

Katarzyna Kułakowska

Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce

s. 2–3

Ewa Benesz mówi *Elegie Duinejskie* we Wrocławiu (1983).

Fot. Antoni Karwowski.

s. 4–5

Anna Zubrzycki podczas Wyprawy w region Emilia Romagna we Włoszech (1979). Archiwum OPT „Gardzienice”.

s. 6–7

Jolanta Krukowska w *Collage II*. Christiania (1978).

Fot. Jan Pieniążek.

s. 8–9

Ewa Wójciak podczas uroczystości odsłonięcia Pomnika Ofiar Czerwca 1956 w Poznaniu (1981).

Fot. Joanna Helander, zbiory Ośrodka KARTA.

s. 10–11

Erdmute Sobaszek na progu domu w Węgajtach (1990).

Fot. Jan Rączka.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2017

Spis treści

19	Prolog
25	Wprowadzenie
27	Braterska fantazja. Szkic o ruchu kontrkultury teatralnej w Polsce
59	Metodologiczne uwagi wstępne
79	Szkice biograficzne
80	Oma. Szkic o Ewie Benesz
154	Cudzoziemka. Szkic o Annie Zubrzycki
206	Derwiszka. Szkic o Jolancie Krukowskiej
276	Rewolucjonistka. Szkic o Ewie Wójciak
338	Akrobatka. Szkic o Erdmute Sobaszek

391	Próba syntezy
393	Teatr jako miejsce ekspresji doświadczenia
401	Świat buntowniczych pięknoduchów
443	Świat Błaźnic
457	Zamiast zakończenia: głos La Llorony
465	Podziękowania
467	Bibliografia
467	Indeks

„Ta historia musi być opowiedziana, ale która z nich?”
Iben Nagel Rasmussen







s. 338
Alilujki w Dziadówku (1999).
Fot. Maciej Wójcik.

s. 339
Erdmute w *Prologu komedii* (2010).
Fot. Michał Kołosowski.

s. 340–341
Projekt *Okno – Zbliżenia*, Teatr Kana w Szczecinie (2014).
Fot. Piotr Nykowski.

s. 342
Erdmute w *Prologu komedii* (2016).
Fot. Tomasz Fąfara.



s. 343
Erdmute w *Prologu komedii* (2016).
Fot. Tomasz Fąfara.

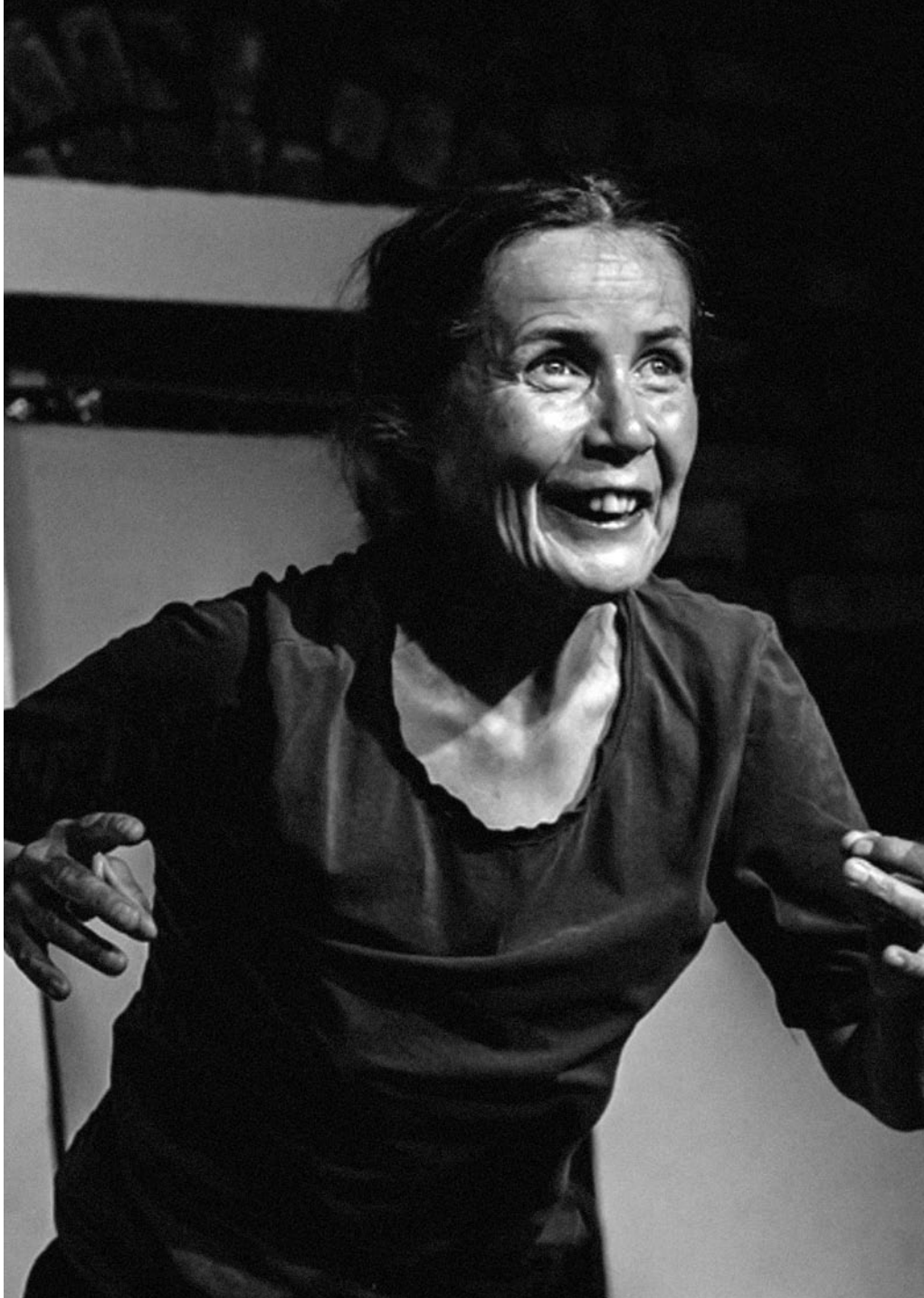
s. 344–345
Projekt *Okno – Zbliżenia*, Teatr Kana w Szczecinie (2014).
Fot. Piotr Nykowski.

s. 346–347
Wacław i Erdmute Sobaszkowie, *Duety // Dźwięki* w LUB/LABie
(2016). Fot. Mikołaj Starzyński.

s. 348
Erdmute podczas *Wioski Teatralnej* w Węgajtach (2017).
Fot. Eugenia Wasylczenko.







Akrobatka. Szkic o Erdmute Sobaszek

Scena 1. Erdmute Sobaszek jako Akrobatka w *Prologu komedii*¹.

Sala teatralna mieści się w stodole. Budynek jest „w statecznym wieku, co poznać [można – K.K.] po spróchniałych deskach i swastyce wydrapanej na jednej z nich”². Część budynku, przeznaczona niegdyś na oborę, wzniesiona została z czerwonej cegły, „pozostała część to ażur spróchniałych dech”³. To właśnie tam, na klepisku, odbywały się pierwsze treningi aktorskie. Z czasem miejsce ćwiczeń fizycznych i wieczornego muzykowania przeniesiono do części murowanej – „miejscowy zdun wylepił w niej wielki kominek”⁴, a klepisko zastało przykryte drewnianą podłogą z długich, gładko wyszlifowanych sosnowych desek, które aż zachęcają, by ćwiczyć na nich boso⁵.

1 *Prolog komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem*. Scenariusz na podstawie fragmentów poezji Wisławy Szymborskiej i spisanych wypowiedzi Anny Wojtyniak. Pomysł i realizacja: Zofia Bartoszewicz, Erdmute Sobaszek. Premiera: 13 grudnia 2010, Teatr Wiejski „Węgajty”, Jonkowo.

2 Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy od mysiego pisku*, „Gazeta Wyborcza” nr 231 z 3 października 1991, nr 231.

3 Tamże.

4 Teresa Kłosiewicz, *Bogowie zatrzymali się na Mazurach*. Teatr Wiejski Węgajty, „Kontakt” 1991 nr 7/8, s. 127.

5 „Wtedy znaleźliśmy stodołę w «Węgajtach», w której najpierw przygotowaliśmy klepisko do działań teatralnych, a później kupiliśmy deski i zaadoptowaliśmy oborę na salę teatralną” – opowiada Erdmute Sobaszek. Taż, *Na ścieżkach tradycji*. Rozmawiał Dariusz Matusiak, „Dzikie Życie” 2001 nr 7–8. www.pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2165,article,3080 [data dostępu: 6.08.2016].

Erdmute Sobaszek leży na bosaka na wznak na podłodze. Ma na sobie lniane spodnie i koszulę – na tyle luźne, by nie krępowały ruchów. W zestawieniu z czernią stroju jej krótko przyszyrzyżone włosy płoną ognistą rudością. Oddycha miarowo.

W głębi sali stoi okrągły, drewniany stół i dwa taborety. Na jednym z nich siedzi ubrana w zwiewną, ciemnozieloną sukienkę kobieta z burzą rudych loków związanych na czubku głowy w sterczący kok. Opierając akordeon o stół, rytmicznie porusza miechem tak, by słychać było jedynie odgłos tłoczonego powietrza, a sam instrument nie wydał najmniejszego dźwięku. Oddech leżącej na podłodze Mutki zgrywa się z poruszeniami tłoczonego przez akordeonistkę powietrza. Wdech, wydech, wdech, wydech. Za chwilę trudno będzie rozróżnić, czy dochodzący ze sceny świst napędza jedynie instrument, czy też dostarcza tlen do płuc Erdmute. Wdech, wydech. Akordeon niczym respirator podtrzymuje życie leżącego ciała. Wdech, wydech. Wraz z kolejnym wdechem wypełniony życionośnym tlenem organizm raptownie przytomnieje, jakby ktoś na nowo tchnął w niego życie; wraz z wydechem, rozemocjonowany nagłym zmartwychwstaniem, zaczyna wyrzucać z siebie pośpiesznie słowa. Zanim nowo narodzona stanie na nogi, jej sprężyste ciało znieruchomienie kilkakrotnie w trakcie podnoszenia się z ziemi, by nabrać powietrze do płuc; wypuszczając je, będzie kontynuowała ruch, snując jednocześnie opowieść.

„On się spotkał ze mną i powiedział, że jego żona w cyrku pracuje. Jakbym chciała, to mogę się zgodzić, a on by i mnie przyjął do tego cyrku!”⁶ – opowiada przez Mutkę pani Anna Wojtyniak, osiemdziesięcioletnia staruszka z sąsiedniej wsi, bohaterka spektaklu. „Ja bym się uczyła! Wtedy to miałam chęć” – zdradza najszybsze marzenie, a oczy jej się świecą. We wspomnianej przez siebie historii jest zaledwie dwudziestoletnią dziewczyną, która śni o tym, by zostać akrobatką. „Się trzeba było się wspinać jak wspinaczki i łapać, jakbym ciebie łapała. I ty się bujasz, ja się bujam. [...] Chcę łapać i przewiesić się z tej linki swojej i załapać się na tą drugą, żeby na tej drugiej się pobujać i znów. Taka przeplatanka była” – wykrzykuje z pasją Mutka, sięgając rękami daleko – raz do jednego boku, raz do drugiego, jakby w powietrzu chwyciła niewidzialne liny. Jej ruchy stają się coraz bardziej zamasytowane, coraz szybsze, coraz bardziej rozpaczliwe, jakby chciała nie tylko pochwycić wymykający się

z rąk rozkołysany trapez, lecz także przechowywane w pamięci chwile, które dawno minęły. Na myśl przychodzi *Akrobata* Wisławy Szymborskiej, który, podobnie jak Mutka, „żeby pochwycić w garść rozkołysany świat/ nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona/ – piękniejsze ponad wszystko w jednej tej/ w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili”⁷.

Niezwykle podobieństwo historii z życia pani Andzi i sceny z wiersza poetki nie jest przypadkowe – poezja Szymborskiej wraz z twórczością Wojtyniak buduje słowną tkankę tego spektaklu⁸. „Wy się Panie wzajemnie nie znacie, ale Wasze wypowiedzi wspaniale się dopełniają i stają się dialogiem” – piszą aktorki w liście rozesłanym do poetek przed premierą. Ich intuicja sprawdza się w każdej kolejnej scenie przedstawienia – pani Andzia, która „coś o kimś powie i zaraz do tego rym znajdzie”⁹, swoją samorodną poezją jak gdyby dopisuje utworom noblistki kolejne wersy, Szymborska natomiast nadaje niejako ostateczny szlif słowom swojej równolatki. „Pani Wisławo, Pani partnerka w tym dialogu, Anna Wojtyniak, osiemdziesięcioletnia mieszkanka warmińskiej wsi Nowe Kawkowo, prawdopodobnie nie poznała Pani poezji, ale ma podobną do Pani wrażliwość na słowa. Nie zadowala się gotowymi frazami, nie pisze wierszy, ale mówiąc, tworzy język na nowo” – piszą aktorki w liście. „Pani Andziu, Pani partnerka w tym dialogu, Wisława Szymborska, ma podobny do Pani stosunek do rzeczywistości, potrafi rzeczy nazywać po imieniu. Jest znaną poetką, można czytać Jej wiersze w książkach. Tak jak Pani «letko» znajduje właściwe słowa”¹⁰.

Korespondujące ze sobą wypowiedzi obu poetek wzbogacają się nawzajem, wchodzą w dwugłos, by następnie rozdzielić się na dwa odpowiadające sobie niczym echo głosy. „Spojrzał, dodał mi urody,/ a ja wzięłam ją jak swoją”¹¹ – mówi ze wzruszeniem w jednej ze scen Zosia i dodaje szeptem: „raduj się, raduj serce moje”, niejako

7 Wisława Szymborska, *Akrobata*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, a5, Poznań 1997, s. 49.

8 Co ciekawe, *Akrobata* nie znalazł się w scenariuszu, a jednak opowieść pani Andzi o niezrealizowanym marzeniu, by zostać akrobatką, wydaje się doskonałą ilustracją wiersza. Potwierdza to intuicję autorek spektaklu o niezwykłym dialogu, w jaki mimowolnie wchodzi ze sobą obie poetki.

9 Wypowiedź wnuczki Anny Wojtyniak utrwalona w filmie *Anna Wojtyniak*. Scen i reż. Zofia Bartoszewicz. Polska 2010.

10 Treść listu dostępna na stronie internetowej Teatru Wiejskiego „Węgajty”. www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=35 [data dostępu: 28.09.2016].

11 Wisława Szymborska, *Przy winie*, w: tejsze, *Sól*, PIW, Warszawa 1962, s. 30. Jest to jeden z dwóch cytowanych przeze mnie wierszy poetki, które zostały wykorzystane w spektaklu. Drugim utworem jest wiersz ***(*Jestem za blisko...*) pochodzący z tego samego tomiku (s. 42–43).

6 Wszystkie przytaczane w tekście wypowiedzi Anny Wojtyniak pochodzą ze spektaklu.

strofując swoje płochliwe serce słowami pani Andzi. Wersety będące owocem natchnienia niezależnie od siebie piszących autorek splatają się w jedno, niczym robiony na szydełku melanz, babcina robótka z dwóch kolorów włóczki.

