

## Gwiazda przewodnia

Siądmy Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Lublinie – „Konfrontacje Teatralne” 2002 już za nami. I, jak zwykle przed zrecenzowaniem takiej imprezy, trzeba zadać sobie pytanie, czym ona ma być? Na początku swej długiej, chociaż nieciągłej, historii „Konfrontacje” stanowiły forum teatru studenckiego. Tu akademickie grupy rywalizowały ze sobą, tu wylaniały się hierarchie i mówiąc z dzisiejszą otwartością o sprawach kariery – często miały tu swój początek. Dla wielu ich niegdysiejszych uczestników teatr stał się profesją. Kiedyś artystów i publiczność łączyła wspólnota pokoleniowa. Dzisiaj *Festiwal* wyszedł poza opłotki uniwersytetu. Amatorstwo – w dobrym tego słowa znaczeniu – już nie istnieje. Ślady „offowej” przeszłości znajdujemy już tylko w festiwalowych drukach, gdzie często zespoły są rekomendowane jako *legandy teatru alternatywnego* (w tym roku tą etykietą zostali objęci: Ellen Stewart z „La MaMa” i Richard Schechner założyciel „The Performance Group”).

Obecnie prezentują się tu prawie wyłącznie sceny zawodowe, na zaproszenie których stać organizatorów. Cała sztuka polega na wypracowaniu kompromisu między dyscypliną finansową a atrakcyjnością koncepcji, według której skomponuje się program. Ten zatem powinien być ambitny (czy przynajmniej uczciwy) artystycznie i równocześnie dawać się zawrzeć w atrakcyjnym hasle reklamowym, które przyciągnie ludzi do kas biletowych

Z jednej więc strony chodzi o to, żeby *miasto oszalało* i można było ściągnąć do teatru tych, którzy pojawiają się w nim raz do roku, właśnie z okazji *Konfrontacji*. (Choćby przez sentyment do niepowtarzalnej atmosfery festiwalowej, kiedy szturmowało się sale widowiskowe albo i ze snobizmu, o ile jeszcze istnieje ta jego odmiana). Z drugiej zaś strony, żeby pozostać wiarygodnym w oczach odbiorców bardziej świadomych wartości scenicznej oferty.

W tym roku Włodzimierz Staniewski, komisarz *Festiwalu*, zadał sobie pytanie: *Co wynika dla teatru z procesu przemian politycznych i społecznych, które kształtują dziś naszą tożsamość kulturową. Jak wychodzenie ze strefy wpływów rosyjskich i przeorientowanie się na Amerykę wpływa na nasze «życie w sztuce»? I z tak ukierunkowanej dociekliwości powstała koncepcja „festiwalu dwóch mocarstw z lekką domieszką gurdzienickich ingrediencji”.*

Wschodnią potęgę najlepiej zaprezentowało rosyjskie Centrum Teatralne Meyerholda z Moskwy, w którym

Walery Fokin wyreżyserował przejmujący spektakl o Artaudzie, autorze koncepcji teatru okrucieństwa. Bohater spektaklu schizofrenicznie rozszczepiony na dwie osobowości – natchnionego artysty i wariata – toczy w nim dwa równoległe byty. I, w obydwu tych obszarach, przekraczając społecznie akceptowaną normę walczy o osiągnięcie trudnej pełni. Jakże trudnej do zdefiniowania – tak w życiu jak i sztuce.

Bardzo dobre, przede wszystkim aktorsko, przedstawienie nie wyróżniało się specjalnym nowatorstwem inscenizacyjnym, jednak wykorzystane pomysły okazały się niezwykle skuteczne we wzruszaniu widza, do czego nie tak znów często mają dzisiaj okazję w teatrze. Tak się dzieje, kiedy w zakończeniu spektaklu nad głowami publiczności, siedzącej na scenie przy stolikach jak w kawiarni, unoszą się stożki kilkudziesięciu lampionów. Ten prosty zabieg odrealnia przestrzeń. Pointuje przedstawienie zmienioną nagle perspektywą, która zdaje się narzucać nowy sposób odbioru rzeczywistości, w jaką zostaliśmy na czas spektaklu wpisani. Zaczynamy się czuć jak ludzka drobinka zawieszona między ziemią a niebem z punkcikami gwiazd. Kawiarnia ogromnie do rozmiaru świata. *Artaud i jego sobowitór* przestaje się już odnosić tylko do życia i twórczości francuskiego eksperymentatora, ale w jego konfliktach być może każdy z nas odnajduje swój własny problem.

