

MACIEJ ROŻALSKI

„Ożywianie” obrazu jako metoda tworzenia dzieła teatralnego*

Tekst porusza problem użycia niektórych wątków ikonograficznych kultury starogreckiej jako materiału inspirowanego proces tworzenia widowiska teatralnego. Jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy i na jakiej zasadzie możliwy jest proces „ożywiania” dzieła sztuki za pomocą przenoszenia jego wewnętrznych sensów jako środków inspirowanych nowy akt twórczy. Na podstawie wybranych przykładów starogreckiej sztuki wazowej oraz wybranych tekstów badaczy greckiej kultury mam zamiar ukazać proces hermeneutycznej interpretacji, który posłużył jako wyjściowy materiał do pracy w ramach działań artystycznych Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Na ile takie typowe dla „Gardzienic” działanie jest twórcze artystycznie i w jak dużym stopniu stanowi nadużycie interpretacyjne, chcę rozważyć na przykładzie jednego z przedmiotów znajdujących się w Museo Archeologico we Florencji, starogreckiej wazy François. Ekspонат ten ma 66 cm wysokości i 57 cm średnicy. Został stworzony prawdopodobnie przez malarza wazowego Kleitiasa pomiędzy 570 a 560 r. p.n.e. jako mieszalnik do wina używanego podczas greckich sympozjonów. Nazwę zawdzięcza natomiast nazwisku swojego współczesnego znalazcy, Alessandro François, który odkrył ją ponownie dla świata w połowie XIX wieku. Na wazie przedstawiono większość scen mitycznych składających się na zespół wyobrażeń religijnych starożytnych Greków. Dzięki olbrzymiej ilości informacji dostarczanych współczesnym badaczom jest ona jednym z najbardziej cenionych znalezisk sztuki starogreckiej.

* Tekst powstał podczas przygotowywania przez Akademię Praktyk Teatralnych „Gardzienice” pokazu teatralnego inspirowanego starogrecką ikonografią wazową. W 2005 roku aktorzy teatru „Gardzienice” Mariusz Gołaj i Joanna Holcgreber zaproponowali studentom Akademii pracę nad ikonografią wazową, która miała zostać przeniesiona na scenę dzięki użyciu warsztatu teatralnego wypracowanego przez gardzienicki zespół. Jednym z początkowych elementów pracy był cykl spotkań teoretycznych, podczas których analizowano treści poszczególnych malowideł wazowych. Tekst „Ożywianie” obrazu... jest podsumowaniem niektórych problemów i przemyśleń, które pojawiły się w ramach spotkań seminaryjnych w Gardzienicach.

Założony i kierowany przez Włodzimierza Staniewskiego zespół Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w zasadzie od początków swojego istnienia ukierunkowany był i jest w swojej pracy artystycznej na łączenie współczesnego teatru z elementami dawnej kultury i sztuki. Od pewnego czasu także waza François stała się obiektem zainteresowań artystycznych zespołu Gardzienice. Ze względu na różnorodność oraz wielość przedstawionych na niej scen mitycznych mogących stanowić potencjalny materiał do pracy scenicznej jest w tej chwili jednym z głównych motywów, jak by to można nazwać, „artystyczno-hermeneutycznych” poszukiwań zespołu i studentów funkcjonującej w Gardzienicach Akademii Praktyk Teatralnych. Taka charakterystyczna dla Gardzienic metoda pracy artystycznej opiera się w dużej mierze na poszukiwaniu inspiracji twórczych w tradycyjnych obrzędach, które dyrektor Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” Włodzimierz Staniewski nazywa kulturą żywą, oraz zabytkowych reliktach minionych kultur. W zasadzie każdy z przygotowywanych w ciągu 25 lat istnienia zespołu spektakli bazował na takim materiale osadzonym w kulturze, sztuce oraz obrzędowości zarówno społeczności dawnych, jak i współczesnych, w których kultura minionych epok miała szansę przetrwać.

