TEATR

ROZMOWA

05

ERDMUTE SOBASZEK
WACŁAW SOBASZEK

Erdmute Sobaszek – aktorka, muzyk, absolwentka pedagogiki kulturalno-oświatowej. W 1977 roku przyjechała do Polski z Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

Wacław Sobaszek – reżyser, aktor, muzyk, absolwent historii sztuki.

W 1977 roku wraz z grupą kolegów ze studiów wyjechali do Olsztyna i założyli tam Interdyscyplinarną Placówkę Twórczo-Badawczą „Pracownia". Grupa organizowała sesje warsztatowe i seminaria poświęcone świadomemu i twórczemu uczestnictwu w kulturze. W 1986 roku Sobaszkowie wraz z Małgorzatą Dżygadło-Niklaus i Wolfgangiem Niklausem założyli w podolsztyńskiej wsi Teatr Wiejski „Węgajty". Wacław Sobaszek wyreżyserował przedstawienia zespołu: *Historie Vincenza - Historie dziwne, zaśnione, lecz niezmiernie wyraźnie... o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie* (1988), *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992), *Opowieści kanterberyjskie* (1996), *Kalevala - fragmenty niepisane* (2000), *Synczyzna* (2004). Od 1997 roku prace „Węgajt" prowadzone są w dwóch nurtach: „Scholi", pod kierunkiem Wolfganga Niklausa, która zajęła się pracą nad rekonstrukcją dramatu liturgicznego, oraz „Projektu Terenowego" pod kierunkiem Wacława Sobaszka. Sobaszkowie organizują warsztaty, wyprawy i tworzą spektakle. W Węgajtach odbywają się również seminaria, m.in: „Bliższe ojczyzny" (1990-1993), „Ścieżki tradycji" (1994), „W stronę tradycji żywej" (1995-1996). Od 2000 roku teatr prowadzi także Inną Szkołę Teatralną, a od 2003 roku organizuje w Węgajtach festiwal „Wioska Teatralna".

Jak pamiętacie początki kontrkultury w Polsce?

Wacław Sobaszek: Jaka jest właściwie definicja kontrkultury? Zgadzam się z tymi, którzy twierdzą, że w kontrkulturze najważniejsza była muzyka, muzyka rockowa. Jeśli chodzi o polską muzykę rockową, to pamiętam, że dopiero Breakout, po powrocie z Holandii, gdzie udało mu się zakupić dobry sprzęt, uzyskał „to" brzmienie. Wcześniej tego nie było. Wcześniej był zespół Blackout, ale dopiero nagrania Breakoutów były naprawdę rewolucyjne.

Erdmute Sobaszek: Ja przyjechałam do Polski z innego świata, całkowicie nieprzygotowana do tematu, więc właściwie nie potrafiłam wówczas odróżnić, czy to była kontrkultura. Przyjechałam z kraju całkowitego zniewolenia do najswobodniejszego „baraku w obozie", jakim była Polska. Jedyne, co mogłam obserwować, to zachowania świadczące o zadziwiającej swobodzie kręgu ludzi, w którym przebywałam.

To zadajmy inaczej to pytanie: jakie było wasze doświadczenie kontrkulturowe?

W.S.: Tak, jak to zapamiętałem ze swojej młodości, słuchało się różnych zespołów. W szkole, w klasie istniały podziały, jedni byli za Czerwono-Czarnymi, a inni za Niebiesko-Czarnymi, ja byłem wśród nich. Pamiętam świetne utwory Niebiesko-Czarnych z tamtego czasu, *Mamy dla was kwiaty* to był szlagier: „zamiast krwi wolimy czerwień maków, zamiast prochu chcemy wąchać kwiaty!". No i *Na betonie kwiaty nie rosną* – rodzaj protest-songu. Brzmienie też było świetne, mówiłem, że Breakouci je wnieśli, ale tak naprawdę to kto wie, czy raczej nie krążek, z którego pochodzą te utwory.

