

„Nie wolno dać swoim palcom dwóch miesięcy wakacji”. Rozmowa z Janą Pilátovą 24 lipca 2019 w Węgajtach

Magdalena Hasiuk: Jak wyglądało Twoje pierwsze spotkanie z Teatrem Węgajty?

Jana Pilátová: To było chyba chwilę po rewolucji [Aksamitna Rewolucja, listopad 1989]. Byłam zatrudniona częściowo w praskim Ośrodku Kultury Polskiej, gdzie bardzo dobrze mnie traktowali. Jeszcze w czasie komuny nie bali się, żebym prowadziła przez dwa lata, raz w tygodniu, seminarium o Grotowskim. Zanim jeszcze Grotowski mógł wrócić do naszej kultury. Dzięki Ośrodkowi po raz pierwszy zetknęłam się z Gardzienicami. Włodka [Staniewskiego] znałam od 1973 roku, kiedy z Teatrem Laboratorium przez Pragę wyjeżdżali do Stanów Zjednoczonych ze *Special Project*. Staniewski przyjechał do Pragi w grudniu roku 1990 z Anną Zubrzycką i Grzegorzem Bralem. Nie wiem, czy czegoś nie myślę, ale spotkanie z Węgajtami było pół roku później, w czerwcu 1991. Oni szukali miejsca, żeby zagrać *Historie Vincenza* w Pradze. Może w kontakcie z praskim Ośrodkiem pomógł Węgajtom Włodek Staniewski? Znali się z Wolfem z Gardzienic... Ja teraz nie wiem... Nieważne. Teatr Węgajty przyjechał do Pragi. W tamtych czasach działało się – po partyzancku. Nie było hoteli, to wszystko kosztowało. U mnie zamieszkała jedna z rodzin z dziećmi. Nie wiem, czy to był Wacek i Mutka czy Wolf i Małgosia. Mieszkali u mnie, a grali w klasztorze Emaus – w dawnym kościele benedyktyńskim zbudowanym przez Karola IV dla słowiańskiej liturgii. To było dobre, mocne miejsce, zniszczone przez bolszewików. Kościół został też częściowo zniszczony podczas wojny, potem odbudowany, ale nic w nim nie było poza bałaganem. W klasztorze swoją siedzibę miała jakaś instytucja, która wyrzucała tam niepotrzebne rzeczy. Zrobiła śmietnik z tego kościoła. Ale w tym miejscu był też szczególnie człowiek, który starał się zarobić pieniądze, żeby móc powoli porządkować i remontować tę przestrzeń. Z jego inicjatywą łączy się pewne nasze działanie... To było chyba w 1990 roku, nie było jeszcze second handów. Zrobiłam ze studentami Akademii Teatralnej taką akcję: na święto narodowe – 28 października, zaprosiliśmy ludzi, żeby posprząтали w swoich domach i przynieśli do Emaus wszystko, czego nie potrzebują, a czego ktoś inny może potrzebować. I ludzie przez tydzień nosili swoje ciuchy, książki, meble, garnki, wszystko. Studenci przyjmowali te rzeczy. A przez kolejny tydzień, inni ludzie albo i ci sami przychodzili i mogli za bardzo małe pieniądze sobie coś kupować. Zebrane pieniądze poszły na odbudowę tego kościoła. Dzięki tej akcji, która bardzo dobrze wypadła, zdobyłam zaufanie tego pana i gdy było potrzebne miejsce dla *Historii Vincenza*, skontaktowałam się z nim. W kontekście pobytu Teatru Węgajty w Pradze należy też wymienić pana Michała Klingera. On był prawosławnym teologiem i pracownikiem Ośrodka Kultury Polskiej w Pradze i przyjaźnił się z Gardzienicami i z Niklausami. Tłumaczyłam jego artykuł o Awwakumie. (Jego tekst znalazł się w *Kontekstach* poświęconych Scholi). Z jego wsparciem były w Pradze Gardzienice i podobnie, jak najtaniej, zorganizowaliśmy występ Teatru Węgajty. Ośrodek zapłacił „Emausom”. Była w tym zrujnowanym kościele tylko jedna posprzątana kaplica, która jeszcze nie została poświęcona i był fajny, czysty refektarz. Spektakl zagrali w tej kaplicy. Zaprosiłam studentów ze szkoły teatralnej. Spektakl był bardzo ładny, działania z ligawą. Nie wiem, czy widziałas zdjęcia, ale akcja działała się przy stole. Takie bardzo uczciwe, czyste i żywe. Goście [widzowie] potem poszli razem z nimi do refektarza i tam się tańczyło. Trzeba powiedzieć, że w korytarzu ze sklepieniem krzyżowym, który okrąża budynek są piękne malowidła. Mówię swoim wnukom, że to są najstarsze komiksy¹. Te gotyckie obrazy biblijne, nie całkiem doświetlone, w tych kulisach zniszczonego klasztoru i zabytku z tą muzyką i z tańcami robiły

