

Zaprzeczyć samemu sobie – rozmowa z Wacławem Sobaszkiem

Magdalena Jasińska: Zacznijmy rozmowę od paraspektaku *Wesele-domena publiczna*, który otworzył tegoroczny, siódmy Festiwal „Wioska Teatralna”. W jaki sposób pracowaliście z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, w którym powstał teatralny zespół Haz Beszkwej? Kiedy pojawił się pomysł, żeby zrobić ten spektakl?

Wacław Sobaszek: Dzień po festiwalowej premierze zdarzyło się spotkanie z wszystkimi performerami Haz Beszkweja. Wydawał się, że powinni być z niego zadowoleni, ale tak nie było: nie oczekiwali, że już następnego dnia trzeba będzie iść dalej w ewolucji związanej z pracą nad spektaklem. Pokaz fragmentów filmu o DPS stworzył sytuację wymagającą od nich np. tolerowania pani Leokadii, która jest bardzo ciężko chora, przedstawia widok bardzo dziwny – to śpiewaczka przykuta do łóżka. Nie często spotyka się tutaj, w wioskach kogoś, kto o swojej miejscowości ułożył pieśń i ją śpiewa. Moim zdaniem to wspaniała sprawa. Tylko na nieszczęście ona jest w DPS – w miejscu, w którym człowiek spada niżej. Problem polega na tym, że poczucie niższości mają w głowie nie tylko opiekunowie i dyrekcja, ale także mieszkańcy. Pytasz o początek. Zostaliśmy właściwie sprowokowani. Gdy organizowaliśmy tam potańcówki, opiekunowie z DPS chcieli, żeby zrobić coś więcej, pomóc im teatralnie. To było wyzwanie. Poczucie własnej niemożności zaczęło mnie wtedy wiercić. Obserwowałem także niemożność w środku, w DPS. Ona była jak inercja, która jest wszechobecna, wisi w powietrzu, jest w ludziach i przypomina wirusa. Najpierw był *Król Lear*, ale wycofaliśmy się z tego. *Wesele* było przeciwstawieniem się inercji. Chodziło o to, żeby *Weselem* uderzyć w ten smutek bezdenny. Podeszedłem do tego tekstu w sposób wyrachowany, chłodny, wręcz cyniczny. Wydawało mi się, że dużo rymowanek wziętych z *Wesela* zna się

na pamięć. Pomyślałem, że one będą najbardziej dostępne dla mieszkańców DPS. Wypisywanie pierwszych fragmentów wiązało się z redukcją, z poczuciem, że jest mało możliwości. Obserwowałem, gdzie mogą być punkty styku między performerami a tekstem. Nasze adeptki niemieckojęzyczne, w ogóle nie znają *Wesela*, tłumaczenia przeczytały później, być może znają film Wajdy. Taka sytuacja podważa *Wesele* jako mit własny. Nasze *Wesele* odradzało się jak z popiołów. Mieliliśmy m.in. młodopolskie zamiłowania pani Halinki, czy alkoholizm pana Janka – jeśli się wczytamy w dramat, to zobaczymy delirium, paranoję alkoholiczną, choćby w takich postaciach jak Nos. Takie zredukowanie i krańcowe wybieranie scen według zasady *emploi* ostatecznie wychodzi tekstowi na korzyść. W najmniejszym stopniu nie zachodzi dostosowywanie ludzi do tekstu, co pojawia się zawsze wtedy, gdy próbuje się robić siermiężną inscenizację. Bardzo ważny był etap spisywania historii osobistych mieszkańców DPS. Zobaczyliśmy wtedy zupełnie innych ludzi. To tak, jakby ktoś podyktował nam swój testament. Oni do tego tak podchodzili – ujawniali wiele rzeczy, bo ktoś chciał je zapisać. Pan Albin to człowiek, który mówił zarówno o przeszłości jak i o przyszłości. Chciałby, żeby ludzie się przebudzili, żeby pamiętali o swoich wnukach – że będą je mieć i że trzeba ten świat im zostawić. Z kolei, gdy mówił o przeszłości, dotykał historii związanych z tragicznymi wypadkami na pograniczu polsko-ukraińskim w czasie II wojny światowej i po niej. Chodzi o mordy zbiorowe. Pan Albin je poznał i ucierpiał do tego stopnia, że nie może się związać z kobietą, bo, jak mówi, nosi w sobie pewien defekt. W *Weselu* jest historia o rzezi galicyjskiej i postać Upiora. Pan Albin mówi je w sposób szczególny: „padali jak baki rażone, gdziekolwiek, pod płot, a na czole miał płamy czarne i płamy czerwone”. Umieściliśmy te sceny w środku kompozycji,