E.S.: Jak przyjechałam w 1977 roku do Polski, *Mamy dla was kwiaty* już wtedy były mitem. Pamiętam, z jakim entuzjazmem Wacek puszczał mi ten utwór.

W.S.: Chciałoby się widzieć w polskiej kontrkulturze coś autentycznego, coś nie wzorowanego na zachodniej, nie tylko import. Niebiesko-Czarni mieli takie hasło: „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki". Coś z tej polskiej muzyki wyrastało oryginalnego. Czym była kontrkultura, to sprawa bardzo szeroka, ale rock'n'roll jakąś ważną rolę w tym odgrywał. Muzyka była religią ruchu. Pamiętam, że kiedy byłem jeszcze w szkole, jakoś na początku lat siedemdziesiątych, natknąłem się na takie ogłoszenie w prasie, że Grotowski poszukuje młodych gitarzystów. To było tak sformułowane, że ci, którzy grali już w zespołach rockowych na gitarze, mogli się zgłosić do ośrodka we Wrocławiu, wziąć udział w jakimś stażu.

Ja nie grałem na gitarze elektrycznej i trochę mi brakowało tego doświadczenia. Ponieważ w ognisku muzycznym uczyłem się grać na pianinie, pamiętam, że próbowałem znaleźć swoje miejsce w pewnym zespole, grając na klawikordzie, był to instrument elektryczny. Elektryfikacja brzmienia to była w tamtym czasie rewolucja. W następnym pokoleniu było już inaczej. Pamiętam, jak kupowałem mojemu synowi Jakubowi gitarę elektryczną w komisie, jakąś radziecką. Ta gitara była na tyle dobra, że Jakub wkrótce zaczął wygrywać na niej solówki Zeppelinów. W ich pokoleniu już łatwiej było, był dostęp do wszystkiego. Kontrkultura była czymś przyswojonym i chyba trwałym. To też jedno z pytań – czy mówimy o końcu lat sześćdziesiątych, czy też mówimy o czymś, co zaczęło się wtedy i trwało, a być może trwa po dziś dzień?

Wrócimy więc do tego, ale powiedzcie jeszcze, co oprócz muzyki było istotne dla tego okresu.

W.S.: Trudno mi mówić o początkach, bo ja w 1968 miałem piętnaście lat i to, co docierało do mnie jako do nastolatka, było tylko kuszącą propozycją estetyczną. Muzyka była tym, co najbardziej nas rewoltowało. Zrozumienie kontrkultury, tego przełomu, przyszło później, wtedy nie wiedzieliśmy, co się właściwie dzieje, wiadomo było, że chodzi o protest przeciwko wojnie w Wietna-

mie, wiadomo było też, że we Francji są jakieś rozruchy. Oglądało się to w telewizji.

Zanim przejdę od muzyki do teatru, może zastanówmy się najpierw, co po dziś dzień żyje w ludziach z tamtego okresu i jacy ludzie żyją po dziś dzień. Dla mnie przykładem jest Mick Jagger. Jak zobaczyłem na filmie koncert nowojorski z 1998 roku, zauważyłem, że on ciągle biega. Przepraszam, że skaczę po tematach, ale chodzi o to, że ja próbuję bieg przenosić do swojej praktyki teatralnej. Już raz nazwisko Grotowskiego padło, przecież właśnie w praktyce Grotowskiego bieg był podstawowym ćwiczeniem, ja to poznałem w Teatrze Źródeł. Jak się ogląda koncert Stonesów, to widać, że śpiewak biega cały czas, jak maratończyk. To jest mi bardzo bliskie, my też w Węgajtach używamy biegu, biegania, od bardzo dawnego czasu. Ten rodzaj biegu intencjonalnego poznałem dopiero w Teatrze Źródeł, ale biegałem też już wcześniej, biegałem dla siebie, już jako dziecko, potem biegałem jako młody człowiek, biegałem na wsi, biegałem w mieście, nie wiedziałem jeszcze wtedy, że to się będzie nazywać jogging. Tu chodzi o jakąś postawę wobec bytu w ogóle.