W tym tekście skupimy się głównie na materiale wizualnym, gdyż centralnym dla mnie tematem jest proces, który nazwałem już wcześniej „ożywieniem” obrazu, czyli przłożeniem sensów zawartych we fragmencie malowidła lub rzeźby starogreckiej na scenę teatralną w formie żywej i dynamicznej. Poza tym należy także podkreślić, że działalność zespołu gardzienickiego skupia się ostatnio w dużej mierze na pracy z zabytkowymi obiektami kultur starożytnych. Mniej uwagi poświęca się na dzień dzisiejszy żywym rytuałom kultury ludowej, poszukując inspiracji bardziej w obszarze przedmiotów, malowideł i tekstów antyku. Gromadzony materiał muzyczny, tekstowy i graficzny służy za punkt wyjścia, jako swoisty tekst kultury, służy



Waza François – archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

jako inspiracja twórcza, na podstawie której możliwe jest już działanie teatralne. Proces artystycznej interpretacji polega głównie na próbie możliwie wiernego wychwycenia i oddania za pomocą teatralnych środków artystycznego wyrazu sensu antycznego malowidła, rzeźby lub utworu muzycznego.

Dokładne odwzorowanie nie jest oczywiście możliwe i zarzut o pewne nadużycia interpretacyjne jest często podnoszony. Tadeusz Kornaś pisze o eksperymentach muzycznych Staniewskiego: „Sięgnięcie do muzyki antyku wymagało od Staniewskiego i jego zespołu nie lada... tupetu. Ocalały bowiem tylko skrawki zapisów na papirusach czy stelach, zaś ich odczytanie i wykonywanie każdorazowo wzbudzało w świecie naukowym gorące dyskusje”.¹

Wydaje się jednak, że nie dokładne odwzorowanie jest celem Włodzimierza Staniewskiego i jego współpracowników. Możliwie dokładna i możliwie jak najbardziej uprawomocniona interpretacja dzieła, którego przecież część sensów została bezpowrotnie utraczona i uniemożliwia odtworzenie pełni znaczeń zawartych w konkretnym malowidle wazowym lub fragmencie muzycznym, jest tylko warunkiem koniecznym dla szerszej pojętego zamierzenia, jakim jest włączenie do współczesnej kultury i swoiste ożywienie porozbijanych fragmentów przeszłości na warunkach autonomicznie funkcjonujących środków artystycznego wyrazu: „Stare pieśni stwarzały ruch, ekspresję aktorską, określoną artykulację, wręcz całe sceny, ale i odwrotnie – wymogi dramaturgiczne oddziaływały na sposób wykonywania pieśni. Staniewski nie jest purystą. Zamierzał stworzyć spektakl, a nie muzeum pieśni”.²

Należy także pamiętać, że włączenie w proces hermeneutycznych poszukiwań zabiegów artystycznych pozwala na stworzenie nowego kontekstu odczytywania dawnej sztuki. Rodzaj skupienia związany z działaniem artystycznym musi doprowadzić do innych efektów niż tylko sama sucha ocena przeprowadzana za pomocą narzędzi naukowych. Działanie tego typu pozwala na powtórne włączenie zamkniętego w gablocie fragmentu przeszłości w proces twórczy, dziejący się tu i teraz. Metoda stosowana przez Gardzienice pozwala na osiągnięcie jedynej w swoim rodzaju jakości procesu twórczego, daje niesłychany efekt, jakim jest obcowanie z tylko częściowo, ale jednak odtworzoną prze-

szłością. W ten sposób powstaje owa szczególna mozaika poskładana z fragmentów, porozbijanych kawałków przeszłości służących jako budulec dla jak najbardziej współczesnego dzieła artystycznego. Nie chodzi przy tym o stworzenie tak modnego dzisiaj utworu posługującego się cytatem, czy może wręcz używającego samodystansującego się zespołu cytatów jako głównej zasady wypowiedzi artystycznej. Wręcz odwrotnie, zamierzenie „Gardzienice” jest fenomenologiczne tak jak fenomenologię rozumiał Gerardus Van Der Leeuw, w sensie poszukiwania tego, co żywe i znaczące, tego, co daje się wyrwać przeszłości jako wspólne fragmenty kultury³. Tak budowany „wehikuł teatralny” ma pozwolić już nie na zdystansowane ślizganie się po powierzchniach znaczeń i samonapędzającą się grę intelektualną, ale na pełną zaangażowania i wymagającą odwagi podróż w głąb symboli określających ontologiczny i kulturowy sens istoty ludzkiej.

