

WŁODZIMIERZ STANIEWSKI
I OŚRODEK PRAKTYK TEATRALNYCH

GARDZIENICE

W serii monograficznych opracowań naukowych Wydawnictwa *Homini* pod redakcją Krzysztofa Bielawskiego ukazały się dotąd:

- H. Crouzel, *Orygenes*, przeł. J. Margański
W. Jaeger, *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, przeł. K. Bielawski
H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański
N. Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska
W. Burkert, *Starożytne kulty misteryjne*, przeł. K. Bielawski
J.N.D. Kelly, *Złote usta. Jan Chryzostom — asceta, kaznodzieja, biskup*,
przeł. K. Krakowczyk
E.R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka
S. Bulgakow, *Ikona i kult ikony*, przeł. H. Paprocki
J. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński
N. Holzberg, *Powieść antyczna*, przeł. M. Wójcik
S. Śnieżewski, *Salustiusz i historia Rzymu. Studia porównawcze
na tle historiografii greckiej i rzymskiej*
M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński
O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik
K. Dover, *Homoseksualizm grecki*, przeł. J. Margański
T. Kornaś, *Schola Teatru Wegajty. Dramat liturgiczny*

W przygotowaniu:

- C. Vagaggini, *Teologia. Pluralizm teologiczny*, przeł. J. Partyka
T. Bartoś, *Tomasz z Akwinu teoria miłości*
K. Kerényi, *Elenzis. Archetyp matki i córki*, przeł. I. Kania
W. Jaeger, *Teologia wczesnych filozofów greckich*, przeł. J. Wocial
E.R. Dodds, *Chrześcijaństwo i poganie w epoce niepokoju*, przeł. J. Partyka

Tadeusz Kornaś

WŁODZIMIERZ STANIEWSKI
I OŚRODEK PRAKTYK TEATRALNYCH

GARDZIENICE

Wydawnictwo
hominini

Redakcja, korekta i zestawienie indeksów: Agnieszka Marszałek

Opracowanie graficzne i skład: Paweł Bębenek

Na okładce: *Gusta*, fot. Zygmunt Rytka

*Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny
oraz Instytut Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*

ISBN 978-83-7354-485-7

Wydanie drugie: Kraków 2013

Marka Homini jest częścią
Wydawnictwa Benedyktynów TYNIEC

© Copyright by Tadeusz Kornaś
© Copyright by TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37, 30–398 Kraków
tel.: +48 (12) 688–52–90
tel./fax: +48 (12) 688–52–91
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:
TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów
druk@tyniec.com.pl

Książka jest zmienioną nieco wersją rozprawy doktorskiej *Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” — światopogląd a praktyka twórcza*, napisanej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Powstanie tej pracy było możliwe dzięki grantowi z Komitetu Badań Naukowych oraz Funduszowi Stypendialnemu im. Stanisława Estreichera, działającemu przy Uniwersytecie Jagiellońskim.

Proszę o przyjęcie podziękowań:

— promotorkę, prof. dr hab. Małgorzatę Sugierę

— prof. dr. hab. Zbigniewa Osińskiego

— recenzentów, prof. dr. hab. Jana Michalika i prof. dr. hab. Leszka Kolankiewicza

— dr Agnieszkę Marszałek

a także Włodzimierza Staniewskiego oraz byłych i obecnych aktorów Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.

Spis treści

Wstęp	9
Rozdział I	
Przed „Gardzienicami”	25
Teatr STU	26
Teatr Laboratorium	34
Rozdział II	
Praktyki teatralne — Wyprawy, Zgromadzenia	51
Początki „Gardzienic”	51
Pierwsze lata Wypraw	57
Praca nad <i>Gusłami</i> i <i>Żywotem protopopa Anwakuma</i>	79
Zmiana charakteru Wypraw	94
Rozdział III	
Siedziba	111
Rozdział IV	
Spektakle	121
<i>Spektakl Wieczorny</i>	136
<i>Gusła</i>	149
<i>Żywot protopopa Anwakuma</i>	162
<i>Carmina Burana</i>	185
<i>Metamorfozy</i>	205
<i>Elektra</i>	224

Rozdział V	
Kosmos	245
Nowa formuła prezentacji	245
Kosmos antyku	256
Rozdział VI	
„Gardzienice” jako tradycja	265
Zakończenie	309
Aneks (1977-2003)	311
Wyprawy	311
Spektakle	319
Artyści „Gardzienic”	323
Wybrana bibliografia	326
Spis ilustracji	339
Indeksy	345

Wstęp

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, założony i prowadzony przez Włodzimierza Staniewskiego, istnieje już prawie 27 lat. Mimo że do tej pory powstało tylko 6 spektakli, grupa uważana jest za jedno z ważniejszych i najbardziej oryginalnych zjawisk nie tylko polskiego, ale i światowego teatru. Z półoficjalnej, „bezdomej” inicjatywy Włodzimierza Staniewskiego wyrosła przez te lata prężna instytucja z własną siedzibą w pałacowej oficynie w Gardzienicach; od Wypraw grupy zapaleńców do zagubionych wsi wschodniej Polski droga wiodła na największe światowe festiwale; od inspiracji polskim folklorem pogranicza, poprzez zainteresowanie prawosławiem, „Gardzienice” otwierały się na coraz szersze obszary poszukiwań: kulturę europejskiego średniowiecza i starożytnej Grecji. Każdy kolejny spektakl porzucał wypracowaną wcześniej formułę i sięgał do zupełnie nowych kręgów zainteresowań. Zmiany dotyczyły też istoty pracy: już od lat nie prowadzi się Wypraw w takiej formie, jaką miały na początku działalności grupy, gdy spektakle pokazywano wyłącznie w trakcie wędrówek, dla wiejskiej publiczności. Zmieniało się więc w „Gardzienicach” niemal wszystko.

