

**Elżbieta KOŁDRZAK**

***METAMORFOZY ALBO ZŁOTY OSIOŁ APULEJUSZA  
JAKO PUNKT WYJŚCIA DLA SPEKTAKLU  
METAMORFOZY OPT „GARDZIENICE”***

*METHAMORPHOSES OR THE GOLDEN ASS* BY APULEIUS AS THE  
STARTING POINT FOR PERFORMANCE *THE METHAMORPHOSES* BY OPT  
“GARDZIENICE”

*Metamorphoses or The Golden Ass* by Apuleius as a text involved with the theme of initiation and acquainting with mystery, in itself is a complex and multi-plotted research material. Similarly, the spectacle realised by the Theatrical Practices Centre Gardzienice, led by Włodzimierz Staniewski. The main issue discussed in this article is the concept of translating the narration of Apuleius' novel into a theatrical text and defining it based on the cultural and existential meaning composing the meaning of Gardzinice's spectacle for the dynamics and the directions of modern cultural discourse that from twenty years ago, as well as today's. Metamorphosis as a study of pragmatic metaphysics, the confrontation of pride of modern reason with the European culture's "archive," in its expression not sentimental but full of irony towards the progressing deconstruction of the spiritual-symbolic sphere in contemporary narrations, are a still valid spectacle, becoming even more actual.

**Keywords:** Greek Mythology, Metamorphosis, Apuleius, Polish Contemporary Theatre, Gardzienice Group

**OTP „Gardzienice”**

*Metamorfozy* Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” powstały w roku 1997 (po *spektaklu wieczornym*, 1977; *Guslach*, 1981; *Żywocie protopopa Awakuma*, 1984 i *Carmina Burana*, 1990). Z perspektywy dwudziestu lat pracy zespołu założonego (w roku 1977) i prowadzonego przez Włodzimierza Staniewskiego spektakl postrzegany jest jako swoista cezura między okresem autorskiej kontynuacji przez Staniewskiego tropów poszukiwań teatralnych ukierunkowanych przez Jerzego Grotowskiego (partytura spektaklu, rytm, montaż, koncepcja przestrzeni „enviromentowej”) a realizacją własnej, integralnej drogi twórczej, opartej na wrażliwości odczytywania jakości kulturowych przez wyrażające je struktury

muzyczne, głównie pieśni, pozwalające na budowanie ekspresji spektakli zgodnie z „żywiołami”, czyli energetycznymi paradygmatami etosów kulturowych, ich aspektami źródłowymi i performatywnymi, szczególnie etosu greckiej tradycji archaicznej. W tym czasie uwidoczniła się również tendencja do rezygnacji z charakterystycznego dla wczesnych prac zespołu „Gardzienice” procesu tworzenia spektakli w oparciu o „żywiół ludowości” (ściśle związany z ideą *Wypraw*, których ważnym celem pozostawało przywrócenie teatrowi sfery doświadczeń dziedzictwa kultur wydziedziczonych) na rzecz „żywiółu dionizyjского”, w ujęciu kosmogonicznym wyrażającego żywioł życia niezniszczalnego<sup>1</sup>, rytm natury i ekstazy, ale też ideę rekonfiguracji deterministycznego i przyczynowo-skutkowego porządku rzeczywistości. O krystalizacji kierunku działań artystycznych Staniewskiego oraz jego zespołu w okresie prac nad *Matamorfozami* świadczy również utworzenie w tym czasie Akademii Praktyk Teatralnych (wrzesień 1997), a przede wszystkim sformułowanie przez Staniewskiego *Założeń programowych*, mających stanowić fundament przyszłych działań teatralnych. W *Założeniach* zwracano uwagę na: „Wydobywanie najgłębszych treści humanistycznych i duchowych, poprzez pracę nad słowem, muzyką, ruchem, nad przestrzenią teatralną, ze szczególnym uwzględnieniem nauk płynących z kultury tradycyjnej” oraz na: „Kultywowanie i restaurowanie archaiczności, bo w niej zawarte jest wspólne uniwersalne dziedzictwo człowieka”<sup>2</sup>. Przekonania te zapoczątkowały przemiany w sferze estetyki spektakli: wyraźnie zminimalizowano opozycyjność między kulturą ludową a kulturą wysoką (np. w *Metamorfozach* współistnieją elementy obrzędowości ludowej na równi z treściami pochodzącymi z dialogów Platońskich), przekaz teatralny podporządkowano dynamice metamorfonizacji, przemienności reprezentacji metonimicznych (w *Metamorfozach* potwierdzają tę tezę wizje tańca Psyche, Dionizosa i Chrystusa). Zanurzenie w źródłowej tradycji antyku, dotyczącej tajemnicy *mania* Dionizosa i Erosa<sup>3</sup> oraz jednoczesny odwrót od fabularyzacji tropów obrzędowo-rytualnych, co nie występowało jeszcze w *Żywocie protopopa Awakuma* czy w *Carmina Burana*, wyznaczyły nowy paradygmat pracy zespołu.

Przemiana dokonywała się stopniowo i – jak można wnioskować ze wspomnień Howarda Brentona, poświęconych wspólnemu projektowi OTP „Gardzienice” i „Royal Shakespeare Company” z roku 1994<sup>4</sup> – była też wynikiem splotu obiektywnych decyzji oraz subiektywnych wyborów.

