

Ewa Wąchocka

Odmiana czasu w teatrze Gardzienice

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 6, 373-383

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Wąchocka

Uniwersytet Śląski
Katowice

Odmiany czasu w teatrze Gardzienice

W jednej ze scen Gardzienickich *Dziadów*, czyli *Guseł*, rozległy się słowa Czesława Miłosza z *Traktatu poetyckiego*: „Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz / Gdzież nam do pańskiej, żydowskiej nauki.” Słowa współczesnego poety, ironicznie puentujące zaklęcia wyjęte z II, I i IV części dramatu, lapidarnie oddawały przełamywanie się tajemniczej, zagubionej przeszłości z płaską teraźniejszością. W autotematycznym komentarzu, jakim wobec spektaklu były te dwa krótkie wersy, ujawniła się doniosłość problemu czasu, tak charakterystyczna dla całej pracy Gardzienic. Staniewski w pierwszych, pionierskich latach działalności, a także później, wiele mówił o przestrzeni, czym w pewien sposób poddał ton wypowiedziom krytyków. Mówił, a za nim obserwatorzy, o poszukiwaniu „naturalnego środowiska teatru”, o wyjściu w „przestrzeń teatrowi nieznana lub przezeń zaniechaną”, o odnowieniu związku z Ziemią i o dialogu z przestrzenią. Istotnie, trudno przecenić fakt, że odrodzenie teatru ściśle współgrało w tym przypadku ze zmianą postrzegania, a więc z odnalezieniem właściwego otoczenia, że ekologia była impulsem i nadzwyczaj ważnym sprzymierzeńcem artystycznej aktywności.

Jednakże doświadczenie czasu od początku odgrywało niepoślednią rolę we wszystkich teatralnych i parateatralnych poczynaniach Gardzienic. Duchowe, a także poznawcze znaczenie tego doświadczenia ujawniło się już w pierwszych, niesformalizowanych przedsięwzięciach, jakimi były wyprawy oraz stanowiące ich kulminantę zgromadzenia, w trakcie których dokonywało się coś, co umow-

nie można by nazwać spotkaniem z innym czasem. Warto bowiem sobie uzmysłowić, że wyruszając w tereny wschodniej Polski, Włodzimierz Staniewski i jego grupa poszukiwali, owszem, enklaw kulturowych, lecz zarazem właśnie miejsc, gdzie czas nie tyle się zatrzymał, ile z powodu cywilizacyjnych zapóźnień uległ jak gdyby zawieszeniu; gdzie płynął też innym, wolniejszym na pewno rytmem, wyraźnie podporządkowanym naturalnym porom dnia i zmianom pór roku. W takich oddalonych od wielkomiejskich centrów i oddzielonych od nich nieraz dziesiątkami lat miejscach miało znajdować się owo „naturalne środowisko teatru”, tutaj odgrzebywano pieczołowicie ślady dawnej kultury wiejskiej. Ta przygoda z czasem okazywała się niekiedy jeszcze bardziej fascynująca i dramatońska na wyprawach zagranicznych; zderzenie współczesności w jej codziennościowym wymiarze z kulturowaną od święta tradycją – bardziej jaskrawe, co potęgowała oczywiście dodatkowo różnica wynikająca z odmienności kultur.

Dziś, z perspektywy liczącej blisko ćwierć wieku historii zespołu, widać doskonale, że mimo drogi, jaką przeszedł on w swoim wewnętrznym i artystycznym rozwoju, przywracanie tego, co dawne, co przechowywane w najgłębszych zakamarkach zbiorowej pamięci, stanowi najbardziej trwałą podstawę jego praktyki. Zespół umiał wtedy, na początku, dostrzec i spożytkować szansę, jaką – choć zabrzmiało to może niezbyt zrećnie – podsuwał stopniowy, lecz nieuchronny rozpad starego modelu życia wsi, a wraz z nim obumieranie przypisanej mu tradycji. „Gardzienicom – pisze Tadeusz Kornaś – udało się ogrzać w być może ostatnim tak wielkim rozbłysku kultury ludowej w Polsce. Dotknąć kultury ludowej w różnorodnych jej objawach i wykorzystać te inspiracje do swojej pracy. [...] Gardzienice wykorzystały rozbłysk, a właściwie lepiej powiedzieć: czas zmierzchu.”¹

