

MAGDALENA HASIUK,
ERDMUTE SOBASZEK

Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy

Rozmowa¹

Magdalena Hasiuk: Kiedy w 1977 roku przyjechałaś z NRD na stałe do Polski, nie miałaś doświadczenia teatralnego, a jedynie muzyczne...

Erdmute Sobaszek: Niewielkie. Przerwałam naukę w szkole muzycznej, ponieważ nie odnalazłam w niej przestrzeni do rozwoju. Chciałam na przykład nauczyć się improwizować, a to przestało moich nauczycieli. Już wtedy miałam przekonanie, że jestem człowiekiem słowa, choć równocześnie interesowałam się muzyką. Jeszcze przed 1977 rokiem wielokrotnie przyjeżdżałam do Polski, między innymi na Jazz Jamboree do Warszawy. Z kolei w Niemczech ogromnym przeżyciem, przekroczeniem socrealistycznej sztampy, była dla mnie inscenizacja *Diabłów z Loudum* Krzysztofa Pendereckiego w berlińskiej Staatsoper. Należałam do fanów teatru. Chodziłam do teatrów, które wówczas w Berlinie wschodnim były konwencjonalne, bardzo silnie inspirowane Brechtem. Poza tym w moim domu rodzinnym robiliśmy teatr.

M.H.: Grywaliście przedstawienia?

E.S.: Mama inscenizowała, dzieci grały, najważniejszym widzem był ojciec. Skrzynka z dziwnymi ubraniami, wykorzystywanymi jako kostiumy, stanowiła istotny element pokoju dziecięcego. Mielśmy też teatrzyk lalkowy. Taki styl wychowania funkcjonował w wielu mieszczańskich domach. Grywaliśmy bajki, także przez nas wymyślone. A ja bardzo utożsamiałam się z rolą czarownicy. To jest chyba moja rola życiowa [śmiech].

M.H.: Ale zawodowo zajęłaś się teatrem już w Polsce, w Interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badawczej „Pracownia” (1977–1981).

E.S.: Nie od początku istnienia Pracowni funkcjonował w niej teatr. Decyzja, by grywać w małych miasteczkach spektakle adresowane do konkretnych społeczności, oddziaływać na rzeczywistość, zapadła w 1979 roku. Od jesieni zamykaliśmy się w sali Olsztyńskiej Pantomimy Głuchych przy ulicy Okopowej, która znajdowała się dwie kondygnacje powyżej pomieszczeń Pracowni, i ćwiczyliśmy.

M.H.: Jak wyglądały te ćwiczenia?

E.S.: Były to różne ćwiczenia fizyczne, których cel stanowiła praca z ciałem. Poza niektórymi członkami i człon-

kiniami Pracowni uczestniczyły w nich także zaprzyjaźnione z nami osoby, między innymi Wiesław Wachowski – bardzo ciekawy i odważny artysta olsztyński, który odegrał ważną rolę w moim życiu. Z tej praktyki narodził się spektakl *Podróż do wielu odległych krajów świata*. Byłam wtedy w ciąży i w przedstawieniu grałam muzykę. Po premierze kontynuowaliśmy ćwiczenia. Zostawiałam wózek ze śpiącym dzieckiem w portierni budynku, a sama pracowałam w sali. Gdy dziecko płakało, karmiłam je i wracałam do ćwiczeń.

M.H.: Kiedy po raz pierwszy wystąpiłaś jako aktorka?

E.S.: W kolejnym spektaklu *Skacząca myszka* zagrałam rolę tytułową. Chcieliśmy przygotować przedstawienie dla dzieci i zachęcić je do aktywnego udziału. Na tym etapie już samodzielnie pracowałam aktorsko. Mieszkaliśmy wtedy z Wackiem [Sobaszkiem] w Uniszewie, a tam w ramach własnej aktywności można było tylko biegać.

M.H.: W jaki sposób przygotowywaliście ten spektakl?

