

to trochę donkiszoteria...

DiDASKALIA
17/97

2 Wacławem Sobasliem

rozmowa Małgorzata Grudzińska

W listopadzie obchodziliście jubileusz dziesięciolecia istnienia Teatru Wiejskiego „Węgajt”. To całkiem poważny wiek jak na teatr nieinstytucjonalny. Ale Wasza warmińska historia zaczęła się jeszcze wcześniej. Opowiadałeś mi kiedyś o wujku, nieżyjącym już, prawdziwym Warmiaku...

Faktycznie był pomnikowym Warmiakiem, postrzeganym tak i szanowanym w okolicy. W końcu lat siedemdziesiątych miał wołu do pracy w polu... Używał bardzo dziwnego języka, była to otwarta księga staropolszczyzny, pamiętająca pewnie Reja. Nie wiem, czy warto snuć tę rodzinną legendę-nielegendę... W tym roku odwiedziła nas jego córka. Jak przez mgłę przypominała sobie tutejszą gwarę, którą mówiła jako młoda dziewczyna, przedwojenna mieszkanka Węgajt. Obejrzała na wideo film z naszego niedawnego kolędowania w jednym z tutejszych domów i stwierdziła, że faktycznie tak było.

Dowiedziała się o nas z niemieckiego czasopisma ziomków warmińskich. Po pobycie tutaj grupy starych Warmiaków ukazała się w nim recenzja z naszego spektaklu. Ich przyjazd zorganizowało stowarzyszenie „Borussia”, które próbuje docierać teraz do dawnych mieszkańców tych ziem. W ich twarzach dostrzegłem coś dziwnie bliskiego – to były twarze stąd. Wracając do córki mojego wuja – przyjechała nie dowierzając, że w małych Węgajtach jest teatr. Chciała sprawdzić.

Gdy w 1982 roku zaczęliście odbudowę tego gospodarstwa, miało to być miejsce dla olsztyńskiej Pracowni, grupy, w której wtedy działaliście?

W Olsztynie straciliśmy salę, trzeba było szukać czegoś nowego i tak trafiliśmy do Węgajt. Remont przeprowadziliśmy solidnie, mieliśmy w sobie wiele młodzieńczej wiary i entuzjazmu. Potem losy tak się poskladały, że ludzie wykruszyli się i zostaliśmy sami z żoną. Na naszą decyzję miały wpływ zawirowania polityczne. Chcieliśmy zająć się czymś, co nie mogło im ulec, czymś trwałym.

Od razu wiedzieliście, że będziecie zajmować się kulturą ludową?

Nie, to przyszło trochę później, gdzieś w połowie lat osiemdziesiątych – wtedy na dobre już zajęliśmy się muzyką. Chyba w 1983 byłem w Krakowie na koncercie zespołu El Sur. Nawiązaliśmy intensywną, kilkuletnią współpracę. Jeździliśmy do nich, oni przyjeżdżali do nas i wspólnie robiliśmy warsztaty.

A potem nastąpiło spotkanie z Wolfem Niklausem i jego żoną, Małgosią.

Po raz pierwszy spotkaliśmy się w Gardzienicach, na premierze czy na jednym z pierwszych pokazów *Żywota protopopa Awwakuma*. Potem usłyszałem od Waldemara Czechowskiego, współpracującego z nami reżysera filmowego, że Wolf odszedł z Gardzienic i przygotował razem z Mieczysławem Litwińskim spektakl *Brama księżycowego wędrowca*. Waldek zachęcał mnie mocno do nawiązania z nimi kontaktu, pojechałem więc do Krakowa na Reminiscencje zobaczyć to przedstawienie. Z powodu choroby Litwińskiego spektakl się nie odbył, ale wkrótce potem Wolf sam przyjechał do Węgajt i jesienią zaczęliśmy wspólnie pracować.

Wtedy powstała *Księga ningunów*, w którym Małgosia Niklaus jeszcze nie występowała jako aktorka?