Misternie utkany scenariusz spektaklu realizuje wizję Rolanda Barthesa, dla którego tekst powstaje poprzez nieustanne splatanie¹². Nie dość bowiem, że obie poetki podążając za swoimi myślami, skojarzeniami, językową intuicją i precyzyjnie lub przypadkowo wynajdowanymi rymami, starannie wyplatają z własnego doświadczenia, z ledwo uchwytanych wspomnień i zapamiętanych lektur kolejne wersy swoich wierszy, to jeszcze Sobaszek z Bartoszewicz wyciągając z poetyckich plecionek pojedyncze nici, splatają je nie tylko ze sobą, ale i z pasmami własnych przeżyć. Ten swoisty, dziergany z rozmaitych materiałów patchwork staje się „połyskującą tkaniną ulotnych źródeł”¹³, która mieni się sensami, migoce znaczeniem, a odbijając od srebrzącej się faktury refleksy światła, nie pozwala oku usidlić się w ramach spojrzenia. „Wszystko znaczy bez przerwy i wiele razy, ale bez odsyłania do wielkiej, finalnej całości, do ostatecznej struktury”¹⁴ – pisze Barthes niczym najbardziej uważny widz *Prologu*. Proces powstawania tego na wskroś kobiecego spektaklu jest bowiem nieskończony, a każdy kolejny pokaz w wyniku nieustannej, opartej na improwizacji pracy aktorek nad dziełem zagęszcza spłoty tej przedziwnej tkaniny.

Sztuka improwizacji

Początkowo o spektaklu nie było mowy. „To powstało z improwizacji” – opowiada Mute. „Już po pierwszej sesji [okazało się – K.K.], że będziemy dalej improwizować i że na końcu będzie z tego spektakl. I rzeczywiście tak było”¹⁵. Dla Mute, osadzonej w postgrotowskiej tradycji teatralnej, improwizacja jest narzucającym się, niemalże naturalnym, „organicznym” narzędziem pracy.

Wszystko zaczęło się od pokazu *Apocalypsis cum figuris* we Wrocławiu, na który zaprosił ją Wacław Sobaszek. Mutka była wówczas nastoletnią dziewczyną. „To był przełom w moim życiu na pewno. Na pewno to było przejście. Kim innym człowiek może być

– to zrozumiałam w zderzeniu z tym spektaklem” – opowiada po latach¹⁶. Kiedy po spektaklu brali udział w spotkaniu organizowanym przez Grotowskiego „w lesie, nad wodą w teatrze żywiołów, w którym, jak mówi Wacek, trwały nadal słowa z *Apocalypsis* [...]”, było już wiadomo, że będą razem¹⁷. Rodzące się między nimi uczucie splatało się z metafizycznymi przeżyciami teatralnych praktyk kultury czynnej. W zetknięciu z egzotyczną dla Mutki polską kulturą, jej ciało przeżywało wszystko silniej, intensywniej, pełniej. Archiwizowało w swojej pamięci najdrobniejsze poruszenia, rejestrowało, wydawać by się mogło, nieistotne skojarzenia, notowało podskórne impresje. Z dnia na dzień stawało się coraz gęściej zapisanym so-matekstem. „Te obrazy, pejzaże, które w nas są... żyją, te szczegóły, które w danym momencie nie wydawały się takie ważne, teraz stoją na straży wyobraźni, są dla niej błogosławieństwem”¹⁸ – mówi Maja Komorowska z perspektywy późniejszej pracy z Jerzym Grotowskim. Dla Grotowskiego bowiem „ciało-pamięć”¹⁹ jako swoisty rezerwuuar wspomnień miało teoretycznie pomóc aktorom budować w oparciu o nie improwizację, będącą podstawową techniką jego pracy. W praktyce jednak koncepcja ta oparta została na klasycznej uniwersalności męskiego doświadczenia, a kobiece ciało i doświadczenie było w jego spektaklach unieruchomione przez stereotypy dotyczące płci lub całkowicie wykluczone.

16 „Dla mnie to spotkanie było czymś, czego nie byłam w stanie opisać w kategoriach estetycznych, tylko wyłącznie w kategoriach bytu” – opowiada w jednym z wywiadów Mute. „To było przeżycie, które dało mi pewność, że już nie wrócę nigdy tam, skąd przyszedłam, nie w sensie geograficznym”. Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05*. Rozmawiała Zofia Dworakowska, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska, WUW, Warszawa 2008, s. 248.

17 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, „Gazeta Wyborcza” nr 112 z 15–16 maja 1993.

18 Barbara Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Errata, Warszawa 2004, s. 7.

19 Idea „ciała-pamięci” Jerzego Grotowskiego jest jego odpowiedzią ucznia na koncepcję pamięci emocjonalnej swego mistrza, Konstantego Stanisławskiego. Zob. Jerzy Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2012, s. 467–481. Tekst pochodzi z wykładu, który Grotowski wygłosił 22 lutego 1969 roku w Brooklyn Academy of Music w Nowym Jorku. *Odpowiedź Stanisławskiemu*, na podstawie stenogramu opracował Leszek Kolankiewicz, „Dialog” 1980 nr 5, s. 111–119.

12 Zob. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 92–94.

13 Tenże, *S/Z*, przeł. Maria Gołębiewska, Michał Paweł Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 77.

14 Tamże, s. 46.

15 Rozmowa z Erdmute Sobaszek. Rozmawiała Katarzyna Kułakowska, 22 marca 2014, Węgałty. Wszystkie przytaczane w tekście wypowiedzi aktorki nieopatrzone przypisem pochodzą z tej rozmowy.

Sztuki improwizacji nauczyła się Mute od Wacka. „Był etap, [...] bardzo wczesny, pierwsza połowa lat 80., kiedy tu [w „Węgajtach” – K.K.] realizowane były warsztaty inspirowane Teatrem Źródeł i technikami ciała. Prowadził je Wacek razem z Ryśkiem Michałskim” – opowiada. „Podczas warsztatów byłam po prostu adeptką, ale taką adeptką, która pomiędzy warsztatami pracowała samodzielnie”. To wtedy właśnie Mute wypracowywała własny sposób pracy, dostosowując poznane techniki ciała do swoich potrzeb i możliwości. Wsluchiwała się w swój wewnętrzny głos, ćwiczyła się w wyprowadzonych z głębi swojej pamięci emocjonalnej²⁰ improwizacjach. Od Wacka otrzymywała nie tylko techniczne wskazówki, ale przede wszystkim mentorskie wsparcie. „Jako adeptka Wackowi bardzo wiele zawdzięczam” – stwierdza, opowiadając o specyfice ich relacji opartej na zasadzie mistrz-uczeń. „To były relacje absolutnie pełnego zaufania, takiego na 100%. Skoczysz? Skoczę”.

Ten etap wspólnej pracy dobiegł końca. „Okazało, że mam zdecydowanie inną [niż Wacek – K.K.] ścieżkę pracy” – opowiada Mute. „Miałam swoje, wywiedzione z mojego doświadczenia zainteresowania, które nie były już zainteresowaniami Wacka”. W ten sposób rozpoczyna samodzielne poszukiwania własnej drogi twórczego spełnienia, które prowadzi w tle działań teatralnych podejmowanych wspólnie z mężem. Jednak mimo odrębnej pracy i wypracowanego osobnego warsztatu ich relacja zawodowa zawsze będzie miała charakter wertykalny i nie przestanie opierać się na podziale ról: reżyser – aktorka.

W 1986 roku założą Teatr Wiejski „Węgajty”, którego siedzibę ulokują we własnej stodole. „Wacek wyraźnie był kierownikiem artystycznym” – powie Mutka po latach. Choć gra we wszystkich reżyserowanych przez niego spektaklach, to w teatrze, który nie należy do głównego nurtu, a „teatrowi-urzędowi” przeciwstawia wzór „teatru-rodziny”²¹, pełni też inne role. „Wacek w dużym stopniu brał na siebie kierownictwo artystyczne i reprezentowanie teatru na zewnątrz, a ja dbałam o codzienność” – wspomina. „Ten podział pracy u nas miał tę cechę, że był sprawny i praktyczny [...], takie uzupełnianie się wzajemne”.

20 O pamięci emocjonalnej pisał Konstanty Stanisławski. Radził aktorom, by swoje role budowali, próbując odwoływać się do własnego doświadczenia, wspomnień zmysłowych, reakcji cielesnych. Konstanty Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, w: tegoż, *Praca aktora nad sobą*, przeł. Jerzy Czech, PIW, Warszawa 1953, s. 365.

21 Tadeusz Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 37.

Gdy zostaje matką, nastaje w jej życiu czas, jak to określa, „takiego trochę outowania” wobec działalności teatralnej. „Nie byłam w stanie tak temu podołać, żeby się rozwijać we wszystkich kierunkach” – mówi po latach, choć wówczas wcale nie ustaje w podejmowaniu wysiłków, by w nowej sytuacji odnaleźć własny rytm pracy artystycznej. Wymaga to od niej dostosowania do życiowej zmiany wypracowanego już wcześniej warsztatu i niezwyklej organizacji czasu, tym bardziej, że Mute, mimo nowych obowiązków, nie rezygnuje z grania w realizowanych przez teatr spektaklach. „To mi zostało z tego Grotowskiego etosu, że praca aktorska jest tą pracą profilującą człowieka, pracą nad sobą” – mówi. Nieustannie szuka własnej drogi samorealizacji. Ćwiczy się w sztuce improwizacji i tworzy własne etiudy, które będą dla niej w przyszłości „niewyczerpanym źródłem energii”. Prowadząc w tle Teatru „Węgajty” własne, ciche działania, staje się pulsującym, podziemnym strumieniem węgajckiego życia; strumieniem, który tylko czeka, by wybić na powierzchnię.

Gdy decyduje się na pracę z Zosią Bartoszewicz, ma 53 lata. *Prolog komedii* to pierwszy spektakl realizowany przez nią niezależnie od Wacka i włączony do repertuaru Teatru „Węgajty”. Dla Erdmute jest to znaczące przedsięwzięcie także z innych powodów. „[To – K.K.] bardzo ważna praca, praca oparta na wzajemnym wspieraniu się” – mówi, kładąc nacisk na horyzontalny charakter relacji z Zosią. Dla Mute było to doświadczenie nowe w porównaniu z dotychczasową pracą teatralną, charakterystyczną dla polskiego teatru postgrotowskiego, która, jak podkreśla, „budowana była na zasadzie wertykalnego obrazu społecznego”. „Ma to swoje konsekwencje artystyczne” – stwierdza Mute i wyjaśnia – „Taki teatr może wyłącznie być tworzony w oparciu o zasadę, że ktoś jest nad kimś – jest mistrz i jest uczeń. [...] to w ogóle nie jest kontrkulturowe”.

Kobięcy spektakl przygotowują przez wiele miesięcy. Szukają takiego modelu współpracy, który byłby oparty na poziomych relacjach, zaufaniu i wzajemnym wsparciu. „Jeśli chodzi o kobiety i męski charakter pracy, to działanie w obrębie wspólnego wspierania się jest tylko w tym [kobięcym – K.K.] obszarze” – stwierdza bez wątpliwości Mutka. Dostrzegana przez nią po latach porażka kontrkulturowych ideałów uwidacznia się bowiem szczególnie w stosunku do środowiska kobiet, które pragnęły się twórczo w nim realizować, a przy okazji pełniły inne życiowe role. „Może teraz? W takim zupełnie najmłodszym pokoleniu?” – zastanawia się, mając nadzieję, że obecne pokolenie stworzy warunki, by wykorzystać drzemący w kontrkulturze potencjał.

Pozytywne zmiany zauważa też we własnym teatrze: „U nas, jeśli chodzi o pracę teatralną, to odbył się – i odbywa się cały czas – długofalowy proces uczenia się horyzontalnych dróg wewnętrznej komunikacji”. Czyżby proces ten zapoczątkowany został podczas wielomiesięcznych przygotowań *Prologu* w węgajckiej stodole? Czy właśnie wtedy Mute z Zosią wypracowały model pracy w pełni realizujący kontrkulturowy etos, który przy zazwyczaj wertykalnych układach relacji w kontrkulturowych zespołach był niemożliwy do zrealizowania? Choć w swoich zamierzeniach kontrkulturowa wspólnota powinna być oparta na wzajemnym poszanowaniu należących do niej osób i przyjęciu postawy kreacyjnej w obszarze „bycia z innymi”, to dopiero w tym kobiecym duecie głos każdej z nich był równie słyszalny, indywidualny kierunek twórczych poszukiwań akceptowany, a osiągnięte podczas treningu drobne, osobiste sukcesy – równoważne.

Odrębne zainteresowania Mute i Zosi i wywiedzione z nich etiudy oraz potrzebę każdej z nich zanurzenia poszczególnych etiud we własnym, intymnym doświadczeniu pogodziła nieustannie prowadzona improwizacja. Opowiada Mute:

Najpierw były improwizacje czysto abstrakcyjno-duchowo-wokalne. Wyłaniały się fragmenty, urywki osobiste... Potem było nałożenie na to improwizacji z tekstami Szymborskiej. Równolegle Zosia jeździła i dokumentowała [...] panią Anię Wojtyniak [...]. Bardzo, bardzo niezwykła, nieprzeciętna osobowość, kobieta o niesamowitej wyobraźni i przy tym niesamowitej fantazji czy kreatywności mowy [...]. Zafascynowana panią Andzią Zosia w trakcie pracy nad improwizacjami robiła z nią wywiady, które dokumentowała filmowo. Z nagrań wyciągnęliśmy teksty i z tej konfiguracji powstał spektakl.

Struktura przedstawienia narodziła się zatem jako efekt długofalowego procesu improwizowania, generowania ciągu działań głosowych i fizycznych, wychodząc zarówno od osobliwych skojarzeń, zapisanych w ciele fragmentów życia, niezrealizowanych marzeń, odważnych fantazji, jak i od pielęgnowanych w pamięci obrazów, zapamiętanych melodii, przechowywanych wspomnień. Przyobiekając w performatywną formę tułające się w głowie powidoki, Erdmute wraz z Zosią z *Prologu komedii* tworzą niecodzienne archiwum zdolne pomieścić ich najbardziej skryte doświadczenia, szczególny gabinet osobliwości, w którym widzialne stają się kobiety, zepchnięte na margines widzenia.

Gdy brawa po spektaklu ucichną, na rozpiętym na ścianie stodoły prześcieradle aktorki wyświetlają dokument o Annie Wojtyniak, będący nieodłącznym elementem przedstawienia²². To zapis rozmów Zosi z panią Andzią, na których oparty został scenariusz spektaklu. Siedząca na ławce przed swoim domem staruszka w niczym nie przypomina gibkiej i żwawej dziewczyny z własnych wspomnień, która marzy o tym, by zostać akrobatką. Choć wypowiada te same słowa, co Mute jeszcze niespełna godzinę temu, przypomina raczej starego linoskoczka dostrzeżonego podczas festynu przez przechadzającego się w tłumie Charlesa Baudelaire’a. Leciwy kuglarz siedział z dala od zgiełku przed swoją biedną budą jarmarczną, „jakby uciekłszy w zawstydzeniu od wszystkich tych wspaniałości, zgarbiony, zgrzybiały, niedołączny, istna ruina człowieka”.

Pisze Baudelaire:

Wszędzie radość, zarobek, rozpasanie; wszędzie pewność jutrzejszego chleba, wszędzie gwałtowne, szalejące życie. Tutaj absolutna nędza, nędza wystrojona w błazeńskie łańchmany, których kontrasty podyktowała nie sztuka, lecz potrzeba. On się nie śmiał [...]. Nie płakał, nie tańczył, nie gestykulował, nie nawoływał; nie śpiewał żadnej piosenki, ani wesołej, ani żalosnej, o nic nie prosił. Stał niemy i nieruchomy. Już zrezygnował, już abdykował. Jego los się dopełnił²³.

W *Prologu komedii* niema i nieruchoma jest nie tylko pochylona ku ziemi Anna Wojtyniak. Bezgłośnie i zastygłe są także Erdmute Sobaszek i Zofia Bartoszewicz, kobiety dwóch pokoleń teatralnej kontrkultury, o których milczy narracja historyczna, jednocześnie rozповідаjąc o założycielach, inicjatorach, ojcach, twórcach, kreatorach i demiurgach – bohaterach utrwalanego przez nią dyskursu. Tym drobnym kobiecym narracjom, niesłyszalnym mikrohistoriom poświęcają swój spektakl. „*Prolog komedii* zadedykowany jest ludziom spychanym na margines. Tym, którzy nie wygrali konkurencji, bo nie chcieli w niej brać udziału”²⁴ – deklarują w tekście programowym. W swoje improwizacje wplatają wszystkie mikroherstorie, zarówno o dziewczynie marzącej, by zostać akrobatką, jak i o nich samych, kobietach kontrkultury, które żłobią skalny monolit teatralnej historii, pozostawiając na nim niezauważalne rysy. Ich przechadzka po tej „osobistej ścieżce wewnętrznej podróży pozostawia za sobą ślad

22 *Anna Wojtyniak*. Scen. i reż. Zofia Bartoszewicz. Polska 2010.