Teatr Formalny z Sankt Petersburga, kolejny przedstawiciel Rosji, mógł nas przekonywać, że wschodnia granica nie stanowi przepaści i po obu jej stronach teatr posługuje się tym samym językiem. Historia cierpiącego na rozdwojenie jaźni chłopca (!), który zmienia się w Nimfę opowiedziana jest w scenicznym esperanto. Poetyka snu została dobrze osadzona w estetyce wizji plastycznej. Niebagatelną zaletą tego widowiska – dla rozumiejących język – staje się tu gorzki humor uzyskany na styku mało zabawnych treści, których przewrotny sens wychwytywany jest w Polsce dzięki wspólnocie doświadczeń politycznych. To za sprawą uświadamianego sobie przez nas kontekstu ustrojowego odbieramy powstałe między nimi napięcie, kiedy chłopiec opowiada o swoim dzieciństwie w latach pięćdziesiątych. Sukcesem zakończyła się jego walka o wolność... od gotowanej marchewki w przedszkolu. *A potem wstąpiłem do Komsomolu* – zaczyna nową historię.

Natomiast to, z czym wystąpił Teatr Tień należy określić, nawet za cenę pomówienia o elitaryzm, mianem nieporozumienia. Wykonawca zaproponował nam



coś na kształt imprezy biesiadnej, usiłując nakłonić publiczność do wspólnych śpiewów. Teatr cieni jako technika zastosowana w *Metamorfosis* mogłaby z pewnością stanowić atrakcję, gdyby obrazy na szkle uzupełniane o coraz to nowe elementy i ku naszemu zaskoczeniu przeistaczające się w treści zaczęły się składać we wspólny wątek. Tymczasem projekt nie wykraczał swą koncepcją poza serię żartów graficznych. Do tego jeszcze irytująca konferansjerka. Krótko mówiąc; chałtura.

Czelabiński Teatr Tańca Współczesnego zaproszony dla uświetnienia inauguracji festiwalu choćby tylko ze względu na środki wyrazu, nie miał dla siebie płaszczyzny porównań i dlatego pozostał wysokiej jakości ozdobnikiem imprezy.

A co przywieziono z Oceanu? Wielkim atutem amerykańskiej reprezentacji miał się okazać Richard Schechner prowadzący *Warszaty Beckettowskie*. Dodatkową ich atrakcją stanowił udział Antoniego Libery, największego polskiego znawcy twórczości noblisty. Wbrew zapowiedzi, że sceny z *Czekając na Godota* będą pokazem *teatralnego myślenia i dramatycznej precyzji w obcowaniu z dziełem*, chyba większość odniosła wrażenie, że mamy do czynienia z niefrasobliwością, by nie rzec zwykłym tupetem. O ile jeszcze sceniczne wymyki mogły się bronić, choćby za sprawą niekompetencji odbiorców. (Któż, poza dwoma wymienionymi, tak dobrze zna ten dramat, żeby kontrolować niuanse interpretacyjne poprzedzających fragmentów), to odpowiedzi amerykańskiego reżysera demaskowały pozaartystyczne czynniki tej realizacji. I tak zmultiplikowanie postaci wyniknęło stąd, że na castingu kandydaci do roli byli tak samo dobrzy i żal było jednego odesłać z niczym. Jego dyskusja z naszym tłumaczem i reżyserem traciła merytoryczny charakter, gdyż Schechner zwyciężał niezachwianym przeświadczeniem, które nie potrzebuje jakichkolwiek argumentów. Żadnego porozumienia. Wyłącznie gra charakterów.

USA reprezentował także znany już w Lublinie Double Edge Theatre. Wpisująca się w nurt feministyczny *Nieugięta* to wypowiedź na bardzo ważny temat, ale jakby jeszcze niespójna stylistycznie. Precyzyjnie rozpracowane sceny giną więc w natłoku partii pozbawionych „nerwu” i scenicznej urody.

Znacznie większa czystość środków wyrazu cechowała pracę Kadmus Theatre Studio z USA poświęconą życiu i twórczości Edgara Allana Poe. Co prawda w *Objawionym* widzimy język teatru, jaki w Polsce zespoły poszukujące wypracowują już od lat siedemdziesiątych.

