, safe, domesticated – in order to return to the state of “spaces”, that is: to grow wild, open up. This process is not, however, irreversible, and it is inscribed into the cycle of being. This is shown by the perspective of settling down, of inhabiting, as drawn by Tim Ingold (2018). He understands home as a living organism and emphasizes, that you may build it – or re-build it – only then, when you are able to inhabit a given space – to stay there, surround it with care, farm it and construe it – make it become “a place”.

The perspective of inhabitation is important not only because it transposes the emphasis from the work which is a ready house onto the process of its making. It also goes beyond the conservative understanding of locality and takes the accent away from the static, long-term settling in, moving it onto “verbal” (from “verb”) active work. It seems close to the concepts of new regionalism, which “permeated by anthropologic content, developed by personal involvement, as well as by the willingness for self-development and for strengthening social bonds, is a humanist task”, implying „creative, responsible life, fulfilling itself in real space, specific time and being the matter of human work” (Chojnowski 2020).

Spaces in Warmia, which had been degraded by political actions, have been restored to life thanks to the efforts of people who were strangers, but “naturalised” ones. I use this word in the sense given to it by Robin Wall Kimmerer (2020), defining people who are not indigenous inhabitants of some area – new-comers, but such as abide by the local law. For the members of “Pracownia” ('Workshop'), this was the “geography rule”, which implied taking responsibility for the area in which one lives, acknowledging that “whatever happens around, it irrevocably concerns us” (Gedroyc 2020). Rebuilding, cleaning up disorderly places, removing dirt, all these thus become acts of foundation. Purification is a constructive action, bringing the world into order, fighting *the viscous*, which „deprives man of freedom and of the mastery of the body” (Pessel, 2009 after Douglas, 2004). This is also an act of acknowledgement of the value of what Tadeusz Kantor called “the reality of the lowest rank”, that is, the poorest objects, ones devoid of prestige, which can reveal their meaning exactly through art (Kantor 2000). It is exactly where, in its manifesto entitled *Geography of action*, “Pracownia” ('Workshop') situates live culture, and in such places they carry out their creative activities, like *Podróż do domu* (*The Journey Home*), *Działania zimowe* (*Winter Actions*), *Smok z rzeki* (*Dragon from the River*), as well as the travelling performance *Podróże do wielu odległych krajów świata* (*Travels into Several Remote Nations of the World*).

Anna Wyka, in her unpublished Ph.D. thesis, divides “Pracownia”'s undertakings into actions which integrate an individual with oneself and those which integrate him or her with the world around (Wyka 1983). Thanks to so understood “integration” that is, harmoniously connecting man with his/her place, “Pracownia” became for the young people who came a “domowisko” (“a housing place”), that is, according to Krzysztof Łepkowski, “a place where something begins. A kind of place which pushes you forward and up” (Łepkowski at Wyka's 1983). This is a direction opposite to Bakhtin's degrading movement downwards, which is, however, necessary, because what is finite must be „thrown into the earth, into the body's down, so it can die and be born again” (Bakhtin 1975).

This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, 2021/40/C/HS2/00038. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

Węgajcki parateatr i teatr źródeł **Węgajty: Para-theatre and Theatre of the Sources**

streszczenie/ summary

Teatr Węgajty rodził się w gospodarstwie Wacława i Erdmute Sobaszków. Nie tylko dom, ale całe otoczenie w tych pierwszych latach, gdy tu zamieszkali, było przestrzenią życiowych i artystycznych eksploracji. Patrząc z zewnątrz na ich pracę widać pewne powinowactwa z ideami Grotowskiego. Niektóre prace Laboratorium toczyły się w przestrzeni otwartej, pośród żywiołów – w lesie, wodzie, ogniu... Uczestniczyli w nich i Sobaszkowie. W Węgajtach jednak parateatr postąpił krok dalej. Węgajty po swojemu – pewnie nawet niezależnie od Grotowskich inspiracji, zaczęły też wchodzić w rytuały. Ale jakże inne – oswojone, ludowe, tutejsze lub nieodległe. Kolędy, allelujki, wędrówki, wyprawy...

Węgajty Theatre was born – it came into being – in the household of Erdmute and Wacław Sobaszek. That was a long process – life, music and theatre filled the life of their family. They inextricably linked with their everyday life. When guests came, they joined in the rhythm. Then they left, and everything around continued its potential existence.

The farm, where the Sobaszezs settled down, lies on the edge of the forest. Not only the house but also everything around, in the first years after they came to live there, became a space for artistic exploration, as well as the exploration of everyday life. Also, when Małgorzata and Wolfgang Niklaus joined them, and together they had officially called into being the theatre, their openness onto the space around never changed.

Naming, comparing, getting inspired – these things were then to Węgajty people of secondary importance. Even looking at their work from outside one can see certain affinity with the ideas of Grotowski. In 1970 in Teatr Laboratorium there began the time of para-theatre. As Grotowski said, the division into stage and audience was no more there; they all were the actors. Some of Laboratorium's works took place in open space, among the elements – in the forest, in water, in fire... also the Sobaszezs took part in them.

In Węgajty, however, the paratheatre went a step further. It would not go on for a day or two – after which everybody went back home. Here it was permanent. It was impossible to divide the activities in the field of “active culture” from the course of life. The forest, nature, the animals were their natural environment. One would come to see the plays from outside (for a day or two), but one came to a place of incessant “para-theatre” which simply was there all the time – uniting everyday life with the festive one.

However, let me come back to Grotowski... in 1976 he began to explore rituals. The matter of his penetrations was *Doing* (*Czynienie*), set in rituals. Do some elements of rituals, precisely performed, still carry their immanent energy when taken outside the context of their specific culture and beliefs? – this he also asked. Węgajty, in their own way, probably even independently of Grotowski inspiration, started coming into rituals, too. But how different! Tame, home-like, folk rituals, local or not-so-far-away. Carolling, wandering, doing expeditions...

Grotowski remained a distant point of reference. Meanwhile, here, in Węgajty, everything was simple, immersed in everyday life, in nature, in landscape. Those who came were not trainees or active participants – as with Grotowski, but they were received as guests in one's home.

I am writing this about those first years, because I, too, was a guest of the Sobaszezs then. Performance were a part of this “para-theatrical” being there. And around them one was supposed to “live one's fill” together – at home, in the barn, in the woods, in the moraine hills. The performances were a part of “living one's fill”...

Lokalność – wieś – natura. Sztuka publiczna poza miastem
Locality – countryside – nature. Public art outside the city

streszczenie/ summary

Sztuka publiczna wbrew pozorom nie pojawia się wyłącznie w przestrzeni dużych miast i nie jest tworzona tylko z myślą o masowym i przypadkowym odbiorcy. Tradycje pozamiejskiej i pozastudyjnej sztuki publicznej w Polsce sięgają lat 70. i 80. XX wieku. Niewątpliwie ważną część tej tradycji stanowi działalność Teatru Wiejskiego Węgajty. W referacie wskażę kilka głównych inspirujących obszarów współczesnych działań artystycznych poza granicami miejskich metropolii. Jednym z nich jest zainteresowanie pograniczem, pamięcią miejsca i tożsamością lokalną. Innym z widocznych obszarów aktywności jest też zwrot artystów w stronę natury i zaangażowanie w problemy ochrony środowiska oraz działania na rzecz zrównoważonego rozwoju.

Public art in the usual meaning of the word appears in the space of big cities and it is supposed to appeal to mass audiences which come across it by chance. In fact, the traditions of out-of-city and out-of-atelier public art in Poland date back to the seventies and the eighties of the 20th C. To give just a few examples, one can mention the rural actions by Teresa Murak or the actions of Akademia Ruchu (Academy of Movement), as well as works based on the idea of active culture.

Once could, however, talk about stirring activity in a rural environment much earlier already – more or less in the second half of the 19th C and at the beginning of the 20th C, when peasants were emancipated as a social layer and first associations and societies started being founded. Various educational actions, supported by local and national authorities, provided ground for choirs, dance ensembles and theatre groups being created in villages. An important part in this process was played by countryside elites. After Poland regained independence, more and more often one organized all kinds of undertakings aiming at integration, levelling out differences and divisions which had come into being during the years of the partition of Poland, as well as preserving local traditions. Within this early current of educational activity and animation one can mention Jędrzej Cierniak with his idea of folk theatre. Many of his assumptions can be found in contemporary artistic work, especially that grounded in local history (both in urban and rural spaces), based on the narration of people who witnessed history, in the current of anthropological theatre. Without any doubt, an important part of this tradition is the work of the Węgajty Theatre.

In my paper, I will point to some of the main inspiring areas of the contemporary artistic activity within public art, realized outside of the bounds of metropolis. They are defined by different ideas concerning Polish countryside and rurality. One can notice that on one side there prevails the interest in folk beliefs, rituals, religiosity, liturgy (the Schola), close relation with the earth and the rhythm of nature. This stream can be defined as ethnographic. On the other side, artists more and more often want to deal with the subjects connected with the history and heritage of serfdom, which have up to now been rather repressed memories (emancipation movement). This image clearly counters the hitherto created image of idyllic countryside.

One of the topics I undertake is the interest in the borderland, the memory of place and local identity. Stepping out of the metropolis, artists explore specific places, seeking their specifics, history, discovering their past and their traditional culture. An important motive for artistic activity is also attempting to break down the borders between city and countryside and defining their mutual relations. Artists pay attention to the issues of stereotipization of the inhabitants of villages and their being excluded in their access to culture, they undertake attempts at bringing modern art to the countryside, making people there familiar with it, but also they give them a chance to have a relationship with culture, and to set their creative potential in motion. Studying those relations works also the other way – art becomes a pretext to bring rurality into city space. One of the visible areas of activity is also how artists turn towards nature and how they find themselves involved in the problems of environment protection as well as activities for sustainable development.

None of these practices can be closed up in rigid categories, because they are realized, e.g.: on the borders of animation, theatre, intervention, site-specific art, community art, art of the earth. Also, the artists themselves often go beyond their roles and often combine in their activities different fields, for example art, science and religion.

'Read more, write less'. W stronę humanistyki nie-akademiocentrycznej: etnografia, teatr, Węgajty
'Read More, Write Less'. Towards Non-academia-centred Humanistics: Ethnography, Theatre, Węgajty

streszczenie/ summary

Celem mojego wystąpienia będzie wskazanie na samoświadomość antropologiczną, która może być konstruowana wbrew akademio-centrycznej humanistyce, czyli wbrew zaleceniom, by „pisać dużo” (*Jak pisać dużo?* [*How to write a lot?*] – to tytuł jednego z podręczników dla akademików). Przedstawię zatem sposoby pisania antropologicznego oraz formy rozumienia antropologicznego przekraczającego te zalecenia i tworzące raczej formę eksperymentu własnego. Poruszane przez mnie tematy – etnografie przedtekstowe, przestrzenny charakter doświadczenia etnograficznego, eksperyment literacki i przestrzenny, performatyka, teatralny aspekt zwrotu ontologicznego – pozwolą mi pokazać, że jest to uprawniona i konieczna perspektywa, pozwalająca na tworzenie uniwersalnej liminalności humanistycznego podmiotu oraz pozwalająca na ciągłe „czasownikowanie” własnego rozumienia.