1 We wnętrzu Klasztoru Emaus zachowały się XIV wieczne krużganki zdobione freskami z 85 scenami ze Starego i Nowego Testamentu - dziś jeden z najcenniejszych zabytków w Pradze.

duże wrażenie. Poza studentami, których tam przyprowadziłam, byli też krytycy. Był taki moment, że wydawało się, że niepotrzebnie ich zaprosiliśmy. Ale potem wszyscy, nawet te gryzipiórki [śmiech], tańczyli i radowali się. Wtedy jedno z dzieci aktorów chorowało i matka, teraz nie wiem, czy to była Mutka albo Małgosia, szukała lekarstw homeopatycznych. Szukaliśmy w Pradze odpowiednich lekarstw. Wszystko było bardzo skromne i chociaż było to z pomocą państwa, to prawie bez honorarium. Nie wiem, jak oni się rozliczali. Przyjechali chyba swoimi samochodami. Tak wyglądało moje spotkanie z nimi w 1991 roku – prawie na początku ich pracy.

Potem, po latach byłam we Wrocławiu, kiedy byli Mario i Thomas z Pontedery i pokazywali *Akcję*, już po śmierci Grotowskiego.

- **To był 2004.**

- Wtedy jakaś ładna dziewczyna biegnie do mnie i mówi: „Jana”. To była Mutka.

- **Od kilku dni rozmawialiśmy o podobieństwach i różnicach w odbiorze tej pracy Mutki i Wacka Sobaszków i Eugenia Barby i Odin Teatret. Czy mogłybyśmy wrócić do tego?**

- Możemy, ale musimy się wynieść na dwór, bo tu nie będziemy mogły się usłyszeć, a tam będzie zimno. [...] Zastanawiam się, jakie są różnice i zbieżności między tym, co robi Wacek, tym co robi Eugenio [Barba] a tym, co było u Grotowskiego. Znalazłam w *Ziemi popiołu i diamentów*, jak Eugenio opisał różnice między sobą i Grottem. Grot miał ojca duchowego-Maharisiego, natomiast Eugenio – Ramakrisznę. Grot uważał, że do stanu świata uda się dodać coś dobrego, tylko starając się o swoją drogę duchową. Natomiast Eugenio miał za swojego ojca duchowego Ramakrisznę, który wierzył w grupowe, wspólnotowe ruszenie ku czemuś. To [taka postawa] łączy Wacka z Eugeniem, przynajmniej tak mi się wydaje. Przejmują się tym, co dzieje się w społeczeństwie. Jak gdyby cały stan świata był jakąś wypowiedzią, która jest ważna i którą należy tak przetransformować, taki przekaz z niej zrobić, aby lepiej przemawiała. Eugenio i jego zespół odwołują się do swojego sumienia i do sumienia polityków i tworzą z tej konfrontacji teatralną wypowiedź o stanie świata. Pavel [Štourač] z Teatru Continuo po latach [pracy], podczas rozpadu pierwszego zespołu pytał, co to jest Continuo? „Czy to tylko Ja i Helena [jego żona i współzałożycielka tego teatru], którzy rozpoczęliśmy tę pracę?”. Może to jest problem, bo jeżeli praca obejmuje społeczeństwo i grupę to trzeba zapytać, czy w momencie, kiedy grupa rozpada się i zostaje jeden człowiek, czy praca/zespół trwa? Wtedy mówiłam Pavlovi, że wystarczy nasionko, więc oni. Eugenio też stawiał takie pytanie w pewnym momencie. [Po przeprowadzce do Holstebro] zdecydował się przyjąć nowych aktorów i aktorki i rozpocząć z nimi pracę. Ale ciągle jeszcze są z nim ludzie, którzy byli od początku. A Wacek jak? Rozpoczynali z Niklausami, rozeszli się. Czy miał Wacek kiedyś jakiś zespół?

