

Piony i poziomy

rozmowa z Erdmute Sobaszek

Kamila Paprocka: Trwa dziewiąty festiwal Wioska Teatralna. Co zmieniło się na przestrzeni lat?

Erdmute Sobaszek: Na początku zainspirowała nas indyjska historia, sfilmowana przez Wernera Herzoga. Pewien maharadża miał olbrzymi pałac, który się walił. Nie było skąd wziąć pieniędzy na remont. Wtedy maharadża zwrócił się do wróżbity, a ten mu powiedział: zrób festiwal teatralny. Nie wiemy, czy pałac został odbudowany, ale ta historia dała nam wiarę w energotwórczą moc festiwalu.

Wtedy miałam inne wyobrażenie, jak nasza energia może być użyta. Myślałam o wzmocnieniu społeczności lokalnej, Węgajt, okolicznych wsi. Wyobrażaliśmy sobie, że uda się stworzyć strukturę działania i relacje, które będą twórcze, także w sensie społecznym. Ruszył europejski program wspierania obszarów wiejskich Leader. Zgodnie z jego założeniami społeczność wiejska miała tworzyć własny program rozwoju i dostać pieniądze na jego realizację. Dotychczas robiły to tylko urzędy gmin. W całej Polsce były dwie gminy, w których społeczność wzięła sprawy w swoje ręce, jedną z nich była nasza. Wszyscy włożyli w to mnóstwo wiary i energii. No i przez błąd popełniony przez urząd wkład pracy wielu ludzi obrócił się w niwecz.

W tamtych czasach dużo uczyłam się, jak pracować w społeczności. Teraz wiem, że chcąc oddziaływać na rzeczywistość, nie można ograniczać się do jednego, lokalnie określonego miejsca. Na wsi to nie działa, bo się pokłóć. W gminie też nie, bo urząd gminy boi się konkurencji. W województwie są zbyt sztywne struktury. Trzeba rozszerzać pola odniesienia. Efekty daje energia ludzi współpracujących ze sobą, ale tylko jeśli jest przepływ sił od – i dośrodkowych.

KP: Czy o Wiosce Teatralnej obecnie można myśleć jako o przeglądzie teatru alternatywnego?

ES: Nie. Z początku to było działanie instynktowne, teraz je coraz bardziej definiujemy. Przez pewien czas funkcjonowało określenie „teatr potrzebny”, czyli teatr, który działa w poczuciu odpowiedzialności. Jednak sztuki nie można całkowicie zastąpić zaangażowaniem społecznym. Ważny jest poziom artystyczny. Działania teatralne funkcjonują w specyficznej autonomii. I to jest nie do zastąpienia przez inne obszary życia – ani ekonomiczne, ani społeczne. Od dwóch lat na festiwalu pojawia się butoh. Przedtem były poszukiwania muzyczne Mietka Litwińskiego. Włączenie tych dwóch propozycji do programu festiwalu świadczy o naszym uznaniu dla autonomii sztuki i kreacji artystycznej.

KP: Co roku pojawiają się te same zespoły, tylko z innymi spektaklami: Teatr Realistyczny, Praktycy Kultury. Co jest podstawą budowania repertuaru? Te grupy najpełniej realizują ideę Wioski Teatralnej?

ES: Wioska Teatralna ma swoją specyfikę i historię. Nie może być przeglądem „jakiegoś” teatru. Jest spotkaniem ludzi, którzy stale współdziałają. Mogą dochodzić nowi, ale w ich współpracy musi być pierwiastek czegoś autentycznego. Węgajty zawsze były tworzone przez grupę. Ktoś odchodził, przychodzili następni, ale ludzie pozostawali w kontaktach i coś wspólnie tworzyli. To daje nam poczucie ciągłości.

KP: Festiwal ma swój ustalony program, ale w czasie jego trwania dochodzi do wielu spontanicznych działań będących wynikiem spotkania i działania grupy. Tak powstają jam sessions, performanse, happeningi. Z „bycia razem” rodzi się nowa jakość.

ES: Tak, energia krąży. Pojawia się, kiedy ma się po co tworzyć i dla kogo.

KP: Jesteście już mniej teatrem antropologicznym, a bardziej społecznie zaangażowanym, „teatrem dla życia”, „teatrem potrzebnym”. Sądziś, że ten trend utrzyma się i, że jest to linia artystyczna, którą konsekwentnie będziecie podążać?

ES: Można na ten temat spekulować. To, o czym mówisz, nazwałabym poszerzeniem horyzontu antropologicznego...

