

# Ifigenia w Aulidzie OPT „Gardzienice”

## Pożegnanie z esejem

Grzegorz Kondrasiuk

Pośród szarej repertuarowej codzienności teatrowi przytrafiają się iluminacje: sceny przekraczające swój czas, promieniujące własnym blaskiem, daleko i wykraczające poza macierzysty spektakl. Od dnia premiery wiodą osobny żywot w pamięci widzów i tekstach krytyków, wrastając w szeroki kontekst kultury i stopniowo urabiając go na własną modłę. Dla teatru lat dziewięćdziesiątych jedną z takich sekwencji jest z pewnością słynna scena wirowania z finału gardzienickich *Metamorfoz*. Może to właśnie ona jest najdojrzałym wyrazem antropologicznej odmiany teatru wywiedzionego z muzyki, słowa i gestu w dużej mierze stworzonej zresztą przez wieloletnią, uporczywą pracę Staniewskiego i jego aktorów. Jedno jest pewne - jeśli ten szczególny typ widowiska ma w ogóle swój kanon, to sekwencja bachicznego tańca do hymnu *Eu o Bakhai* znajduje się w nim na eksponowanej pozycji.

Od premiery *Metamorfoz* w 1997 roku minęło równo dziesięć lat, a spektakl wciąż można obejrzeć podczas „Kosmosu”, czyli prezentacji całego programu w podlubelskiej siedzibie zespołu. W międzyczasie z „Gardzienic” odeszły osoby odpowiedzialne za „lokomotywę pociągową” spektaklu, czyli za oprawę muzyczną. Współpracę z zespołem zakończył Maciej Rychły z Kwartetu Jorgi, autor ludowych transpozycji relikwów muzyki antycznej, a Tomasz Rodowicz wraz z Orkiestrą Antyczną założył własną formację pod nazwą „Chorea”. Z właściwych twórców spektaklu w „Gardzienicach” poza Staniewskim pozostali tylko Mariusz Gołaj i Joanna Holcgreber, więc gdyby ktoś chciał do wczesnych i późnych *Metamorfoz* przyłożyć teatrologiczne „szkiełko i oko”, wykryłby zapewne szereg mniej lub bardziej istotnych różnic. Jak zwykle w przypadku „Gardzienic” pod jednym, niezmiennym tytułem kryje się, bowiem pewna ilość odmiennych teatralnych bytów. Pomimo radykalnego odmłodzenia *obsady Metamorfozy* AD 2007 wciąż warto oglądać, choćby dla stwierdzenia faktu, że scena dionizyjskiego wirowania utrzymuje niezwykle wysoki poziom napięcia i wciąż z całą mocą wybrzmiewają słowa Gołaja, wypowiedziane w bezradnym szlochu, słowa człowieka naznaczonego transgresywnym doświadczeniem: *Do granicy śmierci doszedłem i progów Prozerpiny dotknąłem... Powiedziałbym, gdyby powiedzieć się godziło, dowiedziałbyś się gdyby Tobie było wolno...*

Nie da się ukryć, że i samym „Gardzienicom” w 2007 roku stuknęła trzydziestka - symboliczny wiek pożegnania z etosem buntownika. (Uczciwie dodajmy, że tak naprawdę pożegnanie to odbyło się znacznie wcześniej, zanim jeszcze zespół Włodzimierza Staniewskiego osiągnął pełnoletniość. Co najmniej od drugiej połowy lat osiemdziesiątych jest on ikoną teatralnej alternatywy, z drugiej zaś strony - wzorcowym przykładem sukcesu w sztuce, wejścia niegdysiejszych buntowników do teatralnego establishmentu.) W naprzemiennych okresach teatralnych smut i koniunktur „Gardzienice” wciąż robią swoje, kontynuując najlepsze tradycje teatru studyjnego, przy okazji znacznie przekraczając średnia wieku żywotności tego typu zespołów. Wszystko to dzięki talentowi i pracowitości aktorskich indywidualności tworzących kolejne zespoły (*konstelacje*), dzięki determinacji lidera i jego niesamowitym zdolnościom przetrwania w zmiennych warunkach, wreszcie dzięki umiejętności zjednywania sobie odpowiednich do okoliczności sojuszników i budowania nowoczesnej instytucji. Częścią fenomenu „Gardzienic” jest także feniksowa zdolność Staniewskiego, który co najmniej kilka już razy (jeśli nie kilkanaście) po odejściu znaczących postaci, z gruzów potrafił odbudować swój zespół. Dlatego każdy, kto w nieco dłuższej perspektywie śledzi ich dokonania, zdążył się już przyzwyczaić do tego mieniącego się trwania i do niewidocznych na pierwszy rzut oka, a dość znaczących przesunięć w- obrębie samych spektakli.

