



BIBLIOTEKA  
TV JAGIELLONICA  
KRAKÓW

A 873872

I

Włodzimierz Szturc

# GENETYKA WIDOWISKA

CZŁOWIEK – MASKA – RYTUAŁ – WIDOWISKO





GENETYKA WIDOWISKA

CZŁOWIEK / MASKA / RYTUAŁ / WIDOWISKO



Włodzimierz Szturc

# Genetyka widowiska

Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko



Kraków

Copyright by Włodzimierz Szturc, 2017

Recenzent  
dr hab. Daniel Kalinowski,  
prof. Akademii Pomorskiej

Redakcja  
Irena Gubernat

Projekt okładki  
Paweł Sepielak

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-851-9

KSIĘGARNIA AKADEMICKA  
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków  
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87  
e-mail: [akademicka@akademicka.pl](mailto:akademicka@akademicka.pl)

# Spis treści

Od Autora .....	7
A note from the author .....	13
Gen wyobraźni .....	19
Maski .....	81
Rytuały i widowiska .....	177
Fenomenologia przedstawienia .....	237
Bibliografia .....	335
Indeks nazwisk .....	345





## Od Autora

Arystoteles w księdze B *Fizyki*, analizując sens przedstawień mimetycznych, doszedł do wniosku, że naśladowanie natury w sztuce jest nie tylko mimetyczne i metamimetyczne (a więc świadome powodu czynności naśladowania), ale i sprawcze, ponieważ zawiera dynamiczną cechę (dyspozycję) wypełnienia (*epitelein*) zadań stawianych przez naturę, których ona sama nie byłaby w stanie wykonać<sup>1</sup>. Natura nie sięga bowiem innego poziomu refleksji niż jej samopredstawienie, które ją wyobcowuje i które jest zarazem zewnętrznym wobec niej systemem językowym, jakikolwiek by nie był, jakiegokolwiek formy przekazu by nie używał. W rozwinięciu teorii *mimesis* intencją Arystotelesa było to, by nie pojmować naśladowania jako wyłącznie prostej imitacji, ale też widzieć w nim siłę sprawczą powstającą na granicy tego, co jest przedmiotem naśladowania, i tego, co staje się tego naśladowania efektem. Efekt mimetyczny wyraża właśnie to, co nie zostało wyrażone w samym przedmiocie (przez sam przedmiot) naśladowania. To, co było

---

<sup>1</sup> Arystoteles, *Fizyka*, B, II, 8, (199 a), przeł., wstęp, koment. K. Leśniak, Warszawa 1968, s. 59. Rozważania na temat znaczenia związanej z energią twórczą dyspozycji (*eksis*) struktur różnicowania odnajdziemy w wykładzie Philippe'a Lacoue-Labarthe'a *Cezura spekulatywności*, w części dotyczącej idei „odnowionej Grecji” u Hölderlina. Zob. Ph. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, wyb., oprac., wstęp J. Momro, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014, s. 219-221.

wykonywane w sposób naturalny, może być wyrażone jako to, co nie zostało przedstawione<sup>2</sup>. Tak więc przez odczucie wyobcowania, wyraźnego rozdzielenia świata natury i świata refleksji można nadać naturze jakąś formę, która wobec nas przestaje być obca, ponieważ sama forma wynika z naszej własnej natury, z natury podmiotu poznającego, który dzięki temu ustanawia (odnawia) istotny i pierwotny związek z wyobcowaną przez siebie naturą. Mimetyzm jest więc swego rodzaju otwartą samozwrotnością, której fundamentem jest jeden i ten sam gest: nadawanie znaczeń temu, co samo z siebie nie mogło wydobyć znaczenia. Dla moich rozważań ważne są obiekty obce, a więc oglądane, dotykane i słyszane przez mnie, oraz obiekty podwójnie wyobcowane, a więc te, o których czytałem, które przeglądałem, których słuchałem, jak echo, odbicie zarejestrowane na taśmach i płytach. Z przekonania, zaczerpniętego z fenomenologii Husserla, że doświadczenie obiektów należących już do przeszłości ujawnia się jako żywe doświadczenie ciała obcego, które jako takie może być tylko współ-reprezentowane jako nowa para obiektów<sup>3</sup> o wyraźnie podkreślonym dystansie wynikającym z koniecznej dla prezentacji

---

<sup>2</sup> Ten sam efekt pojawia się w różnicy (u Arystotelesa: *hen diapheron heauto*), na której może opierać się nowa hermeneutyka, odwołując się do zachodnioeuropejskiej refleksji nad tragedią grecką: „Chodziłoby o to, by całkiem po prostu wyrazić to, co zostało powiedziane, (lecz) jako to, co nie zostało powiedziane (...)”. *Ibidem*, s. 220.

<sup>3</sup> W fenomenologii Husserla łączenie lub zestawianie w parę podmiotu i obiektu (*Paarung*) zostaje ujęte w ten sposób, że jest ono sposobem (środkiem) współ-re-reprezentowania tej pary przez odszukanie jasnych analogii obu – już teraz – przedmiotów poznania. Zob. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł., przyp. A. Wajsa, przekład przejrzał, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1982, s. 165-168.

obiekty nadanej mu formy. Obiekty, jakie by nie były, i sposób pokazania, jakie są, stanowią razem wypełnienie *reprezentacji* aktu twórczego.

Niniejsza książka powinna być echem kilku tekstów dawniej napisanych, których celem było przedstawienie wspólnej dla sztuki i natury elementarnej części zwanej *genem wyobraźni*. Gen ten zawarty jest w podstawach ruchu, wyrażenia i wysłowienia emocji oraz myśli. Stanowią one dynamiczny fundament natury, ową fizykę Arystotelesa, ale dopiero przez ich wydziedziczenie z tej natury mogą być przejęte jako dziedzictwo podmiotu, jako coś, co jest – odwołując się do wyrażenia Heideggera – przez ten podmiot przywłaszczony. Przywłaszczam sobie zatem nie moją przestrzeń złożoną z obiektów, które same w sobie mają być utajony, ponieważ milczą. Nadaję im głos taki, jaki chcę im nadać, o ile nie jest on głosem sprzecznym z ich charakterem, statusem, wyglądem i kierunkiem ich możliwej samoprezentacji.

Rozpaczam od teoretycznego, a więc mimetycznego artykułu o *genie wyobraźni*, który niejako wyodrębniam ze sztuki naśladowczej paleolitu (sztuki rysunku, malarstwa skalnego, ale i umiejętności tworzenia narzędzi i domu), widząc w tej dziedzinie *mimesis* również początki formowania zależności czasowych i przestrzennych w pierwszych zdaniach wypowiedzianych przez człowieka. Gramatyka orientacji w krajobrazie, gramatyka rysunku i cmentarza odbita zostaje w gramatyce tworzącego się języka. W tym rozdziale niejako oznaczam wyobcowany *gen wyobraźni* i traktuję go jak izotop wędrujący niepostrzeżenie przez dalsze części książki. Jego celem (izotop nie jest widoczny) ma być zwrócenie uwagi na pytanie podstawowe dla świadomości twórczej człowieka: gdzie ukryty *gen wyobraźni* znajduje się w chwili, kiedy czytam?

Część poświęcona maskom jest naturalną konsekwencją „fenomenologicznej pary” Husserla. Człowiek nosi maskę jako „innego bliźniego”, ale przecież oswa-ja „innego obcego” i razem tworzą już nie dwa obiekty, ale jeden o rozdwojonej tożsamości. Ujawniam, właśnie w sposób nieciągły, spacjowany jak postrzępiona rzeczywistość, różne tożsamości masek w odmiennych kulturach, oddalonych od siebie przestrzeniach geograficznych i różnych czasach. Z fragmentaryczności wydobywam konieczność tworzenia maski niezależnie od czasu i przestrzeni.

Maska jest echem tożsamości własnej podmiotu. Ulega wyobcowaniu w rytuale używającym jej po to, by rozdwojona tożsamość podmiotu wtargnęła, wbiła się w naturę jako obcy element, ale przecież w samej naturze tkwiący od początku. Rytuał jest bowiem przestrzenią wyobcowania, dlatego dotyczy zawsze tego, co było, a nigdy tego, co ma się zdarzyć. Powtórzenie nie jest czarodziejstwem i magią, ale ugruntowaniem podstawowego komponentu natury, czyli *mimesis*, która w rytuale staje się już zasadą (teorią *mimesis*). Jest to zarazem wiedza o rytuale, który jednocześnie jest wiedzą. Podobnie jak we fragmentach o maskach części dotyczące rytuału mają charakter schizomorficzny: charakteryzuje je wieloperspektywiczne przedstawianie różnych rytuałów, co jest równocześnie dowodem na to, że rytuał, mimo że jest wiedzą, sam nie wytwarza języka, który go ustanawia, ponieważ rytuał nie może sam się wyobcować.

Wyobcowanie nadaje rytuałowi teatr, który przenosi rytuał z jego *sacrum* do symulakrum, czyli do tego, co ma miejsce, nie mając miejsca, co zarazem nie może być już transcendentne, ponieważ naśladuje z pełną świadomością zmytyzowaną rzeczywistość i mity. Teatr – czasami i u różnych twórców – chciałby być mową rytuału,

ale nie jest nią, ponieważ powtórzenie aktu twórczego prowadzi jego dzieła do samowystarczalnej izolacji obliczonej na efekt prezentacji, czyli na cel *mimesis*.

*Mimesis* jako zasada ustanowienia podmiotu uzależnionego od świadomości, że obiekty występują w parach, zostaje ujawniona przez fenomenologiczną analizę ostatnich dzieł Tadeusza Kantora.

Zespolenie rysunku (geometria myśli) i filozofii teatru (*theatrum mentis*) cechuje wyobraźnię twórczą Krystiana Lupy. Z wzajemnego ich oddziaływania artysta wyłania pary, dzięki którym w jego dziełach gen wyobraźni odnajduje pole działania w przestrzeni energii naporów i wycofań tworzących erotyczną i tanatyczną zarazem grę obiektów.

Jeśli figurą genu wyobraźni jest tworzenie, jako figura pierwotna, a więc jako idea samotnej pracy Boga, to podwojona tożsamość podmiotu traci sens. Teorią takiej dekonstrukcji *mimesis* jest metasamotność podmiotu izolowanego ze wszystkich obszarów, w których ten podmiot występował. Usunięty zostaje on także poza obszar stwarzającego Boga, którego naśladować nie można. Bóg Stwórcy jako obiekt naśladowania nie istnieje, a jako przedmiot naśladowany – przestaje być Bogiem. Warto przywołać myśl Leibniza zawartą w *Teodycei*: „Bóg – Stwórca, Człowiek – Twórca”. Aporia *mimesis* domyka niejako historię wtargnięć, przez które człowiek, realizując mimetyczne, zawarte w genie wyobraźni cele tworzenia, ciągle dopuszcza się sprzeciwu, by sam sobie siebie przedstawić.

Wisła, 18 lipca 2016 r.



## A note from the author

When analyzing the meaning of mimetic depictions in book B of *Physics*, Aristotle has come to the conclusion that imitating nature in art is not only mimetic and meta-mimetic but also causative, since it possesses the dynamic trait (disposition) of “fulfilling” (*epitelein*) the tasks posed by nature, ones that nature itself would not be able to accomplish<sup>1</sup>. This is because nature reaches no other level of cogitation than its self-depiction, which estranges it but is at the same time an *external* language system, whatever that system may be, no matter what means of expression it uses. In the explication of the mimesis theory Aristotle’s point was to understand *imitatio* not as simple imitation, but also as a driving force born between the imitated object and the effect of its imitation. The mimetic effect expresses exactly that which has not been expressed in (by) the imitated object. That which was done in a natural way can be expressed as that which has not been depicted<sup>2</sup>. Thus, through

---

<sup>1</sup> Aristotle, *Physics*, B, II, 8, (199 a), trans., ed. K. Leśniak, Warszawa 1968, p. 59. Thoughts on the meaning of the disposition (‘eksis) of differentiating structures related to creative energy can be found in Philippe Lacoue-Labarthe Cezure’s lecture *The caesura of speculativeness* (trans. J. Momro) in the section on the idea of “Greece renewed” in Hölderlin’s works. P. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, ed. J. Momro, trans. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014, p. 219-221.

<sup>2</sup> The same effect appears in the difference (Aristotle: *en diapheron heauto*) that new hermeneutics can base upon, referencing

a feeling of estrangement, a clear demarcation between the world of nature and the world of reflection, it is possible to give nature a form which ceases to be alien to us, since the form itself takes root in our own nature, in the subject which hungers for knowledge, making it establish (renew) an important and primal bond with nature, which said subject estranges. Mimesis is therefore a kind of open self-feedback, whose foundation lies in one and the same gesture: giving meaning to that which could not elicit a meaning of its own.

Important to my thoughts are alien objects – those which I see, touch and hear, as well as objects twofold estranged, in other words those which I've listened to as an echo, a reflection stored on tapes and records. From the belief – taken from Husserlian phenomenology – that experiencing objects which now belong to the past expresses itself as a live experience of a foreign body, which – as such, not belonging to the subject, yet simultaneously belonging to it in a different manner, can only be mutually represented as a new pairing of objects<sup>3</sup> with a distinctly marked distance resulting from a form given to the object, necessary for its presentation. Objects, whatever they might be, and the way of depicting them as they are, together make for the fulfillment of a creative act's *representation*. This book is supposed

---

the West European thought on greek tragedy: "The goal would be to quite simply express that which has been spoken, (but) as that which has not been spoken (...)" *Ibidem*, p. 220.

<sup>3</sup> In Husserlian phenomenology combining or pairing the subject and the object (Paarung) is described as a way (method) of mutually re-presenting this pair by finding clear analogies of (now both) objects of knowledge. E. Husserl, *Cartesian meditations, with critical remarks by Roman Ingarden*, trans., ed. A. Wajsb, A. Póltawski, Warszawa 1982, p. 165-168.



to be an echo of some texts written before, in which it was my goal to depict an elementary particle mutual for both art and nature, called the imagination gene. This gene is present in the foundations of movement, expressing emotions and thoughts and putting them into words. They make up the dynamic basis of nature, the Aristotelian “physics”; but only after they have been disinherited from this nature can they be annexed as the subject’s heritage, as something that is – referring to the words of Heidegger – “appropriated” by said subject. Therefore I appropriate a space that is not mine, one made up of objects that in themselves have a latent being, because they are silent. I give them a voice such as I want to, as long as it is not a voice contradictory to their character, their status, their appearance and the direction of their potential self-presentation.

I start with a theoretical, and thus – mimetypical, text about the imagination gene, which I, in a way, separate from the imitative art of the Upper Paleolithic (drawing, painting on rock, as well as the ability to create houses and tools of one’s own) as in this field of mimesis it is possible to find the beginning of the shaping of time and space dependencies in the first sentences spoken by man. The grammar of orienting oneself in the landscape, the grammar of the drawing and the cemetery is reflected in the grammar of the shaping language. In this chapter I somehow denote the separated imagination gene and treat it as an isotope unnoticeably wandering through the other parts of the book. Its aim (the isotope is not visible) is to draw attention to a question fundamental for human creative consciousness: where is the hidden imagination gene found when I’m reading?

The section dedicated to masks is a natural consequence of the Husserlian “phenomenological

pairing". Man wears the mask as an "other twin", and yet he tames the "other alien" and together they no longer make up a duplicated object, but one with a schismatic identity. I reveal, exactly in this discontinuous fashion, spaced like frayed reality, distinct identities of masks in divergent cultures, various geographical areas, different eras. From fragmentation I elicit a need to create a mask irrespectively of time and space.

The mask is an echo of the subject's own identity. It is estranged in a ritual using it so that the schismatic identity of the subject invades, digs into nature; as an alien element, yet one that has been stuck inside nature from the very beginning. The ritual is, in fact, a space of estrangement, and so it is always concerned with what was, and never with what is to be. Repetition is not magic and witchcraft, but establishing a basic component of nature, or mimesis – which during the ritual becomes a rule (the mimetic theory). It is simultaneously knowledge about the ritual, which is, simultaneously, in itself, knowledge. Similarly to the sections on masks, the fragments concerning the ritual have a schizomorphic character: they are characterized by a multi-perspective depiction of various rituals, which is also proof that the ritual, despite *being* knowledge, does not by itself create the language that it is established by, because the ritual can not estrange itself on its own.

Estrangement brings the ritual theatre, which transfers the ritual from its sacrum into its simulacrum – to that which has a place having no place, what simultaneously can no longer be transcendent, because it imitates, fully aware, myths and mythified reality. Therefore, theatre – sometimes and with various artists – wants to be the speech of the ritual, yet is no such speech because repeating a creative act leads its

works to self-sustainable isolation calculated for an effect of presentation – for mimesis.

Mimesis as a rule of a subject dependent on being aware that objects are present in pairings – the mimesis phenomenology – is revealed by a phenomenological analysis of the last works of Tadeusz Kantor.

Combining drawing (the geometry of thought) and the philosophy of theatre (*theatrum mentis*) characterize the creative imagination of Krystian Lupa. From their interactions the artist chooses pairings, thanks to which in his works the imagination gene finds its scope in the space of the energy of rushes and withdrawals, creating an erotic yet simultaneously thanatic game of objects.

If Creation is the figure of the imagination gene, as a primordial figure, thus as an idea of the lonely work of God, then the duplicate nature of the subject loses its sense. A theory of such deconstruction of mimesis is the meta-loneliness of the subject isolated from all the areas in which it appeared. It also becomes removed from the area of the creating God, who can not be imitated. God – the creator – does not exist as an object of imitation, and as an imitated item is no longer God. One should note the thoughts of Leibniz, comprised in *Théodicée*: “God – creator, man – maker”. The aporia of mimesis somehow encloses the history of intrusions by which man, realising the mimetic goals of creation contained in the imagination gene, constantly rebels in order to, on his own, depict himself, for himself.

Translated by Jan Kamiński



# Gen wyobraźni

## 1.

Jest paradoksem, że długa historia człowieka to właściwie historia poszukiwań jego początków. W każdym okresie przemian cywilizacji ich odkrywanie było jednym z najważniejszych przedsięwzięć ludzkości. To właśnie początek był podstawą orientacji we współczesnym świecie, orientacji przekazywanej jako wiedza o wspólnej, choć jeszcze nieokreślonej jako tożsamość zbiorowa, świadomości.

Poszukiwanie początków było przede wszystkim kontemplacją tajemniczego stanu porzucenia lub utracenia raju i próbą odnalezienia lub wytyczenia drogi powrotu do miejsca, z którego zostaliśmy wygnani, a w którym byliśmy, jak w krainie dzieciństwa, szczęśliwi. Stworzeni, jak powiadają liczne monoteistyczne religie, na obraz Boga, zgubiliśmy obraz i odtąd, wygnani z raju, szukamy go, tworząc ciągle nowe, osobne, indywidualne obrazy, które mają wspólnie zbudować rodzaj pierwotnego odbicia wyrażającego sumę twórczych mocy człowieka<sup>1</sup>.

Ze wszystkich mocy, które po utraconym stanie bezpośredniego obcowania z fenomenami życia pozostały,

---

<sup>1</sup> Stąd rodzi się „dramat podobieństwa”, dramat owego powrotu do „utraconego źródłowego stanu bycia – na – obraz”, który tak głęboko analizuje nowoczesna historia sztuki. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 142-149.

niezmienna jest tylko wyobraźnia twórcza. Ona pozwala odkryć niezwykle pierwotne przestrzenie twórczości we współczesnym świecie, ale także umożliwia – w granicach ryzyka i prawdopodobieństwa – odtworzyć sposób myślenia i przedstawiania myśli i emocji przez człowieka mieszkającego w jaskini.

Wyobraźnia jest pierwotną formą ekspresji człowieka. Rządzi nią pewien nieodkryty jeszcze *gen wyobraźni*, niezależny od czasu i przestrzeni, wymuszający na człowieku konieczność tworzenia. Gen wyobraźni, który zapewne istnieje, przekazuje wewnętrzną potrzebę indywidualnego tworzenia obrazów i dźwięków, a czyni to za pośrednictwem wewnętrznej siły, imperatywu, który – często nieświadomie – wywołany jest przez archaiczną konieczność kontynuowania dzieła stwarzania świata, wynikającą – być może – z lęku przed pustką i śmiercią. Wyobraźnia jest energią łączącą człowieka XXI w. z jego dalekim przodkiem, zamieszkującym ziemię o innej niż dzisiejsza przyrodzie, w inny sposób wyrażającym wiedzę i uczucia. Pisząc o *genie wyobraźni*, nie uciekam w metaforę. Myślę o nim jako jednostce dziedziczenia pewnych sposobów reagowania na otaczający świat i wyrażaniu tych reakcji za pomocą określonego ruchu i gestu, a więc rytmu i jego temp, napięć, powtórzeń i przetworzeń.

Dotyczy to nie tylko ekspresji ciała. Związane z nią bezpośrednio były mowa i śpiew, pierwotnie będące zapewne intonacją wyrażającą potrzeby człowieka i informującą otoczenie o zagrożeniu, równie rzeczywiste i cielesne jak bieg, skok czy skłon. Zapisany w intonacji i rytmach mowy, dający się ująć w korelacji z chodem lub tańcem, w nowoczesnych formach opisu przyjmuje postać *stóp rytmicznych* i odległości między ich mocnymi i słabymi pozycjami, określanymi jako *metrum*.

*Metrum* nie jest przypadkowe, nie ma też ogólnego charakteru. Wynika z „dosłowności ruchu”, podobnie jak mowa ustanawia się na cielesności działania. Mowa i ruch są pokrewne; mają wspólną wolę wyrażenia pragnień i lęków, ponieważ wynikają z pracy sąsiadujących ze sobą neurofizjologicznych ośrodków w mózgu, które powodują wzajemne oddziaływanie brzmienia i ruchu, słowa i gestu.

