

Taniec z tradycją jak z wazą François

Rozmowa o Gardzienicach i Metamorfozach

Krystyna Bartol, Anna Wyka,
Zbigniew Benedyktowicz, Jerzy Danielewicz,
Jacek Dobrowolski, Ireneusz Guszpit,
Dariusz Kosiński, Tomasz Kubikowski,
Włodzimierz Lengauer, Czesław Robotycki,
Tomasz Rodowicz, Maciej Rychły,
Włodzimierz Staniewski, Zbigniew Taranienko,
Lech Trzcionkowski, Magdalena Bartnik,
Agata Zygłewska, Paweł Passini

Włodzimierz Staniewski: Witam szanownych gości. Cieszę się, że możemy kontynuować w Gardzienicach debatę rozpoczętą w Krakowie. Odbyna się ona przy okazji jutrzejszego spotkania noworocznego. Byłbym bardzo rad, gdybyście wzięli Państwo udział w Zgromadzeniu z lokalną społecznością. Moja rola na tym się kończy. Przekazuję głos panu Zbigniewowi Benedyktowiczowi, który będzie to spotkanie prowadził.

Zbigniew Benedyktowicz: Dziękuję. Chciałbym zaproponować, żeby nasza rozmowa ogniskowała się wokół tych trzech punktów, pytań, wątków, z którymi zwróciliśmy się do Państwa wcześniej, a które szczególnie są dla nas interesujące:

1. Moje doświadczenia współpracy z „Gardzienicami.”
2. O *Metamorfozach* – prosiłobyśmy o wypowiedzi na temat ostatniego spektaklu i towarzyszącej mu eksplikacji, o tej drugiej części – „Zgromadzeniu”, które następowało po spektaklach.
3. Znaczenie i rola inicjacji i misterii w kulturze współczesnej.

Zaczynamy naszą rozmowę późnym wieczorem i pewnie zdołamy teraz jedynie część z tych wątków poruszyć, do innych powrócimy jutro. Nie ustalaliśmy tutaj żadnego porządku, liczę na to, że te punkty są na tyle otwarte, że od każdego z nich możemy zacząć.

Jerzy Danielewicz: Niemniej jakiś porządek chronologiczny został zaproponowany, a więc myślę, że byłoby sensownie, aby ktoś kto uczestniczył w powstawa-

niu spektakli, i związany jest dłużej z dziejami „Gardzienic”, zabrał głos pierwszy, prawda? A ci, którzy zeknęli się raczej później i już na etapie gotowego spektaklu, np. *Metamorfoz* włączyli się w odpowiednim momencie. Taką miałbym propozycję.

Włodzimierz Lengauer: Ciska nie może się przedłużać, bo taśma leci, więc...

Włodzimierz Staniewski: Wobec tego ja powiem anegdotę na temat cichych taśm. Zdarzyło się przed laty, w zimę stulecia. Za komunizmu śniegi były kopne. Jak przysypywało drogi to trzeba było chodzić polami, z pól bowiem śnieg wywiewał kontynentalny wiatr. Owey zimy czekaliśmy chyba ze dwa tygodnie aż pojawi się pług, który udroźni przejazd z Gardzienic do Piask. Właśnie przyjechał Andre Gregory, który robił film o nas. Miał świetną ekipę z „National Geographic”. John Heilpern, który napisał książkę o wyprawie Brooka do Afryki był narratorem tego filmu i robił ze mną wywiad. Siedzieliśmy w tzw. internacie, było grubo poniżej zera, więc siedzieliśmy w kożuchach. Heilpern zadawał mi pytania, które same w sobie zawierały odpowiedź. Mogłem odpowiedzieć „tak” lub „nie”. Mogłem milczeć. Chiquita i Andre Gregory popijali whisky żeby nie zamarznąć. Ja milczałem. Pauzy się przedłużały a ziąb dokuczał. Lee Harvey, akustyk z „National Geographic”, w tej coraz bardziej zagęszczającej się ciszy podsuwał nam mikrofony pod nos. Teraz i Heilpern milczał. Im my obaj coraz bardziej zapadaliśmy się w milczenie, tym natrętniej Lee podsuwał te mikrofony. Ja milczę, Heilpern milczy. Harvey podsuwa mikrofon Heilpernowi, podsuwa mnie, podsuwa Heilpernowi, podsuwa mnie. Na to Heilpern mówi: „Lee, po cholere ty ten mikrofon podsuwasz?” A Harvey na to: „Ja muszę mieć tę ciszę w Nowym Jorku! Ja muszę mieć tę ciszę!”. „I have to have this silence in New York!” Ciszę Dzikiego Wschodu.

Anna Wyka: Mam jedno pytanie. Jeśli pamiętamy i czy pamiętamy, kiedy, kto z nas był tutaj po raz pierwszy? Wtedy jeszcze tego salonu nie było.

Czesław Robotycki: Ja mogę odpowiedzieć na to. Mogę odpowiedzieć tak: pamiętam, kiedy w Krakowie, przyprawiony został przez koleżankę do mnie do domu Włodek, o którym powiedziała, że właśnie poszukuje on miejsca na teatr. Staniewski proponował mi abym pojechał z nim jako etnograf znający okolicę, by wybrać odpowiednie miejsce. Tak poznaliśmy się. Jeździliśmy po Południowej Małopolsce i szukaliśmy miejsca na Włódkowy teatr. Z wielu miejsc był bardzo niezadowolony, dlatego zaprosił nawet do współpracy cygańskiego eksperta i próbował zahaczyć się koło Sza-

flar, gdzie jest osiedle cygańskie. Zawiódł się On na Cyganach spodziewając się, że będą to ludzie pełni autentycznej ekspresji. Okazało się, że w kontaktach z innymi grają oni przypisywane im społecznie role ludzi z marginesu pozostając w zgodzie z oczekiwaniami, jakie wynikały z kontaktów ze światem zewnętrznym. Nie przypuszczam, by udało się wam (twojej Włodku grupie) przeniknąć pancerz podwójnej osobowości zbiorowej, jaki od lat wyrobili sobie Cyganie.

Taki był początek naszej znajomości i takie ówczesne Włodkowe peregrynacje po Polsce południowej, które zakończyły się niepowodzeniem.

Włodzimierz Staniewski: No, nie! Zasiadliśmy się.

Czesław Robotycki: Nie osiedliliście się. Powiedziałeś wtedy, że jednak to nie jest, to czego szukasz. A przyznam, że wtedy byłem pełen wątpliwości i w trakcie naszych podróży cały czas prowadziliśmy dyskusje. Ja byłem pełen wątpliwości co do formy, którą wymyślił sobie Włodek, a On przekonywał mnie, że są jeszcze takie miejsca, że muszą być jeszcze tacy ludzie i środowiska, w których On będzie mógł zrealizować swoją ideę wyłuszczaną mi w czasie wspólnych pierwszych poszukiwań.

Włodzimierz Staniewski: To był „program wiejski”.

Czesław Robotycki: Tak, to był początek. A ja Go przez cały czas przekonywałem, że takich miejsc już nie ma, że to już jest niemożliwe. I ten rodzaj sceptycyzmu do dzisiaj gdzieś we mnie tkwi i uważam, że mógłby on nawet przy naszych obecnych rozmowach wybuchać. Pozostaje bowiem kwestia właśnie autentyczności obyczaju, rytuału i teatru w naszym współczesnym świecie, w którym nie ma miejsca na jednoimienne wzorce kultury funkcjonujące kiedyś w społecznościach tradycyjnych a takich nasz pan dyrektor poszukiwał. Znalazł coś bardzo ciekawego, co stało się później zaczął całego ruchu, ale to już następna faza Jego działań i o tym nie chcę mówić. Było rodzajem paradoksu poszukiwanie autentyczności w kulturze ludowej lub w rozmaitych środowiskach lokalnych, ponieważ one już wtedy nie reprodukowały idiomu kultury ludowej, nie był on jedynym, w którym mogły się one spełniać. Uczestnicy tej kultury trafiali i żyli w różnych kręgach społecznych i w związku z tym musieli się wytrenować w rozmaitych sposobach odgrywania ról społecznych. I to jest to, co nas przecież także dotyka. Dlatego nieustannie w każdej sytuacji powtarza się kwestia autentyczności, czego poszukuje się w teatrze, czego poszukuje się w rytuale. To są pytania ważne do dzisiaj...

Anna Wyka: I czego się poszukuje w życiu.

Czesław Robotycki: Tym samym, jeżeli można żyć teatrem, można żyć rytuałem. Kiedyś życie w zgodzie z rytuałem było czymś normalnym (to takie powszechne antropologiczne przekonanie), a teraz żyjemy w wielce zróżnicowanych zbiorowościach, odgrywamy wiele ról społecznych i całościowe spełnienie rytualne jest niemożliwe. Stwierdzam tu fakty dość banalne, ale one zahaczają o samą istotę tego, czego kiedyś szukał w teatrze Włodek, gdy powstawały „Gardzienice”.

Włodzimierz Staniewski: Tak, tam było jednak trochę inaczej, bo myśmy się na Cyganach nie zawiedli.

Czesław Robotycki: Ja odnosiłem wówczas właśnie takie wrażenie.

Włodzimierz Staniewski: Nie zawiedliśmy się, a nawet, te doświadczenia, które mieliśmy z Cyganami przez pierwsze lata były dość istotne dla sposobu ujęcia scenicznego, do ujęć scenicznych w pierwszych próbach, przy pracy nad Rabelais i przy pracy nad Mickiewiczem. Jest tam natomiast ciekawy szczegół. Całe wasze towarzystwo: Stomma, Robotycki, Benedyktowicz...

Zbigniew Benedyktowicz: Mnie tam nie było.

Włodzimierz Staniewski: Nie, ciebie nie było, jednak...

Czesław Robotycki: Jak to nie było? W towarzystwie był!

Włodzimierz Staniewski: Wy mieliście taki ośrodek badawczy nad Bugiem. Jeździliście wtedy nad Bug. Mnie to bardzo zainteresowało. Ja pochodziłem z zachodu, wychowany na zachodzie Polski, nie bardzo zdawałem sobie sprawę czym ten wschód pachnie. Drogowskaz w tę stronę trochę wyszedł od was. Te pierwsze impulsy szły z rozmów na temat stanu i sytuacji kultury ludowej. I tu troszeczkę mam wrażenie, że przeczyś sobie, bo tam ta wasza stacja badawcza była ostatnią, zdaje się, redutą, ostatnim, zdaje się, miejscem, gdzie ten autentyzm istniał. I jeżeli jest to nieprawda, to znaczy, że wpuściliście mnie w maliny.

Czesław Robotycki: Powiem inaczej. My nawzajem nie wpuściliśmy się w maliny, ponieważ każdy z nas czegoś innego szukał. My poszukiwaliśmy pewnego stanu świadomości bez prób rekonstrukcji stanów archaicznych, po prostu stwierdzaliśmy stan taki, jaki on był. Zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że na, tak zwanej, „ścianie wschodniej” elementy światopoglądu tradycyjnego przetrwały wyraźniej wśród współczesnych form światopoglądowych. Ale, według mnie, nie istnieją one



Siedzą od lewej: Mariusz Gołaj (odwrócony plecami), Lech Trzcionkowski, Dariusz Kosiński i Tomasz Kubikowski.
Fot. Przemek Sieraczyński

autonomicznie, lecz tworzą nową synkretyczną formę. I ta synkretyczna kultura była przedmiotem naszych badań. Tu trzeba dodać słówko o rodzaju inspiracji lub założeniu, jakie czynią ci, którzy ruszają na poszukiwanie kultury ludowej. Mają oni z tyłu głowy takie założenie: kultura ludowa – to autentyczne przeżycie świata. Myślę, że wtedy takie założenie Ci przyświecało, jasne, że z czasem Twoje poglądy ewoluowały, dojrzewały i dzisiaj precyzyjnie punktujesz swoje stanowisko. A ja jako etnolog próbowałem Cię wtedy ostudzić w zapalach twierdząc, że w kulturze ludowej, tak samo jak w innych, odbywa się też proces mimikry, gry pozorów i nieprawdy, ponieważ taka jest istota życia społecznego, po prostu. I taki był chyba początek naszego spotkania.

Włodzimierz Lengauer: Obawiam się, że troszkę został zakłócony ten porządek rozmowy, ponieważ pytamy właściwie pana Staniewskiego jaki był jego początek zamiast mówić o tym, jaki był nasz początek spotkań z „Gardzienicami”. Co tym bardziej mnie wobec tego ośmiela i wręcz prowokuje do dalszego odpytywania pana Staniewskiego. Bo moje doświadczenia współpracy z „Gardzienicami” są bardzo niedawne. Jestem chyba najmłodszy z tego punktu widzenia. Dopiero dwa lata temu spotkaliśmy się, a pretekstem do tego były *Metamorfozy* rzecz jasna, wtedy już gotowe. I tu muszę powiedzieć od razu, z pewną dozą kokieterii oraz nieszczerą skromnością, zawsze powiadam o sobie, że jestem po prostu prosty historyk. Reprezentuję dyscyplinę, która się kiedyś nazywała *Altertumswissenschaft*. I to, co przed chwilą pozwoliło panu na taki skok, oto pojawiła się kwestia początku, kwestia kultury ludowej, kwestia tego czego pan szukał tu. To wobec tego, jak to się stało, że teraz jest tutaj aż czterech filologów klasycznych, jeśli i mnie do nich można zaliczyć również, to jak to się stało, że od kultury ludowej do filologii klasycznej? Gdyby pan to powiedział, właśnie komuś takiemu jak ja, który najpóźniej do tego towarzystwa dołączył i jest tego ciekaw.

Włodzimierz Staniewski: Stawiacie mnie państwu w trudnej sytuacji kładąc tak u wstępu robić spowiedź z dwudziestu czterech lat działalności. Proszę pozwolić mi spasować. Tym bardziej, że to by było wbrew założeniom...

Włodzimierz Lengauer: Nie, nie!

Czesław Robotycki: Ale pytanie pana profesora Lengauera jest tu bardzo ważne!

Włodzimierz Lengauer: Pan jest...

Anna Wyka: Mogę, mogę coś powiedzieć, beczelnie? Absolutnie beczelnie – To oczywiście!

Czesław Robotycki: Rodzaj odbytej drogi?

Anna Wyka: Że ta droga tak wyglądała. Od kultury ludowej do kultury antycznej. Nie mogła inaczej wyglądać. Tak myślę. Na szczęście...

Czesław Robotycki: Może pani profesor rozwinie tę myśl, dlaczego to oczywiście?

Włodzimierz Lengauer: Dla mnie ona nie jest właśnie taka oczywista, a rzeczywiście jest interesująca.

Anna Wyka: A co może być początkiem dla ludzi żyjących w tym skrawku Europy? Tak niedaleko od Lwowa, tak niedaleko od Wilna...

Zbigniew Taranienko: To oczywiście. Staniewski się ucywilizował...

Chór mieszany: (śmiech)

Anna Wyka: Po prostu się dokopał do genów.

Włodzimierz Lengauer: Ja z kolei bym powiedział, że mi się nigdy nie wydawała starożytność klasyczna tak oczywistą przeszłością. Tu bym miał dużo wątpliwości.

Anna Wyka: Ja nie mam. Spacerując po Lwowie nie mam cienia wątpliwości, skąd się wywodzimy. Europa środkowo-wschodnia.

Włodzimierz Lengauer: No tak, oczywiście.

Anna Wyka: Właśnie. Tam architektura jest przecież „podszyta” antykiem.

Włodzimierz Lengauer: To akurat dotyczyć wtedy może każdego zakątka Europy, chyba jeszcze tak. Ale nie jest dla mnie takie zupełnie oczywiste ani związki teatru współczesnego z teatrem starożytnym, ani w ogóle związki kultury współczesnej, naszych potrzeb kulturalnych z kulturą starożytną. Mnie na przykład bardzo interesuje czego szukał pan Włodzimierz Staniewski. Tym bardziej że, dość to jest banalne i wszyscy z państwa zresztą i czytali i słyszeli podobne wypowiedzi, z którymi nie raz się spotkałem. Ostatnio słyszałem pewnego przyjaciela, którego zdanie bardzo sobie cenię, który był na *Metamorfozach*, które widział po raz pierwszy niedawno i był nieco zdziwiony, bo jak powiada: „To nie ma nic wspólnego z tekstem Apulejusza”. Przyjął także i mój punkt widzenia, że to mniej więcej o to chodziło, że nie musi mieć nic wspólnego z tekstem Apulejusza. Ale przecież ten problem oczywiście istnieje, co ze starożytności klasycznej z owych

wątków klasycznych i dlatego dzisiaj czerpiemy i jak mamy do tego podchodzić? Nie jest dla mnie absolutnie oczywiste, że właśnie akurat nie tylko *Metamorfozy* ale pojawiające się tam inne odniesienia, to co w *Metamorfozach* pan Staniewski odczytał, czego właśnie w tekście Apulejusza może wcale nie ma. Nie jest dla mnie wcale oczywiste, że to jest akurat przeszłość polskiej kultury ludowej, że to ma coś wspólnego z poszukiwaniami pana Staniewskiego sprzed lat i dlatego mnie ta droga interesuje.

Anna Wyka: A jakby tak odjąć te przymiotniki?

Włodzimierz Lengauer: To znaczy które?

Anna Wyka: „Polska” i „ludowa”.

Włodzimierz Lengauer: Nie da się ich, moim zdaniem odjąć. Nie da się odjąć przymiotnika „polska” od kultury polskiej. Jest coś takiego jak kultura polska. Jestem o tym głęboko przekonany.

Anna Wyka: Ostatnio bardzo w Warszawie krytykowano, że Kongres Kultury Polskiej nazywał się Kongresem Kultury *Polskiej*, tak jakby nie było Ukraińców i innych narodowości w naszym kraju o obywatelstwie polskim. Sugerowano, że powinien być się nazywać Kongres Kultury *Polski*.

Włodzimierz Lengauer: Hm.

Anna Wyka: Ja mam kłopot z przymiotnikiem „polski”. Po prostu. Za Gombrowiczem.

Włodzimierz Lengauer: Ja się zgadzam, że kłopot pewno istnieje, ale jednak jestem na tyle konserwatywny, że wydaje mi się, że jest właśnie coś takiego jak kultura polska i także jest coś takiego jak kultura ludowa. Co do tego, wydaje mi się, że to powinniśmy na początku przynajmniej sobie założyć i takie rozróżnienie przyjąć. Oczywiście możemy mówić o tym czy istnieje kultura w ogóle, tylko wydaje mi się, że do niczego to nie prowadzi, że musimy sobie jakoś roboczo pewnych rozróżnień dokonywać. Tak jak mówimy, że istnieje filologia klasyczna jako dyscyplina i ten przymiotnik „klasyczny” jest wtedy niezbędny. Tak jak mówimy, że istnieje starożytność klasyczna i on jest niezbędny, bo starożytność klasyczna różni się czymś od starożytności jako epoki w dziejach Australii, Syberii i paru innych kontynentów i miejsc. Nie widzę możliwości rezygnacji z tych przymiotników.

Ireneusz Guszpit: Otóż patrząc na te etapy drogi, proszę państwa, ja tutaj przyjechałem w 1978 roku w li-

stopadzie po raz pierwszy. Przyjechałem tutaj, żeby pojechać na Wyprawę. I co się okazało, że na drzwiach tej chaty, która stoi *vis-à-vis* wisiała kartka: „Ireczku drogi spotykamy się pod Janowem koło lasku”. Więc *apiat* trzeba było przejść pieszo pięć kilometrów do Piask, potem na coś się załapać, dojechać do Lublina – ja mówię takim żargonowym językiem trochę, żeby oddać jak to było – co to znaczyło wtedy pojechać do Janowa. Wysiadało się za Janowem, prawda, potem szło się jakąś polną drogą. Na tej polnej drodze spotkałem furę, na której jechali inni, którzy mniej więcej tak jak ja, nie byli z zespołu... Zatem było to bardzo wcześnie i w takim właśnie miejscu, późną jesienią. Jeżeli chciałbym na podstawie tej coś mówić, co by konstytuowało tę drogę, co charakteryzowałoby to, co stało się później, co dawało szansę na zastanowienie się, jak łączą się te wątki: obrzęd, kultura, dotykane rytuału, wychodzenie poza życie codzienne. To trzeba by powiedzieć, że pierwsze, co było charakterystyczne dla Gardzienic i dla tych, którzy chcieli przyjść do Gardzienic, to tak naprawdę trzeba było wziąć plecak na plecy i wyruszyć. Wyruszyć, iść, dojść gdzieś tam. To jest cecha pierwsza. Po drugie, trzeba było sobie zdać sprawę z tego, że szło się w miejsca, które tak na dobrą sprawę były pod każdym względem obce. Ja przypominam sobie zgromadzenie wieczorne w tejże wiosce o wdzięcznej nazwie Granna-Bubel [właśc.: Bubel-Granna – przyp. red.], gdzie wyraźnie istniała ta zasada, którą charakteryzuje słowo „barter” – pieśń za pieśń, działanie za działanie. I w pewnej chwili zwrócił się zespół do mieszkańców wioski: „Zaśpiewajcie swoje pieśni.” Na co zaczęto śpiewać „Jadą wozy kolorowe”. Czemu „Jadą wozy kolorowe”? ano temu – jak później wyszło, kiedy już poszliśmy na przyjęcie zrobione przez Koło Gospodyń Wiejskich – że kiedy działający w tej wiosce zespół Koła Gospodyń Wiejskich pojechał do Krasnystawu, do powiatu i zaśpiewał swój repertuar czyli te „chachlacie” pieśni, okazało się, że został zdyskwalifikowany za zły repertuar. Więc śpiewano to, co było prawomysłne i co było „dobre”. Po trzecie: odsłanianie coś, co wydawało się jasne, a tak naprawdę było absolutnie niejasne i nieoczywiste. Czyli można by powiedzieć, że „Gardzienice” uświadamiały tym, którzy pozostawali poza centrum kultury oficjalnej, że ich kultura ma jeszcze jakikolwiek sens i jeszcze jest ktoś kogo to interesuje. Sprawa kolejna, jeżeli byśmy chcieli mówić jeszcze na takim poziomie bardzo elementarnym. Otóż to, proszę Państwa, że przychodziło się do ludzi. To szalenie istotne, kiedy wszyscy wiemy, że do Klubów „Ruchu”, na występy przyjeżdżały zespoły, estrady, autokar przyjeżdżał, wysiadano z autokaru, odbywało się imprezę, itd.... A tu do wioski się szło. Praktycznie do wioski się szło, to było parę kilometrów, paręnaście. Wszystko niosło się na plecach i pchało się wózek. Zatem, ten człowiek

widział, ci mieszkańcy poszczególnych wsi mieli namacalny dowód na to, że chciało się do nich przyjechać, że dawało się z siebie coś aby do nich dotrzeć. I że nie przyjeżdżało się w sposób taki oficjalny tylko dawało się swój najprostszy wysiłek. I to jest taka odsłona czwartą. Sprawa piąta, o której należałoby powiedzieć to to, że na początku „Gardzienic” był bardzo mocny rygor. Rygor wszelkich działań i zespołu, i dla tak zwanych towarzyszących osób. Ten rygor brał się z kilku rzeczy. Jak sądzę, trzeba było utrzymać dyscyplinę, by wytrzymać to wszystko, na co człowiek się godził. Inaczej mówiąc językiem elementarnym: biedny, od materialnej strony patrząc, teatr przyjeżdżał w biedne terytorium. To dokładnie było tak. Ja mogę sobie z rozrzewnieniem przypominać, że jadło się chleb z białym serem i cebulą i dżem jako coś podstawowego. Tyle może anegdota wstępnej zapamiętanej z pierwszej wyprawy.

W tych działaniach, wszystko co robił zespół było takim działaniem „mimo wszystko”. To znaczy, jeżeli nawet niosły te działania za sobą pewną metafizykę, to w samych działaniach, w tym, co proponowano nie było tej metafizyki. Przypominam sobie na przykład jak zapraszał Włodek do ćwiczeń porannych, do porannego biegu. Otóż on mówił tak: „Dajmy coś ciału.” To było na takim poziomie, a nie: „A teraz jednoczymy się tam, itd...” Ten kontekst był jasny. Kiedy było się w rzeczywistości Polski, kultury polskiej, kultury Polski – zgadzam się, że to sformułowanie jest lepsze. Należałoby zapytać, jak ta działalność miała się w rzeczywistości kultury innej. Przypominam sobie jeden z wyjazdów pierwszych, to była Francja. Kiedy byłem z „Gardzienicami” we Francji w 1979 roku w grudniu. Wędrowaliśmy po Lotaryngii. To była taka dziwna zima, bo cały czas deszcz padał. I chciałbym powiedzieć o tym, jak z jednej strony ta rzeczywistość sakralizowała się sama przez przypadek, a ze strony drugiej jak przyjmowane to było przez mieszkańców. Otóż, przypominam sobie jak szliśmy z wioski do wioski, zatrzymaliśmy się w takim lasku, w tym lasku coś się jadło, zespół grał, śpiewał i zaczął padać strasznie mocny deszcz. I przypominam sobie w tym deszczu Tomka i Mariusza z osób, które są tutaj. I stało się coś takiego, że nastąpił wybuch ekstazy, tańca i śpiewu z fletem. Nie wiem, gdzie tutaj Tomasz siedzi, na pewno przypominasz sobie tę sytuację bardzo dobrze. I w tym deszczu przestało się grać, i zaczęliśmy iść dalej, bo już nie było sensu chronić się pod drzewami. Kiedy doszliśmy do wsi, zaczęły bić dzwony i deszcz przestał padać. No więc, biły dzwony, „Gardzienice” doszły, rzeczywiście przypadek czysty, ale kiedy „Gardzienice” weszły do wioski rozbrzmiały dzwony w kościele i przestał padać deszcz. Przestał padać. Przyszliśmy do takiej małej salki, to była salka katechetyczna gdzie Włodek, widziałem to po raz pierwszy, postępował w sposób niezwykle, mianowi-

cie podchodził do każdej z osób i dawał jej w szklance jakiś biały płyn i pastylki. Zachowywał się jak ojciec. Wszyscy mokrzy. Kiedy doszło do mnie i wziąłem do ręki tę szklankę i przechyliłem, okazało się, że Włodek każdego częstował dawką spirytusu, czystego spirytusu i witaminą „C”, żebyśmy się nie rozchorowali. I to była jedyna sytuacja w „Gardzienicach” jaką przypominam sobie, że oficjalnie można było pić alkohol, a nawet trzeba było go pić. To też jedna z cech bardzo ważnych. Jakiś czas ta wędrownia nasza po Lotaryngii trwała, przypominam sobie, że na koniec tej wyprawy przyjechała delegacja do nas, na konferencję prasową i wręczyła taki obraz, zdjęcie, nie pamiętam czy to było zdjęcie, czy to była grafika. W każdym razie to był na ciemnym tle taki jakiś bardzo jasny rozmaz. I kiedy zespół pytał co to jest, to ofiarodawcy rzekli: „A to właśnie jesteście wy”. „A to właśnie jesteście wy”.

Tam jednocześnie, przypominam sobie, stawiałem Włodekowi to pytanie, które było dla mnie wtedy ważne – do jakiego stopnia należy tworzyć język, kształtować język artystyczny, żeby był językiem, który byłby do zrozumienia poza naturalną sytuacją, poza swym kontekstem, poza swoim środowiskiem. To bardzo istotne. Kiedy jesteś na terytorium swoim mówisz tym językiem, który jest znany, jesteś akceptowany, te reguły gry są jasne, natomiast gdy wchodzisz w inny kontekst, to rodzi się inna sytuacja. Myślę, że cała ta sfera wypraw poza swoje naturalne środowisko uczyła tego języka, który stawał się językiem sztuki. Sztuki odnoszącej się do tego wszystkiego, co absolutnie elementarne i podstawowe. Może jest to jedna z dróg na to dojście, przejście od kultury ludowej i przez kulturę ludową, do kultury antyku, do starożytnej Grecji, o które pytał pan profesor Lengauer.

Włodzimierz Staniewski: Panie profesorze, taki rodzaj próby przerzucania mostu między kulturą, nazwijmy ją swojską, a antyczną kulturą wysoką jest w Apulejuszu w *Złotym Ośle*. Apulejusz jest tu dobrą wykładnią. Nasze przedsięwzięcia, które nazywałem „wyprawy” postrzegane były najpierw jako pewnego rodzaju fenomen socjologiczny. Ja się bardzo zżymałem kiedy pracownia profesora Andrzeja Sicińskiego w osobach między innymi obecnej tutaj profesor Anny Wyki i kilku innych naukowców, Aldony Jawłowskiej, zajmowała się nami jako zjawiskiem socjologicznym. A dlaczego się zżymałem? Ano dlatego, że tutaj już u początku stały idee odnoszone do kultury i sztuki teatru. Przetwarzanie kultury ludowej i szukanie w niej nie tylko parafiańskiej rdzenności, nie tylko lokalizmu, ale szukanie w niej echa zamierzonych czasów. Rdzenność i tutejszość odniesioną do archaiczności, do antyku mamy w każdym dziele literackim, które było tworzywem do powoływania utworów scenicznych. Takim

był pierwszy Rabelais – *Gargantua i Pantagruel*, takimi były *Dziady* guślarskie, takim był *Żywot protopopa Awwakuma*, takim *Carmina Burana* i takim, jakby najlepiej wypełniającym te idee okazał się Apulejusz. Apulejusz, u którego tożsamość rdzenna, tubylcza, ziemskość łączona jest z sytuacjami mitologicznymi. U niego w szczególnie szczęśliwy sposób obie perspektywy się dopełniają. Ta rdzenność i rodzajowość wiejskich w końcu przypadków, które mamy rozpisane w *Złotym Osle* odpowiada – wypisz wymaluj – scenariuszom życia codziennego dzisiejszej wsi. I to w wielu kulturach, nie tylko w naszej kulturze. I dalej idąc, u Apulejusza obrzędowość życia codziennego przeskakuje nagle do obrzędowości mitycznej.

