

(Fragment pracy magisterskiej „Tworzenie i funkcja muzyki w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, przygotowanej w 2001 r. w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, pod kierunkiem prof. Leszka Kolankiewicza).

Muzyka jako żywiół sprawczy działań aktorskich w „Gardzienicach”

Zupełnie osobnego, systematycznego opracowania wymagałaby problematyka „dramaturgii muzycznej” spektakli „gardzienickich” – szczególnie zagadnienie budowania działań aktorskich w oparciu o struktury muzyczne. Warto byłoby prześledzić drogę motywów czy pieśni – od zarejestrowania ich w czasie Wypraw lub odnalezienia zapisu, przez wielomiesięczne próby wykonawcze, aż do chwili pojawienia się w przedstawieniu. Sprawa nie jest jednak prosta. „Gardzienickie” pojęcie „dramaturgii muzycznej” jest szerokie i wieloznaczne. W czasie pracy teatralnej interpretuje się je na różne sposoby. Przede wszystkim jednak trzeba pamiętać, że wielowątkowa praca nad spektaklem, w przeciwieństwie do innych praktyk Teatru, od początku była sprawą wewnętrzną zespołu i nie jest dostępna nawet dla najbardziej życzliwych obserwatorów z zewnątrz. Można więc jedynie przywołać te elementy pracy, których rąbka tajemnicy uchylają sami artyści.

W pewnym uproszczeniu możemy przyjąć, że dramaturgia muzyczna to sposób doboru i ułożenia utworów (najczęściej pieśni) w spektaklu. Ale taką dramaturgię może mieć też Zgromadzenie czy Wyprawa. Struktura przedstawienia powstaje w czasie wielomiesięcznych prób. Nigdy nie ma kształtu ostatecznego. Cały czas jest dynamiczna i zmienna. Reżyser w każdej chwili ma możliwość wprowadzanie zmian – nawet bardzo radykalnych: odrzucenia pieśni czy sceny, budowania na nowo rytmiki działania. Staniewski bardzo chętnie z tej możliwości korzysta.

„Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało”

Na początkowe wersy wiersza *Widzenie* Adama Mickiewicza, artyści „Gardzienic” powoływali się wielokrotnie.

„Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,

Prysło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.”¹

Aktor, który został „dźwiękiem uderzony”, któremu przekazany został impuls muzyczny, zaczyna być reżyserowany, prowadzony pieśnią. Pieśń staje się „duszą aktora” – esencją aktorstwa „gardzienickiego”. Staniewski przypomni:

„To przecież Mickiewicz mówił o tonie wewnętrznym, o «dźwiękiem uderzeniu». Widywano Mickiewicza siedzącego z podwiniętymi po turecku nogami, samotnie, kołyszącego się w przód i w tył, w stanie najgłębszego zadumania. Odnoszono wtedy wrażenie, że wykonuje jakąś straszną pracę wewnętrzną; łączy i zestraja coś w sobie. Jestem skłonny sądzić, że w tym «dźwiękiem uderzeniu» tkwi istota takiego aktorskiego działania, które jest wywodzone z pieśni, wywodzone z zestrajania brzmień swoich wewnętrznych z brzmieniem zewnętrznym, na przykład z brzmieniem przestrzeni”².

Ten przejęty z Mickiewicza sposób myślenia, można uznać za podstawę „gardzienickiej” filozofii zaśpiewu, a nawet wszystkich działań aktorskich wywiedzionych z muzyki.

Mało kto dziś pamięta, że tekst *Widzenia* był śpiewany przez aktorów w początkowym okresie pracy nad spektaklem *Carmina Burana*. Muzykę skomponował Jacek Ostaszewski. Tekst stanowił pewien wzorzec, który miał być odniesieniem dla aktorów w ich pracy. Ostatecznie utwór nie znalazł się w strukturze przedstawienia.

Od lat impuls muzyczny staje się punktem wyjścia w budowaniu dramaturgii przedstawień „gardzienickich”. Dlatego w „Gardzienicach” mówi się najczęściej właśnie o „dramaturgii muzycznej” a nie dramaturgii przedstawienia czy sceny. To dźwięk wywołuje działania. Jest źródłem ruchu, warunkuje interakcję. Może też być, jak mawia się w „Gardzienicach”, „czynnikiem sprawczym” – fermatą, zwieńczeniem, punktem zamykającym działanie. Takie rozumienie roli impulsu muzycznego w działaniu aktorskim jest owocem wieloletnich obserwacji prowadzonych w czasie Wypraw do enklaw kultury tradycyjnej. W pracy „Gardzienic” muzyka zawsze powiązana była z ciałem. Nie była czymś abstrakcyjnym, wyodrębnionym. Śpiewanie, granie na instrumencie zawsze prowadziło do gestu ciała,

¹ Adam Mickiewicz, *Widzenie*, w: tegoż *Dzieła*, t.1, Warszawa 1998, s. 407.