Bliskość położenia ośrodka ruchu i ośrodka mowy ustanawia wspólną przestrzeń emocjonalną działania wyobraźni, dziedziczną po przodkach. Więż z przodkami, w sensie podstawowym, jest stwarzana biologicznie przez dziedziczenie określonej struktury mózgu<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Przepuszczenia takie, znane od czasów starożytnych, poddane refleksji przez Arystotelesa, wiązały się z przekonaniem o koniecznej symetryczności działania mocy twórczych człowieka i o wspólnym źródle każdego aktu istnienia, którym jest słońce jako ośrodek przecinających się z sobą kolistych przebiegów ludzkiego działania i wyrażania ruchu. Zob. Arystoteles, *O powstawaniu i ginięciu*, przeł., wstęp, koment. L. Regner, Warszawa 1981. W naszych czasach pogląd taki wyprowadzono z badań anatomii i fizjologii mózgu, zaś w antropologii zastosował je między innymi A. Delattre, *Du crâne animal au crâne humain*, Paris 1951. W naszych rozważaniach najważniejszą w tym nurcie pracą jest fundamentalna rozprawa z dziedziny antropologii kultury, opierająca się jednak na badaniach anatomicznych i fizjologicznych dawnego człowieka. Zob. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 1: *Technique et langage*, Paris 1964 oraz – jako kontynuacja tej pracy – idem, *Le geste et la parole*, t. 2: *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965. Wypracowane tu idee korelacji miały swe źródło w badaniach prowadzonych przez uczonego na stanowiskach paleolitycznych i po raz pierwszy zostały opublikowane w książce idem, *Évolution et techniques*, t. 1: *L'homme et la matière*, Paris 1943 oraz idem, *Évolution et techniques*, t. 2: *Milieu et techniques*, Paris 1945); rozszerzone zaś o badania szczegółowe na materiale paleoarcheologicznym jaskiń południowej Francji i Pirenejów udostępniono jako stanowisko badawcze, efekt wieloletniej pracy antropologa. Zob. idem, *Évolution et techniques*, Paris 1973.

Dlatego podstawowym prawem „genetyki imaginacji” jest zasada, że człowiek nie może wyobrazić sobie niczego, co nie było wpisane wcześniej w program działania ośrodków mózgowych. Nie jest to próba fizjologizacji wyobraźni; przeciwnie, raczej fundament pod jasne wyrażenie tezy, że bez ustanowienia cielesnych podstaw naszego istnienia nie możemy ustalić metafizyki naszego myślenia. Oczywiście – czysta filozofia nie musi odnosić się w żadnym stopniu do antropologii, podobnie jak antropologia do neurologii<sup>3</sup>.

Czego innego oczekuję od filozofa. Jednak antropolog, który różnymi sposobami – także odwołując się do neurologii – chce ogarnąć bezmierną przestrzeń ludzkich działań i wypowiedzi, układa je w znaczące kody, przenoszone od tysięcy lat przez powtarzanie i odtwarzanie ruchu, gestu i intonacji. Kody te w pewnym sensie mają charakter magiczny, ponieważ są powtarzane jako określone schematy działań potwierdzających ciągłość źródła, które jest warunkiem życia kolejnych pokoleń. Ciągłość ta określona jest przez celowy charakter egzystencji, ową Arystotelesowską entelechię. Jest ona podstawową organizacją życia na ziemi.

Najważniejsze zasady formułowania myśli na temat zachowań ludzi paleolitu wynikają z teorii, którą przedstawił Mircea Eliade w wielu swoich pracach. Terminem, którym posłużył się on dla określenia podstawowej potencji wyobraźni i działania człowieka sprzed tysięcy lat, jest *orientatio*<sup>4</sup>. Nie należy ono wyłącznie do

---

<sup>3</sup> Coraz częściej jednak badania antropologiczne w dziedzinie kultury i teatru odwołują się do neurologii i filozofii neuronu. Na ten temat powstały znakomite prace – zob. M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013.

<sup>4</sup> Używane przez Eliadego pojęcie *orientatio*, będące w istocie zawężeniem koncepcji doświadczenia centrum i peryferium rozwi-



zakresu zagadnień związanych z czasem i przestrzenią, z określaniem chronologii, wpływem przeszłości na teraźniejszość i przyszłość; nie wiąże się tylko z określeniem takich kierunków jak wschód i zachód, południe i północ, ale połączone jest przede wszystkim ze wskazaniem sfery „pod ziemią”, „na ziemi” i „w niebie”, a więc z przestrzenią metafizyki i religii.

*Orientalio* jest podstawową siłą wyobraźni człowieka, który musiał uporządkować, określić i zdobyć przestrzeń, w której się urodził, zamieszkał i w której umrze. Do konstytuowania geometrii orientacji służyły narzędzia i wykonane przy ich użyciu przedmioty. Także rozum stał się narzędziem orientacji – nie tylko jako odpowiedzialny za planowanie czasu intelekt, ale także jako źródło oznaczania gotowych obiektów znalezionych w przyrodzie i nadawania im cech przedmiotów orientacji. Wielokrotne użycie narzędzia ustanowiło rodzaj szacunku dla przydatności rzeczy, spowodowało wytworzenie umiejętności gromadzenia, segregowania obiektów i dbania o ich użyteczność. Może właśnie wtedy pojawiły się konstrukcje zdaniowe różnicujące czas przeszły, teraźniejszy i przyszły? Gromadzimy bowiem narzędzia już użyte, by w późniejszym terminie ponownie po nie sięgnąć. Posegregowane w wyodrębnionych kryjówkach, stanowią zarazem spichlerze gramatyki języka dawnego człowieka.

---

niętej przez Karla Narra, (zob. K. N a r r, *Approaches to the Social Life of Earliest Man*, „Anthropos” 1962, Vol. 57 oraz i d e m, *Das Individuum in der Urgeschichte. Möglichkeiten seiner Erfassung*, „Saeculum” 1972, Vol. 23), zostało potraktowane jako klucz do rozumienia religijnej postawy człowieka i opracowane w zasadniczym tomie prac Eliadego. Zob. M. E l i a d e, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. T o k a r s k i, Warszawa 1997, s. 5-6.

Aby wykonać narzędzie do sporządzania innych narzędzi, człowiek nauczył się obrabiać różne przedmioty pod względem ich służebności i celowości, podrzędności i nadrzędności, ustanowił pierwszą syntaktykę zachowań, którą wyraził w zdaniu złożonym. Powołał do istnienia określenia czasu i przestrzeni, miejscowniki i okoliczniki temporalne. Nauczył się także szukać przedmiotów, które były niezbędne do pracy.

Wyobrażony kształt potrzebnego narzędzia nakazał szukać jego materialnego odpowiednika w rumowiskach, lasach i wśród skał. Przyroda stawała się magazynem pełnym przedmiotów do wykorzystania. Tak jak dziś niektórzy artyści i biedacy wędrują po złomowiskach w poszukiwaniu konkretnego przedmiotu jako elementu kreacji artystycznej lub źródła zarobku, tak kiedyś penetrowano okolice jaskiń, by znaleźć to, co można było uznać za potrzebne w gospodarstwie, co mogło służyć do sporządzania innych przedmiotów lub być wykorzystane w swoim naturalnym stanie.

Praktyka i technika pracy człowieka jest pracą kształcącą umysł i umiejętności. Wymaga dominacji nad przestrzenią, penetrującego spojrzenia i zdolności wskazania oraz zdobycia upragnionego obiektu. Antropolodzy wiążą tę zdolność z postawą wyprostowaną, ze specyficznym układem kości, zwłaszcza kości stóp przystosowanych do stania i chodzenia w postawie pionowej, na rozprostowanych stopach, które powoli traciły możliwości funkcjonowania jako narząd chwytny<sup>5</sup>. Rozwinęły się liczne umiejętności dłoni, wykształciła przeciwstawna funkcja kciuka w stosunku do pozostałych palców.

---

<sup>5</sup> Zob. A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*, Paris 1964, wyd. pol. *Religie prehistoryczne*, przeł. I. Dewitz, Warszawa 1966.

Ręka zaczęła opowiadać to, co widzą oczy, i wyrażać to, czego człowiek pragnie<sup>6</sup>.

Antropolodzy wychowani na nauce Eliadego podstawę odrębności *homo sapiens* widzą przede wszystkim w *orientatio*, dzięki której następuje *hominizacja* praczłowieka<sup>7</sup>. Jest to zjawisko szerokie, gdyż przez homini-

---

<sup>6</sup> Mowa i gest stanowią jeden zespół czynnościowy, określane przez Leroi-Gourhana jako „stały schemat przeniesienia pierwotnych zachowań człowieka”. Intonacje (będące, moim zdaniem, odpowiednikami ruchów ciała wyrażonymi w brzmieniach) Leroi-Gourhan łączy z „pragestami postawy pionowej” – opuszczania ciała w dół i schodzenia w głąb, rytmiczności i powtarzania. Te trzy obszary schematów gestycznych odpowiadają w zakresie zachowań symbolicznych różnym archetypom, które Gilbert Durand, nawiązujący do przywołanego wcześniej uczonego, określa jako gest podniesionej broni (sztyletu, szpady, miecza), gest trawiennego opuszczania pokarmu wiążący się z wklęsłościami i zapadliskami, deklinacją ruchu i intonacji, oraz gest seksualny, związany z rytmicznością powtarzania tej samej czynności ruchowej. Zob. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'introduction à l'archétypologie générale*, Paris 1969. Rozwinięciem myśli Leroi-Gourhana są też prace jego ucznia Marcela Jousse'a. Zob. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, t. 1: *L'anthropologie du geste*, Paris 1974, t. 2: *La manducation de la parole*, Paris 1975. Przejmowanie kategorii „powtarzającego schematu” od razu ujawnia niezgodę na konstruowaną w tym samym czasie teorię Claude'a Lévi-Straussa o oddzieleniu porządku kultury i natury w działalności człowieka, czyli o przejściu schematu zachowania w opowieść mimetyczną. Zdanie niektórych uczonych, reprezentowanych przez Leroi-Gourhana i Jousse'a, będzie szczególnie ważne dla rozkwitu antropologicznych metod badania teatru w zakresie „aktów pierwotnych”, „działań podstawowych” i „aktu strzelistego”.

<sup>7</sup> Mircea Eliade, choć przywołuje pojęcie hominizacji paleoantropów ze względu na umiejętność produkcji narzędzi, nie zamierza zajmować się głębiej tym zjawiskiem i przesuwa je do sfery fenomenów religijnych. Wprowadza natomiast tezę, że dowodem wyższości człowieka nad innymi gatunkami naczelnymi jest mięsożerność, przejęta wtórnie przez niektóre małpy. Człowiek – powiada Eliade –

zaczę rozumiemy zdolność nadawania funkcji myślowych całemu ożywionemu światu, traktowanie go jako zbioru istot podobnych do człowieka. W ten sposób rodzą się koncepcje magicznego związku ze zwierzęciem, wiedza o sposobach jego udomowienia, skaryfikacja ofiarnicza, a nawet ubóstwienie zjawisk natury. Powstająca z humanizacji hierarchia jest pionową organizacją świata odpowiadającą pionowej postawie człowieka. Układ taki ma już cechy struktury religijnej.

Wróćmy jeszcze raz do narzędzi jako użytecznych przedmiotów stosowanych wielokrotnie. Pierwotnie były one rodzajem przedłużenia palców, dłoni, nadgarstka, ramienia, a tym, co umożliwiała ich łączność z człowiekiem, była energia sprawcza wynikająca z wykonywanego zadania. Użycie patyka, kości, muszli ślimaka, kamiennego łupka, ociosanego pięściaka było przeniesieniem zasady ukierunkowanego ruchu na efekt pracy<sup>8</sup>.

---

„stanowi produkt finalny decyzji powziętej «na początku czasu»; decyzji zabijania, by móc żyć. W gruncie rzeczy małpy człekokształtne przewyższyły swych przodków, stając się mięsożernymi (...). Polowanie ukształtowało podział pracy według płci, w ten sposób utrwalając «hominizację» u mięsożernych”. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 6. Na myśli Eliadego zaważyła słynna praca: W. Burkert, *Homo Necans*, Berlin 1972, przyjęta jako objawienie praw nowej socjologii tłumu w latach 70. XX w., budząca wiele sprzecznych emocji, często traktowana jako usprawiedliwienie agresywnej polityki europejskiej wobec narodów pozaeuropejskich.

<sup>8</sup> „Równie istotna różnica, tym razem w porównaniu ze sposobem życia naczelnich, występuje w sferze posługiwania się narzędziami. Paleoantropy nie tylko posługują się narzędziami, ale i potrafią je produkować. Co prawda niektóre małpy również używają różnych przedmiotów jako «narzędzi», a nawet znane są przypadki ich wytwarzania. Jednakże paleoantropy produkują ponadto «narzędzia do wyrabiania narzędzi». Chowa się je w pobliżu, by służyły w przyszłości. (...) Ważne jest również odnotowanie faktu, że narzędzia nie stanowią przedłużenia ludzkich kończyn. Kształt najstarszych znanych

Tymczasem to właśnie w procesie hominizacji narzędzia „oderwały się od dłoni”; wyobrażone i wymyślone zostały – dzięki zdolności abstrakcyjnego pojmowania rzeczywistości – narzędzia podobne do sylwetek obserwowanych zwierząt, a raczej ich kręgosłupów, muszli, chitynowych pancerzy i układu kostnego: łuk, strzała, harpun, oszczep, spirala. Geometrycznie przypominają trójkąty, krzywe, elipsy i koła; inspirowane są wyglądem ptaków, ryb i płazów, a także obrazem kształtu kości, traw, drzew. Oderwanie narzędzi od dłoni świadczyłoby zatem o pewnej analitycznej postawie wobec rzeczywistości, która to postawa wyzwoliła umiejętność myślenia abstrakcyjnego, mieszczącego się przecież w porządku wyobraźni. I ten aspekt hominizacji wydaje mi się o wiele ważniejszy niż konsumpcyjna jedynie obrona gatunku, sprowadzana przez Eliadego do spożywania upolowanego zwierzęcia. Ważne jest poza tym gromadzenie użytych już narzędzi; powstają magazyny, schowki, wznosi się kryjówki lub drąży się je w skale jako miejsca składu. Nie chodzi więc tylko o gromadzenie żywności (tak czynią również zwierzęta), ale o powstanie osobnej budowli lub wydrążonej celowo jamy, będącej magazynem narzędzi przeznaczonych do wielokrotnego użycia. Nie chodzi więc jedynie o chowanie narzędzi do produkcji narzędzi, ale o gospodarski, ekonomiczny i oszczędnościowy, by tak rzec, charakter hominizacji, którego z pewnością nie zapewnia natychmiastowy system konsumpcji, jakim jest polowanie z późniejszym nasyceniem się. Właśnie z ekonomii odkładania, magazynowania i oszczędzania

---

nam kamieni był określony przez funkcję, nieznaną prefiguracji w strukturze ciała; szczególnie chodzi tu o cięcie (czynność zupełnie różną od rwania zębami czy drapania pazurami)”. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 6.

rodzi się system opóźnionej konsumpcji, bez którego nie ma święta, jak w koncepcji Jamesa Woodburna ujmującej święto jako „opóźniony system konsumpcji”<sup>9</sup>.

Narzędzie nie musi być wyłącznie przedmiotem służącym do pracy, do zdobywania, łowienia, polowania, ale może być także traktowane jako przedmiot do zabawy i model (pomoc naukowa), za pomocą którego demonstruje się technikę konstrukcji przedmiotu, by – naśladując ją – stworzyć podobny. To chyba wystarczający argument przemawiający za o wiele szerszym rozumieniem hominizacji. Narzędzie może też być talizmanem zawieszonym na szyi, noszonym na piersi, przytroczonym do pasa, ukrytym w kieszeni. Chroniący przed złymi mocami, daje siłę większą, niż mają inni. W świetle sporządzonych przez Leroi-Gourhana katalogów przedmiotów użytecznych w okresie paleolitu (w tym także wisiorów, bransolet i amuletów zawieszanych na piersi) liczba ozdób mogących służyć za poręczne narzędzia obrony przed złymi mocami jest imponująca<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> J. Woodburn, *Egalitarian Societies*, „Man” 1982, Vol. 17, s. 432 oraz *idem*, *Hunters and Gatherers Today and Reconstruction of the Past*, [w:] *Soviet and Western Anthropology*, ed. E. Gellner, Duckworth 1980, s. 95-117. Woodburn ma na uwadze ekonomiczne systemy pozbawione własności, oparte na łowiectwie i zbieractwie, którym odpowiada forma (system) natychmiastowej konsumpcji, I-RS (*Immediate-Return System*); systemy oparte na gromadzeniu dóbr i ustanowieniu własności, jak rolnicze społeczności osadnicze, stanowią podstawę do ukonstytuowania teorii o systemie opóźnionej konsumpcji, D-RS (*Delayed-Return System*). Z tych praw wyciągam wnioski, że można ich zasady wprowadzić do teorii święta jako D-RS.

<sup>10</sup> A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*, s. 104-118.

## 2.

Różnorodne znaczenia związane z wykorzystaniem narzędzi łączone są z czterema kategoriami aktywności człowieka. Stały się one w pracach Eliadego podstawą rozróżnienia następujących grup ludzkich: *homo faber*, *homo ludens*, *homo sapiens* i *homo religiosus*. Może nie tylko zagadnienie używania narzędzi jako środków uzyskania efektu jest miarą humanizacji? Myślę, że u podstaw przywołanych rozróżnień jest jedna, łącząca je wszystkie energia, która jest twórczą wyobraźnią. Odnajdywanie nowego punktu widzenia jest zapewne tym, co pozwala zmieniać człowieka i jego otoczenie. Drogę do innowacyjności wyznaczała w myśli Eliadego przede wszystkim religia; to jej, rozumianej jako przenikanie obszaru *sacrum* do świata *profanum*, człowiek będzie zawdzięczał rozwój myśli i kultury. Prace Eliadego wskazują na dwa ogniska takiego przenikania sfer: narodziny i śmierć, a w związku z tym sygnalizują oczywistość pojawienia się idei duchowego przebywania na świecie po śmierci oraz zmartwychwstania.

Problemy te były ważne również dla Leroi-Gourhana, ale uczony wyrażał się dość powściągliwie na temat religijnej sfery człowieka paleolitu: nie zachowały się żadne świadectwa z tego okresu, które mogłyby potwierdzać religijne praktyki. Ślady domniemanych obrzędów religijnych przypisywane ludziom pierwotnym (rozsypane grupy eliptycznie rozłożonych czaszek, pomieszczenie kości uszeregowanych wedle jednego kierunku, rozrzucenie kamieni wcześniej ułożonych w stosy) można powiązać również z działaniami przyrody czy też, jak zapewne z humorem pisze Leroi-Gourhan, pewnymi obyczajami niedźwiedzi jaskiniowych. Są oczywiście wyraźne znaki wskazujące na obrzędowe działania człowieka, w tym

także informujące o porządkowaniu miejsca ceremonii, ale te z kolei wiążą się z życiem neandertalczyków, a nie *homo sapiens*. Chodzi tu o stopy okrągłych kamieni, zapewne specjalnie wyszukiwanych i przenoszonych w miejsce pochówku, o dwie czaszki umieszczane razem w jaskini i o gromadzenie osobno składanych kości żuchwy, piszczeli i kości udowych, jakby miały stanowić odrębne pochówki. Wychodząc od spostrzeżenia, że na religijność składają się religia i liczne zjawiska psychologiczne i fizjologiczne, Leroi-Gourhan pisze, że o przełomie można mówić dopiero w stosunku do *homo sapiens* z okresu młodszego paleolitu; istnieją bowiem także inne dowody na to, że postępował on jak człowiek nam współczesny.

Dowody te dotyczą nie tylko religii, ale też techniki wyboru miejsca zamieszkania, uprawianej sztuki oraz wykonywania ozdób. Przejście od neandertalczyka (człowieka z Cro-Magnon, zwanego mustierskim) i od człowieka oryńskiackiego do *homo sapiens* ujawnia się w „zapoczątkowaniu symbolizmu rysunkowego” i polega na pojawieniu się konkretnego „zapisu graficznego”, którego interpretacje są prawdziwym polem radosnej twórczości „folklorystów w badaniach paleolitu”, zwłaszcza tych posługujących się etnologiczną metodą porównawczą i nakładających na obraz życia dawnego przodka myślenie o tzw. kulturach prymitywnych dziś postrzeganych i analizowanych jako całkowicie zrozumiałe<sup>11</sup>.

Bezpodstawne jest również przypisywanie uporządkowanym szczątkom kostnym i ułożonym w stopy

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 66-70. Uczony poświęca najwięcej miejsca zagadnieniu metody badań paleolitu w rozdziale dotyczącym sztuki o charakterze religijnym, lecz wynik jego interpretacji jest dyskusją z komparatystyką etnologiczną, rozwijającą się bujnie w latach 60. XX w.



kamieniom funkcji magicznej. Wbrew nauce Eliadego uczony twierdzi, że magia jest systemem intelektualnym i „musi być uzależniona od pewnego systemu wyjaśniania wszechświata; jej właściwości są zawsze związane z tym układem myślenia, któremu narzuca poprzez określone czynności rytm i właściwy kierunek”<sup>12</sup>.

Podobnie rzeczowy stosunek cechuje francuskiego antropologa w spojrzeniu na szamanizm, który stał się wytrychem otwierającym przestrzeń naiwnej, próżnej i egzaltowanej ezoteryki. Mamy podstawy przypuszczać, że istnieli lokalni uzdrowiacze, którzy leczyli chorych przy pomocy opiekuńczych duchów służących im za przewodników w świecie umarłych. Są to jednak przypuszczenia, nie fakty. Sfera domniemych prawd dotyczących człowieka jaskiń rodzi się z powodu pozornych podobieństw pomiędzy znaleziskami. Znakomicie ilustruje to humorystyczna ocena trudu badawczego antropologów kultury, wyznających idee etnologii porównawczej<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>13</sup> „Co zaś do szamanizmu, mamy podstawy do przypuszczenia, że mogli istnieć uzdrowiacze (...); gdybyśmy nawet byli o tym przekonani, żaden dokument nie dostarcza ani cienia dowodu. To, czego się jednak doszukano, jest dużo bardziej powierzchowne i oparte na bardzo nieokreślonym podobieństwie pomiędzy «przybranymi» w rogi czarownikami i strojem szamanów na Syberii; żeby sprawa była bardziej «egzotyczna», można by powiedzieć na tej samej podstawie, że ludzie paleolitu otaczali wciąż diabła. Hipotezę szamanizmu podtrzymywano również dlatego, że w pobliżu człowieka z jaskini w Lascaux znaleziono coś, co uchodzić może za wyobrażenie palika z ptakiem u góry. Ponieważ stwierdzono, że u pewnych Indian z północno-zachodniej Ameryki był zwyczaj umieszczania wyobrażenia ptaka na grobie szamana, człowiek z Lascaux był szamanem! Ten sam wizerunek wykorzystał inny autor, aby dowiedzieć, że jest to wyobrażenie totemu. Dla nas jest rzeczą oczywistą, iż ptak należy

Przypuszczam, że podobne „zagrożenia” pojawiają się ze strony funkcjonalnej archeologii paleolitu, która za dowód sensowności swych wysiłków uznaje przeważnie klasyfikację odkrytych szczątków i zupełnie nie przejmuje się możliwym „metafizycznym” znaczeniem znaleziska. Taki punkt widzenia byłby nawet usprawiedliwiony w wypadku odnalezienia magazynów narzędzi lub po prostu śmietnika. Ale wielokrotnie chodzi tu o wykopaliska związane z duchową sferą życia człowieka, z narodzinami i śmiercią. Właśnie wówczas analityczne prace nad wykopaliskami i wynikające z nich rozważania Eliadego stają się nieprzecenionym źródłem metafizycznej inspiracji. Pierwsza grupa tych rozważań dotyczy pierwszego etapu życia człowieka: narodzin i poprzedzających je przygotowań. Na rysunkach skalnych widzimy jednak tylko sylwetki brzemiennych klaczy i nowo narodzonych zwierząt, nie ludzi. Na innych grupy ludzi zebrane są wokół jamy, co można kojarzyć jedynie z pochówkiem. Dalej następuje mniej lub bardziej dowolna interpretacja.