Można sobie zadać pytanie czy *Wesele Wyspiańskiego* jest scenariuszem na temat zachowań lokalnych, czy też jest wspaniałą transpozycją myślenia mitologicznego.

Zbigniew Benedyktowicz: W nawiązaniu do pytania pana profesora Lengauera o tę drogę jaka przemierzyły „Gardzienice” od kultury ludowej do starożytnej Grecji. Widziałbym tutaj rzecz w tym sensie oczywistą, w jakim motyw ten pojawił się w wypowiedzi pana Guszpita. To znaczy oczywisty moment antropologiczny, czy etnograficzny, kiedy była tu mowa o spotkaniu z obcością. Zafascynowanie kulturą ludową, a także i sięgnięcie po przewodników etnograficznych w swoich poszukiwaniach – o czym mówił pan profesor Robotycki – w ogóle te wyprawy do kręgu kultury ludowej, to było pewnym zetknięciem się z sytuacją obcości. I można by zatem powiedzieć, że właśnie te wyprawy musiały doprowadzić w końcu do terra incognita, jaką dla współczesnego człowieka jest starożytność, bo jednak jesteśmy pod tym względem tu lokalnie wyjałowieni przez czterdzieści lat takiej a nie innej edukacji. To jest ziemia dziś znana przeważnie specjalistom. Zresztą dla mnie jest to rys specyficzny, charakterystyczny dla poszukiwań, jakie się podejmuje tutaj, w „Gardzienicach”. Bo oczywiście, można powiedzieć, że każdy artysta, człowiek teatru, reżyser biorąc na warsztat jakieś dzieło zwraca się do specjalistów od danej epoki, czyta krytyków literackich, opiera się na jakiejś wiedzy naukowej. Ale wydaje mi się, że tutaj jest to rys bardzo znamieny, szczególny. Spośród wszystkich przymiotników jakimi określano, czy można by określać teatr „Gardzienice”, uderzył mnie ten użyty przez profesora Schechnera podczas dyskusji panelowej w Krakowie, a mianowicie, że jest to teatr postmodernistyczny. Zapamiętałem to, bo było to uderzające chyba nie tylko dla mnie. W odpowiedzi Staniewski ogłosił ze sceny koniec postmodernizmu. Może jeszcze wrócimy do tego wątku. W przeciwieństwie do diagnozy Schechnera dla mnie „Gardzienice” to

nie teatr postmodernistyczny, także nie teatr antropologiczny, czy etnograficzny lecz teatr hermeneutyczny, który potrzebuje pomocy znawców, naukowców, filologów, w tym przypadku filologów klasycznych, historyków starożytności, żeby pokonać tę obcość i wejść na tę współcześnie właśnie nieznaną, zapomnianą, czy niezrozumiałą ziemię i znaleźć się w kręgu jej mowy. I w rezultacie pokazywać, to, o czym pan profesor powiedział. Że jest to odczytanie Apulejusza skierowane do współczesności. Nie jest to lekcja martwego języka. Zresztą ta druga część jakby eksplikacji, to zgromadzenie po spektaklu, gdzie pokazuje się drogę dochodzenia do utworu, tworzy coś takiego, co już nie jest teatrem, co nie jest czystymi studiami, ale zdaje relację ze studiowania, jest swego rodzaju studium przedmiotu. I jest tam też sporo elementów zabawy, w samej prezentacji, w odsłanianiu warsztatu, w tej eksplikacji zawarty jest finał spotkania z nieznaną, zapomnianą, albo jeszcze niekiedy obcą, niezrozumiałą kulturą, przeniesienie jej, przełożenie na język współczesny. Przecież całe te partie „wykładu” Staniewskiego o tym – jak mówiąc językiem współczesnym – „globalistyczna” była sytuacja w starożytności, jak nie mamy do czynienia z jedną, czystą sytuacją kulturową w starożytności, że to są wątki wędrownie, że to są migracje idei, krążenie wierzeń, tekstów, pokazują w jaki sposób ów przekład się dokonuje. Dlatego widzę tu właśnie jedno z określeń dla tych działań podejmowanych przez „Gardzienice” jako działanie hermeneutyczne. Jeżeli przypomnieć ten rys hermeneutyki, o której mówi się, że kiedy, jakaś tradycja, jakiś język zostaje zapomniany, niezrozumiały, potrzebuje odczytania, potrzebuje interpretacji, to wtedy pojawia się hermeneuta. Wtedy sięga się do specjalistów, a tych, na różnych etapach działalności „Gardzienic” było przecież bardzo wielu.

Moje doświadczenia spotkania z „Gardzienicami”, jest też bardzo świeże. Mógłbym powiedzieć, że towarzyszyłem „Gardzienicom” z oddali. Zaczęło się to od tego numeru teatralnego „Kontekstów”, przygotowywanego przez ówczesnego redaktora naczelnego Aleksandra Jackowskiego [„Konteksty” 1-2/1991], gdzie tylko czytałem artykuły wtedy powstałe, tutaj pamiętam teksty pana Mariusza Gołaja, Tomka Rodowicza oraz relacje innych uczestników tego teatru, założycieli późniejszego teatru „Węgajty”, „Pogranicza” – Wacława Sobaszkę, Krzysztofa Czyżewskiego. Właściwie dopiero pierwszy raz przyjechałem tu do Gardzienic w zeszłym roku. Ale przez ten cały czas słyszałem od kolegów antropologów o organizowanych przez Was spotkaniach, sesjach naukowych. Jakoś nie było okazji by mógłbym wziąć w nich udział. Ciągłe jednak był to dla mnie przykład takiego teatru, który bardzo umiejętnie sięgał do znawców i fachowców w swoich poszu-

kiwaniach. Pamiętam wasz występ na Senatorskiej w Warszawie, co się paradoksalnie klóciło całkowicie z tą ideą porzucenia miasta, cywilizacji, osadzenia się tutaj, wędrowania po wsiach i zbierania od tych starszych osób, tekstów, pieśni, materiału do przedstawień. A jednak przyjechaliście do Warszawy. Pamiętam, że przy *Awwakumie* współpracował z wami teolog Michał Klinger, od którego, jak i od innych dowiedziałem się, że „jest to najważniejszy w ogóle teatr na świecie”. We wspomnianym numerze „Kontekstów” jest zamieszczony tekst Michała Klingera, relacja, raport z waszej wyprawy do klasztoru św. Onufrego, klasztoru prawosławnego w Jabłecznej nad Bugiem. I mogłem to oglądać w nienaturalnych wnętrzach Pałacu Prymasowskiego na Senatorskiej. – *Awwakum*. I to było dla mnie fascynujące, to, co tutaj przy okazji Metamorfoz, tych sympozjów krakowskich i udziału przy budowaniu tego spektaklu filologów znalazło swój silny wyraz, mianowicie, że ten rys hermeneutyczny, sięganie do głębokich studiów filologicznych, teologicznych, czy antropologicznych w spotkaniach z daną tradycją kulturową był stale u Was obecny. Czy to będzie Bizancjum i prawosławie w *Awwakumie*, czy to będzie starożytność przy Metamorfozach, czy średnio-wieczne *Carmina Burana* – tu jeszcze jedno wspomnienie spotkania z muzykologiem prof. Michałem Bristigerem i ludźmi teatru w Warszawie. Dla mnie zawsze był to taki znamienity rys, bo ja powiadam, że w każdym działaniu artystycznym, teatralnym, takie studia się odbywa. Ale pytanie: czy aż właśnie takie, tak głębokie, żeby zwoływać i organizować sesje naukowe, robić przy tym sympozjony, festiwale, zapraszać znawców ze świata w danej dziedzinie. To wszystko jeszcze raz świadczy, że to jest coś więcej niż teatr. Że to jest rzeczywiście też ośrodek myśli hermeneutycznej.

Czesław Robotycki: Trzeba zwrócić uwagę, że powstaje pewien rodzaj nieporozumienia, gdy kulturę ludową rozumie się jako atrybut grupy społecznej. Jeżeli natomiast potraktuje się ją jako rodzaj struktury świadomościowej, która organizuje percepcję świata, a której mechanizmem podstawowym jest myślenie o charakterze mito-magicznym lub mitologiczno-rytualnym, to można powiedzieć, że teatr „Gardzienice” świadomie lub instynktownie poszukiwał elementów tegoż funkcjonującego jeszcze mitu i żywego rytuału. Natomiast ciągle ciekawą kwestią z punktu widzenia antropologa jest to, co mnie w Teatrze gardzienickim zawsze intrygowało. Jest to teatr, który działa w zgodzie z pewną myślą etnologiczną. Zakłada ona wspólną ludzką postawę wobec świata, tą właśnie rytualno – mitologiczną. Poszukiwanie elementów rytuałów poprzez przełamywanie sytuacji obcości, nie tylko w Polsce, ale również poprzez wyprawy do Hucułów, Meksyku

i gdzie indziej, dokąd docierał teatr, przypomina trochę frazerowskie poszukiwanie uniwersalnej formuły rytuału, jak to czyniono w XIX wieku. Staniewski i jego grupa trafiają do marginalnych kultur lub zbiorowości, które rytuały na różne sposoby uprawiają. By nie pozostawać jednak ewolucjonistami musimy przyjąć tezy współczesnej antropologii, a ta powiada, że świat jest dzisiaj zdesakralizowany, kultury zatraciły wiele z mitycznych i rytualnych wymiarów, w których były kiedyś zatopione. Mówi się przecież o desementyzacji rytuału i coraz częstszym jego komercyjnym charakterze. Proces ten nie ominął nawet bardzo izolowanych, wydawało by się, terenów. Turystyka i podróż (również ta teatralna) to jeden z wymiarów globalizacji. Współczesny przechodzień – turysta uczestniczy równocześnie w kilku różnych modelach cywilizacyjnych lub socjokulturowych. I za każdym razem musi znaleźć regułę postępowania odpowiadającą sytuacji, w której aktualnie się znalazł. Prawdą jest, że to uczestnictwo ma charakter powierzchowny, ale to znowu jest cechą współczesnego świata kultury. Te banalne stwierdzenia kryją jednak za sobą ważne dla nas pytanie: czy w procesie nowoczesnej komunikacji nie zaciera się warstwa rytualna kultur, tak istotna dla prawdziwości relacji międzyludzkich. W każdym poszukiwaniu odbywających się na pograniczu teatru i innych form komunikowania przyjmuje się, że mito-poetycki sposób widzenia świata jest bardziej autentyczny z punktu widzenia ekspresji osobowości. Odrzuca się tu socjologiczną metaforę „rola społeczna” jako fałszującą osobowość.

Zbigniew Taranienko: Wcale nie jestem pewien, czy nie jest zupełnie odwrotnie, to znaczy, czy to co pan powiedział nie jest właśnie mitotwórczą interpretacją naszej cywilizacji – kulturową i naukową. Może czymś



Od lewej: Zbigniew Benedyktowicz, Anna Wyka, Ireneusz Guszpit. Fot. Przemek Sieraczyński

innym były poszukiwania Staniewskiego i grupy mu towarzyszącej, która rozrastała się i zmieniała. Niektóre poszukiwania były właśnie etnograficzne i rejestracyjne a część zespołu – dotąd istniejąca – szukała zupełnie czegoś innego. Myślę, że to było poszukiwanie źródeł i poszukiwanie prawdy przy widzeniu zafałszowania całej rzeczywistości. To była droga Staniewskiego, jego poszukiwanie źródeł, to działalność życiowo-artystyczna niewątpliwie...

Czesław Robotycki: To nie ma konfliktu, sporu między nami!

Zbigniew Taranienko: Natomiast nie było to świadome poszukiwanie od samego początku tego, co my dzisiaj nazywamy rytuałem czy misterium, tylko wynikło gdzieś po drodze. Była to nawet ucieczka od rytuału i droga ku życiu. Zabawa w poszukiwanie rytuału i stworzenie tego rodzaju ceremonii była dokonana przez Grotowskiego wcześniej. Rytuał *Apocalypsis cum figuris*, można było powtarzać w nieskończoność, jako środek obrzędu, który narastał wokół sacrum. Po tym były techniki szukania nowego związku z przyrodą, sprawdzane po to, żeby dalej konstruować jakieś przedziwne rytuały. Jak spotkałem się z teatrem Staniewskiego? Spotkałem się z teatrem Staniewskiego poprzez informacje dawane mi przez sąsiada i studenta jednocześnie Leszka Kolankiewicza, który odwiedzał mnie czasem, jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych. Ale odrzucałem poszukiwania Grotowskiego, to brzezinkowe udawanie, odszukiwanie nie wiadomo czego, rekonstruowanie. Nie miałem zaufania do poszukiwań młodej grupy, jakiejś kultury ludowej, która jest taka sama jak kultura nieludowa, nasza miejska z tymi wszystkim i wadami. Przez lata nie oglądałem „Gardzienic”, ale gdzieś po drodze zobaczyłem świetny spektakl *Awwakuma*. Po latach dopiero, poszukując śladów udanego poszukiwania teatralnego wykorzystującego nowe źródła do książki, też po rozmowie z Kolankiewiczem spotkałem się ze Staniewskim. Najpierw w Teatrze Studio potem w „Gardzienicach”. Chodziliśmy dosyć dziwnie tutaj po drogach i po mieściach, rozmowa odbywała się na spacerze. Obchodziliśmy siebie wokół. Włodek wietrzył we mnie inteligenta z miasta, jakiegoś dziennikarza, który zacznie znowu jakieś niepotrzebne historie pisać, ja w nim jurodiwego chłopomana, który nie wiadomo po co robi nową wiejską kulturę. I tak to się wszystko zaczynało. Po paru miesiącach okazało się jednak, że nie jesteśmy tymi osobami za które braliśmy się na samym początku, ani „Gardzienice” nie są w ogóle tym, za co się je bierze. Coś mnie zaczęło inspirować, żeby bardziej ten teatr poznać. Po przestudiowaniu całego archiwum i artykułów, które tam były, stwierdziłem, że mimo

wszystko, tego, co o „Gardzienicach” należy napisać, nie napisano, tylko że coś tu jest zafałszowane, że można jeszcze grzebać się w tym głębiej i coś ważnego odnaleźć. Włodek się zgodził na to, żeby przez parę miesięcy męczyć go rozmowami. To było trudne: zaczął uciekać przede mną w różny sposób.

Pytania były zadawane wielokrotnie. Rozmowy się odbywały czasami do piątej rano, niezależnie od tego, że pora była jak najmniej stosowna. Ostatnio nawet nie rozmawiamy o teatrze, bo nie ma potrzeby. Tylko o życiu, o czymś innym, o prywatnościach. Pewne rzeczy zostały wyjaśnione. Wielokrotnie pisałem o teatrze i moje zdanie na ten temat jest oczywiste. Dorzucę jednak parę uwag. Uciążliwe odkrywanie tego, co jest ewentualną prawdą, prawdziwym stosunkiem między ludźmi, przy odczuwaniu wspólnoty jako czegoś bezwzględnie koniecznego w czasie, kiedy jesteśmy między ludźmi, buduje „Gardzienice” cały czas, nawet w tej chwili. Bez tego ten teatr inaczej by wyglądał. Byłby jakimś prywatnym eksperymentem, szaloną fantazją, ostatecznie czymś mało wartościowym. To wspólnotowe poszukiwanie dawnych źródeł jest jednak bardzo szybko przekształcane ze względu na temperament Staniewskiego. On musi przetwarzać, przerabiać, wyciągać z tego esencję, budować nową strukturę – taką, która zostanie zaakceptowana w pełni jako dzieło artystyczne. Właściwie – dąży do doskonałości w każdej realizacji. I to jest piętno; jeżeli w tym wszystkim będzie jakiś drobny błąd, surowa reakcja Staniewskiego jest nieunikniona. Cel artystyczny tworzy ostatecznie „Gardzienice” w każdym przypadku. A czy jest to rytuał, misterium, czy teatr? Czy jest to naprawdę ważne? To tutaj możemy być adwersarzami, ale lepiej zostawić to sobie na drugą część.

Włodzimierz Lengauer: Ja rezerwuję sobie też prawo do powrotu do tego wątku, na który pan Staniewski udzielił mi już trochę odpowiedzi, który dalej mnie interesuje całkiem przyziemnie – po prostu bardzo zawodowo; ta sprawa co z kultury antycznej, co ze starożytności dzisiaj i kto może jeszcze brać i jak bierze. I tu bardzo dziękuję za tę odpowiedź, ja bym tylko chciał powiedzieć zupełnie osobiście, że dzięki temu ja się spotkałem z „Gardzienicami” i dzięki temu, że pan sięgnął do Apulejusza, wobec tego to był szczególnie dla mnie osobiście ważny wątek. Ale właśnie wracając do tego momentu mojego spotkania z „Gardzienicami”, który w tym porządku chronologicznym miał się tu jako pierwszy pojawić, to chciałem powiedzieć to, co już kiedyś przy jakiejś okazji mówiłem. Ja zostałem po raz pierwszy zaproszony do „Gardzienic” z inicjatywy redakcji „Dialogu”, bo tam planowano dyskusję o *Metamorfozach*. Jak tu jechałem, to wiedziałem trochę o tym przedstawieniu ale właściwie niewiele. Wiedzia-

lem już wtedy to, że niektórzy moi koledzy twierdzą, że nie ma to nic wspólnego z tekstem. I muszę powiedzieć, nie wiem czy to odpowiada intencjom pana, panie Włodzimierz, ale kiedy oglądałem ten spektakl to doszedłem do wniosku, że pan to odczytał znakomicie, co więcej, że pan jest Apulejuszem, jeśli tak to można powiedzieć.

Włodzimierz Staniewski: To chciałem panu powiedzieć właśnie. Tyle, że raczej zoślonym Lucjuszem.

Włodzimierz Lengauer: To cieszę się bardzo, że trafiłem, właśnie to było moje wrażenie, którego potem może w dyskusji tak nie sformułowałem. Pan jest Apulejuszem.

Włodzimierz Staniewski: No raczej Lucjuszem.

Włodzimierz Lengauer: Nie. Jeżeli Lucjusz jest także troszkę Apulejuszem, to prawda. Jadąc na ten spektakl myślałem o tekście głównie. Ten tekst mnie intrygował od lat i intryguje dalej. Ten tekst jest bowiem dziełem człowieka o niezmiernie subtelnym wykształceniu i subtelnym umyśle, myśliciela, platonika. I ten tekst mówi właśnie to, co by Pan mógł odpowiedzieć odpowiadając mi. On mówi o tych rzeczach bardzo ważnych, uniwersalnych i wielkich w sposób wydawałoby się pozornie wulgarny, co zwłaszcza dobrze wychodzi jeżeli czyta się po łacinie, bo przekład Jędrkiewicza nie jest może tu najbardziej trafiony. To jest taka łacina fascynująca, czasem zresztą wymagająca studiów, żeby ją dobrze zrozumieć, łacina *vulgaris* w tym właściwym sensie przymiotnika *vulgaris* z tego okresu. I to jest pewien zabieg ze strony Apulejusza, zabieg świadomy. W sposób pozornie nawet nie prosty lecz prostacki, jeśli tak można powiedzieć, celowo i świadomie mówi o rzeczach wysokich i rzeczach subtelnych, bo przez to chce właśnie coś powiedzieć, chce coś skonfrontować. I dlatego właśnie stwierdziłem, że pan jest Apulejuszem.

Włodzimierz Staniewski: Jednak raczej Lucjuszem. Bohaterem wymyślonym, który odbywa podróż w nieznane.

Włodzimierz Lengauer: Przepraszam, ale właśnie Apulejusz też tak sobie siebie wyobrażał.

Włodzimierz Staniewski: Taka jest interpretacja postaci. Apulejusz był człowiekiem renesansu, jak byśmy dziś powiedzieli, człowiekiem, który należał do jednych z najwybitniejszych postaci swojej epoki, człowiekiem nie tylko bardzo wysoko i w różnych dziedzinach

wykształconym, ale również swego rodzaju dandysem tamtejszej epoki. Był ulubieńcem socjety i równocześnie człowiekiem, który sprawował wysokie funkcje społeczne. Był eksperymentatorem, narażającym się prowincjonalnej elicie, ale równocześnie człowiekiem niezwyklej urody, za którym kobiety szły jak w dym. Żaden z tych opisów nie pasuje do mnie.

Chór mieszany: (śmiech)

Włodzimierz Staniewski: Był człowiekiem, któremu za życia stawiano popiersia, a jednocześnie prowokatorem, który prowokował z całą bezwzględnością i z pewnym można powiedzieć cynizmem, czego też bym sobie nie przypisywał. Był muzykiem, o czym nie pamiętamy i poetą. Ponad wszystko jednak był awanturnikiem i tutaj, gdyby szacowne gremium zechciało przypisać mi tę cechę, to byłbym bardzo rad. Natomiast kim jest Lucjusz? Lucjusz jest podróżnikiem, jest kimś kto robi wyprawy i kto jest człowiekiem nieposkromionej ciekawości. Ta ciekawość pcha go do wędrówek. To jest ktoś taki, kto później był w naszej literaturze Mikołajem Doświadczyńskim. Lucjusz odbywa podróż, spotyka wieśniaków po drodze, którzy opowiadają dziwaczne historie, potem wdaje się w awanturę z dziwnymi kobietami, które prokurują mu sytuację rodem z Rabelais, wulgarną i wypisz wymaluj z tych, których na dzisiejszej wsi aż nadto. Nagle pojawia się coś, co Tomasz Mann nazywał kulisami czasu. W tym jest jakieś pęknięcie i pojawia się rzeczywistość oniryczna. Ta rzeczywistość oniryczna powoli staje się rzeczywistością mityczną. To jest obraz człowieka, który z powodu ciekawości doprowadza do sytuacji ekstremalnej, granicznej. Do kulminanty, która jest momentem poczęcia mitu.

Co najbardziej interesujące, to nawet nie momenty kulminacyjne u Apulejusza, np. zamiana w ośła, tylko że to wszystko prowadzi nas do obrzędu, do rytuału i do misterium. XI Księga, to pęknięcie rzeczywistości prozaicznej, egzystencji niższego rzędu, to pęknięcie prowadzi nas do sytuacji obrzędowej, do misterium i do mitologii. I taką, wierzę, jest kultura ludowa. W kulturze ludowej mamy do czynienia z takimi procesami, w których struktury życia powszedniego, struktury zjawisk niższego rzędu w dziwny sposób nagle są przełamywane i prowadzą nas do rzeczywistości wyższego rzędu, do rzeczywistości albo onirycznej, albo mitologicznej. I teraz tak, artysta ma do wyboru, albo potraktować ten rodzaj wędrówki podobny wędrówce Apulejusza jako materiał do interpretacji uwspółcześniającej literaturę starożytną, autentyzujący ją i poprzez tą literaturę pozwalający interpretować „dzisiejszość”. Albo sięgać do tych sfer, które prowadzą nas do rzeczywistości mitologicznej. Ta konfrontacja dwóch światów zawsze była dla mnie sprawą najważniejszą. Mitologia jaka nam jest



Siedzą od lewej: Krystyna Bartol, Jerzy Danielewicz, Czesław Robotycki, Włodzimierz Staniewski.
Fot. Przemek Sieraczyński

dana to mitologia starożytnej Grecji. I nawet jeśli mówimy o naszej mitologii słowiańskiej, to tak czy inaczej musimy w ostatecznym rozrachunku wylądować w mitologii śródziemnomorskiej.

Czesław Robotycki: Można *ad vocem* jedno słowo tylko, jedno zdanie komentarza? Jednak jaki trzeba mieć rodzaj świadomości metatekstowej, żeby to wszystko robić i w ten sposób odczytywać. Dla mnie dowodem na to jest język pojęć i kategorii kulturowych, jakich użyłeś do opisu sytuacji Apulejusza. Mówiłeś o człowieku renesansu, o Doświadczynskim i innych. A więc jednak to wszystko przez naszą metatekstową kulturę musi być przefiltrowane. Bo gdy mówimy, że droga naturalna powinna być pozbawiona metatekstowego języka, to jest to wielka złuda. Nie można opisać świata za pomocą jednego języka. Opis to nieustanny przekład.

Włodzimierz Staniewski: Może zdziwicie się Państwo jeżeli powiem, że u początku każdego naszego spektaklu zawsze stoi książka, literatura. Zawsze stoi literatura, zawsze stoi określone dzieło literackie. I cały wysiłek sprowadza się do wpisania w to dzieło własnych doświadczeń. Oczywiście można dzieło literackie interpretować w teatrze, ale mój stosunek do sztuki, do rze-

czywistości jest taki jak stosunek Apulejusza. To znaczy, uważam, że artysta nie ma prawa, jeżeli mogą sobie pozwolić na dogmatyczne stwierdzenie, nie ma prawa powoływać utworu jeżeli nie przepuści go przez siebie. Stąd te Wyprawy. Najpierw literatura – czytanie literatury a potem doświadczenia – życiowe doświadczenia.

Krystyna Bartol: Chciałabym powrócić do tego wątku, który pan doktor Benedyktowicz zaproponował jako pierwszy punkt naszej dyskusji, naszej rozmowy. Moje kontakty z „Gardzienicami”. Państwo wypowiadają się obszernie na ten temat, wspominają, przypominają sobie pierwsze kontakty. Ja powiem bardzo krótko, bo też te kontakty są bardzo krótkie. Ale na początku chciałam sprostować wypowiedź pana profesora Lengauera, który sobie przypisywał najkrótszy staż tych kontaktów. Otóż ja się upomnę o własną osobę, jako że po raz pierwszy dziś jestem w Gardzienicach. A jeśli chodzi o pierwszy kontakt z „Gardzienicami”, wiąże się on z nazwiskiem Rychłego Macieja. I bardzo żałuję, że pan Maciej Rychły gdzieś zniknął, ale myślę, że nie miałby nic przeciwko temu gdybym przypomniała te pierwsze kontakty. To był kwiecień 1999 roku, o ile pamiętam, kiedy pan Maciej Rychły zadzwonił do mnie z prośbą o mój przekład z greki na język polski traktatu Pseudo-Plutarcha o muzyce. To był właśnie okres

gdy pan Maciej pracował nad rekonstrukcją muzyki do *Metamorfoz*. I ten pierwszy kontakt był taki: próbowaliśmy się umówić na jakiś termin i ja wyznaczam godzinę i pamiętam (myślę że pan Maciej za złe mi tego nie będzie miał, że to powiem), mówi: „Dlaczego pani się chce umawiać na konkretną godzinę, to jest takie stresujące.” W końcu do spotkania doszło i moją pierwszą myślą było: to interesujący ludzie, którzy podchodzą tak inaczej do sprawy, w świecie terminów, których trzeba dotrzymywać, mówi mi, że to takie stresujące. Spotkaliśmy się, książkę przekazałam; potem był październik – Kraków i zobaczyłam, usłyszałam *Metamorfozy*. Można by zapytać, jakie wrażenie. Ja bym tu chciała powiedzieć, panie Włodzimierzu, że to nie było tylko wrażenie, to pewnego rodzaju porażenie, jakiego słuchacz doznaje patrząc, oglądając ten spektakl. Ale na temat tej muzyczności, duchowości, czy ruchu muzycznego jaki generuje ta muzyka w sensie i somatycznym i duchowym, oraz pewnej zbieżności, która mi się od razu narzuca jako osobie czytającej teksty greckie, mówiące właśnie na temat działania muzyki na ciało i duszę. Jeśli państwo pozwolą, to więcej powiedziała-bym o tym jutro.

Jerzy Danielewicz: Chciałbym również podjąć wątek autobiograficzny, ale oczywiście w związku z „Gardzienicami” i z charakterystyką pewnego aspektu, który dał się już wtedy zauważyć. Otóż niespodziewanie otrzymałem zaproszenie do wystąpienia z wykładem w Akademii gardzienickiej na początku 1998 roku. I tak trochę intuicyjnie, byłem tam bowiem zaproszony głównie jako autor *Liryki starożytnej Grecji*, wybrałem temat *Liryka grecka z perspektywy wykonawczej*. Przyjechałem tutaj i już po pierwszych zdaniach zorientowałem się, że odbiór tego mojego referatu jest zupełnie inny niż w gremiach, przed którymi dotychczas występowałem. Po prostu państwo przyjmowali moje wystąpienie, jakby to powiedzieć, bardzo osobiście. Widać było osobiste zaangażowanie, zaciekawienie różnymi aspektami technicznymi. Nie zawsze byłem w stanie odpowiedzieć, chociażby z braku materiału, ale również z własnej niewiedzy, na wszystkie pytania. Przestałem się dziwić temu zainteresowaniu i temu praktycznemu nachyleniu, gdy tego samego dnia wieczorem ujrzałem, po raz pierwszy wówczas, *Metamorfozy*. Państwo dokonali niezwyklej pracy ożywienia muzyki greckiej. A więc ożywienia i słowa, i gestu, i tańca, i śpiewu. Czyli właściwie tego, co jest chyba jedną z najtrudniejszych rzeczy do uzyskania. Zrozumiałem, jaką strasznie trudną drogę państwo wtedy musieli mieć za sobą. Ja miałem taki bardzo skromny epizod w Poznaniu, gdy usiłowałam zainscenizować najlepiej zachowany dokument muzyki greckiej, mianowicie *Peana delficki* Limeriosa, z pomocą studentów filologii klasycznej i Aka-

demii Muzycznej. Dzięki istnieniu współczesnej transkrypcji nutowej udało mi się doprowadzić do uruchomienia akompaniamentu i śpiewu, ale już taniec okazał się trudnością nie do pokonania. Oczywiście zwracałem się do wykładowców ze szkoły muzycznej, Wyższej Szkoły Muzycznej wówczas chyba jeszcze. Nie podejrzewam żeby, tzn. – nie śmiem podejrzewać, żeby przyczyną był brak kwalifikacji, ale na pewno wiązało się to za świadomością trudności przedsięwzięcia. Mimo pomocy i zaangażowania kilkorga profesorów byłem skazany na zaprzestanie eksperymentu. Tymczasem tutaj zobaczyłem to ożywione i to ożywione z dużą dbałością, moim zdaniem, również o detale. W warsztatach niestety nie w pełni uczestniczyłem, ale z tego co czytałem wiem, że państwo przeszli bardzo szczegółowe studia, nad gestem zapisanym czy odmalowanym w zabytkach antycznych. To wszystko tutaj było widać i przestałem się wówczas dziwić, że państwo sięgają po różnych autorów, różnych specjalistów. Tak samo zorientowałem się na miejscu tutaj, że książka, o której istnieniu może parę osób w Polsce w ogóle wiedziało, mianowicie *Ancient Greek Music* Westa – jest tutaj u Państwa w kilku egzemplarzach w księgozbiorze. Co więcej, dokładnie przestudiowana, przetrawiona.