Ale jest i drugi, równoległy aspekt tej teatralnej podróży. Paradoksalnie właściwie niezmienny. Podstawowe elementy praktyk teatralnych „Gardzienic” wciąż pozostają te same. Od początku kluczowymi pojęciami były: Wyprawa, Zgromadzenie, naturalizowanie spektaklu, wzajemność, muzyczność... Od początku mówiono o ścieraniu się kultury wysokiej i niskiej, żywiołu ludowego i teatru eksperymentalnego. Wszystkie spektakle cechuje ogromna dynamika, w każdym z nich fundamentalną rolę pełnią pieśni. Choć każde nowe przedstawienie wymagało wypracowania

odmiennego sposobu operowania ciałem, gestem, głosem, to jednak rytm pracy, podstawy treningu aktorskiego (wzajemność, akcentowanie roli kręgosłupa w postawach ciała) i otwartość na pozateatralne, „życiowe” inspiracje (ludzie, krajobraz, przestrzeń, religia) pozostają niezmienione.

Właśnie ten paradoks, owo napięcie pomiędzy nieustannymi przemianami a niezmiennością bardzo wyraźnie charakteryzuje praktyki twórcze „Gardzienic”.

Trudno jednoznacznie nazwać, zamknąć w słowach istotę pracy tego teatru, dla którego przygotowywanie spektakli jest tylko jedną z form istnienia w obrębie szeroko pojmowanej teatralności. Można, oczywiście, poprzestać na analizie przedstawień, które same w sobie stanowią zamknięte, precyzyjne struktury. Jednak ów wymykający się opisowi kontekst jest nie tylko dodatkiem, barwną otoczką spektakli. W rozumieniu Staniewskiego jest on przecież podstawową praktyką teatralną.

Istnieje kilka przyczyn, dla których pojawiają się istotne problemy z analizowaniem tego naddanego kontekstu. Bodaj najważniejsza to mitologizowanie obrazu „Gardzienic”. Szef zespołu, Włodzimierz Staniewski, bardzo dba o to, by wizerunek teatru zgadzał się z deklarowanymi przez niego ideami czy wskazywanymi kierunkami rozwoju. Robi to niezwykle przekonująco i skutecznie. Tym sposobem wpisuje się zresztą w długą tradycję. W podobny sposób umieli stymulować recepcję między innymi Kantor czy Grotowski. Ze strony twórców jest to najczęściej zrozumiała troska, by nie zafalszować ich intencji artystycznych. Jednakże niewolnicze uleganie retoryce, jaką posługują się twórcy, bez możliwości zdystansowania się wobec niej, prowadzić musi nieuchronnie do bezkrytycznej apologii ich dokonań.

Druga, niezwykle ważna przyczyna: opisywanie praktyk teatralnych całkowicie „z zewnątrz” musi z natury rzeczy pozostać niepełne — z takiej pozycji można tylko opisać spektakle. Włączenie się natomiast w pracę, w szerzej rozumianą działalność „Gardzienic” wymaga jednak przyjęcia postawy akceptującej. Nie sposób uczestniczyć w Wyprawie czy Zgromadzeniu bez jakiegokolwiek zaangażowania. Bycie jedynie obserwatorem uniemożliwia dostrzeżenie najważniejszych, jak sądzę, wątków. Nieuniknione też jest nawiązywanie osobistych stosunków z zespołem, włączanie się w pracę. Obiektywne (o ile takie słowo w humanistyce jeszcze coś znaczy) zanalizowanie tego, co dzieje się w „Gardzienicach”, staje się w tej sytuacji praktycznie niemożliwe.

Kłopot — odmiennego wszakże rodzaju — sprawia też opisywanie przedstawień. Spektakle są bardzo „gęste”, nie mają linearnej fabuły. Zrozu-

mienie ich i analiza, zwłaszcza po jedno-, dwu-, ale nawet po wielokrotnym ich obejrzeniu, stanowi poważną trudność. Za każdym razem można dostrzec nowe, często zupełnie nieoczekiwane, często sprzeczne treści i skojarzenia. Na dodatek spektakle ciągle się zmieniają. Wielu autorów piszących o przedstawieniach posilkuje się więc bardzo sugestywnymi wypowiedziami i wskazówkami lidera „Gardzienic”, przejmując jego język i liczne sformułowania, co często kończy się na powielaniu obiegowych opinii.

Staniewski bardzo ostro reaguje też na niektóre wątki, podejmowane przez piszących o „Gardzienicach” (chodzi o jego pobyt w Teatrze Laboratorium, mówienie w kontekście „Gardzienic” o parateatrze, kulturze czynnej, wspomnianie o głębokich przemianach w etosie jego grupy). Godzenie się na przemilczanie tych wątków ma jednak istotne konsekwencje. Wystarczy powiedzieć, że w jedynej dotąd na polskim rynku wydawniczym książce o „Gardzienicach” nie wymienia się nawet nazwiska Grotowskiego, zaś jeszcze w 2003 r. w branżowych czasopismach teatralnych ukazywały się artykuły, z których wynika, że „Gardzienice” wciąż grywają podczas Wypraw, w wiejskich stodołach, dla wiejskiej publiczności (przypomnę, że — nie licząc jednorazowej prezentacji *Carmina Burana* w Olchowcu — ostatnie polskie wiejskie Wyprawy, podczas których prezentowano spektakle, odbyły się w roku 1984, a więc 20 lat temu!).

„Gardzienice” są autorskim teatrem Włodzimierza Staniewskiego. Nikt inny nie przygotowywał tu spektakli (nie licząc warsztatowych prac Akademii Praktyk Teatralnych i przedstawienia *Już odchodzimy*, zrealizowanego przez kilkoro członków zespołu z myślą o Wyprawie Zimowej na przełomie lat 1980/1981). Ta sama zasada działa w odwrotnym kierunku: Włodzimierz Staniewski nigdy nie robił spektakli poza macierzystą grupą (choć zdarzył się wyjątek — w latach osiemdziesiątych przygotował *Anabaptystów* Dürrenmatta w teatrze w Münster), a członkowie ścisłego zespołu w okresie przynależności do „Gardzienic” nie występowali w innym teatrze (choć i tu wskazać można wyjątki: na przykład Tomasz Rodowicz zagrał w münsterskich *Anabaptystach*, a także w spektaklu zaprzyjaźnionego Teatru Tanto,



Włodzimierz
Staniewski

prowadzonego w Austrii przez byłych aktorów „Gardzienic”, Jana Tabakę i Susanę Philhoffer).