E.S.: Podobny proces powtarzał się podczas pracy nad kolejnymi przedstawieniami. Wacek przyniósł tekst – przetworzoną literacko piękną indiańską baśń o tym, jak myszka, wędrując szczytem gór, oddaje swoje oczy i zostaje pochwycona przez orla. Widzi jego oczami, bo jest w nim. Początkowo, podobnie jak grupa, nie rozumiałam, po co Wacek zaproponował ten tekst. Jednak w trakcie pracy wszyscy bardzo mocno zaangażowaliśmy się w temat. Tekst Briana Pattena jest rzeczywiście bardzo dobry. Wacek prowadził pracę artystyczną, podobnie jak w przypadku wcześniejszych *Podróż*..., aczkolwiek tam więcej miejsca zajmowała kreacja zbiorowa. W tym przypadku praca opierała się na ćwiczeniach. Podczas prób pokazywaliśmy różne elementy ćwiczeń przetworzone w sceny.

M.H.: Jak pracowaliście nad poszczególnymi scenami?

E.S.: W pierwszej scenie odwoływaliśmy się do zdania, z którego wynikało, że rodzina myszy żyje pod korzeniami wielkiego drzewa. Stworzyliśmy obraz myszy, które biegają w półmroku. Z tego, co pamiętam, wyglądało to w ten sposób, że jako grupa tak długo pracowaliśmy nad tym zdaniem, aż znaleźliśmy mysi sposób bycia. Praca poszczególnych aktorów z Wackiem polegała na tym, że na propozycje wykonawcy reżyser odpowiadał sugestiami w stylu: „Tak bardziej, tak mniej”. Na pewno aktor nie dostawał instrukcji: „Przejdź z lewej strony sceny do prawej. Stań w tym miejscu i powiedz to zdanie”. Jako aktorki i aktorzy próbowaliśmy coś proponować i wspólnie pracowaliśmy nad naszymi propozycjami. Ważna była obecność w grupie Jenny Burniewicz, która w trakcie pracy nad *Skaczącą myszką* nie działała jako eurytmiczka, ale jej wrażliwość estetyczna odcisnęła piętno na tym spektaklu. Dwie moje propozycje weszły do przedstawienia. Było to działanie głównej bohaterki, która wyskakiwała ze skrzynki. Stworzyłam też mysie maski i marionetkę. Myszka, żeby dowiedzieć się ważnych rzeczy, podskakiwała bardzo wysoko. Dlatego postanowiłam, że działając jako Myszka,

wystąpię w masce, a do scen skoków przygotowałam dość dużą mysią marionetkę, którą unosiłam. Nosiła ona identyczną maskę jak ja.

M.H.: Gdzie graliście ten spektakl?

E.S.: W domach dziecka, w szkołach integracyjnych, w miejscach pobytu dzieci i młodzieży z niepełnosprawnościami. Bardzo fajnie zadziałał. Po zakończeniu przedstawień spotykaliśmy się z dziećmi i prosiłiśmy je o rysunkowe komentarze. Pamiętam dobre, żywe spotkania. Pozostała we mnie tęsknota za robieniem kolejnych podobnych przedstawień. Losy tego spektaklu były jednak burzliwe. Praca nad nim i jego życie zostały przerwane przez stan wojenny, podczas którego Pracownia została zamknięta. Z kolei w 1984 roku pojawiło się zaproszenie z Holandii i grupa prezentowała tam przedstawienie w różnych ośrodkach antropozoficznych, w których teatr dla dzieci jest bardzo ważny. Spektakle zostały świetnie przyjęte, towarzyszyły im spotkania i rozmowy. Reakcje Holendrów były entuzjastyczne, podkreślali, że choć sami robią spektakle w odmienny sposób, nasz miał inny rodzaj życia i był dla nich ciekawy. Nie wystąpiłam w Holandii. Już wcześniej, gdy spodziewałam się drugiego dziecka, zostałam zastąpiona w roli. Potem z kolei przez jakiś czas koncentrowałam się na życiu rodzinnym.

M.H.: Czy *Skacząca myszka* stanowiła łącznik między pracą prowadzoną w Pracowni oraz w Ośrodku Działań Teatralnych „Pracownia”, tworzonym w latach 1982–1986 w Węgajtach?

E.S.: Można powiedzieć, że w ostatnim roku działań Pracowni koncentrowały się one na grupie teatralnej. Choć nie wszyscy zaangażowali się w teatr, na przykład Ewa Wołoczko prowadziła własne projekty. Oczywiście Pracownia organizowała też inne wydarzenia, ale to praca Teatru Wehikuł, bo tak się nazwaliśmy, stanowiła podstawę jej działań. W pewnym sensie Pracownia jako grupa teatralna w czasie stanu wojennego przeniosła się do Węgajt. Pracowaliśmy tam wtedy w składzie: Jenny Burniewicz, Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Waldemar Piekarski i ja z Wackiem. My, jako jedyni z grupy, zamieszkaliśmy też w Węgajtach od jesieni 1982 roku.