Pomijam całą wizję artystyczną i zamysł reżyserski, potraktowanie źródła literackiego. Ale już w tym jednym wycinku widać Państwa niesłychanie rzetelne, a równocześnie twórcze podejście.

Anna Wyka: To jest takie *ad vocem*, które miało być ze dwadzieścia problemów wcześniej, ale ponieważ tak gęsta już jest ta rozmowa, może troszeczkę zrobmy ją na moment lżejszą. Po pierwsze kiedy pan Włodzimierz Staniewski używa terminu *artysta*, to tutaj z kolei ja bym bardzo lubiła jeden przymiotnik. Państwo udowodnili, że jest on konieczny w tym przypadku. Nie wystarczy powiedzieć: *artysta*. Włodek powiedział dwa razy „*artysta* musi zdecydować tak, tak, tak”. Nie, nie *artysta*. *Myślący artysta*. To jest pierwszy komentarz. Drugi jest taki, że wtedy kiedy szanowny pan redaktor przyszedł na Senatorską, to ja wtedy z niej uciekłam. I to był chyba jedyny przypadek, kiedy „Gardzienice” były w Warszawie, a ja nie byłam na ich spektaklu. Przyszłam: wtedy Włodek usiłował zrobić przestrzeń nadającą się do *Auwakuma* z tego korytarza Pałacu Prymasowskiego na Senatorskiej. Wieszal takie czarne, olbrzymie płachty. Mnie to się wydawało absolutnie nie do zniesienia, spektakl w tych warunkach, aczkolwiek rozumiałam, że przyjął konwencję, skoro się pokazuje kulturę polską, pokazują się tak zwane najlepsze polskie teatry w Warszawie podczas Spotkań Teatralnych, no to trzeba zrobić co się da, by pozostać sobą w takich sztucznych warunkach przestrzennych. Dlaczego to mówię? Bo jedna z najistotniejszych rzeczy zo-

stała już tu wcześniej powiedziana. Metoda pracy „Gardzienic”, to jest METODA, proszę Państwa, same duże litery. To znaczy, że zazwyczaj, normalnie, trzeba było tutaj, do „Gardzienic”, przyjechać, tak jak Irek powiedział, trzeba było się pofatygować. Co nie wszystkim ludziom się chciało. Tak zwanej „warszawce” na ogół się nie chciało. Dopóki się nie stała grupa modna i snobizmem warszawskim było znać spektakle „Gardzienic”, wszystko jedno czy się rozumiało cokolwiek z tego czy nie. No tak. Bo to było i jest spotkanie się z ludźmi, wymiana doświadczeń człowieka z człowiekiem, człowieka się uczenie. I zarówno trzeba było zrobić ten krok, zaryzykować i przyjechać tutaj, jak też ktoś mógł pójść, tak jak ty mogłeś pójść czy ileś osób mogło pójść na Wyprawę. Mnie tu nie było, jak pocizyłam, pięć lat; z powodów losowych niestety nie mogłam tutaj przyjechać. No ale na szczęście mogłam się spotkać w takich umownych warunkach jak Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. To jest bardzo ważne, wędrówka, wyprawa, poznawanie przez wędrowanie. W „Dialogu” przed laty zostało opisane doświadczenie Wyprawy przez pewnego młodego człowieka. Może jutro o tym opowiem, ponieważ to jest bardzo specyficzne doświadczenie uczestnictwa w spektaklu *Awakuma*, nie w gardzienickiej kaplicy, tylko w klombie, gdzie tkwiłam. I może to był jeszcze ciekawszy spektakl niż ten, który był w środku kaplicy, ponieważ mogłam się skoncentrować wyłącznie na głosach i dźwiękach, czyli wsłuchiwać się w strukturę muzyczną niż być rozpraszanym przez *działania* aktora. Jeszcze jedną chciałam rzecz powiedzieć. Ja muszę się trochę wytłumaczyć z tej dziecięcej choroby socjologiczności. Powiedziałabym, to jest taka dziecięca choroba zawodowości. Gdy człowiek startuje w zawodzie jakimś, to stara się być właśnie taki: a to socjolog, a to ktoś tam. Dzisiaj staram się w ogóle nie używać tego słowa, jeżeli już to *socjolog kultury*. To czego bym się bała jutro, to żebyśmy się dzielili na dyscypliny. Takie niebezpieczeństwo zawisło, wydaje mi się, nad nami. Kiedy powiedzieliśmy, że musimy postawić sobie jakieś granice. Oczywiście, w każdej rozmowie wstępnie musimy postawić sobie jakieś granice. Ale akurat to jest takie miejsce, które świetnie pilnuje granic wtedy, kiedy trzeba ich pilnować. A jeżeli robi się jakieś sztuczne bariery, to jest bardzo niedobrze. I okropnie się cieszę, że usłyszałam od filologa klasycznego, nie zawiodłam się na filologu klasycznym, polskim profesorze, usłyszałam termin: somatyczny. Bardzo lubię to słowo.

Włodzimierz Staniewski: Ale, żeby ono było kompletne to trzeba by powiedzieć psychosomatyczny.

Anna Wyka: No to już nie wdawajmy się, bardzo proszę, bo to rzeczywiście jest długa, długa debata. Po-

wiedzmy, że chodzi o aktorstwo organiczne. Organiczne tzn. takie, które przekracza dualizm duszy i ciała. Termin: psychosomatyczny nie wydaje mi się wystarczający dla słownego zbadania tego, nad czym od lat pracujecie.

Dariusz Kosiński: W tym szacownym gronie czuję się trochę dziwnie – jak żółtodziób. To, co Państwo mówicie o pierwszych latach „Gardzienic” jest dla mnie już tylko legendą, niemal mitem. Ja tu po raz pierwszy przyjechałem zaledwie trzy lata temu, ze sporą świadomością tego, gdzie i po co jadę. Nie była to Wyprawa w Nieznane, ale bardziej wycieczka do teatru. Przyjechałem jako widz, ciekaw, jak to, co oglądałem w innych warunkach, funkcjonuje w swoim naturalnym środowisku. I na tej pozycji widza w pewnym sensie nadal pozostaję. Jestem cały czas człowiekiem z zewnątrz, odczuwającym zarazem (żeby już sprawę osobistych relacji do końca wyświecić) owo „z zewnątrz” jako rodzaj niespełnienia. Patrząc na „Gardzienice” odczuwam bowiem zawsze swoistą zazdrość i żal, że nie dane mi było od początku uczestniczyć w czymś tak istotnym i szlachetnym.

Ale dyskomfort mojej obecności wśród Państwa ma też inną nieco przyczynę. Otóż jestem w tym gronie osobą dziwną także z racji swego zawodu i swej pasji zarazem – ja bowiem zajmuję się historią teatru i to teatru XIX-wiecznego, mieszczańskiego, który uwielbiam.

Zbigniew Benedyktowicz: To co pan tu robi?

Dariusz Kosiński: No właśnie – co ja tu robię? Odpowiedź wcale nie jest taka trudna – szukam żywego teatru. Im lepiej poznaję teatr mieszczański – wciąż przez wielu uważany za „normalną” (to znaczy stanowiącą normę dla innych) formę teatru – tym wyraźniej widzę, że był on tak ściśle związany z przekonaniami i wartościami swego czasu, że jego istnienie poza nim jest fikcją. Bardzo istotne funkcje społeczne, które teatr ten pełnił, przejęły inne dziedziny sztuki i rozrywki. I teraz ważne pytanie – czy śmierć tego teatru „normalnego” oznacza śmierć teatru w ogóle? Dać na nie odpowiedź może tylko spotkanie z teatrem żywym, to znaczy zaspakajającym prawdziwe, głębokie potrzeby ludzkie. Ja taki teatr znalazłem w Gardzienicach. Znalazłem tu teatr, który nie tworzy dzieł do kontemplacji, który żyje z dala od „kultury Panteonu”, który wynika z życia i w życie z powrotem wchodzi. Jest więc zarazem czymś więcej niż teatr – jest sposobem na przekroczenie, przeniesienie się.

Wiele Państwo tu mówili o pracy naukowej, wiedzy. Ja chciałbym natomiast powiedzieć, że dla mnie doświadczenie spotkania z „Gardzienicami” jest czymś zu-

pełnie innym. W październiku, przed jednym z krakowskich spektakli *Metamorfóz* spotkałem znajomego informatyka zaciągniętego na przedstawienie przez narzeczoną, który pytał mnie z niejakim lękiem: „Słuchaj, czy ja coś w ogóle rozumiem?”. Jego obawy były obawami człowieka przyzwyczajonego do tego, że biorąc udział w „wydarzeniu kulturalnym” powinien podejmować określony wysiłek umysłowy. Po przedstawieniu spojrzałem na niego i muszę powiedzieć, że chyba po raz pierwszy w życiu widziałem kogoś w stanie tak organicznego zachwyty. To po prostu z niego promieniowało. I dla mnie to właśnie jest zasadnicze doświadczenie „Gardzienic”.

Zbigniew Taranienko: Właśnie, późno i jutro można zapomnieć, a chcę powiedzieć coś jako adwersarz koncepcji Włodka misterium i rytuału, który się tutaj organicznie wplątał. Czy XI Księga Złotego Osla czyli *Metamorfóz* musiała kończyć to dzieło? Można to było zakończyć inaczej. Gdyby książka była napisana wcześniej, *deus ex machina* pojawiłby się i wszystko szybko rozwiązał, jak to robiono w teatrze greckim. Misterium nie wynika z tego, iż całej sytuacji nie da się rozwiązać inaczej. Można ją rozwiązywać na przykład poprzez cud. Cud jest zupełnie czymś innym niż misterium. Misterium jest drogą do czegoś, co otwiera jakąś nową perspektywę, a cud jest rezultatem działania sytuacji oczywistej choć ponadnaturalnej – zastanej, gotowej tradycji. Poprzez cud albo magię też rozwiązuje się wiele problemów w kulturze ludowej. W całości mniemanie, że misterium wynika z akcji, to lekkie nadużycie interpretacyjne. Takie poszukiwania zależą od różnicy między kulturą statyczną i dynamiczną, są uwarunkowane sytuacją, kiedy tradycja jest, i kiedy jakiejś tradycji się poszukuje. To wybór czysto artystyczny, a nie konieczność logiczna. Tak było pewnie w przypadku Apulejusza, który był w sytuacji poszukującego, coś budującego. Był wykształconym człowiekiem, a Afryka była ważną prowincją wtedy w Cesarstwie. Jednak był stamtąd, skądś czerpał. Może też magię od Numidów? A misterium Izidy jest z Afryki, z Egiptu. W kulturze ludowej, załatwia się to przy pomocy cudu, a nie misterium.

Włodzimierz Staniewski: To bardzo ciekawe spostrzeżenie. Tyle tylko, że o ile pamiętam, w starożytności, nawet do drugiego wieku, nawet trochę dalej w ogóle nie istniało pojęcie cudu. To „wymyślili” chrześcijanie i to się bardzo długo cukrowało, to się bardzo długo kształtowało.

Zbigniew Taranienko: Ale analogicznym, wcześniejszym rozwiązaniem – jak cud – był też *deus ex machina*, który zjawiał się w końcu dramatu.

Włodzimierz Staniewski: Tak. Oczyszczenie, stworzenie sytuacji przejścia, transgresji mogło się odbywać tylko i wyłącznie przez misteria. Ja mówię o tym, co jest w Apulejuszu i co ja próbowałem przyjąć jako wskazówkę. Ostatnia scena *Metamorfóz* jest swego rodzaju repliką XI Księgi z Apulejusza.

Tomasz Kubikowski: Dobrze, skoro na mnie kolej, to wątek autobiograficzny jest następujący: ja po raz pierwszy byłem tutaj dziesięć lat temu, chyba w czerwcu. Wtedy *Carmina Burana* były bardzo świeżą rzeczą, od niedawna pokazywaną publicznie. *Awwakum*, którego do tej pory nie widziałem, był pokazywany wraz z nimi, w pierwszej części wieczoru. Drugi raz natomiast byłem tu dopiero jesienią 1997, kiedy po raz pierwszy pokazywane były publicznie *Metamorfozy*. Tak się więc składa, że z tymi trzema przedstawieniami „Gardzienic” po raz pierwszy zetknąłem się właśnie tutaj. Potem widziałem je jeszcze kilkakrotnie, w różnych miejscach i coraz bardziej cieszyłem się z tego pierwszego zetknięcia: do dzisiaj jestem przekonany, że *Awwakum* w tej ciasnej kaplicy i *Carmina* w sali na dole, z koniem na początku – to wydarzenia, których nie da się gdzie indziej w pełni powtórzyć. Wtedy, dziesięć lat temu te przedstawienia wzbudziły mój czysty zachwyt i pamięć o nim zachowałem bardzo wyraźnie.

Natomiast o czym bardziej warto by pewnie powiedzieć, to o potrzebie dystansu, którą równocześnie poczułem. Czułem, że jakkolwiek to wspaniałe, powinienem zachować spojrzenie z zewnątrz, nie dać się wciągnąć za mocno w tę orbitę. I znów, jeśli by w miarę sprawnie próbować wyłożyć tego przyczyny, to byłyby chyba dwie, i o obydwu Państwo już napomykali. Pierwsza, to wspomniane przez pana Taranienkę spojrzenie „przez Grotowskiego”. Tak się składa, że od dziecka wychowałem się bardzo blisko Grotowskiego i Laboratorium: można rzec, że to była dla mnie pierwsza zastana w życiu rzeczywistość teatralna. Wyrosłem w tej aurze, a z kolei potem, kiedy jeździłem tam w wieku nastoletnim, mogłem bardzo wyraźnie i bardzo, w jakimś sensie, boleśnie obserwować przekwitanie tego miejsca. W roku 1981, kiedy byłem tam na stażu, to już się naprawdę skończyło, śmierć Antoniego Jahółkowskiego uświadomiła to wszystkim dobitnie. I te z kolei doświadczenia wzmocniły mój naturalny przydojrzwaniu odruch. Z jednej bowiem strony były to doświadczenia formujące i wpływające na całe dalsze życie: mogę z pełną jasnością powiedzieć, że się w życiu zająłem teatrem przez Laboratorium właśnie. Ale z drugiej strony – miało się ochotę od tego odejść, wyrosnąć z tego, w czym się od dziecka tkwiło i poszukać czegoś innego, pójść jakoś dalej. W związku z tym czułem dystans do pewnej aury, czy do wielu haseł, które obracały się w powietrzu, do mówienia o źródłach,

o wspólnocie, o tym żeby być jakim się jest cały etc... miałem poczucie, że można się tę drogą w jakiś ślepy zaułek zapuścić. Dalej je zresztą mam.

A druga rzecz przed dziesięciu laty, to wspomniana przez panią profesor Wykę aura snobizmu. Miałem wrażenie, że patrząc w stronę „Gardzienic” widzę przede wszystkim plecy wyznawców, którzy stoją murem i wcisnąć się między nich nie sposób. Straszne polskie kapliczkarstwo. Odstęczające.

A zatem zachwyt i potrzeba dystansu. Rozdwojenie. Z biegiem lat to się utarło i od pewnego czasu bywam tu znacznie częściej.

Zbigniew Benedyktowicz: Ponieważ pora jest już piętnaście po pierwszej proponuję, żebyśmy się umówili jutro na dziesiątą piętnaście.



Zbigniew Benedyktowicz: Chciałbym powitać Państwa w drugim dniu naszego spotkania i przypomnieć sygnalizowane wczoraj zagadnienia. A mianowicie wątpliwości, co do możliwości rekonstruowania tradycji, czy wchodzenia w świat antyczny albo świat tak zwanej autentycznej kultury ludowej. Kwestia powrotu do źródeł. Zachęcałbym również Państwa do podejmowania wątków krytycznych.

Krystyna Bartol: Wypowiadając wczoraj kilka uwag na temat moich kontaktów, niewielkich w sumie, z „Gardzienicami”, i dzieląc się moimi wrażeniami na temat oglądanego spektaklu *Metamorfoz* zapowiedziałam, że chciałabym podzielić się z państwem kilkoma refleksjami dotyczącymi tych rekonstruowanych melodii, śpiewów które mamy okazję wysłuchać podczas spektaklu. I chciałabym też nawiązać krótko do pewnych tekstów antycznych, które wydają mi się tutaj zaskakująco zbieżne z wizją muzyczności, jaką zaprezentowały „Gardzienice” do pewnych myśli, idei, które zdołałam wyczytać z tych antycznych tekstów. Mianowicie w gardzienickim spektaklu *Metamorfoz* dominuje muzyka czy lepiej – muzyczność, ta muzyczność która zastępuje dyskurs słowny. Muzyczność, towarzysząca metafizycznej wędrówce bohaterów Apulejuszowej opowieści. Muzyka ilustruje tę opowieść ale jest równocześnie wartością autonomiczną samą w sobie dzięki dźwiękom wykreowanym przez pana Macieja Rychłego i zrealizowanym przez twórców spektaklu. Ja chciałabym wyjść od tego, iż w książeczce dołączonej do płyty kompaktowej rejestrującej dźwięk spektaklu *Metamorfozy* przeczytałam dwa arcyciekawe zdania, które od razu skojarzyły mi się z pewnymi myślami podjętymi przez teksty greckie. Mianowicie przeczytałam w słowie wstępnym pana Rodowicza, iż muzyka spekta-

klu posiada siłę kół zamachowych i dalej: „Muzyka, melodie są siłą napędową. Inspirują ruch i gest aktor-ski”. I otóż kiedy przeczytałam tych kilka wyrażań moim pierwszym skojarzeniem było: to jest przecież to samo, co wyczytałam ostatnio w tekście Filodemos z Gadary, filozofa greckiego z kręgu epikurejskiego, który pojmuje muzykę w sensie takim bardzo przyjemnościowym, hedonistycznym, czy wręcz bym powiedziała wyznaje przyjemnościowy aspekt obcowania z muzyką jako jedynie potrzebny i właściwie jedynie możliwy. Ale w swoim traktacie o muzyce Filodemos zajmuje się także poglądami, które zwalczą, poglądami stoików, które są zadziwiająco zbieżne z tym, czego kwintesencję mamy w tej książeczce promocyjnej płyty. I otóż wydaje mi się, że warto by przytoczyć kilka tych słów z traktatu Filodemos o muzyce by pokazać, iż nie tylko odczucia aktorów-twórców, reżysera gardzienickiego spektaklu są takie jakie są. Nie tylko oni odczuwają, iż ta muzyka, którą tworzą, odtwarzają, rekonstruują – jakkolwiek to nazwiemy posiada moc kół zamachowych, ta muzyka wprawia w ruch, tworzy gest, warunkuje takie a nie inne zachowania sceniczne. Otóż pozwolę sobie zacytować kilka takich bardzo znamienitych zdań przytaczanych przez Filodemos, a są to poglądy stoika Diogenesa Synopy, który powiada w ten sposób: „Melodia z natury od początku, zawiera w sobie coś co wprowadza w ruch, coś co wprawia w ruch”. Po grecku *kinetikon*, ten element ruchowy. „Melodia jest czymś co z natury wprawia w ruch i pobudza do działania. Z melodią sprawa ma się tak samo jak z ogniem, o którym mówimy, że z natury jest zdolny do zapalania, gdyż posiada zapalającą naturę. Tak samo melodia zdolna jest do wprawiania w ruch, gdyż z natury rzeczy posiada ten element wprawiania w ruch, właśnie *kinetikon*”. I dalej Diogenes powiada iż ten element naturalnej ruchliwości, czy jakkolwiek to nazwiemy, w muzyce, w melodii działa na obie sfery ludzkiej tożsamości, na ciało (tu pani profesor Wyka chciałaby pewnie ode mnie usłyszeć sformułowanie „działanie somatyczne”) i działanie na ducha właśnie. I te dwa aspekty, cielesny i duchowy, ruch w wymiarze cielesnym i ruch w wymiarze duchowym, to te dwa nurty, dwie sprawy, do których bardzo wyraźnie powracają autorzy antyczni i podkreślają, iż ów element *kinetikon* jest tym, co w muzyce najwartościowsze, tym co stanowi właściwie o istocie naszego kontaktu z muzyką, o istocie naszej percepcji muzyki. I daje Diogenes szereg przykładów, które myślę, że warto tutaj króciutko przypomnieć. Na potwierdzenie tego cielesnego aspektu ruchu, wprawiania w ruch, przytacza przykład, mówiąc, że wysiłkowi fizycznemu żeglarzy, żniwiarzy, tych którzy tłoczą wino i wielu innych, którzy wykonują uciążliwe prace od niepamiętnych czasów, ludziom niewykształconym, nieobeznanym z muzycznymi teo-

riami towarzyszą melodie różnych instrumentów. W wodowaniu statku na przykład przygrywa się na aulosie, gdyż melodie potrafią wprawić w ruch, rozumiany czysto fizycznie właśnie, potrafią pobudzić do działania. Choć przeciwnicy tej teorii twierdzą, że to nie pobudzanie do działania, nie wprawianie w ruch tylko przyjemność, którą odczuwają trudzący się i łatwiej im w jakiś sposób wykonywać te trudne zadania. A jeśli chodzi o ruch duchowy, że tak powiem, to podkreśla i Filodemos, i stoicy, że ten ruch duchowy jest może jeszcze ważniejszy i podaje jeszcze jeden przykład. Dowodem takiego działania ma być historia jakiegoś malarza, któremu udało się uchwycić podobieństwo modelu w większym stopniu wtedy, gdy jego twórczej pracy, malowaniu, towarzyszyła muzyka. Ponieważ ta muzyka oddziaływała na jego duszę, zmieniała jego nastroje, pozwalała mu na tym poziomie duchowym bardziej doskonale stworzyć dzieło. A więc melodie, w opinii ludzi antyku miały poruszać dusze niezależnie czy było to oceniane pozytywnie czy negatywnie. Platon przecież powiedział „Muzyka jest niebezpieczna, bo potrafi poruszyć te struny duszy człowieka, które nigdy drgać nie powinny”. To zdanie powtarzają późniejsi teoretycy bardzo często. Melodie wprawiają w ruch bardziej aniżeli słowa, bo słowa – powiadali starożytni – są produktem rozumu. A muzyka i ruch, który ona powoduje jest *alogos*, jak to określano, nie podpada pod działanie rozumu. Percepcja muzyki to poddawanie się ruchowi, gest, który wywoływany jest poprzez melodie należy do tej sfery nierozumowej, uznawanej przez nie-



Tomasz Kubikowski. Fot. Przemek Sieraczyński

których starożytnych za sferę doskonalszą w muzyce, to co nazywano *autofyest aisthesis* czyli postrzeganie naturalne. I muzyka właśnie poprzez to postrzeganie naturalne miała uruchamiać naturalne predyspozycje człowieka. I te poglądy wydają mi się, jak powiedziałam, zaskakująco zbieżne z państwa odczuciami – muzyka to koło zamachowe, muzyka posiada moc przenoszenia, muzyka posiada tę umiejętność, jeśli tak można powiedzieć, moc wprawiania w ruch. I po obejrzeniu *Metamorfoz*, po usłyszeniu tego, nazwę to, konglomeratu melodii, konglomeratu nastrojów jakie zaprezentowano muzyką w *Metamorfozach*, te nastroje, którym poddają się i protagoniści spektaklu i myślę, że w nie mniejszym stopniu również i odbiorcy tego przedstawienia, w moim przekonaniu dowodzą, iż właśnie „Gardzienicom” w *Metamorfozach* udało się w sposób, nie boję się tu słowa, kongenialny odtworzyć ducha tej muzyki antycznej, muzyki starożytnej Grecji w wymiarze transcendentnym. Nie chodzi tu o autentyzm pojmowany tak czysto po akademicku jako formalna wierność, jako historyczne odtworzenie czy próba odtworzenia muzyki tamtych czasów, muzyki którą odzyskujemy z kamieni, z zapisów papirusowych. Ale właśnie o tę kongenialność nastrojów, która w moim przekonaniu po obejrzeniu spektaklu „Gardzienic” i po przypomnieniu sobie tych wszystkich myśli starożytnych autorów wypowiedzianych na temat *kinetikon* w muzyce, na temat tego elementu ruchowego, wydaje mi się największą wartością, czy jedną z wartości spektaklu, jednym z największych osiągnięć, które udało się uzyskać właśnie w *Metamorfozach* to wejście w królestwo ducha, przemówienie tą muzyką na poziomie nie rozumu tylko, lecz tego, co Filodemos nazwał by *alogos*. A więc nie spełniałam oczekiwań pana doktora Benedyktowicza, który zachęca do krytycznych uwag dzisiaj. Ale nie mogłam się powstrzymać, by nie wypowiedzieć w tonie jak najbardziej pochwalnym tych kilku uwag, bo wydaje mi się, że ta muzyka z punktu widzenia owej duchowości, którą z sobą niesie, którą przekazuje i ewokuje, jest tą prezentacją, która najbardziej w moim przekonaniu współbrzmi z tym duchem muzyki greckiej, z tym co odczuwali Grecy dwa tysiące lat temu. Nie będę rozwijać więcej już tego tematu, bo każdy z państwa ma bardzo dużo do powiedzenia, chciałam tylko zasygnalizować ten aspekt i tę wartość spektaklu *Metamorfozy*.

Jerzy Danielewicz: Czy mogę w duchu oczekiwań pana doktora, w nawiązaniu do wypowiedzi Koleżanki, wypowiedzieć pewną uwagę krytyczną, dotyczącą spektaklu? Otóż ja również uznaję niezwykle istotną rolę muzyki, strony muzycznej tego spektaklu jako „koła zamachowego”, jak panowie się wyrazili, i uznaję również te uwagi, które Koleżanka tu wypowiedziała o jej działaniu pozarozumowym na podświadomość odbiorcy.

I dlatego protestowałbym przeciwko jednemu zabiegowi reżyserskiemu, który w moim przekonaniu burzy uzyskany efekt muzyczny. Mianowicie – ponieważ muzyka jest tutaj tworzywem przedstawienia na równi ze słowem, a może jeszcze czymś więcej – nie uważam za uzasadnione wyłączenie tej muzyki po to, by zakomunikować nam, tak zupełnie metatekstowo, nazwiska autora utworu, epoki nawet, z której melodia jest zaczerpnięta. Dla mnie było to zbyt nagle przerwanie owego oddziaływania. Nie wiem, czy to był jakiś świadomy – na pewno świadomy – zabieg reżyserski, ale tę informację można by było równie dobrze, moim zdaniem, zawrzeć w jakimś wprowadzeniu lub w programie spektaklu. W moim przekonaniu jest to element burzący harmonię tego przedstawienia.

Jacek Dobrowolski: Do wypowiedzi pani prof. Barto!; jeśli chodzi o ten cytat z Diogenesa dotyczący się muzyki rozpalającej jak ogień, to ów ogień jest częścią wizji orficko-pitagorejskiej (nie wiem, czy pan prof. Lengauer się zgodzi). To kosmiczny ogień w centrum świata, poruszający gwiazdami i planetami i z tego ruchu ciał niebieskich powstaje muzyka, wieczna muzyka, muzyka sfer. Odwzorowaniem tej boskiej *chorei* jest *chorea* ludzka. Pitagorejczycy i orficy uważali, że poprzez taką *choreę* możemy zbliżyć się do wyższej inteligencji by móc wyrażać wieczne prawdy. Ten obraz koła zamachowego *kiklos* bardzo do *chorei* pasuje, mawiano zresztą o *chorei* gwiazd Orfeusza...

Natomiast co do zachęty Włodka, by nie tylko chwalić, lecz krytykować, to chciałem zapytać... Jeśli chodzi o ruch wirowy – chyba w *chorei* greckiej nie było obracania się wokół swojej osi, wirowania, tak jak w sufizmie, chasydyzmie czy wielu innych kulturach. Ten ruch w *Złotym Osle* w rytmie dytyrambicznym w finale został chyba wzięty z brazylijskiej *capoeiry*. Jak rozmawiałem o tym z Grzegorzem Bralem to on mówił, że to jest inspiracja stamtąd. Nie twierdzę, że to źle, broń Boże, nie bój się Włodka. Przed przedstawieniem była taka propozycja, tak on twierdził, takiego ruchu właśnie z *capoeiry*. No może to była tylko inspiracja. Natomiast jestem ciekaw co tutaj powiedzą nasi specjaliści od antyku czy ten ruch wirowy, który występuje na Bałkanach w obrzędach *perperudy* na przykład wzywania św. Eliasza jako bóstwa piorunowego, to czy u Greków również występował? Nie uważam, że to źle, że wprowadza się, rodzi się to spontanicznie. Ale chciałbym wiedzieć, czy *chorea* grecka wspomina o takim ruchu, czy tylko o ruchu tanecznym po okręgu. Akurat ta związana z okręgiem.

