



10/2011 (20)

Lilianna Dorak-Wojakowska

Akademia Ignatianum w Krakowie
Instytut Kulturoznawstwa

***Od roli do posłannictwa.
Włodzimierza Staniewskiego
praktykowanie teatru***

STRESZCZENIE

Artykuł ten opisuje jeden z aspektów twórczości teatralnej Włodzimierza Staniewskiego, założyciela i twórcy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, jednej z ważniejszych placówek artystyczno-badawczych w Polsce. Teatr Włodzimierza Staniewskiego ma na swoim koncie kilka znaczących produkcji teatralnych, które są efektem szerokiego programu badawczego, na który składają się Wyprawy, Zgromadzenia i Przedstawienia. To, co wyróżnia twórczość Staniewskiego, to misyjny charakter pracy jego zespołu. Jest to misja artystyczna, niemniej z takim poświęceniem wypełniana, że urosła ona dziś do rangi posłannictwa kulturalnego. Złożyły się na nią kulturotwórcze inspiracje Staniewskiego służące powiązaniu refleksji naukowych z praktyką poszukiwań teatralnych. W praktyce działania te polegają na odkrywaniu rodzimej kultury ludowej, czy też „kultury tubylczej”, jak chętnie nazywał ją sam Staniewski, postrzeganej jako sprawdzian odbioru żywego materiału, który można artystycznie przetwarzać i w nim poszukiwać źródeł aktorstwa. Autorka niniejszego artykułu przedstawia zagadnienie teatru i aktorstwa w świetle romantycznej idei powrotu do natury, będącej dziś przypomnieniem o „ekologicznej” powinności kultury współczesnej wobec ziemi rodzimej, zwanej też „ziemią ojców”. Według Staniewskiego wszelkie środki wyrazu wywodzą się lub pozostają w ścisłym związku z muzycznością ziemi. Muzyczność jest sposobem odczuwania świata, a zarazem jest jego cechą wewnętrzną, w tym sensie jest ona czymś, co jest blisko ducha. Kształtuje ona człowieka, jego odczuwanie, a nawet myślenie, kształtuje tym samym aktora. Aktorzy teatru Staniewskiego odwołują się do tradycji rozumianej jako bezpośredni kontakt z ludźmi, mieszkańcami środowisk wiejskich, z których sposobu bycia, zachowania, działania, a nawet twarzy można wyczytać znaki kultury. Teatr Staniewskiego określany jest dziś jako teatr ożywionej w przestrzeni pieśni. I choć obecnie Włodzimierz Staniewski i jego zespół czerpią inspiracje z kultury antycznej, to głównym ich celem jest próba odpowiedzi na pytanie, jak żyć, jak postępować wobec drugiego człowieka i innej kultury. Na tym też polega posłannictwo tego teatru – jest nim kultywowanie tego, co niesie z sobą organiczne powiązanie twórczości teatralnej z naturą i całym obszarem międzykulturowej wymiany.

→ **SŁOWA KLUCZOWE** – TEATR, ROLA, PROTOTEATR, PARATEATR, RYTUAŁ,
ETNOORATORIUM, ETNOLOGIA, ANTROPOLOGIA
TEATRU

SUMMARY

From Role to Mission. Włodzimierz Staniewski's Theatre Practising

The article describes one of the aspects of Włodzimierz Staniewski's theatre work. He was the founder and creator of "Gardzienice" Centre for Theatre Practices, one of the most important artistic and research institutions in Poland. Włodzimierz Staniewski's theatre has several significant theatre productions to his credit. They result from a comprehensive research programme which consists of Expeditions, Gatherings and Performances. What distinguishes Staniewski's work is the missionary nature of his team's work. It is an artistic mission, nevertheless performed with such sacrifice that it has assumed the proportions of a cultural mission. It resulted from Staniewski's culture-forming inspirations aimed at connecting scientific reflections with the practice of theatre search. In practice, these activities involve discovering native folk culture, or "indigenous culture, as Staniewski himself used to call it, perceived as a test of the reception of live material, which can be artistically processed and searched for the origins of acting.

The author of this article presents the problem of theatre and acting in the light of the Romantic idea of returning to nature, currently reminding of the "ecological" obligation of contemporary culture towards the homeland, also called "the land of the forefathers". According to Staniewski, all means of expression derive from or remain in close connection with the musical nature of the land. The musical nature is a way of feeling the world, and at the same time its internal characteristic, in this sense it is something close to the spirit. It shapes man, his feeling, and even thinking, thus shaping an actor. The actors of Staniewski's Theatre refer to tradition understood as direct contact with people, country dwellers, whose manner, behaviour, actions, and even faces reveal the signs of culture.

Staniewski's Theatre is currently defined as the theatre of a song revived in space. And although today Włodzimierz Staniewski and his team draw inspirations from ancient culture, their main aim is still an attempt to answer the question about how to live, how to deal with people and other cultures. And this is also the mission of his theatre – i.e. cultivating all that is carried by the organic connection between theatre work and nature as well as the whole area of intercultural exchange.

→ **KEYWORDS** – THEATRE, ROLE, PROTO-THEATRE, PARATHEATRE, RITUAL,
ETHNO-ORATORIO, ETHNOLOGY, THEATRE ANTHROPOLOGY

Teatrowi jak i całej kulturze potrzebne są środki wyrazu pozwalające ludziom „czytać się wzajem” na podstawowym, człowieczym poziomie. Na pewno nie są to środki technologiczne. W teatrze są to praktyki ciała, głosu, wzajemności, stosunek do przestrzeni... Są to praktyki otwartego przejawiania się naszego istnienia. Ja nazywam je praktykami teatralnymi, stąd Ośrodek Praktyk Teatralnych¹.

Człowiek żyje, odgrywając różne role – może to być rola ojca, matki, nauczyciela, przyjaciela, kapłana. Konstruujemy poczucie samych siebie, odgrywając role zaobserwowane u naszych rodziców; rozwijamy własną tożsamość, naśladując postaci odgrywane przez starsze rodzeństwo, przyjaciół, rywali, nauczycieli, wrogów i bohaterów. Gra jest odruchem, mechanizmem umożliwiającym rozwój i przetrwanie. Declan Donnellan nazwał ów pierwotny instynkt odgrywania „pierwszą” naturą człowieka². Rola stanowi przedmiot gry aktorskiej. Jest ona owocem zabiegów aktorskich prowadzących do stworzenia żywej, lecz umownej rzeczywistości scenicznej wykreowanej w tworzywie własnej osobowości i własnej cielesności aktora³.

W teatrze tradycyjnym wszelkie poszukiwania aktora i proces przygotowania do roli są częścią pracy niewidocznej, podczas gdy przedstawienie jest elementem pracy widocznej. Jest ono końcowym rezultatem długiego procesu pracy aktora nad sobą, podczas której dokonuje on aktu samorealizacji, czyli w pewnym sensie odnalezienia samego siebie w tym, co czyni. Zadaniem aktora jest napełnianie za każdym razem na nowo w trakcie spektaklu odgrywaną postać życiem. Dlatego też musi on nie tylko doskonale władać swoim instrumentem i materiałem, lecz także wolą twórczą oraz umiejętnością wywoływania w sobie bez trudu i w każdej chwili potrzebnej mu gamy uczuć. W procesie twórczym aktora tkwi istota teatru. Jak pisał Aleksander Tairow:

Istotą teatru zawsze było działanie, którego jedynym wyrazicielem niezmiennie był aktywnie działający człowiek, to jest aktor. W istocie – w każdej innej sztuce artysta jako osobowość

¹ *Odczynianie świata. Rozmowa Włodzimierza Staniewskiego ze Zbigniewem Taranienką*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 47.

² Por. D. Donnellan, *Aktor i cel*, przekł. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Kraków 2009, s. 9, 10.

³ Por. A. Hausbrandt, G. Holoubek, *Rola i jej granice*, w: tychże, *Teatr jest światem*, Kraków 1986, s. 48.

twórcza, materiał i samo dzieło sztuki, które jest ukoronowaniem procesu twórczego, są od siebie oddzielone, przy czym instrument, materiał i samo dzieło znajdują się na zewnątrz, to jest poza osobowością twórcy i tylko w sztuce aktor i osobowość twórcy, i materiał, i instrument, i samo dzieło sztuki związane są organicznie w jednym i tym samym obiekcie i nie są w stanie oderwać się od siebie⁴.

Niezależnie od typu teatru opanowanie roli przez aktora, wcielenie się w postać to akt tworzący uczucia, wierzenia, możliwe wzruszenia zbiorowe. Zadaniem aktora jest pobudzenie do życia czegoś, co jest w człowieku uśpione, podświadome. Jak to określił Gustaw Holoubek:

Rola sceniczna stanowi dzieło umysłu, a nie serca. Jest produktem koncepcji intelektualnej, a nie impulsu emocjonalnego. Powstaje w wyniku skrupulatnych studiów nad skomponowaniem w jedną zborną całość wszystkich szczegółowych inspiracji towarzyszących jej narodzinom, poczynając od cech fizycznych aktora, a kończąc na jego właściwościach psychicznych⁵.