Podobnie próbuję myśleć o muzyce. W pewnym momencie, kiedy sam się zająłem uprawianiem muzyki, był to bunt przeciw muzyce elektrycznej, chodziło o muzykę akustyczną, o sięgnięcie do instrumentów ludowych. Wydaje mi się, że w tym zainteresowaniu muzyką ludową jest jakieś doświadczenie tego czasu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. To wyraźnie widać w tym, co robi Mieczysław Litwiński. On w tamtym czasie początku grał w różnych zespołach big-beatowych, był jeszcze młodym człowiekiem, usiłował się w tym środowisku odnaleźć, potem od tego odszedł i zaczął grać na instrumentach akustycznych, różnych, sięgając do muzyki tradycyjnej, do Muzyki Świata. To paradoksalne, chociaż muzyka akustyczna, ale przefiltrowana przez doświadczenie muzyki granej na instrumentach elektrycznych. Zastanawiam się, cóż to jest, to „brzmienie"; chodzi o to, że chyba nasze zmysły się zmieniły, w naszej zmysłowości pojawiło się coś elektrycznego, co już musiało tam pozostać.

Musimy pamiętać, że to tyle dziesiątków lat, tak dużo się po drodze wydarzyło, trudno powiedzieć, która z tych tradycji może być ważna, ważniejsza. Trzeba wreszcie powiedzieć o działalności teatralnej, o teatrze alternatywnym. Ta faza przyszła później, to, co możemy nazwać kulturą alternatywną w Polsce i na świecie, wyłoniło się z kontrkultury. Jeśli myślimy o trwałości, o ciągłości kontrkultury, to prawdopodobnie mamy na myśli ten rodzaj trwania, w postaci różnych zjawisk alternatywnych. Miałem kiedyś wątpliwości, czy należy przyjmować nazwę „teatr alternatywny", teraz myślę, że w jakimś szerszym sensie jednak tak. Na przykład w Teatrze Ósmego Dnia niedawno był realizowany cykl „Społeczeństwo alternatywne", tam została zaprezentowana również nasza działalność. W tej chwili w Polsce taka formuła jest bardzo aktualna. W ramach społeczeństwa polskiego rozwija się przez lata w różnych postaciach, formach, odgałęzieniach coś takiego, jak społeczeństwo alternatywne.

A co myśleliście, gdy się spotkaliście i podejmowaliście takie, a nie inne decyzje o tym, co będziecie robić w życiu?

W.S.: Wtedy nie było definicji. Słowo „kontrkultura" pojawiło się chyba dopiero w książce Aldony Jawłowskiej. Była po angielsku książka Theodore'a Roszaka *The Making of a Counter Culture* i autorka przyjęła ten termin. Coś w końcu lat sześćdziesiątych się wydarzyło, była to bardzo silna zmiana. To się później rozwijało w różnych formach, w latach siedemdziesiątych, nawet w latach osiemdziesiątych jeszcze.

Mówisz o warstwie językowej, a ja pytam też o warstwę praktyczną, codziennego życia. Jakie były wasze motywacje i czym były one inspirowane?

W.S.: Okres początkowy, a dokładnie okres olsztyńskiej Pracowni był grzechem młodości, w tym sensie, że próbowało się na ślepo coś robić. W dużej mierze naśladowaliśmy coś, co miało związek

z kontrkulturą. Muzyka rockowa była religią, więc myśmy w Pracowni zrobili całonocne słuchanie płyt Franka Zappy. Z Olsztyna, wtedy jeszcze małego miasta, przyszli ludzie, którzy w ogóle nie wiedzieli, kto to jest Frank Zappa. W Pracowni dużo rzeczy się działo na zasadzie bardzo eklektycznej, wszystko było możliwe. To była też słabość tego działania, nie można było długo tak ciągnąć. Zapraszaliśmy teatry, które miały już swoją sławę, jak właśnie Teatr Ósmego Dnia. Organizowaliśmy im pokazy w czasach, kiedy oni byli rzeczywiście na cenzurowanym, więc bardzo trudno się je organizowało. Końcówka lat siedemdziesiątych to był ciężki okres w historii kultury polskiej. Wschodzące zjawisko „Gardzienice" też zaprezentowaliśmy w Pracowni, oprócz tego sami zaczęliśmy tworzyć grupę teatralną, z młodymi ludźmi, z licealistami.