Jerzy Danielewicz: Mówi się rzeczywiście o *chorei* po okręgu, ale nie wokół osi własnej, lub o ruchu przemieszczającym się w lewo, w prawo i wreszcie o ewolu-

acjach tanecznych wykonywanych bez zmiany miejsca. Zakłada się, że na przykład w liryce chóralnej wykonując strofę, chór przesunął się w jedną stronę, w końcu antystrofy wracał do swojego pierwotnego położenia i w tym miejscu wykonywał *epodę*. Ale ponieważ tutaj elementy bachiczne zostały wprowadzone, więc pewien naturalny, niekontrolowany ruch jest moim zdaniem całkowicie dopuszczalny i pod tym względem nie odczuwałem jakiegokolwiek zakłócenia. Niekontrolowane, niekoordynowane ruchy są, powiedziałbym, wliczone w stan transgresji.

Lech Trzcionkowski: Znaczy być może inspiracją gardzienicką była waza z IV wieku – karnejska, gdzie mamy przedstawienie dziewczyny z charakterystycznym nakryciem głowy, wykonującej prawdopodobnie ten ruch wirowy, ponieważ suknia się układa w przepiękny okrąg. Więc być może to była inspiracja. Nie wiem.

Jacek Dobrowolski: A co z twierdzeniem, że *bachantki* tańczyły wznosząc jednocześnie prawą rękę i prawą nogę na przemian z lewą ręką i lewą nogą? czy zetknął się pan doktor Trzcionkowski z takimi twierdzeniami, że to tak powinno być? Gdzieś to czytałem, przepraszam, nie mogę w tej chwili zacytować źródła.

Włodzimierz Lengauer: Ja tutaj chciałem o rzeczy bardziej generalnej powiedzieć w nawiązaniu do tego co moi znakomici koledzy już wspomnieli. Ale trzeba sobie może do końca uświadomić, że tak naprawdę *choreia* grecka, to pierwsza taka rzecz, która wymaga pewnego namysłu, *choreia* grecka jest nam znana w strzępach, w bardzo drobnym wymiarze, a tak naprawdę nie jest znana. Znacznie więcej można powiedzieć nawet o muzyce, z której też, przypomnę, mamy niesłuchanie nędzne strzępy. Proszę sobie wyobrazić, że muzyka, przynajmniej jeśli chodzi o kulturę klasyczną czyli okresu archaicznego i klasycznego jest zjawiskiem masowym. To znaczy jest to twórczość masowa, bo oto na każde święto poeta, który jest zarazem kompozytorem, pisze utwór łącznie z jego opracowaniem muzycznym. A my mamy z tego, no w ogóle niewyobrażalnie mizerne fragmenty. Ale w szczególności, gdy idzie o najważniejszy element *chorei*, to znaczy taniec, wiemy o nim bardzo mało. Mamy przekazane nazwy tańca, mamy kilka informacji o jego wykonaniu, przy chociażby chórach cyklicznych, właśnie chociażby to krążenie po okręgu, ale nie wiemy dokładnie jak to ma wyglądać, jak to było robione. A potem owe fragmenty przedstawień, o których Leszek tu wspomina i to jest właściwie wszystko. I dlatego też, wydaje mi się, że w momencie gdy mówimy o możliwości nawiązania do pewnych elementów *chorei*, *chorei* antycznej, która obejmuje okres

od VIII wieku przed naszą erą po schyłek starożytności, to to są także zróżnicowane postawy i takie ogromne możliwości raczej niewiadome, zwłaszcza kiedy wspomnimy o tak zwanym tańcu bachicznym albo o zachowaniu się ludzi w niektórych obrzędach, o których tylko wiemy, że były. Jeżeli kierujemy się tylko inspiracją pewnych elementów ze starożytności, to można tą drogą pójść w bardzo różnym kierunku i różne rzeczy z tego próbować zrobić. To jedna rzecz. I wtedy jeszcze ta druga, w kuluarach – by tak rzec – wczoraj rozmawiałem z panią profesor i chciałbym przypomnieć i porównać to, co „Gardzienice” zrobiły, czy pan Rychły z muzyką i to co robi znakomity skądinąd zespół Kerylos kierowany przez panią Bélis, znakomitą znawczynię muzyki starożytnej. I oto muszę powiedzieć, że w kuluarach byliśmy tego samego zdania, otóż wykonanie tego zespołu (jest płyta „Ensemble Kerylos” na pewno wszystkim państwu także dobrze znana), określając je bardzo po amatorsku, z punktu widzenia odbiorcy, jest nudne. To znaczy ono jest bardzo akademickie, bardzo staranne, niesłychanie statyczne. To co pokazały „Gardzienice”, dla mnie osobiście, jest bliższe antykowi, bliższe starożytności, mimo, że nie jest to akademicka rekonstrukcja, bo właśnie mówiąc znów, że tak powiem, językiem amatorskim, jest to bliskie duchowi starożytności. To pokazuje to, czym muzyka starożytności istotnie była, pokazuje właśnie ten jej związek z dynamiką, pokazuje jej związek z przedstawieniem i to jest ten ważniejszy generalny problem, który wczoraj podejmowaliśmy, a do którego ja uparcie wracam. Mianowicie co ze starożytności dzisiaj możemy czerpać i brać. I moim zdaniem właśnie „Gardzienice”, *Metamorfozy* i muzyka pana Rychłego to właśnie wskazuje, co możemy brać. Nagle się okazuje, że jest coś, co uczestniczy w naszej kulturze po prostu. I to jest wtedy ważne. I wtedy te próby, te akademickie próby rekonstrukcji *chorei* starożytnej są właściwie czymś innym i one może nie prowadzą do tego co pokazują „Gardzienice”. A ważniejsze jest oczywiście to co pokazuje pan Rychły i „Gardzienice”.

Jerzy Danielewicz: Jeśli można, pragnę dopowiedzieć do słów kolegi kilka uwag. Otóż wydaje mi się, że z pewnością mamy za mało materiału, by autorytatywnie cokolwiek powiedzieć o kształcie tańca, ale istnieją pewne ograniczenia, powiedziałbym, natury wręcz fizjologicznej, które zmuszają nas do przyjęcia pewnego sposobu wykonania liryki chóralnej. Bo jeśli te same osoby były odpowiedzialne za taniec i śpiew i jeśli rola słowa była w tym spektaklu niezwykle ważna, to każde z nich musiało być na tyle precyzyjnie wyartykułowane, by całe audytorium dokładnie odebrało pieśń czy nawet, w wypadku dramatu antycznego, jeszcze większa widownia. Musimy zatem założyć, że ruch nie mógł być zbyt dynamiczny i nie wyobrażam sobie by przy jakimś zawi-

rowaniu można było na przykład cytować Pindara czy Ajschylosa w sposób zrozumiały. Można było wirować wykonując jakieś ekstatyczne okrzyki, wtedy obie rzeczy dałyby się połączyć. A jedynie na przykład *hyporchemat* pozwalał wyodrębnić grupę tancerzy i grupę śpiewaków. A więc aspekt fizjologicznej wydolności organizmu ludzkiego wskazywałby na pewne ograniczenia.

Włodzimierz Lengauer: Przepraszam bardzo, ale mówisz wtedy o tym elemencie *chorei* widowiskowej po prostu. To jest to, co się pokazuje innym. Natomiast pojawia się jeszcze problem muzyki w obrzędach, tańca bachicznego wykonywanego po prostu przez uczestników.

Jerzy Danielewicz: Tak, tak. Wtedy oczywiście jest więcej swobody i możliwości.

Włodzimierz Lengauer: Jeszcze co do porównania muzyki zespołu Kerylos pani profesor Bélis z wykonaniem gardzienickim: to ta różnica widoczna jest w stosunku do rytmu. Rytm gardzienicki są bardzo pulsujące i to nas wciąga. Natomiast ona się bała, wyraźnie się bała tego żywiołu i tylko w jednym utworze, w tym z *anapestami*, przedostatnim, jakoś to żywiej rytmicznie wszystko przebiegało i nas poruszyło. Mimo niewątpliwego piękna melodii, nie było to koło zamachowe, jak w Gardzienicach, na pewno.

Zbigniew Taranienko: Nie powinienem się może teraz wypowiadać, ponieważ nie zostałem klasykiem uczonym: gdzieś w 1963 stwierdziłem, że nie będę do głębi studiował greki i łaciny, tylko zajmę się teatrem. I z tej perspektywy: powiedziała pani Bartol, że w spektaklu mamy coś w rodzaju konglomeratu muzyki. Słowo to pomniejsza wspaniałą recenzję z *Metamorfoz*, mówiącą, że jest to kongenialne w wywoływaniu ducha muzyki greckiej. Dla mnie konglomerat to zlepek, a muzyka w spektaklu, to kompozycja artystyczna, która ma swoją strukturę – i jest motywowana. *Metamorfozy* były na samym początku nazywane „esejem teatralnym”, który nie wydawał się teatrem. Na tym etapie tylko tyle można było zrobić. W pewnym momencie zamieniły się jednak w teatr, pełen spektakl, który mnie zadziwił i zafascynował. Jest w nim także i to, co już było tradycją „Gardzienic” – i chyba musi być to przerywanie fikcji, iluzji, tego, co mieszczański teatr koniecznie chciał zrobić. „Gardzienice” cały czas walczą z iluzją w imię realności. Mówienie: kto, co, czyje, jakie, po co, wprowadzenie prywatności, mówienie na końcu „koniec”, rozrywanie tego wszystkiego, należy i do tradycji, i ma pewne racje teatralne. Patrząc z perspektywy dzieła teatralnego chyba nie ma sensu patrzeć jak na rekonstrukcję historyczną. Skąd się bierze

ruch wirowy? Ano, z „Gardzienic” się bierze, z chasydów się bierze, także z Grecji, ale współczesnej, bo to idzie przez Konyę i Turków do Greków, oni też czasami jeszcze w kółko tańczą. A jakie są ruchy tych postderwiszów? No różne. Trochę takie jak w Konyi, albo troszkę inaczej się nogi stawia, żeby się kręcić, i co innego ten ruch ma na celu. Czy był w Grecji? Może był, może nie był. Raczej mógłby być. Czy Pindara można śpiewać kręcąc się intensywnie? Na pewno się nie da, bo wiersz jest za długi i czemu innemu to służyło, i czy to możliwe było w Olimpii, przed świątynią Zeusa, tam gdzie posągi zwycięzców rozmaitych tłoczyły się, stały za ciasno. Chyba tam nie wypadało, żeby tak się zachowywać jak... bachantki na stoku Akropolu, w tych straszliwych krzakach, tak mi się wydaje. Mnie się wydaje, że *Metamorfozy* to rzeczywiście wywoływanie ducha muzyki greckiej, przy czym – jednego z duchów. Tego ducha można by było przecież zupełnie inaczej skonstruować. Musiała być jakaś muzyka wojskowa, Termopile są straszliwie wąskie do przejścia, jednak tam od czasu do czasu Spartiaci musieli się zagrzewać do walki, żeby przetrwać. I porządna muzyka wojskowa powiedzmy – macedońska – bo tam są równiny, musiała być śpiewana w sposób marszowy, a nie w sposób wyłącznie taneczny. Można było skądś wywołać ducha Sparty, albo Macedonii, to byłoby jeszcze dziwniejsze i wcale niekoniecznie dionizyjskie. Ten duch Grecji, który wywołał tutaj Włodzimierz Staniewski, Maciej Rychły i całe „Gardzienice” dziwnie nam odpowiada. Nie wiem dlaczego. Może dlatego, że żyjemy w tym samym czasie, poszukujemy podobnych wartości, albo chcemy się żywić i sprzeciwić czemuś, co istnieje w obecnej cywilizacji. A może dlatego – i to jest uwaga, która mnie zastanowiła i zdziwiła – ktoś, kto słuchał płyty z muzyką „Gardzienic”, powiedział, że to tak samo energetyzuje jak muzyka techno.

Dariusz Kosiński: Tak samo mówią moi studenci.

Zbigniew Taranienko: Studenci też tak mówią? Widocznie ta opinia kursuje w kręgach uniwersyteckich. Mówiła to doktorantka. Mam jeszcze jedną uwagę krytyczną, a właściwie pytanie. Zawsze mnie dziwi i zastanawia związek między znaczeniami słów, treścią tego co jest śpiewane a sytuacją, która jest w spektaklu pokazywana, a raczej rozrywanie tego związku, bo tak jest w „Gardzienicach”. Budowanie czegoś na zasadzie opozycji, nawet nie kontrpunktu. Takie konstrukty zdarzały się i w *Awwakumie* i w *Carmina Burana* i *Metamorfozach*. To znaczy treść muzyki idzie przeciw sytuacji, która jest tutaj budowana.

Czesław Robotycki: Jaka treść muzyki? Muzyka jest asemantyczna.

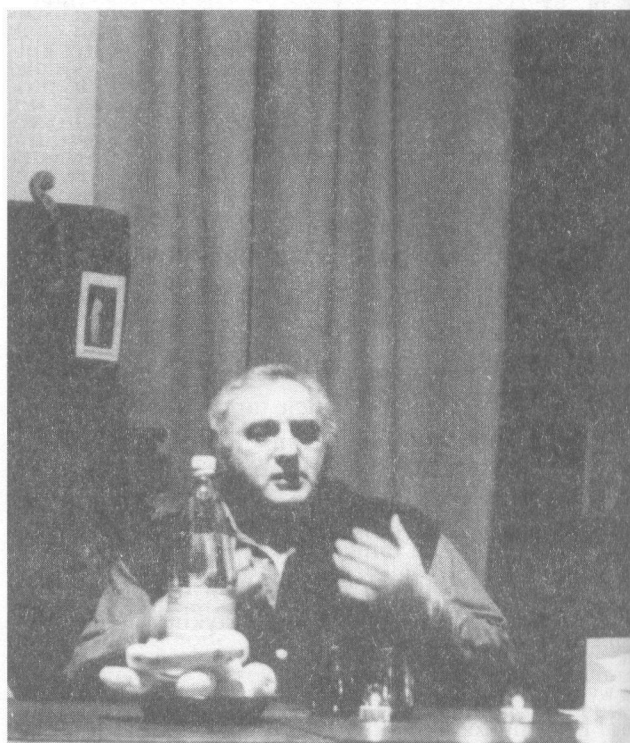
Zbigniew Taranienko: Ale przenosi słowa.

Czesław Robotycki: To treść słów. One się potem zlewają, ale wydaje nam się, że wtedy muzyka jest treściowa. Taki jest mechanizm.

Zbigniew Taranienko: No tak. Ale też można powiedzieć, że treścią muzyki jest coś w rodzaju charakteru emocji, którą przekazuje. Jeżeli przez nastrój czy emocje, które odbieramy, przebijają pewne słowa, to jest to coś, co w tej chwili *ad hoc* nazywam treścią muzyki. I coś takiego niewątpliwie towarzyszy muzyce albo muzyka towarzyszy słowom. Natomiast w „Gardzienicach” ta sytuacja słowno-muzyczna często jest przeciwstawiona sytuacji scenicznej, konkretnej akcji, która też coś wyraża. Mamy tutaj często dziwną kolizję... Ciekawy jestem, jak państwo to odczytujecie z pozycji odbiorcy-filologa. I także jestem ciekawy Włodku twoich uwag.

Zbigniew Benedyktowicz: Jeśli można jeszcze pan doktor Kosiński.

Dariusz Kosiński: Nieco wcześniej w tej dyskusji pojawiło się sformułowanie „duch muzyki”, odsyłające do książki Nietzschego o narodzinach tragedii. Tak się składa, że przeczytałem ją po doświadczeniu gardzienickich *Metamorfóz* i uderzyło mnie, jak bardzo to przedstawienie wpisuje się w przywoływany przez Nietzschego mit (bo tego słowa trzeba tu chyba użyć) Sokratesa uprawiającego muzykę i związane z nim marze-



Czesław Robotycki. Fot. Przemek Sieraczyński

nie o pełni poznania, której dostąpienie jest niemożliwe, jeśli ograniczyć się do wiedzy będącej owocem rozumowania, teorii. Dla *Metamorfóz*, ale i dla wcześniejszych przedstawień „Gardzienic”, ten mit wydaje się mieć ogromne znaczenie nie tylko dlatego, że wiedza naukowa jest tu wykorzystywana do stworzenia dzieła sztuki, ale przede wszystkim dlatego, że wirowanie w rytm muzyki staje się źródłem wiedzy. Można więc powiedzieć, że właśnie w „Gardzienicach” Sokrates-muzyk znalazł swój dom.

To jeden mit, który chciałem przywołać. Ale jest jeszcze drugi, tym razem teatralny – stworzony przez Antonina Artauda mit teatru, nazywanego „teatrem okrucieństwa” – nazwa niezbyt szczęśliwa, wywołująca liczne nieporozumienia. Pisząc o tym teatrze, Artaud rozstrzuwa wizję spektaklu otaczającego widza, oddziałującego nań przy pomocy wszelkich dostępnych środków, ale, co bardzo ważne, oddziałującego przede wszystkim na zmysły, nie na intelekt. Kiedy niedawno czytałem fragmenty *Manifestu teatru okrucieństwa* swoim studentom, ich reakcje były jednoznaczne – „tak, to jest tak samo jak w *Metamorfozach*”.

Przypominam oba te mity, ponieważ w naszych (i nie tylko w naszych) rozmowach o „Gardzienicach” bardzo wiele mówi się o znakach, źródłach, o całym zapleczu wiedzy naukowej, jakby te spektakle były jakimiś traktatami czy labiryntami znaczeń. To wszystko jest oczywiście ważne, natomiast według mnie i *Metamorfóz*, i dzieła wcześniejsze oddziałują przede wszystkim na zmysły, na ciało, nie na umysł. Potrzeba ogromnej wiedzy, by tak silne działanie wywierać, ale, moim zdaniem, do poddania się temu oddziaływaniu potrzebna jest tylko gotowość, otwarcie się.

I jeszcze jedna uwaga dotycząca teatralności *Metamorfóz*. Jak Państwo zapewne pamiętacie, po pierwszych prezentacjach spektaklu mówiło się o nim jako o „eseju teatralnym”, wiele uwagi poświęcając wygłaszanym przez aktorów informacjom na temat poszczególnych pieśni. Były to swoiste momenty zatrzymania napędzających cały spektakl „kół zamachowych”. Mówiło się nawet w tym kontekście o „efekcie obcości”, o demaskowaniu iluzji. W obecnie prezentowanej wersji spektaklu te sekwencje są jakby mniej wyraziste, ale zachowały swój charakter. Jest to bardzo wyrazisty zabieg mający na celu przypomnienie widzowi, że nie jest w jakimś iluzyjnym „gdzie indziej”, ale wciąż znajduje się w konkretnym „tu i teraz” – w teatrze. W okresie walki z iluzyjnym ze swej natury teatrem mieszczańskim zabiegi tego typu miały często na celu ujawnienie słabości teatru, jego znikomości wobec wielkich problemów rzeczywistości. W przypadku „Gardzienic” zdają się one wynikać z czegoś innego – z wiary w teatr, w jego własną, swoistą siłę. Tej siły nie dostrzega się już, jak w XIX wieku, w możliwości stwarzania wiarygod-

nej iluzji, ale nie zmienia to faktu, że wiara w jej istnienie jest tak samo silna, jak sto lat temu. Tę wiarę w teatr chciałbym mocno podkreślić, ponieważ wydaje mi się ona czymś szczególnym i w dzisiejszej kulturze w ogóle, i w tym nurcie poszukiwań teatralnych, w którym zwykło się lokować „Gardzienice”.

Ireneusz Guszpit: Dotychczasowe wypowiedzi pokazują bardzo wyraźnie jak można postrzegać „Gardzienice”. Jedni widzą w „Gardzienicach” naukę, tak znakomite zderzenie wiedzy artystycznej i nauki. Inni widzą tylko spektakl, który jest dziełem artystycznym, dziełem sztuki. Inni oceniają „Gardzienice” z perspektywy pewnej mody czy też odwoływania się do indywiduum. Inni znów zwracają uwagę na praktykowanie i Wyprawy, no tutaj ja w tym nurcie bym jakoś się mieścił. I to wszystko jest w „Gardzienicach”: zarówno nasza wiedza, która jest wiedzą wynikającą z czasu i miejsca w którym myśmy z „Gardzienicami” się zesłi. Powiedziałbym – zresztą tak pisałem o tym w tekście *Metamorfozy z osłem w tle*, że w tym przedstawieniu przede wszystkim wyraźnie widzę doświadczenie wypraw, widzę w tym ścianę wschodnią, zgromadzenie z protagonistą zmieniającym się, z pulsowaniem, z wirowaniem, z tymi wątkami pojawiającymi się i odchodzącymi. To jest dokładnie ta sytuacja graniczna. Jest mi bardzo bliskie to zdanie Eliadego, który mówi, że każda istota historyczna nosi w sobie znaczną część człowieczeństwa sprzed historii. Myślę, że to jest taki podstawowy punkt wyjścia, który pokazuje jak artysta wraca. Jak wraca do tego, co było na początku, wraca do tego, co było elementarne, co było podstawową prawdą. Tutaj ten powrót można sobie nazwać różnie. To jednocześnie pokazuje, ile ma w sobie tej wrażliwości sprzed historii. I przychodzenie do „Gardzienic” jest przychodzeniem do takiego miejsca, do tej wiedzy sprzed historii. Jest przechodzeniem przez wieś. To jest opowieść o tym, jak się styka sztuka z mitem, jak się artysta styka z mitem. Dla mnie podstawowy ryt jest rytym, sztuka jest sztuką. Na rytuał można patrzeć, to jest taka perspektywa badacza antropologa, albo można w nim uczestniczyć, ale wtedy już nie można mówić o sztuce. Kiedy się patrzy, to mówi się o sztuce, kiedy się uczestniczy, to mówi się o rytuale. „Gardzienice” tutaj wchodzi ze swoją oryginalną propozycją. To jest właśnie ta wyprawa w stronę tego wszystkiego, co jest w nas wiedzą człowieka przedhistorycznego.

Dariusz Kosiński: Mam wrażenie, że jest tu pewne nieporozumienie. Mówiąc o *Metamorfozach* jakoś tak automatycznie przechodzimy do rytuału. Tymczasem sprawa nie jest tak prosta. Pisał o tym między innymi Włodzimierz Staniewski w słowie wstępnym do folderu, który towarzyszył Festiwalowi Misteria, Inicja-

cję, proponując swoją definicję wydarzeń, którym festiwal ów był poświęcony. Otóż nie ma tam mowy o rytuale, jest natomiast mowa o misterium, które jednak jest czymś innym. Anglosasi używają bardzo moim zdaniem wygodnego i trafnego określenia *ritual performance*. Ono jest nieco paradoksalne, – „rytualne przedstawienie” – ale dzięki tej paradoksalności oddaje dobrze charakterystyczną cechę samego zjawiska, a mianowicie jego dwustronność, dwutwarzowość, o której pisał Staniewski. Misterium w jednym swoim wymiarze jest przeznaczone dla wtajemniczonych i wierzących, ale w drugim, równie ważnym, jest widowiskiem do oglądania. W naszym myśleniu o tego typu zjawiskach przejawia się często niebezpieczna, bo zakłamująca rzeczywistość, skłonność do rozdzielania tej dwoistości. Myślimy: albo to jest rytuał i wówczas jako niewierzący nie mam prawa go oglądać, albo jest to dzieło sztuki i wówczas moja obecność, obecność widza, jest dopuszczalna, ale to, co oglądam ma jedynie wymiar artystyczny, a nie religijny. Jest to alternatywa fałszywa – nie ma: „albo-albo”, jest raczej „i-i”, i obrzęd, i widowisko.

Ireneusz Guszpit: Jest jeszcze Bóg... Sztuki, jeżeli mówimy teraz językiem nienaukowym bardzo, ale kiedy pytamy, proszę Państwa, o religijny teatr i to jest jedno z podstawowych pytań, które na poziomie elementarnym przekłada się na prostą tezę, że religijny teatr to jest taki, który za swój temat bierze jakiś temat religijny. Natomiast drugie rozumienie mówi o motywacji *quasi-religijnej*, która przyjmuje zespół wartości, uzasadnień dla swojej działalności, zbliżonych do tych, jakie są uzasadnieniem dla tego, który wierzy w Pana Boga, czy Go wyznaje. I wtedy można by idąc dalej, poteoretyzować sobie, że wobec Boga transcendentnego mamy Boga Sztuki i zapytać się czy spotkanie tych postaw jest w ogóle możliwe. Historia teatru zna bardzo wiele przykładów takich prób, zresztą można by za Herbertem iść – „idź jak ci którzy szli przed tobą i zginęli w piasku”, bo tak idą ci, co myślą, że to się da zrobić. Że można obie te postawy pogodzić. Z historii teatru można wiele takich przykładów dać. Ale można by też spointować to w sposób inny i powiedzieć, że to się nigdy nie stanie. Bo Bóg Sztuki – jeśli przyjąć, że istnieje – zbawia zawsze życie doczesne tylko tu i teraz, Bóg transcendentny zbawia „gdzieś tam”.

Zbigniew Taranienko: Pozwolę sobie na jedną uwagę: jeżeli nie ustalimy słownictwa, znajdziemy się za moment na ruchomych piaskach. Już powstały wątpliwości co do rozumienia misterium, a w przerwie przeprowadzaliśmy z p. Robotyckim rozmowę dotyczącą znaczenia terminu rytuał, obrzęd, ryt. To wszystko można rozmaicie rozumieć, bo nasze europejskie ter-

miny są niedawno stworzone. Ireneusz Guszpit wymienił Boga Sztuki, takich bogów też znamy wielu: i Dionizos i Apollo...

Czesław Robotycki: *Ad vocem* metodologiczną uwagę. Istnieją takie kategorie – nie zdążyłem Panu powiedzieć – w logice czy w nauce, która się nazywa kategoriami rozmytymi i wtedy się mówi, że definiuje się je przez użycie, nie zakłada się projektującej definicji, albo tej arystotelesowskiej takiej klasycznej, tylko poprzez termin, który zaczyna funkcjonować w obrębie dyskusji, on wyznacza zakres, o którym mówimy. Dyskusja wyznacza zakres, o którym mówimy i może być trzeba tak postąpić, bo inaczej jak zaczniemy mówić o terminologicznych kwestiach to nie skończymy tej dyskusji.

Jacek Dobrowolski: Jedna uwaga do tego co Pan mówił, dla niektórych to, co jest rytuałem dla innych może być przedstawieniem.

Anna Wyka: Chcę się odnieść do bardzo wczesnej wypowiedzi pana Kosińskiego o świadomości artysty, o świadomości artystów. Powiedziałabym, że wyjątkowo istotne jest tutaj, mówiąc językiem współczesnym, właśnie tym „rozpadniętym” czyli analitycznym językiem, wskazać na świadomość etyczną. Oczywiście chodzi o tę, która jest obecna w pracy „Gardzienic”, a niekoniecznie obecna w pracy innych grup artystycznych, ale wywodzących się z Zachodu, Europy Zachodniej czy Stanów, czyli mających nieporównywalnie uboższe – to nie jest ocena, ale opis obiektywny – doświadczenie egzystencjalne. Dam przykład, jak mi się wydaje, bardzo wulgarny tzn. sukces *Dekalogu* Kiesłowskiego na Zachodzie jako Dekalogu właśnie! Przecież to bardzo jest zabawne. Więc jeżeli artysta, artyści nie mają w sobie świadomości etycznej to istotnie może dojść do sytuacji dwuznacznej. Może dojść do sytuacji podglądactwa, może dojść do sytuacji pomieszania porządków, wiary, religii, sztuki, jeżeli by chciało się takie porządki utrzymać. Teraz do terminologii, no i wyjątkowo niewygodnej sytuacji takiego człowieka, który nie jest członkiem zespołu i w jakiś sposób świadczy o sytuacji wywołanej przez artystę. Teraz co do sytuacji terminologicznej, ja inaczej niż pan Ireneusz Guszpit. Nie powiem niestety, powiem stety. Uważam, że w tej chwili pracujemy dla bardzo specyficznego pisma, w którym każda osoba, która zabiera tutaj głos odpowiedzialnie, proponuje jakieś swoje rozumienie i im więcej rozumień rytuału czy misterium w naszej rozmowie będzie, tym promieniowanie tego zeszytu „Kontekstów” będzie większe. No i „Konteksty” przyzwyczaiły nas już do tego, że się poruszają *pomiędzy, ponad* tradycyjnie zakreślanymi dyscyplinami, więc ja bym się tego

nie bała wcale, absolutnie. Wczoraj Zbigniew postawił przed nami straszliwe zupełnie zadanie, używając jednego słowa, którego bardzo nie lubię i staram się używać innego terminu. Przytoczył opinię Schechnera, jakoby „Gardzienice” były teatrem *postmodernistycznym*. Ja bym powiedziała tak: czy działają w sytuacji ponowoczesnej, czy w jakiś sposób bóle, ale zarazem radości sytuacji ponowoczesnej są im w jakiś sposób bliskie, czy są ich doświadczeniem? I tutaj bym była całkowicie dydaktyczna.