W ten sposób tworzona postać sceniczna jest świadomie sterowaną rolą, nad którą aktor w pełni panuje i włada widownią. Rola teatralna jest przede wszystkim rodzajem wyczerpującej człowieka biologicznie emocji intelektualnej. Akt twórczy aktora jest zawsze aktem ofiary wobec widowni i dla widowni. Stwierdzenie to kryje jednak w sobie głębszą prawdę, jako że akt twórczy aktora jest aktem zbiorowym, który od postawy oczekiwania po pełne uczestnictwo we wspólnym zdobywczym działaniu za pośrednictwem przedstawienia teatralnego – dzięki aprobacie czy choćby zwyktemu zainteresowaniu widzów – urzeczywistnia w historii obraz osoby ludzkiej zakorzeniony w społeczeństwie. Na ten aspekt teatru zwrócił uwagę już Fryderyk Schiller:

Akt grania i przedstawiania postaci wyobrażonych, stworzonych przez literaturę, jest aktem pozytywnej kreacji zbiorowej na takich samych zasadach jak inne działania danej społeczności. Zbiorowości doświadczają tu takiego obrazu osoby ludzkiej, który zawiera całokształt potencjalnych form doświadczenia i wolności związanych z typem i rodzajem społeczności. Wcielenie w rolę jest aktem kreacji. Poprzez opanowanie obdarzonych

⁴ A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przekł. J. Ludawska, wstęp J. Koenig, Warszawa 1978, s. 63-64.

⁵ A. Hausbrandt, G. Holoubek, *Rola i jej granice*, art. cyt., s. 55.

ładunkiem uczuciowym postaci ze sfery wyobraźni dokonuje się w nim „estetyczne wychowanie człowieka”⁶.

Z nieco innej strony ów proces powstawania roli aktorskiej opisuje Włodzimierz Staniewski, założyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” – zdaniem Richarda Schechnera – jednej z najważniejszych na świecie grup eksperymentalnych i opartych na życiu wspólnotowym, uprawiających teatr⁷. Według Staniewskiego aktorski proces poznawczy oparty jest na „inteligencji serca”. Aktor gardzienicki dąży w spektaklu do osiągnięcia zwielokrotnionych stanów obecności, by dawać sobie radę z wieloma rzeczywistościami równocześnie. Tego typu podejście do roli ponownie jednoczy aktora z procesami instynktownymi i zaprasza widza do doświadczenia rezultatów tego procesu, nie samym intelektem, lecz wszystkimi zmysłami⁸. Przekonanie Staniewskiego co do wagi zmysłowości w odbiorze i odtwarzaniu natury i kultury ukształtowało się pod wyraźnym wpływem Adama Mickiewicza. Praca etnograficzna autora *Dziadów* oznaczała odkrycie i celebrowanie wartości starej słowiańskiej kultury ludowej, którą to kulturę Mickiewicz uznał za źródło mogące odrodzić tożsamość kulturową własnego kraju. Na wiele sposobów Staniewski odwoływał się w swojej praktyce teatralnej do tej idei. Twierdził, iż interesuje go gra aktorska oparta na faktach:

Obchodzi mnie aktor, który powoduje fakty. O wiele bardziej wolę słowo *causer* od słowa aktor (...). Po polsku sprawca oznacza drobnego przestępcę (...) kogoś, kto coś zrobił, kogoś kto spowodował coś odbiegającego od zwyczajności i co ma konsekwencje (...). Aktor powinien być kimś, kto się rozgląda wokół po to, by spowodować fakt o pewnych konsekwencjach, a nie kimś, kto tylko wymawia tekst⁹.

⁶ J. Duvignaud, *Postaciowanie*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 746. Por. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przekł. J. Prokopiuk, w: tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.

⁷ Por. A. Hodge, *Włodzimierz Staniewski: „Gardzienice” i aktor naturalizowany*, przekł. A. Wyka, „Dialog” 2003, nr 5, s. 109.

⁸ Por. tamże, s. 125.

⁹ *Gardzienice, Poland, Włodzimierz Staniewski in Conversation with Peter Hulton*, red. D. Hulton, Exeter 1993. Por. A. Hodge, *Włodzimierz Staniewski: Gardzienice i aktor naturalizowany*, dz. cyt., s. 114.

W takim ujęciu „sprawca” to ktoś, kto coś uczynił, za co ponosi konsekwencje. Termin ten oddaje także specyfikę działań teatralnych Staniewskiego. Wiąże się on ze szczególną misją teatru i aktorstwa polegającą na rozpoznawaniu najwyższych wartości ludzkich. Ponadto o specyfice teatru Staniewskiego świadczą nie tyle same przedstawienia, które nie są jedynym ani nawet najważniejszym elementem praktyki teatralnej gardzienickiego zespołu, lecz takie formy działalności artystycznej jak Wyprawy i ich kulminacyjna część – Zgromadzenia. Spektakl jest tylko jedną z części Zgromadzenia. Aktorzy traktują przedstawienie jako dar, w zamian za który prosi się o dar widzów: o regionalne pieśni, tańce, opowieści itd. Pieśni gardzieniczian przywiezione z różnych zakątków kraju i świata przeplatają się z pieśniami gospodarzy, tworząc sytuację rzeczywistego dialogu. Za swój najcenniejszy dar zespół Staniewskiego uważa nie spektakl, lecz „żywą obecność”, umiejętność słuchania i opowiadania, otwartość i chłonność. W czasie Wypraw Staniewski wybierał widzów, którzy sami byli twórcami. Aktorzy rezygnowali z przywileju wyłącznego sprawowania tej roli. Asymetryczna w tradycyjnym modelu teatru relacja aktor – widz zamieniała się wówczas w relację symetryczną. Aktorzy pod wpływem reakcji widzów modyfikowali swoje działanie i niejednokrotnie przebudowywali sytuacje sceniczne. Takie zabiegi nazywa Staniewski „naturalizacją spektaklu”¹⁰. Naturalizacja polega na ciągłym sprawdzaniu i dopasowywaniu relacji z partnerem, widzom i przestrzenią do nowych warunków. Przy czym nie chodzi tu o prowokowanie widzów do wzięcia bezpośredniego udziału w spektaklu, lecz zwrócenie się do takich widzów, którzy są samodzielnymi twórcami – pieśniarzami, gawędziarzami – i zachęcenie ich do wystąpienia na Zgromadzeniu. Dzięki temu nie tylko aktorzy zbierają szczątki ginącej kultury, ale też aranżują autentyczny dialog z widzami i przekazują im czasowo rolę nadawcy. Jak pisał Zbigniew Taranienko, ów kontakt aktorów Staniewskiego z widzom opiera się na zasadzie wzajemności:

Rzecz nie w tym, by pokazać, co w duszy gra, ale w tym, by słuchać tego, co gra naokoło – w ludziach, w przyrodzie – i dopiero w odniesieniu do tego – działać, tworzyć¹¹.

¹⁰ Por. A. Zawrzykraj, *Widz jako twórca*, „Dialog” 2003, nr 5, s. 130.

¹¹ Tamże, s. 131.

Według Staniewskiego na tej samej zasadzie co proces naturalizacji spektaklu dokonuje się proces naturalizacji aktora poprzez kontakt aktorów ze środowiskiem naturalnym i kulturami tubylczymi. Źródłem holistycznego aktorskiego rozumienia pracy artystycznej jest symbioza zasad muzyczności i wzajemności. Na zasadzie wzajemności oparta jest ideowa podstawa pracy zespołu Staniewskiego. Wzajemność ważna jest w relacjach: aktor – reżyser, aktor – aktor, aktor – chór, aktor – muzyk, aktor – widz, uczestnik Wyprawy – autochton, uczestnik Zgromadzenia – osoba zaproszona na Zgromadzenie. Wzajemność stoi w opozycji do eksploatacji, wykorzystywania partnerów. Wzajemność realizowana jest w spektaklach jako „przychodzenie do siebie” (wzajemne zbliżenia bohaterów). Podstawą wzajemności w działaniach aktorskich jest głęboka znajomość partnera, umiejętność „czytania go”, bezustanne kierowanie na niego swojej uwagi. Umożliwia to grę w zbiorowości, w grupie, bez burzenia indywidualności. W ten sposób aktorzy osiągają „stan skupienia” potrzebny do realizacji celów aktorskich. Wzajemność rozumiana jako gotowość na spotkanie drugiego człowieka jest warunkiem Zgromadzenia. Zaufanie i zrozumienie wynikające z wzajemności jest istotą Wypraw.

Na bazie tych doświadczeń, które zapoczątkowały Wyprawy, powstawały pierwsze przedstawienia teatru Włodzimierza Staniewskiego. Prowadziły one do aktu twórczego, który sam Staniewski nazwał „odczynianiem świata”:

Odczyniać można śpiewając, grając na instrumencie, wykonując działania ruchowe, pisząc czy „krzycząc na niebo”. Odczynianie jest wtedy, kiedy człowiek spełnia się w danym akcie, ale również wtedy, kiedy wszystkie swoje siły pobudza do trudu, który jawi mu się jako coś nie do udźwignięcia; zadanie ponad siły¹².

Dzięki odczynianiu – jak mówił Staniewski – każde powtórzenie może być żywe, może być, przy ścisłym odtworzeniu partytury, zdarzeniem – za każdym razem nowym dla aktorów. Wzmacnia ono technikę, a równocześnie każe wchodzić w głąb¹³. Oznacza to także, iż każde dotarcie do źródeł musi poprzedzać wysiłek. Toteż aby dostać się do Gardzienic, wsi,

¹² *Odczynianie świata*, art. cyt., s. 46.

¹³ Por. tamże, s. 46.

w której znajduje się siedziba teatru Włodzimierza Staniewskiego, należy osobiście wybrać się w podróż. Staje się ona dla przyszłego odbiorcy spektakli swego rodzaju wyprawą, kulturową inicjacją. I nie chodzi w tym wysiłku jedynie o wzbogacanie teatru, ale przede wszystkim o szukanie własnej tożsamości, szukanie siebie samego.

