didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie

/ GARDZIENICE

# Oświadczenie

Leszek Kolankiewicz

Otrzymaliśmy od prof. Leszka Kolankiewicza oświadczenie będące jego odpowiedzią na publikacje, w których pojawiały się głosy na temat współodpowiedzialności polskich uniwersyteckich badaczy teatru za sytuację przemocy w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice". Wedle niektórych świadectw mieli być oni świadomi tej przemocy, ale bagatelizowali to i przemilczali. Tego rodzaju oskarżenia i sugestie pojawiły się w artykule Witolda Mrozka *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił* na łamach „Gazety Wyborczej" (https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html), w tekście Mariany Sadovskiej *Coming out* opublikowanym w „Dwutygodniku" oraz w komentarzach Agaty Adamieckiej-Sitek oraz Pawła Soszyńskiego (https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html). Paweł Soszyński przywołał w swoim komentarzu kilka nazwisk badaczy teatru, w tym prof. Leszka Kolankiewicza.

Oświadczenie Leszka Kolankiewicza było przedmiotem dyskusji – wraz z tekstem Doroty Sajewskiej *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie* opublikowanym w „Didaskaliach" – podczas zebrania Zakładu Teatru i Widowisk z udziałem zaproszonych gości, które odbyło się 20 listopada. Zwróciliśmy się do organizatorów tego zebrania o możliwość nagrania i opublikowania zapisu tego spotkania – ale spotkaliśmy się z odmową. Poniższe oświadczenie publikujemy bez pełnej jednomyślności w zespole redakcyjnym „Didaskaliów".

Zespół redakcyjny „Didaskaliów"

## Leszek Kolankiewicz. OŚWIADCZENIE

…jestem naturalny, chcę być naturalny

Nie chcę być uroczysty! Ale w jakiż sposób

Ja mogę nie być uroczysty, jeśli głos mój

Rozlega się uroczyście?

…dziwne, ach bardzo

Dziwne jest to że mówię.

Ale gdybym milczał

Milczenie moje też byłoby dziwne.

…Przypuśćmy, że powiem

To wszystko i więcej jeszcze…

Lecz to powiedzenie

Znowu brzmi uroczyście, w jakieś OŚWIADCZENIE

Mnie się przemienia…

Witold Gombrowicz: *Ślub*, a. I

Z prawdziwą przykrością dowiedziałem się z publikacji w

„dwutygodniku.com”[1] o przemocy, jaka miała mieć miejsce w zespole „Gardzienic”. Jest jasne, że wszelkie akty przemocy i krzywdzenia, jeżeli zostaną udowodnione, powinny zostać osądzone i ukarane.

We wspomnianych publikacjach oraz w komentarzach do nich zarzucono krytykom i badaczom współodpowiedzialność, choćby tylko w charakterze milczącego świadka. Ponieważ w tym kontekście pojawiło się też moje nazwisko, odniosę się do tych zarzutów.

# 1

Moje kontakty z „Gardzienicami”, założonymi i kierowanymi przez Włodzimierza Staniewskiego, nawiązały się na polu mojej własnej pracy badawczej i z czasem rozszerzyły się na pole współpracy między Ośrodkiem a Katedrą, a potem Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Zacznę krótko od kwestii instytucjonalnych.

Specyfiką uprawianego przez nas kulturoznawstwa było od początku połączenie refleksji teoretycznej z praktykami, które na gruncie kształcenia studentów i studentek realizowało się przede wszystkim w ramach specjalizacji Animacja kultury. Kiedy w 1991 roku, jeszcze jako Katedra, oficjalnie otwieraliśmy tę specjalizację, część instytucji, z którymi zaczynaliśmy stałą współpracę, ja wskazałem – był wśród nich Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Studenci i studentki jeździli do podlubelskiej wsi na kilkudniowe sesje warsztatowe przeprowadzane według uzgodnionego programu, zawsze pod opieką kogoś z naszych pracowników albo doktorantów. Regułą było, że po odbyciu takiej sesji warsztatowej – zresztą tak samo, jak po stażach w innych instytucjach – studenci i studentki

sporządzali raporty; to nawet był warunek zaliczenia. Według mojej najlepszej wiedzy nikt nigdy ani w tych raportach, ani w relacji ustnej nie zgłosił skargi ani nie zasygnalizował swojego niepokoju z powodu sytuacji nacechowanych przemocą. Wiele raportów czytałem; swego czasu nawet opublikowałem ich wybór[2]. My w IKP-ie wysoko ceniliśmy gardzienicki trening ciała i głosu aktora-tancerza-śpiewaka, a także ćwiczenia z temporytmu i kontaktu we wspólnych działaniach; podobne elementy wydobywali w swoich raportach studenci i studentki. Te tak zwane sesje warsztatowe dla naszych studentów i studentek organizował i koordynował z ramienia „Gardzienic" Mariusz Gołaj[3]. (Warto może zauważyć na marginesie, że w ramach tej specjalizacji mieliśmy trzech stałych partnerów: Fundację i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach, Nordisk Teaterlaboratorium w Holstebro w Danii oraz Fachbereich Kunst und Musik niemieckiego Uniwersytetu w Bielefeld, z którym współpraca realizowała się podczas Sommerakademie w Scheersbergu). Naszą specjalizacją kierowali kolejno Grzegorz Godlewski i Iwona Kurz, a w latach mojej dyrekcji najpierw Małgorzata Litwinowicz-Droździel, opowiadaczka ze Studni „O"[4], a po niej Zofia Dworakowska. I to właśnie Dworakowska – badaczka i aktywistka ukształtowana w kręgu Aldony Jawłowskiej, socjolożki i zaangażowanej w życie społeczne działaczki – przeorientowała naszą specjalizację na instytucje łączące aktywność artystyczną z zaangażowaniem społecznym, opierające swoje działania na relacjach niehierarchicznych, poziomych i otwartych oraz partnersko współpracujące ze społecznościami lokalnymi[5]. Ponieważ „Gardzienice", jak wiele innych instytucji kultury czy nauki, nie mieściły się w tych założeniach, nasza współpraca z nimi na polu dydaktycznym dobiegła wtedy końca.

Już jako dyrektor IKP-u zaprosiłem w 2006 roku Włodzimierza Staniewskiego wraz z jego zespołem do udziału w jubileuszu naszego trzydziestolecia i