M.H.: Były dłuższe i krótsze okresy, podczas których różne osoby na stałe pracowały w Węgajtach. Po kilku latach – to się rozpadało. W stałym zespole byli: Joanna Wichowska, Grzegorz Podbiegłowski, Zofia (Katarzyna) Bartoszewicz, najdłużej była Nela Brzezińska (Marijka Lubjancewa). Byli też Monika Paśnik-Petryczenko i Sergiej Petryczenko, którzy przeszli do Scholi. Aktorzy mieszkali nieopodal, niektórzy przez wiele lat. Trevor Hill chyba przez rok na stałe pracował w Węgajtach i zamieszkał w Godkach. David Zelinka i Karolina Plachá mieszkali i pracowali w Węgajtach przez kilka miesięcy, potem regularnie przyjeżdżali tutaj pracować. Obecnie wracają ze swoimi spektaklami i zapraszają zespół do Czech, w różne miejsca. Niewielkie, efemeryczne zespoły były tutaj później. Ale w pewnym momencie ten rodzaj stałej zespołowości nie mógł się utrzymać w tym miejscu.

- Tak samo Włodek [Staniewski], tak samo właściwie Grot, sprawdził. Nie wiadomo, czy ten zespół [Laboratorium] by się rozwalił. Już go ci ludzie nie inspirowali, proponował im, polecił, żeby poszli tą drogą i poszli, a jak Teatr Źródeł, to już nie. A może ta idea zespołowości, która była na początku pracy profesjonalnej w teatrze Grotowskiego i Eugenia... Pewną rolę odgrywa tutaj możliwość albo niemożliwość kontynuacji pracy z jakąś grupą ludzi. Możliwe,

że nadchodzą czasy, o których Tomek Rodowicz mówił przy okazji Festiwalu Retroperspektywy. Może to Małgorzata Jabłońska napisała, że zespół [Chorei] opisany w książce tak się składa tylko na jej kartach, „bo tak naprawdę my się nie spotykamy razem”. Doświadczenie niemożliwości istnienia stałego zespołu, a równocześnie potrzeby podejmowania działań, realizowania zadań dla społeczeństwa prowadzi do poszerzenia kręgu osób współdziałających/współpracujących na tym samym terenie i w ten sposób być może doszło np. do konceptu Wioski Teatralnej... Nie wiem, jak doszło do Wioski Teatralnej. Jest ona bliska temu, co Eugenio i jego zespół robią dla Holstebro – *Festuge*. Albo ISTA – gromadzą się różni ludzie i powstaje coś, co bardziej jest zbliżone do szkoły. Samo w sobie już zawiera zgodę, że uczniowie odchodzą, że nikt nie zostaje. To może doprowadziło do [pewnej] „rezygnacji”, nie rezygnacji zupełnej, ale do obniżenia wymagań profesjonalnych [wobec aktorów], a do podniesienia ich kompetencji społecznych i ludzkich. Nie każdy dobry człowiek może być dobrym aktorem.

- Nie każdy dobry aktor jest człowiekiem zaangażowanym społecznie.

- Tak zahaczamy tutaj o coś, co jest bardzo symptomatyczne dla naszych czasów, bo żyjemy w czasach, które mówią, że człowiek, który chce coś znaczyć w życiu społecznym, musi co trzy, cztery lata zmieniać zawód, albo przynajmniej pracodawcę, żeby się piąć. Że tak gonimy za sukcesem. To są tylko luźne myśli: czy chodzi tutaj o własną decyzję, czy o potrzebę, chęć znalezienia się w nowych warunkach społecznych. Mnie naprawdę trudno zgodzić się na jakieś podstawowe braki w zakresie fachu [teatralnego]. Może „fach” to jest zbyt wzniosłe słowo – rzemiosła. Nie przestaje mnie drażnić dyletantyzm. Może to jest nostalgia za czasami minionymi? Ciągłe jeszcze nawet wśród młodych ludzi spotyka się takich, którzy są tego świadomi. Taki człowiek bardzo sprawny fachowo – na przykład Janusz Stolarski, poznałam go, kiedy z Mirkiem Kocurem rozpoczynali pracę w Drugim Studio Wrocławskim. Janusz pracował przez pewien czas w teatrach poznańskich głównego nurtu. Dobrze sobie radził, ale był bardzo niezadowolony z dyletantyzmu profesjonalistów i dlatego robił doskonałe monodramy. Solowe spektakle są znakiem tych czasów, tak jak spektakl Martina Frysa. Już dwójka, trójka aktorów ma trudność, aby się spotkać. Martin daremnie szuka grupy. Choć dowiedzieliśmy się [nawet podczas warsztatów, które tutaj prowadziłam], jak bardzo pomaga grupa, jaka siła się rodzi, jakie pomysły się pojawiają. Chyba to jest ta najtrudniejsza kwestia dzisiejsza, jak utrzymać zespół? Janusz pracował jeszcze z Jolą Cynkutis, coś sam robił. Teraz też [podobnie jak Wacek i Mutka] robi teatr potrzebny – dla ludzi z różnymi obciążeniami. Ja myślę, że to jest ta fachowa kompetencja, że zgadzając się na wszystkie trudności, stara się ułożyć strukturę pokazu w taki sposób, żeby każdy miał tam miejsce, w którym coś ważnego przynosi jego obecność. [Tak rozumiana praca w teatrze potrzebnym] nie jest „wykorzystywaniem” [trudnej sytuacji grupy osób], po to, by uzyskać grant, ale wspólnie robią nie tylko coś dobrego, ale i interesującego teatralnie. A Eugenio? Wygląda na to, że kolejne *Festuge* są trochę podobne do Wioski Teatralnej. On dla Holstebro robi takie święta kilkudniowe, w których uczestniczą wszyscy z Holstebro, ale i aktorzy ze świata. Myślę, że to trochę podobne. Z tym, że Wacek chyba nie wie, jak Eugenio pracuje.