KP: Czyli mniej etnografia, a bardziej antropologia współczesności...

ES: Równolegle z poszerzeniem antropologii o sprawy współczesne, zwłaszcza sprawy inności, pojawia się odmienny stosunek do formy artystycznej. W naszym gronie pojawili się ludzie, którzy często posługują się w swojej praktyce improwizacją.

Dlatego i w naszej codziennej pracy zaczyna dominować improwizacja – obojętnie, czy gramy muzykę tradycyjną czy spektakl. Ten wymiar indywidualnego i kolektywnego drążenia języka artystycznego stoi obok dyskursu o społecznym zaangażowaniu. Teatr, który wyrósł z antropologii, ma strukturę wertykalną, sięgającą w głąb, w praczasy. Niesie to ze sobą wertykalny – hierarchiczny – sposób pracy. Jeśli jej celem jest zgłębienie tajników warsztatu pracy z ciałem, to najprawdopodobniej znajdzie się ktoś, kto ma ten warsztat opanowany lepiej. Sam fakt wartościowania powoduje, że ludzie wobec siebie przyjmują pozycję wertykalną.

A mnie fascynuje odkrywanie tego, co poziome – między ludźmi i w strukturze pracy. Etiuda aktora z domu pomocy społecznej, w poruszający sposób związana z jego historią, osobą, wewnętrznym wysiłkiem, może być równie porażająca, jak doskonała w formie taniec butoh.

KP: To oznacza, że aby właściwie odebrać pracę teatralną amatora należy znać jego historię? Widzom może się to wydawać kalekie, ułomne. Jest taki poziom odbioru, który umożliwia dostrzeżenie wartości

artystycznej, etycznej tej pracy, bez konieczności poznania tych ludzi?

ES: To jest pytanie o obiektywizację. Mamy niewielkie doświadczenie w tym, jak wynieść spektakle tworzone z mieszkańcami DPS poza ich kontekst. Pokazywaliśmy je kilka razy w Węgajtach i raz w Olsztynie. Miałam sygnały, że publiczność odbierała przede wszystkim treść spektaklu. Nie dostrzegała w tym eksperymentu społecznego.

KP: To jest właśnie moment obiektywizowania się?

ES: Tak. Uczymy się bardzo wielu rzeczy, ale publiczność też. Człowiek idący na pokaz jest obciążony bagażem swoich wyobrażeń, sądów i przesądów. Pamiętam pokazaną kiedyś na festiwalu dokumentację

widownia zauważy jedynie, że kobieta stwarza dla siebie niebezpieczną sytuację.

W pewnym wieku upadek jest groźny i wywołuje natychmiastową reakcję. Znam jednak Krystynę długo i wiem, że czuje swoje ciało i robi to w bezpieczny dla siebie sposób. I wiem, że musi najpierw podnieść się sama na czworaka, dopiero potem możemy jej pomóc wstać.

KP: Tego rodzaju praca artystycznej wywołuje podejrzenia o manipulację, a wraz z nimi pytania o etykę.

ES: Tych ludzi traktuje się jako nieodpowiedzialnych. Są tacy, którzy cierpią na ciężkie schorzenia i nie radzą sobie z prostymi czynnościami. Ale to nie znaczy, że nie potrafią o sobie decydować. W *Śnie*

bardziej tonować. Na pokazie odzyskała dystans do formy.

KP: Byłam pod wrażeniem, gdy po pokazie stwierdziła, że pójdzie do swojego pokoju żeby się „odciąć”. W profesjonalny sposób wyszła z roli.