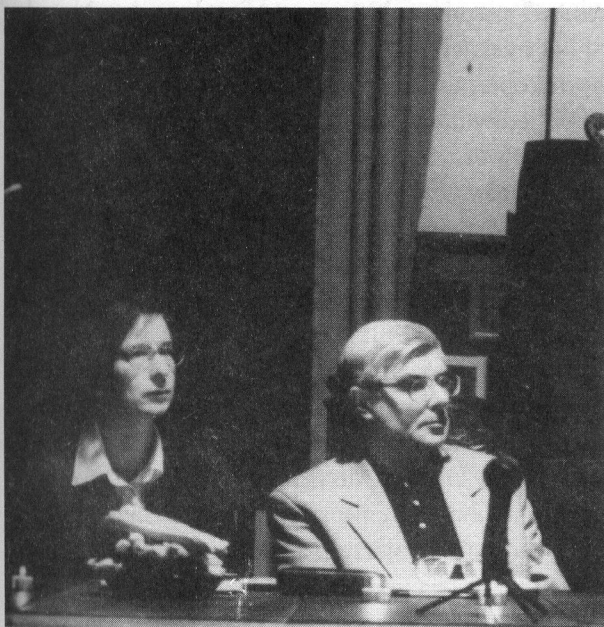
Chciałam bardzo silnie podkreślić, że zupełnie czymś innym jest doświadczenie za Baumanem, „ponowoczesności” w wydaniu zachodnim czy amerykańskim, a zupełnie coś innego oznacza tutaj ten styk tego, co najstarsze z tym, co najnowsze, bo ja tak rozumiem sytuację „Gardzienic”. Jeśliby wrócić do naszych relacji o doświadczeniach w kontaktach z „Gardzienicami”: kiedyś „Nowa Wieś” ogłosiła konkurs, to był siedemdziesiąty któryś rok, i ja napisałam tekst: „Gdy stare na powrót nowym się staje” – o tym, jak rozumiałam wtedy pracę „Gardzienic”. Uważałam, że wygrałam ten konkurs, taka byłam głupia. Ponieważ to, co oni w tym czasie robili, dokładnie szło na przekór, można powiedzieć – linii programowej „Nowej Wsi”, tzn. to pismo chciało, żeby rolnik był *nowoczesny*, żeby chłop przestał być chłopem, a stał się rolnikiem, specjalizował się itp., itd. A tu oni takie rzeczy, staruszki jakieś wyciągają za uszy, jakichś dziadków i mówią, że to jest bardzo ważne i bardzo istotne. I potem w jakiejś innej formie ten tekst włączałam do większej rozprawy, doktoratu, ok. dziesięć lat później czyli w 1984 roku. No i jakby ta teza sprzed lat znowu się sprawdzała teraz, z tym, że wtedy jeszcze o żadnych takich świństwach jak „postmo-

dernizm” czy „ponowoczesność” nie było mowy. Jeszcze nie krążyła ta terminologia, zwłaszcza w tak nieprecyzyjnym wydaniu, jak to się często dzieje teraz.

Zbigniew Benedyktowicz: Jeżeli można się wytłumaczyć, być może ja przywołałem jakiś nieistotny epizod z tej krakowskiej dyskusji, ten epitet „postmodernistyczny teatr”, chodziło tutaj o problem stosunku do tradycji. Ponieważ w tym spotkaniu po spektaklu, w tym „Zgromadzeniu”, gdzie następuje eksplikacja zauważyłem, i bardzo mi to odpowiadało, zresztą i te „przypisy” podczas spektaklu, zapowiadające – nie wiem jak to nazwać – „didaskalia”, informacje jaki tekst będzie śpiewany, z którego wieku, mi nie przeszkadzały, bo budowały właśnie pewien dystans, a szczególnie w tej drugiej części, stanowiły pewną zabawę, pewną grę z tymi tekstami. To nawet czasem trochę przypominało sztuczki kuglarza. A teraz Państwu puścimy slajd z wazą, oto gest, a teraz ruch, i zaśpiewamy. I Staniewski tak jak dyrygent, wywołujący na scenę kolejnego aktora-instrument. A w trakcie tego nastrój zabawy, gry: zrobimy to, pokażemy, odtańczymy, pokażemy już ten jakby efekt. Mogłoby to wszystko zbliżyć do tych niepokojów i pytań o stosunek do tradycji w postmodernizmie. Bo to też jest pytanie. Myślę, że ten kierunek, często może niesłusznie utożsamia z jakąś taką dowolnością. Z taką zonglerką, która wychodzi poza ten głębszy kontekst, a nawet właściwie ten dystans jest już daleko posunięty, bo my „postmoderniści”, dzieci krytyki i zwątpienia, dzieci „hermeneutyki podejrzeń” jesteśmy już ponad tymi tekstami i gramy czasem wbrew ich przesłaniu, dekonstruujemy, wywracamy na nice. Zupełnie inne stanowisko niż przy tej postawie rekonstrukcyjnej, należącej do tradycji „hermeneutyki rekonstrukcji”, hermeneutyki amplifikacji, poszerzania sensu, gromadzącej wiązkę znaczeń i sensów. Ja tutaj nie mam wątpliwości, i upierał bym się, że „Gardzienice” to teatr, czy działanie hermeneutyczne, a nie postmodernistyczne, jak ocenił to prof. Schechner, że tu jest ten stosunek do tradycji inny wynikający właśnie z szacunku dla tekstu, tak jak dla tego obcego spotykanego w wędrownie.

Anna Wyka: Na pewno nie arogancja wobec tekstu, czy szerzej – wobec tradycji jako takiej.

Zbigniew Benedyktowicz: Ale twórcy postmodernistyczni są też częstokroć bardzo wykształceni i budują tę wyrafinowaną swoją twórczość z dużym zapleczem wiedzy. Generalnie chodziło o stosunek do tradycji, te elementy gry i też radości zaprezentowanej tutaj drugiej części, dla mnie są czymś istotnym, jakąś taką wartością, niech mi wybaczą obecni tu filologowie, że to nie musi być z takim trudem i potem, jak to potocznie



Siedzą od lewej: Krystyna Bartol, Jerzy Danielewicz.
Fot. Przemek Sieraczyński

sądzi się o studiach naukowych. Mnie bardzo to zainteresowało i podobało się, jak pan profesor Danielewicz mówił, nie wiedziałem o tym, że takie próby dokonywane są w kręgu filologów. Mianowicie te próby rekonstrukcji we współpracy z muzykami, odtworzenia sytuacji artystycznej, bo jest taki stereotyp nauki, która jest albo bardzo żmudna, albo nudna. Widać, że to nie musi być tak wcale. Natomiast tu w formie tej eksplikacji jest przesłanie, że z tej drogi również można mieć radość, można mieć zadowolenie. Ten cały jakby wykład, przypis, komentarz: „jak dochodziliśmy do naszego przedstawienia” to dla mnie jest jeszcze jedna taka manifestacja pochwały życia, nauki, tej drogi właśnie obcowania z tekstami. To tylko żeby się wytłumaczyć z przywołania określenia Schechnera. Niepokojące dla mnie – ale to jest temat na inną rozmowę – żebyśmy Aniu za bardzo też lokalnie tych zachodnich ludzi nie dyskredytowali, bo są tam pewne czasem tendencje, ale one są takie same, w ogóle, we współczesnej cywilizacji, których i my teraz doświadczamy, i którym nie tylko oni ulegają. Wystarczy przecież chociażby zajrzeć do listy, skąd ci goście na pierwszym panelu zajmujący się światem antycznym pochodzą. Właśnie stamtąd z tamtego świata, z USA, z „Zachodu”. No powiedzmy ze świata... tych działań autentycznych, które nie są – o czym mówił p. Dobrowolski – na sprzedaż, i tutaj dotykamy zupełnie już innej rzeczy, innego pytania, czy nie obawiacie się Państwo, że „Gardzienicom” może grozić komercjalizacja. Bo w tej drugiej części eksplikacji zauważyłem coś takiego, jest tam bardzo duża dawka edukacyjna, że jednak Państwo jeżdżą i trzeba tym berlińczykom młodym, albo tym Amerykanom, albo tym młodym Polakom, podać to doświadczenie w uproszczonej formie, czy nie obawiacie się, że aby dotrzeć do tego widza trzeba to podać z pewnym skrótami, spopularyzować?

Włodzimierz Staniewski: Tu jest misja odwrotna – pogłębić.

Anna Wyka: Przepraszam, proszę o *ad vocem*. Jeśli mówiłam o Zachodzie *en bloc*, to pamiętam takie spotkanie z Miłoszem, jego pierwsze spotkanie w Polsce w 1981 roku z młodzieżą polską w warszawskiej „Stodole”. I Miłosz powiedział wtedy, że jeśli porównuje młodzież kalifornijską, amerykańską, angielską i polską taką jaką spotkał, to niebo i ziemia. Jego zdaniem dla narodzin jakichkolwiek tendencji ku duchowości potrzebna jest umiarkowana deprywacja. Ja tylko to miałam na myśli, że jeżeli jesteś pozbawiony pewnego elementu deprywacji, jeżeli cierpienie jest nieobecne w twoim życiu, to do pewnych rzeczy w egzystencji – z powodu wygody – nie możesz się dokopać. I za „Gardzienice” ośmielię się powiedzieć, że komercjalizacja im

nie grozi m.in. dlatego, że oni zawsze najpierw ludziom dokładają gdziekolwiek się pojawią i człowiek zaczyna myśleć nad swoją marną egzystencją, czy nie mógłby jej jakoś pogłębić? Np. co można zrobić z własnym ciałem, duch ucieleśniony.

Włodzimierz Staniewski: Jeśli można, parę zdań... Parę luźnych uwag na temat kilku kwestii, które tutaj zostały zasygnalizowane. Ja teraz, patrząc wstecz, widzę, że jestem „tym który tłumaczy” i że staram się tłumaczyć na język współczesny i na współczesny sposób rozumienia dawne teksty. Jak rozumiem epokę, jak rozumiem dawny sposób odczuwania człowieka i świata. Najpierw jest Dzieło. Wiekopomne dzieła literackie są dla mnie jak dar boży. Do tego jest dodana kropla, mały okrucieństwo własnej inwencji. Taką rolę jest chyba rola „tego który tłumaczy”. Czyli do tego dzieła dodaję tylko swoje małe zakłęcie. Dlatego też w interpretacji każdego z przedstawień ja bym najchętniej wracał do utworu literackiego, z którego przedstawienie wyszło. Gdybyśmy rozmawiali o *Metamorfozach*, to najchętniej bym próbował dokonać analizy dzieła Apulejusza i patrzeć jak dalece to, co jest utworem scenicznym jest swego rodzaju przełożeniem utworu literackiego.

Parę zdań na temat tańca... W tym duchu został też wykreowany ruch sceniczny. Tu nie ma dowolności. Ja chciałem puścić w ruch freski. Zadano tu wcześniej pytanie na temat praktykowania ruchu obrotowego. Proszę bardzo... Jest krater z Taranto z V w. przed Chrystusem z figurą wirującej dziewczyny, na co wskazuje nie tylko układ nóg i rąk, ale uniesiona ruchem, w charakterystyczny kłosz, spódnica. Na wielu innych malowidłach tańczących menad można dopatrzeć się ruchu obrotowego, na przykład „Menady oddające cześć Dionizosowi” z terakoty z Muzeum Narodowego w Neapolu.

Na freskach z Villa Dei Misterii ramiona inicjujących kobiet uniesione są jak w tańcu flamenco.

W jednym z tłumaczeń Safony prof. Danielewicz jest taki wers, że dźwięk aulosu mieszał się z trzaskiem kastanietów, czy – „zrywał się z trzaskiem kastanietów”. To ciekawe, że użył pan porównania do kastanietu. W oryginale nie może być słowa „kastaniety”, bo to jest instrument hiszpański, nowożytny. Nie było więc takiego instrumentu. Były brzękadełka, dwie metalowe płytki przymocowane do palców. Pewnie takie, jak używane do dziś w krajach arabskich, nazywane tam sagat. Mamy więc tu przykład inwencji tłumacza. Tej kropki dodanej do Dzieła. Ale inwencji świetnej, bo otwierającej natychmiast całą sferę emocjonalnych i wizualnych doznań i skojarzeń, znakomicie oddających i klimat wiersza, i energię, i temperaturę obrazu. Obraz i zdarzenie są przywołane „jako żywe”, jak mamy w zwyczaju mówić. Użycie wiernie nazwy własnej zmroziłoby pewnie cały obraz i „umuzealniło” go.

Rzecz jednak w tym, że instrument nazywany dziś kastaniety nie tylko nie odbiega w swojej konstrukcji od podobnych instrumentów używanych w starożytnej Grecji, Egipcie, Azji Mniejszej ale „jako żywo” je przypomina. I nie byłoby trudno udowodnić, że w starożytności również używano dwóch małych, wkleśłych deseczek, mocowanych na palcach; środkowym i kciuku... Nie da się natomiast zrobić podobnego porównania między kitarą a gitarą, nie narażając się na śmieszność.

Wróćmy do ruchu obrotowego, w oparciu o który budowałem kulminacyjną scenę *Metamorfoz*. Poddaje się w wątpliwość stosowanie takiego ruchu w obrzędach i rytuałach w starożytności, ponieważ brak na to materiału dowodowego. Ja twierdzę, że stosowano go, bo nie mogło być inaczej. Za materiał poszlakowy, jeżeli nie dowody, posłużyć mogą malowidła, o których wcześniej wspomniałem.

Najmocniejszym jednakże argumentem pozostaje dla mnie fakt wielkiego ładunku energii, siły witalnej, tajemnicy jaki zawarty jest w tym ruchu. Jak również elegancji i immanentnej dyscypliny. Ten ruch jest skończoną formą. Dlatego pewnie istnieje ciągle w obrzędach ludowych i w niektórych religijnych praktykach ekstatycznych.

Oczywiście „ten który tłumaczy” musi używać formuł, jakich używa się np. w poezji. Formuł porównania „tak-jak”, których pełno i u Mickiewicza i u Homera. Czy kontemplując zatem malowidło przedstawiające tańce menad wokół idola Dionizosa, tej z Neapolu jak i tej z czary Makrona z muzeum w Berlinie możemy mieć pewność, że one wykonują ruchy posuwiste czy zachowują się „tak – jakby były w obrotach”. Przy próbie odczytania autor utworu scenicznego wejdzie w spór z naukowcem. Tyle, że naukowiec nie da pełnej gwarancji na to, że menady wykonują jedynie ruch posuwisty, podczas gdy autor tworu scenicznego powie: „widziałem to w żywych jeszcze obrzędach tradycyjnych, o pradawnej metryce. Przez to, co istniejące czy tam i tłumaczę to, co już nieistniejące”.

Teraz, jeżeli chodzi o interpretację obrzędu Sante-ria... Jest zupełnie inna sytuacja widza uczestniczącego w obrzędzie od sytuacji widza na przedstawieniu teatralnym. Jest to sytuacja człowieka, który musi starać się o znalezienie się w pierwszym rzędzie. Ten, który nie stara się o znalezienie w pierwszym rzędzie jest siłą rzeczy uczestnikiem biesiady, której interpretacja zależy od jego stanu wewnętrznego. Dla jednych uczestnictwo w biesiadzie to jest popijawa, dla innych jest to rodzaj uważnego, pokornego oczekiwania na wezwanie. Chcę powiedzieć o jednym ze swoich doświadczeń, o którym już wspominałem na spotkaniu w Krakowie. Chodzi o obrzęd tarantyzmu odprowadzany w Pulii, we Włoszech. Otóż tam jest taka sytuacja, że przed kapli-

cą, w której odbywa się obrzęd tłoczy się dziki tłum i w tym dzikim tłumie dzieją się rzeczy zgoła nieprzystojne. Kobieta, która ze mną przyjechała, opowiadała jak to w ścisłości mężczyźni dość bezceremonialnie nstawiali na nią.

Zawarte wrota kaplicy otwierają się od czasu do czasu i paru ludzi usiłuje wdrzeć się do środka. W momencie, kiedy człowiek wdiera się do środka, wchodzi w świat *sacrum*, wchodzi w świat zdarzeń, które odziera-ają z niego, oczyszczają go, zdzierają z niego to przybranie uczestniczącego w biesiadzie, w karnawałowym zgiefku. A przecież ten karnawał ma formę. To jest też formą obrzędową, tyle że socjalnego, a nie transgresyjnego charakteru. Jest rodzajem gry, społecznej gry, w której dzieją się rzeczy wywołujące w nas skojarzenia niskie, zmysłowe. I przychodzi ten moment kiedy udaje się wejść do kaplicy, czyli wchodzi się do pierwszego kręgu i nagle to wszystko co jest w nas człowiekiem społecznym zostaje odarte. Bierzymy udział w rycie. I tutaj jest pewien kłopot, bo to wymaga wysiłku, pewnej determinacji, to wymaga ryzyka przekroczenia progu, to wymaga też ryzyka bycia, być może, śmiesznym, bo my stojąc w trzecim, czwartym szeregu bronimy jakoś swojej pozycji społecznej. Bronimy swojego stanowiska, swojej persony.

Ireneusz Guszpit: Muszę przerwać, bo z przykrością stwierdzam, że Włodek nie potrafi o tym mówić w kategoriach pozainsynuacyjnych, i z przykrością muszę powiedzieć, że czuję się urażony tym, że nie chce mnie zrozumieć. Czym jest przykład Włodka z Pulii? Jest przykładem miejsca, w którym to się dzieje zawsze. To nie jest tak, że oni przyjechali tutaj i pokazali coś, co nie jest właściwe im, tylko Włodek pojechał do nich. To jest ta ważna różnica.

Włodzimierz Staniewski: Ja chciałem tylko powiedzieć, że sytuacja obrzędu związanego z tradycją inną niż nasza, wymaga od nas dość zdeterminowanego i ryzykownego kroku przekroczenia pewnego progu, po to żebyśmy mogli zbliżyć się do istoty tego zjawiska. Obrzęd Santeria jest czymś, co można traktować z dużą rezerwą ze względu na ofiary z krwi, ale na miły Bóg, to jest obrzęd, który istnieje, jest to obrzęd, który jest jednym z obrzędów ofiarnych, które mogą przypominać nam świat dawnych misterii. I teraz jest pytanie czy traktujemy to jako byt niezaprzeczalny, mocno zakorzeniony, czy traktujemy to trochę jak kolonizatorzy, którzy widzą w tym humbug i chcieliby tych ludzi nawracać na, bardziej subtelne formy zachowań religijnych. Ktoś, kto nie jest dotknięty „zaklęciem z wysokości” zawsze będzie miał problem z każdego rodzaju religią, z każdego rodzaju obrzędem. Jestem święcie przekonany, Irku – i daruj, że robię wycieczkę w twoją stro-

nę – że źle byś się czuł w Kalwarii Zebrzydowskiej, źle byś się czuł na Grabarce...

Ireneusz Guszpit: No właśnie, byłem tam kilkakrotnie...

Włodzimierz Staniewski:... i źle byś się czuł w obrzędzie tarantyzmu, już nie mówiąc o mistycznych obrzędach islamu. Jest to ciągle kwestia tego czy religia ma stanowić pewnego rodzaju narzędzie wyznawców do walki z innymi wyznawcami czy też religia ma być, poprzez swoje formy misteryjne, zwiastunem otwarcia, przyzwolenia. Po to zaprosiłem te wszystkie zjawiska do Krakowa, na żadnym gwałtu nie czyniąc. O wyjeździe Santerii decyzję podjęła cała społeczność. Tam się odbyło parę porad, w trakcie których rozmawiali nie tylko starsi czy mają wyjechać, ale również pytano bóstw i bóstwa dozwoliły. Ja myślę, że *Misteria* otwierają perspektywę wzajemnego zaufania i zrozumienia. Religie często funkcjonowały jako narzędzie dezawuacji innych wyznań. Najwyższy czas, żeby formy misteryjne, formy obrzędowe były tym alefem, tą szczeliną, która wprowadza nas w inne tajemnice i pozwala nam by swoją tajemnicę czynić bliską tajemnicy innych wyznawców.

Dariusz Kosiński: Misterium jest zjawiskiem paradoksalnym, stojącym na pograniczu. Inaczej się w nie wchodzi. Mnie się wydaje że to co „Gardzienice” robią jest szalenie misteryjne.

Zbigniew Taranienko: Przepraszam, że wchodzę, ale czy to jest jedyne określenie misterium?

Dariusz Kosiński: Nie.

Ireneusz Guszpit: Można powiedzieć najprościej, że to jest tajemnica. I mamy definicję, w której się wszystko mieści.

Dariusz Kosiński: No tak wszystko się mieści, więc nic nie można powiedzieć.

Ireneusz Guszpit: Może najbardziej tutaj istotne jest to, że ta Wyprawa, bo ja jakoś przywiązany jestem do tego słowa, zawsze jest twórczym transformowaniem. Jestem bardzo przywiązany do takiego zdania, które wypowiedział jeden z wielkich ludzi teatru: „teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza kościół”.

Dariusz Kosiński: Ale świętej pamięci człowiek, który to zdanie wypowiedział niemal całe swe życie poświęcił urzeczywistnianiu idei docierania do Boga przez

teatr, objawiania Boga przez teatr, więc może zdanie, które Pan przywołał miało dla niego inne znaczenie niż dla Pana. On przecież chciał stworzyć zakon działający poprzez teatr.

Zbigniew Taranienko: Czy to nie dylemat? Jeden z ojców awangardy teatralnej współczesnej, bo tak można powiedzieć o Szajnie, w rozmowie o młodym człowieku, który wybiera drogę i chce wybierać między zakonem a byciem reżyserem teatralnym powiedział, że musi wybrać albo jedno, albo drugie. Jak ktoś wybiera reżyserię teatralną, to jeszcze nie wie, więc pyta, i nie to wspólne z religią czy z Bogiem mieć nie może. A ten, który wybiera zakon, to już wie – i koniec. Gdzie jest ważna granica.

Dariusz Kosiński: Ja bym na tak wyraziste postawienie tej granicy nie przystał. Dotykamy tu zjawiska, które nazwałbym religijnym poszukiwaniem poprzez teatr. Mówić o nim niezwykle trudno, bo twórcy, zwłaszcza współcześni, bardzo rzadko mają odwagę przyznać się do religijnego wymiaru ich pracy. Zamiast tego używa się często szyfru mówiąc na przykład o energiach grubych i subtelnych. Więc poruszając te problemy skazani jesteśmy zawsze na ryzyko i niepewność. Wydaje mi się jednak, że warto postawić tezę, iż w teatrze współczesnym, zwłaszcza polskim, istnieje bardzo wyraźny i niezwykle ważny nurt poszukiwania poprzez teatr wartości transcendentalnych.

Zbigniew Taranienko: Artystyczno-transcendentalnych, czy religijno-transcendentalnych?

Dariusz Kosiński: Nie wydaje mi się, by ta różnica miała jakieś znaczenie, jeśli w ogóle taki podział ma sens tuż po końcu wieku, który tak radykalnie odrzucił i zanegował transcendentalne wartości artystyczne.

Głos z sali: Myślę, że religia nie zakłada wiedzy, że też jest poszukiwaniem, że nie jest czymś gotowym i danym, ale zadaniem i w niej jest również pytanie i niepewność dokąd się idzie.

Anna Wyka: Bardzo jestem wdzięczna wszystkim, których mogłam posłuchać dzisiaj i wczoraj, tym bardziej, że tak się nieszczęśliwie złożyło, że nie uczestniczyłam we wcześniejszych spotkaniach Państwa. Szczególnie chciałam podziękować, użyję tego terminu, filologom klasycznym. Dlaczego? Dlatego, że coś takiego było w życiu Państwa indywidualnie, co skłoniło Państwa do podjęcia tej a nie innej problematyki zwłaszcza, i myślę że to nie jest wybór łatwy w dzisiejszych czasach. Znam kilka osób młodych bardzo, które z wielką pasją ku temu również się skłaniają. Mam

nagranie z siedemnastoletnim chłopcem, kompletnie mokrym, z gorączką, który uczestniczył w koncercie „Moja i Twoja nadzieja” i podczas suszenia ciuchów zaczęliśmy rozmawiać. On mi nagle mówi, jest czwarta nad ranem, o swoich studiach klasycznych, filologicznych, a ja słucham tego nie zdradzając własnej nieśmiałej pasji i własnego nieuctwa, bo nigdy nie miałam czasu żeby porządnie nauczyć się greki, przynajmniej filozoficznej greki starej. Ja sobie w ogóle nie wyobrażam, jak można było tak okaleczyć edukację, żeby nas pozbawić tego narzędzia ćwiczenia umysłu jakim jest greka starożytna, z jej pojęciami, i jak straszliwe rzeczy się stały z nauką w wieku XX i jak niezwykle prymitywny stał się język współczesny. Iloma zdaniami musimy oddawać dziś sens pojedynczych pojęć greki starożytnej, filozoficznej na przykład. Właściwie każde pojęcie, które odkrywałam było odkrywaniem świata, trochę tak jakbym czytała Chandlera, dreszcze po plecach: co też mi się odkryje z tej kombinacji liter. Nie wiem, jak można było wywalić języki klasyczne z edukacji, ja się załapałam na łacinę, na grekę już nie. Na lektorat uniwersytecki przychodziły dwie osoby; profesor uczył zarazem hebrajskiego i greki, potem umarł. I potem w życiu człowiek jest już zbyt zajęty. Jeśli pozwolą Państwo na taki metakomentarz i, przepraszam, że nie indywidualnie, tylko jako grupę postaram się postrzegać Państwa, to jest niesamowite na co Państwo zwrócili uwagę w *Metamorfozach* i co sami przejawiacie jako osobowości badawcze, i osoby po prostu. To jest ta niesłychana lekkość, która wydaje się, że jest taka leciutka: tańczący Dionizos, filozof tańczący przed wzięciem trucizny. To jest właśnie to nadzwyczajne połączenie. Dla Pani Profesor dodam tyle, że mnie oczywiście nie chodziło o samą somę i żadnemu teatrowi tego typu, żadnym artystom tego typu nie chodziłoby o samą somę tylko żeby właśnie owe *membra disiecta* poznać, jak mówi Leszek Kołakowski, nieszczęsnego XIX, XX wieku z powrotem do kupy złożyć. Cieleśność ma nieść duchowość i nawzajem, i mamy tak się właśnie czuć, jak się Państwo czują, odbierając *Metamorfozy* i mieć w sobie tak niesamowitą radość, którą ma się obcując z kulturą antyczną, greką. Dzisiaj w kuluarach rozmawialiśmy z Panem Profesorem o cenie. Troszeczkę może w związku z Apulejuszem. Kto to taką cenę zapłacił za ten wykwint, za tę rafinadę – niewolnicy, mówił Pan Profesor, ja podsłuchiwałam z rogu stołu. Ale radość moja niezwykła, ponieważ kiedy pisałam kiedyś jedną taką małą książeczkę, to nawoływałam, za hermeneutykami niemieckimi, do studiowania terminologii filozoficznej greckiej i może by coś z tego dla współczesnego świata wynikało w sensie myślowym. Chronienia świata, chronienia sztuki, dzięki bardziej prawdziwemu, właściwyszemu postrzeganiu. Pojęcia są filtrem postrzegania.

Tomasz Rodowicz: Mogę coś wtrącić spoza stołu? Chodzi o termin „koło zamachowe”, który pojawia się często w tej rozmowie. Chciałbym go doprecyzować tak, jak go użyłem w tekście do naszej płyty z muzyką grecką. Ten pomysł, właściwie odkrycie Maćka Rychłego, bo trudno to nazwać pomysłem, żeby muzykę antyczną odczytać rytmami nieparzystymi, nadało naszej interpretacji siłę i ruch koła zamachowego.

Nieparzystość rytmu, co słysząc w całej muzyce bałkańskiej, powoduje, że koniec jednej frazy jest początkiem następnej – nie ma zatrzymania, odpoczynku, końca. Linearność przebiegu muzycznego zamienia się w kolistość i kumulację energii. Słabe części frazy napędzane są siłą mocnych. Kiedy Maciej nad tym greckim materiałem siedział, nie było to jeszcze takie oczywiste. Wszystkie rekonstrukcje muzyki antycznej posługiwały się „linearną” i statyczną interpretacją tej muzyki. Obecny tu Lech Trzcionkowski pytany o to mówił jednak, że do wielu utworów, nad którymi pracowaliśmy, właściwym metrum, wyznaczonym przez stopy metryczne samego tekstu jest rytm 5/8.

Martin West w wydanej w 1992 *Ancient Greek Music* tylko część zabytków muzycznych przedstawia w rytmach nieparzystych, a w najnowszym opracowaniu wybitnego muzykologa Johna Landelsa z 1999 w dziele *Music in Ancient Greece and Rome*, które podsumowuje stan badań nad antyczną muzyką, zdecydowana większość przykładów jest już podawana w metrum nieparzystym.

Czyli to, co cztery lata temu było prowokacją – czytanie muzyki antycznej przez muzykę tradycyjną, ludową – dziś okazuje się faktem, jedną z żywych, realnych możliwości jej czytania! Siła i energia tej muzyki musiała być tworzona poprzez realizację wielkiej poezji greckiej w złożonych nieparzystych rytmach.

Może to dotyczyć nie tylko poezji i dramatu. Maciej Rychły opowiadał mi, że widział niedawno film o jakimś małym państewku z centralnej Afryki, w którym pokazywali paradę wojskową, gdzie żołnierze swój marszobieg realizowali w rytmie nieparzystym. Zaprzeczenie naszego wyobrażenia o wojskowym marszu, ale była z tego jakaś moc kumulowania energii, a nie jej wytracanie. Proszę sobie wyobrazić taki bieg wojowników greckich – tę siłę, która się tworzy ze zmienności akcentu, z przenoszenia ciężaru ciała po kilku krokach z jednej nogi na drugą. Jak długo można tak biec? Jakie były sposoby uczenia takiej sztuki utrzymania w jednym tempie i jednym rytmie kilkudziesięciu czy kilkuset wojowników, przebiegających dziesiątki kilometrów?

Pracujemy w „Gardzienicach” nad nieparzystymi rytmami od paru lat i wiemy, jakie energie one budują. Przy nałożeniu na symetryczność naszego ciała „asymetrycznego” zmiennego akcentu w ruchu, tańcu czy

śpiewie tworzy się siła zamachu tego koła. To tyle, co chciałem dodać o tzw. kole zamachowym.

Jacek Dobrowolski: *Ad vocem.* Pod Maratonem hoplici w ciężkim uzbrojeniu biegli kilka kilometrów i walczyli.

