

KATARZYNA KUŁAKOWSKA*

Improwizacja jako źródło badań biografii twórców postgrotońskiej tradycji teatralnej na przykładzie pracy Zofii Bartoszewicz i Erdmute Sobaszek nad spektaklem *Prolog komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem*

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 przyszczyżone 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 sterzący kok. Opierając akordeon o stół rytmicznie porusza miechem tak, aby słyhać 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 eteryczny świst napętnia 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 zaczyna rozemocjonowany nagłym zmartwychwstaniem wyrzucać z siebie pośpiesznie słowa. Zanim nowonarodzona 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!”¹ – opowiada przez Mutkę pani Anna Wojtyniak, osiemdziesięcioletnia staruszka z sąsiedniej wsi, bohaterka spektaklu. „Ja bym się uczyła! Wtedy to miałam chęć” – zdradza najskrytsze marzenie, a oczy jej się świecą. We wspomina-nej 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 rękoma daleko – raz do jednego boku, raz do drugiego, jakby w powietrzu chwytając niewidzialne liny. Jej ruchy stają się coraz bardziej zamaszyste, 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 narodzone z siebie wyciąga ramiona/ – piękniejsze ponad wszystko w jednej tej/ w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili”². Niezwykle podobieństwo historii z życia pani Andzi i sceny z wiersza poetki nie jest przypadkowe – poezja Szymborskiej bowiem wraz z twórczością Wojtyniak wypłata słowną tkanę tego spektaklu³. „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”⁴, swoją samorodną poezją jak gdyby dopisuje utworom

¹ * Mgr Katarzyna Kułakowska – doktorantka na Uniwersytecie Warszawskim. Wypowiedź Anny Wojtyniak pochodzi ze spektaklu *Prolog komedii. Sceny pomiędzy poezją a dokumentem* (2010). Scenariusz na podstawie fragmentów poezji Wisławy Szymborskiej i spisanych wypowiedzi Anny Wojtyniak. Pomysł i realizacja: Zofia Bartoszewicz, Erdmute Sobaszek. Muzyka: Zofia Bartoszewicz.

² W. Szymborska, *Akrobata*, w tejże: *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1997, s. 49.

³ Co ciekawe, *Akrobata* nie znalazł się w scenariuszu, a jednak opowieść pani Andzi o niezrealizowanym marzeniu, by zostać akrobatką wydaje się być doskonałą ilustracją wiersza. Potwierdza to intuicję autorkę spektaklu o niezwykłym dialogu, w jaki mimowolnie wchodzą ze sobą obie poetki.

⁴ Wypowiedź wnuczki Anny Wojtyniak utrwalona w filmie dokumentalnym [*Film dokumentalny o Annie Wojtyniak* (2010). Realizacja: Zofia Bartoszewicz. Montaż: Magdalena Drozdowicz, Zofia Bartoszewicz].

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”⁵.

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”⁶ – mówi ze wzruszeniem w jednej ze scen, grająca wcześniej na akordeonie, Zofia Bartoszewicz i dodaje szeptem: „raduj się, raduj serce moje”, niejako strofując swoje płochliwe serce słowami pani Andzi. Wersety będące owocem natchnienia niezależnie od siebie piszących autorek splatają się w jedno, niczym robiony na szydełku melanż, babcina robótka z dwóch kolorów włóczki. Misternie utkany scenariusz spektaklu realizuje wizję Rolanda Barthesa, dla którego tekst powstaje poprzez nieustanne splatanie⁷. 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 uchwytnych wspomnień i zapamiętanych lektur kolejne wersy swoich wierszy, to 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”⁸, 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”⁹ – pisze Barthes niczym najbardziej uważny widz *Prologu*. Proces powstawania tego

⁵ Treść listu jest dostępna w Internecie: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=35>, dostęp: 5.05.2015.

⁶ W. Szymborska, *Przy winie*, w: tejże, *Sól*, Warszawa 1962, s. 30.

⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92–94.

⁸ Tegoż, *S/Z*, przeł. M. Gołębowska, M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 77.

⁹ Tamże, s. 46.

na wskroś kobiecego spektaklu jest bowiem nieskończony, a każdy kolejny pokaz w wyniku nieustannej, opartej na improwizacji pracy aktorek nad dziełem, zagęszcza sploty tej przedziwnej tkaniny.