przez co mogły się odnosić również do losu Żyda. Taka jest też pamięć ludzka, ta niepisana. Tylko w niej wszystkie czasy się spotykają; rzeź galicyjska może spotykać się z mordami na Wołyniu, a te z kolei zlewają się z pamięcią o Holocauście. Bardzo mocno drażyliśmy wątek tragedii Żydów. To były zapisywanie przeżyć naocznych świadków – tak jak oni mogą mówić o Żydach razem z całym węzłem antysemityzmu, jaki tkwi w ludziach, węzłem nigdy nierozplątanym. Dalej było mówienie tekstu i dochodzenie do jego barwy, bez stosowania taryfy ulgowej, bo to są ludzie w pewnym stopniu upośledzeni. Antek Sodała powiedział, że nasz spektakl jest jak *Marate/Sade* w reżyserii Petera Brooka – to skojarzenie, którego się nawet nie spodziewałem.

M.J.: Zaakcentowałeś w programie spektaklu, że takim *Weselem* można pokazać ostry obraz współczesnego społeczeństwa. Wsi nie ma na wsi, jest już w DPS, który jest jak wyrzut sumienia. Widz może się poczuć niewygodnie, jego aprobata wobec spektaklu może też być tym wyrzutem dyktowana.

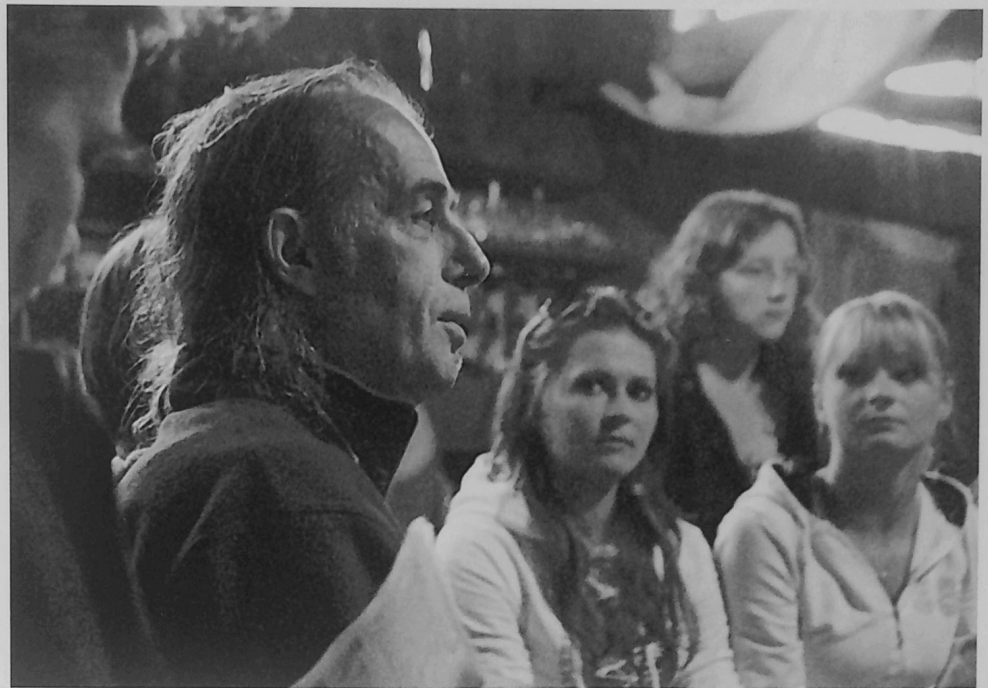
W.S.: Ukułem takie motto przed festiwalem: „artyści dotąd upiększali świat, a teraz chodzi o to, żeby go zmieniać”. Nie chodzi o rewolucję, ale o powolne przemiany; inne być nie mogą. Mam wrażenie, że nie można tego procesu zakończyć, poprzestać na premierze. Jestem podejrzliwy, bo w DPS nie raz spotykałem się z sytuacjami robienia jakiegoś zdarzenia kulturalnego, dla stworzenia iluzji, że coś tu jest możliwe, że coś się dzieje. Istnieje coś takiego jak globalna odpowiedzialność. Można powiedzieć, że globalna jest odpowiedzialność obywatelska, która dotyczy społeczeństwa. Jest też odpowiedzialność lokalna, która dotyczy tego, co się dzieje na naszym podwórku, w naszej lokalnej społeczności. Z tego problemu naprawdę nie można się wymigać.

M.J.: Powiedziałeś o teatrze zmiany, o teatrze potrzebnym – to zresztą jedna z formuł otwierających festiwal. Wspomniałeś też o estetyce, która zaczyna inaczej wyglądać, kiedy kładzie się większy nacisk na etykę. To, o co pytaś tzw. teatr młody, teatr otwarty brzmi w *Weselu* bardzo mocno. Podczas festiwalu poczułam, że teatr rzeczywiście zabiera głos w bardzo ważnej sprawie społecznej i nie szkodzi, że wątek artystyczny schodzi trochę na bok, że jest bardziej narzędziem niż celem.