<sup>1</sup> Cf. K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

<sup>2</sup> Punkty 4 i 5 *Założeń programowych*. Cf. I. Guszpit, *Dwa teatry – dwa światy. Opowieści*, Kraków 2012, s. 106, autor cytuje za: A. Zygłewska, J. Wichowska, D. Rembalska, *Akademia Praktyk Teatralnych przy Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Lublin 1998, s. 3.

<sup>3</sup> Cf. W. Lengauer, *Dionizos w podziemiach*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1–4 (2001), s. 225–226; K. Kerényi, *op. cit.*

<sup>4</sup> H. Brenton, *Dajcie Osiolkowi różę*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1–4 (2001), s. 244.

Przebywałam w Polsce na prośbę Royal Shakespeare Company, która wystawiła sporo moich sztuk na przestrzeni wielu lat. [...] Gadaliliśmy ze Staniewskim o tym, czy będziemy razem pracować. To miał być radykalny krok dla Gardzienic: ich teatr opiera się na połączeniu muzyki – pieśni i – wyobraźni, co rozwinęło się poprzez intensywne i wyczerpujące ćwiczenia oparte na uczeniu się metodą prób i błędów. Byłoby to także radykalne odejście dla takiego dramaturga, który wywodzi się z gawędziarstwa, przekazywania opowieści, na – początku – było – słowo, ciało – jest – wcielonym – głosem, czyli teatru opartego na tekście... Obaj byliśmy zgodni, co do tego, że powinien to być jakiś klasyczny tekst, który moglibyśmy ograbić i być może pogrzebać. Potrzebne nam było coś, co dałoby się czytać w obu naszych językach: jakiś wzornik, pole gry znane nam obu<sup>5</sup>.

[...] Staniewski zaproponował wówczas *Złotego Osła* – powieść rzymską z drugiego wieku napisaną przez Apulejusza. [...] Później mój współpracownik wyznał, że [...] Gardzienice próbowały zrobić przedstawienie sztuki Apulejusza od dziesięciu lat<sup>6</sup>.

W opisie przebiegu pracy nad *Metamorfozami* Brenton wspomina o swoistym starciu się dwóch odrębnych osobowości twórczych – jego własnej i Staniewskiego – na polu koncepcji interpretacyjnej tekstu Apulejusza: tej, odnoszącej historię *Złotego Osła* do współczesności, ukazującej poprzez figurę „zdziwionego zwierzęcia” („I stwierdziłem, z całą pewnością..., że stałem się wcale nie ptakiem, tylko osłem”) kondycję człowieka w kulturze końca XX wieku, „zośloniej Europie”<sup>7</sup> oraz tę, zakorzenioną w umysłowości romantycznej, postrzegającą człowieka w relacji do Absolutu i natury. Każda z nich wyrażała jednak dezaprobatę wobec egzystencjalnego doświadczenia dewaluacji etosów i pozorności pseudo-magicznej manipulacji umysłami, była też przepojona ironią. Jako że odgórna decyzja o zaprzestaniu finansowania projektu uniemożliwiła dalszą wspólną pracę artystów, Staniewski kontynuował rzecz z zespołem „Gardzienic” samodzielnie. Po czterech latach została ona ukończona. Jednak doświadczenie wspólnych warsztatów prowadzonych w ramach projektu opartego na przekazie antycznym, sposobność do ożywienia i przewartościowania dawniejszych wizji oraz możliwość ich konfrontacji z tradycją teatru słowa odcisnęły ślad na zrealizowanym przez Staniewskiego spektaklu i – jak się wydaje – także na późniejszych realizacjach „Gardzienic” opartych na dramatach greckich.

Od *Metamorfoz* (po *Elektrę*, 2004; *Ifigenię w Aulidzie*, 2007; *Ifigenię w Taurydzie*, 2011; *Oratorium Pytyjskie*, 2013) estetyka teatru Staniewskiego jakby uwalnia się z wpływów antropologii i etnologii (od członu „logia” dodanych do rdzenia tych terminów) jako konceptów mówiących o człowieku poprzez tło kulturowo-społeczne, w które jest on wpisywany, na rzecz dyskursu o wolności poszukiwań podmiotowych, świadomości krytycznej wobec kultury oraz dróg doświadczania *sacrum*. Odzwierciedla odtąd zarówno dystans wobec kultury „tu i teraz”, jak i dążenie do odzyskania jakości statusu człowieka w kulturze. Odwołuje się do samoświadomo-

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 246

<sup>7</sup> „Zoślenie świata” Brenton utożsamia z wszechobecnością tryumfu „sztuki kłamstwa” (*ibidem*, s. 225).

ści antropos, poszukującego celowości przede wszystkim poprzez aktywną partycypację w treściach i praktykach reprezentujących żywotność, martwej z punktu widzenia współczesności, idei wspólnotowości dziedzictwa kulturowego. Zanurza się w intensywności jej doświadczania i zarazem w wymownej prostocie form, poprzez które ona się wyraża. Zdaje się też, że zbliża horyzont doświadczenia teatralnego do potrzeby gwałtownej przemiany, na podobieństwo Arystotelesowskiego *katharsis*, bowiem przemiana nie inspiruje widzów do odwrotu od świata czy rezygnacji z uczestnictwa w nim, a raczej eliminuje krętość jego dróg, strach i poczucie uzależnienia od tymczasowych preferencji oraz norm kulturowo-społecznych. Skłania do podjęcia próby samookreślenia się wobec innych, jak i wobec treści kultury, tworzonych *ex nihilo*, bezrefleksyjnie i arbitralnie narzucanych.