Była w naszym zespole scenografem, do aktorstwa podchodziła bardzo powściągliwie. Nie zajmowała się muzyką, choć chyba już miała chęć. Zdziwiła ją moja propozycja, by po odejściu Kasi Krupki przejęła jej rolę. To było dopiero po siedmiu latach, w 1993 roku.

W tym samym roku odszedł też Witk Broda.

Kasia przyjeżdżała jeszcze z zespołem El Sur, przez długi czas kursowała między Krakowem i Węgajtami, a Witk – wtedy jeszcze student – pojawił się zaraz po premierze *Historii Vincenza*, przyjeżdżał na weekendy i uczestniczył w próbach. Sporo ludzi wtedy się przewinięło, niektórzy nawet grali w spektaklu, choćby Ewa Wronowska, Mariusz Papierski... Kasia i Witk zostali w teatrze na parę lat. Gdy zacząłem myśleć o nowym spektaklu według *Doliny Issy*, to

TEST
KULT

w postaciach Baltazara i Magdaleny widziałem właśnie ich. Jako pierwsi zaczęli pracować nad tekstami, przygotowali etiudy. Pomyśl się sprawdził. *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* powstała trochę jako próba znalezienia odpowiednika dla vincenzowskiego świata, o tej samej sile oddziaływania, ale w obrębie swojej tradycji. Od huculskiej egzotyki do litewskiej swojskości.

Siergiej Petryczenko i Marika Lubiancewa też zaczęli od kursowania, choć może nie na weekendy, bo z Kijowa do Węgajt dalej niż z Krakowa...

Siergiej od razu włączył się do pracy. Okazało się, że do *Gospody* trzeba przebudować salę teatralną, podnieść ją o jedną kondygnację. Robota była bardzo ciężka i ryzykowna, a na dodatek strasznie się spieszyliśmy, żeby zdążyć na połowę listopada, na sesję. Kompletnie szaleństwo – pomieszczenie prac budowlano-administracyjnych z końcem spektaklu doprowadziło mnie w końcu na pogotowie, gdzie trafiłem z atakiem wrzodów żołądka. Ale zdążyliśmy...

A Marika, zresztą też z kijowskiego Teatru Wydybaj, przyjechała trochę później. Uczestniczyła w wyprawie wielkonoce, później zdecydowała się zostać.



A potem przyszedł Grzesiek Podbieglowski, Monika Paśnik, Kasia Bartoszewicz i Joanna Wichowska, wszyscy z Krakowa...

Każdy z nich przewinął się przez firmę, która wystawiała bajki w przedszkolach na terenie całego kraju. Był to ich pierwszy staż teatralny. Chociaż może dla niektórych pierwszym stażem były Gardzienice. Podejrzewam, niestety, że dla niektórych z nich stanowiły ułatwioną formę Gardzienic. Wiadomo, że w Gardzienicach, poza tym, co piękne i przyciąga, panuje dyscyplina odstraszaająca młodych ludzi. Wielokrotnie wymawia się jednym tchem: Gardzienice, Węgajty. Nie ma co ukrywać, że relacja jest bardzo silna, poza tym przyszliśmy później, więc jakby ustawiliśmy się na drugiej pozycji. Wybraliśmy jednak różne drogi, mamy inne aspiracje.

Zakładając zespół poszukiwałem organiczności, całko-

witej niezależności. Chciałem tworzyć teatr na warunkach przez siebie określonych, nie wzorować się na rozwiązaniach Gardzienic.

Choć wielu ludzi stawia Was w jednym rzędzie z Gardzienicami, to jednak niektórzy widzą różnice. Często mówi się, że o ile Gardzienice są teatrem miejskim, działającym w warunkach wiejskich, to Wy jesteście teatrem stricte wiejskim.

Nie chciałbym zabierać głosu w tej kwestii. Przypomniałbym jednak o Teatrze Wiejskim Ewy Benesz w Ciechanowcu. Nie byłem tam nigdy, ze względów politycznych teatr bardzo szybko zamknięto – Ewa, która chodziła po wsiach i czytała *Pana Tadeusza*, była identyfikowana jako KORowiec. Takie to były czasy... Współpracowałem potem z kilkoma osobami z tego teatru, Ewa też do nas na dłuższy czas przyjechała. Nasza nazwa jest świadomym nawiązaniem do jej przedsięwzięcia.