Gardzienice od początku istnienia budowały swoją pracę artystyczną na fundamentach muzyki i muzyczności. To muzyka była głównym elementem uruchamiającym przestrzeń teatralną. Od jakiegoś czasu twórca i reżyser gardzienickiego teatru Włodzimierz Staniewski próbuje jednak przekształcać swoje początkowe założenie. Zaczynając pracę nad spektaklem *Elektra*, zaczął poszukiwać nowego środka artystycznego wyrazu. Odwołując się do jednej ze starogreckich technik konstruowania dzieła scenicznego nazywanego *cheironomią*, postanowił integralnie złączyć wypowiedziane na scenie słowo komentującym je i podkreślającym jego sens gestem. Tadeusz Kornaś podkreśla, że „już w *Metamorfozach* praca nad gestem wziętym z przekazów na antycznych wazach i innych świadectwach ikonicznych miała duże znaczenie”.⁴ Staniewski twierdzi, iż greccy aktorzy wypowiadając na scenie słowa dramatu, posługiwali się także sformalizowanym zespołem gestów, który ściśle był sprzęgnięty ze strukturą języka: „Uważam, że dopiero wtedy, gdy słowo jest organicznie związane z przekazem gestu, tonu, muzyki – w pełni jawi swoją treść. Myślę, że nadchodzi czas, by słowu dramatu klasycznego został przywrócony cały jego organiczny kształt, łącznie z warstwą brzmieniową, muzyczną i gestem”.⁵

Tym samym, jak to ujął w rozmowie prof. Leszek Kolankiewicz, dochodzi w najnowszym spektaklu Gar-



Waza François, dolny fragment – archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”



Waza François, dolny fragment – archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

dzień *Elektra* do głębokiej semiotycznej pracy nad strukturą znaku. Uważam, jak Kolankiewicz, że rozważając strukturę spektaklu, dochodzi się do pytań o istotę znaku. Wypadałoby się więc zastanowić, czy istotna jest tylko jego część graficzna, wizualna oraz to, co zostaje przez znak oznaczone. Czy ten proces deskrypcji, przynajmniej w przypadku dzieła scenicznego, nie jest integralnie związany z tym, w jakiej tonacji i rytmie zostanie przekazany jego wizualna forma sądzę, że jest nierozdzielnie związana z cielesnością aktora, jego oddechem, kształtem rąk, przeżywanym wzruszeniem. Znaczyłoby to, że znaki ożywają tylko dzięki ciału przekazującej je postaci scenicznej, a proces deskrypcji nie jest do końca możliwy bez swojego cielesnego, „przeżyciowego” rozwinięcia.

Kontynuacją idei scenicznego „ożywiania” znaków była praca nad pokazem teatralnym studentów Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Inspiracją do prowadzonej pod kierownictwem aktorów Gardzienic Joanny Holcgreber i Mariusza Gołaja pracy studentów była wspomniana już waza François. Przygotowanie przez Akademię pokazu teatralnego związanego z kulturą antyczną poprzedził cykl wykładów i dyskusji poświęconych malarstwu wazowemu. W ramach tych wstępnych spotkań grupa skupiała się głównie na interpretacji malowideł wazowych i szukaniu możliwości jej scenicznego rozwinięcia. Kluczem dla tych działań była przede wszystkim zaproponowana przez Gołaja i Holcgreber metoda pracy, którą ci aktorzy wypracowywali przez lata swojej działalności w Gardzienicach. Mając szczęście uczestniczyć w tych działaniach, skupiłem się na jednej z przedstawionych na wazie sytuacji. Chodzi tutaj o dolną część wazy z przedstawioną na niej mityczną sceną walki Pigmejów z żurawiami. Dotychczas scena ta była traktowana jako forma ozdobnika dla przedstawianych powyżej istotnych wydarzeń z mitologii greckiej, nawiązującego do fragmentu Homerowej *Iliady*, w którym walka Greków z Trojanami ukazywana jest jako starcie żurawi i Pigmejów. Homer komentuje tę scenę, stwierdzając, że istoty zwane Pigmejami naprawdę żyją w północnej Afryce. Ich naturalnym wrogiem są właśnie żurawie, które «uciekając przed zimą» nadlatują nad osady Pigmejów i dokonują swoistej ptasiej inwazji na terytorium tych niewielkich istot. Odpowiedź pozornie łatwa i klarowna. Niepokojąca jest jednak ta łatwość interpretacji, rodzajowość sceny nieprzystająca do tematyki powyżej niej na wazie rozgrywających się, centralnych przecież dla wierzeń greckich scen mitycznych, takich jak zaślubiny Peleusa i Tetydy, polowanie na dzika kaledońskiego, życia i śmierci Achilleusa, czy w końcu przypowieści o wygnaniu i powrocie Hefajstosa na Olimp. W świetle powyższego niewystarczająca wydaje się opinia, że scena u dołu wazy jest tylko rodzajem ozdoby, ornamentu, zdobiącego to dzieło wazowej sztuki starogreckiej, nazywanej prze-

