

W pieczarze teatru

O formie spektakli Włodzimierza Staniewskiego

Zbigniew Taranienko

W większości przypadków sformułowanie „Gardzienice” dobrze określa całość działań twórczych i teatralnych osiągnięć artystów, skupionych we wsi pod Lublinem przez Włodzimierza Staniewskiego. Jeżeli jednak pamięta się o tym, że teatr zawsze stanowił centrum ich wszystkich poczynąń, używanie nazwy „Teatr Staniewskiego” wydaje się znacznie bardziej właściwe. Odczuwalną jedność zrealizowanych do tej pory sześciu (czy nawet siedmiu) spektakli zapewniła zindywidualizowana forma, nadana przez reżysera, chociaż jej charakter ulegał znacznym zmianom. Nic w tym dziwnego: w sztuce forma zastawia pułapki. Nawet jeśli

dawała go ona na tyle, by ją powtarzać. Budował jednak właśnie na niej, ciągle przetwarzając. Pozostawał przy tym wierny przyjętemu u początku swej drogi przesłaniu. Niedawno przypomniał je podczas wykładu w Instytucie Kultury Polskiej: „Michail Bachtin zalecał intuitywną filozoficzno-artystyczną postawę w penetrowaniu głębokich struktur kultury,

w przeciwieństwie do podejścia czysto racjonalnego, rekonstruującego. Ja odczytuję jego receptę jako »utożsam się i przetwórz*. I odnoszę to zarówno do kultury ludowej, jak i do starożytnej Grecji”. Gdyby użyć języka tradycyjnego, można by powiedzieć, że Staniewski poszukuje formy doskonalszej, lepiej przylegającej do jego zamierzeń. W języku bardziej nam współczesnym określilibyśmy to w sposób trochę uproszczony: artysta ciągle poszukuje nowego kształtu ekspresji, silniejszego wyrazu. Lecz nawet przy tym ujęciu sam problem nie znika: powtarzający się „kształt ekspresji”, choćby w swym zasadniczym zrębie, czy w postaci niewiele zmienionej intencji, wytwarzają jakąś formę. Nie da się zaprzeczyć, że spektakle Staniewskiego, mimo wszystkich różnic, cechuje znaczne podobieństwo.

Można by więc powiedzieć, że teatralna twórczość Staniewskiego jest poszukiwaniem Formy. Ale czy idzie w niej jedynie o kształt spektakli, siłę artystycznej ekspresji? Jakąś wskazówkę, że tak nie jest, podsuwa Mariusz Gołaj, od lat współpracujący z reżyserem: „Tu, w pieczarze teatru, szukamy trwałych wartości. Szukamy prawidłowości, miary, szukamy idei, wzorów”, „Staniewski szuka »piękna nieznanego* i życia, które jest »coś warte«”.

Spektakl jako „materia”

Zmiany formy spektakli Staniewskiego determinowały intencje ich powstania i zastosowane środki wyrazu. Wszystkie przedstawienia były w różny sposób inspirowane tradycyjnymi kulturami źródłowymi, a wiele z nich, po części, pozaeuropejskimi. Od początku istnienia zespołu praktykowano Wyprawy, czasem na odległe terytoria, powoływano liczne Zgromadzenia, ustanawiano i zmieniano formy treningów. To, że każdy kolejny spektakl Gardzienic wymagał nowego warsztatu, nowego treningu ciała, głosu i muzyki, innej „konstelacji ludzkiej”, przestrzeni intelektualnej, terminologii czy inspiracji wreszcie, aktorzy przyjmowali jako ich stałą zasadę. Właściwie już od „Spektaklu wieczornego” można mówić o własnych praktykach teatralnych, przyjmujących za swą podstawę różne procedury naukowo-badawcze. Czymże innym było przyjęcie przez Staniewskiego kulturoznawczej teorii Bachtina, która umotywowowała badanie żywej pieśni i rozmaitych wątków etnograficznych? Później, w okresie realizacji „Awwakuma”, doszły do tego studia nad ikonografią, a ożywianie reliktyw dawnej muzyki — w czasie pracy nad „Carmina Burana”.