Mówiąc o różnicy między Wami i Gardzienicami nie miałam na myśli oceniania, która forma teatru jest lepsza. Trudno jednak nie zauważyć, że są inne. Gardzienice tworzą pewną zamkniętą enklawę, nie ma tam tak rozbudowanego współdziałania między wsią a teatrem, jakie jest u Was. Nie widać starań, by wpisać się w otoczenie.

Trochę to nieprawdopodobne, by długo istnieć w takiej enklawie, nie nawiązując żadnych kontaktów. To raczej sprawa innej strategii. Uczestnicząc niegdyś w projektach Laboratorium w Brzezince pod Wrocławiem, czułem, że nie jest to robione z myślą o jakiejś wsi, ale z drugiej strony było tam wiele ciekawości otaczającego świata i ludzi. Zaczynając tutaj wiedziałem, że nie można być ani zbyt aktywnym, ani pasywnym. Dopiero dwa, trzy lata temu uprzytomniłem sobie, że Węgajty to jedna z nielicznych wsi, w których się jeszcze kołędzie. Warmiacy są bardzo skryci, a nasze kontakty z nimi na początku były sporadyczne.

Po sześciu czy siedmiu latach Waszej obecności w Węgajtach, jednej zimy, wszyscy mieszkańcy przyszli na spektakl. Teraz mówią o Was „nasz teatr”...

To była ewolucja i dlatego te kontakty są wartościowe. Mogliśmy się dobrze sobie przypatrzeć. Można zdobyć główną nagrodę festiwalu, ale często zainteresowanie trwa jeden sezon. Spektakl może doczekać się dogłębnych analiz, prac naukowych, ale żywe nim zainteresowanie umiera. Nasza więź z mieszkańcami Węgajt jest czymś trwałym.

W tej okolicy jest coś przyciągającego, wiele osób się tu osiedla: Thorsten z Niemiec, który prowadzi gospodarstwo i robi wspaniałe sery; Jack z Holandii, który wspaniale gotuje, zajmuje się medycyną chińską i uprawia ziemię, młodzi ludzie, którzy po skończeniu nauki w mieście, wrócili na wieś.

Rok temu na jednym ze strychów znaleźliście Szemla, warmińskiego konika kołędniczego. Na szczęście żyją jeszcze osoby pamiętające, jak się z nim chodziło i zdążyły Wam o tym opowiedzieć.

Wrastanie w miejsce to też znalezienie dla siebie roli, która odpowiada potrzebom okolicy. Choćby zabawa wiejska. Wiele z tutejszych trafiło do nas właśnie przez zabawę. Zabawa polega na wspólności. Jesteśmy im naprawdę potrzebni, a oni nam – ich obecność nadaje charakter naszemu

zabawom. Pani Andzia, Józek Dzięgiel, Rajnold z żoną – oni są już bardziej aktorami, niż widzami. Przyjeżdżają do nas goście z Polski i z zagranicy i odkrywają coś, co można by nazwać „pierwiastkiem dionizyjskim polskiej kultury”.

Ostatnio zauważyłem, że teatr może istnieć już bez mnie. I to jest chyba prawidłowe. W wielu teatrach przecież tak jest, że reżyserzy pracują z różnymi grupami. Chyba nie jest dobre takie zrośnięcie się z jednym teatrem, zatrzęsienie się przed światem. Ale jednocześnie myślę, że gdybym odszedł stąd, związał się z innym zespołem, to tutajse zabawy wiejskie, jako formę quasi-teatralną, i tak chciałbym kontynuować.

Kiedy zorganizowaliście pierwszą zabawę?

Najpierw „terminowaliśmy” u Jana Bernada, który w polowie lat osiemdziesiątych, po odejściu od Gardzienic, organizował zabawy u Lemków. Pierwsze zabawy organizowaliśmy u siebie, w teatrze, potem w remizie w Węgajtach, Domu Kultury w Jonkowie. Potrzebowaliśmy „aktorów”, o których mówiłem, bo młodzi mieszkańcy przychodzili, ale nie wiedzieli, czy tańczyć i jak... Prosiłiśmy dziadka Tkaczuka, który, choć schorowany, tańczył z taką energią, że mógł na stół wskoczyć.