Pewną odmiennością na tym tle wyróżniła się multidyscyplinarna prezentacja artystów z „La Pocha Nostra” z USA, którzy przez rodzaj uprawianej aktywności kojarzeni są w Polsce częściej z galerią plastyczną. *Ex-Centris—Żywa diorama fetyszizowanych* dotyczy problemów etnicznych. Zobaczyliśmy w niej narody trzeciego świata w stereotypach, w papuziej postaci, dostosowane do marketingowych wymogów, w wykreowanym przez media wizerunku. Rozmieszczeni po całej sali aktorzy (performerzy?) symultanicznie wykonywali zadania projektu. Kobieta z doczepionymi genitaliami, striptis, nagi mężczyzna, wygibasy przy lufie karabinu, który spełnia rolę rury w nocnym klubie. Indianin transwestyta z otepieniem patrzy w dal, a obok niego stoi butelka polskiej wódki. Długo by jeszcze wymieniać. Sytuacja zmienia się z chwili na chwilę. Widownia zachęcona ulotką do swobodnego przemieszczania się i opuszczania sali w dowolnym momencie kręci się chwilę między podestami. Jednak pozbawiona podstawowego prawa przy odbiorze tego rodzaju sztuki – odczucia niepewności, co do swojej roli w zdarzeniu i w końcu samodzielnego jej wyboru, zaczyna się nudzić. Tak wyreżyserowani staliśmy się kimś na kształt telewizzka z pilotem w dłoni. Przeskakując z kanału na kanał, znudzeni wreszcie mnogością równoważnych propozycji, pędzimy do kuchni, decydując się na piwo z lodówki. To ostatecznie załamało strategię dramatyczną przedsięwzięcia. Chyba nikt nie doświadczył szoku obyczajowego i mało kogo skłoniło ono do refleksji.

Jeśli więc, zgodnie z wolą komisarza, spotkanie Wschodu i Zachodu potraktować jako pojedynek, to w werdykcie trzeba orzec remis (ze wskazaniem na „dawnych braci”).

Tegoroczne *Konfrontacje* zbiegły się z obchodami jubileuszowymi „Gardzienic”, wyprzedzając je o dzień oficjalnymi uroczystościami na Zamku Lubelskim. Dwudziestopięcioletnie zespołu sprawiło, że do Lublina tłumnie zjechali przyjaciele z całego świata. Część z nich całymi latami współtworzyła dzieło, dla innych praca w zespole była tylko epizodem. Niektórzy pojawili się tu z własnymi przedstawieniami.

Pierwszeństwo przy wymienianiu należy się zespołowi „Pieśń Kozła” z Wrocławia, choćby z tego tytułu, że pracująca w nim Anna Zubrzycka (aktorka) i Grzegorz Bral (dziś reżyser) byli najdłużej związani z teatrem Staniewskiego. Wystąpili z *Kroniką obyczaju lamentacyjnego*, polifoniczną formą z pogranicza Grecji i Albanii. Istotą tego utworu scenicznego jest śpiew, mający tyle siły dramatycznej, że staje się niemal jedynym i prawie wystarczającym środkiem wyrazu.

Napięcia wynikające ze struktury pieśni podporządkowują wszystkie inne elementy, niezwykle zresztą oszczędne. Ruch stanowi delikatną ornamentykę. Przejmująca ekspresja ciała rodzi się w naturalny sposób przy frazowaniu dźwięków.

Wykonaniem dramatu liturgicznego *Gry o proroku Danielu* zachwyciła też Schola Teatru Wiejskiego „Węgajty” prowadzona przez Johanna Wolfganga Niklausa. Przestrzeń liturgiczna Kościoła i przestrzeń w inscenizacyjnym rozumieniu zbiegły się w niezwykle harmonijną całość.