Epoki przedhistoryczne są bardzo długimi okresami dziejów. Wymagają skupienia się niemal wyłącznie na obserwowaniu cmentarzysk, jeśli się one zachowały. To z nich czerpiemy wiedzę o sposobach pochówku oraz organizacji życia. Możliwe jest nawet wyodrębnienie kilku cech charakterystycznych dla składania do grobu zwłok ludzkich niezależnie od miejsca geograficznego. Wspólną cechą jest otaczanie zwłok kamieniami lub kośćmi, zaokrąglanie miejsca pochówku, oznaczenie go zamkniętą linią. Pochowane w płytkim grobie zwłoki dziecka w Teshik Tash w Uzbekistanie są otoczone ro-

---

do topograficznej grupy «A» i jest symbolicznym odpowiednikiem męczyzny lub nosorożca, które sąsiadują na ścianach. *Ibidem*.

gami muflonów. Jest to jak gdyby medalion wyodrębniający miejsce spoczynku, ale też – z punktu widzenia współczesnej nauki o archetypach – przeniesienie łona matki na obraz utrwalony w formie otoczenia, będącego bronionym przez rogi bastionem. Otoczenie pochówku rogami wskazuje również na ochronny charakter tego grobu; rogi wystawione są ku zewnętrznej stronie, tak jakby miały chronić pochowane dziecko. Zdarzało się również, że zwłoki otaczano narzędziami z krzemienia i znaczone je czerwoną ochrą. Symbolika narzędzi jest podobna do symboliki rogów wokół grobu w Uzbekistanie; narzędzia z krzemienia i użycie czerwonej ochry świadczą też o wzmocnieniu roli kultu, bo czerwona ochra może mieć związek z krwią i, jak chce Eliade, z ideą zmartwychwstania po śmierci<sup>14</sup>.

Oznaczenie barwą służy także ustanowieniu sfery tabuistycznej, chronionej, będącej jednocześnie strefą lęku. Związek z kolorem krwi może mieć również konsekwencje w kultach ofiarniczych, choć może jeszcze nie są one wyrazem potrzeb metafizycznych. Do ważniejszych zagadnień dotyczących pochówków należą wyjątkowe, niemające innych potwierdzeń w wykopaliskach rytuały pogrzebowe, których przebieg można odgadywać na podstawie materiału odkryć w Mas d'Azil (Ariège), gdzie odnaleziona została czaszka kobiety, do której oczodołów włożono sztuczne oczy – krążki kościane. Przed jednoznaczną interpretacją tego znaleziska przestrze-

---

<sup>14</sup> Mircea Eliade nie jest jedynym specjalistą od metafizyki i magii pochówków. Szczególnie cenne są prace Henriego Bégouëna. Zob. H. Bégouën, *Les bases magiques de l'art préhistorique*, Paris 1939 oraz praca zbiorowa *The Archeology of Death*, eds. R. Chapman, I. Kinnes, K. Randsborg, Cambridge 1981. Jako wyrosła z inspiracji Eliadego zob. pracę *Magie und Religion*, hrsg. L. Petzoldt, Darmstadt 1978.

ga Leroi-Gourhan: czaszka nie została chyba odkryta jako złożona w pierwotnej pozycji. Leżała przechylona na bok na wale utworzonym ze szczątków tarasujących wejście do sięgającej głęboko jamy. To jedyny przypadek tak spreparowanej czaszki, jaki można odnaleźć na stanowisku z okresu paleolitu. Wiele wieków dzieli to stanowisko od licznych cmentarzysk ściętych głów, zakopanych osobno, spotykanych często w mezoliticie.

Próby odtworzenia roli, jaką pełniła czaszka w pochówkach, byłyby daremne. Etnograficzna metoda komparatystyczna podsunęłaby nam zbyt łatwo wyjaśnienia w postaci kultu przodków, obyczajów łowców głów i magicznego zbioru uzdrowiaczy<sup>15</sup>. Równie dowolnie interpretuje się obecność całunu w pochówku, wiążąc jego funkcje z działaniem szamana, który posługiwał się nim do owijania zwłok<sup>16</sup>. Wraz z rozwojem świadomości kultury i wiedzy przedmioty archeologiczne zaczynają funkcjonować jako znaki przestrzeni ceremonii i rytuału, a przecież chodzi tylko o kamyki malowane na kolor zielony i czerwony, skupiska kości jako składy różnego rodzaju instrumentów muzycznych, leżące w ziemi piszczele do wykonania prehistorycznego fletu, kości długie, czyli materiał na pałki do bębnów, zwały muszli ślimaków i małży, z których można wykonać gwizdawki i kastaniety. Z badań archeologicznych i uściśleń etnologicznych francuskiego uczonego wynika przekonanie o szczególnej roli interpretacji wyposażenia jaskiń, roli dla dziejów kultury właśnie. Leroi-Gourhan odwołuje się do badań prowadzonych nad rzeką Don w Rosji i w jaskiniach na Uralu, w jaskini Montespan (Jaskini Niedźwiedzia) i Trois-Frères, gdzie znajduje się niezwy-

---

<sup>15</sup> A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne...*, s. 36.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 94.

kle przedstawienie 155 mężczyzn, w tym jednego z fletem. Jest tam również

mężczyzna przebrany jako czarownik o twarzy ptaka, z uszami i rogami rena, o ciele i ogonie konia i oznakach płci takich jak u kota, z przednimi łapami niedźwiedzia lub kota, ze stopami ludzkimi. Niezależnie od tego (...), czy chodzi o tańczącego czarownika lub o „boga” groty, jest to połączenie grupy A (człowiek, ren, koń, kot) umieszczonej w głębokiej wnęce, w najgłębszym zakątku sanktuarium, a więc na jej zwykłym miejscu<sup>17</sup>.

W innych grotach widać zaś malowane na ścianach maski pysków zwierzęcych, ludzi ubranych w skóry zwierząt, którzy tańczą, i pojawiającą się wśród nich sylwetkę wielkiego czarodzieja. Ta postać, czasami utożsamiana z szamanem, jest zapewne mistrzem ceremonii albo przewodnikiem transu, rozumianego przede wszystkim jako podróż duszy w postaci ptaka; szaman może albo wznieść się bardzo wysoko i oglądać świat z wysokości, albo zejść bardzo głęboko w podziemie. Trans ten mogą rozbudzić bębny i bębenki, świszczące muszle, gwizdzące trzciny i piszczałki wykonywane z puszczeli. Cały świat instrumentów muzycznych jest podłożem kształtującym rytuał pierwotnych plemion. Jego początki łączone są często z okresem jaskiń sprzed 36 tysięcy lat, choć pojawiają się głosy, że można w ogóle rozpoznać relikty rytuałów dopiero w znaleziskach pochodzących ze stanowisk sprzed 8 tysięcy lat<sup>18</sup>.

Być może pierwszym zajęciem człowieka było wytaczanie drogi przy użyciu kamieni, patyków, muszli,

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>18</sup> Zob. C. Molinari, *Theatre through the Ages*, London 1975, s. 13-23.

wskazywanie miejsca, do którego zmierzał i z którego wracał. Do oznaczania drogi człowiek stosował różnokształtne kolorowe kamienie, a więc używał różnego rodzaju umownych znaków, sztucznie ustawianych w przestrzeni naturalnej. Znaki mają dziś dla nas podwójne znaczenie. Podobnie z gestami i – zapewne – intonacją. Z ceremoniami pochówków i obrzędami związanymi z polowaniem czy łowami można przypuszczalnie powiązać charakterystyczne i dzisiaj gesty opadnięcia na kolana i czołobitności. Gesty takie i związane z nimi ruchy całego ciała czynione w wybranej przestrzeni, na przykład przy ognisku, przed skałą lub wejściem do grotty, wyznaczają miejsce ceremonii, określają przestrzeń zdarzenia, wyodrębniają ją i może nawet sakralizują. Wyznaczona strefa grobu albo miejsce, w którym gromadzi się cenne przedmioty bądź pokarmy, albo wzniesienie, gdzie składa się ofiary, wymagają innego zachowania i wiążą się z zaistnieniem szczególnego rodzaju napięcia ze względu na strefę chronioną. Ruchy i gesty w takiej przestrzeni tracą swój naturalny, praktyczny charakter. Mogą ulegać zwolnieniu lub przyspieszeniu, wyostrzyć tempo i charakter w zależności od rodzaju miejsca. Często naśladują zachowanie zwierząt<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> O naśladowaniu takim informują prace dotyczące archaizmu publicznych świąt w Grecji (Lenaje, Antesteria), m.in.: W.F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1933 oraz R. Pettazzoni, *I misteri. Saggio di una teoria storico religiosa*, Bologna 1924. Przekonanie o archaiczności rytuału w ogóle i związane go z kultami publicznymi przenikającymi do misteriów pozwoliło spoglądać również na archaiczny teatr jako pierwotną instytucję rytualną, w której dochodziło do utrwalania i kodyfikacji zachowań i gestów religijnych. Taki nurt, rozpoczęty najprawdopodobniej przez Pettazzoniego, spowodował otwarcie się badaczy na kultury ludowe, które miały przechowywać ów dawny wzorzec teatralnych rytuałów. Ze względu na zainteresowanie Grecją poszukiwania skupiały się na

### 3.

Mimetyzm jest pierwszą formą ruchu i gestu. Z mimityzmu wynika powstanie języka rytualnego. Pojawia się zjawisko intonacyjnej powtarzalności, naśladowanie brzmienia. Powtarza się i naśladuje określony znaczący gest. Podobnie ubiór: człowiek nosi skóry zwierząt nie tylko dlatego, że jest mu zimno, lecz także dlatego, że boi się zwierząt. Przemiana w zwierzę dzięki noszonej skórze jest gestem obronnym i zarazem odstrasającym. To także problem upodobnienia się do źródła lęku, by to źródło oswoić jako własne doświadczenie.

Próby odtworzenia życia codziennego i ceremonii, bardzo interesujące dla etnologii porównawczej, związane są z zamiarem udzielenia odpowiedzi na pytanie, jak mogło wyglądać życie człowieka przed rolnictwem, przed epoką neolitu. Szczególne znaczenie mają działania Franka Marlowa, który prowadził przez długi czas badania ludoznawcze w Tanzanii, żyjąc wśród członków plemienia Hadza<sup>20</sup>. Etnograf uznał, że znalazł się w en-

---

niehelleńskich obszarach Hellady, zwłaszcza Tracji, ojczyźnie Dionizosa i Amazonek. Najważniejszą pracą była tu rozprawa: C.A. Romanos, *Cultes populaires de la Thrace*, Athènes 1949. W stosunku do kultury Krety podobną rolę odegrała praca M.P. Nilssona, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, London 1927 oraz utrzymana w podobnym rekonstruktywistycznym tonie wielka praca H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951. Jest oczywiste, że taka fala rytualistyki musiała zostać skrytykowana przez funkcjonalistów, co dało o sobie znać w niekończącej się także dziś dyskusji o pierwotnym kształcie misteriiw eleuzyjskich i dionizyjskich. Pierwszą pracą o charakterze sprzeciwu była zapewne rozprawa P. Boyancé, *L'antre dans les mystères de Dionysos*, „Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia” Vol. 33, 1962, rozwinięta w „Revue des Études Anciennes” Vol. 68, 1966 jako *Dionysiaca. À propos d'une étude récente sur l'initiation dionysiaque*.

<sup>20</sup> Omówienie teorii oraz badań: M. Finkel, *Hadza*, „National Geographic” 2010, nr 8, s. 38-57.

klawie niezmienionej od tysięcy i postanowił o życiu współczesnego plemienia opowiedzieć tak, jakby przeniósł się w czasy początkowego neolitu. Hadza to nieliczna grupa ludzi, którzy nie uprawiają pól, nie hodują zwierząt, nie mają bydła, nie budują domów. Mieszkają w rejonach, gdzie znaleziono wiele szczątków z okresu paleolitu sprzed około 100 tysięcy lat. Model życia plemienia stał się istotny dla rozumienia ciągłości i sposobu przetrwania pierwotnej enklawy w tamtym afrykańskim rejonie. Tryb zdobywania pożywienia jest, jak to się określa, łowiecko-zbieracki, nie ma zasiewów i zbiorów, brak także organizacji myśliwskiej i rolniczej. Wiemy o istnieniu podobnych plemion w Papui-Nowej Gwinei i Amazonii, jednak one są bardziej otwarte na świat, z którym potrafią walczyć i przygotowywać plemienne wojny. Plemię Hadza, które ma charakter przedrolniczy, nie prowadzi wojen. Prawie nie pracuje: czas jakiegokolwiek wysiłku to mniej więcej cztery, sześć godzin dziennie, spędzonych na poszukiwaniu jedzenia i miejsca do spania. Plemię nie zmieniło niczego w rejonie, w którym mieszka. Członkowie plemienia nie mają własności, nie wiedzą, co to jest przynależność ani własność prywatna. To, co mają, to garnek, nieważne skąd pochodzący, nieważne, kto go znalazł, kto go przyniósł. Zbierają jagody, owoce baobabu, wygrzebują bulwy, mężczyźni podbierają miód i chwytają zwierzęta, które są im szczególnie bliskie, a mianowicie pawiany. Takie łowy odbywają się kilka razy w roku. Nie ma zbiorowych polowań, zwierzęta łowi się samotnie. Chwymane są ptaki, łapano antylopy, zebry i bawoły, czasem, jak u małą, łupem padają guźce. Mężczyzna może się związać z kobietą dopiero wtedy, kiedy zdobędzie pięć pawianów. Wszyscy bardzo boją się węży. Sposobem na upolowanie wielkich zwierząt, na przykład żyraf lub słoni, jest użycie trucizny, którą po-



zyskuje się z róży pustynnej; jej sokiem nasącza się grotty strzał. Z żył i jelit żyraf wykonuje się ciężkiy łuków. Plemię Hadza nie wie, kto to przywódca, kto to władca. Jego członkowie żyją w skupiskach ludzi dobranych jako bliscy. A jednak w każdej takiej grupie jest ktoś ważny – zawsze jest to syn. Obóz wspólnoty ma charakter męski, a jego nazwę bierze się od imienia najstarszego mężczyzny, który jest z nim związany. Żaden jednak człowiek nie ma władzy nad innym ani nie ma więcej dóbr niż inni. Właściwie nie ma świąt, jeżeli już, to upolowania pawiana. Śpi się tam, gdzie się chce, a czas odpoczynku jest nieokreślony. Z różnych znalezionych przedmiotów wykonuje się potrzebne sprzęty, z muszelek i kamieni – korale. Wymienia się między sobą zbierane produkty. Oznaką związania się z inną osobą jest obdarowanie jej naszyjnikami. Nie ma zaślubin, nie istnieje instytucja małżeństwa; para pozostaje razem i sypia przy wspólnym ognisku. Ma się wrażenie, że nie istnieje inny czas niż ten wyznaczony przez wschody i zachody słońca albo że czas w ogóle nie istnieje. Jeśli taka miałaby być rzeczywistość plemienna sprzed rozwoju rolnictwa, to istotnie rewolucja agrarna w neolicie byłaby dramatem cywilizacyjnym. Niektórzy antropolodzy zresztą są przekonani, że kryzys gatunku ludzkiego nastąpił w neolicie w związku z kulturą upraw i hodowli, która wywołała powstanie wyspecjalizowanych rodzajów szkodników, przyniosła nowe choroby i epidemie, a wreszcie pokazała człowiekowi, że może hodować zwierzęta po to, by je w wielkiej hali produkcyjnej zmienić w produkt spożywczy<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Teoria kryzysu neolitycznego rozwija się dziś jako podstawowa idea filozofii ekologicznej, stymulowanej nie tyle przez religijne odniesienia do wegetarianizmu czy postu, do braminizmu i ruchu

Zanim jednak to nastąpiło, cały świat i wszyscy jego mieszkańcy przeszli dramat zmiany klimatu. Okres środkowy epoki kamienia, zwany najczęściej mezolitem, jest czasem przejścia między paleolitem a neolitem, trwającym około 5 tysięcy lat, od 8 tysiąclecia do połowy 4 p.n.e. To czas wielkich zmian klimatu. Cofają się lodowce, a zatem zmieniają się warunki życia ludzi i zwierząt, giną znane dotąd gatunki roślin, odsłaniają się zakryte przez lód jeziora i pustkowia; tam, gdzie były rzeki, pojawiają się śnieżne kotliny. Zwierzęta i ludzie muszą wędrować w poszukiwaniu ciepła i jedzenia, przede wszystkim zaś wody. Takie grupowe przemieszczanie się, pełne walk między rodzinami prowadzącymi nomadyczny tryb życia, wynajdywanie nowych sposobów szukania i przyrządzania pożywienia, odmienne warunki chorowania i umierania, zmiana sposobu leczenia chorób i organizacji pochówku zmarłych były konsekwencjami rewolucji klimatycznej. Ludzie zbierają rozmaite dzikie owoce, a także małże i ślimaki, łowią ptaki i gryzonia; jedzą wszystko, co w czasie wędrówki może służyć za pokarm. Na ziemiach Bliskiego Wschodu, a więc terenach, które wówczas były obszarami nawodnionymi i żyznymi, pojawiło się rolnictwo jako umiejętność uprawy tego samego zboża i tych samych roślin. Zaczęto hodować zwierzęta w zagrodach, udomowiono świnie, owce i kozę oraz – co niezwykle w historii człowieka – oswojono psa. To osobny rozdział historii: owo oswojenie psa i wejście z nim jako towarzyszem życia do neolitycznej zagrody ma związek z nową gospodarką i rolnictwem. Pies zaczyna pełnić funkcję pasterza bydła i owiec, zastępując niejako odpowiedzialnego człowieka.

---

Kriszny, ile przez przekonania o negatywnym wpływie hodowli zwierząt rzeźnych na psychikę i wrażliwość społeczną człowieka.

Najbardziej charakterystycznymi narzędziami tego okresu są (często geometryczne w formach) mikrolity – małe narzędzia do uprawy roli, gdyż odłoniły się warstwy pokruszonych skał, a między nimi pierwsze kopalne krzemienie, które łatwo było ociosywać. Na ziemiach dzisiejszej Polski najstarszą kopalnią odkrywkową krzemienia jest kopalnia we wsi Orońsk niedaleko Radomia. Jest ona dość typowa dla tego obszaru, bowiem ludność, która w związku z ociepleniem klimatu zasiedliła północne tereny Europy i Azji, prowadziła najczęściej koczowniczy tryb życia i zakładała czasami małe, krótko tętniące życiem osady zabudowane szałasami. Wraz ze zmianami w sposobie życia nastąpił upadek charakterystycznej dla paleolitu naskalnej twórczości artystycznej, wymagającej wielkiej i trwałej przestrzeni – opustoszały bowiem wszystkie ośrodki, w których kiedyś żył człowiek rysujący i malujący na skałach. Stabilizacja nadejdzie w następnej epoce, ale będzie ona już zupełnie inna, oparta na gromadzeniu dóbr i materiałów w celu trwałego osiedlania się. Nastąpi okres jednoczesnych przemian gospodarki, mentalności i sztuki. Człowiek spotka nowe zwierzęta i ujrzy inne rośliny. Tam, gdzie były gęste lasy i sawanny, pojawią się pustynie, w dawnych górskich szczelinach – wodospady. Z Gór Smoczyc znikną bawół i wielka antylopa. Człowiek zacznie szukać bliźniego – tak samo zdziwionego i samotnego człowieka.

Ukojeniem tego dramatu może być wspólna hodowla i uprawa roli, dzielenie się polem, narzędziami i płonami – wspólnota utworzona na zasadzie umowy między ludźmi, a nie wynikająca ze związków braterstwa, związków krwi. W początkowym stadium neolitu pojawiają się zatem rolnictwo i nowe typy gospodarki łowieckiej. W niektórych miejscach można spotkać teraz jelenie, koziorożce i sarny, w jaskiniach Sierra Morena

rozpoczyna się okres malarstwa opartego na formach teriomorficznych, na przekazywaniu wizerunków wyżej wymienionych zwierząt, być może jako wzorców masek dla ludzi tańczących bądź sprawujących rytuały. W malarstwie jaskiniowym – już nie naskalnym, już nie na wiszących skałach, bo człowiek musi się coraz częściej chronić przed zimnem – pojawiają się formy geometryczne, związane z wprowadzeniem postaci tańczących jako tematu; być może figury oddają też znaki jakiegoś pisma nieznanego alfabetu. Rysuje się bądź wydrapuje pierwsze symbole słońca: skrzyżowane linie, gwiazdki, krzyżyki. Dla niektórych badaczy, na przykład Eliadego, oznaczają one punkty wyjścia procesji do miejsc, w których przodkowie zamienili się w gwiazdy. Miałoby się to wiązać z rozwojem szamanizmu oraz koncepcją gwiazdy jako „rośliny nieba”. Religioznawcy na ten okres datują powstanie pojęcia duszy jako tchnienia. Tchnienie gwiazd i słońca ożywia rośliny, daje żyjącym poczucie wspólnoty ze światem przodków, którzy zamienili się w gwiazdy i znajdują się w zasięgu naszych spojrzeń, a nocą ku nam wychodzą. Wedle antropologów największym wynalazkiem neolitu było rolnictwo, lecz – jak upominają niektórzy – przed rolnictwem powstała wioska; wioska była początkiem rolnictwa jako wzorzec „udomowienia roślin”. W tym procesie wyodrębnione zostały dwie kultury uprawy: kultura manioku i kultura kukurydzy. Różni je sposób zasiewu i pielęgnacji oraz technika zbioru, łączy zaś to, że obie uprawy stały się początkiem tańców mimetycznych, tańców zasianego ziarna. Takie tańce odbywają się zresztą i dziś w wielu miejscach Afryki Środkowo-Zachodniej i polegają na udeptywaniu zasianego ziarna w ziemi. Gesty i ruch ciała mają charakter adoracyjny, wznoszący sylwetkę ku słońcu, jakby tańczący chcieli pokazać ziarnu zło-

żonemu w glebie sposób, w jaki ma wzrastać, by wydać plon.