Nie tylko moment był – jeśli można tak powiedzieć – na swój sposób fortunny. Nie zaszkodzi tu przypomnieć, że zbiegł się on z zainicjowanymi wówczas przez ludzi teatru, niegdysiejszych twórców awangardy, podróżami do odległych zakątków ziemi, podejmowanymi wzorem Artauda w celu odkrywania nowych czy raczej zapomnianych źródeł teatralności, oraz że korespondował z wyprawami Petera Brooka do Afryki i Indii czy z teatralno-antropologicznym programem Eugenio Barby w małej duńskiej miejscowości Holstebro. Z tego też względu Gardzienice łatwo wpisują się w proklamowany przez Barbę w 1976 roku w Belgradzie, a więc na ponad rok przed formalnym powołaniem zespołu, nurt „trzeciego teatru”, skupiający małe trupy teatralne, dla których teatr stanowi narzędzie poszukiwania tożsamości i ożywiania lokalnych wspólnot.

Również wybór miejsca okazał się wielce znaczący. Tereny wschodniej Polski, także Podlasie i Wołyń, gdzie odbywały się początkowo wyprawy, cechuje nie tylko ogromne przemieszanie etniczno-narodowościowe, powikłany splot kultur, języków, ale i szczególnie, żywo z tym związana kompresja czasu – nawarstwienie i trudne w istocie do ścisłego objaśnienia złudzenie zatrzymania ruchu. Stan

¹ T. Kornaś: *Inne pejzaże*. „Dialog” 2000, nr 10, s. 162.

pamięci o żyjących tutaj niegdyś ludziach i ich kulturach jest wynikiem wielu kolejnych sprasowań, dokonanych przez szczególnie niepomysłny na tych terenach bieg wydarzeń historycznych. Jak odczytuje ten stygmat dziejów Małgorzata Dziewulska, „[...] ziemia nad Dniestrem, Wisłą i Prypecią to miejsce doczesnego przebywania narodów, którym historia się nie udała. Pokoleń, które za to mają wiele do powiedzenia na temat rzeczy mglistych co prawda z punktu widzenia cywilizacji, lecz nie zasługujących na lekceważenie.”²

Gardzienickie wyprawy i zgromadzenia to praktyka twórcza w poszukiwaniu czasu, który minął, zatrzymanego jeszcze w pieśniach, opowieściach, resztkach dawnego obyczaju. Odgrzebywanie przeszłości nie było pozbawione pewnego elementu zamierzonej reżyserii, ponieważ Staniewski zdawał sobie sprawę z rozproszenia, w jakim znajdują się przekazy ustnej tradycji; świadom był, jak głębokie pokłady niepamięci pokrywają to, co kiedyś składało się na żywą kulturę przodków. Czynności podejmowane w obu tych formach Gardzienickiej praktyki przeto wzajem się uzupełniały; melodie i pieśni pozyskane podczas jednej wyprawy mogły posłużyć do nawiązania dialogu na zgromadzeniu w trakcie którejś z następnych wypraw. Grupa, przychodząc do wsi, dysponowała ponadto zwykle jakimś najskromniejszym choćby „materiałem wyjściowym” – będącym owocem wcześniejszych przygotowań i rekonesansu – który pozwalał zachęcić miejscową ludność do dzielenia się jej własną tradycją. W improwizowanym wspólnie śpiewie czy tańcu gardzieniczanie przywoływali na moment ów miniony czas, uaktywniając swoimi suflerskimi na poły działaniami ludzką pamięć. Stawali się inicjatorami czegoś w rodzaju „wymiany naturalnej” (o której mówił Barba) – włączając w to ze swej strony także spektakle, element w istocie najważniejszy – wymiany nie tylko, jak najczęściej podkreślano, między kulturą „niższą” i kulturą „wyższą”, ale również między pokoleniami, „między dawnymi i młodszymi laty”, nawet jeśli w owej wymianie kryła się jakaś doza z góry obmyślonej aranżacji. Inicjowane w ten sposób seanse pamięci miały w szczególnie udanych przypadkach moc integrującą i moc kreacyjną: wiązania zerwanych nici tradycji. Świadek i uczestnik wypraw na Lubelszczyznę komentował: „Już przy drugiej zwrotce sala huknęła pełną piersią, wykrzykując całą mocą ową dawność, owo dzieciństwo, które zostało jak gdyby wskrzeszone na moment, odgrzebane od zapomnienia i uobecnione tu i teraz. Czas przeszły został odnaleziony niczym u Prousta. [...] Zakołysał się, zachwiał i runął w gruzy świat istniejący w czasie, który płynie, w czasie linearnym. [...] Nie jest prawdą przemijanie, prawdą jest natomiast trwanie tego, co było, obecność teraz naszej przeszłości, aktualność minionego. [...] Śpiew, muzyka przenosi nas z czasu linearnego w wieczne *teraz*.”³

Ten aspekt pracy Gardzienic został stosunkowo dobrze opisany przez krytyków, podobnie jak ukazane zostały wielorakie korzyści, jakie przygotowywanym

² M. Dziewulska: *W Gardzienicach*. „Teatr” 1991, nr 2, s. 15.