E.S.: Pracownia, która powstała jesienią 1977 roku, była oczywiście dla nas kontrkulturą. Chodziło o to, żeby tworzyć różne małe przestrzenie odrębności, przestrzenie wolności, w tym sensie „kontr". Wydawało się, że rzeczywistość jest szczelna, że jest kontrola nad wszystkim, że jest cenzura, poza tym ekonomiczna kontrola, bo centralne rozdzielenie funduszy i tak dalej. I oto mamy Pracownię i mimo wszystko można zaprosić na przykład Teatr Ósmego Dnia. Ja może mocniej niż inni przeżywałam ten aspekt. Właściwie dzisiaj dopiero uświadamiam sobie, jaka silna była we mnie przedtem beznadzieja, bo otaczał mnie system komunistyczny, który doświadczyłam jako całkowicie nie do przezwyciężenia. Nie miałam najmniejszych nadziei, że z tym kiedykolwiek coś się stanie, a nad wszystkimi bezustannie wisiała w powietrzu zimna wojna i na co dzień się myślało „no, kiedy wreszcie ta bomba atomowa spadnie, a może będziemy mieć szczęście i jednak nie spadnie". Więc dla mnie takie tworzenie poszczególnych przestrzeni wolności było bardzo niezwykłe. Na przykład w Pracowni organizowane były działania związane z różnymi mikrospołecznościami na Zachodzie, tam, gdzie ludziom się udawało urzeczywistniać swój styl życia. Dajmy na to, było całe wydarzenie zorganizowane

wokół Christianii, legendarnej w tamtym czasie dzielnicy Kopenhagi. Była też kolportowana alternatywna bibuła o rolnictwie ekologicznym, o jakichś wspólnotach itd. Dużo się zajmowano ekonomistą-wizjonerem Ivanem Illichem. Znana jest jego krytyka szkoły, ale on jest również autorem radykalnej idei ekonomicznego „samoograniczania się", poprzedzającej dzisiejszą myśl o zrównoważonym rozwoju. Konsumpcjonizmowi przeciwstawiał technologię i ekonomię zgodne z zasadami życia. W pewnym stopniu uwierzyłam wtedy w rodzaj utopii, w to, że coś jest możliwe, że można mieć wizję i nie tylko bronić siebie we wrogim otoczeniu. Potem wszystko potoczyło się inaczej, przyszedł stan wojenny. Ale mnie wybuch czarnobylski jeszcze bardziej ściągnął na ziemię. To był dosyć widoczny i bardzo dotkliwy znak tego, że jesteśmy i pozostajemy częścią dużo szerszej całości.

Wróćmy do Grotowskiego, który pojawił się już kilka razy.

W.S.: No właśnie, natknąłem się na tamto ogłoszenie w prasie i to mnie musiało jakoś nastawić wobec niego. Człowiek ma zawsze jakieś pierwsze wrażenia, pryzmat, przez który widzi wszystko. Zanim zobaczyłem spektakl, czytałem w „Odrze" jego teksty, m.in.: *Święto*. Potem zobaczyłem spektakl i miałem wrażenie, że rzeczywiście mam do czynienia z czymś na wskroś buntowniczym, że ludzie nie klaszczą po spektaklu, że nie siedzą w rzędach na widowni, ale na podłodze i że właściwie tekst nie jest ważny, bardziej ruch, coś pomiędzy, coś pomiędzy słowem, śpiewem i ruchem. Grotowski świadczył też swoim zachowaniem. Na takie rzeczy się zważa, kiedy się jest młodym i czuje się potrzebę buntu. Grotowski przecież zmienił swój sposób ubierania się, wcześniej był w garniturze i pod krawatem, miał krótkie włosy, a teraz zapuścił włosy i brodę. To takie drobiazgi, fatałaszki tego czasu, prawda? Grotowski potem się zdystansował wobec okresu buntu. To jego stwierdzenie, że kontrkultura „tańczyła jedno lato". Coś sezonowego, powierzchownego. Można tak na to patrzeć, że dużo zjawisk to były tylko fatałaszki, a nie praw-