- Powiedziałas Jano, dziś na swoim warsztacie, że w pracy z tobą poszliśmy jako grupa tak głęboko, w tak krótkim czasie. Myślę, że tak się zdarzyło, bo byliśmy zanurzeni w tym festiwalu, który też generuje, a przynajmniej stwarza możliwości zaistnienia takiego rodzaju relacji, skracania dystansu i zbliżania się ludzi do siebie.

- To znaczy, że ten podstawowy lęk, który jest w zwykłym mieście, tutaj jest pokonany i, że da się go pokonać.

- Widzę różnicę w tym, że w Odin Teatret cały zespół pracuje codziennie. Tutaj pracują codziennie dwie osoby nad swoim treningiem, przy czym muzyka jest chyba główną domeną pracy codziennej. A do tego motorem działań organizacyjnych i grantowych jest Mute, która jednocześnie jest aktorką.

- Ona chwilami mi przypomina Iben [Nagel Rasmussen]. Ona też ma dar teatru.
- **Dzisiaj mówiłyśmy też jednak o innym podejściu do pracy.**
- Do detali, do ich opracowania. To opracowanie może się wydawać... Z pewnego poziomu wygląda tak, że jeżeli coś jest z tego pierwszego pomysłu, to jest najlepsze, bo jest żywe. Ale tylko to, co się powtarza, co jestem w stanie powtórzyć, może się przedostać na ścieżkę organicznego wzrastania. Natomiast rzeczy, które istnieją tylko w ciągu dnia, jednego wieczora są jak roślinki, które rozkwitają tylko na dobę, kwitną i kończy się ich życie.
- **Myślę, że to nie jest problem Teatru Węgajty. Jest budowana struktura i forma przedstawień, ale ta struktura i forma opiera się na tych pierwszych znaleziskach...**
- A potem, kiedy są próby powtarza się te jednodniowe znaleziska?
- **Nie ma warunków, żeby dochodzić do czegoś w głąb, aby drążyć. Nie mogą sobie na to pozwolić. Jeśli warsztat Innej Szkoły Teatralnej trwa tydzień. „Łapią” to, co mogą i prezentują. [Prawda jest też taka, że niektóre osoby w przerwach między warsztatami pracują nad swoimi etiudami, szukają i pogłębiają].**
- To o czym mówisz [chyba już nie istnieje] poza Farmą w jaskini – Viliam [Dočolomanský] jest szaleńcem i nikt z nim nie wytrzyma. Tam się pracuje w taki sposób, jak kiedyś, ale w dzisiejszym świecie wybiera się to, co...
- **Doraźne?**
- Jednorazowe użycie. Ja lubię pewne sukienki, które mają 20 lat i „idą ze mną” i mają ślady tego wszystkiego [mojej historii]. Mam taką sukienkę z Krakowa, która ma 25 lat, ale niestety utylam trochę, znalazłam dziewczynę, która wszyła mi z tego samego materiału wstawki po bokach, żeby tylko mogła ją założyć. Ale trzeba było nad tym popracować. A dziś praca jest tym, co najbardziej kosztowne i oszczędza się na niej; oby było jej jak najmniej i by przy jak najmniejszej pracy osiągnąć cel. [Taka postawa] jest wszędzie i może w tym teatrze [Węgajty] też? A jeżeli się robi instalacje plastyczne albo improwizacje muzyczne czy teatralne to jest zabawne. Dochodzenie do pierwszego pomysłu jest zabawne, a praca potem jest nudna. Ale chciałoby się, żeby teatr [sztuka, tworzenie] płynął naprzeciw wiatrom czasu. Płynął pod prąd. Może to już całkowicie zostało zgubione? Ale widzę w domu mojej córki, drugiej córki, mojego syna, oczywiście i w moim, widzę, że jesteśmy przywiązani do starych rzeczy, bo to są nasze stare rzeczy. U Wolfa [Johannesa Wolfganga Niklausa i Małgorzaty Dżygadło-Niklaus] są rzeczy odziedziczone po poprzednich właścicielach [warzyńskiego domu], zrobione z prawdziwego drewna – tak porządnie zrobione meble, żeby wytrzymały jeszcze 100 lat, a nie IKEA. A jeżeli teraz pojawia się nostalgia dotycząca starych rzeczy, nostalgia do porządnie zrobionego teatru też będzie.