M.H.: Jak wyglądała praca Ośrodka Działań Teatralnych „Pracownia” w Węgajtach?

E.S.: W pierwszym okresie nie prowadziliśmy codziennej pracy teatralnej. Organizowaliśmy warsztaty. Początkowo nie brałam w nich udziału, gdyż byłam bardzo zaabsorbowana dziećmi. Do pracy warsztatowej zaczęłam dołączać w 1984 roku. Wówczas zrobiliśmy warsztat z grupą teatralną z Holandii, którą gościliśmy. Wacek i Rysiek Michalski prowadzili też bardzo istotną pracę nad uwagą – *Ćwiczenia w postrzeganiu ruchu i samego siebie*. Te warsztaty odegrały ważną rolę w moim życiu artystycznym. Były inspirowane pracą Jerzego Grotowskiego, prowadzoną między innymi przez zespół Teatru Źródeł w Kolonii na Mazurach, w której uczestniczyli Wacek i Rysiek. W *Ćwiczeniach w postrzeganiu ruchu i samego siebie* prowadzący nie przejmowali praktyk Grotowskiego, ale

odwoływali się do jego sposobu myślenia o teatrze i pracy z ciałem i uwagą. Struktura działań stanowiła pewien kod. Celem różnych wariantów ćwiczeń fizycznych wykonywanych w powtarzalnym rytmie było studiowanie organiczności ciała, a równocześnie praktykowanie uwagi. Wyglądało to na przykład w ten sposób, że przez godzinę staliśmy w bezruchu albo przez godzinę wirowaliśmy. Żeby to zrobić, trzeba było nad tym dużo wcześniej pracować, bo działania były bardzo wyczerpujące fizycznie.

M.H.: Czy to wówczas, po jednym z warsztatów, Piotr Borowski wypowiedział słynne i powtarzane słowa: „Oni nas tu chcieli zaj...ć”?

E.S.: Tak, to było dokładnie wtedy.

M.H.: Kto tworzył ćwiczenia?

E.S.: Na przykład ćwiczenie *Pajak* stworzył Ryszard Michalski. Nie byłam wtedy współtwórczynią ćwiczeń, ale kilkakrotnie uczestniczyłam w pracy prowadzonej przez Ryśka i Wacka. Potem pracowałam samodzielnie. Na tym zresztą polegał etos, że każdy pracował dla siebie. Widzieliśmy pozostałe osoby działające wokół, ale każde z nas pracowało samo ze sobą bez nawiązywania dialogu z innymi. Prowadzący dawali nam wiele wskazówek, ale Ćwiczenia... polegały na tym, że jeden ruch lub bezruch wykonywaliśmy na tyle długo, że każdy wiedział, co i jak ma robić. W ten sposób sam zamieszkiwał inaczej we własnym ciele i zyskiwał inną jego świadomość. Bardzo głęboko weszłam w tę pracę. Mogę nawet zaryzykować opinię, że ze swoją świadomością ciała weszłam w te ćwiczenia trochę inaczej, „po swojemu” i nieco głębiej niż Rysiek i Wacek. Czułam to. Zawsze na zakończenie Ćwiczeń... łączyliśmy wszystkie ruchy w indywidualną improwizację. Improwizując oddzielnie, widzieliśmy się nawzajem. Spostrzegałam wówczas, że w pewien sposób przekraczam to, nad czym pracowaliśmy. W tym okresie stałam się też osobą współprowadzącą warsztaty. Zdarzyło się, że prowadziliśmy taki warsztat na przykład wspólnie z Ryśkiem.

M.H.: Co to znaczy, że weszłaś w te ćwiczenia „po swojemu”?

E.S.: Na bazie tego warsztatu, zachowując proponowany rodzaj koncentracji, wprowadziłam indywidualną pracę ruchową i pogłębiłam to doświadczenie. Znaczące było dla mnie to, że w ramach własnej aktywności i kierowania sobą w pracy ruchowej można przekroczyć coś istotnego. Takie doświadczenie powoduje bardzo mocne zmiany w środku. Potem, podczas dalszych prac teatralnych, spotkań warsztatowych z innymi osobami i grupami prezentowałam swoją własną sekwencję ćwiczeń. Moje pokazy pracy własnej były równocześnie rodzajem performansu.

