

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA  
UNIwersytet Warszawski, Warszawa

*MOŻE TAM KIEDY BOGA DIONIZOSA WZYWANO...*  
WYPRAWY ARTYSTYCZNO-BADAWCZE NA BAŁKANY  
POLSKICH TEATRÓW POSZUKUJĄCYCH

Teatr w drodze

Istnieje we współczesnym teatrze nurt, który pod wieloma względami przypomina pewne osobliwe stowarzyszenie opisane przez Jorge Luisa Borgesa w opowiadaniu *Sekta Feniksa*. Można by ów nurt nazwać dla potrzeb niniejszego studium *teatrem w drodze*. Ma on, podobnie jak bractwo ze wspomnianej opowieści literackiej, charakter w pełni nieformalny – o jego istnieniu stanowi nie akt założycielski, ale inspirujący splot indywidualnych biografii, ideowe pokrewieństwo twórców, wspólnie wyznawany i praktykowany *ethos* pracy artystycznej. Czynnikiem, który spaja ten ruch teatralny, jest także określona geografia duchowa, swoista mapa miejsc i szlaków nasyconych szczególnym znaczeniem, związanym przede wszystkim z ich etnograficzną specyfiką. Wyznaczają ją rozsiane po świecie enklawy kultur tradycyjnych – miejsca, gdzie wciąż jeszcze rozbrzmiewa archaiczna pieśń, gdzie z obrzędu nadal rodzi się teatr. Jeden z tych teatralnych szlaków, na którym można spotkać nosicieli dawnych tradycji, prowadzi na południe Europy, na Bałkany.

Pośród polskich zespołów, które obrały ten region za obszar artystycznych eksploracji, wymienić należy przede wszystkim: Teatr Wiejski „Węgajty”, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” oraz wrocławski Teatr „Pieśń Kozła”. Wszystkie wymienione tu grupy, jakkolwiek powstały w różnym czasie, wyrastają z impulsu kontrkultury, która to w sposób reformatorski wyznaczyła kierunki poszukiwań nowego języka teatru, niekonwencjonalnych

przestrzeni jego funkcjonowania, nowych, opartych na autentyzmie przeżycia artystycznego, jakości w relacjach z widzem. Wspomniane zespoły reprezentują zatem nurt teatru poszukującego, nazwanego swego czasu przez Eugenia Barbę „trzecim teatrem”<sup>1</sup>. Spośród wielu równoprawnych, choć nie zawsze równoznacznych określeń, takich jak teatr alternatywny, eksperymentalny, osobny czy poszukujący wreszcie<sup>2</sup>, odwołuję się do tego ostatniego nie tylko dlatego, iż oznacza otwarcie, procesualność, ale także z uwagi na, by tak rzec, geograficzne okoliczności jego zaistnienia w słowniku teatralnym. Warto bowiem przypomnieć, iż zostało ono sformułowane przez Eugenia Barbę właśnie na Bałkanach – w Belgradzie w 1976 roku, podczas dziesiątej edycji międzynarodowego festiwalu BITEF, która odbyła się pod hasłem *Teatar nacija* (*Teatr narodów*)<sup>3</sup>.

Rysem wspólnym grup zaliczonych przez twórcę Odin Teatret do nurtu „trzeciego teatru” jest to, iż scena, praca nad spektaklem i kunsztem aktora stanowią dla nich narzędzie działania w obszarze odmiennych niż własna kultura, środek poszukiwania i definiowania indywidualnej oraz grupowej tożsamości, a ponadto sposób ożywiania wspólnot lokalnych<sup>4</sup>. Drogę realizacji powyższych celów od początków formowania się pierwszych projektów i grup spod znaku „trzeciego teatru” stanowi wyprawa artystyczno-badawcza. Trajektoria tych wędrówek wiedzie ku obszarom żywych kultur tradycyjnych usytuowanych na wszystkich kontynentach, wyposażenia teoretyczno-badawczego dostarcza antropologia kulturowa, to ona określa przeznaczenie i charakter podejmowanych w terenie aktywności artystycznych, w pewnym stopniu je dyscyplinuje, a na pewno profiluje postawę aktora, reżysera, twórcy.

Na gruncie polskim idea wyprawy artystycznej traktowanej jako swoista misja kulturowa sięga działalności Teatru „Reduta” Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, teatru, który w okresie międzywojennym, od 1924 do 1939 roku (a od 1929 roku wyłącznie) z repertuarem najwyższej próby, tak klasycznym, jak i współczesnym, objeżdżał miasta, miasteczka, wsie położone w różnych prowincjonalnych rejonach Polski, a przede wszystkim na kresach wschodnich. Pod względem ideowym redutowe wędrówki nawiązywały do

<sup>1</sup> *Bez oklasków można żyć* [zapis dyskusji], „Dialog” 1994, nr 1, s. 120-130.

<sup>2</sup> Por. M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002.

<sup>3</sup> P. Volk, *Bitef (i pozorište)*, Beograd 2003, s. 204-207, 290.

<sup>4</sup> Leszek Kolankiewicz, biorąc pod uwagę złożoną naturę poszukiwań artystyczno-kulturowych, nazwał nurt ów „teatrem zarażonym etnologią”. L. Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 13-22.

rozwijającego się w tym okresie społecznego ruchu regionalistycznego (spod patronatu Aleksandra Patkowskiego), którego gorącym orędownikiem był Limanowski. Ruch ten zakładał kulturową i kulturalną integrację obszarów peryferyjnych, pogranicznych, zróżnicowanych etnicznie z ziemią centralnej Polski, przy jednoczesnym zachowaniu cech lokalnych, stanowiących o duchowej mocy i bogactwie tych ziem. Wynika z tego, że nie mniej od artystycznego ważny dla Redutowców był społeczny wymiar ich przedsięwzięcia. Spektakle wystawiane podczas objazdów były traktowane jako rodzaj patriotycznej lekcji, jako sposób upowszechniania literatury i sztuki teatru najwyższej miary, nierzadko stawały się dla miejscowej ludności prawdziwym świętem, a także znacząco oddziaływały na ruch amatorskiego teatru na wsi. Aktywny uczestnik wypraw reutowych, Leon Schiller mówił wprost o wpisanym w nie programie „uduchowienia Polski”.