Trafiłiście też do Domu Opieki Społecznej w Jonkowie.

Ktoś dał nam sygnał, że jest tam ciekawe środowisko. Poszliśmy do nich i już w pierwszych chwilach „zaśkrzyło”. Myślę, że domy starców mogłyby być ośrodkami kultury, promieniującymi na okolicę, gdyby tylko umieć wykorzystać potencjał twórczy staruszków, przywrócić ich społeczeństwu. Kiedyś starzy ludzie mieli w rodzinie miejsce i rolę do spełnienia. Dziś, gdy odsuneliśmy ich poza nawias, nagle zaczynamy odczuwać brak łączności z przeszłością.

Będąc w Waszym teatrze nie sposób nie być świadkiem Waszej prywatności. Jak sobie radzicie z zachowaniem granicy między „domem” a „teatrem”?

Istnieje zagrożenie, że prywatność może się stać takim taniem, łatwym do sprzedania towarem, ale są sytuacje, kiedy nie sposób oddzielić tych dwóch rzeczy. To wielki problem aktora, by nie popaść w egocentryzm, nie pokazywać siebie zamiast kreowanej w spektaklu postaci. Wolę, by ludzie zauważali „polskiego Dionizosa” niż to, że jest tu jakiś alternatywny styl życia. Na całym świecie są miejsca na prowincji, gdzie osiedlają się artyści, różni ludzie, którzy nie odnajdują się w miastach i prowadzą podobny tryb życia, z podobnym sentymentem do staroci, folkloru...

Niedawno wyznaczyliście inną drogę do budynku teatralnego, by widzowie nie przechodzili przez Wasze podwórko. To drobny gest, ale znaczący.

Trzeba było dopiero architekta, który dostrzegł konieczność oddzielenia, w sensie dosłownym, tych dwóch światów. Czasem spektakle, które graliśmy na wyjeździe, wydawały się bardziej łone, swobodniejsze. U siebie często, oprócz grania, zajmujemy się innymi rzeczami: przygotowujemy wystawy, wykłady, organizujemy noclegi, posiłki, całą obsługę recepcyjną. Z jednej strony to dobrze, aktorzy nie podlegają niebezpieczeństwu egotyzmu, ale z drugiej – często po prostu padają ze zmęczenia i trudno im wykrzesać z siebie maksimum energii podczas przedstawienia.

Mimo to wydaje mi się, że Waszych przedstawień nie da się nigdzie tak w pełni odebrać jak tu. Tak jak kulturę ludową można poznać w miejscu, w którym się narodziła, tak i Wasz teatr.

Ta organiczność jest chyba też możliwa gdzie indziej. Chciałbym zmierzać w kierunku stworzenia diaspory, sieci teatralnej, która objęłaby różne grupy. Jest taka scena u Cervantesa – Don Kichot leży w agonii, ale coś jeszcze się w nim kołacza. W jego „zakutym łbie” – jest taki idiom w języku hiszpańskim, który można by przetłumaczyć tym określeniem Stachury – nadal roją się myśli... Nasze działanie to taka trochę donkiszoteria. Gdy myślę o przyszłości i związanej z nią nadziei, to widzę krajobraz pełen wędrujących postaci, włóczykijów, poszukiwaczy skarbów, łowców motyli... Takie rozproszenie, diaspora życia, ale – żeby nie uległo wątpliwości – dla społecznego pożytku! Marzę, by w następnym spektaklu dobrać się właśnie do donkiszoterii. Ten temat znajduję teraz w wielu tekstach, kiedyś tego nie dostrzegalem.

