

Wiktor Uhlig

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych
Uniwersytet Warszawski

e-mail: wiktorromanuhlig@student.uw.edu.pl

W stronę domu. *Metamorfozy* Apulejusza z Madaury w perspektywie ekologii teatru Włodzimierza Staniewskiego*

Filologicznej analizy *Metamorfoz albo Złotego osła* Apulejusza z Madaury w języku polskim już w 1900 roku (25 lat przed wydaniem przekładu Edwina Jędrkiewicza) dokonał Maksymilian Kawczyński¹, Tadeusz Sinko zaś sporządził najobszerniejszą, jak dotąd, przedmowę do polskiego tłumaczenia prozy rzymskiego autora z II wieku². Ten sam Sinko w innym tekście skupił się na wychowawczych walorach Apulejuszowego romansu³, które z kolei po sześćdziesięciu latach w innym ujęciu wyłożył Juliusz Jundziłł⁴. Osobliwego opracowania powieści Apulejusza podjął się Włodzimierz Staniewski (założyciel i dyrektor Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”), wysta-

* Artykuł powstał w oparciu o referat pt. *Zmienny osli świat. O ekoteatralnej podróży i boskiej przyrodzie w „Metamorfozach” Apulejusza z Madaury*, wygłoszony 10 czerwca 2016 roku podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Przestrzeń w perspektywie geo- i ekopoetyki. Interpretacje” na Uniwersytecie w Białymstoku. Wybór tematu stanowi efekt doświadczeń naukowych autora w Pracowni Ekologii Teatru na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ M. Kawczyński, *Apulejusza „Metamorfozy” czyli Powieść o Złotym osle*, Kraków 1900.

² T. Sinko, *Wstęp*, w: *Apulejusz, Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. III–CXXXI.

³ T. Sinko, „*Metamorfozy*” Apulejusza jako romans wychowawczy, „*Meander*” 1953, z. 4–6, s. 176–190.

⁴ J. Jundziłł, *Metamorfoza stosunku do mężczyzn: Apulejusz o mężczyznach odpowiedzialnych za patologiczne sytuacje w rodzinie*, „*Vox Patrum*” 2014, t. 62, s. 197–212.

wiając w 1997 roku przedstawienie pt. *Metamorfozy*, które otworzyło nowy etap drogi twórczej teatru – zwrot ku eksplorowaniu kultury antycznej. Stworzył nie tyle sceniczną adaptację dzieła madaureńczyka, co tzw. „esej teatralny”, czyli

krótką rozprawkę na wybrane tematy, przedstawiane i objaśniane za pomocą słowa, ale też śpiewu i ruchu, zabarwione wszelako świadomym subiektywizmem reżysera, czego ślady są w przypadkowo zdaje się rzucanych ze sceny komentarzach i dopowiedzeniach⁵.

Eseistyczna forma przedstawienia pozwala reżyserowi płynnie przechodzić z jednych motywów, kultur i epok do kolejnych. Podobnie zresztą robił Apuleusz, co wynikało z dziedzictwa kultury hellenistycznej: będąc pisarzem rzymskim, akcję swojego dzieła umiejscawia w Grecji, natomiast szczególną rolę przyznaje bóstwom egipskim: Izydzie i Ozyrysowi (czczonym wówczas zarówno w Grecji, jak i samym Rzymie)⁶. Staniewski na plan pierwszy wysuwa wątek religijny, poszerzając hellenistyczny synkretyzm Apulejusza o motywy chrześcijańskie, dzięki czemu – jak zauważa Elżbieta Kołdrzak – „uzyskał nową perspektywę oglądu punktów granicznych, wyznaczających kierunki kształtowania się etosu kulturowego Europy, w tym praktyk partycypacji w porządku *sacrum*”⁷.

W swojej pracy artystycznej Staniewski realizuje autorską koncepcję „ekologii teatru”, która jawi się jako „dziedzina dramatyczna” – raczej propozycja twórcza niż nauka⁸. W drugiej części niniejszego artykułu, niezależnie od spektaklu „Gardzienice”, owa koncepcja posłuży za ramę teoretyczną do interpretacji utworu literackiego Apulejusza. Wcześniej zaś zostanie ukazane podobieństwo założeń ekologii teatru z pojęciami wypracowanymi na gruncie nowych ścieżek badań i praktyk literackich, takich jak oikologia i geo-poetyka.

⁵ W. Staniewski, „Gardzienice” – *praktykowanie humanistyki. Esej teatralny*, „Dialog” 2007, nr 5, s. 171.

⁶ Uważa się również, że wpływy egipskie u Apulejusza obejmują także inspiracje egipskimi opowieściami lotrzykowskimi i wyborem znienawidzonego przez Izydę osła na główną postać zwierzęcą (T. Sapota, *Magia i religia w twórczości Lucjusza Apulejusza z Madaury. Studium wpływów orientalnych w kulturze rzymskiej w drugim wieku naszej ery*, Kraków 2001, s. 218–219).

⁷ E. Kołdrzak, „Metamorfozy albo Złoty osioł” Apulejusza jako punkt wyjścia dla spektaklu „Metamorfozy” OPT „Gardzienice”, „Collectanea Philologica” 2015, t. 18, s. 119.

⁸ R. Stępień, *Typologiczna interpretacja świata. Antropologia Teatru i antropologia teatralna a ekologia teatru i ekologia teatralna. Próba nakreślenia obszarów zainteresowań i współzależności dziedzin*, „Próby” 2014, nr 2, s. 164.