przedstawienia wykładu, połączonego z pokazem pracy, zatytułowanego *„Gardzienice" – praktykowanie humanistyki*; tytuł wykładu był ukłonem w naszą stronę – powtórzeniem tytułu tekstu Zbigniewa Osińskiego z 1982 roku[6]. (Na podobnej zasadzie na naszym jubileuszu wystąpili Wojciech Krukowski i jego Akademia Ruchu z dwiema akcjami: *Uczty duchowe* oraz *Światło i ciążenie*, a Studnia „O" z *Oceanem opowieści* na temat doświadczeń absolwentów naszej specjalizacji, Andrzej Mencwel poprowadził debatę z Krzysztofem Pomianem, a ja z Ludwikiem Flaszenem). Staniewski już wtedy nie cenił sobie współpracy ze mną i gdy w następnym roku publikował w „Dialogu" tekst swojego wykładu u nas, o słowo wstępne poprosił mojego kolegę, Wojciecha Dudzika, który pominął moje nazwisko, żeby nie drażnić autora[7]. Jako dyrektor IKP-u wziąłem w 2008 roku udział w sympozjum zorganizowanym w SWPS-ie z okazji – tym razem – trzydziestolecia „Gardzienic". Ale wystąpiłem tam już w charakterze weterana, u boku Ludwika Flaszena i Włodzimierza Pawluczuka; moje wystąpienie zostało przez Zbigniewa Taranienkę, monografistę Ośrodka i organizatora sympozjum, uznane za wspomnienie uczestnika wczesnych Wypraw. (Te Wyprawy wspominałem już w książce *Wielki mały wóz* z roku 2001, która swój tytuł wzięła między innymi od słynnego wózka „Gardzienic"). Dosłownie powiedziałem wtedy o Wyprawach „Gardzienic" tak, nawiązując do sceny z filmu *Mulholland Drive*: „Są jak pieśń tej artystki, która sama może omdlała i już upadła, ale której pieśń z całą mocą – nieposkromioną i nieprzebrzmiałą, buntowniczą i wywrotową – wciąż rozlega się w powietrzu"[8]. Staniewskiego to zdanie ubodło, chociaż zawierało moją ocenę pierwszej połowy fetowanego trzydziestolecia – jako dokonania nieprzebrzmiałego, trwałego.

W następnym jubileuszu „Gardzienic", w roku 2017, pod wysokim patronatem politycznym, już nie wziąłem udziału. Tak jak wcześniej nie

wziąłem udziału w I Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, który w 2013 roku prezes Wojciech Dudzik zorganizował w nowej siedzibie „Gardzienic" – po gruntownej rewitalizacji i wielkiej rozbudowie pałacu (w latach 2012-2016 pracowałem na Sorbonie i nie byłem członkiem PTBT). Zresztą do dziś tej nowej siedziby nie odwiedziłem – o osławionych zdobieniach bramy opowiadała mi Małgorzata Dziewulska.

**Biorę odpowiedzialność za charakter i jakość współpracy Instytutu Kultury Polskiej UW z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice" w ciągu siedmiu lat mojej dyrekcji: 2005-2012. To ja, gdy ruszała nasza specjalizacja Animacja kultury, zaproponowałem tę współpracę, która po dwudziestu latach, w roku 2011 – za mojej dyrekcji – ustała, wskutek inicjatywy nowej kierowniczki, Zofii Dworakowskiej.**

A teraz o związkach z „Gardzienicami" na polu mojej własnej pracy badawczej.

Moją pierwszą publikacją na temat „Gardzienic" było w 1987 roku *Etnooratorium – świętych obcowanie* w „Res Publice". Pewien rezonans miał *Teatr zarażony etnologią*, który Janusz Degler przedrukował w *Problemach teorii dramatu i teatru*, pełniących w owym czasie rolę podręcznika, co uważałem za dowód teatrologicznej nobilitacji. Najwięcej napracowałem się przy opisie spektaklu *Carmina Burana*, który sporządziłem specjalnie do rubryki „Dialogu" (gdzie wcześniej Osiński zmieścił swój opis *Guseł*) i który przedrukowałem w książce *Wielki mały wóz*[9]. Moja współpraca ze Staniewskim i z jego zespołem zamierała stopniowo – aż zamarła na dobre w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Kiedy dokładnie? Teraz nie mogę sobie przypomnieć, bo nie stało się to nagle, jak w wypadku Osińskiego. Jarosław Fret, który krótko był członkiem zespołu, a po odejściu odbywał wyprawy na własną rękę i z czasem założył Teatr ZAR, gdzie sam reżyseruje,

przypomniał mi ostatnio, że gdy on pracował w „Gardzienicach” – w roku 1994 – już mnie tam nie spotkał. Najbardziej intensywne kontakty miałem ze Staniewskim w ciągu paru lat jego pracy nad spektaklem *Carmina Burana*, którego premiera odbyła się w 1990 roku. Ale już w słynnej Wyprawie na Gotlandię w 1992 roku, po części zorganizowanej przez moich dawnych studentów, nie uczestniczyłem (wzięli w niej udział, jeśli dobrze pamiętam, Ireneusz Guszpit i Janusz Majcherek). Ponieważ w latach 1978-1982 byłem pochłonięty współpracą z Grotowskim przy *Teatrze Źródeł*, to obliczam teraz, że moje ściślejsze związki z „Gardzienicami” trwały w sumie jakieś dziesięć lat – z ponad czterdziestu lat historii zespołu. Poza tym, jak widać, chodzi o stare dzieje.

Od Wyprawy do Bobrowego i Baranicy w Zamojskiem w 1979 roku – podczas wyjątkowo śnieżnej zimy stulecia – i od *Guseł* oraz *Żywotu protopopa Awwakuma*, które zobaczyłem na początku lat osiemdziesiątych, aż do *Metamorfoz* – spektaklu z 1997 roku – byłem autentycznie olśniony prowadzoną tam pracą artystyczną i kulturalną, przyglądałem się jej z niekłamanym entuzjazmem. Z kilku powodów. Nie tylko dlatego, że była ona dziełem świetnego zespołu – podaję tylko obsadę *Guseł*: Olaf (Henryk) Andruszko, Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyżewski, Mariusz Gołaj, Iga (Jadwiga) Rodowicz, Tomasz Rodowicz, Małgorzata Sporek (Czyżewska), Jan Tabaka, Wanda Wróbel, Anna Zubrzycka (Zubrzycki). Czy możecie sobie wyobrazić bezbrzeżny, iście wybuchowy potencjał tego zespołu? Towarzyszyłem jego pracy także dlatego – i właśnie dlatego – że została ona od samego początku ustanowiona jako (celne rozpoznanie Osińskiego) „praktykowanie humanistyki”[10] i odbywała się w ścisłej współpracy, ba, symbiozie z teatrologami, muzykologami, etnologami, orientalistami, religioznawcami, socjologami, kulturoznawcami, a w końcu z filologami, znawcami antyku, którzy w „Gardzienicach” z czasem – od połowy lat