Nie inaczej jest z tegoroczną premierą „Gardzienic”, czyli *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa (ciągle z dopiskiem „work in progress”). *Ifigenia* przygotowana została w koprodukcji ze Starym Teatrem do pracy nad spektaklem „Gardzienice” zaprosiły kompozytora Zygmunta Koniecznego, a pierwsze przedpremierowe prezentacje miały miejsce na krakowskim festiwalu rewizje/antyk w maju 2007 roku. Właściwa premiera odbyła się 4 października w Nowym Jorku w LaMaMa Theater, spektakl jest obecnie grany w Gardzienicach i w Krakowie. W siedzibie zespołu ta najszybciej stworzona spośród prac Staniewskiego, z odmienionym po raz kolejny, chyba najmłodszym jak do tej pory zespołem, pokazywana jest w sąsiedztwie starenkich *Metamorfoz*.

Co ciekawe, to nadzwyczaj ryzykowne zestawienie jest udane. *Ifigenia* pokazuje, bowiem, że klasykowi

przydarzyła się rzecz najszcześniejsza z możliwych - podjął próbę wyzwolenia się z wypracowanych osiągnięć, pójścia naprzód bez zbytecznego oglądania się za siebie. Teatr Staniewskiego nie tylko odmłodził, ale i w widoczny sposób zmienił się, jednocześnie zachowując autorską sygnaturę, reżyserski i aktorski podpis rozpoznawalny już na pierwszy rzut oka. Wydaje się jednak, że ostatnie z przeistoczeń sięgnęło głębiej niż zazwyczaj. Pozostając w świecie antyku, teatr ten przesunął nieco swój punkt ciężkości i zmienił zainteresowania.

Po *Elektrze* Staniewski powraca do Eurypidesa, cofając się tym razem w chronologii mitu do momentu przygotowań do wyprawy na Troję. Wiernym widzom, zwłaszcza tym przywiązanim do wypracowywanej przez lata poetyki reżyser przygotował kilka niespodzianek. Rzecz najistotniejsza, w tym teatrze dotąd bez precedensu: narracja nie została zdekonstruowana, wywrócona na nice, rozbita na kłócące się ze sobą perspektywy spojrzenia i plany czasowe, tak jak to zazwyczaj bywało z gardzienickimi trawestacjami toposów naszej kultury. Zachowane zostały wszystkie węzłowe momenty opowieści, stychomytie i monologi. W zgodzie z następstwem zdarzeń mitu oglądamy historię religijno-politycznego mordu, ludzkiej ofiary na rzecz powodzenia wojennej misji.

