

Tytuł mojego wystąpienia nawiązuje, na zasadzie świadomego zgrzytu, do farsy Michaela Frayna. Chcę w ten sposób zasygnalizować zmianę perspektywy: jestem krytykiem teatralnym, a nie filologiem klasycznym. Podobnym zgrzytem zabrzmią, być może, niektóre używane przeze mnie pojęcia, nieprzystające do działalności i twórczości Włodzimierza Staniewskiego.

Komedia Frayna posługuje się poza tym chwytem symulowanej nieobecności - przydatnym w tym kontekście o tyle, że doświadczenie nieobecności zostało niemal całkowicie z teatru gardzienickiego wyparte. To fakt na swój sposób olśniewający, ale i zdumiewający, jeśli pamiętać, że z doświadczeniem nieobecności zmagają się niemal wszystkie dyskursy współczesnej kultury. Jak należy zatem odczytywać działalność „Gardzienic”? W kategoriach utopii, prowokacji czy terapii?

Przyjrzyjmy się najpierw, w jaki sposób Włodzimierz Staniewski dramatyzuje i teatralizuje akt narodzin teatru, rozpisując go zwodniczo na dwóch planach czasowych: archaicznym i teraźniejszym.

Przedstawienie *Elektry* rozpoczyna się od demonstracji ocalałego poetycko-muzycznego zabytku: kilku wersów Orestesa Eurypidesa z zachowaną notacją muzyczną. To lament Elektry - wyjaśnia Joanna Holcgreber.

Wprost przeciwnie: to, co muzyczne, doczesne, zmysłowe całkowicie wchłania i rozpuszcza to, co należy do porządku słów i znaczeń, zwycięsko je unicestwia. Co o tyle jest uderzające, że fragment ten odsyła do kluczowego zdarzenia - horroru matkobójstwa i doświadczenia zmaży. Podobnie unicestwiona zostaje czasowa i kulturowa przepaść między skrawkiem ocalałego zapisu a jego teraźniejszym wykonaniem. Wejście w sferę muzyczności, cielesności i teraźniejszości zostaje nam narzucone jako coś absolutnego, całkowitego i radosnego.

Zmieńmy chwilowo perspektywę. W gardzienickiej *Elektrze* wciąż powracają obrazy uczty, pijaństwa, tanecznych korowodów, obrzędowych orgii, rytualnego transwestytyzmu, arystofanejskiej rubaszności w przedstawianiu relacji między kobietami i mężczyznami. Pierwsze spotkanie Elektry i Orestesa ma charakter obscenicznego zalotów, pełnych niedwuznacznych erotycznych gestów: obmacywania, obłapiania, wypinania pupy, ocierania się o siebie, I znowu sens tej sceny zapisany w słowach dociera zaledwie w najogólniejszym zarysie, ustępuje pod naporem agresywnej cielesności. Sceniczny obraz i aktorskie działanie nie tworzą komentarza do tekstu, nie ustanawiają żadnej przewrotnej dialektyki, lecz definitywnie rozpuszczają postać dramatyczną w wigorze obrzędowej archaiki, radosnej, nieposkromionej popędowości, a tragedię zatapiają w pierwotnych żywiołach komedii.

Przesuńmy punkt widzenia jeszcze dalej: zamordowanie Ajgistosa i Klitajmestry, fabularny węzeł tragedii Eurypidesa, rozgrywa się w atmosferze święta, wśród żywiołowych tańców. Konflikt, który stoi za tą zbrodnią, artykułuje się w najbardziej elementarnych napięciach między dwiema płciami oraz między młodością i starością. To między innymi efekt eliptycznej narracji, burzącej ciągłość opowieści. Odnotujmy chociażby jedno wyraziste przesunięcie sensów: Ajgistosa - starca w takiej masce występuje aktor) zabija Pylades grany przez młodą dziewczynę: druga młoda kobieta, Elektra, ekstatycznym gestem wypija krew zebraną do kielicha z miecza, który zadał śmiertelną ranę.