Na temat powstania Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, które swą nazwę przyjęło od miejscowości udzielającej zespołowi stałej gościny, pisano już wielokrotnie¹⁴. Jedni szukają w „Gardzienicach” rytuału, inni sekty religijnej, a jeszcze inni rozprawiają o estetyce spektakli. Wielu nieporozumień co do określenia specyfiki tego teatru dostarczają komentarze reżysera i dyrektora „Gardzienic” – Włodzimierza Staniewskiego, który w swoich wypowiedziach, objaśnieniach, wprowadzeniach czy wreszcie wywiadach bardzo sugestywnie, aczkolwiek przekonująco celowo nie dopowiada niczego do końca. Wieloznaczność wypowiedzi założyciela „Gardzienic” często zaciemnia zamiast rozjaśniać obraz jego twórczości teatralnej. Na przykład Staniewski podkreślał, że nigdy nie dążył do stworzenia trwałego zespołu. Utrzymanie tego samego składu zespołu nie było jego celem. Mówiąc o swoich aktorach, używa terminu konstelacja. Nie chodziło zatem o zespół, który przez lata, dzień po dniu budowałby swoisty monolit, lecz konstelacje ludzkie – zbiór różnych indywidualności. Konstelacja zostaje powołana do stworzenia konkretnego dzieła, albo raczej kolejne dzieło powstaje, gdy stworzy się odpowiednia konstelacja¹⁵. Tworzyły ją osoby, które były w „Gardzienicach” od początku powstania placówki: Henryk Andruszko, Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyżewski, Tomasz Rodowicz, Waldemar Sidor, Jan Tabaka, Wanda Wróbel, Mariusz Gołaj, Anna Zubrzycka, Elżbieta Majewska. Spora część osób z zespołu prowadzi do dziś różnorodne działania kulturowe.

¹⁴ Do ważniejszych monografii poświęconych historii i analizie spektakli słynnego już Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” należy znakomita książka T. Kornasia, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Kraków 2004 oraz Z. Taraniienki, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin 1997.

¹⁵ Por. T. Kornas, rozdz. VI. „Gardzienice” jako tradycja, w: tegoż, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, dz. cyt., s. 265.

Krytycy często wypowiadali się na temat teatru Staniewskiego, że jest to zespół z misją¹⁶. I tak jest faktycznie. Tworzą go ludzie, którzy uczestniczyli w Wyprawach, ale i ci, którzy w sposób systematyczny prowadzili refleksje nad kulturą, w tym nad teatrem. Poczynania Staniewskiego wyrosły z niepokoju, że zafascynowani rozwojem cywilizacji odrywamy się od źródeł naszej kultury, tracimy szansę poznania i zrozumienia własnych korzeni. I również z przeświadczenia, że umieranie naturalnych środowisk teatru wiedzie nieuchronnie do kryzysu tej sztuki. Tymczasem ten, kto był w Gardzienicach lub towarzyszył teatrowi w którejś z jego Wypraw poza stałą siedzibę do innych wsi, musiał odnieść wrażenie, że ma do czynienia z czymś więcej niż teatrem. Dla aktorów były to rytuały ich młodego życia, sankcjonowane wiecznotrwałością mitu starej kultury ludowej. Kultura ludowa, skromna, regionalna i bezpretensjonalna jest tak doświadczona, tak zakorzeniona w rytmie obecności, że nie potrzebuje nikomu nic narzucać. Przez to też zachowuje niezniszczalną spontaniczność i uniwersalność. Czerpanie z jej tradycji sprawia, że tworzenie spektakli poddawane jest rytmowi całej sekwencji świątowań: spektakli pokazów ćwiczeń, tańców, śpiewu, oprowadzania po okolicy, poczęstunku, pogawędek, spotkań, obcowania z tym, co wieczne w człowieku. Tak uprawiana działalność artystyczna staje się czymś więcej niż sublimacją artystyczną – staje się sublimacją religijną, swoistą alchemią¹⁷.

Opisanie i interpretacja działalności „Gardzienic” na podstawie obejrzanych spektakli w najlepszym razie byłyby niepełne, a nawet chybione, gdyż teatr ten należy do tych zjawisk artystycznych, które nie dają się łatwo sklasyfikować. Z kolei określenie teatru Staniewskiego mianem ośrodka badawczo-kulturowego umniejsza osiągnięcia artystyczne tej grupy, natomiast nazwanie „Gardzienic” po prostu teatrem zawęża horyzont działalności. Wyprawy, Zgromadzenia, Przedstawienia stanowią podstawowe elementy aktywności artystycznej zespołu Staniewskiego, nie wypełniają jej jednak całkowicie. Dlatego tak trudno w ramach skondensowanej objętościowo formie artykułu zawrzeć czy też zamknąć w słowach istotę pracy wciąż rozwijającego się teatru. Zamierzenia autora niniejszego artykułu są skromniejsze.

¹⁶ Por. L. Kolankiewicz, *Gardzienice. Ośrodek Praktyk Teatralnych*, Folder z Międzynarodowych Spotkań Teatralnych w Warszawie 1988.

¹⁷ Por. *Odczytanie świata*, art. cyt., s. 53.

Zajmować nas będzie rola kontekstu działalności artystycznej Włodzimierza Staniewskiego jako podstawowego źródła i aktywnego partnera jego teatru. A dokładnie, przyjrzenie się nieco już zapomnianemu aspektowi dokonań twórcy „Gardzienic”, który stanowi rozwinięcie szerokiego programu artystyczno-badawczego odwołującego się do środowiska wiejskiego i tradycji polskiej wsi.

We współczesnym świecie człowiek często zapomina o wartościach, jakie niesie dom, wspólny posiłek, obecność drugiego człowieka. Według Staniewskiego to obszar życia stał się obszarem teatru. Każdy człowiek spotkany na leśnej, polnej czy wiejskiej drodze może stać się tym samym uczestnikiem teatralnego zdarzenia. A co więcej, opowieść każdego człowieka może okazać się ważna zarówno w sensie kulturowym, jak i teatralnym (sięgającym do źródeł teatru). W tym kontekście dużo łatwiej zrozumieć sens praktyki teatralnej Staniewskiego i jego zespołu. Jej zasadniczy trzon stanowiły ekspedycje, które z czasem stały się podstawową metodą odradzania teatru. Dopiero mając gotową koncepcję Wypraw, Staniewski przystąpił do zakładania Ośrodka „Gardzienice”. Jak mówił Tomasz Rodowicz w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką:

Kierunek wytyczony przez Staniewskiego od początku był jasny: nasze poszukiwania zmierzały w stronę teatru. Nie mogła nam być znana ani kolejność etapów, ani sama koncepcja, ale sam punkt wyjścia został określony. Teatr miał się zrealizować poprzez Wyprawy¹⁸.

Wyprawy są spotkaniem ludzi i wzajemnym obdarowywaniem siebie pieśnią, tańcem, opowieścią, radością i smutkiem. Jest to także wydobywanie z mroków niepamięci jednej chociaż zwrotki zapomnianej pieśni, jakiegoś zdarzenia, które świadczyłoby o dawnej hierarchii wartości. W „Gardzienicach” – w zespole teatralnym – nazywają je *terra theatralis*¹⁹. Toteż we wszystkich formach teatralnych poczynań Staniewskiego najciekawsze wydają się zjawiska przestrzenne, które należy łączyć z kategorią przestrzeni otwartej, przestrzeni życiowej, z przestrzenią teatrowi nieznaną lub zaniechaną przez teatr. Na przestrzeń teatralną

¹⁸ Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 302.

¹⁹ Por. J. Majcherek, *Jak w zwierciadle*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 29.

składa się zatem to wszystko, co towarzyszy wędrowaniu: ludność, krajobraz, kultura, obyczaje, architektura. Według założeń twórcy „Gardzienic” wędrowanie to przede wszystkim „wyprawy ku ludziom”, ku poszukiwaniu spotkań i kontaktów z ludźmi żyjącymi z dala od wszelkich skupisk cywilizacyjnych. Ideę wędrowania trafnie ujęła Lidia Wójcik. Zdaniem tej badaczki:

Jeśli teatr dysponuje przestrzenią otwartą, niedookreśloną, daje człowiekowi (aktorom i widzom) szansę odnajdywania w niej własnych „miejsc świętych”²⁰.

A tym samym uprawianie teatru, czy szerzej praktyk teatralnych, staje się pierwszą lekcją w muzycznym, harmonijnym układaniu się jednostki z sobą i światem. Tak rozumiany proces twórczy to nic innego jak dialog z duchem miejsca [*genius loci*]²¹. Gdyż jak twierdził sam Staniewski:

Kultura rodzi się z obrazu, który nosimy w sercach – z naszego „skrawka ziemi”. Jako artyści wędrujemy przez świat w poszukiwaniu tych skrawków ziemi, w które możemy wpisać swoją obecność. Od czasu, kiedy zaczęliśmy się w nie wpisywać, rozpoczęliśmy dialog z przestrzenią, zaczęliśmy przedstawiać, tworzyć teatr²².

Taka postawa twórcza wynikała z ekologicznego nastawienia Staniewskiego, który ustosunkowując się do różnych koncepcji ekologicznych, podkreślał, iż istnieją na Ziemi miejsca o szczególnej sile oddziaływania, które mają swoją indywidualną charakterystykę, swoją istotę, a nawet treść. Jednak w odróżnieniu od większości zwolenników prądów ekologicznych, Staniewski połączył ich idee ze sferą ludzkiej duchowości. Ekologia według Staniewskiego to nie tylko suma praktycznych zabiegów służących zachowaniu naturalnego środowiska. Ekologia w ujęciu twórcy „Gardzienic” jest sztuką takiego zadomawiania się człowieka w przyrodzie, które przy poczuciu bliskiego z nią związku pozwala na wyzwolenie się wszelkich sprawczych mocy człowieka.

²⁰ Por. L. Wójcik, „Gardzienice”: już poza teatrem?, „Teatr” 1986, nr 1, s. 32.

²¹ Por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 352.

²² W. Staniewski, *The Ecology of the Spirit*, *New Theatre Quarterly* 29 [vol. VIII] 1992, por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 352.

