

(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).

Gardzienice w poszukiwaniu „harmoniae mundi”

„Gardzienice” stworzyły własny program badań muzycznych. Trudno zresztą używać w tym przypadku czasu przeszłego, program ten jest bowiem nieustannie weryfikowany i modyfikowany. Niewątpliwie inspiracją dla teatru było, przynajmniej na początku, dzieło Oskara Kolberga. „Gardzienice” nie chciały jednak na wzór folklorystyki muzycznej Kolberga porządkować znalezionych reliktyw ludowej kultury muzycznej. Zespół już w pierwszych latach działalności ocalał starą muzykę nie poprzez utrwalenie zabytku, lecz przez wskrzeszenie go – powoływanie do życia w spektaklu teatralnym lub w Zgromadzeniu.

„Duchy opiekuńcze”

Poszukiwania zespołu Włodzimierza Staniewskiego i sposób pracy mogą nawet bardziej kojarzyć się z nazwiskami niektórych kompozytorów niż twórców teatru. Spróbujmy sporządzić listę możliwych patronów. Znaleźć by się na niej mogli: Isaac Albéniz, Béla Bartók, Fryderyk Chopin, George Enescu, Manuel de Falla, Leoš Janáček, Mieczysław Karłowicz, Zoltán Kodály, Igor Strawiński i Karol Szymanowski, a nawet odlegli geograficznie: Carlos Chávez, Silvestre Revueltas i Heitor Villa-Lobos.

Chopin oczywiście nie organizował wypraw w poszukiwaniu muzyki ludowej. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że obecność wątków tradycyjnych w jego twórczości jest raczej wynikiem nieustannego obcowania z tą kulturą, bez konieczności stwarzania specjalnych okazji do spotkań. „Chopinowską inspiracją” dla „Gardzienic” był raczej sposób pracy nad wątkiem muzycznym, sposób przetwarzania go.

„Gardzienicom” nigdy nie chodziło o wierność „ludowej partyturze”, o odwzorowywanie utworów. Materiał muzyczny zawsze był twórczo przekształcany. Podobnie jak u Szymanowskiego, Bartóka czy Villa-Lobosa. W przypadku tych kompozytorów można mówić już o swoistych wyprawach badawczych. Znane są relacje z podróży Bartóka do mieszkańców węgierskich wsi i Villa-Lobosa w głąb brazylijskiej dżungli. Albert Hunt zauważył, że jak Bartók tłumaczył kulturę ludową na język dwudziestowiecznej muzyki, tak

Staniewski i jego współpracownicy tłumaczą to, co odkryją w swoich Wyprawach, „na swój własny wysoce złożony i nowoczesny język teatru”¹. Bartók, uważał, że jedną z najważniejszych cech muzyki ludowej jest jej wariabilność:

„dane wykonanie melodii ludowej nigdy nie miało miejsca w przeszłości i nigdy nie powtórzy się w przyszłości dokładnie w taki sam sposób. Nie wolno nam mówić lub myśleć, że melodia ludowa to właśnie to, co słyszymy w danym wykonaniu; możemy jedynie powiedzieć, że wtedy i tam, w tym i w tym wykonaniu była ona taka i taka”².

