

Jerzy Uścińowicz
Politechnika Białostocka; PISnSŚ

Od Grecji do Rzymu – antyczne idee w nowej odsłonie dawnej tradycji. Teatru „Gardzienic”

Wejście

Pracowałem przez parę lat z Włodzimierzem Staniewskim i jego Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Nasze drogi życia się zeszły, co było zapewne dziełem przypadku, a może tak miało być. Praca ta była ekstremalnie angażująca fizycznie. Wspominam ją jednak jako bardzo intrygujące doświadczenie metafizyczne, stawiane na równi, a niekiedy nawet ponad te osiągnięcia przy projektowaniu świątyń i innych miejsc duchowych, którymi się głównie w życiu zajmuję. Po tych latach dość intensywnej współpracy, z pewnego dystansu, mogę już śmiało powiedzieć. Dziś eksperymentalny teatr „Gardzienice” jest już teatrem antycznym. Jego sztuka jest sztuką duchowych misterii ideowo odżywianych starożytną kulturą Grecji i Rzymu.

Kultura i *genius loci*

Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” od czasów swojego powstania w 1977 roku realizował dychotomiczną ideę teatru awangardowego i tradycyjnego zarazem. Żył się najpierw tradycją tutejszych kultur lokalnych, z ich własnym, odmiennym od oficjalnego, pojmowaniem związku kultu, kultury i natury – Boga, człowieka, kosmosu. Silnie wpisany w kulturę wsi pogranicza i jej tradycji, pił z niej nektar i budował swoje, nowe – kultowe i kulturowe – wartości, które w konfrontacji z innymi były już zdecydowanie uniwersalne, awangardowe. W formie przekazu jednak, nie w treści.

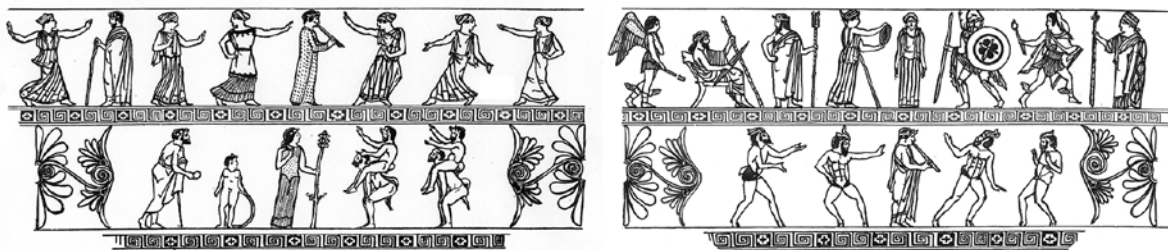
Od czasu wystawianego w 1997 roku eseju teatralnego *Metamorfozy albo złoty osioł* według Apulejusza „Gardzienice” pracują już jednak całkiem inaczej. Włodzimierz Staniewski nieprzerwanie czerpie już odtąd swoje inspiracje i metafizyczne natchnienie wprost z tradycji antycznej Grecji, a nie rodzimego pogranicza kultur. To ona stała się jego świętym

Graalem. Jak pisała w 2003 roku F. Kathleen Foley w artykule opublikowanym w „Los Angeles Times”:

Staniewski stworzył teatr antropologiczny. To teatr bez precedensu. Oparty na fragmentach tekstu z oryginalnej greki, wykorzystuje hymny i przekształca je z „żywych kamieni” i papirusów w niedający się opisać melanz muzyki, pieśni i tekstów [. . .] „Metamorfozy” są wirującym dionizyjskim szaleństwem¹.

Można by spytać – co jest podstawą genetyczną antycznej sztuki „Gardzienic”? Co jest jej pierwowzorem ikonycznym odczytanym z artefaktów historycznej kultury antyku? Czy zniekształcona przez swoją ewolucję forma antycznego teatru, zwłaszcza po zaszczepieniu w naszej kulturze jej neoklasycznej postaci teatru francuskiego, jest w ogóle w stanie powrócić do swojego nieskażonego historią ideowego podglebia? Odtworzyć jego prototypy i odczytać je w systemie rytualnych, misteryjnych znaków i symboli tamtych czasów? Czy jest to w ogóle możliwe, skoro, nawet nam, przy doskonale rozwiniętych dziś naukowych badaniach z archeologii czy historii sztuki, nadal tak trudno jest określić do końca, jaki był właściwie antyczny teatr grecki? Czyż nie postrzegamy wciąż przeszłości przez pryzmat naszej współczesności? To prawda. Stosując jednak metody hermeneutyczne, choćby uproszczoną metodę hermeneutycznego koła, możemy je na nowo rejestrować i interpretować nie tylko z tekstów, ale i z autentycznych, materialnych relikwów przeszłości. Wciąż je przecież mamy.

¹ Jak pisze F. Kathleen Foley: „In ‘Metamorphoses’, Staniewski has accomplished a feat of anthropological theater that is arguably unprecedented. Based on text fragments in the original Greek, the play has recycled the hymns and discourses from these ‘living stones’ and papyri into an almost indescribable melange of music, song and text [. . .] ‘Metamorphoses’ is a whirling Dionysian revel”. Foley 2003.



Il. 1. Ikonografia tzw. wazy z Londynu wykonanej w czasach powstawania trylogii starogreckich tragedii *Oresteji* Ajschylosa z V wieku p.n.e., przedstawiającej ikonografię tańca tragicznego chóru, satyrów adorujących nimfy (dolna część wazy) oraz technikę gestykulacji *cheironomii*, genialnie wykorzystaną przez Staniewskiego w *Elektrze*. Przerys Marta Uścińowicz 2008 [w:] Wiles 2008–2009: 220–221

W przypadku antycznego teatru greckiego to przede wszystkim, jak słusznie podpowiada David Wiles: „wazy z przedstawionymi na nich malowidłami, pozostałości po kamiennych teatrach oraz papyrusy i kodeksy, zawierające wybory tekstów i zapisów muzycznych”². Ich reinterpretacja, dokonywana w ruchu kolistym — od szczegółu do całości i na odwrót — umożliwia nowe transpozycje sceniczne, dające nam wiarygodne wyobrażenie istnienia dawnego świata greckiego antyku i jego rozumienia w kategoriach, znaczeniu i ideowym przesłaniu wówczas funkcjonującym, w ideowej koordynacji z rozumieniem ich w świecie nam współczesnym.

W *Metamorfozach*, a później także w *Elektrze*, *Ifigenii* i kolejnych spektaklach wyprowadzonych z antycznej tradycji greckiego teatru Włodzimierz Staniewski pokazał nam, że blisko mu do filozofii Platona. Platon w dostojnym już wieku pisze, że:

[...] co tylko młode, to, żeby tak powiedzieć, nie potrafi usiedzieć spokojnie i cicho, tylko się wciąż rusza i hałasuje [...]. Otóż inne istoty żywe nie mają zmysłu dla porządku w ruchach ani dla nieporządku, a to się nazywa rytmem i harmonią. A ci bogowie, o których mówiliśmy, że nam ich dano, aby z nami tańczyli, obdarzyli nas zmysłem rytmu i harmonii, który się łączy z przyjemnością. Oni nas z pomocą tego zmysłu poruszają i prowadzą nasze chóry, wiążą nas do śpiewu i tańca (*Prawa*, 653)³.

Według Platona nie dotyczy to pieśni, lecz chóralnego tańca, zespolonego zharmonizowaną ekspresją połączenia pieśni i ruchu. Zatem według Platona to nie język, co słusznie

skonstatował Wiles, lecz właśnie taniec odróżnia ludzi od zwierząt. To chóralny, żywy język harmonijnie zespolonych dźwięków wprzęgniętych w dynamikę języka ludzkiego ciała zbliża ich do bogów. Relacje pomiędzy przewodnikami chóru a tancerzami i pieśniarzami określają idealne relacje harmonii pomiędzy bogami i ludźmi⁴. A tylko życie w harmonii z bogami zapewnia idealną syntezę i pełnię rozkwitu. Wiles zauważył, że cały ten ruch i śpiew, w archetypowym porządku rytmu i harmonii⁵, dostrzegamy już choćby na zachowanych do naszych czasów greckich wazach⁶ (il. 1). Rysunki na tych wazach odsłaniają nam ogromną wiedzę o antycznym teatrze greckim, jego metafizyce ruchu, gestu, szat, rekwizytów, a nawet muzyki.

Inny wątek antycznego teatru greckiego, który ukazały nam współczesne „Gardzienice”, to wątek tzw. ekologii teatru, szczególnie ważny w spektaklu *Ifigenia*, ukazującym relacje między człowiekiem a naturą. Więzy człowieka z Ziemią zostały dziś brutalnie porozrywane. Utracona została istniejąca dawniej równowaga kultury i natury. Niezbędne jest dziś, co staje się również dydaktyczną, wręcz misyjną powinnością sztuk, jej odbudowanie. „Gardzienice” starają się ją nieustannie naprawiać, pogłębiać, odkupiać. To manifestuje Staniewski przez tworzenie fizycznego kontaktu pomiędzy tancerzami a ziemią oraz silne związanie ich z miejscem teatralnej inicjacji i jego duchem — *genius loci*⁷.

⁴ Wiles 2008/2009: 213.

⁵ Typologia i rozumienie poszczególnych archetypów zob. Uścińowicz 1997: 90–104.

⁶ Zob. przerisy, [w:] Wiles 2008–2009: 217–221.

⁷ Zob. Uścińowicz 2009: passim.

² Wiles 2008–2009: 212.

³ Platon 1958: 313–314.

Intencje

Projekty⁸ teatrów wykonane dla OPT „Gardzienice” ideowo nawiązywały do tego antycznego etosu. Operując prostymi, tradycyjnymi, ale współczesnymi formami — ich esencjami i porządkami — próbowały go rozwinąć poprzez architekturę. Miały wypełnić przestrzeń do życia „Gardzienic” jako wielokulturowej wioski, jako miejsca spotkań ludzi różnych tradycji, kultur, religii. Budowane były dla różnych form teatralnych inicjacji. Dla warsztatowych ćwiczeń i prób z muzyki, słowa, gestu i ruchu. Dla różnych form teatralnych sympozjonów, wykładów, dyskusji. Dla wypraw, wędrówek i ich duchowych misteriów. Miały zapewnić edukację i naukę w powstałej w „Gardzienicach” Akademii Praktyk Teatralnych. Miały stworzyć godne warunki życia i pracy zarówno dla samych aktorów i studentów, jak i dla pielgrzymujących na teatralne misteria „świadków”⁹. W duchu idei antyku.

Architektura budowana dla Gardzienic miała być archetypowa i symboliczna¹⁰. Miała odwoływać się do budowanego

⁸ Przedmiotem projektów podjętych na części dawnego założenia pałacowo-parkowego w Gardzienicach była modernizacja, adaptacja oraz rozbudowa dotychczasowego zespołu budynków Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” o 4 nowe sceny oraz struktury wypełniające założenie pałacowe („żywy mur”, pomosty, altany, tzw. mała architektura) wraz z adaptacją i renowacją parku. Projekty te podjęte były po wygranej konkursie architektonicznym, zorganizowanym przez OPT, przy współudziale sędziów SARP i lubelskiego konserwatora zabytków. Ich celem była jedynie częściowa rewitalizacja dawnego zespołu pałacowo-parkowego, z intencją stworzenia jednak kompleksu teatralnego o wysokich walorach kulturowych i kulturotwórczych. Nie obejmowała ona niestety swym zakresem ani restauracji pałacu i oficyny gospodarczej, ani też pozostałej przestrzeni parkowej założenia. To dokonało się dużo później, poprzez udział innych architektów wyłonionych przez OPT w przetargu.

⁹ Szczegółowe, poszerzone w treści, dociekania dotyczące kompozycji krajo-brazowej, funkcjonalno-przestrzennej, architektonicznej i estetycznej nowych teatrów w „Gardzienicach”, zwłaszcza w aspekcie uwarunkowań kulturowo-historycznych i symbolicznych — zob. Uścińowicz 2022: *passim*.