Może tu trzeba szukać początkowego stadium formowania się mitu śmierci-dla-narodzin, skupionego przecież wokół figury ziarna złożonego w ziemi? Można mówić nawet o tym, że jest to pierwotny element mitu początku, ustanawiającego taniec jako obraz wzrostu rośliny ku słońcu. Wraz z założeniem wioski pojawił się cmentarz. Rolą szamana w wielu kulturach było odprowadzenie zmarłego w bezpieczne miejsce spoczynku w świecie przodków. Można mu przypisać zarówno gesty słowne, jak i gesty ruchu: wskazanie ręką cmentarza jako wioski śmierci, otwarcie tej wioski przez zaproszenie gestem do zamieszkania w niej. Szaman musi pokazać miejsce, w którym należy kopać grób, wyznaczyć kierunek położenia ciała, zarządzić owijanie zmarłego w całun. Wiadomo także, że odpowiednikiem całunu mogła być skóra zwierzęca, którą należało poddać magicznemu oczyszczeniu. Znany jest obyczaj, że ojciec osoby zmarłej (bądź osoba odpowiedzialna za pochówek) zaszywał całun lub skórę zwierzęcia, w które obleczony był zmarły. Obrazy tej ceremonii nakreślił Eliade w wielu podstawowych pracach na temat szamanizmu; obrazy obrządków sprawowanych przez szamana są możliwą do wykorzystania kodyfikacją znaków kulturowych, pomocną w odczytaniu rysunków jaskiniowych związanych z pochówkiem. Chodzi między innymi o archetypowy obraz ziarna złożonego do ziemi, żeby zmartwychwstało; to w nim zawiera się symboliczna tajemnica wegetacji roślin, a także życia ludzkiego. W procesie przemiany ziarna jest zawarty moment zmartwychwstania, można go ujmować jako uznanie śmierci nie tylko za próg życia wiecznego, ale i granicę na drodze odrodzenia życia na ziemi w postaci młodej: duchowej i cielesnej.

Byłoby to pierwsze uświadomione w pełni doświadczenie metafizyczne, być może oparte na przecuciach o charakterze reinkarnacyjnym, próbujące przewyciężyć nie tyle tajemnice kresu życia, ile celową konieczność samej śmierci. Wyjaśnieniu tych tajemnic miałyby służyć obserwacja wegetacji roślin, a zwłaszcza pojawienia się ziaren i ich transformacji; z doświadczeń uprawy wynikały być może przekonania religijne związane z metafizyką przemiany. Być może w neolicie pojawiła się koncepcja boga ziaren, umożliwiającego odrodzenie złożonych w ziemi wszystkich umarłych. Można nawet mówić o pojawieniu się w ideach religijnych i metafizycznych bogów odrodzenia.

Dla Eliadego i kilku dzielących jego teorię antropologów kultury początki rytuałów religijnych wiążą się z mitami wegetacji i odrodzenia świata roślinnego na wiosnę<sup>22</sup>. Mity odrodzenia i zmartwychwstania

---

<sup>22</sup> Antropologia Eliadego najwyraźniej kodyfikuje ten problem w pracy: M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998 (1. wyd. franc. Paryż 1963), ale przecież stanowi ona podstawę religioznawstwa w książkach: i dem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966 oraz i dem, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994. Wcześniej pisał jednak na ten temat A.E. Jensen w rozprawie *Das religiöse Weltbild einer frühen Kultur* (1951), która stała się znana dopiero po opublikowaniu wersji francuskiej pod tytułem *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Paris 1954. Jensen odszedł tu od trwale wiążanego z mitami greckimi pojmowania odrodzenia jako wiosennego zmartwychwstania natury i jako wzorzec potraktował rytualne zabicie boga Somy przez innych bogów, co stało się pierwowzorem ofiar czynionych dla reinkarnacji świata. Koncepcja Eliadego dotyczyć będzie jednak wszystkich bogów zmartwychwstałych, np. Adonisa, Ozyrysa i Chrystusa; jednak ofiara Chrystusa nie zmienia przecież czasu kalendarzowego, jak w przypadku bóstw wegetacji, ale dokonuje zawieszenia praw natury, stając ponad naturą, co stawia jedność koncepcji Eliadego pod znakiem zapytania. Odrodzenie świata przez

związane z metamorfozą świata przyrody pojawiły się wówczas, kiedy w świadomości człowieka znaczenie kluczowe zyskał *dom* (w sensie realnym jako intymne schronienie i w sensie metafizycznym jako miejsce początku i kresu życia). Religioznawcy przypuszczają, że ta wielka zmiana świadomości istnienia – związana z domem właśnie – nastąpiła około 7 tysięcy lat p.n.e. Spoglądając jednakże na miejskie cywilizacje Mezopotamii, Kapadocji i Palestyny, które przeżywały rozkwit około 4 i 3 tysiąclecia p.n.e., przypuszczam, że ten moment dziejowy, jakim było *zadomowienie się* człowieka, można przesunąć o kilkanaście wieków wstecz. W tym miejscu chcę tylko związać mit wegetacyjny, mit odrodzenia przyrody z mitem *domu* jako miejsca ochronnego, miejsca dojrzewania i przestrzeni akceptowanej ciemności. To w ciemności *domu* dojrzewa ludzkie życie, realizują się intymne pragnienia, stąd wychodzi ukształtowany i gotów założyć swój własny dom człowiek.

#### 4.

Jest więc *dom* rodzajem matczynej łona i w tym sensie odpowiada ziemi jako nocnemu, ciemnemu miejscu wegetacji ziarna. Dom jako miejsce na ziemi, interpretowany w kategoriach archetypowych, opiera się na opozycji jasnej i ciemnej strony życia, bezpiecznego *tu* i niebezpiecznego *tam*, ciepłego wnętrza i zimnej otwartej

---

ofiara Chrystusa mieści się w innym porządku, niż sugeruje Eliade. I nie chodzi tu o klasyfikację religioznawczą, ale o to, że nowy porządek ma charakter ontologiczny i ustanawia nowe prawidła dziejów człowieka w jego powszechnej drodze do zmartwychwstania poza porządkiem natury i poza porządkiem nadanym i ordynowanym przez jedynie boski świat niebiańskich bogów.

przestrzeni, wspólnoty i samotności<sup>23</sup>. Życie zaczyna się koncentrować wokół ogniska domowego, „udomowionego ognia”, znanego z palenisk na polach czy w skałach; przeniesienie go do środka domu jest nowym związaniem relacji wnętrza i zewnątrz, polegającym przede wszystkim na oswojeniu tego, co poza domem. Wytworzone w domu relacje między ludźmi wyznaczają przede wszystkim podział społeczny, funkcje kierowania grupą innych mieszkańców wioski. W centrum domu jest opiekunka ziarna – matka, dająca życie *Magna Mater* – i to centrum jest szczególnie chronione. Natomiast w sferze zewnętrznej stoi ojciec – wychodzący na zewnątrz totemiczny obrońca domowej tajemnicy oraz strażnik odrodzenia, czyli wiosennego zmartwychwstania natury, który potraktował rytualne zabicie boga jako wzorzec ustanowionych praw ciągłości istnienia.

W charakterze dodatkowych strażników, powołanych do pełnienia funkcji totemów, postawi się płot, wykopie fosę lub wzniesie palisadę, udomowi psa: zwiadowcę, pasterza, pierwszego lojalnego informatora, łącznika między wnętrzem domu a jego zewnątrz. Do grupy totemistycznej, zarządzanej przez ojca, zostanie włączony system zabezpieczeń – począwszy od drzwi, uregulowanego koryta wody i drewnianych szczap przygotowanych do zapalenia, aby odstraszyć dzikie zwierzęta. System ochronny domagać się będzie uporządkowania przestrzeni gospodarstwa, by w określonych miejscach ułożyć czerpaki, garnce, misy, narzędzia oraz żywność i wodę. Oczywiście na kwestię domu i kształtowania jego mitologii oraz symboliki można spojrzeć inaczej,

---

<sup>23</sup> O współczesnych teoriach architektonicznych zob. M. Tobolczyk, *Narodziny architektury. Wstęp do ontogenezy architektury*, Warszawa 2000.



jak czyni to wielu wybitnych antropologów kultury i socjologów.

Antropolodzy zwracają uwagę na mobilność pierwotnego człowieka jako to, co sprawiło, iż w ogóle przeżył w świecie pełnym zagrożeń. Nie zadowolony raz w jednej przestrzeni, ciągle poszukując nowych schronień, uczynił z ziemi rozległe miejsce, które należało oswoić i obronić. W rezultacie zamiast bezustannego poszukiwania sposobu przetrwania i utrwalania swojej dominacji w przyrodzie człowiek zbudował dom: czy to znaleziony jako grotę w skale, czy wykopany w ziemi, czy poskładany z gałęzi i liści. Pojawiła się zarazem konieczność złożenia w jednym miejscu przedmiotów i narzędzi dotąd przenoszonych z miejsca na miejsce lub wytwarzanych od nowa, a wraz z nią potrzeba posiadania magazynu dla zgromadzonych rzeczy. Magazyn taki – oprócz spichlerza, który wyznaczył pierwotne terytorium wejścia do domostwa – musiał pojawić się także w formie przenośnego bagażu, z jakim wędruje człowiek, jeśli zostanie zmuszony do zmiany miejsca pobytu. To wór, skrzynia, wydrążona kłoda, zminiaturyzowany schowek, w którym układa się przedmioty wedle częstotliwości ich używania i przeznaczenia. To także odróżnia człowieka myślącego od podobnych do niego fizycznie istot tamtego okresu (nie myślę o naczelnym, ale o pobratymcach człowieka).

*Homo sapiens* narodził się jako odrębny gatunek, ale miał towarzyszy, zwanych najczęściej paleoantropami. Badacze uważają, że pierwsze odejście człowieka od wspólnot innych gatunków polegało na *udomowieniu ognia*. Udomowienie to możliwość częstego jego wzniesienia, znajomość sposobu utrzymywania i przenoszenia. Badacze są zgodni, że najstarszym znaleziskiem, które dowodzi odrębności gatunku ludzkiego, są ślady wznie-

canego ognia; przedstawia ono ogień w funkcji domowego, klanowego lub rodzinnego centrum. To odkrycie pozwala datować pierwsze ślady domu człowieka na okres około 700 tysięcy lat p.n.e. To jedno z tych wyjątkowych odkryć, które potwierdzają nie tylko używanie ognia, ale ślad ogniska domowego, przystosowanego do organizowania zamieszkałej przestrzeni. Ognisko oddziało przede wszystkim sferę nocy i sferę dnia, wiązało się też z przemieszaniem doznań dnia i nocy – było jak przeniesienie słońca w sferę ciemności i swego rodzaju objawienie, przedłużające poczucie ciepła i jasności światła w chwili zagrożenia. Ognisko było też sposobem na wytwarzanie więzi w kole, dookoła płomienia. Gromadząc się wokół ogniska, ludzie musieli odczuwać jakiś rodzaj wspólnoty. Zmienia się przecież przestrzeń doświadczenia międzyludzkiego w kontakcie z ogniem, który ogrzewa, jednoczy, naświetla ukryte w mroku rzeczy, ale także sprzyja powstaniu dystansu do drugiego człowieka: spoglądając na siebie w blasku ognia, ludzie docierają do siebie niby głębiej; lepiej poznają swoje wnętrza, ale wiedzą też, że tak dzieje się w nocnym utajeniu, w przestrzeni magicznego płomienia. Obrazem człowieka nie jest cała sylwetka, ale oczy, dominujące w ciemnej, choć rozjaśnionej blaskiem ognia grocie. Strefa nocna, znajdująca się poza zasięgiem blasku ognia, jest zarazem strefą czasu przeszłego, dotyczy drugiej strony istnienia, jak również świata zmarłych.

Ogień wyznacza także intymność nocy. Światło poranka umożliwia ekspansję terytorialną, pokazuje drogi, horyzont, pion i poziomy przestrzeni, w której żyjemy, umożliwia rozpoznanie innego człowieka jako swojego lub obcego. W nocy zaś przestrzeń zostaje przekształcona w określaną promieniem światła sferę wyobraźni. Niektórzy antropolodzy sądzą, że wyobrażenia senne,

marzenia, wizje, opowiadania fantastyczne i konfabulacje są i dziś wyrazem pierwotnej intensywności nocnego życia człowieka. Silne skupienie lęków nocnych mogło być przyczyną snucia najbardziej krwawych planów polowań, tajemnych zasadzek, skrytej walki z wrogiem. W nocy podejmuje się decyzje o zabijaniu. Takie utajenie decyzji o rozlewie krwi pozwala widzieć w nim powrót do momentu podjęcia decyzji o konieczności zabijania dla przeżycia. Człowiek – powiada Mircea Eliade – jest rezultatem powziętej na początku czasu decyzji o konieczności zabijania dla przeżycia. Podobnie małpy człekokształtne przewyższyły swych przodków, stając się mięsożerne. Eliade przypomina, że przez niemal miliony lat ludzie paleolitu żyli z polowania, gdyż owoce, korzenie i mięczaki zbierane przez kobiety i dzieci nie wystarczały do zachowania gatunku. Polowanie ukształtowało więc pierwszy podział pracy według płci, utrwalając *hominizację u mięsożernych*, bowiem w całym świecie zwierzęcym takie zróżnicowanie nie istnieje.

## 5.

Potrzeba i konieczność polowania spowodowały – sądzi Eliade – powołanie kodu postępowania myśliwych. Trzeba jednak podjąć dyskusję z samą istotą poglądu wielkiego religioznawcy: polowanie i rozlew krwi nie wiążą się jedynie z określonym trybem zdobywania pożywienia, ale są też aktami szukania podobieństw między istotami, których życie jest uzależnione od krwi. Niezależnie od tysięcy form, jakie odróżniają człowieka od zwierząt, pewne jest, że krew wszystkich istot wygląda tak samo: jest czerwoną płynną substancją, która krzepnie w kontakcie z powietrzem, rozpuszcza się, a wysychając, przyjmuje kolor ochry. Obserwowane przez człowieka podobieństwo krwi zwierząt i krwi własnej mogło prowadzić

do odkrycia wspólnego źródła, z którego pochodzą wszystkie gatunki żyjące. Aby zabijać zwierzęta i rozlewać ich krew, trzeba było zatem prosić owo wspólne źródło o pozwolenie, a potem o wybaczenie, gdyż krew innego jest istotowo połączona z krwią myśliwego. Jej spożywanie jest zapewne od początku ograniczone do sfery tabu; jego przekroczenie byłoby oczywistym samounicestwieniem – to jak żywienie się krwią własną. Sądy Eliadego zawierają się w następującej konkluzji: nieustanna pogoń za zwierzyną i jej zabijanie spowodowało w końcu stworzenie unikalnego systemu relacji między myśliwym a zabijanym zwierzęciem. Taka „mistyczna solidarność” między myśliwym a jego ofiarami objawia się w samym akcie przecięcia naczyń krwionośnych: przelana krew jest pod każdym względem podobna do krwi ludzkiej. Ostatecznie „mistyczna solidarność” ze zwierzyną odsłania podobieństwo między społeczeństwami ludzkimi i światem zwierzęcym. Należy dodać, że wszystkie te idee wykryształizowały się w ostatniej fazie procesu hominizacji. Dziś są wciąż żywe – choć zmodyfikowane, zrewaloryzowane, zamaskowane – tysiące lat po zniknięciu cywilizacji paleolitu<sup>24</sup>.

Już Walter Burkert uważał, że zabicie dzikiej zwierzyny, a później także udomowionego zwierzęcia, było ofiarą o charakterze zamiennym: zwierzę ginęło zamiast człowieka<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 6.

<sup>25</sup> W. Burkert, *op. cit.*, s. 2. Teorię tę bezkrytycznie przejął Mircea Eliade i zastosował właściwie we wszystkich pracach dotyczących znaczenia ofiary dla powstania nowoczesnego społeczeństwa neolitycznego, przy czym utrzymał, że waga tego procesu była taka sama w paleolicie, co jest przedmiotem dość istotnej dyskusji światopoglądowej pomiędzy Eliadem a archeologami paleolitu, że to właśnie z poczucia winy z powodu przelanej krwi zrodziła się w człowieku potrzeba zastępczej ofiary, ofiary bezkrwawej. Wyłączyłbym

Trudno się zgodzić z taką tezą. W myśleniu Burkerta nastąpiło proste przeniesienie kategorii ofiary jako substytucji z człowieka na zwierzę, jakby trzeba było założyć, że pierwotna była ofiara z człowieka składana przez innego człowieka. Pierwotnym celem zabijania było natomiast znalezienie pokarmu potrzebnego do życia, kiedy zbierane owoce i łowione ryby przestały już wystarczać mnożącym się gromadom ludzkim. Prawda jest bolesna, ale to właśnie dla utrzymania człowieka przy życiu musiało umrzeć zwierzę. Trudno więc mówić o ofierze zamiennej – to raczej kwestia instynktu zdobywania pokarmu, na który wtórnie nałożyło się składanie ofiar w ramach systemu religijnego. Inaczej mielibyśmy na samym początku dziejów skandal egzystencji, gdyż życie zostałoby nakierowane ku śmierci, a nie ku przetrwaniu.

Zdobywanie jedzenia to zresztą umiejętność upodabniająca ludzi do wszystkich istnień, gdyż służy zachowaniu życia. Oczywiście zabicie mogło wywołać winę z powodu przelanej krwi, zapewne i obudziło sumienie człowieka. Być może w tym właśnie momencie historii człowieka pojawiły się malowidła przedstawiające polowania na bizona i dzikie zwierzęta – o ile w ogóle były to rysunki polowań, a nie na przykład tańców myśliwskich. Przypisywana gatunkowi ludzkiemu już od początku dziejów „mięsożerność” byłaby raczej późniejszym skutkiem organizacji rolnictwa i hodowli jako ekonomii przebiegłości (zaradności?), która z rezultatów rozmnażania gatunku czerpie swe materialne zaspokojenie, a nawet radość zabijania zwierząt<sup>26</sup>.

---

zatem kategorię substytucji ofiarniczej z kręgu rytuałów ofiarowania i widziałbym ją jako działanie *par excellence* religijne.

<sup>26</sup> Jeszcze inny punkt widzenia wprowadził do badań nad substytucją aofiarniczą René Girard. Zob. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1994.

## 6.

Spośród wielu prac, które zajmują się początkiem człowieka i jego związkami z historią ziemi, jedną z najważniejszych jest książka Leroi-Gourhana *Le geste et la parole*, będąca przeniesieniem dociekań nad paleolitem zawartych w pracy *Les religions de la préhistoire (Paléolithique)*. Wynika z niej, że człowieka od innych istot żyjących odróżnia przede wszystkim postawa wyprostowana, zdolność produkowania narzędzi (a nie tylko ich używania) oraz mowa. Mowa wiąże się natomiast z potrzebą działania gestycznego, jest więc niejako związana z techniczną stroną działalności człowieka. Przypomnijmy: dla antropologa-archeologa<sup>27</sup>, którym był francuski badacz, ważne jest określone anatomicznie miejsce narodzin impulsu mowy i impulsu gestu. Zwraca on uwagę na to, że ośrodki ruchu i mowy współpracują ze sobą, stanowiąc dwa blisko siebie położone rejony mózgu. Odróżnienie człowieka od zwierząt łączy się z rozumieniem i nazywaniem różnicy między używaniem narzędzi a ich produkcją, między wykorzystaniem rzeczy a sposobem ich wykonania. Miałyby to – podobnie jak w ideach Eliadego – wiązać wytwarzane przedmioty z ewolucją opartą na przemianie, na wzbogacaniu świadomości człowieka co do charakteru przestrzeni oraz na umiejętności wykrywania konkretnego celu, któremu służą ludzkie prace.

Wedle Leroi-Gourhana postawa wyprostowana jako wyróżnik człowieka wpływa oczywiście na przekształce-

---

<sup>27</sup> Wyjaśniając ten układ pojęć, pragnę podkreślić nowoczesny rodzaj myślenia o archeologii jako hermeneutyce miejsca spoczynku „uśpionego dokumentu przeszłości”, którą to ideę reprezentuje Leroi-Gourhan i jego następcy, zwłaszcza Marcel J o u s s e w *L'anthropologie du geste*.

nia struktury mięśniowej – a więc i wykonawczej – co w dalszej kolejności wiązałoby się ze sposobem oglądania świata niejako z góry, narzucałoby możliwość jednoczesnego widzenia go w perspektywie horyzontu i w perspektywie głębi. Obraz, który w tym wypadku się nasuwa, ukazuje człowieka jako ruchomy punkt w sferze lub ruchomy pion w przestrzeni. Do tego obrazu, którego rangę tak mocno podkreślał Leroi-Gourhan, do najważniejszego wzorca postawy biologicznej człowieka, podstawy techniki wykonywania narzędzi i zasad „wyprowadzania” mowy z ciała dodałbym jeszcze *wyobraźnię*. To właśnie w niej, jak sądzę, mieszczą się idee i projekty, dzięki którym najpierw wytwarza się obraz wykorzystania znalezionej bądź też wydobytego z ziemi elementu, a następnie – dzięki wyobraźni – może pojawić się konkretny sposób obróbki tego elementu, tak na przykład, aby wielki kamień stał się pięściakiem, a znaleziona gałąź – łukiem; zaostrzona kość może służyć jako igła, zaś ciemnoczerwona miękka glina może być użyta jako czerwona farba. Zeschnięte trawy i gnijące źdźbła mogą być wykorzystane jako barwnik zielony i brunatny, a wykopany z ziemi biały odprysk wapienia czy kredy jest już potrzebną do wykonania rysunku lub konturu białą farbą.

