

O Teatrze Wiejskim „Węgałty” z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Jacek Podsiadło

Jacek Podsiadło: Szedłem tutaj dzisiaj przez las, trochę pobłądziłem i musiałem pytać ludzi o drogę. Chciałem pytać, jak dojść do teatru, ale jakoś to słowo nie chciało mi przejść przez gardło. Powiedz mi, na ile teatr wiejski ma się różnić od tego miejskiego?

Wacław Sobaszek: W mieście przestrzeń jest w tej chwili niezwykle zagęszczona, dźwięki z rozmaitych źródeł nakładają się. Są to dźwięki przetworzone technicznie. Mamy do czynienia z czymś, co się nazywa „*permanent accompaniment*”. Jakiś rodzaj nerwowego używania nagranej muzyki przy wszelkich okazjach. My unikamy stosowania technicznych sposobów przy podawaniu dźwiękowej materii w teatrze. Teatr jest coraz mocniej osaczany przez technikę, a tak naprawdę jest to wbrew istocie teatru. My idziemy drogą poszukiwania naturalnego dźwięku.

J.P.: To miejsce jest miejscem nieprzystankowym również z innych względów. Czy tylko dlatego jest odpowiednio do tworzenia teatru, że jest odosobnione i ciche? Antoni Sodula, który przyjechał tutaj z Teatru Religijnego w Łutrach twierdził, że kościół jest miejscem odpowiednim dla teatru, ponieważ jest ze swej istoty miejscem świętym, natomiast będąc w teatrze ma się nieustanną świadomość tego, że prócz sacrum znajduje się tam profanum, a więc to garderoby, szminki, cały ten teatralny brud. Mnie to miejsce pozwalało dość łatwo odczuwać świętość, świętość tego miejsca i świętość świata w ogóle. Jak ty odbierasz sacrum tego miejsca?

W.S.: Właściwie powinienem się odciąć od sacrum, odciąć się od pseudomistycyzmu,

od jakiejś fałszywej atmosfery. Sądzę, że teatr jest raczej związany ze sferą profanum. Sacrum jest domeną religii. Teatr jest przede wszystkim związany ze sferą życia świeckiego, tak jak jest u Szekspira. Co prawda są i inne definicje sacrum, jak definicja Mircei Eliadego, które opisują sacrum jako to, co w egzystencji ludzkiej jest intensywne. W tym sensie kultura ludowa jest przepojona sakralnością. I teatr, który odwołuje się do takich źródeł ma tym samym do czynienia z sacrum.

J.P.: Ale ja wracam do pytania: to miejsce, dlaczego właśnie to?

W.S.: Zaczęło się kiedyś, jeszcze w końcu lat siedemdziesiątych od Teatru Ulicznego w Olsztynie. Potem — kiedy straciliśmy salę w końcu roku 1981 — okazało się, że można kontynuować pracę w innych warunkach i na inny sposób próbować tego co nazwałbym „*żywym teatrem*”.

J.P.: Myśleliście wtedy i myślicie teraz o swoim teatrze jak o teatrze dla kogo? Dla samych siebie, dla ludzi interesujących się teatrem, sztuką ludową, muzyką, czy ludziami tak zwanych prostych?

W.S.: Trzeba najpierw umieć robić dla samego siebie, żeby móc czymkolwiek dzielić się z innymi. No, wyobraźmy sobie, że teatr jest przede wszystkim dla ludzi młodych, poszukujących. Niekoniecznie od razu dla jakiejś elity, dla takich koneserów, którzy już wszystko wiedzą, wszystko widzieli. Przyjeżdżają tu jednak i ludzie ze wsi. I to jest jakieś osiągnięcie, kiedy udaje się stworzyć pomost pomiędzy takim środowiskiem jak środowisko młodego teatru i środowiskiem ludzi pracujących w dziedzinie folkloru. W ogóle ja się

dobrze czuję, kiedy przychodzą do teatru ludzie z różnych środowisk, kiedy jest cała konfiguracja ludzi o dość różnorodnym przygotowaniu. Wtedy pojawia się pewna intensywność odbioru i zagęszczenie uwagi.