Nazwa „Gardzienice” jest tożsama z nazwą wsi, w której zespół znalazł siedzibę. W początkach działalności (od 1977 r.) grupa wyruszała stąd — bywało że co miesiąc, a nawet częściej — na Wyprawy do wsi wschodniej i południowo-wschodniej Polski. Ciągąc po bezdrożach wózek, pokazywała spektakle w zagubionych miejscowościach. Wiejska publiczność była, jak to wtedy określił Staniewski, „naturalnym środowiskiem teatru” dla „Gardzienic”. Spektakle pokazywano w domach, stołach albo w plenerze. Powstawały i kształtowały się w drodze, podczas Wypraw. Po kilku latach stopniowo zmieniał się jednak kierunek — to publiczność miejska zaczęła wyprawiać się do małej sali w Gardzienicach. Wyprawy zaś nabrały innego charakteru, odbywały się o wiele rzadziej i zazwyczaj poza Polskę, na różne kontynenty.

Bezpośrednio po roku 1984, gdy zaprzestano Wypraw na wieś i prezentowania tam spektakli, „Gardzienicom” zaczęto zarzucać komercjalizację, pojawiły się nawet głosy, że zespół stał się wyłącznie teatrem festiwalowym. Wewnętrznych przyczyn przemian „Gardzienic” było wiele i miały one różną naturę. Począwszy od tej najbardziej oczywistej, że każdy zespół, każdy człowiek się zmienia, ewoluuje. Właściwie trudno wyobrazić sobie dzisiaj Włodzimierza Staniewskiego, pchającego co miesiąc wózek, otoczonego młodzieżą. Nie wiem też, czy owocne okazałoby się świadome ograniczenie się w kolejnych spektaklach wyłącznie do materiału teatralnego, wywiedzionego z polskiej wsi, a do tego musiałoby przecież doprowadzić ciągle wędrowanie po polskich pograniczach. Na szczęście, „Gardzienice” nie stały się zespołem etnograficznym. Ale miały też miejsce zmiany wymuszone. Gdy w 1981 r. wprowadzono stan wojenny, Wyprawy nie były możliwe, gdyż władze nie wydały na nie zgody. I tak pojawiła się konieczność zmiany w rytmie pracy zespołu, zmuszonego do prowadzenia większości prac w swej gardzienickiej siedzibie.

Równie głębokie były kolejne przemiany twórczej drogi zespołu, które zaszły po przełomie 1989 r. „Gardzienice” zwróciły się wówczas ku szerszym przestrzeniom kulturowym Europy — ku mitom arturiańskim, a później ku muzyce i kulturze starożytnej Grecji. „Program wiejski”, który stanowił na początku fundament pracy, przestał obowiązywać. Tradycyjna kultura Polski nie była już ani jedynym, ani nawet najważniejszym środowiskiem, w którym „naturalizowano” spektakle. Widz wiejski przestał być też podstawową publicznością. Począwszy od *Annakuma* (1984), a już

na pewno od *Carmina Burana* (1990), przedstawienia adresowano przede wszystkim do publiczności miejskiej. Wpływ na zmianę charakteru prac, choć już nie tak znaczący, miały też głębokie przemiany kulturowe na wsi i wymieranie pokolenia, które przechowywało jeszcze tradycyjne widzenie świata i zwyczaje z nim związane. Oczywiście enklawy kultury i ludzie, ku którym warto wyruszyć, wciąż istnieją, ale obszary takie gwałtownie się kurczą.

Pomimo tak głębokich metamorfoz etos Wypraw wciąż pozostaje ważnym elementem pracy nad każdym przedstawieniem. Jak mawia Staniewski, dzięki nim spektakl „naturalizuje się”. Jednak są to już, jak wspomniałem, Wyprawy zagraniczne, związane z innymi kulturami. „Gardzienice” wyprawiały się, między innymi, na Ukrainę, do Egiptu czy do Puebla Taos. Wyprawy takie odbywają się rzadko. Spektakle nie są już ich integralną częścią. Członkowie zespołu wyruszają też w mniejszych grupach bądź pojedynczo.

Z Wyprawami nierozdzielnie wiązały się Zgromadzenia — kolejny kluczowy termin ze słownika „Gardzienic”. Staniewski wręcz mówił, że uważa Zgromadzenia za swój wkład w istotę współczesnego teatru. Podczas Wypraw odbywających się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych członkowie zespołu zapraszali mieszkańców wsi na wieczorne spotkania do domów, stodół, szkół, w których sami się zatrzymywali. W trakcie Zgromadzenia zespół „Gardzienic” śpiewał pieśni regionu, w który się wyprawiał, pokazywał fragmenty teatralnych etiud, ale zachęcał też miejscowych do śpiewu, czasem tańca, słowem — do czyn-



Zgromadzenie noworoczne w Gardzienicach, 2001

nego uczestnictwa. Niekiedy Zgromadzenie w naturalny sposób łączyło się z prezentacją spektaklu, czasem bywało samodzielnym zdarzeniem. Miało zaplanowaną strukturę, ale zarazem było całkowicie otwarte na wszelkie pojawiające się możliwości. Staniewski nazywał Zgromadzenie

prototeatrem. Gdy ewoluowały Wyprawy, ewoluowało także Zgromadzenie. Dzisiaj w środowiskach miejskich polega ono najczęściej na prezentacji metody „Gardzienic”, z czym wiąże się opowieść o pokazywanym spektaklu, o procesie jego powstawania, o wykorzystanych wątkach. Podczas Wypraw do odległych kultur Zgromadzenie daje okazję do wymiany tańców, śpiewów, wzajemnego zaprezentowania swoich umiejętności, ale jest także jak najbardziej ludzkim, przyjacielskim spotkaniem. Pozostaje — w rozumieniu Staniewskiego — kompozycją teatralną. W samych Gardzienicach tradycją stało się już organizowanie Zgromadzenia Noworocznego, na które zapraszani są mieszkańcy tej wsi i goście zespołu.

