

Po premierze

Ewa Miodyńska-Brookes

Teatr gardzienicki znam raczej z „drugiej ręki”, z różnego rodzaju nagrań i relacji filmowych, więc możliwość zobaczenia żywego przedstawienia *Ifigenii w Aulidzie* była dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem. Uświadomiło mi ono pewien istotny aspekt działania tego teatru: ogromną różnicę percepcji w zależności od tego, czy widz jest żywym uczestnikiem wydarzenia teatralnego, czy też jest tylko obserwatorem czegoś zarejestrowanego, wobec czego może zająć postawę zdystansowaną. Gdybym miała mówić o wrażeniach z zarejestrowanych przedstawień, wnioski mogłyby być mocno krytyczne, bo uświadamiające obecność w spektaklach gardzienickich niebezpieczeństwa powtarzalnej manieri. Natomiast istota tego teatru leży właśnie w żywym uczestnictwie. O wrażeniu uchwytnej manieri nie może być wówczas mowy, ponieważ są to przedstawienia, które widza wciągają, wsysają w samo centrum tworzonego świata. Widz ma wrażenie, że w sposób nie do końca dla siebie wytłumaczalny sięga od razu w samą istotę *rzeczy*, że rezonuje zupełnie bezpośrednio wobec postaci, wobec całej grupy aktorskiej. Jest pochłonięty, otoczony i zdominowany przez prezentowany w spektaklu świat.

Intensywność przedstawienia opartego na *Ifigenii w Aulidzie* kojarzyła mi się od pierwszej chwili z rodzajem ekspresji, który znam z dzieł artystycznych z kręgu sztuki hellenistycznej. Gdybym miała podać przykład dość popularny, wskazałabym na płaskorzeźby ołtarza pergamońskiego, których tematem jest Gigantomachia. Nie chodzi przy tym o dosłownie rozumiane podobieństwo formalne, które można by wykazać w drodze analitycznej, lecz o podobieństwo oddziaływania widoku, jaki rozciąga się przed widzom: o intensywność, gwałtowność, nadekspresję, stłoczenie elementów, napięcie cielesności, skłębienie kształtów, form, które pozostają w nieustającym dynamicznym ciśnieniu i co chwilę zmieniają się na oczach patrzącego. Rozumiem, że w pracy tego teatru nie chodzi o żadne naśladownictwo, ale odnajduję tu podobieństwo sposobu przeżywania i zarazem sposobu przedstawiania pewnych doświadczeń ze świata ludzkiego, którym nadaje się rangę zdarzeń więcej niż ludzkich, a w każdym razie niepotocznych. Jeżeli sztuka hellenistyczna, zwłaszcza sztuka rzeźby i płaskorzeźby, może być określona jako najdoskonalsza spadkobierczyni tragedii greckiej, to właśnie tak widziałabym efekt wizualizacji, który osiągnięto w przedstawieniu *Ifigenii*.

Skojarzenie teatru „Gardzienic” z poetyką sztuki hellenistycznej uświadamia mi także, że dokonano się tu niezwykle udatne połączenie czegoś, co tkwi u podstaw wyobraźni i praktyki artystycznej kultury hellenistycznej: połączenie patosu, stylizacji, monumentalizacji i nadekspresji - ze szczególnym rodzajem realizmu, czy nawet naturalizmu. Przy czym realizm był bardziej elementem wewnętrznym, określającym przeżycia, natomiast forma jawiła się jako wyhamowana, osaczona dążeniem do wyrazistości estetycznej, nie miała charakteru naśla-



dowczego ani w stosunku do realności przeżyć, ani w stosunku do realności określonych wzorów artystycznych, czerpanych z tradycji sztuki europejskiej. Cały ten proces był całkowicie swobodny i co najwyżej przywoływał echa. ogólne skojarzenia, dające się nie tyle definiować, co raczej przeżywać.

Najważniejszym elementem okazywały się postacie. Całe przedmiotowe ukształtowanie przestrzeni było rodzajem szkieletu, konstrukcji, która pozwalała uwidocznić się skłębieniu i dynamice cielesności, jako bardzo istotne, sugestywne w przedstawieniu Staniewskiego odebrałam zestawienie wirowiska ciał i kształtów w nieustającym, pięknym, zróżnicowanym ruchu - z postaciami, które wysuwały się z tego kłębowiska jako właściwe dramatis personae. Cztery z nich zostały ukształtowane w sposób najdobitniejszy i ciekawy. Mam na myśli Agamemnona i Klitajmnestrę, Achillesa i wreszcie samą Ifigenię. Skojarzenie z hellenistyczną sztuką rzeźby w moim odczuciu najmocniej eksponował Achilles. Był tyleż postacią ludzką, co dziełem sztuki. Łączył w sobie piękno, harmonię kształtów - z nadekspresją, gwałtownością, spazmatycznością. Cechowało tę postać zarówno wyobcowanie spośród wszystkich pozostałych, jak i swoista, harmonijna jej heroizacja, podporządkowana napięciu, które organizowało całe, bardzo zwarte, lakoniczne przedstawienie.