J.P.: Dlaczego stanęliście pomiędzy takim zespołem i taką sztuką, jak sztuka zespołu „Pogranicze”, a tymi młodymi adeptami teatru — bo domyślam się, że są jakieś wartości w tym co śpiewają „Szypliszki”, w tych starych pieśniach, w tym sposobie śpiewania, które waszym zdaniem warto przekazać ludziom działającym w innych warunkach, w innych miejscach?

W.S.: Jest to sprawa nauki słuchania, słuchania w ogóle. Pomyślmy o zespole „Pogranicze”. Ktoś powiedziałby, że jest to zwyczajny folklor, natomiast przy dłuższym poznawaniu tego zespołu dostrzeżemy, że jest to niezwykle zespół, który ma bardzo wiele do zaproponowania, bez względu na to, jak byśmy go szufladkowali. Oni mają dużo do zaproponowania jako ludzie.

J.P.: W jaki sposób tych ludzi poznajecie, w jaki sposób poznajecie ich na tyle blisko żeby wiedzieć, że warto się w ogóle nimi zajmować, rozmawiać, wspólnie pracować? Byłem wczoraj u Wolfa Niklausa, oglądałem jego kasety. Są tam nagrania z wypraw i z rekonesansów. Na czym polega taki rekonesans? Co potem decyduje o tym, że jakiś rejon, grupa ludzi wydaje się warta zainteresowania i poznania?

W.S.: To terminologia gardzienicka, najpierw rekonesans, a potem wyprawa. Lecz rzeczywiście, taki jest porządek rzeczy, że trzeba najpierw zrobić rekonesans, wstępne rozpoznanie, zorganizowanie pierwszych kontaktów, żeby potem mogła odbyć się wyprawa. Tak robi się wyprawy badawcze, antropologiczne. To już cała filozofia...

J.P.: A ja bym chciał usłyszeć o waszej wyprawie do Gabowych Grądów. Byłem tam i mnie się nie udało tych ludzi poznać. Nie udało mi się, ponieważ mimo całej swojej serdeczności i gościnności, jaką mają, czuję, że są sfery, do których mnie nie wpuszczają, chociaż ja starałem się tam również przedostać.

W.S.: Tak, rzeczywiście, to jest sprawa tej „kolei rzeczy”, o której wspominałem. Gdy ktoś przybywa do staroobrzędowców, to powinien wiedzieć, jaka obowiązuje kolej rzeczy. Sądzę, że w kontakcie z zamkniętymi społecznościami, które zresztą muszą być zamknięte, bo inaczej pożarłoby je otoczenie,

wszystkie sprawy z dziedziny kontaktu są możliwe, tyle tylko, że trzeba poznać język, trzeba poznać ludzi. Musi nawiązać się coś takiego, jak kontakt międzyludzki. Tego nie można ominąć. To w ogóle wiąże się z problemem innego, z problemem różnic pomiędzy ludźmi. Istnieją zasadnicze różnice, np. różnice religijne, te które najbardziej ludzi dzielą. Spotkanie zawsze jest możliwe. Zawsze możliwe jest coś takiego, co się nazywa ekumenią. Ale jest to rzecz, która zdarza się wtedy, kiedy już jest przygotowany grunt, kiedy jest bardzo wypracowana sytuacja, rzetelnie i z odrobiną wzajemnej ufności.

J.P.: Rozumiem to, o czym mówisz, ale wyraźne zobaczenie tego ułatwiłoby mi gdybyś pozwolił sobie na opowieść typu „...*Pojechaliśmy do Gabowych Grądów i...*”

W.S.: Czy nie mielibyśmy wtedy do czynienia z tą sytuacją mało wypracowaną?

...

W.S.: Chodzi o to, żeby aktor nie był infantylny w tym co robi. Bo robi przecież jakąś rzecz ryzykowną, wykonuje rolę, udaje. Człowiek dorosły, kiedy udaje, właśnie staje się infantylny. To jest jakieś przekleństwo. Bo kiedy dziecko udaje, to ma do tego prawo, ale dorosły... Dlatego mówię o intensywności, czyli o powołaniu w sztuce aktorskiej zjawisk, które będą wręcz namacalne, chociaż dość ulotne i wymaginowane.

J.P.: Czyli wasze aktorstwo nie ma być wystudiowane, tylko ma być naturalne?