Bartók twierdził, że powstawanie wariantów pieśni ludowej nie jest konsekwencją deformacji utworu czy niedostatków warsztatowych wykonawców. Warianty pieśni to przejaw emocji i spontaniczności. Ale i to w określonej społeczności ma pewne granice – „wzory kultury muzycznej”, na podstawie których dana grupa może stwierdzić „poprawność” wykonania. Stąd krok do poszukiwań „Gardzienic”. Teatr Staniewskiego nie był zainteresowany jedynie przyswajaniem i powielaniem pieśni. Zawsze opowiadał się za „muzyczną herezją”, odstępstwami od pierwowzorów poznanych na Wyprawach. W „Gardzienicach” również liczy się „spontaniczność” w wykonaniu pieśni. Do ostatecznej formy utworu w spektaklu prowadzić ma proces indywidualizacji i charakterystyczny dla każdego aktora-wykonawcy zaśpiew – pieśń osobista. Twórczość Béli Bartóka natchnęła Staniewskiego, by w czasie pracy nad spektaklem *Żywoć protopopa Awwakuma* myśleć o włączeniu kwartetu smyczkowego. W archiwum Teatru zachowały się nawet *Nuty pieśni „Awwakuma” (plus kwartet smyczkowy)*. W ten sposób reżyser chciał wykreować swoisty chór teatralny – chór instrumentalistów-aktorów, którzy czynnie uczestniczą w spektaklu, a nie tylko są muzykami towarzyszącymi zdarzeniom. To zarówno sposób na wzbogacenie fonosfery, jak i poszerzenie nowego naturalnego środowiska teatru. Kwartet smyczkowy (skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela) rzeczywiście kilkakrotnie towarzyszył przedstawieniu *Żywoć protopopa Awwakuma*. Potem grupę muzyków zredukowano. W spektaklu pozostały skrzypce, które na równych prawach z głosem aktorskim dopowiadały historię popamięczeniaka. Rezygnacji z kwartetu smyczkowego nie należy jednak interpretować jako porażki reżysera. To konsekwencja precyzyjnie przemyślanego planu budowania dramaturgii muzycznej i wspomnianego wcześniej sposobu przetwarzania, a nie odtwarzania pierwowzorów muzycznych.

¹ Albert Hunt, *Gardzienice. An Introduction*, w: *Gardzienice. Włodzimierz Staniewski in conversation with Peter Hulton*, s. 3-4 [tłumaczenie moje].

² Béla Bartók, A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk-Songs*, New York 1951, s.19 [tłumaczenie moje].

„Gardzienicom” bliska jest zapewne „filozofia” de Falli i Villa-Lobosa. Tradycyjna muzyka andaluzyjska, którą badał hiszpański kompozytor jest stopem trzech różnorodnych elementów: śpiewu bizantyjskiego, wpływów mauretańskich i pierwiastków muzyki Cyganów. Villa-Lobos obracał się w kręgu muzyki z elementami tradycji portugalskiej, afrykańskiej i indiańskiej. Takie tygłe kulturowe interesują również zespół Staniewskiego. Stąd Wyprawy po muzykę w Beskid Niski, gdzie obok siebie żyją Łemkowie, Polacy, Cyganie i słycać jeszcze echo chasydzkich pieśni. Stąd podróż do Tatarów krymskich, Koptów w Egipcie czy poszukiwanie wątków antycznych w kulturze arabskiej.

Można też próbować przeprowadzać paralełę między formami pracy zespołu a teoriami etnomuzykologów. Można odnajdywać wspólne spostrzeżenia z niektórymi z nich – na przykład z Alanem Lomaxem. Choć „Gardzienice” reprezentują zupełnie inny sposób poszukiwań związków kultury tradycyjnej z muzyką, Włodzimierz Staniewski zgodziłby się zapewne ze stwierdzeniem, że „ludzie żyją tak, jak śpiewają”³.

„Gardzienickie” eksperymenty z głosem można zestawiać z twórczymi poszukiwaniami źródeł chorału gregoriańskiego, prowadzonymi przez Marcela Peresa. Interesujące mogło by się też okazać zestawienie studiów, rekonstrukcji i uzupełnień brakującej notacji muzyki starożytnej, która pojawia się w *Metamorfozach* z poszukiwaniami i rekonstrukcjami, jakich podjęli się Paolo Carapezza, Annie Bélis, Petros Tabouris, Christodoulos Halaris czy Gregorio Paniagua. Interpretacja delfickiego peanu Ateneusza pojawia się na płycie Jana Garbarka *Mnemosyne*.

Takie paralele nie wszystko jednak powiedzą o muzyce „gardzienickiej”. „Akademią muzyczną Gardzienic” są bowiem przede wszystkim Wyprawy artystyczno-badawcze prowadzone do źródeł kultury tradycyjnej. Istotnym doświadczeniem dla Teatru jest zetknięcie z żywą (często już umierającą) tradycją wykonawczą. Dlatego tak ważni dla zespołu Staniewskiego są spotykani ludzie: chór wiejskich kobiet z Połtawszczyzny, skrzypek z Czarnohory, derwisze z Kairu i wszystkie „cienie zapomnianych przodków” (tytuł znanego filmu Paradzanowa). Zawsze spotkania te są organizowane na zasadzie wzajemności. Nie chodzi w nich bowiem o folklorystyczne zbieractwo, lecz o wymianę – wzajemne ofiarowanie pieśni, gestu, opowieści. Każda Wprawa ma nie tylko precyzyjnie dopracowany scenariusz (co nie wyklucza improwizacji), ale i sposób prowadzenia badań.