Dla Mute osadzonej w postgrotowskiej tradycji teatralnej improwizacja jest samonarzucającym się, niemalże naturalnym, „organicznym” narzędziem pracy. Zafascynowana twórczością Jerzego Grotowskiego już od momentu pierwszego z nią zetknięcia bezkrytycznie chłonęła, przyswajała i uwewnętrzniała zarówno jego metody warsztatowe, jak i rozważania.

Wszystko zaczęło się od pokazu *Apocalypsis cum figuris* we Wrocławiu, na który zaprosił ją Waław Sobaszek. Mutka była wówczas nastoletnią dziewczyną. „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 przyszłam, nie w sensie geograficznym”¹⁰. 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 razem”¹¹.

Miłość Mutki do Wacka spletała się z jej fascynacją wobec teatru Grotowskiego, pierwsze miłosne uniesienia z metafizycznymi przeżyciami teatralnych praktyk kultury czynnej. Zakochane 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 somatekstem, do którego lektury wraca się jak do ukrytego pod łóżkiem pamiętnika z czasu dojrzewania. „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”¹² – mówi Maja Komorowska z perspektywy późniejszej pracy z Jerzym Grotowskim. Dla Grotowskiego bowiem „ciało-pamięć”¹³ jako swoisty rezerwuar wspomnień

¹⁰ Rozmowa 05: Erdmute i Waław Sobaszkowie, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Warszawa 2008, s. 248.

¹¹ M. Szejnert, *Na gościńcu*, „Gazeta Wyborcza”, 1993 nr 112, s. 15.

¹² B. Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa 2004, s. 7.

¹³ Idea „ciała-pamięci” Jerzego Grotowskiego jest swoistą odpowiedzią ucznia na koncepcję pamięci emocjonalnej swego mistrza, Konstantego Stanisławskiego, od którego techniki rozpoczął Grotowski swoją pracę teatralną; J. Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, w: *Grotowski. Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński,

pozwalalo aktorowi w oparciu o nie budować improwizacje, które w jego teatralnej i parateatralnej praktyce były podstawową metodą pracy. „Zawsze improwizacje te były związane z naszym własnym życiem, a nie z tematem sztuki” – wspomina Zygmunt Molik – „Improwizacja dotyczyła naszego własnego życia, życia każdego z nas”¹⁴.

Sztuki improwizacji nauczyła się Mute od Wacka. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych w Węgajtach były realizowane warsztaty inspirowane Teatrem Źródeł i technikami ciała. To wtedy właśnie Mute wypracowywała własny warsztat, dostosowując poznane techniki do swoich potrzeb i możliwości. Wsłuchiwała się w swój wewnętrzny głos, ćwiczyła się z wyprowadzonych z głębi swojej pamięci emocjonalnej¹⁵ improwizacjach. Od Wacka otrzymywała nie tylko techniczne wskazówki, ale przede wszystkim mentorskie wsparcie. Gdy ten etap wspólnej pracy dobiegł końca, Mute rozpoczęła samodzielne poszukiwania własnej drogi twórczego spełnienia, które prowadziła w tle działań teatralnych podejmowanych wspólnie z mężem.

Gdy została matką, nastał w jej życiu czas, jak to określa, „takiego trochę outowania” wobec działalności teatralnej, choć wcale nie ustawała 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

C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 467–481. Tekst pochodzi z wykładu, jaki Grotowski wygłosił 22 lutego 1969 r. w Brooklyn Academy of Music w Nowym Jorku. *Odpowiedź Stanisławskiemu*, na podstawie stenogramu spotkania z reżyserami i aktorami w Brooklym Academy of Music w Nowym Jorku 22 lutego 1969 r., przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, „Dialog”, 1980, nr 5, s. 111–119.

¹⁴ Z. Molik, *Jak przekazywana jest tradycja. O mojej pracy z Jerzym Grotowskim*. Zapis spotkania na zakończenie warsztatów w Grenland Friteater w Porsgrunn (Norwegia), 30 maja 1995, „Performer”, 2011 nr 2 [pismo internetowe].