W.S.: Tak, ale tu zaczyna się psychologia działania aktorskiego, bo można sobie powiedzieć, że moje działanie ma być naturalne, ale to nie wystarczy. W dalszym ciągu będę sztuczny w tym.

J.P.: Dlaczego ci ludzie, którzy są w waszym zespole, nadają się do tego, a inni nie? Teatr „Węgałty” jest zespołem zamkniętym, do którego nie każdy może wejść, prawda?

W.S.: Zespół jest rezultatem pracy. To nie jest tak, że można ad hoc powołać zespół. Tzn. czasem to się udaje, i wtedy się robi dobry początek. Ale zespół to, rozumiem, jest coś, co jest rezultatem jakiejś długiej pracy. I, oczywiście, zawsze chciałoby się zespół powiększyć. Pytasz mnie, kto może być w zespole? Przede wszystkim ten, kto ma już motywację do takiej pracy i kto chce się dołączyć wraz ze swym czasem, swym wysiłkiem.

J.P.: A co was skłania do organizacji takich seminariów jak to?

W. S.: Dużo się zyskuje poprzez to, że się tworzy kontakty. Jeśli jest iskrzenie między ludźmi, jeśli są to rzeczywiste kontakty, nie powierzchowne, lecz prowadzące do wymiany. Powstają nowe pomysły, wizje. To wtedy jest dobry grunt, dobra atmosfera do pracy. Wtedy można myśleć o nowym spektaklu.

J. P.: I po tym seminarium jesteś raczej naładowany energią czy bardziej zmęczony i wyczerpany?

W. S.: Mam dobre samopoczucie w tej chwili.

J. P.: Dlaczego nie można było fotografować, filmować, nagrywać waszego przedstawienia?

W. S.: Właśnie, to pytanie jest bardzo trafne. I jesteśmy w samym początku rozmowy, kiedy pytałeś o charakter miejsca. Bo właściwie można by to sprowadzać do najprostszych rzeczy. Obecność tych wszystkich sprzętów do nagrywania, fotografowania itd. — tego jest w świecie coraz więcej. Mamy prawo kultywować taki dobry zwyczaj, żeby przyjść na przedstawienie i móc sobie pozwolić na pozostawienie po drugiej stronie progu tego wszystkiego... Tak jak jednak czymś innym jest rozmowa naturalna, a czymś innym jest rozmowa nagrywana, nawet jeśli próbujemy ją realizować naturalnie. Rozmawiamy we dwójkę, ale poprzez obecność sprzętu właściwie jesteśmy w kontakcie

z innym jeszcze światem, z innym słuchaczem, z trzecim człowiekiem. Nawet jeśli o tym zapominamy, to ta świadomość gdzieś tkwi i po prostu inaczej się zachowujemy. W teatrze istotne jest to, co wydarza się teraz i tu. Czyli tu, a nie jednocześnie tu i tam. Jest to szczególnie ważne w sytuacjach warsztatu, pracy zespołu, sytuacjach próby, tam gdzie aktor dochodzi dopiero do czegoś, gdy adept, początkujący stawia pierwsze kroki.

J. P.: Co robicie przed samym przedstawieniem, jakie macie sposoby wejścia w ten świat, w którym macie się za chwilę całkiem pograżyć?

W. S.: Na pewno są to po prostu ciekawe chwile, kiedy spektakl ma się zacząć, a jeszcze się nie zaczyna, nie może się zacząć i z jakiegoś powodu opóźnia się. Często to jest zresztą pozytywne, że się opóźnia, że wzrasta oczekiwanie i to mnie zawsze fascynowało — co wtedy robić. Różnie się to w teatrach rozwiązuje. Słyszałem kiedyś opowieść o jakimś teatrze ludowym w Turcji. Aktorzy na krótko przed przedstawieniem gdzieś zniknęli i kiedy zapytano „*Gdzie są aktorzy?*” to odpowiedź była: „*Poszli napić się wódki, ponieważ się wstydzą.*”

Rozmowa odbyła się na zakończenie międzynarodowego seminarium teatralnego „*Blizsze ojczyzny*” w Węgrzech koło Olsztyna 6—11 XI 1992 r.