M.H.: Jak były odbierane?

E.S.: Pamiętam *feedback* Quico – Enrique Bello, naszego przyjaciela z Chile, szefa zespołu El Sur z Krakowa. Powiedział, że zobaczył w mojej pracy, że można być całkowicie zanurzonym w działaniu i zupełnie pozaumysłowym nawigatorem, wolnym od przerabiania tego przez



Erdmute Sobaszek podczas próby teatralnej, ok. 1986 roku. Początki Teatru Wiejskiego Węgajty. Fot. Archiwum Teatru Węgajty.

umysł. Quico używał sformułowania: „przestać myśleć”. Mówił, że działając na scenie, próbuje przestać myśleć, ale nie może tego osiągnąć, ja natomiast pokazałam, że to jest możliwe. Sądzę, że jego uwaga dotyczyła czegoś istotnego dlatego, że wejście w ten ciąg ćwiczeń za każdym razem wymagało ode mnie dużej odwagi. Stanowiło przekraczanie granicy, za którą nie wiedziałam, co się stanie. Powodowałam takie wejście w siebie, w ruch własnego ciała – to było dość dynamiczne – że osiągałam inne obroty, zaczynałam postrzegać siebie i swoje działania zupełnie w inny sposób. To była istota tego doświadczenia.

M.H.: Poza uczestnictwem i współprowadzeniem warsztatów prowadziłaś też własny trening połączony z autoobserwacją...

E.S.: Mniej więcej od 1984 roku przez wiele lat prowadziłam własną pracę ruchową i systematyczną introspekcję. Codziennie powtarzałam sekwencje ruchu przejęte z różnych praktyk lub własnego autorstwa, notując za każdym razem spostrzeżenia, na przykład: „W ćwiczeniu *Koziolki* zadziało się to i tamto”, „podczas biegania bokiem biodro się uwolniło”. Opisywałam, w jakim tempie było realizowane ćwiczenie i zapisywałam moje skojarzenia. Dla zobrazowania rysowałam schematyczne ludziki. Ćwiczenia stopniowo zaczęły się łączyć i wzajemnie z siebie wynikać. Koniec końców przygotowałam trzy sekwencje ćwiczeń do pokazów (jedną w dwóch wariantach i osobną z innego klucza). W pierwszej sekwencji był moment, który konsultowałam z Wackiem. Udzielił mi wówczas ważnych wskazówek, nad którymi pracowałam już samodzielnie.

M.H.: Czego one dotyczyły?

E.S.: Pozbycia się prywatności, znajdowania odpowiedniego wyrazu twarzy, działania bezgłośnie. Podczas wykonywania danej sekwencji działań Wacek proponował, bym powtórzyła to samo bezgłośnie. Kiedy tak robiłam, wszystko natychmiast bardzo się zmieniało.

M.H.: Jak nazwałabyś rolę Wacka w tych twoich działaniach?

E.S.: Superwizor. Zupełnie nie wchodził w to, co robię, ani w to, jakie kryteria stosuję.

M.H.: Jak długo prowadziłaś tę autoobserwację?

E.S.: Nie potrafię dokładnie powiedzieć, ale prawdopodobnie do założenia Teatru Wiejskiego „Węgajty”. Wówczas rozpoczęliśmy pracę zespołową. Później wracałam do wykonywania indywidualnych sekwencji działań. Mój trening był zatem kontynuowany, ale od 1986 roku nie stanowił jedynego sposobu mojej pracy. Warto pamiętać, że równocześnie prowadziłam także własne biegi, budowane według innego kanonu niż ten Wacka; praktykuje je do dzisiaj. Większość ważnej pracy teatralnej robiłam właśnie w czasie biegania.

M.H.: Na czym ona polegała?