Od ekologii teatru do geopoetyki – w poszukiwaniu *oĩkos*

Teatrowi „Gardzienice” od samego początku (tj. roku 1977) przyświecała myśl ekologiczna, ale w praktyce bardziej niż ochronie środowiska przyrodniczego zespół poświęcił się pracom na rzecz środowiska kulturowego, w szczególności kultury tradycyjnej, wymierającej w dobie nowoczesności i globalizacji. Za założycielski tekst ekologii teatru można uznać manifest Staniewskiego zatytułowany *Po nowe środowisko naturalne teatru* (wygłoszony w 1979 roku w Sofii na Kongresie Międzynarodowego Instytutu Teatralnego), mimo że samo określenie „ekologia teatru” w nim się nie pojawia. Do odkrycia „nowego środowiska naturalnego teatru” prowadzić miały:

opuszczenie miasta (opuszczenie nie tylko budynku teatralnego, ale i ulicy miejskiej), odwołanie się do ludzi (widzów, odbiorców) nieskażonych „rutną zachowań” ani wyuczonym, wymodelowanym sposobem odbioru i szablonową skalą ocen, wyjście w przestrzeń teatrowi nieznaną lub przezeń zaniechaną⁹.

Staniewski wraz z zespołem realizował owe założenia przede wszystkim dzięki Wyprawom¹⁰ artystyczno-badawczym na tereny wiejskie w Polsce i za granicą, gdzie zachowały się jeszcze ślady kultury tradycyjnej. Aktorzy prezentowali swoje przedstawienia, a mieszkańcy odwdzięczali się im, śpiewając lokalne pieśni, które następnie artyści wykorzystywali we własnej pracy, nazywając ten proces „naturalizacją spektaklu”. „Środowiskiem naturalnym teatru” miała być więc tradycja ludowa (z której zresztą wyrósł teatr starożytnej Grecji).

W tych praktykach przejawiała się ekologiczność „Gardzienic”, ponieważ ekologia to przede wszystkim nauka o relacjach między organizmami żywymi (w tym ludźmi) a ich środowiskiem. Mimo że ekologia wyrosła na gruncie biologii, można bez przesadnej metaforyzacji stwierdzić, że w sferze kultury środowiskiem dla ludzi są sami ludzie, stąd powołano ekologię człowieka jako dyscyplinę integrującą nauki przyrodnicze, społeczne i o Ziemi¹¹. Staniewskiemu bliska jest idea ekologii głębokiej, sformułowana przez filozofa Arne Naessa, stawiająca ludzi na równi z wszystkimi innymi formami życia na Ziemi i przesuująca punkt widzenia z człowieka na przyrodę jako wartość nadrzędną, ponieważ stanowi ona całość wzajemnie powiązanych ze sobą komponentów. Staniewski mówi:

⁹ W. Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, w: *Parateatr*, cz. 2: *Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław 1982, s. 36.

¹⁰ Taką właśnie pisownią słowa „Wyprawy” – wielką literą – posługiwali się organizatorzy.

¹¹ N. Wolański, *Ekologia człowieka na przełomie wieków*, „Przegląd Antropologiczny” 1987, z. 1–2, s. 231–237.

Rzecz więc we wzajemności. W przesunięciu akcentu z antropocentryzmu w stronę ekocentryzmu. W zadawaniu pytania o rolę życia ludzkiego jako części ekosfery. Jest życie realne [...] i „zorganizowana strategia”, nad którą panuje intencja estetyczna. Jedno i drugie jest teatrem. W hipotezie ekologicznej chodziłoby o przenikanie się obu światów, ich wzajemne dopowiadanie się i wzajemną niezbędność w celu utrzymania homeostazy między tym, co zorganizowane (widowisko) a tym, co jest żywiołem, jest w chaosie (życie)¹².

W ekologii teatru przenosi się zatem relację między biotycznymi a abiotycznymi czynnikami środowiska na związek między widowiskiem a jego źródłami obecnymi w codziennym życiu – naturalnym i spontanicznym.

Staniewski, używając określenia „ekologia teatru”, podkreśla, że znaczenie terminu wynika wprost z greckiego źródłosłowu: *oikos*, to znaczy „dom”. Píše, że ekologia teatru to innymi słowy „dom teatru”¹³. Dlatego w ostatnich latach zaczął nazywać swoją koncepcję „oikologią teatru”. Oikologia – nauka o domu – stanowi nurt refleksji na temat miejsca zamieszkania człowieka, jego relacji z nim, poszukiwania go, osvajania przestrzeni, wspólnoty, lokalności. Znaczenie rdzenia *oikos* przeniesiono tu ze sfery fizycznej do duchowej. „Dom to również zmaterializowana wiara w Boga i sens istnienia. Wiara, że oto tu jest punkt, w którym podejmuję działanie i zaczynam żyć”¹⁴. Zwraca się uwagę na dynamikę *oikos* – dom jawi się nie jako statyczne miejsce, lecz proces dochodzenia do niego, zadawania się. Indoeuropejski rdzeń tego greckiego wyrazu oznacza „osiedlanie się, wchodzenie dokądś, przybywanie, przychodzenie do domu, wchodzenie w jakiś stan”¹⁵. Zbigniew Kadłubek zauważa, że oikologia jest w pewnym sensie ekologią, ponieważ – oprócz identycznej etymologii – „troszczy się o przyrodę jako *locus* życia, źródło witalnych prądów, które biorą się z zadowolenia”¹⁶. Píše, że oikologia wiąże się z praktykowaniem postawy oikety (przeciwieństwa despoty), tzn. tego, który w domu „niczym nie zawiaduje, mieszka pokornie, (u)służnie rezyduje, zawsze tylko kwateruje, żyje na walizkach, należy tylko do wspólnoty mieszkających”¹⁷. Tak skromna postawa – podobnie jak ekologia teatru – jawi się jako alternatywa dla podejścia antropocentrycznego, ustawiającego człowieka w świecie w pozycji despoty.