³ W. Pawluczuk: *Wyprawa. Opisanie poczynań Gardzienic*. „Dialog” 1980, nr 6, s. 117.

przez teatr przedstawieniom przyniósł kontakt z kulturą ludową. Nie sposób nie dostrzec jednak ważkiej roli samego zespołu jako depozytariusza i animatora pamięci. Tak jak dawniej wędrowni artyści, zaspokajał on swoimi widowiskami (dotyczy to głównie *Spektaklu Wieczornego* i *Guseł*) potrzebę zabawy, potrzebę niecodziennych, niekoniecznie może nawet artystycznych wzruszeń, powoływał czas świąteczny, inny od normalnego rytmu dnia, ale jednocześnie, w dużej mierze dzięki spotkaniom w muzyce, śpiewie i tańcu, umożliwiał lokalnym społecznościom zbliżenie się do źródeł ich tożsamości. Nie bez powodu zespół tak bardzo cenił sobie kontakty ze starymi ludźmi – u nich szukano przejawów tradycji niczym w zapisanej przed wiekami księdze. To dlatego w wywiadzie dla włoskiego pisma „Scena” mógł Staniewski stwierdzić: „Istnieją przykłady takich ludzkich istnień, które, jak fotografia, są pejzażem tradycji. Z ich sposobu bycia, zachowania, działania możemy wyczytać znaki kultury. Są oni alegoriami czasu.”⁴

W swych działaniach animacyjnych i integracyjnych, w stawianiu na odformalizowane kontakty Gardzienice były, i są, bliskie rozwijanej przez Grotowskiego w latach siedemdziesiątych idei kultury czynnej. Do programu Grotowskiego i jego kontynuatorów upodabniało je przede wszystkim pojęcie dzieła, które przekroczyło granice produktu sztuki i objęło także proces wspólnego (czynnego) przebywania. „Dzieło, które – jak definiował twórca Laboratorium – stwarza się, kiedy się stwarza, ogarnia wszystkich, którzy są obecni, gdzie wiodący przestają być t y l k o prowadzącymi i stają się akuszerami czy ogrodnikami.”⁵ Nie wchodząc w szczegółowe rozważanie różnic między praktyką Gardzienic a poszukiwaniami Grotowskiego, które niewątpliwie istniały i były widoczne, nie można nie wspomnieć o jednej, bardzo tutaj istotnej. Cel Gardzienic określa dążenie do źródeł teatru – nie skrępowanego konwencją, żadną zgodą na sytuację fikcyjną, odtwórczą. To dążenie jest, jak należy sądzić, środkiem życia. Poprzez zanurzenie w „żywiół życia”, który bywa przecież jednocześnie „żywiółem teatralnym”, dochodzi się tu jednak do teatru. W przedsięwzięciach Laboratorium z lat siedemdziesiątych dało się obserwować kierunek niejako odwrotny: dochodzenie do nie zmistyfikowanych sposobów kontaktu w relacjach międzyludzkich, zdążanie ku życiu – od źródeł teatru, w czym niemałą rolę odegrały wypracowane w fazie teatralnej techniki i metody interakcji, autoekspresji. Ani wszakże projekt *Góra*, ani *Drzewo Ludzi* nie przywoływały już żadnych form obrzędowo-widowiskowych, które można by było umieścić w przeszłości jakiejś konkretnej grupy kulturowej. Inaczej niż eksperymenty Grotowskiego, parateatralne działania Gardzienic odwoływały się nie tyle do doświadczenia indywidualnego uczestników, ile do doświadczenia – że tak powiem – plemiennego, nie tyle do eksploatacji wnętrza jednostki, ile do pamięci zbiorowej, i poprzez uzewnętrznienie tego doświadcze-

⁴ Cyt. za: Z. Taranienko: *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin 1997, s. 47.