Włodzimierz Lengauer: Nie kilka, jeśli można sprostować, tylko znacznie więcej. To jest właśnie największy wyczyn wojowników maratońskich, a nie bieg posłańca do Aten, wymyślony chyba znacznie później, bo Herodot nic o nim nie wspomina. Natomiast wyczynem jest przebiegnięcie armii hoplitów ateńskich spod Maratonu do Aten. Biegli w pełnym uzbrojeniu i zdążyli stanąć na brzegu w szyku, nim flota perska opłynawszy Attykę zagroziła miastu. A to jest odległość ponad 40 km (tyle liczy droga dzisiejsza, nie wiemy dokładnie, jaką drogą biegli wówczas żołnierze ateńscy).

Anna Wyka: Czy mogę jeszcze pól zdania powiedzieć, moja matka była aktorką tego teatru – zakonu, o którym tu wspomniano, dlatego wyjątkowe emocje odczuwam w czasie naszej rozmowy.

Zbigniew Benedyktowicz: Chodzi o „Redutę” Osterwy.

Anna Wyka: Tak chodziło tutaj o „Redutę” Limanowskiego i Osterwy.

Zbigniew Benedyktowicz: Jeśli można dwa słowa, być może to też wywoła inne głosy, i będziemy mogli zmierzać do punktu trzeciego. Chciałbym powiedzieć rzecz znów być może oczywistą, ale skoro pojawiło się to już w wypowiedziach o sile z jaką oddziałują Metamorfozy, że ten spektakl spotyka się z takim odbiorem pełnym zachwytu, była tu mowa o informatyku i jego zachwycie, o tym, że młodzi ludzie, studenci mówią, że dużo tam jest z energii podobnej do muzyki techno itd., itd. A więc ta żywość i aktualność, to wydaje mi się, że rzecz, która także powracała wczoraj, to pewien element ekstatyczny, obecny podczas tych pierwszych wiejskich wypraw, gry w deszczu, tutaj przywołanej. Myślę, że wielką taką wartością odkrywana i dochodząca do głosu w Metamorfozach jest tutaj radość. Profesor Schechner nawet na tym spotkaniu jesiennym w Krakowie powiedział, że zobaczył tutaj „Grecję nasyconą elementem zaczerpniętym jakby z tradycji chasydzkiej”, w którym właśnie obecna jest ta ekstatyczna radość. I wydaje mi się, że ten trop jest dość ważny. Proszę, jak wiele znaczeń, odczytań, porównań: energia techno i chasydzi! Dla mnie ten spektakl „Gardzienic” w przeciwieństwie do

wstrząsającego, ale mrocznego i ponurego Awwaku-ma, coś poradzę tak mi się zapisał w pamięci, nie wiem czy i jak się to ma w stosunku do innych przedstawień, niesie właśnie radość. Jest to złożone odkrycie pamiętając o tym elemencie misteryjnym, o tym przejściu w triadzie „życie – śmierć – życie”, o czym też na jesieni profesor Lengauer mówił, o tej triadzie w strukturze misteriów bios-thanatos-bios. Mnie się wydaje, że tu w Metamorfozach ten akcent jednak jest położony na pochwałę życia, która przechodzi przez wtajemniczenie w śmierć, ale jest pochwałą życia. I dlatego dla mnie „Gardzienice” sytuują się na drugim biegunie innego wielkiego odkrycia i wielkiego dokonania w polskim i światowym teatrze, jakim był teatr Kantora nazywany powszechnie teatrem śmierci. Tam mimo ukojenia, mimo szyderstwa walki z pamięcią, odpędzania zmarłych, był to lament, płacz nad zmarłymi, tragizmem życia i historii. Tutaj jest jakby ten drugi człon dialogu teatralnego, bardzo istotny, odkrywający pochwałę życia, radości życia z całym wtajemniczeniem w śmierć, i to jest dla mnie siła tego spektaklu. Być może tu kryje się jedna z odpowiedzi dlaczego to spotyka się z takim zachwytem, bo radość kultury współczesnej, czy ta ekstaza kultury współczesnej to, co proponuje wersja współczesna jest radością płytką, złudną wypraną z tego głębszego wtajemniczenia. W *Metamorfozach* ta fraza kończąca się – „Trzeba abyś nie rozumiał... przeszedłem, podróżowałem, doświadczyłem” – ma swoje potwierdzenie, zakorzenienie i ugruntowanie. To – „trzeba abyś nie rozumiał” – ma swoją głęboką moc pocieszenia. Współczesna kultura jeśli już oferuje radość, to przede wszystkim rozrywkę, ekstazę wielkich masowych spektakli. I ta kultura masowa jest nie tylko, że kompletnie odmóddzona, ale wyprana z tego doświadczenia misteryjnego, czy inicjującego w śmierć.

Zbigniew Taranienko: To nie jest tylko radość *Złotego osła* – spójrzmy na *Carmina Burana*. A jednocześnie *Carmina* to niestety okręt śmierci, a Mariusz Gołaj w *Złotym Osle* po wtajemniczeniu też raczej płacze niż się śmieje. Radość „Gardzienic” jest dość podejrzana. Mimo to istnieje aprobaty życia po cierpieniu, mimo złego losu, mimo śmierci. I jest czymś, co jest jednym z fundamentów „Gardzienic”. Wczoraj mówiłem o źródłach w poszukiwaniu prawdy i dodałem, że przy odrzucaniu czegoś, co się uznaje za prawdę i pójściu dalej – nie znajdując jej, jednocześnie można odnajdywać sens. Coś takiego ciągnie Staniewskiego ku nowym rzeczom – i z całym szacunkiem do tego, co można znaleźć w perspektywie wiedzy, nauki i na świecie, wcale nie na jakimś określonym terytorium, ale w ogóle na świecie możemy mieć radość, aprobatę życia. Jej żywioł przenika spektakle „Gardzienic”.

Ireneusz Guszpit: Patrząc na wszystkie przedstawienia „Gardzienic” to można powiedzieć, że mamy tu do czynienia – znów używając takiego elementarnego języka – z zaciętością na życie. W „Gardzienicach” we wszystkim jest „zawziętość” na to życie, w związku z czym nie odpuści się w żadnym aspekcie, w żadnej części życia. Czy to będzie tragizm, czy to będzie humor, czy to będzie sarkazm, czy to będzie miłość, czy to będzie liryzm, cokolwiek by to nie było.

Jacek Dobrowolski: Myślę, że możemy już przejść do trzeciego punktu, – „znaczenie i rola inicjacji i misterium w kulturze europejskiej”.

Zbigniew Benedyktowicz: Ja chciałem jeszcze poprosić pana dra Kubikowskiego, który chciałby nawiązać do poprzednich wątków.

Tomasz Kubikowski: Do jednego wątku: fragmentaryczności. Otóż mam wrażenie, że jakkolwiek i *Awwakum* i *Carmina* były budowane z małych etiud, w *Metamorfozach* fragmentaryczność uwidoczniła się najwyraźniej: przez chropowatą fakturę całości i przez tę „konferansjerkę”, przeciw której pan profesor Danielewicz protestował, a którą ja sobie tutaj cenię. Dla mnie nadaje to przedstawieniu wiarygodność. Dlaczego? Pewnie pierwsza odpowiedź będzie taka, że to, co w ogóle wiemy o kulturze greckiej jest fragmentaryczne i że to bardzo pociągający rys tej wiedzy. Mnie to niebywale frapuje w Grecji, na której się nie znam głęboko, ale do której wciąż wracam – że mam tam same ułamki. One otwierają pole dla wyobraźni, może je wstawiać w wiele różnych światów i wielu światów się w nich dopatrywać. Jak Słowacki wzdychał na temat *Króla Leara* – Szekspirze *Duchu zbudowałeś górę sto razy większą od tej, którą Bóg postawił... boś ty ślepemu o przepaści prawil...* tak jest z Grecją. Jesteśmy ślepi, z opowieści ułamków widzimy niebotyczne góry i chętnie się w nie oczyma duszy wpatrujemy. Powtarzam, ja przynajmniej z trudem mogę od nich te oczy oderwać.

I teraz co w *Metamorfozach* cenne, to uzyskany dzięki tej chropowatości nieustanny ruch ludzi podróżujących stąd w antyk i właśnie starających się antyk wyobrazić, czy zrozumieć; nie opuszczających swojej tożsamości, a raczej nieustannie oscylujących między nią a poszukiwaniem tego, co jest – tam. Nie można sobie i innym wmawiać, że się w antyk przeskoczyło, że się tę transcendentną rzeczywistość przeniknęło i przemawia się w jej imieniu; że się wzrok odzyskało.

Dlatego moment wiarygodny następuje, kiedy Mariusz Gołaj punktuje ekstatyczny rytm okrzykiem „Pierdut!” Dlatego cenię sobie konferansjerkę, bo uwiarygodnia. I dlatego boję się trochę o ten spektakl, bo kiedy go pierwszy raz zobaczyłem to był rzeczywiście

esej teatralny, rzecz szkicowa i niedokończona. Potem przez dwa lata ewoluował w skończone, porywające przedstawienie. No i właśnie: „koło zamachowe” w tym spektaklu kręci się coraz szybciej, coraz on gładszy, coraz spójniej przebiega i czy nie doprowadzi to w końcu do zamknięcia? Czy fragmenty nie zbiją się w całość i nie przestanie pociągać to co między nimi? Jeśli tak się stanie, to będzie punkt dojścia do neoklasycyzmu w kolejnym wydaniu. Jak u humanistów odrodzeniowych, którzy z pełną świeżością odkryli antyk, studiowali antyk, rekonstruowali antyk, a potem to kostniało, traciło impet... Czy tak i tutaj będzie?

Jacek Dobrowolski: Przejdźmy do trzeciego punktu. My żyjemy w niezwyklej epoce. To niesamowite, że możemy korzystać z tak wielorakich doświadczeń religijnych, ta mnogość inicjacji obecnie na rynku, szczególnie na rynku amerykańskim, wręcz przeraża. Jak byłem w 1970 roku w Londynie to był czas medytacji buddyjskiej, były też najróżniejsze kościoły parachrześcijańskie, gnostyckie. Potem w 1980 byłem w Stanach i zupełnie mania na punkcie szamanizmu, widziałem ogłoszenia: „Przyjdź z własną grzechotką, podróż do wyższych i niższych światów, tyle i tyle kosztuje”. Trzeba wiedzieć co jest co i trzeba umieć to odciedzać, w każdym razie świadczy to o ogromnej tęsknocie. Z jednej strony to jest tęsknota za doświadczeniem i poznaniem głębszym niż potoczne, ponieważ naszej kulturze, jak mówiliśmy – brakuje tego wymiaru duchowego i ekstatycznego, a z drugiej strony jest tęsknota za taką swobodną, nieokiełznaną ekstatycznością, z jednej strony tęsknota do praw najwyższych, wydobyć z siebie najlepszy akord, a z drugiej strony tęsknota za jakąś dzikością, za tym co archaiczne, to jest bardzo modne. I tak jak ostatnie w Krakowie wydarzenie pokazywało misteria i inicjacje. Ja chciałem zestawić dwa spektakle, przeproszę dwie inicjacje, pierwsza to inicjacja Wirujących Derwiszów, niezwykle szlachetna i niezwykle harmonijna, nie będę wypowiadał się o głębi, bo to już jest pytanie do tych, którzy brali udział, tych którzy powtarzali to boskie imię w trakcie wirowania. Ten rodzaj ruchu, bardzo harmonijnego, uspakajającego chciałem zestawić, skonstrastować z inną inicjacją, na którą wybraliśmy się za Kraków, inicjacją Santeria, kultu nawiedzenia, z Kuby pokrewnego *woodu*, gdzie miał zupełnie inny charakter, ten ruch był taki spazmatyczny, te bębny wywołały energię o charakterze jakby wulkanicznym. To, co mi się podobało w Santerii to kunszt taneczny ludzi, możemy tylko pozazdrościć. Często zazdrościmy czarnym tego fenomenalnego poczucia rytmu, tego ogromnego talentu oddania się rytmowi. To, co myśmiliśmy zatracili w naszej kulturze. Kiedyś były, u zarania chrześcijaństwa, próby podtrzymywania starożytnych *chorei*, ale od czasów jak Św. Jan Chryzostom patriarcha Kon-

stantynopola, powiedział, że tam gdzie jest taniec tam jest i diabeł, to to się skończyło. To był spór między teologami dogmatycznymi a ekstatykami... Ten taniec Santerii był niepokojący, ten taniec był niezwykle dynamiczny i był to jakby inny rodzaj ekstazy. Ja nie byłam do końca, ponieważ nie lubię krwawych ofiar i przeszkadzało mi zdecydowanie składanie ofiar z kur, gęsi i z prof. Lengauerem podziękowaliśmy o północy. Rozumiem, że to było potrzebne dla tej wspólnoty, rozumiem, że to jest częścią ich rytuału, rozumiem, że ten rytuał bardzo tam ich terapeutyzował, tam były jakieś napięcia ogromne i ten prowadzący kapłan bardzo zrećnie potrafił pogodzić ludzi, rozwiązać ich problemy, kłopoty, tym niemniej dla nas ofiara krwawa jest już transgresją. Ja nie muszę cofać się w tę dzikość, mnie to nie fascynuje, są ludzie, których to fascynuje i powinni się zastanowić, moim zdaniem, dlaczego rozlew krwi tak bardzo ich bierze i co to w nich wyzwala. Ja uważam, że zdecydowanie należy zdawać sobie sprawę z tak zwanych misterii wysokich i misterii niskich. Ktoś może mi powiedzieć, że przecież Dionizos, itd. Nie wiem czy mam rację, ale te misteria wysokie dionizyjskie, jak widzimy po freskach z Villa dei Misterii, tam już te krwawe ofiary były zredukowane, to nie było to samo co pierwotnie, gdzie się rozrywało żywego byka. Chociaż w starożytności było tyle krwi, była taka fascynacja, składano hetakomby. Ja myślałam, że to mamy za sobą, że z krytyką krwawych ofiar wystąpił i Zoroaster, i Pitagoras, i Budda, i Jezus. Ja osobiście tego nie potrzebuję. Natomiast bogactwo form inicjacyjnych tanecznych

i nietanecznych jest teraz tak duże i jest to tak dostępne i ja się cieszę, że Staniewski sprowadził Santerię, natomiast nie uważam, żeby to był ten kierunek, którym należałoby tak wszystkich inspirować, że następny nasz krok to będzie składanie ofiar zwierząt. Nawiasem mówiąc prowadzący ceremonie zalecił jednemu z tancerzy, by po powrocie na Kubę złożył ofiarę z kozła. Mam nadzieję, że nie powstaną grupy, jak na razie tylko satanistyczne grupy składają krwawą ofiarę, mam nadzieję, że w tym kierunku to nie pójdzie. Ten rodzaj ekstazy, który jest w *Złotym Osle* uważam, że jest najważniejszy, to wszystko co było tu powiedziane, ta wielka radość, te organiczne, nieparzyste rytmy, ten organiczny ruch bez takiej przesady, w której my się kompletnie chcemy zatracić, w konwulsyjności, w przekraczaniu tabu, kiedy robimy komukolwiek krzywdę.

Dariusz Kosiński: Festiwal *Misteria*, *Inicjacje* był oczywiście wydarzeniem szczególnym z kilku różnych względów, m. in. z takiego, że ujawnił on pewną potrzebę, równie silną co trudną do precyzyjnego określenia. Kiedy po zakończeniu Festiwalu rozmawiałem o nim ze studentami pierwszego roku teatrologii, z pewnym zdziwieniem usłyszałem, że większość z nich była zawiedziona. Gdy zacząłem dopytywać się o przyczyny, okazało się, że najczęściej spodziewali się oni wtajemniczenia w coś, co będzie ich prawdą. Oni wręcz oczekiwali, że coś się im objawi. Stąd też wzięło się tak silne dążenie do tego, by pojechać na Wysoką, gdzie miał się wszak odbyć „autentyczny rytuał”. W po-



Siedzą od lewej: Włodzimierz Lengauer, Krystyna Bartol, Jerzy Danielewicz. Fot. Przemek Sieraczyński

wietrze wisiało bardzo mocne przekonanie, że tam coś się wydarzy, że wydarzy się coś takiego, co zmienia życie. Nie wydarzyło się i stąd pewnie rozczarowanie.

Jest też i tego rozczarowanie strona druga. Weźmy przykład derwiszów. Pan Dobrowolski użył określenia „szlachetna inicjacja”, „szlachetne misterium”. Zgoda, ale tylko do momentu, w którym publiczność zaczyna bić brawo, a ci odnawiający kontakt z bóstwem kapłani kłaniają się i aż się prosi, by ktoś zawołał „bis!” Jeśli to rzeczywiście, jak mówił przed pokazem szejk Kesova, miało być „mistyczne arcydzieło”, którego celem było połączenie wirujących z Bogiem, to jaki sens miało zapraszanie widzów?

Maciej Rychły: Sama motywacja takiego wyjazdu jest ciekawa. Wyobraźmy sobie, że w Polsce zbiera się grupa żarliwych katolików i zbierają formy żywej religijności i pomyśl sobie, pokażemy światu jak to naprawdę w Polsce jest z tą katolicką wiarą, wysyłamy taką ofertę i jeździmy po świecie pokazując na festiwalach jaka jest ta żarliwość katolicka prawdziwa polska. Ja myślę, że taka schizofrenia się nie pojawi, ale jeśli się pojawi to nie pokaże prawdy. Jest pytanie zwrotne.

Czesław Robotycki: Rzeczywiście, z antropologicznego punktu widzenia rzecz biorąc ma pan rację, ponieważ wszędzie tam, gdzie dla żywego zjawiska kultury powstaje rama, którą tworzą scena i publiczność, tam rodzi się konwencja i traci się istotny sens rytuału, bo rytuał ma sens, on nie jest dla widza, jest dla uczestnika.

Dariusz Kosiński: Mamy więc niejako dwa aspekty, dwie strony swoistego nieporozumienia – niewierzącą publiczność oczekującą objawienia i wierzących „czyniących”, z niejasnych przyczyn zamieniających swój rytuał w widowisko. Obie te postawy zaburzają kruchą harmonię misterium, jako zjawiska o dwóch twarzach. W przypadku pierwszym widzowie chcą dotrzeć do dostępnej tylko wierzącym sfery wewnętrznej, w drugim sprawujący ceremonię usiłują narzucić widzom niewierzącym rolę wyznawców.

Zachowanie tej harmonii jest zależne od świadomości tego, który misterium przygotowuje i w tym sensie odważę się powiedzieć, że jedynym misterium w czasie Festiwalu *Misteria, Inicjacje* były gardzienickie *Metamorfozy*.

Zbigniew Taranienko: Dokładnie.

Ireneusz Guszpit: Otóż to z czym mieliśmy do czynienia w krakowskiej sytuacji było to podglądanie ich rytuałów. Można wyobrazić sobie sytuację antropologa, który jedzie w miejsce, dla którego jest to właściwe. Jeżeli to tam jest i ja tam jestem, i na to patrzę, to ja wte-

dy wiem, że ja profan postawiłem sam siebie i patrzę na to jako oglądacza, jako obserwatora czegoś, co jest ich właściwością, i nie mam żadnych złudzeń, i pretensji. Jest to sytuacja antropologa, sytuacja badacza. Natomiast jeżeli ja zapraszam do odczynienia obrzędu tutaj, to towarzysząca temu konwencja teatralna wszystko burzy, musi zburzyć.

Ja użyłem w Krakowie sformułowania, którego nie użyję dzisiaj, chociaż nie wycofuję się z tego, tylko proszę, by zwrócić uwagę na sytuację podglądania.

Dariusz Kosiński: Jeszcze... co do podglądania, tam byli podglądacze – owszem oni stali pod oknami, to była ochrona, ochroniarze... po raz pierwszy krąg uczestników, ci którzy byli w środku nie byli podglądaczami, większość ludzi szła bardzo blisko czyniących i próbowała być przy nich...

Ireneusz Guszpit: Jestem w sytuacji podglądacza. To nie znaczy, że ja się skrywam... I dlatego brakowało mi rozmowy w Krakowie, żeby w końcu porozmawiać o tym, że najlepszym przykładem takiej swoistej rytualności były „Gardzienice”, bo to one zaprosiły nas do teatru, a nie na obrzęd.

Włodzimierz Staniewski: Nikt z protagonistów obrzędu ani uczestników nigdy nie ma o to żalu, wprost przeciwnie, pewien moment zaciekania posuniętego do dość daleko idącej ingerencji osoby, która najpierw jest widzem, później świadkiem, a później uczestnikiem, jest rzeczą pożądaną i oczekiwaną. Wiercie mi Państwo albo nie wiercie, ale tak było w każdej sytuacji, w której ja uczestniczyłem, a uczestniczyłem w wielu obrzędach. Oczywiście jest taki moment, w którym widz-przybysz ustawiony w trzecim, czwartym szeregu, próbuje dostąpić łaski bycia w pierwszym szeregu i bywa tak, że prowadzący się na to nie zgadza, i że ta społeczność, która czynnie uczestniczy w obrzędzie, wykonuje parę bardzo charakterystycznych ruchów, które są sygnałami na „nie”. Wtedy się wie, że trzeba pozostać w sytuacji widza. Obrzęd, misterium ma to do siebie, że jest też teatrem i można w nim być widzem. To nie jest tylko i wyłącznie czynne uczestnictwo. Równocześnie można być świadkiem i przychodzi moment, kiedy można być uczestnikiem. Ta trzystopniowa formuła jest zagadnieniem, nad którym będę się w swojej pracy. Szukam rozwiązań na utwór sceniczny, w którym ci, którzy są zaproszeni, mogą przechodzić przez kolejne stadia, od widza, do świadka i do czynnego uczestnika.

Anna Wyka: Postaram się najkrócej jak można; myślę, że warto wrócić do tego bardzo istotnego pytania, które postawił Jacek o potrzebę krwi, o potrzebę

okrucieństwa, ja bym się tak okropnie nie gorszyła tym, co tam prawdopodobnie mogło się wydarzyć i doprowadzić do śmierci zwierząt. Dopóki w Polsce są nielegalne hodowle psów ćwiczonych do hazardowych walk, w których te psy okrutnie wychowywane, okrutnie się mordują i różni prymitywni ludzie robią na tym wielkie pieniądze, tak więc to nie jest właściwość jakiegось tam ludu gdzieś, to jest również właściwość ludu polskiego w specyficznym rozumieniu tego słowa. To jest pierwsze, drugie – widz podgląda, a świadek, uczestnik – nie. W „Gardzienicach” czułam się podglądaczem raz jeden jedyny i prawdopodobnie było to we mnie bardziej wtedy, kiedy była sesja o roli słowa w teatrze i Chajkin, powiem po naszymu – Czajkin, po wylewie uczył się na nowo mówić. Ogromny tekst był nam rozdany po to, żebyśmy byli świadkami, że on naprawdę próbuje mówić, ów właśnie, długi i trudny tekst. Rzecz się działa w kościele i to był śmiertelny wysilek człowieka, który na nowo uczy się mówić. Cierpiałam z nim strasznie i podziwiałam jego odwagę.

Włodzimierz Staniewski:... to był czysty problem...

Anna Wyka: I to była tak straszliwa walka Chajkina z samym sobą, że moją pierwszą reakcją było wyjść, natychmiast wyjść, ale sobie pomyślałam, jeżeli on się zdecydował na robienie tego wobec świadków, to znaczy on potrzebuje naszej pomocy. I cała energia, która jest w nas dobra, powinna być skierowana na to, żeby mu pomóc uczyć się na nowo. To tyle do podglądacza. Teraz wprost mówię do Irka Guszpita – tak strasznie mnie zabolalo jak ty powiedziałaś, co powiedziałaś, ponieważ każdy z nas tutaj ma jakieś, za przeproszeniem, formalne tytuły naukowe, za przeproszeniem, tzw. pozycje z wyjątkiem ludzi najmłodszych, więc kiedy mówiłam, że „Gardzienice” dokładają ludziom spotykając się z nimi, lub gdy ludzie przyjeżdżają tutaj po raz pierwszy, to właśnie coś takiego się dzieje, że tamte oficjalne pozycje społeczne przestają być kompletnie ważne. Za to człowiek zaczyna się zastanawiać nad tą hierarchią, już bym nie powiedziała miejskich wartości, tylko w ogóle jak sam żyje. Kiedy przywiozłam tutaj moją siostrę australijską, która miała wtedy ok. 30 lat, nikogo nie знаła i tylko słyszała śpiew, bo tak w dawnej chacie pierwszej, na początek, na przywitanie się śpiewało. I ona mi mówi: ja nigdy w życiu nie spotkałam ludzi tak bliskich *samorealizacji*, użyła takiego terminu, jeszcze nie rozmawiając z nikim z Was w ogóle, tylko odbierając śpiew jako formę wypowiedzi Was jako poszczególnych jednostek, już nawet nie artystów, tylko ludzi. I to bywa tak szalenie uderzające i my nieśmiali Polacy, kulturalni Polacy, jacyś tacy, no, straceńczy inteligenci, hodujemy pewną nieśmiałość, hodujemy pew-

ną intymność, nie bardzo chcemy, żeby może ta ingerencja była taka ostra w to, kim jesteśmy dziś.

A teraz: 20 lat temu – gość, widz – świadek – uczestnik. Oczywiście może być i dalszy etap: twórca czegoś swojego. Na przykład praca Krzysia Czyżewskiego, praca Jasia Bernada, Piotra Borowskiego. Ci ludzie stąd wyszli, bez tego doświadczenia tych ludzi by nie było. Trzeba o tym jasno powiedzieć. Na szczęście oni sami w swojej pracy już dziś są dojrzały i odważają się do tego przyznać.

Wspominałam o siedzeniu w klombie i obiecałam, że opowiem dzisiaj. To siedzenie w klombie. Otóż było tak właśnie w czasie tej sesji „Rola słowa w teatrze”, że ja bardzo chciałam jeszcze raz zobaczyć *Awwakuma* i zamiast zrobić to bez pozwolenia, mówiliśmy wczoraj o rygorze, poszłam do Włodka i zapytałam, czy ja mogę jeszcze raz, a Włodek powiedział – nie. Jakie emocje wchodziły w grę! Jedliśmy wtedy w Lublinie w restauracji śniadanie, ja zaczęłam strasznie płakać, część zespołu otoczyła mnie, odbyliśmy naradę roboczą, tak się złożyło, że akurat byli Australijczycy i oni mówią – my ci przemycimy i oni mnie przemycili do „Gardzienic”. Wszystkie przygotowania trwały w kaplicy, jeszcze było tak dużo ludzi, że wyjęliście ramy okien na moje szczęście, i ja skulona, żeby mnie nie było widać, tak się śmiertelnie bałam, żebyś mnie nie zobaczył, tak się śmiertelnie bałam, że mnie wywalisz, skulona w tym klombie przesłuchiwałam do świtu *Awwakuma*. Coś cudownego, o drugiej części tego doświadczenia nie będę mówić, bo obiecałam, że będę mówiła krótko, ale póki się rzeczy toczyły na dole, a myśmy siedzieli na górze, w stogu siana się ukryłam, żeby nie było mnie widać, nagle jakiś wóz się zbliża, więc ja znowu przerażona potwornie, że zostanę wykryta, kuń, wóz, facio siada koło mnie, zaczyna rozmawiać, ja mówię – nie – muszę milczeć. I tak przesiedzieliśmy pół nocy, dopiero na śniadaniu go poznałam – raczej wyczułam tam jego delikatność. Dziś wielki mój przyjaciel Marek Tomza, wspaniały rzeźbiarz. Wtedy jego rolą było złożenie stołu „dolego” i przewiezenie go furą z łęgów na górę. Ta przyjaciółka się tak narodziła. Ze wspólnego, wzajem uszanowanego, milczenia, ciszy. Dziękuję ci Włodku bardzo.

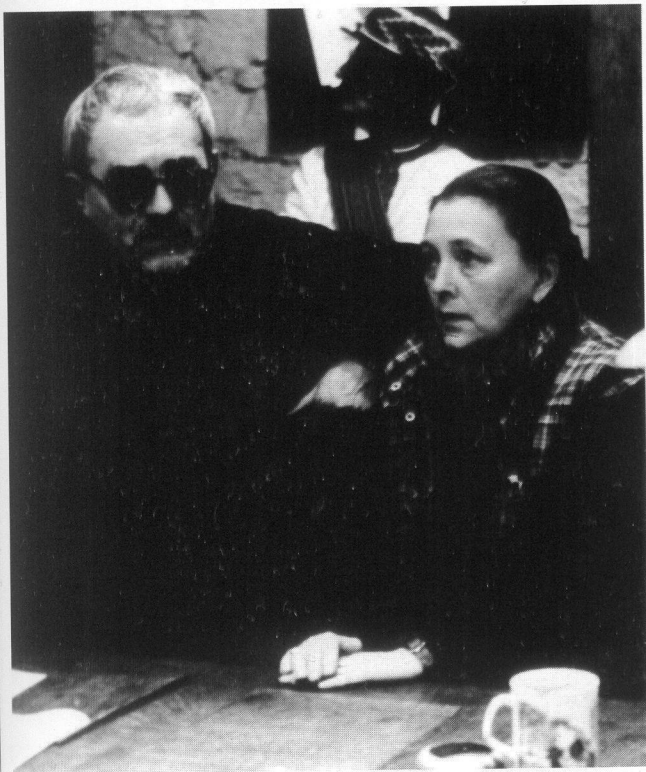
Włodzimierz Staniewski: Aniu, jeśli pozwoliś dodam coś do tego. To doświadczenie, jak również kilka podobnych doświadczeń skłoniło mnie do podjęcia decyzji, że ja już nie będę ludziom mówił co im wolno oglądać, a czego nie. Niech warunki naturalne decydują o tym, kto powinien być widzem, kto gościem, kto uczestnikiem. I to jest podobna sytuacja jak z obrzędem. Jest element libacji w wielu misteriach, jest element zachowań niskich i marginalnych w wielu obrzędach, łącznie z mszą. Są takie obrzędy, szczególnie przy wielkich świętach gdzie jest element libacji i to jest ta



Jaselka. Zgromadzenie noworoczne 2001 w Gardzienicach. Fot. Przemek Sieraczyński



Jasełka. Zgromadzenie noworoczne 2001 w Gardzienicach.
Fot. Przemek Sieraczyński



Jaselka. Zgromadzenie noworoczne 2001 w Gardzienicach. Fot. Przemek Sieraczyński

(U góry na prawo Zbigniew Taranienko, u dołu z lewej: Zbigniew Taranienko i Anna Wyka, z prawej wśród widzów Jerzy Bartmiński



Mira 1996, 30. ...jeżeli ja jestem ja, to ja jestem ja...