Spektakle jednak także „same z siebie” przekształcały się w czasie, jakby nie mogły utrzymać swego trwałego wyrazowego kośćca. Już od „Guseł” zauważano, że podczas ich

wieloletniego grania następowały ważne przemiany w wyrażaniu zasadniczych treści, nie zawsze łączące się z rotacjami składu aktorskiego. Do pewnego stopnia było to skutkiem wcześniejszej praktyki traktowania „Spektaklu wieczornego” - utworu o zmiennej strukturze, uzależnionej od sytuacji wystawiania. W jakiejś mierze powodem tej płynności formy, rzutu na znaczenia całości, stawała się też sytuacja „okradania starszego spektaklu z energii” przez utwór młodszy, właśnie przygotowywany. Pewnie także ze względu na sam typ aktorstwa, silnie angażującego emocjonalnie, następowało upodabnianie się wyrazu starszego spektaklu do młodszego - przebiegało to nawet w sferze różnych cech strukturalnych.

Tę ważną zmianę sensu całości spektakli przy realizowaniu „tych samych działań” można interpretować jednak inaczej: być może Staniewski założył, że spektakl jest z zasady formą konstrukcyjnie zmienną. Stąd praktyka permanentnych prób w okresie eksploatacji spektaklu, podczas których wprowadza się jeszcze ważne zmiany, a także uprawiana od „Spektaklu wieczornego” swego rodzaju teatralna „gra w klasy” - by posłużyć się tytułem eksperymentu powieściowego Cortazara. To wypróbowywanie form, ciągle inaczej budujących znaczenia, lecz podobnych w swym schemacie konstrukcyjnym, widoczne jest do dzisiejszego dnia w praktyce edukacyjnej Gardzienic, a także w jej wynikach: w warsztatowych przedstawieniach adeptów Akademii-„Małej Ifigenii” czy „Wazie Francois”. Liczne przykłady otwartego, a nawet czysto warsztatowego użycia formy, dają też procesy wieloletniego przygotowywania ostatnich spektakli i przemiany ich wyrazu.

Spektakl traktowany jest jako „materia” - otwarta całość dająca się rozmaicie interpretować przez widzów w zależności od wyrazowego nachylenia włożonej energii aktorów i jej siły.

Dramaturgia muzyczna

Typ formy w teatrze — pojmowanej jako całość - najlepiej ujawnia konstrukcja dramaturgiczna akcji teatralnej, jej czas i przestrzeń, tworzywo ruchu, dźwięku i obrazu, wreszcie aktorstwo. W przypadku spektakli Włodzimierza Staniewskiego zasadniczą strukturę akcji wyznacza dramaturgia muzyczna i jej relacje z ruchem i słowem. Zmieniały się one nawet w czasie przygotowywania spektakli, o czym mówił twórca teatru Gardzienic, wspominając swą pracę nad „Metamorfozami”:

„W struktury muzyczne, w linie życia dźwięków chcieliśmy winkrustować linie życia gestu oraz struktury słowne z nadzieją skonstruowania modelu scenicznego, w którym muzyka objaśnia słowo; słowo objaśnia ruch; a ruch objaśnia muzykę. Każde z nich tłumaczy inne”. Ten sposób traktowania elementów formy w czasie prób nie przyniósł dobrych rezultatów. Dopiero gdy Staniewski dostrzegł hybrydyczność szczątków antycznej muzyki i zaczął powoli przekształcać relacje między muzyką a tekstem, wydobyta z kamieni pieśń zaczęła żyć.