dziewięćdziesiątych – zyskali może najbardziej okazałą reprezentację. Pierwsi byli Osiński, teatrolog, i Włodzimierz Pawluczuk, socjolog, ja dołączyłem już po nich, i chyba w tym samym czasie, co teatrolog Ireneusz Guszpit. (Jednak w przeciwieństwie do tych trzech i wielu innych, nigdy nie uczestniczyłem w żadnej zagranicznej wyprawie „Gardzienic"). Pierwszą zorganizowaną przez „Gardzienice" sesją naukową, w jakiej wziąłem udział, było w 1987 roku międzynarodowe sympozjum *Przyroda słowa w kulturach teatralnych* – uczestniczyliśmy w nim wraz z dwoma kolegami z IKP-u: Michałem Bonim i Grzegorzem Godlewskim (oprócz Pawluczuka i Guszpita był tam też szekspirolog Piotr Sadowski, no ale przede wszystkim byli specjaliści od szamanizmu: Małgorzata Łabęcka-Koecherowa, Michael Oppitz i Raphael J. Zwi Werblowsky); w roku 1990 wziąłem z kolei udział w sympozjum *Praktyki teatralne wobec ekologii* – u boku Małgorzaty Dziewulskiej, Michała Klingera, Janusza Majcherka, Włodzimierza Pawluczuka, Zbigniewa Taranienki i Marka Zagańczyka, a z zagranicy między innymi Paula Allaina i Richarda Gough. Te sympozja były okazją do zetknięcia się ze wspaniałymi ludźmi – to na jednym z nich mogłem osobiście poznać Joe Chaikina, który dawał performans *Wojna w niebie* z Jackiem Ostaszewskim (no i zawarłem też znajomość z samym Ostaszewskim, którego podziwiałem od czasów zespołu Osjan). Ale te sesje i sympozja to była przede wszystkim okazja do wymiany myśli i idei, zawsze w międzynarodowym gronie specjalistów, co w latach osiemdziesiątych – latach biedy, kryzysu i izolacji – było nieocenione. Jeśli o mnie chodzi, to wniosłem do tej wymiany koncept „teatru zarażonego etnologią", neologizm „etnooratorium" na oznaczenie gardzienickich „oper ruchomych" jako realizacji Artaudowskiej wizji poezji w przestrzeni, wreszcie interpretację Wypraw jako nowego „przymierza teatru z życiem" w dobie schyłkowego PRL-u[11]. (To ostatnie było oczywistym nawiązaniem do głośnego wtedy *Teatru zdradzonego przymierza*

Dziewulskiej). Na teoretyczne aspekty mojej współpracy naukowej z „Gardzienicami" miałem okazję spojrzeć po latach w toku debaty ze Staniewskim, którą poprowadził Grzegorz Ziółkowski w ramach konferencji naukowej, zorganizowanej w 2004 roku przez Uniwersytet Wrocławski wspólnie z Ośrodkiem Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych; zapis tej debaty ukazał się też w „Performance Research"[12].

**Wierzę, że w żadnym z moich tekstów na temat pracy artystycznej i kulturalnej „Gardzienic" nie uchybiłem etosowi badacza-humanisty: teatrologa i kulturoznawcy. Nie cofam i nie zmieniam ani jednego zdania – żadnego się nie wstydzę i nie żałuję. I podtrzymuję ocenę: „Gardzienice" to imponujące dokonanie teatru polskiego, mają swoje w pełni zasłużone miejsce w jego historii.**

Oskarżenia, kierowane ogólnie pod adresem badaczy, zawierające charakterystykę najnormalniejszych i całkiem prawidłowych dociekań w dziedzinie nauk humanistycznych, tylko że przedstawianych w nieco zdemonizowanej formie, sprowadzają się do znanej tezy Foucaulta, że nie ma wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy. Ale żeby się przekonać o jej słuszności, możemy rzecz analizować choćby na przykładzie uniwersytetu, gdzie przecież się naucza i wtajemnicza w arkana dyscyplin naukowych, gdzie nie brakuje wśród nauczycieli i nauczycielek przywódczych osobowości i gdzie się nieustannie współtworzy dyskurs i dekonstruuje go. Tylko co miałoby w tym być sensacyjnego?

Mnie osobiście zarzucono, że byłem obecny na wielu próbach „Gardzienic" pełnych krzyku i wyzwisk i że pozostawałem na te połajanki głuchy, nieprzytomnie i bezkrytycznie zauroczony metodą pracy zespołu. Ale to pomyłka, chyba o jeden most za daleko.

**Ja nie uczestniczyłem w próbach „Gardzienic". Nie byłem więc świadkiem tych wyzwisk czy innych ekscesów.**

Jeżeli nie liczyć Wypraw, kiedy to uczestnicy brali udział we wszelkich działaniach i kiedy siłą rzeczy wszyscy oglądali przygotowania do *Spektaklu wieczornego*, nigdy nie zostałem w „Gardzienicach" zaproszony na zamkniętą próbę i nie zabiegałem o to. Dziś, po upływie trzydziestu lat, mogę sobie przypomnieć jedną próbę otwartą: w Krakowie repetycję przed gościnnym pokazem spektaklu *Carmina Burana* z udziałem Jacka Ostaszewskiego, no a w późniejszych latach, w okresie pracy nad *Metamorfozami* czy następnymi spektaklami inspirowanymi malarstwem wazowym, kilka prób inscenizowanych w ramach tak zwanych pokazów pracy. Tam nie było – rzecz jasna – żadnego ubliżania, obelg. Czy to możliwe, żeby tak bardzo nie dopisywała mi pamięć? Ale nawet Tadeusz Kornaś, w końcu monografista „Gardzienic", mówi, że i on nigdy nie uczestniczył w próbach do któregokolwiek ich spektaklu – może więc obecność badaczy na próbach wcale nie była tam jakimś nagminnym zwyczajem?

Przyjmijmy, że największe zło działo się jednak nie na próbach, tylko w ukryciu – tak że mogło zostać objęte obietnicą milczenia ze strony aktorek: milczenia wobec lekarza i wobec spowiednika. A skoro wobec nich – i nawet wobec siebie nawzajem – to jak miałby w to uzyskać wgląd badacz teatru? Tak się złożyło, że do zespołu „Gardzienic" należała, chyba nawet przez dwanaście lat, moja bliska znajoma, późniejsza dramatopisarka i reżyserka – a także sama doktor nauk humanistycznych i autorka tekstów o metodzie pracy w „Gardzienicach" – z którą poznaliśmy się jeszcze na początku lat siedemdziesiątych, kiedy to razem działaliśmy w teatrze studenckim (nie podaję jej nazwiska, bo nie wiem, czy by sobie tego życzyła): otóż ona przez wszystkie lata naszej przyjaźni w żadnej rozmowie ze mną nie zająknęła się o

przemocy w tym zespole. Skoro takie osoby, jak ona, same nie alarmowały, to na jakiej podstawie miałbym czegoś podobnego oczekiwać od innych członków i członkiń zespołu, z którymi zawarłem znajomość – ciepłą, ale nie bliską?

Niedawno rozmawiałem z Krzysztofem Czyżewskim, autorem ważnych dla naszej specjalizacji Animacja kultury esejów, takich jak *Etos amatora* czy *Tkanka łączna*, który należał do zespołu „Gardzienic", a potem porzucił Staniewskiego i założył w Sejnach Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" – zapytany przeze mnie wprost, stwierdził bez wahań, że gdy on pracował ze Staniewskim (a więc w latach 1978-1983), przemocy w zespole nie było. Potwierdza to też w swoim świadectwie (dotyczącym 1978 roku) Katarzyna Małyszko, nawet jeżeli to, co ją spotkało, mieści się, jak pisze, w pojęciu molestowania.

Anachronizm, jaki się popełnia w obecnej dyskusji, jest dwojaki.