„Zarżnięto byka! Zarżnięto świnię!” - obwieszcza radośnie Elektra po zabójstwie matki, umacniając nasze przekonanie, że przyglądamy się przygotowaniom do weselnej uczty, do obrzędu zaślubin.

Tekst greckiej tragedii w przedstawieniu *Elektry* widziany jest więc albo z bardzo bliska jako fragment tekstu, jako pojedynczy obraz poetycki, jako wyrwana z kontekstu metafora. Lub wprost przeciwnie: z oddali. Te dwie perspektywy dziwnie się jednak do siebie zbliżają, obie kierują uwagę ku obrzędowo doświadczanej cielesności, seksualności, żywotności. Obie też wymazują pewien istotny, a dla wielu kluczowy przekaz greckiej tragedii dotyczący doświadczenia winy, jednostkowej woli zderzonej z przeznaczeniem,

podważając tym samym wiele pojęć, za pomocą których przywykliśmy rozumieć sens i konstrukcję greckiej tragedii. Dramaturgia dwóch ostatnich gardzienickich przedstawień - *Elektry* i *Ifigenii w Aulidzie* - pomija takie kategorie jak wina, rozpoznanie i śmierć, a w każdym razie nie odczytuje ich jako istotnego załamania obrazu świata i kondycji bohatera, nie widzi tu uskoku, który przywołuje doświadczenie nieobecności w samym środku rozpętanych żywiołów tragedii, I jeśli nawet pojęcie winy w greckiej kulturze nie istniało, nie zapominajmy, że po pierwsze odczytujemy grecką tragedię w horyzoncie naszego świata (nawet jeśli pewne pojęcia musimy wziąć w nawias lub chwilowo wycofać z obiegu), a po drugie: pojęcie winy służy tu za kryptonim znacznie szerszego doświadczenia załamania, zawieszenia, uchylecia, zbłądzenia.

Przedstawienia Włodzimierza Staniewskiego nie są nigdy budowane na efekcie stłumienia energii, który to efekt można by uznać za podstawową modalność teatru rozprawiającego się z nieczystym sumieniem lub - ujmując rzecz szerzej - z porażoną samoświadomością. Tutaj gospodarowanie energią polega na czym innym: na kondensacji, erupcji, zaczerpnięciu oddechu. Ciało odnajduje figury i rytmy, które domagają się maksymalnego i bezkompromisowego wydatkowania energii. Jeśli nawet istnieje opór, zostaje on uwidoczniiony i w jawny sposób jest przewyciężany. Tego rodzaju obecność aktora nie tylko wyklucza wszelkie klasyfikacje etyczne działania postaci (nie ma tu bowiem możliwości negatywnego wartościowania), ale także podważa u podstaw samą kategorię postaci scenicznej rozumianej jako istota ukrywająca sekret, obdarzona niecałkowicie dostępnym wnętrzem. Również kategoria działania oznacza po prostu stan wzmożonej obecności, a nie pewną umotywowaną celowość gestów. Tak dochodzimy do paradoksalnego, Lacanowskiego przeformułowania klasycznych założeń psychoanalizy: „jedyną rzeczą, której można być winnym, jest odstąpienie od własnego pragnienia”.

Z powodu niechronologicznej i fragmentarycznej narracji jedynie złudzeniem działania wydaje się ciśnienie ku sytuacjom obrzędowym. Ten rodzaj grawitacji objawia się najwyraźniej wewnątrz poetyckich obrazów (przykłady za chwilę) i zawsze uchwycony zostaje w fizycznej dynamice aktorów. Każdy znak kultury - rzeźba, ludzka postać namalowana na greckiej wazie, fragment tekstu dramatycznego lub muzycznej notacji - staje się energetyczną trampoliną, punktem erupcji lub - wyjątkowo - miejscem chwilowego wygaszenia energii. Nigdy jednak nie działa opresywnie, nie domaga się tłumienia żywotności. Wręcz przeciwnie: czyni z popędów fakt o wielkiej doniosłości kulturowej. A efekt afirmacji zostaje niejako podwojony, ponieważ szczęściu płynącemu z ulokowania całej energii istnienia w kulturowym znaku towarzyszy radość z powodu odnalezienia tego znaku, wydobycia go z obszaru zapomnienia.