⁵ J. Grotowski: *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*. „Dialog” 1979, nr 11, s. 102.

nia miały budować poczucie wspólnoty. Kultura ludowa wszak generalnie wyra-
sta z tego, co określa i scala zbiorowość. Inaczej także niż na przykład upra-
wiający dzisiaj „kulturę czynną” Teatr Wiejski Węgajty, który swoimi ekspedycja-
mi wpisał się w obrzędowy kalendarz wsi, Gardzienice sięgają do przeszłości bez
żadnej troski o diachronię. W mogącej się kojarzyć z etnologią działalnością za
rzecz najważniejszą – również dla własnych dążeń artystycznych – uznały wydo-
bywanie z mroków niepamięci najmniejszych choćby śladów zapomnianego prze-
kazu, który byłby świadectwem dawnego światobrazu oraz systemu wartości.

Przywoływały miniony czas, lecz nie po to, by warstwa po warstwie odsłaniać
jego zmieniające się pismo, odcisnięte w wytworach kultury. Jeśli można mówić
o czymś takim jak model czasu, to raczej synchroniczność charakteryzowałaby
ów implikowany przez zespół, jak również przezeń kształtowany model. Nie dzie-
lona na odcinki przeszłość staje się jakimś kluczem do współczesności; ma umo-
żliwić wspólnotę ludzi będących w wiecznym *teraz* – wieczne *teraz* osiąga się bo-
wiem w dużej mierze dzięki wspólnocie; służyć ma odkrywaniu podobieństw „pa-
mięci zbiorowej gatunku”.

*
* *
*

Wydaje się całkiem naturalne, że to rozwinięte w doświadczeniu wypraw my-
ślenie o czasie obiektywizowało się równoległe w realizowanych przez Gardzieni-
ce spektaklach. Już pokazywany na samym początku po wsiach *Spektakl Wie-
czorny* krył zapowiedź tak charakterystycznej dla tego teatru względności, cy-
kliczności, wyłuskania ludzkiego istnienia z czasu historycznego i umieszczenia
go w wymiarze uniwersalnym. Afabularność, wiązanie luźnych sekwencji, asocja-
cyjność i powrotność wątków przepływających swobodnie jeden w drugi – to
szkic wydoskonalonej w niedalekiej przyszłości struktury, ale też wyrażonej
w konstrukcji formy filozofii. *Spektakl...*, oparty, jak wiadomo, na dziele Rabe-
lais’go *Gargantua i Pantagruel* odczytanym przez koncepcje Bachtina z jego
głośnej wtedy książki, przynosił feeryczną, żywiołowo uteatralizowaną manifesta-
cję „światoodczucia karnawałowego”; takiego odczucia zatem, które – jak noto-
wał Zbigniew Osiński – „[...] włącza to, co się dzieje, w ów »Wielki Czas« minio-
nych tysiącleci, aby uwolnić nas od lęku przed śmiercią, głosić radość i ucieszną
względność istnienia, przeciwstawić się śmiechem oficjalnej powadze”⁶. Ten czas
karnawału, wytrącającego z powszedniości i otwartego na ekscentryczność, zno-
szącego granice między wzniosłym i pospolitym, kojarzącego świętość ze święto-
kradztwem, dopuszczającego wszelką profanację i bluźnierstwo, otóż ten czas –
nie bez racji sądził Staniewski – obecnie może być jeszcze żywo i autentycznie,
bez dystansu, odczuwany jedynie w środowisku wiejskim, co zresztą odbiór *Spek-*

⁶ Z. Osiński: „Gardzienice” – praktykowanie humanistyki. W: *Parateatr II*. Wrocław 1982.

taklu... przez nieukształtowaną, nieświadomą formy widownię zdawał się (częściowo) potwierdzać.

Warto pamiętać, że w podejściu Gardzienic do kultury ludowej, jak i w jej adaptowaniu, oprócz bezpośredniej obserwacji z wędrowek, niebagatelną rolę odegrały lektury – Mickiewicz, Levi-Strauss, Stanisław Vincenz oraz Bachtin właśnie, gdyż to on pożyczał pojęcie karnawałowości, opartej na ciągłym wiązaniu ambiwalentnych sytuacji i obniżaniu duchowych aspektów życia, dokonującym się w rezultacie ich przekładania na sferę cielesności oraz na sposób działania ludzkiego żywiołu. Podsuwał również – uwidocznione w kolejnych przedstawieniach – idee zaprzeczające linearnemu przebiegowi czasu, oferujące w zamian poczucie „wiecznego teraz”. *Spektakl Wieczorny* stał się wizualizacją idei karnawału, zrealizowaną zgodnie z myślą Bachtina. W karnawale wyrażała się, według niego, koncepcja czasu kosmicznego, przyrodniczego, biologicznego i historycznego, a zarazem ściśle sprzężenie ich wszystkich. Narodziny, śmierć, zmiana, odnowienie stawały się najważniejszymi momentami w świątecznym odczuciu świata. Toteż, tak jak u interpretowanego przezeń Rabelais’go, w *Spektaklu...* zaznaczał się specjalny stosunek do czasu: światowe metamorfozy i ich poszczególne stadia były zawsze przedstawiane jako jednoczesne. To, co stare, i to, co nowe, to, co umierające, i to, co rodzące się, koniec i początek, rozwój i stałość pojawiały się w tym samym czasie; to proces samego stawania się, który wyznaczał rytm i przesłanie *Spektaklu...*; „obraz mogiły i rodzącego łona, mijającej przeszłości i nadchodzącej przyszłości”⁷. Od tamtej pory łączenie istotnych kontrastów życia i wydobywanie jednoczesności przeciwstawnych zjawisk stało się kluczowym motywem wszystkich późniejszych przedstawień Gardzienic.