Po pierwsze, stosunki wewnątrz zespołu zmieniały się w ciągu ponad czterdziestu lat jego istnienia. Dziś osoby słabo zorientowane w tej dość długiej historii mogą odnieść wrażenie, że było tam zawsze tak samo i że zawsze działy się tam rzeczy opisywane przez Elżbietę Podleśną, która do „Gardzienic" należała w latach 1990-1995, czy Marianę Sadovską, członkinię grupy w latach 1992-2001. W końcówce lat siedemdziesiątych i w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych aktywność Ośrodka sprowadzała się do Wypraw, a w toku Wypraw, które odbywały się „pod otwartym niebem"[13], wszystko przez cały czas, dzień i noc, było na widoku. (Podczas wspomnianej Wyprawy do Bobrowego i Baranicy zazdrościliśmy Johnowi Heilpernowi, autorowi książki *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa* ‹*Rozmowa ptaków. Epopeja Petera Brooka w Afryce*›, naprawdę ciepłego śpiwora, do którego się wczołgiwał, układając do snu na ławie w

nieogrzewanej wiejskiej świetlicy). Jeśli zaś chodzi o pracę stacjonarną, to siedzibą Ośrodka we wsi Gardzienice była wówczas zrujnowana, remontowana latami kaplica poariańska i stara chałupa Kutrzepów: ani w jednej, ani w drugiej raczej nie dałoby się niczego ukryć. Zresztą w tamtym okresie założenie było dokładnie odwrotne: że wszystko, cokolwiek się w intensywnym czasie wspólnego praktykowania robi, jest jawne, bo jest częścią kreowanego sposobu życia[14]. Nie było tam miejsca na przemoc – przemoc byłaby wręcz nie do pomyślenia. Warto może napomknąć, że ja zaliczam się do rówieśników pierwszego składu aktorskiego „Gardzienic" i że z niektórymi z nich – na przykład z Igą Rodowicz, Olafem Andruszką, Mariuszem Gołajem, Tomaszem Rodowiczem, Piotrem Borowskim – znałem się, tak jak z samym Staniewskim, jeszcze z czasów tak zwanej kultury czynnej we wrocławskim Laboratorium Grotowskiego. (Dopiero Małgorzata Sporek ‹Czyżewska› i Dorota Porowska to nasze byłe studentki). Z tego powodu jakoś nie odczuwało się w kontaktach z „Gardzienicami" różnicy wieku, wszyscy tam byli na koleżeńskiej stopie. Z czasem ta sytuacja zaczęła się zmieniać, ale to już nie moja bajka.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych, od czasu wspomnianego sympozjum *Przyroda słowa w kulturach teatralnych* w 1987 i V Międzynarodowych Spotkań Teatralnych w Warszawie w 1988 roku, gdy zespół zaczął pracę nad spektaklem *Carmina Burana*, spędziłem wiele godzin na rozmowach ze Staniewskim: o pieśniach wagantów ze zbioru odnalezionego w Beuern i o kantacie Carla Orffa, o *Tristanie i Izoldzie* w rekonstrukcji Josepha Bédiera i w wizji Richarda Wagnera, o miłości mistycznej w kulturze średniowiecznej, no i oczywiście o jungowskiej interpretacji motywu zniknięcia Merlina – te rozmowy toczyły się przeważnie u mnie na Koncertowej.

Siedzieliśmy kiedyś ze Staniewskim u mnie, na Koncertowej, przy

> szklaneczce wina i kłóciliśmy się. Spór szedł o reżysera, który jawnie, nawet natarczywie kręci się, uwija pośród aktorów, dodając im niejako ostrogi, już w toku akcji, w przedstawieniu. Staniewskiego chyba drażniły moje uwagi, pewnie wyglądały mu na porównanie z Kantorem; oponował. Wtedy ja z innej beczki: posłuchajmy – mówię – pewnego chóru. Nastawiłem płytę. Były to *Carmina Burana* Carla Orffa

– Staniewski dopiero po chwili domyślił się, o co mi szło –

> przy „plangite" wiedziałem, że to zobaczył: ten chór to jakby jego aktorzy, a on… on co rusz wypada na środek, wali z całej siły w talerze i znika[15].

Przypomniałem początek mojego studium o spektaklu *Carmina Burana*, bo zawiera on świadectwo, gdzie w głównej mierze realizowała się w tamtym okresie moja współpraca z „Gardzienicami" oraz jak postrzegałem relację między reżyserem a aktorami i aktorkami.

Ale uderzenia w talerze, żeby pobudzić aktorów i aktorki do bardziej intensywnego działania, to nie to samo, co rękoczyny. Zapytajmy więc, czy gdybym jednak był świadkiem sytuacji opisywanych teraz przez Sadovską, Podleśną i inne aktorki, nie czułbym, że coś jest nie w porządku?

**Moja odpowiedź brzmi: gdybym był świadkiem aktów przemocy i krzywdzenia, z całą pewnością bym zareagował. Gdyby jednak szło o to, że reżyser krzyczy i ciska się na próbie – nie. To przecież były inne czasy: inne formy komunikowania się artysty, inne miejsce reżysera w zespole. Co nie zmienia faktu, że skoro Staniewski wymagał od**

**aktorek i aktorów „Gardzienic" maksymalnego, może nawet nadludzkiego wysiłku, powinien go odpowiednio uszanować. W tej sprawie jestem całkowicie z nimi solidarny.**

Była wzmianka o Kantorze. Reżyser, a właściwie artysta teatru, który zdominował dwudziestowieczny teatr reformy, miał mieć – słowa są Craiga – całkowitą i niepodzielną władzę nad sceną[16]. Taką władzę miał Kantor. Jan Kott o Kantorze, już po jego śmierci:

> Ostatni raz widziałem go w Paryżu. Był to jego festiwal i jeden z największych triumfów: wystawy, wszystkie jego spektakle [*Umarła klasa*, *Wielopole, Wielopole*, *Niech sczezną artyści* i *Nigdy tu już nie powrócę*] przy wypełnionych do ostatniego miejsca salach. I trzydniowe sympozjum w Centre Pompidou od rana do późnego popołudnia, znowu przy pełnej sali, z przemówieniami ekspertów i sław, przerywanymi nieustannie krzykiem Kantora. Krzyczał na wszystkich mówców. Jak w czasie prób na mechaników i aktorów. Strasznie krzyczał. Wszystko było zawsze nie tak. Za wcześnie, za późno, obok. Był i na tych obradach w Centre Pompidou największym aktorem jak każdego wieczoru na scenie. I jak w Krakowie, nawet kiedy przechodził przez plac Mariacki. Był sam własnym i z niczym nie dającym się porównać teatrem. Pisałem o nim, że jak Charon przewozi umarłych, ale przywraca zapomniane. Nawet kiedy umarli wracają jak kukły. Charon także wracał. Ale Kantor, który umarłe przywracał żywym, sam już nie wrócił. Spalał się w tym nieustępliwym krzyku o absolutnego Kantora. Aż się spalił[17].

Kott też genialnie uchwycił i utrwalił gest Kantora, który obecny w przestrzeni między sceną a widownią ponaglał swoich aktorów, będących jakby sobowtórami manekinów – jak sztywni albo jak craigowskie nad-marionety – zniecierpliwionym trzepnięciem palców.

Władza Staniewskiego nad sceną i szalejącymi na niej aktorami i aktorkami dochodziła do głosu w jego nagłych okrzykach albo zaśpiewach. Ale on zawsze preferował tempo *presto*. Wyreżyserowane przez niego spektakle, w których tyle się działo, niezwykle dynamiczne, oszałamiające, nie trwały nawet całej godziny.