Z horyzontu zainteresowań „Gardzienic” nigdy nie znika teatr. Wszystkie działania, w tym ekspedycje artystyczno-badawcze prowadzić powinny do spektaklu.

³ Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington 1971, s. 4 [tłumaczenie moje].

Wspomnieć trzeba o literackich inspiracjach grupy. Literatura bowiem ma w „Gardzienicach” niebagatelny wpływ na sposób pracy z muzyką, dramaturgię przedstawień i kształt Zgromadzeń. Na początku sposobów ekspresji poszukiwano, między innymi, w *Gargantui i Pantagruelu* François Rabelais’go i w interpretacjach karnawału zaproponowanych przez Michaiła M. Bachtina. Tamten okres wspomina Krzysztof Czyżewski:

„Pamiętam z tamtego wczesnego okresu Włodka Staniewskiego, wychowanka Czesława Hernasa, najczęściej z książką Michała Bachtina o Rabelais’em w ręku, Jaśka Bernada z różnymi tomami Kolberga czy Federowskiego, Annę Zubrzycką ze śpiewnikiem pieśni jidisz, Piotrka Borowskiego z «Wierszalinem» Włodzimierza Pawluczuka. [...] Na półkach w Gardzienicach stały książki Eliadego, Hernasa, «Drzewo życia» Tomickich, «Żywioł i forma» Pawluczuka, «Gargantua i Pantagruel»⁴.

Od początku poszukiwaniom artystycznym towarzyszy Adam Mickiewicz. *Carmina Burana* wzbogacone zostały historią Tristana i Izoldy. Przy projekcie związanym z muzyką starożytną sięgnięto po *Złotego osła* Apulejusza i pisma Platona. Odniesieniem do poszukiwań zabytków muzyki antycznej były prace Curta Sachsa, a przede wszystkim książka *Ancient Greek Music* Martina Westa. Nieustannie odnajdywać można inspiracje myślą Friedricha Nietzschego, Carla Gustava Junga czy Josepha Campbella.

Wędrowanie po muzykę

W manifestcie *Po nowe środowisko naturalne teatru*, w którym Włodzimierz Staniewski nakreślił przestrzeń teatralną grupy, dotąd w ogóle „teatrowi nieznaną lub zaniechaną przez teatr”⁵, pojawiają się już pierwsze przesłanki „gardzienickiego” pojmowania muzyki. Te założenia sprecyzowane na początku drogi artystycznej teatru, stanowić mogą punkt wyjścia rozważań o obecności muzyki w przedstawieniu. Staniewski mówi o wędrowaniu, o potrzebie zanurzenia się w środowisko wiejskie:

⁴ *Tradycja i „Pogranicze”*. Z Krzysztofem Czyżewskim rozmawia Tadeusz Kornaś, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 1, s. 3.

⁵ Ten i poniższe cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z manifestu Włodzimierza Staniewskiego *Po nowe środowisko naturalne teatru*.

„Zanurzenie, konkretniej – wwędrowanie w tak pojętą przestrzeń przypomnieć, a może i przywrócić jest w stanie teatrowi tę magiczną wartość, która wpisana jest w rdzeń słowa teatr.

Bo thea znaczy widzenie,

– znaczy więc postrzeżenie,

– znaczy jak Mickiewicz – dźwięk mnie uderzył, nagle moje ciało...

– oznaczać musi wiedzę, moc i czystość”.

Według Staniewskiego zanurzenie w środowisko wiejskie jest dla działań teatralnych niezastąpione:

„– uczy widzenia światła,

– uczy prawdy gestu,

– uczy muzyki,

– uczy prawdy w działaniach,

– uczy tego, że pozorna nienaturalność jest właśnie naturalnością, że to, co z pozoru nieobyczajne, niemoralne, jest prawdziwe i głębokie”.

