

Dlaczego tak trudno?

„Gardzieniec” w założeniach programowych deklaruje i potwierdza swoimi spektaklami fascynującą kulturą różnych zamkniętych enklaw. Znajdują je po sąsiedzku – we wsi położonej tuż za podlubelskimi Piaskami, gdzie obrali miejsce na stałą siedzibę albo w zapadłych miejscowościach Białostocczyzny, Laponii, Ukrainy, Meksyku czy Huculszczyzny, do których docierają podczas „Wypraw”. Włodzimierz Staniewski w trakcie krótkich wystąpień poprzedzających spektakle a także w znacznie obszerniejszych i precyzyjnie wyłożonych podstawach ideowych teatru podkreśla swoje zainteresowanie kulturą ludową, szacunek dla jej odrębności, inspirujący wpływ „ducha miejsca”, wartość wsluchiwania się w gawędy tubylców, podpatrywania ich obrządków i próbę wnikiwania w ich utajony sens. Wydawać by się zatem mogło, że posiłkowanie się w swojej sztuce elementami cudzej tożsamości z równoczesnym uznaniem jej autonomii i zachowaniem wobec niej szacunku zaowocuje sztuką, w której zastosowanie gotowych składników ułatwia ich rozpoznanie i rejstrację, co stanowi punkt wyjścia do wszelkich omówień.

Można rozumować, iż zespół tak chętnie obcujejący ze społecznością „pierwotną”, dla której tradycja ma archetypiczną postać i jest naturalnym wzorem funkcjonowania w świecie, a nie sumą etnograficznych przekazów, stworzy dzieła zrozumiałe intuicyjnie. Czerpiąc obficie z prąródła automatycznie uruchamia działanie siły zwrotnej – swój komunikat adresuje do tak zwanych „prostych ludzi”. Co zatem idzie – on sam powinien być prosty.

Jednak sztuka wywiedziona z takich koncepcji posiada dwa – skrajnie różne – świadectwa odbioru, wynikające z odmiennej nastawień do uczestnictwa w gardzienickich przedsięwzięciach teatralnych, bo nie chodzi tu przecież tylko o same przedstawienia. W Ośrodku Praktyk Teatralnych znakomitą pożywkę dla swoich obserwacji znajdują kulturoznawcy badający fenomen „Gardzieniec”, jak i tłumy zwabione tu nimbem tajemniczości zespołu, legendą sukcesu i oryginalnymi zwyczajami towarzyszącymi spektaklom. (Ta typologia zawiera grzech uproszczenia, który jednak popełniam w imię zasygnalizowania charakterystycznej dwubiegowości postaw). Otóż jedni przykładają do stworzonych tu widowisk wyrafinowane narzędzia badawcze używane według tradycji różnych szkół, głównie jednak antropologii. Efektem są

traktaty, których język inicjuje nowe terminy od tej pory funkcjonujące jako nazwy nowatorskich dokonań grupy teatralnej.

Drudzy, jeżeli w ogóle wypowiadają się publicznie, serwują opinię na temat autentyczności postaw twórców tego niezwykle miejsca i niezwykle teatru. Jednym słowem nikt, albo mało kto z komentatorów ogląda dzieło gardzieniczian prostym okiem obserwatora. Dlaczego tak trudno poddaje się opisowi to, co stanowi przedmiot analizy? Dlaczego tak trudno zastosować w odniesieniu do spektakli „Gardzieniec” zwykle recenzyjne schematy?

Problem ten nabiera szczególnej wagi przy ostatnim dokonaniu grupy – *Metamorfozach*, dla których podstawą literacką stał się *Złoty osioł* Lucjusza Apulejusza a rytmiczną inspiracją muzyka „wywiedziona z kamieni”. Starogrecki tekst i dźwięki skomponowane w innych niż znane nam dzisiaj skalach stwarzają szczególnie powód do zajęcia się problemem rekonstrukcji linii melodycznych dokonanej przez Macieja Rychłego i filozoficzną zawartością dzieła starożytnego pisarza. Powstały na ten temat wnikliwe studia, proponujące odbiór intelektualny, nacechowany wrażliwością crudyty, co się ze wszech miar uzasadnia w odniesieniu do tych przedstawień, ale co też przeczy innej ich właściwości – sile emocjonalnego oddziaływania. A ta ma chyba powszechniejszy wpływ na widzów niż intelektualne przygotowanie. Przecież poza sferą rozumu leży wrażenie wywołane przez te dźwięki i towarzyszący im ruch. To one są głównym sprawcą poruszenia odbiorców.