This text aims at pointing to the researcher's and writer's self-awareness which can be construed in anthropology against academy-centred humanistics and – first of all – against the professional recommendation to “write a lot”. *How To Write A Lot?* is the title of one of the handbooks written for humanist-and-social academics. The title is further extended to: *An Academic's Guide to Write Productively*.

I disagree with such way of putting things, and forcibly. In a very condense way my disagreement touches the very creative process in anthropology and in theatre itself. The explanation in this book – how to create scientific texts and papers and how to build the introduction to the paper proper – tells a lot. According to the handbook, after a short introduction and justification of the undertaken subject, one should sketch an outline of the stage, a certain theoretical frame, the situation of conflict between competing models of understanding of a certain phenomenon, or between different theories. Next, one's own research work should be presented, as well as one's own thesis, or hypothesis. One should explain then, why and how it can fill in this gap in the state of knowledge, or in this conflict. Next, there usually come the sub-chapters, presenting, one by one, the results of research, materials from the research, which show how strong is the novel interpretation thereby announced.

One would think that it is a very clear idea, very clear construction. Nothing to add, nothing to take away. Moreover, the texts are “trained”, they have an academic strictness about them, they incline one to discussion, they put forth a breakthrough, innovative thesis already in the first paragraphs, mobilizing the readers, and before that: the reviewers, to re-formulate their knowledge of the social world. Be it the evolution of Marxist thought in anthropology, or a methodologic discovery, or an attempt to introduce a new formula for social resistance as coupled with nationalist content, through, e.g. strict filial structure – it is a thesis which makes one stand one to attention, carrying the question: how is such a groundbreaking thesis possible?

I do not think that this pattern of writing, or thinking in this spirit, is entirely erroneous or wrong. It is the basis of all humanist-and-social-sciences academy, and this is how work goes in the best papers – up to a point. Yet, I think that the final effect of writing doesn't have to be something which is to be a form of knowledge created with its final shape in view, or for its efficacy, clarity or groundbreaking effect. For writing is, from the very beginning, accompanied by something else. In anthropologic writing, the key moment is re-building the material, coming from its presence in our heads and at the same time in notes and any other sources the writers might have at hand, to something in form of a text. What is there, though, in that text, which has the form of an anthropologic text? Its content is nothing other than testimony, and at the same time a derivative of the passage from one state of being to another, and at the same time a reworking of a source into a clearly different record of knowledge. The moment of the passing does not, however, occur by itself, it is nothing technical or, all the less so, mechanical. On one hand, there is, thus, the initial material, with which something consecutively happens – whereas in the outcome there appears something totally different, which by the principle of some “magic”, of “transformation”, gains a new sense.

This new sense, however, remains in strict connection with the material, the knowledge, the eventual facts, it is loyal to them and all the time allows for verification. All the more, though, it steps out towards its new sense. Actually, towards a moment of freedom – a moment of “bearing out” something in the shape of a text. It is a kind of transformation of its sense, but in fact of the sense of experiencing and participating again in that which had happened, however not after the event in a temporal sense, nor in the logical sense of *a posteriori*. Writing shakes up all the previous meetings, biography and sense of



one's own experiences and brings them up to date – causes the writer to be, at the end of the writing, not the same person as he or she was before. There comes about a kind of a pre-textual, inner performance and play. And at the same time – to use different words – an inner overturn, “inversion and conversion”, “a shift of mind” (*metanoia*), as Nigel Rapport wrote, that is – an already very serious play with one's identity. One could say that it is experiencing the intermediary, liminal state, which later results in a text, but which is in itself a transposition in a total sense, almost a “conversion”.

Anthropological material which allows one to prove and develop a groundbreaking thesis, is thus somewhat self-contradictory. Referring to “material”, “data” or, in the Anglo-Saxon version, “ethnography”, that is, fieldwork material presented in the text, can even be annoying, as Tim Ingold observes in his text “That's enough about ethnography!”. “I am fed up with it”, he wrote, when there is an ongoing search for theory and at the same time ethnography as study material is being reified. This way, you separate empirics from theory, ethnography from understanding, research from experiment. In his opinion, the key thing happens rather earlier, before, in the very process of understanding and writing, where what is conceptual, experimental, is incessantly being produced in writing and in anthropological activity, as a verb, not as a noun. Ingold wants thus to bring anthropology as thinking – earlier on, already into the writing front, for from the very first moment, through writing a text, there happens something he calls “education”, from *educere*, derived from ex- and from *ducere*, the “leading out”. That is, he wants to bring it to a situation in which e.g. a novice in some field is being led out of what is known and what is safe – into the world. Text and writing are thus the way outside of what is known. However, the cognitive turn which is performed is also a guarantee of the text's inner freedom and its function, which is one of self-cognition, risk, experiment, “inversion and conversion”.

Moreover, this way of writing escapes also the various forms of subordinating discourses, imposing, together with their narrations, very disturbing, colonial, violent practices. “A wish for a system,” as Friedrich Nietzsche warned quite straightforwardly, means also a lack of sense, a weakening of a certain “integrity” which is coming into being right now. In that sense also the experience of the Węgajty Theatre is an experience of integrity and this strange moment in which there occurs a shift from one reality to the other. In my talk I am going to refer to my own presences in Węgajty, to Waław Sobaszek's book *Spiski życiowe* [*Life Plots*] and this way I am going to show how the formulas of loneliness, nets of nature, of building and catastrophe, such as e.g. a fire, the effort of work in which “there is always too little time” are tools allowing me to treat ethnography as a process of transformation. It moves along structures of local ways of understanding, of integrating-into nature, in biography, and enables never-ending, anthropological ways of understanding.

JAN-TAGE KÜHLING [Wolny Uniwersytet oraz Program Sztuk Performatywnych, Berlin](#)
[Freie Universität, Performing Arts Programm, Berlin](#)

Doing Time – czyli robić czas. Teatr Węgajty i praktyki tworzenia historii w epoce poza-ludzkiej **Doing Time: The Węgajty Theatre and its practises of creating history in a more-than-human age**

[steszczenie/ summary](#)

Perspektywa historyczna skłania do zastanawiania się nie tylko nad pojedynczymi faktami, ale nad tym, w jaki sposób czyny i dzieła są osadzone w historycznym kontinuum, czyli w szerszym kontekście wydarzeń. Dotyczy to również historii sztuki, w tym teatru. Nie przedstawia ona jedynie nagromadzonych faktów, stylów i dat, ale wpisuje je w szersze ramy. Tradycyjnie owe konteksty były przedstawione przez historię narodu, polityki danego obszaru kulturowego lub oczywiście przez kanon sztuki. Należały, krótko mówiąc, do sfery ludzkiej kultury. W epoce antropocenu to się zmienia. „Geologiczna” era człowieka jest przede wszystkim znakiem, że przyjęty podział pomiędzy historią natury a historią jako nauką jest nie do utrzymania. W moim wystąpieniu rozważę, w jaki sposób szeroko rozumiane zjawisko Teatru Węgajty – jego praktyki, związani z nim ludzie i wydarzenia – przyczynia się do tworzenia historii teatru „poza” lub „więcej-niż-ludzkiej”. Zwracam uwagę na fakt, że zarówno problemy pisania historii teatru, jak i samego antropocenu są w równym stopniu zakorzenione w problemie „jakości” (np. różnica między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi) i „ilości” (np. kwestia skali i zakresu). Śledząc zatem trzy wymiary historii – wymiar osobisty, wymiar historii teatru, wymiar „głębokiej” historii ziemi – rozumiem Węgajty jako zjawisko, które nie tylko podważa tradycyjną hegemonię historii (teatru), ale i stanowi kontr-historię: jako praktykę głęboko współczesną.



Every history is the history of a meeting: between an individual perspective and a perspective that encompasses a contextualized setting, a broader field. That is also true for the history of art and theatre: every history of art is more than the mere accumulation of facts, styles and dates. It is the collision of an aesthetic event within a broader historical continuum. Traditionally either society, the nation state, the political, language, or – of course – the artistic canon, in short: the sphere of the cultural represented those ‘broader’ historical contexts for the thinking of history, not only within the arts and theatre. This has shifted recently. The Anthropocene, the so-called ‘geological era of humankind’ is not only the shorthand for humanmade ecological disaster. The fact that humanity’s residues have left a distinct marker in the earth’s strata, point toward the fact that human and nature’s timeframe converge. If humanity has become a geological force that means that the long-established separation between ‘human history’ and natural history cannot be upheld anymore. Humanity is shaping nature and its history, as nature is shaping humanity and what is thought of as inherently human: language, politics, culture, the arts, theatre. Thus, instead of understanding the Anthropocene as the time of the ‘anthropos’, it seems more suitable to consider it an always more-than-human and an always more-than-natural era. But if ‘human history’ is more than the history of political events or the actions and decisions of ‘historical figures’ and a natural history is, on the other hand, always more than the accumulation of a series of seemingly necessary and gradual changes, then how to write this hybrid history? Who is its agent? Who is its witness, who its documentalist, who its archivist? How does, finally, the historical tension between an individual, a singular position and the broader – global, ecological, geological – context be described? How does the interplay between individuum and context work as and in a more-than-human history?

In my presentation, I would like to invoke theatre’s power as a medium that is not only specifically historical and in a way ‘obsessed with history’, but also as a place that works through transgression and thus potentially occupies a place between the human and the non-human, between culture and a material world. By retracing three levels of history and by acknowledging that the problems of the Anthropocene are equally rooted in the problem of ‘quality’ (e.g. the difference between human and non-human actors) and ‘quantity’ (e.g. the issue of scale and scope), I would like to describe the practice of Węgajty Theatre as an example of transgressing temporal boundaries and creating a more-than-human history. Reflecting (1) on the history of individual agents, (2) on issues of the cultural institution as ‘theatre history’ and (3) on the context of the geological ‘deep time’ of the earth, I articulate that it is exactly the interplay and the tensions between those histories that differ in number and in kind, that both subverts hegemonic structures of historicity and sets a more-than-human-history for the Anthropocene. I describe the ‘doing’ of the Węgajty Theatre thus as connected with as well as questioning present time, undermining and dissociating from accepted narratives as well as setting a counter history: as being deeply contemporary. I argue, consequently, that the practice of the Węgajty Theatre points not only to the necessity of considering a more-than-human (theatre) history but also to rethink from which vantage point history and history’s actors are constituted – and which role theatre and the arts may play.

Teatr Węgajty jako teatr antropologiczny. Kilka tropów
The Węgajty Theatre as an anthropologic theatre. Several tracks

streszczenie/ summary

Temat otwiera kilka kontekstów. Jednym jest historia teatru europejskiego z „antropologią teatralną” (Grotowski) i „antropologią teatru” (Barba). Innym – praca zespołu z Węgajt i jej analizy (por. Paprocka 2011: 8, Jasińska 2012: 219-235, Sobaszek [w:] Paprocka, Sobaszek 2011: 8). Jeszcze inny stanowi głos teoretyków teatru (Pavis 1998: 509). O wiele ciekawsze konteksty dla pracy Teatru Węgajty otwiera antropologia. Dlatego działania zespołu pragnę zestawić przede wszystkim z rozważaniami Tima Ingolda (*Être au monde. Quelle expérience commune?* – 2014, *Splatać otwarty świat* – 2018 oraz fragmentami tekstu *To human is a verb* – 2014) oraz rozpoznaniem francuskiego antropologa François’a Laplantine’a – 2018. Z rozważań Ingolda wybieram trzy tematy, których rozumienie wydaje się bliskie pracy Teatru Węgajty. Są to: „środowisko”, „teren” i „edukacja”, uzupełniam je terminem „antropologii modalnej” zaczerpniętym od Laplantine’a.