Reduta, realizująca formułę studia teatralnego, także w tym heroicznym, objazdowym wariacie działalności stanowiła swoiste obwoźne laboratorium rzemiosła aktorskiego, doskonałego przez członków zespołu w trudnych warunkach, stanowiących prawdziwe egzystencjalne wyzwanie. W zamyśle twórców Reduty sens tej wędrownej szkoły zasadzał się na potraktowaniu podróży jako doświadczenia inicjacyjnego, wprowadzającego w sztukę teatru opartą na pracy zespołowej, podporządkowanej etosowi wspólnoty twórczej. Trudy wędrowni, wyrzeczenia, niewygody stawały się nie tylko próbą charakterów, z pełną świadomością twórców Reduty były również wliczone w przebieg działania artystycznego, które to – oparte na realizacji tekstów o znaczącej wartości tak ideowej, jak i estetycznej, arcydzieł dramaturgii światowej i polskiej, „utworów wielkiego natchnienia”<sup>5</sup> – postrzegano w kategoriach poświęcenia i ofiary, któremu w ostatecznym, scenicznym kształcie chciano nadać rangę misterium. Kierującym Redutą wydawało się również, że wędrowny tryb funkcjonowania zespołu aktorskiego uczynić zeń może prawdziwą wspólnotę, wspólnotę myśli, czynu, ducha.

Ów w istocie swej utopijny projekt mógł zostać zrealizowany wyłącznie dzięki bezkompromisowości Juliusza Osterwy, który porzucił blichtr warszawskiej sceny i awantażę płynące z występów przed znudzoną i snobistyczną publicznością, a także dzięki wizjonerstwu Limanowskiego, który w swych tekstach nadawał idei objazdów określony duchowy i intelektualny szlif, podążając w tym zakresie śladami wielkich twórców romantycznych oraz tropem

---

<sup>5</sup> M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wybór, oprac. i wstęp Z. Osiński, Warszawa 1994, s. 135.

zakorzenionego w chrześcijaństwie ezoteryzmu<sup>6</sup>. Za sprawą tych koncepcji i ich praktycznej weryfikacji w toku prac zespołu mogła się w Reducie dokonać niepowtarzalna fuzja sztuki, nauki i religii. Owa formuła teatru oparta na połączeniu doświadczenia twórczego z elementem duchowym (pojmowanym z reguły nieortodoksyjnie, choć radykalnie), naznaczona silnym wychyleniem ku eksperymentowi, ku zdyscyplinowanej pracy laboratoryjnej, stała się drogowskazem dla wielu grup współczesnego teatru, które starają się ją realizować w ramach przeróżnych, często odległych pod względem estetycznym od Redutowych przedsięwzięć artystycznych, dostosowując do własnej wizji teatru, aktora, sceny, w odniesieniu do aktualnej rzeczywistości kulturowej i społecznej.

### Słowiańska chorea

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że nie tylko projekt „teatru w drodze”, ale także wskazanie Bałkanów jako terenu niewyczerpanej inspiracji dla działań artystycznych, jako obszaru żywego dziedzictwa Dionizosa, jest zasługą współzałożyciela Reduty, Mieczysława Limanowskiego. Odwiedził on dwukrotnie Rodopy w ramach geologicznych wyjazdów studyjnych do Bułgarii w roku 1936 i 1937. W efekcie drugiego pobytu powstał tekst, jak dowodzą liczne doń odwołania, kluczowy dla współczesnych poszukiwań etno-teatralnych, poszerzający ich geograficzny zasięg o ten właśnie obszar. Trudno bowiem o lepszą niż następujące słowa rekomendację słowiańskiego Południa:

*Chciałoby się też powiedzieć, że jest [Bułgaria] otoczona drutem i przez nowoczesnego człowieka nie niszczona. W górach bułgarskich znajdziesz szczątki, kawałeczki, okruchy dionizyjskich procesji, które dzięki temu, że mają formę, jak kwiaty przetrwały. Z wielkich obrzędów cudotwórczo ocalale fragmenty znajdziesz na Starej Płaninie i w Rodopach i cieszyć się będziesz, gdy rozpoznasz tę florę, i w wyobraźni swojej wskrzesisz świat tracki i grecki<sup>7</sup>.*

Tęsknota Limanowskiego za przenikniętym misteryjną duchowością światem Traków i Greków, za bogactwem form starożytnych rytuałów i widowisk doskonale komponowała się z przedstawionym w innym tekście tego autora, zatytułowanym *Rok polski i dusza zbiorowa*, projektem Teatru Ziemi – teatru,

<sup>6</sup> Z. Osiński *Ku teatrowi Mieczysława Limanowskiego* [w:] M. Limanowski, *Duchowość i maestia. Recenzje teatralne 1901-1940*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 11-20.

<sup>7</sup> M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, op. cit., s. 229.

który rodzić miał się z ducha pieśni ludowej, z wiejskich obrzędów dorocznych, z magicznych inkantacji. Tu po raz kolejny twórca Reduty dał wyraz idei działania teatralnego ujmowanego jako związek ze zmarłymi przodkami<sup>8</sup>, jako praktykowanie zbiorowej pamięci. Pisał Limanowski na ten temat następująco:

*Z mroków należy wywabić widma i zbudzić guślarsko stare obrzędy, zanucić dawne pieśni zbiorowe, tak aby wrócił odwieczny korowód i mogły się odzywać imiona bogów zapomnianych<sup>9</sup>.*

Warto przypomnieć, że w tym samym artykule autor wskazywał na charakterystyczną dla grup kołędniczych postać kozy czy turonia jako „arcysłowiański prototyp polskiego satyra”. Tego rodzaju uwagi nie pojawiały się w tekstach tego twórcy przypadkowo. Wspomniany wyżej, ogłoszony przez Limanowskiego w 1937 roku artykuł *Był kiedyś teatr Dionizosa...* z pewnością uznać można za jedną z tych wypowiedzi, na fundamencie których zbudowany został nowożytny, teatralny mit dionizyjski (w polskim wariantcie)<sup>10</sup>. Wystarczy dodać, że tekst ten posłużył twórcom polskiego teatru poszukującego jako drogowskaz w działaniach, mających za cel odnowienie języka teatru i powrót do pierwotnej siły przeżycia scenicznego, podobnej starożytnemu *katharsis*. Konsekwentnie powołują się na ten artykuł: dyrektor i reżyser „Gardzienic” Włodzimierz Staniewski, współpracujący z nim muzyk Maciej Rychły, nawiązują do niego także twórcy „Węgajt”. Niezmiennie od lat jest on właściwie lekturą obowiązkową w kręgu twórców polskiego teatru alternatywnego, szczególnie

<sup>8</sup> J. E. Pawelczyk, *Mieczysław Limanowski – prekursor polskich „Dziadów kulturowych”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2008 nr 1, s. 84-89.

<sup>9</sup> M. Limanowski, *Duchowość i maestria*, wybór, oprac. i wstęp Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 134.