Wydaje się, że współczesny człowiek ma dość ograniczone i często dalekie od prawdy wyobrażenie o mieszkańcu epoki paleolitu. Po pierwsze: nazywa go człowiekiem pierwotnym, nie bardzo zdając sobie sprawę z tego, jak on mieszkał, co jadł, jak się bawił i jak chował swoich zmarłych. Wszyscy ludzie dawnej ziemi zostali przez ludzi współczesnych, przyzwyczajonych do stabilnych i komfortowych warunków, umieszczeni w jaskiniach i grotach. Wiadomo jednak, że jaskinia nie była jedynym miejscem, w którym mieszkał człowiek

paleolitu. Odkrywane są – i zapewne jeszcze będą – ślady szałasów, resztki lepionych domostw, architektura mieszkalna rzeźbiona w skale, pomieszczenia dłubane w dolomitach i kredzie. Człowiek jaskiniowy nie jest podobny do zwierzęcia, które wykorzystuje jamy lub gawry, żeby się schować albo zapaść w sen. Nie wygląda jak dwunożne zwierzę, na pewno nie jest tak olbrzymi jak ten przedstawiany w niektórych kreskówkach; nie jest pokryty gęstym futrem ani nawet włosiem, jak często pokazują ilustracje w książkach dla dzieci. Nie wiadać jego podobieństwa do małpy, która na pewno nie jest jego bezpośrednim przodkiem. Pozostawił po sobie dowody na to, że się ubierał: nici i rzemyki pochodzenia zwierzęcego, narzędzia, którymi szył odzienie i obuwie. Nie mieszkał w miejscach, w których malował na skalnych ścianach, a dość popularne mniemanie, że jaskinie mieszkalne były malowane od wewnątrz, nie jest prawdą – malowano na olbrzymich, długich nawisach skalnych, często ciągnących się wieleset metrów, oraz w głębokich jaskiniach, do których prowadził niezwykle trudny do przebycia labirynt. Niektóre jaskinie, także te europejskie w Pirenejach, położone są bardzo głęboko pod powierzchnią ziemi, zaś zejście do nich jest wyczynem prawie sportowym.

Wszystko, co dziś możemy – dzięki animacjom komputerowym, rozbudowanej elektronicznej fantazji i technice – oglądać jako domniemany obraz dawnego życia mieszkańca naszej planety, przypomina bajkę o dość ograniczonych horyzontach, rodzaj retuszowanej fotografii, której obiektem nie jest człowiek przystosowany do życia, ale człowiek, który w ciele, ruchach, zachowaniu społecznym jeszcze nie oderwał się od przypisywanej mu bratniej małpy i przedstawiony jest jak groteskowy, niedokończony człowiek naszych cza-



sów. Przystępując do oglądania dawnej postaci świata, powinniśmy mieć na uwadze przede wszystkim uszanowanie naszego przodka. Nie byłbym za tym, żeby odrzucone już dawno jednowymiarowe, a w związku z tym jedynie historycznie dziś ważne teorie Karola Darwina traktować jako matryce pokazujące rozwój cywilizacyjnej ludzkości. Nie byłbym także zwolennikiem ewolucjonizmu darwinowskiego, gdyż współczesne odkrycia paleoantropologiczne i archeologiczne pokazują, że początkowa droga człowieka nie może być wcale określona tak prosto i tak precyzyjnie. Nie da się jej wyłonić tylko z ewolucyjnego schematu, w jakim człowiek funkcjonował przez wiele lat. Dziś możemy powiedzieć, że nasz przodek był człowiekiem, że na pewno nie wywodził się w prostej linii ze świata zwierzęcego, że tym, co go do tego świata przybliżyła, jest bycie ssakiem. Tym natomiast, co go oddala, są nie tylko postawa dwunożna, wyprostowany kręgosłup, wytwarzanie narzędzi, modyfikacje zachowań w trakcie posługiwania się nimi i kultura rozumiana jako świadomość potrzeby uprawiania ziemi i rozwijania talentu, jaki posiada; to przede wszystkim wyobraźnia, wyobraźnia twórcza.

Jest ona umiejętnością wykorzystywania własnych emocji, wiedzy, doświadczeń, pędów, napędów, lęku, satysfakcji do przekazywania zdobytej wiedzy innym za pomocą wytworzonych dóbr trwałych, na przykład dzieł sztuki, bądź za pośrednictwem nauki o używanych przedmiotach, sposobach ich wytwarzania i rozumienia oraz dzielenia się nimi z innymi ludźmi jako duchowymi dobrami tworzącymi wspólnotę.

Pierwszym z takich odkryć – a w zastosowaniu pierwszym wynalazkiem – był ogień jako siła nie tylko ułatwiająca przygotowanie pożywienia, a więc pośrednio zaspokajająca ludzki głód, ale także łącząca człon-

ków rodziny, klanu, grupy<sup>28</sup>. Ten właśnie stosunek do ognia, polegający przecież pierwotnie nie na lęku przed nim, ale na szanowaniu jego mocy, jest jednym z najważniejszych wskaźników odsłaniających inny niż zwierzęcy charakter ludzkiego istnienia: charakter sakralny. Mircea Eliade we wstępie do swojego wielkiego dzieła o historii idei i wierzeń religijnych powiada, że dla historyka religii ważne są wszystkie przejawy *sacrum*, każdy rytuał, każdy mit, każde wierzenie. Każde bóstwo odzwierciedla doświadczenie *sacrum*, a więc pojęcia bytu, znaczenia i prawdy. Takim bóstwem był ogień.

Właściwie wszystkie prace Eliadego organizują się wokół tak rozumianego *sacrum*. Głównym tematem tych prac jest idea, że każde bóstwo jest przeniesieniem bądź też ujawnieniem doświadczenia *sacrum*. Dotyczy to historii religii, ale zanim o religii w ogóle możemy mówić, warto spojrzeć na życie jako taki układ zdarzeń i sytuacji, w którym zasadą pierwotną jest budowanie i utrwalanie więzi między człowiekiem a człowiekiem. Może to być więź o charakterze horyzontalnym, a więc taka, w której każdy członek ma takie same prawa i takie same możliwości ich realizowania; ale może to być także więź o charakterze wertykalnym – w tym przypadku pojawia się ktoś, kto zarządza daną grupą, kto jest, mówiąc najprościej, odpowiedzialny za jej los i utrwalenie pamięci o tym losie. Te dwa kierunki porządkujące świat są związane z hominizacją gatunku.

---

<sup>28</sup> Umiejętność wzniesienia ognia jest traktowana jako postęp w dziejach gatunku. Została jednak pominięta tak ważna dla ewolucji dwubiegunowość funkcji ognia: ma on przecież skrajne właściwości: scala i leczy, ale i rozbija oraz unicestwia. Jest symbolem władzy ojcowskiej, ale również symbolem obalenia tej władzy, niszczy cywilizacje i biblioteki, jak w Aleksandrii, ale też ocala gliniane tabliczki z napisami klinowymi, jak w Sumerze (Prometeusz).

Eliade dowodził, że aby rozumieć sens powstania religii oraz mitu, należy zwrócić uwagę na fizycznie dominującą nad światem ludzką postawę wyprostowaną. Miała ona wskazywać na utrzymywanie się w stanie czuwania i właśnie dlatego organizować przestrzeń według osi łączącej górę i dół, niebo i podziemie. Wokół tej osi świadomość organizowała i określała kierunki myśli i czynów człowieka, a także ruch do przodu, cofanie się, zwroty w prawo i lewo, spojrzenie w górę, spojrzenie w dół – takie byłyby pierwsze przestrzenne doświadczenia człowieka. Oczywiście tego rodzaju orientacja w przestrzeni służyła nie tylko wyznaczaniu centrum, ale także ustalała jego ruchomy charakter. Ta mobilność właśnie, związana z przemierzaniem przestrzeni, ze zmianą miejsc pobytu, była zarazem oznaczeniem istnienia w czasie, który zaczął być określany przy użyciu pojęć dotyczących przestrzeni: wschód, zachód, południe, północ.

Idee Eliadego chciałbym rozszerzyć o komponenty temporalne, wynikające z osi czasu rytmy dobowe, miesięczne i roczne. Myślę, że poznawanie świata zaczęło się właśnie od określania dobowego czasu jako przestrzeni; zmienność krajobrazu w ruchu wyznaczała pory dnia, ale też uczyła korelacji poszczególnych odcinków czasu płynących między początkiem a końcem drogi, między chwilą powzięcia zamierzenia a jego realizacją. Stąd też być może określanie czasu jako przestrzeni będącej wcześniej, przestrzeni pozostawionej za plecami. Być może stąd też bierze początek określanie przyszłości jako przestrzeni do zdobycia nowych terenów (np. topika ziemi jutra), przyszłości, która może być wyobrażona jako linia prosta prowadząca przed naszymi oczami, podczas gdy linie boczne, po lewej i po prawej ręce, odpowiadają teraźniejszości, czyli widnokręgowi. Prze-

szłość jest szeregiem linii za nami, wzrok do nich nie dociera. Wydaje się, że tego rodzaju orientacja była nie tylko orientacją w czasie i przestrzeni, ale także wyznaczeniem pierwotnej cechy ludzkiego myślenia, jaką jest *symetryczność*. Symetryczność bowiem wymusza określoną postawę człowieka będącego w centrum i sprawia, że miejsce, w którym człowiek się znajduje, jest właśnie punktem środkowym wytwarzanej przez jego ruch czasoprzestrzeni o konstrukcji sfery.

## 7.

Istotna różnica, której nadaję szczególne znaczenie, będąca wzorcowym elementem hominizacji, która pojawiła się między sposobami życia istot podobnych do *homo sapiens* – neandertalczyków na przykład – polegała na tym, że narzędzia, którymi posługiwał się człowiek rozumny, mogły być przez niego samego produkowane. Dla antropologii jest to jeden z pierwszych sygnałów zagospodarowania świata; umiejętności produkowania narzędzi, wytwarzania ich, nie tylko funkcjonalnego ich używania, ale też pożytku ludycznego, wyrażającego możliwości wyobraźni służące zabawie lub rywalizacji, pokazały, że narzędzie nie jest tylko przedłużeniem ręki, nie jest jak trzymany w dłoni patyk, laska czy hak, nie oddaje jedynie bezpośredniej funkcjonalności podstawowych ruchów podtrzymywania, przyciągania, dziobania, przebijania, skrobienia czy w ogóle dotykania. Jedynym gestem wymagającym innego narzędzia niż będące odwzorowaniem wrodzonych gestów jest cięcie. Pojawiły się zatem narzędzia, które nie były prostym przeniesieniem form ani funkcji ludzkiej ręki i dłoni. Do nich należą obrabiane kamienie, ulepione naczynia, wyginane trzciny, wystrugane drewno, splecione łądygi

i liany, ale i nacinane harpuny, cięte pale mające funkcje narzędzi garbarskich, grzebienie i haki, które zawsze są przedmiotami wyrabianymi przez nacinanie tworzywa, zanim pojawią się metalowe odlewy. Tego rodzaju formy wskazują na umiejętność plastycznej obróbki wszystkiego, co człowiek znalazł za pomocą tych gestów, które wykonujemy codziennie.

Chodzi nie tylko o modelowanie przedmiotów podobnych do kończyn górnych, ale także o tworzenie form wyobrażonych, które mogły służyć osiągnięciu zamierzonego celu, a które są funkcjonalnym urzeczowieniem gestu. Zmierzam do tego, by powiedzieć, że hominizacja jest moim zdaniem przede wszystkim nasyceciem świata pracy i wytworów człowieka elementami i efektami użycia wyobraźni, to jest siły zdolnej tworzyć lub przekształcać rzeczywistość dzięki inwencji i innowacji, co nie umniejsza rzecz jasna powagi i rangi naśladownictwa (*mimesis*) w procesie wytwarzania narzędzi i przedmiotów.

Umiejętność produkowania narzędzi do wytwarzania narzędzi jako wynik naśladowania natury jest tylko jednym z elementów wstępnej dyferencjacji gatunku ludzkiego. O wiele ważniejsze wydaje się to, że narzędzia były składowane obok miejsca, w którym człowiek mieszkał – w szałasie, jaskini czy ziemiance. Blisko tego miejsca zaczęły powstawać magazyny, miejsca przechowywania cennych przedmiotów – także narzędzi. Wynika stąd, że używano ich wielokrotnie ze względu na powtarzalność określonych czynności. Rozważam również pewną konsekwencję gromadzenia, charakterystyczną dla rodzaju ludzkiego, podobnie jak sprzątanie<sup>29</sup>. Ma-

---

<sup>29</sup> Najnowsza i unikatowa praca na ten temat jest dziełem Piotra Oczki. Jest to ujęcie czynności sprzątanania w perspektywie antropo-

gazyny, czyli swego rodzaju spichlerze, stanowiły wyraz zapobiegliwości człowieka; ich powstanie w dalszej konsekwencji miało doprowadzić do potrzeby zorganizowania gospodarskiego porządku, segregacji tego, co zostało wytworzone, zbudowania hierarchii opartej na użyteczności. Stąd płynęła zapewne nauka myślenia o różnych sposobach posługiwania się tym, co zostało już raz utworzone. Umiejętność segregacji była zarazem zdolnością uładzenia przestrzeni, a mówiąc metaforycznie: wprowadzeniem ładu i porządku w przeszłość (dzieje) określonej czynności. Ład i porządek określające przeszłość były potrzebne, aby wpłynąć na przyszłe prace i wydarzenia z pracą związane.

Składy narzędzi, później składy naczyń, owe pierwotne kredensy, były wczesnym ujawnieniem się świadomości gospodarowania właściciela, czyli wykonawcy narzędzi; oznaczały jego teren (późniejszą zagrodę), wytyczały granice posiadłości, wyodrębniały prywatność, by wreszcie wiele wieków później stać się własnością. Może gromadzenie i segregowanie przedmiotów jest pierwszym sygnałem połączenia wyobrażeń czasoprzestrzennych prowadzących do powstania czasowników dokonanych? Wyznaczanie łącznika między przeszłością a teraźniejszością w postaci wykonanego przedmiotu i potwierdzenie spełnienia zadania jest przecież naturalnym odpowiednikiem porządkowania wydarzeń wedle kategorii czasu przeszłego w aspekcie dokonanym i niedokonanym.

---

logii kulturowej i historii sztuki, głównie malarstwa niderlandzkiego. Zob. P. O c z k o, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanania w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013. Sprzątananie nie jest tylko kulturową obsesją, lecz tym, co w ogóle odróżniało *homo sapiens* od neandertalczyka, który nie sprzątał w ogóle.

Trzeba jednak pamiętać o tym, że narzędzie mogło służyć nie tylko do tworzenia nowego porządku świata. Mogło być użyte przeciwko drugiemu człowiekowi. Tym samym kamieniem, którym wytłukuje się ziarno, można zadać ranę lub przynieść śmierć innemu człowiekowi. Rozlew krwi był jednak głębokim poruszeniem istoty człowieka. Powstała ta część duszy, którą nazywamy *sumieniem*. Sądzę, że pierwotne poczucie sakralności świata i człowieka wynika właśnie z poczucia winy za przelaną krew, z obudzonego ludzkiego sumienia. Nie przypuszczam, by spojrzenie w niebo, lęk przed piorunem niszczącym drzewa i wzniecającym ogień wzbudzał coś więcej niż przestach żywiony pierwotnym lękiem, lecz sądzę, że właśnie przelana krew stała się pierwszym źródłem wprowadzenia *sacrum* życia; zagrożone zostało to, co wspólne istnieniom.

Kultura myśliwska byłaby usprawiedliwieniem dominacji człowieka nad zwierzętami i wystarczającą racją tworzenia grup wyspecjalizowanych w zabijaniu, zwanych po tysiącach lat organizacjami militarnymi. Przelanie krwi przekreśla pierwotną jedność człowieka i natury. Aby ją ocalić i restytuować, konieczna jest ofiara przedstawiająca naocznie przyczynę rozpadu jedności świata. Sumienie musi ją w sobie niejako zinterioryzować, ale też stanąć wobec niej w poczuciu winy.

Ryt przejścia od przelania krwi do ofiarowania krwi uznaję za sprawę zasadniczą dla antropologii. Na tym fundamencie zacznie się kształtować religijność człowieka jako poszukiwanie sensu ofiary. Braterstwo krwi istot żyjących byłoby pierwotną sferą tajemnych związków między człowiekiem a człowiekiem, a także między człowiekiem a zwierzęciem. Tu widziałbym początek religii.

Nie jestem przekonany do tego, że człowiek pierwotny pragnął rozlewu krwi, że był drapieżcą, że polowanie

od początku dziejów ludzkości wiązało się z koniecznością zdobywania pokarmu. Odsuwam na bok myśl Eliadego o nieuchronności zabijania w imię postępu, ocenianego zresztą dopiero z perspektywy wieków – nie zawsze samo utrzymanie alimentacji określonej społeczności jest gwarancją jej rozwoju. Myślistwo jest co prawda organizacją wyższego rzędu, ale nie wyższej konieczności, ma bowiem cel doraźny. Istotą polowania jest raczej dominacja myśliwego nad tymi ludźmi, którym przynosi on zdobycz, dając im pokarm z własnej woli. Polowanie afirmuje egoistyczną postawę dominacji i przez nią – władzę. Człowiek pierwotny nie był z natury myśliwym, a jednak w jego dziejach właśnie polowanie staje się jednym z najczęstszych zachowań służących zdobyciu władzy nad innymi ludźmi. To pozwala spojrzeć na dzieje ludzkości jako dzieje złego wykorzystania niektórych pierwotnych instynktów zachowania gatunku *homo sapiens*. Wyrażone tu stanowisko na temat myślistwa zmieni, mam nadzieję, optykę spojrzenia na historię człowieka od jego pradziejów<sup>30</sup>.

Dzisiaj możemy się zastanawiać nie tylko nad polowaniem indywidualnym bądź zbiorowym, zorganizowanym lub podejmowanym przypadkowo. Równie ważne jak polowanie jest czyhanie, *wyczekiwanie* na ofiarę. Zastawianie sidła, wymyślanie pułapek, tworzenie okoliczności, w których polowanie może się powieść, to poważniejsze z ludzkich zajęć. Zostają one poddane myśleniu religijnemu i magicznemu, a ich rezultat może być na-

---

<sup>30</sup> W tym względzie najciekawsze są prace ukierunkowanych socjologicznie antropologów amerykańskich, autorów książek z dziedziny antropologii myślistwa i polowania. Poza wymienionym już Jamesem Woodburnem, zob. C.M. Turnbull, *Leśni ludzie*, przeł. H. Błaszkiwicz, Warszawa 1967; E. Leach, *Rethinking Anthropology*, London 1961.



wet uznany za błogosławiony (dla zwycięzcy, jeśli okazał się chytrzejszy w zastawieniu pułapki). Magiczno-religijny sens zastawiania pułapek polega na oczekiwaniu na gotową, jakby nie z winy myśliwego upolowaną zdobycz. Naprzeciw sumienia staje samousprawiedliwienie. W oczekiwaniu na zdobycz zawarty jest stan zawieszenia odpowiedzialnego działania, wyrażający się w milczeniu i umownym zachowaniu ciszy, sekretach i tajnych układach między myśliwymi. To stan, w którym czas i przestrzeń zostają skumulowane w jednym punkcie, w skupieniu na przechytrzeniu walki wręcz. Oprócz samego polowania, zabijania i spożywania upolowanego zwierzęcia przedmiotem polowania jest *oczekiwanie*. Może być ono chwilowe, kiedy zwierzę będące celem jest blisko, ale może być także długie i wyczerpujące, kiedy wyczekuje się błędu potencjalnej ofiary.

Oczekiwanie jest ściśle związane z myśleniem o działaniu w kategoriach przyczyny i skutku. Jego efektem jest powołanie określonego systemu znaków pozawerbalnych, często mylących zwierzę brzmień, naśladujących jego własne poświstywania, ryki i gwizdy, oraz systemu umownych gestów. W czasie oczekiwania powstaje alfabet tajemnego porozumienia oparty na mikrogestach, spojrzeniach i szepcie, na różnego rodzaju brzmieniach pozorujących brzmienia natury, będących właściwie pierwszą skonwencjonalizowaną mową człowieka. Można oczywiście powiedzieć, że brak na to dowodów materialnych, tak samo jak można zarzucić każdemu antropologowi, że nie jest w stanie opisać gestu i ruchu obrzędów inicjacyjnych paleolitu, bo poza kilkoma odciskami stóp w wyschniętej błotnistej posadzce jaskini nic nie potwierdza jego intuicji. Okazuje się jednak, że można. Nie ma tu sporu między „twardymi” rzeczoznawcami a przedstawicielami kierunków określanymi mianem

humanistyki rozumiejącej, może szerzej: *soft sciences* – w końcu te dwie perspektywy uzupełniają się wzajemnie. Trudno bowiem budować pewną wiedzę o świecie na anonimowych kościach, malowidłach naskalnych, narzędziach, koralikach, wyschniętych barwnikach naturalnych i pozostałościach zagasłych palenisk.

To jednak jest początek wiedzy, którą chcę tu nazwać *archeologią śladu*. Jej rzeczowych i merytorycznych podstaw oraz metody opisu śladu potrzebnej do rekonstrukcji tańca lub rytuału epok przedhistorycznych będą szukał w pracach André Leroi-Gourhana i w dziełach jego uczniów, którzy właściwie stworzyli podstawy odrębnej dyscypliny nauki znanej jako archetypologia<sup>31</sup>. Zanim jednak przedstawię wyniki badań Leroi-Gourhana, odwołam się, oczywiście w wielkim skrócie, do stanu wiedzy na temat paleolitu opartym na badaniach – jak to się określa – kultury materialnej tej epoki.

Paleolit był starszą epoką kamienia, zarazem pierwszym etapem rozwoju kultury człowieka. Oznacza to, że głównym materiałem użytkowym tego czasu były naturalne skały, poza krzemieniem i granitem łatwe w obróbce, znajdujące się w górach, na terenach nadrzecznych i na skraju sawanny. Paleolit najczęściej dzielony jest na kilka okresów, przy czym ten najdłuższy i najmniej poznany trwał prawie milion lat i zakończył się około 100 tysięcy lat temu. Jest oczywiste, że liczenie dat wstecznych przez posługiwanie się znanymi formułami, takimi jak „p.n.e.” lub „przed Chr.”, nie ma sensu, dlatego

---

<sup>31</sup> Chodzi o badaczy skupionych wokół Gilberta Duranda w Centre de Recherche sur l'Imaginaire (Centrum Badań nad Wyobraźnią) w Grenoble, zwłaszcza Danièle Chauvin, autorkę wielu prac na temat wyobraźni archetypowej, zwłaszcza zob. D. Chauvin, *L'œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble 1992.

w nowszych pracach spotyka się zapis „BP”, oznaczający angielską wersję skrótu „od naszych dni” (*Before Present*) – poza tym panuje w takiej decyzji duch demokracji; nie każdy badacz jest przecież chrześcijaninem; zawsze można też liczyć od Mahometa lub od rewolucji francuskiej, bo i takie strategie spotykamy w dawniejszych pracach na temat archeologii.