AAozna tę myśl pociągnąć dalej: teatr Staniewskiego usuwa ze swojego horyzontu widowisko destrukcji kosmicznej, politycznej i erotycznej, które - zdaniem Olgi Freudenberg - przesądza o specyfice greckiej tragedii. W to miejsce Staniewski podsuwa zawsze idiom obrzędowy związany z tajemnicą odradzającego się życia. Śmierć jest tylko obrazem chwilowo zatrzymanego ruchu, a dynamika scenicznych obrazów zna tylko jeden kierunek: wszystko podrywa się tu do życia, szuka więzi z młodością, ciałem, pragnieniem, zmierza ku sytuacji zaślubin i wesela.

Ten idiom podważa sens fabuły, odkrywa inne możliwości jej odczytywania. Najłatwiej pokazać to na przykładzie *Ifigenii w Aulidzie*. Ogniskiem narracji nie jest tutaj konieczność ofiarowania przez Agamemnona swojej córki, jej uśmiercenie na ołtarzu Artemidy, ale jej niedoszłe zaślubiny z Achillesem, pobudzony instynkt seksualny, pragnienie zespolenia młodej kobiety z mężczyzną. Stąd właśnie promieniuje na cały spektakl siła życia obdarzonego mocą odradzania, odnawiania, wskrzeszania, ale także zdolnością odwracania lub przewyciężania sensu słów. Scena, w której Ifigenia błaga ojca o litość nad jej młodym życiem, oddziałuje w przedstawieniu siłą podwójnego znaczenia. Obraz sceniczny wskazuje na coś innego niż prowadzony przez postaci dialog. To nie Agamemnon ma władzę nad Ifigenią, lecz ona nad nim: to ona w tańcu porusza jego niemłodym, bezwładnym ciałem, domaga się miłości, pragnie skruszyć jego serce, wyłączyć go z kręgu wojny i śmierci i wcielić na powrót w krąg życia i miłości. Ifigenią w tej scenie jest Korą, Persefona, duszą, życiem. Gdyby ten ciąg skojarzeń poprowadzić dalej, gniew Klitajmestry

staje się nie tylko wyrazem rozpaczliwej matki, ale także gniewem Demeter oddającej córkę Hadesowi, a w nieco odleglejszym skojarzeniu już całkowicie odwracającym sensy - złością odrzuconej starej królowej, niezdolnej do rytuału zaślubin i zwycięskiej rywalizacji z młodą oblubienicą.

Kulminacją jest każdy moment spektaklu - bez względu na to, czy jest to pieśń o okrętach czy scena ofiarowania Ifigenii. Dzieje się tak, ponieważ nośnikiem emocji nigdy nie jest zdarzenie, postawa bohatera i jego dążenia, lecz wyłącznie metafora, obraz poetycki, topos. Wyjście od słowa radykalnie poetyckiego, a nie psychologicznego, pozwala aktorom wyrwać się z mimetycznych nawyków, odnaleźć dla ciała inną, wewnętrzną scenę o skondensowanej energetyce obecności.

W dodatku obraz poetycki jest tutaj czymś wyjątkowo cennym, bo jest fragmentem, ocalałym reliktem, jak choćby urywek pieśni chóru z *Ifigenii w Aulidzie*, do którego zachował się zapis muzyczny i który został przez Włodzimierza Staniewskiego wykorzystany w *Metamorfozach*. Tak brzmi ten fragment w przekładzie Jerzego Łanowskiego: „Niech ani mnie / Ani dzieci mych dzieci nie najdzie / Ta obawa, którą Lidyjki, / Bogate w złoto, i żony Frygów, / Kiedy staną przy wrzecionach, / Dzieli się w swoich rozmowach: / «Kto mnie za piękne warkocze / Chwyci, pociągnie płaczącą. / Jak roślinę ginącą wyszarpane»”. Obraz jest rzeczywiście niezwykle żywy i poruszający. Kobiety opuszczone przez mężów, którzy udali się na wojnę, dzielą się swoim lękiem i samotnością, nie zaniedbując jednak codziennych obowiązków. Swoje obawy wyrażają słowami, które brzmią jak fragment ludowej pieśni weselnej, pieśni wyrażającej miłosne i cielesne pragnienie.