¹⁰ Pojęcie archetypu i symbolu oraz struktur archetypowo-symbolicznych zob. Uścińowicz 1997: 60–71. Istnienie archetypów można by na gruncie teologicznym i antropologicznym wytłumaczyć doktryną „deifikacji” św. Maksyma Wyznawcy. Człowiek w tej koncepcji jest określony jako obraz Boskiego Logosu, a celem jego natury jest być podobnym do Boga, zjednoczyć cały świat stworzony w Bogu i pokonać tym samym patologię podziału całego stworzenia w kosmosie, które w następstwie grzechu upadku nabrały charakteru ograniczenia, rozdrobnienia i separacji — prowadząc w konsekwencji do rozdzielenia, podziału, rozpadu i śmierci. Ustanowiony przez Boga „ruch natury”, „energia natury”, „akcja” są dyspozycją daną „z góry”, zakodowaną i ukierunkowaną ku wspólnocie z Bogiem, ku *theosis*. W kontekście tego teologicznego ujęcia archetypy stanowią charakterystykę kodującą ustalony, wyższy porządek i powołanie natury do przywrócenia stanu pierwotnego i spełnienia w przeobstwie. Byłby więc to kod przydany stworzeniu w akcie stwórczym, orientujący jego aktywność do osiągnięcia stanu jedności z Bogiem, w ich wzajemnej harmonii i pełni. (Zob. św. Maksym Wyznawca, *De ambiguis*, P.G. 91, 1308; por. Eliade 1970: 56, 58, 79–82.) Archetypy są więc w tym ujęciu filozoficzno-teologicznym kodem Boskich intencji w stosunku do stworzenia (zwłaszcza do człowieka), który określa jego powołanie i aspiracje do przeobstwienia i zbawienia. Według św. Bazylego: „Człowiek jest to

wciąż od nowa Kosmosu Gardzienic i jego żywych świadków — człowieka i Boga (Bogów). Poprzez różne esencje form i ich konfiguracje. W skali makro- i mikrokosmosu. Zarówno na stykach architektury z naturą — z ziemią, wodą, życiem drzew i roślin — i jej naturalnego budulca, jak też w skali i podobieństwie do form zastanych. Najpierw w silnym ideowym i materialnym zakorzenieniu w formach kultury rodzimej, później już w ich uniwersalnym otwarciu się na kulturę antyczną — w poszukiwaniu ich wymiany wartości i syntezy. Źródła tych wartości lokowane są w architekturze miejsca i jego *genius loci*, ale mają swoje ideowe pochodzenie w antycznej Grecji i Rzymie, w ich duchowych misteriach.

Idea przestrzeni

Nową przestrzeń „Gardzienic” budowały najpierw prastare, archetypowe porządki antyczne: koncentracji i orientacji, wraz ze swoimi typami: centrum¹¹ i drogą¹².

Centra zaznaczały w kompozycji rozległego zespołu pałacowo-parkowego Gardzienic miejsca ważne. Były to, panujące

stworzenie, które otrzymało nakaz stania się Bogiem, (Św. Grzegorz z Nazjanzu, *In laudem Basilii Magni*, Oratio XLIII, 48, P.G. XXXVI, 560 A; cyt. za: Evdokimov 1959: 105). Ale „człowiek jest zakorzeniony w Bogu tak, jak Bóg jest zakorzeniony w człowieku”, bo „Bóg potrzebuje człowieka, aby zbawić świat” — powie Mikołaj Bierdajew (Bierdajew 1995: IX). Kod ten zakłada więc nieustanną synergię człowieka i Boga.

¹¹ Centrum we wszelkich strukturach geometrycznych istnieje jako element najważniejszy. Jest w nich nośnikiem początku i końca, przyczyną i kresem (α i Ω), źródłem i ujściem. Jest najbardziej adekwatnym geometrycznie symbolicznym uobecnieniem Boga Stwórcy. Znajduje to wyraz we wszelkich teofaniach, hierofaniach, które w centrum różnych prastruktur zaistniały.

Centrum to symbol środka, *omphalos*, w szczególności zaś „środek krzyża”, „centrum świata”, „Boskiego centrum”, „ogniska życia”, początku i kresu, szczytu, początku i końca, α i Ω, „punktu styczności stworzenia z Boskością”, „bramy niebios”. Św. Dionizy mówi niejednokrotnie o miłości Bożej, która „promieniuje z Boga jako centrum”, rozlewając się w kosmosie w postaci nieskończonej ilości okręgów, docierających do najdalszych sfer wszystkich istot, iżby je zjednoczyć i w cyrkularnym ruchu przywrócić wiecznemu prapoczątkowi. Wszystkie promienie okręgów łączą się w jednym punkcie środkowym — ze sobą nawzajem i z tym środkiem. Ich zbliżenie ku centrum jest wyrazem zjednoczenia, oddalenie zaś od niego — wzajemnego dystansu. Również św. Maksym Wyznawca wskazuje, że wszystko zostało stworzone przez Logos, które jest „Boskim centrum” i „ogniskiem wydzielającym stwórcze promienie”, jako poszczególne *logoi* stworzeń. Jest to centrum, ku któremu zbiegają byty stworzone jako do swojego dostatecznego celu. Św. Maksym Wyznawca powiada bowiem: „Tak jak w centrum koła znajdują się jeszcze niepodzielne wszystkie proste, które z niego wychodzą, tak w Bogu, ten, który został uznany za godnego osiągnięcia Go, poznaje za pomocą wiedzy prostej i bezpojęciowej idee wszystkiego, co zostało stworzone”, (za:) Łoski 1989: 63.

¹² Odpowiednikiem geometrycznym drogi jest najczęściej oś, będąca zarazem „osią świata”, „osią komunikacji z Bogiem”, „drabiną aniołów”, „drabiną Jakuba”, „filarem osiowym”, „Drzewem kosmicznym”, „Górą kosmiczną”.



Il. 2. Zespół pałacowo-parkowy w Gardzienicach II. Nowa kompozycja przestrzenna zespołu. Plan sytuacyjny. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor, 2004).

dwór-pałac z pocz. XVII w. z Kaplicą Ariańską z przeł. XVI i XVII w. – 2. oficyna dworska z k. XVII w. – siedziba OPT „Gardzienice” – 3. oficyna gospodarcza z II poł. XIX w. – 4. dawny spichlerz z poł. XIX w. z nowym Teatrem Rzymskim – 5. zespół folwarczny, czworaki i inne budynki gospodarcze z poł. XIX- XX w. – 6. gorzelnia z poł. XIX w. z nowym zespołem muzealno-konferencyjnym – 7. ruiny rządówki z k. XIX w. – 8. ruiny wartowni z k. XIX w. – 9. szopa z lat 60. XX w. z nową sceną prób, treningów i spektakli – 10. dawna chata Kutrzepów – 11. nowy Teatr Grecki – 12. cenobia – 13. amfiteatr – 14. wieża „bilna” – 15. bramy wjazdowe – 16. internat – 17. „żywy mur” kamienny z pomostem – 18. główna aleja parkowa – 19. dziedzińiec dworski – 20. park – 21. główna aleja dworska – 22. „polana” ze świerkiem – 23. staw-sadzawka – 24. taras widokowy – 25. pustelnia – 26. istniejąca studnia i żuraw – 27. kładka nad stawem – 28. potok – 29. altana japońska – 30. sceny zewnętrzne teatrów. – 31. altana – 32. ofiarnik kamieni – 33. bastion

nad pozostałymi formami przestrzeni, koncentryczne utwory i miejsca o wysokiej randze ideowej. To przede wszystkim 4 teatry oraz 12 głównych stacji zdarzeń teatralnych. To także place, dziedzińce i miejsca lokacji ważnych miejsc i form symbolicznych jako genetycznych zaczynów tych zdarzeń (il. 2).

Drogi zaznaczały się natomiast poprzez przejście, inicjację, pielgrzymowanie od i do centrów. Pod postacią traktów, alei, ścieżek. Drogą koncentryczną był trakt „żywego muru”, okalający terytorium i wiodący przez stacje teatralnych zdarzeń. Drogami były linearne trakty wiodące do głównych scen teatrów i prowadzone wokół nich magiczne kręgi. One stopniowo lub nagle i bez przyczyny, w przestrzeni się zanikały. Dawały pretekst do refleksji i własnej interpretacji ich kresu lub sposobu kontynuacji.

Idea główna „obrazu całości” w jego ekologicznym przesłaniu polegała na nieustannym łączeniu architektury z naturą. Oficyna dworska, stojąc na grani przestrzeni pałacowej i parkowej, na granicy kultury i natury, mogła być dla nich buforem, ale też ich intencjonalnym — funkcjonalnym i przestrzennym — łącznikiem. Stała się tym drugim.

W działaniach konserwatorskich przeprowadzona rewitalizacja projektowa części głównej dworskiego, a później pałacowego, zespołu dążyła do przywrócenia jego kompozycyjnego układu i charakteru z przełomu XVII i XVIII wieku¹³. Za podstawę tych działań służyła zachowana ikonografia, wskazująca na trwałość, nadal czytelny ślad dawnej ortogonalnej organizacji przestrzeni tego zespołu, stanowiąc o jego dominacji przestrzennej i krajobrazowej w tym środowisku. Realizowało się to przez odtworzenie regularnej kompozycji osiowej, która nawiązywała do zapisanego na mapach z połowy XIX wieku¹⁴ i z roku 1938¹⁵ układu kompozycyjnego parku, z jego główną, prostopadłą do oficyny dworskiej aleją. Aleja ta była silnie wzmocniona przez wybudowanie, prawdopodobnie już w XX wieku, budynku o nierozpoznanym dotąd przeznaczeniu — może oranżerii, a może szklarni? — jak określili to wówczas dość enigmatycznie konserwatorzy zabytków.

Odtworzenie tej kompozycyjnej osi jako ideowego zaczynu odnowionej, tradycyjnej struktury przestrzennej, kontynuowanej przez sieć powiązań osiowych poszczególnych teatrów i miejsc teatralnych inicjacji, budowanych według archetypowych porządków powstałych na gruncie antycznych zasad

geometrii i matematyki, stało się podstawą działań twórczych w opracowanych dla „Gardzienic” projektach architektury¹⁶. Kompozycję przestrzenną tej architektury zbudowano na 4 centrach — Teatrze Greckim, Teatrze Rzymskim, Amfiteatrze i Szopie (il. 2). Teatr Grecki¹⁷ był rozbudową oficyny w stronę południową, wzdłuż jej osi poprzecznej. Teatr Rzymski¹⁸ — adaptacją dawnego spichlerza. Amfiteatr¹⁹ z budynkiem skene-cenobii był położony na osiach obu tych scen, na skłonie wzgórza, w przestrzeni otwartej parku. Eksperymentalna scena prób i zgromadzeń była adaptacją dawnej popegeerowskiej szopy²⁰, ulokowanej na poprzecznej osi Teatru Greckiego.

Teatr Grecki — camera obscura

Nowy Teatr Grecki miał być obiektem głównym, najistotniejszym w całym zespole „Gardzienic” (il. 3–10). Miał w dyskretny sposób współdziałać z dworską oficyną, być jej naturalnym rozwinięciem. Być też ogniwem spinającym park z pałacem. Ulokowany został bowiem na granicy parku i pałacowej skarpy. Jego kubiczna forma, cyzelowana, powściągliwa i stylistycznie neutralna w wyrazie, to „zielony sześcian”²¹ (il. 6–8). Miał on podwójny status. Tektoniczny — bo poprzez silną geometrię należał do architektury. Naturalny

¹⁶ Podjęte projekty nowych scen teatralnych „Gardzienic” miały status działań eksperymentalnych, realizowanych niezależnie. Starają się być jednak zawsze strukturalnie zintegrowane, łącząc różne konwencje rozwiązań funkcjonalnych i przestrzennych, zarówno tradycyjnych, jak i awangardowych, w szczególności zaś konwencję teatru antycznego i teatru plenerowego. Działania te obejmowały swym zasięgiem dość rozległy teren, którego zewnętrzne granice tworzyły dawne lub nowe ogrodzeniowe mury oraz granice dawnych włości. Cechą szczególną było ich osiowe powiązanie kompozycyjne, komunikacyjne, różnicowanie typologiczne dyspozycji przestrzennych i zastosowań funkcjonalnych oraz otwarcie na scenograficzną zmienność przestrzeni parku i jego architektury.