The subject *The Węgajty Theatre as an anthropologic theatre* opens a number of contexts. One of them is the history of theatre in Europe with “theatre anthropology” (Grotowski) and “anthropology of theatre” (Barba). Another one is – the work of the group from Węgajty. From the first use of the term “anthropological theatre” by Kamila Paprocka in this context, in the meaning of “ethnographic” (2011: 8); through the article of Magdalena Jasińska *Teatr Wiejski Węgajty jako teatr antropologiczny* [*The Village Theatre Węgajty as an Anthropologic Theatre*] (2012); to the definition used by Erdmute Sobaszek while talking to Paprocka, on the researcher’s suggestion concerning The Węgajty Theatre moving away from the formula of anthropologic theatre towards socially involved art. Sobaszek mentioned then “an extension of the anthropologic horizon” in the work of the group (Sobaszek [in:] Paprocka, Sobaszek 2011: 8).

Another context is the voice of theatre theoreticians, with the too broad definition of Patrice Pavis (cf. 1998: 509). Much more interesting contexts for the work of the Węgajty Theatre are opened by anthropology. This is why I want to juxtapose the actions of the group, first of all, with the thoughts of Tim Ingold (*Être au monde. Quelle expérience commune?* – 2014, *Splatać otwarty świat* [*To Plait an Open World*] – 2018 and in *To human is a verb*) and the French anthropologist François Laplantine. Out of Ingold’s thought, I take three topics, the understanding of which seem to be close to the work of the Węgajty Theatre. These are: environment, fieldwork and education.

Ingold’s analysis of “human life as movement, a process (...) constant activity, which often outwits limitations and prognoses” (Ingold [in:] Descola, Ingold 2014: 18) in the case of the artists of Węgajty sounds clear and loud. Resigning from seeing human beings as definitively established and endowed forever with all their given ontology, and seeing in them creatures that are incessantly becoming, allows Ingold to formulate his original approach to the environment. His conviction that it is necessary to study human beings “within their environment, which is partly changed by their actions, and in which they live in cohabitation with other beings, which also develop their relations with their environment”, seems, in the case of the Węgajty Theatre, a theatre created “within landscape” (Biernat 2021), to be a suitable perspective. In relation with this particular environment – the forest, a sandy road, a remote neighbour, there come into shape not only such and such skills and performative solutions, but also such and such body language, such and such way of outsmarting. In the incessant process encompassing all species, Ingold proposes to “compare life to something which would follow lines, go along roads, walk” (Ingold [in:] Descola, Ingold 2014: 38). The motto “I walk, therefore I am” could be one of Węgajty’s exclamations. The concept of the walking line creates another alternative to perceiving a place, a spot. A place as secondary in relation to the way, the road, is shaped when the movement along changes into movement around (Ingold 2018: 93-94). The Węgajty “whirling” exercise is creating a place. Out of such understanding of a human being and of the environment, there emerges also a specific idea of artistic work, in which one emphasizes its processuality with the term to grow (Ingold 2014: 20) and the sense of modal anthropology. This is the proposal of François Laplantine (2018) inspired by Brazilian culture, to which the basis is not a sign or structure, but rhythm – walking, dance, song, multisensory experience of reality, taking into account whatever concerns body, feelings, relations (with the term *cordialidad* – cordiality, the heartfelt) (Laplantine’a 2018).

To the Węgajty Theatre, just like to anthropologists, setting out into the field is one of the bases of work (together with auto-ethnographic research). And the masters of the group, just like for Ingold, are “people of the field”, “interlocutors, fully giving their wisdom and knowledge” (Ingold 2014: 72). The sentence “It is education that I would like to place at the centre of our works” (Ingold 2014: 31), could be said by the artists of the Węgajty Theatre. “The term education, in the sense it is understood by Tim Ingold in anthropology: it is not formal inculcation, but it is observation of the beings around” (Descola 2014: 44).



This is what the teaching of dances looks like, teaching things by observation, imitation, following the more proficient, slowly gaining knowledge.

What is this knowledge to serve – certainly not the mere criticism of all those things which have led the world to the verge of catastrophe. Anthropology/knowledge but also art/theatre are to serve the dialogue, only through this dialogue, the making of the future will be possible (cf. Ingold 2014: 75).

ROMAN ČERNÍK University of West Bohemia in Pilsen, The Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague
Uniwersytet Zachodnioczeski w Pilźnie, Wydział Teatralny Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze
(DAMU)

The role of dance in the system of work of the Węgajty Theater (IST) in forming a group and strengthening relationships in the creative team and the neighboring community

Rola tance v systému práce Teatru Węgajty – w tworzeniu grupy i wzmacnianiu relacji w zespole twórczym oraz w społecznościach sąsiedzkich

streszczenie/ summary

Tanec pojawia się w pracy Teatru Węgajty w wielu sytuacjach. Pierwotne korzenie tańca i wspólne emocjonalnie zaangażowane działania są obecne podczas warsztatów. Rytmu śpiewu i tańca są źródłem i integralną częścią aktywności, które pogłębiają i rozwijają umiejętności teatralne, szczególnie improwizację. Tanec jest również organiczną częścią węgajckich wypraw – to zarówno tanec w czasie przedstawień, jak i tanec z gospodarzami. Wydarza się także spontanicznie, np. podczas przygotowywania posiłków i czynności porządkowych. Tanec, szczególnie tanec ludowy w jego oryginalnej formie wspólnego rytmicznego ruchu i w radości ze wspólnego doświadczenia rytmu w psychosomatycznym działaniu, wytwarza zaufanie oraz łączy z innymi członkami grupy. Staje się językiem komunikacji, zarówno w obrębie zespołu, jak i podczas spotkań z gospodarzami.

Role tance v systému práce divadla Węgajty při utváření skupiny a posilování vztahů v tvůrčím kolektivu i sousedské komunitě.

PROLOG

Vystoupíš v zastávce mezi poli a loukami. S tebou vystoupí několik lidí s batohy. Tito neznámí budou v nadcházejícím čase tvými společníky. Jakým kouzlem se na konci se loučí blízcí přátelé?

I „Nejprve tanči, pak myslí! To je přirozený sled věcí.“ (Samuel Beckett)

Sedíme v kruhu, uprostřed zapálená svíčka, každý nabídne několik slov o sobě. Pestrá je ta skupina, pestrá věkem, zkušenostmi, obory. Wacek bere harmoniku a Mutka nás zve k prvnímu tanci. Nic nevysvětluje, nepředvádí, podá ruku a rovnou začne tančit. Pohybujeme se ve společném rytmu, v jednoduchých krocích, ve společném kole, dlaní na dlaň. Tanec nás proplétá, díváme se na sebe, trochu nejistě se usmíváme. Další tanec, znovu v kruhu, složitější kroky, tančíme, na zájem si pomáháme. Někteří už trochu nají a pomohou. A další tanec, další nové kroky.

Dvě hodiny a půl hodiny tančíme. Každý den. Držíme se za ruce, točíme se v kole, testujeme rytmus, variujeme kroky, figury a gesta. Radost, je sdílená, každému se něco povede. Tančíme lidové a také historické tance lidové tance z Pobaltí, v průběhu dílny dojde také na polské, francouzské, běloruské, dojde i na africké či americké.

Rodí se společná paměť, při chystání večere si připomínáme, kdo komu co i jak šlo. Znáš jméno, rozpoznáš doteky, teplotu i jemnost dlaní.

II „Všude tam, kde stojí tanečník, je posvátné místo.“ (Marta Graham)

Naše tančení se den ode dne prohlubuje. Spolu s tanci přichází společné písně. Rytmu zpěvů a tanců jsou zdrojem a integrální součástí aktivit prohlubujících a rozvíjejících divadelní dovedností, především improvizací. Improvizační cvičení jsou často odvozována ze společného sdíleného rytmu. Přes společné tance se dostáváme ke scénickým figurám, k artikulaci témat. Na základě společných zážitků v tanci se pouštíme do riskantnějších a hlubších dialogických cvičení či skupinových improvizací v následujících dnech. Tanec důvěrněji propojuje s dalšími členy skupiny. S osvojením tanců můžeme i vybírat, který tanec skupině sedí, na který se víc těší. Naše společenství si rozhoduje, který tanec je radost, který si chceme zdokonalit, který je pro nás symbolický.

Naše společná práce se stává otevřenější a hlubší. Při hledání témat jdeme za běžnost a povrchnost. Lidé, s kterými tady jsem, se kterými jsem tančil, poznávám i v euforické chvíli společného tance. Odvažuji se řešit témata bolestivá, vážná, jsou často s osobním riskováním.



Svobodně tvořím a artikuluji v sólových akcích, ke hledanému výrazu budované scény potřebuji bezpečné a podporující prostředí. A pak, po tvrdé a soustředěné práci, přichází opět tanec, katarzní záležitost na konci nejtěžších pracovních bloků.

Tanec v metodice Teatru Wegajty, především lidový tanec ve své původní podobě společného rytmického pohybu, společného radování se z pobývání ve společném rytmickém vzorci prožívaném v psychosomatické akci vytváří důvěru. Tanec v tomto až archetypálním pojetí není o efektech, potřebě předvádění výkonu. Mnohé z toho člověku dochází, když společně chystá pro skupinu večeři nebo uklízí sdílené prostory. O společném mimopracovním čase, třeba výpravou za nočním koupáním, nemluvě.

“V obecném pojetí lze definovat podobu komunity čtyřmi klíči: 1. malé sociální rozpětí, 2. stejnorodost aktivit a stavů myslí členů, 3. vědomí vlastní zvláštnosti a 4. soběstačnost v rámci širokého spektra potřeb” (in Barnard, Spencer, 2004).

III „Musíme tančit, jinak jsme ztraceni.“ Pina Bausch

Jsme na cestě, poskládali jsme se do mikrobusu a osobních aut, už cesta je zážitek, společně chystáme trasu, rozdělujeme si provozní role. Společně jíme na zastávkách v přírodě. Zkoušíme, zažíváme sebe i naši práci v novém prostředí, v neobvyklých přírodních zákoutích. A pak jsme na obchůzkách, jdeme od domu k domu. Jde o domy hodně různé, domy sociálních služeb, domy v horách, domy regionu na daleké severovýchodní hranici Polska, v Dziadowce.

