



Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”,
koprodukcja: Stary Teatr w Krakowie

ifigenia w aulidzie

(work in progress)

według Eurypidesa

przekład: Jerzy Łanowski, reżyseria: Włodzimierz Staniewski, muzyka: Zygmunt Konieczny oraz adaptacje „gardzienickiej muzyki antycznej”, światło: Grzegorz Podbiegowski, pokazy w sali prób Sceny Kameralnej Starego Teatru w Krakowie: 17-20 maja 2007

Ifigenia w Aulidzie, ostatni bodaj dramat Eurypidesa (napisany około 406 roku p.n.e., już w Macedonii, a dokończony prawdopodobnie przez jego syna), należy do tekstów, które najbardziej radykalnie naruszyły reguły klasycznej tragedii, wypracowane przez jego wielkich poprzedników. To naruszenie zostało dostrzeżone nie tylko przez jego współczesnych (na przykład Arystofanesa, który w swoich komediach szydził z rzekomej nieudolności Eurypidesa), ale sprawia kłopoty klasyfikacyjne także dzisiejszym badaczom. Określenie „tragedia” wydaje się niektórym (Kitto) wprost niestosowne, a to ze względu na silne nasycenie obyczajowe, na sensacyjne potraktowanie fabuły i obecność rysów komicznych, a także z powodu zredukowania mitu na rzecz intrygi. Idzie wreszcie o diapazon, ton - zmienny i niejednoznaczny - przedstawianych przez Eurypidesa wydarzeń. A przecież właśnie ta zmienność i niejednoznaczność stanowi o bliskości, jaką odczuwamy w kontakcie z jego utworami. Ludzki wymiar tragedii pozwala pokazać zarówno heroizm, jak śmieszność i małość człowieka wobec spraw ostatecznych. W miejsce monumentalnego patosu i podporządkowania boskim wyrokom pojawia się dramat jednostki: zagubionej, nie-znającej boskich przeznaczeń, ale zmagającej się z nimi - czasem praw-34 -dzwie heroicznie, obciążonej odpowiedzialnością za własne decyzje.

Włodzimierz Staniewski reżyseruje *Ifigenię w Aulidzie*. Projekt ma już swoją historię. Spektakl zaprezentowany w ramach „re_wizji/antyk” w Starym Teatrze jest dziełem jeszcze niegotowym, nad którym praca ciągle trwa. W drugiej połowie września odbędą się pokazy przedpremierowe w Gardzienicach, zaś premiera w nowojorskim teatrze La MaMa przewidziana jest dopiero na październik. Mamy więc w na razie do czynienia z zarysem, na tyle jednak wyrazistym, że jego obecny kształt nie wywołuje wcale wrażenia braku. Przeciwnie: kompozycja wydaje się bardzo konsekwentna, przejrzysta, decyzje reżyserskie - klarowne, a muzyka Zygmunta Koniecznego (której w docelowym kształcie ma być więcej, a przy tym w wersji orkiestrowej!) znakomicie współbrzmi z gardzienickimi śpiewami antycznymi. Tonacja spektaklu - choć nie jest jednolicie tragiczna - ma jednak ostatecznie wydzźwięk „wysoki” i serio. To zresztą charakterystyczne dla poetyki wszystkich gardzienickich przedstawień, które tak lubią zderzenia podniosłego z pospolitym, tragicznego z komicznym, ale na koniec pozostawiają nas z poczuciem, że w istocie niczego nie potraktowano tu lekko.

W *Ifigenii...* przekonuje o tym rezygnacja z rozładującego zakończenia dramatu, ujętego w opowieść Posłańca (Artemida ludzi wzrok Agamemnona, ocala Ifigenię, zaś Agamemnon - a raczej kapłan w jego imieniu - zabija podstawioną przez boską opiekunkę łanię). Gest uprawniony, bo epilog został najpewniej „dorobiony” przez Eurypidesa-syna i wcale nie musiał się mieścić w autorskich planach. Pokaz w Starym skończył się raptownym ucichnięciem muzyki i wyciemnieniem, po którym słychać pojedynczy głuchy grzmot bębna i uderzenie ofiarnych noży: zabójczy cios. W kompletnej ciszy rozlega się rozdzielający lament Klitajmestry „i nikt się nie sprzeciwiał” - wyrzmiwa długim echem i stanowi ostateczne zamknięcie. *Ifigenia ginie*.