¹⁷ Uścińowicz 2004: passim.

¹⁸ Uścińowicz 2007–2010: passim.

¹⁹ Uścińowicz 2004: passim.

²⁰ Uścińowicz 2007: passim.

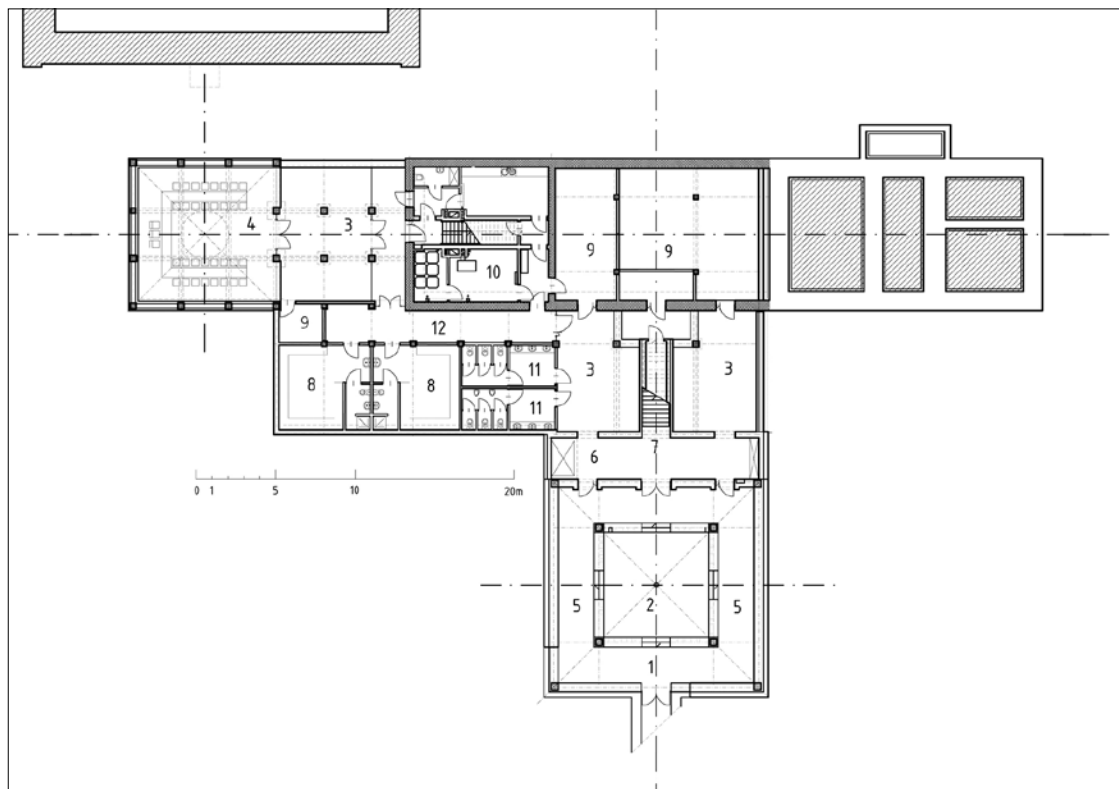
²¹ Cubus, czyli sześcian, jest przede wszystkim symbolem Wszechświata, w szczególności Ziemi. Jego symbolika, będąc pochodną liczby 4 jako „liczby tego świata”, jest zarazem jej geometrycznym pogłębieniem i wzbogaceniem. Jest bowiem zarówno symbolem czterech stron świata, czterech „pierwiastków”, czterech żywiołów, jak i symbolem świata materii i przestrzeni stabilnej, uporządkowanej. Jest ewokacją stateczności, sprawiedliwości (św. Augustyn), wytrwałości (św. Grzegorz z Nyssy), mocy, prawdy, spokoju. Jest uobecnieniem rzeczywistości doczesnej, cielesnej, śmiertelnej. Jest emblematem harmonii i skończoności.

Już Platon nauczał, że sześcian (*cubus*) jest figurą ziemi. Takie ujęcie odziedziczone zostało również przez greckich tłumaczy Biblii (por. hebrajski tekst *Starego Testamentu: II Ks. Mojżeszowe* — *Exodus* 40:22 i 5:26 oraz *Ks. Jaba* 38:37–38), trafiając do *Septuaginty*. Przejęli je również neoplatonicy. Św. Dionizy Areopagita, a za nim także inni mistycy chrześcijańscy, wyobrażali więc Wszechświat również pod postacią sześcianu krytego kopułą nieba.

¹³ Uścińowicz 2004: passim.

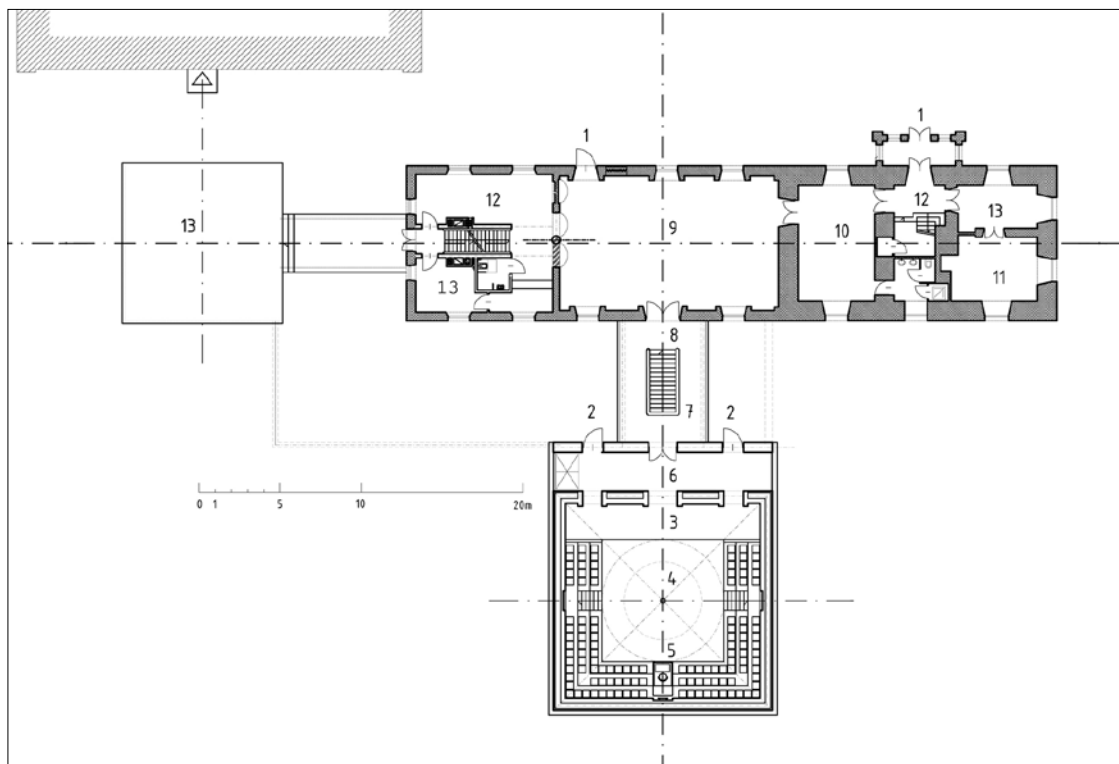
¹⁴ Mapa XIX.

¹⁵ Plan 1938.



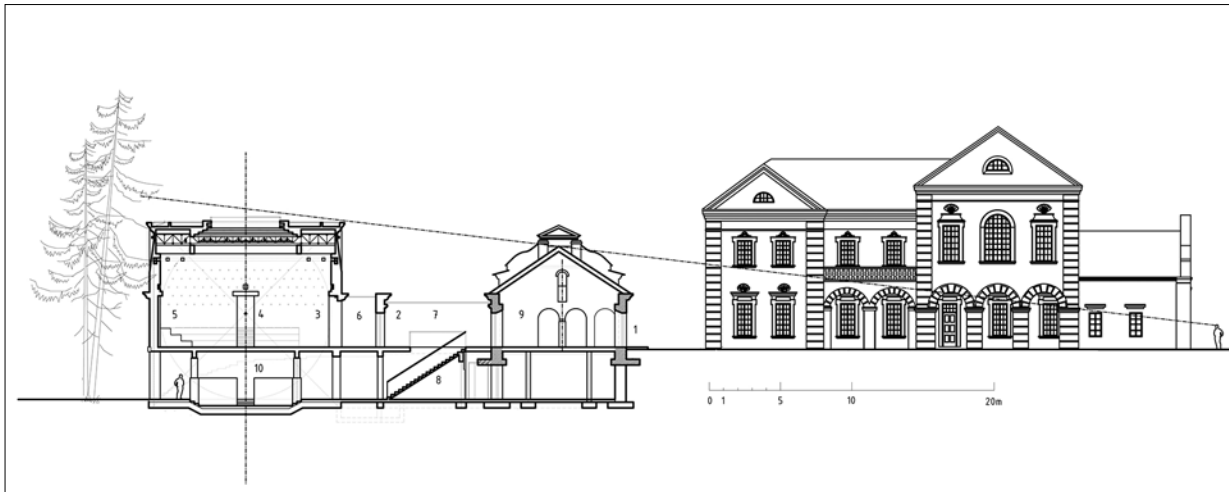
Il. 3. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Plan podziemia. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. wejście główne – 2. galeria rekwizytów – 3. hol – 4. sala sympozjonów – 5. obejście – 6. podscenie – 7. schody do foyer – 8. garderoby – 9. zaplecze magazynowe – 10. pomieszczenia techniczne – 11. toalety – 12. komunikacja



Il. 4. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Plan parteru. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. wejścia główne – 2. wyjścia wypraw inicjacyjnych – 3. hol – 4. orchestra – 5. theatron – 6. skene – 7. szklany łącznik – 8. schody do galerii rekwizytów – 9. foyer – 10. sala oddechu – 11. sala kafelkowa – 12. hol – 13. biuro – 14. taras



Il. 5. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Przekrój poprzeczny. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. wejście główne – 2. wyjścia wypraw inicjacyjnych – 3. proskenion – 4. orchestra – 5. theatron – 6. skene – 7. przeszkłony łącznik – 8. schody – 9. foyer – 11. galeria rekwizytów

– bo „zneutralizowany” był przez zielen światu przyrody. Jego ściany były „żywą ścianą” natury. Zielony bluszcz i winne grona, które szczelnie go miały porastać, miały „żyć” zawsze inaczej, bo w różne pory roku różnie też wyglądały. Co roku miały się odnawiać, jak feniks, jak Kaaba. Dziś już tak robią ekologiczną architekturę prawie wszyscy. Wtedy jeszcze nie. To ryzyko eksperymentu, trudne do przyjęcia przez konserwatora i jego ciała doradcze, zostało skarcone. No bo jak zielen może opłacać szczelnie budynek, który obok ma za sąsiada drogocenny zabytek – dworską oficynę? Zrekonstruowany przez OPT od podstaw, co prawda, ale jednak to nowy zabytek. A te zieleni za bardzo nie lubią. . .

Architektura teatru nie nawiązywała do oficyny i do pałacu w sposób bezpośredni. Nie naśladowała historii, nie fałszowała jej. Była autonomiczna, a nawet nieco ostentacyjnie archaiczna i prymitywna. Starła się budować dialog i pewne napięcie w grze nowych i starych form. Starych form pałacu z jego oficynami, spichlerzem, ruinami gorzelnii, rządówki, wartowni czy śladami starego kamiennego muru z wapiennej

Dla Orygenesusa oraz św. Grzegorza z Nyssy sześciąt jest obrazem doskonałej stałości, gdyż „jak nie zostanie obróconym – stoi pewnie i nie chwieje się” (za: Forstner 2001: 60). Dla św. Augustyna, kwadrat jest symbolem sprawiedliwości, gdyż równość jego boków i kątów uobecnia „cnotę, która każdemu oddaje to, co mu się należy” (Św. Augustyn, *De quantitate animae IX 10*).