² Włodzimierz Staniewski, *O Wyprawie do Laponii – inaczej*, s. 110.

działania aktorskiego – indywidualnego lub zbiorowego. W spektaklu „gardzienickim”, jak w kulturach tradycyjnych – śpiewać trzeba całym ciałem. Przywołać tu można Curta Sachsa:

„Śpiew jest w rzeczywistości czynnością naszego ciała lub raczej całej naszej istoty. Wymaga on użycia niemal wszystkich mięśni od brzucha aż do głowy a u plemion pierwotnych nawet ramion i rąk. Ludy te często nie są w stanie śpiewać, jeśli muszą spokojnie trzymać ręce. Powiązanie między śpiewem a ruchem rąk jest tak silne, że starożytni Egipcjanie wyrażali znaczenie słowa «śpiewać» omówieniem «grać rękami»³.

Oczywiście w „Gardzienicach” praca nad muzyką do każdego spektaklu wygląda inaczej. *Spektakl wieczorny* nie miał jeszcze wyraźnej struktury muzycznej, choć wszystkie działania sceniczne porządkował wyraźny rytm. Nie było też konsekwentnego treningu aktora-muzyka. *Gusta* ściśle powiązane były już z Wyprawami zespołu.

„Pieśni, wątki muzyczne, sposób grupowego śpiewania, śpiew wiejskiej cizby, gesty głosów ludzi ze wsi miały w tej pracy kolosalne znaczenie”⁴

– wspomina pracę nad dramatem Mickiewicza Mariusz Gołaj. W czasie przygotowywania przedstawienia *Żywoł protopopa Awwakuma* obok ściśle określonego planu Wypraw w poszukiwaniu muzyki do wsi prawosławnych i unickich (m.in. Łemkowszczyzna oraz Grabarka i Jabłeczna), zespół prowadzi studia nad ikonografią. Ikony nie są jedynie wskazówką dla poszukiwań gestów ciała, ale również muzyczności. W pracy nad *Carmina Burana* trening muzyczny jest już wyraźnie zindywidualizowany. Każdy aktor musiał odnaleźć swój własny sposób dochodzenia do pieśni. Jednocześnie wzrasta znaczenie chóru. Prowadzone są studia nad antyfoną i dysonansem. Trening aktora jest indywidualny, ale jednocześnie musi współgrać z poszukiwaniami innych, jeżeli aktorzy rzeczywiście mają tworzyć chór. Zupełnie nowe wyzwania pojawiły się przy *Metamorfozach*. Wspólna praca nad muzyką zaproponowaną przez Macieja Rychłego wymagała zupełnie nowego treningu i nowych technik wokalnych. Początkowo trudno było nawet mówić o „dźwiękiem uderzeniu”, bo muzyki nie można było usłyszeć. Wielomiesięczna praca nad zapisami muzycznymi z kamieni i papirusów była dopiero przed zespołem. Najpierw melodie przywoływane były idiolektem – łączono je z artykulacją różnych nieuporządkowanych sylab. Podczas kolejnych

³ Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, s. 37.

⁴ *Teatr i coś jeszcze. Z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem rozmawia Tadeusz Kornaś*, s. 23.

prób zmieniano dynamikę, tempo i rytm takich pieśni. Potem na te zawołania nakładano słowa z ocalałych antycznych zabytków. Czasem zapis był uszkodzony – brakowało sylab, a nawet całych słów. Zastępowano je dźwięcznymi oddechami, zachowując stopy metryczne utworu (*Hode galatan Ares barbaros*). Nie było miejsca na indywidualną interpretację takich pieśni. W czasie pracy zespołowej niemal każdy aktor stworzył własny zapis muzyczny. Nawet praca ze starożytną ikonografią podporządkowana była muzyce. Działanie prowadzące do gestu ciała od początku musiały mieć swój rytm i dynamikę. Wyraźnie widać to w scenie spotkania Dionizosa i Chrystusa. Każda sekwencja tej sceny zbiega się z nawrotem melodii. Mimo że w pieśni pojawiają się pauzy i aktor kilkakrotnie na chwilę nieruchomieje, scena nie traci na płynności. Młody Dionizos na rękach Demeter, Dionizos z dzwoneczkiem, mały Dionizos na tronie, Sylen bawiący się myszą, grający na lirze, odprowadzanie pijanego Dionizosa, Dionizos na wozie-okręcie, taniec Sylena, Dionizos z czarą, młody Dionizos z tytsem – wszystkie te sekwencje tworzą jedną muzyczną całość.