dziwy bunt. Wydaje mi się, że można też się dopytywać, kto po tym okresie buntu szybko przeszedł do mainstreamu, po prostu wzbogacił się i porzucił ideał estetyczny, a kto pozostaje tak jak Jagger w biegu cały czas. Są „Ósemki", ludzie, którzy nazywani są Stonesami polskiego teatru. Nie chodzi o to, żeby udawać, że się jest ciągle młodym. Ci, którzy udają, są jak goście klubowi, którzy mają dużo forsy i chcą wyglądać jak hipisi.

Ja tutaj mówię o fizyczności w sztuce i w teatrze, o cielesności. Kiedy widzę utrzymywanie ciągle tej samej tradycji pracy fizycznej, jaka miała początek w Teatrze Laboratorium i przewędrowała przez różne ośrodki, przez „Ósemki", przez „Gardzienice". Nie o to chodzi, żeby zawężać tę tradycję, ona może być bardzo szeroka, mieć różne odmiany, ale w tym widzę jednak jakąś wspólną mowę ciała. Stosuje się ćwiczenia fizyczne, robi się warsztaty dla młodych, dla kolejnych grup. Wtedy zaszczepia się ten rodzaj tradycji pracy nad ciałem i powoduje się, że to jest potem odmieniane, że inne grupy robią to po swojemu, inaczej. Ale główna linia jest obecna. W Teatrze Ósmego Dnia mówiło się o tym, że początek był u Grotowskiego. Dla mnie ciekawe jest, że u Grotowskiego odbyło się zaprzeczenie samej teatralności, czyli nastąpił okres parateatru i Grotowski robił już coś innego, nie teatr, a „Ósemki" nadal robiły spektakle teatralne według metody fizycznej. Więc nie możemy mówić, że kontrkultura „tańczyła jedno lato". Sprawa jest jednak dużo szersza i trwa po dziś dzień.

E.S.: Pierwszy raz widziałam spektakl *Apocalypsis cum figuris*, kiedy jeszcze nie byłam w Polsce, w 1976 roku. Dla mnie to spotkanie było czymś, czego nie byłabym w stanie opisać w kategoriach estetycznych, tylko wyłącznie w kategoriach bytu. To było przeżycie, które dało mi pewność, że już nie wrócę nigdy tam, skąd przyszłam, nie w sensie geograficznym. Mogę najwyżej pytać „dlaczego?", ale zdecydowanie nie w kategoriach estetycznych. W takim razie – co „to" było? Z pewnością prawdziwość pracy tych ludzi w tamtym czasie – pracy przez duże „P", w takim rozumieniu, jak używano to słowo w ośrodku Grotowskiego. Ale z drugiej strony wpłynęło na to ze-

strzelenie się tych działań z tamtejszym duchem czasu. Dziś tego już nie ma. Ludzie rozpaczliwie czegoś szukają, ale to coś jest nie do odnalezienia, bo teraz jest zupełnie inny czas.

A więc można mówić o jakiś kontynuacjach czy nie?

W.S.: Jeśli wyobrażamy sobie, że to był *big bang*, to wydaje się, że wszystkie rewolty w teatrze trzeba brać pod uwagę. Nie mówię jako historyk, mogę powiedzieć o spektaklu Franka Castorfa, który widziałem niedawno w Berlinie, według *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. Ten rodzaj zaprzęgnięcia muzyki popularnej, rockowej, współczesnej, osaczenia wyobraźni widza przez zastosowanie mediów odbieram jako bardzo udaną rewoltę.

Ciekawe, że wymieniasz Jaggera i Castorfa, bo przecież oba te przykłady są co najmniej na skraju mainstreamu, jeśli nie w jego środku. Pojawia się więc pytanie: co jest kontynuacją kontrkultury w sensie buntu, a co zostało przyswojone przez główny nurt kultury?