Kiedyś wydawało mi się, że pieśń jest źródłem, początkiem. Teraz kórę mnie, żeby odwrócić ten porządek, ale to są pewne myśli, które dopiero się rodzą, trudno mi o tym mówić... Pieśń, zwłaszcza jej incipit, zakreśla ogromną przestrzeń, na przykład przestrzeń między jednym człowiekiem a drugim, i może oznaczać jakieś wielkie uczucia. Problem polega na tym, że nie mamy języka odpowiedniego dla wielkich uczuć, język skarlał, choć wielkie uczucia istnieją. U Chaucera, u Dantego czy u Mickiewicza poszczególne części dzieła są nazwane „pieśniami”. Gdyby spróbować zobać w tym coś więcej, niż tylko konwencję, to okazałoby się, że można siłę pieśni odnaleźć tylko na początku, w pierwszych słowach, dalej się rozmywa. Kiedyś wykorzystywaliśmy muzykę w spektaklu jako rodzaj inkrustacji, teraz wydaje mi się, że trzeba czegoś innego.

Wielokrotnie mówiłem o „zszywaniu pieśni”. Tego dotyczy obecnie nasze poszukiwanie. Wędrujący rapsod był to ktoś inny niż śpiewak, jego zadaniem była narracja. Mógł ze skrawków pieśni tworzyć bardzo silnie działającą rzeczywistość. Rapsod był i śpiewakiem, i tancerzem, ale jego materia była także słowo, był poetą.

Rok temu mówiliście o zakończeniu etapu muzycznego w działalności Waszego teatru, teraz miałyby się zacząć etap słowa – słowa rapsodowego, niekoniecznie oderwanego od muzyki, ale jednak stojącego na pierwszym miejscu.

Chodzi nam o zachowanie właściwych proporcji między jedną a drugą praktyką. Nie przestaniemy zajmować się muzyką, wciąż będziemy urządzać zabawy wiejskie.

To, co myślę o zszywaniu świata ze skrawków pieśni, znalazłem również w książce Bruce’a Chatwina o Aborygenach – *Songlines*, bardzo inspirująca lektura. Pieśń jako coś, co opisuje świat, nierozdzielność melodii i słowa. Fenomen lakoniczności słowa, skumulowanie w małej formie ogromnego ładunku znaczeniowego i fenomen muzyki, niemożliwej do oddzielenia od słowa.

Czy myślisz już o następnym etapie Waszej pracy?

To nie jest tak, że ciągle projektuję następne etapy. Po prostu próbuję się nie spóźniać, staram się zauważać, co jeszcze jest do zrobienia. Znajduję się jakby na przecięciu – coś by się chciało robić, bo się lubi, a z drugiej strony coś jest potrzebne. Jest płaszczyzna jak najbardziej racjonalna, ale i pewne przecucia, intuicje. Zawsze się czeka na jakiś

silny impuls, bez niego lepiej nie zaczynać nowej pracy. Jeżeli miało się pomysł na spektakl, to drugi już musi powstać w zupełnie innych warunkach.

Gdy zaczynaliście projekt Międzynarodowego Seminarium Teatralnego, mówiliście o czterech etapach. Były już „Blizsze ojczyzny”, „Ścieżki tradycji”, „W stronę tradycji żywej”. Czy sesja lutowa odbędzie się już pod nowym hasłem?

Tak, choć jeszcze nie zdecydowałem się na sformułowanie nazwy tego etapu. Tematyka tej sesji jest związana z kołędowaniem jako inspiracją twórczą. Pomysłem na kilka następnych jest synkretyzm obrzędowy. Przymierzam się też do zrobienia sesji na temat teatru „z ducha ziemi”. Coś takiego wymyślił Cierniak przed wojną, a akurat tak się składa, że jesteśmy w kontakcie z różnymi grupami, które taki teatr tworzą. Może trochę w innym sensie, niż mówił o tym Cierniak, ale w każdym razie chodzi o teatr związany z miejscem, z genius loci. Nie chodzi mi tylko o teatry wiejskie, ale na przykład o teatr z Tykocina, który robi widowisko purimowe, o Teatr 4 i z Szamocina. To są na razie projekty, zobaczmy co z tego wyjdzie.

Czyli etap „W stronę tradycji żywej” jest już zakończony?