Porzucanie warsztatu aktorskiego, porzucanie pieśni

Nie ma jednej muzyki „gardzienickiej” i jednego sposobu pracy nad nią. Zespół nie stworzył kanonu wykonawczego. Każdy etap pracy, nawet jeśli w pewnym uproszczeniu etapy wyznaczać będzie praca nad kolejnymi spektaklami, to nowe wezwanie. Muzyka, która interesuje grupę, wymaga od aktora-wykonawcy ciągle nowych umiejętności. Można się zastanawiać, skąd bierze się „swoboda tajemna” aktorów „gardzienickich” w przechodzeniu z frenetycznego chóru z *Żywota protopopa Awwakuma* do starożytnej pieśni w skali miksolidyjskiej z *Metamorfoz*.

W „Gardzienicach” – i w spektaklach, i w czasie prób – nie ma miejsca na psychologię, ale jest na emocje i wyobraźnię. Trawestując myśl Marka Aureliusza, można powiedzieć, że dla artystów „Gardzienic” śpiew człowieka ma kolor jego wyobraźni.

Wypracowane przez lata techniki warsztatu aktorskiego – w tym techniki pracy z głosem – są odrzucane. Mówił o tym Tomasz Rodowicz:

„Po *Awwakumie* Staniewski postawił pytanie: teraz już w zasadzie wiemy jak robić teatr. Przez trzy miesiące możemy zrobić nowy spektakl. Mamy własny, odrębny język, rozbudowany trening; czy robimy szybko coś następnego, czy zaczynamy pracę nad czymś zupełnie innym?”

No i zaczęliśmy od początku, od czegoś, czego nie umieliśmy. Bardzo dobrze pamiętam pracę nad *Carmina Burana*, bo była długa i zawierała w sobie niezwykle odkrycia. Otwierał się kolejny nowy świat. W końcu zaczęliśmy eliminować całe to bogactwo, które wynikało z pracy grupowej, z siły jaka poruszała ośmio-, dziewięcioosobowym organizmem o bardzo wysokiej sprawności, który potrafił wzbudzić niezwykłą energię. Było to jakby odcięcie od całego dotychczasowego doświadczenia. [...] Za każdym razem inna idea, inny temat pracy, inny obszar eksploracji i badań, inne środowisko naturalne, nowy trening, nowa praca z głosem. Spektakl był tylko soczewką ogniskującą wiele wątków poszukiwań. Za każdym razem Staniewski stawiał nam i sobie poprzeczkę wyżej”⁵.

Aktor „gardzienicki” nie staje się wprawdzie niezapisaną tablicą, ale ma do wykonania zupełnie nowe zadania. Złoty osioł nie posługuje się głosem króla Marka, choć jest kreowany przez tego samego aktora. Wołanie Merlina: „Ja byłem w wielu kształtach”, nie jest wołaniem Chrystusa-Dionizosa, który też różne kształty przybiera. Izolda Młodsza i przewodniczka chóru z *Carmina Burana* – w *Metamorfozach* wpadnie w szal. A wszystko to może się zdarzyć w ciągu jednego wieczoru – w czasie prezentacji teatralnego dyptyku.

W „Gardzienicach” porzucane jest nawet instrumentarium, które towarzyszy działaniom aktorów. W *Spektaklu wieczornym* mamy gitarę, flet poprzeczny i bębny. W *Guslach* jest już niemal kapela klezmerska – gitara, flet poprzeczny, cymbały i skrzypce. Potem dodano jeszcze akordeon i kontrabas. W *Żywocie protopopa Awwakuma* instrumentarium zminimalizowano do skrzypiec (kilka spektakli grano z kwartetem smyczkowym). W *Carmina Burana* fletowi poprzecznemu i skrzypcom towarzyszy fisharmonia. Najbardziej rozbudowane jest instrumentarium w *Metamorfozach*. Mamy tu: bębny (ramowe, klepsydrowe i ceramiczne), cymbały, flet poprzeczny trzciniowy, fletnię Pana, harmonium lirę, wiolonczelę i sagaty (kymbala). Na płycie można dodatkowo usłyszeć: flety poprzeczne i ukośne oraz zrekonstruowany flet egipski z epoki ptolomejskiej, harfy, kotły, luk muzyczny, monochord, róg z muszli, sistrum, trąby i tuby.