23 Charles Baudelaire, *Stary linoskok*, w: tegoż, *Paryski Spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Wydawnictwo Kwiaty na Tor, Warszawa 1992, s. 32.

24 Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

w postaci dostrzegalnych reakcji”²⁵, które budują zarówno partyturę spektaklu, jak i ich „teatr znikającego i rozmytego śladu”²⁶, oparty na osobistym, a zarazem ponadindywidualnym i wszechogarniającym doświadczeniu.

Tę wewnętrzną opowieść zawierającą „rytmy, dźwięki, melodie, chwilowe zamilknięcia i nagłe zatrzymania, zapachy i kolory, pojedyncze figury i grupy kontrastujących z sobą obrazów”²⁷ Eugenio Barba nazywa podpartyturą, która pulsuje w tylko aktorom znanym rytmie pod partyturą każdego spektaklu. Jest wynikiem ich długofalowej i złożonej, niemalże laboratoryjnej pracy metodami improwizacji. Mute z Zosią, podobnie jak aktorzy Odin Teatret, rozpinają między swoją rolą a własnym doświadczeniem – osobliwym „ciałem-umysłem” – niewidzialną nić, po której wędrują niczym podniebne akrobatki na majaczącej na wysokości linie. Dzięki tej nieustannej przechadzce, nieprzerwanemu ruchowi, krzątaniu czy wręcz miotaniu się tam i z powrotem aktorki tworzą swoisty dyskurs o sobie samych. *Discursus* bowiem, jak przekonuje Barthes, odwołując się do etymologii tego słowa, to nic innego jak „czynność biegania tu i tam, to odejścia i powroty, przedsięwzięte «kroki» i «intrygi»”²⁸. Aktorki zatem niczym przedziwne intrygantki czynią z partytury *Prologu* „obiektywną manifestację subiektywnego świata”²⁹, a same stają się pomostem między precyzyjnie zaplanowaną na drodze improwizacji strukturą spektaklu a żywym, nieokiełznanym strumieniem wewnętrznych działań, na który składają się „bodźce, energia mentalna i pamięć somatyczna, absolutna obiektywność i swoboda wyobraźni, przemieszanie pozaczasowości i epizodów biograficznych”³⁰.

Na drodze improwizacji Erdmute wraz z Zofią wyciskają zatem esencję ze swoich doświadczeń i nasączają nią partyturę spektaklu. Każdy składający się nań monolog, każdy, najcichszy nawet śpiew, najmniej dostrzegalny ruch, jest próbą ekspresji ich doznań, „skrystalizowaną wydzieliną ludzkiego doświadczenia”³¹, teatralną „wykładnią

przejawów życia”³². Jeśli zatem rozumieć każdą budującą spektakl etiudę jako podejmowaną przez aktorki próbę ujęcia doświadczenia w strukturyzacyjne ramy partytury, to i wykorzystywane przez nie wiersze należy traktować jako osobiste wyzwanie poetek, by uchwycić i ubrać w poetyckie słowa własne doświadczenia. „Spotykamy się z jakimiś trudnymi kwestiami, które są wielowarstwowe. Równocześnie obie poetki potrafią ściągnąć to na ziemię jednym wersem, jednym słowem. I jest to ziemia, na której my się odnajdujemy”³³ – stwierdza Mute. Nic dziwnego zatem, że aktorki sięgają po teksty Szymborskiej i Wojtyńsk, nie tylko po to, by poddać je interpretacji, lecz także po to, by za ich pomocą zinterpretować własne przeżycia.

„Komentować to rozgwieżdżać tekst, a nie czynić zeń skupisko”³⁴ – pisał Barthes. *Prolog komedii* w wyniku improwizacji jest rozgwieżdżony po wielokroć. Na jego nieboskłonie niczym ciało niebieskie lśni dane do widzenia kobiecie doświadczenie – roziskrzzone, rozświetlone i rozmigotane przez „to, co przeżyte”, zarówno jaśniejące własnym blaskiem, jak wypełnione światłem odbitym. Poprzez umieszczenie doświadczenia w uniwersum jego dysponentki nie tylko wprowadzają je w obieg³⁵, lecz także na nowo przeżywają, doświadczają, odtwarzają, opowiadają, wreszcie przerabiają własną kulturę³⁶.

Pajęczycza

Scena 2. Erdmute Sobaszek jako Pan Młody w *Prologu komedii*.

Mutka raptownie wstaje z krzesła i podbiega do wiszącego na kołku czarnego cylindra. Gdy tylko go założy, jej ciało wyprostuje się z dumą, ruchy staną się zdecydowane, a spojrzenie – uwodzicielskie. W tym samym czasie Zosia zrywa ze stołu koronkową serwetę i przyozdabia nią włosy niczym małą dziewczynka upinająca w zabawie welon z firanki.

25 Eugenio Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przeł. Anna Górka, Wydawnictwo Instytut im. Jerzego Grotowskiego i WUW, Wrocław – Warszawa 2011, s. 72.

26 Określenie ukute przez Jana Kotta na opisanie Teatru Pamięci Tadeusza Kantora. Zob. tegoż, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, red. Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 16.

27 Tamże, s. 70.

28 Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 39.

29 Eugenio Barba, *Spalić dom*, dz. cyt., s. 68.

30 Tamże, s. 70.

31 Victor W. Turner, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, przeł.

Małgorzata i Jacek Dziekanowie, Volumen, Warszawa 2005, s. 24.

32 Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 208.

33 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute Sobaszek i Zofia Bartoszewicz, *Można rozwinąć skrzydła, ale nogami trzeba czuć ziemię*. Rozmawiały Izabela Terebińska i Małgorzata Drążek, „Klamrowa Gazeta Festiwalowa” 2011 nr 7/8, s. 3.

34 Roland Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 47.

35 Victor W. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. Victor W. Turner, Edward M. Bruner, przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 47.

36 Zob. Edward M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, dz. cyt., s. 19.

Narzeczeni wpatrują się w siebie z uwielbieniem. Mija właśnie „jedna z tych ziemskich chwil/ proszonych, żeby trwały”³⁷. Za chwilę uroczystym krokiem zaczną iść ku sobie, by spotkać się przy stole, który na ten czas stanie się ołtarzem, świadkiem miłosnych przysiąg. Jednak już w połowie drogi ich ruchy przestaną być powolne i odświeżające, a pragnące siebie ciała przyspieszą, by przy ołtarzu zawirować w niestosownym wobec miejsca i czasu, erotycznym tańcu. Dopuszczając się profanacji, zakochani zdyscyplinują swoje ciała, by kontynuować ceremonię. Ich spojrzenia, jeszcze przed chwilą pełne pożądania, znów przepełnią się wzruszeniem. Gdy Pan Młody składać będzie na ustach ukochanej subtelny pocałunek, ta zalotnie wygnie do tyłu nóżkę. Liryczny nastrój przerwie konieczność utrwalenia mijającej chwili na ślubnej fotografii. Młodzi zwracają twarze w stronę publiczności i uśmiechając się sztucznie, zamierają niczym postacie kiczowatego monidła.

Gdy zostaną sami, Panna Młoda nie spuszczaając zalotnego spojrzenia z Pana Młodego, w kokieteryjny sposób zdejmie z włosów welon-serwetkę, która położona na stole tym razem stanie się prześcieradłem, świadkiem ich nocy poślubnej. I znów zmysłowa scena przemieni się w jednej chwili w farsę, a romantyczna atmosfera ugrzęźnie w komicznej płataninie ich nóg. Kiedy jednak czas miłosnych uniesień dobiegnie końca, a Panna Młoda wydobędzie się z objęć śpiącego jak kamień małżonka, nastrój znowu ulegnie radykalnej zmianie. „On śpi – wyszepce smutno nieszczęśliwa – w tej chwili dostępniejszy widzianej raz w życiu/ kasjerce wędrownego cyrku [...] niż mnie leżącej obok”³⁸. Po tak frywolnej scenie wypowiedziane słowa brzmią tym bardziej rozdzierająco, a pojawiający się znów motyw cyrku budzi skojarzenia raczej z biedną budą jarmarczną, „prawdziwym Teatrem Wzruszeń”³⁹ niż bogactwem atrakcji skrytym pod wielobarwną kopułą. „Jestem blisko, za blisko, żeby mu się śnić”⁴⁰ – stwierdzi w rozpacz zaślubiona, po raz kolejny śmiech przemieniając we łzy.

Aktorki niczym najsprawniejsze cyrkówki żonglują nastrojami, ze zwinnością akrobatek przeskakują z jednej sceny w drugą, z wprawnością iluzjonistek przemieniają garstkę posiadanych rekwizytów we wszelkie potrzebne im przedmioty, jak wołyżerki nie pozwalają sobie na pomyłki. Każda scena spektaklu jest dopracowana w najmniejszych szczegółach; każda jest osobną opowieścią. To dlatego można odnieść wrażenie, że *Prolog* mógłby skończyć się w dowolnym momencie lub trwać w nieskończoność, wciąż wzbogacany o kolejne historie.

Tak też pracują artystki – rozgwieżdżają bez ustanku partyturę spektaklu i nie ustają w poszukiwaniu kolejnych opowieści, które mogłyby w nią wpleść. „Wydaje mi się, że w domu miałabym lepiej. Na pewno lepiej” – zacznie jeden z pokazów Mutka. „Oni myślą, że my starzy nic już nie zrobimy” – odpowie jej Zosia, wchodząc w dialog złożony z autentycznych wypowiedzi mieszkańców Domu Pogodnej Starości w Jonkowie, z którym Teatr Wiejski „Węgajty” przyjaźni się od początku lat 90. Poprzez tak skonstruowany prolog do *Prologu* na nowo zostaje ustawiona perspektywa czytania spektaklu, którego struktura zaczyna przypominać wielowarstwowy palimpsest. Raz staje się on historią o różnych wymiarach starości, innym razem opowiada o „metafizyce codzienności”, którą aktorki odkrywają „w schorowanym ciele, w niepewności, chwiejności losu, żywiole tańca nazwanym przez panią Andzię «czujnością, jaką ma się w nogach»”⁴¹, czasem mówi o doświadczeniu kobiety-aktorki, „potrzebującej akceptacji, której zdolności w pewnym sensie zostały stłumione”⁴².

Partytura *Prologu komedii* mieści w sobie wszystko. Wypełniona jest po brzegi ludzkim doświadczeniem, pęka w szwach od „wspomnień, które bywają bardziej obecne niż teraźniejszość”⁴³. Kryje w sobie sceny romantycznych zakochań i burzliwych rozstań, przeplata narodziny ze śmiercią, łączy błogostan z nieszczęściem, łzy wzruszenia przemienia w szloch rozpacz, wreszcie – miesza tytułowe: poezję z dokumentem.

„Partytura była muszlą, która mogła pomieścić w sobie Nieład: perłę świata”⁴⁴ – pisał Barba. Nieład partytury *Prologu* obejmuje cały zamęt ludzkiego, a w szczególności kobiecego, doświadczenia. „Dla mnie to jest ważne, że to jest na wskroś kobiecy spektakl” – przyznaje Mutka, wskazując zarówno na współpracę z Zosią, na inspiracje

37 Wisława Szymborska, *Chwila*, w: tejże, *Chwila*, Znak, Kraków 2002, s. 6.

38 Taż, *** (*Jestem za blisko...*), w: tejże, *Sól*, dz. cyt., s. 42.

39 Tadeusz Kantor, *Wielopole*, w: tegoż, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, tom II, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004, s. 231.

40 Wisława Szymborska, *** (*Jestem za blisko*), dz. cyt., s. 43.

41 Kamila Paprocka, *Nie można milczeć*, „Teatr” 2010 nr 11, s. 52.

42 Izabela Terebińska, *Gen poetycki, czyli historia o Pani Andzi*, „Kłamrowa Gazeta Festiwalowa” 2011 nr 6/8, s. 2.

43 Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

44 Eugenio Barba, *Spalić dom*, dz. cyt., s. 72.

literackie, do których się odwołują, jak i na nasączenia teatralnej formy własnym doświadczeniem, sięgania do własnego „ciała-pamięci”, w którym, jak pisał Grotowski, „wszystko jest napisane”⁴⁵. O ile jednak w jego spektaklach kobiece ciało i doświadczenie zostaje wykluczone lub nadane jest mu patriarchalne znaczenie, o tyle *Prolog komedii* jest, jak mówi Mutka, „na wskroś kobiecy”. Paradoksalnie zatem, korzystając z koncepcji „ciała-pamięci” Grotowskiego, która uniwersalizuje męskie doświadczenie, aktorki realizują niemalże dosłownie założenia *écriture féminine* upatrującej w ciele niezbywalny element kobiecej tożsamości, a w związku z tym swoiste narzędzie twórcze i podstawowy składnik każdego kobiecego tekstu. Kobiece pisanie to „mięiste i namiętne słowa ciała”⁴⁶ – przekonuje propagatorka idei, Hélène Cixous. O ile pełniej realizuje się ono podczas kobiecego pisanie spektaklu, gdzie ciało jest w sposób oczywisty podstawowym narzędziem pracy.

Porównanie partytury do perły, którego dokonuje Barba, jest w tym przypadku niezwykle trafne. Sekret perły jest bowiem to, że zbudowana jest z tej samej substancji, która wyściela środek muszli. Jest zatem nie tylko pilnie strzeżonym, drogocennym klejnotem, lecz przede wszystkim częścią ciała, wydaną na świat z macicy perłowej. Partytura *Prologu* staje się tym samym muszlą, która odsłania to, co dla niej najbardziej wartościowe i niepowtarzalne, a zarazem będące „perłą świata”, co rodzi się w bólu, co jest wyławiane ostrożnie z głębin doświadczenia aktorek. I choć porównanie Barby oparte jest znów, podobnie jak u Grotowskiego, o praktykę teatralną uniwersalizującą męskie doświadczenie, to przewrotnie, za jego pomocą można uchwycić istotę pracy aktorek nad *Prologiem*, jak gdyby dopiero one realizowały jej niezrealizowany, bo dotyczący kobiecego doświadczenia, wymiar.

Perła kryje w sobie jeszcze jedną tajemnicę. Powstaje bowiem jako efekt reakcji obronnej na ciało obce, które wtargnęło do wnętrza małży. To, co w niej bezcenne, jest jednocześnie dla niej dramatycznym wspomnieniem. Na pytanie, o czym jest *Prolog komedii*, aktorki odpowiadają, że „o wspomnieniach, które bywają bardziej obecne niż teraźniejszość, o postawie wobec doświadczeń, które, mimo że są trudne, nie muszą obciążać”⁴⁷. Ich mozolna praca wywlekania i wyciągania nici narracyjnych z własnych ciał przypomina nie tylko ukryty we wnętrzu muszli proces toczenia perły z perłowej macicy, lecz także cierpliwą pracę pająka, który nieprzerwanie wydobywa

z siebie kolejne nici, splatając je w przemyślaną strukturę sieci zapewniającej mu przetrwanie.

„Ku zgorszeniu pajęczycy”, którą Mutka wraz z Zosią mogłyby nazwać swoją „krewną po kądzieli”⁴⁸, Barthes nazywa teorię tekstu hyfologią, od greckiego słowa *hyphos*, które oznacza zarówno tkaninę, jak i sieć pajęczą. „Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozkłada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”⁴⁹ – pisze Barthes, a zainspirowany jego myślą dyskurs feministyczny odkrywa na nowo mit o Arachne, przemienionej w pająka tkaczce, w której odnajduje obrazową metaforę *écriture féminine*⁵⁰. Z jednej strony bowiem arachnologia jako czynność wydobywania z własnego ciała kolejnych sieci narracyjnych oddaje istotę kobiecej twórczości jako praktyki podmiotowej, z drugiej jednak pokazuje, że „kobiety piszące są w środku, we wnętrzu swego dyskursu”⁵¹ i tym samym same wpadają w zastawioną przez siebie pułapkę⁵².