Już w czasie formułowania tych założeń, w końcu lat siedemdziesiątych, pojawia się zagadnienie obecności muzyki w pracy grupy. Jednak wątki te znalazły swe pełne rozwinięcie dopiero przy pracy nad *Żywotem protopopa Awwakuma*. Wtedy sprawa obecności muzyki w przedstawieniu teatralnym staje się kluczowa. W *Spektaklu wieczornym* i w *Gusłach* ani struktura przedstawień, ani działania aktorów nie były jeszcze w pełni organizowane na zasadzie muzyczności, choć była tam muzyka i próby muzycznej organizacji struktury spektaklu. Ważniejsze były „ciżba”, karnawalizacja i materializacja Bachtinowskich wizji. To Wyprawy ostatecznie przekonały zespół, że „nowym naturalnym środowiskiem teatru” jest nie tylko wieś, ale i muzyka.

„Ja absolutnie nie miałem poczucia, że mam kontakt z jakąś kulturą ludową. Po prostu był to żywioł ognia, dźwięku, podróży do ludzi. Było to zupełnie organiczne, naturalne spotkanie z innymi, ze starcami, z naturą, z muzyką, z teatrem. Wszystko to było jedną całością”⁶.

– wspomina pierwsze Wyprawy „Gardzienic” Krzysztof Czyżewski. W poszukiwaniu gestu, zapomnianego zwyczaju i pieśni w pierwszych latach działalności grupa przemierzała

⁶ *Tradycja i „Pogranicze”*. Z Krzysztofem Czyżewskim rozmawia Tadeusz Kornaś, s. 3.

Lubelszczyznę, Zamojszczyznę, Białostoczczyznę – Polskę do tej pory teatrowi nieznaną. Potem były dalsze Wyprawy, między innymi do Włoch, Laponii, Irlandii, Brazylii, Stanów Zjednoczonych. Na Ukrainie teatr szuka „ukrytych terytoriów”. W czasie pracy nad *Metamorfozami* jedzie do Egiptu.

Już na początku lat osiemdziesiątych pojawia się problematyka „zaśpiewu”. Zaśpiew jest załączkiem pieśni w spektaklu. Zaśpiew musi mieć charakter osobisty – musi charakteryzować osobę, która śpiewa. Takie myślenie o zaśpiewie jako formie pieśni osobistej wywodzi się z joiku – archaicznej formy muzycznej ludu Sami. Z joikiem grupa zetknęła się w czasie Wyprawy do Laponii w 1982 roku. To spotkanie opisała Jadwiga Rodowicz:

„Złotym runem, którego poszukiwaliśmy był lapoński jojk⁷, najbardziej w Europie archaiczna forma śpiewu, na której istotę i znaczenie zwrócił uwagę Włodzimierz Staniewski, pod każdym względem autor tego przedsięwzięcia [...]. Mieszka tam Elle Biret Balto, stara kobieta znana właśnie z tego, że doskonale pamięta jojk – wszystkie własne pieśni, a także pieśni innych. [...] To ona właśnie powiedziała, że po to, aby zaśpiewać «czyjś jojk», a więc czyjaś «pieśń osobistą», trzeba tę osobę znać, a przynajmniej widzieć i lubić. Bo jojk to nie opis słowny osoby, ale wyrażenie przy pomocy głosu, jej charakteru i życia; czy jest dobra czy zła, smutna czy wesoła, jak się porusza i chodzi, czy ma dużo dzieci, jak żyje. Że nie jojkuje się «o kimś», tylko «kogoś». Ponieważ jojk, «osobista pieśń», jest, wedle tego, co mówiła, głosową rekonstrukcją osoby. Jako dzieło nie daje się oddzielić ani od tego, kto go czyni, ani też od tego, «czyj» jest. Jojk jest przestrzenią pomiędzy czyniącym, czynionym i dźwiękiem – głosem jednego i drugiego.

Właśnie Elle wypowiedziała kwintesencję tego, o co zawsze chodziło w «Gardzienicach» w pracy nad pieśnią i głosem. Śpiew nie miał być «o rzeczy», tylko miał być «rzeczą». W pewnym sensie Elle teoretycznie rozwiązała palącą kwestię twórczości, w której aspekty être i faire – «bycia» i «czynienia» – powinny stanowić dwie różne płaszczyzny szlifowania tego samego szlachetnego kamienia⁸.