Tak więc drugi anachronizm popełnia się w odniesieniu do kontekstu społecznego i kulturowego. Dziś czytającym wyznania Mariany Sadovskiej, Elżbiety Podleśnej czy innych aktorek może się wydawać, że w latach dziewięćdziesiątych można było dokonać coming outu zupełnie tak jak w czasach #metoo, tylko nikt z badaczy do tego nie zachęcał. Jednak w tamtych czasach ludzie wcale nie koili rozstrojonych nerwów na zajęciach jogi, nie leczyli masowo depresji, nie zgłaszali się chętnie i otwarcie na psychoterapię, jak robią to dziś. Inny panował klimat. Wtedy szukający pomocy odważali się najwyżej coś wyznać w bezpiecznym kręgu grupy terapeutycznej. Nie było FB!

I inne panowały poglądy na temat społecznych funkcji sztuki.

## 2

Kto powiedział, że teatr – w ogóle sztuka – to bezpieczna zabawa? Aktorzy/aktorki i tancerze/tancerki tworzą swoją sztukę, posługując się własnym ciałem i własną psychiką, co wystawia ich na próby częściej niż zwykłych śmiertelników.

Wspomnijmy najpierw o treningu jako etapie przysposobienia do zawodu i ważnej części rzemiosła artystycznego. Bywa on podobny nawet do treningu cyrkowców/cyrkówek i do treningu sportsmenów/sportsmenek. A o tym wiemy, że jest rzeczywiście ekstremalny. Ćwiczy się do utraty tchu, do ostatka sił, do upadłego – ćwiczenie czyni mistrza. Ale nawet zwykłe techniki ciała opanowujemy, powiada Marcel Mauss w klasycznym tekście antropologicznym, dzięki tresurze (*le dressage*), takiej samej jak tresura zwierząt, tyle że stosowanej przez ludzi dobrowolnie do siebie i do własnych dzieci. Antropolog powoływał się na kolegę, badacza kultury maoryskiej, który w odniesieniu do nauki kobiecego stylu chodzenia użył angielskiego wyrazu *drill* – niewymagającego chyba tłumaczenia.

Przekazywanie technik ciała zawsze opiera się na autorytecie. Na autorytecie mistrza oparta jest też nauka technik pozacodziennych (*extra-daily body techniques*), jakimi są techniki aktorów/aktorek i tancerzy/tancerek. Trening bywa srogi. Taki jest trening w induskim teatrze kudijattam (kūṭiyāṭṭaṁ) i w tańcu ćhau czy też w japońskim teatrze nōgaku (nō i kyōgen), żeby wymienić tylko formy wpisane przez UNESCO na listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości. Może nie jest aż tak bezlitosny, jak ten, który w *Kill Bill* przechodzi u mistrza kung-fu (gōngfu) „Czarna Mamba" (rozdział ósmy *Okrutne nauki mistrza Pai Mei*), niemniej jest o wiele bardziej wymagający niż trening zachodni. Jednak i nasz bywa forsowny: ponieważ zajmuję się tym typem teatru, w którym się go praktykuje – zwanym niekiedy, niezbyt ściśle, teatrem fizycznym – to dość dobrze zdaję sobie sprawę, ile on kosztuje tancerzy/tancerki i aktorów/aktorki: że wychodzą z niego obolali, wykończeni, ledwie żywi[18].

Gdzie trening degeneruje się i przybiera kształt ostrego drylu, jak w wojsku, tam bezkarnie hula przemoc. Pokazał to Kubrick w pierwszej części *Full*

*Metal Jacket*. Jak to dość często wygląda w sporcie wyczynowym, odsłonił na przykładzie gimnastyki artystycznej film Marty Prus *Over the Limit*, demaskujący przemoc psychiczną wobec Margarity Mamun, mistrzyni olimpijskiej z Rio, ze strony Iriny A. Viner, trenerki czterech złotych i czterech srebrnych medalistek olimpijskich, prezeski rosyjskiej federacji gimnastycznej.

Jednak z drugiej strony wiadomo, że dobrowolne poddanie się żelaznej dyscyplinie ciała – postawy, ruchów, temporytmu – to przygotowanie i warunek wyzwolenia energii tak zwanych doświadczeń szczytowych (*peak experiences*), o jakie może chodzić w pracy aktora/aktorki nad twórczym przeżywaniem, ale też sposób na ich bezpieczne, kontrolowane powtórzenie w twórczym procesie realizacji (jak w dwudzielnym schemacie systemu Stanisławskiego). Na tym polega rzemiosło.

W teatrze nie idzie, oczywiście, o jakieś popisy sprawnościowe, chociaż tańce artystów tak zwanej opery kantońskiej (*yuèjù*), też wpisanej na listę UNESCO, w scenach walki z użyciem ostrej broni i elementów chińskiego boksu z klasztoru Szaolin, to prawdziwe sztuczki kaskaderskie. Od aktora i aktorki widzowie oczekują przecież jakiegoś śmiałego wyczynu, tego, że pracując nad rolą, dadzą z siebie wszystko, może nawet – niemodny frazeologizm – poświęcą się na ołtarzu sztuki. Dwie figury aktora/aktorki wyróżniły się w dwudziestowiecznym teatrze europejskim: nad-marioneta Craiga[19] i męczennik Artauda[20]. W teatrze polskim dwie kongenialne ich realizacje to aktorzy i aktorki Cricot 2 w *Umarłej klasie* Kantora w wypadku tej pierwszej oraz Ryszard Cieślak z Teatru Laboratorium Grotowskiego w tytułowej roli *Księcia Niezłomnego*. Ale czarna legenda Grotowskiego mówi, że nawet jeśli Cieślak dzięki swojemu aktowi całkowitemu zasłużył na miano *acteur-emblème des années soixante* (aktora-symbolu lat sześćdziesiątych),

to zapłacił za to zbyt wysoką cenę. Sztuka aktorska to jednak ryzykowne majstrowanie w psychice. Jeśli jest trudna i wymagająca, uprawiana z pasją, a nie łatwa, lekka i przyjemna, jeśli świadczy o zdecydowanej chęci dojścia do ostatnich granic, to przypomina – porównania są Thomasa Manna z okresu pracy nad *Doktorem Faustusem* – bitwę albo burzę morską: jest niebezpieczna. Jednak nie wyrusza na wspinaczkę wysokogórską ktoś, kto ma lęk wysokości albo cierpi na zawroty głowy: nie każdy musi pokonać szlak Orlej Perci – Ścieżka nad Reglami też jest piękna.

Tak jak psychoanaliza to „niebezpieczna metoda" (pamiętacie film Davida Cronenberga o Freudzie, Jungu i Sabinie Spielrein?), tak też niebezpieczna jest relacja: reżyser/reżyserka – aktor/aktorka. W psychoanalizie pułapką jest przeniesienie. Jak trudno się przed nią ustrzec, pokazują całe dzieje psychoterapii: od historii Junga i Sabiny Spielrein, którą on leczył jako dziewiętnastolatkę, by kilka lat później uznać w niej swą kochankę, a w końcu niezwykle utalentowaną koleżankę po fachu – do historii Wojciecha Eichelbergera i jego pacjentki, a następnie stażystki i współpracownicy, z którą psychoterapeuta miał romans, inkryminowany przez Polskie Towarzystwo Psychologiczne. W pracy reżysera/reżyserki z aktorami/aktorkami niezwykle ważna jest profesjonalna rama, jednak nie zawsze – tak samo jak w psychoterapii – jest ona w stanie uchronić strony przed przekroczeniami, szczególnie wtedy, gdy reżyser/reżyserka oddziałuje z mocą magnetyzera, odprawiającego jakieś międzyludzkie seanse, w których – jak w *Ślubie* czy w *Pornografii* Gombrowicza – ludzie stwarzają siebie nawzajem, oddolnie i przyziemnie, niekiedy w tonacji ciemnej i dzikiej[21].