Wyniesione z wypraw doświadczenia, jak również lektura Bachtina potwierdziły racje łączenia różnych źródeł tradycji, przekreślanych od wieków przez miejską cywilizację, i wskazywały możliwość docierania do wartości życia, umykających przy linearnym, postępującym widzeniu czasu. Wyzyskał to Staniewski w drugim swoim spektaklu – *Gustach*. Chcąc stworzyć rytualny dramat słowiański, powtórzył w pewien sposób gest Mickiewicza: sięgnął do materii najbliższej, znanej już dobrze z wypraw do wschodnich terytoriów Polski, i połączył ją z wątkami *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, które z tego samego podłoża kulturowego brały swój początek. Powstała konstrukcja złożona z fragmentów tekstów, ze zbieranych podczas gardzienickich wędrowek pieśni (które najprawdopodobniej mógł jeszcze słyszeć Mickiewicz), z poznanych gestów i zwyczajów, poddanych teatralnemu zamysłowi. Tworzywo kulturowe było to samo – wspólnie śpiewane pieśni wyrażały mądrości podobne do tych, z jakich romantyczny poeta pragnął stworzyć swój „dramat słowiański”. Staniewski umieścił więc *Dziady* w najbardziej naturalnym dla nich, bo rdzennie rodzimym, archaicznym, kontekście, przywiódł je do źródła, traktując dzieło Mickiewicza jako przekaz kulturo-

⁷ Z. Taranienko: *Gardzienice. Praktyki teatralne...*, s. 204.

wy, który warto ujrzyć na nowo w sytuacji zarazem tradycyjnej i teatralnej, w rzeczywistości bliskiej tej, z jakiej wziął początek.

Można powiedzieć, że to złożenie czasów uzyskane dzięki powtórnemu skojarzeniu literatury z autentykiem okazało się nadzwyczaj ważne dramaturgicznie. Uprawniało bowiem, po pierwsze, do podjęcia prawdziwego dialogu z autorem dramatu, czyniąc z autora spektaklu swego rodzaju partnera, który obcuje z tą samą kulturą w dniu dzisiejszym; po drugie zaś – nadawało *Gustom* strukturę mitopodobną, lecz otwartą na zmiany. Uwyrażniał to jeszcze dodatkowo fakt, iż *Gusta* pozbawione były linearnego przebiegu fabularnego, w związku z czym, przy ich obrazowym i strukturalnym odwołaniu się do rytuału, istniała możliwość dość dużych zmian w kolejności poszczególnych scen – obrazów teatralnych.

Wraz z *Żywotem protopopa Awwakuma* Gardzienice w istotny sposób rozwiły swoją podróż w głąb czasu, znacząc jednocześnie przejście od poszukiwań wewnątrz kulturowych (intrakulturalnych), czyli, jak je określa Patrice Pavis, poszukiwań narodowych tradycji – nierzadko zapomnianych, zniszczonych lub stłumionych – ku teatrowi międzykulturowemu, który był efektem świadomego i celowego mieszania tradycji pochodzących z różnych obszarów⁸. *Awwakum*, choć oparty na XVII-wiecznym tekście (autobiografii) rosyjskiego duchownego, nie dotyczył tylko jednej epoki dziejów. Spektakl otwierały fragmenty ustępu III części *Dziadów* Mickiewicza, które na pewno nie miały funkcji zdobniczych; prowokowały dialog między polskością i rosyjskością, z miejsca wpisując go w szerszą perspektywę dziejową. Staniewski dokonał bardzo swobodnej transpozycji autobiografii Awwakuma na scenę, prezentując raczej tematyczne rozwinięcie *Żywota...* W rezultacie przedstawienie religijnego zamieszania w średniowiecznej Rosji, związane z tematem opresji politycznej, ewokowało – w planie ogólniejszym – pełne gwałtu, chaotyczne widowisko ludzkiej destrukcyjności i nieszczęścia; ucieleśniało w przenikających się obrazach wizualnych i dźwiękowych wieczne dwoistości: niewinność i bestialstwo, harmonię i dysharmonię, pobożność i fanatyzm. Słowem, tak jak celem Awwakuma było zilustrowanie prawd wiecznych, tak dzieło Gardzienic – w gwałtownej mieszaniu kontrastów i przeciwieństw – badało prawdę ludzką.