Nie bez wpływu na identyfikację kosmologiczną kwadratu i sześciąta pozostaje też objawiony św. Janowi Teologowi obraz Nowego Jeruzalem, które również „[...] jest czworokątne, i długość jego taka sama, co szerokość” (*Apokalipsa św. Jana 21:16*), a które jest dla wszystkich świętych chrześcijańskich hierofanicznym prototypem i antycypacją przyszłego Królestwa Bożego. Również i ołtarz Świętego Przybytku jest bryłą prostopadłościenną o podstawie kwadratu: „I zrobisz ołtarz z drzewa akacjowego, pięć łokci długi, pięć łokci szeroki i trzy łokcie wysoki. Ołtarz będzie czworograniasty” (*II Ks. Mojżeszowe – Exodus 27:1*).

„Opoki”. I nowych form, które dostarczyła nam współczesność – przeziernych płaszczyzn szkła, półprzeziernego betonu wypełnionego światłowodami, nowej techniki scenicznej.

Teatr miał dwa poziomy: dolny – z holem wejściowym i galerią rekwizytów oraz górny – z nową Sceną Grecką (il. 3–5). Część dolna była całkowicie przeszklona. Otwierała się na park przyrody i z niego można było doń wejrzeć. Tutaj znalazły swe miejsce w różnych niszach i szparach teatralne rekwizyty i artefakty. Fundament galerii wzniesiony z miejscowej „Opoki”, pozyskanej przez drążenie w podziemnej skale jej posadowienia, organicznie spływał po linii zbocza i neutralizował ostrość geometrii uniesionego na 4 słupach sześcianu części górnej teatru. Tak jak sączące się obok potoki, spływające ekologicznie do pobliskiej sadzawki i powracające po przefiltrowaniu do systemu klimatyzacji.

Wapienne ściany wyższego poziomu teatru budowały jego centralne, kubiczne wnętrza z klasycznym, zbudowanym na wzór prostego antycznego teatru *proskenionem*, *skene* z 3 wejściami i kolistą *orchestrą*, miejscem chóru oraz aktorów (il. 9–10). W jej centrum w starożytności znajdowało się *thymele*, ołtarz, na którym ustawiano posąg Dionizosa, Boga bujnej winorośli oraz wina i płodności. Tutaj miał on być obecny w postaci wirtualnej dzięki współczesnym możliwościom działania scenicznej holografii. Wokół *orchestry*, na ustopinowanych *kerkis* – drewnianych podestach widowni, jak na wzniesieniu dawnego amfiteatru, zasiadać mieli widzowie, świadkowie teatralnych zdarzeń i misteriów. Rozplanowane były one klasycznie dla greckiego *theatronu*, na planie większego niż połowa koncentrycznej figury kwadratu,



Il. 6. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Widok od strony południowo-wschodniej, z góry. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 7. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Widok od strony południowo-zachodniej, od strony sadzawki parkowej. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 8. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Widok od strony południowej. Łącznik z repliką ściany oficyny dworskiej. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)

a dawniej koła. Tutaj dochodzi on niemal do bocznych wejść *skene*, w miejscu dawnych *paraskenionów*, z odstępem, by pozostawić miejsce dla służących komunikacji tradycyjnych *parodosów*.

Ściana północna teatru stanowiąca *skene* była tłem teatralnych misterii i głównym elementem jego wirtualnych scenografii, tak jak dawne *pinakesy*. Wycięte w niej trzy pary wrót, przez które wchodzi i wychodzi aktorzy, mają swoją hierarchię. Środkowe — przeznaczone są dla najważniejszych postaci spektaklu, a boczne — dla pozostałych aktorów, chóru oraz widzów. Wprowadzały ich one na rozciągnięty na całą szerokość teatru *proskenion*. Miejsca teatralnych akcji zostały wyznaczone jednak umownie. Pomiedzy *proskenionem* aktorów i *orchestrą* chóru zachodzi bowiem w spektaklach Staniewskiego zawsze dynamiczna relacja wymiany i ciągłego ruchu. Zmienność miejsca wynika zawsze z ideowej koncepcji spektaklu. Aktorzy i chór są więc wszędzie, nawet na *theatronie*, pomiędzy widzami. Do zapewnienia komunikacji pionowej służą 3 promieniście wyprowadzone z centrum *orchestry klimaksy*. Do komunikacji poziomej zaś — koncentrycznie rozplanowane pomiędzy rzędami widowni *kerkidesy*. *Theatron* jest zwarty i niewielki, nie ma więc w nim *diazomy*.

Dośrodkowe wnętrze teatru przekryto na płasko stropem, z wyciętym w centrum *oculusem* o zmieniającej się w trakcie zdarzeń teatralnych średnicy, na wzór przesłony fotoaparatu. Przez kolisty otwór kosmos zstępuje do gry. Jest symbolicznym okiem Boga — jak w *camera obscura* — świadkiem zachodzących w środku teatralnych zdarzeń. *Oculus* uobecnia bogatą, teofaniczną i kosmologiczną symbolikę koła²².

²² Okrąg, koło, kula (sfera), jako figury centryczne, są najdoskonalszymi z nich, a przy tym najbardziej abstrakcyjnymi, nieskończonymi, apofatycznymi (obok punktu, który jest ich szczególnym przypadkiem). Są one w tradycji neoplatonickiej symbolem pełni (*pleroma*) i doskonałości, a przez to również klasycznym symbolem Boga.

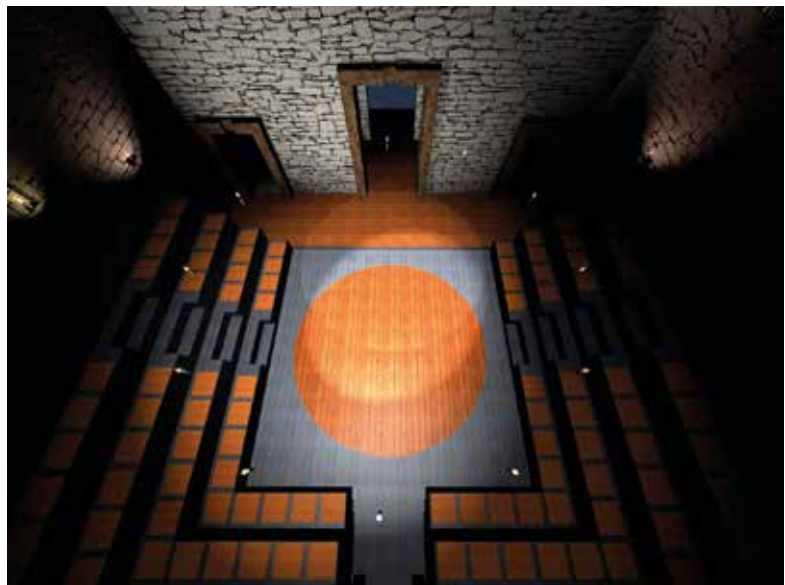
Już w antyku greckim, Ksenofanes nauczał, że bóstwo ma „postać kulistą”. Empedokles mówił także o „niezróżnicowanym Sfairos” — pierwotnej tożsamości Boga i Świata. Ponieważ w kuli mieszczą się wszystkie istniejące figury i nic nie „wystaje” z niej na zewnątrz, przeto w rozumieniu Greków jest ona symbolem idealnej samotożsamości. Platon w *Timajosie* powiada więc: „Dla tej istoty żywej, która miała w sobie zawierać wszystkie istoty żywe, odpowiadałby kształt, który by sobą obejmował wszystkie inne kształty. Zaczem wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli; on się w każdym kierunku ciągnie równie daleko od środka aż do krańców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny” (Platon 1950: 14).

Św. Maksym Wyznawca, mówiąc o odbiciu Boskości w stworzeniach, gdy one powracają do swojego pierwotnego wzoru, mówi o Bogu jako o Tym, który: „Zamyka [...] ich ekspansję w kole i ustanawia siebie wzorem dla istot, które stworzył” (Św. Maksym Wyznawca, *Mystagogia*, 1; P.G. 91, 688 B — patrz: Maksym Wyznawca 1980). Hermes Trismegistos (alchemik) również wskazuje: „Bóg jest kręgiem, którego centrum jest wszędzie, obwód zaś nigdzie”.

Il. 9.
Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Widok skene, orchestry i stropu z oculusem. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 10.
Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice”. Widok skene, orchestry i proskenionu od strony południowej, z góry. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



W połączeniu z *cubusem* ścian przywołuje tutaj wszechobecną

Okrąg i kula są symbolami Boskiej jedności i bezgraniczności, „absolutnej wszechobecności i wszechsprawczości Boga”. Będąc symbolami wieczności Boga i Jego mocy stanowienia, uobecniają również Jego „opiekuńczą potęgę”.

Figury oparte na geometrii okręgu są również nośnikami treści kosmologicznych, geometrycznymi transpozycjami cyrkularnej budowy i cyklicznego ruchu czasoprzestrzeni kosmicznej. Niebo, rejestrowane w swym geometrycznym kształcie poprzez postać jego aktywności, zwłaszcza linię ruchu Słońca względem Ziemi, już w Piśmie Świętym znajduje wyraz w geometriach cyrkularnych okręgu czy półkuli: „Gdy budowałem niebios, byłem tam, gdy odmierzałem krąg nad powierzchnią toni” (*Przypowieści Salomona* 8:9) — powiada Mądrość.

Okrąg i kula jest więc uobecnieniem odwiecznego cyrkularizmu, cyklizmu i koncentracji panującej w kosmosie — cyklu życia, rytmu kosmosu, cyklicznego odnawiania natury, wreszcie samego prawa natury ustanowionego przez Boga. Są geometrycznym przekazem zamysłów Boga względem stworzenia — jego „zjednoczenia” i przywrócenia „w kolistym ruchu [...] wiecznemu prapoczątkowi” (Św. Dionizy Areopagita, *De divinis nominibus* IV, 14.17). Są „prajajem”, symbolem wielkiego prapoczątku kreacji wszystkich innych form materialnych, pierwotnej pełni życia oraz zmartwychwstania. Są ewokacją początku i końca zarazem w ich

w świątyniach symbolikę „kwadratury koła”²³ (il. 9). W ściany

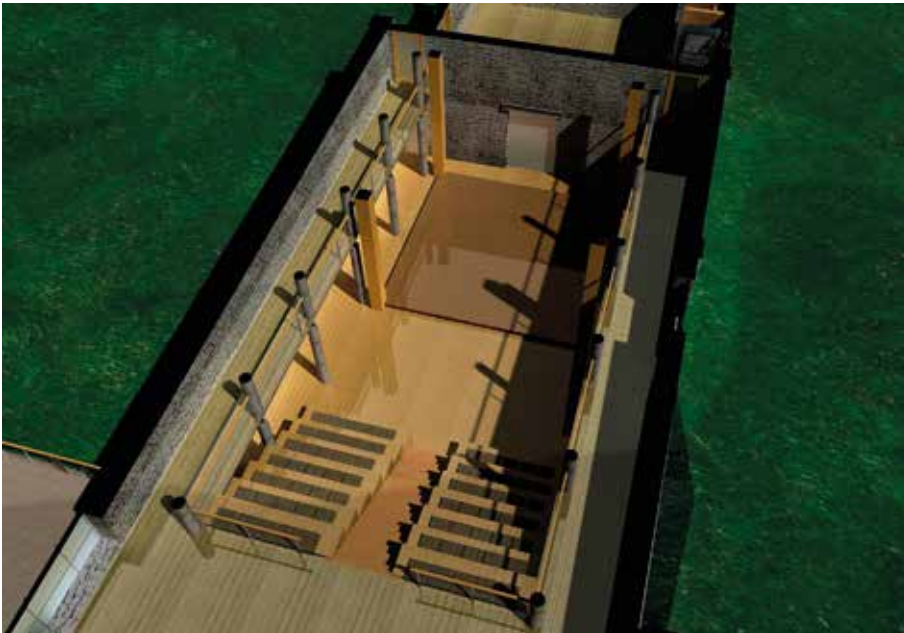
ontologiczno-eschatologicznej tożsamości ($\alpha = \Omega$). Są w końcu nośnikami najwyższego stopnia oświecenia i hierofanii.