Najstarszy paleolit nazywa się dolnym, po nim następuje środkowy, trwający do 40 tysiąclecia, a więc krócej, bo około 60 tysięcy lat. Paleolit najmłodszy, zwany górnym, kończy się około 14 tysiąclecia. Antropolodzy kultury chcą jeszcze wyodrębnić tzw. późny paleolit, ponieważ tam znajdują najwięcej potrzebnych im do badań reliktyw przeszłości. Zamyka on całość epoki w granicach 8 tysiąclecia<sup>32</sup>.

Dopiero wprowadzenie metod radiofizycznych, a więc pomiary zawartego w szczątkach organicznych (kości, węgiel drzewny, barwniki roślinne, skamieliny) aktywnego węgla pozwalają określić czasowy stosunek paleolitu do geologicznej epoki czwartorzędu i ustalić, jaki jest czas powstania kolejnych warstw archeologicznych. Skoro wiadomo, ile czasu potrzeba na połowiczny rozpad aktywnego węgla, możemy zmierzyć, ile zostało go w jego aktywnej formie w przedmiocie badań, a zatem ustalić okres, jaki upłynął od chwili jego powstania, na

---

<sup>32</sup> Chronologia ta została ustalona ze względu na charakter i miejsca odkrywania śladów pracy człowieka, fragmentów jego kości i czaszek, szczątków, zostawionych pokarmów i odcisków na błotnych terenach, pozostałości ognisk i rysunki na skałach i w jaskiniach. Archeolodzy mówią o warstwach powstałych po okresie czwartorzędu. Ich badania pozwalają odsłonić kulturowe relikty paleolitu, w których odnajdują ślady ludzkiej gospodarki. Wyniki badań nie ustalają jeszcze chronologii, lecz jedynie kolejność następowania warstw kulturowych.

przykład zwięglenia kości czy zbutwienia kory drzewnej. Stąd właśnie wiemy, że *homo sapiens* pojawił się późno, dopiero na początku górnego paleolitu, ale że gromady jego pobratymców, należące do innego gatunku, żyły już w Afryce, Azji i Europie od tysiącleci. Najczęściej stosuje się tutaj nazwę przypisaną afrykańskim australopitekom (od słowa *australis* – południowy), zaś ich kulturę nazywa się otoczkową – od kamieni odnalezionych w dolinach nad rzekami, używanych jako narzędzia, a później też przetwarzanych w poręczne przedmioty gospodarczego użytku (tzw. narzędzia otoczkowe). Czasami nazwę tej kultury, co zależy od miejsca znaleziska, zamienia się na *preaszelsko-aszelską*, najczęściej jednak używa się nazwy „kultura Olduvai”.

W środkowym okresie paleolitu żył neandertalczyk. Jego szczątki znajdują się w różnych miejscach Europy, Azji i Afryki, lecz nazwa pochodzi od nazwy westfalskiej doliny nad rzeką Düffel w północnych Niemczech, gdzie wydobyto je w 1856 r. Neandertalczyka uznaje się za twórcę kultury zwanej mustierską. Obejmuje ona rozmaite pola jego aktywności: od używania prostych narzędzi, przez kopanie ziemi, po sporządzanie posiłków<sup>33</sup>. Natomiast najważniejszą cechą kultury neandertalczyka jest zwyczaj grzebania zwłok, potwierdzony w warstwach kulturowych<sup>34</sup> wykopalisk w Teshik Taz

---

<sup>33</sup> Zob. podstawowe prace na ten temat, podnoszące przede wszystkim aspekt kulturowy epoki paleolitu: M. Boule, H.V. Vallois, *Les hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, Paris 1935; L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris 1925; J. Maringer, *L'homme préhistorique et ses dieux*, Paris 1958; C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris 1964; *idem*, *La pensée sauvage*, Paris 1962.

<sup>34</sup> Warstwa kulturowa to warstwa ziemi ze śladami działalności człowieka. Może być osadnicza, konstrukcyjna (powstała w czasie

w Uzbekistanie, gdzie w 1938 r. odkryto grób dziecka pochowanego rytualnie (wskazywały na to układ ciała i otoczenie pochówku). Ma to udowodnić słuszność tezy, że zanim pojawił się *homo sapiens*, walczący zresztą z neandertalczykiem, ten ostatni znał już i stosował praktyki religijne i magiczne.

Najprawdopodobniej – o ile nie nastąpią nowe odkrycia archeologiczne, które to przekonanie obalą – kultura człowieka, *homo sapiens*, powstała w Afryce i stamtąd przeniknęła w inne obszary świata. W Afryce, nad brzegami rzek, na płaskowyżach i sawannach żyli koczownicy. Zbierali dzikie owoce, korzenie, łodygi, liście i bulwy. Łowili drobną zwierzynę. Dopiero później, co wnioskujemy z odkryć archeologów, gromadnie polowali na słonie, hipopotamy, żyrafy, dzikie konie, antylopy, bawoły, jelenie. Narzędziami służącymi do polowań były przede wszystkim dzidy z połamanych gałęzi, zaostrome kije i kamienne tłuki pięściowe (tzw. rozłupywacze) oraz odłupki kamienne odpadające przy rozbijaniu wielkiego kamienia. Antropolodzy dowodzą, że miarą postępu technicznego było osiągnięcie techniki łupania kamienia pod odpowiednim kątem<sup>35</sup>. Być może u schyłku dolnego paleolitu ludzie poznali sztukę wzniesienia ognia. Czy był to już ogień przenośny? Można sądzić, że tak. Pozostały ślady nie tylko po ogniskach, ale i paleniskach w grotach. Powstała także umiejętność wytwarzania specjalistycznych narzędzi z kamienia. Jako rezultat umiejętności technicznych służących do osiągnięcia praktycznego celu pojawiły się nie tylko tłuki pięściowe,

---

budowy siedliska), destrukcyjna (po zniszczeniu przez najeźdźców lub następne pokolenia). Musi jednak nosić ślady przebywania tam ludzi w określonym celu.

<sup>35</sup> A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, s. 56-60.

łatwe do obrobienia i proste w użyciu, ale także narzędzia kamienne: ostrza włóczni, noże, szpachle, zgrzebła, groty i gładziki. W pewnych stanowiskach archeologicznych sposób użycia tych narzędzi i charakter ich obróbki dość znacznie różniły się od siebie, co spowodowało, że badacze doszli do przekonania o istnieniu wspólnych nawyków w wytwarzaniu narzędzi. Określony sposób wykonania mógł stawać się rodzinną, klanową, a wreszcie społeczną specjalizacją<sup>36</sup>.

Ze środkowego paleolitu pochodzą częste już pochówki zmarłych. Pojawiły się także ślady obrzędowego kanibalizmu, przy czym trzeba tutaj rozwinąć zagadnienie istoty kanibalizmu, aby nie rozumieć go wyłącznie jako okrutnego zjadania ludzi. Z otworów wierconych w czaszce wnioskuje się najczęściej, że przypisywano mózgowi najwyższą koncentrację sił żywotnych, stąd też spożywanie go mogło mieć charakter rytualnego napełniania się siłą – a może i wiedzą – innego człowieka. Jako siedlisko umiejętności, ale i źródło bólu mózg jest ważny również dla anatomicznych przekonań starożytnych Egipcjan, którym często przypisuje się niezwykle umiejętności trepanacyjne. Otwierali nawet czaszki żywych ludzi, myśląc, że zobaczą w mózgu to, co właśnie boli. Obyczaj ten znany jest również w naszych czasach w niektórych plemionach Gwinei, lecz poza wirylizacją człowieka ma i inne tłumaczenie: uniemożliwia duchowi zabitego powrót na ziemię w celu pomszczenia swej śmierci.

W górnym paleolicie pojawiła się szczególna grupa myśliwych; była to przygotowywana i zapewne poddawa-

---

<sup>36</sup> Idem, *Religie paleolitu*; idem, *Apparition et premier développement des techniques. Histoire générale des techniques*, Paris 1962.

na inicjacje grupą zapewniającą pożywienie. Powstało rzemiosło wyspecjalizowane w dostarczaniu narzędzi do polowania: wytwarzało się wnyki, pułapki, harpuny, zaostrzone koły i dzidy, kościane i kamienne groty, rylce i igły z rybich ości. Polowało się na zwierzęta stadne: bizona, renifery, mamuty, dzikie konie gromadnie, w hordach. Sceny takie przedstawiało się na rysunkach naskalnych i w jaskiniach. Ale dlaczego? Jedni badacze twierdzą, że to zapis, dokument udanych łowów; inni, że tablica poglądowa mająca uczyć sposobów uśmiercania zwierzęcia; jeszcze inni – że są to wyobrażenia służące inicjacji, że traktowane były jako główny element paleolitycznego sanktuarium, do którego szło się w procesjach bardzo rzadko i w określonym religijnym celu. Można odnaleźć jeszcze kilka innych wyjaśnień.

Przychyłam się do trzeciej, inicjacyjnej drogi objaśnienia celu malowideł; rozwinięcie jej sensu nastąpi w stosownym momencie. Dla duchowości w paleolicie szczególnie istotny jest wynalazek harpuna i łuku. Pozwalały one zdobywać zwierzynę nie tylko z odległości, ale też w sposób niejako niewidzialny<sup>37</sup>. To bardzo ważne dla rozwoju świadomości metafizycznej człowieka: łuk, harpun i oszczep stają się instrumentami niewidzialnych mocy. Atakują, ranią lub zabijają jak choroba czy śmierć – nagle i bezosobowo. Może takie są początki pytań egzystencjalnych zadawanych od tysiącleci przez człowieka? Co więcej: można tu dostrzec źródło rytuałów inicjacyjnych, w których zmarli przodkowie mieli odpowiadać na pytania o życie i śmierć. A jeśli o to, to

---

<sup>37</sup> Jest to jedna z przenikliwych tez Eliadego dotycząca powstania uczuć religijnych i ustanowienia stosunku człowieka do śmierci jako istoty rzeczywistej, lecz niewidzialnej, istnienia bez widocznego bytu. Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 10 i n.

i o boga, którego nie widać, ale który przecież ujawnia się w ludzkich działaniach i losie.

Upolowaną zwierzynę należało oprawić i przechować, trzeba było nauczyć się, jak robić zapasy, złożyć lub zbudować proste spichlerze, poznać rośliny i minerały, które konserwują mięso, a także nauczyć się przechowywania innych produktów. Ponieważ człowiek górnego paleolitu prowadził nie tylko koczowniczy, ale również osiadły tryb życia, powstały pierwsze domy ze skór i kości dużych ssaków, tworzące już całe osady – jak osada Kostienki w pobliżu Woroneża w Rosji, gdzie odkryte zostały pozostałości obozowisk myśliwskich z resztkami budowli, paleniskami, porzuconymi narzędziami i wyrobami artystycznymi, a przede wszystkim – stopy kości zwierzęcych i liczne pochówki zmarłych, pozwalające domyślać się, że był to już cmentarz<sup>38</sup>.

Nie tylko w przypadku Kostienek, ale i innych stanowisk archeologicznych zawsze zadajemy sobie pytanie, czy odnalezione przedmioty wiązały się z kultem, czy miały znaczenie obrzędowe. Problem ten tak przedstawia André Leroi-Gourhan:

Spotykamy niekiedy w jaskiniach skupiska przedmiotów, takich jak krzemienie odnalezione przypadkowo w Isturitz (grota w dole), w Labastide, w Arcy (krzemień wbity w gliniastą ścianę); grudki lub stopy ochry, jak w Etcherberriko (w pld.-zach. Francji), w Cougnac

---

<sup>38</sup> O słownikach paleolitu i encyklopediach pierwotnych cywilizacji można napisać wiele, ponieważ właściwie każda szkoła badawcza słusznie uznawała, że musi właśnie w słowniku przedstawić swoje naukowe odkrycia i badania. W tej książce, wynikającej z inspiracji rytualistycznych, posługuję się więc polskim przekładem wybitnego dzieła z kręgu A. Leroi-Gourhana, zob. M. Brezillon, *Encyklopedia kultur prądziejowych*, przedm. A. Leroi-Gourhan, wstęp do wyd. pol., przeł. W. Hensel, Warszawa 1981 (wyd. franc. 1961).



(Lot), w Lascaux; lampy lub płyty, które służyły być może do umocowania pochodni, jak w Lascaux, oraz przedmioty ukryte w zakątkach, jak w Farincourt (górnny bieg Marny), w Labastide (Pireneje), w Portel (Ariège). Skupiska te zdaniem jednych powstały przez zapomnienie, zdaniem innych – były wynikiem chęci ukrycia cennych przedmiotów, a być może nawet ofiarą „rytualną”. Jako na dowód istnienia obrzędów inicjacyjnych często powoływano się na ślady stóp (młodzieńczych pięt) widoczne na błotnistej, skamieniałej płycie w Tuc d'Audoubert (Ariège, w sali słynnych żubrów z gliny). Młodzieńcy, których tu rzekomo przyprowadzano dla celów inicjacyjnych, wycofywali się jakoby na piętach (...). Z dowodów przemawiających za obrzędami możemy wyłączyć czarowników tańczących w maskach, dlatego że znajdują się na miejscu w symbolicznym pochodzie przedstawianym na malowidłach w jaskiniach, ich pochylone naprzód sylwetki odpowiadają być może jakiejś postawie naturalnej, ale zgoła nie dowodzą, że chodzi o jakiś obrzęd religijny<sup>39</sup>.

Co zatem może być dowodem odprawiania obrzędu? Leroi-Gourhan pisze wyraźnie:

Z faktu, że jaskinie i grotty z malowidłami odwiedzano rzadko (co widać po nielicznych znakach ich odwiedzin) i że były one miejscem kultu, wynika, że stosunek do tych miejsc był – rzeklibyśmy dziś – religijny, a w każdym razie podniosły. Są miejsca, w których dostrzegamy wyrycia pochodzące z ludzkiego bolesnego wydrapywania skały, są miejsca wyglądzane dotykiem, jak kolumny stalagmitowe Lascaux, o które zapewne ocierano w geście błagania lub rozpaczliwej dłonie; w Les Combarelles i Las Monedas, a także

---

<sup>39</sup> A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne...*, s. 37.

w Lascaux widać, że przedstawione na malowidłach zwierzęta były przedmiotem ataku ze strony uczestników pielgrzymki: rzucono grudy ziemi i błota, kamienie – jakby stosunek do namalowanego obrazu był żywym obrzędem spotkania z wyższą tajemnicą. Może właśnie w paleolicie dostrzeżemy genezę kultu jako pierwszej formy religii człowieka?

Pozwólmy sobie zatem na skrótowe przywołanie najprostszej, choć rozbudowanej w jej odniesieniach, teorii kultu. Kult oznacza zamknięty system praktyki i czynności, będący wyrazem przeżyć religijnych, a zarazem jest to zespół doktrynalnych treści danej religii. W znaczeniu węższym – jest to zespół aktów czci oddawanej siłom nadprzyrodzonym, niekiedy także synonim religii, zwłaszcza tzw. religii niższej, nie monoteistycznej, religii niezwiązanej z bóstwem czy z bogiem, np. kiedy słońce jest bogiem. Z religioznawczego punktu widzenia kult stanowi jedną z trzech, obok doktryny i organizacji, składowych części każdej religii. W rozwoju kultu wyróżnia się zwykle trzy fazy. Pierwsza to faza rytów, w której kult występuje w postaci mniej lub bardziej od siebie izolowanych rytów czy obrządków, zabiegów magicznych, religijnych aktów czci, składających się z niewielkiej liczby czynności, jak okrzyki, śpiewy, pokłony, podskoki. Druga faza to faza obrządku; charakteryzuje się rozbudowanym i powiązaniem systemem wcześniejszych rytów w całość. Mówi się o tym że panuje w niej pewna standaryzacja, unifikacja ekspresji religijnej i stąd jest to moment do wyodrębnienia znaczenia liturgii, a więc modlitwy rozumianej jako scalenie ekspresji. Wykonywanie czynności kultowych jest możliwe przez osoby o specjalnych kwalifikacjach: czarownika, kapłana, lekarza, szamana, czarodzieja – chodzi o to, żeby dokładnie wykonywać określone czynności, powtarzać ściśle określone słowa w ściśle określonych rytmach w określonym czasie, w określonym

miejscu z określonymi świadkami. Trzecia faza to nabożeństwo, uzewnętrznienie żarliwości religijnej, uzewnętrznienie kultu przy jednoczesnym zachowaniu jego form.

Genezę kultu wiążemy często z magią pierwotną, której strona praktyczna była określonym systemem techniki iluzorycznej, wykazującym zresztą pragmatyczny, realistyczny, a po części i empiryczny stosunek do kultu<sup>40</sup>.

Ze sformułowanej wyżej definicji kultu wynikają uszczegółowienia, dostępne również rozszerzonej funkcjonalistycznej teorii religioznawczej kultu. W jego rozszerzonej teorii przypomina się o długim szeregu funkcji w praktykach rytualnych, a więc o *ekspresyjnym wyrażaniu uczuć* przez członków grupy, dalej o *elementach integrujących* tę grupę w określoną społeczność oraz o *czynnikach oceny zachowań*, to znaczy o kodeksie kontrolowania i wywierania nacisku na wzajemne reakcje osób w grupie, ich myślenie, ogólnie rzecz biorąc – na ocenianie poprawności i efektów wychowawczych możliwych do sprawdzania przez badanie *zgodności narzuconych określonych konwencji, wzorców osobowych, zakazów, przekazywania doświadczeń i nakazów kształtujących postawę człowieka*. Mówi się także o *funkcji es-*

---

<sup>40</sup> „Pewne jest, że dzieci wchodziły do grot, pozostawiły bowiem ślady stóp w Pech Merle, w Niaux i w Aldène (Hérault). W Niaux, podobnie jak w Pech Merle i w Tuc d'Audoubert, owe młodzieńcze ślady stóp znajdują się poza drogami przemierzonymi przez dorosłych, i to w kałużach oraz partiach wilgotnych. Bylibyśmy skłonni dopatrzeć się tu nie rytuału, a raczej dowodu swobody, z jaką dzieci przebiegały jaskinie, bowiem w przypadku przeciwnym należałoby uważać za uczestniczące w obrzędach inicjacyjnych wszystkie dzieci, które w deszczowe dni brodzą stopami lub piętami w kałużach ogrodów publicznych”. A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne...*, s. 72.

*tetycznej*, która jest związana z kształtowaniem określonego gustu, określonych form sztuki poświęconej bóstwu lub z zakazem przedstawiania boga i jego twórców – jak w islamie.

Religioznawcy uważają, że do najważniejszych elementów wszystkich kultów należą *ofiara* i *modlitwa*. Z nimi łączy się przywdziewanie określonych strojów na wybrane ceremonie (szat liturgicznych) oraz znajomość sposobów łączenia grupy w jedność przez tożsamość użytych środków, którymi są *śpiew, muzyka, ruchy, tańiec, procesja, widowisko, inscenizacja, gesty skodyfikowane jako prostracja, czołobitność, wzniesienie, podnoszenie, opadnięcie na kolana* oraz *adoracja*. Istotą kultu jest połączenie symboliki obrazów i rzeźb, a także masek rytualnych (*znaków widzialnych*) ze *znakami niewidzialnymi*, dostępnymi przez *błogosławieństwo* czy też udzielanych przez *sakramenty*. Religioznawcy proponują typologię kultu ze względu na jego *ciągłe uobecniany w rytuale przedmiot* (kult bogów, kult władców, duchów przodków, herosów, fundatorów miast); na *ożywający podczas rytuału* ukryty aspekt sakralności zamknięty w przedmiotach martwych (*fetyszyzm*), zjawiskach natury, drzewach, rzekach, jeziorach, źródłach. Wyróżniają również kulty ze względu na *osoby wykonujące czynności kultowe*: głowę rodziny (ojca, dziada), radę starszych, pustelnika i starca, kapłana, wodza plemienia, czarownika, kapłana, szamana.

Etnolodzy wyróżniają jeszcze kultury interpretowane ze względu na *miejsce, w którym się odbywają*: w świątyniach, lasach, górach, na polach, szczytach gór, przy potokach, źródłach, samotnych kamieniach. Przedstawiają odrębną typologię ze względu na *czas odbywania rytuału*: *cykliczne*, związane z okresami życia ludzkiego, a więc narodziny, chrzest, ślub, rozstanie, śmierć, albo

*kalendarzowe*, związane z określonymi porami roku, a więc kultury wiosenne, kultury równonocy wiosennej, przesilenia letniego i zimowego, powrotu komety, spadającego w tym samym czasie roju meteorów, zaćmienia księżyca, świtu. Typologię uzupełniają *ważniejsze wydarzenia społeczne lub historyczne*: wygnanie władcy lub niewola narodu, przywitanie nowego wodza, pamięć o spaleniu wioski, domu, potopach i trzęsieniach ziemi. Dla dopełnienia typologii kultów religioznawcy mówią o *kultach uniwersalnych*, które wiążą się z *restytucją*, odnowieniem religii (tak jest w chrześcijaństwie, buddyzmie i islamie). Tej restytucji służą przede wszystkim *liturgia* i jej przepisy.

Co jest liturgią człowieka paleolitu? Myślę, że *rytm*. Sposobem jego przedstawienia w ruchu są taniec oraz pielgrzymka, zaś miejscem odbywania kultu – przestrzeń przed obrazem namalowanym na skale.