Takie rozumienie zaśpiewu-joiku, przetransponowane dla potrzeb praktyk teatralnych, powraca też w wypowiedziach Włodzimierza Staniewskiego. Staniewski przyjmuje i rozwija tezy Izraela Ruonga i jego współpracowników – specjalistów od joiku:

⁷ Najczęściej w literaturze stosowany jest zapis „jojk”. Tu pozostawiam oryginalną pisownię autorki cytowanego tekstu.

⁸ Jadwiga Rodowicz, *Nie cytata, lecz inspiracja*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 58-59.

„Lapończycy mówią, że joik nigdy się nie zaczyna i nigdy się nie kończy, nie ma początku ani końca. Po wielokroć obserwowałem niezwykle ciekawy proces «przypominania» joiku. Nie jest to odszukiwanie w pamięci słów czy melodii na sposób, z jakim często spotykamy się na wyprawach u nas. W Laponii «joiker» szuka w sobie jakiegoś specyficznego rytmu, wewnętrznego rozkołysania, któremu towarzyszą jakieś westchnienia. Tak, jakby nastąpiło napięcie emocji, które w końcu trzeba rozluźnić, wypuścić jak powietrze po głębokim oddechu»⁹.

Staniewski uważa, że nie wystarczy wędrować po pieśń, spisać ją i utrwalić. Odnalezioną formę muzyczną trzeba przyswoić i wzbogacić. Wyposażyć w ornamenty, czasami wręcz przerysować. Pieśń trzeba zapisać w swoim ciele, w działaniu aktorskim. W muzyce, która interesuje Staniewskiego i jego współpracowników, nie ma jednej partytury, tonacji. Muzyka jest częścią natury. Człowiek, który gra i śpiewa, ma niemal magiczny wpływ na ludzi, na świat, a ludzie i świat mają wpływ na niego. „Gardzienice” odkryły to już na początku pracy. Przez kolejne lata w „Gardzienicach” tę myśl argumentowano na różne sposoby. Spotkanie z żywą praktyką wykonawczą miało na celu wymianę, a nie eksploatację. Często było to spotkanie z innym – użyjmy określenia Ruth Benedict – wzorem kultury. Było to spotkanie z egzotyką niekoniecznie oddaloną geograficznie, ale mentalnie. Było to spotkanie z egzotyką sąsiedniej wioski. Ta wioska wschodniej Polski, często okazywała się bardziej odległa niż Indie czy Meksyk.

Przez swoje Wyprawy „Gardzienice” wpisują się w nurt teatru, który nieustannie jest w drodze. W polskim teatrze szlak ten przecierała „Reduta” Juliusza Osterwy ze swoimi wyjazdami na prowincję. W teatrze europejskim na uwagę zasługują przede wszystkim ekspedycje Petera Brooka. Reżysera *Ików* interesowały jednak inne zagadnienia niż twórców z Gardzienic:

„[Pojechaliśmy do Afryki] aby mieć możliwość doświadczenia naszej własnej pracy w relacji do tego, co można nazwać idealną widownią. [...] To, czego poszukiwaliśmy, jest bardzo

⁹ Włodzimierz Staniewski, *O Wyprawie do Laponii – inaczej*, s. 110.

Na temat joiku zobacz: Matts Arnberg, Israel Ruong, Håkan Unsgaard, *Yoik*, Stockholm 1969. Na temat lapońskiej Wyprawy „Gardzienic” zobacz też: Włodzimierz Pawluczuk, *Gardzienice wędrują do Laponii*, „Dialog” 1984, nr 8, s. 97-104.

proste i bardzo trudne do uzyskania. Chodzi o to, jak tworzyć w teatrze proste formy. Proste formy, które w swojej prostocie są zarówno zrozumiałe, jak i obarczone znaczeniem”¹⁰.