Mira Żelechower-Aleksiun, ...jeżeli ja to ja...,
akryl na płótnie 1996

Mira Żelechower-Aleksiun, Kamień węgielny,
akryl na płótnie 1996

stare jak stary jest obrzęd. Musimy mieć świadomość sfref po to, żeby wiedzieć jak się odnaleźć. W przeciwnym razie czujemy się sekowani, potraktowani w sposób niewdzięczny, zdekomponowani. Ten strach przed dekompozycją jest czymś z czym musimy sobie umieć w takich sytuacjach radzić... Pewne zdarzenia, pewne przypadki są immanentnie wpisane w obrzęd, i może błąd popełnia scjentystyczny umysł, który chce je waloryzować, nakładać na nie etyczną sztancę.

Tomasz Rodowicz: Chciałbym jeszcze wrócić do wątku Santerii. Już w czasie dyskusji panelowej w Akademii Teatralnej w Krakowie mocno się zirytowałem, ale nie było wtedy miejsca na zabranie głosu. Nosilem to w sobie dość długo, więc chciałem parę słów powiedzieć o znaczeniu tego doświadczenia.

Oczywiście, Jacku, że gdybyś chciał mnie posądzić, że jestem zwolennikiem przelewu krwi, to byś mi zrobił krzywdę. Każda śmierć każdego stworzenia jest dla mnie bolesna, tym niemniej te rytuały się odbywają, mamy na to wpływ czy nie. Z tego właśnie względu były słane do Kubańczyków pytania, czy może ich rytuał się odbyć bez zabijania zwierząt, bo to jest zbyt drastyczne dla naszych oczu. Nie mógł się odbyć. Pertraktacje dotyczyły wreszcie absolutnego minimum ofiary, żeby stał się rytuał. To były długie faksowe dyskusje – mógłby lepiej o tym opowiedzieć Darek Kosiński.

Rytuał się odbył i żeby go poznać musiałem być jego świadkiem, nie widzem, podkreślam – świadkiem. Zastanawiałem się, czy wytrzymam, gdy na moich oczach będą zabijać zwierzęta, czy nie zwymiotuję, czy pokonam wewnętrzny sprzeciw? Myślę, że takie pytania każdy sobie zadawał. Jednak pchała mnie potrzeba poznania rytuału, misterium, bo żyjemy w kręgu kultury i religii, w której zostaliśmy oddzieleni od tego, co transcendentne przez pośredników. A tu nadarza się okazja spotkania z grupą ludzi, którzy umieją nawiązywać kontakt z tym, co nadzmysłowe. Znałem historię tej grupy. Jose Iglesias, chyba cztery lata temu, gdy po raz pierwszy przyjechał do „Gardzienic”, opowiadał mi o swoim spotkaniu z nimi na Kubie. Wiedziałem, że oficjalnie występują jako grupa taneczna „Conjunto Folklorico Jaguey” przy uniwersytecie w Guantanamo, ale należą też do wspólnoty religijnej odprawiającej obrzędy Santerii. To było jedno z ważniejszych wydarzeń w jego kubańskiej podróży, gdy poznawał synkretyczne religie, rozwijające się w wielkiej przestrzeni powstałej po zwalczanym przez Castro chrześcijaństwie.

Czytamy dziesiątki książek na ten temat, analizujemy wiarygodność źródeł, dyskutujemy o początkach religii i teatru, a tu pojawia się możliwość, pierwszy raz w Polsce, jeśli nie w Europie, że grupa z innego końca świata podejmuje się odprawić cały skomplikowany obrzęd Santerii. Spróbują przywołać do Dworu na Wyso-

kiej pod Krakowem swoje bóstwa, a my możemy to sami sprawdzić, zobaczyć, podejrzeć, może zauczęstniczyć? I w tym miejscu chciałbym nawiązać do tego, co powiedziała Ania Wyka. Oczywiście, są te cztery kręgi, które trzeba przejść w poznawaniu tego typu wydarzenia. Ale wg. mnie w innej kolejności: jest podglądacz, jest widz, jest świadek i jest uczestnik. To są kręgi, które trzeba przejść kolejno żeby dojść do centrum wydarzenia, do tego, co jest jego istotą. Szczególnie, jeśli jest ono spoza własnej kultury. W zależności, z którego kręgu się to ogląda, taki jest charakter doświadczenia i możliwość opisu.

Ja przyjechałem z Krakowa w drugiej grupie, po naszych *Metamorfozach*, na drugą część wieczoru i musiałem przejść przez wszystkie te kręgi. Najtrudniej było na początku. Zobaczyłem jakąś absurdalną sytuację: ni to dyskoteka, ni to wiejska zabawa, wielki plastikowy namiot, kolorowe reflektory. Kręcą się ochroniarze, nie wiadomo, o co chodzi, nie wiadomo, kto tym kieruje. Wchodzę, widzę tłum biegający, wirujący, ktoś półpijany – po prostu zgroza. Pomyślałem sobie, że jest jakaś totalna porażka, że nic się nie wydarzy, że nie dałi rady.

Wiedziałem, że muszę podejść jak najbliżej, wejść do samego środka, żeby zobaczyć i cokolwiek z tego zrozumieć. Zapytałem siebie jako praktyka, czy jeśli mnie oszukują, czy jestem w stanie to rozpoznać, czy nie? Czy następuje coś realnego i czym będę to rozpoznawać, to rzeczywiste wydarzenie, albo jego brak? Oczywiście, kiedy najpierw podglądałem, to też zobaczyłem peep-show, niedobrego słowa użyłeś, Irku, nie ty byłeś jego uczestnikiem, tylko ochroniarze, którzy zza plastikowej szyby wydarzenie obserwowali. To najgorszy obraz, jaki śni mi się po nocach: czterech goryli za plastikowym okienkiem, którzy podglądają, śmieją się i komentują. Ja też miałem problem, przechodząc przez tę bandę półpijanych ludzi, przelewających się z jednego do drugiego kąta. Jednak wchodząc później w środek zobaczyłem, że sam kapłan jest już zupełnie pijany i chyba nie panuje nad sytuacją.

Włodzimierz Staniewski: Choćby nawet się ugryzł, chcę przypomnieć sytuację inicjacji mojej, przepraszam, że ci przerywam, w *Żywocie Protopopa Awwakuma* z tutaj obecnym weteranem naszych wspólnych bojów Tomkiem Rodowiczem, odbyliśmy kiedyś szesnastogodzinny rytuał, szesnastogodzinne seminarium z obrzędu prawosławnego, pojechaliśmy na Łemkowszczyznę zaprzyjaźnieni z księdzem, który w ciągu tych szesnastu godzin – od wczesnych godzin popołudniowych aż po wczesne godziny ranne następnego dnia – odprawiał mszę w różnych cerkwiach, objeżdżając poszczególne świątynie. Pod koniec, ktoś mógłby powiedzieć, że był już kompletnie pijany, ponieważ za

każdym razem musiał spełniać ofiarę, a częścią ofiary, częścią aktu sakralnego jest przecież wino, już nie mówiąc o tym, że pomiędzy odprawianą służbą wierni i wyznawcy też chcieli go poczęstować. To jest tylko i wyłącznie kwestia werbalizacji sposobu widzenia struktury obrzędu, struktury misterium, w której pewne rzeczy są immanentnie wpisane, a nasza ocena scjentyistycznego umysłu, który chce waloryzować, nakładać do tego sztancę etyczną, być może popełnia błąd. My popełniamy błąd.

Zbigniew Taranienko: Ale przecież są też... waloryzowane na bieżąco, istnieją różne wartości, z którymi się przychodzi.

Tomasz Rodowicz: To nie jest tak, że trzeba mieć wiarę, nie miałem żadnej wiary. Byłem śmiertelnie ciekawy czy coś się wydarzy, czy oni to udźwigną i czy ja to rozpoznam. Czy będę mógł patrzeć i widzieć wyraźnie, co się wydarzyło, z moją wiedzą na ten temat, z takim dystansem kulturowym, z całym bagażem *uprzedzeń* jak powiedziałby hermeneutyk.

Doszedłem wreszcie do tego kręgu, do granicy między świadkiem a uczestnikiem. Ci, którzy odprawiali, uczestnicy byli bardzo blisko, dotykali mnie, o mnie się ocierali, wtedy dopiero miałem pewność własnej *obecności* i wiedziałem, że jestem w stanie dokładnie zobaczyć, analizować, przyjmować doświadczenie. Nie miałem żadnych nadzwyczajnych przeżyć, czyli nie udzielały mi się żadne ich owładnięcia. Byłem analitycznie patrzący, zafascynowany tym, co się dzieje, i z radością widziałem, że umiem rozpoznawać i rozumieć to, co się wydarza, częściowo przez oczywistość faktów, a częściowo przez to, że *wiedziałem*, co się dzieje.

Jako praktyka najbardziej mnie ciekawiło, jaki jest scenariusz, kto tym rządzi, kto jakie podejmuje decyzje i w którym momencie, kto prowadzi pieśni, kto muzyków i jak oni się tymi rolami wymieniają między sobą. Tak na to patrzyłem, a później wyobrażałem sobie, panie profesorze, że to musi być mniej lub bardziej pokrewne wszystkim misteriom i inicjacjom starogreckim. Musi być ten, kto kieruje i ten, kto wie; ten, kto podejmuje decyzje i ten, kto rozpoznaje prawdziwe lub fałszywe owładnięcie i wkracza, interweniuje, kiedy wymaga tego chwila. Kto przerywa ceremonię lub ją rozpoczyna. Tej osoby szukałem, tego koryfeusza wewnątrz. Była to starsza kobieta, pomocnica kapłana, która przejęła prowadzenie, gdy ten leżał z tyłu, za ołtarzem. Prowadziła niemal niezauważalnie, ale w sposób przeraźliwie precyzyjny, z niezwykłą inteligencją, ostrością patrzenia i oceniania, w jednym ułamku sekundy wiedziała, co robić. Ona decydowała czy kobietę, która nagle na nią wpadła ktoś popchnął, czy „dopada” ją jakiś duch, czy ją zostawić w tym czy nie. Widziałem

jak to robi, po prostu fantastycznie potrafiła w ułamku sekundy wyprowadzić ją z transu. Łapała ją za uszy i naciskała taki bolesny punkt (czasem policjanci tak wybudzają pijanych na ulicy), jednym szybkim ruchem, naciskiem i szarpnięciem do dołu natychmiast budziła tę osobę. Dlatego wydawało ci się to, Zbyszeku, podejrzanie, że ktoś, kto jest w pełnym transie, nagle wychodzi na bok i zapala papierosa.

Mówię tu o poziomie własnego doświadczenia, zwracam uwagę na fakt, jak wiele było wydarzeń czytelnich. Jeden moment, zupełnie niesamowity, utkwiał mi w pamięci. Włodek powiedział o swoim doświadczeniu we Włoszech, tutaj było podobnie. Jest takie przejście, granica, z której najlepiej się czyta, tam to było pogranicze wysokiego i niskiego, tutaj sacrum i profanum. Mam tu na myśli rolę muzyków. Bębniści, jak wszyscy muzycy we wszystkich rytuałach są najbardziej cyniczni, choć precyzyjnie wykonują swoją robotę, ostentacyjnie są na zewnątrz, gadają między sobą, piją, wychodzą, gapią się. Ich nigdy nic nie bierze, oni muszą dokładnie grać te rytmy, które są im zadane do grania i je trzymają.

Włodzimierz Staniewski: Koncertem wykonywanym z niezwykłą maestrią.

Tomasz Rodowicz: Oczywiście.

Włodzimierz Staniewski: Maestria musi być utrzymana w przeciwnym razie cała struktura pęka.

Tomasz Rodowicz: Stałem za tymi chłopakami, kiedy coś między sobą mówili, na coś pokazywali, ja też nagle zobaczyłem, że jest jakiś ruch, że pokazują sobie jedną z Kubanek, która, trzymając się z boku, jest zdenerwowana, coś jej nie pasuje i trzyma palce założone, splecione wskazujące ze środkowym na obu dłoniach. Oni coś tam jej dogadują, ona fuka i opędza się, jakby się opierała. Główne wydarzenie dzieje się gdzieś w głębi, a oni tu grają, dziewczyna jest coraz bardziej błada i wściekła, oni jej przycinają, jeden drugiego szturcha, wreszcie któryś krzyknął na prowadzącego i wskazał na nią, ale ona uciekła. Po co trzymała palce? Trzymała, żeby ją nie wzięło, broniła się rozpaczliwie, nie chciała, może się wstydziła. Wyleciała na zewnątrz tego kręgu pod ścianę, ale prowadzący za nią pobiegł, ściągnął ją w sam środek, jednym ruchem wprowadził w obrót, już była owładnięta.

To są drobiazgi, szczegóły, ale fascynujące o tyle, że można było zobaczyć kto jest w pełni świadom tego, co się dzieje, zna możliwości i potrzeby czasu w danym akcie, danym miejscu. Było pełne porozumienie między uczestnikami. Jak oni fantastycznie pieśń prowadzili, jak ją podbijali, kiedy próbowała wygasnąć, kiedy traciła

moc. Zwróćmy też uwagę, jakie było ich reagowanie na ludzi z zewnątrz: obojętność, tzn. życzliwa obojętność, chociaż chwilami miałem wrażenie, że jesteśmy zbyt natrętni, ludzimy się, że granicę da się przekroczyć. Nie zauważyłem ani jednego momentu, by Kubańscy patrzyli na efekty swojego działania, ani jakie robi to na nas wrażenie. Nie szukali aplauzu ani akceptacji z naszej strony. To my byliśmy przez nich akceptowani, ale równie dobrze mogło nas nie być. I dlatego im wierzyłem.

Zbigniew Taranienko: Tak było tylko w drugiej części, w pierwszej sprawdzania efektów swojego działania było znacznie więcej.

Włodzimierz Staniewski: No bo w pierwszej są gesty tak jak w każdym obrzędzie, zapraszania, są gesty dzielenia się i objaśniania.

W szczególności może jednak siedzi bóstwo?...

Zbigniew Taranienko: Może jednak diabeł?

Czesław Robotycki: Chcę odejść od szczegółów tego przedstawienia i powiedzieć pewną ogólniejszą rzecz. Państwo często odwoływaliście się do doświadczenia antropologa w terenie. Stwierdzaliście, że czasem to, co robicie jest podobne do postawy antropologa. Skoro postać antropologa w terenie tutaj się pojawiła, to przypominę, że już w pierwszej wielkiej monografii Bronisław Malinowski, w *Argonautach Zachodnie-*

go Pacyfiku, postulował i apelował do badaczy, by znieśli się do poziomu krajowca, jeżeli chcą go zrozumieć. Uważał, że nie można inaczej rozpoznać kultury niż przez uczestnictwo. A przy tym wiele jego działań przeczyło tej idei. Wiemy to z opublikowanych w latach 60. dzienników Malinowskiego, tekstów bardzo osobistych i zapewne nie przeznaczonych do szerokiej publikacji. Prowadząc badania, często za cygara lub inne podarunki, angażował mieszkańców wioski do inscenizacji obrzędów. Oglądając je i opisując nie miał sobie za złe sposobu, w jaki je wywoływał i nie rozpatrywał delikatnych kwestii, kim on sam jest w tej sytuacji: widzem, uczestnikiem czy świadkiem. Zniżając się do poziomu krajowca miał jednocześnie poczucie misji, że oto on rozpoznaje istotę ludzkiej natury.

Drugi problem, który trzeba tu przypomnieć, to powszechne w antropologii przekonanie, że nie ma jednego sposobu oglądu rzeczywistości. Idąc tropem książki Jamesa Clifforda można wyróżnić co najmniej dwa sposoby zachowania się w terenie. Jeden, za wspomnianym autorem, nazwijmy brytyjskim a drugi francuskim. Brytyjska specjalność już od Malinowskiego polega na tym, że oto, tak jak on, samotny antropolog udaje się w teren do wybranej społeczności, uczestniczy w jej życiu i z ogromnymi kłopotami i z dużym wysiłkiem psychicznym i fizycznym próbuje zrozumieć społeczność i opisuje ją, raz uczestnicząc rzeczywiście w obrzędzie, innym razem prowokując sytuacje, które chce rozpoznać. Taka była prawda doświadczeń Malinowskiego. W opublikowanych pracach na wątpliwości kim był on, jako antropolog, nie było miejsca. Takie były czasy. Malinowski z pełnym przekonaniem stwierdzał, że wie jak obrzęd, magia lub inna czynność wygląda i opisując dawał odpowiednią wykładnię. Włodzimierz Staniewski wymienił nam tu przed chwilą elementy istotne obrzędu, idąc niejako tropem Malinowskiego.

Znana jest też jednak inna szkoła prowadzenia badań nazwana przed chwilą francuską. Organizowane przez nią afrykańskie wyprawy wybierały się w teren całym tłumem ludzi. Uczestniczyli w nich fotografowie, rysownicy i inny personel pomocniczy. Czytając opis takich badań cytowany przez Clifforda w jego pracy „Kłopoty z kulturą” (omawia tam słynną wyprawę w poprzek Afryki Michela Leirisa Dakar – Dżibutti), możemy sobie wyobrazić całkowicie inne doświadczenie antropologiczne.

Trzecia rzecz. Co z tego wynika. J. Clifford i my antropologowie zastanawiamy się, która z tych metod, albo może obydwie, rzeczywiście docierają do istoty obrzędu. Pytamy też, jaka jest rola antropologa przy kreowaniu obrzędu, czy może antropologiczne uczestnictwo nie wykrzywia jego istoty. Są to dzisiaj kwestie, nad którymi zastanawiają się antropologowie, i co ważniejsze wielu z nich, weźmy za przykład Kirsten Hastrup,



Siedzą od lewej: Włodzimierz Staniewski, Zbigniew Benedyktowicz, Anna Wyka. Fot. Przemek Sieraczyński

stwierdzają, że wrażliwość artysty jest tu niezwykle przydatna (Hastrup współpracowała z Eugenio Barbą). Być może, czasami artysta lepiej niż antropolog może zrozumieć tę rzeczywistość, bo się jej w pewien sposób poddaje. Ale trzeba powiedzieć, że antropolog też powinien być artystą, by móc przetłumaczyć rytuał, magię, w ogóle obcą kulturę. Analogia do roli tłumacza jest tu idealna. Mówiono tu, że artysta jest tłumaczem. Antropolog z samej swojej istoty też jest tłumaczem. Przekłada język jednej kultury na inny.

Chcę powiedzieć w konkluzji, że problemy, które pojawiły się w dyskusji nad dziełem klasycznym są też problemami dzisiejszych antropologów. Nie dają oni jednoznacznych odpowiedzi i raczej mnożą wątpliwości i stawiają pytania o to, co stanie się z antropologią, gdy będzie ona podważać przekonanie o możliwości przekładu kulturowego. Przy takiej postawie znika potoczne przeświadczenie, że potrafi ona wszystko, co dotyczy świata kultury, zrozumieć i zinterpretować. Obecnie sam badacz bardzo często wątpi i może czasem czegoś nie rozumie i dlatego te kręgi wtajemniczenia, o których mówiliście są dla niego również ważnym doświadczeniem.

Druga kwestia, która się tu pojawia, jest ciekawa metodologicznie i brzmi następująco: czy doświadczenie antropologa i historyka jest podobne. Antropolog obserwujący kulturę doświadcza obcości z tym związanej i celem badacza jest oswojenie innego i jego kultury. Czy starożytny Grek może być takim obcym dla historyka, by ten poprzez studia nad starożytnością mógł powiedzieć – to są moi Grecy, tak jak mówił Malinowski – to są moi dżicy.

Włodzimierz Lengauer: Chciałbym podjąć ten wątek, który zresztą wymagałby niesłuchanego rozbudowania i to tak z punktu widzenia wręcz historii naszej dyscypliny, jak i z punktu dzisiejszych doświadczeń. Z mojego własnego doświadczenia powiem, że zaczynam wykład dla studentów z kultury antycznej zawsze od stwierdzenia, że neguję kwestie recepcji, podobieństwa, genezy naszej kultury współczesnej, która jakoby się ze starożytnej wywodzi, powiadam, że dla mnie właśnie najbardziej fascynująca w antyku jest obcość, jest to, że jest to kultura w moim przekonaniu, jeśli przez kulturę rozumiemy całość życia społecznego, w tym antropologicznym właśnie rozumieniu, że jest to kultura absolutnie całkowicie różna, obca, z którą nas w ujęciu genetycznym łączy jeśli nie nic to bardzo mało. Także teraz, to z punktu widzenia już nie tylko szkolara, jakim jestem, zawsze jestem obserwatorem, no i tutaj przynajmniej, ja wcale nie poczułem się urażony tym co mówił p. Staniewski, ale mam pełne poczucie, że zawsze jestem schowany za moją rolę profesora, za moją rolę badacza i całkowicie zresztą świadom jestem tego,

i przynajmniej, że jest to czasem wygodna dla mnie pozycja, poza tą rolą, poza tą barierą coś pewnie jest, ale to już inna sprawa. Z punktu widzenia badacza jest dla mnie niesłuchanie fascynujące spotkanie z innością i obcością, a potem dopiero pozostawiam już i także innym do refleksji, czy badanie tego, co jest tak zupełnie inne coś wnosi i co wnosi do rozumienia nas samych. Wtedy właśnie przychodzi Włodzimierz Staniewski i robi *Metamorfozy*, tyle na razie.

Zbigniew Taranienko: Chciałem zwrócić uwagę na to, że postawy, punkty widzenia, a także cele ludzi, którzy uczestniczą w rytuale z różnych względów, czy cele, potrzeby i postawy społeczne, które mieliśmy rozpatrzyć w pytaniu p. Zbigniewa, podanym nam wcześniej, to zupełnie różne rzeczy i tematy. Zdaje się, że wszystkie nasze spory są sporami postaw.

Bardzo dobrze, że pan Robotycki przypomniał jak różne można mieć postawy, uprawiając antropologię. Chyba też można być w skórze profesora, świadka czy widza, albo nawet kpiarza... Dlaczego nie? Człowiek jest jak wiatr wolny i może stać z boku, nie będąc ani podglądaczem, ani uczestnikiem. Nie musi się przecież mazać krwią w pierwszym rzędzie, jeśli nie lubi czerwonego...

Włodzimierz Staniewski: Ty jako histrion występujesz czyli aktor, który komentuje...

Zbigniew Taranienko: Można na przykład nie lubić zapachu krwi, albo mieć alergię na kury, na pierze, zupełnie zwyczajnie i wtedy reagować jakakolwiek własną odtrutką, choćby papierosem. Można patrzeć też na wszystko, jak badacz techniki. To, co Tomek Rodowicz mówi, było właśnie opisaniem Santerii, opisaniem jako teatru... Myślę, że artyście wolno mówić, że ma swojego boga, może go nawet zmieniać, wybierać, wolno też mu się jakoś zaangażować – i pewno mimo to zostanie zbawiony – ale sądzę też, że ludziom, którzy są ludźmi wierzącymi, pewnych rzeczy robić nie wolno. Dlatego, że zaprzeczają sobie samym czy swojej wierze. Jest to punkt niezwykle istotny, którego nie można nie uwzględnić przy dyskusji o cudzych misteriach, czyli w sytuacji bycia albo antropologiem, albo histrionem, albo obserwatorem technik, albo jakimś obserwatorem przypadkowym, który nie może określić swojej postawy, lub nie chce. W Santerii – jak w teatrze – wybierałem różne postawy. Zauważyłem też jakąś kompletnie dyskotekowo tańczącą dziewczynę, obserwowałem ją z równym zainteresowaniem, jak obrzęd i tańce Kubańczyków. Widziałem, że jedynie „szefowa” nie pila, podczas gdy pili widzowie, uczestnicy, obserwatorzy. Kapłan też się „doenergetyzował”. Ale ta jego energia słabo przepływała, i sądzę, że pierwsza część była nie-

udana wskutek „niedoenergetyzowania” uczestników i widzów, którzy nie nabrali energii – nie mogli jej więc oddać wykonawcom. Po pierwszej części, podczas spotkania podjęli więc decyzję: „Robimy to sami, bez widzów”, wtedy dopiero nastąpiła obojętność, nie zwracanie uwagi na skutki realizacji. Nawet wtedy miałem rozmowę z Włodkiem: „Jak wy nie pomożecie, nie będzie rytuału. To się nie uda...” Zbyt wielu intelektualistów z różnych krajów, dużo osób zimnych, oglądających z daleka, jeszcze zimniejszych ode mnie.

Do czego zmierzam: postawa artysty jest zupełnie inna niż postawa uczestnika.

Jeszcze słowo o inicjacji w kulturze współczesnej... Myślę, że dla wielu staje się nią internet, na pewno daje poczucie wspólnoty i uczestnictwa w wiedzy. Dla innych są to grupy przykościelne, na przykład Ruch Odnowy w Duchu Świętym, czy ruch Taizé. Tego jest dużo. Dla innych zadania wprowadzające w życie wypełniają subkultury różnego rodzaju, które się odznaczają tym, że się nosi w skórach, w dziurach albo w dresach. Ja tego nie rozróżniam. To też są sposoby współczesnej inicjacji. Dla innych mogą być to także egzotyczne poszukiwania czegoś, co było kiedyś rytuałami. Taka jest współczesna kultura. Może okazać się, że są to wartości obce, że są one nie do przyjęcia, albo że można robić z tego jakiś własny ceremoniał.

Maciej Rychły: Ja mam pytanie i do filologów, i do antropologów. Kiedyś grałem w jednym zespole z Murzyńcem z Zairu i dzięki temu bywałem na murzyńskich bibkach – jedyny biały – w centrum Poznania. Było to w połowie lat siedemdziesiątych, kiedyś Masambuku – tak się on nazywał – wrócił z Radomia i dopytywał się usilnie, czy ktoś z Zairu już tam był? Odpowiedziałem stanowczo, że nie (cóż z takim Masambuku począć?), a wtedy on wziął swoich kolegów i oświadczył, że wczoraj MASAMBUKU ODKRYŁ RADOM!

To „odkrycie” uswiadomiło mi wtedy, że odkrywca, jeżeli nie jest przewrotny lub dowcipny, rości sobie pretensje do panowania. „Odkrycie” wasalizuje „odkrytego”. Czy opisywanie świata szło ręką w rękę z podbojem i kolonizacją? Czy szkoły antropologiczne francuskie, angielskie odpowiadały imperialnej, kolonizacyjnej idei?

Drugie pytanie do filologów – czy w starożytności istniała „antropologia”, wszak Grecy byli narodem panującym i organizowali inne ludy?

Czesław Robotycki: Postawa kolonialna, ja od razu może powiem, że antropologowie anglosascy mają potwornego kaca z powodu kolonializmu i oskarżają swoją własną dyscyplinę o to, że służyła dominacji kulturowej i politycznej. Mają z tego powodu ogromne poczucie winy. Zresztą mówił też o tym w Krakowie p. Schechner.

Maciej Rychły: Czy „starożytni” nas opisali? Zapamiętałem, nie wiem skąd, stwierdzenie, że „znaleziono ludzi pochodzenia słowiańskiego i oni żadnego sprzętu bojowego ani żelaza nie mają, grają sobie na piszczałkach i kitarach, nie znają też żelaznych trąb, bo ludziom o łagodnych sercach nie potrzebne są groźniejsze rodzaje muzyki”. Jakoś tak brzmiała relacja antycznego dziejopisa.

Czesław Robotycki: Ale mamy też źródła, które mówią, że Mieszko miał fantastyczną drużynę, że miał świetnie zorganizowanych rycerzy.

Jacek Dobrowolski: Mówisz o muzykach, których przyprowadzono do bizantyjskiego cesarza, który zdziwił się, że nie mieli żadnego żelaza przy sobie tylko gęśle.