- **Myślę, że nostalgia jest. Nawet marzenie o tym.**
- Czy jest zdolność?
- **W jakiś sposób nie ma możliwości zrealizować tego i dlatego mówi się, że pierwsze znaleziska są najcenniejsze. Myślę, że to nie jest tak, że naprawdę, że głęboko się w to wierzy. Jest świadomość, że ma się do dyspozycji takie a nie inne warunki i znajduje się odpowiednie dla nich rozwiązania. Myślę, że dla Wacka takimi nauczycielami byli dawni kołędnicy. Była jakaś struktura kołеды. Oni tymi kołędnikami byli, ale przez cały rok faktycznie nimi nie byli, rzeczywiście stawali się nimi, w chwili, gdy przygotowywali się do kołеды, szli z kołędą, a potem cały rok byli „uśpieni”. I ta struktura stara jakby ich trzymała, umożliwiała im to, ale oni nie rozwijali tego.**
- Nie starali się kołędować przez cały rok.
- **Nie robili tego, co robiła Iben, Roberta przez 10, 15 lat – codziennie o 7 rano przez trzy godziny samodzielnie lub z zespołem pracowały z głosem, a potem nad czymś innym. Powtarzam, że tą codzienną pracę teatralną realizują w Węgajtach Sobaszkowie a nie cały zespół. Miałam takie wrażenie, że Wacek czasem idzie w stronę filozofii, że jak coś jest wypracowane starannie, to jest podejrzane.**

- Podejrzenie, że starannie opracowane nie jest autentyczne?

- **Nie jest żywe...**

- To jest straszne. Jeżeli na scenie ktoś mówi w taki sposób, że go nie rozumiem, nie myślę o braku techniki. On mi nie przekazuje tego, co ma do przekazania, nie zależy mu na tym, żebym usłyszała wszystko, co ma do powiedzenia, wyraża tylko siebie, jest mu obojętne, czy przemawia do mnie. A ta staranna wymowa, która trzyma się, może już tylko w niektórych teatrach, bo w radio i w telewizji nie ma już takiej mowy, to jest też wartość kulturowa, którą trzeba zachować. Aktorzy w krakowskiej Akademii Teatralnej poznawali różne gatunki wiersza, żeby byli w stanie zagrać *Dziady* z 20-minutowymi monologami, żeby aktor potrafił wypowiedzieć wszystkie słowa w taki sposób jak Jerzy Trela czy Jerzy Stuhr. To wydawało mi się bardzo mądre. W naszej praskiej szkole już nie ma tego, a ja podejrzewałam, że oni [w Krakowie] chcieli utrzymywać możliwość zagrania Mickiewicza, powiedzmy, ale przecież nie tylko o Mickiewicza chodzi, ale o język, którym się posługujemy. Oczywiście kaleczymy go na wszelkie sposoby, ale jeżeli o coś nam chodzi mówimy jasno i wyraźnie i w naszym kodzie kulturowym. Może to dygresja, ale do podejrzenia o nieautentyczność mam też powód. Dowiedziałam się, że prywatna telewizja Nova zaprosiła amerykańskich spikerów, żeby uczyli naszych spikerów mówić w sposób natychmiast absorbujący, propagandowy. Ten amerykański sposób – gwałtowny, nagłący – zupełnie kaleczy normalną intonację języka czeskiego, robi z bzdur sensacje i utrudnia zrozumienie przekazu. I to „się wali” z ekranu do głów milionów ludzi.