„Metamorfozy” stały się punktem zwrotnym. Wcześniej praktykowano zastępowanie tekstu muzycznymi i ruchowymi środkami wyrazu. W spektaklu zainspirowanym utworem Apulejusza różne teksty, a także włączone do niego znaczące sytuacje, często istniały obok muzyki. Później ruch i dźwięk zaczęły spełniać funkcję nową, stały się czymś analogicznym wobec słowa - w Gardzienicach zrodziła się cheironomia. W „Elektrze” według Eurypidesa słowo stało się współobecne z gestem w wielu scenach muzyka czy śpiew zeszyły na dalszy plan.

O wcześniejszej funkcji muzyki i pieśni w spektaklach Staniewskiego napisano bardzo dużo stanowiła ona podstawę twórczości Gardzienic, określała specyfikę tego teatru. Nie szło tu tylko o odkrycie muzyki ludowej czy czerpanie z rozsianych po świecie pozostałości dawnych form muzycznych. Poprzez głębokie rozpoznanie tradycji śpiewu i własną praktykę odkryto siłę pieśni, jej własne „życie”, wytrzymywanie przez nią określonego czasu. Także teatralne znaczenie „czynienia muzyki ciałem”, po co artysta występuje przeciw zastanym kształtom, to właśnie forma esencja działań wyraża jego cel.

„Utożsam się i przetwórz”

Teatr Staniewskiego od dobrych dwóch dziesiątków lat *zaliczany* jest do najważniejszych eksperymentalnych czy też awangardowych teatrów na świecie. Właściwie jednak istnieje gdzieś pomiędzy odrzucającymi wszystko próbami awangardowymi i tradycją, z pewnością także poza wszelkimi „neoawangardami”. Staniewski w ostatnich latach sygnalizował to w różny sposób, na przykład wyrażał swoje z wątpienie co do teatru poszukiwań czy dramatu obiektywnego, podkreślał, że jest przeciwny idei antropologii teatru, teatru alternatywnego, czy też poszukującego. Kilka lat później mówił: „Zawsze trzeba się trzymać jakiegoś punktu odniesienia w kulturze, bo zbyt daleko idące eksperymentowanie prowadzi na manowce”. Albo, w innym kontekście, więc nieco inaczej: „Antyk eksperymentował artystycznie, nie były to jednak eksperymenty niszczące dzieło Stwórcy, lecz dopełniające je”. Jednocześnie Staniewski zmieniał wykształconą już formę - nie zawodowało, że pieśń w naturalny sposób stawała się zawiązkiem aktorskiego działania, a także odsłaniała możliwości dialogowania przy jej użyciu. Jeżeli do tego dodamy zdobycze Wypraw i Zgromadzeń uświadomienie możliwości poszerzonego stosowania technik głosu, różnych dźwięków organicznych, zaśpiewów czy ornamentacji a ponadto szansę budowy akcji teatralnej jako wymiany pieśni, wraz z konstruowaniem napięć i bogatych kulminacji, otrzymamy zrab dramaturgii muzycznej „Guseł” i „Awwakuma”. Dopełniały ją, obecne nie tylko w prostych strukturach muzycznych, powtórzenia wątków bądź części przypominających refreny, poszerzające się czy wzrastające organicznie kulminacje, raptowne dysonansowe przekształcenia, dys-harmoniczne przemiany, nagłe wyciszenia, niespodziewane momenty liryczne. Miały więc swą podstawę entuzjastyczne opinie krytyków, że teatr po trzykroć zrodził się z muzyki — w greckiej starożytności, w średniowieczu i... w Gardzienicach.

Przy realizacji „Elektry” powstała wszakże nowa sytuacja: Staniewski jak sam mówił poczuł się ścigany przez najbliższych we wprowadzonej przez siebie do teatru dramaturgii muzycznej, i postanowił inaczej komponować swoje przedstawienia. Nowa sytuacja pojawiła się powtórnie przy pracy nad „Ifigenią w Aulidzie” artysta zdecydował się na specjalnie do niej przygotowaną muzykę znanego kompozytora. Czy oznaczało to pełne odejście od dotychczasowej dramaturgii? Czy dotychczasowa forma spektakli Staniewskiego została poprzez to całkowicie zburzona, zastąpiona czymś zgoła odmiennym?