Zgodnie z egzegezą Włodzimierza Lengauera: „[...] greka zna dwa wyrazy, które w językach nowożytnych oddaje się przez jeden – »życie«. Pierwszy z nich – *zoe* – ma właśnie ten aspekt uniwersalny, to życie świata, które Kerényi nazywa »życiem niezniszczalnym«, drugi termin – *bios* – odnosi się do indywidualnej egzystencji, po której nieuchronnie przychodzi *thanatos*”. „Uczestniczący w kulcie orfickiego Dionizosa wierny po życiu (*bios*) poprzez śmierć (*thanatos*) znowu zyskuje życie w zaświatach [*bios*]”<sup>8</sup>. Zdaniem Karla Kerényi, „*Zoe* nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia; doznaje się jej jako niemającej kresu, jako życia nieskończonego. W tym punkcie *zoe* różni się od wszelkich innych doświadczeń zachodzących w *bios*, życiu skończonym<sup>9</sup>. Staniewski jakby zakorzenia swoją refleksję teatralną w dramatyzacji relacji *bios* i *zoe*, postrzegając tę dramatyzację jako paradygmat trwania treści kultury. Jest on jednak również świadomy dewaluacji dynamiki owej dramatyzacji, coraz wyraźniej ujawniającej się tendencji do zawłaszczania przez kulturę współczesną zarówno *zoe*, jak i *bios*. Dlatego w realizacjach teatralnych Staniewski odwołuje się do dwojakiego doświadczenia przez widzów rzeczywistości, w której żyją: jako harmonii między *zoe*, *bios* i kulturą oraz jako hegemonii „kultury” nad *zoe* i *bios*. Na podobieństwo sceny z obrazu Rembrandta van Rijna *Lekcja anatomii doktora Tulpa* spektakle „greckie” „Gardzienic” dążą do uchwycenia naoczności tajemnicy życia i śmierci. Oddziałują na widza poprzez anamnezę, prowokują do refleksji nad jego własnym horyzontem antropos. Właściwie, spektakle same w sobie są, w aspekcie metateatralnym, wyrazem refleksji Staniewskiego oraz aktorów nad horyzontem antropos, logosem życia. Treści te, choć przynależą do dziedziny metafizyki, a nie sztuki, spełniają w spektaklach funkcję lustra, są świadectwem prawdy o tym, że kultura bez metafizyki jest z gruntu martwa. Wiedza, do której Staniewski się odwołuje, nie ma na celu, jak to robili Michel Foucault czy Jerzy Grotowski, przejawiać się w obezwładnieniu (widza), ale raczej, budując jego dystans do kultury, zaktywizować go do rozpoznania, czy współtworzy on kulturę według siebie, czy jako element samomodelującego się systemu?

<sup>8</sup> W. Lengauer, *op. cit.*, s. 226.

<sup>9</sup> K. Kerényi, *op. cit.*, s. 19.

Sięgając po powieść Apulejusza *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, opowiadając historię Lucjusza, tego, kto poszukuje tajemnicy życia nieskończonego, tego, kto przekracza granice swojej egzystencji i zostaje wtajemniczonym (Złotym Osłem), by po symbolicznym doświadczeniu śmierci wyzbyć się strachu i zyskać radość, Staniewski postawił wprost pytanie o to: „Kim jest mój bóg?“, które jest również pytaniem o to: „Kim jestem?“. Ireneusz Guszpit zwraca uwagę na zasadność tego pytania nie tylko z perspektywy pracy z tekstem Apulejusza, ale też dostrzegając jego aktualność w czasach współczesnych: „[...] Dramatyczny przełom starego i nowego świata, dynamiczny obraz rejterujących bądź przemocą wykorzenianych bogów i religii, natychmiastowe powoływanie w ich miejsce nowych kultów i duchowych praktyk, tak wyraziście opisane u Apulejusza na scenie powraca w fundamentalnym pytaniu: »Kim jest mój bóg?«. Powraca w desperackich próbach odnajdywania indywidualnej i zbiorowej tożsamości wiary i poglądów, postawy wobec siebie i bliźniego, akceptowania bądź też zaledwie tolerowania odmienności, niezgody, a nawet buntu wobec swoistego zasysania przez grupę tego, co indywidualne”<sup>10</sup>.

### Apulejusz *Metamorfozy* (mit a misterium)

W *Hymnie do Muz*, modlitwie wstępnej *Teogonii*, Hezjod (*Hesiodos* ‘Ten, co wysłał pieśni’), odwołując się do *Mnemosyne* (bogini pamięci), opowiada historię narodzin Muz (*Cór Zeusa, co dzierży Egidę*). Muzy przedstawia jako te, dzięki łasce których otrzymał różdżkę kwitnącą wawrzynu, dającą moc wieszczego śpiewu. One to miały go nauczyć pięknego śpiewu o *Narodzinach bogów*. W swojej wieszczej pieśni pamięci prapoczątku Hezjod podaje, że jako pierwszy powstał Chaos, a zaraz po nim Ziemia. Jako trzeci Eros – najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych, „co jednak bogom i ludziom serca w piersi ujarzmił i wolę rozsądną”. Atrybutami Erosa są piękno, wpływ na emocje oraz wolę człowieka i panowanie nad pragnieniami. W wizji porządku stworzenia Eros ukazywany jest dalej jako siła spajająca wszechświat i łącząca jego elementy w pary. Ujęcie kosmogoniczne rozwija i zarazem dopełnia opis mitologiczny, przedstawiający historię miłości Erosa i Psyche (personifikacja duszy), którą to opowieść przekazuje również Apulejusz w *Metamorfozach*.