Ale w Węgajtach nie o to chodzi. Zauważyłam, że nawet ludzie, którzy mieli do powiedzenia coś ważnego, [często] nie byli w stanie mówić głośno, wymawiając wszystkie głoski. I to mnie smuciło. Podejrzałam, że może nie słyszę, może nie znam języka polskiego w wystarczającym stopniu, ale naprawdę nawet ludzie doświadczeni, kiedy mówili [ze sceny] nie mówili w taki sposób, jakiego potrzebował dany temat [żeby mógł on wybrzmieć]. Według mnie to jest podstawowy szacunek do rozmówcy, do widowni, do widza. „Rozbijanie” języka zaczęło się w momencie, gdy inne granice zostały przekroczone – od kiedy w czeskim teatrze mogą grać Francuzi wymawiając słowa w inny sposób itd. Początkowo to było interesujące, ta globalizacja. Dopiero teraz widzimy, jak to wszystko jest powiązane w tym dzisiejszym świecie – to, co dzieje się na rynku, na rynku pracy, na zakupach, to wszystko przyzwyczajają nas i korumpuje, żebyśmy poprzestali na tym jednorazowym użyciu. Jeżeli ktoś mówi tak jasno i wyraźnie, to jest jakoś nieautentyczne, [pojawia się czy może pojawić się myśl], że za bardzo to opracował i pewnie chce mnie zbałamucić.

Smutne są te uwagi. Naprawdę nie zazdroszczę swoim wnukom. Wiesz, ale chyba tak dzieje się wszędzie na świecie. Mówiłam już wiele razy o swojej nauczycielce teatru chińskiego Danie Kalvodowej. Była teatrologiem, sinologiem i świetnie malowała. Była w Chinach przed rewolucją kulturalną. Napisała o tym świetne książki, Eugenio też ją cytuje i posługuje się jej zdjęciami. Ona mówiła chińskim mandaryńskim. Mówiła tym wzniosłym, pięknym językiem chińskim. I Chińczycy, którzy przyjeżdżali do Czech, dla których tłumaczyła, z którymi rozmawiała, byli zachwyceni, że słyszą swój język macierzysty z ust cudzoziemki, bo u nich w kraju mówi się już tak, jak u nas w radio.

Język podupada, bo obrazki wystarczą, albo znaki, albo smsy, nie wiem.

- **Jak rozmawialiśmy dziś o rzemiośle, podkreślałaś, że dla Mutki i Wacka tym rzemiosłem podstawowym jest...**

- Muzyka. To mi się wydaje bardzo ważne. Żeby grać na tych instrumentach, to należy ćwiczyć i to jest to codzienne [ćwiczenie, działanie]. Może oni nie mają codziennych ćwiczeń głosowych, codziennych zajęć fizycznych. Oni jednak będąc w Pradze, jeszcze przed południem ćwiczyli, grali i to znaczy, że ci, którzy muzykują, muszą mieć obudzone palce i nie wolno dać swoim palcom dwóch miesięcy wakacji. [Jana Pilatova mówi o pomysle wprowadzenia dźwięku - muzyki, poezji do swojego warsztatu (...)]; [o muzyce, poezji] to też

może być oparcie [dla działań aktora; wprowadzenie muzyki może sprawić, że ruch, działanie staje się tańcem].

- Dla Wacka literatura jest bardzo ważna. [...] Wrócił do Gombrowicza z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej.

- Ale jak oni mogą wymówić tego Gombrowicza? Jak on ich doprowadzi do tego, żeby słowa zostały wymówione tak, żeby zabrzmiały? A może Gombrowicz nadaje się do tego?

- Nadaje się. Tekst Gombrowicza w niesłychanie trafny i precyzyjny sposób definiuje sytuacje takich miejsc jak np. domy pomocy społecznej. A wśród aktorów mieszkających w Domu Pomocy Społecznej są tacy, którzy naprawdę świetnie mówią [...].

- Dzięki Bogu. Albo dzięki temu, że chcą wyrazić coś ważnego trenują tę zdolność?

- Aktorzy z Teatru Potrzebnego bardzo dużo wyrażają swoją obecnością, postawą, doświadczeniem, które ucieleśniają. I to jest niekiedy poza językiem. Przekaz, energia zostały ucieleśnione. Jak postrzegasz festiwal Wioska Teatralna w tym roku [2019]? Czym on jest dla Ciebie?