Z muzyki skomponowanej przez Zygmunta Koniecznego poznaliśmy na razie fragmenty (trzy pieśni chóru), wykonane przy akompaniamencie pianina (Anna-Helena MacLean) i bębnow - całość ma zostać rozpisana na dwudziestoosobową orkiestrę. Myślę, że po takim rozrośnięciu muzyki, w ostatecznej wersji *Ifigenia* może się stać imponującym widowiskiem, dla którego nie mam lepszej nazwy, jak opera. Tak zresztą o tym spektaklu myślałam, oglądając go jako „pracę w toku”. Muzyka Koniecznego, o krótkich frazach, w gorączkowym staccato, biegnącym niemal bez tchu, dyktowanym przez słowa, a tylko chwilami „rozlewająca się” w chóralne continuo podczas toczonych na scenie dialogów, milknie jedynie na krótkie chwile, które właśnie przez nagłość zapadającej ciszy stają się szczególnie wyraziste.

Jedynym azjatyckim wtrętem w „śródziemnomorskiej” tkanice *Elektry* był Pylades: niema postać, grana przez młodą, niezwykle sprawną drobniutką dziewczynę, posługiwała się wachlarzami i mieczem, występując jako egzekutor decyzji Orestesa i Elektry i swoim szalonym i precyzyjnym zarazem tańcem zabijając Klitajmestrę i Ajgistosą. *Ifigenia* natomiast w przeważającym stopniu poddana została „japonizacji”.

Zaskakujący w pierwszej chwili pomysł znajduje - moim zdaniem - pełne uzasadnienie. Pulsowanie muzyki, która prawie nie milknie; jej zdecydowana dominacja nad treścią słów, zatapiają jakby celowo w pośpiesznym staccato oddechów i dźwięków, taneczność. znakowość gestów - wszystko to zbliża gardzienicką *Ifigenię* do opery. Europejska opera jednak, przy całym bogactwie muzyki i inscenizacyjnym przepychu, jest z definicji statyczna. Dopiero niedawno śpiewacy operowi zaczęli wyciągać praktyczne konsekwencje ze świadomości, że każdy z nich jest przecież aktorem, nie tylko czułym instrumentem muzycznym, że prócz głosu ma również ciało - którego nie można sprowadzać wyłącznie do funkcji podporządkowanego głosowi, nieruchomego rezonatora. W japońskim teatrze nie ma radykalnego podziału na tan-

cerzy, śpiewaków, instrumentalistów - wszechstronnie przygotowani artyści pełnią wszystkie te funkcje, dzięki czemu powstaje wrażenie pełni, zagarniającej wszechoobecności. niemożliwe do uzyskania w takim kształcie przez tradycyjną operę europejską.

„Japonizacja” dotyczy, po pierwsze, oprawy plastycznej. Surową scenografię tworzą drewniane prostokątne podesty zróżnicowanej wysokości, o ściankach wypełnionych barwnymi, połyskliwymi tkaninami. Podesty można łatwo przemieszczać. Przez większą część spektaklu tworzą zwartą amfiteatralną „skene”, na której trzech stopniach lokuje się chór. Można je rozsunąć, tworząc w środku pionową szczelinę - podkreśli to antagonizm dwu grup w scenach, gdy mężczyźni i kobiety zwracają się przeciw sobie. Pionowy „wąwóz” będzie też mieścił przywiezioną do Aulidy ifigenię, nie tyle chroniąc, ile więżąc ją między dwiema ścianami jak w kleszczach - wymowne pendant do zasadniczego dla tego przedstawienia motywu ofiary (rozmowy dotyczące bezpośrednio Ifigenii popłyną dosłownie ponad nią, czyniąc ją wówczas bezsilnym obiektem manipulacji).

Kostiumy to stylizowane kimona. Na tle przeważającej tonacji zielonozłocistej wyraźnie odcina się biel strojów Klitajmestry i Ifigenii. czerń kostiumu Achillesa i Menelaosa. monarsza czerwień samurajskich spodni Agamemnona. Kolory są wyróżnikiem o tyle istotnym, że w spektaklu osoby dramatu Eurypidesa - zgodnie z konwencją gardzienicką - jednocześnie współtworzą chór, zatracając momentami indywidualną określoność. Dzięki odmiennym barwom strojów ich tożsamość ulega niejako podwojeniu i pozwala uniknąć odbiorczego zamieszania.