Zgodnie z wyrocznią przepiękną Psyche, pozostawioną samotnie na skale, ma zabrać nieznaną potwór. Na tę okoliczność powinna ona przywdziać ślubną szatę. Rozstanie z córką wzbudza w rodzicach przerażenie. Psyche zostaje jednak odprowadzona na wskazane miejsce przez orszak żałobny. Pozostawioną na skale porywa wiatr, łagodnie unosi ją w przestworza i przenosi do samotnej doliny. Psyche zasypia. Po przebudzeniu znajduje się w lśniącym od złota marmurowym

<sup>10</sup> I. Guszpit, *op. cit.*, s. 149.

pałacu, odczuwa zachwyt, zdziwienie i cudowność. Wieczorem czuje czyjąś obecność. Nie obawia się, jednak nie może zobaczyć ukochanego, o którym mówiła wyrocznia, nie wie, kim on jest. Ten odwiedza ją jedynie nocą, a ona czuje się szczęśliwa. Pewnego dnia, tęskniąc za rodziną, Psyche wymaga na nim zgodę na odwiedzin y rodziców. Uniesiona przez wiatr, odnajduje drogę do domu. Przybywają tam jej zamężne siostry, w których tajemnicze i zarazem cudowne dzieje Psyche oraz świadomość jej szczęścia, wzbudzają zazdrość. Wzniewają w niej podejrzenia i nakłaniają do poznania ukochanego. Po powrocie Psyche spostrzega śpiącego pięknego młodzieńca. Ten, obudzony oparzeniem przez kroplę oliwy i jednocześnie „zobaczony” przez ukochaną, na zawsze znika z jej oczu. Odkryta zostaje tajemnica Erosa, który ma postać pięknego młodzieńca, a nie potwora, jak zapowiadała wyrocznia. Psyche błąka się po świecie. Zagniewana na nią, zazdrosna o jej piękno Afrodyta, więzi ją i zleca różne prace – w tym zejście do podziemi, gdzie Psyche ma poprosić Persefonę o wodę wiecznej młodości. Psyche nie wolno jednak otworzyć naczynia z wodą młodości, lecz czyni to i zapada w głęboki sen. Przebudza ją Amor / Eros ukłuciem strzały. Potem uprasza Zeusa o zgodę na jej poślubienie.

Narracja tej historii, będąca zresztą transfiguracją mitu o porwaniu Persefony przez Hadesa, składa się z następujących motywów:

1. Rozłąka z rodzicami, której towarzyszy doświadczenie przerażenia.
2. Związek miłosny.
3. Pragnienie powrotu do domu.
4. Pobyt w podziemiach.
5. Sen.
6. Przebudzenie.
7. Zaślubiny w majestacie bogów.

Przedstawia ona zdarzenia będące symbolizacją porządku wtajemniczenia duszy indywidualnej w uniwersalny porządek boski, jednak, biorąc po uwagę zarówno jej analogie do mitologicznej wersji opisu związku Persefony i Hadesa oraz symbolikę występujących motywów, powinno się ją odczytywać także jako wizję odsłaniania porządku natury w śmierci i odradzaniu się. Odradzanie się natury jest niejako znakiem odradzania duchowego jako zgodnego z porządkiem *zoe*. W istocie narracja mitu o Psyche i Erosie jako pośrednio osadzona w świadomości i doświadczeniu śmierci, o czym świadczy np. pojawiający się w opowieści orszak żałobny czy lament, zaciera dychotomię między *zoe* a *bios*, bowiem odwołując się do przedstawień metamorfoz postaci, miejsca, emocji i relacji, przekazuje również etos eschatologiczny, tajemnicę trwania pamięci. Tak jak w opisie Hezjoda, któremu pamięć dała moc wglądu w narodziny bogów, odkrywania wiedzy prapoczątku, pamięć o Erosie pozwala Psyche nie zatracić się w świecie podczas ich rozłąki.

U Apulejusza opowieść o Psyche i Erosie staje się elementem pamięci Lucjusza. Jego pamięć pełni zresztą w narracji Apulejusza, złożonej z na pozór luźno