cież przez niektórych badaczy mitologiczną biblią antycznej Grecji.⁶

Dlatego autor wazy, zamiast rozbudować ikonograficznie już przedstawione wydarzenia, albo też zamieścić jakieś nowe wątki powiązane z historią mityczną, poświęcił duży fragment dzieła na nic nieznaczący ozdobnik związany właśnie z walką Pigmejów i żurawi? Oczywiście można odpowiedzieć, że w obrębie starogreckich malowideł wazowych typowe były motywy ozdobne.⁷ Pojawia się jednak kilka wątpliwości, zarówno przy dokładniejszej analizie scen z wazy, jak i w świetle badań nad starogreckimi misteriami, łączącymi wprost przedstawienia Pigmejów z postaciami misteryjnych bóstw Kabirów.⁸ Wydaje się, że możliwa jest interpretacja, według której scena przedstawiona na dolnej części wazy nawiązuje do starogreckich misterii Kabirów. Żeby rozwinąć taką hipotezę, niezbędnych jest jednak kilka słów o samych misteriach.

O misteriach Kabirów jako pierwszy wspomina w swoich *Dziejach* Herodot.⁹ Występowały one głównie w rejonach północnej Grecji wraz z centralną dla tego kultu wyspą Samotraką. Dużym ośrodkiem misteryjnym były także Teby. Niestety, o części kultu rozwijającego się na Samotrace niewiele wiadomo, dlatego też Karl Kerényi w swoim niewielkim opracowaniu o misteriach Kabirów¹⁰ skupia się głównie na tebańskiej części kultu. Dla naszych rozważań istotnych będzie kilka poruszanych przez Kerényiego kwestii odnośnie do samego przypuszczalnego sensu misterii. W moich rozważaniach będę także posilkował się wywodami Alberta Schachtera poświęconymi tebańskim misteriom. Nie będę próbował odtworzyć całości rozważań obydwu autorów. Mam zamiar opisać tylko kilka najważniejszych dla naszego tematu motywów, w razie wątpliwości odwołując się do wymienianych tekstów.

Zdaniem Kerényiego wysoce prawdopodobny jest integralny związek bogini Demeter z misteriami Kabirów. Autor pisze: „Demeter, występująca tu w powiązaniu z Kabirami i zwaną *Kabeiria* albo po prostu «Matka», należy uważać za fundatorkę misterii Kabirów”.¹¹ Autor wyprowadza powyższy wniosek zarówno na podstawie tekstu greckiego podróżnika Pauzanasza: „Tylko ktoś wtajemniczony może do niego wejść [gaju poświęconego Demeter i Kore – przyp. autora]. Około siedmiu stadiów od tego gaju znajduje się sanktuarium Kabirów. O tym, kim byli Kabirowie i jakiej natury były poświęcone im oraz matce obrzędy, zamilczę”,¹² jak i analizy imion wymienianych przez Pauzanasza w ramach mitycznej historii odtworzenia sanktuarium w Tebach. O greckich misteriach nie można było pisać wprost, toteż autorzy bardzo często zmieniali imiona i fakty, ukrywając rzeczywistość misterii w odnoszących się do mitów wymyślonych historiach. Wydaje się, że tak właśnie jest w przypadku opisywanej przez Pauzanasza historii odtworzenia misterii tebańskich przez kobietę imieniem Pelarge.