<sup>10</sup> J. Axer, Z. Osiński Z. (red.), *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej. Rekonesans*, Warszawa 1997. W tym tomie zob. tekst Z. Osińskiego, traktujący o oddziaływaniu tradycji antycznej i zainteresowaniu starożytnymi formami misteryjnymi w Reducie Osterwy i Limanowskiego: *Wiedza o antycznych misteriach i teatrze starogreckim jako inspiracja dla teatru XX wieku. Na przykładzie Reduty i Teatru Laboratorium* (s. 99-116), z kolei o *Narodzinach tragedii z ducha muzyki F. Nietzschego jako tekście inicjującym zainteresowanie mitem Dionizosa w dwudziestowiecznym teatrze oraz współczesnych sposobach rewitalizacji prototeatralnego kultu dionizyjskiego na gruncie artystycznych działań Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” oraz w ramach poszukiwań Jerzego Grotowskiego* pisze szerzej L. Kolaniewicz w studium *Prototeatralny kult Dionizosa w świetle poszukiwań twórców teatru współczesnego* (s. 25-30).

estymą cieszy się zwłaszcza wśród tych, którzy tropem „Gardzienic” wyruszyli w drogę w poszukiwaniu „nowego, naturalnego środowiska teatru”.

Utrzymany w młodopolskiej stylistyce obrazek zgromadzenia bułgarskich chłopów – trudno wszakże impresję Limanowskiego traktować jak zapis etnograficzny – określa zarówno horyzontalny, jak i wertykalny wymiar inspiracji ludowym widowiskiem obrzędowym. Sytuuje fenomen widowiska misteryjnego w określonym kontekście kulturowym i geograficznym, a także uwydatnia jego duchowy potencjał, mający oparcie w archaiczności tradycji i trwałości pamięci wiejskiej wspólnoty. Nic zatem dziwnego, że artystów uwodzi malowniczy świat bułgarskich wieśniaków, a zwłaszcza sugestia, że oto w folklorze tego rejonu Europy – dodajmy folklorze uwznioślonym przez autora na wzór romantyczny – utrwalone zostały formy o rodowodzie antycznym, prastare tradycje misteryjne, konstytuujące niejako podskórną, głęboko esencjalną tkankę miejscowego obyczaju. Omawiał je autor w kontekście odwołań do eposów Homera oraz rozpraw archeologa francuskiego Paula Foucarta o Eleusis. Wizja ludowości przedstawiona przez Limanowskiego we właściwy mu natchniony, poetycki sposób, jest tu wsparta myślą o duchowej jedności Europy, przejawiającej się w powinowactwie elementów folkloru (zwłaszcza południowosłowiańskiego) i form starożytnych, jakie znamy jedynie z zapisów, znalezisk archeologicznych i artystycznych rekonstrukcji. Myśl o takiej kulturowej koincydencji światów greckiego i słowiańskiego, rozwijana również przez innego patrona polskiego „trzeciego teatru” – Stanisława Vincenza, zaowocowała współcześnie projektami odnowienia teatru antycznego w jego wariacie misteryjnym, dionizyjskim, przy czym kluczowym dla tego procesu okazało się doświadczenie przekraczania lokalności tak teatru, jak i własnego doświadczenia kulturowego, które zostaje skonfrontowane z wartością poznawania i rozumienia innych kultur, dokonującego się za pośrednictwem działania aktorskiego, scenicznego, najogólniej rzecz ujmując, artystycznego.

Antenatami tego rodzaju przedsięwzięć poza Limanowskim i Vincenzem są dwaj filolodzy klasycyści, mistrz i uczeń: Tadeusz Zieliński i Stefan Srebrny, propagatorzy koncepcji słowiańskiego odrodzenia antyku, koncepcji, dodajmy, wywiedzionej z Ernesta Renana<sup>11</sup>. Przestrzenią owego renesansu, stanowiącego w istocie twórczą kontynuację dziedzictwa starożytności, miała stać się w ujęciu obu uczonych właśnie scena teatralna. Zarówno Zieliński, jak i Srebrny ugruntowywali w swych pracach, w ślad za Wagnerem i Nietzschem,

---

<sup>11</sup> T. Zieliński, *Listy do Stefana Srebrnego*, oprac. G. Golik-Szarawarska, Warszawa 1997, s. 146.

myślenie o scenie greckiej w kategoriach teatru muzycznego, co okazuje się bliskie wspomnianym na wstępie niniejszego tekstu polskim grupom. Przy czym sceniczna koturnowość, właściwa Wagnerowskim operom, które według Nietzschego miały przywrócić teatrowi moc dionizyjskiego rytuału, zostaje przez nie zastąpiona żywością melodii ludowej, dytyrambicznością pieśni etnicznej, dynamiką tańca i wyrazistością ludowego gestu obrzędowego.

Ta rewitalizowana przez aktorów na scenie bachiczność zyskuje jednak pewną, można by rzec, apollińską ramę, dyscyplinującą sceniczną ekspresję. Jest nią myślenie o materiale inscenizacyjnym w kategoriach etnologicznych, postrzeganie tworzywa teatralnego i aktywności aktora przez pryzmat antropologii. Tego typu postawa przejawia się zasadniczo w dwóch planach. Po pierwsze dotyczy metody działania zespołu teatralnego, które organizowane jest na zasadzie pracy terenowej antropologa, po drugie odnosi się do usystematyzowanego i metodycznego postępowania z gromadzonym materiałem etnograficznym, który w toku pracy poddany zostaje zarówno obróbce artystycznej, jak i merytorycznej analizie specjalistycznej, wręcz naukowej. Przy czym celem *field work* teatrów poszukujących są te zjawiska, nazwijmy je etnograficznymi, które posiadają określony potencjał bądź jako tradycje widowiskowe, bądź jako fenomeny protoaktorskie. Ich *via naturalis*, a także racją teatralnego istnienia w zdecydowanej większości przypadków jest muzyka.

Należy w tym miejscu także dodać, iż aktywność terenową członków grupy modeluje zasada *barteru* (pojęcie wprowadzone przez twórcę antropologii teatru, Eugenia Barbę), czyli zasada wzajemności, wymiany, dialogu. Chodzi tu o porzucenie postawy autorytarnej i autorytatywnej wobec przedmiotu badań, co jest równoznaczne z uznaniem człowieka występującego w funkcji informatora za równorzędnego w swej podmiotowości partnera spotkania. Spotkania, w wyniku którego, jak dowodnie ukazuje Kristen Hastrup, przekształceniu podlega tożsamość obu stron, co też stanowi sens głęboki tego rodzaju działania. Osobowy charakter relacji nie narusza, zdaniem artystów, procedur etnograficznych, a jedynie prowadzi do pewnego przesunięcia czy raczej przemodelowania ról. Oto aktor, nazwany przez Wacława Sobaszka aktorem-badaczem terenowym, uznaje w „informatorze” nauczyciela i gospodarza, zaś samego siebie sytuuje w pozycji ucznia i gościa, który – zgodnie z psychodynamiką tego rodzaju osobowej relacji – szkoli i doskonali daną umiejętność praktycznie i bezpośrednio, poprzez obserwację i naśladowanie. Mamy tu zatem do czynienia, używając pojęcia z teorii malarstwa ikonowego, z odwróconą perspektywą antropologiczną, w której wartość komunikacyjna jest przedkładana nad wartość poznawczą kontaktu. Puentę takiej postawy sta-

nowi idea daru, który zawsze powinien być odwzajemniony, w formie pokazu, występu aktora lub grupy.