- Jest to bardzo, bardzo bogate, wielowarstwowe [wydarzenie/doświadczenie]. Już dzień jest jak tydzień, tydzień jak miesiąc. Ogromnie gęsty jest ten czas ze wszystkimi poziomami - od prywatnych spotkań do tych zdarzeń. Mam szczęście, bardzo mi się podobał spektakl węgajcki [Innej Szkoły Teatralnej – *Beztroska*] i weszłam w to z dużą radością, że tak się potoczyło. Bo to było o wiele lepsze od tego, co widziałam w Pradze [*Przesilenia*]. A dzisiaj widzieliśmy coś, co było nieudane [*Ziemia jest płaska* *dzbanie* Teatru 3,5], o wiele gorsze niż to, co widzieliśmy w Pradze [*Sztetl Welt*]. Zauważam, że Wacek nie boi się rzeczy nieudanych i to jest ważne. Daje szansę, żeby coś zaistniało. Obok spektakli są mocne spotkania, np.: z panem Tomaszem Łubieńskim. Ważne, bardzo ważne dla mnie było, że tutaj można spotkać starych znajomych lub zupełnie nowych ludzi. Dla mnie była ogromnym podarkiem pani Dagna [Slepownońska]. Spotkałam osobę tak bliską mojemu sercu, temu, co dla mnie naturalne – ciekawości życia. To jest mądra osoba. Ja po tych pierwszych dniach, miałam poczucie typu – co ja im mam tutaj do powiedzenia, tutaj wszyscy są mądrzejsi ode mnie. [wspólny śmiech] A jeżeli to się dzieje wśród drzew i w lesie, to jest znów bliskie temu z Malovic [siedziba Teatru Continuo], które też mają taką bliską atmosferę i można tam spotkać ludzi mądrych, tak jak siedmiorgo bohaterów z Placu Czerwonego, którzy protestowali w 1968 roku. [Demonstracja na placu Czerwonym w 1968 znana również jako demonstracja siedmiorga lub demonstracja na Łobnym Miastie]. Pavel z Continuo zrobił piękny spektakl w rocznicę tego [wydarzenia]. Nazywa się *W samo południe*. (...) [Jana mówi o pracy Continuo] Jeżeli w trakcie warsztatów znajdzie się jakiś załączek, jakieś ziarno, to się rozbudowuje i robi się spektakl. Opracowuje się starannie. Pavel też pracuje starannie. Naucza w szkole Dimitri [Accademia Teatro Dimitri], gdzie są też akrobacje, klaunada itd., a to znaczy, że tam musi być... Wiesz, gdzie jeszcze jest ten szczebel profesjonalny? To jest cyrk. Tam właściwie widzisz ludzkie możliwości na szczycie. Z tą odwagą, bez kokieterii. Tam się wszystko da zobaczyć. Czasami z tego robi się show. Jak z wszystkiego. Wszystko da się skurwić, jak się mówi u nas. Ale ta podstawa, jeżeli się nie robi żadnego naddatku i jest tylko rzemiosło i człowiek, który je szanuje, to patrzysz i widzisz świetnych, odważnych, dzielnych ludzi, którzy starannie opracowują każdy ruch, bo każdy ruch może znaczyć upadek bolesny i złamanie: ręki, nogi, kręgosłupa.

- Dziś wcześniej rano mówiłyśmy o chwastach, o dzikości.....?

- Mój syn, który jest biologiem powiedział mi, że chwasty mają dużą witalność, dużą siłę życia i to może jest krzywdzące, ale [zalicza się do chwastów] te grupy roślin, albo ludzi, które/ rzy uważani są za mniej cenne/nych, mniej pożyteczne/ych. Pożyteczność decyduje o tym. To chwasty są tymi mniej pożytecznymi roślinami. Podobnie myślano o Romach – że to mniej pożyteczni ludzie, ale ich witalność jest godna pozazdroszczenia. Jeżeli w ten sposób byśmy podchodziły do tego – tych grup ludzkich chwastów, dziwnych takich, dziwaków, którzy hodują pszczoły, albo mają dziwne zainteresowania, [podobnie jak chwasty] się obronią, a my

możemy je zniszczyć, jeżeli ich skorumpujemy ulgami za to, że wyrzekną się swojego sposobu życia.

- Jeżeli chcemy z nich zrobić uprawę.

- Syn mówi, że takie zniszczone krajobrazy, np. kopalnie, gdy staramy się świadomie je zagospodarować, zazielenić itd. to prowadzi donikąd. A jeżeli pozwolimy, żeby były tam chwasty, one pierwsze przygotowują glebę, żeby mogły wzrastać potem inne rośliny i na tym tworzą się warstwy i to samo potem rośnie. Rozwija się nieprzemysłowy las, dziki, żywy, który będzie w stanie obronić się przed wszystkimi szkodnikami.