Tanec náš v představení i tance s našimi hostiteli je organickou součástí uměleckých expedic. S autorským kolektivním představením vstupujeme do prostoru vzdáleného od většinového kulturního provozu. Zažil jsem vystoupení v domě pro bezdomovce, ve vězení, v sociálním ústavu pro staré a přestárlé, nemocné lidi. Zažil jsem vystoupení v malých vsích na samotách v horách na konci světa, ale právě tam nám vždy tanec umožňoval vytvářet důvěru k tomu, co přivádíme. My, kteří jsme teď přijeli za vámi, jsme tu s vámi a spolu s vámi tančíme. Nabízíme tance, které jsme se sami naučili. Proplétáme se mezi naše hostitele, bereme je do hry, jsme spolu jeden velký tanec. Tanec jde od srdce, vnímáme dlaně našich hostitelů a ten večer je svátkem pospolitosti. Je mnohem snadnější promluvit si se svým spolutanečníkem, spolutanečnicí. Je tak si sednout nebo spolu tančit celý večer. Je svátek, co umožňuje člověku vystoupit se všední každodennosti.

Jedním z výsledků lidské touhy po pospolitosti je spolupracující komunita, je zvláštní formou lidské skupiny. Vzniká zpravidla tam, kde je nějaká společná krize, sdílený problém nebo bod společného zájmu. Společenství se musí budovat rozvíjet, aktivně čelit, podporovat. „Během společné slavnosti stává se právě tanec tím nejjednodušším komunikačním jazykem mezi námi a hostiteli.“ (Wacek Sobaszek)

EPILOG

Ve využití tance při wegajtských workshopech jsou přítomny prapůvodní kořeny tance, prapůvodní hodnoty společné hluboce emocionálně zaujaté akce. Tance jsou tak jedním z milníků té cesty, která intenzivně přitahuje tolik různorodých lidí.

Zažil jsem v rámci spolupráce s Teatrem Wegajty tvůrčí práci šesti rozdílných skupin v posledních čtyřech letech. Prošel jsem si cestu od jednoduchých kolových tanců propojujících neznámou skupinu přes párové tance, tance ve skupinách až ke zrodu rovného společenství, které dosud trvá.

PROLOGUE

You get off at a stop between fields and meadows. Several people with backpacks will come out with you. These strangers will be your companions in the time to come. What spell used to say goodbye to close friends at the end?

I “First dance, then think! That is the natural sequence of things”. (Samuel Beckett)

We sit in a circle, a lit candle in the middle, and everyone offers a few words about themselves. The group is diverse, diverse in age, experience and fields. Wacek takes the harmonica and Mutka invites us to the first dance. He does not explain anything, he does not demonstrate; he gives his hand and immediately starts dancing. We move in a familiar rhythm, in simple steps, in a common circle, palm to palm. The dance weaves us together, we look at each other, we smile a little uncertainly. Another dance, again in a circle, more complicated steps, we dance, we help each other if interested. Some will already eat a little and help. And another dance, another new step.

We dance folk and historical dances and folk dances from the Baltics; during the workshop, there will also be Polish, French, Belarusian, African and American dances. We dance for two and a half hours. Daily. We hold hands, spin in a circle, test the rhythm and vary steps, figures and gestures. Joy is shared and everyone succeeds in something.

A shared memory is born; when preparing dinner we remember who did what and how it went. You know the name, you recognize the touches, the temperature and the softness of the palms.



II “Everywhere a dancer stands is a sacred place”. (Marta Graham)

Our dancing deepens day by day. Along with dancing come common songs. The rhythms of singing and dancing are a source and an integral part of activities that deepen and develop theatrical skills, especially improvisation. Improvisational exercises are often derived from a common shared rhythm.

Through joint dances, we get to scenic figures, to the articulation of themes. Based on shared experiences in dance, we embark on more risky and deeper dialogue exercises or group improvisations in the following days. Dance connects more intimately with other members of the group. With the acquisition of dances, we can also choose which dance suits the group, which one they look forward to more. Our community decides which dance is a joy, which dance we want to perfect, which is symbolic for us.

Our joint work becomes more open and more profound. When looking for topics, we go beyond commonplaceness and superficiality. I recognise the people I am here with, with whom I danced, even in the euphoric moment of dancing together. I dare to address painful, serious topics, which often involve a personal risk. I freely create and articulate in solo actions. I need a safe and supportive environment to express the desired expression of the scene I am building. And then, after hard and focused work, comes the dance again, a cathartic affair at the end of the most challenging work blocks.

Dance in the Węgajty Theatre's methodology, especially folk dance in its original form of joint rhythmic movement, joint rejoicing in staying in a joint rhythmic pattern experienced in psychosomatic action creates trust. This happens when a person prepares dinner together for a group or cleans shared spaces. Not to mention the joint non-working time, for example a trip to go swimming at night. Dance in this archetypal concept is not about effects, the need to perform.

“In general terms, the form of a community can be defined by four keys: 1. small social margin, 2. homogeneity of activities and states of mind of members, 3. awareness of one's own uniqueness and 4. self-sufficiency within a wide spectrum of needs” (in Barnard, Spencer, 2004).

III “We must dance or we are lost”. Pina Bausch

We are on the road, assembled into a minibus and cars, the journey is already an experience, we plan the route together, we divide the operational roles. We eat together at stops in nature. We try. We experience ourselves and our work in a new environment, in unusual natural corners. And then we are on our rounds, going from house to house. These are very different houses, houses of social services, houses in the mountains, houses of the region on the far north-eastern border of Poland, in Dziadówek.

Our dancing in the performance and dancing with our hosts is an organic part of artistic expeditions. With the author's collective performance, we enter a space far removed from mainstream cultural traffic. I have experienced performing in a home for the homeless, in a prison, in a social institution for old and over-aged, sick people. I have experienced performing in small isolated villages in the mountains at the end of the world, but that's where dance has always allowed us to create confidence in what we bring. We, who have now come to see you, are here and dancing with you. We offer dances that we have learned ourselves. We weave between our hosts, we take them into play, we are one big dance together. The dance comes from the heart, we feel the palms of our hosts and the evening is a celebration of togetherness. It's much easier to talk to your fellow dancer. It's like sitting down or dancing together all evening. It is a holiday that allows a person to step out of the mundane everyday life.

One of the results of the human desire for togetherness is the cooperative community, a special form of the human group. It usually arises where there is a common crisis, a shared problem or a point of common interest. The community must be built, developed, actively fostered, and supported. “During a joint celebration, dance becomes the easiest language of communication between the hosts and us”. (Wacek Sobaszek)

EPILOGUE

The primal roots of dance, and the primal values of joint, deeply emotionally involved action are present in the use of dance in the Węgajty workshops. Dances are thus one of the milestones of the journey that intensively attracts so many diverse people.

I have experienced the creative work of six different groups in the last four years as part of the cooperation with the Węgajty Theatre. I have made my way from simple round dances connecting an unknown group through couple dances and dances in groups to the birth of an equal community that continues to this day.

The Kalevala a Personal Journey **Kalevala – dziennik osobisty**

streszczenie/ summary

The year 1999 not only heralded the new millennium but also the 250th anniversary of the Finnish epic *The Kalevala*. *Kalevala: The Unwritten Fragments* was the first “dramatic” work of Węgałty Theatre/Field Project (Projekt Terenowy) following the artistic split between sections of the Węgałty Village Theatre in 1996. The piece was a cooperation between the three core members of Projekt Terenowy and Trevor Hill, formerly of BestKept Sekret theatre from Glasgow. The paper examines the production process of the Kalevala project from Trevor Hill’s own recollections and explores how the piece was formed through different artistic and cultural viewpoints, experiences and expectations, introducing new ideas and practices whilst building on and extending the established aspects of Węgałty’s work practice.

Esej jest podzielony na kilka sekcji. Opowiada o moich osobistych doświadczeniach z Projektem Terenowym.

Wstęp

Tworzenie *Kalevali* – fragmentów niepisanych, wraz z premierą i spektaklami w pierwotnej postaci przypadło na lata 2000-2001. Była to pierwsza produkcja Projektu Terenowego, który powstał po podziale Teatru Wiejskiego Węgałty na dwa odrębne zespoły. Prowadziłem wówczas badania terenowe poświęcone działalności Węgałty i zacząłem pracować z Projektem Terenowym nad tym spektaklem.

Jak się spotkaliśmy

Po raz pierwszy spotkaliśmy się w Północnej Macedonii, na konferencji w Strudze dotyczącej rytuałów z wykorzystaniem masek. Po niej Wacek Sobaszek zaprosił mnie wraz z kilkorgiem przyjaciół (zespół BestKept Sekret), żebyśmy zagrali naszą wersję Opowieści kanterberyjskich na tej samej sesji w Węgałtach, na której oni wykonywali swoją. Następnie uczestniczyliśmy w kilku wyprawach kolędniczych do Dziadówka i Nowicy. Do naszych wspólnych zainteresowań należała muzyka tradycyjna, pantomima i teatr maskowy. Miałem też pewne doświadczenie jako lalkarz. Rozmawialiśmy wtedy z Wackiem o *Kalevali*, obu nas żywo interesował ten epos.

Dlaczego Kalevala?

Kalevala to narodowy epos fiński, który powstał poprzez kompilację pradawnych ludowych pieśni grup etnicznych posługujących się językiem fińskim, szczególnie na obszarach Karelii i Ingrii. Opublikowana w 1835, a w rozszerzonej formie w 1849 roku, stała się literackim przebojem. Charakteryzowała się potężną siłą kulturotwórczą w okresie kształtowania się niepodległości Finów i tworzenia się kultury fińskiej. Epos składa się z dziesięciu pieśni czy cykli i mieści w sobie opowieści o potężnych czarodziejach, półbogach i wojownikach. Wpłynął na twórczość m.in. takich pisarzy jak: Henry Wadsworth Longfellow i John Ronald Reuel Tolkien.

Moja praca z *Kalewałą* rozpoczęła się od pobytu na stypendium Erasmusa w Finlandii, kiedy to pogłębiłem zainteresowanie ludową muzyką fińską (muzyką Saami). Również Wacek od dawna interesował się tym eposem. W naszych rozmowach o *Kalevali* pojawiły się spostrzeżenia, jak nadchodząca 150 rocznica wydania tak zwanej *Nowej Kalevali* pociągnęła za sobą wiele rozgrywających się współcześnie wydarzeń i sytuacji, zarówno na arenie międzynarodowej, jak i w życiu indywidualnym. Projekt pracy nad *Kalewałą* wpisywał się w zainteresowania i sposoby pracy Teatru Węgałty takie jak: badanie pogranicz, zbieranie pieśni, doświadczenie teatru wędrującego. Niektóre z nich rezonowały z moimi zainteresowaniami.

Jak to wszystko się połączyło

W 1999 roku prowadziłem badania do pracy doktorskiej poświęconej zapasom na Bałkanach, w tym samym roku planowałem badania terenowe. Plany te pokrzyżowały jednak wydarzenia polityczne. Bezpieczniej było wybrać inne miejsce... Po kilku wyprawach do Węgałt, wspólnych spektaklach, kolędowaniu itd. to właśnie miejsce stało się moim nowym terenem badawczym. Na kolejny rok przeniosłem się do Polski. Gdy znalazłem się na Warmii, trwały próby Teatru Węgałty do spektaklu *Siódma pieczęć*. Wkrótce potem grupa postanowiła zaprzestać prób. Zespół Projektu terenowego zaczął pracować ze mną nad *Kalewałą*.