### W stronę komedii

Tak pojmowana koncepcja daru ma za podstawę zasadę o długiej tradycji społecznej i obrzędowej, zasadę praktykowaną choćby przez kolędników. Fenomen ów opisał np. Mircea Eliade, dla którego europejski bożonarodzeniowo-noworoczny krewniak japońskiego *marebito* był jednocześnie formą rytualnej personifikacji bóstwa lub zmarłego przodka, a zarazem protoplastą aktora<sup>12</sup>. To właśnie ową rytualno-mityczną strukturę gościa Teatr Wiejski „Węgajty” uczynił elementem organizującym spektakl, a dokładniej rzecz ujmując, kolędniczy „spektakl domowy”, z którym aktorzy – wzorem tradycyjnych grup zapustnych – w okresie noworocznym regularnie od lat wędrują po wsiach. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem otwartym, które rozbudowywane i weryfikowane jest w toku warsztatów, a którego dynamikę określa sytuacja obrzędowa, stanowiąca dlań naturalną ramę. Praktyka kolędnicza artystów Teatru „Węgajty” ma patrona w osobie Stanisława Vincenza, twórcy poetyckiego obrazu huculskiej kolędy, wpisanej w koncepcję *starowieku* i motywowanej dialogowym stosunkiem do przeszłości i dziedzictwa kultury ludowej. Za przewodnik w pracach nad rekonstrukcją widowiska posłużyła również praca rumuńskiego etnologa, Piotra Caramana pt. *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów* (Kraków 1993). Praktycznym dopełnieniem tych lektur stała się w 1997 roku wyprawa „Węgajt” do Macedonii, do położonej nad Jeziorem Ochrydzkim wsi Vevčani, w której co rok w dniu św. Wasyla odbywa się festiwal, gromadzący lokalne i zagraniczne grupy zapustne. Udział węgajckich artystów w macedońskim karnawale zainspirował podjętą przez grupę pracę nad tradycyjną maską zapustną, a także stał się punktem wyjścia dla refleksji nad bachicznym aspektem zimowych obrzędów, zorganizowanych wokół działań i pieśni o proweniencji magicznej. Zaklinanie płodności i urodzaju stanowi wszakże treść tradycyjnych kolęd ludowych. To uzasadnia, zdaniem Caramana, obsceniczny charakter tego rodzaju pieśni, tłumaczy zawarte w nich sprośności i rubaszny język. Równocześnie czyni je podobnymi do starożytnych pieśni fallicznych, wykonywanych podczas procesji ku czci Dionizosa, które Arystoteles uznał za źródło komedii. Analogiczną myśl o komedii jako pochodnej greckich uroczystości związanych z przypadającymi na początek zimy Dionizjami Wiejskimi

<sup>12</sup> M. Eliade, *Marebito rytuał i teatr*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4, s. 3.



znajdujemy u innych autorów klasycznych – odnotowuje ją Donat, powtarza Horacy. Nic więc dziwnego, że twórcy Teatru Wiejskiego „Węgajty” opatrzyli swój kolędniczy *fieldwork project* mottem: „Nie lubiani w mieście, chodzili od wioski do wioski...”, zaczerpniętym z *Poetyki*, a dotyczącym starożytnych komediantów przemierzających Peloponez. Odwołując się do zaproponowanej przez Stagirytę etymologii terminu *komedia*, wyprowadzanej z greckiego *χάτη χῶμας*, oznaczającego chodzenie od wioski do wioski z pieśnią, z widowiskiem<sup>13</sup>, znalazły „Węgajty” mityczną, a zarazem mitologizującą ich działanie motywację dla formuły teatru wiejskiego i wędrownego zarazem, która to stała się dla osiadłej na warmińskiej wsi grupy mottem wyborów tyleż estetycznych i szerszej artystycznych, co egzystencjalnych.

W wysiłku docierania do pierwotnego żywiołu komicznego twórcy Teatru Wiejskiego sięgają także do ludowych form karnawałowych – o żywym wciąż bogactwie ich repertuaru można się przekonać na podstawie dokumentacji z macedońskiego festiwalu *vasiličaróv*, prezentowanej w „Węgajtach” podczas tematycznych sympozjów. Zapusty, ów doroczny egzorcyzm, ujawniają, podobnie jak tradycyjne zwyczaje kolędnicze, komediowy potencjał w postaci źródłowej, można rzec, nierozcieńczonej, archetypowej. Traktowane są jednocześnie jak naturalne laboratorium działań scenicznych, pozwalające wzbogacić repertuar środków ekspresji scenicznej, w którym doskonale odnaleźć się może amator-uczestnik organizowanego przez zespół warsztatu kolędniczego<sup>14</sup>.

Innym elementem, równie żywotnym w kulturze ludowej Bałkanów, co wspomniane wyżej obyczaje widowiskowe, jest tradycja gawędziarstwa. Ustna narracja, żywa opowieść, gawęda stanowi – obok pieśni etnicznej i melodii wykonywanej na instrumentach – strukturalną osnowę działań scenicznych w spektaklach teatralnych Węgajt<sup>15</sup>, jest czynnikiem porządkującym fabułę i jej rytm, określa formę i miejsce gestu aktora, ale nade wszystko wymaga specyficznego podejścia do słowa, wzorowanego na tradycyjnej sztuce opowiadania. Podczas wypraw aktorów Węgajt – Katarzyny Bartoszewicz, Joanny Wichowskiej i Grzegorza Podbiegłowskiego – do Macedonii oraz do

<sup>13</sup> Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, Warszawa 1988, s. 319.

<sup>14</sup> Kolędowanie oraz towarzyszące mu warsztaty „Węgajty” organizują od 1989 roku.

<sup>15</sup> To z pozoru tautologiczne określenie zostało użyte w niniejszym opracowaniu z rozmysłem – dla odróżnienia przedstawień przeznaczonych do prezentacji na scenie od ‘spektaklu domowego’, który jest pomyślany jako swoista rewitalizacja tradycji polegająca na realizacji scenariusza widowiska obrzędowego w jego naturalnych warunkach, co bywa nazywane przez komentatorów poczyną Węgajt mianem ‘wskrzeszania tradycji’.