Oklaskując wspomniane zespoły łatwo było wiedzieć, iż tak doświadczenie warsztatowe wyniesione z macierzystego zespołu jak i obrana niegdyś droga poszukiwań, mogą doprowadzić do powstania oryginalnych dzieł. A idea zaczerpnięta z tego samego źródła nie stała się dla nich czymś zniewalającym. Jednak w ramach „programu gardzienickiego” mieliśmy możliwość oglądać, jakie odmienne skutki niesie fascynacja dziełem gospodarzy. Bardzo pouczającym przykładem stał się pokaz pracy nad spektaklem *Ewangelie dzieciństwa* (którym młodzi wykonawcy z Wrocławia dziękują Włodzimierzowi Staniewskiemu za *cierpliwość i opiekę*). Zrazu ujawniły się wszystkie pułapki czyhające na tych, którzy będą chcieli przejść od terminowania u Staniewskiego do samodzielnej pracy artystycznej. Gest, podobnie jak technika posługiwania się głosem wypracowane w jego szkole, są tak charakterystycznymi znakiem, iż trudno znaleźć coś, co będzie dostateczną przeciwwagą dla arsenału środków Mistrza. Z chęci przelamania cech poetyki i warsztatu rodzą się pomysły kontrapunktowania ich kontrastowymi elementami. Niech obok ludowego stanie wielkomięskie, obok niskiego, popkulturowe, wysokiego – niskie. Przecież zespół Staniewskiego czyni podobnie. Tylko ze zgoła odmiennym skutkiem. Co było odkrywcze, jedyne, niepowtarzalne staje się kolejną kopią oryginału. Im więcej tych „Małych Gardzienic” „Szwedzkich Gardzienic” czy „Amerykańskich”, tym mniej się czeka na ich kolejny format i odmianę regionalną. Pierwszy portret Mony Lisy z wąsami przeszedł do historii sztuki, ale czy stanie się to również, kiedy jej ktoś kolejny domaluje brodę, brwi albo pieprzyk? Przed podobnymi dylematami staje krąg wychowanków. Ukształtowana tu struktura „etnoatorium” poszerzyła zasób form teatralnych i dobrze jest pamiętać o jej sile przekazu scenicznego. Niedobrze zaś, kiedy ktoś traktuje ją jak przepis (Weź pieśni obrzędowe z najodleglejszych stron, dorzuć wysokiej literatury, wygnij sylwetkę w charakterystyczny sposób, zapal świecę, wytup rytm). Bo te

wartości sprzedawane „z drugiej ręki” stają się zwykłą imitacją. Mechaniczne naśladownictwo pozbawia je energii, która zawsze była kapitałem „Gardzienic”. Tracą prawdę artystyczną. Aura emocjonalna zawsze tak intensywnie promieniująca od zespołu Staniewskiego daje widzom coś więcej nad sferę intelektualną i wizualne ukontentowanie, Jest tajemną istotą tej sztuki. Tym samym trudną do podrobienia.

Jubileusz „Gardzienic” sprawił, że dokładniej mogliśmy sobie uświadomić mnogi zakres treści, jakie wiążą się z Ośrodkiem Praktyk. Obchody wyciągnęły zespół z wiejskich opłotków, gdzie chata i pierogi (tym razem zamienione na krupnik) oraz ascetycznej sceny w oficynie, a przeniosły na pałacowe salony i dostojne zamkowe wnętrza, gdzie chłopskie jadlo zostało zastąpione popisowymi przystawkami firmy cateringowej. Po co o tym w ogóle pisać? A z tego tylko powodu, że „Gardzienice” niejako w zakresie swojej sztuki wprowadziły sposób funkcjonowania. Zgromadzenia, czuwania, *agape*, sympozjony to równie ważna część zakresu działania. Przedstawienia to tylko jeden z produktów dostępnych odbiorcy. Droga poszukiwań stanowi drugi, nie mniej ważny ich obszar. I tak, jak różne formy przybiera prezentacja kolejnych etapów pracy (warsztaty, pokazy etiud, wystawy zdjęciowe, slajdy, filmy, sympozja naukowe), tak różne są postawy odbiorcze. Do podlubelskiej wsi przyjeżdżają przecież teoretycy i praktycy sztuki, teatrolodzy, krytycy, dziennikarze, młodzież chętna odbyć staż i tłumy zwabionej famą. Różne są więc kręgi wtajemniczenia, jak różna bywa chęć wysiłku poznawczego. Dla jednych to będzie projekt badawczy (na przykład przejrzyste świadectwo refleksji antropologicznych). Inni zwrócą uwagę na styl traktowania publiczności, gdzie wylewna gościnność będzie odczytana jako chęć porozumienia i bliskości albo też zabieg marketingowy stosowany przez instytucję teatralną. Niełatwo wnikać w istotę rzeczy wylaniającą się z tego konglomeratu? Z ówczesnego aktywności, która w fazach – od rejestracji kultury wiejskiej do rekonstrukcji antycznych źródeł – owocowała niepowtarzalną jakością. I dlatego „Gardzienice” mogły się stać „gwiazdą przewodnią” i tego festiwalu.

*Magdalena Jankowska*

7. Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Lublinie: „Konfrontacje Teatralne”, dyrektor organizacyjny: Janusz Opryński, komisarz festiwalu: Włodzimierz Staniewski. Lublin, 9–12 października 2002.