ze sobą związanych obrazów<sup>11</sup>, funkcję spajającą epizody historii oraz doświadczenia bohatera w czasie jego przemiany w Złotego Osła. Co więcej, narracja prowadzona jest właśnie z perspektywy pamięci antropos. Opowieść o przemianie Lucjusza rozpoczyna wprowadzenie w dyskurs filozoficzny, w sprawy magii i praktyki czarownic oraz w święto przemiany i symbolikę uczy. Wątek główny inicjuje podpatrywanie przez bohatera czarownicy, z zamiarem poznania tajemnicy przemiany. Naśladując ją, Lucjusz smaruje się jej magiczną maścią, skutkiem czego zostaje przemieniony w osła (zamiast oczekiwanej przemiany w sowę, symbolizującą mądrość Ateny). Śpiącego w stajni osła, Lucjusza, śniącego historię Psyche i Erosa, uprowadzają złodzieje; udaje mu się jednak uciec i dotrzeć na brzeg morza. Tam, udręczonemu osłą egzystencją, pół-śpiącemu, ukazuje się w postaci światła księżycowego, ubłagana prośbami Lucjusza, bogini – Matka Wszecrzeczy / Izyda. Nakazuje mu ona gorliwość i wzięcie udziału w uroczystej procesji ku jej czci. Podczas procesji, kiedy kapłan ma z jej rozkazu nieść wieniec róż, Lucjusz, udając chęć pocałowania jego ręki, powinien dotknąć róży, co na powrót przemieni go w człowieka. W takiej też formie Lucjusz postrzega siebie od momentu przemiany w osła, do doświadczenia sennej wizji bogini. Lucjusz dołącza do procesji kobiet i kapłanów, zjadłszy różę (atrybut Afrodyty), wraca do dawnej postaci. Zostaje wtedy przebrany w białe szaty, ma zostać wtajemniczony. Wtajemniczenie wymaga dobrowolnej akceptacji śmierci, istnienia na granicy dwóch światów, warunku niezbędnego do wybrania nowicjusza przez boginię. Lucjusz zostaje wprowadzony do świątyni, gdzie kapłan udziela mu pierwszych nauk. Po kilku dniach postu, wieczorem, odzianego w płótno, kapłan wprowadza do *sanctum sanctorum*, tam zostaje on wtajemniczony – dotyka progu Prozerpiny / Persefony. Przechodząc przez wszystkie żywioły, powraca z podziemi. Widzi, jak słońce jaśnieje o północy<sup>12</sup>. W finalnym z wyznań Lucjusza, kończącym dzieło Apulejusza, pojawia się wątek trzykrotnego wtajemniczenia. Ostatnie z nich, któremu bohater ma zostać poddany, związane jest z ukazaniem się Lucjuszowi we śnie samego Ozyrysa, powołującego go w poczet wybranych sług. Będąc włączonym do ich grona, Lucjusz pozbywa się strachu, odczuwa radość, weseli się.

W powieści Apulejusza opis przedstawiający proces przemiany Lucjusza w Złotego Osła jest oparty na strukturze rytualnej misterium z Eleusis<sup>13</sup>, stąd można

<sup>11</sup> Apulejuszowe opisy obrazów życia toczącego się wokół Lucjusza-Osła interpretować należy w aspekcie obrzędów wtajemniczeń i rytuałów inicjacyjnych, które – jak zauważa Lech Trzcionkowski – „wraz z doświadczeniem życia zawartego w darach Demeter i Dionizosa oraz odwołaniem się do doznań erotycznych, przezwyciężały strach przed śmiercią”. Cf. L. Trzcionkowski, *Misteria Demeter na terenie Attyki. Obrzędy Lykomidów we Fryji pomiędzy inicjacją a misterium*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1–4 (2001), s. 84.

<sup>12</sup> Szerzej na temat symboliki obrazów religijno-misteryjnych oraz metafizycznej interpretacji imion bogów przywoływanych w tekście *vide*: K. Kerényi, *op. cit.*, s. 100-101, 110-114, 223-224, 231-238.

<sup>13</sup> Cf. *ibidem* oraz K. Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przekł. I. Kania, Kraków 2004.

w nim z łatwością wskazać elementy narracji mitu o Psyche i Erosie czy mitu o Persefonie i Hadesie. Choć w ujęciu Apulejusza funkcję przewodnika inicjacji spełnia najpierw Sokrates, a później kapłan, odmiennie niż w micie o Psyche, gdzie rola ta przypisana jest Erosowi / Amorowi, to podobieństwa między tymi narracjami, takie jak: przemiana, pobyt w podziemiach, zanurzenie się w sen czy odrodzenie przez symboliczną śmierć, są oczywiste. Różnic jest jednak o wiele więcej i są one na tyle istotne, że wpływają na ogląd całości utworu oraz jego wymowę. O ile synkretyzm wizji Apulejusza, obrazującej archaiczną tradycję i kulturę grecką, we fragmentach również egipską i rzymską, z perspektywy II w. n.e., jest dość oczywisty, to wyłaniające się na jej tle przesłanie, już nie. Zwraca na to uwagę m.in. tłumacz dzieła Erwina Jędrkiewicza, który w Przedmowie do publikacji stwierdza:

Podniosły koniec utworu skłania czytelnika do poszukiwania alegorycznego sensu całych *Metamorfóz*. Może każdy z nas jest głupim i lubieżnym osłem, dopóki poznanie tajemnic filozofii i religii oraz cnotliwe życie nie uczyni go godnym miana człowieka i nie zapewni mu nieśmiertelności?

Zwróćmy jednak uwagę na to, że pełne powagi obrzędy ku czci egipskich bóstw są w *Metamorfozach* lustrzanym odbiciem święta Śmiechu, w którym w dość niemiłej roli uczestniczy Lucjusz tuż przed swoją przemianą w osła. To święto, o którym nie ma mowy w noweli greckiej [chodzi tu o pierwowzór, na którym prawdopodobnie opierał się Apulejusz – *Lucjusza czyli osła* Lukiana], wprowadził zapewne Apulejusz do utworu jako sygnał dla czytelnika, że nie powinien brać treści *Metamorfóz* zbyt poważnie<sup>14</sup>.