- Czym dla ciebie jest „dziki”? Jak można rozumieć kategorię „dzikości” w kulturze, w sztuce?

- To słowo ma różne konotacje. „Dziki” znaczy „violent” [brutalny, pełen przemocy]. Ale tutaj nie chodzi o mocną ekspresję, o to, że coś jest gwałtowne czy okrutne. Chodzi o stanowczość we własnej sprawie... Może „dziki”, naprawdę „dziki” to jest ten fenomen, ten człowiek, który nie zna się w ogóle na regułach, który ma tylko swoje reguły – fizjologiczne, biologiczne. To jest prawdziwie „dziki”, ale to jest określenie z punktu widzenia tego, który został już „uprawiony”, skolonizowany. Może wieloznaczność słowa „dziki” ukazuje spojrzenie tego z chałupki, który z okna patrzy na las: „To jest dziki las”. A może jakieś marzenie o wyrwaniu się z tych reguł, ale znów to nie jest aż tak łatwe. Przeczytaj Tarahumarów Artauda, bo tam on stara odnaleźć się w tej rdzennej kulturze, która tylko z perspektywy białych jest jakaś dzika, ale nie z perspektywy Tarahumarów. Oni będąc zanurzeni w swojej kulturze, w jakimś opowiadaniu noszą Artauda po górach w lektyce. Jaka dzikość? „Dziki” to jest chyba kategoria Innego. To jest określenie dla mojego Innego. To jest ten „Dziki” - Cygan albo mieszkaniec Bałkanów. To nie jest kategoria, która dotyczy sedna sprawy, dotyczy spojrzenia.

- A dzika przyroda?

- Wcale nie jest dzika. Jest bardzo organiczna. Taki żywy las ma wiele pięter, które siebie wzajemnie podtrzymują. Jeśli coś obumiera służy temu, żeby coś innego rosło i tak się wszystko układa, jak gdyby bez tych ludzkich reguł znajdowało się w takiej harmonii, która pozwala wszystkiemu znaleźć swoje miejsce w tej całości. Jest taki świetny czeski biolog, Vojtěch Novotný, który już 30 lat prowadzi na Papui Nowej Gwinei badania dzikiego lasu, przy pomocy Papuańczyków. Wyszkolił miejscowych ludzi i z nimi bada ten las. To jest międzynarodowa ekipa, która pracuje na miejscu i stara się właśnie zrobić mapę warstw botanicznych i zoologicznych tego lasu itd. Miejscowi ludzie, żyjący od dzieciństwa w tej dzikiej naturze, stworzyli takie społeczeństwo, że Novotný pytany o to, czego mu najbardziej tam brakuje mówi: „Samotności”. Nie da się uniknąć towarzystwa. Człowiek nie może być chwileczkę sam; zaraz ktoś podchodzi i go bierze za rękę. Ci ludzie tam trzymają się tak blisko, Europejczycy tego by nie wytrzymali. Ten las jest dziki i ludzie, którzy żyją w nim i ciągle się muszą bronić, żeby ich nie pochłoniął, mocno się trzymają swoich więzi i reguł, w tym też np. prawa zemsty itd., bo muszą tę grupę trzymać razem. Dlaczego zapytałaś o słowo „dziki”?

- Dzisiaj rozmawialiśmy o dzikich roślinach, że ważne jest, aby one takie pozostały. Także Wacław Sobaszek wraca do kategorii „dzikości”, ważne jest, żeby ochronić dzikość.

- [Śmiech] To jest tak ludzkie spojrzenie.

- To jest antropocentryczne, a obok jest to, co organiczne. Organiczne czyli całościowe, tak?

- Tak. Wiesz, w nas, w naszych jelitach jest dzika natura, która chyba decyduje nawet o naszych emocjach. Nasz mikroświat nazywa się mikrobiom i składa się z tylu milionów gatunków bakterii, ile mamy komórek własnego organizmu. To mamy w środku, w sobie – coś dzikiego, niezależnego, i staramy się jakoś w harmonii z tym żyć, jedząc tylko pewne myte owoce, warzywa i inne produkty, ale ci, którzy nie wiedzą o tym, żyją i pozwalają dzieciom, żeby jadły glinę czy wapno z tynku.

- Dziękuję Ci bardzo za rozmowę.

- Ja także Ci bardzo dziękuję.