E.S.: Obejmowała całą paletę działań, między innymi tworzenie własnego słownika. Zastanawiałam się, czym jest dla mnie dany ruch albo dane zachowanie, a przenosząc do lasu refleksję podejmowaną podczas ruchu,

tworzyłam bardziej ulotny i wielotworczywowy sposób nazywania. W pierwszej fazie mojej pracy indywidualnej opisy były dosłowne. Zapisywałam, że podskakuję albo robię ruch ręką, i obserwowałam, co ta ręka robi, jak kształtuje się poczucie ciężaru, w którym momencie się otwiera itd. Podczas biegania w lesie sprawy obecności fizycznej mocno wiązały się, i tak jest do tej pory, z pracą nad koncentracją wzroku, stanowiącą żelazny element w ćwiczeniach w postrzeganiu ruchu i samego siebie. Bardzo ważnymi wątkami podczas moich biegów w lesie były także: obserwacja oddechu i praca z głośno wypowiadającym tekstem, który zmienia się pod wpływem wysiłku. Świadomie szukałam wzmożonej pracy oddechowej. Teraz proponuję uczestnikom warsztatów, żeby wypowiadali swoje teksty szeptem. Dzięki temu oddech i praca narządów mowy stają się bardzo intensywne. Związek mowy i oddechu w moim przypadku jest jeszcze bardziej złożony ze względu na to, że praca nad tekstami w języku polskim stanowiła dla mnie zawsze dużą trudność. Kiedy zaczynałam mówić głośniej tekst po polsku, zaraz pojawiały się wszystkie niedoskonałości fonetyczne.

W naszej pracy teatralnej nie przyjmowaliśmy takiego podejścia, że jako cudzoziemka mogłabym mówić na scenie z własnym akcentem i byłoby to postrzegane jako interesujący element mojej tożsamości jako człowieka i artystki. Uważaliśmy, że słowa powinny brzmieć po polsku. W tym nastawieniu ważne są dwa aspekty. Nie miałam poczucia bycia terroryzowaną, że muszę wyćwiczyć język polski w taki sposób, jakbym się tu urodziła. Raczej to wyzwanie zachęcało mnie do poznawania tego języka na różne sposoby. Jego brzmienie było mi od początku bardzo bliskie. W codziennym życiu szybko zaczęłam mówić po polsku bez akcentu. Od początku też bardzo kochałam ten język i wszystko, co mnie do niego przybliżało, było dla mnie ważne. Pracując nad tym aspektem, poznawałam bardziej ciało tego języka. Jedną z tajemnic tego, że ktoś mówi w danym języku, jest to, że od bardzo wczesnych lat wybiera określone typowe dla niego postawy ciała. Istnieje połączenie języka z mikroruchami, mikro-napięciami ciała, i to postawa ciała powoduje, że jest nam trudno mówić w innym języku bez akcentu. Ja tego bardzo wyraźnie doświadczałam, gdy wypowiadałam teksty po polsku, biegając. Podczas wysiłku wszystkie problemy wyolbrzymiały się. W pewnym momencie doszło do takiego przeskoku, że pracując nad rolą Matki w *Syncyżynie* (2004) na podstawie tekstów Gombrowicza, mogłam być jakby już w tym „polskim ciele”, czuć tym ciałem i być tą Matką, w znaczeniu wejścia aktora w rolę i utożsamiania się z kimś innym. Nie we wszystkich spektaklach Teatru Węgajty tak było. W *Syncyżynie* dla mnie wydarzyło się to po raz pierwszy. Może dlatego, że w tym przedstawieniu miałam od początku do końca poczucie, że gram konkretną postać. W większości naszych spektakli nie było takiego przyporządkowania.

M.H.: W przedstawieniach Innej Szkoły Teatralnej realizowanych od 2010 roku, składających się z etud,

rzeczywiście tego nie ma, ale wydaje się, że we wcześniejszych spektaklach to wchodzenie aktora w rolę istniało.

E.S.: W moim przypadku tylko z nazwy. W *Historiach Vincenza* (1988) grałam Etyczkę, która była bytem abstrakcyjnym. Wypowiadała się za pomocą poetyckich zaklęć zapisanych w taki sposób, jakby nie była postacią, która ma swoją historię i osobowość. Z kolei w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) byłam Magdaleną i znowu mówiłam poezją, tym razem po niemiecku. Właściwie załączki postaci pojawiły się dla mnie w *Opowieściach kantarberyjskich* (1996), ale jeśli chodzi o tekst, który tam mówiłam, była to bardziej recytacja niż ucieleśnienie postaci. Pewien rodzaj utożsamienia się z rolą zaistniał w tym przedstawieniu na poziomie ruchowym. Dopiero w roli Matki poczułam, że jestem tą kobietą.