Kerényi analizując to imię, wiąże je z postacią bogini Demeter dzięki pochodzeniu kobiety z miasta poświęconego Demeter, ale przede wszystkim przez znaczenie słowa *pelarge* – bocianica. Kerényi dowodzi związków „bocianicy” z Demeter: „Opowieść o Pelarge i sceny z ptakami błotnymi na wazach z *kabirionu* sytuują się na jednej płaszczyźnie”.¹³

Co dla nas bardzo istotne, w poczet ptaków powiązanych z żywiołem Demeter zostaje zaliczony także żuraw: „...jest całkiem chyba jasne dla wtajemniczonych określenie tejże boskiej matki, założycielki misterium Kabirów koło Teb, mianem «Bocianicy», wskazujące na grupę ptaków długonogich obok wzmiankowanej wyżej grupy krótkonogiej. Bocian, czapla i żuraw występują więc razem tak samo jak łabędź, gęś i kaczka, i na malowidłach wazowych rzadko bywają odróżniane od siebie dokładniejszym rysunkiem”.¹⁴ W świetle powyższych rozważań i związków Kabirów ze sceną z Wazy François kluczowe zdają się wypowiedzi Schachtera co do tematyki odnalezionych w tebańskim sanktuarium malowideł wazowych. Autor pisze: „Obok scen bezpośrednio związanych z kultem daje się zidentyfikować szereg innych tematów: *symposia*, sceny konwencjonalnych historii (jak np. *Odyseja*, bitwa żurawi i Pigmejów, Kadmos), atletyka, łowiectwo. Wiele osób na tych malowidłach zostaje przedstawionych groteskowo, albo jako Pigmeje...” i dalej: „To, co wyróżnia się w przedstawieniach Kabirionu, to częste użycie aspektu pigmeidalnego, który musi być odbiciem Kultu Kabirów”.¹⁵

Pojawia się tu więc bezpośredni związek pomiędzy grupą określaną jako Pigmeje i żurawiami. Mało tego – autor wspomina o bezpośrednich odniesieniach do tematów przedstawianych w *Odysei*. Jeszcze dalej idzie w swoich rozważaniach Kerényi, kiedy pisze: „Do drugiej, baśniowo rodzajowej grupy malowideł należą przede wszystkim przedstawienia bajecznego ludu Pigmejów z żurawiami. W wizerunkach śmiesznych, fali- licznych karzelków, Pigmejów, oraz majestatycznych,

potężnych praków niebieskich – żurawi, ukazane jest tutaj aluzyjnie przeciwieństwo między podlegającą inicjacji męskością i udzielającą tej inicjacji żeńskością, przeciwieństwo, które w tych misteriach zdaje się grać zasadniczą rolę”.¹⁶

Zostaje tu więc zarysowana opozycja pomiędzy dostojnymi ptakami Demeter i groteskowymi Pigmejami Kabiroid. Zeby jasne jednak były powody takiej opozycji, wypadałoby jeszcze wspomnieć kilka słów o tożsamości owych Kabiroid. Kłopot w tym, że niewiele o nich wiadomo. W swoich rozważaniach Kerényi analizuje kilka mitów z rejonu Samotraki odnośnie do Kabirów. Z pewnością byli oni „bóstwami misteryjnymi *par excellence*, i jest to jedyne bardziej ogólne określenie, jakie dopuszcza tradycyjny przekaz”.¹⁷ Wedle analiz Kerényiego były to także bóstwa, w których etos wpisana była pierwotna zbrodnia, poza tym ich domeną była chthoniczność i częściowo także aspekt tytaniczny.

„Cechą prawdziwie upiorną istot boskich, takich jak Kabirowie, jest, gdy – by użyć wyrażenia z *Upaniśad* – jawią się one jako ‘mniejsze od najmniejszych i większe od największych’. W tak właśnie brzmiącej inskrypcji z Imbros, pośród Kabirów wymienianej imiona wielkich tytanów – Kojosa, Kriosa, Hyperiona, Japetosa, Kronosa – wspomina się także o Patajkach, czyli karłach (...) już wcześniej Kabirowie uchodzili zarówno za tytanów, jak i za karłów. Wiemy już, że byli również winnymi występku: ich bratobójstwo ma charakter nie mniej tytaniczny niż zamordowanie przez tytanów Dionizosa”.¹⁸ Kerényi tłumaczy także powód przedstawiania Kabirów jako istot pigmejowatych przez ich komiczną sprośność i zarazem bezbronność, dzikość i groteskowość, która może mimo swej śmieszności stawać się śmiertelnością. Właśnie w tej dwoistości pierwiastka męskiego autor doszukuje się głębokiego sensu misteriów. „Kabirowie, pierwowzory podlegających inicjacji mężczyzn, mieli w sobie również – jak wszyscy wojownicy – coś morderczego, co należało odpokutować. Ale byli też zarazem duchami życia, które (...) dmuchały wiatrami odżywiającymi duszę”.¹⁹