A zatem rozszerza ludzką twórczość i duchowość, przez co służy teatrowi²³. Miejsca te nie stają się w praktyce miejscami kultu, lecz swoistymi katalizatorami fizycznych i duchowych reakcji, które znajdują swój wyraz w odgrywanych spektaklach.

Wyprawy i Zgromadzenia odsłaniają koncepcję teatru Staniewskiego, która wydaje się być bliska idei teatru ludowego Jędrzeja Cierniaka czy Mieczysława Limanowskiego w dążeniu do tego, by teatr był uroczystym zdarzeniem skupiającym ludzi dla osobliwych przeżyć i doznań, tak estetycznych, jak i religijno-moralnych. Istotę praktyki teatralnej upatruje Staniewski w odkrywaniu mitów i wykorzystywaniu ich znaczeń. Stąd w swoim teatrze wykorzystuje tkwiące w micie możliwości, reżyserując przedstawienia w oparciu o strukturę obrzędu. Dostrzega w mitach i ich obrzędowych formach funkcje społeczne, takie jak sprzyjanie procesom integracji społeczności (np. wiejskiej), budowanie poczucia tożsamości grupowej, spajanie wspólnoty. Mity stanowią środek czy sposób przywracania równowagi w relacji jednostki z przyrodą i społeczeństwem, działają na rzecz stabilności kultury, gdyż – jak pisał Bronisław Malinowski – „mit jest czynnikiem aktywnym, bezpośrednio związanym z prawie wszystkimi aspektami kultury”²⁴. Dlatego tak ważną rolę w praktyce teatralnej Staniewskiego odgrywa przywoływanie mitów za sprawą teatralizacji obrzędów. Z konstrukcji opartej na prawach obrzędu wynika afabularność i brak linearności w przebiegu zdarzeń, ale także ich muzyczność. Spektakle są przede wszystkim rozśpiewane, w muzyczne obrazy łączą się chóralne pieśni starocerkiewne, kołysanki śpiewane w jidysz i polskie zaśpiewy. Dramatyczne przesłanie, jakie zawierają przedstawienia i prace aktorów Staniewskiego, zwięźle określił Z. Taranienko, pisząc, iż aktor u Staniewskiego odpowiada na totalne wyzwanie świata – określa swoją postawę wobec organicznej natury, ludzkiej zbiorowości, drugiego człowieka, wreszcie wobec siebie samego. Aktorstwo tak rozumiane to nie tylko studiowanie roli, a potem jej odgrywanie, przedstawianie psychiki człowieka lub jego zachowań w rzeczywistych sytuacjach. To twórcza odpowiedź

²³ Por. tamże, s. 351-352.

²⁴ L. Wójcik, „Gardzienice”: już poza teatrem?, art. cyt., s. 32.

człowieka wobec „muzyczności ziemi” – jej rzeczywistej, organicznie odbieranej cechy²⁵.

Staniewski w swojej praktyce teatralnej nieustannie podkreśla, iż ludzki impuls twórczy powstaje w człowieku w uprzednim przeżyciu natury. Toteż za powinność i misję aktora uważa rozpoznawanie siebie w podróży – w wyprawie po to, co nieznanne w ludzkiej naturze. Na ten temat wypowiadał się wielokrotnie, przywracając kategoriom teatralnym dawną ich wagę, a zarazem rozszerzając przyjmowane współcześnie znaczenia. Jak choćby w takiej oto wypowiedzi:

Do teatru prowadzi przekroczenie pewnego pułapu możliwości zawartych w ludzkiej energii, w sile intelektualnej, w wywoływaniu i ukierunkowywaniu uczuć, a przede wszystkim – pewien stan skupienia, który jest właśnie stanem wezbrania twórczych mocy człowieka²⁶.

W praktyce oznacza to tworzenie spektakli w oparciu o wiązanie wątków kulturowych z muzyką, ale także konstytuowanie poczucia wspólnoty. Stąd podstawowym tworzywem i źródłem spektakli reżyserowanych przez Włodzimierza Staniewskiego jest muzyka natury, muzyka pierwsza albo raczej muzyczność²⁷, która kształtuje człowieka, jego odczuwanie świata, a nawet myślenie (kształtuje zatem i aktora). I nie chodzi tu o kategorie estetyczne, ale o to, jak muzyczność człowieka, jego muzyka wewnętrzna, wpływa na zdolność postrzegania zjawisk.

Staniewski, zakładając swój teatr, miał już jasną świadomość jego kształtu. Choć można by odnieść wrażenie, że reżyserując przedstawienia, operował raczej tak zwanym ciałem zbiorowym, że brak w nich było wyraźnych indywidualności. Jednak jak pokazuje dzisiejsza praktyka teatralna twórcy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, każda z wykreowanych przez aktorów tego teatru postaci posiada zawsze bardzo precyzyjną i rozbudowaną linię życia roli. Jest to rodzaj – jak twierdzi Staniewski – *principium individuationis*, czyli procesu indywidualizacji. W alchemii

²⁵ Por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 336.

²⁶ Zapis rozmowy z W. Staniewskim, 22.01.1994. Por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 339.

²⁷ Por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 48.

pod tym pojęciem rozumiano proces, czy też dochodzenie do umiejętności łączenia tego, co jest aktywnym udziałem w tak zwanej zewnętrznej rzeczywistości – w życiu społecznym – z odosobnioną pracą nad samym sobą, pracą kontemplacyjną²⁸.

W tak szerokiej perspektywie widział Staniewski teatr, który – jak to ujął Włodzimierz Pawluczuk:

Ma być prawdziwszy nie tylko od sztuki, która jest z zasady udawaniem, ale również od życia, które jest zafalszowane na inny sposób²⁹.

Zdaniem tego wieloletniego uczestnika Wypraw, Staniewski nie postrzegał nigdy teatru jako formy czy laboratorium do eksperymentowania z ludźmi, lecz jako instynktowną, przyrodzoną człowiekowi potrzebę i dobrą ludzką skłonność, równie naturalną jak chęć uprawiania ogrodu czy sadzenia drzew³⁰. Ten szczególnie sposób przeżywania natury, będący zarazem impulsem twórczym, sprawia, że w gardzienickich przedstawieniach pieśń staje się źródłem działań, źródłem gestów, ruchów aktorów i rytmu spektaklu. Pieśni – jak mawiają w „Gardzienicach” – są czynione. To czynienie pieśnią i gestami ciała wydaje się przede wszystkim domeną teatru. Ale niekiedy może stać się też domeną poznawania kultury. Muzyczność budowana na zasadzie przepływania strumienia głosu i ciszy służy budowaniu wartości przestrzennych. Muzyka wypełnia przestrzeń spektakli, obudowuje przestrzeń akcji, ale także wykracza poza nią, jest słyszalna również poza przestrzenią miejsca, w którym odbywa się przedstawienie. Tym samym Staniewski realizuje jedno z podstawowych założeń swojego teatru – zniesienie podziałów na to, co teatralne i poza teatrem. Najważniejsze jest to, co międzyludzkie, spotkanie „ja” i „ty”. W większości opracowań krytycznych niezwykle istotne w perspektywie teatralnej doświadczenie osobiste wyniesione z Wypraw przesłaniał etnograficzny aspekt pracy „Gardzienic”. Staniewski zauważył ograniczenia metodologiczne tej dziedziny wiedzy. Przyczynę podstawowej opaczności w badaniach nad kulturami tradycyjnymi upatrywał w odjęciu wizerunku człowieka od wizerunku jego ziemi. Opowiadał się za partnerską postawą

²⁸ Por. *Odczynianie świata*, art. cyt., s. 47.

²⁹ W. Pawluczuk, *Gardzienice wędrują do Laponii*, „Dialog” 1984, nr 8, s. 99.

³⁰ Por. tamże, s. 339.

wobec ludzi ze wsi, za koniecznością jej zachowywania. Ten specyficzny sposób poznawania kultury tradycyjnej bliski metodzie filozoficzno-artystycznej postulowanej przez Michaiła Bachtina wiązał się z artystycznym działaniem, a dokładniej z otwartą postawą wobec ludzi, przyjmowaną podczas Wypraw. Bachtin szukał w ludowości pewnej płaszczyzny uniwersalnej, podstawowej, świadczącej o autentycznym przeżywaniu świata. W ludowym żywiole, w żywiole karnawału szukał momentu zrzucenia masek i odsłonięcia ukrytej pod nimi prawdy o człowieku, o jego naturze, sile, potrzebach itd³¹. Staniewski, rozpoczynając swoją działalność teatralną, zaczął wcielać teoretyczne badania Bachtina w praktykę. Stąd też kwintesencją Wypraw było wyjście z wnętrza jednostki ku innemu człowiekowi – mówił o tym Staniewski w grudniu 1979 roku:

Wyprawa jest sposobem życia. A w niej podstawową wartością jest teatr. Teatr jest sposobem manifestowania nas samych. Wynika stąd wiele podstawowych obowiązków. Na przykład konieczność odpowiedzi na oczekiwanie ludzi – tego, tego i tego człowieka. Nie jest to oczekiwanie na formy estetyczne, ale na coś większego – na rodzaj daru. Ten rodzaj daru – to żywa obecność. Trzeba być obecnym w każdym calu. Trzeba umieć słuchać i umieć odpowiadać³².

Widz wiejski najchętniej uczestniczy w zdarzeniu teatralnym wówczas, gdy może być współpartnerem aktora, odpowiadać na jego zaczepki, pozwolić się wyśmiewać z siebie, ale także mieć prawo wyśmiania aktora. Toteż działania ściśle teatralne, to znaczy przedstawienia, są fragmentem większej całości, są raczej środkiem niż celem samym w sobie. Stąd mówiąc o „Gardzienicach”, trzeba pamiętać, że dzieje się tu coś więcej niż tylko to, co teatralne. Jak pisze Janusz Majcherek – jest to projekt kulturowy, związany tyleż z teatrem, co z antropologią, muzykologią, filozofią kultury, słowem – z nową humanistyką³³. Nie sposób się z tą opinią nie zgodzić. To wszystko odróżnia zespół od realizacji teatru tradycyjnego (a więc takiego teatru, który przedstawia

³¹ Por. M. Fogler, *Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” jako przykład działalności hermeneutycznej w teatrze*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001, nr 1-4, s. 362.