Od samego początku, nasze pomysły – moje i Wacka – różniły się. Ja wyobrażałem sobie spektakl *site-specific*, z użyciem lalek, przedstawienie plenerowe. Wacek miał swoje pomysły, które częściowo oparte były na idei spektaklu objazdowego – nie można przecież zabrać ze sobą kawałka lasu w trasę. Miał też swoje poglądy co do tego, których części eposu mamy użyć w spektaklu (niektóre jego idee były zbieżne z moimi). Ostatecznie, wykorzystaliśmy pierwszy i drugi cykl *Lemminkainena* (pieśni 11–15, 26–30) oraz cykl *Kullerwo* (pieśni 31–36).



Obaj bohaterowie to młodzieńcy, którzy opuszczają rodziny, by szukać przygód lub bić się na wojnie, często z opłakanym skutkiem. Istnieją przesłanki przemawiające za tym, że postaci te dawno temu wywiedziono z tych samych pieśni źródłowych i że stało się to jednym z wątków podczas tworzenia eposu. Pewne aspekty obu opowieści zapraszają do krzyżowania narracji: na przykład obaj bohaterowie porywają młode kobiety, uwodzą je, uciekają z wojny, którą wywołali. Wybrane zostały różne fragmenty tekstu, które dopełniliśmy pieśniami i muzyką z różnych tradycji.

Trudności, jakie sprawił mi „węgajcki” sposób pracy

Moje wcześniejsze doświadczenia obejmowały teatr studencki i amatorski teatr dramatyczny, co być może sprawiło, iż miałem nieco bardziej „konserwatywne” podejście do teatru. Miałem też pewną praktykę muzyczną, głównie w zakresie śpiewania ballad irlandzkich i szkockich oraz gry na bodhranie (rodzaj bębna). Natomiast niewiele miałem do czynienia z tańcem (nie licząc szkockich tańców ludowych). Aktorzy Węgajt posiadali oczywiście bogate doświadczenia muzyczne (multiinstrumentaliści, techniki głosowe, taniec itp.). To sprawiło, że początkowo nasza współpraca nastroczała rozmaitych problemów – zwyczajna rzecz, gdy do zgranego, od dawna pracującego razem zespołu dołącza nowy aktor. Do tego należy dodać różnice kulturowe i językowe. W niektórych przypadkach były to także różne oczekiwania wobec tego, jak ma pracować aktor/reżyser, w innych przypadkach – różnice dotyczyły techniki i umiejętności (słaby był ze mnie tancerz). Wszystko to prowadziło do stopniowej rewizji wyobrażeń na temat granej przeze mnie postaci.

Jak to się rozwijało

Praca rozwijała się w toku intensywnych prób warsztatowych, podczas których zarówno zespół Węgajt, jak i ja próbowaliśmy dowiedzieć się czegoś więcej o sobie nawzajem. W niektórych przypadkach ujawniało się moje doświadczenie pracy z maską i lalką, jak na przykład w przypadku wykorzystania w spektaklu cieni aktorów. Odkryliśmy je podczas nocnego warsztatu, gdy przy akompaniamencie pieśni ludowych na ścianie teatru toczyła się gra cieni... Zrozumiałem wówczas, że mój udział w procesie powstawania spektaklu jest większy, niż pierwotnie przeczuwałem. W innych przypadkach pomysły, które znalazły się w spektaklu, rodziły się z żartów i wygłupów. Tak powstała otwierająca przedstawienie scena porodu. Pierwszy pokaz spektaklu (jak to w pracy w procesie bywa) wywołał mnóstwo dyskusji co do tego, jak postępować dalej i w jakim kierunku powinien rozwijać się ten proces.

„W drodze”

Nie graliśmy *Kalevali* jedynie w Teatrze Węgajty. Podróżowaliśmy ze spektaklem w różne miejsca. Zdobywałem dużo nowych doświadczeń związanych z byciem w trasie. Grupa teatralna, którą prowadziłem (BestKept Sekret), rzadko używała rozbudowanej scenografii, natomiast część wrażenia, jakie wywierał nasz spektakl, oparta była na tym, że odtwarzaliśmy w różnych miejscach przestrzeń Teatru Węgajty. Kolejnym doświadczeniem było granie dla publiczności festiwalowych i udział w dyskusjach po spektaklu, podczas których niejednokrotnie zadawano mi pytania techniczne albo filozoficzne... a ja, ku własnemu zdumieniu, odpowiadałem na nie na różne sposoby, na które wcześniej nie wpadłem.

Podsumowanie

Okres pracy nad *Kalevalą* był ważnym krokiem w rozwoju zespołu, ale również dla mnie jako aktora, performer a także, do pewnego stopnia, pisarza i reżysera. Refleksja zarówno nad pozytywnymi, jak i problematycznymi aspektami procesu twórczego pozwoliła mi spojrzeć na przyszłą pracę pod innym kątem. Ta zmiana perspektywy sprawiła, że proces, którego doświadczyłem w pracy nad *Kalevalą*, stał się jakby bardziej wszechogarniający.

A Comparative Analysis of the Węgajty Theatre and St. Isidore Catholic Worker Farm, Wisconsin, USA
Analiza porównawcza Teatru Węgajty i Farmy Ruchu Katolickiego Robotnika pw. Świętego Izzydora

streszczenie/ summary

Today, there are hundreds of Catholic Worker urban houses of hospitality and rural farming communities across the United States and beyond. In my presentation, I will offer a profile of St. Isidore Catholic Worker Farm in Cuba City, Wisconsin and compare it to the Węgajty Theatre. St. Isidore Farm shares many of the same goals as Węgajty: stewardship of the land, community building, and advocacy for justice. While not specifically dedicated to theatre, St. Isidore Farm relies heavily on the arts to live out its mission: group singing and dance are mainstays of its community life, as are rituals focused on honouring the changing seasons. Through various community events, the people of St. Isidore have done work on restorative farming, solidarity with indigenous peoples, and climate action. Drawing on the ideas of Day, Maurin, Wendell Berry and others, I will compare and contrast how two communities in two different countries are engaged in similar work for justice, sustainability and compassion.

W chudych latach trzydziestych XX wieku, gdy całe Stany Zjednoczone dotknięte były nędzą Wielkiego Kryzysu, pewna kobieta postanowiła zareagować na zaistniałą sytuację. Była to Dorothy Day, anarchistka, nowonawrócona na wiarę katolicką. 1 maja 1933 roku opublikowała pierwszy numer czasopisma *The Catholic Worker*. Było to wydawnictwo radykalne, dotyczące zagadnień sprawiedliwości i praw robotników. Inicjatywa ta szybko rozrosła się w szeroki ruch demokracji oddolnej, skupiający się na bezpośredniej dobroczynności skierowanej do osób potrzebujących, w połączeniu z domaganiem się sprawiedliwości. Następnie do Dorothy Day dołączył Peter Maurin, teolog francuski, który przemawiał za zakładaniem niewielkich wspólnot rolniczych, zajmujących się uprawą ziemi i dążących do uwolnienia się od masowego konsumeryzmu.

Dziś w Stanach Zjednoczonych i poza nimi istnieją setki miejskich domów gościnności i wiejskich komun rolniczych Ruchu Katolickiego Robotnika. Niniejsza prezentacja opowiada o St. Isidore Catholic Worker Farm w Cuba City, Wisconsin i porównuje tę farmę z Teatrem Węgajty. Farma Świętego Izzydora i Teatr Węgajty łączy cały szereg celów: zarządzanie ziemią, budowanie dla wspólnoty i obrona sprawiedliwości. Jakkolwiek Farma Świętego Izzydora nie ma na celu działalności stricte teatralnej, jej misja w dużej mierze realizuje się przy pomocy sztuki. Przez różne wydarzenia wspólnotowe mieszkańcy podejmowali działania na rzecz rolnictwa odnawialnego, solidarności z ludami rdzennymi oraz akcje dla dobra klimatu.

Chociaż aż do 2016 roku nie angażowałam się w Catholic Worker Movement, mój udział w rozmaitych działaniach Węgajt przypadł na czas wcześniejszy o prawie całą dekadę. W 2007 roku pewna zaprzyjaźniona osoba zachęciła mnie, bym wzięła udział w wielkanocnym warsztacie kolędniczym w Teatrze Węgajty i udała się na wyprawę do odległej wioski w północno-wschodniej Polsce. Następnie brałam udział w festiwalach letnich w latach 2009, 2011 i 2016. Dzięki uczestnictwu w tych wydarzeniach, mogłam poznać kluczowe elementy praktyki Węgajt: odrodzenie dawnych tradycji kulturalnych, eksperymenty artystyczne i nowatorstwo w sztuce, jak i bronienie sprawiedliwości poprzez sztukę, zarówno jeśli chodzi o to, kogo się zaprasza do udziału w przedstawieniach, jak i o zagadnienia społeczne i kwestie ochrony środowiska poruszane w spektaklach.

W odróżnieniu od Węgajt, głównym celem pracy Farmy Św. Izzydora nie są działania artystyczne. Jest to przede wszystkim wspólnota rolnicza, oddana zarządzaniu ziemią i obronie sprawiedliwości, szczególnie w dziedzinie ochrony środowiska, klimatu i praw ludów rdzennych. Niemniej jednak jej twórcy sięgają po narzędzia działań z różnych dziedzin sztuki. Grupowe śpiewy i tańce – bardzo podobne do tych, w których uczestniczyłam podczas festiwali w Węgajtach – to nieodłączna część społeczności. Podobnie, w ostatnich latach Farma Św. Izzydora prowadziła inicjatywę zwaną Dzikim Kościołem, którego elementem są niewykluczające, międzywyznaniowe nabożeństwa pod gołym niebem. Wspólnota Św. Izzydora odprawiała owe nabożeństwa w dniach przesilen, równonocy oraz w połowie okresu między nimi (np. Matki Boskiej Gromnicznej albo Dzień Zaduszny). Obrzędy te to dla uczestników sposób czczenia zmieniających się pór roku, a zarazem stawianie czynnego oporu wobec kapitalistycznej tendencji do traktowania czasu tak, jakby różne jego odcinki czy momenty nie różniły się wcale od siebie nawzajem. Choć podkreśla się tutaj inne aspekty, podejście przypomina postawę w projektach Węgajt.

Współzałożyciel Ruchu Katolickiego Robotnika, Peter Maurin, jako cel działań stawiał kształtowanie „nowego społeczeństwa w skorupie starego”. Już na początku XX wieku widział, że świat stworzony przez kapitalizm przemysłowy nie okaże się światem zrównoważonym, i wierzył, że istoty ludzkie potrzebują innych środków do życia, w duchu współpracy. W różnych kontekstach, zarówno Węgajty, jak i Farma Św. Izzydora służą podważaniu *status quo* i wyjawianiu tego, że inne sposoby życia – bardziej sprawiedliwe i zrównoważone – wciąż są możliwe.