M.H.: A jak to wyglądało w *Kalevali – fragmentach niepisanych* (2001)?

E.S.: Dla mnie *Kalevala* była najtrudniejszym spektaklem pod względem aktorskim. Tekst był „poszarpany”, próbowałam stworzyć postać za pomocą ruchu. Gdy z perspektywy patrzę na swoją pracę, widzę, że tworzyłam pewien rodzaj tańca. To zadanie było jednak frustrujące. Wtedy jako jedyna z zespołu nie zdecydowałam się też na grę w masce, wszyscy inni wykonawcy je nosili. To sprawiło, że nasz dialog był bardzo trudny, bo postaci w maskach były niesamowicie wyraziste.

M.H.: Gra maskowa zawsze pozwala stworzyć na scenie bardzo silne postacie.

E.S.: Ja tego narzędzia nie miałam. Nie mogłam też cieniować emocji, bo to byłoby niewidoczne dla widzów, wobec czego skoncentrowałam się na ruchu. Miałam też chustę od babci Wacka, wiejskiej kobiety spod Ożarowa. Używałam tej chusty jako przedłużenia ciała i pracowałam z ruchem oraz plastyką postaci. W ten sposób stworzyłam postać, która znajdowała się na granicy nadekspresji, a niekiedy tę granicę przekraczała. Miałam też poczucie, że nie wiem, co robię w tym spektaklu. Wtedy jeszcze nie rejestrowaliśmy pracy i mogłam przejrzeć się jedynie w reakcjach innych aktorów albo w uwagach reżyserskich. Te ostatnie nie były dla mnie czytelne. Wacek jako reżyser nie zawsze potrafił tak przemówić do aktora, żeby ten mógł wykorzystać jego komentarze na własny użytek. Podobnie było w pracy nad *Synczyzną*. Gdy prosiłam o uwagi do roli Matki, pojawiały się trudności komunikacyjne w tym zakresie.

M.H.: Tych uwag w ogóle nie było czy nie były dla Ciebie pomocne?

E.S.: Uwagi były, ale jak na moje potrzeby w tamtym czasie oraz na mój brak pewności siebie jako aktorki było ich za mało. Gdy obecnie pracujemy z grupami młodych ludzi, czasami proszę Wacka, bo dzielił się swoimi uwagami z aktorami, bo zdarza się, że ci całkowicie tracą orientację. Z kolei dla Wacka bardzo ważne jest, żeby człowiek pozostawał w swoim własnym kontekście i uważa on, że we wszystkich działaniach i propozycjach aktorskich można odnaleźć pewien sens. Za taką postawą kryje się jego

wykładnia rzeczywistości i relacji międzyludzkich. Wydaje mi się, że choć coraz bardziej potrafimy to nazywać w rozmowach między sobą, to w tym obszarze ciągle jeszcze istnieje wiele tajemnic i niedopowiedzeń.

Słowem kluczem może tu być słowo „monada” i przekonanie Wacka, że człowiek jest monadą. On bardzo broni takiej wizji rzeczywistości, w której człowiek „nie rozpuszcza” swojej indywidualności w tożsamości zbiorowej, a więc nie traci swojej jedyności w działaniu bądź myśleniu. W przedstawieniu *Beztroska* z 2019 roku w scenie z Nancy Reagan, którą stworzyłam, wypowiadałam słowa: „Wszyscy jesteśmy od siebie zależni”. W naszych osobistych rozmowach z Wackiem ten tekst odegrał w pewnym momencie rolę katalizatora w nazywaniu istotnego problemu. Według Wacka tożsamość wiąże się z tym, co dzieje się w człowieku i czego człowiek powinien i ma obowiązek bronić przed zaborczą zbiorowością.

Dla mnie taka postawa jest tylko częścią prawdy o rzeczywistości, bo ja bardziej jestem tłumaczką. Swoją tożsamość określałam raczej przez to, co dzieje się czy powinno dziać się między ludźmi. To wynika z pewnego rodzaju poczucia, że człowiek znajduje się między czymś a czymś. Dla mnie ważną sprawą jest to, że we wszystkich relacjach międzyludzkich istnieje potrzeba tłumaczenia, że zawsze musi znaleźć się ktoś, kto jest pomiędzy. Tego rodzaju postawy często się nie dostrzega, a wydaje mi się, że jest ona bardzo ważna.