¹⁵ O pamięci emocjonalnej pisał Konstanty Stanisławski. Radził aktorom, by swoje role budowali próbując odwoływać się do własnego doświadczenia, zmysłowych wspomnień, cielesnych reakcji. By ułatwić sobie proces dotarcia do tego swoistego archiwum przeżyć, korzystać mogli z rozmaitych podpowiedzi, podszeptów, rozmaitych „wabików” w postaci, chociażby próby postawienia sobie pytania: „co by było gdyby”. Instruuując aktorów Stanisławski uciekał się do poetyckich porównań: „Niech pan traktuje pamięć emocjonalną i odtwarzane uczucia tak, jak myśliwy traktuje ptactwo łowne [...]. Jeśli ptak sam na niego nie wyleci, to próżno go szukać w gęstym lesie. Wówczas nie pozostaje nic innego, jak wywabiać ptaki z gąszczu z pomocą specjalnych gwizdków, zwanych »wabikami«” (K. Stanisławski, *Pamięć emocjonalna*, w: tegoż, *Praca aktora nad sobą*, przeł. J. Czech, Warszawa 1953, s. 365).

w realizowanych przez teatr spektaklach. Nieustannie szukała drogi samo-realizacji, ćwicząc się w sztuce improwizacji, tworząc własne etiudy, które stały się dla niej w przyszłości niewyczerpanym źródłem energii. Prowadząc w tle własne, ciche działania stała się pulsującym, podziemnym strumieniem węgajckiego życia teatralnego; strumieniem, które 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.

Struktura przedstawienia narodziła się 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 pielęgnowanych w pamięci obrazów, zapamiętanych melodii, przechowywanych wspomnień. Z *Prologu komedii* tworzą niecodzienne archiwum zdolne pomieścić ich najbardziej skryte doświadczenia, szczególny gabinet osobliwości, w którym widzialni stają się ci, którzy zostali zepchnięci na margines widzenia.

Gdy brawa po spektaklu ucichają, na rozpiętym na ścianie stodoły przecieradle aktorki wyświetlają film dokumentalny¹⁶ będący nieodłącznym elementem przedstawienia. To zapis rozmowy z panią Andzię, na której fragmentach oparty został scenariusz spektaklu. Siedząca na ławce przed swoim domem staruszka w niczym nie przypomina gibkiej i żwawej dziewczyny, 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 Baudelaira. Leciwy kuglarz siedział z dala od zgiełku przed swoją biedną budą jarmarczną „jakby uciekłszy w zawstydzeniu od wszystkich tych wspaniałości, zgarbiony, zgrzybiały, niedołężny, istna ruina człowieka”. Pisze Baudelaire: „Wszędzie radość, zarobek, rozpasanie; wszędzie pewność jutrzejszego chleba, wszędzie gwałtowne, szalejące życie. Tutaj absolutna nędza, nędza wystrojona w błazeńskie łachmany, 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 żalostnej, o nic nie prosił. Stał niemy i nieruchomy. Już zrezygnował, już abdykował. Jego los się dopełnił”¹⁷.

¹⁶ Film dokumentalny o Annie Wojtyniak.

¹⁷ C. Baudelaire, *Stary linoskok*, w: tegoż, *Paryski Spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 32.

W *Prologu komedii* niema i nieruchoma jest nie tylko pochyłona ku ziemi Anna Wojtyniak. Bezgłośnie i zastygłe są także Erdmute Sobaszek i Zofia Bartoszewicz, kobiety dwóch pokoleń teatralnej kontrkultury, o których milczy historyczna narracja jednocześnie rozpowiadając o założycielach, inicjatorach, ojcach, twórcach, kreatorach i demiurgach – bohaterach utrwalanego przez nią dyskursu. „U początku stoi/ pogarda (moja)/ do Historii »powszechnej«, / i oficjalnej” – mogłaby za Tadeuszem Kantorem powtórzyć każda z nich – „naprzeciw/ tych potęg/ stoi/ Mała,/ Biedna,/ Bezbronna,/ ale wspinała/ Historia/ Indywidualnego/ Ludzkiego/ życia”¹⁸. Tym drobnym narracjom, niesłyszalnym mikrohistoriom poświęcają spektakl. *Prolog komedii* zadedykowany jest ludziom, spychanym na margines. Tym, którzy nie wygrali konkurencji, bo nie chcieli w niej brać udziału¹⁹ – deklarują w tekście programowym. W swoje improwizacje wplatają wszystkie małe, biedne i bezbronne historie, zarówno o dziewczynie marzącej, by zostać akrobatką, jak i o nich samych, kobietach kontrkultury, żłobiąc tym samym skalny monolit teatralnej historii pozostawiając na nim niezauważalne rysy. Ich przechadzka po tej „osobistej ścieżce wewnętrznej podróży pozostawia za sobą ślad w postaci dostrzegalnych reakcji”²⁰, które budują zarówno partyturę spektaklu, jak i ich „teatr znikającego i rozmytego śladu”²¹ oparty na osobistym, a zarazem ponadindywidualnym i wszechogarniającym doświadczeniu.