Fenomenologia zła i dobra poza konkretnym czasem znalazła mocne odbicie w planie kompozycyjnym. Rzeczywistość w tym spektaklu okazywała się całkowicie problematyczna, istniała w ciągłym stanie destrukcji i rekonstrukcji. Płynna struktura dramatyczna stała się odbiciem traktowania natury ludzkiej jako czegoś nieskończenie podatnego na przeobrażenia. W tym niestabilnym świecie nie kończących się, niejasnych zmian rządził obsesyjny strumień obrazów przepływających w kalejdoskopowym rytmie. Pomieszenie człowieka wobec rozpętanych sił zła, dezintegracji, których sam jest w nie mniejszym stopniu sprawcą, potęgo-

⁸ P a v i s: *Ku teatrowi międzykulturowemu*. Cz. I. „Didaskalia” 1997, nr 21.

wało jeszcze to, że *Awwakum* nie miał wyraźnie prowadzonego linearnego wątku, znaczenia, które mogłoby być wytłumaczone przyczynowo. Odniesienie ziemskiej udręki, bojowania wobec rzeczy ostatecznych, wobec czasu kosmicznego, wzmacniały jego konstrukcyjne strategie – elipsy i powtórzenia, fragmentaryzacja i odwrócenia, nagle wzmocnienia i celowe dwuznaczności. Wydarzenia zderzały się ze sobą i nakładały na siebie bez narracyjnych połączeń. Nieobecność narracji, zastąpionej sensualnością scenicznych obrazów, tak jak w innych gardzienickich spektaklach, amplifikowała *teraz* i *zawsze*. Z obrazów, które wciąż powtarzały się – z procesji krążących wciąż postaci, symboliki wozu, z życia Awwakuma w drodze – wylaniał się główny temat przedstawienia: wizja ludzkiego istnienia jako wiecznego wędrowania w poszukiwaniu utraconej ojczyzny duchowej, a nie jako podróży czy pielgrzymki do celu.

Charakterystyczne dla Gardzienic myślenie o czasie i o człowieku w relacji do czasu z całą mocą wyraziło się (choć nie uległo znaczącej zmianie) w *Carmina Burana* i w *Metamorfozach*, wraz z oddalaniem się od polskiej kultury ludowej, stałym przetwarzaniem i sublimacją jej treści. Echa pieśni ludowych porzmiewały w *Carmina Burana* w obramowaniu średniowiecznego mitu, w *Metamorfozach* – starożytnej opowieści Apulejusza. Przedstawienie *Carmina Burana* nie rozwija się w dynamicznym ciągu zdarzeń, również w gruncie rzeczy pozbawione jest wyrazistej akcji dramatycznej. Składa się z epizodów, zbudowanych w taki sposób, że każdy z epizodów, będących samoistnymi całościami, przywołuje całość historii: to, co przeszłe, i to, co przyszłe. *Carmina Burana* nawiązuje w warstwie literackiej do legendy o Tristanie i Izoldzie, nie podając jednak całego jej przebiegu. „Wszystkie zdarzenia są tu więc jak gdyby jednocześnie obecne, w jakiejś synchroniczności mitu, przywoływane i kojarzone na mocy poetyckich zgoła asocjacji.”⁹ Zdecydowanie zmienia to charakter i sens rozgrywanej historii. Inaczej niż w legendzie, obie miłości nie następują po sobie, jak Izolda o Białych Dłoniach po Izoldzie Złotowłosej, choć jedna jest starsza, druga – młodsza. Obie dziewczyny nieustannie wzajem się wymieniają, więc tu – pisał Leszek Kołankiewicz – „jest to ta sama miłość, by tak rzec, w różnych stadiach rozwoju.” Co więcej, obraz miłosnych perypetii nabiera tym większej intensywności, że do trójki protagonistów (Izoldy, Tristana, Króla Marka) dodał Staniewski postać Merlina, nieobecną w słynnej opowieści, pochodzącą jednak z tego samego kręgu podań celtyckich, oraz jego przygodę miłosną z Vivianą. Wszystkie te wątki spotykają się w jednej czasoprzestrzeni, w czasie mitycznym, który siłą odwołań do wspólnej pamięci uobecniają. Przenika je kosmiczna walka dobra ze złem, wytyczająca bieg świata, być może mająca swój początek w duszy ludzkiej, być może z zamysłem prowokowana przez Merlina pół człowieka, pół demona, który sam w końcu ponosi klęskę.