²³ „Kwadratura koła” jest szczególnym przejawem „przejścia” geometrii koła do kwadratu i na odwrót (wykołowanie kwadratu). Jest próbą syntezy przeciwieństw, symbolizowanych przez te figury: Nieba i Ziemi. Mircea Eliade nazywa scaleniem sprzeczności — *coincidentia oppositorum* (Eliade 1970: 246–249). Ujmując to szczególnie różnicowanie obu rzeczywistości — niebiańskiej i ziemskiej — Lü Bu-we powiada: „Droga Nieba jest okrągła, droga ziemi jest kanciasta” (zob. Wilhelm 1928: 38).

W świątyniach grecko-bizantyjskich, a później także ruskich „kwadratura koła” manifestuje harmonijne „przejście” od geometrii kopuły i walcowego tamburu do geometrii kubicznej śródkrzyża nawy, poprzez pendentywy lub trompy (także „przejście” wszelkich innych sklepień na kubiczną przeszłą nawową świątyni). Istotnym odniesieniem symbolicznym dla owego „przejścia” jest nie przeciwstawianie się geometrii „nieba i ziemi”, lecz wprost przeciwnie — organiczne ich zespolenie „bez wymieszania” idiomatów. Zasadą interpretacyjną pozostają tu w planie treści teologicznej słowa *Psalmu* 85:11–12 („Bliiskość zbawienia”): „Zaiste, zbawienie jest bliskie. Dla tych, którzy się go boją, Aby, chwala jego zamieszkała w ziemi naszej. Aby



Il. 11. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Widok skene, proskenionu i orchestry. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 12. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Aksonometria wnętrza. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)

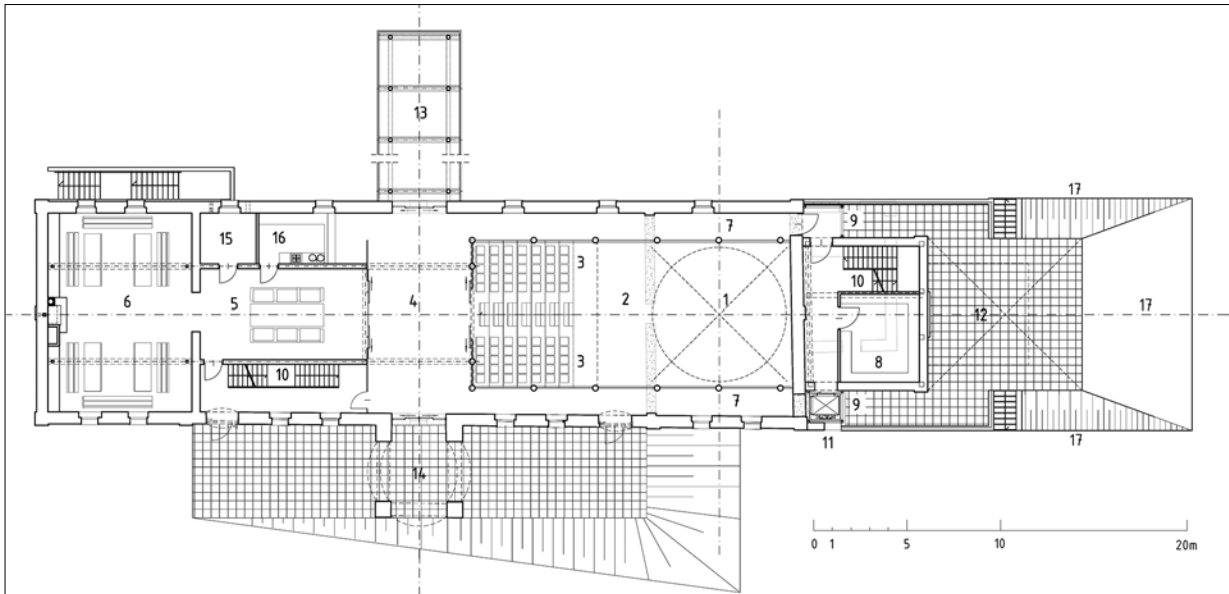
teatru wmurowano dziesiątki akustycznych garnków – rezonatorów. W „wyjętych” ze ściany kamiennych niszach palić się miały nieodłączne gardzienickim zgromadzeniom świece i lampy. Archaicznie.

Północne wejście do Greckiego Teatru „Gardzienic” od strony pałacowego dziedzińca wiedzie poprzez istniejące, osiowo zorientowane, szerokie wrota południowe oficyny dworskiej, połączonej ze skene poprzez szklany łącznik oraz lustrzaną replikę oficynowej ściany (il. 8). Jej dwa boczne

łaska i wierność się spotkały, A sprawiedliwość i pokój pocałowały. Wierność wyrośnie z ziemi, A sprawiedliwość wyrzyje z niebios”.

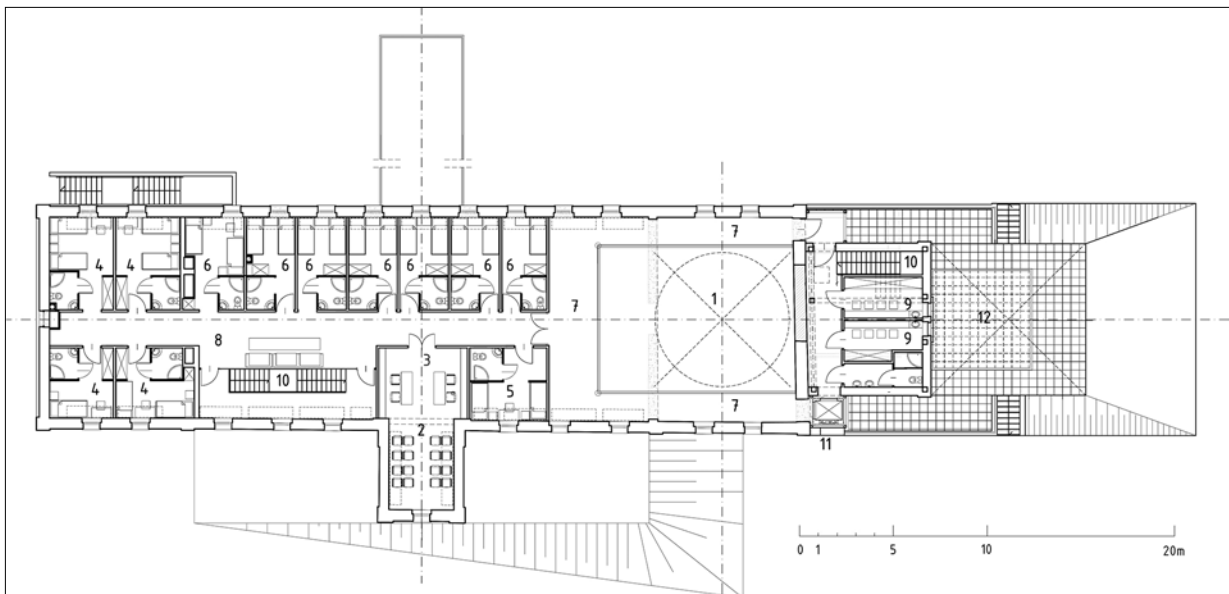
otwory drzwiowe wyprowadzały teatralne zgromadzenia na pobliską polanę, ku innym teatrom i stacjom teatralnych zdarzeń. Obok teatru i oficyny, pod ziemią, ukryto zaplecze sceny. Tylko sala sympozjonów wychodziła nieco ponad nią, umożliwiając jej naturalne oświetlenie oraz ekspozycję wyniesionej płycie widokowego tarasu.

Równoważne do wejścia północnego jest również osiowo zorientowane wejście południowe do teatru, będące inicjacyjną kontynuacją głównej alei parkowej wyprowadzonej z centrum amfiteatru. Wiedzie ono najpierw jednak do galerii rekwizytów, która stanowi rytualne przygotowanie, wprowadzenie i przejście (*rite de passage*) do rozgrywanego się



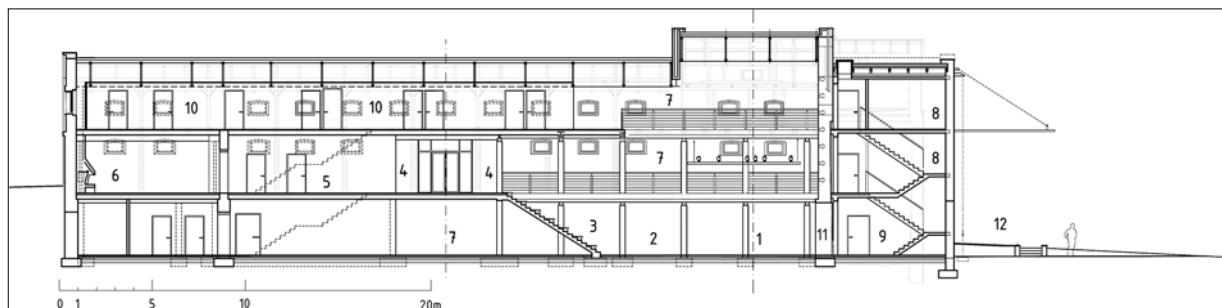
Il. 13. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Plan przyziemia. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. scena rzymska mistrzów – 2. proskenion – 3. widownia – 4. sala luster akademii ruchu – 5. sala oddechu – 6. sala biesiadna z kominkiem – 7. emporium – galeria widzów na antresoli – 8. magazyn kostiumów – 9. wejścia boczne – 10. schody – 11. winda panoramiczna – 12. scena zewnętrzna – 13. pomost plenerowy ćwiczeń akademii ruchu – 14. arkada dawnego żurawia – wejście główne – 15. kotłownia – 16. kuchnia z jadalnią – 17. skarpy theatronu sceny zewnętrznej



Il. 14. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Plan piętra. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. przestrzeń nad sceną – 2. sala sympozjonów w dawnym żurawiu – 3. biblioteka – 4. cele nauczycieli – 5. cela mistrza – 6. cele studentów Akademii – 7. emporium – galeria widowni na antresoli – 8. komunikacja – 9. garderoby – 10. schody – 11. winda panoramiczna – 12. scena zewnętrzna



Il. 15. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Przekrój podłużny. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

1. scena rzymska mistrzów – 2. proskenion – 3. theatron – widownia – 4. sala luster akademii ruchu – 5. sala oddechu – 6. sala biesiadna z kominkiem – 7. emporium – galeria widzów na antresoli – 8. garderoby, magazyn kostiumów, schody – 9. kulisy – 10. cele studentów i nauczycieli Akademii – 11. skene – 12. scena zewnętrzna

ponad nią rytualnego misterium w teatrze. Jest ona tutaj jego pronaosem. Oba te poziomy – dolny i górny – zespolone są osiowo bardzo długim biegiem schodów oraz boczną windą. Zapewniają one komunikację aktorom i widzom. W planie archetypowo-symbolicznym są ekstatycznym i inicjacyjnym wstępowaniem (*ascendit*) i zstępowaniem (*descendit*) – do i z tego misterium. Jego „drabiną Jakubową”²⁴ (il. 5).