Bardzo charakterystyczny jest sposób emitowania głosów w partiach mówionych. Sztuczność, przesada („rozgdakana” Klitajmestra. hałaśliwy Menelaos i Achilles) albo karykaturalne zniekształcenie (piskliwie skrzeczący Starzec, ostentacyjnie chrypliwy Agamemnon) przywodzą na myśl głosy aktorów kabuki lub no. japoński jest też zwyczaj przysiadania na piętach podczas monologów - ręce spoczywają

wówczas na szeroko rozsuniętych udach - i ustawienie aktorów twarzą do publiczności: nawet jeśli postacie prowadzą dialog nacechowany emocjonalnie, patrzą w kierunku widzów, nie na nich jednak, lecz poprzez nich gdzieś daleko. Wyjątek stanowi Ifigenia: mówi wprost do nas, nie w przestrzeń, patrzy na nas i w nas szuka wielokrotnionego adresata dla swego przestania.

Są też odwołania do bunraku - tradycyjnego japońskiego teatru lalek. Jedna z chórzystek, zastępująca Ifigenię w scenie błagania o darowanie życia, „animuje” Agamemnona jak wielką kukłę, trzymając go od tyłu w pasie i kierując nim tak, jak aktor-lalkarz ożywianym przez siebie bohaterem. Ale i cała poprzedzająca scena, kiedy dziewczyna, jakby w imieniu Ifigenii, pokazuje, w jaki sposób i przy użyciu jakich argumentów prosiłaby ojca o litość - przemawia do Agamemnona. Ustawia siebie i jego w pozach, oznaczających przywiązanie ojcowskie, uległość i miłość córki, czułość. Potem wysuwa się z objęć Agamemnona i zostawia go, zastygłego w przybranym geście, z martwym wyrazem oczu, z obojętną twarzą. Kukłą jest człowiek manipulowany, uległy cudzej woli. Kukłą jest Agamemnon, który się waha, który nie potrafi podjąć decyzji na własny rachunek, który zasłania się wyszukiwanymi na prędcę argumentami. Kukłą jest także wówczas, gdy Klitajmestra, rozjuszona odkryciem prawdy, bierze go na rozmowę: przywołuje go bezwzględny rozkazem, siada przy nim, opierając mocno ręce na kolanach, czyni mu wyrzuty, mówi długo, niestrudzenie - kłótniwa, apodyktyczna żona, która wpada w monolog, by dać ujście emocjom, i nie pozwala mężowi dojść do słowa. Jest pospolita, prywatna, wytacza zwietrzałe argumenty z przeszłości, wylewa nagromadzone przez lata żale i pretensje jak straganiarka. On milczy, z biernym wyrazem twarzy, otępiały, bezwolny, siedzi jak gdyby wcale jej nie słuchał. Zareaguje dopiero wtedy - z przesadą demonstrując krzywdę, jaka mu się dzieje - kiedy Klitajmestra na koniec swojej perory trąci go łokciem w bok. Pchnięty Agamemnon-manekin nareszcie ruszy się z miejsca i wyda z siebie żalostną serię pokazowych tuberkulicznych kaszlnięć, dławiąc się i krztusząc, jakby za moment miał zwymiotować. Wszystkim tym, co usłyszał, I ani słowa odpowiedzi - cóż zresztą mógłby odpowiedzieć? Jedyne ratunek przed koniecznością zabrania głosu - to symulować atak kaszlu, udawać steranego starca, którym przecież nie jest - on, wódz wszystkich Achajów na wojennej wyprawie. Rodzajowy, zakrawający na farsę komizm tej sceny podważa jednorodność patosu sytuacji i jej następstw.

Marionetkowość, brak konsekwencji to nie tylko cechy Agamemnona. Jego nadęty brat - Menelaos, który wszczął wyprawę do Frygii. by odebrać Parysowi Helenę, ma również w sobie coś z kukły. Puszy się. zabawnie potrząsa ramionami, zadziera głowę, odgarnia z czoła włosy, poprawia kimono, by nie stracić na „posągowości” - i w tym wszystkim upodabnia się do komicznego żołnierza samochwała. Scena kłótni pomiędzy braćmi, podczas której padają bolesne argumenty, skomponowana jest krzyżowo: postawy obu są równie niestabilne, zmieniają się jak za pociągnięciem sznurka, porozumienie nie jest jednak możliwe, bo w chwili, gdy Menelaos odstępuje od żądania, by poświęcić Ifigenię, Agamemnon nagle wyrasta ponad ojcowską miłość i postanawia złożyć ofiarę z własnej córki, jest w tym paradoks zgody i niezgody jednocześnie. Ilustruje on dobrze dynamikę zderzeń, na której zbudowany jest nie tylko dramat Eurypidesa, ale i cały spektakl „Gardzienic”.