⁹ L. Kołankiewicz: *Notatki przed spektaklem: „Carmina Burana”*. „Dialog” 1992, nr 5, s. 80.

*
* *

Tym, co oddaje w sensie najbardziej zmysłowym Gardzienickie podróżowanie w czasie, co zarazem spaja różne nurty i odmiany czasu, jest muzyka. Zasadnicze znaczenie ma tu łączenie wielu tradycji, zgrywanie wątków i melodii pochodzących z różnych kręgów kulturowych. W *Gusłach* panowała jeszcze względna jednorodność, warstwę muzyczną budowały pieśni z litewsko-białoruskiego pogranicza. Ale już w *Żywocie protopopa Awwakuma* fragmenty liturgicznych pieśni prawosławnych przeplatały się z wątkami popularnego śpiewnika religijnego i z melodiami łemkowskimi, które zespół poznał w czasie wypraw. Włączone zostały także piosenki żydowskie.

Jeszcze śmielszą wędrówką wstecz stały się *Carmina Burana*, a następnie *Metamorfozy*, w których nie chodziło już o rekonstrukcję, lecz o wywoływanie ducha muzyki. Choć w sensie technicznym oczywiście muzyka i śpiew w *Carmina Burana* po części oparte są na oratorium Carla Orffa, po części zaś na współczesnych odtworzeniach, których dokonał René Clemencic, a z kolei w *Metamorfozach* idą tropem zapisów na papyrusach i kamieniach. „Rekonstrukcja – przyznawał Staniewski przy okazji pierwszego z wymienionych spektakli – jest niemożliwa. [...] Nasza praca nad muzyką sprowadzała się do przywoływania ducha średniowiecza. W moim przekonaniu jest to coś, czego nie można identyfikować z jedną epoką historyczną. Duch epoki podróżuje przez dzieje: pojawia się w jakimś czasie, potem – na całe wieki – znika. [...] Wtedy, kiedy duch średniowiecza wraca, zawsze pojawia się miłość, wolność myślenia, wielka swoboda pasji i namiętności. Zawsze też pojawiają się wielkie dywagacje, roztrząsające istotę świata w taki sposób, że trzeszczą podstawy fundamentalizmów.”¹⁰

Gardzienickie spektakle, zwłaszcza ostatnie, od strony muzycznej charakteryzują się przeto niezwykle bogactwem różnorodnych nawarstwień. Prezentują się jak swoiste palimpsesty w odwróceniu. W *Carmina Burana*, dla przykładu, w łacińskie śpiewy rybałtów, wagantów, minstrelów i goliardów w mieszane zostały partie wykonywane w języku angielskim, szwedzkim, a także jakaś białoruska czy ukraińska przyspiewka. W pieśniach Gardzienic przenikają się różne świadectwa muzycznej wrażliwości: to, co dawne, i to, co bliskie; to, co wspólne, ponadkulturowe w ludzkim odczuwaniu, i to, co odmienne. Wędrówka przez czas jest bowiem wędrówką w głąb, ale także – wędrówką przez różne kultury. Grotowski w okresie prac nad „Sztukami Rytualnymi” mówił, że poprzez pieśni tradycyjne można docierać bardzo głęboko, można rozpoznać własne korzenie. „To jesteś ty – dwieście, trzysta, czterysta lub tysiąc lat temu, ale to jesteś ty. Albowiem ten, kto zaczął śpiewać pierwsze słowa, był czyimś synem, synem jakiegoś

¹⁰ Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim w: Z. Taranienko: *Gardzienice. Praktyki teatralne...*, s. 287–288.

miejsca, jakiejś okolicy, i skoro ty to wszystko odnajdujesz, jesteś czyimś synem.”¹¹