Włodzimierz Lengauer: Chcę króciutko na to odpowiedzieć, ale potem chcę nawiązać jeszcze do innego tematu. Znów jest to bardzo ciekawy i złożony problem i nie tak łatwo udzielić prostej odpowiedzi. Grecy z jednej strony mieli ogromne poczucie własnej tożsamości i odrębności kultury, z drugiej strony, w gruncie rzeczy od pewnego przynajmniej momentu, to co było obce i inne przestało ich interesować, w najlepszym razie, jeżeli już widzieli coś godnego zainteresowania, to interpretowali to wyłącznie w kategoriach własnej kultury, co zresztą w stosunku do obrzędowości i religii wiadać najlepiej, począwszy od dzieła Herodota. Wszystkie ludy obce, którymi on się interesuje, jeśli zajmuje się ich obrzędowością i religią, to one wierzą po prostu w tych bogów, w których wierzą Grecy. Można by powiedzieć tak, że z jednej strony interesuje Greka w innej kulturze i u innego ludu tylko to, co mu przypomina siebie samego, ale z drugiej strony można powiedzieć zupełnie inaczej i też u tego samego Herodota można znaleźć ten ślad, kiedy on przedstawia dokładnie inny lud czy inną kulturę, a w szczególności kiedy przedstawia pokrewnych nam podobno Scytów, to bardzo jest interesujące. On właśnie przedstawia ich jako takie zwierciadło, ale to zwierciadło, które odbija tak, że prawa strona jest lewą stroną, to co jego tam interesuje i to, co on tam dostrzega to wszystko jest inaczej niż u Greków. Musi być inaczej, bo oni są właśnie inni, oni są tego zaprzeczeniem. Natomiast – rzecz także charakterystyczna dla późniejszego zwłaszcza okresu, kiedy oni się stają istotnie ludem, który podbił cały prawie świat zamieszkały, *oikumenę* przynajmniej ludów cywilizowanych, w tym ludów wschodu – jest właściwie zadziwiające jak w bardzo niewielkim Grecy sobie zdawali sprawę z tej inności; a dlatego sobie zdawali sprawę mało, że mało się tym interesowali. Przy czym najbardziej może uderzające jest to, że nawet kiedy już istniał grecki przekład, no nie całej Biblii, ale Pięciok-

sięgu, to autorzy greccy tego nie czytali, chyba ich to w ogóle nie interesowało, no niektórzy, mówię z pewnym uproszczeniem, coś o tym wiedzieli i to nawet bardzo wcześniej, ale znów skoro to było inne to tak jakby dla nich nie istniało, ich to nie interesowało, w najlepszym razie mieliby stosunek, który i u Herodota można było odkryć, tego chłodnego obserwatora, który na to patrzy jak na coś zupełnie obcego i najwyżej dostrzega w tym dowody i inności, i niższości. Tutaj wracam do tego wątku wokół którego cały czas się obracam, który jest sam w sobie pasjonujący. Zacznę od refleksji *stricto* zawodowych, a skończę na bardzo osobistych, jeśli Państwo pozwolą. Ta zawodowa wynika z tego, że sobie przypominam, że z Leszkiem Trzcionkowskim, nie pamiętam czy w Krakowie, czy przy jakiejś okazji seminaryjnej wymiany zdań, zastanawialiśmy się od kiedy właściwie można mówić o teatrze greckim, teatrze takim, który niejako przypomina już teatr mieszczański, tzn. teatr, który polega na widowisku, ludzie przychodzą, oglądają, są tylko widzami i tu jest zawsze cytowany bardzo ładny fragment autora dość późnego z III w. p.n.e., który tak to mniej więcej przedstawia: oto Ateńczycy przychodzą, pośniadawszy, po śniadaniu i po picu, czyli trochę podpici, przychodzą sobie do teatru, zasiadają i tam oglądają, jedząc i pijąc. Jest to zresztą zachowanie, które do złudzenia przypomina znane dobrze z literatury pięknej opisy zachowań publiczności w teatrze czy operze XIX w. kiedy ludzie w loży prowadzą życie towarzyskie, do loży zaprasza się na kolację, to, co się dzieje na scenie czasem się ogląda, czasem nie, to jest właśnie taki tylko widz, który czasem się zainteresuje tym, co zobaczy i w wypadku teatru antycznego nie jest wcale takie proste powiedzieć kiedy to się stało. Nie jest bowiem do końca prawdą, że wtedy, gdy podstawowym elementem przedstawienia stał się tekst literacki, ani że wtedy, gdy aktorstwo stało się zawodem. Aktorzy bowiem są w teatrze ateńskim zawsze uczestnikami obrzędu, podobnie jak chóry czy to cykliczne czy tragiczne. Poeta pisze tekst o znaczeniu religijnym, zawsze chodzi o jego funkcje religijne, a nie tylko estetyczne. Z kolei widzowie może coraz bardziej odbierają sztukę w kategoriach estetycznych, ale to znów byłoby rozgraniczenie niesłuszne, bo widz jest nie tylko widzem, lecz przede wszystkim uczestnikiem święta i wykonywanego obrzędu. W szczególności potem pojawia się następny problem, gdy na to popatrzeć już nie tylko od strony teatru jako widowiska na święcie dionizyjskim, ale mało nam ciągle znanych misterii eluzyńskich i na to, co się działo w telesterionie we wnętrzu już telesterionu w Eleusis. Wiele wzmianek także literackich, ale wszystkie aluzyjne i skąpe, wyraźnie sugerują, że tam miała miejsce też specjalna *choreia*, że był tekst, do którego chociażby mnóstwo aluzji czynił Platon. Był więc

jakiś tekst, coś się przedstawiało, zresztą samo rozplanowanie przestrzeni w telesterionie jest bardzo ciekawe, tam we wnętrzu znajdują się wszyscy uczestnicy misterium. W misteriach wszyscy brali udział jako ich uczestnicy, ale w środku telesterionu znajdowała się wydzielona kolumnami przestrzeń centralna (*anaktoron*). Zapewne coś tam przedstawiano, odgrywano czy pokazywano, nie wiemy co i nie wiemy, kto to czynił. Z pewnością nie byli to aktorzy, a jeśli ich tak nazwiemy, to musimy stwierdzić, że aktorzy są wykonawcami świętych obrzędów. Z kolei wprowadzani w wyższy stopień misterii (*epopteia*) uczestnicy obrzędu stali lub siedzieli na stopniach rozmieszczonych w układzie tarasowym wokół ścian budynku. Byli to więc tylko widzowie, ale tacy widzowie, których zadaniem było dostrzec tajemnicę, widzowie, którzy oglądając stawali się wtajemniczonymi i pełnoprawnymi uczestnikami misterii eleuzyńskich. Ich udział w świętym przedstawieniu, choć polegał tylko na oglądaniu, czynił z nich posiadaczy tajemnicy.

Jacek Dobrowolski: Wspomniał pan profesor, że Grecy patrzyli z dystansem i chłodnym okiem na inną kulturę, ale z wyjątkiem egipskiej, bo właśnie misteria egipskie ich jednak interesowały, poczynawszy od Pitagorasa, który miał tam być i się uczyć, nie mówię już o rozkwicie w hellenistycznej epoce. Egipt starożytny był dla nich jakąś szczególną kulturą.

Włodzimierz Lengauer: Tak, ale to jest to właśnie inne spojrzenie, o którym mówiłem, które się już od Herodota bierze, egiptolog czytając tekst Herodota, drugą księgę o Egipcie i czytając o tym, co Herodot uważa za misteria egipskie, współczesny egiptolog zanoszą się śmiechem. To jest charakterystyczne dla czegoś innego, on zobaczył to, co chciał, on był w Egipcie, mało że był, rozmawiał z kapłanami, dokładnie się o wszystko dowiadywał i zobaczył w tym wyłącznie to co go interesowało z punktu widzenia jego jako Greka. Tylko to. Myślę, że to jest pouczające, bo my czasami też tak może...

Jacek Dobrowolski: Ale szacunek dla wiedzy kapłanów egipskich zdaje się być o Pitagorasie się mówi, że zaczerpnął...

Włodzimierz Lengauer: To są zdaje się trochę legendy i w to trudno tak dokładnie wchodzić, bo to wysoce niejasne, jakie były związki pitagoreizmu i innych nauk, doktryn religijnych greckich z egipskimi, czy wschodnimi. W dużej mierze obecna jest tu warstwa legendarna, w której charakterystyczny jest może nie tyle szacunek do religii, co przekonanie podstawowe, które Herodot też prezentuje, że oto jest

pierwszy lud, najstarsza kultura, on używa tego pojęcia pierwszy lud, który w ogóle miał kontakt z bogami, zaczął wierzyć w bogów. To jest dla Herodota charakterystyczne, kiedy powiada – oto Grecy bogów sobie jakoś wymyślili czy znają bogów, od czasów Homera i Hezjoda, a Egipcjanie to byli pierwsi, a potem jest długi wątek o kulturze greckiej, że rzeczywiście Egipcjanie są najpobożniejszym ludem, ale co jest rzeczą charakterystyczną, oni widzą w tym siebie, widzą to co ich interesuje.

Jerzy Danielewicz: Chciałbym się włączyć do wcześniejszego głosu kolegi i zadać pytanie, czy początkiem takiego odejścia tragedii greckiej od rytuału nie byłoby jej agonistyczne traktowanie, bo to znamionuje zwracanie szczególnej uwagi na aspekt zewnętrzny tego rytuału. Skoro podlega jakiejś obiektywnej ocenie z użyciem kryteriów ściśle teatralnych, to jest już to odejście od idei rytuału przeżywanego wewnętrznie; nikt by takiej postawy nie zajął np. w Eleusis. A skoro to tutaj nastąpiło aczkolwiek przedstawienia teatralne traktowano jako część święta, to jednakże nie były one elementem ściśle sakralnym i ten proces wraz z odejściem od tematyki dionizyjskiej, rozszerzaniem się na różne objawy życia, w tym i życia codziennego, coraz wyraźniej następował.

Włodzimierz Lengauer: Myślę, że tak, że to ważny element: teatr stawał się miejscem agonu obywatelskiego, tracił więc może swój pierwotny, ściśle religijny charakter. Ale nie przywiązywałbym do tego wagi najwyższej. Agon poetów wyrasta przecież z obrzędu, ich twórczość tragiczna wiązała się więc jakoś, jeśli przyjmujemy znaną ostatnio koncepcję obrzędowej genezy tragedii jaką formułuje Walter Burkert, z obrzędem ofiarnym, ze złożeniem ofiary z kozła. Agon wziął się może z tego, do kogo ma należeć składany w ofierze kozioł, czyli kto ma dokonać aktu ofiarnego i potem podzielić mięso dostając zapewne najlepsze kaski. Tak więc sam element agonistyczny wcale nie zaprzecza sakralności, a nawet przeciwnie, towarzyszy jej, czy ją współtworzy. Natomiast w ciągu V w. p.n.e. istotnie chyba agon poetów ma już coraz mniejsze znaczenie sakralne, chodzi po prostu o zdobycie wyróżnienia i o uznanie współobywateli. Agon choregów staje się może bardziej jeszcze świecki i polityczny: pierwszym wystąpieniem publicznym młodego Peryklesa była choregia w Persach Ajschylosa. Ale jednak uważam, że mimo wszystko tragedia i przedstawienie teatralne zachowują charakter głęboko religijny jeszcze przez cały V wiek p.n.e.

Jerzy Danielewicz: Jest to chyba pojęcie stopniowalne.

Włodzimierz Lengauer: Tak, oczywiście jest proces odchodzenia, dlatego ten moment, w którym moglibyśmy powiedzieć, że to już teatr i widowisko, a nie obrzęd jest nieuchwytny, bo to jest proces istotnie...

Lech Trzcionkowski: Jednak *agon* razem z procesą był częścią tego co Grecy nazywali *heorté*, uroczystości religijnej podczas której dochodzi do złożenia ofiary. A więc różnego rodzaju agony. Agony chórów agony sportowe począwszy od Homera i pogrzebu Patroklesa, agon komediowy, pod koniec tragiczny. To był jeden z elementów święta.

Jerzy Danielewicz: Można na to tak spojrzeć, ale pod koniec tego procesu dochodzimy do momentu, gdy o decyzji przyznającej pierwszeństwo decydują już wartości dalekie dość...

Lech Trzcionkowski: Pojęcie budowania nowej *polis*, że zdecydowanie przez sędziów o tym, co jest lepsze a co jest gorsze, jest początkiem schodzenia natury ludzkiej w te gorsze ciemniejsze obszary.

Włodzimierz Lengauer: No właśnie to jest pewien proces, agon zupełnie nie zaprzecza sakralności, nawet agon poetów, a w każdym razie może wywodzi się z sakralności, natomiast istotnie później jest on coraz bardziej desekralizowany.

Zbigniew Taranienko: Mam tu refleksję zupełnie inną, refleksję o Grecji. Wszystko to łączy się ze smakiem kultury: dialektyka, logika i myślenie filozoficzne też idzie w ten sposób – równoległe do tej agoniczności. I dialektyka platońska i arystotelesowska, i rozwój logiki to odpowiedniość agoniczności. W myśli greckiej paralela jest wyraźna.

Anna Wyka: Dwie sprawy. Jedna, to potrzeba inicjacji i wszystkie wynaturzenia z tym związane. Głęboko wierzę, że człowiek, jednostka ludzka taką potrzebę ma. Wojciech Eichelberger napisał książkę o mężczyznach zdradzonych przez ojca, którą wywodzi od tezy, że zanik inicjacyjnych rytuałów jest odpowiedzialny przynajmniej za część problemów tożsamościowych współczesnych mężczyzn. Druga – jeżeli być może uraziłam czyjeś uczucia religijne tutaj, uczucia katolickie, przy czym bardzo rozróżniam między katolicyzmem a chrześcijaństwem, to bardzo przepraszam, nie taka była moja intencja. Zastanawialiśmy się kulturalowo czy istnieje teatr misteryjny katolicki w Polsce. Ja twierdziłam, że może chrześcijański, ale to nie jest na teraz. Dlaczego taka ucieczka może w inną stronę, tę taką ośmieszoną i taką, której się Kościół boi, w stronę *New Age* młodzieży? Młodzi ludzie, którzy mają potrzeby du-

chove, w tym potrzebę inicjacji, no chociażby z tego powodu, który przed chwilą został opisany jako proces wcześniejszy historycznie. Zaprzeczenie mistycznych źródeł chrześcijaństwa postąpiło właściwie w naszych czasach do tego stopnia, że wręcz skrywany i autocenzurowany przez część hierarchii jest mistycyzm prof. dr. Karola Wojtyły – Jana Pawła II, papieża. Chce się go przedstawiać jako innego rodzaju katolika czy chrześcijanina, zapoznając tę warstwę jego osoby, tak jakby Kościół się bał istoty Jego tożsamości. Tak, jakby Kościół się bał, że za nim pójdą jacyś młodzi ludzie i coś się wymknie spod kontroli i stanie się irracjonalne. Tak, jakby w neokatechumenatach nie było totalizujących tendencji mimo pierwotnej intencji bardzo pięknej. W niektórych grupach neokatechumenalnych mówi się językami i tam też pewnie jest taki człowiek, który wprowadza i wyprowadza, tylko że te polskie dzieci, chłopcy i dziewczynki nie wiedzą, jak się można ochronić. I jeszcze na koniec. Ponieważ wielokrotnie tutaj wracał problem postawy obserwacyjnej jako jakoby właściwość antropologa, no to bardzo usilnie zaprzeczam, czy jakoby właściwość naukowca jako takiego – bardzo usilnie zaprzeczam. Świadczą o tym reprezentowane przez Pana Redaktora „Konteksty”, gdzie inną antropologię zgola się przedstawia wraz ze sztandarym nazwiskiem Hastrup, która takiej kanibalistycznej antropologii w swojej osobistej drodze zawodowej zaprzeczyła, nawet za cenę dorobienia się w pewnym czasie diagnozy schizofreniczki. Ale to nie szkodzi, bo i tak konsekwentnie doprowadziła do zmiany bardzo istotnej, ona i ludzie podobnie myślący w tym akurat obszarze myślenia i praktyki humanistycznej. I teraz co się dzieje? Nie wiem czy Państwo zauważyli, ale coraz to słyszymy, że jakieś plemię indiańskie albo jakiś lud wysła swoich przedstawicieli do kolejnego muzeum etnograficznego w Europie po to, żeby sobie wziął swój szkielet i pochował go jak należy, żeby ten przodek przestał być tzw. eksponatem i przestał służyć dobru tzw. nauki w takim rozumieniu, w jakim tutaj się przymiotnikiem odnaukowym posługiwał Włodzimierz Staniewski mówiąc: „nasz scjentyistyczny umysł”. Wiele wysiłku włożyłam, żeby się go pozbyć, no na pewno nie do końca, no bo to jest jakiś kawałek naszej tożsamości europejskiej... i że to jest być może nasza jedyna szansa przetrwania jako współczesnych (ponowoczesnych) podmiotów poznających; także w nauce i poprzez naukę.

Jacek Dobrowolski: Chciałbym jeszcze nawiązać do wypowiedzi Tomka i Włodka. Rozróżnienie między inicjacją wyższą i niższą to niekoniecznie cecha kolonizatorów, którzy mieliby prowadzić do bardziej subtelnych form. Reformatorzy religijni, którzy pojawili się w historii ludzkości, odводzili ludzi od krwawych ofiar i zastępowane były symbolicznie, jak w chrześcijaństwie

lub w ogóle ich nie było. Również to nie tylko umysł scjentyistyczny kategoryzuje inicjacje na wyższe i niższe. A teraz co do Santerii, tam był ołtarz i na samej górze była Matka Boża Łagodna, na dole była Yemanjá, bogini oceanu, tak że ta Wielka Bogini rządziła tym ołtarzem, bóstwa męskie były jej podporządkowane. Pierwsze modlitwy to były *Ojciec Nasz* do Boga Ojca i potem modlitwa do Matki Bożej, po czym nastąpiło przywołanie duchów. Chciałem powiedzieć, że z punktu widzenia religii uniwersalistycznych takich jak buddyzm czy chrześcijaństwo, przywoływanie duchów jest jakby niższą formą od poznania Boga czy poznania istoty rzeczy, wglądu, oświecenia itd. Więc to nie jest kategoria scjentyistyczna ani jakichkolwiek kolonizatorów, tylko pewnej głębi doświadczenia. Np. jak buddyzm rozwijał się w Tybecie spotkał się tam z religią szamanistyczną bon, w której przyzywa się duchy przy każdej okazji w celu uzdrawiania, płodnościowym itd. Buddyzm to częściowo inkorporował, lecz pewne rzeczy zostały zabronione i taki był rozwój. Trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że są misteria wyższe i są misteria niższe, i misteria, w których rozlewa się krew kategoryzuje się jako te niższe, bez względu na siłę ekspresji, moc, itd.

Zbigniew Benedyktowicz: Krótka uwaga, Mieliśmy tu kilka przykładów opisu obrzędu Santerii i kilka postaw. Przypomina mi to bardzo doświadczenie, które mamy często ze studentami etnografii. Otóż bardzo często mamy do czynienia z czymś takim wśród studentów, którzy muszą jechać w teren i bardzo dużo jest osób, które to odchorowują. Bardzo często nie są w stanie przekroczyć progu chaty, wejść, spokojnie porozmawiać. Idą na etnografię, potem są wysyłani na badania etnograficzne, bardzo podobne reakcje jak niektórych z Państwa, ten dystans bierze się też i z szacunku, z niemożności przejścia tego progu. Dla etnografa byłoby to bardzo ciekawe zebrać relacje od obserwatorów, uczestników tamtej prezentacji, tamtego obrzędu. Np. Od rozczarowanych studentów o których wspominał Pan doktor Kosiński. Mamy bowiem już kilka tutaj opisów: obrzęd Kubańczyków w tym profesjonalnym, zawodowym opisie z punktu widzenia aktora, człowieka teatru – opis p. Tomasza Rodowicza, mamy, z dużym poczuciem humoru i dystansu a nawet kpiny opis, jakiego dokonał p. Taranienko. Myślę, że dysponując wielością i wielostronnością takiego zbiorowego opisu zobaczylibyśmy lepiej i ten obrzęd i jego prezentację oraz to, w jaki sposób doświadcza się tej obcości kulturowej, tej inności; i w zasadzie byłaby to dla etnografa i antropologa pasjonująca lektura.

Włodzimierz Lengauer: Jednym zdaniem chciałbym skomentować wypowiedź J. Dobrowolskiego, na chwilę wcielając się w rolę kpiarza, chciałbym po-



Siedzą od lewej: Czesław Robotycki, Włodzimierz Śraniewski, Zbigniew Benedyktowicz, Ireneusz Gucpiń. Fot. Przemek Sieraczynski

wiedzieć, że wypowiedź p. Jacka do głębi mi przypomina traktat Porfiriusza o powstrzymywaniu się od spożycia pokarmów mięsnych, Porfiriusz też tak mniej więcej rozumował, że oto akt religijny, w którym spełniona jest ofiara krwawa, jest tym aktem jakby niższego rzędu. Ale muszę tu powiedzieć porzucając już rolę kpiarza, sam się z tym głęboko nie zgadzam. I wobec tego w odpowiedzi na pana stwierdzenie pozwolę sobie szerzej napisać o głębokim znaczeniu ofiary krwawej w religii greckiej. To nie da rady zaliczyć to do obrzędowości niższej.

Anna Wyka: To się lepiej rozumie jeśli zna się dynamikę jing jang, albo książkę Siddharta – playboy w młodości, dandys, to zarazem święty Budda.

Jacek Dobrowolski: Zaraz. zaraz... Co ma playboy do ofiary krwawej...

Anna Wyka: Ma dokładnie to, że musisz poznać bieguny, żeby wybrać. Bieguny, czyli np. dobro/zło, liłość/współczucie itp.

Jacek Dobrowolski: No dobrze, ale wybrał, prawda.

Anna Wyka: Wybrał i ty też wybrałeś.

Jacek Dobrowolski: Wybrał, ale nie popierał tego.

Anna Wyka: Nie chcesz ofiary krwawej, a ktoś inny chce i ma do tego prawo. Niestety – z mego punktu widzenia, mordy wartości i umysłowości, z którą bym się identyfikowała.

Jacek Dobrowolski: Uważasz, że równoprawne?!

Anna Wyka: Oczywiście, bo takie jest życie, o tym wielokrotnie mówił Włodek, a podkreślał Tomek. To jest życie, ten rytuał istnieje. Okrucieństwo zresztą nie musi się przejawiać krwią.

Jacek Dobrowolski: Ludzie robią najróżniejsze rzeczy, toczą wojny, kłamią, piją. To nie można się tym podierać...

Zbigniew Benedyktowicz: Nasz czas dobiega już końca... niedługo nastąpią przygotowania do spotkania noworocznego...

Anna Wyka: Panie Redaktorze! Zadał pan pytanie: czego nie było w naszej rozmowie, no więc czego mi brak, to relacja z tubylcami, relacja „Gardzienic” z tubylcami gardzienickimi. Zaczęliśmy troszeczkę z Tomkiem o tym mówić w kuluarach.

Maciej Rychły: Może opowiem o swoich „relacjach”, o swoim doświadczeniu nieprzeniknionej dla mnie „mentalności tubylczej”. Odwiedziłem kiedyś panią, która mieszkała w chacie obok „chałupy zgromadzeń”. Sprzedała właśnie całe gospodarstwo, sprzedała ojcowiznę i wyprowadziła się do miasta, robiła ostatnie porządki. Takie chwile to chwile jedyne, ptzelomowe, czas podsumowań, refleksji. Właśnie dlatego ją odwiedziłem. Rozmawiamy długo, wypytywałem ją ile się dało, ile mogłem, chciałem dowiedzieć kiedy wyjedzie itd. Było rodzinnie i serdecznie, a kiedy zbierałem się do wyjścia, gospodyni stwierdziła: „Ale pan to ładnie mówi po polsku.” „Pani też mówi ładnie po polsku” – komplementuję, a ona na to: „Ja? to przecież normalne.” I tutaj się obruszyłem: „A ja to niby co? przecież ja się w Polsce urodziłem!” A pani gospodyni zrobiła wielkie przerażone oczy i krzyknęła: „To wy się już w Polsce rodzicie?!”

Kiedy opowiadałem o tym „gdzieś w Polsce” znajomi myślą, że ta pani to jakaś paranoiczka, jakiś wyjątek. Po latach „przepracowanych” tutaj widzę, że miejscowi wytwarzają coraz to nowe fantazje z teatrem w roli głównej, a potem aktywnie podtrzymują te psychotyczne twierdzenia, twierdzenia, z którymi nie wahałoby się pójść do sądu (oni wiedzą co to za jedni i po co tu przyjeżdżają, co robią i o co im naprawdę chodzi, a ty co, nie udawaj żeś głupi i ślepy przecież to każdy wie a TY tego nie wiesz?). Ta „zbiorowa paranojka” jest niezapisaną tradycją i określa relacje wielu ludzi ze wsi wobec Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.

Anna Wyka: Na początku mówili jogi.

Magdalena Bartnik: W nawiązaniu do tego, w jaki sposób opisywał swoje doświadczenie rytuału pan Taranienko, chciałabym powiedzieć, że takie wydarzenie – nawet jeżeli jest niezrozumiałe, nawet jeśli budzi niechęć, sceptycyzm – wymaga od widza pewnej kultury wobec tego, w czym uczestniczy, a więc również wobec współoglądających. Można nie przyjmować tego, w czym się bierze udział, gdyż sposób obecności, stopień zaangażowania jest indywidualnym wyborem każdego, nie jest narzucony. Jednakże zbyt otwarte manifestowanie swojej niechęci, swego lekceważenia i krytykowanie wszystkiego, co się widzi świadczy o braku szacunku nie tylko wobec samego zdarzenia, ale przede wszystkim wobec współoglądających. Takie zachowanie utrudnia innym osobom odbiór zdarzenia, jest niestosowną ingerencją z zewnątrz, przeszkadza.

Agata Zyglewska: Ja bym od razu dodała, że inna kwestia pana Taranienki wydała mi się niepokojąco dziwna w ustach humanisty. W odpowiedzi na twierdzenie pana Staniewskiego o konieczności bycia

w pierwszym rzędzie podczas rytuału, p. Taranienko zapytał: A co mnie tam miało pchać – pusta ciekawość? Przecież ciekawość jest najważniejszym narzędziem naukowca – a szczególnie humanisty.

Poza tym gdyby argument o przeniesieniu rytuału miał coś negatywnie weryfikować, to żadna religia – a szczególnie Santeria – nie zaistniałaby, bo ci bogowie, mówiąc kolokwialnie, na każdy rytuał muszą lecieć z Afryki. Więc skoro oni z Afryki mogą dolecieć na Kubę, to oni też mogą dolecieć do Krakowa. Bogowie są po prostu w tych, którzy odpowiadają ten rytuał. I nie ma znaczenia uczestnictwo sceptyków – to co się tam zobaczyło i czego się tam nie zobaczyło zależało w dużej mierze od tego jak się otwierało oczy. Gdybyśmy wszyscy dostąpili tam jakiejś iluminacji to by tylko oznaczało, że to jest hochsztaplerstwo, bo prawdziwa religia, rytuał, misterium nie dopuszcza profanów, ot tak, trzeba przejść drogę. Natomiast można też nie chcieć nic zobaczyć, i to jest osobisty wybór, ale w kontekście rozmowy o rolach społecznych, w których się występuje, ten wybór nie powinien być tak do końca swobodny.

Zbigniew Taranienko: Dwa słowa: pusta ciekawość we współczesnych czasach nie może być postawą humanisty. Szybko prowadzi do odpodmiotowienia. Już wiemy o tym dużo. I eksperymentowanie, i awanturnictwo, to skłonności bez których nie potrafilibyśmy żyć. Ale mamy za sobą tradycję i historię. Bez ich zachowania stracimy własną – ludzką, choć też europejską – tożsamość. Bądźmy ciekawi: – jak niewinne dzieci poznawajmy – to też cecha naszej kultury. Ale w sposób w pełni odpowiedzialny: przewidując następstwa. To przecież głupia, naiwna ciekawość pcha uczonych do rzeczy, których nie można zaakceptować moralnie, bo są groźne cywilizacyjnie. Klonowanie? Zabijanie? Zabijanie kury, ba, piętnastu kur, żeby wszedł w nas kubański duch święty? I przeżywanie tego na serio? Wyszliśmy z tego dwa tysiące lat temu. Albo jeszcze wcześniej: adwersarzy w różnym wieku zapraszam na tofet, cmentarzysko pierwotnych, do Kartaginy, miasta Apulejusza – tam można przeżyć wagę powstrzymania ofiary Abrahama.

Paweł Passini: Jeśli można, chciałbym nawiązać do tego, o czym Państwo mówili wczoraj, a mianowicie pracy „Gardzienic” w kontekście hermeneutyki. Powiedział ktoś nawet, że jest to teatr hermeneutyczny. Takie myślenie jest mi znacznie bliższe niż myślenie, że jest to teatr antropologiczny. Dla obydwu ujęć wspólne jest wszakże przeświadczenie, że teatr może funkcjonować jako narzędzie umożliwiające rozumienie zjawisk, które wykraczają poza jego obszar. I jest to narzędzie skuteczne – mogą to powiedzieć z całą pewnością po obejrzeniu *Metamorfóz*. Idąc krok dalej: sądzę, że możliwość prowadzenia poszukiwań i posługiwania się tego rodzaju narzędziem zobowiązuje.

Rozumiem, że może budzić wątpliwości antropologa przeniesienie rytuału w inne, obce środowisko – kiedy staje się on teatrem. Jednakże jedynie wtedy rytuał jest czymś do widzenia, i mimo, iż ta nowa sytuacja zdaje się ów rytuał jakoś fałszować, nie wolno jej bagatelizować. Dostyc paradoksalnie, próbuję powiedzieć o czymś w rodzaju dyscypliny naukowca, który ma możliwość operowania niezwykle skutecznym narzędziem.

Włodzimierz Staniewski: Mamy tę historię z wazą François z muzeum w Neapolu, uznaną – za najpiękniejszy, w całości zachowany, przykład ceramiki starogreckiej. Jest ten nocny strażnik, którego uroda wazy olśniewa i odurza. Przesiaduje przed nią nocami, czuwa i jak Pigmalion daje się nieść namiętnościom. Dotyka tę wazę, obejmuje, muska jej malowidła opuszkami palców, dźwiga ją i obnosi. Przegląda się w odbiciach szklanych gablot. Tańczy. Nie może tchnąć w nią życia, nie może mieć jej dla siebie, nie może też już znieść jej urody, w której tak dotkliwie odbija się marność jego losu. Nie może uczynić wiecznymi chwil kradzonego szczęścia. Rzuca więc wazę François na podłogę. Rozbija ją w drobny mak. Depcze.

Dodaje barw tej historii, żeby podkreślić jakim ryzykiem jest taniec z tradycją.

(transkrypcja i opracowanie:

Danuta Benedyktowicz, Agnieszka Kirchner)