Choć istotą poszukiwania materiału muzycznego do spektakli ciągle pozostają Wyprawy, artyści „Gardzienic” konsekwentnie porzucają wypracowane przez lata sposoby badań terenowych. Muzyki starożytnej Hellady „Gardzienice” poszukiwały nie w samej Grecji, ale między innymi, w Egipcie i na Ukrainie. Ktoś spyta: dlaczego Egipt, dlaczego kraj arabski? Przywołajmy Curta Sachsa:

⁵ *Teatr i coś jeszcze. Z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem rozmawia Tadeusz Kornaś*, s. 23.

„Wpływ teorii greckiej na muzykę muzułmańską bardziej przykuwa naszą uwagę niż jakikolwiek inny wpływ, jaki wywarli Grecy, ponieważ w przeciwieństwie do mieszkańców Zachodu, Arabowie rozumieli i stosowali teorię klasyczną nie popełniając błędów, jakie popełniono na Zachodzie. Toteż wszelkie próby badania muzyki greckiej bez spojrzenia na praktykę i teorię muzyki muzułmańskiej są niepełne”⁶.

Sposoby śpiewania pieśni, techniki wokalne były podpatrywane przez zespół od ludzi, w czasie Wypraw. Dlatego wśród osób odpowiedzialnych w sposób szczególny za muzykę „gardzienicką”, aktorzy na jednym oddechu obok Jacka Ostaszewskiego, czy Macieja Rychłego wymieniają wiejskich muzykantów i pieśniarzy.

Ale przyszedł czas, kiedy lekcje w środowisku wiejskim nie wystarczyły. W nocie reżyserskiej do *Metamorfóz* Włodzimierz Staniewski napisze:

„Tu, w tej pracy, pierwszy raz zmieniliśmy naszą filozofię i nie od żywych ludzi uczyliśmy się muzyki, a od kamieni. Od żywych kamieni”⁷.

Przed aktorami stało karkołomne zadanie – śpiewać nie według wskazówek wiejskich mistrzów, nie z nut, ale z kamieni. Nie tylko zapis muzyczny był jednak istotny. Pieśni do *Metamorfóz* uczono się nie tylko z kamieni i papirusów, ale również z waz, ceramiki, rzeźb. Na ich podstawie rekonstruowano nie tylko instrumenty, ale i gesty aktorów. Już wcześniej, w pracy nad spektaklem *Żywot protopopa Awwakuma*, muzyczny musiał być również gest. Muzyki i inspiracji ruchu scenicznego szukano nawet w nieruchomych ikonach. W pracy nad *Złotym osłem* istotny był nawet układ ubiorów bachantek utrwalony na wazie. Wskazywał na kierunek wirowań, utrwał strzępy techniki tanecznej.

Każdy etap „ewolucji” muzyki „gardzienickiej” zaczyna się rewolucją warsztatową. Porzucanie nie odnosi się wyłącznie do technik aktorskich i sposobów poszukiwania pieśni – dotyczy również materiału muzycznego. Pojawienie się pieśni w pracach nad spektaklem – pieśni często z trudem odnalezioną na Wyprawie – nie gwarantuje długowieczności utworu. Zdarza się często, że wielotygodniowa praca zespołu nad wybranym motywem, wątkiem muzycznym w pewnym momencie jest porzucana. Wydawać się nawet może, że eliminacja materiału muzycznego jest ulubioną metodą pracy Staniewskiego. Nie bez powodu termin „perfidia muzyczna” (perfidia, czyli niewierność) pojawia się ostatnio w pracy „Gardzienic”.

⁶ Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, s. 316.

⁷ Włodzimierz Staniewski, „*Metamorfozy*”. *Nota reżyserska*, [maszynopis z archiwum Teatru].

Taki zabieg przypomina metodę wychowawczą Jana Jakuba Rousseau. Może nawet nie tyle metodę, ile praktykę. Jak Rousseau porzucał swoje dzieci, tak Włodzimierz Staniewski porzuca pieśni.