Niekonsekwentny jest także Achilles: dumny, władczy, żądny walki,

młody i atrakcyjny. Kiedy w zamasyście „wytańczonej” rozmowie z Klitajmestra oboje odkrywają, że zostali wprowadzeni w błąd, a zaraz potem dowiadują się od Starca, jaki był rzeczywisty cel sprowadzenia Ifigenii do Aulis, Achilles wpada w oburzenie. Ofiaruje pomoc zawstydzonej i przerażonej Klitajmestrze. zapowiada, że nawet jeśli jej argumenty zawiodą, on stanie w obronie Ifigenii. Kiedy nadchodzi czas złożenia ofiary, Achilles jest jednym z tych, którzy przygotowują dziewczynę na śmierć: znów ulegnie nastrojowi chwili, błyskawicznie znajdując dla siebie efektowną rolę w patetycznej scenie.

Na takim tle zdecydowanie odrębne miejsce zajmuje tytułowa bohaterka. Przedstawiona została jako dziewczyna na wózku, z porażeniem mózgowym, z niedowładami kończyn, która - dopóki nie stanie się bohaterką wydarzeń - jest tylko delikatnym przedmiotem i tak naprawdę nie może o sobie powiedzieć, że żyje. Wymyślona dla niej formuła upośledzenia ma podwójny sens. Ifigenia jest jak porzucona lalka - nikt

nie będzie jej animował, jest bowiem przeznaczona na ofiarę, od której nie wymaga się niczego prócz biernego posłuszeństwa. Okazuje się jednak, że Ifigenia jest pełna życia, potrafi się animować sama, a we własnym, tak nieatrakcyjnie zaprojektowanym losie odnajduje sens wynikający z odważnego rozpoznania swojego przeznaczenia. Przez krótką chwilę miała nadzieję na małżeństwo z Achillesem (Staniewski, wbrew tekstowi dramatu, pozwolił młodym się spotkać): jego obecność, jego spojrzenie i zainteresowanie czyni ją piękną, pełną wdzięku i zalotną dziewczyną, która cheironomicznym kodem zaprasza Achilla do swojej kobiecości (charakterystyczny gest dłoni rozchylanych pomiędzy udami). Kiedy okaże się, że ślub z Achillesem był tylko podstępem, znowu pograży się w swojej chorobie.

Ifigenia jest dumna. Nie błaga o życie - jak już powiedziano, inna dziewczyna odegrała za nią hipotetyczną scenę, która jednak w rzeczywistości gardzienickiego spektaklu nie następuje. Znamienne, że usunięto również scenę lamentu, poprzez który Ifigenia dochodzi do pogodzenia z rolą ofiary. Zamiast pokornej i posłusznej córki, która z drżeniem poddaje się wyższej sile, widzimy heroinę. Ifigenia nie chce łaski ani ratunku, w śmierci odnalazła bowiem sens i cel. Rozkwita po raz drugi - tym razem nie z radością, ale z jakąś dziką determinacją - tuż przed śmiercią, w przejmująco wykonanym, niezwykle dramatycznym monologu.

Obserwacja „pracy w toku” jest doświadczeniem pasjonującym. Widok „niegotowego”, wykluwającego się spektaklu wzmaga zaciekawienie i wyostroża uwagę. Ma się ochotę czytać go z wyprzedzeniem, domyślać się ostatecznych form, rozwijać w wyobraźni pomysły, podane na razie w zawiązku, i stawiać wiele pytań, w tym przypadku przede wszystkim o resztę muzyki, której jeszcze nie znamy. Jak zabrmi dwudziestoosobowa orkiestra? Z jakich będzie złożona instrumentów? Czy muzyka będzie wykonywana na żywo, czy odtwarzana? Jeśli popłynie z nagrania, to czy można będzie jeszcze mówić o teatrze w konwencji gardzienickiej, czy też o początku jakiejś nowej drogi? Nie wiem. „Work in progress” ma jednak niewątpliwie ogromną siłę przyciągania. Jego niezwykła uroda mieści się właśnie w niedopełnieniu, w rozedrganium, w powracającym, intensywnym rytmie zagarniania i wyrzucania widza poza przestrzeń zdarzeń, których ostatecznego, „kanonicznego” kształtu znać właściwie nie musimy. Dopóki bowiem go nie znamy, przedstawienie bije żywiołowym pulsem i zachowuje pewną tajemnicę - wezwanie do twórczego, indywidualnego odkrywania tego, co ukryte.