Ale w innym miejscu Brook wspomina zdarzenie w afrykańskiej wiosce, które można uznać za zbieżne z doświadczeniem Wypraw „Gardzienic”:

„Ktoś umarł i odbywała się ceremonia pogrzebowa. Przywitano nas gościnnie. Usiedliśmy w całkowitej ciemności pod drzewami, widząc jedynie poruszające się, tańczące i śpiewające cienie. Po paru godzinach odezwali się nagle do nas: chłopcy mówią, że wy też to robicie. Musicie teraz zaśpiewać dla nas. Musieliśmy więc zaimprovizować dla nich pieśń. I to była przypuszczalnie najlepsza nasza praca w czasie całej podróży. Pieśń, którą stworzyliśmy na tę okazję, była niesłychanie wzruszająca, prawdziwa i przekonująca – spowodowała ona rzeczywiście obopólne spotkanie”¹¹.

Trzeba jednak zaznaczyć, że ani Juliusz Osterwa, ani Peter Brook w swoich wyprawach nie poszukiwali muzyki.

Nie sposób też nie pamiętać o wyprawach Jerzego Grotowskiego. W przeciwieństwie jednak do „Gardzienic”, twórca Teatru Laboratorium często podróżował sam. Ciekawe, że początki zainteresowania Grotowskiego i Staniewskiego kulturami tradycyjnymi zbiegają się w czasie. „Gardzienice” organizują Wyprawy od 1977 roku. Grotowski podróżował i prowadził badania w ramach projektu *Teatr Źródeł* od 1978 roku.

„Zaśpiew” a „pieśń wibracyjna”

Wielu współczesnych praktyków teatru, podobnie jak artyści z Gardzienic, też docenia rolę muzyki w spektaklu. Mimo wielu różnic, techniki wokalne zastosowane w *Żywocie protopopa Awwakuma* można zestawić ze śpiewem francuskim (zblizonym do śpiewu operowego, lecz pozbawionym wyszukanej melizmatyki, „urywanym” na końcu fraz), twórczo wykorzystanym przez Petera Brooka w *Tragedii Carmen*.

Brytyjska grupa Physical Theatre DV 8 daleko odbiega od estetyki „Gardzienic”. W spektaklach takich, jak *Strange Fish*, nie wykorzystuje się muzyki tradycyjnej, co więcej – muzyka nie jest nawet grana na żywo. Jej wpływ na ekspresję aktorów, rytm i dramaturgię

¹⁰ Wypowiedź Petera Brooka pochodzi z tekstu Michaela Gibsona *Afryka Brooka*, przeł. Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4, 1991, s. 30.

¹¹ Michael Gibson *Afryka Brooka*, s. 28.

spektaklu jest jednak ogromny – podmiotowy, jak w „gardzienickim” etnooratorium. Interesujące może się też wydać porównanie praktyk muzycznych „Gardzienic” z muzyką z *Akcji* Jerzego Grotowskiego i Thomasa Richardsa¹². Istotą obu działań jest muzyka. Grotowski w swoim ostatnim „opus”, podobnie jak Staniewski od początku istnienia „Gardzienic”, nie traktował pieśni instrumentalnie. „Pieśni wibracyjne” nie były środkiem do osiągnięcia określonych celów artystycznych. Były samym celem, gotową opowieścią, historią. Pieśni z etnooratoriów mogą stać się, a nawet powinny, pieśnią osobistą aktora. „Pieśni wibracyjne” mogą być pieśnią osobistą Performera. Cel muzyczny wydaje się podobny – może nawet tożsamy. Sztuka jako wehikuł jest też wehikułem muzyki. Obu twórców dzieli różnica estetyki, środków, dróg, doświadczeń i założeń artystycznych. A może nie do końca? Opisując zajęcia stażystów z Pontedery, Zbigniew Osiński stwierdzi:

„[Praca] niekiedy zaczyna się od bardzo szczególnego chodu–tańca, z lekko pochylonym kręgosłupem i ugiętymi kolanami, przy czym biodra są nieruchome. Idą jeden za drugim, bardzo długo. Ten chód-taniec bywa łączony ze śpiewem, z pieśnią, a sposób śpiewania wyzwala jakości wibracyjne głosu, które z kolei pomagają ruchowi ciała. Zresztą związek między wibracją dźwięku a muzyką był dobrze znany już Pitagorasowi i jego szkole. Najważniejsza jest w tym wszystkim dokładność, precyzja. Dlatego kroki są precyzyjne, ciało przez cały czas «faluje», występuje struktura precyzyjna temporytmu – jak u K. S. Stanisławskiego”¹³.