Cizba – chór – rodzina platońska

Od pracy nad *Gusłami* w „Gardzienicach” ważne jest nie tylko indywidualne działanie aktora, ale i chór. W *Gusłach* mamy już rozśpiewaną gromadę wiejską, cizbę. W finale przedstawienia po raz pierwszy pojawia się „gardzienicki” chór. Zestrojeni w harmonii aktorzy śpiewają pieśń *Doloż moja, doloż*.

W *Żywocie protopopa Awwakuma* również w niektórych scenach pojawia się cizba, ale istotny jest też aktor prowadzony pieśnią. Wyłania się on ze zbiorowości. Jest też chór, ale różni się on od chóru guślarskiego. Tu jest już wyłącznie chórem śpiewających. Niemal przeniesiony z cerkwi. Chwilami wpadający w ekstazę. Śpiew liturgiczny porządkuje cizbę. Śpiewająca zbiorowość z *Awwakuma* – jak chór grecki – komentuje sceny przedstawienia. Napędza tempo spektaklu. Ustala rytm działań aktorów. Wyławia aktorów z tłumu. Leszek Kolankiewicz napisze nawet:

„Etnooratoria sceniczne Staniewskiego [...] są wiecznotrwałą wiecznotrwałą pieśnią ludową obleczoną w awangardową formę teatralną, z nowoczesnym chórem tragicznym”⁸.

Jeszcze inaczej niż w *Awwakumie* wygląda sprawa chóru w *Carmina Burana*. Chór z *Carmina Burana* nie jest już cizbą. Jest uporządkowaną zbiorowością, która determinuje cały przebieg przedstawienia. Nie poznalibyśmy historii Tristana i Izoldy bez chóru. To on otwiera i zamyka opowieść – snuje ją od melodii gruzińskiej, przez pierwszy zaśpiew *O Fortuna!*, do wieńczącego spektakl psalmu *Eksomologeisthe tō kyriō, hoti agathos*. Każdy aktor przez cały spektakl prowadzony jest pieśnią chóru. Chór oddzielony jest od sceny ciemnością. Między chórem a aktorami jest granica, która chętnie i często będzie w spektaklu łamana. Króla Marek góruje na kole fortuny, by za chwilę stać się jednym ze śpiewaków skupionych przy fisharmonii. Podobnie jest z innymi postaciami. Kolankiewicz podsumuje:

⁸ Leszek Kolankiewicz, *Etnooratorium – świętych obcowanie*, s. 49-50.

„W *Carmina Burana* z chóru bierze swój początek wszystko – wszystko też na koniec wraca do chóru. Chór wydaje z siebie postacie i sceny – i całą grę. Jest to średniowieczny chór wagantów. Trzeba go widzieć, kiedy z pieśnią *Cum «In orbem universum» decantatur «ite»* sunie nagle przed siebie, zapełniając przestrzeń swą ruchliwością, śmiałym krokiem i nagłymi zwrotami wzbudzając niemal wiatr”⁹.

Choć *Metamorfozy* powstawały w zupełnie nowej konstelacji, w przedstawieniu można odnaleźć elementy wcześniejszych „gardzienickich” chórów. Na początku spektaklu chór jest ciżbą – dobrze znaną z *Guseł* – w kufajkach i chustkach. Ale kostiumy są mylące. Ciżba w okamgnieniu przeobraża się w rodzinę platońską, grupę dytyrambistów. Antyczny chór za Apulejuszem powtórzy:

„My, członkowie platońskiej rodziny, znamy tylko to, co uroczyste, radosne, święte, wzniosłe, niebiańskie”¹⁰.

W *Metamorfozach* chór nie jest oddzielony od „reszty świata” ciemnością, jak we wcześniejszym spektaklu, ale stołem. Scenografia wspomaga efekt obcości. Początkowo śpiewająca zbiorowość miała być choć częściowo kreowana według wcześniejszych wzorów. Powrotem do Bachtinowskiej koncepcji śmiechu, a zarazem do chóru znanego z *Carmina Burana* miała być scena odtwarzająca mszę Święta Osła. Było ono częścią Święta Głupców obchodzonego w kościołach średniowiecznej Francji, Włoch i Niemiec. W pierwszej połowie XIII wieku opisał je szczegółowo (wraz z notacją muzyczną i tekstami pieśni) arcybiskup Sens Pierre Corbeil. Ostatecznie sceny budowane na podstawie średniowiecznych płaskorzeźb i opisów Corbeila nie weszły do *Metamorfoz*.