Poruszając temat związków Pigmejów z tytanami, wypadałoby jeszcze wspomnieć o wątku pobocznym, który jednak otwiera pole fascynujących rozważań o samej wazie François, a który zarazem dodatkowo uprawomocnia związki przedstawionych na niej scen z mitycznymi Kabirami. Cytując bowiem jeszcze raz Kerényiego, dowiadujemy się, że: „Aitnajos, ‘Etniejczyk’ to bardzo przejrzysty kryptonim Hefajstosa, boga ognia i kowalstwa, którego przynależność do boskich Kabirów tym się również wyraża, że ongiś zwano ich właśnie ‘Hefajstosami’”.²⁰ Biorąc pod uwagę także inne źródła stwierdzające, że Kabirowie byli uważani za podwładnych Hefajstosa, odpowiedzialnymi za bardziej poślednie domeny jego rzemiosła, jak metalurgia i właśnie sztuka wazowa, rodzi się ciekawy



Waza François – archiwum Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

kontekst interpretacyjny samej historii powrotu Hefajstosa na Olimp, która jest jednym z głównych tematów ikonicznej narracji przedstawionej na wazie. Po pierwsze, Hefajstos i Kabirowie przedstawieni na tej samej wazie przywodzą na myśl swoisty autotematyzm, który mógł być ukrytym celem twórcy wazy, Klejtiasa. Zdawałoby się to przypuszczenie potwierdzać dyskretne rozmieszczenie niewielkich waz w różnych częściach przedstawionej historii. Poza tym należy pamiętać, że pozostający w relacji z Kabirami z dolnej części malowidła Hefajstos bierze znaczący udział w rozgrywającej się na wazie historii. Ukazuje ona wybawianego ze swojej mrocznej egzystencji i wynoszonego ku życiu niebiańskiemu boga. Być może także tutaj dałoby się odnaleźć ślady misteryjnego mitu związanego z kultem Kabirów, w którym mężczyzna doznaje jakościowej zmiany swojej egzystencji. Ciekawy jest w tym świetle fakt, że za „uwznioślenie” Hefajstosa odpowiedzialny jest Dionizos, który zdaje się pełnić znaczącą funkcję w samej strukturze misteryów Kabirów, oraz to, że sama waza była stworzona jako czara do mieszania wina podczas sympozjonów. Wina, które było przecież domeną Dionizosa.

Kerényi kończy swoje rozważania bardzo poetyckim tekstem: „Przemiana mężczyzny w prawdziwe źródło życia, w służebnika najdelikatniejszej, załóżkowej formy ludzkiego życia, być może też skonfrontowanie go z najwcześniejszą, a już na pewno z najprostszą formą człowieczeństwa – oto na czym w świetle przeanalizowanej opowieści założycielskiej, mógł bodaj polegać sens misteryów Kabirów”.²¹ Pozostawiając na boku kwestię o prawomocności tej ostatecznej tezy Kerényiego, o sędzę, że z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że dolny fragment malowidła z wazy François nie jest li tylko ozdobą, ale przede wszystkim jest bezpośrednim nawiązaniem do problematyki misteryów Kabiroi.

Podsumowując rozważania, wypadałoby nawiązać znowu do twórczości teatralnej Gardzienic. W niniejszym tekście chodziło głównie o ukazanie pracy hermeneutycznej, która miała posłużyć za materiał wyjściowy, przydatny do późniejszej pracy artystycznej. Mimo że interesujący sam w sobie wydaje się problem potencjalnych związków wazy François z misteriami Kabirów, to odrębną kwestią jest to, jak materiał teoretyczny przeistoczył się w dziedzinę inspiracji twórczej. Trzeba powiedzieć, że tematyka samotrackiego kultu jako taka nie została włączona do pokazu pracy gardzienickich studentów. Interesujące okazały się natomiast same efekty, które osiąga Kerényi, wyprowadzając własne wnioski i interpretacje z wcześniej analizowanego materiału historycznego. One właśnie otworzyły ciekawe pole interpretacyjne dla późniejszej pracy na scenie. Jak mogliśmy przeczytać w przytoczonym