Była aktorka Węgajt, Joanna Wichowska jest także autorką opisu tradycyjnych zapustów w Vevčani: *Karnawał ma się dobrze*, „(op.cit.)“ 2003, nr 1 (8), s. 2.

wołoskich enklaw w Serbii okazało się, iż w jej doskonaleniu dopomóc mogą słowiańscy mistrzowie z bałkańskich wsi, dlatego też twórcom nie tylko zależało na tym, by wzorem folklorystów zbierać dawne historie, ale także, by w bezpośrednim kontakcie uczyć się gawędziarskiego rzemiosła, a następnie umiejętności te przetransponowywać w materię spektaklu. To spotkanie z autentyczną, żywą opowieścią usną uświadamia, iż ona także ma charakter widowiskowy, performatywny – jest rodzajem pierwotnego monodramu i jako taka wzbogacać może metody aktorskie, a nawet stanowić alternatywę dla konwencjonalnych, szkolnych technik pracy nad rolą, co pozwala patrzeć na przedsięwzięcia sceniczne Węgajt jako na propozycję odnowienia warsztatu aktora poprzez twórcze wykorzystanie form protoaktorskich i rozszerzenie spektrum jego działania poza aktywności czysto estetyczne.

### Szlakiem misteriów

Intuicje Mieczysława Limanowskiego dotyczące kultury ludowej Bułgarii, a także szerzej – Bałkanów jako przestrzeni duchowej kultywującej pamięć, przechowującej refleksy archaicznych form misteryjnych spod znaku Orfeusza i Dionizosa, najpełniej i bezpośrednio rozwija w swych przedsięwzięciach artystyczno-badawczych Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Geograficzny szlak wiodący ku żywej pamięci starożytności prowadzi zespół przez Grecję, Bułgarię, Macedonię i Albanie. O krajach tych Maciej Rychły – współpracujący z Gardzienicami przy rekonstrukcjach i adaptacji scenicznej antycznych hymnów (dionizyjskich dytyrambów i apollinijskich peanów) do spektakli *Metamorfozy* według Apulejusza i *Elektra* według Eurypidesa – pisze, iż znajdują się „na krańcach ziemi zaginionego antycznego świata” i dodaje całkowicie w stylu poetyckich uwzniośleń Limanowskiego, akcentując duchowy walor lokalnego krajobrazu: „Orfeusz ukrył się w lesistych ostępach Rodopów. W krainie bakchicznej słodyczy”<sup>16</sup>. Wyobrażenie Peloponezu i Bałkanów jako archipelagu społeczności i kultur-spadkobierców starożytnej przeszłości – położonych w górach wsi, oddalonych od głównych traktów komunikacyjnych i miejskich centrów – konstituuje swoistą teatralną mitologię pierwotnego świata rytuałów i widowisk jako przestrzeni doświadczeń archetypowych, granicznych, transgresyjnych. Cel Gardzienic jest dwójaki. Z jednej strony artystyczny – chodzi wszakże o wypełnienie żywą treścią i pulsującą au-

<sup>16</sup> M. Rychły, *Gardzienickie metamorfozy. Moja praca i tęsknoty*, „Krasnogruda” 1998, nr 9, s. 223.

tentyczną energią struktur konstruowanych na podstawie starożytnych tekstów, a także o budowanie warsztatu etnoaktora<sup>17</sup>. Z drugiej, ideowym kontekstem jest swoiście pojęte myślenie ekologiczne, które Zbigniew Osiński nazwał kiedyś „praktykowaniem humanistyki”<sup>18</sup>, a które w ostatnich latach działalności Ośrodka przybrało kształt określonego programu edukacji teatralnej, realizowanego pod auspicjami specjalnie do tego zadania powołanej Akademii.

Swoista teatralna archeologia praktykowana przez Gardzienice polega zatem na artystycznym odwołaniu do źródłowych form scenicznych i protoscenicznych – wśród tych ostatnich do dytyrambu, hymnów metamorficznych, muzyki eleuzyjskiej, procesyjnej, stanowiącej podstawę kultów ekstazy. Przy czym są to w zdecydowanej większości struktury muzyczne rekonstruowane na podstawie już tylko ułankowo dostępnych zapisów i niepełnych, często trudnych do zrozumienia notacji. Nie są to jednak klasyczne rewitalizacje, te bowiem, jak zauważa Maciej Rychły, pozostają podporządkowane standardowemu, obowiązującemu współcześnie słyszeniu, zredukowanemu wskutek dominacji sztucznego porządku gry fortepianowej<sup>19</sup>. W przypadku spektakli Gardzienic mamy do czynienia z eksperymentem – transpozycją uwzględniającą obok tradycyjnych wyobrażeń, podbudowanych specjalistyczną literaturą, specyfikę współczesnej wrażliwości muzycznej oraz profilowanych kulturowo fizjologicznych uwarunkowań ekspresji wokalne i fizycznej. Kluczem do antycznej wyobraźni muzycznej w związku z tym staje się przede wszystkim pieśń etniczna, ożywiający odnalezione formy etniczny/ludowy rytm i melos – obok inspiracji orientalnych istotną rolę odgrywa tu muzyczny folklor Bałkanów.

Z uwagi na przedmiot zainteresowań Teatru „Gardzienice” zmienia się wraz z upływem lat charakter wypraw etno-artystycznych zespołu. Niezmiennie jednak wędrówki te prowadzą do miejsc, w których – jak czytamy w opisie umieszczonym na stronie internetowej teatru – wydarzyć się mogą „rzeczywiste spotkania pomiędzy kulturami z pomocą mieszkańców odwiedzanych regionów”, nazywane zgromadzeniami<sup>20</sup>. Dziś także celem są światowe muzea, gdzie przechowywane są pomniki i dokumenty kultury antycznej. Owa

<sup>17</sup> *Bez oklasków można żyć*, op. cit., s. 123.

<sup>18</sup> Z. Osiński, *Gardzienice: praktykowanie humanistyki* [w:] *Parateatr II*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1982, s. 36-51.

<sup>19</sup> M. Rychły, *Gardzienickie metamorfozy. Moja praca i tęsknoty*, op. cit., s. 216-217.