¹² W. Staniewski, „Gardzienice” – praktykowanie humanistyki. Esej teatralny, s. 154.

¹³ W. Staniewski, *Po Drugiej w Nocy. Notatki*, „Konteksty” 2001, nr 1–4, s. 14.

¹⁴ Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 176.

¹⁵ Za: Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, s. 169.

¹⁶ Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, s. 176.

¹⁷ Tamże, s. 170.

Dużo wspólnych cech z ekologią teatru wykazuje geopoetyka, która, zgodnie z założeniami jej twórcy, Kennetha White'a (poety, filologa i podróżnika), łączy doktrynę z praktyką artystyczną¹⁸, a w centrum zainteresowań stawia środowisko przyrodnicze i przestrzeń geograficzną (perspektywa zwana ekocentryczną¹⁹). Z jednej strony stanowi orientację badawczą dążącą do wieloaspektowego „projektu analizowania i interpretowania interakcji (w tym także cyrkulacji) pomiędzy twórczością literacką i praktykami kulturowymi z nią związanymi a przestrzenią geograficzną”²⁰. Z drugiej strony polega na działalności twórczej uwzględniającej związkę literatury i środowiska (zielone pisanie) i aktywności na rzecz ochrony środowiska naturalnego i zwiększenia świadomości ekologicznej (zielone działanie)²¹. Bliźniaczą koncepcję ekologicznego czytania i pisania stanowi ekopoetyka, definiowana jako „uczenie się życia z innymi i godzenia się z faktem, że to właśnie rozmaici inni składają się na naszą tożsamość”²². Geopoetyka, według Kennetha White'a, wiąże się również z nomadyzmem intelektualnym, czyli przekraczaniem granic kulturowych i schematów myślowych, transgresją, uznawaniem zbieżności kultur (konwergencji) wśród niezależnych, odległych geograficznie społeczności, podróżowaniem w celu doświadczania łączności z miejscem i konfrontowania różnych dyskursów, w tym często myśli spoza zachodniego kręgu kulturowego.

Prowadzenie badań poprzez praktykę artystyczną, ekocentryzm i nomadyzm intelektualny stanowią wspólne cechy geopoetyki i ekologii teatru. Punktem wyjścia dla odnalezienia „nowego środowiska naturalnego teatru” jest poszukiwanie nowych przestrzeni – nowego *oïkos*. Przez „przestrzeń” Staniewski rozumie „obszar” wraz z tym, co – powtarzając za Michaiłem Bachtinem²³ – nazywa „wartościami jego ziemi i wartościami jego nieba”²⁴, które aktywnie uczestniczą w ludzkim życiu i fabule dzieła artystycznego. Praca przy *Metamorfozach* polegała na próbie przywrócenia teatrowi jego pierwotnej muzyczności, utraconej wskutek upływu lat, który przetrwały jedynie słowa. Staniewski pisze:

¹⁸ K. White, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014.

¹⁹ A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014, s. 45.

²⁰ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 92.

²¹ A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, s. 31–32.

²² J. Fiedorczyk, G. Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji = Eco-poética: una defensa ecológica de la poesía = Eco-poetics: an ecological "defense of poetry"*, Warszawa 2015, s. 89.

²³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

²⁴ W. Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, s. 37.

Tu, w tej pracy, pierwszy raz zmieniliśmy naszą filozofię i nie od żywych ludzi nauczyliśmy się muzyki, a od kamieni. Od żywych kamieni. Bo tej antycznej muzyki Grecji [...] ślady pozostały (w wielu przypadkach) tylko wyryte na kamieniach²⁵.

Miało to jednak na celu nie odtworzenie antycznej muzyki, lecz kreację na podstawie ocalałych fragmentów (czego podjął się kompozytor Maciej Rychły). Jeszcze przed zwrotem ku antykowi Staniewski sprzeciwiał się „magnetofonowemu odtwarzaniu wzorców muzyki rdzennej i wszelkich innych aspektów kultury tradycyjnej”, kierując się zasadą „utożsam się i przetwórz”²⁶. Dlatego mówi o „nowym” środowisku naturalnym teatru. Staniewski uprawia także nomadyzm intelektualny. Kiedy udał się do Indii, stwierdził, że chciał znaleźć tam teatr starożytnej Grecji i tak relacjonował swoją wyprawę: „Rozglądałem się na lewo i na prawo, oglądałem się wstecz. Jak ten, który w nieustannej wędrówce szuka celu-schronienia. Szuka swojego *oĩkos*”²⁷. Współcześni geografowie podkreślają, że na krajobraz składają się nie tylko komponenty abiotyczne i biotyczne, lecz także społeczne, czyli człowiek wraz ze swoimi wytworami (materialnymi i niematerialnymi), które w znaczącym stopniu dany krajobraz kształtują²⁸. Dlatego ekologia teatru i geopoetyka, podkreślając wagę łączności człowieka z Ziemią, uwzględniają także antropogeniczne cechy miejsc.