## 8.

Geometrię kultu możemy przedstawić na przykładzie jaskini Montespan (Garon, Francja), której długość wynosi ponad 2,5 kilometra. Do groty wpada strumień wody. W jaskini znajdują się fragmenty bezgłowego glinianego niedźwiedzia, okrytego skórą podziurawioną ostrzami oszczepów. W łapach trzyma on czaszkę. Figurę tę przebijano zapewne grotami oszczepów podczas rytuałów, być może związanych z polowaniem. W pobliżu znajduje się o wiele mniejsza figura konia wryta w glinie, ale należąca do rysunku pokazującego przebijanie zwierzęcia włóczniami. W części galerii tej jaskini znajdują się również rysunki koni i bizonów, na których zwierzęta ułożone są wedle symetrii linii ruchu. Kierunki padających oszczepów i kierunki włóczni są również symetryczne względem siebie. Wyglądają jak ukośne linie

dzielące malowidło na segmenty o wyraźnej rytmizacji przestrzeni<sup>41</sup>.

Kultowa geometria innych jaskiń przedstawia określone drogi ku stacjom na drodze odprawiających ceremonie. Jaskinia Lascaux (Francja): rysunek konia ugodzonego siedmioma strzałami. Siedem ran, z których krew wypływa symetrycznymi stróżkami, na szyi konia – widoczny znak jego płci. Jaskinia Niaux: krew spływa z ran zadanych brewi, który jest archaicznym symbolem fallicznym. Jaskinia Pech Merle: krowie i bykowi z malowidła zwanego czarnym freskiem, datowanego na późny paleolit, również zadano symetryczne rany, eksponując zarazem cechy płciowe zwierząt. Jeśli uświadomimy sobie, że dotąd odkryto ponad trzy tysiące malowideł na ścianach jaskiń, z których tylko trzy procent przedstawia ranne zwierzę, i w ramach tych trzech procent zranieniu towarzyszy znak seksualności, to musimy uznać, że nie jest to tylko wyraz upodobania artystycznego, ale i konieczność wyrażenia wewnętrznej potrzeby człowieka konfrontującego z obrazem śmierci symbol płodności. Często obok grup męskich (łowcy, tancerze) znajdują się wyobrażenia organów kobiecych, ran, rąk i dłoni. Częstotliwość takich wyobrażeń nasila się wraz z wchodzeniem w coraz węższe korytarze jaskiń. Droga do końca

---

<sup>41</sup> Trzeba zauważyć, że opisy stanowisk archeologicznych, dostępne w *Encyklopedii kultur...*, są niezwykle instruktywne. To, co często umyka obserwatorowi wmieszanemu w grupę zwiedzających lub co dostępne jest tylko ścisłej grupie badaczy, w encyklopedii zyskuje wagę informacji pierwszego stopnia. Nawet fotografie lub prze-risy, rzadko spotykane ze względu na strefy ochronne w jaskiniach, jeśli chodzi o używanie światła, nie mają tego dokumentacyjnego znaczenia co opisy. Są one poza tym sporządzane przez fachowców, którzy mają wiedzę na temat archaiki i potrafią nadać opisywanemu obiektowi właściwe mu znaczenie w przestrzeni archeologii.

jaskiniowego tunelu jest coraz intensywniej nacechowana elementami o charakterze orgiastycznym. Odnosi się wrażenie, że podróż do wnętrza groty jest pradawnym wtajemniczeniem w ceremonie ekstazy i seksualnego aktu. To, co nazywamy z grecka *Eros i Thanatos*, ujawnia się już tutaj, a zasadą wspólną jest rytm łączący zabijanie zwierzęcia z rytmem seksualnym.

Na wielu stanowiskach paleolitycznych ważne są też malowane otoczaki. Z daleka wyglądają jak pisanki pokryte wzorami kreskowymi albo szeroko rozstawionymi kółkami. Kółka, krążki, poprzecinane cylindry kości, zdobione na brzegach nacięciami, znajdowano przeważnie w rozproszeniu. Służące być może za wisiorki, zdobiły szyje ludzi. Niektórzy archeolodzy dowodzą nawet, że jedne ozdoby należały do mężczyzn, inne zaś do kobiet. Na tej podstawie Leroi-Gourhan zdobywa się na dowcip, pisząc, że zapewne dowodzą one, przynajmniej w wypadku odkrytych resztek szafasu nad jeziorem Bajkał, iż w syberyjskim paleolicie ludzie potrafili rozróżnić płeć człowieka. To oczywiście żart, ale sprawa z krążkami komplikuje się w przypadku pochówku kobiety, a właściwie jej czaszki pozbawionej żuchwy, w której oczodoły włożono zdobione krążki z kości (czaszka z Mas d'Azil). Może jest to jedynie ornament, a może próba uszanowania szczątków rozwłóczonych przez niedźwiedzie? Niedźwiedzie są zresztą „sprzymierzeńcami bezradności” uczonych pragnących zinterpretować materiał pochodzący z wykopalisk. Nie wiadomo bowiem, czy rozrzucone kości – lub przeciwnie, ich stopy – są wynikiem umyślnej działalności człowieka, czy też niedźwiedziego sposobu porządkowania terenu.

Artystycznie obrabiane i malowane kości spotykają się z dość jednoznaczną interpretacją antropologów, przeciwko czemu występuje Leroi-Gourhan:

Odnaleziono w wykopaliskach młodszego paleolitu bardzo liczne, miejscami dochodzące do kilku tysięcy, fragmenty kości z wrytymi na nich postaciami ludzi lub zwierząt. Kość odgrywa tam tylko rolę drugorzędną, gdyż te same postaci odnajdujemy wryte lub namalowane na kamiennych płytach lub ścianach grot. Istnieje jednak pewna liczba przypadków, gdzie kość była głównym przedmiotem zainteresowania o charakterze niematerialnym. (...) Interpretacja takich dokumentów jest bardzo trudna, gdyż pobudzają one zbyt łatwo grę wyobraźni. Duże kości malowane lub ryte mogły być zwykłymi elementami umeblowania; łopatką mamuta przedstawia powierzchnię płaską wielkości jednej czwartej metra kwadratowego, mogła więc być jednym ze sprzętów domowych, podobnie jak kości udowe, które mogły służyć jako powierzchnia do pracy. Kość nie była jedynym materiałem, na którym ryto ozdoby – wykorzystywano do tego celu również drewniane słupy lub skórzane zasłony. Nie można jednak całkowicie wykluczyć, że chodzi tu o trofea o znaczeniu religijnym<sup>42</sup>.

Może się wydawać, że po tak odległej epoce życia człowieka i świata pozostało niewiele śladów: kilkanaście jaskiń, nieco narzędzi i fragmentów szkieletów. Tymczasem jest inaczej: to już cały ogromny, wydobyty na powierzchnię ziemi świat przeszłości, tyle że rozrzucony po różnych miejscach globu. Ilość materiału jest przytłaczająca. Ustalono nawet, że można znaleźć dla tego świata stolicę: jest nią szereg stanowisk w Dordogne we Francji. Znajdują się tam malowidła naskalne i unikatowe rzeźby. Jest też pochówek, w którym znaleziono szkielet człowieka o niezwykłym – jak na tamte czasy – wzroście (od 180 do 194 cm). Od 1923 r. na tym

---

<sup>42</sup> A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne...*, s. 79.



terenie znajduje się Muzeum Prehistorii, które jeszcze 20 lat temu gromadziło prawie 600 tysięcy przedmiotów. Na uwagę zasługuje też rekonstrukcja grobu paleolitycznego z embrionalnym typem pochówku. Na szczególną uwagę zasługuje też Addaura na Sycylii, będąca zespołem trzech jaskiń na zachodnim zboczu góry; pierwsze wykopaliska w tym rejonie, poruszające wyobraźnię romantyczną, pochodzą z roku 1859, choć 13 lat wcześniej odkryto tam kompozycje malarskie<sup>43</sup>.

Są tam przede wszystkim dobrze zachowane malowidła przedstawiające konie i łanie oraz grupę ludzi w ruchu tanecznym; dwie postacie zwierzęce leżą z grzbietami wyciągniętymi do góry, nogi mają rozłożone, a szyje połączone liną – może to być po prostu obraz spętania zwierząt służący celom magicznym. Według innych interpretacji malowidło przedstawia rytuały uśmiercania przez uduszenie albo taniec naśladujący akt płciowy. W każdym razie od tego odkrycia rozpoczyna się poważne traktowanie paleolitu jako epoki, która służy rozwojowi myśli ludzkiej. Jaskinia Altamira jest jedną z najstarszych odkrytych w Europie. Zrazu uległa ona sentymentalnej idealizacji, także dzięki legendzie ukrytych tam przez wieki, łatwo jednak dostrzegalnych malowideł. Pewien archeolog pokazywał swojemu wnukowi wewnątrz jaskini i to wnuk właśnie dojrzał na jej plafonie rysunki przedstawiające grupy zwierząt w ciemnych tonacjach: olbrzymiego bizona namalowanego na suficie, a w galeriach całe gromady ciemnymi barwami malowanych dawnych zwierząt. Dla wnuka były tylko większe od dziś spotykanych.

---

<sup>43</sup> Analizę ornamentacji grotu paleolitycznej przeprowadza A. Leroi-Gourhan, *Religie préhistoriques...*, s. 76-90; idem, *La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*, „Bulletin de la Société préhistorique française” 1961, Vol. 55.



# Maski

## 1.

Jednym z ważniejszych zagadnień archeologii teatru, rozumianej jako odkrywanie pradawnych sensów, obrazów, procesów i przedmiotów związanych z teatrem na przestrzeni jego historii i w naszej współczesności, jest maska rytualna. Nie jest moim zamierzeniem przywoływanie licznych definicji lub modelowej kategoryzacji tej maski, bowiem uczyniono to już wielokrotnie i różnorako<sup>1</sup>. Nie zezwala na to również przyjęty tutaj fenomenologiczny punkt widzenia, którego istotą jest wyjście od dylematu spojrzenia na maskę jako obcą osobę wymagającą konkretnego umiejscowienia w doświadczeniu jej własnej obcości. Umiejscowienie maski w doświadczeniu spotkania z nią, rozpoczynającego się w chwili jej ujrzenia, budzącego przeważnie niepokój, w każdym razie niepozostawającego w stanie poznawczej i emocjonalnej obojętności, jest pierwszym odruchem *przyswojenia*, a więc zgody na umiejscowienie *obcego w swoim świecie*.

---

<sup>1</sup> Z grupy istotnych prób ujęcia maski rytualnej przywołuję tu: R. Caillouis, *Les jeux et les hommes*, w wyd. polskim w: *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatariewicz, przedm. M. Porębski, Warszawa 1973; H.J. Drewal, *Afrykański teatr masek*, „Dialog” 1976, nr 12; C. Levi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, wstęp B. Suchodolski, przeł. oraz *Słownik pojęć antropologii strukturalnej* oprac. K. Pomian, Warszawa 1970; *Maski*, t. 1-2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.

Stanowisko takie, wyrażone przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego<sup>2</sup> i rozszerzone w planie badań kulturowych przez Bernharda Waldenfelsa<sup>3</sup>, wynika z refleksji nad tym, że *przyswojenie* „zaczyna się od tego, że obce, które *mówi* coś do nas, niepostrzeżenie staje się czymś, co można *omawiać*, najpierw za pomocą formuł czarodziejskich zaklęć, znanych nam z mitów i baśni, później za pomocą form językowych czy w końcu formuł matematycznych”<sup>4</sup>. Zasada fenomenologii, przyjęta zgodnie z intencjami Edmunda Husserla, polega na tym, że nie pytam maski jako obcego, co ona oznacza, jaką ma funkcję i czemu służy, bo nie odpowie mi ona przecież na postawione w języku mojej kultury pytania, a jeśli zbiorę już jakieś odpowiedzi, to będą one tylko odpowiedziami udzielonymi mnie przeze mnie samego w jej imieniu.

Trzeba raczej wyjść od prawdy zaniepokojenia maską.

Podobnie jak obcy przybysz maska wyłania się jako istota, o której można mówić, odnosząc się do niej jako obcego. Jest ona przecież wyzwaniem, zadaniem, nierzadko prowokacją, intruzem. Nachodzi nas, przychodzi nie tak, jak sobie tego życzymy, i obnaża nasze niemożliwości jednorazowej i oczywistej diagnozy jej rozpoznania. Maski odślania się przed nami i zaskakuje tym, że zwracając się ku nam, powoduje odmienny ruch poznawczy: to ona stawia nam pytania, zwraca się ku nam, wymusza na nas odrzucenie pierwszych rozpoznawczych intencji, pierwszych ustaleń intelektu i ratujących nas prób schowania się za definicjami.

---

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960, s. 225.

<sup>3</sup> B. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 1997 (wyd. pol. *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002).

<sup>4</sup> B. Waldenfels, *Topografia obcego...*, s. 50.

Maska swą *roszczeniową postawą*<sup>5</sup> wymusza nagłą gotowość poznawczą obserwatora, bowiem przekracza intelektualne bariery opisywania świata innego niż ten, który już znamy lub – uzbrojeni w schematy i modele opisu – wiemy, jak można go scjentyistycznie *przyswoić*. Maską ma się stać tym, czym jest – gdzie indziej.

Próby oswojenia maski czynione w duchu fenomenologii znane są z prac Gastona Bachelarda<sup>6</sup> i jego duchowych spadkobierców<sup>7</sup>. Stanowisko Bachelarda było bliskie psychologii jego czasu. Próbował ją przekroczyć w duchu intuitywnej nauki o żywiołach i w szczególny sposób zinterpretował podstawową pracę Rolanda Kuhna, wydaną po francusku w 1957 r., *Phenomenologie du masque*. Niemiecki psycholog przyjrzał się głębiej istocie testu plam atramentowych zwanym *planszami Rorschacha*. Ich analityczne i terapeutyczne znaczenie

---

<sup>5</sup> Jest to idea Husserla obrazująca miejsce *obcego* w doświadczeniu *siebie* jako *innego trzeciego* lub teoria *innego bliźniego* Emmanuela Lévinasa. U Husserla istota obcości polega w dodatku na tym, że jest dającą się potwierdzać dostępnością czegoś, co jest niedostępne źródłowo. Zob. L.B. Waldenfels, *Erfahrung des Fremden in Husserls Phänomenologie*, „Deutsch-Französische Gedankengänge” 1995; E. Lévinas, *Autrement qu’être, ou Au-delà de l’essence*, The Hague 1974 (wyd. pol. *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mróczyński, Warszawa 2000).

<sup>6</sup> G. Bachelard, *Le masque*, [w:] idem, *Le droit de rêver*, Paris 1970. Polskie tłumaczenie fragmentu rozdziału zamieszczono w antologii dodanej do: *Maski*, t. 2, s. 14-24.

<sup>7</sup> Do nich zaliczam między innymi Gilberta Duranda (*Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction à l’archétypologie générale*, Paris 1969, korzystam z edycji 11 z 1992 r.); A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 1: *Technique et langage*, Paris 1964; idem, *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965 oraz polskie tłumaczenie jego podstawowej pracy antropologicznej *Les religions préhistoriques*, Paris 1954 (wyd. pol. *Religie prehistoryczne*, przeł. I. Dewitz, Warszawa 1966).

znamionujące naukę o człowieku w latach 20. XX w. posłużyło Kuhnowi do zinterpretowania instrumentów badawczych zawartych w tablicach jako immanentnego zapisu sposobu działania sił twórczych w spotkaniu z przypadkowym obrazem, atramentową plamą, która odzwierciedla przede wszystkim samą konstrukcję osobowości podmiotu, a nie sens obrazu indukowany przez kształt plamy. Patrząc na obiekt niespodziewanie wystający przed oczami patrzącego, odkrywa się sam patrzący. Ten rodzaj doświadczenia Kuhn określa mianem dysymulacji.

Zagadnienie potencjalności maski związane z ukazaniem procesu dysymulacji zostało określone przez Bachelarda w *Le droit de rêver* jako podstawa kształtującego się w wyobraźni „muzeum możliwych masek”. Należy przez to rozumieć, że maska, o której myśli Bachelard, musi być częściowo niedokonana, pojmowana jako ekspresja i ciągły ruch, jako oscylacja jawności i ukrycia. Poza terytorium „muzeum Bachelarda” są zatem maski realne, odciski lub formy zdjęte z twarzy (poza maską pośmiertną, która właśnie wychwytuje ducha, a nie petryfikuje formę twarzy); nie ma tam miejsca dla masek seryjnie produkowanych na okres ceremonii kalendaryzowych. Te maski, pozbawione waloru egzystencjalnego, nie odsłaniają istoty dysymulacji, czyli dynamicznego związku myślenia i obrazowania<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Z tego powodu Bachelarda nie zajmuje maskowanie się, ukrywanie i przedrzeźnianie, czyli rodzaj symulacji, a nawet ironicznej gry z widzem i samym sobą. Obrazowanie nie jest bowiem schematem wyrażenia istoty, lecz dynamicznym procesem wyobrażenia – *l'imaginaire*, nie *l'imagination*. To właśnie rozróżnienie jest podstawową kategorią archetypologii wypracowanej przez ucznia Bachelarda, Gilberta Duranda, oraz licznej grupy antropologów teatru, m.in. André Leroi-Gourhana, Anieli Jaffé oraz Marcela Jousse'a.

Pewne kontrowersje może wzbudzać umieszczenie maski pośmiertnej w takim „muzeum możliwych masek”. Przecież maska zdejmowana z zastygłej twarzy jest formą znieruchomiałego kształtu i – może się wydawać – nie jest nacechowana owym walorem egzystencjalnym, o którym pisze Bachelard. A jednak: maski pośmiertnej nie zdejmuje się wówczas, gdy ciało jest nieruchome i jednokształtne. Proces zdjęcia modelunku twarzy jest działaniem na jeszcze niezagaśłym gościu i niedomkniętej mimice. Pisze o tym Georges Buraud w książce z 1948 r. *Les masques*. W rozdziale zatytułowanym *Les masques et la mort* powiada on, że maska pośmiertna jest obrazem metamorfozy, najwyższej przemiany życia i objawia tajemnicę śmierci jako formę form, ostatnią i niezmiennie niezastąpioną przez inne formy. Inne maski są rejestracją marzeń, stanów emocji i afektów. Są płynne, zmienne, podlegają różnym odczytaniom w kontakcie z nimi. Mogą być przedmiotem psychiatrii i antropologii, fizjognomiki i patologii, lecz nie stanowią same w sobie ontologii. Maski pośmiertne są zarazem sumą wszystkich możliwych masek, które przedstawiają w dynamiczny sposób ludzkie wspomnienia, chęci i potrzeby, marzenia i lęki, skrywane i manifestowane skłonności. Jako taka suma jest maska pośmiertna „nową twarzą przyszłości”<sup>9</sup>. Relacja myślenia i obrazowania

---

Zob. M. Jousse, *L'Anthropologie du geste*, t. 1: *L'Anthropologie du geste*, Paris 1974 oraz t. 2: *La manducation de la parole*, Paris 1975.

<sup>9</sup> G. Buraud, *Les masques*, [w:] G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris 1948, s. 201-215. Warto dodać, że w podobnym ujęciu pisali o masce Walt Whitman i Edgar Allan Poe. Dla Whitmana maska pośmiertna jest legitymacją uprawniającą do wejścia w królestwo cieni własnych, dla Poe'go – stanowi zbiór możliwych ekspresji, jakie człowiek odnajduje w sobie, patrząc na maskę jako doskonały zbiór potencjalnych ruchów, gestów i min.

jest jej istotowo przypisana ze względu na to, że refleksja nad śmiercią jest dynamicznym źródłem obrazów umierania. Maska umarłego jest maską śmierci, królowej form, dlatego nie jest w żadnym stopniu podobna do masek grobowych (Agamemnona czy władców Egiptu) lub zdejmowanych jako podstawa artystycznego reliefu (maska Mahlera czy Goethego). Maski pośmiertne odbiera się jako interpretacje własnego odejścia, jako istotne doświadczenie „śmierci mojej własnej”, by przywołać odniesienia do *sytuacji granicznej* w rozumieniu Karla Jaspersa<sup>10</sup>.

Przywołana wcześniej jako kontynuatorka myśli Bachelarda i jego fenomenologii maski Aniela Jaffé sama siebie określa, podobnie jak Jolande Jacobi<sup>11</sup>, mianem uczennicy Carla Gustava Junga. O stanowczości takiej deklaracji świadczy jej książka *L'Homme et ses symboles conçus et réalisés par C.G. Jung*<sup>12</sup>. Ale prace uczonej wykraczają poza psychologię Junga, i to szczególnie wyraźnie w rozprawach dotyczących obrzędów oraz ceremonii człowieka epoki lodowcowej, ogólnie zaś sztuki i rytuału górnego paleolitu i neolitu. Dla refleksji nad maską rytualną i początkami działań teatralnych ważna jest praca o symbolice i symbolach ofiary, włączona do przywołanego dzieła jako rozdział *La pierre et l'animal*.

---

<sup>10</sup> *Sytuacje graniczne* wedle filozofii Karla Jaspersa wynikają z niepowtarzalności ludzkiego istnienia i dlatego nadają mu dramatyczny wymiar. Człowiek odkrywa absolutną moc przypadku, ale i niezmienną wyrok losu, winy i nieuchronność kary; dąży do wartości absolutnych i jego działania stają się antynomiczne. Szuka obrony przed samozniszczeniem i wytwarza gotowe albo stosuje dostępne kulturze wzorce określania przeciwieństw. W mojej interpretacji jedną z takich dróg określenia lęku w *sytuacji granicznej* jest maska.

<sup>11</sup> Autorka cenionej rozprawy, zob. J. Jacobi, *Komplex, Archetypus und Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*, Stuttgart 1967.

<sup>12</sup> Paris 1966.



Do swejej teorii rytuałów pierwotnych wprowadziła w tej części książki wyniki badań paleoantropologicznych Herberta Kühna<sup>13</sup>.

Z analizy zbadanych przez Kühna śladów stóp pozostawionych w jaskiniach w określonym miejscu przed rysunkiem na skale Jaffé wyciągnęła wniosek, że uczestnicy rytuału składali ofiary zwierzętom namalowanym w grocie, że prowadziła w to miejsce droga przez labirynt ciemnych skalnych korytarzy, że ceremonia przed malowidłem miała charakter taneczny i zapewne należała do sfery tabu. Pozostawiano tam dary dla namalowanych wizerunków, do których dostęp był, z powodu labiryntu, celowo utrudniony.

Przed malowidłami istniała więc strefa wydzielona i przeznaczona jedynie dla uczestników rytuału. Badania potwierdzają, że zachowania przybyłych do groty były naśladowniczymi przedstawieniami zachowania zwierząt lub postaci zoomorficznych (maski i ubiory ze skóry) i dają się ująć w kilka zespołów mimetycznych. Są nimi: rytuały kopulacji, tropienia zwierzyny i polowania.