Pajęczyna ciała aktorek nie więzi ich samych. Uwita z niej partytura spektaklu, stając się obiektywną manifestacją ich subiektywnego świata, wykracza poza ich własny dyskurs. „To, co przeżyte”, zostaje przeżyte na nowo, zagłuszone historie zyskują głos, wyparte poza margines widzenia życiorysy zaczynają być widzialne. „Kiedy mu powiedziano, że go wcale nie ma, nie mogąc umrzeć z żalu – musiał się urodzić”⁵³ – pisze Szymborska w wierszu pod tytułem *Prolog komedii*, pod którym to szyldem Mute i Zosia tworzą swój manifest. Tak jak bohater wiersza, tak i one rodzą się na nowo w własnym ciele-spektaklu. W jego lepką sieć łowią osobiste doświadczenia i pilnują zdobyczy, by już im się nie wymknęła. Jak pajęczyna owijająca w szczelny kokon złapaną przez siebie ofiarę, by móc szeptać bez ustanku: „Cały z nas. /Cały nasz”⁵⁴.

45 Jerzy Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, dz. cyt., s. 477.

46 Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 155.

47 Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

48 Wisława Szymborska, *Żywy*, w: tejże, *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, a5, Kraków 2007, s. 43.

49 Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 93.

50 Zob. Nancy K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 487–513.

51 Grażyna Borkowska, *Córki Miliona (O podmiocie krytyki feministycznej)*, „Teksty Drugie” 1990 nr 2, s. 83–84.

52 Zob. Urszula Śmietana, *Od écriture féminine do somatektu*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1, s. 170.

53 Wisława Szymborska, *Prolog komedii*, w: tejże, *Sól*, dz. cyt., s. 39.

54 Taż, *Żywy*, dz. cyt., s. 43.

Specjalistka od bycia pomiędzy

„Widząc ją tańczącą, z równoczesnym graniem ognistej melodii na przeszło metrowej fujarze, w tańcu wskakującą na ramiona roślego aktora, by na nich w tym wspólnym wirowaniu kontynuować swój solowy koncert, zrozumiałam, że ta smukła dziewczyna jest po prostu w każdym nerwie tańcem i muzyką, bo to ona jest muzyką”⁵⁵ – pisze jedna z recenzentek, wspominając swoje pierwsze spotkanie z Erdmute Sobaszek podczas pokazu ich pierwszego spektaklu⁵⁶. „Aktorka, z rozwianą suknią, wygląda jak derwisz w ekstazie z dwumetrową ligawką przy ustach”⁵⁷; „jest Matką Boską w jasełkach i dziewczyną w szalonym tańcu. Wywija krótką trombitą, [...] z której wydobywa bulgoczące tony i zamienia się w kozę”⁵⁸ – piszą zachwyceni recenzenci, podkreślając jej niezwykle zdolności. „Gra na wszystkich dostępnych instrumentach ludowych. Nie wiem, czy gra na listkach bzu, ale podziwiam jej wyuczenie muzyki ludowej, która od zarania towarzyszyła człowiekowi na zasadzie: *ptoska, wicie, nikt śpiwonina nie nauczył, a kozdy jek najlpesy śpiwok, heej!*”⁵⁹.

Był początek lat 90. Teatr Wiejski „Węgajty” właśnie rozpoczynał swoją działalność, a badacze teatru, krytycy i dziennikarze dopiero zaczynali zauważać jego istnienie na mapie parateatralnych społeczności alternatywnych inspirowanych się działalnością Jerzego Grotowskiego, „zarażonych etnologią”⁶⁰, zafascynowanych kulturą czynną. Gdy w tekstach wzmiankujących o historii powstania „Węgajt” wspominają Erdmute, przedstawiają ją głównie jako partnerkę życiową Wacka, założyciela teatru. Jej aktorski i muzyczny talent, interesujące wątki życiorysu czy chociażby niebanalną urodę dostrzegają jedynie i dosłownie w nawiasie. „Wacława Sobaszka [...] i jego żonę Erdmute (importowaną z NRD) połączyła przed laty wspólna pasja do tego, co w sztuce teatralnej najgłębsze, sięgające dalej niż korzenie”⁶¹ – pisze jedna z recenzentek. Zestawione ze sobą artykuły układają się w swoistą litanię, której wersy zawsze rozpocznie zwrot „jego żona”: „jego żona, Erdmute (po polsku Mutka), Niemka, która

przed laty wybrała Polskę (niezwykły talent muzyczny i taneczny)”⁶²; „Erdmute Sobaszek (przypomina trochę Renę Mirecką)”⁶³; „jego żona Erdmute, Niemka, córka pastora, który z RFN przeniósł się był do NRD, bo tam czuł się bardziej potrzebny”⁶⁴; „jego żona, Erdmute, która twierdzi, że jej ojciec pochodził z Tylży”⁶⁵; „Erdmutte, która mówi o sobie, że jest Prusaczką. Nie od Prusaków, ale od Prusów. Należy do narodu, którego już nie ma”⁶⁶; wreszcie, „Erdmute, która musiała pokonywać barierę językową i stworzyć normalny dom dla przychodzących na świat dzieci”⁶⁷.

Erdmute, Mute, Mutka. Utalentowana aktorka podobna do Reny Mireckiej, pełna pasji multi-instrumentalistka, żona założyciela teatru, matka jego dwójki dzieci, Niemka, a raczej Prusaczka, która uczy się języka polskiego ze zdumiewającą łatwością. Gdy władze odrzucają jej podanie na studia na wydział germanistyki Uniwersytetu w Berlinie, decyduje się na przyjazd do Polski. „Wyrusza w drogę wiedzioną miłością do Wacka”⁶⁸. Ma wówczas 19 lat. Jest rozdarta pomiędzy dwoma krajami, dwiema tradycjami, dwoma doświadczeniami kontrkultury, dwoma językami. Nawet ich ślub podzielony został na dwa – kościelny odbył się w Berlinie, cywilny w Polsce, gdzie postanowili zostać na stałe.

„Miałam wielką fascynację tym światem tutejszym i traktowałam te pierwsze impulsy życiowe jako rodzaj takiego poznawania czegoś naprawdę fascynującego, wspaniałego. Starałam się to wszystko chłonąć” – wspomina. Podczas gdy starszy od niej o 5 lat Wacek kończy już studia z historii sztuki, Mutka postanawia rozpocząć naukę z zakresu pedagogiki kulturalno-oświatowej. „Poprzez inny dostęp do kształcenia musiałam się dokształcić w Polsce pod kątem wiedzy humanistycznej” – wspomina ten czas Mute. Z jej perspektywy różnica między warunkami panującymi w obu państwach, jeśli chodzi o dostęp do literatury, determinowała ich sposób myślenia o kwestiach polityczno-społecznych i w dużej mierze kształtowała odmienny charakter ich działań kontrkulturowych. „Jak przyjechałam do Polski, to zauważyłam, że koledzy mieli bardzo romantyczny

55 Maryna Okęcka-Bromkova, *Warmiak z Berlinianką, Tyrolczyk z Warszawianką*, „Gazeta Warmińska” 1993 nr 10, s. 6.

56 *Historie Vincenza o prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie wg Stanisława Vincenza*. Reż. Wacław Sobaszek. Premiera: 26 marca 1988, Teatr Wiejski „Węgajty”, Jonkowo.

57 Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012, s. 226.

58 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, dz. cyt., s. 15.

59 Maryna Okęcka-Bromkova, *Warmiak z Berlinianką...*, dz. cyt., s. 6.

60 Zob. Leszek Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991 nr 3–4, s. 13–22.

61 Teresa Kłosiewicz, *Bogowie zatrzymali się...*, dz. cyt., s. 127.

62 Taż, *Hej kołęda*, „Wspólnota” 1990 nr 41/42, s. 18.

63 Tomasz Łubieński, *Dalszy ciąg*, „Teatr” 1992 nr 7/8, s. 37.

64 Jacek Poprzczyński, *Węgajty: śpiewy, tańce i łamańce. Czarowna noc*, „Polityka” 1993 nr 48, s. 9.

65 Irena Alperyte, *Śešelių krašto muzika [Muzyka krainy cieni]*, „Siaures Atenai” 1992 č. 49 [b.s.]. Wycinek prasowy dostępny w IT. Maszynopis w języku polskim dostępny w IT.

66 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, dz. cyt., s. 15.

67 Teresa Kłosiewicz, *Bogowie zatrzymali się...*, dz. cyt., s. 127.

68 Aleksandra Kosakowska, *Sztuką jest płynąć – rzecz o Teatrze Węgajty*. www.kobiecosc.pl/?p=319 [data dostępu: 18.07.2009].

stosunek do spraw społeczno-politycznych, bo mieli dostęp do literatury filozoficznej, o której ja nawet nie słyszałam” – mówi Erdmute. „Żeby było śmieszniej, tak naprawdę niemieckiej literatury przedwojennej [w NRD – K.K.] nie czytałam, poznałam [ją – K.K.] dopiero w Polsce”.

Pod koniec lat 70. wraz z grupą kolegów ze studiów zakładają Interdyscyplinarną Placówkę Twórczo-Badawczą „Pracownia”, która organizując warsztaty i spotkania, zajmowała się świadomym i twórczym uczestnictwem w kulturze. Opowiada Mute:

Odbwały się tam najróżniejsze rzeczy związane z kierunkami awangardowej sztuki XX wieku. Od początku były tam również działania parateatralne, jednak w pewnym momencie zdecydowaliśmy się na rozpoczęcie pracy aktorskiej. Tak zaczęła się moja – dość dla mnie niespodziewana – przygoda z teatrem⁶⁹.

Wraz z ogłoszeniem stanu wojennego władze zamknęły działalność placówki, a Sobaszkowie rozpoczęli poszukiwania nowej przestrzeni do pracy i życia. Azyl znaleźli w jednej z podolsztyńskich wsi, w starym warmińskim domu z podwórkiem i obszerną stodołą. „O tę chałupę potknąć się można, tak jest niewidoczna z drogi”⁷⁰ – piszą goście, którzy wkrótce tłumnie zaczną zjeżdżać z różnych stron Polski na kolejne, przywracające pamięć o tradycji premiery, wieczorne muzykowania, całonocne rozpleśy, wielodniowe kołędowania czy chodzenie z Alilujką. „Chałupa biedna jak mysz kościelna – jeśli są jakieś inwestycje, to w stodole”⁷¹, która staje się centrum życia teatralnego. „Chata bardzo skromna, prawie uboga, ale wanna i ciepła woda już są”⁷². W tych warunkach Sobaszkowie rozpoczynają wspólne życie, zarówno teatralne, jak i rodzinne. Chata pod lasem stała się wkrótce czystą formą idei nierozdzielności życia i twórczości, czymś zdecydowanie „więcej niż teatr”⁷³.

Wykraczając poza ramy teatru, budując kontrkulturową utopię jedności myślenia i działania, „Węgałty” były, jak mówi Mute, „próbą znalezienia takiego całego kosmosu” podejmowaną na przekór „drapieżnej rzeczywistości”. „Właściwie dzisiaj dopiero uświadamiam sobie, jak silna była we mnie przedtem beznadzieja, bo otaczał mnie system komunistyczny, którego doświadczyłam jako całkowicie nie do przezwyciężenia. [...] Więc dla mnie tworzenie poszczególnych

przestrzeni wolności było bardzo niezwykle”⁷⁴ – wspomina po latach. „Był taki pomysł, żeby [...] to życie codzienne to był taki świat rzeczywiście życiowo alternatywny: żeby mieć swój ogród, żeby dać dzieciom to, co rośnie w ogródku, żeby z nimi wychodzić, żeby wciągnąć je w te wszystkie zjawiska przyrody, żeby karmić piersią” – opowiada Mute, którą od zawsze przepełnia potrzeba, by „składać świat w napełnioną sensem całość”⁷⁵.

Dla mnie to było ważne, żeby była zgodność między tym, jak myślę i jak żyję. Jak myślę i co jem. I jeśli dla mnie ważnym impulsem jest świadomy stosunek do przyrody i przekonanie, że człowiek jest częścią szerszego planu przyrodniczego, to dla mnie znaczy to nic innego, tylko zakasać rękawy i pielić ogródek.

Wieloletnia uprawa węgałckiego ogrodu jest dla niej doświadczeniem niemalże formacyjnym, nie tylko jako obrazowa metafora jej stosunku do życia i do twórczości, lecz także jako swoista lekcja pokory, którą odebrała w dniu katastrofy w Czarnobylu. „Stałam wtedy nad moim pięknym, skażonym radioaktywnie ogródkiem i pomyślałam, że jesteśmy skazani na tę rzeczywistość” – mówi Mute, dla której w jednej chwili tworzenie życiowej Arkadii, której ogród mógłby być doskonałą ilustracją, stało się ułudą. „Myślenie w kategoriach wyspy jest niebezpieczne, bo kiedy nasza wyspa okazuje się utopią, to tracimy wszystko”⁷⁶. Pochyliła nad „roślinkami, które tak pięknie wzeszły”, przeżywała drugi moment zwrotny w życiu.

Pierwszy przyszedł znacznie wcześniej. Był stan wojenny. Mute gotowała właśnie obiad dla dzieci, gdy do drzwi zapukał działacz węgałckiej opozycji. Spojrzawszy na Mutkę, zapytał z politowaniem, dlaczego ta, w tak trudnym dla kraju czasie, nie zajmuje się ważniejszymi sprawami. „[To – K.K.] był moment mojego osobistego zderzenia z tym światem” – stwierdza po latach i dodaje:

Wychowałam się mając poczucie, że jestem człowiekiem. Natomiast jak przyjechałam do Polski, to przechodziłam jakiś taki rodzaj edukacji, że jestem kobietą. I próbowałam się z tym zmierzyć [...], choć było to dla mnie niezwykle wymagające, ciężkie doświadczenie, bardzo ciężkie [...]. Na zewnątrz to wygląda na jakiś taki, powiedzmy, uzasadniony czymś podział pracy – że tak jest

69 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach...*, dz. cyt.

70 Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy...*, dz. cyt., s. 17.

71 Tamże.

72 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, dz. cyt., s. 16.

73 Zob. Aldona Jawłowska, *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa 1988.

74 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute i Waclaw Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, dz. cyt., s. 246.

75 Tamże, s. 251.

76 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach...*, dz. cyt.

praktycznie, że mężczyźni to, a kobiety tamto. Dopiero podskórnie i dopiero po latach się czuje, że z tym się wiąże wartościowanie.

Dla Mute to zderzenie było podwójnie trudne – nie tylko bowiem zawiodła się na polskiej rzeczywistości, którą po przyjeździe „z kraju całkowitego zniewolenia”⁷⁷ chłoneła całą sobą „z dużym szacunkiem i dużą otwartością”, lecz także rozczarowała się doświadczeniem polskiej kontrkultury i bolesnym rozpoznaniem miejsca i pozycji kobiety w antropologicznym projekcie Grotowskiego i grup bezpośrednio lub pośrednio czerpiących inspirację z jego twórczości. „Na początku nie umiałam się od tego zdystansować” – mówi Mute, szukając wówczas sposobu na nabranie dystansu i manifestowanie niezgody na „potwierdzenie naturalnego powołania [kobiety – K.K.] do tego, co niskie, nieważne, małe, powierzchowne”⁷⁸.