Osiński zwraca uwagę na znaczenie i rolę precyzji i technicznego mistrzostwa u Grotowskiego – szczególnie w pracy nad „sztuką jako wehikułem”. Przywołuje „filozofię pieśni”:

„Występuje tu wielka dokładność w pulsowaniu rytmicznym. Jest to tak, jakby bardzo stare pieśni – rytualne, sakralne – były osobami. Pieśń taka jest efektem ciągłej filtracji i staje się żywą istotą, «osobą», ma ona duszę, którą trzeba znaleźć. Jest to ciągły proces. I co bardzo ważne: nigdy nie osiąga się tego na stałe, a jeśli ktoś twierdzi, że «posiadł duszę», może ją

¹² Jednym z podstawowych zapisów *Akcji*, nad którą pracował Jerzy Grotowski i Thomas Richards w Pontederze, jest film z 1989 roku *Sztuka jako wehikuł (Ars as Vehicle)* zrealizowany przez ekipę amerykańską pod kierunkiem Mercedes Gregory.

¹³ Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy*, Warszawa 1993, s. 292.

stracić. «Dusza pieśni» jest uchwycona tam, gdzie ma się poczucie, że to pieśń nas śpiewa. Jest to bardzo rygorystyczne: dyscyplina formy, szczegółu, precyzja¹⁴.

W oficjalnym dokumencie Ośrodka Grotowskiego, precyzującym cele instytucji, jako podstawowe aspekty techniczne wymienione są między innymi: taniec i rytm, śpiew, wibracja głosu, rezonans przestrzeni i rezonatory w ciele¹⁵. Samego zaś Performera Grotowski charakteryzuje jako tancerza, kapłana, wojownika¹⁶. Zagadnienia, które w ostatnim etapie pracy Grotowskiego pojawiają się w załączku i tworzą nową jakość poszukiwań artystycznych, u Staniewskiego są już badane od wielu lat. Zasadnicza różnica dotyczy aktorstwa. U Staniewskiego muzyczność, a ściślej pieśń osobista – zaśpiew, może doprowadzić aktora do „aktu strzelistego”: „fenomenu głosu” i „rozedrgania ciała”. Nie jest to zjawisko stałe, ale ulotny, chwilowy dar. Performer Grotowskiego, też prowadzony pieśnią, „wibruje” cały czas. W czasie *Akcji* jest to zjawisko constans. Różne są środki, ale ten sam cel. „Różne są dary łaski, lecz ten sam Duch”¹⁷.

Leszek Kolankiewicz napisze nawet, co prawda w odniesieniu do samej idei wypraw:

„Grotowski wyciągnął wnioski z doświadczeń Ośrodka Praktyk Teatralnych «Gardzienice», zespołu założonego przez jego niedawnego współpracownika, Włodzimierza Staniewskiego, organizującego iście straceńcze wyprawy do najbardziej zapadłych zakątków kraju i kształtującego swoje dzieło w konfrontacji z najgorszą dolą jego mieszkańców: mistrz uczył się od ucznia. [...] Prędzej czy później Grotowski musiał sobie uświadomić, że oto przestał być udziałnym władcą teatralnej kontrkultury w Polsce, że stracił prymat na rzecz młodszych”¹⁸.

Zdaniem Kolankiewicza była to lekcja, do której Grotowski „się nie przyznawał”¹⁹.

¹⁴ Zbigniew Osiński, *Grotowski wobec gnozy*, w: tegoż, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998, s. 213-214.

¹⁵ Podaję za książką Zbigniewa Osińskiego *Grotowski wytycza trasy*, s. 298.

¹⁶ Por. Jerzy Grotowski, *Performer*, w: tegoż, *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław 1990, s. 214.

¹⁷ 1 Kor.12,4, [*Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1987, przeł. ks. Kazimierz Romaniuk].

¹⁸ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, „Pamiętnik Teatralny” 1990, zeszyt 1-4, s. 59, [numer monograficzny *Jerzy Grotowski 1933-1999*].

¹⁹ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, s. 59.