Metamorfozy Apulejusza – podróż „do granicy śmierci”

Metamorfozy są szkatułkową powieścią drogi, w której opowieść głównego bohatera, Lucjusza – relację z jego wędrówki oraz fizycznych i duchowych przemian – przeplatają anegdotyczne gawędy (łac. *fabellae*) opowiadane przez napotkane postaci. Zasadnicza fabuła tej jednej z nielicznych zachowanych antycznych powieści²⁹ wydaje się stanowić łańciski przekład napisanego po grecku romansu przypisywanego współczesnemu Apulejuszowi Lukianowi z Samosat³⁰, podczas gdy obydwie dzieła uznaje się za oparte na niez-

²⁵ W. Staniewski, *METAMORFOZY. Esej teatralny według Apulejusza: „Metamorfozy albo złoty osioł”* (Nota reżyserska), <http://gardzienice.org/METAMORFOZY.html> [dostęp 15.01.2017].

²⁶ J. Lech, *Sceniczna mowa dźwięku. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*, „Ruch Muzyczny” 2016, nr 2, s. 32.

²⁷ W. Staniewski, *Prymatologia teatru (?)*, „Konteksty” 2008, nr 1, s. 144–145.

²⁸ A. Richling, J. Solon, *Ekologia krajobrazu*, Warszawa 2011, s. 21.

²⁹ N. Holzberg, *Powieść antyczna. Wprowadzenie*, przeł. M. Wójcik, Kraków 2003.

³⁰ Lukianos, *Przygody Lukiosa w osła zamienionego. Romans grecki*, przeł. M.K. Bogucki, Kraków–Warszawa 1911.

chowanych greckich utworach³¹, zwłaszcza *Metamorfozach* Lukiosa z Patraj³². Proza Lukiana jest jednak od łacińskiego odpowiednika uboższa o wtrącone opowiadania i misteryjne zakończenie, które okaże się kluczowe dla ekologii teatru.

Sam podział utworu na księgi³³ wyznacza pewne ścieżki interpretacyjne. Cztery z jedenastu ksiąg rozpoczynają się od wschodu słońca (ostatnia zaś od wschodzącego księżycy), cztery inne – od nowego miejsca pobytu. Na początku pierwszej księgi Lucjusz – główny bohater i zarazem narrator – przybliża odbiorcy lokalizację świata przedstawionego, osadzając ją na rzeczywistym obszarze Półwyspu Bałkańskiego. Nie ujawnia wprost miejsca swojego pochodzenia:

Hymettos attycka i Istmos Efirejski, i Tenaron w Sparcie, ziemie szczęśliwe i uwiecznione w księgach, znakomitszych niż ta, są mego rodu kolebką. Tam, pierwszymi trudami młodości, mowy attyckiej zdobyłem znajomość [1.1]³⁴.

Lucjusz pochodzi zatem z Grecji, chociaż nie podaje konkretnego miasta, lecz wymienia nieco oddalone od siebie: pasmo górskie w Attyce (Hymet), Przesmyk Koryncki (Isthmos), łączący Peloponez z Grecją Środkową, i wysunięty na południe przylądek Peloponezu (Tenaron). Dalej mówi: „Wkrótce potem przybywszy do stolicy łatyńskiej, wziąłem się z rozmachem do języka tego kraju”, a więc czytelnik dowiaduje się, że chociaż ojczystym językiem narratora jest greka, w Rzymie posiadał znajomość łaciny. Później wprost wskazuje Korynt jako swoją ojczyznę: „Toż i u nas teraz, w Koryncie...” [2.12], ale w ostatniej księdze tak samo nazywa Hypate: „w tej chwili przybywają z mej ojczyzny Hypate słudzy moi” [11.20]. Wiadomo jednak, że Hypate w Tesalii – miasto słynące z czarownic – stanowiło nie jego miejsce pochodzenia, lecz cel podróży na samym początku opowieści. Tam Lucjusz dociera na koniu, żeby przekazać skąpemu bogaczowi Milonowi list od Demeasza z Koryntu. Wtedy też daje się uwodzić i zwodzić atrakcyjnej młodej słu-

³¹ W starożytności powstawały również inne dzieła pod tym tytułem (z *Metamorfozami* Owidiusza na czele), niezwiązane tematycznie z utworem Apulejusza, poza samym motywem przemian, np. ludzi w zwierzęta, rośliny, obiekty nieożywione (por. hasło: *Metamorfoza*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 758).

³² J. Pigoń, *Odyseusz w osłej skórce. O Metamorfozach Apulejusza z Madaury* [postowie], w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1995, s. 331–338.

³³ Nieobecny u Lukiana; utwór podzielono jedynie na 56 części.

³⁴ Wszystkie cytaty z *Metamorfoz* Apulejusza pochodzą z przekładu Edwina Jędrkiewicza. Numeracja oznacza, że dany cytat pochodzi z 1. części 1. księgi *Metamorfoz*. W ten sposób (numer księgi, kropka, numer fragmentu księgi) będą oznaczane wszystkie cytaty z powieści Apulejusza.

żącej Milona, Fotis, co doprowadza do jego przemiany w osła. Kochanka pokazuje pewnej nocy Lucjuszowi, jak jej pani – czarownica Pamfila, żona Milona – zamienia się w puszczyka po nasmarowaniu czarodziejską maścią. Następnie Lucjusz, pragnąc doświadczyć magii na własnej skórze, sam smaruje swoje nagie ciało tajemniczą substancją, jednak zamiast oczekiwanego drapieżnego (i uchodzącego za mądre) ptaka staje się pokracznym osłem. Żeby wrócić do ludzkiej postaci, wystarczy zjeść garść róż, ale niespodziewanie posiadłość Milona napadają zbójcy i uprowadzają całą trzodę, w tym Lucjusza, który – bojąc się oskarżeń o czary i zdradę – postanawia pozostać w ciele osła.