³² A.N. Mineyko, *Pojednanie życia i teatru*, „Teatr” 1981, nr 1, s. 21.

³³ Por. J. Majcherek, *Jak w zwierciadle*, „Teatr” 1991, nr 12, s. 30.

napisany dramat bądź scenariusz teatralny, wystawia go wśród teatralnych dekoracji na wyraźnie wyodrębnionej przestrzeni scenicznej). Teatr tradycyjny czerpie z życia zdarzenia po to, by je przetworzyć na język teatru i pokazać publiczności jako zamknięte (na czas przedstawienia wyodrębnione z życia) dzieło sztuki³⁴. Teatr Staniewskiego ani na chwilę nie opuszcza przestrzeni życiowej. Podczas Wypraw i teatr, i życie trwają jednocześnie, są zintegrowanym, jednym „żywiołem”. Wynika to z założeń programu Staniewskiego:

Wszystkie inicjatywy Ośrodka mają jednej wspólny cel: znalezienie formy teatru wywodzącego się z tradycyjnych, ludowych praktyk teatralnych, opartego na zasadach i etyce pracy zawodowej zrodzonej z autentycznych potrzeb twórczych, pasji pełnego istnienia poza zrutynizowanymi, sformalizowanymi kanonami³⁵.

Program ów polega na umiejętnym zespoleniu doświadczeń tak zwanego teatru postmodernistycznego, zwłaszcza w dziedzinie ekspresji ciała i głosu, z żywym dziedzictwem pieśni ludowej, odkrywanych i przyswajanych przez Ośrodek Praktyk Teatralnych od początku jego założenia (od 1977 r.). Wiąże się on ściśle z podstawową praktyką teatralną „Gardzienic”, do której należą: Wyprawy, Zgromadzenia, naturalizowanie spektaklu, wzajemność, muzyczność, a więc pojęcia, które już weszły na trwałe do słownika tego teatru. Proces neutralizowania gry (działania, akcji) w trakcie Wypraw, na bazie których powstawały pierwsze „kompozycje teatralne”, określa główny nurt działań Staniewskiego:

Poetyka Wypraw określa aspekty artystyczne i organizacyjne naszych prac w Przestrzeni Otwartej (alternatywnie do miejskiej – Przestrzeni Zamkniętej). Motywem przewodnim jest pochód, marsz, orszak posuwający się polnym gościńcem, leśną przesieką, środkiem wsi... Pochód to też wyzwanie artystyczne, które może mieć swoje napięcie dramatyczne (*dramatos* – działanie, akcja). Orszak może posiadać zamyśloną konstrukcję, scenariusz działania. Treść wnoszą dołączający do niego ludzie. Każdy może być tutaj protagonistą; w tym co artystyczne i poza-

³⁴ Por. A.N. Mineyko, *Pojednanie życia i teatru*, art. cyt., s. 22.

³⁵ W. Pawluczuk, *Wyprawa, opisanie poczynań „Gardzienic”*, „Dialog” 1980, nr 6, s. 101.

artystyczne. Czas Wypraw wymazuje w zasadzie granicę między czynnościami powszednimi a czynnościami artystycznymi³⁶.

Same Wyprawy można by nazwać „wędrówką, aby spotkać”, gdyż najistotniejszą ich treścią i wydarzeniem najdonioślejszym jest właśnie spotkanie z mieszkańcami wsi. Poprzedza je z dużą uwagą realizowany wstępny etap, tak zwane oswajanie. Oswajanie rozumiane tak, jak to opisał Antoine de Saint-Exupéry; jako przyjmowanie odpowiedzialności za tych, których oswoiliśmy, ma w tym przypadku sens szczególny. Zanim wyjdzie się na spotkanie z miejscową ludnością, trzeba z powrotem nauczyć się być sobą. Etap osvajania się wzajemnego przebiega równoległe z oswajaniem się z terenem, okolicą. Wszyscy biorą udział w próbach spektaklu, w samym przedstawieniu i spotkaniu po nim. To „oswajanie” tradycji, ludowości ma charakter twórczy, a nie odtwórczy. Jest to przekładanie tego, co wydaje się archaiczne i skostniałe, z czego chętnie zazwyczaj robi się skansen czy cepeliadę, na język inscenizacji teatralnej, na język sztuki, o tyle bliższy współczesnemu człowiekowi, że operujący rozpoznawalnymi narzędziami i symbolami. Nie chodzi jednak wyłącznie o „inspirację kulturą ludową”, ale o budowanie pomostu pomiędzy tradycją a współczesnością, o szukanie ducha dziejów, tego, co wspólne. Na przykład ważne jest nie tylko wierne odtworzenie zasłyszanej pieśni, ale również uchwycenie techniki śpiewu, która wytworzyła się w kulturze ludowej, tradycyjnej, ale także w antyku w sposób naturalny, a nie wyuczony. W ten sposób poszukuje się metaznaczenia muzyki. Staniewskiemu nie chodzi o walory estetyczne muzyki lub treści zawarte w słowach pieśni, ale o jej funkcję sprawczą, wspomagającą działanie, o zawarty w niej potencjał energetyczny³⁷.

Na wyjątkowość gardzienickich spotkań z mieszkańcami wsi złożyły się doświadczenia i inspiracje Staniewskiego wyniesione z Instytutu Laboratorium Grotowskiego oraz znamiennej dla awangardy lat sześćdziesiątych zasady ciągłego bycia w drodze dosłownie i w przenośni. Jednak aktorstwo w teatrze Staniewskiego odbiega od solennej metody wcielanej przez aktorów teatru Jerzego Grotowskiego. Bliższe jest w swoich założeniach

³⁶ W. Pasternak, *Bractwo „Gardzienice”*, „Dialog” 1980, nr 6, s. 121.

³⁷ Por. M. Fogler, *Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” jako przykład działalności hermeneutycznej w teatrze*, dz. cyt., s. 363-364.

działaniom o charakterze terapeutycznym. „Gardzienice” zajmują w tym pejzażu miejsce szczególne. To, co proponują, jest jednocześnie najbardziej terapeutycznym teatrem i najbardziej teatralną terapią, pozbawioną przy tym podstawowej wady obu tych sposobów działania. Jest to konkretnie. Zgromadzenie Wieczorne, które kończy etap osławiania, a niekiedy już w całości bywa spotkaniem, ma charakter wspólnej improwizacji, rozmowy, wspólnego śpiewu. Zespół utrzymuje potem trwały kontakt z mieszkańcami wsi, które już raz odwiedził, nieograniczony tylko do wypraw³⁸. W zależności od topografii powstały na bazie Wypraw spektakl za każdym razem jest innym widowiskiem.

Pomimo głębokich przemian drogi twórczej Staniewskiego od momentu rozpoczęcia działalności etos Wypraw wciąż pozostaje ważnym elementem pracy nad każdym przedstawieniem. Polega on na powtarzaniu w przedstawieniu niektórych naturalnych gestów ludzi ze wsi, sposobu zachowania ciżby, używaniu jako rekwizytów starych przedmiotów, które znaleziono po wsiach. Ale są to tylko znaki tego, co jest w życiu. Celem jest nawiązanie ścisłych stosunków z miejscową ludnością, poznanie jej obyczajów, nawiązanie organicznej więzi z krajobrazem, architekturą. Dążenie to pozwala cementować poczucie autentycznej, nieformalnej wspólnoty między aktorami i uczestnikami artystycznego wydarzenia. Idealnym medium dla tworzenia ludzkiej wspólnoty jest według Staniewskiego – pieśń. Czyniąc pieśń, buduje się wspólnotę i osiąga się „efekt bliskości”, ponieważ pieśń bierze początek z centrum emocjonalności i ku emocjonalności zmierza. Tym samym z czynienia pieśni rodzi się teatr. Idee te sprawdziły się w praktyce. Dzięki Wyprawom Staniewskiemu udało się wcielić w życie swój manifest i znaleźć „nowe środowisko naturalne teatru”.

Nowe środowisko naturalne teatru – pisał Staniewski w 1979 roku – to w naszym doświadczeniu: opuszczenie miasta, opuszczenie nie tylko budynku teatralnego, ale i ulicy miejskiej, odwołanie się do ludzi nieskażonych rutyną zachowań ani wyuczonym, wymodelowanym sposobem odbioru i szablonową skalą ocen, wyjście w przestrzeń teatrowi nieznaną lub przestrzeń zaniechaną³⁹.

³⁸ Por. W. Pasternak, *Bractwo „Gardzienice”*, art. cyt., s. 125.

³⁹ W. Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, „Le Théâtre en Pologne” 1980, nr 1.

Oznaczało to nie tylko wyprowadzenie teatru na wieś, ale przede wszystkim czerpanie z naturalnego środowiska ludowego, otwartej przestrzeni, filozofii i mentalności ludzi żyjących w tej przestrzeni, ich sztuki, która nie jest „sztuczna”, wysublimowana, ale jest zbiorową pamięcią. Staniewski wybrał wieś jako „naturalne środowisko teatru”, wiedząc, jak bardzo przyroda sprzyja twórczości i jej odbiorowi. Dzieje się tak choćby przez to, że włącza człowieka w naturalne struktury – ważniejsze i szersze od własnego „ja”. Na ten aspekt twórczości teatru Staniewskiego zwrócił uwagę Zbigniew Taranienko:

Przestrzeń „organicznego teatru przyrody”, wypełniona różnymi zjawiskami, a także życiem roślin i zwierząt, pozwala na uchwycenie właściwej miary między człowiekiem i światem, umożliwia zachowanie dystansu wobec pośpiesznego biegu cywilizacji. Pobudza wyobraźnię, skłania do rozważań, stymuluje rozwój duchowy. Wzmacnia impulsy własnej twórczości⁴⁰.