Jednak ani najlepiej wkomponowane w spektakl pieśni, ani najprecyzyjniej ułożona choreografia nie zdołałyby dać takiego efektu bez specyficznej energii, jaką emanują wykonawcy. Ona właśnie powoduje, że z pozoru oderwane elementy zaczynają się układać w całość zespoloną logiką rytmu, który staje się sensem spektaklu, jego przesłaniem. Rytm jest tu ekwiwalentem treści. On konstruuje *ağdn*. On stwarza nastrój.

W pierwszych scenach widowiska pojawia się grupa wieśniaków pochylonych ku ziemi wiekiem, powykręcanych starczymi dolegliwościami, w zawiązanych na ludową modłę chustach, ciągnących przyspiewkę. Przez chwilę można sądzić, że to postaci z kabareccika Olgi Lipińskiej. Ich folklorystyczna charakterystyka ma bowiem rys parodystyczny, który jednak wkrótce



znika, kiedy z tłumu wylaniają się postaci starogreckich bohaterów. Aktorzy (Mariusz Gołaj i Tomasz Rodowicz) w ekwilibrystycznych układach ciał stwarzają reliefy przenoszące nas w czasy antyku, naznaczone urodą odległej kultury. Jest w tych kompozycjach wszystko, co potrzebne do stworzenia wiarygodnego klimatu – nieskrępowane piękno nagości i bezwstydnego zespolenie męskich ciał. Akrobatyczne wręcz zdolności wykonawców pozwalają przedziegnać im się z ludzkiej postaci w zwierzęcą. Osioł wierzga i ryczy w charakterystyczny dla siebie sposób. Ma jednocześnie urok bezmyślnej istoty, refleksyjność filozofa oraz wigor i samczy potencjał erotyczny, który akceptuje za pomocą rekwiwitu. Łącząc w sobie zwierzęcą naturalność z ludzką próżnością.

Wreszcie pojawia się tekst *Metamorfoz* – jak zwykle w „Gardzienicach” – mówiony w sposób całkowicie pozbawiony tradycyjnie pojętego realizmu psychologicznego. Często stosowane tu inkantacje, melorecytacje, zaśpiewy, zwielokrotniane tempo wypowiedzianych kwestii umuzycznia literackie fragmenty. Toteż odbieramy je w pierwszej kolejności jako walor akustyczny. Dopiero potem koncentrujemy się na samej treści słów. A te układają się w samoistne całości przetłumaczonych na język polski pieśni, poprzedzanych informacjami charakteryzującymi je pod względem muzycznym. Włącza się chór – stały składnik gardzienickich przedstawień, tu w naturalny sposób przyjmujący funkcję wyznaczoną mu przez dramaturgię antyczną, chociaż nie bez pewnych modyfikacji. Jego członkowie aktywnie włączają się w akcję (choć i pojęcie „akcja” siłą rzeczy musi tu być traktowane z pewnym marginesem swobody), nie tylko dialogują z bohaterami przedstawienia, ale współuczestniczą w dynamizowaniu jej w czysto fizyczny sposób, bo przecież taneczna dynamika postaci scenicznych jest sposobem wyrażania treści. Chór syci nie tylko ucho, ale i przyciąga wzrok. Śpiewacy dostarczają pozostałym członkom zespołu porcji energii, którą ci wydatkują na jeszcze żywsze ewolucje ruchowe, dokonywane z jakąś niebывалą pasją, z zapamiętaniem, w uniesieniu. Wielojęzyczne pieśni mobilizują ich ciała do coraz większego wysiłku. Do wysiłku, który nie jest wszak przytłaczającą mordercą, lecz ma walor działania ekstazy. A cóż może być piękniejszego w teatrze niż taki właśnie stan.