Ale jest, oczywiście, zasadnicza różnica między mimowolnym przekroczeniem ramy relacji profesjonalnej – tak jak to chyba się stało w wypadku Junga i Sabiny Spielrein – gdy wybuch namiętności prowadzi do

transgresji zawodowej i obyczajowej, wywołując skandal, a premedytowanym wykorzystywaniem takiej ramy – w teatrze na przykład relacji między reżyserem/reżyserką a aktorem/aktorką – do molestowania. To pierwsze to jak gdyby wypadek przy pracy, to drugie to przestępstwo (artykuł 199 KK).

O tym, jaka seansami pracy w „Gardzienicach" rządziła metoda, pisała w 1998 roku Joanna Wichowska:

> Na przykład scena histerii Psyche (Mariana Sadowska [Sadovska]). Zbudowana jest, jak wiele innych w spektaklu [*Metamorfozy*], według zasady momentalnych przeobrażeń – metamorfoz. Rządzi nią wahadłowy ruch emocji; od rozpaczy do ekstazy, od przerażenia do autoagresji. Emocje jednak ujęte są w karby struktury, kontrolowane w sposób absolutny. Żaden mięsień twarzy nie powinien drgnąć bez przyzwolenia aktora. Gdzie szukać inspiracji dla takiego zadania aktorskiego? Ot, powiedzmy, w naturze kobiecej. Każda kobieta nosi w sobie potencjalną erupcję histerii. Można to sprawdzić; od razu, na gorąco – żeńska część Akademii [Praktyk Teatralnych] wciągnięta jest w działanie. Kilka sekund na odegranie ataku histerii; po kolei, bez wstępów. Staniewski: „To ma być teatr – nie dajcie się ponieść"[22].

Instrukcja jest jasna: nie dać się ponieść emocjom, powinny one być ujęte w karby struktury, w bezwzględny sposób kontrolowane – to ma być teatr. Przypomina to, znaną z traktatów Zeamiego, koncepcję przyglądania się przez aktora własnej grze spojrzeniem z oddali – „spojrzeniem oderwanym"[23], czy też „dystans wobec siebie", zalecany przez Michaiła Czechowa[24]. Łatwo powiedzieć, trudniej stosować, szczególnie tam, gdzie

dominuje romantyczny model sztuki, z transgresją jako horyzontem twórczych wyzwań i frenezją jako stylem odpowiadania na nie. Ale początki „Gardzienic" to czasy, kiedy inaczej wyobrażano sobie powiązanie twórczości z chorobą[25] i w ogóle z cierpieniem, inne też przypisywało się znaczenie ekstazie twórczej. Wciąż w modzie była koncepcja Kazimierza Dąbrowskiego rozwoju poprzez dezintegrację pozytywną i jego *Posłanie do Nadwrażliwych* ciągle krążyło wśród ludzi przepisywane na przebitkach.

Przede wszystkim jednak obowiązywał wzorzec reżysera jako craigowskiego artysty teatru będącego w istocie charyzmatycznym przywódcą zespołu. Jego władza nad sceną ma być – powtórzmy – całkowita i niepodzielna, tak jak władza dyrygenta nad orkiestrą[26]. W dyrygowaniu aktorami/aktorkami Staniewski jest podobny do Kantora – obaj to spadkobiercy i beneficjenci wspomnianego wzorca. Mieliśmy nie podziwiać efektów, jakie osiągali ze swoimi zespołami? Skoro członkowie i członkinie tych zespołów dawali z siebie wszystko, osiągali prawdziwą maestrię w wykonywaniu oryginalnych partytur działań, skomponowanych w całości wywołujące głębokie przeżycia i nośne znaczeniowo, chyba za włożony w to wysiłek – może nawet poświęcenie – należało im się uznanie widzów, krytyków i badaczy. *Gusła*, *Żywot protopopa Awwakuma*, *Carmina Burana*, *Metamorfozy*: każdy spektakl nasycony, każdy inny, rewelatorski – i każdy niezapomniany.

W wypadku „Gardzienic" wielką nowością, a przy tym wyzwaniem dla badaczy, było wtopienie spektaklu w większą całość: w pierwszych latach w kontekst Zgromadzenia i w ogóle Wyprawy, potem już tylko w kontekst wizyty w Ośrodku, zawsze ustrukturowanej, a właściwie zainscenizowanej przez gospodarzy. Wynikło to z inicjalnego zainspirowania się Bachtinowską wizją kultury ludowej jako kultury śmiechu – karnawałowej. A

> karnawał nie zna podziału na wykonawców i widzów. Nie zna nawet zaczątków rampy. Rampa zburzyłaby karnawał (tak jak i odwrotnie – zniesienie rampy zburzyłoby widowisko teatralne). Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje. Żyją w nim wszyscy

– pisał Bachtin. Karnawał jest więc

> nie formą teatralno-widowiskową, a jak gdyby realną (chwilową) formą samego życia; życia nie odgrywanego jedynie, ale przeżywanego niemal naprawdę (w okresie karnawału). Można to sformułować inaczej: w karnawale gra samo życie, rozgrywając (bez sceny, bez rampy, bez aktorów, bez widzów, czyli bez całej specyfiki artystyczno-teatralnej) drugą, swobodną formę swego urzeczywistnienia, swoje odrodzenie i odnowienie[27].

Mówiąc innymi słowami, dla Staniewskiego i „Gardzienic" ideałem pragmatyki artystycznej było doświadczenie *communitas* – doświadczenie, jakiego mieli dostępować wszyscy uczestnicy kilkudniowych Wypraw, ze Zgromadzeniami jako ich momentami kulminacyjnymi. A w doświadczeniu *communitas* nie ma miejsca na (określenie Pawluczuka) dystans do formy, jakiego w normalnym odbiorze wymagałby spektakl teatralny. I sam Staniewski, i współzałożyciele „Gardzienic" podejmowali w ten sposób dziedzictwo kultury czynnej, której byli swego czasu współtwórcami, a w której nie było miejsca na spektakl teatralny jako wyodrębnioną formę. Od teatrologów wymagało to zmiany narzędzi na kulturoznawcze: etnologiczne, socjologiczne, antropologiczne – jak wtedy, kiedy bada się święta. I taka była cena za zasmakowanie – poprzez udział w praktykach „Gardzienic" – owej chwilowej, ale jak gdyby realnej *communitas*.

Czaiły się tutaj różne niebezpieczeństwa.