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” ma siedzibę na wsi. I właśnie tam, w miejscu powstania spektakli, najlepiej je oglądać. Przybycie, przyjazd do Gardzienic jest dla zmierzających tam rodzajem osobistej wyprawy — w relacjach prasowych i w opowieściach osób, które odwiedziły to miejsce, bardzo często pojawiają się wspomnienia czy refleksje związane właśnie z drogą do wsi.

„Gardzienice” grały pierwsze spektakle w domniemanej pałacowej kaplicy ariańskiej. Jest bardzo mała — jej przybliżone wymiary to pięć na siedem metrów. Z czasem wyremontowana została pałacowa oficyna; do niej dobudowano obszerną salę, w której teraz odbywają się przedstawienia. Zespół jednak całą okalającą przestrzeń wsi traktuje teatralnie. W pewnym sensie również jako swój dom. Wędrowki przez łąki, przygotowywanie zdarzeń w różnych miejscach, nawet sam porządek życia we wsi stanowi o niezwykłości tego miejsca.

Chociaż spektakle obudowane są dużą liczbą przeróżnych praktyk teatralnych, to właśnie one wydają się (dla mnie po prostu są) centralnym polem działania „Gardzienic”. Ku nim zmierza cała praca zespołu. Pierwsze dzieło „Gardzienic” — *Spektakl Wieczorny* (1977) — było całkowicie wrosnięte w cykl Wypraw i pokazywane w tym kontekście na wsiach (zdarzyły się nieliczne wyjątki). Jednak już drugie przedstawienie — *Gusta* (1981) — choć również rodziło się podczas Wypraw i podczas nich było grane, zespół prezentował także niezależnie od nich. Kolejne spektakle już w zamierzeniu konstruowano jako zamknięte dzieła. Zamknięte, czyli takie, które można bez żadnego uszczerbku pokazywać samodzielnie, w oderwaniu od struktury Wypraw.

Każdy z dotychczasowych spektakli „Gardzienic” zrodził się z zetknięć z całkowicie innym kręgiem kulturowym i odmiennym materiałem inspirowującym pracę. *Spektakl Wieczorny*, którego zrab wypełniały fragmenty

Gargantui i Pantagruela Rabelais’go, zrodził się jako konsekwencja silnej fascynacji Staniewskiego tym właśnie tekstem. Ale do jego powstania przyczyniła się także lektura książki Michaiła Bachtina *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Staniewskiego zafascynowała idea ciała groteskowego, karnawału, opozycji — ale i połączenia — wysokiego z niskim, *sacrum* z *profanum*, „dołu cielesnego” z wyrafinowaniem intelektualnym. Przedstawienie to grano zazwyczaj w plenerze.

Drugi spektakl — *Gusła* (1981) — powstał na bazie II i IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza, a rodził się dosłownie w drodze. Był — jak to określa Staniewski — naturalizowany w środowisku wiejskim. Mickiewicz został na powrót zderzony z żywiołem kultury tradycyjnej. Wynik okazał się niezwykle. Właściwie można powiedzieć, że była to pierwsza dojrzała produkcja tego teatru. To wtedy ukształtował się rozpoznawalny, charakterystyczny styl gry aktorskiej zespołu. *Gusła* zrodziły się z fascynacji obrzędem wiejskim; jak za Mickiewiczem mówił Staniewski, były pytaniem o to, czy świat ten jest bez duszy. Znalazły się w nich także elementy kultury chasydów, którzy przed wojną licznie zamieszkiwali okolice Gardzienic.

Z kolei *Żywot protopopa Awwakuma* (1984) czerpał z prawosławia, wykorzystywał pieśni liturgiczne z tego obszaru kultury. Zaś w warstwie literackiej oparty został na dziele napisanym przez Awwakuma, męczennika staroobrzędowców. Również i ten spektakl wchodził podczas Wypraw w dialog z żywą tradycją prawosławną (wsie wschodniej Polski, Grabarka) i unicką (Łemkowszczyzna). Mierząc się z tym tekstem, Staniewski spróbował ożywić gestykę ikon i na niej zbudować ruch aktorów.

Gusła i *Awwakum* grane były w małej pałacowej kaplicy w Gardzienicach. Oszałamiający rytm tych przedstawień, ekstatyczna muzyczność, determinacja — wszystko to sprawiało, że widzowie (których mieściło się tam nieco ponad dwudziestu) czuli się wręcz „wsysani” w świat spektaklu.

Przygotowując następne przedstawienie, *Carmina Burana* (1990), „Gardzienice” wyruszyły w całkiem nową podróż artystyczną. Po pierwsze, artyści weszli w nowy krąg kulturowy (poza słowiańszczyznę) — w obszar legend arturiańskich i historii wielkiej miłości Tristana i Izoldy. Po drugie, można było teraz mówić o indywidualnej pracy nad rolą, zbliżonej do pracy w tradycyjnym teatrze. W poprzednich przedstawieniach, nazwanych przez Leszka Kolankiewicza etnooperatoriami, bohaterem była ciżba, z której na moment wylaniały się poszczególne postaci, by na powrót zostać przez nią wchłonięte. Tamte spektakle były niejako zanurzone w nieświadomości zbiorowej — *Carmina Burana* zaś, nawet w sensie gry

aktorskiej, były wyrwaniem się ku zachodniemu indywidualizmowi. Spektakl można było odczytać jako akces „Gardzienic” do europejskiego obiegu kultury. Warto jeszcze dodać, że było to pierwsze przedstawienie przygotowane w nowej sali, a więc mające do dyspozycji o wiele większą przestrzeń gry — co również musiało wpłynąć na zmianę estetyki.