Scena z chórem siedzącym za stołem, może się kojarzyć z *Ostatnią wieczerzą* Leonarda da Vinci. Mimo że na początku śpiewany jest najstarszy hymn chrześcijański, nie jest to wieczerza z Chrystusem, ale z Apollinem.

„Złota formingo należna Apollonowi i Muzom o włosach ciemnych jak fiołki, której posłuszny jest krok taneczny, początek świętowania”¹¹

⁹ Leszek Kolankiewicz, *Notatki przed spektaklem „Carmina Burana”*, „Dialog” 1992, nr 5, s. 85-86.

¹⁰ Apulejusz, *Apologia czyli w obronie własnej księga o magii*, s. 278.

¹¹ Fragment *Ody Pytyjskiej I* Pindara w tłumaczeniu Jerzego Danielewicza.

Przeznaczeniem chóru z *Metamorfoz* nie jest jednak biesiadowanie, ale śpiew i taniec. Podobnie jak chór z *Awwakuma* wpada w ekstazę. Ale frenezja chóru towarzyszącego złotemu osłowi objawia się w tańcu, w czasie wirowań bachantek i śpiewu inkantacji ku czci Dionizosa *Euoi Bakchai*.

Oryginalna muzyka czy „naiwne wyobrażenia”?

Nie wszystkim odbiorcom „gardzienickie” poszukiwania muzyczne przypadły do gustu. Spektakle, w których wykorzystywano przede wszystkim motywy ludowe, nie budziły kontrowersji. Dobrze przyjmowane były też interpretacje muzyki liturgicznej w *Żywocie protopopa Awwakuma*. Mówił o tym między innymi Mariusz Gołaj:

„Że w *Awwakumie* pojawiły się pieśni liturgiczne? Tak. Ale my zawsze byliśmy bardzo ostrożni, czy takie rzeczy wolno robić, czy nie urażymy innych ludzi, wykorzystując ich sacrum. Michał Klinger nas wręcz do tego zachęcał twierdząc, że prawosławna duchowość łatwo adaptuje tak ustawioną rzeczywistość. Sprawdzaliśmy to także przez wyprawy – Staniewski nazywał to naturalizacją spektaklu. Z materiałem, który nie był jeszcze gotowym spektaklem, ale jego poważnym zaczynem, jeździliśmy do wsi prawosławnych, unickich i pokazywaliśmy ludziom fragmenty przedstawienia, śpiewaliśmy pieśni. Wynikało z tych podróży dosyć jednoznacznie, że to, co robimy, nie jest przeciwko wierze tych ludzi, nie jest przeciwko ich liturgii”¹².

Przy *Carmina Burana* pojawiły się pojedyncze głosy, które zarzucały grupie niewłaściwą interpretację motywów zaczerpniętych z oratorium Carla Orffa. Zarzuty te, moim zdaniem, wynikały z niezrozumienia sposobu pracy teatru z muzyką. Utworom Orffa przeznaczony był taki sam los jak przyśpiewce ludowej czy psalmowi z liturgii prawosławnej. Niewierność, przerysowania interpretacyjne, wykonywanie pieśni w czasie trudnych ewolucji aktorskich, co determinuje styl interpretacji – to wszystko wpisane jest w praktyki „gardzienickie”.

Najostrzej zespół został zaatakowany przy okazji *Metamorfoz* przez Marka Radziwona na łamach „Gazety Wyborczej”. Tekst *Nie udawaj Greka* tylko pozornie pomyślany był jako

¹² *Teatr i coś jeszcze. Z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem rozmawia Tadeusz Kornaś*, s. 22.

krytyczna recenzja płyty *Gardzienice. Metamorfozy. Music of Ancient Greece*. Już na początku autor pisze bowiem:

„Śpiewy Gardzienic z przedstawienia *Metamorfozy* według Apulejusza nie świadczą o kulturze starożytnej Grecji, lecz o naiwnych wyobrażeniach na jej temat”¹³.

To zapowiedź nie tylko krytyki muzyki ze spektaklu i z płyty, ale również sposobu pracy nad muzyką. Spróbujmy wydobyć najważniejsze zarzuty stawiane zespołowi Staniewskiego:

1. odmienność w traktowaniu muzyki w spektaklu i na płycie:

„W przedstawieniu Włodzimierza Staniewskiego mężczyźni ubrani są w wymięte waciaki, kobiety noszą na głowach nylonowe chustki. Kostiumy te podkreślają ciągłość europejskiej kultury ludycznej, której jednym z najstarszych symboli jest tekst Apulejusza. To przesłanie jest czytelne i choć symbolika waciaka nie jest wyrafinowana, kryje się w niej sugestia, że inspiracje antykiem greckim są swobodne i o wiernym odtwarzaniu starogreckich gestów, tańców, języka ani pieśni mowy być nie może. Przy okazji płyty pojawiły się stwierdzenia zgoła odwrotne”.