Wyprawy nie miały na celu wędrowania w poszukiwaniu Ziemi Obiecanej, nieskażonej natury bądź też w poszukiwaniu nowego miejsca gry i nowej publiczności. Przeciwnie, poszukiwanie miało na celu docieranie do enklaw kulturowych, do miejsc, w których jeszcze pamięć zbiorowa funkcjonuje w sposób naturalny. Docieranie do takich miejsc na ziemi, w których ludzie – jak pisał Staniewski – zachowali specyficzną więź ze środowiskiem naturalnym, miejsc, w których wiąże ludzi pewien rodzaj wzajemności z ziemią i w których istnieją jeszcze gesty kulturowe, na przykład zgromadzenia, pieśni, gesty ciała, gesty głosu, indywidualne gesty pracy⁴¹. Poszukiwanie takich miejsc opisał, posługując się adekwatną dla działalności teatru Staniewskiego figurą stylistyczną, Wojciech Dudzik:

„Gardzienice” nie jeżdżą z teatrem na wieś, żeby pokazywać sztuki i śpiewać ludziom ich własne pieśni. Jeżdżą, aby na swój sposób, tak jak to potrafią (...) uprawiać rolę. Podczas tak zwanych rekonesansów, kiedy dwoje lub troje członków zespołu przybywa do danej społeczności i żyje z nią przez jakiś czas, zbierają ziarno na zasiewy. Potem następuje ów siew; okres prac

⁴⁰ Z. Taranienko *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 18.

⁴¹ Por. W. Staniewski, *O Wyprawie do Laponii – inaczej*, „Dialog” 1984, nr 8, s. 107.

wewnętrznych, pielęgnowanie młodego, dojrzewającego powoli zboża i przygotowywanie do żniw, na które wszyscy wracają na wieś. Tak rodzi się Wyprawa, wspólne żniwa mające dowieść, że ziarno nie zostało zmarnowane, że gardzienicka teatralna uprawa roli dała plon, nową pszenicę, z której podczas wiejskiego Zgromadzenia, *Spektaklu wieczornego*, *Gusł* piecze się wspólny bochen chleba⁴².

Autentyczny bochenek chleba pojawia się zresztą nie przez przypadek i w *Gusłach*, i w *Żywocie protopopa Awwakuma*; jest jednym z podstawowych symboli w tych przedstawieniach. Jego sens metaforyczny wiąże się z poglądami Staniewskiego na temat teatru i jego posłannictwa. Wydają się one bliskie poglądom Petera Schumanna, twórcy Bread and Puppet Theatre (Teatru Chleba i Lalki), który uważał, iż tak jak powszechne i codzienne jest spożywanie chleba, tak powszechne powinno być obcowanie z teatrem. Schumann traktował swoje spektakle jako rodzaj rytuału i częstował zebranych własnoręcznie wypiekanym chlebem⁴³. Staniewskiemu chodziło raczej o odkrywanie języków zapomnianych, symbolicznych i przez to wspólnych wszystkim kulturom, ponieważ ogólnoludzkich. Takie podejście zakłada wiarę w siłę sprawczą teatru, zakłada postawę artysty myślącego, prowadzącego szczegółowe studia nad kulturami tradycyjnymi, ale zarazem nietracącego twórczego podejścia do swojej pracy. Droga poszukiwań kulturowych Staniewskiego ewoluuje od poszukiwań *stricte* ludowych (z nastawieniem głównie na kultury słowiańskie), tradycyjnych, poprzez żywioł kultury średniowiecza, aż po starożytność. Poszukiwania te musiały w końcu doprowadzić do płaszczyzny uniwersalnej, jaką dla Europejczyka jest antyk, który obecnie jest tą przestrzenią oswojaną, przekładaną na kulturę współczesną.

Dziś zespół wyprawia się już nie do wsi polskich, ale za granicę, są to Wyprawy związane z innymi kulturami (m.in. na Ukrainę, do Egiptu). W Wyprawach i Zgromadzeniach chodziło o nawiązanie bezpośredniego kontaktu międzyludzkiego, w którym praktycznie zacierą się różnica między aktorami a widzami, gdzie element teatru wydaje się czymś dodatkowym, pomocniczym. Staniewski uważa Zgromadzenia za swój wkład w istotę

⁴² W. Dudzik, „Gardzienice” – bilans dziesięciu lat, „Dialog” 1987, nr 9, s. 140.

⁴³ Por. J.L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przekł. M. Sugiera, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 282.

współczesnego teatru⁴⁴. W trakcie Zgromadzeń śpiewa się pieśni regionu, pokazuje fragmenty etiud, zachęca miejscową ludność do śpiewu, tańca – do czynnego uczestnictwa. Zazwyczaj Zgromadzenia w naturalny sposób łączyły się z prezentowaniem spektaklu, czasem bywały samodzielnym zdarzeniem. Miały zaplanowaną strukturę, ale zarazem były otwarte na pojawiające się możliwości kreacji. Włodzimierz Staniewski nazywa Zgromadzenia prototeatrem:

Zgromadzenie jest prototeatrem. Teatr zaczął się od Zgromadzenia. Forma ta znana jest wszystkim kulturom. W sagach skandynawskich zachowany mamy strukturalny niemal zapis dramaturgii Zgromadzenia, nazywanego tam *ting*.

Wesele Wyspiańskiego jest poetycką transfiguracją Zgromadzenia (...). Tradycja Zgromadzeń ciągle istnieje w wielu kulturach. W innych nietrudno ją ożywić. Jest to teatr niedościgniony, ale do oddania na scenie, ale nauka, jaka płynie z doświadczenia Zgromadzenia, jest najlepszą szkołą teatru. (...) Zgromadzenie nie ma nic wspólnego z rytuałem, z antropologicznym rozumieniem rytuału. Dostrzeżenie Zgromadzenia i zajęcie się tą praktyką uważam za swój skromny wkład do współczesnych poszukiwań teatralnych⁴⁵.

Jak słusznie zauważył Leszek Kolankiewicz, poszukiwanie prototeatru wiąże się w sposób oczywisty z powrotem do źródeł, do początków kultury. W tym sensie prototeatr stanowi radykalne poszerzenie granic teatru współczesnego⁴⁶. Rzecznicy prototeatru cenią fakt alinearne odczuwania czasu w kulturze ludowej, innego niż w cywilizacji miejskiej, współczesnej, historycznej, w której świadomość jego stałego upływu uniemożliwia przeżywanie terażniejszości. Według Staniewskiego w Zgromadzeniach tkwił podstawowy cel działalności teatralnej – było nim budzenie instynktu twórczego u ludzi, którzy nie mają kontaktu z tym, co się powszechnie nazywa kulturą oficjalną, którzy nie są nią „skażeni”. Zgromadzenia traktowane przez Staniewskiego i jego zespół jako formy prototeatralne były szczególnym sposobem ewokowania zakrytych czy zapomnianych źródeł kultury.

⁴⁴ Por. T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁵ *Odczynianie świata*, art. cyt., s. 50-51.

⁴⁶ Szerzej na ten temat pisze L. Kolankiewicz w artykule *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 20-21.

Takiej kultury – jak pisze Taranienko – która głębokie pokłady ludzkiej duchowości jednoczy niejako ponad różnicami historycznymi i cywilizacyjnymi. Ponad – albo może raczej – pod, chodzi tu przecież o coś, co schowało się w głębi, co przynależy do kategorii archetypicznych, co jest samą esencją kultury⁴⁷.

Włodzimierz Staniewski w swojej praktyce teatralnej do dziś wskazuje na perspektywę, którą można nazwać „odkrywaniem i łączeniem twórczych relacji między kulturą wysoką a kulturą niską”⁴⁸. Chodzi o szukanie takich miejsc, gdzie ludzie zachowali specyficzne więzi ze środowiskiem naturalnym, gdzie człowiek żyje w zgodzie ze wszystkim, co go otacza⁴⁹. Staniewski poszukując naturalnego środowiska teatru, od początku zdawał sobie sprawę, że pierwszym aktem służącym odrodzeniu teatru jest odnalezienie właściwego otoczenia, w którym teatr ma się spełniać. Takim miejscem okazała się wieś wraz z miejscową ludnością, „wieś homogeniczna żyjąca w pojednaniu”, a celem zespołu stało się spleść etos codzienności ludzi wiejskich z działaniami artystycznymi przybyszów. Przybyszów dlatego, że zasadniczą część działalności „Gardzienic” skupiona była w początkowej fazie twórczości teatralnej na Wyprawach, poprzedzonych zwykle rekonesansem w środowisku, terenie.

Obecnie w środowiskach miejskich polega ono najczęściej na prezentacji metody pracy, wiąże się z tym opowieść o pokazywanym spektaklu, o procesie jego powstawania, o wykorzystywanych wątkach. Zgromadzenie daje okazję do wymiany tańców, śpiewów, wzajemnego zaprezentowania swoich umiejętności artystycznych, ale także staje się najbardziej ludzkim, przyjacielskim spotkaniem. Pozostaje jednak – w rozumieniu Staniewskiego – kompozycją teatralną. Pierwsze dzieło „Gardzienic” *Spektakl Wieczorny* (1977) było całkowicie wpisane w strukturę Wypraw, jednak już kolejne, *Gusła* (1981), pomimo iż powstało podczas Wypraw, grane było niezależnie od ich struktury. Natomiast *Żywot protopopa Awwakuma* (1984) wykorzystywał

⁴⁷ Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁸ *Na końcu świata o bogach* [rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim], w: T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Kraków 2009, s. 148.