W.S.: Słusznie. Ale musimy pamiętać, że granica między mainstreamem a światem alternatywnym też się zmienia. Jakaś pułapka kryje się w tym, że godzimy się na taki status, że pracujemy w kulturze alternatywnej, w jakimś zamknięciu. Człowiek powinien wyruszać na spotkanie. My czasami wyruszamy na spotkanie berlińskiej dzielnicy Kreuzberg. Tam się na przykład okazuje, że stary volkswagen bus, którym jeździmy, nadal jest popularny, volkswageny T-2 stoją na ulicach. Gramy na ulicy i to jest bardzo przyjemne. Wychodzi się na ulicę z instrumentem i się gra, i wtedy wychodzą tacy starzy hipisi, choć może oni są już częścią mainstreamu, na stanowiskach profesorów...

Wezwanie do buntu i oporu jest zawsze aktualne, jak hasło Living Theatre: „*Resist Now*!", „Opór teraz!". To jest ciekawy przykład – próba wysublimowania ze swojego doświadczenia, sięgającego

lat sześćdziesiątych i wcześniejszych, najważniejszego pierwiastka. „Opór teraz" może oznaczać zarówno walkę, konfrontację, jak i po prostu moją skromną, codzienną pracę. To jest drugi aspekt kontynuacji robienia swojego w sposób niezależny. Kiedy robię coś w sposób niezależny i rozwijam to z dnia na dzień, z roku na rok – powstaje kultura alternatywna.

E.S.: Kontynuacja – mówię o całym splocie idei tamtego czasu, nie ograniczając się do teatru – kojarzy mi się z hasłem „długiego marszu przez instytucje", jakie rzucił Rudi Dutschke. W Polsce nastąpiła jednak ostra cezura w odniesieniu do tego rodzaju pomysłów wprowadzania „rewolucji" w życie. Ale nie był nią stan wojenny! Znacznie skuteczniej kontrkulturowa wizja została wytrzebiona poprzez wiarę w wolność rynku w okresie „dzikiego kapitalizmu". Trochę indywidualnej wolności wystarczyło ludziom, żeby stracić z oczu resztę świata. Dzisiaj w powszechnej świadomości ekologia uchodzi za fanaberię, a gdy w ubiegłym roku organizowaliśmy protest przeciwko żywności genetycznie zmodyfikowanej, byliśmy w podobnym stopniu osamotnieni, jak w okresie Pracowni.

A na gruncie działań kulturotwórczych? Pułapką myślową stały się utopie, które się w tamtym czasie rodziły. Myślało się kategoriami utopii, czego naturalnym następstwem jest próba doprowadzenia do tego, by te utopie zaistniały. Można to prześledzić na przykładzie nurtu zainteresowania kulturą tradycyjną, w którym my też uczestniczyliśmy. Pierwsze wyprawy i spektakl *Historie Vincenza* były w swoim czasie wyłamaniem się z obowiązującego obrazu świata, poszukiwaniem nowych, zapomnianych przestrzeni itd. Potem u wielu pojawiło się przekonanie, że skoro odkryliśmy taki wspaniały i napełniony sensem świat, to twórzmy go teraz sami, na własny użytek. Twórzmy podobne przestrzenie, gdzie wszystko jest czyste i piękne. Z tego niekoniecznie powstają udane dzieła sztuki. Jest to popularne, ale zostaje wchłonięte coraz bardziej przez mainstream. Mamy przedziwne zjawiska, dosyć wątpliwej jakości, na

przykład poszukiwania w dziedzinie muzyki tradycyjnej, pożenione z ksenofobią czy z agresywnym konserwatyzmem.

Jeśli chodzi o kontynuację, to zastanawiam się jeszcze nad pojęciem, które też się w tamtych czasach rodziło i które istnieje na marginesie. Tym słowem jest „życiopisanie". Ono jest związane z działalnością samotniczą, z jakimś świadczeniem sobą. Na pewno dzisiaj istnieje sporo jednostek, które swoim życiem świadczą o kontynuowaniu pewnego myślenia. Przypomniał mi się Andrzej Suryn. Ale widzę to jako coś osobnego.