Tą wewnętrzną opowieść zawierającą „rytmy, dźwięki, melodie, chwilowe zamilknięcia i nagle zatrzymania, zapachy i kolory, pojedyncze figury i grupy kontrastujących z sobą obrazów”²², Eugenio Barba, wierny uczeń Jerzego Grotowskiego, nazywa podpartyturą, która pulsuje w tylko aktorom znanym rytmie pod partyturą każdego spektaklu. Jest wynikiem ich długofalowej i złożonej, niemalże laboratoryjnej pracy metodami improwizacji. Aktorzy Odin Teatret, tak jak Mute z Zosią, rozpinają między swoją rolą a własnym doświadczeniem – osobliwym „ciałem-umysłem”, jak powiedziałby Barba – niewidzialną nić, po której wędrują niczym podniebni akrobaci na majaczącej na wysokości linie. Dzięki tej nieustannej przechadzce, nieprzerwanemu ruchowi, krzątaniu, czy wręcz miotaniu się tam i z powrotem,

¹⁸ T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, „Dialog”, 1989 nr 1, s. 105–106.

¹⁹ Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

²⁰ E. Barba, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przeł. A. Górka, Wrocław-Warszawa 2011, s. 72.

²¹ J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, red. P. Kłoczowski, Gdańsk 1977, s. 16.

²² Tamże, s. 70.

aktor tworzy swoisty dyskurs o sobie samym. *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«”²³. Aktor zatem niczym przedziwny intrygant czyni z partytury „obiektywną manifestację subiektywnego świata”²⁴, a sam staje 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”²⁵. Tak rozumiana improwizacja staje się sztuką prowadzenia przez aktora nieustannego dialogu z samym sobą oraz maestrią uchwycenia w teatralnej formie poruszeń swego „ciała-umysłu”.

Na drodze improwizacji Erdmute wraz z Zofią wyciskają 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”²⁶, teatralną „wykładnią przejawów życia”²⁷. 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 obrać w poetyckie słowa własne doświadczenia. „Spotykamy się z jakimiś trudnymi kwestiami, które są wielowarstwowe. Równocześnie obie te kobiety potrafią ściągnąć to na ziemię jednym wersem, jednym słowem. I jest to ziemia, na której my się odnajdujemy”²⁸ – stwierdza Mute. Nic dziwnego zatem, że aktorki sięgają po teksty Szymborskiej i Wojtyński, nie tylko, by poddać je interpretacji, lecz także, by za ich pomocą zinterpretować własne przeżycia.

²³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 39.

²⁴ E. Barba, *Spalić dom...*, s. 68.

²⁵ Tamże, s. 70.

²⁶ V. W. Turner, *Od rytuału do teatru. Potęga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 24.

²⁷ W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 208.

²⁸ Można rozwinąć skrzydła, ale nogami trzeba czuć ziemię. Z Erdmute Sobaszek i Zofią Bartoszewicz rozmawia Izabela Terebińska i Małgorzata Dążek, „Klamrowa Gazeta Festiwalowa”, 2011, nr 7/8, s. 3.

„Komentować to rozgwieżdżać tekst, a nie czynić zeń skupisko”²⁹ – pisał Barthes. *Prolog komedii* w wyniku improwizacji jest rozgwieżdżony po wielokroć. Na jego nieboskłonie niczym ciało niebieskie lśni dane do widzenia kobiece 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 obieg³⁰, lecz także na nowo przeżywają, doświadczają, odtwarzają, opowiadają, wreszcie przerabiają własną kulturę³¹.

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” – zaczyna 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 dziewięćdziesiątych. 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«”³², czasem mówi o doświadczeniu kobiety-twórcy, „potrzebującej akceptacji, której zdolności w pewnym sensie zostały stłumione”³³.

Partytura *Prologu komedii* bowiem mieści w sobie wszystko. Wypełniona jest po brzegi ludzkim doświadczeniem, pęka w szwach od „wspomnień, które bywają bardziej obecne niż teraźniejszość”³⁴. Kryje w sobie sceny romantycznych zakochań i burzliwych rozstań, przeplata narodziny ze

²⁹ R. Barthes, *S/Z*, s. 47.