W.S.: Tak naprawdę chodzi o to, żeby znaleźć proporcje wyboru. W naszą formułę teatru potrzebnego wpisuje się przede wszystkim Teatr Krzyk, który pracuje z ludźmi potrzebującymi pomocy. To licealiści, którzy mają problemy z rodzicami; są jakoś naznaczeni i w ten sposób wybrani, mimo że nie nazywa się ich wprost grupą terapeutyczną. Posługują się przede wszystkim aspiracją, wywodzącą się z teatru studenckiego, alternatywnego. Teatr potrzebny – to tak, jakby on był potrzebny rzeczywiście nam wszystkim, nie tylko tym, którym chcemy pomóc; jak Daniel chce pomóc dzieciom czeczeńskim albo jak konieczna jest pomoc paniom z zespołu Dagny Ślepówrońskiej i Marii Depty (mówię o spektaklach Centrum Praw Kobiet). Z drugiej strony to właśnie oni mają coś do powiedzenia nam wszystkim, a osoby ściśle związane z teatrem schodzą w cień, na drugi plan. Taki jest czas.

M.J.: Niezwykle cenne jest to, że teatr potrzebny łamie tabu społeczne, mówi o trudnych problemach: chorobach psychicznych, niechcianym dotyku, o kłopotach w rodzinie, która z zewnątrz funkcjonuje bez zarzutu. Być może tutaj należałoby szukać misji teatru.

W.S.: Nie chodzi o to, żeby spektakl był o tym problemie, o konkretnym środowisku – jak w filmie dokumentalnym. Nie chodzi też o to, żeby był dla nich, dla tych ludzi, którzy go robią. Tego typu pracą można się zmęczyć, jest w niej dużo pułapek. Rzecz w tym, by wspólnie z nimi być, traktując ich na równi, jak przewodników w danej materii.



M.J.: To fascynujące, że w teatrze niegdyś wiejskim, który mieści się w stodole, który można utożsamiać z działaniami z kręgu kultury tradycyjnej, można było usłyszeć brzmienia elektroniczne. Koncerty zespołów Ej Bekot oraz Lonski&Classen wzbogacały wizualizacje komputerowe, ruchoma, cyfrowa kamera, dźwięk wzmacniany energią elektryczną. Dziewczyny z zespołu Leny Rogowskiej używały mikrofonów.

W.S.: W sali teatralnej celowo nie używaliśmy aparatury i były osoby w zespole, które miały z tym problemy i protestowały. Człowiek chce zawsze sobie samemu, temu co do tej pory robił – zaprzeczyć, żeby mieć poczucie, że tak naprawdę robi coś nowego. Czy obiektywnie te granice rzeczywiście istnieją? Coś co dzieli kulturę tradycyjną od innej? Trzeba się zgodzić z tymi, którzy twierdzą, że duch kultury tradycyjnej odradza się niespodziewanie częściej i bardziej w formach stechniczowanych. Ostatnio dużo myślę o więzi, która jest kwestią nie do końca zbadaną. To, co robimy sprowadza się wielokrotnie do pytania o ważność więzi lokalnej, tej opartej na związku z ziemią.

Przytrzymywanie jej, życie w jej obrębie działania, wydaje mi się ogromnie ważne. W trakcie wypraw w Innej Szkole Teatralnej powracamy do tych samych miejsc, a mimo to dzieją się tam naprawdę nowe rzeczy. To nasze wyspecjalizowanie się w więzi lokalnej. Podobnie festiwal wytworzył po siedmiu latach więź lokalną. Sądzę, że to jest altertradycjonalizm. Od kilku lat myślałem, żeby mówić o kryzysie tradycji, problemie nastawienia do kultury tradycyjnej. Ważne jest stworzenie postawy otwartości na zmiany. Ludzie albo nie dostrzegają tradycji, albo chcą jej za wszelką cenę bronić. Przez altertradycjonalizm rozumiem zmodyfikowany tradycjonalizm. Istota teatru leży bardzo blisko tworzenia więzi lokalnej, odradzania, chęci schodzenia ciągle na ziemię, powrotu do najprostszych sytuacji, do zera. Zauważyłaś (o czym wcześniej mówiłem), że wieś zstąpiła, wpadła do DPS, ale jednak ona istnieje. Może działalność w DPS jest rodzajem kształtowania na nowo więzi lokalnej? Pod warunkiem, że będziemy traktować to miejsce nie jak quasi więzienie, tylko jako rodzaj azylu. Jeśli będziemy otwarci.

Węgajty, 30 lipca 2009r.

Wacław Sobaszek, reżyser, twórca Teatru Wiejskiego Węgajty.