Teatr Rzymski – Villa dei Misteri

Nowy Teatr Rzymski to drugie w hierarchii centrum teatralnych zdarzeń antycznych „Gardzienic” (il. 11–21). Powstał już w dawnym spichlerzu, walącym się od dawna i skazanym na zagładę „nietrwalej ruiny”. Dziś jest też nową sceną gardzienickiej Akademii Praktyk Teatralnych. Są tam gościnne pokoje dla mistrzów i uczniów, lustrzana sala prób, sala biesiadna z kominkiem, garderoby, magazyny kostiumów i rekwizytów, wspólna kuchnia i jadalnia, pokój oddechu i wpisana w szczyt dawnego żurawia biblioteka z salą sympozjonów (il. 13–15). Jest też zewnętrzny pomost prób i ćwiczeń ruchowych oraz zewnętrzna scena zachodnia, zadaszona ogromnym, rozwijanym dachem z tkaniny, tak jak *velarium* w rzymskim Koloseum (il. 21).

W swej idei to jednak tylko prosty, duży dom – willa z misteriami.

Pompejańska Villa dei Misteri do dziś pozostaje dla nas tajemnicą. Jej nazwa związana jest z odkrytymi mozaikami

i freskami przedstawiającymi niewyjaśnione do końca obrzędy i rytuały (il. 17). Zwłaszcza rytuał wtajemniczenia w Misteria Dionizyjskie. Starożytny dom istniał już w II wieku p.n.e. Zalany przez wulkaniczne lawy Wezuwiusza i ponownie odsłonięty przez archeologów – nosi nadal tajemnicę swojego dawnego życia. Wiemy, że Dionizyjskie Misteria są pierwowzorem teatralnych widowisk i przedstawień. W czasie Dionizji, grając w przedstawieniach komediowych, aktorzy występowali ze sztucznymi fallusami, będącymi w stanie wzwodu i bez żenady na scenie mówiono o narządach rodnych mężczyzn i kobiet. Rozprawiano o seksualnych potrzebach i sposobie ich zaspakajania.

Pięknie wymalował ją w swoim obrazie *Villa dei Misteri* z 1975 roku Jerzy Nowosielski (il. 18). Przywołał ją we wnętrzu wielkiej łazienki z kilkoma postaciami kobiet i mnóstwem okien, drzwi, luster – w kolorach czerwieni, ciepłego różu, bieli i perłowej szarości. Jej ściana przebita została figurą prostokąta, nie wiadomo czy oknem, czy też powieszonym na ścianie obrazem. Jest wyłomem, wyjściem poza obraz, na drugą stronę tego świata. Kieruje w inną sferę, do której na co dzień dostępu nie mamy

Opisał tę tajemnicę również Tytus Czyżewski w swym pięknym wierszu o malarstwie:

W Pompei widziałem freski
W Villa dei Misteri
Fioletowe tła harmonizują
Tam z czerwienią włosów
Z różowo-matowym blaskiem
Perłowych kobiecych ciał²⁵.

²⁴ Wszelkie schody, drabiny, stopnie, pochylne i wzniesienia, należy odnosić najpierw do praobrazu „świętej Góry”, „góry kosmicznej”, „Bożej Góry”... etc. Obok bezpośredniej identyfikacji symbolicznej z górą, schody należy genetycznie wiązać także ze starotestamentowym praobrazem „drabiny Jakuba”, interpretowanym jako przekaz interkomunikacji człowieka z Bogiem. Jak mówi Biblia: „I śniło mu się, że była ustawiona na ziemi drabina, której szczyt sięgał nieba, po niej zaś wstępowali i zstępowali aniołowie Boży”, *I Ks. Mojżeszowa – Genesis 28:12*.

²⁵ Czyżewski 1936: 2.



Il. 16. Nowy Teatr Rzymski Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Widok *skene*, *proskenionu* i *orchestry*. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 17. Pompeje. Villa dei Misteri. Fragment fresku Misteriów Dionizyjskich



Il. 18. Jerzy Nowosielski, *Villa dei Misteri*, olej, płótno, 1975



Il. 19.
 Nowy Teatr Rzymski Akademii
 Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.
 Widok mobilnego *theatronu* od
 strony wschodniej, po zmianie
 usytuowania
 Proj. J. Uścińowicz (fot. autor, 2013)



Il. 20.
 Nowy Teatr Rzymski Akademii
 Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.
 Widok sali luster akademii ruchu.
 Proj. J. Uścińowicz (fot. autor, 2013)



Il. 21.
 Nowy Teatr Rzymski Akademii
 Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.
 Widok od strony północno-zachod-
 niej. Proj. J. Uścińowicz (fot. autor,
 2013)

Gardzienicka Villa dei Misteri to jednak z pozoru zwykły dom (il. 11 i 16). To teatr życia studentów i nauczycieli Akademii. Z sugerowanymi, dyskretnymi, a nie ostentacyjnymi odwołaniami do antyku. Były tu dawniej biedne, popękane mury, liche drewniane stropy, dziurawy dach, różne potrzebne i niepotrzebne sprzęty: ławki z ariańskiej kaplicy, meble i rekwizyty — wiadro, umywalka, dzban, lustra, okno, lekko pochylone ze starości drzwi.

Pomimo prostoty struktury — są tu tajemnicze labirynty domowego wnętrza, pokoi, szklanych dziur w dachu i w stropach. Nieoczekiwanych zmian rytmu i asymetrii. Jest też i okno, które w kulminacyjnej scenie obrzędu inicjacyjnego, w miejscu, gdzie powinno nastąpić jego rozwiązanie, zostało już w czasach antycznych przebite. Zastąpiło scenę będącą zwornikiem akcji tego misterium. Są lekko uchylane lub przesuwane — przezierne i zwierciadlane — szklane drzwi korytarzy i aneksów. Są otwarte schody i pomosty robocze (il. 19). Jest też szklana winda, zewnętrzny łącznik z krajobrazem Gardzienic, z widokiem na dolinę rzeki Giełczwi (il. 21). Czasami widzimy szeroko, na przestrzał, jak w lustrzanej sali prób, gdzie krzyżują się osie natury i kultury lub kosmicznych stron świata (il. 20). Czasem podglądamy tylko przez różne szczeliny, prześwity i otwory w murze. Towarzyszy im bulgot rur, świst nieosłoniętych perwersyjnie wentylacyjnych przewodów, skrzywienie drewnianej podłogi. Dochodząca tu z zewnątrz aż do sceny brukowa kostka daje możliwość — jak chciał Staniewski — wjechać tu konno. Może to wszystko zaplanowane, a może trochę z przypadku. Miało być autentycznie, bez zadęcia, bez poleru. Więc wyszło siemiężnie, naturalnie, swojsko. Tak pracowali tu zawsze ludzie tutejsi. Miała to być jakaś forma przestrzennej prozy codzienności, tak jak w obrazach Nowosielskiego, podnoszonej do rangi rytuału, rytuału, z którego wypływa podczas gardzienickich inicjacji — i metafizyczny spokój, i groza ekstatycznego napięcia. Czy to paradoks?

Kompozycja scenicznej przestrzeni Rzymskiego Teatru jest złożona, wielopiętrowa, otwarta od piwnic po dach (il. 12, 15). Dodano w projekcie jedną kondygnację podziemną i zaadaptowano kondygnację poddasza. W ten sposób powstała scena jak w dawnych, średniowiecznych mansjonach. Tak jak w obrazach-ikonach Nowosielskiego wspólna pozostaje forma — oszczędna, prosta, powściągliwa, oparta na rygorystycznym rytmie słupów, jak we wczesnochrześcijańskiej bazylice, a może kreteńskim Pałacu Minosa w Knossos. Tworzy atmosferę tajemnicy — zamkniętej w czasie teatralnych rytuałów, ale otwartej na scenograficzną zmienność ich przestrzeni.

W sensie ideowym Teatr Rzymski to już jednak nieco inna organizacja przestrzeni niż Teatr Grecki. Choć za sceną znajdowało się *skene* o takim samym zastosowaniu jak w teatrze greckim, to jego widownia, czyli *cavea* oraz sama scena — *pulpitum* ulokowane są linearnie, na osi wschód—zachód (il. 11–12). Nie tworzą dyspozycji dośrodkowej — jak u Greków. Taki też podłużny układ ma sam *theatron*. Jego ostatni rząd łączy się z poziomem galerii sali luster, przechodząc obustronnie na boki w emporium (il. 16). *Pulpitum*, będący odpowiednikiem greckiego *proskenionu*, jest już nieco większy, tak jak *orchestra*. Umożliwia tworzenie dodatkowych scenografii, zarówno klasycznych, jak i wirtualnych. Wycięte w *skene* trzy pary wrót mają tutaj również swoją hierarchię. Środkowe — położone na osi głównej, przeznaczone są dla najważniejszych postaci spektaklu. Boczne zaś, ulokowane już pod emporium, służą dla pozostałych aktorów, chóru oraz widzów. Północne drzwi stanowią wejście do panoramicznej windy, łączącej wszystkie poziomy teatru. Południowe zaś wyprowadzają bezpośrednio na zewnątrz, w plener. Tędy, jak chciał Staniewski, można wjechać nawet konno. Kamienna posadzka cięta z mozołem na kostki daje mu taką możliwość.

Wnętrze spichlerza zachowało jego autentyczne elementy — ściany i stare drewno belek i desek podłóg. Większość ścian trzeba było wymurować na nowo. Kamień po kamieniu, z wapiennej „Opoki”. Mury te są tradycją tutejszej architektury wsi. Przsadziste, masywne, o wyjątkowej grafice nieregularnych podziałów i fakturze. To jednak już nowe, „żywe” mury starego spichlerza (il. 21).

W ścianę zachodnią sceny wmurowano dziesiątki akustycznych garnków-rezonatorów, które wzorem średniowiecznych „hołóśników” w świątyniach greckich i ruskich mają dać naturalne, nieskażone elektroniką, wzmocnienie dźwięków (il. 19). Zachodnia część spichlerza, dawna suszarnia chmielu, została całkowicie przebudowana. Jest łącznikiem pomiędzy sceną wewnętrzną i zewnętrzną (plenerową). Jest ich antyczną *skene* pracującą na dwie strony świata — wschodnią i zachodnią.

Amfiteatr

Główną strukturą parkową, naturalnie wpisaną w skłon wzgórza — na wzór starogreckiego amfiteatru Dionizosa w Atenach, a później także hellenistycznego amfiteatru w Epidauros czy nawet już grecko-rzymskiego w Efezie — jest gardzienicki amfiteatr i okalająca go cenobia z „żywym murem”. Zbudowana jest ekologicznie,



Il. 22. Cenobia i amfiteatr OPT „Gardzienice”. Widok od strony północno-wschodniej. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor z zespołem)



Il. 23. „Żywy mur” i pomosty inicjacji teatralnych OPT „Gardzienice”. Widok od strony północnej (fot. J. Uścińowicz 2013)

w harmonii z naturą, z tych samych „opokowych” głazów łamanych masowo nieopodal Gardzienic.

Na okrągłym placu orkiestry zaplanowano występy chóru i przedstawień tanecznych. Po jednej jej stronie ulokowano cyrkularnie *theatron*, którego widownię tworzyli „niemi świadkowie” teatralnych zdarzeń. To rozproszone, luźno stojące i ociosane organicznie drewniane siedziska dla widzów. Po drugiej zaś stronie jako tło orkiestry umieszczono *skene*, wklęsłą cenobię z „zielonym” dachem. Na wzór greckich monasterów Agion Oros jest ona prosta i oszczędna w wyrazie. Są w niej cele aktorów i gości, wspólna sala oddechu, garderoby i magazyny rekwizytów i kostiumów oraz zwołujące na zgromadzenia drewniane biło (il. 22).

„Żywy mur”²⁶ jest odtworzeniem i przedłużeniem dawnego, istniejącego tu niegdyś muru ogrodzenia. Tutaj nie dzieli

on jednak, lecz łączy przestrzeń. Jest oprawą dla różnych sekwencji zdarzeń i inicjacji. Zmienia swą grubość i wysokość. Ma liczne nische i wnęki, blendy i okna, wydrążone w małych schowkach i pustelniach szpary. Czasem przechodzi w budowlę, a czasem zanika, przechodząc w luźno rzucone głazy. Na niektórych są naturalne artefakty — odcisnięte muszelki i wtopione skorupiaki. Na innych wyryto już nowe znaki i reliefy. Wzdłuż muru ciągnie się drewniany pomost z desek (il. 23). Mur jest „żywy”, bo jest w ciągłej budowie. Świadkowie zdarzeń składają z kamieni na murze ofiarę swojej obecności i uczestniczenia. Rytualnie.