Niejako automatycznie nasuwa się na przykład pytanie: czy w „Gardzienicach" reprodukowała się struktura sekty? Bez wątpienia zespół od początku definiował swoją misję kulturalną jako opozycyjną i wręcz schizmatycką wobec całego środowiska teatralnego, na plan pierwszy wysuwając jej innowacyjny charakter. I na pewno spoiwem wewnętrznym zespołu była wspólnota doświadczeń – Wyprawy traktowane „jako sposób życia" (Pawluczuk) – wspólnota wytwarzająca niepowtarzalną atmosferę, w jakiej kształtowało się morale wszystkich jego członków i członkiń. Z pewnością też wymagano od nich, żeby się aktywnie angażowali w działalność zespołu, nie szczędząc sił i ofiar. Wreszcie nie ulega wątpliwości, że lider zespołu nie tylko formułował jego orientację ideową i stylistyczną, ale też że rygorystycznie egzekwował ich realizację. Czy to było tyranizowanie, w dodatku w patriarchalnym stylu? I osławione sekciarskie pranie mózgów? Które miałoby być możliwe dzięki odizolowaniu członków i członkiń zespołu od szerszego społeczeństwa z jego *common sense*. Ale to na pewno nie w czasie Wypraw, będących przecież wychodzeniem do społeczności tradycyjnych, animowaniem ich – świętowaniem wspólnie z nimi (w kontrze do idei Święta Grotowskiego, który miał predylekcję do praktyk pustelniczych).

Jednak gdy takie zespoły, jak Teatr Laboratorium Grotowskiego czy „Gardzienice" Staniewskiego – i w jednym, i w drugich dopatrzono się w końcu sekt twórczych[28] – porównamy do bractw cechowych z ich tradycją terminowania w zawodzie i wtajemniczeń w sekrety rzemiosła, z pielęgnowaną w nich relacją: mistrz – uczeń, to okaże się, że ich organizacja wewnętrzna i pragmatyka niekoniecznie są takie wyjątkowe i godne napiętnowania. Różnica byłaby taka, że tam rządzi tradycja – ciągła albo

(re)konstruowana – tu natomiast guru, mniej lub bardziej samozwańczy.

To jednak różnica mająca zasadnicze znaczenie w czasach, gdy liczą się sztuki społeczne, łączące aktywność artystyczną z zaangażowaniem, urzeczywistniającym się z założenia w relacjach poziomych i otwartych – i niehierarchicznych, bez guru. „Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze?" – Kott pytał Grotowskiego, który przez teatry zbuntowane na Zachodzie był swego czasu witany

> jak wielki guru. Uczył środków gwałtownych. Przemieszały się właśnie wtedy ostatecznie języki rewolucji społecznej i seksualnej, mistyki i anarchii: Marks z Freudem, zen z Mao, Lenin z Artaudem. „W stanie powszechnego skarlenia, w jakim jesteśmy, metafizyka wejdzie w umysły tylko przez skórę" [Antonin Artaud: *Teatr Okrucieństwa (Pierwszy Manifest)* ‹1932›, w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, s. 134]. Młodzi ludzie z radykalnych grup teatralnych uważali, że rewolucja może wejść w umysły także tylko przez skórę. Grotowski wydawał się tym, który nauczył, jak ćwiczyć skórę zarówno dla metafizyki, jak i dla rewolucji. Musiał jednak minąć pewien czas, zanim okazało się, że są to jednak różne ćwiczenia[29].

Czyżby teraz z kolei na Staniewskiego przyszedł czas, aby zmierzyć się z głośnym pytaniem: Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze?

Rewolucja pyta.

# Autor/ka

Leszek Kolankiewicz

Leszek Kolankiewicz – kulturoznawca, antropolog widowisk. W l. 2005-2012 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w l. 2012-2016 dyrektor Centre de civilisation polonaise na Sorbonie. Członek Centralnej Komisji do spraw Stopni i Tytułów. Były przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Członek Polskiego Komitetu do spraw UNESCO, były przewodniczący Zespołu ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego w MKiDN. Autor książek: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

# Przypisy

1. Mariana Sadovska: *Coming out*, przeł. Joanna Wichowska, „dwutygodnik.com" nr 292, październik 2020: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html; Elżbieta Podleśna: *Przemoc dzieje się w ciszy*, „dwutygodnik.com" nr 292, październik 2020: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html.
2. *Raporty studentów: Gardzienice*, oprac. i wstęp Leszek Kolankiewicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1995, nr 2.
3. Mariusz Gołaj: *Sesje warsztatowe Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice"*, w tomie zbiorowym: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski i in., Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW, 2002.
4. Wcześniej Studnia „O", związana licznymi nićmi z Katedrą, a potem Instytutem Kultury Polskiej, wzięła też udział w Zgromadzeniu, zorganizowanym w 1996 r. na UW z okazji wykładu Howarda Brentona *Inside „The Golden Ass"* (*We wnętrzu „Złotego osła"*), poświęconego jego pracy nad adaptacją teatralną powieści Apulejusza, przygotowywaną dla „Gardzienic".
5. Nb. rozprawa doktorska Dworakowskiej *Współczesny polski teatr alternatywny w perspektywie antropologicznej* (2011) miała, trochę wbrew tytułowi, nachylenie socjologicznokulturowe – moja współpraca z autorką w charakterze promotora wiele mnie nauczyła. Z czasem Dworakowska doprowadziła do przekształcenia specjalizacji Animacja kultury w kierunek studiów Sztuki społeczne.
6. Naukowo pracą artystyczną i kulturalną „Gardzienic" zajmowali się wszyscy kolejni kierownicy Zakładu Teatru i Widowisk w IKP-ie: Osiński (kierował Zakładem do r. 2003), ja (przez kolejne sześć lat) i Wojciech Dudzik (od r. 2009). Nic więc dziwnego, że opracowania na jej temat to ważna część dorobku naukowego Zakładu, może nawet w jakimś sensie jego znak rozpoznawczy.
7. Wojciech Dudzik: *Praktykowanie Gardzienic*; Włodzimierz Staniewski: *„Gardzienice" – praktykowanie humanistyki*, „Dialog" 2007, nr 5.
8. Leszek Kolankiewicz: *Utopijne terytorium „Gardzienic"*, w tomie zbiorowym: *Teatr Obiecany. 30 lat „Gardzienic". Sympozjum w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa, 22-23 stycznia 2008*, oprac. i red. Wojciech Dudzik, Zbigniew Taranienko, wstęp Zbigniew Taranienko, Warszawa: Wydawnictwo Academica, 2008, s. 78.