Metamorfozy (1997) podążyły jeszcze głębiej w historię i przestrzeń. Tym razem zwrócono się ku starożytnej Grecji. Materiału wyjściowego dostarczyły *Metamorfozy* Apulejusza, a dokładniej — zawarte w nich wątki misteryjne. Jednak zasadniczą materią tego spektaklu stały się pieśni antyczne (powstałe między V wiekiem p.n.e. a II wiekiem n.e.), które na potrzeby spektaklu zrekonstruował Maciej Rychły. Właściwie nie sposób tu mówić o jakiegokolwiek fabularnej akcji. Pieśni i zdarzenia stwarzały przestrzeń pozwalającą dotknąć greckiego antyku. Spektakl w pewnej mierze odzwierciedlał stan zachowania helleńskiej kultury, jej mitów i wierzeń do dzisiejszych czasów: w strzępach, przeczuciach, fragmentach, czasami oszalamiająco pięknych, niekiedy ekstatycznych.

Ostatnio „Gardzienice” zakończyły pracę nad nowym spektaklem — *Elektrą* według Eurypidesa. Tym razem Staniewski i jego grupa skoncentrowali się na pracy nad gestem wywiedzionym z ikonografii starożytnej Grecji. Po raz pierwszy to nie muzyczność, ale gest stał się kośćcem przedstawienia. Premiera gotowego spektaklu miała miejsce 14 maja 2004 r.

Każdy spektakl „Gardzienic” stanowi autonomiczną całość. Obudowane są one jednak szeregiem tak zwanych praktyk teatralnych. O Wyprawach i Zgromadzeniach już wspomniałem. Inną formą działania zespołu są warsztaty: organizowane w Polsce i poza jej granicami (odbył



Międzynarodony warsztat teatralny w Druidstone-Haven, 1989 rok

się cykl takich spotkań dla aktorów Royal Shakespeare Company). Spośród ich uczestników dobierani są nowi członkowie zespołu. Od 1997 r. ta na polu edukacyjna działalność przybrała w Polsce formę Akademii Praktyk Teatralnych. Zajęcia w jej ramach trwają przez dwa lata w rytmie kilkudniowych

spotkań odbywających się raz lub dwa razy w miesiącu.

„Gardzienice” rodziły się jako grupa pokoleniowa; obecnie skład zespołu jest bardzo zróżnicowany. Obok „aktorów-seniorów” grają osoby,

które mogłyby być ich dziećmi. Staniewski mówi, że nie interesuje go tworzenie stałego zespołu, ważna jest — jak to nazywa — konstelacja, z którą można stworzyć kolejne nowe przedstawienie. W spektaklach „Gardzienic”, granych zazwyczaj przez kilka, czasem nawet kilkanaście kolejnych lat, istnieje ogromna wymiennosc ról, również kluczowych. I zmiany te często bywają niezależne od płci i warunków fizycznych aktorów. Również sama konstrukcja spektakli — choć w różnym stopniu — jest mobilna, zmieniają się sceny, ich porządek, często także ich sens. Tradycją „Gardzienic” jest „dogrywanie” poprzedniego spektaklu przez dłuższy czas, równoległe z powstałym już kolejnym. Zazwyczaj spora część aktorów (bywa, że większość) jest wtedy inna niż na początku. Stary spektakl nasiąka więc klimatem i sposobem obrazowania nowego. Oglądanie przedstawienia u początku jego prezentacji i po latach pozwala zaobserwować, jak kolosalne zmiany w nim zachodzą.

Jest jeszcze jedna cecha wpływająca na odbiór i jakość przedstawień. Ich energia. Trudno to pojęcie zdefiniować, ale widzowie bardzo silnie go doświadczają. Nie tylko przecież w spektaklach „Gardzienic”, ale także w teatrze Krystiana Lupy czy, powiedzmy, Eimuntasa Nekrošiusa, mówi się o prezentacjach olśniewających i mniej udanych — właśnie owo nieokreślone „coś”, owa nieuchwytna energia stanowi o naddanej jakości pojedynczego wykonania. Reżyser w „Gardzienicach” jest obecny na każdym (znow z nielicznymi wyjątkami) przedstawieniu. Czasami grał w *Spektaklu Wieczornym*, w *Gustach* i *Anwakuście* ingerował w akcję, śpiewał, dynamizował działania aktorów. Później zaniechał tej praktyki, choć zdarza mu się do niej momentami powracać. Niekiedy przynosi to niezwykle efekty. Podczas otwartej próby *Scen z „Elektry”* po jego wkroczeniu, gdy nadal szybsze tempo śpiewom, gdy gestem wymusił zaangażowanie aktorów — wszystko nagle się odmieniło, jakby nabrało blasku. Zmienił się całkowicie rytm i wzrosło napięcie.

We wszystkich spektaklach bardzo silnie przejawiają się wątki religijne, często całkiem dosłownie. Staniewski wprawdzie stanowczo zaprzecza tezie, że jego spektakle mają być rodzajem rytuału, uważa jednak, że mogą spowodować „zawirowania” w otaczającej rzeczywistości. Religijne wątki pojawiają się w różnej formie, na przykład poprzez wykorzystanie elementów liturgicznych czy rytuałów. *Spektakl Wieczorny* i *Gusta* odwoływały się do mitów pogańskich, głównie słowiańskich, w *Anwakuście* liturgiczne pieśni i także struktura, wykorzystanie w scenografii elementów charakterystycznych dla cerkiewnego wnętrza były ewidentne, w *Carmina Burana*

widzowie zasiadali w kościelnych ławkach, posłużono się tekstami biblijnymi, i choć arturiański wątek Tristana i Izoldy wydawał się daleki od ortodoksyjnego ujęcia, to skojarzenia z tradycją Kościoła zachodniego okazały się bardzo silne. Wreszcie *Metamorfozy* odwoływały się do antycznych misterii, ale też do czasu przełomu, gdy religię Greków zastępowało chrześcijaństwo. W tym spektaklu już na samym początku pada retoryczne pytanie: „Kim jest mój Bóg?”