Teatr Grecki „Gardzienic” na Pradze

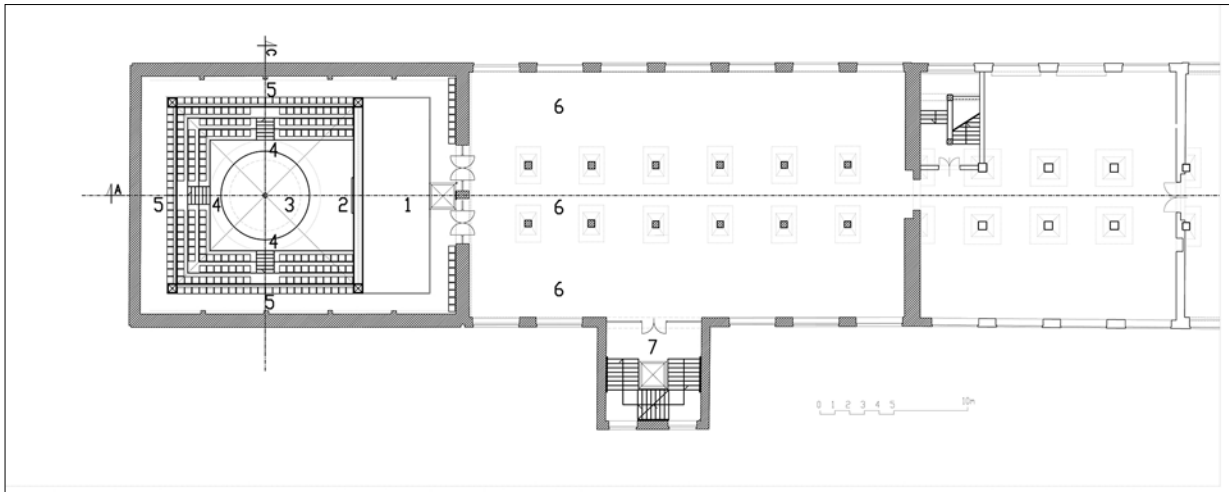
Nie zbudowano Greckiego Teatru w Gardzienicach, bo był — zdaniem konserwatorów — za wysoki i nazbyt oplątany zielenią. Bo w widoku elewacyjnym wystawał pół metra ponad kalenicę dworskiej oficyny, położonej z dystansem od niego. Nieważne było, że chował się on za nią w widoku perspektywicznym (il. 5). Zbyttno zaznaczał swą obecność w formach uniwersalnych, kosmologicznych, poprzez odwołania archetypowo-symboliczne, a nie kulturowe. Bo nie chciał być jak pałac czy oficyna — w ich stylu. Nie chciał założyć maski historii. Nie chciał być jej proteżką czy fantomem osadzonym w przebrzmiałym już czasie dawnej epoki i stylu. Chciał zaznaczyć swoją obecność jako antyczny teatr. Może to i dobrze, że pozostał tylko na papierze. Dobrze mu tak!

Żał nam było jednak tego utraconego, „ze strategicznej” przyczyny, projektu Greckiego Teatru. Podjęliśmy więc próbę jego zbudowania w pożyczonej Staniewskiemu — do zimowej, akademickiej rezydencji — przestrzeni zrujnowanej, dawnej hali wysokich napięć, należącej już do Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej na Pradze w Warszawie (il. 24–29).

Teatr ten wszedł do nowej siedziby bezinwazyjnie. Jakby „spadł z nieba”, dany z góry i od razu, z całym swym wnętrzem i zewnętrzem (il. 24–25). Jak „święte świętych” w Namiocie Zgromadzenia, jak Anastasis w Jerozolimskiej Świątyni Zmartwychwstania, jak sześcian Kaaby w Mekce. Zachowuje on w całości autentyczne elementy budowli dawnej hali, zwłaszcza jej zewnętrznej „skorupy” i struktury konstrukcyjnej. Przedstawiają one wartość kulturową. Są świadectwem historii dawnej Pragi.

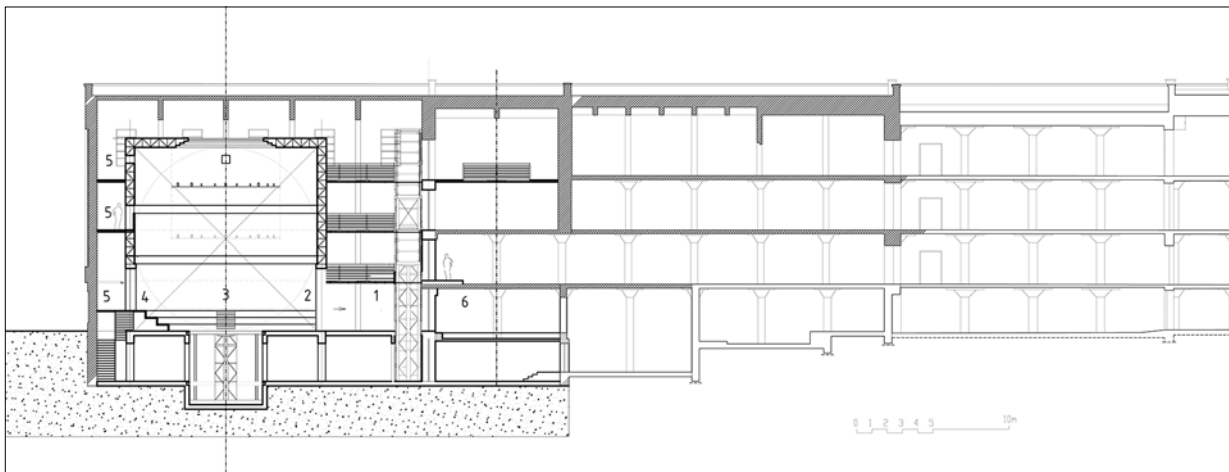
Ulokowany w części centralnej hali nowy Teatr Grecki, na przecięciu jej osi pionowej i poziomej, stanowi w niej zarówno antyczny *theatron*, jak *orchestrę* i *proskenion* (il. 26–27). Parter hali jest zasadniczym poziomem użytkowym teatru, służącym

²⁶ Uścińowicz 2012: passim.



Il. 24. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice” w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie-Pradze. Plan piętra. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor).

1. foyer – dziedzińiec wewnętrzny – 2. proskenion – 3. orchestra – 4. widownie – 5. emporia – galerie – 6. nawy sali wielofunkcyjnej – 8. schody



Il. 25. Nowy Teatr Grecki OPT „Gardzienice” w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie-Pradze. Przekrój podłużny. Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor)

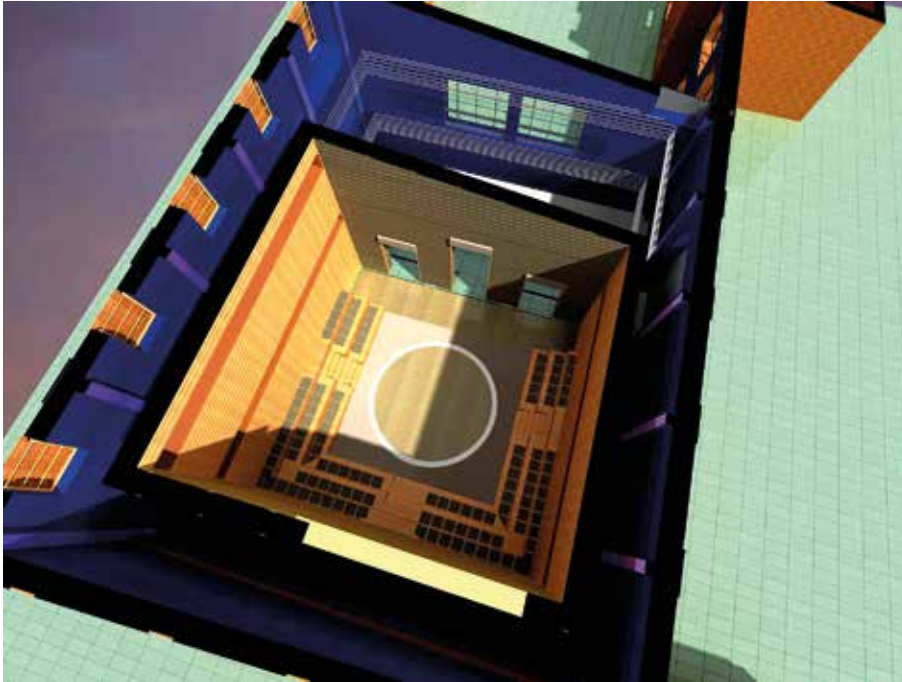
zarówno jako scena i widownia oraz jako foyer. Jego forma i ułożenie mają swoje wielowątkowe interpretacje symboliczne oraz istotne konotacje kulturowe. Ma też swoje ważne prototypowe analogie.

Teatr ustanawia *omphalos i axis mundi*²⁷. Poziomą oś historii buduje razem ze szkołą. Pionową oś metahistorii, oś Kosmosu Gardzienic, buduje już w pojedynkę. Pierwszą inicjuje rytmiczna sekwencja dwóch rzędów kolumn wydzie-

lających symbolicznie trzy nawy budynku szkoły, prowadząc do swojej kulminacji na *orchestrze*, jak na ołtarzu gotyckiej katedry (il. 24–25). Drugą buduje ogromny, statyczny *culus* z *oculusem* quasi-kopuły, symbolicznie identyfikowany zawsze z otwartą na Boga i Kosmos Ziemią, jak w kosmografii Kosmasa Indikopleustesa²⁸.

²⁷ Strony świata definiowane są zawsze przez centrum (*omphalos*), kierunki (*axis mundi*) i bieguny-strony świata (górną-dół, wschód-zachód, północ-południe).

²⁸ Zgodnie z *Kosmografią* Kosmasa Indikopleustesa „ziemia jest prostokątna (czworokątna) i zamknięta czterema ścianami, nad którymi wznosi się kopuła” (zob. Sedlmayr 1950: 119; Wolska 1962: 131).



Il. 26.
Nowy Teatr Grecki OPT
„Gardzienice” w Szkole
Wyższej Psychologii Społecznej
w Warszawie-Pradze.
Aksonometria teatru w hali.
Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor
z zespołem)



Il. 27.
Nowy Teatr Grecki OPT
„Gardzienice” w Szkole
Wyższej Psychologii Społecznej
w Warszawie-Pradze. Przekrój
podłużny hali teatru, z widokiem
orchestry, skene, proskenionu
i emporiów. Proj. J. Uścińowicz
(oprac. autor z zespołem)

Wnętrze ma klasyczny dla Greków *theatron*, położony koncentrycznie, wokół *orchestry*, wzdłuż trzech ścian inkorporowanej do wnętrza hali inżynierskiej, scenograficznej budowli. W tych trzech ścianach teatru, na dwu jego poziomach wewnętrznych loggii, wycięto podłużne okna. Tak jak w *camera obscura* można więc także od zewnątrz „podglądać” dyskretnie całe jego tajemnicze misterium (il. 27–28). Przekryto go stropem z wyciętym *oculusem* i ulokowanym w nim holograficznym ekranem z wirtualnym, trójwymiarowym obrazem kosmosu i jego gwiazdnych konstelacji. Pod

nim, w samym centrum *orchestry* — łącząca się z podziemiem mobilna scena. To winda do antycznego Hadesu.