Po wejściu na salę widzimy stopnie, utworzone z kwadratowych kubów. Na nich leżą bębny, czekając na wejście aktorów. Wszystkie wydarzenia rozgrywać się będą w zmiennej, wyznaczanej przesuwanymi podestami przestrzeni, gdzie Agamemnon (Mariusz Gołaj), Klitajmestra (Joanna Holcgreber), Menelaos (Marcin Mrowca), Achilles (Benedict Hitchins) toczą swoją grę-walkę o życie młodziutkiej Ifigenii. Postaci protagonistów reżyser nakreślił w prosty i sugestywny sposób, jak gdyby kilkoma śmiałyymi pociągnięciami pędzla. W *Ifigenii*, podobnie jak we wcześniejszej *Elektrze*, dąży on do większej klarowności ról, ograniczając dawniej często stosowany zabieg przerzucania się aktorów postaciami, chwilowego wyłaniania się bohaterów z ludzkiej ciżby. Protagonistów tragedii łączy gwałtowność, wyrzucają z siebie repliki z ledwie hamowaną wściekłością. To właściwie nie postaci - a ludzkie postawy, uchwycone w skrócie tej mitycznej historii. Nie nawiązują żadnych relacji, swoje racje wykrzykują w przestrzeń, nie patrzą w oczy, unikają dotyku. Krążą wokół siebie, przyczajeni, jak drapieżniki, które czekają na fałszywy ruch przeciwnika. Tylko jedno jest pewne - tego wieczoru ma być przelana krew. Nieco z boku przygląda się im zagadkowa postać - służący, czyli Stary Człowiek. Pełni funkcję posłańca i informatora, jest najbliższym wszystkim zdarzeń tej historii. Ulega ich złej logice, ale także zdaje się ją nieco prowokować. W jego skrzekliwym chichocie czai się zimne, ironiczne, beckettowskie spojrzenie. Pięknie poprowadzona gra Justyny Jary w roli Starego Człowieka ożywia całą galerię sprytnych sług, jakże licznych w historii teatralnych widowisk.

Od zasady jeden aktor/jedna postać jest tylko jeden, za to znaczący wyjątek - postać tytułowej bohaterki. Ifigenię grają dwie aktorki (Karolina Cicha, Agnieszka Mendel), co ma podkreślić dwoistość rysunku tej postaci. Jest niewinną, młodą dziewczynką, która potrafi spontanicznie rzucić się ojcu na szyję, ale decydując się dobrowolnie umrzeć, ulega zezadzeniu, fascynacji ideologią siły. Natomiast finał tego ponurego w wymowie i olśniewającego inscenizacyjnie widowiska zaskakuje estetyką i uniknięciem dosłowności czy celebracji przemocy. Scena ofiary rozwiązana została za pomocą symbolicznego, subtelnego skrótu. Błyskają ostrzone przez Agamemnona noże, a agonía Ifigenii następuje wraz z odwijaniem się z jej szyi długiego szala.

*Starożytność dla nas istnieje, a my dla niej nie. Nigdy nie istnieliśmy i istnieć nie będziemy. Z powodu tej dość osobliwej sytuacji nasz ogląd starożytności jest niezupełnie miarodajny* - napisał kiedyś Brodski. „Gardzienice” wiedzą o tym aż nadto dobrze. Odejdźcie od najbardziej inwazyjnych sposobów inscenizowania klasycznego tekstu nie oznacza bynajmniej, że reżyser zrezygnował z nadpisania na antycznej tragedii własnej współczesnej interpretacji. Uczynił to, wykreślając pozytywne zakończenie. W swoim studium szaleństwa i przemocy Staniewski nie przewiduje bowiem happy endu, Artemida nie może się pojawić i porwać Ifigenii do lepszego świata. Jest to „antyk współczesny”, na miarę epoki pomieszania języków i tradycji. Partie polskie, greckie i angielskie swobodnie przenikają się i prowadzą własny dialog ponad głowami aktorów. Co prawda nie ma tu już, znanych z „Metamorfóz” rzeczowych informacji na temat daty powstania czy skali zastosowanej w danej pieśni, tych charakterystycznych „didaskaliów” czy „przypisów” doszczętnie rozbijających i tak mocno nadwątloną iluzję - to i w *Ifigenii* zdarzają się tego typu reżyserskie „uwagi na marginesie”, kiedy po wypowiedzeniu swojej kwestii Klitajmestra woła „po grecku!” i rozpoczyna powtarzać swój monolog w tymże języku. Antyk „Gardzienic” to antyk uchwycony w hermeneutycznym procesie poszukiwania, w *Ifigenii* odczytany także poprzez liczne odniesienia do tradycyjnego teatru japońskiego i do estetyki japońskiej.