W *Metamorfozach* ten fragment był śpiewany po grecku, dla większości widzów był więc niezrozumiały. Czytelny był natomiast sceniczny obraz, który towarzyszył pieśni: młoda kobieta, klęcząc, wyciera włosami stopy siedzącego na stole mężczyzny, ale czasem rozsuwa mu nogi i figlarnie pociąga go za przyczepiony mu ośli ogon. Oba te obrazy odsyłają nas do obrazu uczt, biesiady, miłosnej symboliki rozpiętej na dwóch skrajnych biegunach wzniosłości i śmieszności. Horyzont wojennego kataklizmu, tragicznej zagłady rodziny, rodu, plemienia, miasta zostaje natomiast całkowicie wymazany, a obraz poetycki po raz kolejny jest odczytany w zgodzie z obrzędowym idiomem odnawiającego się wiecznie życia.

Fragment, ocalały ślad dawnej kultury nie staje się w teatrze gardzienickim ogniskiem melancholii, poczucia utraty, gdyż doświadczenie wydziedziczenia jest tutaj równie starannie wzięte w nawias jak doświadczenie tragicznej winy. Używam określenia „wzięte w nawias”, ponieważ nie mam pewności, czy tego rodzaju melancholijne doświadczenie może zostać całkowicie przezwyciężone. To raczej efekt starannie budowanego złudzenia, które staje się możliwe i wiarygodne dzięki radykalnej apoteozie tańczącego i śpiewającego ciała oraz niebywale mobilizacji semiotycznych żywiołów mowy. Każdy sens jest wokalizowany i rytmizowany, przesuwany w sferę pierwotnej obrzędowości, której podstawowym przejawem jest pieśń weselna. Włodzimierzowi Staniewskiemu i jego aktorom udało się wypracować taki język teatralny, który nie domaga się żadnych translacji, nie zna pęknięcia, rozziwu, nie żąda od widzów inwestycji własnych sensów, które tak często muszą iść w sukurs pękniętej, melancholijnej mowie współczesnej sztuki.

Uczestnicząc w spektaklu, możemy przystać na ten rodzaj niemego olśnienia i pogodzić się z koniecznością zapomnienia widzianych przed chwilą obrazów. Silniejsza bowiem okazuje się pamięć energii, jej fal, naporu, uderzeń, a nie znaczeń i form. Skrajność takiego gestu artystycznego domaga się jednak komentarza, szczególnie jeśli chcemy się wyrwać z oków estetycznego przeżycia, które skazuje nas na milczenie lub czysto semiotyczną mowę zachwyty, a w najlepszym wypadku kieruje w stronę erudycyjnego rozplątywania kulturowych motywów. Dzisiaj dostępu do spektakli Gardzienic, ich bezpośredniego, emocjonalnego i fantazmatycznego sensu, najbardziej bronią uczone komentarze

wybitnych filologów klasycznych, których Włodzimierz Staniewski uczynił sojusznikami swoich poszukiwań artystycznych. Przypomnijmy w tym kontekście nakaz sformułowany *explicite* w gardzienickich *Metamorfozach*: „Trzeba, żebyś nie rozumiał”. Trudno nie odnieść wrażenia, że tego rodzaju zakaz odnosi się nie tyle do tajemnic dawnych misterii, gdyż te są dla nas zbyt odległe i nie budzą bezpośredniego poczucia świętej grozy, ile do fantazmatycznych pokładów oglądanego widowiska.