Wynajdując własne drogi kreatywności i spiskując przeciw kontrkulturowym paradoksom, uprawia cichą partyzantkę i między codziennymi obowiązkami wszczyna milczącą rewolucję. „Jest godzina [...], dzieci śpią i ja mogę szybko wyskoczyć gdzieś i coś zrobić”. Zaczyna regularnie biegać. „To był konkretny warsztat ruchu, który mi bardzo wiele dał. Praca z tekstem w biegu to jednocześnie praca wewnętrzna, świadomościowa, obcowanie ze sobą i z rzeczywistością” – mówi i zaznacza, że w lesie nigdy nie biegała ścieżkami, lecz na przełaj, przemykając między drzewami. W owym „na przełaj” odkrywa esencję swojego powołania, w słowie „między” przestrzeń swojej aktywności. Dzięki biegom przełajowym kontempluje „bycie pomiędzy” – między dwoma kulturami, między dwoma doświadczeniami kontrkultury, między utopią a rzeczywistością, między doświadczeniem a jego ekspresją, między sztuką a codziennością, wreszcie między rozmaitymi rolami, które przyszło jej pełnić w życiu. „Im dalej w las, tym szerzej się otwiera/ Dolina Oczwistości” – mogłaby za Szymborską powiedzieć Mute – „Jeśli jakieś zwątpienie, to wiatr je rozwiewa”⁷⁹.

Erdmute pragnie dotrzeć do „prawdy osoby własnej”, która, jak przekonuje Anna Wyka, wyłonić się może jedynie „z czegoś tak trudnego do zracjonalizowania, co można by nazwać «pomiędzyścią»”⁸⁰.

77 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, dz. cyt., s. 242.

78 Pierre Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. Lucyna Kopciwicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 42.

79 Wisława Szymborska, *Utopia*, w: tejże, *Widok z ziarnkiem...*, dz. cyt., s. 101–102.

80 Anna Wyka, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1993, s. 163.

Starając się wygrać, wytańczyć i wyśpiewać na scenie swoje doświadczenie, tym samym dowartościowuje to, co liminalne, nieokreślone i subwersywne. Nadając ramy „temu, co przeżyte”, tworzy partyturę *Prologu* i jednocześnie pozwala własnemu doświadczeniu swobodnie przez nią przepływać w coraz to nowych jego ekspresjach teatralnych. Na swoje barki bierze też doświadczenia innych, opowiadając o nich poprzez swoje sceniczne wcielenia. Nakładając na siebie kolejne poziomy ekspresji doświadczenia w postaci improwizacji teatralnej, staje się mediatorką między własnym doświadczeniem a jego artykulacją sceniczną oraz między narracyjną artykulacją doświadczenia innych – w postaci wysłuchanych przez nią wspomnień i zebranych opowieści – a ich sceniczną interpretacją zaproponowaną przez nią samą. W procesie wytwarzania znaczenia „tego, co przeżyte” Mute staje się zaangażowaną antropolożką doświadczenia, która stanowi integralną część procesu badawczego – „zarówno zbiera, jak i wytwarza wyobrażenia”⁸¹, ale też wsłuchując się w głos Innych, pozwala, by i oni owo wyobrażenie kształtowali. Jej praca teatralna staje się tym samym idealnym modelem badania ludzkiego doświadczenia – badania będącego osadzoną w szerszym kontekście rozmową, podczas której jej partnerzy wspólnie negocjują wizję rzeczywistości⁸². Jako sprawna negocjatorka znaczeń Mute z właściwą sobie akrobatyczną czujnością porusza się w przestrzeni „pomiędzyści”, czyniąc z niej nie tylko przestrzeń odpowiednią dla antropologa doświadczenia, ale przede wszystkim pewnego rodzaju relację otwartości na Innego. „Jestem specjalistką od bycia pomiędzy, co jest mało cenione społecznie” – stwierdza i dodaje: „To wymaga mniejszej arystokracji intelektualnej, a większego wyrobienia praktycznego”.

Refleksja o arystokracji intelektualnej, która według rozpoznania Mutki jest zjawiskiem obecnym „bardzo silnie w środowisku teatralno-antropologicznym”, do jakiego zalicza liczne post-grotowskie zespoły, towarzyszy jej, odkąd przyjechała „z kraju całkowitego zniewolenia do najswobodniejszego «baraku w obozie», jakim była Polska”⁸³. Ze względu na wcześniejszy brak dostępu do „obowiązujących” w środowisku polskiej kontrkultury lektur, w kręgi kontrkulturowych intelektualistów weszła z opóźnieniem. I choć przyznaje, że „oczywistą wartością jest zaplecze intelektualne” polskiej alternatywy teatralnej, to sposób, w jaki ta z niego korzysta, sprawia,

81 Wojciech Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1992, s. 114.

82 James Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, przeł. Joanna Iracka, Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995 nr 3–4, s. 25–29.

83 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, dz. cyt., s. 242.

że z perspektywy większości odbiorców to, co próbuje przekazać, jest niezrozumiałe. W charakterze wzoru Mute stawia dobrze jej znany młody niemiecki teatr alternatywny, jak mówi, „mniej intelektualny, bardziej społeczny”. Opowiada:

To, co zachodnie demokracje mają przećwiczone, to to, że można być elitą, ale jeśli elita nie jest w stanie ogółowi społeczeństwa tłumaczyć tak, żeby ogół społeczeństwa zrozumiał, o co chodzi, to ogół społeczeństwa nie jest w stanie pełnić przynależnej mu w demokracji roli [...]. To, czego polskiej kontrkulturze brakowało, to sama świadomość tego, że była ekskluzywna intelektualnie, co zawsze wymaga znalezienia odpowiedniej ścieżki komunikacji.

Erdmute zatem, mając za sobą doświadczenie zderzenia się z arystokracją intelektualną teatralnej kontrkultury w Polsce, bardzo uważa na to, by działania teatralne „Węgajt” nie prowadziły do jakiegokolwiek wykluczenia. Jako specjalistka od bycia pomiędzy szuka takiego sposobu komunikacji między mieszkańcami okolicznych wsi a teatrem, który stanowiłby, jak mówi, „swojego rodzaju język uniwersalny, czytelny dla ludzi o różnym przygotowaniu intelektualnym”⁸⁴. Znalazłszy rozwiązanie w zwrocie ku tradycji, kieruje „Węgajty” w stronę teatru obrzędowego, który zarówno uwodzi ją „energią bezpośredniego spotkania człowieka z człowiekiem”⁸⁵, o jaką trudno w opartej na anonimowej komunikacji współczesności, jak i przekazuje „inny wymiar istnienia, nieznany już w zurbanizowanym świecie”⁸⁶. To dlatego Sobaszkowie decydują, że trzy razy do roku, od początków swojego istnienia, Teatr Wiejski „Węgajty” wyruszać będzie na wyprawę. Wpisując się w cykl kalendarza obrzędowego funkcjonującego w tradycji wsi, a tym samym powracając do najstarszych parateatralnych form, tuż po Nowym Roku, Teatr wędruje z kolędą, w karnawale odwiedza gospodarzy w zapustnych maskach, a w okresie wielkanocnym chodzi „po Alilujkach”. Wyprawy mają postać barwnej karawany, idącej ze wsi do wsi ze światłem i muzyką, od domu do domu, by wspólnie z gospodarzami śpiewać, tańczyć i radować się ze świątecznego czasu. „Po miastach uczeni, światli ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami. U nas,

na kolędzie, cały teatr przychodzi do chaty”⁸⁷ – przytacza słowa Stanisława Vincenza Wacek, a Mute dodaje – „dążymy do tego, by odwiedzić wszystkie domy danej wsi, nie zważając na wewnętrzne podziały. Jest to niezwykle trudne, czasami wręcz niemożliwe”⁸⁸.

„Ludzie «Węgajt» nazywają to wędrowaniem do krainy Rachmanów”⁸⁹ – pisze zaprzyjaźniony z Teatrem historyk i filolog czeski, Petr Jokeš, odwołując się do starego karpackiego podania o żyjącym w niedostępnych górach mitycznym ludzie, który dzięki swojej życzliwości i sile modlitwy utrzymuje ten świat w ryzach. „Są pośrednikami między niebem i ziemią – pisze Jokeš – tak dobrzy, że w świecie ludzi nie mogliby egzystować”. Utopijna kraina Rachmanów wyraża tym samym tęsknotę za czasoprzestrzenią, w której spełnia się idea Święta – pielęgnowania tego, co międzyludzkie, a w szerszym kontekście – mądrego współistnienia wspólnot czy narodów. Za sprawą węgajkich działań kraina Rachmanów urzeczywistnia się w polskiej chacie, gdzie zmarznięci kolędnicy zaproszeni są „do środka, do kominka, do buzującego ognia, do gorącej herbaty pitej z blaszanych kubków. I to jest chyba dalszy ciąg małego misterium, jednoczącego ludzi tak bardzo obecnie pozamykanych w sobie”⁹⁰ – stwierdza Bożena Ulewicz.

„Zgiełk otaczający nas sprawia, że [...] skłonni jesteśmy takich ludzi między bajki lub między dziwactwa włożyć”⁹¹ – pisze o Sobaszkach Aleksandra Domańska, a jednak działania tych węgajkich Rachmanów choć na ten jeden zimowy wieczór potrafią zniwelować niesnaski w podzielonej sporami wsi. „Wielokrotnie za drzwiami domostw, pozornie przed nami zamkniętymi, dochodziło do najbardziej cennych spotkań”⁹² – przyznaje Mutka, zdolna podczas jednego wieczoru nieustannie wchodzić i wychodzić z roli, wcielać się z postaci w postać, słowem – robić wszystko, by tylko ośmielić gospodarzy do włączenia się w parateatralne działanie. Dopiero ich udział bowiem – ich reakcje, śmiech, żywiołowe komentarze – na-

84 Erdmute Sobaszek, *Pedagogika teatralna w akcji*, w: *Tisz Aneks. Kto kocha edukację? O edukacji w teatrze*, red. Łada Jurasz-Dudzik, Peter S. Rieth, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008, s. 128.

85 Tamże.

86 Tamże, s. 126.

87 Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, tom I: *Prawda starowieku*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2002, s. 109.

88 Erdmute Sobaszek, *Przygotowania do wyprawy*, w: *Inna szkoła teatralna. Kolęda. Zapusty. Alilujki*, red. Magdalena Kotlewska, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, Węgajty 2007, s. 16.

89 Petr Jokeš, *Divadlo na kraji lesa [Teatr na skraju lasu]*, „Lidové Demokracie” [Ludowa Demokracja] 1994 ze dne 7 července [z dnia 7 lipca], s. 35. Wycinek prasowy dostępny w IT. Maszynopis w języku polskim dostępny w IT.

90 Bożena Ulewicz, *Teatr pod strzechą*, „Posłaniec Warmiński” 1990 nr 10, s. 9.

91 Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy...*, dz. cyt., s. 17.

92 Erdmute Sobaszek, *Przygotowania do wyprawy*, dz. cyt., s. 16.

dają widowisku sens. Niczym mityczna Rachmanka, Mute odnawia zatem międzyludzkie relacje, poruszając się w przestrzeni „pomiędzy” – między tradycją a współczesnością, człowiekiem a człowiekiem. „Kolędnicy są jak przybysze, pośrednicy między światami, między kosmosami” – pisze Magdalena Bartnik. „Burzą zastany porządek, po ich wizycie już nie jest takie samo. Burzą, by wprowadzić nowe drgania, rytm, nowe krążenie”⁹³. „Kiedy w domu, do którego wchodzi kolędnicy, Gospodarze wyłączają telewizor, zmienia się optyka” – stwierdza z kolei kolędująca z „Węgajtami” Zosia Bartoszewicz. „Uwaga [...] ogniskuje na tym, co się dzieje na żywo, pomiędzy ludźmi, pośrodku kuchni czy pokoju. To, że ktoś wyłącza telewizor, z własnej woli, znaczy, że warto zaryzykować odstępstwo od normy, a to już naprawdę coś”⁹⁴.

Wywołując u mieszkańców wsi chęć podjęcia ryzyka i zrobienia dla kolędujących przebiezańców wyjątku od reguły, Mute, skryta za zapustną maską, odważnie wkracza w przestrzeń „pomiędzy”. Strasząca Gospodarzy rogatą kozą Mutka-kolędniczka improwizuje w ramach ustalonej partytury, którą buduje sama, korzystając z podszeptów tradycji ludowej mającej swoje własne rozwiązania dla obrzędowego teatru. Wydawać by się mogło, że w swoich działaniach jest wierną realizatorką idei Grotowskiego. Wierność ta jest jednak pozorna. Erdmute jest bowiem rewolucjonistką we własnym kraju. Uwewnętrzniając filozofię Grotowskiego, czyni z niej zarówno oręż, jak i panujący porządek, przeciwko któremu wszczyna rewolucję. Mute-Rachmanka szukająca pojednania nie godzi się z arystokracją intelektualną polskiej kontrkultury i chowając się pod maskarą dwugarbnego wielbłąda, odwiedza nie tylko wiejską chatę, ale i przestrzenie społecznie wykluczone: domy pomocy społecznej, schroniska dla bezdomnych, więzienia. Nie wspina się „na wyżyny refleksji na poziomie meta”, jak mówi o podejściu innych teatrów kontrkulturowych w Polsce, lecz po skończonej maskaradzie biesiaduje razem z gospodarzami, „praktykując wartości”⁹⁵, takie jak spotkanie, bycie razem, wzajemność. „Gospodyni przynosiła świąteczne ciasta i kielbasy, a gospodarz przepijał do kolędników” – relacjonuje jeden z uczestników wyprawy. „Nieraz w ruch szły instrumenty:

skrzypce, klarnet, akordeon i bęben”⁹⁶ i zapomniawszy o kolędach, rozpoczynało się wielogodzinne tańcowanie. Wówczas Erdmute angażując się w spotkanie całą sobą, „zaczyna tańczyć szaleńczo z ligawką, przemieniając się w rogatą kozę, która przynosi szczęście (jak wierzą wszyscy przyjmujący kolędników)”⁹⁷ i nie obawiając się bycia śmieszną, niepoważną, dba o to, co międzyludzkie.

Rachmanka

Śpiew powoli zbliżał się do chałupy. Kolędnicy podchodzili, brnąc w kopnym śniegu, zatrzymywali się przed wejściem lub obchodzili chałupę wkoło: „Dobryj wieczir tobi, panie gospodariu. Radujsia! Oj radujsia zemle, Syn Bożyj narodziwsia!”. Po chwili na zewnątrz domu zapalała się lampa, drzwi wejściowe otwierały się szeroko i gospodarz, najczęściej milcząc, zapraszał do środka. Każde jego słowo i tak zagłuszyłby śpiew, który z nieskończonych śnieżnych obszarów wtargnął nagle do niskiej kuchni⁹⁸.

Z kolędą „Węgajty” wędrują nie tylko po okolicznych wsiach, ale i wsiach Beskidu Żywieckiego, Beskidu Niskiego i Bieszczad, nawet odległej Huculszczyzny. Wyprawiają się dwukrotnie – zgodnie z kalendarzem świąt katolickich i prawosławnych⁹⁹. Formę korowodu, a także wystawianej w chatach Szopki Noworocznej, charakteryzuje synkretyzm rozmaitych zwyczajów, wśród których prym wiedzie tradycyjne karpackie widowisko kolędnicze zwane „spektaklem domowym”¹⁰⁰. O tradycji kolędniczej na Warmii pisze Mariusz Gniadek: „Przed Wigilią chodzono z Szemlem, w czasie świąt i nowego roku kolędowano z Kozą, a wszystko kończył przemarsz z gwiazdą podczas święta Trzech Króli”¹⁰¹. W węgajcką kolędę Sobaszkowie wkomponowali wszystkie te elementy, łącznie z figurą warmińskiego

93 Magdalena Bartnik, *Notatki, szkice, wiersze*, w: *Inna szkoła teatralna*, dz. cyt., s. 22.

94 Zofia Bartoszewicz, *Drzwi zamknięte, drzwi otwarte*, w: *Źródła i przyszłość. 4 żywioły. Work in progress*, red. Joanna Wichrowska, Wydawnictwo Stowarzyszenia „Teatr Węgajty”, Węgajty 2012, s. 39.

95 Tamże.

96 Jerzy Welter, *Teatr Wiejski Węgajty: Raduj się ziemio*, „Gazeta Krakowska” nr 25 z 1 lutego 1993.

97 Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012, s. 226.