O tyle jest zakończony, że już wiemy, jak o tym mówić. Wcześniej dla nas samych było to pytaniem, teraz można spróbować zrelacjonować doświadczenia. Myślę o rozpoczęciu, może w przyszłym roku, szerszego projektu dotyczącego prezentowania w innych, miejscach, warunkach warsztatu pracy nad kołędowaniem, nad spektaklem domowym. Takie rozszerzone seminarium: spektakl z jego otoczką – warsztat, film... Wbrew temu, co się wydaje – żywa tradycja jeszcze istnieje. Kołędowanie dawniej też nie funkcjonowało w sposób ciągły, może nie było aż takich luk czasowych, ale był rytm istnienia i zanikania. Mój ojciec był Śmiercią w zespole kołędniczym i to był epizod: powstała inicjatywa, trwała przez jakiś czas i zakończyła się. Takie pojawianie się, odradzanie i giniecie jest swoistością kultury ludowej. Vincenz mówił, że kultura ludowa to iskry w popiele, coś zostaje rozdmuchane, potem znowu przygasa, ale trwa.

Kultura ludowa może istnieć tylko w formie swobodnej, wszelkie próby ujęcia jej w ramy nigdy się nie powiodą. I to, co warte jest ocalania, to nie wykonany wedle ścisłych wskazań strój, który będzie wisiał w muzeum, ale kultura właśnie, czyli sposób odbierania świata, podejście do życia. Żle pojęta pieczołowitość wcale nie jest potrzebna.

Wczoraj trafił do nas przypadkowo lotewski konstruktor instrumentów ludowych. Zainteresował się naszym bębniem, a gdy dowiedział się, że pochodzi z Ameryki Południowej, nauczył nas tancą latynoamerykańskiego, który funkcjonuje na Lotwie jako lotewski taniec ludowy... I tak musi być. Jeżeli nie ma krążeń motywów, kultura ludowa umiera.

W etnologii porusza się czasem problem badaczy, którzy zafascynowani obcą sobie kulturą strasznie cierpią, widząc zamieranie pewnych zwyczajów, tradycji, gdy tymczasem do własnej kultury mają krytyczny stosunek, domagają się zmian, przystosowywania do zmieniających się realiów. Patrząc na kulturę, w której nie żyją, nie zauwa-

żają, że pewne skostniałe formy mogą bardzo ludzi ograniczać.

Dla mnie jest sprawą podstawową, żeby nie stanąć w miejscu, żeby być ciągle w ruchu. Czasem ludzie, którzy po raz pierwszy się z nami stykają, myślą, że chcemy, żeby wszystko było tak jak kiedyś, żeby zamiast samochodów były furmanki... To jest całkowite nieporozumienie. Nieporozumieniem jest też mówienie o przedwczesnej agonii, twierdzenie, że nie ma już żywych form folkloru. Trzeba też się zastanowić, jaki w ogóle jest w Polsce stosunek do folkloru. Jest u nas dużo kompleksów, zwłaszcza ze strony inteligencji. Z trudem docierają ustalenia nowoczesnej nauki na temat folkloru. Przyjmuje się wciąż to, co zostało zakodowane jeszcze w romantyzmie.



Dziesięć lat minęło i wnosząc z Twoich planów, pewnie jeszcze nie mało lat przed Wami. Najbliższe plany to kołędowanie, jak co roku, w Węgajtach. Wiem też, że i na Łemkowszczyźnie. Czy jeszcze gdzieś się wybieracie?

Nigdy przed wyprawą nie wiemy do końca, jak to się potoczy, sporo w tym improwizacji. W tej chwili „projekt terenowy” zakłada wiele indywidualnych pomysłów i wyjazdów. Ostatnio pojawiło się też sporo innych zespołów, które kołędują. Chcielibyśmy pokazywać na naszych sesjach dokumentację ich działań, zainicjować wymianę. No i zobaczymy co z tego wyniknie... Nie wiadomo, co los nam szykuje, czasem ta walka z wiatrakami różnego rodzaju staje się męcząca, ale jednak wciąż kusi, by spróbować. Niech się dzieje, co chce.