M.H.: To taki rodzaj „tkanki łącznej”, którą nieco inaczej definiuje Krzysztof Czyżewski?

E.S.: Krzysiek mówi o tkance, a ja mówię o człowieku, ale to się bardzo mocno łączy. Człowiek tworzy „tkankę łączną” na różne sposoby: słowami, działaniami, projektami.

M.H.: Wyobrażam sobie, że można ją tworzyć także swoją obecnością. Wróćmy jednak do twojej indywidualnej metody pracy. Jak rozwijałaś ją w kolejnych latach?

E.S.: W pierwszej połowie lat 90. w mojej własnej pracy pojawił się nowy wątek tekstowy. To były *Elegie duńskie* Rainera Marii Rilkego. Po spotkaniu z tym tekstem nauczyłam się na pamięć dużych fragmentów elegii: pierwszej, dziewiątej i dziesiątej. Zaczęłam od pierwszej i wypowiadałam słowa na głos podczas biegania. Potem przyszedł czas na kolejne elegie. Praktykowałam to bardzo długo, aż słowa zaczęły nabierać własnego życia, trochę na tej zasadzie, jak dzieje się w treningu Grotowskiego, gdy aktor tak długo wykonuje określone działanie, aż zaczyna ono do niego przemawiać. Tak było u mnie z tekstami Rilkego. Początkowo ta praktyka miała przede wszystkim zbawczy wpływ na moją pracę nad polskimi tekstami. Coś wyzwoliła. Okazało się, że gdy rozgadałam się po niemiecku w taki sposób, że tekst robi się dla mnie przeźroczysty i zaczynają przepływać przez niego emocje, które do mnie trafiają, zostaje uruchomiony pewien proces i pojawia się tego rodzaju krążenie, które otwiera mi przestrzeń w pracy nad tekstem polskim. Mówienie Rilkego po niemiecku podczas biegu wpłynęło na mój tekst w *Opowieściach kan-*

terberyjskich, które były oparte na tekście. We wcześniejszych spektaklach, nie licząc monologu Wolfa [Wolfganga Niklausa] w *Historiach Vincenza*, operowaliśmy znacznie krótszymi tekstami. W przedstawieniach dominowały działania. W *Opowieściach...*, w których przeważał tekst, ja uzyskałam do niego dostęp. Nie mordowałam się z nim. I to było dla mnie bardzo ważne doświadczenie.

M.H.: A wcześniej miałaś wrażenie, że mordujesz się z tekstami?

E.S.: Tak było.

M.H.: To bardzo interesujące, że język ojczysty / macierzysty otworzył Ci dostęp do tekstu w języku polskim.

E.S.: Teraz lepiej to rozumiem. Wiem, że powstaje ciągłość w środku. Przynajmniej u mnie tak to działa, że poprzez mój język jestem bardziej całością. Łączę się z całym moim stylem życia, z dzieciństwem. A będąc bardziej całością, mogę w większym stopniu liczyć na to, że emocje, które gdzieś się we mnie kryją, otworzą się i zbudują tekst. Gdy emocje znalazły już swoje kanaliki w niemieckim materiale, mogły wpłynąć także na tekst polski.

M.H.: Bardzo porusza mnie twoje spostrzeżenie, że człowiek, żeby mieć do czegoś dostęp, najpierw musi poczuć się całością.