Pozostaje zadać pytanie, czy ten rodzaj odbioru ma coś wspólnego z faktem wymazania z obszaru tragedii doświadczenia winy oraz z faktem pozbawienia nas melancholijnego poczucia utraty w stosunku do archaicznych korzeni naszej kultury. Najchętniej odpowiedziałbym na tę kwestię tak, celowo wyostrzając użyte kategorie: zawieszenie poczucia winy pozwala uruchomić coś na kształt terapeutycznej dramaturgii. To, rzecz jasna, znany dogmat psychoanalizy, pozwalający przemówić mowie pragnienia. A niestłumiona energia pragnienia wydaje się właśnie w każdym momencie definiować podstawową modalność gardzienickich przedstawień. Usunięcie perspektywy melancholii pozwala z kolei tę intencję terapeutyczną ukryć (w świecie pozbawionym melancholii terapia wydaje się po prostu zbędna) i tym samym z kultury uczynić nie źródło cierpień, lecz strumień uniesienia, szczęścia, euforii. Dzięki temu nie musimy nazywać natrętnych obrazów fantazmatami i możemy zapomnieć o autoterapeutycznym sensie pierwszego, założycielskiego gestu porzucenia przez zespół „Gardzienic” przestrzeni miejskiej jako przestrzeni nieuleczalnej melancholii.

Wyzwolona i „niewinna” żywotność ufa w pełni archaicznym znakom, odnalezionym śladom obrzędowości, nie uruchamia żadnej przesuniętej i podejrzliwej hermeneutyki, gdyż nie naprowadza nas na żadne mechanizmy przemieszczenia, jakie kierują jej przepływem. Pozwala bez lęku przystać na inność tańczącego i śpiewającego ciała, wyzwolić je od aury niesamowitego, zaufać jego energii oraz zapomnieć na chwilę o ciałach niemych i sparaliżowanych, dotkniętych melancholią i poczuciem winy.

Przywołam na koniec jeszcze jeden obraz z gardzienickiego teatru. Kaleka Ifigenią-jeden z wizerunków tej postaci w przedstawieniu Staniewskiego - przypomina chorą, nieszczęśliwą, udręczoną sadystycznymi fantazmatami Lizę z Braci Karamazow. Ale ta cieleśnie ułomna dziewczyna wskazuje gestem tyleż wstydlivym, co bezwstydnym na piersi i łono. Wyrażając gotowość do cielesnego zbliżenia i zarazem pragnienie uczestniczenia w nieustającym obrzędzie zaślubin. Holcgreber, która wkrótce stanie się przodownicą chóru. Przy harmonium stoi Anna-Helena McLean, niebawem Elektra. Pierwsza próba wykonania zachowanego reliktu pieśni ma charakter uważnej demonstracji i starannej rekonstrukcji. Przy Elektrze gromadzi się chór młodych kobiet, zbiegają się zalotnie i tanecznie na pierwszy dźwięk muzyki. a podczas śpiewu gestami dłoni pokazują zmiany wysokości dźwięku. Za chwilę nastąpi drugie wykonanie pieśni, całkowicie odmienne w charakterze. Rytm. w którym zapisany jest lament Elektry, wskazuje na skoczne tempo-objaśnia Joanna Holcgreber. Zgodnie z jej sugestią chór kobiet śpiewa teraz z werwą, dynamicznie, jakby do tańca. Niebawem do ich głosów dołączają głosy męskie, wchodzi z nimi w dialog jeszcze bardziej potęgując dynamikę i energię Djarzenie z weselną, obrzędową pieśnią, w której; głosów żeńskich i męskich brzmi jak afirmacja łnego wigoru. Śpiew jest tutaj aktywnością i aury psychologicznej. Wigor i energia tego i skojarzenie z ludową pieśnią weselną. Musimy pamiętać, o czym mówi tekst Eurypidesa. Opłakuję, opłakuję krew twej matki, co Me szczęście wśród śmiertelnych nie trwa łnieniem słów a muzycznym wykonaniem wiecznego i głębokiego rozdarcia sensu.