Od uprowadzenia przez zbójców zaczyna się jego „osła” tułaczka po bliżej niezidentyfikowanych rejonach Grecji³⁵. Po przebyciu męczącej górskiej drogi i minięciu paru miejscowości dociera do kryjówki zbójców w chatce schowanej wśród stromych skał i ciernistych krzaków u podnóża wysokiej góry z tryskającym strumieniem. Stamtąd ucieka wraz z parą narzeczonych – Charytą i Tlepolemusem – do ich miasta, po czym trafia na wieś, gdzie musi ciężko pracować, doświadczając licznych upokorzeń, zwłaszcza ze strony jednego z pasterzy. Po rychłej śmierci Tlepolemusa i Charyty, przechodząc z rąk do rąk, przemierza lesiste góry, pola, błota, wsie, folwarki, dworki, a także miasteczka i miasta (nie podaje, które dokładnie, chociaż przedstawia je jako całkiem ludne i bogate). W końcu kupują go dwaj niewolnicy możnego urzędnika korynckiego, Tiazusa. Lucjusz zatacza w swojej podróży koło – od Koryntu do Hypate (w ludzkiej postaci) i z powrotem (w ciele osła). Droga lądowa między Koryntem a Hypate liczy ponad 200 km, ale w drugą stronę Lucjusz z gospodarstwa Tiazusa do Koryntu dociera „po długiej lądowej i morskiej przeprawie” [10.19], czyli nieznacznie na skróty. W poprzednim fragmencie [10.18] narrator wprost relacjonuje, że Tiazus udał się po zakup zwierząt na planowane w Koryncie igrzyska do Tesalii, czym sugeruje, że wszystkie dotychczasowe przygody miały miejsce w tej greckiej krainie. Mimo że nieco wcześniej jest mowa o „prawie attyckim” [10.7], nie należy uznawać tego za dowód lokalizacji w Attyce, ponieważ w starożytności myśl prawna danej krainy oddziaływała daleko poza jej granicami³⁶.

³⁵ Konkretnie lokalizacje w tej części – dopóki Lucjusz nie znajdzie się w Koryncie – pojawiają się jedynie w opowiastkach wtrąconych i nie dotyczą Lucjusza. Więcej na ich temat zob. S.J. Harrison, *Literary Topography in Apuleius' „Metamorphoses”*, w: *Space in the Ancient Novel (Ancient Narrative, Supplementum 1)*, eds. M. Paschalis, S. Frangoulidis, Groningen 2002, s. 40–57.

³⁶ K. Sójka-Zielińska, *Historia prawa*, Warszawa 2005.

W Hypate Lucjusz zmienił się w osła, natomiast do pierwotnej formy wrócił w Koryncie, a ściślej – w Kenchrei, korynckim mieście portowym nad Zatoką Saronką (dokąd uciekł z areny organizowanych przez Tiazusa igrzysk z walkami gladiatorów). „Powrotna” metamorfoza następuje za wstawiennictwem bogini Izydy wskutek zjedzenia wieńca z róż podczas pochodu na jej cześć. Bohater wraca do domu, a wkrótce zostaje kapłanem bogini. Ian Moyer podkreśla różnicę między zakończeniem historii Lucjusza u Lukiana (gdzie utwór kończy się po prostu słowami „do domu wróciłem”)³⁷, a społeczną przemianą i włączeniem do religijnej wspólnoty u Apulejusza³⁸, przy czym już samo przeniesienie miejsca powrotu do ludzkiej postaci z Salonik do Koryntu miało niebagatelne znaczenie. Otóż z pierwszej księgi romansu Apulejusza wynika, że to właśnie Korynt jest ojczyzną głównego bohatera. Motyw powrotu do domu (gr. *νόστος*, stąd „nostalgia”) pozwala kojarzyć podróż Lucjusza z Oduseuszem³⁹. Ponadto Moyer przywołuje argumentację Luci Graveriniego, według którego Korynt stanowił dla starożytnych Rzymian miejsce zarówno bardziej znane (funkcjonujące w powszechnej świadomości jako miasto bogate, ale słynące z deprawacji i nierządu) niż Saloniki, jak i będące ważnym ośrodkiem kultu Izydy⁴⁰. Włodzimierz Staniewski zaznacza, że „myślenie ekologią teatru to myślenie też o «miejscach z tekstem»”⁴¹ – takim miejscem był dla współczesnych Apulejuszowi czytelników Korynt.

W przemianie z osła z powrotem w człowieka Lucjuszowi pomaga bogini Izyda, której wyłonienie się z fal morskich przy jaśniejącej tarczy Księżycy stanowi punkt kulminacyjny utworu:

³⁷ Lukianos, *Przygody Lukiosa*, s. 84. Bohater Lukiana tymczasem wraca do ludzkiej postaci daleko od domu (w Salonikach), a dopiero potem udaje się do rodzinnego miasta (Patraj w Achai).

³⁸ I. Moyer, *Why Cenchreae? The Social Topography of a Desultory Crossing in Apuleius' Golden Ass*, „Phoenix” 2016, nr 1–2, s. 129–146.