Pozostali wykonawcy śpiewają, tańczą, wydobywają dźwięki nie tylko z instrumentów, ale i z podólg, ścian... Taneczne wirowania nabierają tempa. Głosy stają się coraz bardziej przejmujące... Stylizowane gesty stają się odległym echem starożytnego świata. Zdaje się, że aktorki popadają w trans. Sceniczna rzeczywistość traci swój realny kształt, zyskuje jednak siłę gospodarowania naszymi uczuciami. Zachęca obserwatorów do duchowego współuczestnictwa w grze kontrastowych form, których konflikt rodzi napięcie wprowadzające nas w stan najwyższego na-

pięcia. Niknie potrzeba rejestracji poszczególnych elementów, a pojawia się chęć poddania się ich sile.

Od przedpremierowego pokazu, który miał miejsce wiosną 1997 roku, przedstawienie zmienia się, wzbogacając się jego kolejne warstwy, całość dojrzewa w bardziej znaczącym stopniu niż to się dzieje z większością spektakli we wszelkiego typu teatrach. Zazwyczaj pierwszy publiczny pokaz różni się od późniejszych naniesionymi korektami reżyserskimi i stopniem dopracowania ról przez aktorów. Tu jednak – pomijając naruszaną w trakcie eksploatacji przedstawień kompozycję scen – wysiłek zdaje się zmierzać w innym kierunku i koncentruje się raczej na „zgraniu” zespołu. Na dostrzeżeniu instrumentów, jak w orkiestrze, która gra przecież z tych samych nut, ale wartość zbiorowego wykonania to coś więcej niż poprawne wartości zapisanych dźwięków. Kiedy spektakl dobiega końca pamięta się jedynie poszczególne fragmenty, natomiast pamięć głębokiego wzruszenia pozostaje na długo. Jeżeli zaś chce się o nim mówić, to trzeba posiłkować się „mędrcza skizelkiem i okiem” lub brnąć w natchnione impresje.

Pierwsze wystawienia *Metamorfoz* były najzupełniej ascetyczne pod względem scenograficznym. I chociaż w „Gardzienicach” nigdy ten aspekt widowiska nie był realizowany z werystyczną intencją, to z czasem w *Złotym osioł* pojawiły się elementy sytuujące rzecz w realiach konkretnej kultury i epoki. Pojawił się kostium męski w postaci dosyć umownie skonstruowanych tóg. Natomiast kobiety odziane są w suknie, które zmieściłyby się w realiach wielu różnych miejsc i czasów.

Podobnie rzecz ma się z muzyką. Brzmienia melodii starogreckich skomponowanych w wielu różnych notacjach, na co zwracają nam zapowiedzi włączone w obręb *Metamorfoz* są jednak wykonywane na instrumentach współczesnych, nie mających związku z tamtą muzyką. Jednak wiolonczela wchodząca w skład teatralnego instrumentarium wcale nie odbiera wrażenia autentyczności powstałemu brzmieniu...

Na tym między innymi polega odmienność tego zespołu, że wszystkich środków teatralnych używa w niezwykłą oszczędnością, chociaż w swoich przedstawieniach zadziwia bogactwem stworzonych efektów. Pozorna niespójność elementów – z taką skutecznością stosowana już uprzednio w *Awwakumie* i *Carmina Burana* i tym razem pozwoliła zbudować spektakl utkany z okruhów kultury połączonych uniwersalną prawdą o ludzkich namiętnościach, o mrokach ludzkiej duszy.

Magdalena Jankowska

Osrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”; *Metamorfozy* albo *Złoty osioł* według Apulejusza, dramaturgia i reżyseria: Włodzimierz Staniewski, opracowanie muzyczne: Maciej Rychły. Przedpremierowe pokazy spektaklu, Gardzienice, czerwiec 1998.