Z komentarzy Jędrkiewicza wynika, że Apulejusz zbudował narrację swojego utworu na zasadzie szkatułkowej. Topos metamorfozy, ale też historia Psyche i Erosa oraz sam proces wtajemniczenia, przedstawione zostały na tle święta Śmiechu – „Świata na opak”, stąd ich przesłanie metafizyczne funkcjonuje w powieści na zasadzie kontrastu wobec krytycznej wizji współczesnej Apulejuszowi kultury. Za taką interpretacją świadczą również, wpisane w narrację *Metamorfóz albo Złotego Osła*, motywy: czary oraz przemiana ascezy w korzyści materialne (Lucjusz uświadamia sobie, że wtajemniczenie w misteria poprawiło jego status zawodowo-majątkowy). Czy zatem Apulejusz wystawia Lucjusza (czytelnika), poszukującego tajemnicy życia, na próbę naiwności i, ukazując ironiczny obraz świata, wyraża jedynie typowe dla II w. ne. synkretyczno-konformistyczne przesłanie filozoficzne? Czy jego wizja kultury jest raczej przestrożą i zarazem przesłaniem, wskazującym na wyczerpywalność treści kultury na tle metamorfóz życia i niezmienności idei? Z pewnością trudno tu wskazać drogę interpretacji, bowiem na poziomie narracji święto Śmiechu może tworzyć ramę kompozycyjną dla następujących po nim treści, jednak na poziomie postaci i jej pamięci, wydarzenia przeszłe są mniej istotne niż te, które po nich następują. Dynamiką akcji rządzą więc przeciwstawne faktory, kreujące sensy kolejnych zdarzeń tak, że można je postrzegać przeciwstawnie.

<sup>14</sup> E. Jędrkiewicz, *Przedmowa* [do:] Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, Warszawa 1998, s. 8.



### **Metamorfozy Apulejusza w ujęciu Włodzimierza Staniewskiego**

W opinii Staniewskiego:

W obrazach metamorfozy mamy do czynienia z ideą rozwoju. Ale nie liniowego a skokowego. [...] Przed Owidiuszem rozumienie metamorfozy (przemiany) miało charakter kosmogoniczny. Zmiany następowały po sobie cyklicznie. Dojrzewały. Od Apulejusza metamorfoza jest formą cudu. Jakby się wybierało **poszczególne efektowne przypadki** i układało w szereg pozbawiony jedności lub raczej – budujący nowy model, w którym wszystko wiąże się ze wszystkim, ale na poziomie... (rozwój skokowy, pętlowy). Czas, na którego konstrukcję składały się wielkie bloki kosmogonicznego porządku z mnóstwem stałych uzależnień – rozpadł się. [...] Potrzeba pokazania gwałtownej przemiany każe przedstawić życie człowieka, czy opowieść o losach jako złożoną z kryzysowych momentów. Ja bym powiedział: z sytuacji granicznych, z torsji i retorsji. Takie ujęcie kondycji ludzkiej doprowadzono dziś do patologii<sup>15</sup>.

Zgodnie ze sposobem ujęcia przez Staniewskiego toposu metamorfozy jego spektakl opowiada historię Lucjusza według zasady skokowego rozwoju. Historia bohatera przedstawiona jest tak, jak u Apulejusza, z perspektywy podmiotowej, jednak, konstruując jej narrację, odwołano się do szerszego niż w oryginale kontekstu kulturowego, który w *Metamorfozach* „Gardzieniec” buduje tło kontekstualne historii Lucjusza. Poza odniesieniami do kultów misteryjnych, platonizmu i neoplatonizmu, Staniewski wprowadził do spektaklu treści tradycji wczesnochrześcijańskiej i chrześcijańskiej, radykalnie rekonfigurując tym samym horyzont czasowy, wpisany w utwór Apulejusza. Poszerzając ten horyzont, Staniewski uzyskał nową perspektywę oglądu punktów granicznych, wyznaczających kierunki kształtowania się etosu kulturowego Europy, w tym praktyk partycypacji w porządku *sacrum*. Wspomniana przez Staniewskiego zasada skokowego rozwoju, będąca w pewnym sensie nawiązaniem do zobiektywizowanej teorii prawidłowości przemian, na wzór myśli Thomasa S. Kuhna, dotyka jedynie formalnego aspektu spektaklu. Natomiast refleksja, wskazująca na kolejne etapy kulturowej redukcji sensu toposu metamorfozy, jako medium poznania, doświadczania porządku kosmogonicznego czy wspólnotowego, odsyła do interpretacji właściwej. Przekaz Apulejusza stanowi w niej pierwowzór sytuacji granicznej kultury europejskiej, jednak na tyle modelowy, w sensie przenikania się treści religijnych, filozoficznych oraz opisu relacji między jednostką a społecznością, by potraktować go jako paradygmatyczny również dla czasów współczesnych.