³⁹ Takie powiązanie sugeruje zresztą we wcześniejszej księdze sam Apulejusz (odnośnie do nabierania doświadczenia podczas tułaczki): „I nie bez słuszności boski twórca starożytnej greckiej poezji, chcąc scharakteryzować męża o najgłębszej mądrości, powiada, że najwyższe zalety swoje zdobył on wędrując po wielu krajach i poznając różne narody. Tak i ja sam z wdzięcznością wspominam moją osłą skórę, ile że pod jej okryciem – choć różną dolą doświadczony – przecież stałem się, jeśli nie mądry, to w każdym razie wielu się różnych rzeczy dowiedziałem” [9.13].

⁴⁰ Za: I. Moyer, *Why Cenchreae? The Social Topography of a Desultory Crossing in Apuleius' Golden Ass*, s. 129.

⁴¹ W. Staniewski, „Gardzience” – praktykowanie humanistyki. *Esej teatralny*, s. 155.

uczulem głęboko, że ta wielka bogini księżycza szczególną moc posiada i że jej pieczęią bożą sprawy ludzkie całkowicie są kierowane, że nie tylko bytowanie zwierząt domowych i dzikich, ale nawet przedmiotów nieożywionych od nadludzkiej mocy jej światłości i boskości jest zależne, że same nawet żywioły martwe na ziemi, niebie i w morzu stosując się do tego, jak jej kręgu przybywa – rosna, z jego ubytkami zaś posłusznie się kurczą [11.1].

Po czym sama bogini przemawia do Lucjusza:

Oto prośby twymi, Lucjuszu, ubłagana, przychodzę ja, macierz wszechświata, pani żywiołów wszystkich, praźródło wszechwieków, ja z bóstw największa, ja, cieni podziemnych królowa, spośród niebian pierwsza, ja, której twarz obliczem jest pospólnym bogów i bogiń wszystkich, której skinienie rządzi świetlistymi sklepieniami nieba, uzdrawiającymi tchnieniami oceanów, rozpaczliwym piekieł milczeniem, ja, której jedno jedyne bóstwo cały czci świat we wielorakim kształcie, w różnym obrządku i pod różnorakim imieniem [11.5].

Pojawienie się Izydy implikuje nie tylko emanację boskości, lecz także moce przyrody. Najważniejsza bogini Egiptu w czasach hellenistycznych stała się główną boginią całego śródziemnomorskiego kręgu kulturowego, w okresie wpływów rzymskich uznawano ją za wcielenie Wielkiej Macierzy (łac. *Magna Mater*)⁴², a w chrześcijaństwie jej kult przeniknął do kultu maryjnego⁴³. Apulejusz z kolei utożsamia ją z żeńskimi bóstwami związanymi z przyrodą i urodzajem: Demeter, Dianą, Prozerpiną. W słowach Apulejuszowej Izydy wyraźnie widać przejawy panteizmu i monoteizmu – od niej zależą wszystkie zjawiska we wszechświecie i to ją, mimo że w różny sposób i pod różnymi postaciami, czczą ludzie na całym świecie. Od epoki hellenistycznej Izydę uznawano za panią przyrody i źródło energii twórczej⁴⁴. Apulejusz zwraca uwagę, jak siły żywiołów wzmagają się wraz ze zbliżaniem się bogini. Temat żywiołów (uznawanych w ekologii teatru za źródła widowiska) wraca w dalszej części książki jedenastej, kiedy Lucjusz opisuje przebieg obrzędów wtajemniczenia, które już jako człowiek przeszedł, żeby zostać kapłanem Izydy:

Do granicy śmierci doszedłem i progów Prozerpiny dotknąłem, a wróciłem przez bezdnie wszystkich żywiołów. W głębokiej nocy widziałem słońce ślepiącym blaskiem jaśniejące, patrzyłem w oczy potęgom piekielnym i niebieskim potęgom i do stóp ich czołem uderzyłem [11.23].

⁴² Apulejusz zaś, we wcześniejszym fragmencie [8.25], z Wielką Macierzą (Kybele) utożsamia Boginię Syryjską, której kapłanami byli kastraci zakładający na siebie damskie ubrania, przedstawieni w *Metamorfozach* w negatywnym świetle, jako rozpustni hipokryci.

⁴³ E.A. Johnson, *Mary and the Female Face of God*, „Theological Studies” 1989, nr 3, s. 500–526.

⁴⁴ Hasło: *Izyda*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 459.

Powyższe słowa uznaje się za jedyną w starożytności (na dodatek wiarygodną)⁴⁵ wzmiankę o przejściu przez żywioły, piekło i niebo podczas objętych ściśle tajemnicą misteriów. Potem Lucjusz dostąpi jeszcze wtajemniczenia w kult Ozyrysa, chociaż, jak mówi narrator, „te same są te dwa bóstwa i ich religia” [11.27]. Nie bez znaczenia jest płęć egipskiego rodzeństwa-małżonków. Ozyrys uosabia męski pierwiastek świata (Logos), Izyda zaś – żeński (zasadę natury, materię)⁴⁶. Izabela Trzcńska zauważa u żyjącego na krótko przed Apulejuszem Plutarcha transformację koncepcji natury, która jawi się nie tylko jako bierna materia, lecz także aktywna moc⁴⁷. Podobnie myśli Apulejusz, dlatego to właśnie nadrzędne znaczenie bogini dla metafizycznej wymowy utworu tworzy jego ekopoetyckość – oto powrót do człowieczeństwa i przemiana duchowa bohatera dokonują się za sprawą bóstwa przyrody i materii.