Odpowiedź wydaje się prosta: zasadnicza forma ocalała, choć muzyka i śpiew zmieniły jedynie częściowo swoje funkcje. „Elektra”, esej teatralny Staniewskiego, stała się kontynuacją sprawdzonej już teatralnie „kompozycji muzycznej” z dość prostego względu: dotychczasowa „kompozycja muzyczna” polegała nie tylko na konstrukcji samej muzyki. W nowej strukturze spektaklu został zachowany charakterystyczny dla Staniewskiego tempo-rytm całej akcji. Wcześniejsza dramaturgia muzyczna była więc jedynie najbardziej widocznym przejawem formy.

Dramaturgia „pola walki”

Obok narzucającego się w odbiorze — i propagowanego przez entuzjastów Gardzienic komponowania spektakli muzyką, Staniewski od dawna stale stosował kilka innych zabiegów dramaturgicznych. Czynił to w sposób konsekwentny, preparując interesujące go teksty czy wybierając wyjściowy materiał sytuacyjny. Staniewski zawsze budował akcję z „resztek”, z sytuacji granicznych, doznawanych czy też przeżywanych w działaniach przez swych tekstowych bohaterów, przeplatał je obcym materiałem, brany skądinąd, często bezpośrednio z życia w główną, porozrywaną na strzępy materię wcześniejszej narracji włączał liczne zaobserwowane „incydenty”. Te niespodziewane „zajścia” sprzeciwiały się zasadniczej strukturze wytwarzanych teatralnie „ikonogramów”, prowokowały zaburzenia przebiegu akcji, pozwalały łatwiej mieszać i przestawiać porządki czasowe, do których przyzwyczała nas literatura. Właśnie na użyciu w formie „incydentu” jak w znacznej części współczesnej plastyki na wykorzystywaniu *ready makes* czy „realności gotowej” jako obiektów sztuki polegała w teatrze Staniewskiego funkcja

dramaturgiczna branych z życia faktów, tej perspektywie artysta stosował elementyludowości i potoczności, a nawet prywatność aktorów, czy odnosił się do reliktyw starożytnej Grecji. Nieraz to zauważano;ostatnio w recenzji z przedpremierowego pokazu „Ifigenii” w Krakowie w podobnym kontekście ujęto nawet muzykę Zygmunta Koniecznego.

Staniewski dowolnie strukturalizował tekst - wedle znanej recepty Barthesa - pełen nonszalancji wobec literackich ciągów przy-czynowo-skutkowych, ciągłości akcji czy psychicznego rozwoju bohaterów. Od dawna, częściowo w „Gusłach”, a na dobre w „Awwakumie”, „linia życia postaci” konstruowana była ze skrajnych przeżyć i odczuć, z ich stanów granicznych. Dzięki nim pozostawał w spektaklach ślad afabularnej narracyj-ności, ułatwiający odbiór. Jak wspominali aktorzy Gardzienic, konstrukcja teatralnego obrazu odpowiadała także strukturze literackich metafor z wyjściowego utworu. Symultaniczne obrazy w ruchu zastępowały tradycyjnie konstruowaną narrację teatralną. Staniewski odrzucał narracyjność literatury, zbliżał się do plakatywnej syntezy wielu elementów, przypominającej czasem stosowane w kulturze popularnej odmiany narracji plastycznej. Jego „ikonogramy” i „incydenty” stawały się częstkami nowego ekspresjonistycznego kolażu. Szczególnie w „Awwakumie” i w „Carmina Burana” równoległe traktowanie rekwizytu-symbolu i konstruowanej alegorii współgrało z prowadzeniem całej akcji. Poza niezwykłym śpiewem, najważniejszym elementem spektaklu stawała się zdynamizowana akcja, przenosząca metaforę poprzez konkretne działania plastyczne i ruchowe. Tworzyła ona dramaturgię „pola walki”, pełną kontrastów i opozycji, kontrapunktów, „rytmu przeciwieństw” - bliską Eisensteinowskiemu montażowi atrakcji. W teatrze Staniewskiego objawiała się ona jako „sytuacja normalności” zmierzająca ku rozwiązaniu. Dzięki jubilerskiej mozaice ruchomych resztek ujawniały się lepiej znaczące opozycje, na przykład wzniosłości i obsceniczności, czy ambiwalencja konkretnych sytuacji teatralnych i credo, wyrażanego przez liturgiczne w pieśni.