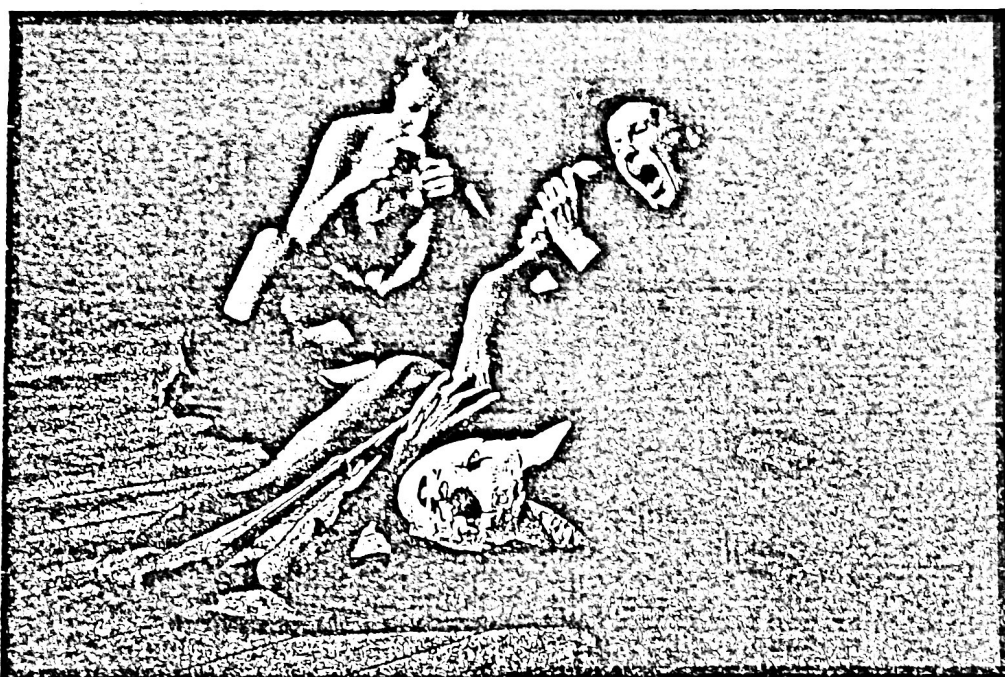
ES: A ja pod wrażeniem tego, że ludzie, którzy trzy lata temu byli przerażeni, że muszą nauczyć się na pamięć kilku wersów z *Wesela*, teraz po prostu improwizują.

KP: Chciałabym spytać o temat ekologii, który coraz częściej eksplorujecie. Co sądzisz o teoriach, wedle których globalne ocieplenie to normalne zjawisko pogodowe, a alternatywne sposoby pozyskiwania energii służą wielkim koncernom?

ES: Niektórzy mają niezwykle zdolności do ignorowania dostępnych informacji, stąd bierze się trwałość poglądów, o których mówisz. Niedawno ludziom ostrzegającym przed globalnym ociepleniem „udowodniono” oszustwo. Potem okazało się, że „dowody” były manipulowane, że było to mydlenie oczu jakimś półfaktami. Parę tygodni temu czytałam o manipulacji naukowców, którzy zaprzeczają globalnemu ociepleniu. Podawano, że biorą pieniądze od koncernów, przez które są sponsorowani. Poglądy na temat ekologii zależą od tego, na ile świadomie szuka się i rozgląda. Zachęcając ludzi do rozmowy o tych problemach poprzez spektakl *Ziemia B*, spotykam się ze zjawiskiem „oporu”. Pokazujemy spektakl, który mówi o problemach współczesnego świata, ale ludzie w rozmowie do tego nie nawiązują. A nas interesuje, co myślicie o świecie.

KP: W dyskusjach pojawiają się częściej pytania o kwestie formalne, niż o treść przekazu.

ES: To jest konsekwencją silnej pozycji teatru poszukującego w Polsce, doskonalącego warsztat i formę. Często jestem zdziwiona reakcją publiczności. Gdy ktoś na scenie wykonuje figurę akrobatyczną, publiczność wstaje i bije brawa, jakby była w cyrku. Ludzie tak właśnie się nauczyli wartościować.



spektaklu, w którym opowiedziano, jak Pan Bóg stworzył człowieka niedoskonałego, człowieka na wózku. Była w nim scena, w której aktor przewraca wózek i upada razem z nim. Spektakl zrobił furorę, ale nie w Polsce, gdzie nikt nie pomyślał, że upadek był koncepcją samego aktora! Przed pokazem w DPS stresowałam się momentem, w którym pani Krystyna upada na ziemię wraz z dziewczynami, z którymi tańczy w korowodzie. To było niesamowicie mocne działanie. Wiedziałam jednak, że

nocy letniej Halina, mieszkanka DPS, przeszła kolejny etap rozwoju aktorskiego. Wcześniej mocno trzymała się formy i miała kłopoty z „ruchliwością wewnętrzną”. W pewnym momencie odkryła, że robi to dla siebie. Że może się tym bawić, a zarazem otworzyć emocje, które do tej pory kryła. Myśmy się tym bardzo cieszyli, chociaż nie było łatwo, jej skomplikowana osobowość grała wszystkim na nerwach. Zastanawialiśmy się, czy w czasie występu nie odstąpi siebie ponad miarę. Ale podczas próby generalnej zaczęła się coraz

Węgajty, 26 lipca 2011.