Nigdy jednak Staniewski i jego teatr nie wykorzystywali doktrynalnych zasad religii. Poddawali je przynajmniej kilku zabiegom. Pierwszy, wyprowadzony od Bachtina, to konfrontowanie religijności z żywiołem niskim, cielesnym. Widać to było zwłaszcza w wyprawowych spektaklach (*Gusta*, *Żywot protopopa Anwakuma*). Dogmat zderzano także ze światem na opak, z podważaniem wartości. *Carmina Burana* to swoiste kwestionowanie opresyjnej moralności chrześcijańskiej, to wielka pieśń o miłości. Owo zmieszanie pierwiastków liturgicznych ze spontaniczną cielesnością, z zabobonem i odwróceniem wartości cechuje wszystkie spektakle. Jest w nich równocześnie wyznanie wiary, wielkie napięcie religijne, a zarazem zachowania na pograniczu bluźnierstwa i rozpusty.

Nie bez znaczenia jest też wybór miejsc do grania podczas wyjazdów. Jeśli to tylko możliwe, Staniewski stara się pokazywać przedstawienia w kościołach czy innych przestrzeniach sakralnych. Oczywiście można znaleźć dla tego dążenia uzasadnienia techniczne, związane z akustyką czy umieszczeniem scenografii w niezwyklej kontekście. Ale *genius loci* w końcu okazuje się decydujący.

Konfrontacja teatru z liturgią czy rytuałem sięga jeszcze głębiej. Na przykład, podczas obchodów dziesięciolecia „Gardzienic” po *Anwakumie* odprawiona została msza święta. Takie zestawienie spektaklu z liturgią budziło liczne kontrowersje. Ale także bardzo radykalnie postawiono w ten sposób pytanie o granice, oddzielające teatr od religijnych obrzędów. Podobne napięcie stworzono także podczas organizowanego przez Staniewskiego festiwalu „Misteria, Inicjacje” w Krakowie w 2000 r., gdy spektakl „Gardzienic” pokazany został w kontekście rytuałów i liturgii różnych wyznań (*santeria*, wirujący derwisze, śpiewacy Wed). Pytanie o pogranicze teatru i rytuału, czy szerzej, o powiązania *sacrum* i teatru w odniesieniu do kolejnych spektakli „Gardzienic”, jest więc jedną z podstawowych kwestii.

Skład „Gardzienic” wciąż się zmienia. Od początku ze Staniewskim współpracował Tomasz Rodowicz (ostatnio koncentruje się przede wszyst-

kim na pracy w Orkiestrze Antycznej), nieco później dołączył Mariusz Gołaj. Grali oni we wszystkich dotychczasowych przedstawieniach (Rodowicz nie brał już udziału w pracy nad *Elektrą*). Od lat gra tu również Dorota Porowska (stała się członkiem zespołu po powstaniu *Anmakuma*). Pozostali przyszedli dużo później, niektórzy już podczas kolejnych kursów Akademii Praktyk Teatralnych. Aktorzy „Gardzienic” z zasady nie rekrutują się ze szkół aktorskich, chociaż bycie aktorem zawodowym bynajmniej nie wyklucza możliwości przyłączenia się do zespołu. Wejście do grupy aktorów nie odbywa się natychmiastowo. Wiąże się z krótszym bądź dłuższym okresem terminowania, podejmowania prac, także pozaartystycznych.

Przez „Gardzienice” przeszło wiele osób, które zaczęły później własną pracę twórczą. Bardzo często odejścia z zespołu wiązały się z kwestionowaniem pracy lidera i fundamentalnym sprzeciwem. Trudno jednak nie dostrzec bardzo silnych powiązań z „Gardzienicami”, choćby na zasadzie negacji. Na przykład po *Gustach* opuścili zespół między innymi Krzysztof Czyżewski, Jan Bernad, nieco wcześniej Piotr Borowski. Czyżewski uważał, że kontakt z ludźmi na wsi podczas Wypraw jest zbyt powierzchowny, zespół wchodzi do wsi, prezentuje coś i zostawia tych ludzi sobie samym. Dla niego zaś bardzo istotne było nawiązanie silniejszych więzi i długofalowa praca w wiejskim środowisku. Założony przez Czyżewskiego Ośrodek „Pogranicze — sztuk, kultur, narodów” w Sejnach z wielkim powodzeniem realizuje tę ideę. Jan Bernad natomiast dostrzegł wielką siłę w pieśniach tradycyjnych. Dla Staniewskiego były one przede wszystkim naturalnym środowiskiem, w które się zanurzano, ale w pracy zespołu były one raczej budulcem spektaklu, materiałem do przekształceń. Bernad zaś doszedł do przekonania, że śpiewanie pieśni obrzędowych to żywa archeologia. Przedmioty sprzed wieków można wykopać, ale nie służą już niczemu, pieśń natomiast, wykonywana w sposób podobny jak przed wiekami, pozwala podjąć osobistą wędrówkę w głąb dziejów. Stąd też założona przez niego Fundacja „Muzyka Kresów” skupiła się na praktycznej działalności tego typu. Listę można prowadzić dalej: Piotr Borowski po opuszczeniu „Gardzienic” pracował we Włoszech z Jerzym Grotowskim, a obecnie od kilku już lat prowadzi Studium Teatralne. Schola Teatru Wiejskiego „Węgajty” realizuje dramaty liturgiczne, Teatr Pieśń Kozła przygotowuje spektakle, w których — podobnie jak w „Gardzienicach” — podstawowym tworzywem jest pieśń... Inicjatyw teatralnych i społecznych, które powołały osoby będące krócej lub dłużej związane z „Gardzienicami”, można wymienić jeszcze sporo, zresztą nie tylko w Polsce.