³⁰ V. W. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 47.

³¹ E. M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, s. 19.

³² K. Paprocka, *Nie można milczeć*, „Teatr”, 2010, nr 11, s. 52.

³³ I. Terebińska, *Gen poetycki, czyli historia o Pani Andzi*, „Klamrowa Gazeta Festiwalowa”, 2011, nr 6/8, s. 2.

³⁴ Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

śmiercią, łączy błogostan z nieszczęściem, łączy wzruszenia przemienia w szloch z rozpacz, wreszcie – miesza tytułowe: poezję z dokumentem.

„Partytura była muszlą, która mogła pomieścić w sobie Nieład: perłę światła”³⁵ – pisał Eugenio Barba. Nieład *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 nie tylko na wspólną z Zosią pracę, lecz także na inspiracje literackie, do których się odwołują. Próbując teatralną formę nasaczyć własnym doświadczeniem, podczas improwizacji, z której rodzi się spektakl, sięgają do własnego „ciała-pamięci”, w którym, jak pisał Grotowski, „wszystko jest napisane”³⁶. Paradoksalnie zatem, korzystając z postgrotowskich metod pracy, 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 „mięsiste i namiętne słowa ciała”³⁷ – przekonuje propagatorka idei, Hélène Cixous. Czyż nie pełniej realizuje się ono podczas kobiecego pisanie partytury spektaklu, gdzie ciało jest w sposób oczywisty podstawowym narzędziem pracy?

„Ciało-pamięć” czy też „ciało-życie”, o którym pisze Grotowski, jest czymś znacznie więcej niż pamięcią emocjonalną konkretnego aktora, wykracza bowiem poza osobiste doświadczenie. Zawiera w sobie, jak pisze Grotowski, „cały ludzki kontekst: i społeczny, i każdy inny – wpisany we mnie, w moją pamięć, w moje myśli, w moje doświadczenia, w moje wychowanie, w moje ukształtowanie, w mój potencjał”³⁸. To dlatego *Prolog komedii*, choć oparty na intymnej partyturze aktorek, jest swoistą *Opowieścią o kobiecie wszystkich czasów*³⁹, a każda z nich, tak Mute, jak i Zosia, staje się „moim człowiekiem” Grotowskiego, który jest zarazem sobą, jak i *genus humanus*⁴⁰. Czy o tym

³⁵ E. Barba, *Spalić dom...*, s. 72.

³⁶ J. Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, s. 477.

³⁷ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, 1993 nr 4/5/6, s. 155.

³⁸ J. Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, s. 475.

³⁹ *Opowieść o kobiecie wszystkich czasów* to podtytuł koncertu związanej niegdyś z Teatrem Wiejskim Węgajty i Scholą Teatru Węgajty, Katarzyny Jackowskiej, na którego program składały się rozmaite pieśni traktujące o kobiecych doświadczeniach – zarówno pieśni średniowieczne, jak i współczesne; tak tradycyjne, jak i nowoczesne w formie.

⁴⁰ J. Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, s. 475.

myślał Barba przyrównując partyturę spektaklu do muszli, która mieści w sobie całą perłę świata?

Sekretem perły jest to, że choć jest tym, co małż ma w sobie najcenniejsze, osobliwym skarbem, który ten chroni w swoim wnętrzu, zbudowany jest z tej samej substancji, która wyściela środek muszli. Jest zatem nie tylko pilnie strzeżonym, drogocennym klejnotem, lecz przede wszystkim fragmentem ciała, wydany na świat z macicy perłowej. Jeśli zatem partytura spektaklu jest muszlą, która odsłania to, co dla niej najbardziej wartościowe i niepowtarzalne, a zarazem będące „perłą świata”, owym *genus humanus*, musi rodzić się w bólach, być wylawianym ostrożnie z głębin kobiecego doświadczenia aktorek.

Perła kryje w sobie jeszcze jedną tajemnicę. Powstaje bowiem jako efekt reakcji obronnej na ciało obce, które wtargnęło do wnętrza małża. To, co w nim jest bezcenne, jest jednocześnie dla niego dramatycznym wspomnieniem. Na pytanie, o czym jest *Prolog komedii*, aktorki odpowiadają, że „o wspomnieniach, które bywają bardziej obecne niż teraźniejszość, o postaciach wobec doświadczeń, które mimo, że są trudne nie muszą obciążać”⁴¹. 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 włókna splatając je w przemyślaną strukturę sieci zapewniającej mu przetrwanie.