2. przywłaszczanie sobie przez „Gardzienice” wcześniejszych odkryć i badań związanych ze skalami antycznymi:

„Problem w tym, że skale te można znaleźć w każdym podręczniku do zasad muzyki, zaś ich opanowanie należy do programu każdej podstawowej szkoły muzycznej. Nie są one zresztą tworem martwymi – wykorzystuje się je tak w muzyce klasycznej, jak i w harmonii jazzowej, toteż duma z odtworzenia skal jest cokolwiek wątpliwa”.

3. niewłaściwy dobór instrumentarium:

„Zespół odróżnia «rekonstrukcje integralne» od «kompozycji na motywach tekstów antycznych», np. utwór pt. *Melipnoon* jest zdaniem grupy rekonstrukcją, a tymczasem słyszymy wiolonczelę, która pojawia się pod koniec XV wieku, i cymbały huculskie”.

¹³ Marek Radziwon, *Nie udawaj Greka*, w: „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 14, 17 stycznia 2001 r. Wszystkie cytaty przytaczane w tym podrozdziale, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z tego tekstu.

„Chętnie wykorzystywanym instrumentem jest monochord, który służył Grekom raczej nie do grania, lecz do badania akustyki”.

„Nie wiemy też, czy sistrum, bęben wykorzystywany przez Gardzienice, przypomina bardziej ten, który pojawił się na Krecie już w X w. p.n.e., czy raczej ten, na którym grano na przełomie er”.

4. pojawienie się głosów żeńskich i wielogłosowości:

„W śpiewach Gardzienic ważną rolę odgrywają głosy żeńskie, które w antyku pojawiały się rzadko, głównie w tzw. parteniach – szczególnych śpiewach kultowych”.

„Wiele pieśni z płyty *Metamorfoz* to śpiewy wielogłosowe, choć pierwsze udokumentowane informacje o wielogłosowości pochodzą z VII, VIII w. n.e.”

5. niewłaściwa technika gry i technika wokalna:

„Pozostają wreszcie pozorne drobiazgi, które mają jednak olbrzymi wpływ na brzmienie – technika gry, artykulacja (szarpać struny i dmuchać w piszczałki można na różne sposoby), tradycje interpretacyjne, techniki wokalne, budowa instrumentów i materiał, z jakiego zostały zrobione. Tu panuje zupełna dowolność”.

Jak widać, Radziwon krytykuje niemal wszystko, co składa się na sposób pracy muzycznej i teatralnej „Gardzienic”. Jego argumenty świadczą o zupełnej nieznajomości pracy „Gardzienic”. Wątpliwości budzą też jego zarzuty, w których powołuje się na historię muzyki. Twierdzenie, że muzyka z płyty różni się od muzyki w spektaklu, jest infantylne. To przecież wybór artystów. Zupełnie nie wiadomo, na jakiej podstawie Radziwon twierdzi, że grupa przywłaszczyła sobie odkrycia i badania na temat skal antycznych. Nie mówili o tym twórcy Teatru. Nie ma też o tym ani słowa w książeczce dołączonej do płyty. Maciej Rychły, osoba, która miała największy wpływ na kształt muzyki z *Metamorfoz*, powie nawet, że w „Gardzienicach” nie było pracy nad skalami antycznymi:

„To były prace nad fragmentami dwóch hymnów w różnych skalach. «Skala» w tym przypadku to zły termin. Lepiej mówić «modus» albo «struktura». Nie wychodziliśmy od modusu i szukaliśmy hymnów. Odwrotnie”¹⁴.

Wyraźnie widać sprzeczności w rozumowaniu recenzenta. Radziwon z jednej strony stwierdza, że propozycja „Gardzienic” to bardzo dowolne odczytanie muzyki antyku, a z drugiej domaga się, by te „naiwne wyobrażenia” grane były na instrumentach z epoki. Dziwny postulat. Jan Garbarek interpretował *Pean delficki I* na saksofonie. Czy można zakazać grać utwory Chopina przez trio jazzowe w składzie: fortepian, kontrabas i perkusja, albo Mozarta na ludowych instrumentach egipskich¹⁵?