E.S.: Od tamtej pory praca nad Rilke towarzyszyła mi nieprzerwanie i dopiero po latach pozwoliłam na to, żeby tekst ukształtował się w materiał teatralny: żeby znalazły się powtarzalne gesty, obrazy i tożsamość człowieka, który wypowiada te słowa. Tą odnalezioną tożsamością był wariat. Zainspirował mnie człowiek spotkany w nieistniejącym dziś barze mlecznym Smok w Krakowie, położonym koło dworca kolejowego. Po całej nocy spędzonej w pociągu, w drodze na wyprawę noworoczną do Nowicy, znaleźliśmy się tam rano, oczekując na PKS do Gorlic. Do baru przyszedł klient, który zamawiał jedzenie, zupę i drugie danie, następnie pieczonego kurczaka i potem jeszcze raz zamówił zupę i powtórnie drugie danie. Byliśmy świadkami tego działania. W pewnym momencie załapałam z nim kontakt wzrokowy i zaczął śmiać się do mnie śmiechem, który świadczył o tym, że jest w całkowicie innej rzeczywistości, w odmiennym wymiarze. Poczułam, że taki człowiek może wypowiedzieć tekst Rilkego. Tylko taki. Tak ukształtował się materiał teatralny. Miałam jego śmiech, wprowadziłam rekwizyty, talerz i łyżkę oraz strój – wielowarstwowy, noszony przez osoby w kryzysie bezdomności. W ten sposób powstawał mój Rilke, który przez większość czasu funkcjonował jako szkic dramatyczny. Istniał on równolegle, na marginesie mojej pracy teatralnej nad innymi przedstawieniami, które tworzyliśmy w Węgajtach. Dzięki pracy nad Rilke zachowałam swój własny dialog ze sobą. Od czasu do czasu pokazywałam ten szkic przy okazjach spotkań roboczych z innymi grupami teatralnymi.

M.H.: Czy istnieje zapis tej pracy?

E.S.: Sprawa jest bardzo dziwna. Dwa ostatnie wykonania miały zostać udokumentowane, jednak to się nie powiodło. Podczas prezentacji Rilkego na Wiosce Te-

atralnej zepsuł się sprzęt. Następnie na długi czas odłożyłam szkic i postanowiłam do niego wrócić podczas pierwszego spaceru performatywnego pt. *Miasto w drodze*, od 2012 roku cyklicznie organizowanego w Olsztynie. Pokaz odbył się wówczas w plenerze, nieopodal muru cmentarza żydowskiego, koło domu Mendelsohna. W kontekście inscenizacyjnym ważny był zamysł, że postać przychodzi z innego świata. Poza tym zależało mi bardzo na starym bruku położonym na tej ulicy. Wtedy z kolei spóźnił się dokumentalista. Prezentację przy domu Mendelsohna przygotowałam częściowo po polsku. Zmiany języka w trakcie pokazu były dla mnie bardzo dziwnym doświadczeniem. Moje ciało stawało okoniem, nie chciało się tak szybko przełączać. Szkic stanowi strumień tekstu połączony z działaniem, ale to z tekstu płynie cała energia. Przygotowując fragmenty po polsku, odkryłam sposób tłumaczenia tekstu podczas biegania. Nie korzystałam z istniejących przekładów, nie przekładałam tekstu, siedząc przy komputerze, ale postanowiłam, że będę tłumaczyła w taki sposób, jakby osoba, dla której to robię, była przy mnie. Biegałam po lesie i niemiecki tekst, który miałam w głowie, wypowiadałam po polsku. Tak narodziła się wersja polska. W materiale tekstowym fragmenty z pierwszej, dziewiątej i dziesiątej elegii zostały przemontowane. W tej chwili znam całą polską wersję, której rytm i figury myślowe są wpasowane w bieg, bo z niego się narodziły. To jest zupełnie inny rodzaj języka niż język pisany. To język mówiony.

M.H.: Jednak mówiony w dynamicznej przestrzeni, połączony z działaniem i wysiłkiem. Z pewnością język mówiony w spoczynku byłby inny. Myślę, że rytm biegu, rytm organicznej, leśnej przestrzeni, która wciąż się zmienia, również miały wpływ na ten przekład. Zapisalaś polskie tłumaczenie?

E.S.: Jeszcze nie. Na pewno je zapiszę, teraz jednak czekam na nowy impuls do dalszej pracy nad szkicem. Być może tekst *Elegii duinejskich* jest wielosłowiem. Dlatego przed laty musiałam spotkać szaleńca, żeby się na nie zgodzić. W tej chwili potrzebuję na nowo znaleźć dostęp do tego pokręconego, wielokrotnie zapętłonego umysłu, który się wypowiada i wyraża. Jestem na takim etapie, że tożsamości wariata już nie ma, jest ktoś inny, jeszcze dokładnie nie wiem kto. Wiem natomiast, że to ma prawo jeszcze się zmieniać.

Przypis

¹ Tekst jest efektem badań zrealizowanych w ramach grantu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*, finansowanego przez NCN (nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357).