„Ku zgorszeniu pajęczycy”, którą Mutka wraz z Zosią mogłyby nazwać swoją „krewną po kądzieli”⁴², Barthes nazywa teorię tekstu hyfologią tworząc ją od greckiego słowa *hyphos* (ὑφός), 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”⁴³ – pisze Barthes, a zainspirowany jego myślą dyskurs feministyczny odkrywa na nowo mit o Arachne, przemienionej w pająka tkacze, w której odnajduje obrazową metaforę *écriture féminine*⁴⁴. Z jednej strony bowiem arachnologia jako czynność wydobywania z własnego ciała kolejnych sieci narracyjnych oddaje istotę kobiecej twórczości jako praktyki podmiotowej,

⁴¹ Prospekt reklamowy *Prologu komedii*. Materiały wewnętrzne Teatru.

⁴² W. Szymborska, *Żywy*, w: *też*, *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, Kraków 2007, s. 43.

⁴³ R. Barthes, *Przyjemność*, s. 93.

⁴⁴ N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 487–513.

z drugiej jednak pokazuje, że „kobiety piszące są w środku, we wnętrzu swego dyskursu”⁴⁵ i tym samym same wpadają w zastawioną przez siebie pułapkę⁴⁶.

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”⁴⁷ – pisze Szymborska w wierszu pod tytułem *Prolog komedii*, pod którym to szyldem i Mute wraz Zosią tworzą swój manifest. Tak jak bohater wiersza, tak i one rodzą się na nowo w własnym ciele-spektaklu. W jego lepłą sieć łowią osobiste doświadczenia i pilnują zdobyczy, by już im się nie wymknęła. Są jak pajęczycyce owijające w szczelny kokon złapaną przez siebie ofiarę, by móc szeptać bez ustanku: „Cały z nas. / Cały nasz”⁴⁸.

Improvisation as the Source for Research of Biography of Actresses from the Grotowski's Theatrical Tradition – Considerations Based on the Analysis of Zofia Bartoszewicz and Erdmute Sobaszek's Performance: „Prologue of Comedy. Scenes Between Poetry and the Dokument” (Summary)

The starting point of my reflection I am undertaking on the essence of improvisation, which is the primary method of work practised by counter-culture theatre ensembles inspired by Jerzy Grotowski's theatre, is the conviction that improvisation being deeply immersed in the personal experience of the actors, is a creative processing of their own experiences, and thus can be treated as the source for research of biography.

My consideration is based on the analysis of Zofia Bartoszewicz and Erdmute Sobaszek performance: *Prologue of comedy. Scenes between poetry and the document* (Village Theatre „Węgałty”, 2010). For Sobaszek, who follows from the Grotowski's

⁴⁵ G. Borkowska, *Córki Miliona (O podmiocie krytyki feministycznej)*, „Teksty Drugie”, 1990, nr 2, s. 83–84.

⁴⁶ U. Śmietana, *Od écriture féminine do somatektu*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, 2003, nr 1, s. 170.

⁴⁷ W. Szymborska, *Prolog komedii*, w: tejże, *Sól*, s. 39.

⁴⁸ W. Szymborska, *Żywy*, s. 43.

theatrical tradition, the improvisation is in fact a natural, "organic" method of work. The structure of performance was created as a result of a long-term process of improvisation, generating voice and physical etudes, starting from both the personal associations, extracts of life stored in their bodies, unfulfilled dreams, bold fantasies and memory images. By improvisation, the actresses reached for their own "body-memory" in which, as Grotowski argued, "everything is written".

The most important research category in the presented project is experience which I define as something "lived through" (Wilhelm Dilthey). I assume that experience is incomplete until "the lived-through" is attributed with meaning during a creative retrospection (Victor Turner) which may result not only in a narrative but also, in the context of women that I study, theatrical activities. Hence, while studying the women's biographies, I determine their all creative acts as interpretations and representations of their own experiences, thus as an experience which they put in a structural framework. Therefore, I assume that studying an experience is studying its expression, analysing the experience mediated by an interpretation which, in turn, is always socially based (Kristen Hastrup). Such use of the experience category may prove to be extremely useful in the area of theatre studies, anthropology, cultural studies and women's studies.