⁴⁹ Por. P. Szymanowski, „Gardzienice”. *Kilka podstawowych faktów*, „Res Publica” 1987, nr 5, s. 43.

pieśni liturgiczne wywodzące się z tradycji prawosławnej (wsie wschodniej Polski, Garbarka) i unickiej (Łemkowszczyzna). Mierzając się z tekstem męczennika staroobrzędowców Awwakuma, Staniewski próbował ożywić gestykę ikon i na niej budować ruch aktorów. Nową podróż artystyczną rozpoczęto przedstawieniem *Carmina Burana* (1990), aktorzy weszli w nowy krąg kulturowy (poza słowiańszczyznę), w obszar legend arturiańskich i historii wielkiej miłości Tristana i Izoldy. Na tym etapie działalności zespołu można było mówić o indywidualnej pracy nad rolą, zbliżonej do pracy w tradycyjnym teatrze. W przeciwieństwie do pierwszych spektakli, w których bohaterem była ciżba, a spektakle zanurzone były w nieświadomości zbiorowej – przedstawienie *Carmina Burana*, nawet w sensie gry aktorskiej, było wyrwaniem się ku zachodniemu indywidualizmowi⁵⁰. Kolejnym etapem włączania się w szerszy obieg kulturowy i podążania jeszcze głębiej w historię i przestrzeń były *Metamorfozy* (1997), którym to spektaklem zwrócono się na trwałe ku starożytnej Grecji.

Do dziś „Gardzienice” sięgają głównie do kultury greckiej. Na przykład wielogodzinny *Kosmos Gardzienic* (1999) stanowił rodzaj widowiska zawierającego fragmenty przedstawień, rozmów, zabawy, a nawet wykład. W efekcie przedsięwzięcie to okazało się graniczną formą teatru, podobnie jak wcześniejsze Wyprawy. Aktorzy „Gardzienic” pod koniec widowiska pokazali, że koneksje pomiędzy kulturą antyczną a kulturą ludową – nie tylko Bałkanów – są wciąż bardzo mocne. Na ten aspekt gardzienickich przedstawień zwrócił uwagę Tadeusz Kornaś, pisząc, iż:

Przeplatając pieśni antyczne z pieśniami z tradycji ludowej, próbowali udowodnić, że pewne archaiczne wątki dochowały się w żywej kulturze do dziś⁵¹.

W teatrze prowadzonym przez Staniewskiego starożytna Grecja znalazła swoje odbicie także w takich spektaklach jak *Elektra* (2004) czy *Ifigenia w Aulidzie* (2006), w których osią działań jest ożywianie gestu antycznego, tańca i muzyki starogreckiej. Spektakle te zapoczątkowały pracę nad rekonstrukcją nie tylko muzyki, ale i instrumentów starożytnej Grecji i Rzymu. Spektakl

⁵⁰ Por. T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, dz. cyt., s. 16.

⁵¹ Tamże, s. 253.

Metamorfozy odwołuje się do antycznych misteriów, ale też do czasu przełomu, gdy religie Greków zastępowało chrześcijaństwo. W *Metamorfozach* już na samym początku przedstawienia pada retoryczne pytanie: „Kim jest Bóg?”. Nigdy jednak Staniewski nie wykorzystywał doktrynalnych zasad religii. Religijne wątki pojawiają się w spektaklach w różnej formie, poprzez wykorzystywanie elementów liturgicznych czy rytualnych⁵². Konfrontacja teatru z liturgią czy rytuałem sięga jednak głębiej. Jest ona – zdaniem Tadeusza Kornasia – jedną z podstawowych działań gardzienickiego zespołu⁵³. Szef zespołu, Włodzimierz Staniewski, bardzo zawsze dbał o to, aby wizerunek teatru zgadzał się z deklarowanymi przez niego ideami czy wskazywanymi kierunkami rozwoju. Stąd przygotowywanie spektakli było tylko jedną z form istnienia teatru w obrębie szeroko pojmowanej teatralności.

Aktorzy „Gardzienic”, czy też „sprawcy spektakli” – jak mówił o realizatorach praktyk teatralnych Staniewski – przedstawiając cokolwiek czy też występując przed innymi ludźmi, przybierali postawę różniącą się od tej, jaką człowiek przyjmuje przy wykonywaniu codziennych czynności nastawionych na konkretny cel. Nie była ona jednocześnie „postawą aktorską”, znaną z teatru zawodowego. Staniewski wielokrotnie wspominał, że ten rodzaj występowania przed innymi ludźmi miał charakter naturalny – znany był w każdej tradycyjnej kulturze. Był znamienny dla Zgromadzeń, z których powstał teatr. Kształt teatru bezustannie wyznaczała praktyka życia. To ona właśnie uwarunkowała jego koncepcję i cel. Toteż bazą podstawowych teatralnych wartości stawało się toczące się wokół naturalne życie, to ono stanowiło o materiale przyszłego spektaklu i sposobach kształtowania umiejętności aktorów. W jednej z rozmów z Taranienką Staniewski wyraził własny pogląd na temat zadań teatru:

Dla mnie aktorstwo to coś takiego, co istniało w czasach Sofoklesa – a więc coś co było nie tylko stawaniem jednego człowieka wobec innych ludzi, ale także stawaniem wobec kosmosu i natury⁵⁴.

⁵² Por. tamże, s. 18.

⁵³ Por. tamże, s. 10.

⁵⁴ Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 334.

Oznacza to, że codzienność w każdej chwili może zostać wprzęgnięta w działania twórcze. A każde dzieło jest aktem wyrażania światopoglądu jego twórcy, światopoglądu ubranego w formę. Toteż bezpośrednią wypowiedź zespołu Staniewskiego stanowią przedstawienia teatralne. W nich praca grupy znajduje kulminację⁵⁵. Spektakle są w dużym stopniu zdeterminowane praktyką Wypraw. Niemniej horyzont najbliższego celu wyznacza zawsze wielka literatura. Ona także określa sposób poszukiwania muzyki i gestu. Staniewski powtarzał wielokrotnie: „Słowem, przede wszystkim Słowem zajmuję się, ale Słowem z Ducha Muzyki”⁵⁶.

Celem Staniewskiego jest teatr – ale od początku jego koncepcja była czymś otwartym. W pierwszych latach działalności wiadomo było bardziej, jaki teatr nie powinien być, niż jaki ma być. Nie mógł być on więc ani powieleniem jakiejś scenicznej profesjonalnej formy, ani wersją rytuału czy ceremoniału. Staniewski odrzucał także nowe twory – wydarzenia „postteatralne”, happeningi i skonceptualizowane akcje, teatralno-plastyczne próby z połowy lat siedemdziesiątych. Założyciel „Gardzienic” nie dążył do teatralizowania życia i upiększania go dodatkowym „świętem”, będąc z jednej strony świadomym sztuczności i całej fałszywości takich zabiegów, a z drugiej strony – różnych procesów teatralizacji, w naturalny sposób obecnych w rzeczywistości. Zwrócenie się ku kulturze ludowej wschodniej Polski i Słowiańszczyzny, mającej autentyczny, twardy grunt, swoje własne wartości uprawiane i kultywowane od wieków, było biegunem, który wyznaczała wieś broniąca prawa do własności i indywidualizmu⁵⁷.

Zamiary Staniewskiego są ukierunkowane na powołanie teatru, który by w organiczny sposób wyrastał z życia i w naturalny sposób z nim się spletał, dotykając spraw najbardziej istotnych dla człowieka. Struktura tego teatru, czy też jego kształt, winny również korespondować z treściami wielkich dzieł kultury – właśnie one odnosiły się do tego, co dla człowieka ważne – a także z teatrem natury, z życiem przyrody i z jej wewnętrzną

⁵⁵ Por. T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, dz. cyt., s. 23.

⁵⁶ *Odczynianie świata*, art. cyt.

⁵⁷ Por. *Na końcu świata o bogach* [Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim], w: T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, dz. cyt., s. 141.

muzycznością⁵⁸. Mówiąc o swoich inspiracjach twórczych, Włodzimierz Staniewski wymienia wiele nazwisk, powołuje się na różne trendy w humanistyce. Natomiast nigdy nie przyznawał się do przynależności do jakiegokolwiek nurtu teatralnego. I choć sam nie uważa się za kontynuatora żadnej tradycji teatralnej, to wymienia kilka bliskich mu nazwisk artystów i twórców teatru: Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Mieczysława Limanowskiego, Jędrzeja Cierniaka, Jewgienija Wachtangowa, Antoniego Artauda, którego śladami wyruszył kiedyś do Meksyku. Wymienia także Wsiewołoda Meyerholda, którego portret zawieszono w siedzibie Ośrodka.

W swoich poszukiwaniach „Gardzienice” zbliżają się dziś coraz bardziej ku uniwersalnej, chrześcijańskiej kulturze europejskiej. Historia tego teatru układa się w *continuum* od kultury niskiej ku kulturze wysokiej (zachowując esencję wcześniejszych faz, zespół gardzieniczian podejmuje nowe zadania). Rozpoczynając od badania źródeł kultury rodzimej, sięgając do wielowiekowych tradycji średniowiecza, Włodzimierz Staniewski i jego teatr czerpią obecnie inspiracje ze źródeł kultury europejskiej, a konkretnie – Grecji antycznej. Twórca „Gardzienic” postawił przed swoim zespołem nowe zadanie – aby w ruch wpisać figury ciała wywiedzione z antycznych fresków, malowideł, rzeźb. Jest to również podróż ku teatrowi rozumianemu jako skupienie się nad tworzeniem spektakli, a mniej już na etosie Wypraw. Jednakże nigdy proces tworzenia spektakli nie polega na przygotowaniu spektaklu na premierę. Przeciwnie, w „Gardzienicach” wyznacza się długie perspektywy życia spektaklu, to ciągle wkładana w spektakl praca reżysera i aktorów. Staniewski określa to stwierdzeniem, że „spektakl uzyskał strukturę tak żywą, że umiejscawia ona aktorów zawsze właściwie. Spektakl ma wtedy własną energię, własną dynamikę⁵⁹.”