Człowiek spektakli Staniewskiego

Jednocześnie Staniewski w oryginalny, niezbyt dostrzegany sposób wykorzystywał funkcje realności do przekształcania zasad iluzji teatralnej i interesującego go także problemu aktorskiego nie-grania, czyli, jak to nazywał, „sprawstwa”. Aktor - pieśniarz i tancerz zarazem wydobywał się z „ciżby”, z chóru, i do niego powracał. „Ludzkie indywiduum” powoli wyodrębniało się z tłumu. Stopniowo, a nieraz częściowo tylko, dochodziło do kształtowania postaci czy roli; nawet w „Ifigenii” zindywidualizowane osoby o mitycznych imionach wychodzą z „chóru”, by się wtopić weń znowu.

Aktorstwo spektakli Gardzienic — niezależnie od zindywidualizowania poszczególnych postaci - określić można jako trwałą strukturę istotnych cech: zazwyczaj skrajne emocje zawsze pełne są wyrazistej ekspresji, przekazywanej z niesłabnącą dynamiką na najwyższym technicznie poziomie. Nie sposób nie doceniać aktorstwa Gardzienic jako ważnego czynnika całościowo ujętej formy. Poprzez aktorstwo w spektaklach Staniewskiego dochodzi do przepływu energii o niezwykłej wartości. To ona przede wszystkim — mimo oczywistego świadomego oparcia na licznych technikach - wywołuje częste w odbiorze spektakli odczucie obrzędowości czy uczestniczenia w misterium. Zdziwienie szaleństwem i świadomością techniki aktorów, występujących jednocześnie, zauważał już dawno temu Albert Hunt.

Wytworzony dzięki formie, przyspieszony czas akcji spektakli, zagęszczony w kaskadach trudnych do wyodrębnienia obrazów, zdaje się przedstawiać wieczną dialektykę chaosu i ładu. W nawałnicy tej pojawia się jednak inny od przyjmowanego powszechnie obraz człowieka: zmysłowo-emocjonalne indywiduum, aintelektualne, lecz pełne energii, w nieustannym biegu, powodowanym lawiną doznań i działań, pełne załamań i wątpliwości, pyta o ludzki byt, ludzką prawdę, o Boga i wartości. Człowiek spektakli Staniewskiego bliski jest żyjącym „w znerwicowanym świecie” ludziom współczesnym, a zarazem dawnym herosom „dramatu kosmicznego”.

Czas na wnioski. Spektakle Staniewskiego to dzieła graniczne, oparte na własnej dramaturgii, wiążącej tradycję z wieloma postulatami eksperymentującej

współczesności. Ich wysoki poziom artystyczny stymuluje ciągle poszukiwanie formy. Wartość spektakli Staniewskiego określa zgodny z naszym czasem sposób kształtowania formy, który umożliwia jej pełną aprobatę, mimo niechęci, jaką ma do niej od pół wieku prawie cała artystyczna współczesność. Trudno jest teraz robić wielką sztukę.

Zbigniew Taranienko - teoretyk teatru, krytyk sztuki, profesor kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.