Ostatnia księga *Metamorfóz* ma szczególne znaczenie dla ekologii teatru, pojmowanej jako oikologia. Słowa Kadłubka sprawiają wrażenie, jak gdyby nawiązywały do powieści Apulejusza:

Gdy człowiek wyszedł z Raju – stał się bezdomny (był poza ogrodem, czyli w pustce). Oikologia odtwarza opowieść o tym, jak człowiek tęsknił za domem i próbował do niego daremnie na różne sposoby powrócić. Oikologia spotyka się więc z teologią, ponieważ powrót człowieka do Raju, do prawdziwego domu, to próba nabycia prawa do ponownego zamieszkania blisko Boga – albo wręcz w Nim samym⁴⁸.

Pozbawienie Lucjusza człowieczeństwa wyrwało go z jego „domu” – poczucia bezpieczeństwa, którego poszukiwał, wciąż wymykając się kolejnym oprawcom. Gertrude Drake zauważyła, że po tym, jak zmysłowość Fotis przemieniła go w osła, błąkał się po zdeprawowanym świecie pozbawionym miłości. Dopiero wskutek strachu przed śmiercią na arenie oddał się miłości Izydy, która z kolei przemieniła go z powrotem w człowieka – istotę w pełni zdolną do tego, żeby pokochać boginię⁴⁹. Kochanka Fotis, która omamiła go swoją seksualnością, doprowadziła do pierwszej metamorfozy – cielesnej,

⁴⁵ Prawdopodobnie księga jedenasta ma charakter autobiograficzny, ponieważ o samym autorze wiadomo, że był wtajemniczony. Zob. m.in. J. Parandowski, *Rzecz o Apulejuszu*, <http://www.wiw.pl/kulturaantyczna/eseje/apulejusz.08.asp> [dostęp 15.01.2017].

⁴⁶ Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, przeł. A. Pawlaczyk, Poznań 2003.

⁴⁷ I. Trzcńska, *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011, s. 189.

⁴⁸ Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, s. 190.

⁴⁹ G.C. Drake, *Candidus: A Unifying Theme in Apuleius' „Metamorphoses”*, „The Classical Journal” 1968, nr 3, s. 109.

uniżającej; Izyda zaś do drugiej – duchowej, wywyższającej. Wtajemniczenie, podczas którego Lucjusz dochodzi „do granicy śmierci”, w odniesieniu do całej podróży bohatera, przypomina pośmiertne pójście do Nieba. Dostępić łaski Izydy mogą ci, którzy „koleje swego życia już przebyli i u samego kresu skończonego żywota już stają [...]”; takich to opatrność bogini jakoby na nowy wskrzesza żywot i na jego nowe drogi kieruje” [11.21]. John Gwyn Griffiths zwraca uwagę, że motyw odradzania się występuje w kulcie Kybele (Wielkiej Macierzy) i Demeter (podczas misteriiw eleuzyńskich)⁵⁰, a zatem przede wszystkim w kontekście przyrody budzącej się na nowo do życia wiosną. Misteria okazały się zwieńczeniem tułaczki, wynagradzającym uprzednie znoje.

Historia Lucjusza nie ma jednak swojego finału w rodzinnym kraju, ponieważ na końcu udaje się on w dalszą podróż do Rzymu, gdzie dostępuje kolejnych wtajemniczeń – tym razem w kult Ozyrysa. Włodzimierz Staniewski pisze: „Mamy w *Złotym ośle* motyw drogi, zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i w metaforycznym odbiciu życia. Przestrzeń geograficzna staje się odbiciem losów bohatera”⁵¹. Zmiany przestrzenne idą w parze z przemianami duchowymi. Warto podkreślić, że tylko te miejsca akcji, w których dochodzi do cielesnych i religijnych metamorfoz głównego bohatera, zostały u Apulejusza wymienione z nazwy, podczas gdy pozostałe przygody Lucjusza (pomijając lokalizacje *fabellarum*) odbywają się w miejscach fikcyjnych lub bliżej nieokreślonych. Tym samym powrót Lucjusza do „domu”, jakim jest ludzkie ciało, i odnalezienie „nowego środowiska”, jakim stała się przemiana duchowa, okazały się ważniejsze niż samo przemieszczanie się bohatera w przestrzeni geograficznej. Zasadne okazuje się zastąpienie słowa „ekologia” pojęciem „oikologii teatru”, bo chociaż bohater dotarł do swojego *oikos* dzięki wędrówce i siłom boskiej natury, czyli tak postulowanej w geo-poetyce łączności z Ziemią, jego nomadyzm miał charakter intelektualny, a „dom” – wymiar metafizyczny.

Bibliografia

- Apuleius of Madauros, *The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, trans. J.G. Griffiths, Leiden: E.J. Brill, 1975.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.

⁵⁰ Apuleius of Madauros, *The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, przeł. J. Gwyn Griffiths, Leiden 1975, s. 51.