Sugestia Grotowskiego, choć niewątpliwie wykonującego pieśń przede wszystkim dotyczy, może też odnosić się do odbiorcy. Dlatego wolno, wydaje się, mówić w związku z przedstawieniami Gardzienic o artystycznym doświadczaniu czasu, które wyzwala muzyka, tak jak i ruch – taniec, wirowanie. „Tajemnica muzyki – trafnie ujął rzecz Włodzimierz Pawluczuk – to tajemnica formy strukturalnej, najbardziej niepojęty i niepokojący żywioł, jakim jest czas; żywioł wszechobecny i wszechpożerający, a nie dający się ogarnąć myślą, wzrokiem, dotknąć palcem, unieruchomić, zatrzymać. Muzyka strukturalizuje i do pewnego stopnia unieruchamia czas. Wystarczy tylko »się otworzyć« [...] być w muzyce całym ciałem i całym sobą. [...] Wtedy przestaje się być kimś. Wtedy jest się w żywiole czasu, ale ustrukturalizowanym, uporządkowanym w rytm i melodię, uczłowieczonym.”¹² Swoje znaczenie ma w tym też krótkość i intensywność przedstawień, rozbudzających zawsze najwyższe napięcie widza, pozwalających w oszalałym pomnożeniu wizualno-słuchowo-emocjonalnych wrażeń przeżyć intensywność chwili, bezmiar – w krótkim rozbłysku, w kropli czasu.

¹¹ J. Grotowski: *Tu es le fils de quelqu'un*. „Didaskalia” 2000, nr 39, s. 15.

¹² W. Pawluczuk: *Pójście za Graalem*. „Kontrasty” 1987, nr 2.

Forms of time in Gardzienice Theatre

S u m m a r y

In auto-thematical comment to the Gardzienice *Dziady* or *Gusta* – the words of Czesław Miłosz from *Poetical Treaty*, broadcast from one of the scenes – the significance of time problem, characteristic for the whole theatre work was revealed. The experience of time was important in all theatrical and para-theatrical actions of Gardzienice. It was expressed in nonformalised undertakings of Expeditions and Gatherings, as well as performances that followed them. In the Expeditions, both performed in eastern Poland and abroad, the meeting with other time occurred – the old rural culture. Bringing back what was ancient, preserved in the deepest group memory was for years the base of the Gardzienice practice. Their Expeditions and Gatherings form a creative practice in seeking the time that has passed, but is still frozen in songs, tales, and the remains of the old customs, combined with the elements of purposeful direction.

Different performances – *The Evening Performance*, *Sorcery*, *Carmina Burana*, *Metamorphoses* – allow us to notice important relativity, periodicity, the human being plucked out from historical time and putting him into universal time. They are a negation for the linear time and evoke “eternal now”, they put the life contrasts together and bring out contrastive phenomena, they unite different traditions.

Zeitvariante im Theater Gardzienice

Z u s a m m e n f a s s u n g

Im Kommentar zu dem von Theater Gardzienice vorgeführten Stück *Totenfeier*, oder *Hexerei* – in Czesław Miłosz's Worten von seinem *Poetischen Traktat*, die in einer Szene erschallen, ist die Bedeutung der für dieses Ensemble charakteristischen Zeitproblematik zum Ausdruck gekommen. Die Zeitempfindung hat in allen Teater- und Paratheatervorstellungen von Gardzienice schon immer große Rolle gespielt, wovon sowohl informelle Expeditionen als auch deren Kulminationen, Versammlungen und noch andere Vorführungen zeugen können. Während der Expeditionen auf ostpolnische und ausländische Gebiete kam es zum Treffen mit anderer Zeit – mit alter dörflicher Kultur. Wiederbelebung des Alten und dessen Bewahrung im gemeinschaftlichen Gedächtnis waren zwar seit Jahren eine feste Grundlage der Arbeit von der Truppe. Expeditionen und Versammlungen von Gardzienice gehören zur Kunstpraxis, die die Suche nach vergangener, immer noch in Liedern, Erzählungen und Sitten behaltener Zeit zum Ziel hat.

Spektakel dagegen – von *Abendspektakel* über *Hexerei*, *Das Leben von Protopop Anwakum* bis zu *Carmina Burana* und *Metamorphosen* – ermöglichen, die für dieses Ensemble wesentlichen Zeiteigenschaften wahrzunehmen: Verhältnismäßigkeit, Regelmäßigkeit, „Aushülsen“ des menschlichen Lebens aus der historischen Zeit und dessen Unterbringung in universeller Dimension. Das widerspricht dem linearen Zeitverlauf, ist eine Evokation des „ewigen Jetzt“, Verbindung von Lebenskontrasten und Herausbekommen von gegensätzlichen Erscheinungen als auch Kommassation von verschiedenen Traditionsquellen.