Engineering a habitat for ethics: The Interactional, a performative installation exploring the sensorial values of cross-cultural theatre

Konstruując siedlisko dla etyki: Interakcyjne, instalacja performatywna zgłębiająca wartości sensoryczne teatru międzykulturowego

[streszczenie/ summary](#)

This installation stems from my research on cross-cultural theatre practices and explores how performance art may inform and provoke change in the social fabric through facilitating human interaction. Through *The Interactional* I engineer a place of encounter, a habitat for ethics, where two people connect in a reciprocal gaze. The idea for the installation emerged from the collision of her practice in theatre in prison and research on face-to-face contact. The Interactional responds to Levinasian notions of 'face as a first discourse' and 'nudity of face' and seeks to address the question of how we may truly understand our own individual place in the world, as well as the presence of an Other through face-to-face encounter. The Interactional essentially facilitates the very simple action of facing each other, by setting the stage and giving space. In doing so, The Interactional hopes to create the habitat for ethics and encourage the act of looking which in turn, supports a reconfiguration of complex patterns of the social encounter.

Ta instalacja performatywna – wyrosła z badań nad praktykami teatru międzykulturowego, bada w jaki sposób sztuka performatywna może informować i prowokować zmianę w tkance społecznej poprzez ułatwianie jednej z najbardziej fundamentalnych, wręcz pierwotnych, form ludzkiej interakcji: kontaktu wzrokowego. Poprzez *Interakcyjne* mam nadzieję skonstruować siedlisko dla etyki, bezpieczną przestrzeń interakcji, gdzie dwoje ludzi łączy wzajemne spojrzenie. Intencjonalność kontaktu wzrokowego dwojga uczestników tworzy pierwszy punkt kontaktu w oczekiwaniu interakcji. Tak naprawdę, ten przedłużony, wzajemny kontakt wzrokowy jest tym, co utrzymuje dwa ciała w połączeniu. Jest to stała, która uwalnia zarówno wrażliwość czy delikatność, jak i otwartość uczestników, czyniąc moment interakcji bezpiecznym przejściem do siebie nawzajem. To, co się dzieje później, najlepiej opisał Merleau-Ponty:

Wokół postrzeganego ciała tworzy się wir, który wciąga mój świat, by nie powiedzieć: wsysa go.
Na tyle, na ile się to dzieje, mój świat przestaje być tylko mój, już nie jest obecny tylko dla mnie [...] (Merleau-Ponty 2012: 396).

Merleau-Ponty proponuje perspektywę korelacji w komunikacji, gdzie obie strony są równie zaangażowane i aktywne w procesie wymiany. Komunikację czy porozumienie osiąga się poprzez wzajemność pomiędzy moimi intencjami a percepcją drugiej osoby. W Interakcyjnym, wszystko dzieje się tak, jakby intencje drugiej osoby zamieszkały w moim ciele, albo jakby moje intencje zamieszkały w ciele tej osoby. Ja potwierdzam tego drugiego, a ten drugi potwierdza mnie (2012: 191).

Faktycznie *Interakcyjne* proponuje, by spojrzeć na komunikację z perspektywy wzajemności, gdzie obie strony są równie zaangażowane i aktywne w procesie komunikacji. Dając czas, by rozkoszować się bardzo prostym działaniem polegającym na tym, że się jest przed sobą nawzajem, instalacja ma na celu wywołanie, poprzez interakcję i kontakt wzrokowy, rekonfiguracji zawiłych społecznych wzorców spotkania.

Pomysł na tę instalację zrodził się przy okazji moich badań nad kontaktem twarzą w twarz, a także z lewinowskiego pytania: jak możemy naprawdę pojąć swoje indywidualne miejsce w świecie, jak i obecność Innego poprzez spotkanie twarzą w twarz. Ściślej mówiąc, takie doświadczenie spotkania twarzą w twarz zainspirowała wiara w „moment transcendencji napotkany w twarzy drugiego” (Gallagher 2014). Z jednej strony, inicjatywa ta jest bezpośrednią odpowiedzią na ograniczenia nałożone na interakcje międzyludzkie z powodu pandemii Covid-19 i niszczycielski wpływ, jakie te ograniczenia wywarły na nasze życie codzienne i zdrowie psychiczne. Pomimo wszechobecnych zaleceń, że „Dzięki ograniczeniu interakcji uda nam się zapobiec szerzeniu się choroby i prędeż wrócić do normalności”, zmęczenie spowodowane wycofaniem społecznym poważnie zakłóciło nasze życie (Verma 2020). Niniejsza instalacja odnosi się zatem bezpośrednio do tego momentu kryzysu w kontaktach międzyludzkich. Z drugiej strony, *Interakcyjne* usytuowane jest na pograniczu kulturowym, geograficznym i społecznym i ma na celu transformację rzeczonych granic z linii demarkacyjnych w miejsca przejścia. Tak jak Brian Massumi uważam, że jednostkę określają bardziej granice, które przekracza, niż te, których przestrzega, zaś same granice ustalane są i określane w akcie przejścia (1999: 14). Tak więc *Interakcyjne* ma na celu ułatwienie przekraczania granic jako momentu definiującego jednostkę i samą granicę.

Crossing borders: site-specific and actor-specific theatre Przekraczanie granic: teatr site-specific i actor-specific

streszczenie/ summary

I would like to speak about two ways of crossing / erasing borders: site-specific and actor-specific theatre. Both principles we can find in the artistic work of the Węgałty Theatre. However I have no personal experience with Węgałty yet, so I will rather use my own experiences from Divadlo Aldente (the Aldente Theatre). Maybe we will find some shared principles of our work as well as inspiration for each other or maybe even some ideas of future cooperation. The aim of my presentation is to find similar principles in site-specific and actor-specific theatre and give an explanation why this kind of theatre can erase borders and change society.

Jaki jest sens teatru? Czy tylko dobra zabawa w wolnym czasie? Czy też ma on jakiś inny, głębszy cel: zmianę czyichś opinii, naukę krytycznego myślenia, czy chce nas zainspirować, byśmy więcej pomyśleli o samych sobie... a przez to wszystko – zmieniać społeczeństwo.

Zakładam, że większość twórców teatralnych powiedziała by: tak, zmieniamy społeczeństwo! A jednak – czy jesteśmy pewni, że każdy rodzaj teatru może tego dokonać? Czy granie znanych sztuk z pomocą wypróbowanych środków w bezpiecznym miejscu (to znaczy w budynkach teatralnych wybudowanych w celu prezentacji przedstawień) to naprawdę najlepszy sposób, by dotykać ludzkich serc i je zmieniać?

Oto paradoks. Ludzie od stuleci zmieniają i ulepszają budynki teatrów z pomocą wszelkiego możliwego wyposażenia technicznego, chcąc osiągnąć jak najlepszą jakość produkcji teatralnej. W tym samym czasie, niektórzy twórcy teatralni odczuwają nieustającą potrzebę przekraczania linii, zacierania granic pomiędzy publicznością a aktorami, pomiędzy fikcją a rzeczywistością... Uciekają z budynków teatralnych, znajdują się daleko od perfekcji, ale znacznie bliżej widzów.

Wracając do pytania: czy teatr zmienia społeczeństwo? Gdy mówimy o teatrach takich jak Węgałty, odpowiedź „tak” byłaby niewystarczająca, ponieważ więź między społeczeństwem a teatrem jest tu o wiele bliższa:

Teatr zmienia społeczeństwo
Społeczeństwo zmienia teatr
Teatr tworzy społeczeństwo
Społeczeństwo tworzy teatr
Teatr to społeczeństwo

Tak naprawdę, takie teatry nie przekraczają granic, one je wymazują. Sprawiają, że tych granic już nie ma. Teatr Węgałty jest unikalnym przykładem zacierania granic w każdy sposób: staje się on częścią krajobrazu, częścią społeczeństwa i czyni świat lepszym miejscem do życia.

Chciałabym powiedzieć parę słów o dwóch sposobach przekraczania/wymazywania granic: o teatrze *site-specific* (opartym na miejscu) i *actor-specific* (opartym na aktorze specyficznym). Obie te zasady można odnaleźć w pracy artystycznej Teatru Węgałty, ponieważ nie spotkałam się jeszcze bezpośrednio z pracą zespołu (znam ją z rejestracji), lepiej będzie, gdy odwołam się do własnych doświadczeń z teatru Divadlo Aldente (Teatr Aldente). Może odnajdziemy zasady pracy wspólne dla obu teatrów? A może zespoły zainspirują się nawzajem? A nawet pojawią się pomysły na przyszłą współpracę? Teatr Aldente powstał w roku 2008 jako eksperymentalny teatr studencki. Łączyliśmy teatr poetyckim oraz *site-specific*. W 2014 roku wprowadziliśmy *actor-specific*, to znaczy, staliśmy się teatrem aktorów z Zespołem Downa (DS). Chociaż nie pracowaliśmy z aktorami z Zespołem Downa od początku, łączyła nas jedna rzecz:

Chcieliśmy robić teatr inaczej!
Chcieliśmy szukać pozytywów w negatywach, szczególnych możliwości w niepełnosprawności!
Byliśmy otwarci na wyzwania i przygody!

Teatr Aldente współpracuje nad różnymi projektami badawczymi z Wydziałem Teatru Akademii Sztuk Performatywnych im. Janáčka w Brnie a jego praca znajduje odzwierciedlenie w formie badań artystycznych. Szukaliśmy odpowiedniego określenia dla teatru aktorów z DS i tak powstało sformułowanie *actor-specific*. Dzięki naszej dotychczasowej pracy, znaleźliśmy mnóstwo podobieństw z teatrem *site-specific*: teatr *site-specific* inspirowany jest bardzo konkretną, specyficzną przestrzenią, teatr *actor-specific* inspirowany jest specyficznymi aktorami.

Nie każda praca z aktorami z niepełnosprawnościami jest *actor-specific*. Ogólnie mówiąc, reżyser może pracować z innością aktorów na trzy sposoby. Może uznać ich inność za wyzwanie, zaletę albo za ducha (co oznacza, że próbuje sprawić, by różnice stały się niewidzialne).

Celem mojej prezentacji jest odnalezienie podobnych zasad w teatrze *site-specific* i *actor-specific* oraz wyjaśnienie, dlaczego ten rodzaj teatru może wymazywać granice i zmieniać społeczeństwo.

Miejsce dla teatru? The place of theatre?

streszczenie/ summary

Gdy miliony ludzi straciły życie w pandemii, setki tysięcy tracą je na wojnie, miliony straciły na niej swoje domy, a my gubimy się w świecie, który zgubił reguły, pytam o miejsce w nim dla teatru. Badam własne doświadczenia mocy teatru przy pomocy doświadczeń innych osób. W *Spiskach życiowych* Wacka Sobaszka znalazłam cytat z Antonina Artauda. Tekst *Teatr jako dżuma* czytany dziś podsuwa pierwsze pytania. *Teatr jako azyl* kolejne. Rzeczywistość wzniesiona jako tama przeciwko chaosowi – Antoni Kępiński pomaga rozróżnić moce *derealizacji* i *realizacji* w teatrze. Kolejna możliwość to *Teatr – laboratorium* jako miejsce spełnienia tego, czego brakuje nam w rzeczywistości. *Teatr jako szkoła* – Inna Szkoła Teatralna (IST) i Akademia Teatralna (DAMU) są miejscami rekonstrukcji doświadczeń: studenci uczą nas o stanie świata i teatru więcej niż eksperci. *Kwarantanna* i *Cantarantanna* (neologizm Honzy Mrázka) w Węgajtach ukazuje, co się udało podzielić. Sobaszkowie nie są ekstatycznymi wizjonerami jak Artaud. Są cierpliwymi rebeliantami. W Węgajtach stworzyli miejsce dla teatru i pokrzepiają ludzi do szukania podobnych miejsc. Decydujące jest jednak to, jakie miejsce dla teatru stworzyli – i jakie my stworzymy – w swoim życiu.