Inny zarzut – kwestię wielogłosowości wyjaśnia Maciej Rychły:

„Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze problem wielogłosowości. Kiedyś w szkołach uczono, że w toku rozwoju zjawiają się formy coraz bardziej skomplikowane. Było to przeniesienie myśli o ewolucji w Naturze na teren Kultury. W myśl tak pojętej zasady formy prostsze są bardziej pierwotne. A więc jednogłos, jako prostsza forma śpiewu, musi być starszy niż wielogłos bliższy naszym czasom. Takie myślenie jest już dziś historią. W produkcji gardzienickiej zastosowałem dwugłos, heterofonię wariacyjną oraz pracę ostinatowych struktur odnalezionych w zabytkach. Są to formy wielogłosowości, których występowanie w greckim antyku sygnalizował już Curt Sachs w pracy wydanej w 1943 roku *The Rise of Music in the Ancient World*: «elementarna harmonia musiała być zasadą w antyku, [...] starożytne definicje konsonansu i dysonansu miały godny uwagi, nowoczesny posmak, [...] Boecjusz – w dysonansie oczekuje się, że każdy dźwięk pójdzie w swoją stronę, [...] Pseudo-Arystoteles – każdy konsonans słodszy jest od pojedynczego dźwięku. Czy w tej sytuacji możemy przypuszczać, że Grecy ich nie używali?¹⁶». Czy jest więc coś dziwnego w tym, że chórów w Gardzienicach nie prowadziłem jednogłosowo i nie sugerowałem się wykonaniami chorału gregoriańskiego? Antyczne sposoby i rozwiązania harmoniczne były obecne w grze na podwójnym oboju – aulosie. Wspomniałem o tym wyraźnie w opisie [do płyty]. Nie piszę natomiast, bo wtedy jeszcze o tym nie wiedziałem, o znaleziskach ceramicznych fletów

¹⁴ Por. Aneks. „Zawierzenie i powrót do początku”. Rozmowa z Maciejem Rychłym o pracy nad muzyką do spektakli „Carmina Burana” i „Metamorfozy”.

¹⁵ Por. płyty: Jan Garbarek. *Mnemosyne*, Andrzej Jagodziński Trio. *Chopin*, Andrzej Jagodziński Trio. *Once More Chopin*, Mozart in Egypt.

¹⁶ Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, s. 298.

akordowych skonstruowanych tak, żeby jeden muzyk mógł grać całe słupy różnych akordów”¹⁷.

W udzielonym mi wywiadzie Rychły powiedział:

„Harmonia aulosów jest bardzo istotna. Na rysunkach z waz greckich widzimy, że każdy muzyk-auleta grał na dwóch obojach-fletach równocześnie, razem z nim często ktoś jeszcze grał na kitarze. Jeśli ktoś gra na dwóch fletach równocześnie, to znaczy, że szuka współbrzmień. Tradycja gry na aulosie prowadziła do szczątkowej harmonii, która w Grecji antycznej chyba nie była dalej rozwijana”¹⁸.

Trudno wyobrazić sobie, jak chce tego Marek Radziwon, by w starożytnej Grecji śpiewali przede wszystkim mężczyźni. Ikonografia z epoki potwierdza raczej wersję „Gardzienic”. Co więcej, głosy kobiece pojawiają się również w propozycjach innych badaczy muzyki antyku: Annie Bélis, Paola E. Carapezzy i Gregoria Paniagui.

„Gardzienickie” *Metamorfozy* to jedna z nielicznych prób (w Polsce – pierwsza) odnalezienia muzyki starożytnej Grecji. Twórcy z „Gardzienic” nie mówią, że tak brzmiała muzyka antyku, ale że tak mogła brzmieć. Każda muzyczna propozycja Teatru od początku istnienia grupy podporządkowana była działalności artystycznej, a nie naukowej. Tę cechę działalności zespołu Staniewskiego krytycy dostrzegają rzadko. Trudno przecież winić artystów za swobodę wyobraźni objawiającą się tak w interpretacji pieśni *O Fortuna!* Carla Orffa, jak i antycznych zabytków muzycznych.

¹⁷ Maciej Rychły, *Kto udaje Greka. Rychły do Radziwona*, „Gazeta Wyborcza”, 31 stycznia 2001, s. 13.

¹⁸ Por. *Aneks. „Zawierzenie i powrót do początku”*. Rozmowa z Maciejem Rychłym o pracy nad muzyką do spektakli „*Carmina Burana*” i „*Metamorfozy*”.