Ale oddziaływanie „Gardzienic” ma też o wiele szerszy zasięg. Pewne procesy, które wykluwały się w „Gardzienicach”, później rozwinęły się — można to powiedzieć bez przesady — w wielkie ruchy kulturowe. Gdy „Gardzienice” zaczęły prowadzić działalność w środowiskach wiejskich, ruch folkowy w Polsce właściwie jeszcze się nie narodził. Faktem jest, że późniejsza jego eksplozja nastąpiła w dużej mierze dzięki poszukiwaniom „Gardzienic”, choć wskazywanie tu bezpośredniego związku przyczynowo-skutkowego byłoby daleko idącym uproszczeniem, gdyż zespół Staniewskiego nigdy się z tym ruchem nie utożsamiał. Podobnie było z kręgiem problemów dotyczących pogranicza białoruskiego, ukraińskiego czy mniejszości narodowych i religijnych — również i w tym przypadku „Gardzienice” przyczyniły się do wzrostu zainteresowania tą tematyką pośród młodych ludzi. Staniewski wykorzystywał muzykę chasydzką i kulturę tego kręgu, nim jeszcze nastąpił *boom* — na kilka lat przed stworzeniem krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej. Analogicznie było z prawosławiem czy, ostatnio, ze starożytną Grecją. Za każdym razem spektakle Staniewskiego i jego grupy poruszały tak szerokie pole zagadnień okołoteatralnych czy związanych z kulturą i duchowością określonych regionów kulturowych, że uruchamiały falę dalszych działań, poszukiwań, publikacji na obszarach, wydawałoby się, bardzo odległych. Oczywiście przypisywanie „Gardzienicom” wyłączności w tym zakresie byłoby nadużyciem, nie można jednak zaprzeczyć, że wszystkie spektakle tej grupy inspirowały cały ciąg poszukiwań i naśladownictw.

Sytuacja Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w odniesieniu do polskiego teatru była i jest całkowicie osobna. Po rozstaniu się z Jerzym Grotowskim Staniewski prowadził warsztaty pod szyldem Towarzystwa Kultury Teatralnej. W okresie pierwszych Wypraw ich uczestnicy nie tworzyli jeszcze żadnej odrębnej instytucji (co w tamtych czasach było ewenementem). Później dopiero powstało powołane formalnie stowarzyszenie. W końcu lat siedemdziesiątych i na samym początku osiemdziesiątych nastąpił w polskim teatrze bardzo silny rozkwit ruchu studenckiego, czy raczej postudenckiego (większość jego twórców ukończyła już studia). Teatr Ósmego Dnia wyrósł na lidera tego nurtu. Choć wydawać by się mogło, że „Gardzienicom” do tego ruchu najbliższej, nigdy nie były włączane ani przez siebie, ani przez krytykę w jego obręb (choć przed stanem wojennym Staniewski brał udział w pracach zmierzających do powołania Unii Teatrów Alternatywnych). Po wprowadzeniu stanu wojennego, gdy

władze utrudniały, czy wręcz uniemożliwiały prace wielu zespołów, środowiska alternatywne bardzo mocno angażowały się politycznie, również w obszarze pozateatralnym. „Gardzienicom” zarzucano wtedy brak zainteresowania dla doraźnych spraw kraju, swoisty eskapizm — dotyczyło to również, a może przede wszystkim, powstającego właśnie spektaklu *Żywot protopopa Awwakuma*. Nikt wówczas nie dostrzegł, jak silna i emocjonalna była to odpowiedź na zdarzenia tamtych czasów.

Bardzo delikatna i złożona jest sprawa powiązań „Gardzienic” z życiem społecznym i z okresem przemian politycznych w Polsce. „Gardzienice” nigdy nie deklarowały jednoznacznie skłonności ku żadnej opcji politycznej, nigdy w swoich spektaklach nie komentowały wprost aktualnej sytuacji społecznej. Można jednak zaobserwować, jak cały proces przemian w naszym kraju — i nie tylko — odbijał się w twórczości zespołu. Granie pierwszych spektakli właściwie poza oficjalnym obiegiem kultury, nadzorowanej przez partię, było już swoistą deklaracją wyswobodzenia. W stanie wojennym powstawało przedstawienie opowiadające o sytuacji wewnętrznego zniewolenia człowieka. Poszerzanie działalności, otwarcie się na szerokie obszary kultury europejskiej, przemiana formy instytucjonalnej doskonale odzwierciedlały zmiany ustrojowe (mocno podkreślił to Paul Allain w swojej pracy *Gardzienice. Polish Theatre in Transition*). Można więc paradoksalnie powiedzieć, że wszystkie przedstawienia „Gardzienic” odwoływały się w swojej głębokiej warstwie do zjawisk społecznych i politycznych związanych z polską rzeczywistością.

„Gardzienice” były przy tym enklawą, coraz silniej oddziałującą na wiele grup w Polsce i na świecie. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pojawiło się wiele zespołów i osób podążających podobnym tropem w teatrach amatorskich i alternatywnych. Ale równocześnie — począwszy od *Żywota protopopa Awwakuma* — coraz silniejsze zainteresowanie tym, co dzieje się w „Gardzienicach”, przejawiały teatry instytucjonalne oraz media. Zespół zapraszano na najważniejsze polskie festiwale — takie jak Międzynarodowe Spotkania Teatralne, Warszawskie Spotkania Teatralne czy toruński Kontakt. Staniewski otrzymał, między innymi, nagrodę im. Konrada Swinarskiego.

Dzisiaj „Gardzienice” to bardzo prężna i zasłużona instytucja, wspierana przez Ministerstwo Kultury, dysponująca znacznym budżetem. Ale nadal pracująca na uboczu, wiecznie młoda i niepokorna. Bardzo specyficzne jest też miejsce tego zespołu w świadomości teatralnej. Po każdej premierze

zespół jest obwoływany jednym z najważniejszych zjawisk w polskim teatrze, później wszystko przycicha, mówi się nawet o upadku sił twórczych. A gdy powstaje kolejny spektakl, Staniewski znów staje w centrum zainteresowania widzów i krytyki.