<sup>20</sup> Zob. [www.gardzienice.art.pl/wyprawy2.html](http://www.gardzienice.art.pl/wyprawy2.html). Jedne z pierwszych opracowań na temat wypraw teatralnych „Gardzienic” wyszły spod pióra W. Pawluczuka, a także Z. Osińskiego; o projektach terenowych „Gardzienic” w kontekście innych przedsięwzięć tego typu na świecie pisze G. Ziółkowski w książce *Argonauci współczesnego teatru. Podróże teatralne zespołów Petera Brooka, Eugenio Barby i Włodzimierza Staniewskiego*, Łódź 1995.

modyfikacja trybu pracy ma swoje odzwierciedlenie w formie spektaklu, który z etnoatorium przekształca się w esej teatralny, podczas pokazu którego przedstawiony zostaje nie spektakl jako taki, ale etiudy fabularne i poszczególne, wybrane etapy procesu twórczego, ujmowanego przede wszystkim z perspektywy zastosowanych przy rekonstrukcjach procedur badawczych i technik scenicznych służących rewitalizacji archaicznych fenomenów. Oglądamy na scenie teatr antyczny wyobrażony, ale wyobrażony od strony prób i didaskaliów.

Zasadą organizującą te rozwiązania sceniczne jest specyficzne rozumienie muzyki i muzyczności jako jakości w istocie swej somatycznej, a więc nierozdzielnie związanej z ciałem, ruchem, fizjologią człowieka. Z perspektywy teatru kluczowy okazuje się tu fenomen „trójjedynych chorei” – owej archaicznej „śpiewogry” (jak nazywa ją Rychły), będącej organicznym zespoleniem słowa, gestu, ruchu i melodii. Przy czym hasło ‘chorea’ nie jest tu jedynie metaforą, a sama idea odległym, pozostającym domeną domysłów i kreacji, pozbawionym merytorycznych dookreśleń wzorcem postępowania. U starożytnych autorów artyści Gardzienic odnajdują konkretną wskazówkę dotyczącą języka działań scenicznych, szczególnego teatralnego alfabetu określanego mianem cheironomii, który opiera się na ściślejszej zależności między gestem i słowem wzajemnie sobie odpowiadającymi na mocy ustalonego kodu. W związku z tymi ustaleniami praca Gardzienic od czasu przygotowań spektaklu według dramatu Eurypidesa opiera się na budowaniu na podstawie dostępnej ikonografii (np. malunków na naczyniach ceramicznych z obszarów starożytnej Grecji) analogicznych struktur wokalnie-gestywnych, przy założeniu, że w ich immanentnej performatywności tkwi klucz do autentycznego ożywienia starożytnych dramatów. Miarą ich żywotności staje się oczywiście siła przeżycia teatralnego, które ma być doznaniem katartycznym, esencjalnym. Staniewski podkreśla, że tego rodzaju praca ma prowadzić ku doświadczaniu harmonii z samym sobą i światem, a jednocześnie ma służyć przekraczaniu potoczności, ma być katalizatorem transgresji<sup>21</sup>. Etnograficzne artefakty stają się zatem w Gardzienicach nie tylko budulcem spektaklów, ale także istotnym elementem treningu, osobistego warsztatu aktorskiego, rozumianego właśnie – mówiąc językiem Foucaulta – jako swoista „technika siebie”.

Zainteresowanie Południem ma w Gardzienicach dość długą historię. Na początku wiązało się z fascynacją obrzędowością i religijnością prawosławia –

---

<sup>21</sup> W. Staniewski, *Port Grecja* [wywiad przeprowadzony przez T. Kornasia], „Didaskalia” 2004, nr 61-62, s. 7-11.

w 1989 roku założyciel i dyrektor teatru, Włodzimierz Staniewski, udał się na Świętą Górę Athos i do Aten, by zgromadzony podczas tej wyprawy materiał wykorzystać w spektaklu *Carmina Burana*. Należy jednak zauważyć, że myśl o podróży artystyczno-badawczej na Bałkany doczekała się pełnej i zespołowej realizacji dopiero wraz z pojawieniem się w „Gardzienicach” w końcu lat dziewięćdziesiątych aktorów węgajckich – Grzegorza Podbiegłowskiego, Joanny Wichowskiej i Katarzyny Bartoszewicz, którzy mieli za sobą doświadczenie podróży etnograficzno-artystycznych do Macedonii i Serbii. To zainteresowanie kulturą tradycyjną Bałkanów zbiegło się w czasie z pracą nad spektaklem *Metamorfozy* według Apulejusza, a następnie przygotowaniem do wystawienia *Elektry* Eurypidesa i *Ifigenii w A*. Aktorzy oraz uczestnicy Akademii Praktyk Teatralnych organizowali rekonesanse, które miały na celu gromadzenie materiału mogącego stanowić tworzywo dla powstającego spektaklu, a także przygotowanie gruntu pod wyprawę całego zespołu. I tak w 1999 roku Elżbieta Rojek, Joanna Wichowska oraz Agata Zyglewska wyruszyły do Bułgarii, do położonych w Rodopach wsi bułgarskich i pomackich, zaś w roku 2001 miał miejsce rekonesans również w Bułgarii z udziałem Tomasza Rodowicza i Macieja Rychłego, zorganizowany w ramach projektu powołania do życia przy teatrze Orkiestry Antycznej. W lipcu 2003 roku gardzieniccy aktorzy wyruszyli „śladami antyku” do Macedonii, Serbii, Albanii i Grecji.

Plonem tych wypraw, oprócz spektakli: wspomnianych już *Metamorfoz*, *Elektry*, *Ifigenii*, a także muzycznego projektu *Hode Galatan* Orkiestry Antycznej, były także przedsięwzięcia artystyczno-edukacyjne: 7–13 sierpnia 2000 w siedzibie Ośrodka odbyła się prezentacja „rdzennej muzyki” krajów bałkańskich – występ artystów ludowych, pochodzących z Rodopów: żeńskiej grupy z bułgarskiej wsi Satowcza, wykonującej wielogłosowe pieśni obrzędowe i Nauma Strandżewa – pomackiego multiinstrumentalisty i pieśniarza, kultywującego muzulmańskie tradycje muzyczne, a także występ zespołu Slobodana Markovicia z wołoskiej wsi Slatina położonej na pograniczu serbsko-rumuńskim, który parę lat wcześniej był gościem Teatru „Węgajty”. Tym pokazom towarzyszyły oprócz warsztatów tańców, także wykłady i dyskusje poświęcone paralelom między kulturą starożytną a współczesną kulturą ludową Bałkanów<sup>22</sup>.