98 Jerzy Welter, *Teatr Wiejski Węgajty*, dz. cyt., s. 5.

99 Zob. Leszek Kolankiewicz, *Rozmaite gry zawodząc*, w: tegoż, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 317.

100 „Spektakl domowy” jest stworzonym przez Wacka na początku lat 90. kolażem różnych motywów z karpackiej kolędy, uzupełnionym o warmińską maskarę bociana i inne, coraz to nowsze postacie. Zob. Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, *Fieldwork Project (Projekt Terenowy)*, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2002, s. 150–154.

101 Mariusz Gniadek, *Kolęda: powrót do teatralnych korzeni*, „Teatr” 1997 nr 1, s. 44.

lajkonika, zwanego Szemlem, którego znaleźli na strychu i odnowili na potrzeby wypraw – nawiązując do oryginału, wypełnili go świeżym sianem i powlekli białą, lnianą tkaniną, zostawiając prawdziwe włosie i skórzane uszy.

Scenki z tradycyjnymi maskami są ważnym elementem scenariusza zimowych odwiedzin, równie istotnym, co składanie gospodarzom świątecznych życzeń czy wspólne kolędowanie. Obok Szemla w wyprawach bierze udział bocian i wielbłąd oraz ulubiona postać Mutki, rogata koza w kozuchu, zwana przez nią po niemiecku *Neujahrsbock*. Teatralny język kolędowania nie jest jednak jedynie kompilacją stałego zestawu motywów – mimo wyraźnej afirmacji kultury tradycyjnej „Węgajty” starają się przekraczać tradycję. „Żywa tradycja nie zawsze wróży coś dobrego”¹⁰² – mawia Wacław, mając na myśli wszelkie nacjonalizmy czy ksenofobię wiejskich środowisk, które niekiedy przybierają agresywne formy, tak niepojęte dla ich otwartego, „życzliwego jak dom”¹⁰³ teatru. Stąd, zamiast odwoływać się do „żywej tradycji”, takiej, która popadła w rutynę, jest podtrzymywana siłą nawyku i koniecznością odróżnienia się od innych, Sobaszkowie posługują się zaczerpniętym od Mickiewicza terminem „tradycji żywej”, której kultywowanie nie wyczerpuje się w rekonstruowaniu obyczajów. Mickiewiczowska „tradycja żywa” jest „prawdą puszczoną w obieg”¹⁰⁴ – pielęgnowaniem przeszłości w sposób twórczy, z pożytkiem dla teraźniejszości. Dlatego, obok tradycyjnych maszek, w „Węgajtach” powstają nowe postaci związane ze współczesną rzeczywistością. Rodząc się z istotnych dla każdego z kolędników tematów, są próbą artykulacji ich doświadczeń dokonywaną za pomocą tradycyjnej techniki tworzenia masek. „Z krainy snu, pragnienia, ale też lęku i zawstydzenia przychodzą maski” – zwierza się z kolei kolędująca z „Węgajtami” Justyna Wielgus. „Byty zrodzone z naszych ciał, myśli, sekretów, niewinnych przestępstw. To spotkanie z Innym zamieszkującym nas samych”¹⁰⁵. Z tej perspektywy gipsowy odlew twarzy kolędnika, będący pierwszym etapem tworzenia maski, jawi się wręcz jako akt symboliczny. „Najważniejsze są maski” – stwierdza Ewa

Jarzębowska. „Praca nad nimi jest wstrząsem, odkrywa się pokłady energii i emocje na co dzień nie dostępne”¹⁰⁶.

Przygotowane przez uczestników maski odgrywają kluczową rolę także podczas Zapustów, szczególnie w widowisku przygotowanym na Ostatki, gdzie występują obok tradycyjnych przebierańców. Węgajkie Zapusty, związane nierozdzielnie z karnawalem, wykorzystują elementy warmińskiej tradycji oraz żydowskiego święta Purim, chociażby w postaci jadącego na białym Szemlu na przedzie korowodu Księcia Zapusta, który nosi maskę Króla Purimowego. „Synkretyzm jest tu źródłem teatru”¹⁰⁷ – stwierdza Magdalena Bartnik, a obok tradycyjnej, rogatej kozy w węgajckim korowodzie bierze udział wielbłąd, który nawiązuje do tradycji islamu.

Finałem ostatkowego obrzędu jest rozples – taneczna, karnawałowa zabawa zamykająca dwutygodniowe wędrowanie przebierańców, która „teoretycznie nie ma końca”¹⁰⁸. „Młodzi ludzie w dżinsach i bawełnianych bluzach tańczący siarczyste polki sprawiają dość niecodzienne wrażenie”¹⁰⁹ – relacjonuje Agnieszka Fryz-Więcek. Swoimi wrażeniami dzieli się też Mariusz Gniadek:

Tancerze ocierają o święte pojmowanie czasu,
są zawieszeni w trwaniu. Taniec ten z zasady prowadzi
do wyczerpania. Umożliwia prawdziwie wieczne zanurzenie się
w tańcu, aż do momentu, kiedy już dalej nie można. Gorzałka
znacznie wspomaga tańczących, służy do wydłużenia czasu trwania,
do odsunięcia końcowego momentu”¹¹⁰.

Gdy jednak rozples dobiegnie końca, na kolejny nie trzeba będzie długo czekać. Tuż po Wielkim Poście „Węgajty” rozpoczynają bowiem wiosenne kolędowanie, którego zwyczaj zachował się jeszcze na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim. Na „Allelujki”, „chodzenie z Alilujką” czy też „chodzenie po wołoczebnem”, jak się mówi na północno-wschodnim krańcu Polski, wyprawiają się na Suwalszczyznę, do Dziadówka, małej wioski nad jeziorem Hańcza. „Rączki podnosim, o wołoczebne prosim” – mówią Alilujnicy, odwiedzając domy z pieśniami wielkanocnymi i wieńczącym Alilujkę,

102 Wacław Sobaszek, *Schodzenie na ziemię*, w: *Inna szkoła teatralna*, dz. cyt., s. 57.

103 Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty*, dz. cyt., s. 210.

104 Adam Mickiewicz, *Wykład XIII*, w: tegoż, *Literatura słowiańska – Kurs trzeci i czwarty. Dzieła zebrane*, tom XI, przeł. i oprac. Leon Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 250.

105 Wypowiedź Justyny Wielgus. Cyt. za: *Fragmenty internetowej „rundy” powarsztatowej, luty 2007*, w: *Inna szkoła teatralna*, dz. cyt., s. 39.

106 Ewa Jarzębowska, *Magia masek*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” nr 37 z 13 lutego 2006.

107 Magdalena Bartnik, *Gdzie zapust chodzi*, „Didaskalia” 2006 nr 72, s. 60.

108 Mariusz Gniadek, *Rozples w Węgajtach (szkic o Teatrze Wiejskim „Węgajty”)*, „O, Bara bara” nr 5, s. 3 [b. r.]. Wycinek prasowy dostępny w IT.

109 Agnieszka Fryz-Więcek, *Teatr za wsią*, „Gazeta Krakowska” nr 146 z 28 czerwca 1994, s. 4.

110 Mariusz Gniadek, *Rozples w Węgajtach...*, dz. cyt., s. 3–4.

synkretycznym widowiskiem z maskami i błaznem. „Chodzimy po kołędzie, od domu do domu, od wódki do wódki, od ogórka do kiełbasy, od radosnego uśmiechu pani Halinki do rechotu bezzębego młodzieńca Józia”¹¹¹ – opowiadają kołędnicy, dźwigając ze sobą wielkie instrumenty – wielkich rozmiarów bęben, kontrabas czy dwumetrową ligawkę, na której gra głównie Mutka. Zgodnie z tradycją po wieczornym spektaklu granym drugiego dnia świąt rozpoczyna się uczta Alilujników, „wielki bal – jajecznicza i sznabs”¹¹², który zamyka sezon tej osobliwej „Innej Szkoły Teatralnej”, bo tak nazywają Sobaszkowie coroczny cykl kołędowania, zapustów i alilujek. Nabór na kolejny rozpocznie się dopiero przed Bożym Narodzeniem.

W „Innej Szkole Teatralnej” biorą udział nie tylko praktycy teatru, lecz także amatorzy, przede wszystkim studenci. Teatr obrzędowy nie wymaga aktorskiego rzemiosła na poziomie zawodowym, a tworzenie widowiska jest jedynie środkiem do celu postawionego zupełnie gdzie indziej. Z uwagi na to, że adepci węgajckiej sztuki przyjeżdżają do Sobaszków z ośrodków akademickich z całego świata, ich „przybycie i działanie [jako – K.K.] grupy «obcych» na terenie społeczności wsi zawsze niesie [...] znamiona prowokacji”¹¹³. Dla mieszkańców wsi, często nieufnych wobec inności, wejście w interakcję z nieznanym, nierzadko mówiącym w obcym języku, stanowi też nie lada wyzwanie, co – jak wynika z prowadzonej przez Mute mimowolnej obserwacji przemian zachodzących na wsi – zmienia się w czasie. „Niegdyś otwarte i gościnne społeczności wiejskie stawały się coraz bardziej zamknięte – wspomina Mute zmiany zaobserwowane jeszcze w latach 90. – coraz częściej spotykaliśmy na naszych drogach ludzi o nastawieniu ksenofobicznym”¹¹⁴. By przeciwdziałać tak negatywnym procesom, szczególnie wśród najmłodszego pokolenia, Mute zaczęła włączać w twórcze kultywowanie wiejskich świąt kalendarzowych także miejscowe dzieci. Widząc ich dziecięcą frustrację będącą reakcją na rozmaite problemy patologiczne w rodzinie – nie tylko zachowania nacjonalistyczne, lecz przede wszystkim obecny na wsi problem alkoholizmu – Mute rozpoczyna pracę nad autorskim programem zwanym „Pedagogiką teatralną w akcji”. Do projektu zaprasza zarówno nauczycieli i świetliczanki z okolicznych wsi na terenie gminy Jonkowo, jak i zaprzyjaźnionych artystów czy zajmujących się resocjalizacją i socjoterapią wykwalifikowanych

pedagogów. „Dla mnie sprawy dzieci zawsze były bliskie” – przyznaje. „Mnie to bardzo mocno kręci i robię to nawet, jak się wali i pali”. I choć w warsztatach pomaga jej Wacek, to kierownictwo nad tym obszarem działalności Teatru Wiejskiego „Węgajty” sprawuje Mutka. „Właściwie od początku prowadzenie i przewalczenie tego było moim zadaniem” – stwierdza i dodaje: „Nie zadaniem, a misją”.

„Jeśli kochamy nasze dzieci, to nie odkładajmy ich kształcenia na przyszłość, «lepsze czasy»!”¹¹⁵ – apeluje Mutka, zaangażowana w swoje działania, które stają się dla niej nie tylko indywidualną drogą twórczej samorealizacji, lecz także społecznym powołaniem. Mówi Mutka:

Dzieci wiejskie otrzymują w domu mniejsze wsparcie, mniejszą rolę odgrywają w ich rozwoju rozmowy z rodzicami, większą – działania manualne i obrazkowy świat telewizji. W szkole uczą się w pewnym sensie, że są mniej wartościowe. A [...] niska samoocena tworzy samonapędzający się proces „wypadania” ze ścieżek, jakie proponuje system edukacji”¹¹⁶.

Wiedząc zatem, że lokalna szkoła nie jest w stanie odkryć potencjału dzieci, bo proponuje wyłącznie narzędzia kształcenia oparte na przekazie werbalnym i pamięciowym przyswajaniu wiedzy, który dzieciom na wsi sprawia niekiedy trudność, Mute poprzez warsztaty zanurzone w tradycji, wymagające zupełnie innej aktywności, pomaga dzieciom odbudować ich pewność siebie. To, że pracują w swoim własnym środowisku – chociażby chodząc po wsi z kołędą czy przygotowując korowód sobótkowy – sprawia, że w oczach swojej społeczności zyskują uznanie i mogą na nowo zawiązywać relacje między sobą a otoczeniem, tym razem zbudowane na poczuciu własnej wartości.

Nawet najprostszy warsztat teatralny jest bowiem dla każdego dziecka wyzwaniem – nie tylko zachęca je do przewyciężenia własnych ograniczeń, lecz także wymaga interakcji z grupą rówieśników zaangażowanych w twórczy proces. Mute nie raz miała okazję widzieć, jak dzieciaki z jednej klasy czy podwórka, nie będące dla siebie na co dzień grupą wsparcia, podczas prowadzonych przez nią warsztatów teatralnych zaczynają ze sobą współpracować. „Teatr stał się katalizatorem określenia przez nich ich własnych problemów, nieraz ich własnego, przemilczanego dotąd bólu”¹¹⁷ – wyjaśnia Mute.

111 Katarzyna Łukasiewicz, *Wyprawa Wielkanocna 2011*, w: *Źródła i przyszłość*, dz. cyt., s. 33.

112 Gustaw Juzala, *Semantyka kołęd wiosennych. Studium folklorystyczno-muzykologiczne*, Wydawnictwo IAE PAN, Warszawa 2012, s. 59.

113 Erdmute Sobaszek, *Przygotowania do wyprawy*, dz. cyt., s. 16.

114 Taż, *Pedagogika teatralna w akcji*, dz. cyt., s. 126–127.

115 Taż, *Pianino, akordeon i gitara*, „Biuletyn informacyjny Gminy Jonkowo” 1991 nr 3 [b. s.]. Wycinek prasowy dostępny w IT.

116 Taż, *Pedagogika teatralna w akcji*, dz. cyt., s. 128.

117 Tamże, s. 132.

„Miałam wrażenie, że pierwszy raz mówiły o czymś, co dla nich było bardzo ważne”¹¹⁸ – dodaje, wsłuchując się w głos uczestników warsztatu, którzy pod jej czujnym przewodnictwem decydują się na własną wypowiedź teatralną będącą ekspresją ich doświadczeń.

Dzięki działaniom Mutki dzieci uczą się artykułować swoje doświadczenie i pewniej określać same siebie w relacji z otoczeniem. Jej warsztat tym samym wpisuje się w działania zgodne z koncepcją kontinuum stworzoną przez Jean Liedloff, które prekursorka rodzicielstwa bliskości definiuje jako ciąg doświadczeń odpowiadających oczekiwaniom i skłonnościom człowieka kształtującym się w trakcie procesu poznawania. Swoją teorię Liedloff ugruntowała podczas prowadzonych w wenezuelskiej dżungli badań nad sposobem wychowania dzieci przez kobiety z plemienia Indian Yequana, gdzie dziecko od urodzenia jest nierozłączne z matką – wszędzie noszone czuje się bezpiecznie, a jednocześnie uczestniczy w jej doświadczeniu i znajduje się w centrum życia wspólnoty. W tym czasie jedynym jego zajęciem jest „uczenie się, co to znaczy być”¹¹⁹. Kiedy zaczyna pełzać czy raczkować, rola matki polega już tylko na tym, że jest osiągalna, gdy dziecko ją woła lub samo do niej powraca. Nie do niej należy kierowanie jego aktywnością ani też osłanianie go przed niebezpieczeństwem, przed którym doskonale potrafi chronić się samo¹²⁰. Takie działanie Liedloff nazywa zgodnym z kontinuum dziecka.