Obecnie „Gardzienice” głęboko drążą w materii kultury greckiej. Wydaje się, że *Metamorfozy* otworzyły bardzo różne możliwości na tym polu. W „Gardzienicach” działa właściwie nieformalny ośrodek badań nad antykiem. W pracach nad *Elektrą* osią działań było ożywianie gestu antycznego, utrwalonego w ikonograficznych świadectwach sprzed wieków. Również w zakresie gestu i tańca starogreckiego własne badania podjęły Elżbieta Rojek i Dorota Porowska. Powstała i z sukcesem koncertuje Orkiestra Antyczna, która pracuje nad rekonstrukcją muzyki starożytnej Grecji i Rzymu. Prowadzący ją Tomasz Rodowicz i Maciej Rychły rekonstruują także najdawniejsze instrumenty. Studenci Akademii Praktyk Teatralnych przygotowali na zakończenie dwuletniego kursu w 2002 r. własny spektakl, oparty na *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa (reżyserował Paweł Passini). Ta wielotorowość działań zmienia teraz nieco sposób patrzenia na „Gardzienice”. Nie jest to już wyłącznie poligon prac Włodzimierza Staniewskiego.

Pisząc tę książkę, pragnąłem uwzględnić różne perspektywy. Pierwsza związana jest z moim własnym doświadczeniem, z obserwacją uczestniczącą. Pracę „Gardzienic” śledziłem od 1983 r. Każdy spektakl, począwszy od *Guseł*, widziałem przynajmniej kilka, o ile nie kilkanaście razy, dzięki czemu mogłem dostrzegać, w jaki sposób przedstawienia Staniewskiego się zmieniają. Miałem też możliwość śledzenia pracy warsztatowej i (w ograniczonej mierze) pracy nad spektaklem. Wiele godzin spędziłem na rozmowach z aktorami i reżyserem (niektóre z nich zostały opublikowane), często przytaczam w tej książce ich wypowiedzi.

Drugą perspektywę stworzyło przeanalizowanie kilku setek artykułów i rozmów oraz materiałów z archiwum „Gardzienic” (m.in. zapisów filmowych, scenariuszy, fotografii). Jeszcze inny punkt widzenia dało mi prześledzenie materiałów, z których Staniewski i jego zespół korzystali w pracach nad spektaklami, a także próba rozszyfrowania pojawiających się inspiracji i ich scenicznego ukształtowania. W kilku przypadkach pozwalała to na wskazanie nowych tropów w interpretacji przedstawień.

Nie uważam tej książki za monografię zespołu, choć staram się szczegółowo przedstawić wszystkie najważniejsze dlań zdarzenia i idee w ich zmienności. Niektóre tematy traktuję jednak szerzej niż inne. Zwłaszcza

take, które w polskiej recepcji pracy „Gardzienic” nie były podejmowane, albo były opisywane, lecz z innej perspektywy. Mam na myśli przede wszystkim prehistorię „Gardzienic”, a więc pracę Staniewskiego w Teatrze STU i Teatrze Laboratorium, także Wyprawy i Zgromadzenia oraz historię przemian charakteru prac. Przedstawiam też dalsze drogi wielu osób, które stanowiły w różnych okresach trzon zespołu „Gardzienic”.

Głównym jednak motywem, który skłonił mnie do napisania tej książki, była chęć spojrzenia na światopogląd zespołu poprzez realizowane przezeń praktyki twórcze, poprzez konkretne działania. Granica dzieląca w „Gardzienicach” praktyki artystyczne od życia jest płynna, czasem zupełnie znika. Codziennosc w każdej chwili może zostać wprzęgnięta w działanie twórcze. Każde zaś dzieło jest aktem wyrażenia światopoglądu twórców, światopoglądu ubranego w formę. Spektakle stanowią bezpośrednią wypowiedź zespołu, a na pewno jego twórcy — Włodzimierza Staniewskiego. W nich praca grupy znajduje kulminację.

Kolejne rozdziały książki w zarysie oddają charakter przemian gardzienickich praktyk teatralnych. Najpierw przedstawiam więc „teatralną edukację” Staniewskiego przed założeniem własnego zespołu (temat ten zazwyczaj całkowicie pomijano w refleksji krytycznej o „Gardzienicach”). W drugim rozdziale piszę o Wyprawach i Zgromadzeniach oraz o radykalnej przemianie rozumienia tych terminów po 1984 r. Następny, bardzo krótki, rozdział prezentuje przestrzeń (rozumianą dosłownie), w której przyszło pracować zespołowi Włodzimierza Staniewskiego. Rozdział dotyczy zarówno siedziby zespołu w Gardzienicach, jak i sposobu postrzegania jej przez widzów. W czwartym rozdziale dokonałem próby opisu poszczególnych spektakli. Rozdział piąty traktuje o Kosmosie Gardzienic. Kosmos to nazwa cyklicznego przedsięwzięcia, od kilku lat realizowanego w Gardzienicach, podczas którego prezentowane są spektakle i różne inne prace prowadzone przez grupę Staniewskiego, a wpisane w otaczającą teatr przestrzeń. Rozdział ostatni przedstawia różnorakie inicjatywy artystyczne, podejmowane przez twórców, którzy przeszli przez „Gardzienice”, a zatem stanowi swoistą klamrę (jak STU i Laboratorium stanowiły dla Staniewskiego początek pracy twórczej, tak „Gardzienice” są także punktem wyjścia dla wielu przedsięwzięć, powstających czasem w opozycji do „Gardzienic”).

Niniejsza książka jest więc w zamyśle historią zakorzeniania „Gardzienic” we własnym miejscu, w zbudowanym przez siebie domu. Lata

młodości zespołu były okresem Wypraw. Później nastąpiły głębokie przekształcenia form pracy. Teraz zespół Staniewskiego zaprasza do siebie, do swojej siedziby. Lecz zaprasza nie po to tylko, by pokazać spektakl, ale by widzowie mogli wejść w Kosmos rozmaitych działań artystycznych, by zanurzyli się — dosłownie i metaforycznie — w gardzienickie pejzaże.