Na styku wiedzy (opartej na rzetelnej znajomości źródeł) oraz kreacji tworzy się w Gardzienicach zmitologizowana wizja Bałkanów jako obszaru kulturowo spetryfikowanego, zwróconego ku przeszłości, ku korzeniom i tra-

<sup>22</sup> [www.gardzienice.art.pl](http://www.gardzienice.art.pl), 27.04.2006.

dycji. Wyobrażenie to zyskuje jednak waloryzację jednoznacznie pozytywną, nakłada się bowiem nań romantyczny z ducha pogląd na temat ludowości, zgodnie z którym to właśnie kultura ludowa, dzięki właściwej sobie dynamice, opartej na powtarzalności, cykliczności, konserwatyzmie, posiada siłę ocalającą prastare dziedzictwo. Stąd też wśród etnograficznych artefaktów, takich jak: pieśni, melodie, tradycyjne instrumentarium, lokalne legendy, tańce korowodowe, obrzędowe formuły i gesty, można odnaleźć takie, które przybliżyć mogą współczesnego człowieka nie tylko do antycznego teatru misterii, ale także szerzej – do źródeł europejskiej kultury, do form starożytnego świata, ale tego ezoterycznego, tego „z przypisów”, marginesów i pogranicz, polemicznego wobec konstrukcji podręcznikowych, tworzonego na przekór szkolnym narracjom i przyzwyczajeniom.

### Po „znachorską muzykę i lecznicze tańce”

Skoro zatem – jak dowodzi przykład Węgajt i Gardzienic – zgodnie z intencją Mieczysława Limanowskiego muzyka staje się *via naturalis* działania teatralnego oraz przeżycia aktorskiego (jest ona wszakże, przypomina twórcę Reduty za Timaiosem z Lokris, szkołą dla aktorów, pośrednikiem w działaniu zespołowym, nośnikiem formy i kompozycji spektaklu, łącznikiem w komunikacji z widzem<sup>23</sup>), to nie dziwi atencja, z jaką twórcy współczesnych grup poszukujących odnoszą się do bałkańskiej fonosfery, a zwłaszcza do tradycyjnej, lokalnej muzyki etnicznej – pieśni, melodii, technik wokalnych oraz wykorzystywanego tu instrumentarium.

Tradycyjny śpiew może stać się w teatrze punktem wyjścia dla budowy spektaklu, elementem inscenizacji oraz, jak to już było powiedziane, osobistej techniki aktora. Tak właśnie pojęta praca nad pieśnią stanowi istotę działalności wrocławskiego Teatru „Pieśń Kozła”. Przykładem może być tu opracowane przez zespół przedstawienie *Kroniki – obyczaj lamentacyjny*, w przygotowaniu którego wykorzystano pieśni żałobne m.in. z Epiru i Macedonii Egejskiej. Spektakl w warstwie fabularnej oparty na tekście sumeryjskiego eposu o Gilgameszu, uznany został przez twórców za doskonałą okazję do postawienia pytania o rodowód pieśni, pytania na które odpowiedź – patrząc z perspektywy teatralnej – mogła być wyłącznie praktyczna. Stąd też niezwykle cenne okazało się spotkanie z żywą archaiczną pieśnią obrzędową w jej naturalnym

<sup>23</sup> M. Limanowski, *O potrzebie muzyki w „Studio”* [w:] M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1987, s. 166-168.

kontekście, eksperymentowanie z jej fakturą muzyczną i wewnętrzną dramaturgią.

Reżyser i dyrektor zespołu, Grzegorz Braal wspomina, iż podczas przygotowań spektaklu, poszukując inspiracji oraz odpowiedniego materiału etnograficznego, dotarł do położonej w centralnej części Peloponezu wsi i tam – jak relacjonował w wywiadzie dla miesięcznika „Teatr” – „spotkałem się z lamentami, które miały w sobie moc prowokowania w ludziach płaczu bez względu na to, czy tego chcieli czy nie. Ból przekazywany był głosem. Kobiety tak głęboko doświadczały cierpienia, że w pewnym momencie zaczynały lamentować wierszem. Improwizowały objawioną poezję. Był to rodzaj ekstazy mowy rytmizowanej. Co ciekawe, tę jedнокrotną improwizację pamiętają do końca życia”<sup>24</sup>. W powyższym opisie uwagę zwraca akcent położony na protoaktorski charakter lamentacji, która jest kompleksowym działaniem wokalnie-gestywnym o znaczącym ładunku energii, wyposażonym w olbrzymią siłę oddziaływania, podobną – o czym przekonuje opis Braala – przeżyciu *katharsis*. Z tego też względu polifoniczna struktura muzyczna lamentacji stała się w *Kronikach* podstawą kompozycyjną, a także posłużyła za materiał wyjściowy w pracy nad „fizjologią pieśni” – fenomenem kluczowym dla aktorów wrocławskiego teatru w procesie budowania roli, w treningu. Powracamy tu po raz kolejny do Artaudowskiej idei pieśni i, szerzej, muzyki jako zjawiska mocno zakorzonego w fizyczności, zmysłowości, w ciele – jakości rodzącej się w ruchu, geście, tańcu, jako takiej formy ekspresji, która spełnia funkcję oczyszczającą. W przedstawieniu skontaminowano pieśni lamentacyjne z pogranicza grecko-albańskiego z analogicznymi utworami z Dalekiego Wschodu, wychodząc z założenia, że tylko w ten sposób podane słowo – pozostające na pograniczu teatru i rytuału – przekazać może przesłanie starej opowieści o „nieudanej inicjacji w życie wieczne”.

Protoaktorski charakter tradycyjnych form obrzędowych wydaje się określać w sposób zasadniczy horyzont etnograficznych poszukiwań artystów „Pieśni Kozła”. Kiedy w 2002 roku Grzegorz Braal dotarł do wsi położonych w okolicy Salonik w Macedonii Egejskiej, gdzie zetknął się z obrzędem anastenariów<sup>25</sup>, kultuwowanym przez mieszkające tam rodziny, komentował go następująco: „Był to najciekawszy teatr, jaki widziałem w życiu. Z jednej stro-

<sup>24</sup> G. Braal, *Wspólny oddech* [rozmowa przeprowadzona przez A. Rembowską i J. Dobrowskiego], „Teatr” 2004, nr 9, s. 9.

<sup>25</sup> *Anastenaria* (gr., błg. *nestinaria*) – archaiczny obrzęd opętania, którego osiowym elementem jest chodzenie po rozżarzonych węglach z ikonami, praktykowany w Grecji oraz w Bułgarii, w rejonie Strandży. Obrzędowi przypisywane są właściwości lecznicze.

ny zobaczyłem autentyczne owładnięcie przez bóstwo, nadprzyrodzoną siłę. Z drugiej, ludzie doświadczający owej mocy ani na chwilę nie tracili kontaktu z rzeczywistością. Owładnięcie i zarazem świadomość struktury obrzędu, przytomność umysłu tworzą niezwykle połączenie. Urzekło mnie i zainspirowało owo czyste, genialne uzdrawiające aktorstwo. [...] Marzy mi się aktor podobny do tamtych ludzi. Człowiek o poszerzonej świadomości.”<sup>26</sup> Motyw anestezjaryjnego uniesienia został wprowadzony do kolejnego spektaklu, *Lacrimosa*, gdzie stanowi jedno z trzech głównych ogniw – obok komponenty narracyjnej, wyprowadzonej z powieści *Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego i wątku muzycznego opartego na *Requiem* Mozarta.