Czy wśród ludzi młodych widzicie jakieś postawy podobne do kontrkulturowych?

E.S.: Były bardzo różne sytuacje przeżyte, czasami też przecierpiane z naszymi własnymi dziećmi, które też przechodziły okres zbuntowania się przeciwko rodzicom. Jednak dziś mamy z nimi sporo wspólnych tematów. Częściowo – jak to dzisiaj interpretuję – buntowali się właśnie przeciwko utopiom. Przeciwko temu, że mi bardzo na tym zależało, żeby składać świat w napełnioną sensem całość. To dzisiaj przenosi się na teren konkretnej współpracy, na próbie, no, bo zaczęliśmy pracować razem w teatrze. Na przykład, gdy ja proponuję Jasiowi ćwiczenia związane z organicznością ruchu. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że to ćwiczenia związane z wizją kosmosu ciała ludzkiego jako cząstki sensownej całości: stworzenia świata. On to częściowo przejmuje, ale z dystansem. Mówi, że to właśnie organiczność ruchów go dystansuje. Wydaje mi się, że on się czuje po prostu ograniczony w swojej wolności moim podświadomym budowaniem całości i sensu. Na tym polu jest kontrast, ale z drugiej strony jest to ciekawe, świetnie ze sobą współpracujemy.

Wspominałaś już o stanie wojennym i Czarnobylu jako o kontekstach, które określały tamten czas w Polsce. Co stanowiło specyfikę polskiej kontrkultury?

E.S.: Wydaje mi się, że polską specyfiką był teatr, że ośrodki teatralne odgrywały tak dużą rolę. Ale to się już w tej chwili powoli zaciera. Są próby nawiązania do tego, ale jednak czegoś brakuje. Jeszcze w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych istnienie w jakimś miejscu ośrodka teatralnego było bardzo istotne. Wiedziało się dokładnie, co oni tam robią, jakie są ostatnie spektakle. To niesamowicie promieniowało. Pielgrzymowało się, żeby wreszcie zobaczyć ten spektakl. Wiem też, że tak to też było odbierane na Zachodzie, że polski teatr alternatywny to coś znaczyło, było to coś bardzo szczególnego. To się zaciera, bo naszym środowiskiem są teraz media, świat mediów. Znajdujemy się w obliczu zalewu, przesytu informacyjnego i przez to promieniowanie teatru jest po prostu mniejsze, a krąg ludzi, którzy wiedzą, co jest grane w danym teatrze, zawęża się coraz bardziej.

Ale jest jeszcze coś, co doskonale pamiętam właśnie z lat siedemdziesiątych. Coś, czego nie było nigdzie indziej i im dalej na Zachód, tym tego było mniej. To była niezwykła bliskość ludzka. Funkcjonowało to szczególnie w środowiskach młodzieżowych i opozycyjnych i – w inny sposób – w życiu społecznym. Mam wrażenie, że nałożyły się na to dwie rzeczy. Po pierwsze, społeczeństwo polskie było jeszcze dosyć tradycyjne, więc ludzie byli nastawieni na kontakt twarzą w twarz, rozmawiano ze sobą, rozmawiano np. w pociągach, jak się tylko wsiadało do przedziału, dzisiaj jest to raczej nie do pomyślenia. A po drugie, szczególne otwarcie nastąpiło w okresie kontrkultury, kiedy pojawiła się opozycyjność i wspólnotowość młodych ludzi. Dzisiaj chyba nie ma żadnych materialnych śladów tej kultury, tego stylu życia, ale można to czasami obserwować na zdjęciach z różnych spotkań. Nieustannie odbywały się spotkania, rozmowy całonocne, tak intensywna była wymiana między ludźmi. Trzeba znaleźć sposób wpisania tego w annały tamtego czasu.

Rozmawiała Zofia Dworakowska.