My contribution responds to the place and time of our meeting. Millions of people lost their lives during the pandemic, hundreds of thousands are losing lives now in a war that is destroying their homes and the entire country. We are getting lost in a world that is losing its order. **Where in this is there a place for theatre?**

Theatre as a plague? Antonin Artaud felt war in the air; his lecture from 1933 aimed at being a wake-up call but instead it shocked: "Like the plague, theatre has from the perspective of human life a beneficial effect. It forces people to see themselves as they are, theatre makes the masks fall off, revealing lies, showing weaknesses, giving away hypocrisy. Theatre awakens the dark and hidden forces of human communities and invites them to assume, faced with their fate, a heroic and sovereign attitude which they otherwise could not achieve". Artaud did not succeed in provoking a heroic stance but after the war, his texts changed theatre. A long time ago, Waław Sobaszek noted this quotation in his diary more as a vision of the effect of theatre than as a warning. But now brought to my mind some questions: What can theatre do when the "dark forces" are being roused in reality? Can strip away the lies and hypocrisy, see through the spectacle, and perceive reality? Can theatre in which no one dies survive? When actors really die, the theatre is over. But the spectacle of war goes on with other disposable actors and the protagonists explain to us, the extras, what we should do.

Theatre as an asylum? Boccaccio describes the lethal disintegration of society in Florence in 1348 in an almost journalist fashion as a background for a story of a group of well-born youth who flee from the plague to the countryside, where they entertain themselves by telling moving and ribald stories. It is an asylum, a term I dislike because it can also mean a mental institution. The overlap between actor and madman, fateful for Artaud, is stigmatising. In my eyes, theatre provides an asylum only to those who long for the illusion of persistence of the past or for advertisements of the future world. But watching war reports is no healthier than watching soap operas.

Derealisation vs. realisation. Antoni Kępiński, the author of the concept of information metabolism, sees the source of disintegration in closedness: "Isolation subverts the spatiotemporal and causal order and destroys the feeling of reality, it de-realises both individuals and the society. The barrier against chaos is **shared reality**".

Theatre can be a laboratory when its creators are trying to accomplish something they miss in life. It is thus neither an asylum, nor a reservation because no one locks them up in theatre. People who in theatre look for freedom discover the reserves of their own and our potentials for the times of trials and catastrophes such as we are experiencing now. Can we use this potential?

In Węgajty, we realise that **theatre as a school** is not about teaching but about action, being, meeting. Wacek and Mutka teach and learn from music, people, and places and together they take care of them. They are creating Other Theatre School (OTS). I also teach, but in an institution (DAMU) and I can see how it changes but does not mature. For thirty years, I have been teaching students to think about theatre in different contexts, but now they became tangled.



The study of theatre. I have been teaching online as well as in school and shared with students the lectures but also all that was happening or could not happen. We were affected by some of us being ill, breaking down, getting entangled, mobilised, falling asleep, by the ways in which people were using a quarantine. Several students completed their master's thesis, one a doctoral dissertation. Some were rehearsing their yearly presentations in secret and infected one another. Since February, they have been able to work on their creative tasks and are disturbed (or not) by the war, while others address the war directly. They argue about what makes sense – just like the whole society. Several people suspended their studies and a few left because they no longer feel that their place is in theatre. But some also came to us: a student of medicine, a Protestant pastor, a documentarist, and a psychotherapist realised that they need theatre as much as the student refugees from Ukraine do. Students teach me about the state of the world and theatre more than experts do. For instance, the students of production who, for their colleagues, went searching for places that could be used for rehearsing, did their best to find ladders and lift platforms to enable seniors and children to enjoy the performance of a clown playing a violin in front of the window of a closed hospital.

But skilled producers are not enough. One of our students came to Węgajty for an internship one day before the borders closed. He called his report about what he experienced there during the quarantine 'Cantarantine'. The Sobaszezs put a recording of it online. Honza Mrázek continued to study with them: he sang and played in the forest and in the rehearsal hall, in places where the world is not falling apart but becoming connected, where theatre and life merge and grow like a tree. Chesterton writes that if we put down roots in some place, that place disappears, and we live like a tree through the entire power of the universe. But ... our Ukrainian students continue, sing, and create performances even if they do not put down roots in Prague. How should we disentangle something that concerns us if there is so much lost and found here? I have experienced the "black swan" several times and unlike the students, I no longer feel that what is happening is unprecedented. We are like that. Fortunately, not all of us.

Where is the place for theatre? We are wondering why what we are used to does not continue. But the world is not how we want it. We are caught in a cobweb of human habits from which crises of the world are born. The Native American saying: "Earth is not here for the people – people are here for the earth" is something Wacek had adopted already in 1983. His Spiski życiowe are full of wonder over details. From the details, he reads connections, observes the webs and wonders over their complexity. His diaries contain diagnoses, poems, and prophecies, but especially investigations and inspirations for how one could transform one's report about the state of the world into action: "How can one resist the pervasive generalised malaise, apathy, closed, intolerant tradition, xenophobe politics? There is little time". What is most urgent must come first, and once that is finished, he goes on. He is not an ecstatic rebel like Artaud. He is a patient one. Mutka is his backup. Where the Sobaszezs put down their roots is important but what is crucial is the position of theatre in their lives. It is not protected but it is resilient. That is what one can encounter in Węgajty.



DAVID ZELINKA *badacz niezależny, Czechy / the independent researcher, Czech Republic*

Węgajskie tworzenie wspólnoty **Building community in Węgajty**

streszczenie/ summary

Wiele osób regularnie przyjeżdżających do Węgajt ma podobne wspomnienie z pierwszego spotkania – przyjęcie, które sprawiło, że poczuli się jak w domu. Troska i wspólnota to filary, na których opierają się: charyzma, ciągłość i twórczość Teatru Węgajty. Wspólnota węgajcka jest czymś innym niż komercyjne tworzenie kręgów widzów i sympatyków – nabywców produktów różnych instytucji. Opiera się na aktywizmie, zaprasza i inspiruje do działania na rzecz lepszego świata. Jest odśrodkowa – jej celem jest tworzenie sojuszu osób i grup aktywnie biorących udział w tej zmianie. Przy czym Węgajty nie pełnią roli centrum, pozostają źródłem inspiracji i przykładem tego, co jest możliwe, i że zmiana jest możliwa. W miejsce rygorystycznego programu czy ideologii – proste hasło „Teatr potrzebny” sprawia, że wspólnota węgajcka jest rozrastającą się tkanką, siecią połączonych „komórek”, witalną i życiodajną. To wspólnota złożona z indywidualnych głosów (Edwin Bendyk), które dzięki sile społeczności zyskują donośność i tło, wspierają się, inspirują i współpracują na rzecz utopii przyjaznego świata. Węgajty są wspólnotą w tradycyjnym rozumieniu.

Many people who come to Węgajty regularly, have a similar memory of the first meeting – how they were received in such a way as made them feel at home. Care and community are the pillars which support the charisma, continuity and creation of the Węgajty Theatre.

The Węgajty community in a natural way involves the experience of equality. The newcomers are often welcomed with a bowl of soup and a nice conversation – by the founders of the theatre, Waclaw and Erdmute Sobaszek. During dances, jam sessions and common meals everybody meets: the theatre people, artists, performers, critics and theoreticians, students and guests. Performances and concerts open up new spaces for meeting, that is, for building the community. The same role is played by the paths you walk to come to Ela and Reinold Goerigk's place for lunch, to the nearby farms for the night, to festival events happening in the neighbourhood. The community spreads.

The Węgajty community is something different than commercial circles of spectators and fans – the buyers of products of various institutions. It bases on activism, it invites and inspires to action for a better world. It is centrifugal – its goal is to create an alliance of people and groups actively participating in the change. And Węgajty does not play the role of the centre, they remain a source of inspiration and an example of what is possible, and living evidence of the fact that change is possible. Instead of a rigorous program or ideology – the simple term “necessary theatre” makes the Węgajty community a developing tissue, a net of “cells” linked together, vital and life-giving. It is a community composed of individual voices (Edwin Bendyk), which, thanks to the force of the community, gain volume and background, support and inspire each other, and collaborate for the sake of the utopia of a friendly world. Węgajty is a community in the traditional sense of the word.

Such a model we encounter in a work which is very important for Węgajty – in *Na wysokiej połoninie* [*On the High Uplands*] by Stanisław Vincenz. It starts with a quotation from Plato, saying that when an elemental disaster destroys civilisation – what remains as the foundations of a new stage in the history of mankind are the shepherds on peripheries, who, thanks to mutual relations and their relations with the environment will survive anything. So, the meaning of community is – the ability to survive. Maintaining their own community and creating a community with the outer world means a guarantee of safety for all. Thus, the community is oriented both inwards and outwards.

On such principles, the work of Węgajty is based. The essence of every event, cooperation, creative process is – besides particular goals (a performance, a festival) – cherishing community. At the moment when Węgajty are celebrating their fortieth anniversary, it is impossible to count how many groups, ideas and events have come into being thanks to them. And because community means reciprocity – also thanks to those newly-born ones, Węgajty are there.

One can observe the maintenance of a living line of a developing tradition in the changes of the form of performances, of the festival, of the way of work, of the development of to whom offers of cooperation are given and to whom the results of work are addressed. We can see the artists open to new genres and forms, constantly overcoming one's own limits, without stiff adherence to what is known.

Thanks to Vincenz, we also get to know what is the essence of all manifestations of live community: “But do not think that in the land of vast valleys, long mountain slopes there is someone who would tire his horse's legs or his own – for mere sheep-cheese or wool [...] more than sheep-cheese and wool one sought for news, words and glances”. Who would undertake a long and hard journey to a Warmian village, often from abroad, only for theatre, for music? Theatre is not for theatre's sake, music is not for music's sake.



The artists do not do that for publicity only. People come to touch the community, to bring therein a particle of their own experience, of their soul – and to draw from it. Also when Węgajty go out to perform somewhere else – it is not about spectacle, music, dance but about meetings between people, which are the medicine for all crises and conflicts.

Communality placed at the centre of artistic creation allows one to verify the sense of artistic values in relation to the needs of the contemporary world. The world today lacks both artistic values and communal ones. Węgajty's work can inspire one to think: to what extent artistic values themselves are "saving"? What is their real value if they are not based on the community?

JULIA LIZUREK *badaczka niezależna, Polska / the independent researcher, Poland*

Offowe azyle – o uczestnikach i uczestniczkach Wioski Teatralnej **The off shelters. About the Participants of Theatre Village Festival**

streszczenie/ summary

W jaki sposób kontrkulturowy rdzeń Teatru Węgajty performowany jest w trakcie Festiwalu? Jakich uczestników wytwarza? Jak uczestnicy i uczestniczki performują swoją obecność? Moim case study będzie Wioska Teatralna w 2019 roku, w której brałam udział po raz pierwszy. Odwoływać się będę do tego zdarzenia, ponieważ właśnie wtedy uczyłam się zasad funkcjonowania w tej „wioskowej” rzeczywistości oraz obserwowałam strategie nawiązywania kontaktu wewnątrz niej. Ta perspektywa – stawania się elementem projektowanej przez Sobaszków kontrkulturowej wspólnoty – daje szansę spojrzeć krytycznie na sposoby jej wytwarzania.