Odkrywając i szanując podmiotowość dziecka, Mute pozwala mu „uczyć się, co to znaczy być” – nie tylko osadzonym w tradycji, lecz przede wszystkim z samym sobą, a w dalszym planie – z drugim człowiekiem. „Jako dorośli jesteśmy zarozumiali, przyzwyczajeni traktować dzieci jak naszą własność”¹²¹ – stwierdza Wacław, zafascynowany potencjałem drzemającym w dziecięcych aktywnościach obserwowanych przez niego podczas prowadzonych przez Mute warsztatów. „Czy zabawy dzieci nie są skarbnicą, która przechowuje tajemnice kultury?”¹²² – zastanawia się, podając jako przykład ludową zabawę „Stary Niedźwiedź mocno śpi”, w której dostrzega przeblask dawnych księżycowych kultów płodności. „Gdy się patrzy, jak one się bawią, można nieraz dostrzec taką intensywność przeżyć, takie zanurzenie się w roli, pełne troski i czułości, że podobieństwo

z obrzędem nasuwa się samo”¹²³ – stwierdza Wacek, gdy tymczasem Mutka w ramach „Pedagogiki teatralnej w akcji” proponuje dzieciom cykl warsztatów, podczas których przypomina dawne ludowe gry i zapomniane zabawy starszych pokoleń. I znów – poprzez konieczność współdziałania i trzymania się ustalonych zasad gry – działania Mutki, odbywające się pod hasłem „Księga gier”, skonsolidowały małe dziecięce społeczności, a ujarzmiona zasadami rywalizacja pomogła dzieciom odreagować negatywne emocje, przeciwdziałając tym samym coraz częściej obecnej między nimi agresji.

Warsztaty oparte na prostych zabawach miały jednak nie tylko wymiar socjoterapeutyczny. Mutce bowiem nie chodzi jedynie „o to, by dzieci [...] «funkcjonowały» w sprawnie działającym i napełnionym sensem organizmie społecznym, tylko o to, by same mogły ten organizm tworzyć”¹²⁴. By tak się stało, wrażliwa Rachmanka jako ta, która ma stać się akuszerką procesu twórczego, wzbudza w sobie doznania, jakie towarzyszą dziecięcemu odkrywaniu świata i jako dorosła próbuje na nowo rozpoznać swoistość dzieciństwa. Jej praktyki, mające prawdziwie antropologiczny charakter z uwagi na odkrywanie Innego w sobie oraz siebie w Innym, bliskie są twórczości Jana Dormana, która w ujęciu Krystyny Miłobędzkiej jawi się wręcz jako inscenizacja procesu poznawania. Kiedy Dorman inscenizował na scenie jednocześnie dwie równoległe rzeczywistości – świat dziecka i świat dorosłego – nie tylko przekonywał uczestników widowiska, że ich równouprawniona i przepełniona wzajemnym szacunkiem koegzystencja jest możliwa, lecz także ukazywał możliwe między tymi dwoma kosmosami połączenia. W jego spektaklach obecny był zatem trzeci wymiar rzeczywistości – rzeczywistość poznawana – za-inscenizowana dzięki odwołaniu się do logiki dziecięcej zabawy, która, jak przekonuje Krystyna Miłobędzka, polega „na przystosowaniu świata do siebie, na swobodnym włączeniu rzeczywistości w obszar Ja, na całkowitym, subiektywnym włączeniu ludzi, przedmiotów, zdarzeń w niezupełnie świadome czy nieświadome własnej autonomii życie wewnętrzne”¹²⁵. Uznanie i docenienie życia wewnętrznego dziecka zgodnie z prawem kontinuum, praktykowane zarówno przez Dormana, jak i przez Mute, można uznać za projekt antropologiczny oparty na myśleniu o dziecku jako o Ja, a jednocześnie o Ja jako dziecku. Widząc w dziecku „Odmieńca” czy „Przybysza”¹²⁶, Mutka

118 Tamże, s. 133.

119 Jean Liedloff, *W głębi kontinuum*, przeł. Cezary Urbański, Mamania, Warszawa 2010, s. 71.

120 Zob. tamże, s. 181.

121 Wacław Sobaszek, *Małe dzieci miewają wielkie sny*, „Warmia i Mazury” 1983 nr 11 [b. s.]. Wycinek prasowy dostępny w IT.

122 Tamże.

123 Tamże.

124 Erdmute Sobaszek, *Pedagogika teatralna w akcji*, dz. cyt., s. 133.

125 Krystyna Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1990, s. 58–59.

126 Zob. Krystyna Miłobędzka, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

buduje nową antropologię dziecka, która staje się efektem nie tylko jej zaangażowanej i uważnej obserwacji, lecz także postawy twórczej, która zarówno dla dzieci z gminy Jonkowo, jak i dla niej samej staje się jedną z wielu dróg prowadzących do umocnienia jej własnej podmiotowości – jako matki i jako aktorki.

„Czułość, jaką ma się w nogach”

Scena 3. Erdmute Sobaszek jako Linoskoczek w *Prologu komedii*.

Zosia siedząc okrakiem na wielkim bębnie ustawionym pod ścianą, uderza w niego raz po raz. Jednocześnie na dziecięcej piszczałce wygrywa fanfarę zwiastującą kolejny cyrkowy numer. Tym razem Mutka staje się tresowaną małpą z cyrkowej menażerii, która domagając się oklasków, prezentuje widzom wyuczone sztuczki. Za chwilę jednak małpia ruchliwość w ciele aktorki ustanie i zamieni się w lekkość poruszeń akrobatki, która baletowym krokiem podejdzie do stołu, następnie z charakterystyczną dla siebie gracją przewróci mebel na bok i zamieniwszy go w cyrkowy przyrząd do akrobacji, będzie przybierać przy nim rozmaite pozy. Subtelna gimnastyczką nie pozostanie długo. Stojąc w przysadzystym rozkroku, przymierza się do stołu niczym muskularny osilek do podnoszenia ciężarów. Gdy przy dźwięku Zosinej piszczałki uniesie stół na plecach, stanie się nie tylko cyrkowym atletą, ale i Atlasem dźwigającym na barkach całe sklepienie niebieskie. Mute odstawia stół na podłogę. Gdy na powrót „stół jest stołem”¹²⁷, ona przestaje być umiśnionym atletą.

Teraz ruchy Mutki są zdecydowane, a gesty władcze. Zamaszystym krokiem podchodzi do grającej na bębnie Zosi i wrywa jej pałkę, która w jednej chwili stanie się pejcem cyrkowego tresera. Zosia, niczym „zwierzę, które nauczono tańczyć kijem i skąpym kęsem”¹²⁸, wodzi uważnym wzrokiem za swoim nauczycielem i podąża we wskazanym przez niego kierunku. Ku przerażeniu stworzenia treser wykonuje raptowny zamach pejcem, ale uderza nim jedynie w podłogę. Zatrzymując szpicrutę przy łapach zwierzęcia, kreśli długą linię prowadzącą aż do przeciwległej ściany. Wytresowany drapieżnik stawia pierwszy krok na linii i w mig staje się gibkim, podniebnym akrobatą. „Linoskok rozpoczął właśnie swe dzieło”¹²⁹.

127 Wisława Szymborska, *Przy winie*, dz. cyt., s. 30.

128 „Jestem nieomal jako zwierzę, które nauczono tańczyć kijem i skąpym kęsem” – wyznaje umierający linoskoczek pochylonemu nad nim Zaratustrze. Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Waław Berent, Tenet, Gdynia 1991, s. 16.

129 Tamże, s. 15.

Powoli i spokojnie, odważnie i ostrożnie zarazem, z „czułością, jaką ma się w nogach”, idzie ku Mutce, która z równie „cierpliwą zwinnością, w wyrachowanym natchnieniu”¹³⁰ posuwa się po sznurze z drugiej strony. Ten niezwykle spacer po linii przepełniony jest ekwilibrystką piruetów, szaleństwem akrobatycznych figur. Kobiety zaczynają śpiewać – najpierw nieśmiało, potem coraz pewniej. Ich głosy sprzęgają się w nostalgicznym duecie, a eteryczne dźwięki płyną rzewnie „z trapezu na/ trapez, w ciszy po/ po nagle zmiłkłym werblu, przez/ przez zaskoczone powietrze”¹³¹. Wraz z ustaniem melodii akrobatki kończą swój popisowy numer. Kłaniają się lekko, mimo skrywanego pod uśmiechem zmęczenia. „Mozolnie lekko”¹³² – jakby napisała Szymborska, „letko” – jakby powiedziała pani Andzia.

Po raz kolejny w tej opowieści powraca motyw cyrku i podniebnych akrobatów. „Kimże są, powiedz, owi wędrowni linoskoczkowie,/ ci nieco jeszcze szybciej niż my mijający, których od rana/urabia, komu, komu na uciechę/ nigdy niesyta Wola?”¹³³ – pyta Rainer Maria Rilke zainspirowany *Rodziną cyrkowców* Pablo Picassa. Linoskoczek to postać pobudzająca wyobraźnię nie tylko poetów i malarzy, lecz także humanistów podejmujących refleksję o podmiotowości i tożsamości istoty ludzkiej. Dla Fryderyka Nietzschego byli oni kluczową metaforą wyjaśniającą sens ludzkiej egzystencji i ustanawiającą jej ontologiczny status. „Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem”¹³⁴ – pisał, dostrzegając w tym nieustannym balansowaniu na chybliwej ścieżce łączącej ponadludzki świat boskości i podludzki życia zwierzęcego¹³⁵ prawdziwy dramat człowieczej istoty. Podobną intuicję posiadał Rilke, dopatrując się w ćwiczących akrobatach „naskakujących [...]parzących się zwierząt”¹³⁶. Czy zatem i Mute wraz z Zosią, przeobrażając tresowaną bestię w postać linoskoczka, podskórnie przeczuwają ich przedziwne pokrewieństwo? Czy kiedy wchodzi na niedostępną zwykłym śmiertelnikom ścieżkę, czują, że z każdym krokiem zanurzając się w swój niebiański śpiew, przekraczają ziemską kondycję człowieka?

130 Wisława Szymborska, *Akrobata*, dz. cyt., s. 49.

131 Tamże.

132 Tamże.

133 Rainer Maria Rilke, *Piąta elegia*, w: tegoż, *Elegie duinejskie*, przeł. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 29.

134 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 10.

135 Zob. także: Jean Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, przeł. Aleksandra Ołędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976 nr 9, s. 316.

136 Rainer Maria Rilke, *Piąta elegia*, dz. cyt., s. 31.

„Patrzając na nich, widzę, że powinien mieć w sercu pobożność, bo ich niełatwa ruchliwość święci się w milczącym rytuale”¹³⁷ – pisał Guillaume Apollinaire. Analizując te słowa, Jean Starobinski przywołał starożytne popisy gimnastyków wykonywane podczas obrzędów pogrzebowych, gdzie skok akrobaty stawał się symbolem zwycięstwa życia nad śmiercią. Czy podobne skojarzenie miała Mutka, czyniąc z *Prologu komedii* swoiste archiwum, w którym chroni zdarzenia zepchnięte w niepamięć – zarówno z własnego życia, jak i z życiorysów bohaterki spektaklu – i jako skacząca akrobatka w sposób symboliczny chce odnieść zwycięstwo nad przemijaniem?

Z każdym krokiem śmiertelnie poważny linoskok ryzykuje życie. „Niebezpieczne to przejście, niebezpieczne podróże, niebezpieczne wstecz pogłądanie, niebezpieczne trwożne zachwianie i zatrzymywanie się”¹³⁸. Lawirując między życiem a śmiercią, podniebny akrobata musi osiągnąć mistrzostwo w sprytniej taktyce stawiania kroków, w podstępnych technikach ciała, w wypracowanej przez siebie strategii przetrwania. Spacer po linie jest wyzwaniem, jakie rzuca nie tylko losowi, ale i prawom natury. Łamiąc zasady grawitacji, buntuje się wobec kosmicznej dyscypliny i przekracza nieprzekraczalne. Balansując w napięciu i pielęgnując osiągniętą równowagę, która raz zachwiana może przepaść na zawsze, uprawia osobliwą poetykę przestrzenną. Każdy jego krok jest swoistą „figurą wędrowną”, która dla „retoryki chodzenia” jest tym, czym dla języka figury stylistyczne¹³⁹ – odejściem od pewnego porządku, sofistyczną sztuczką, językowym kuglarstwem. Za pomocą „mowy błędzących kroków” linoskoczek ustala własne zasady poruszania się w przestrzeni i w sposób twórczy, wbrew siłom ciężenia, ustanawia nowy ład.

Czy to przypadkiem nie bunt drzemający w podniebnym akrobacie, niezgoda na zastany porządek i subwersywna siła każdego jego ruchu sprawiły, że Erdmute tak często odwołuje się w swojej własnej pracy warsztatowej do jego postaci? Linoskoczek bowiem nie tylko pojawia się we wspólnie realizowanym z Zosią spektaklu, lecz przede wszystkim jest głównym bohaterem etiud teatralnych, nad którymi samodzielnie pracuje Mute, od wielu lat traktując je jako swoją indywidualną drogę twórczej aktywności. „To był taki monodram oparty na *Elegiach duinejskich* Rilkego” – opowiada. „Co jakiś czas do tego wracam i to jest ważnym źródłem energii dla mnie”.

U Rilkego, podobnie jak u Apollinaire’a, świat linoskoczków jest zawieszony w tym, co pomiędzy. Rozpięty między niebem a ziemią,

życiem a śmiercią, między tym, co boskie, a tym, co zwierzęce, jest królestwem rozchwiania, choć każde niezaplanowane poruszenie grozi upadkiem. Wszelkie podejmowane działania tej podniebnej krainy koncentrują się wokół misterium przejścia¹⁴⁰, którego sam linoskoczek wydaje się personifikacją. Jego ciało poprzez mozolną pracę przebyło ścieżkę od ludzkiej niezdarności do niezwyklej sprawności, od braku precyzji ruchów do największego ich zdyscyplinowania. Jest uosobieniem tymczasowości i przemiany, liminalności i bycia na pograniczu. Nic dziwnego, że Erdmute, „specjalistka od bycia pomiędzy”, tak dobrze się z nim rozumie.

„Okazało się, że są takie treści, których nie mogę we wspólnej pracy realizować” – stwierdziła Mute w pierwszych latach węgajckiej pracy teatralnej. To właśnie wtedy rozpoczęła indywidualne studium nad etiudami zainspirowanymi *Elegiami* Rilkego. Zaczynając jak zwykle od improwizacji, zagłębiała się w „ciało-pamięć”, by wyprowadzać z niego nici łączące jej biografię z losem bliskiego jej, nieszczęsnego linoskoczka. Powoli, krok po kroku, starając się nie stracić równowagi, tworzyła partyturę poszczególnych scen, pod którą szemrała milcząca na co dzień podpartytura jej własnej historii. Cała była liną, „liną nad przepaścią”¹⁴¹, rozpiętą między własnym doświadczeniem a próbą jego ekspresji w formie teatralnej. „Oto, co wielkiem jest w człowieku, iż jest on mostem, a nie celem” – stwierdził Zaratustra, podziwiając podniebną wędrowkę linoskoczka. „Oto, co w człowieku jest umiłowania godnem, że jest on przejściem i zanikiem”¹⁴².

Z liminalnej przestrzeni „przejścia i zaniku” uczyniła Mutka obszar, po którym porusza się w swojej pracy teatralnej. Zamyślona nad zawieszonym w ryzykownej tymczasowości linoskoczkiem uprawia swój „teatr znikającego i rozmytego śladu”, przepełniony pośólkłymi kliszami pamięci, które starannie poddaje renowacji. Podsycia w sobie charakterystyczną dla akrobaty niezgodę na zastany porządek, jednocześnie wypełnia go kontrkulturowym duchem. Każdy na swój sposób pragnie – on wobec przestrzeni, ona wobec pamięci – być siłą subwersywną. Pokrewieństwo dusz sprawia, że wiążą się ich losy. Za pomocą „mowy błędzących kroków”, na pograniczu światów i wbrew przyjętym zasadom linoskoczek przekracza to, co nieprzekraczalne; Mute natomiast, przepełniona niezgodą na nieobecność kobiet w historii polskiej kontrkultury, wykreślanie i wymazywanie ich dokonań, pomijanie i spychanie na margines ich losów, zanurza się w strumień własnego doświadczenia i wydobywa z niego przemilczane, wspólne

137 Cyt. za: Jean Starobinski, *Portret artysty...*, dz. cyt., s. 316.

138 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 10.

139 Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 98–103.

140 Zob. Jean Starobinski, *Portret artysty...*, dz. cyt., s. 318.

141 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 10.