Istotna z punktu widzenia praktyki teatralnej „Gardzienic” idea wspólnoty przetrwała do dziś. W myśli Staniewskiego istnienie wspólnoty opiera się na wzajemnym kontakcie osób, ale także na wspólnym przeżywaniu wartości.

⁵⁸ Por. Z. Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 304-305.

⁵⁹ Por. T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, dz. cyt., s. 136.

Wspólnota życia „Gardzienic” – jak pisze Lidia Wójcik – promieniuje na zewnątrz, jako „centrum ducha”, staje się ogniskiem żywej kultury⁶⁰.

Budowanie wspólnoty wewnątrz zespołu ma wymiar podwójny: to transcendowanie ku ludziom, ku budowaniu wspólnoty z widzami i ze środowiskiem, w którym żyją, oraz transcendowanie ku wartościom, polegające na przekraczaniu własnej dziedziny. I choć Staniewski nigdy nie zakładał, że szuka takiej religijności czy tematyki, która pozwalałaby się zbliżyć do poziomu czy obszaru, nazwijmy to transcendentnego – jak wyznaje jeden z aktorów „Gardzienic” Tomasz Rodowicz – to nie znaczy, że nigdy tam nie sięgała⁶¹. Oznacza jedynie wyjście poza ramy teatru, zmierzanie ku budowaniu wartości pozateatralnych środkami teatru. W praktyce chodzi o to, by realizować zdarzenia, które uciekają od teatru jako formy. By dać uczestnikom szansę zaistnienia w procesie trwającym wieczór, noc, podczas wędrówki, w procesie, który niesie za sobą określone przeżycie duchowe⁶². Proces ten miał zawsze charakter bardzo konkretnej pracy teatralnej, czasami niezwykle trudnej. Największe obciążenie spoczywało na precyzyjnym wykonaniu powierzonej roli. Na przykład, gdy w pracy nad tekstem pojawia się „Bóg” lub Jego Słowo, aktorzy nie mają za zadanie analizować teologii czy możliwych epifanii, ale raczej muzyczność i energetyczność tekstu. Stąd, jak mówił i pisał Włodzimierz Staniewski – aktor ma być w jego teatrze przede wszystkim wystannikiem chóru⁶³. Na tym polega między innymi odmiennosc teatru Staniewskiego: nie na stworzeniu jakiegoś kolejnego scenicznego indywiduum, ale na ukazaniu śpiewającej zbiorowości, która determinuje budowę spektaklu, ale jednocześnie zgodnie z europejską tradycją wyraża ideę dramatu jako totalnej formy, odnoszącej się do zasadniczych spraw świata. Określając funkcje bohatera zbiorowego, Staniewski wypowiadał się w ten oto sposób:

⁶⁰ L. Wójcik, „Gardzienice”: już poza teatrem?, dz. cyt., s. 33.

⁶¹ Por. *Dalej niż teatr*, Rozmowa z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem, w: T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, dz. cyt., s. 132.

⁶² Por. tamże, s. 133.

⁶³ Por. tamże, s. 134.

Postaci w spektaklach są jednoznacznie zdefiniowane i wskazane, ale czas ich postrzegalnego istnienia jest „iskrą tylko”. To, o co chodzi naprawdę, to dramat kosmiczny. W dramacie kosmicznym jednostka bierze udział tylko przez mgnienie, jak u Mickiewicza; w większym wymiarze biorą w nim udział narody i społeczności. (...) nie wszystkie problemy muszą być wyeksponowane poprzez indywidualną postać [angielskie *character* lepiej oddaje związek postaci z problemem]. Od tego jest chór, jest symultaniczny układ akcji i obrazów scenicznych, są wtrącenia, itd. (...) I jeżeli bohater w ogóle coś sobą wnosi, czyli jest posłannikiem i przekazicielem jakiejś istotnej misji (a nie echem ludzkiego gwaru), to siła sprawcza tej misji powinna się spełnić w szesnastu minutach. Rozszerzam spektakl do trzydziestu, czterdziestu, a nawet pięćdziesięciu minut tylko ze względu na dynamikę percepcji współczesnego widza⁶⁴.

Można by zatem postawić tezę, iż gardzienicki chór realizuje nowożytną ideę dramatu muzycznego, do której zasad należało, że prawdziwy dramat musi być śpiewany i ma za zadanie wydobywać muzykę z brzmienia słów, tak jak to było w teatrze greckim. Świadczy o tym spajająca przedstawienia muzyczność, która sprawia, iż mamy do czynienia z nowym gatunkiem spektakli. Leszek Kolankiewicz nazwał je etnooperatoriami, które można nazwać także etnooperami⁶⁵, twierdząc, iż tym samym Staniewski w radykalny sposób odświeżył nasze wyobrażenie o teatrze muzycznym, albo raczej teatrze z ducha muzyki, o którym pisał Fryderyk Nietzsche. Etnooperatoria sceniczne Włodzimierza Staniewskiego można by nazwać również operami ruchomymi, widowiskami łączącymi partie mówione, śpiew, taniec i akrobację. A niekiedy nawet cały spektakl pojawiał się w czystej formie muzycznej. Bywało, że brak w nim było działań aktorskich – były to przedstawienia szkicowane rytmami. Z tych choćby względów trudno zrekonstruować w całości „dramaturgię Staniewskiego” czy też analizować oparty całkowicie na muzyczności język jego teatru nawiązujący w swojej estetyce do tradycji wędrownych artystów średniowiecza.

Wszystkie próby „wychodzenia z teatru”, powoływania nowych miejsc teatralnych, uprawianie teatru, w którym teatr łączy

⁶⁴ Z. Taranienko, *Theatrum mundi*, w: tegoż, *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, dz. cyt., s. 309. Zapis rozmowy z W. Staniewskim, 23.01.1994.

⁶⁵ Por. L. Kolankiewicz, *Etnooperatorium – świętych obcowanie*, „Res Publica” 1987, nr 5, s. 48.

się z innymi dziedzinami, stałe kontakty teatru z życiem codziennym społeczności składają się na złożony proces twórczy, w którym dominuje aspekt kulturowy, religijny, wychowawczy, a nie tylko teatralny.

Głównym aspektem pozytywnym doświadczenia wspólnotowego – jak pisze Leszek Kolankiewicz – jest gwarancja, że człowiekowi zawsze towarzyszy ktoś w jego podróży w głąb siebie⁶⁶.

Dla Staniewskiego uprawianie teatru to zajmowanie się tym, co teatr otacza, badanie nieograniczonego obszaru kulturowego, na którym teatr styka się z życiem społeczeństwa, przenika je i wchłania zarazem. To zarazem pierwsza lekcja w muzycznym, harmonicznym układaniu się jednostki z sobą i ze światem. Motywacja twórcy „Gardzienic”, aby zacząć poszukiwania teatralne od polskiej wsi, była więc motywacją filozoficzno-artystyczną, zeknieniem teatru z etnologią, o czym przekonywał Staniewski, porównując wysiłek włożony w Wyprawy i prezentowane w ich trakcie spektakle z ceremoniałami w społecznościach tradycyjnych:

W społeczeństwach plemiennych jeszcze drzemią i są zakonserwowane, w dobrym tego słowa znaczeniu, wielkie pokłady inspiracji twórczych. To się odnosi do bardzo konkretnych rzeczy: muzyki, muzyczności, do języka ciała, który zachował niezwykle mocne predyspozycje do naturalnych zachowań teatralnych. Interesował nas sposób kreowania przestrzeni teatralnej przez ludzi, którzy w sposób naturalny uprawiają swoje ceremoniały; bez względu, czy są to ceremoniały odświętne, wynikające z kalendarza ich rytuałów, czy to są ceremoniały powszednie (...). W każdym takim działaniu jest silny pierwiastek teatralności, inspirujący, kwestia w tym, by umieć go przekształcić na język teatru nowoczesnego⁶⁷.

Ten nieco przydługi fragment wypowiedzi Staniewskiego świadczy o tym, iż perspektywa działania gardzienickiego zespołu leżała u źródeł twórczości tradycyjnej i archaicznej. To perspektywa, w której miesza się mit i trywialne, codzienne zachowania, w której codzienność ma charakter rytualny. Wskazanie na ogromną siłę wyrazu rytuałów codziennej trywialności

⁶⁶ L. Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, dz. cyt., s. 16.

⁶⁷ *Na końcu świata o bogach* [Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim], w: T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, dz. cyt., s. 141.

i pokazanie ich związku z duchowością to wielki potencjał dla języka teatru. Jednocześnie poszukiwanie poprzez pieśni śladów zaginionego świata, dostrzegając w nich możliwości bezpośredniego dotarcia do źródeł – mówiąc wprost – sakralnych, wydaje się jedną z wielu utopii teatralnych Włodzimierza Staniewskiego. Jej wartość zawiera się dziś w praktycznym spełnianiu odwiecznego pragnienia osiągnięcia międzyludzkiej wspólnoty, w której teatr odgrywa skromną rolę środka osiągnięcia więzi. Ta niezwykle cenna umiejętność budowania żywych związków między ludźmi należącymi do różnych stref kulturowych rozwijana przez Staniewskiego od początku jego teatralnej działalności stanowi zasadnicze posłannictwo teatru. Teatru, w którym nie idzie o wspinanie się aktorów po szczeblach doskonałości rzemiosła i talentu dla czysto estetycznego efektu, lecz o to, co można osiągnąć poprzez teatr, czyli o głębszą percepcję i zmianę sposobu odczuwania świata.