powyżej cytacie kończącym książkę Kerényiego, stawia on hipotezę badawczą, która określa wewnętrzny sens misteryów Kabirów jako starcie opozycji – brutalnej męskości i ostatecznie pokonującej ją kobiecej, „lotnej” delikatności. Efektem takiego spotkania jest głęboka duchowa przemiana mężczyzny-wojownika w mężczyznę-dawcę życia. Właśnie ten konflikt opozycji, nadający dramatyczny kontekst scenom azy François (mimo że pozbawiony swojego rysu misteryjnego), posłużył za inspirację dla budowania poszczególnych scen pokazu Wazy. Wewnętrzna opozycja dwóch sił, które odwiecznie ścierają się w walce o ludzką egzystencję, stała się jednym z motywów przewodnich kształtujących prowadzoną przez Mariusza Gołaja i Joannę Holcgreber pracę studentów Akademii gardzienickiej.

Przypisy

- ¹ Tadeusz Kornaś *Gardzienice*, wyd. Homini, Kraków 2004, s. 209
- ² Ibidem. s. 210
- ³ Gerardus Van Der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przełożył Jerzy Prokopiuk, wyd. Książka i wiedza, Warszawa 1997, s. 587: *Powinniśmy (...) wiedzieć, co robimy, kiedy zaczynamy mówić o tym, co się nam ukazało, i nadawać temu nazwy. W tym celu musimy uzmysłowić sobie, że wszystko, co się nam ukazuje, jest nam dane nie bezpośrednio, lecz jedynie jako znak jakiegoś sensu, który mamy wyjaśnić, jako coś, co powinno być przez nas wyjaśnione. A wyjaśnienie to jest niemożliwe, jeśli nie przeżywamy tego, co się nam ukazuje, jeśli tego nie mimowolnie i na pół świadomie, lecz umyślnie i metodycznie nie przeżywamy (er-leben).*
- ⁴ *Teatr gestu. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*, rozmawiał J.R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita” 2002 r., nr. 233, s. A12, cytowane za Tadeuszem Kornasiem
- ⁵ Wypowiedź doktora Lecha Trzcionkowskiego z wykładu dotyczącego Wazy François.
- ⁶ François Lisarague *Malarstwo Greków, czy Grecja malarzy?*, przeł. Wojciech Michera, Konteksty nr 1/06, s. 3
- ⁷ Por. Karl Kerényi *Misteria Kabirów* oraz Albert Schachter *The Theban Kabiroi w: Greek Mysteries*
- ⁸ Herodot *Dzieje*, przełożył Seweryn Hammer, wyd. Czytelnik, Warszawa 2004 r., s. 120
- ⁹ Karl Kerényi *Misteria Kabirów*, *Prometeusz*, przełożył Ireneusz Kania, wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2000r.
- ¹⁰ *Misteria Kabirów*, *Prometeusz*, dz. cyt. s. 28
- ¹¹ Pauzaniusz *U stóp boga Apollona* ks. IX, rozdz. 25, przełożyła Janina Niemirska-Pliszczyńska i Henryk Podbielski; oprac. Henryk Podbielski, wyd. Wrocław 1989.
- ¹² *Misteria Kabirów*, *Prometeusz*, dz. cyt., s. 34
- ¹³ Ibidem, s. 33
- ¹⁴ Albert Schachter *The Theban Kabiroi w Greek Mysteries*, pod redakcją Michaela B. Cosmopoulosa, fragment tłumaczony przez autora, wyd. Routledge, Londyn i Nowy Jork 2003, s. 130
- ¹⁵ *Misteria Kabirów*, *Prometeusz*, dz. cyt. s. 35
- ¹⁶ Ibidem, s. 26
- ¹⁷ *Misteria Kabirów*, *Prometeusz*, dz. cyt. s. 27
- ¹⁸ Ibidem, s. 37
- ¹⁹ Ibidem, s. 28
- ²⁰ Ibidem, s. 37