Za punkt wyjścia, ale też ognisko akcji spektaklu Staniewski wybrał sytuację uczty, nawiązująca do końca Księgi II podania Apulejusza, gdzie jest ona przedstawiona jako element święta Śmiechu. Sama biesiada, jak i towarzyszące jej, pełne nagłych przemian zdarzenia, których Lucjusz był protagonistą, w spektaklu

---

<sup>15</sup> W. Staniewski, *Zapiski do zajęć ze studentami w Katedrze Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W ramach przygotowań do spektaklu „Metamorfozy”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1–4 (2001), s. 37.

zastąpiono wizjami i doświadczeniami, doznawanymi przez niego pod postacią osła. Staniewski przekształcił zatem diachroniczny porządek akcji powieści Apulejusza w porządek synchroniczny, symbolicznie łącząc ład kosmogoniczny z przeciwstawionym mu ładem społecznym.

Spektakl rozpoczyna prolog, w którym aktorzy przedstawiają się jako członkowie „Rodziny Platońskiej”, a teatr – swoje życie – określają jako to, „co uroczyste, wesołe, świąteczne, wyższe, niebieskie”<sup>16</sup>. Metateatralna z zasady funkcja prologu i w tym przypadku polega na syntetycznym przekazaniu widzowi obrazu rzeczywistości, do której spektakl – działanie aktorów – odwołuje się w warstwie narracyjnej i aksjologicznej. W *Metamorfozach* chodzi o kwestie metafizyczne, odkrywanie prawdy, zgłębianie tego, co tajemne, docieranie do zasady rzeczywistości, ale też, co ujawniają kolejne sceny spektaklu, o zawłaszczanie sfery duchowej i wartości kultury przez represyjny wobec jednostki porządek społeczny. Następująca po śpiewnym Prologu recytacja fragmentów Platońskiego *Fajdrosa* przywołuje na scenę postać Sokratesa, głównego protagonisty dialogów o miłości, pięknie i czystości duchowej. Zarówno postać Sokratesa, jak i przekazywane w dialogach treści filozoficzne, w naturalny sposób łączą się z fabułą *Metamorfoz*, gdzie w Księdze I ma miejsce spotkanie Lucjusza z Sokratesem. Treści dialogów otwierają też perspektywę interpretacyjną wprowadzonego nieco później wątku miłości Psyche i Erosa. Lucjusz przystępuje do inicjacji i wtajemniczenia, przez które przeprowadza go Dionizos, będący tu także celebrantem biesiady. Zewnętrznie przemieniony w osła, po tym, jak Pamfilia przemienia się w Sowę, Lucjusz jest przygotowany na przemianę wewnętrzną, doznaje wizji tańca Dionizosa z fallusem i tańca Chrystusa na krzyżu, a po niej, także wizji tańca Psyche. Mimo czytelnych oznak dziejącej się tu i teraz inicjacji, Lucjusza-osła wewnętrznie niewiele łączy z adeptem wtajemniczenia. Jest on tak przytłoczony i ograniczony nową cielesnością, że – jak się zdaje – nie pamięta o swojej właściwej postaci.

Jak wspomina Tomasz Rodowicz: „Włodek pracował również ze mną wiele godzin nad sztuką pojawiania się i znikania – wielokrotnym wchodzeniem i wychodzeniem z sali za każdym razem z innym rodzajem zagubienia, niepewności i zażenowania. Stało się to motywem przewodnim tej postaci ni to człowieka, ni to zwierzęcia, obcego i napiętnowanego. W spektaklu widać z tego tylko »nie chcę«, które zrezygnowany po kolejnej próbie wykrzyknąłem”<sup>17</sup>. Aktorskie bycie w sytuacji poprzez stopienie się z rytmem definiującym jej żywotny impuls buduje dystans między aktorem a „postacią”, który jest rozpoznawalny także we wszystkich pozostałych wykonaniach. Dystans wobec postaci aktorzy podkreślają również wtrąceniami, informującymi o tym, z jakiego dzieła i z którego wieku pochodzi śpiewany zgodnie z antycznymi zapisami nutowymi odnośny fragment tekstu. Wskazówkami, przybliżającymi widzowi specyfikę materii zdarzeń oraz

<sup>16</sup> „My rodzina platońska żyjemy w tym, co jest uroczyste, wesołe, świąteczne, wyższe, niebieskie”.

<sup>17</sup> T. Rodowicz, „*Onou Orchesis*” – *Taniec Osła. O pracy nad Metamorfozami*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1–4 (2001), s. 46.

sensy, z jakimi obcuje, są też reprezentacje ikoniczne, szczególnie silnie nacechowane przekazem w czasie wykonywania tańca Dionizosa / Chrystusa i przemiany Pamfilii w Sowę. Postać Lucjusza-osła, jako jedyna zindywidualizowana, obdarzona rozpoznawalnymi atrybutami, udziela widzom perspektywy postrzegania akcji niejako od wewnątrz. Lucjusz-osioł pełni rolę pośrednika / medium, umożliwiającego przyglądanie się zdarzeniom tajemnym, ukrytym. Przywilej bycia zwierzęciem czyni go jakby niewidzialnym, przezroczystym, biernym świadkiem misterium metamorfozy, tu *mysterium mundi*. Wywołanie wizji odbywa się stopniowo, przebiega zgodnie z techniką majeutyki, jakby przygotowywało widza do epifanii wezwanego na początku spektaklu Basileusa: „Jego bóg to Platoński Basileus – przyczyna wszechświata; – ojciec dusz, – źródło bez rodzenia; – niewielu myślicielom dostępny”. Porządek wtajemniczenia dopełnia się, jednak Lucjusz nie odzyskuje dawnej postaci (nie chce jej odzyskać?). Pozostaje Osłem jako wtajemniczony, odrodzony. Jest tym, kto pokonał strach przez śmiercią, Złotym Osłem, znakiem Apolla Zwycięzcy (*Killaios*). Ceną za wtajemniczenie jest jednak izolacja społeczna i poczucie obcości, ale też świadomość wyboru i możliwości wyrażenia sprzeciwu wobec metamorfoz fałszywych.