9. Leszek Kolankiewicz: *Etnooratorium – świętych obcowanie*, „Res Publica" 1987, nr 5; tegoż *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1991, nr 3-4 (przedruk w tomie zbiorowym: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór, oprac. Janusz Degler, t. 2: *Teatr*, wyd. 2 zmienione i uzup., Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003); tegoż *Notatki przed spektaklem: „Carmina Burana"*, „Dialog" 1992, nr 5; tegoż *Próby zapisu: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice" – „Carmina Burana". Ave, mundi rosa!*, „Dialog" 1992, nr 8 (przedruk tych dwóch w: tegoż *Wielki mały wóz*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2001).
10. Zbigniew Osiński: *„Gardzienice": praktykowanie humanistyki*, w tomie zbiorowym: *Sztuka otwarta. Parateatr II*, Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur", 1982.
11. Leszek Kolankiewicz: *Poezja naturalna w przedstawieniach awangardowych*, „Akcent. Literatura i Sztuka" 1988, nr 2; tegoż *Ośrodek Praktyk Teatralnych – Stowarzyszenie „Gardzienice"*, wkładka do programu 5. Międzynarodowych Spotkań Teatralnych, Warszawa 16-29 listopada 1988.
12. *Teatr wobec nauki. Debata Włodzimierza Staniewskiego z Leszkiem Kolankiewiczem prowadzona przez Grzegorza Ziółkowskiego*, w tomie zbiorowym: *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze* pod red. Magdaleny Gołaczyńskiej i Ireneusza Guszpita, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006; *A Debate between Włodzimierz Staniewski and Leszek Kolankiewicz, led by Grzegorz Ziółkowski*, transl. by Justyna Rodzińska and Andrei Biziorek, „Performance Research", vol. 13: 2008, no 2.
13. Zbigniew Osiński: *„Gardzienice". Teatr pod otwartym niebem*, „Projekt" 1983, nr 2.
14. Włodzimierz Pawluczuk: *Wyprawa jako sposób życia*, „Kontrasty" 1979, nr 10.
15. Leszek Kolankiewicz: *Notatki przed spektaklem: „Carmina Burana"*, „Dialog" 1992, nr 5, s. 75-76. Na blok opublikowanych przeze mnie w tym numerze „Dialogu" tekstów złożyły się też: Mircea Eliade: *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*, przeł. Leszek Kolankiewicz; Emma Jung i Marie-Louise von Franz: *Zniknięcie Merlina*, przeł. Robert Reszke.
16. Według Craiga reżyser powinien cieszyć się w teatrze „autorytetem, jaki obiecuje jego tytuł" i który oznacza, że winna mu być dana „całkowita i niepodzielna władza nad sceną i wszystkim, co się na scenie znajduje" (Edward Gordon Craig: *Artystom teatru przyszłości* [1911], w: tegoż *O sztuce teatru*, wybór Grzegorz Sinko, przeł. Maria Skibniewska, wstęp i noty Zygmunt Hübner, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964, s. 42).
17. Jan Kott: *Tadeusz Kantor 1915-1990* [1991], w: tegoż *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, oprac. edytorskie Piotr Kłoczowski, wyd. 2 zmienione, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005, s. 39.
18. Wiem, o czym mówię. Co prawda, sam nigdy nie praktykowałem treningu profesjonalnie ani wyczynowo, miałem jednak niejedną okazję, aby go zasmakować. Na zakończenie XIV Sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość" w Krzyżowej w 2005 r. wręczono mi uroczyście drobne upominki – w dowód uznania, że nie opuściłem żadnego ćwiczenia (byłem wtedy już 50+).
19. „Aktor [dziewiętnastowiecznego teatru gwiazd] musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie… nad-marioneta… Jej ideałem nie będzie ciało i krew, lecz niejako ciało w transie; dążyć będzie do spowicia się w śmiertelne piękno, promieniując jednocześnie żywym duchem" (Edward Gordon Craig: *Aktor i nad-marioneta* [1907], w: tegoż *O sztuce teatru*, s. 84, 86).
20. „Aktor, który nie powtarza dwa razy tego samego gestu, ale który stale gesty tworzy… niszcząc formy, osiąga to, co może formy przeżyć… I jeśli w naszych czasach istnieje jeszcze

coś prawdziwie piekielnego i przeklętego, to artystyczne zadowalanie się formami, zamiast abyśmy byli jak żywcem paleni męczennicy, co dają jeszcze znaki ze swych stosów" (Antonin Artaud: *Przedmowa: Teatr i kultura* [1935], w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, przeł. i wstęp Jan Błoński, noty Jan Błoński i Konstanty Puzyna, [wyd. 3,] Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, [2010], s. 50, 51).
21. Pisałem o tym w moim studium o *Ślubie* w reż. Jerzego Jarockiego. „Kim, u licha, jest reżyser?" – pytałem tam (Leszek Kolankiewicz: *Notatki po spektaklu: „Ślub"*, „Dialog" 1993, nr 5, s. 128).
22. J[oanna] W[ichowska]: *Różne oblicza teatru: Włodzimierz Staniewski*, w: Agata Zyglewska, Joanna Wichowska, Dominika Rembelska: *Akademia Praktyk Teatralnych przy Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice"*, Lublin: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", 1998, s. 18.
23. „Istotne jest, aby widzieć własną sylwetkę jakby z pozycji widza, poprzez tak zwane «spojrzenie oderwane» [*riken-no ken*]. To, że aktor postrzega siebie własnym okiem, nazywamy jego «spojrzeniem subiektywnym» [*gaken*]. Czymś innym jest jednak «spojrzenie oderwane»… Aktor osiągnie «spojrzenie oderwane» wówczas, gdy utożsami się ze stanem emocjonalnym patrzącego na niego widza… chyba na tym polega nakaz: «Emocje pozostaw z tyłu»" (Zeami Motokiyo: *Zwierciadło kwiatu*, w: Jadwiga M. Rodowicz: *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiego o sztuce nō*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000, s. 112, 114).
24. Według niego należy „wypracować w sobie zdolność patrzenia (do pewnego stopnia) na siebie samego… z boku, jak na kogoś obcego (mowa, oczywiście, nie o przyglądaniu się sobie w lustrze, nie o pozowaniu przed nim lub przed innymi ludźmi, jak to często robią współcześni aktorzy)… Taka umiejętność w znacznym stopniu wyzwoli twoje twórcze «Ja» i zacznie coraz częściej obdarowywać cię chwilami natchnienia (inspiracji). Obudzone «Ja» jest nie tylko twórcą obrazu scenicznego, lecz i jego widzem. Znajdując się jednocześnie po obu stronach rampy, obserwuje przeżycia publiczności, dzieląc z nią zachwyt, podniecenie i rozczarowania" (Michaił A. Czechow: *O technice aktora*, przeł. i oprac. Marek Sołek, [wyd. 2,] Kraków: Wydawnictwo Arche – Stage Art, 2000, s. 114).
25. Chorobą jako metaforą egzystencjalną, urobioną przez modernistów (neoromantyków) na przełomie XIX i XX w. O ile jednak w ich czasach dominowała albo histeria, albo neurastenia, o tyle dla kultury przełomu w. XX i XXI, spadkobierczyni tamtej, charakterystyczna jest – zdaniem Sajewskiej – depresja (Dorota Sajewska: *„Chore sztuki". Choroba / tożsamość / dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005).
26. „Między reżyserem a aktorami jest ściśle taki sam stosunek jak między dyrygentem a orkiestrą" – twierdził Craig (Edward Gordon Craig: *Sztuka teatru – dialog pierwszy* [1905], w: tegoż *O sztuce teatru*, s. 100).
27. Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 64.
28. „Nie twierdzę, że Zespół [Teatru] Laboratorium jest po prostu sektą. Stwierdzam jedynie, że jego organizacja ma charakter sektopodobny, tzn. w niejednym przypominający sektę" – pisał Osiński. Ale zaraz jednym tchem dodawał, że raczej należałoby w tym wypadku mówić „o antysekcie typu aktywno-reformatorskiego, zdecydowanie przeciwstawnej wszystkim sektom pasywno-cierpiętniczym" (Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 257).
29. Jan Kott: *„Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze…" (O Grotowskim)* [1970], w

tomie zbiorowym: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006, s. 213.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/oswiadczenie*