Mute Sobaszek: First, there was counterculture. Before we started our theatre work, we had run a centre for alternative culture in Olsztyn – called the Interdisciplinary Creativity and Research Centre Pracownia ('Workshop'), which became a niche of astounding freedom of thought and freedom of creation. The main slogan was to seek for art as releasing force, transgressing social and political barriers [...] "Pracownia" was very strongly inspired by Jerzy Grotowski, although the connection was not through his famous actor's techniques which inspired then many theatres. It was rather something deeper. Seeking the potential of an individual person and his or her creativity in relation to the oppressive society. [...] In 2003 we started the Theatre Village Festival exactly with this thought – that art should give energy for social change.

[after: Julia Lizurek, Henryk Mazurkiewicz, *Offologia dla opornych (Offology for the Recalcitrant)*, 2022]

In what way this counter-culture core the Węgajty Theatre is performed during the Festival? What kind of participants does it produce? How do participants perform their presence? My case study is going to be Theatre Village Festival in 2019, the first one in which I took part myself. I shall bring this event by, because it was then that I learnt the rules of functioning in this "village" reality as well as observed the strategies of establishing contact within it. This perspective – of becoming an element of the counterculture community designed by the Sobaszecks – gives one a chance of a critical look at the ways it is made.

Observation 1: Functions of the role of a person can change, they are liquid, undergoing negotiation. Although I came as a participant – I became a part of the festival newspaper team. The members of the Other Theatre School helped in the organization of the festival, as well as presenting their performance. The volunteers joint into one of the performances.

Observation 2: Not following the schedule, delays, shifts in the hours of events create the in-between time, which every participant must fill by themselves. At the same time, it lifts off the participants' shoulders the duty of following the course of events. Here, the schedule is adjusted to them.

Observation 3: The above mechanisms foster new relations – with people, with space. The means which are offered by the organizers give one chance to name the relations and estimate their importance.

"Węgaj_ty", Węgajty, 24th July, 2019 – the festival paper of the Theatre Village Festival 2019:

Martyna Dębowska: "There are spaces in which we find the sense of infinity which shakes us. Spaces of duration, where things seem only to reflect the delicate matter of our spiritual life. There are paths on which we find the figures we know so well, exactly as if we were meeting them right now in the very heart of the world" (p. 1).

David Zelinka: "We come into the space, where a group of actors invites guests to the community, in quite an ordinary way, no pathos: let's meet, it's worth it. Rather a cluster, than a group: everyone together, but separately, a little alone, here you give someone a hug, here you clash with someone, like it is the way with people" (p. 6).



Wiktoria Kowalska: “After the performance, I congratulated «The Awaken Ones» with all my heart. I congratulated them for their courage to speak about personal experiences so openly and it was them, that I, for the first time in my life, had such a great urge to congratulate!” (p. 8).

Observation 4: The presence of Bauman’s “tourists”.

„One has travelled, since ever mankind existed. [...] A tourist leaves his home in search of impressions. Impressions and the tales of impressions – this is the only bounty he comes back home with and the only one he cares for. [...] The vagabond bows to the autochthone; the tourist expects autochthones to bow to him”.

[after: Zygmunt Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe* [*Postmodern personality patterns*] (1993), „Studia Socjologiczne”, the jubilee number 200 (1/2011)]

The Summing Up: Why do I think about the Theatre Village Festival as a shelter – a place of accumulation of energy for social change?

A space of (1) self-definition, (2) a sense of community, (3) building human relations, possibilities of talking of what makes us happy and what touches us (4) a space of imagining freedom in creating oneself. The purpose shifts from collecting impressions to discovering one’s own relation to the world.

JUSTYNA BIERNAT, MAGDALENA HASIUK, JOANNA KOCEMNA-ŻEBROWSKA, JOANNA KRÓLIKOWSKA

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk /The Institute of Art of the Polish Academy of Sciences

Teatr Węgajty jako wyzwanie badawcze

The Węgajty Theatre As a Researcher’s Challenge

streszczenie/ summary

Formę pięcioletnich badań zespołowych nad Teatrem Węgajty prowadzonych w ramach grantu Sonata Bis można porównać do warkocza. Trzy splecione pasma stanowią:

- perspektywy badawcze wyłaniające się z przygotowanych artykułów,
- prace nad stworzeniem internetowego, ogólnodostępnego archiwum oraz
- redakcja i publikacja książek: *Spisków życiowych. Dziennika węgajckiego 1982-2020* Wacława Sobaszka redagowanych przez Justynę Biernat i Joannę Kocembę-Żebrowską, wieloautorskiej książki poświęconej metodzie pracy Teatru Węgajty opracowanej przez Katarzyną Kułakowską oraz monograficznego ujęcia historii teatru przygotowywanego przez Magdaleną Hasiuk i Joannę Kocembę-Żebrowską.

The form of the five-year-long group research on the Węgajty Theatre (2018-2023) (*The Węgajty Theatre – 35 years of anthropological theatre and social-cultural exploration* was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, No. 2017/26/E/HS2/00357) may be compared to a plait. The three plaited strands are:

- the research perspectives emerging from the prepared papers,
- works on creating an Internet archive accessible to all, and
- editing and preparing 3 books: *Spiski życiowe. Dziennik Węgajcki 1982-2020* [*Life plots. The Węgajty Diary 1982-2020*] by Wacław Sobaszek (2020) (ed. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska); a co-authored book devoted to the Theatre Węgajty’s working methods, edited by Katarzyna Kułakowska as well as a monographic work on the Theatre’s history prepared by Magdalena Hasiuk and Joanna Kocemba-Żebrowska.



I The areas of research

An important area is the study of the landscape around the Węgajty Theatre, allowing one to expose its essential character in the everyday life and artistic activities of the Sobaszezs. The landscape here is very broadly understood, by a number of readings: “landscape and the scape of praxis” Christopher Tilley’s, who claimed that: “a landscape has ontological import because it is lived in and through, mediated, worked on and altered” (Tilley 1996: 26), “dwelling perspective” by Tim Ingold, who emphasized, that “the landscape is constituted as an enduring record of – and testimony to – the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in so doing, have left there something of themselves” (Ingold 2000: 189). Landscape, then, tells a story or rather is a story “a chronicle of life and dwelling” (cf. Adam 1998: 54) encompassing the life and the times of the predecessors. Research on the landscape allows one to unveil the rich history of the place with the whole *imaginarium* of Eastern Prussia and to show what the relation of the Theatre and its audience to this place looks like.

We are also interested in how the forms of the work, and the way of building team spirit evolve (from theatre studio to formation project of the Other Theatre School and from group creation to participatory practices and *devised theatre*). In our research on the productions of the Necessary Theatre we used, among others, the category of “affecting presence” by Robert Plant Armstrong (1975). Another field of issues was opened by the inclusion of subjects such as: ethos, utopia, re-ligare, we used the perspective of eco-criticism – with the concepts of: “ecotone” (pl. Ewa Kempa) and “precarity”, “livability”, “assemblage”, “ruins” (Anna Lowenhaupt Tsing, 2015). We took into account “perception and relational thinking” (Anna Wyka) as well as the notion of “the heartfelt” understood as transferring family values onto the sphere of public life (Sergio Buarque de Holanda 2000).

II The Theatre Węgajty Archive

During the presentation of its work-in-progress version, we shall discuss the most important assumptions, goals and structure of the archive, as well as the sources of the documents and artefacts. It is essential that we perceive the archive as a process. It is connected with the passage from the stationary private archive of the Sobaszezs to the digital public archive. Its structure is supposed to enable both chronological and problem-oriented use of the resources, taking into account the linearity of the Theatre Węgajty’s functioning as well as their activity perceived as a rhizome or a net. The archive is thus not only to be a place where the knowledge about the Węgajty Theatre is accumulated, but also an invitation to the users to make up new narrations.

III Publications

In the work on the co-authored book, Katarzyna Kułakowska listens into the voices of the Other Theatre School participants, as well as calls on the observations of the visitors. Collective reflection, to which the researcher has invited the authors, focuses around chosen categories which together constitute the peculiar “being-in-the-world” of the Sobaszezs, to which they each time invite the participants, as well as the observers, of their actions. Among the research perspectives which come up in the commissioned texts, there are both those immediately linked with the work on actor’s workshop, and those immersed in reflection accompanying the creation (philosophy, tradition, dialogue, observation, process); side by side with categories through which one can tell about Węgajty’s work, there are those which set the spaces of mindfulness, characteristic to its “being-in-the-world” (the Other, nature, community, relation). “Polyphony” as a term and strategy has become for Kułakowska the answer to the research challenge; the key-password allowing one to capture the essence of the Sobaszezs’ life and work.

As concerns, the monography which is currently being prepared, is devoted to the history of the Węgajty Theatre, both in a chronological framework (from The Węgajty Village Theatre through Węgajty Theatre/Field Project up to the Węgajty Theatre), as well as problem framework (expedition, international Theatre Village Festival, the cooperation with the residents of the Nursing Home in Jonkowo as well as with neighbours) – the key image is one of the road and an expedition. The greatest challenge remains: how and where should one seek the ways to study the Węgajty Theatre from the perspective which would most suit its work: dynamic perspective, reverse perspective (of a somersault), one capable of revealing the “rule of multiplicity” and the paradoxes it conceals.



Składamy szczególne podziękowanie pani Ewie Kanigowskiej-Gedroyć za sfinansowanie pracy tłumaczki podczas konferencji.

Konferencja jest zorganizowana w ramach badań *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* finansowanych przez Narodowe Centrum Nauki (Sonata Bis nr 2017/26/E/HS2/00357). Współorganizatorem konferencji jest Teatr Węgajty.

We wish to express our profound gratitude to Ms Ewa Kanigowska-Gedroyć for financing the work of an interpreter during the conference.

The conference is organized within the research *The Węgajty Theatre – 35 years of anthropological theatre and social-cultural exploration* (Sonata Bis No. 2017/26/E/HS2/00357 National Science Centre)

<http://www.ispan.pl/en/research-activities/departments-of-the-history-and-theory-of-theatre/grants>.

The conference is co-organized by The Węgajty Theatre.

KOMITET NAUKOWY CONFERENCE COMMITTEE

dr JUSTYNA BIERNAT

dr MAGDALENA HASIUK

mgr JOANNA KOCEMBA-ŻEBROWSKA

mgr JOANNA KRÓLIKOWSKA

REDAKCJA I TŁUMACZENIA EDITING AND TRANSLATION

JUSTYNA BIERNAT oprawa graficzna/ graphic design

MAGDALENA HASIUK redakcja/ editing

JOANNA KRÓLIKOWSKA redakcja/ editing

SABA ZUZANNA LITWIŃSKA tłumaczenie/ translation



INSTITUTE OF ART
POLISH ACADEMY OF SCIENCES



INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

NARODOWE CENTRUM NAUKI