142 Tamże.

dla każdej z nich, wątki. W kolejnych etiudach podejmuje odważną „próbę znalezienia własnego kosmosu”, stworzenia „różnych małych przestrzeni odrębności, przestrzeni wolności, w tym sensie «kontra»”¹⁴³, gdzie można opowiadać o swoim doświadczeniu po wielokroć – za każdym razem inaczej, za każdym razem korzystając z innych inspiracji.

„To nigdy oficjalnie nie weszło do repertuaru” – mówi Mute o swojej pracy nad poematami Rilkego. „Przez bardzo długi czas uznawałam, że to nie jest spektakl, tylko etiuda, więc przez długi czas to było pokazywane w sytuacjach warsztatowych [...]. Dopiero w ostatnim okresie sama sobie powiedziałam, że to jednak jest spektakl”. Czy to odwaga linoskoczka dodała jej otuchy?

* * *

Był 7 sierpnia 1974 roku, mglisty, nowojorski poranek, kiedy Philippe Petit zdecydował się na pierwszy krok na linie rozpiętej między wieżami World Trade Center na wysokości 450 metrów od ziemi. „Panował niezwykle spokoj, w środku tego szaleństwa poczułem nadzieję i radość” – wspomina. „Musiałem podjąć decyzję i przenieść ciężar ciała ze stopy stojącej na dachu na stopę na linie. [...] Ten krok [...] pewnie zakończy moje życie, ale z drugiej strony coś, czemu nie chciałem i nie mogłem się oprzeć, wzywało mnie na tą linę. Czułem bliską śmierć”¹⁴⁴. Na czarnobiałych zdjęciach dokumentujących jego wyczyn wydaje się jednak niezwykle opanowany. Oburącz trzymając kilkunastometrową, elastyczną tyczkę, dzięki której łatwiej balansuje ciałem i mimo podmuchów wiatru ma kontrolę nad punktem ciężkości swego ciała. W tym dryfującym między chmurami cieple delikatność, spokój i subtelność ruchów spotykają się z butnością czy wręcz beczelnym zuchwalstwem wobec losu. „Dla mnie sprawa jest prosta: w życiu trzeba iść po krawędzi, trzeba nieustannie się buntować” – stwierdza Mute-linoskoczka i stawia swój pierwszy krok na linie. „To jednak jest spektakl” – powtarza na głos tak długo, aż usłyszy to całą sobą.

Ta, która stąpa po krawędzi

Powiedzieć o ciele przedstawionym na obrazie René Magritte’a, że jest pokawałkowane, to za mało. Choć złożone z kilku fragmentów, stanowi swoistą całość, której trudno wyznaczyć początek

143 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute i Waclaw Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, dz. cyt., s. 246.

144 *Człowiek na linie*. Reż. James Marsh. USA, Wielka Brytania 2008.

i koniec. Zbudowane jest z przedziwnej, plastycznej masy, która niczym wałek z plasteliny toczony przez niewprawne ręce przesciska się między zbyt mocno przyciskającymi go palcami, tworząc to zgrubienia, to przewężenia na całej długości. Obiekt rozciąga się, zawija, skręca, a jego części płynnie przechodzą w siebie nawzajem. Mimo surrealistycznego charakteru formy niektóre jej fragmenty przedstawione są na tyle realistycznie, że rozpoznać można po nich bez trudu, że jest to postać kobieca.

Kobieta ma trzy głowy i dwie twarze, jakby ich właścicielka gubiła się w projektach samej siebie. Raz chce być seksowna, zakłada wówczas pończochy, które zmysłowo oplatają jedną z jej nóg, raz zamienia się w bezkształtną masę. Kreśli rozmaite wizje siebie samej, z których każdą porzuca, by rozpocząć szkic w innym miejscu. Rozpływa się w mnogości ról, które pełni – jest niosącą życie matką, artystką, która szuka ukojenia w muzyce, pełniącą wartość wojowniczką, wreszcie syreną, przebiegłą *femme fatale*, która usidla ofiary „śpiewem słodkopląnnym”¹⁴⁵. Będąc w nieustannym procesie stwarzania się na nowo, jest czystą możliwością.

Obraz nosi tytuł *Ćwiczenia akrobaty*. Niczym najlepsza ilustracja do wiersza Szymborskiej, akrobata Magritte’a „spiskuje od głowy do stóp/ przeciw takiemu, jakim jest” i w swojej plastycznej formie „chyttrze się przez dawny kształt przewleka”¹⁴⁶. Zwinięty niczym ślimak, podobny jest do linoskoczków Rilkego, których „nigdy nie syta wola” „skręca [...] / rozkręca, / zwija, rozwija, wywija [...] / podrzuca [...] w górę, łapie na nowo”¹⁴⁷. W dążeniu do doskonałości, a tym samym w nieustannym rzucaniu wyzwań losowi, niepokorni bohaterowie *Elegii* nigdy nie ustają. Buńczuczni i pełni pychy, stawiają życie na szali, by w swojej sztuce dojść do maestrii. Jednak za „czystym Niedoborem”¹⁴⁸, który z każdym krokiem przekraczają, czai się jedynie „pusty Nadmiar”¹⁴⁹, a ich ekwilibrystyczny popis na rozpiętej na wysokości linie staje się niczym więcej ponad „możność pozbawioną substancji”¹⁵⁰.

145 „Szaleniec, kto się zbliży i Syren tych śpiewy/ Usłysz! On nie ujrzy nigdy, póki żywy, / Ni małżonki, ni dziatki, ni ziemi rodzinnej:/ Tak go szczeruje śpiew tych Syren słodkopląnni, / Które siedzą na łące, a wkoło nich gnaty/ Ludzkie leżą stosami i ciało wyschłych szmaty”. Homer, *Odyseja*, przeł. Lucjan Siemiński, pieśń XII.

146 Wisława Szymborska, *Akrobata...*, dz. cyt., s. 49.

147 Rainer Maria Rilke, *Piąta elegia*, dz. cyt., s. 29.

148 Tamże, s. 31.

149 Tamże.

150 Jean Starobinski, *Portret artysty...*, dz. cyt., s. 319.

Akrobata Magritte'a cały jest esencją. Jej nadmiar rozplywa się w rozmaitych kierunkach, przekraczając możliwości, jakie daje ciało. Jest go za dużo, co staje się dla niego swoistym dramatem. Będąc wszędzie i wszystkim, przestaje być czytelny, robi się niezrozumiały, potworny. „Nasz system wartości społecznie uznany, uznaje [tylko – K.K.] tych, co idą daleko w jedną stronę” – stwierdza Mute Sobaszek.

W języku greckim przymiotnik „najdalszy” określa się słowem *akros*, którego pierwsze znaczenie to „znajdujący się na samym brzegu, końcu, wierzchołku”. W znaczeniu tym swój początek mają znaczenia kolejne: „najwyższy, szczytowy, najdalszy, najgłębszy; wybitny, doskonały; największy, najsilniejszy”. Od przymiotnika *akros* pochodzi także grecki rzeczownik *akris*, oznaczający „szczyt góry”, a z kolei od niego przymiotnik *akraios*, co oznacza „mieszkającego na wysokościach”. Od słowa *akros* pochodzą też różne złożenia, wśród których jest także *akrobateo*, czyli „chodzić na palcach, wspinać się na szczyt, kroczyć dumnie”. Zgodnie z etymologią zatem, akrobata to „ten, który stąpa po krawędzi”. Być może jednak słowo *akrobateo* kryje w sobie więcej znaczeń?

Drugi jego człon – *bateo* – utworzony został bowiem od czasownika *baino*, co znaczy „iść, kroczyć, stąpać”. W starogreckich tekstach jednak czasownik ten występuje także w innym kontekście. W anonimowym epigramacie zawartym w zbiorze *Anthologia Graeca*¹⁵¹ słowo *bateo* odnosi się do biologicznej czynności „pokrywania samicy”. Było też określeniem jednego z bogów, strzegącego pasterzy, opiekuna lasów i pól, Pana. Grecy nazywali go *aigi-bates*, które tłumaczyć należy jako „ten, który wchodzi na kozy, dosiada kóz”, najprawdopodobniej w kontekście erotycznym. Czy zatem akrobata byłby nie tylko tym, który stąpa po krawędzi, co wynika wprost z etymologii, lecz także, uruchamiając wodze interpretacyjnej fantazji, tym, który pokrywa i łączy w jednym ciełe (*bateo*), to, co odległe od siebie, niekiedy skrajne (*akraios*)?

„Przeżyłam jako dramat życiowy [to – K.K.], że mi przyszło tyle ról na raz pełnić” – zdradza Mute Sobaszek, wskazując na przepełniający ją „jakiś rodzaj frustracji niepójścia wystarczająco daleko w każdą z nich”. Rozerwana między rozmaitymi projektami samej siebie niczym bohaterka obrazu Magritte'a może być wszystkim na raz, z ekwilibrystycznym zacięciem „przewlekając się” co krok przez kolejny obraz samej siebie. Jest akrobatką – tą, która stąpa po krawędzi. Ryzykuje życie, „budując rozpaczliwie swoje poczucie, kim

jest”. „Nigdy niesyta wola”, tak charakterystyczna dla podniebnych sztukmistrzów, zaczyna przepełniać też Mutkę. Postrzega ją jako „specyficzny rodzaj głodu”, „potrzebę wewnętrzną, bez której nic się nie uda”¹⁵². Swoje „doświadczenia-zmagania”¹⁵³ próbuje nazwać, lecz mieszczącej w sobie skrajności akrobatce układają się one zawsze w pary przeciwieństw. Notuje Mute:

zachłanność – poprzestawanie na małym
determinacja – dystans
szaleństwo – umiarkowanie
bezpośredniość – konwencjonalność
dawać – uczestniczyć
ryzyko – bezpieczeństwo¹⁵⁴.

„Takich biegunów jest więcej” – stwierdza, tworząc z nich osobistą „skalę Richtera do mierzenia wewnętrznych trzęsień”¹⁵⁵. Rozkołysane podczas warsztatu emocje stara się jednak balansować w ciełe. Dla tej, która stąpa po krawędzi, każdy wstrząs bowiem grozi śmiertelnym upadkiem.

* * *

W dniu 23 maja 1966 roku René Magritte, przeczytawszy powstałe z inspiracji jego malarstwem *Słowa i rzeczy* Michela Foucaulta, pisze do autora dwa listy, w których dzieli się swoimi rozważaniami o istocie myślenia. Naturą myśli jest to, że, choć niewidzialna, podobna jest do tego, co podejmujący ją widzi, słyszy i poznaje – „sta się tym”, pisze Magritte, „co przedkłada mu świat”. Pojawia się rozdźwięk między widzialną rzeczywistością a niewidzialną ideą, któremu malarstwo, podobnie zresztą jak inne dziedziny sztuki, starają się przeciwdziałać. Każde dzieło sztuki byłoby zatem widzialną reprezentacją niewidzialnej myśli. „Niewidzialne byłoby zatem czasami widzialne?” – zastanawia się malarz i dodaje: „Pod warunkiem, że myślenie stworzone zostało wyłącznie z widzialnych figur”¹⁵⁶.

„Lubię sobie [...] tworzyć, budując rozpaczliwie swoje poczucie, kim jestem” – zdradza Mutka, starając się, by niewidzialne doświadczenie przekuć w widzialną, performatywną formę i za jej pomocą

151 *Greek Anthology with an English Translation*, tom III, red. Willam Roger Paton, W. Heinemann and G. P. Putnam's sons, London – New York 1915. www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg7000.tlg001.perseus-grc3:9.317 [data dostępu: 28.09.2016].

152 Erdmute Sobaszek, [bez tytułu], w: *Inna szkoła teatralna*, dz. cyt., s. 41.

153 Tamże, s. 40.

154 Tamże.

155 Tamże.

156 René Magritte. Cyt. za: Michel Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 64.

opowiedzieć zarówno sobie o sobie samej, jak i innym o doświadczeniu będącym w pewien sposób doświadczeniem formacyjnym dla kobiet teatralnej kontrkultury Polsce. „[Mnie – K.K.] bardzo na tym zależało, żeby składać świat w napełnioną sensem całość”¹⁵⁷ – mówi, uprawiając swoiście kobiece „życiopisanie”, przedsięwzięcie zarówno intymne, jak i poprzez swój misyjny charakter wplecione w tkankę społeczną. „Ono jest związane z działalnością samotniczą, z jakimś świadczeniem sobą”¹⁵⁸ – stwierdza. Mutka świadczy całą sobą – tak artystycznymi przedsięwzięciami, jak codziennością. „Czułam, że świat stoi w swoim miejscu właściwym, jak to robię, a jeśli tylko o tym mówię, to nie bardzo. To też miało swoje konsekwencje w budowaniu własnej drogi i dojścia do swojej własnej kreatywności” – opowiada. „Może to jest niemieckie, purytańskie, protestanckie, że liczy się tylko to, co robisz?” – zadaje sobie pytanie, po czym znajduje właściwe określenie. „Kobiece” – stwierdza.

„Widzialne może być skryte, natomiast niewidzialne niczego nie kryje – można je poznać lub zignorować, nic więcej”¹⁵⁹ – pisze Magritte. Mute nie jest ignorantką. Choć skryta za figurą akrobaty, zasłonięta woalem kolejnych inspiracji literackich, ma w sobie śmiałość linoskoczka, by z wyczuciem i zachowaniem równowagi stawiać kolejne kroki w głąb swojego doświadczenia. „Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia, / a to by oznaczało, / że kimś całkiem innym”¹⁶⁰ – może stwierdzić za Szymborską, nie ustając w zadziwianiu siebie samej.

W każdym podejmowanym przez siebie działaniu teatralnym wsłuchuje się we własną, tętniącą podskórnie podpartyturę i wciąż na nowo odkrywa się w zachwycie. „Bardzo trudno o tym mówić, bo zamiast poznawania poprzez wiedzę mamy tu do czynienia z poznawaniem poprzez doświadczenie. Jest to rodzaj wiedzy przekazywanej na drodze inicjacji”¹⁶¹ – mówi, poruszając się w przestrzeni niebezpiecznej, naznaczonej tym, co liminalne. „Jestem specjalistką od bycia pomiędzy” – oznajmia z mocą, choć zdaje sobie sprawę, że bycie na pograniczu jest, jak mówi, „mało cenione społecznie”. „Zaniechaj tych myśli” – uspokoiłby ją jak konającego linoskoczka Zaratustra – „tyś z niebezpieczeństwa uczynił[a] powołanie, tem się nie gardzi”¹⁶².

157 Wypowiedź Erdmute Sobaszek. Cyt. za: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, *Rozmowa 05*, dz. cyt., s. 251.

158 Tamże.

159 René Magritte. Cyt. za: Michel Foucault, *To nie jest fajka*, dz. cyt., s. 64.

160 Wisława Szymborska, *W zatrzęsieniu*, w: tejże, *Sól*, dz. cyt., s. 9.

161 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach...*, dz. cyt.

162 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 16.

Katarzyna Kułakowska

Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce

Warszawa 2017

Badania finansowane przez Narodowe Centrum Nauki

nr rej. projektu: 2014/15/N/HS2/03863

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki

oraz Rektora Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Katarzyna Kułakowska, Warszawa 2017

© Copyright for this edition by Instytut Teatralny

im. Zbigniewa Raszewskiego

Wydanie I

Printed in Poland

ISBN 978-83-63276-83-6

Redakcja naukowa

Agata Adamiecka-Sitek

Korekta i indeks

Monika Krawul

Wybór ikonografii

Katarzyna Kułakowska

Projekt okładki, skład

bękarty

Recenzenci

dr hab. Ewa Guderian-Czaplińska, prof. UAM

prof. dr hab. Wojciech Józef Burszta

Fotografia na okładce

Anna Zubrzycka z grupą Cyganów w Szaflarach (1978).

Archiwum OPT „Gardzienice”.

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

ul. Jazdów 1

00-467 Warszawa

www.instytut-teatralny.pl

:nstytut+eatralny