W przedstawieniu dramatu Eurypidesa jednym z najtrudniejszych dla współczesnego widza zagadnień jest wytłumaczenie sposobu i sensu istnienia Ifigenii. Wydaje mi się, że pomysł, który został tu zrealizowany przy pomocy rozwarstwienia ucieleśnień Ifigenii. rozpisanych na dwie aktorki i na kilka stylów wykonawczych, był bardzo owocny. W sposobie wprowadzenia Ifigenii odezwano się poszukiwaniu najprostszymi rozwiązań sytuacyjnych i żywej obecności osoby ludzkiej. Były w nim aluzje, które odnosiły do dawnych konwencji kulturowych, a jednocześnie do tego, z czym stykamy się dzisiaj, na co dzień, co jest dla nas dojmujące jako doświadczenie cierpienia, okaleczenia, lęku, bezradności ludzkiej. Przykład tego stanowi wjazd Ifigenii, która wydawała się prawie jak dziecko i równocześnie kaleka, będąc „czymś” absolutnie bezbronnym, niewinnym, nierozumiejącym i ufnym, niezdolnym także do właściwego percypowania otaczającego świata. Dalej następował dialog pomiędzy Ifigenią i Achillesem, w którym nagle ta sama postać zupełnie się przemieniała, jej poruszenia nie były zaś wyłącznie przejawem estetycznie wysmakowanego tańca, lecz ruchem, w którym ciało zachowywało się z pełną swobodą i lekkością, z poczuciem bezpieczeństwa, wyrażając entuzjazm, zachwyt, oczekiwanie, zanim zostaną one bezwzględnie zgaszone.

Na to nakłada się kolejna wersja Ifigenii, to znaczy Ifigenią rozmawiającą z ojcem i błagającą o życie. Ucieleśniała ją już inna aktorka, o innej cielesności. Dziecięcą ufność i przedkładane ojcu błaganie całą sobą, wyrażało tym razem znieruchomienie twarzy, maski, bolesny pół-uśmiech, wyraz oczekiwania na ocalenie, rodząca się w tej konfrontacji dojrzałość i gorycz. Bardzo oszczędnie zorganizowany ruch pozwalał wyeksponować kolejne zbliżenia twarzy, przytulenia twarzy córki do twarzy ojca, do ramienia ojca, do jego torsu. Z jednej strony tworzyło to sytuację osaczenia Agamemnona przez błaganie Ifigenii, a z drugiej - uświadamiało nieuchronność odbicia się jej prośby o coś, co - mimo całego współczucia i zrozumienia - pozostaje niewzruszone, nie do pokonania. Rozegranie tego dialogu było dodatkowo interesujące ze względu na osobę Agamemnona, w którym zderzały się różne sposoby zachowania i wypowiedzenia kwestii, elementy patetyczne z komicznymi, humorystycznymi. Ujawniał to już pierwszy fragment rozmowy Agamemnona ze starym służącym, postacią zupełnie zadziwiającą. Wydobywający się ze sługi skrzek, w połączeniu ze skurczoną, prawie kreaturalnie potraktowaną sylwetką jakiegoś stwora, wgniecionego w szczelinę pomiędzy graniastosłupami, wprowadzał odczucie dziwności, która mogła budzić grozę, a równocześnie osunąć się w efekt czysto komiczny, nawet wulgaryzujący. W ten sposób przygotowano nas na prezentację postaci Klitajmestry, w tej wersji dramatu Eurypidesa bardziej niż Ifigenią wysuwającej się na czoło jako protagonistka. W głosowej i cielesnej ekspresji aktorskiej spazmatyczność, gwałtowność i dynamizm stałe oscylowały pomiędzy efektami komicznymi, po trosze wulgarnymi i właśnie patetycznymi, takimi, które są nieodłączne od odczuwania tragizmu doświadczenia tej postaci.

Pomysł wykorzystania graniastosłupów, które stanowiły podłoże akcji, ułożenie pak, ich spiętrzenie, zsuwanie i rozsuwanie, dawały możliwość różnicowania ruchu w aluzynie i enigmatycznie zaznaczonej przestrzeni. Ale działał przede wszystkim jako element konstrukcyjny, kompozycyjny, pozwalał piętrzyć się postaciom, ogrywać zmiany planów między nimi, znakomicie komponować wejścia z głębi na pierwszy plan, dawał szansę na wymianę tożsamości figur scenicznych w stosunku do postaci dramatycznych, i wreszcie, był sam w sobie efektem nieagresywnym, nie skupiał uwagi jako efekt wizualny, był funkcjonalny, a zarazem szkicowy, oszczędny. Umożliwiał także spojrzenie na całą scenę, w której światło stanowiło niesłychanie ważny czynnik dynamizacji świata przedstawionego na sposób płaskorzeźbowy, reliefowy. Owa sceniczna płaskorzeźba atakowała, wylażała ze swojego podłoża, uderzała w nas swoją fizycznością, przede wszystkim za sprawą chóru, w którego ciele i głosie wyśpiewującym opowieść o aulidzkiej tajemnicy dokonywało się owo wylanianie prota-gonistów. Jakby lawa ciała i dźwięku swą ukrytą energią wyrzucała na powierzchnię kształty i głosy nacierające na żywego widza.

I na koniec, brzmienie tekstu dramatycznego jako solowej lub zbiorowej melopei, a nie pełnego, niemal operowo rozwiniętego instrumentarium kompozycji muzycznej,

wyzwalało czujność i napiętą uwagę widza.

Chętnie zatrzymałabym to przedstawienie w takim stanie i w takiej fazie, w jakiej zostało nam zaprezentowane: niecałkowitej gotowości. Dzięki niedokończeniu, skrótowości w stosunku do tekstu dramatycznego pojawiły się dwie bardzo istotne cechy: z jednej strony spoistość, ciągłość opowieści, którą przeżywamy jako uczestnicy. A z drugiej strony wypunktowanie pewnych dominant, węzłów, które są węzłami *przeżyć* i relacji międzyludzkich, a nie zdarzeń, faktów. To, co było tu niedopowiedziane, nierozwinięte stwarzało pewne perspektywy swobody dla widza i aktorów, których współpraca, rezonowanie pomiędzy światem scenicznym a widownią nabierało ogromnej intensywności i przynosiło poczucie zanurzenia w gorzkiej i fascynującej prawdzie ludzkiej.

NotowataDorotaJarzabek