Kolejna teatralna nowość w *Ifigenii* tylko z pozoru jest mniej istotna. Od pewnego czasu w „Gardzienicach” na stałe zagościła sceniczna technologia, kontrowersyjna z punktu widzenia

etnograficznej ortodoksji. Już w *Elektrze* zastosowano krótką animację, ale w *Ifigenii* Staniewski poszedł znacznie dalej. Nową jakość wniosło wprowadzenie nagłośnienia, zmieszanie żywego śpiewu z odtwarzanymi z off-u chórem i orkiestrowymi podkładami. Po raz pierwszy więc muzyka do spektaklu pochodziła „z zewnątrz”, nie była efektem udziału kompozytora w dość tajemniczym, alchemicznym procesie aktorskiego treningu, ale została... po prostu napisana. Wypada stwierdzić, że teatrowi Staniewskiego posłużyło spotkanie z muzyką Koniecznego, odświeżając nieco już skostniały repertuar aktorskich i wokalnych rozwiązań. Ze *staccato* melodii Koniecznego nieoczekiwanie zrymowały się i kadencje Eurypidesa i rytmizowane, śpiewne, skandowane na oddechach i wizgach gardzienickie podawanie tekstu. To rzecz niebagatelna, bo autorski teatr Staniewskiego jest jak wiadomo teatrem na wskroś muzycznym, „myślanym” muzyką. Spektakl precyzyjnie prowadzony jest przez rytm, przeplatanie się temp, polifonię pieśni i skandowanych w metrum ról. Muzyka i oparty o nią gest uczestniczą w ciągłej walce ze słowem, w kontrapunktowanych scenach dialogów i wykonywanych przez cały zespół fragmentach chóralnych. Poprzeczka dynamiki podniesiona jest w nich na bardzo wysoki poziom. Frenetyczne, synchronizowane gesty w szybkim tempie oparte na tzw. cheironomii, przeplatają się z sekwencjami skandowania niektórych kwestii chóru w opętanej łoskocie bębnow. Artystyczna obsesja Staniewskiego zdaje się polegać na wytworzeniu za pomocą muzyki i gestu takiego poziomu energii, który rozsądziłby tekst i wyeliminowałby jego dyskursywność. W tej batalii Konieczny, bądź co bądź kompozytor nie tylko teatralny, ale i wyczulony na urodę słowa, okazał się sojusznikiem dwuznacznym. Po „przykrytych” dynamiką partiami chóralnych tym mocniej wybrzmiewają monologi - wściekłe wyrzuty Klitajmestry w stronę milczącego Agamemnona, czy porażające logiką wyjaśnienie Agamemnona, który mówi Ifigenii, dlaczego musi ona zginąć na ofiarnym stosie.

Najmłodsze dzieło gardzienickiego zespołu jest zaskakująco komunikatywne, co w stosunku do poprzednich dokonań jest zmianą wręcz rewolucyjną. Czyżby Staniewski w końcu postanowił uszanować percepcję widza, do tej pory nieco zagubionego pośród aktorów zamieniających się postaciami, erudycyjnych nawiązań i inwersji czasowych? A może większym niż dotąd zaufaniem obdarzył autora, rezygnując z komentarzy i kontrapunktów oraz pozwalając więcej powiedzieć samej mitycznej historii? Znikła do tej pory eksponowana quasi-naukowość, cały balast przekonań Staniewskiego, tak często dający o sobie znać w rozwiązaniach scenicznych. Nastąpiło szczęśliwe odejście od eseju teatralnego (jak lubił nazywać swoje prace szef „Gardzienic”) w stronę teatralnej opowieści. Wiarygodność antycznego tekstu w połączeniu z wysokiej próby talentem aktorskim i reżyserskim złożyły się na udane przedstawienie. „Gardzienice” zrzucają starą skórę, dokonało się przeistoczenie.

Grzegorz Kondrasiuk