Jedną z najważniejszych części obudowy sceny jest główna, rozwierana jak „brama niebios”, ściana. Jest „pracującą” na dwie strony, wirtualną scenografią holograficzną teatru, jej *skene*. Zastępuje ona scenograficzną przestrzeń teatralnych zdarzeń już w nowej cybertechnologii komputerowej. Jest wirtualna, ale w pełni realna przez ekspozycję zarejestrowanych na niej holograficznych obrazów antycznej Grecji. Teatr otwiera się tą ścianą obustronnie, zarówno na swoje wnętrze,

Il. 28.
 Nowy Teatr Grecki OPT
 „Gardzienice” w Szkole
 Wyższej Psychologii Społecznej
 w Warszawie-Pradze. Wnętrze
 teatru z widokiem orkiestry, mo-
 bilnej ściany holograficznej *skene*
 i *proskenionu*. Proj. J. Uścińowicz
 (oprac. autor z zespołem)



Il. 29.
 Nowy Teatr Grecki OPT
 „Gardzienice” w Szkole
 Wyższej Psychologii Społecznej
 w Warszawie-Pradze. Widok
 zewnętrzny mobilnej ściany ho-
 lograficznej *skene* od strony hali.
 Proj. J. Uścińowicz (oprac. autor
 z zespołem)



jak i na szkołę. Jest jak otwarta księga, którą czytają studenci i profesorowie. Jest otwarta dla wszystkich innych teatrów, ze wszystkich kultur i wszystkich stron świata (il. 29).

Antyczna idea teatru

Można by na koniec spytać — czy był jakiś zaprogramowany ideał tej współczesnej przestrzeni antycznego teatru „Gardzienic”?

Teatr „Gardzienic” był zawsze żywym doświadczeniem, żywą funkcją teatralnej akcji, ze zdobywaną architekturą zawsze od nowa. Bez ostentacyjnych konotacji kulturowych, pasywną w stylu, purytańską w wyrazie, antyczną w idei. Proszą, mistyczną, magiczną przez samą akcję rozgrywanych misteriów. Architekturą bez ostentacyjnej formy i stylu. Podaną dyskretnie, bez gwałtu, ale spójną z antycznym rozumieniem

czasu i przestrzeni, w jej archetypowo-symbolicznej strukturze przekazu wartości. Budowaną bardziej poprzez powrót do dawnych, utraconych przez nas, tradycyjnych form kultowych i ich porządków. Głównie Grecji i Rzymu.

W historii nie raz tak już bywało. Bo przecież to właśnie z praktyk kultowych teatr pierwotnie powstawał. Później jednak, gdy kult chrześcijański zasilony został przestrzennymi formami organizacji teatru antycznego, po jego tragicznym rozwarstwieniu na praktyki misteryjno-ofiarnicze oraz praktyki teatralne — w teatrze gdzieś się zagubił. W świątyniach wschodniej ortodoksji na przykład przetrwał do dziś. Tak przecież powstała przegroda ołtarzowa *templonu*, z jego głównymi wrotami cesarskimi i dwoma drzwiami bocznymi wiodącymi do *pastoforiów*. Wzięta z antycznej sceny teatru greckiego z jego trzema wejściami i *proskenionem*, stosowana

do dziś przez wschodnią, a czasami też i zachodnią ortodoksję chrześcijańską, powróciła tutaj, do źródła swojego genetycznego pochodzenia. Do antyku „Gardzienic”.

Takie były w idei gardzienickie teatry — Grecki i Rzymski — z ich centryczną lub linearną organizacją przestrzeni. Takie były ich ściany *skene* z osiowym, najważniejszym wejściem dla głównych postaci i 2 bocznymi wejściami *paraskenionów* dla innych bohaterów dramatu i ich świadków. Takie były prostokątne *proskeniony* przed nimi i koliste *orchestry* w ich centrum. Takie były więc dwa Teatry Greckie z ich koncentryczną organizacją przestrzeni, z zarysowaną symbolicznie przez *cubus* ścian i *oculus* sufitu „kwadraturą koła”. Taka była też scena rzymska z jej dyspozycją linearną i bocznymi, kolumnowymi emporiami.

Taki był też gardzienicki amfiteatr z cenobią i „żywym murem” teatralnych zdarzeń i rytuałów.

Archetypy i symbole

Antyczne symbole i archetypy w Teatrze „Gardzienice” odgrywały zawsze pierwszą i główną rolę. Były też podstawą dla nowej architektury przestrzeni jej antycznych misterii i inicjacji, w różnych formach jego zamknięcia i różnych porządkach jego przestrzennej organizacji. Formy te nie starały się być prostą inkorporacją miejsc dawnych antycznej Grecji, zastosowane poprzez zwykłą, statyczną obecność pierwowzoru. Tworzyły zespół esencji i porządków jako przestrzennej obudowy teatru, formując w „obrazie całości” jego archetypowo-symboliczną strukturę.

Gardzienice odkryły według Davida Wileisa cztery fundamentalne cechy antycznego teatru greckiego, o których zapomniała zrjonalizowana tradycja epoki oświecenia. To chóralność, gestyka, metamorfozy i ekologia²⁹. Teatr antyczny to miejsce nieustannych zmian, nie zaś miejsce, w którym ilustruje się abstrakcyjne idee *a priori*. Kiedy ludzie nie są zakorzeni w swojej ziemi, odkrywają, że są zamknięci w stanie egzystencjalnym, w którym zmiany są już niemożliwe. Dzieła „Gardzienic” są zawsze związane z miejscem, ze wsią Gardzienice. Zatem zasady architektonicznej kreacji musiały leżeć u podstaw planowanego rozwoju tego miejsca. Próba zrealizowania greckiej przestrzenności i jej zasad wyrażania była konsekwencją drogi Gardzienic poprzez metamorfozy greckiego teatru. To zorientowało też w konsekwencji poszukiwanie antycznego ideału zespolenia głównych wartości

greckiego kanonu etycznego i estetycznego — poszukiwania prawdy, dobra i piękna. Stały się też krokiem zbliżającym Staniewskiego do jego świętego Graala. Architektura miała w tym jego poszukiwaniu i aspiracjach zamknąć lub otworzyć przestrzeń i umożliwić jej zmienność w czasie metahistorii. Nadać jej strukturalny porządek i wartość symboliczną.

A czy święty Graal został odnaleziony?

Nie wiem.

Bibliografia

Publikacje

- Bierdiajew 1995 = Nikołaj Bierdiajew, *Filozofia wolności*, Orthdruk, tłum. Ewa Matuszczyk, Białystok 1995: IX
- Czyżewski 1936 = Tytus Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, [...] *Lajkonik w chmurach*, Gebethner i Wolff, Drukarnia Literacka, Warszawa 1936: 2
- Eliade 1970 = Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970: 56, 58, 79–82, 246–249
- Evdokimov 1959 = Paul Evdokimov, *L'Orthodoxie*, Neuchâtel 1959: 105
- Foley 2003 = F. Kathleen Foley, *Special to the Times*, „Los Angeles Times”, March 2003
- Forster 2001 = Dorothea Forstner, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001: 60
- Łoski 1989 = Włodzimierz Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. M. Sczaniecka, Inst. Wyd. Pax, Warszawa 1989: 63
- Platon 1950 = Platon, *Timajos*, przeł. W. Witwicki, Warszawa, 1950: 14
- Platon 1958 = Platon, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*, t. II, PWN, Warszawa 1958: 313–314
- Sedlmayr 1950 = Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950: 119
- Uścińowicz 1997 = Jerzy Uścińowicz, *Symbol, archetyp, struktura. Hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Politechnika Białostocka, Rozprawy Naukowe Nr 56, Białystok 1997: 60–71, 90–104 passim
- Uścińowicz 2008–2009 = Jerzy Uścińowicz, *Marzenie Staniewskiego o teatrze obiecany. Myślenie przestrzeni i architektura*, [w:] *Teatr Obiecany. 30 lat „Gardzienic”*, red. Wojciech Dudzik i Zbigniew Taranienko, Wyd. Academica, Warszawa, 2008–2009: 147–167
- Uścińowicz 2009 = Jerzy Uścińowicz, *Park Kultury w Gardzienicach – ogród czy miasto?*, [w:] *International Conference about Esthetic Design of the Natura Environment, „Gardens”*, org. Stella Polaris Fossnes Senter (Stokke, Norwegia) i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Gardzienice 24th October 2009, manuskrypt (archiwum OPT „Gardzienice”): passim
- Uścińowicz 2022 = Jerzy Uścińowicz, *Nowe teatry „Gardzienic”. Eksperymenty tradycyjnych idei w odwiecznym pielgrzymowaniu form*, „Studia

²⁹ Wiles 2008/2009: 212–224.

- z Architektury Nowoczesnej” 2022, t. 10, red. Joanna Kucharzewska, Wyd. Tako, Toruń: *passim*
- Wiles 2008/2009 = David Wiles, *Antyk Grecki – inspiracje spektakli „Gardzienice”* [w:] *Teatr Obiecany. 30 lat „Gardzienic”*, pod. red. W. Dudzika i Z. Taranienki, Wydawnictwo Academica, Warszawa 2008–2009: 212–224
- Wilhelm 1928 = Richard Wilhelm, *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, Jena 1928: 38
- Wolska 1962 = W. Wolska, *La Topographie chretienne de Cosmos Indicopleustes*, Paris 1962: 131
- Film
- Modernization, adaptation, and development of the Centre for Theatre Practices “Gardzienice”*, film DVD na zlecenie OPT „Gardzienice”, przy wsparciu Ministerstwa Kultury, Lublin 2005
- Projekty
- Uścińowicz 2004 = Jerzy Uścińowicz, asystenci: Przemysław Lipiński, Piotr Trojnieł, *Konkurs ogólnopolski na opracowanie projektu architektonicznego modernizacji, adaptacji i rozbudowy Ośrodka Praktyk Teatralnych*

- „Gardzienice”, 2004 – I nagroda realizacyjna / Jerzy Uścińowicz, *Projekt architektoniczny, koncepcyjny i budowlany modernizacji, adaptacji oraz rozbudowy zespołu budynków Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” wraz z adaptacją i renowacją parku w Gardzienicach*, Gardzienice-Białystok 2004 / Jerzy Uścińowicz, asystenci: Przemysław Lipiński, Piotr Trojnieł, *Projekt architektoniczny, budowlany modernizacji, adaptacji i rozbudowy zespołu budynków OPT „Gardzienice” wraz z adaptacją i renowacją parku*, Gardzienice-Białystok 2004
- Uścińowicz 2007 = Jerzy Uścińowicz, asystent: Sławomir Wojtkiewicz, *Projekt architektoniczny modernizacji, adaptacji budynku gospodarczego – szopy na potrzeby sali prób OPT „Gardzienice”*, Gardzienice-Białystok 2007
- Uścińowicz 2007/2010 = Jerzy Uścińowicz, współpraca: Małgorzata Snarska-Grabowska, Mirosław Snarski, Sławomir Wojtkiewicz (na etapie technicznym), Przemysław Lipiński (na etapie koncepcji), *Projekt architektoniczny modernizacji i adaptacji dawnego spichlerza na potrzeby Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach*, Gardzienice-Białystok 2007/2010
- Uścińowicz 2012 = Jerzy Uścińowicz, *Projekt architektoniczny „żywego muru” inicjacji teatralnych OPT „Gardzienice”*, Gardzienice-Białystok 2012

Summary

From Greece to Rome: ideas of Antiquity in a new version of an ancient tradition: the “Gardzienice” Theatre

The text presents both completed and uncompleted architectural projects made in the years 2004–2012 for the Centre for Theatre Practices “Gardzienice”, which were locations for creative meetings of people of different traditions, cultures, nations and religions. These projects tried to refer ideologically to the ancient ethos of the „Gardzienice” theatre. Operating with the language of symbols and archetypes - through the forms and orders of architecture and discrete incorporations and fusions of antique cultural-historical structures with nature and ‘fallen’ matter - they attempted to transfer the ideological values of the various ancient theatrical initiations of „Gardzienice” into the space of history, cult, culture and nature. Using models of ancient theatrical stages - both Greek and Roman - as well as their traditional prototypes and transpositions, they sought a new, symbolic embodiment of the ancient spirit of the place of Antiquity still smouldering in Gardzienice.