Wysokie i wzniosłe loty myśli, porywy duszy, oczarowanie, zdziwienie, doświadczenie ekstazy i zarazem obcości, objawianie się niepojętych treści – to wrażenia kojarzone w spektaklu z punktami – obrazami, przenoszącymi, jakby na podobieństwo odbić echa czy sytuacji błędzenia w mroku, ślady wędrówki poprzez czasy i przestrzenie, pytania o to: „Kim jest mój bóg, w którego wierzę?”. U Apulejusza wielość przywoływanych reprezentacji oraz imion bogów przekazuje hellenistyczną wizję epifanii, u Staniewskiego pytanie to wybrzmiewa jakby retoryczne, obco, prowokująco, podkreśla dystans kulturowy między teraźniejszością a czasami, w których ludzie to pytanie sobie stawiali.

#### **Metamorfozy – sekwencje narracyjne<sup>18</sup>:**

1. Rodzina Platońska.
2. Pieśń *Lytaneo Sigato*, najwcześniejszy hymn chrześcijański, Papirus Oxyrhincus.
3. Dialog filozofów – fragmenty *Fajdrosa* Platona.
4. Pieśń *Hoson Zes*, 2 w. n.e.
5. Pieśń *All' O Phiobe*, Limenios, 2 w. p.n.e., fragment II hymnu delfickiego.
6. Pieśń *Asklepion Aisomen*, 3 w. n.e., inskrypcja z Epidauros.
7. Pieśń *O Bacchou*, 2 w. p.n.e., fragmenty I i II hymnu delfickiego.
8. Pieśń *All' O Phiobe*, Limenios.
9. Pieśń *Przyjdź Dziecię*, oparty na Papirusie Oxyrhincus.

<sup>18</sup> Archiwum OTP Gardzienice.

10. *Met Emoisi z Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa.
11. Pieśń *Aeide Mousa*, anonim.
12. *Kaliopeia*, Mesomedes, 2 w. n.e., Inwokacja do Muz, Kaliope i Apolla.
13. Pieśń *Melipnoon*, Limenios, fragment II hymnu delfickiego.
14. Pieśń *Attis Megalopolis*, Athenajos, 2 w. p.n.e., fragment I hymnu delfickiego.
15. *Hysteria Psyche*.
16. Pieśń *Parnasian*, Limenios, fragment II hymnu delfickiego.
17. Pieśń Howarda Brentona, *You are broken (Nadchodzi śmierć)*.
18. Inkantacja *Euoi Bakhai*, 4 w. n.e., ku czci Dionizosa.
19. Fragmenty XI księgi *Metamorfoz* Apulejusza.
20. Pieśń *Chrysea Phorminx*, hymn Pindara, 5 w. p.n.e.  
 „Chwalimy Cię o Złota Liro Apolla  
 O włosach ciemnych jak fiolet  
 Własności Muz, rytm, świętość, początek, piękno”.

Przekazanie współczesnym widzom refleksji tak złożonej pod względem treści, tropów kulturowych czy wątków narracyjnych w sposób wiarygodny i na tyle przemyślany, by spektakl nie tylko stanowił istotny element dyskursu kulturowego, ale był też swoistym głosem przestrogi, to ważne cechy spektaklu „Gardzienic”. O jego aktualności stanowi zdolność do krytycznego ujęcia współczesności, wyrażonej w pytaniu o to, co dziś robimy z wiedzą o człowieku i świecie przekazaną przez tradycje kulturowe i filozofów? Staniewski stawia je niezwykle odpowiedzialnie, budując spektakl w oparciu o język archaiczny i pełen sensów symbolicznych, pozostaje wierny nie tylko przekazowi tekstu Apulejusza, ale i subtelnej naturze rzeczywistości, z której czerpał. Fakt, iż praca aktorów, ekstremalnie zaangażowana i wyczerpująca, oscylująca momentami na granicy transu i zapomnienia, stale skierowana jest ku widzom, nie nim samym, sprawia, że spektakl nie zamyka się w hermetycznej, niedostępnej strukturze wyobcowanego rytuału, przeciwnie, angażuje wyobraźnię i zapładnia myśli oglądających. Dialektyczna figura Lucjusz-osioł, jak krzywe zwierciadło postawione przed publicznością, zgodnie z przesłaniem „Gardzienic”, oddziela w zmieniających się odbiciach mądrość od mitów.

- I spraw, iżbym się cieszył wśród pięknych ludzi
- Jeszcze większym niż dotychczas uznaniem
- Jeśli zaś powiedzieliśmy coś niemiłego
- Spraw abyśmy zaprzestali tego rodzaju mitów
- I zwrócili się ku umiłowaniu mądrości
- Zgodnie z zasadami filozofii Erosie!<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> W. Witwicki, *Objaśnienia dialogu. Treść i rozbiór*; [w:] Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 176; za: T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków 2013, s. 216.