⁵¹ W. Staniewski, *Zapiski do zajęć ze studentami w Katedrze Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W ramach przygotowań do spektaklu „Metamorfozy”, „Konteksty” 2001, nr 1–4, s. 37.*

- Drake Gertrude C., *Candidus: A Unifying Theme in Apuleius' „Metamorphoses”*, „The Classical Journal” 1968, nr 3, s. 102–109.
- Fiedorczyk Julia, Beltrán Gerardo, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji = Eco-poética: una defensa ecológica de la poesía = Eco-poetics: an ecological “defense of poetry”*, Warszawa: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco : Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015.
- Harrison Stephen J., *Literary Topography in Apuleius' „Metamorphoses”*, w: *Space in the Ancient Novel (Ancient Narrative, Supplementum 1)*, eds. M. Paschalis, S. Frangoulidis, Groningen: Barkhuis Publishing 2002, s. 40–57.
- Holzberg Niklas, *Powieść antyczna. Wprowadzenie*, przeł. M. Wójcik, Kraków: Homini, 2003.
- Johnson Elizabeth A., *Mary and the Female Face of God*, „Theological Studies” 1989, Vol. 50, No 3, s. 500–526.
- Jundziłł Juliusz, *Metamorfoza stosunku do mężczyzn: Apulejusz o mężczyznach odpowiedzialnych za patologiczne sytuacje w rodzinie*, „Vox Patrum” 2014, t. 62, s. 197–212.
- Kadłubek Zbigniew, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2013.
- Kawczyński Maksymilian, *Apulejusza „Metamorfozy” czyli Powieść o Złotym osie*, Kraków: Akademia Umiejętności, 1900.
- Kołodziej Elżbieta, *„Metamorfozy albo Złoty osioł” Apulejusza jako punkt wyjścia dla spektaklu „Metamorfozy” OPT „Gardzienice”*, „Collectanea Philologica” 2015, t. 18, s. 111–122.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: PWN, 2006.
- Kronenberg Anna, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Lech Jan, *Sceniczna mowa dźwięku. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*, „Ruch Muzyczny” 2016, nr 2, s. 32.
- Lukianos, *Przygody Lukiosa w osła zamienionego. Romans grecki*, przeł. M.K. Bogucki, Kraków–Warszawa, 1911.
- Moyer I., *Why Cenchreae? The Social Topography of a Desultory Crossing in Apuleius' „Golden Ass”*, „Phoenix” 2016, nr 1–2, s. 129–146.
- Parandowski Jan, *Rzecz o Apulejuszu*, http://www.wiw.pl/kulturaantyczna/eseje/apulejusz_08.asp [dostęp 15.01.2017].
- Pigoń Jakub, *Odyseusz w osłej skórze. O Metamorfozach Apulejusza z Madaury* [poślowie], w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995, s. 331–338.
- Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, przeł. A. Pawlaczyk, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- Richling Andrzej, Solon Jerzy, *Ekologia krajobrazu*, Warszawa: PWN, 2011.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas, 2014.
- Sapota Tomasz, *Magia i religia w twórczości Lucjusza Apulejusza z Madaury. Studium wpływów orientalnych w kulturze rzymskiej w drugim wieku naszej ery*, Kraków: Nomos, 2001.

- Sinko Tadeusz, „*Metamorfozy*” Apulejusza jako romans wychowawczy, „*Meander*” 1953, z. 4–6, s. 176–190.
- Sinko Tadeusz, *Wstęp*, w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1953, s. III–CXXXI.
- Sójka-Zielińska Katarzyna, *Historia prawa*, Warszawa: Wolters Kluwer 2005.
- Staniewski Władysław, „*Gardzienice*” – praktykowanie humanistyki. *Esej teatralny*, „*Dialog*” 2007, nr 5, s. 148–177.
- Staniewski Władysław, *METAMORFOZY. Esej teatralny według Apulejusza: „Metamorfozy albo złoty osioł”* (Nota reżyserska), <http://gardzienice.org/METAMORFOZY.html> [dostęp 15.01.2017].
- Staniewski Władysław, *Po Drugiej w Nocy. Notatki*, „*Konteksty*” 2001, nr 1–4, s. 12–33.
- Staniewski Władysław, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, w: *Parateatr*, cz. 2: *Działania integracyjne*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wrocław: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Ośrodek Teatru Otwartego „*Kalambur*”, 1982.
- Staniewski Władysław, *Prymatologia teatru (?)*, „*Konteksty*” 2008, nr 1, s. 143–147.
- Staniewski Władysław, *Zapiski do zajęć ze studentami w Katedrze Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W ramach przygotowań do spektaklu „Metamorfozy”*, „*Konteksty*” 2001, nr 1–4, s. 34–38.
- Stępień Radosław, *Typologiczna interpretacja świata. Antropologia Teatru i antropologia teatralna a ekologia teatru i ekologia teatralna. Próba nakreślenia obszarów zainteresowań i współzależności dziedzin*, „*Próby*” 2014, nr 2, s. 144–165.
- Trzczińska Izabela, *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- White Kenneth, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d’Armor – Warmia i Mazury, 2014.
- Wolański Napoleon, *Ekologia człowieka na przełomie wieków*, „*Przegląd Antropologiczny*” 1987, z. 1–2, s. 231–237.

Homebound.

Metamorphoses by Apuleius Madaurensis and the Ecology of Theatre by Włodzimierz Staniewski

Summary

The article offers the reading of the ancient novel *Metamorphoses*, otherwise known as *The Golden Ass* by Apuleius. It relies on the theoretical frame of theater ecology (or oikology), which is the artistic concept initiated and practiced by Włodzimierz Staniewski at the Academy for Theater Practices “Gardzienice”. The nomadic and ecocentric aspects of this perspective indicate its similarities with geopoetics. The geographical space, nature and spirituality intertwine as the protagonist, who turns into a donkey and is introduced to the cult of the goddess Isis, sets on a journey in the search of *oikos* (home).

Keywords: theater ecology, oikology, “Gardzienice”, Apuleius, *oikos*