Obecność źródłowych obrzędowych struktur wokarno-gestycznych w tkance spektaklu nadaje widowisku quasi-rytualną formę, określa dynamikę zdarzenia teatralnego w ten sposób, że pozwala uaktywniać treści archetypowe. Oddziałuje na osobowość aktora i uruchamia w człowieku ów szczególnie potężny potencjał umożliwiający twórcze działanie i przebieg relacji z widzem na poziomie esencji. Jest zatem teatr przestrzenią poszukiwań w istocie swej metafizycznych. Poprzez eksplorację form obrzędowych twórcy chcą zbliżyć się do sakralnych korzeni sztuki, ale nie po to, by zdarzeniom rozgrywanym na scenie nadawać wymiar konfesyjny, ale po to, by odzyskać pierwotną energię, transgresyjną, katartyczną siłę aktu teatralnego, postrzeganego jako doświadczenie przede wszystkim osadzone w reakcjach somatycznych i odwołujące się do głębokich, uniwersalnych pokładów emocji. Mamy zatem do czynienia z teatrem stanowiącym alternatywę wobec współczesnego teatru dramatycznego, który Braal określa jako intelektualny, podporządkowany logocentryzmowi europejskiej kultury. W ten sposób także obrzędowa chorea staje się punktem wyjścia dla „aktorstwa zintegrowanego”, tzn. opartego na działaniu, które prowadzi do scalenia różnych poziomów istnienia człowieka – cielesnego, emocjonalnego i poziomu refleksji, scalenia stanowiącego warunek uruchomienia przemieniającej, oczyszczającej i uzdrawiającej mocy aktu teatralnego, którego podmiotem jest zarówno aktor, jak i widz.

Ten pragmatyzm dowartościowujący – obok wysiłku intelektualnego – bezpośrednio, niedyskursywne doświadczenie somatyczne przywodzi na myśl koncepcję praktykowania sztuki życia, propagowaną przez Richarda Shustermana, a polegającą na zniesieniu opozycji między estetycznym a pragmatycznym, która stanowi o redukcjonizmie nowoczesności<sup>27</sup>. Otwarcie na

<sup>26</sup> G. Braal, op. cit., s. 9-10.

<sup>27</sup> R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, red. K. Wilkowska, Kraków 2005.



doznania somatyczne w sztuce oznacza, odwołując się do terminu Merleau-Ponty'ego, poszerzenie percepcji. Tą drogą, poprzez teatr, dokonuje się rewaloryzacja pojęcia życia estetycznego, które nie jest płytko rozumianą estetyzacją doświadczeń rzeczywistości, nie jest też jednowymiarowym kultem sztuki i upodobaniem do arcyzmu. Ów szczególny modus istnienia „ja” – „ja poszerzonego” – wiązać należy z potrzebą przeżycia zorientowanego werdykalnie i z przekonaniem, iż jest ono możliwe właśnie w obszarze twórczości aktorskiej definiowanej jako działanie totalne, a więc takie, które organizuje percepcję świata, porządkuje relacje z ludźmi, a tym samym stanowi projekt w istocie swej etyczny, jest aktywnością głęboko humanistyczną, zorientowaną społecznie.

### Wędrowki „wedle ducha”

Jak pokazują powyżej omówione przykłady, teatralno-kulturowe eksploatacje obejmujące region Bałkanów dotyczą pierwotnych tradycji aktorskich i, szerzej, widowiskowych, tym samym wpisując się w nurt poszukiwań korzeni europejskiej kultury teatralnej; chodzi tu bowiem nie tylko o inspirację obejmującą wymiar estetyczny starożytnych form, ale także o ich społeczne funkcje i transkulturową wartość. Złożona, z uwagi na swe historyczne i kulturowe uwikłania, dawna rzeczywistość teatralna, aby mogła być odbierana jako żywa, musi zostać przefiltrowana przez doświadczenia współczesności, z którą powinna pozostawać w relacji, nawet jeśli miałaby ją wyłącznie negować. Sednem etno-artystycznych projektów są bowiem nie tyle historyczne, muzealne rekonstrukcje, ile konfrontacja z tradycją i jej doświadczenie. Tak pomyślane wyprawy nie byłyby możliwe, gdyby nie antropologicznie zorientowana refleksja teatralna, która doceniwszy świat widowisk Orientu – Indii, Chin, Japonii – na nowo sformułowała pytanie o ich europejski odpowiednik. Kluczem stała się grecka starożytność odczytywana poprzez kulturę ludową regionu uznanego, zgodnie z wykładnią romantyczną, za bezpośredniego sukcesora starożytnego dziedzictwa.

Postawa antropologiczna sprzyja wydobyciu pozytywnej wartości różnorodności etnicznego i kulturowego zróżnicowania Bałkanów, ujmowanego tak synchronicznie, jak i diachronicznie, a będącego, jak już zostało powiedziane, funkcją mitologii tej przestrzeni. Antropologiczne wychylenie pozwala we wciąż żywym i bezpośrednio dostępnym bogactwie form widzieć inspirację dla wzbogacania języka ekspresji scenicznej – egzystencjalne doświadczenie podróżowania powiązane zostaje z potrzebą rozwoju artystycznego, doskona-

---

lenia rzemiosła aktorskiego. Jednocześnie we wszystkich trzech opisanych tu przypadkach mamy do czynienia z praktyką, która oprócz pytań natury artystycznej stawia ważny problem kształtowania podmiotowości indywidualnej, a także kwestię sposobów istnienia i tożsamości grupy, postrzeganej przez jej uczestników jako wspólnota twórcza bądź jako wspólnota wartości, w warunkach nowoczesnego świata charakteryzującego się płynnością, polifonicznością czy wręcz kakofonicznością. W tych to zapytaniach zawiera się głęboko humanistyczny sens terenowych projektów artystycznych współczesnych teatrów poszukujących. W takim ujęciu wyprawa teatralno-badawcza okazuje się czymś więcej niż tylko niekonwencjonalnym sposobem zagospodarowania nudy, popularną „turystyką z piętnem etnicznym” (określenie Grzegorza Braala), za jej pośrednictwem bowiem tworzenie nowej formy artystycznej pozostaje nierozzerwalnie związane z ustanawianiem nowej formy kulturowej, własnego, osobnego sposobu bycia w świecie.