Do tego trójssystemu Herbert Kühn dołączył również tańce śmierci (przy złożonej ofierze znajdują się odciski stóp o charakterze choreoskopowym (jaskinia Tuc d'Audoubert), tańce płodności w maskach bizonów i *mimikry* ich zachowań<sup>14</sup>, tańce „zmężnienia” (*virilisation*),

---

<sup>13</sup> Jego badania nad rytuałami człowieka pierwotnego zrewolucjonizowały stanowisko wobec tzw. sztuki pierwotnej w archeologii ludów europejskich i stały się podstawą rozszerzenia idei na inne prekultury: H. Kühn, *Das Symbol in der Vorzeit Europas*, „Symbolon” 1961, Bd. 2, s. 160-181.

<sup>14</sup> Pojęcie Rogera Caillois zastosowane do modeli gier i zabaw, odróżnione od grup *ilinx* oraz *agon*, ma inne cechy i stanowi osobny model gry.

polegające na założeniu na głowę maski końskiego łba, głowy niedźwiedzia i rogów jelenia w celu przedstawienia wodza rodu jako – znanego w antropologii człowieka pierwotnego – Króla Lwa (głowa konia, rogi jelenia, łapy lwa). Ta figuracja, znana z jaskini Trois Frères, miała przedstawiać wielką przemianę władcy rodu w króla plemienia, a zarazem dawać jej wzór. Maską zapewniała całkowite przemienienie. Odtąd maska będzie wymuszać posłuszeństwo i poddanie się władzy u poddanych.

Na przeciwnym biegunie znajdowałyby się rytuały inicjacyjne, jak rytuał obrzezania. Obrzezanie jest bowiem porzuceniem zwierzęcej natury, „przejściem z czterech łap na nogi”, stąd w wielu rytuałach maska zoomorficzna zostaje zastąpiona maską twarzy człowieka lub – co niezwykle w niektórych plemionach Afryki (ludy Bateke) – maską geometryczną i abstrakcyjną.

Odnalezionym przez Kühna najdawniejszym rytuałem maski Aniela Jaffé przydaje kolejne warianty inicjacji. Analizując naskalne malowidło tzw. konia z Montespan, badaczka dochodzi do wniosku, że było ono celem strzelniczym i polem trafień dla grotów, kamieni, grud ziemi. Nie była to jednak tylko makieta ćwiczebna, swoisty teren obmyślenia manewru myśliwych, lecz rzeczywista celebrowanie śmierci zwierzęcia. To w grocie właśnie dokonywała się ofiara za pomyślną łowę, ale była ona zarazem złowieniem zamaskowanego i przebranego w skórę ducha zwierzęcia, a także jego oswojeniem. Zmieniła się zarazem optyka interpretacji antropologicznej, gdyż odwrócona została proporcja rytów inicjacyjnych: duchowe zmartwychwstanie ofiary poprzedza śmierć cielesną. Nie jest to więc naśladowanie czynności, przygotowanie do polowania, ale odwrotnie: złowienie daru przynoszącego zwycięstwo instynktu, popędu życia, sprytu łowcy, radości z ocalenia źródła

przeżycia i utrzymania gromady w sprawności. To, że ludzie oddawali cześć malowidłom naskalnym przez ich naśladowanie i ofiarowali im taniec, ceremonie i dary, świadczy o tym, że nie tylko można mówić tu o sakryfikacji tego, co przedstawione, ale i o tym, że ustanowiona została podstawowa *mimesis* maski i – jeśli jest – kostiumu: maska naśladuje naturę albo wyobrażenie, albo dzieje rodu i jego przodków w czasie rytuału.

Między człowiekiem a maską widzianą przez człowieka (nałożoną na twarz innego lub namalowaną na skale) kształtuje się nowa relacja pozaprzedmiotowa: relacja zwrotności. Maską staje wobec nas i to w nas wywołuje pierwsze odruchy zwrócenia się ku sobie samym. Proces jest zatem zgoła odwrotny, niż przypuszczamy: to nie my postrzegamy maskę, ale ona nas postrzega, a skutkiem tego jest zwrócenie się człowieka ku pokładom własnego wnętrza.

Zdanie na pozór brzmiące dość naiwnie: „co mi ta maska mówi?“, nie jest bezzasadne. Na takim zdaniu oparł swą teorię wielokrotnej zwrotności aktu postrzegania Hans-Georg Gadamer w fundamentalnej rozprawie *Wahrheit und Methode*. Jaki byłby zatem sens maski w oświeceniu myśli hermeneuty? Taki, że *sacrum* przez nią pobudzane nie opiera się na instytucjonalnie odczuwanej przemocy *innego obcego*, ale że tworzy się na wspólnocie *obcych*, którzy są między sobą *innymi bliskimi* w stosunku do maski. Łączy ich wspólnota odniesienia do początku wszystkiego, co jest, i do tego, co może się zdarzyć. *Arché* spoczywa w krainie przodków, naturze i w przestrzeni wyobrażeń. Wydobywa się – jako ożywiane siłą i ruchem człowieka – maski. Cechy tego ruchu zaznaczone są w rysach maski i to one właśnie egzekwują określone gesty i układy ruchowe noszącego maskę człowieka. Można powiedzieć, że to maska ani-

muje tancerza lub aktora, nie odwrotnie. W odniesieniu do czterech żywiołów, którym podlega charakter maski, Bachelard pisze nawet o „mikrologii” jej sił: twarz maski jest żywą mozaiką, w której dysymulacja dynamicznie zespala się z naturalną ekspresją człowieka. Maską nie ma zatem na celu ukrywania czegoś lub skrywania kogoś, nie symuluje rzeczywistego oblicza człowieka, ale uruchamia intencjonalny sens *cogito*, którym jest wydobycie na jaw własnego *ego* z jego lękami, uniesieniami, pamięcią i marzeniem. Taki proces w odniesieniu do używania *innego* jako twarzy *siebie samego* Husserl określa słowem *Konkretion*<sup>15</sup>.

Stanowisko Anieli Jaffé, które zostało już przywołane, jest zapewne najbliższe poglądom Husserla, choć nie jest to nigdzie wyraźnie zaznaczone przez samą uczoną. Trudno jednak nie dostrzec, że niezwykle otwarcie badań nad rytuałami przodków zawdzięcza ona bacznemu oglądaniu śladów ludzkich stóp w glinie, klepisku, kalcy-

---

<sup>15</sup> A propos powyższego fragmentu tekstu należy wprowadzić kilka odniesień bibliograficznych. Po pierwsze, do już przywołanej pracy Bachelarda o fenomenologii maski, a zwłaszcza do podsumowania, w którym sposób interpretacji maski odwraca idee możliwie wynikające z tablic Rorschacha: to nie plama zapisuje możliwy obraz, stając się jego maską, ale my właśnie widzimy w plamie naszą podstawową personę. Staje się ona, jako *larva*, rodzajem egzystencji przez dochodzenie do twarzy (prawdy) o sobie samym w pracy E. Lévinasa, *Le temps et l'autre*, Montpellier 1979 (wyd. pol. *Czas i to, co inne*, przeł. J. Mięsiński, Warszawa 1999). Zagadnienia te przenikają do kategorii egzystencjalnych (*larvatus prodeo* – zamaskowany ideę) lub personalizmu (filozofia twarzy Lévinasa, Martina Bubera i Józefa Tischnera). Gdyby jednak sięgnąć bezpośrednio do myśli Husserla zawartej w *Ideach czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (tłum. pol. D. Gierulanka, Warszawa 1974), to okaże się, że u samych swych podstaw staje się ona bardziej rzeczowa dla antropologii teatru niż ta, którą zapożyczamy często od personalistów.

towych podłożach, rysów na malowidłach jaskiniowych pochodzących od grotów, pocisków i kamieni, zabrudzeń grudami ziemi i produktami pochodzenia organicznego. Istotnym przejęciem do nowego pojmowania maski rytualnej jest w pracach Jaffé traktowanie namalowanego zwierzęcia jako sobowtóra myśliwego, przebranego w skórę i maskę zwierzęcia – celebransa. Można nawet powiedzieć, że w tej paleoantropologii, w rytuale „człowiek jest zwierzę”, zaś maska noszona przez niego to projekcja demonów i opiekunów człowieka towarzyszących mu w niebezpiecznych wyprawach łowieckich. Zagadnienie to podobnie rozwija się w przypadku tańca w masce: maska bizona to zwierzę tańczące, szamoczące się, skaczące, kopulujące, uciekające w człowieku<sup>16</sup>; maska świerszcza – rozwińmy tę propozycję badawczą – to wieczna starość i nieprzemijająca, spetryfikowana nieśmiertelność. Trzeba jednak przypomnieć, że inspiratorem takiego spojrzenia na maskę i przedstawienia zwierząt z malowideł naskalnych był Herbert Kühn. Podobne sposoby poznania człowieka przez maskę Bachelard nazywał fenomenologią pozoru, ale chodziło mu nie o pozór jako rodzaj pseudonimacji rzeczywistości, lecz o to, co nazywamy śladem. Byłaby to zatem fenomenologia śladu; powiada Bachelard, że strzęp maski, fragment grymasu, zacięcie rysów oblicza uczyć restytuowania całej maski. Taką restytucję nazywam właśnie archeologią wyobraźni.

Nie sądzę, by miało sens pytanie o to, kiedy powstał teatr lub kiedy wyłonił się on z rytuału. Przede wszystkim nie wiadomo, czy istotnie tak było i czy procesy ewolucji rzeczywiście wiodą od natury do techniki, od podległości i imitacji do dominacji i substytucji. Jest to zresztą an-

---

<sup>16</sup> A. Jaffé, *op. cit.*, s. 59.

gloamerykański sposób widzenia dziejów kultury, wedle którego można mierzyć rozwój cywilizacji stosunkiem wytworów człowieka do techniki ujarznienia przyrody. Niektórzy badacze mówią nawet o pojedynczej linii rozwoju od źródłowych prymitywnych początków do przekształceń pradawnych zachowań w kulminacyjnych momentach przekształcenia współczesnego pejzażu sztuki teatru<sup>17</sup>.

Jest to oczywiście jeden z możliwych punktów widzenia, pod warunkiem że analiza funkcjonalna faktów kulturowych zostanie wniesiona do pragmatyki idei ewolucjonistycznej. Pogląd taki jest zresztą cenny w badaniach teatru w perspektywie socjologii. Kontekstem jest bowiem współczesność plemienia, które przedstawia swe dawne mity w zetknięciu ze współczesnością.

Pigmeje zakładają maski wyobrażające twarze osób zarówno z własnego plemienia, jak i osadników i turystów. Niektórzy wykonawcy tradycyjnych masek z Beninu (Nigeria, XVI w.) do tradycyjnego wzorca twarzy dodają ornamenty i ozdoby portugalskie (diadem, kryzę, makijaż), a także wybielają maski za pomocą glinki wapiennej lub wykonują je z drogocennej kości słoniowej. Można też mówić o seryjnej produkcji masek; taka produkcja ma co najmniej 400-letnią tradycję, tak silną, że czasem trudno już je rozróżnić. Maski te, przedstawiające portugalskich wysłanników królewskich, są znakomitym dowodem na podstawową w funkcjonalizmie agregację rytuałów i polityki.

---

<sup>17</sup> C. Molinari, *Theatre among Primitive Peoples*, [w:] i d e m, *Theatre through the Ages*, transl. by C. Hamer, London 1975, s. 13. Molinari przywołał kilka obrzędów z terenu Ziemi Ognistej, Nowej Gwinei (Francuskiej i Papui), na które dzięki jego inspiracjom zwrócić uwagę w dalszej części tej pracy. Chodzi o rytuały *Kono* i *Elema*, ujmowane przez włoskiego uczonego jako formy teatralne.

Na ogół tam, gdzie wtargnęły siły kolonialne, rytualna maska uległa funkcjonalizacji i stała się narzędziem dydaktyki społecznej. Tak jest na przykład z tanecznym obrzędem inicjacyjnym *Kankouran* z bardzo już dziś europejskiego Senegalu. Obrzęd ten jest szkołą porodu. Sprawują go mężczyźni przy rytmach bębnów, ubrani w spódnice z palmowego łyka lub rafii, a towarzyszy im postać w masce krowy albo antylopy. Obrzęd przedstawia narodziny dziecka i jest naśladowaniem gestów położnej pomagającej w narodzinach. Elementy innowacji rytuału, przekształcające go w dydaktyczną opowieść o nowoczesnym porodzie, prowadzą do szeregu podstawowych rzeczowych kulturowych zastąpień w tej ceremonii: pojawia się czepek położnej, oczywiście jeszcze z muszlami małży, biała peruka europejskiego lekarza, oraz – co najważniejsze – postać leżącej na piasku rodzącej kobiety (nowy rodzaj porodu, zamiast w postaci wyprostowanej lub siedzącej – połóg), ubranej we współczesny, wakacyjny – rzecz można – strój. W innej strefie geograficznej i kulturowej, w dawnej Gwinei Francuskiej, od wieków wykonuje się rytualne maski inicjacyjne *Kono*. Jest ich 15 i tylko niektóre z nich – dopuszczone przez misjonarza, gdyż są mu znane i mają jedynie folklorystyczny charakter – mogą wyjść w centrum wioski, by zbierać to, co dają przyjezdni: słodycze, paciorki, pieniądze. Niektóre pilnują porządku, przyjmując rolę zarządców terenu, pokazują drogę turystom, pozują do zdjęć – robią to, czego domaga się turysta i czego nie wzbrania Kościół. Są to maski przeważnie komiczne, mają jakąś charakterystyczną rysę na twarzy lub wypracowaną specyfikę chodzenia (bardzo poczciwy jest kulawy i garbaty, jak w średniowiecznych interludiach). Podobny targ maskowy spotkamy dziś wszędzie tam, gdzie są wydzielone rezerwy dla hote-

lowych gości, jak na Bali czy w Papui. Dochodzi nawet do tego, że pokazywane publiczności obrzędy weselne w Gwinei Francuskiej wprowadzają maskę boga plemienia Kono o wyraźnych rysach i w kostiumie wysłanego tam księdza lub katechety (dziś ludzie wyedukowani na demokracji niechętnie mówią o misjonarzach). Każdy ma więc równy udział w przedsięwzięciu: turysta kolekcjonuje fotografie, ludność zbiera pieniądze i jedzenie, ksiądz – spełnia chrześcijański obowiązek szanowania inności maluczkich.

Ale gdy nadejdzie noc, z ukrycia wychodzą inne maski, chronione w domostwach Kono duchy przodków. Właściwie nie ma już publiczności. Teraz następuje prezentacja zdolności chronionych masek. Każdy może przedstawić, co jego maska chce pokazać, powiedzieć o dniu, który minął, na co poskarżyć się przed innymi. I dzieje się tak w centrum miasteczka lub na głównym placu wioski. Towarzyszą tym prezentacjom chóralne śpiewy, a każda wchodząca maska wprowadza również swój temat muzyczny. Jeżeli maska opowiada historię osobistą, na przykład o inicjacji lub związku miłosnym, czyni to w sekrecie, na stronie. Skąd te maski przychodzą?

Niedaleko placu w środku osady stoi szopa, rudera, w której zakłada się maski i z której można obserwować to, co się dzieje na placu. Ognisko w centralnym jego miejscu daje ciepłe, lecz niepokojące światło. W szopie odbywa się właśnie istotny rytuał: tancerze – aktorzy, o znacząco wytatuowanych ciałach, mrużąc, mówiąc do siebie, modląc się może, przeistaczają się w maski swoich przodków, duchów morza, zaś sposób opuszczenia szopy i droga do centrum wioski jest naśladowaniem żeglowania. Szopa jest więc początkowym miejscem ich wspólnoty, to tam mieszka duch żeglarza – boga łodzi;



w szopie dokonuje się transfiguracja postaci w maskę, która odplywa po to, by się pokazać i opowiedzieć innym, co tego dnia albo od ostatniej swej prezentacji przeżyła. Poza tym nic nie chce opowiedzieć. Jej historia zamyka dzień, wszyscy rozchodzą się, a maski wędrują z nimi do domów.

W pewnym sensie ten rodzaj maski żegnającej dzień oglądamy także w niektórych miejscach Bali, gdzie wykonuje się autentyczny taniec *Kecak* oraz w Papui-Nowej Gwinei (obrząd mieszkającego w zatoce morskiej plemienia Elema). To plemię posługuje się jedynie trzema rodzajami masek: *Kovave* (pokryta kolorowymi piórami maska ptaka, naśladująca ruchy głowy ptaka, połączona z kostiumem z liści palmowych lub rafii o ostrych zakończeniach), *Eharo* (maska totemiczna, nadająca ton rytuałowi, przypominająca karykaturalnie uśmiechniętego człowieka; mówi i śpiewa półgłosem, mruczy, ale przede wszystkim łagodzi nasilające się orgiastyczne energie rytuału); *Hevehe* (główna maska rytuału, a zarazem nazwa cyklu odnowienia świata; główną postacią jest tu *Ma-hevehe* – Maska Matka – przybywająca od strony morskiej zatoki, przynosząca drewno służące do budowy domów. Jest to wielka maska, ciężka i bardzo hałaśliwa. Choć wiadomo, że Elema wykonują i przechowują pod strażą ponad 120 różnych rodzajów masek, właśnie *Ma-hevehe* jest dla nich najważniejsza, ponieważ jest założycielką ich świata i przez przyniesienie drwa z morza zakłada osady, organizuje domy i ustanawia hierarchię rodzinną. Jej wielka twarz skonstruowana jest zarówno z roślin, kory drzew, muszelek i wysuszonych alg, jak i z doklejonych ozdób malowanych przy użyciu naturalnych barwników roślinnych i gliniek. Pojawienie się tej maski jest zarazem początkiem ceremonii tanecznej inicjowanej przez kobiety. Ceremonie te przechodzą w stan

orgiastycznego opętania w tańcu z duchami przodków; są one również prezentacją odmienności poszczególnych rodów plemienia, bowiem inaczej przedstawiają ich własnych protoplastów. Rytuał ten, podobnie jak sekretny obrzęd plemienia Koga, nie poddaje się wpływowi innych cywilizacji i właściwie nie może być rozumiany tak, jak rozumiemy w Europie *ryty przejścia*, bowiem jego istotą jest właśnie wejście w ekstazę rozbijającą całość istniejącego świata, a nie jego przemiana w sensie naprawy tego, co, jako poddane władzom ciemności, niszczy jego boską tożsamość. Orgia „zakłada” świat od nowa zawsze wtedy, kiedy z morza przybywa Maska Matka.

Odrzucając więc funkcjonalizm jako zbiór gotowych przekonań o możliwości nadania znaczeń temu, co zdołamy zrozumieć, lub temu, co dane nam jest do oglądania, zwracam się ku fenomenologii, która domaga się uszanowania wyjątkowości spotkanego podmiotu jako fragmentu metafizycznej całości; jej konkretyzacją jest każde nowe spotkanie z *innym bliźnim*, w tym przypadku – z maską. *Mimesis* maski lokuje się w przestrzeniach jej *arché*. Zostały one określone jako mit, natura i sen.

Rytualny teatr tańca Kono i orgiastyczny obrzęd początku świata w rytuale Elema, pokazujące początki plemion w dalekim bezkresnym oceanie, zaznaczyły obecność mitu o charakterze fundacyjnym. Ma on swoje maskowe realizacje w kulturach Polinezji, ze świętą stolicą Hawaiki, która jest centrum mitycznym i geograficznym tego świata, choć nasze poczucie kartografii i znajomość mapy są całkowicie odmienne.

Początki świata widzialnego, starsze niż znane nam z hinduizmu wyłonienie dobra i zła na równych i *niewartościowanych* planach, pokazują ścierające się ze sobą w różnych sytuacjach życia człowieka maski *Barong*

i *Ranga* w balijskim tańcu inicjacyjnym *Kecak*. Bywa, że mit początku to mit wspomnianej już Wielkiej Matki, *Ma-hevehe*, która rodzi 122 maski i ustawicznie daje początek dziejom plemion.

Maska, której przestrzenią *arché* jest natura (najczęściej otaczająca przyroda), ma zwykle postać zwierzęcą (głowa antylopy, konia, bawołu, ptaków) lub – jeśli opowiada dzieje wiecznego powrotu – posługuje się, jak inkrustacjami lub ornamentem, postaciami jaszczurek, żółwi, formami owadów i skorupiaków. Wiąże się z rytami inicjacyjnymi, jakimi są procesje zwierzęce w tańcach myśliwskich z Wybrzeża Kości Słoniowej lub ceremonie obrzezania w dopływach rzeki Kamerun (czyli *Rzeki krewetek*). Kosmiczne początki człowieka mogą odrodzić się w inicjacyjnych maskach *Ndeemba* (maska plemienia Yaka, Angola/Kongo). Ciągłość *arché* zapewnia maska wiecznego starca u Pigmejów czy Wielka Matka Masek, *Satimbe* (nazwa wielu innych rytuałów i tańca zarazem, odnawianych co 60 lat przez Dogonów). Odnawialność świata pierwszego plemienia Jorubów podczas święta Epa to restytucja pierwotnej przestrzeni lasu, z którego przyszli, zanim stworzyli pierwszą hierarchię w osadach przekształconych ponad 800 lat temu w miasto Ife.

Przestrzeń *arché* może się pojawić jako *Huna* łącząca Państwo Snu ze współczesnym światem. Jej manifestacje w rytuałach i maskach będą podstawą wielu kultur Oceanii i przedmiotem wiary pierwszych mieszkańców Australii i brzegów Cieśniny Torresa w ciągłość bytu, aż do jej zerwania, gdy Aborygen nie będzie mógł żyć wraz z powracającymi przodkami, będącymi muzyką, śpiewem, tańcem i maską. *Huna* to magiczna moc, a także praktyka szamańska znana i stosowana przez *kahunów* (kapłanów-lekarzy-mędrców), którzy mają bezpośredni kontakt z przodkami i duchami zmarłych i mogą przy-

woływać ich energię, powtarzając w ten sposób proces stworzenia świata<sup>18</sup>.

*Mimesis* maski, przynależna do natury, związana jest z dość nielicznymi klanami lub hordami ludzi mieszkającymi głównie w strefie lasów równikowych Afryki – Pigmejami. Żyją oni w klanach totemowych, skupionych wokół najstarszego mężczyzny rodu, podzieleni na około 70-osobowe hordy tworzące związki plemienne. Klany dziedziczą po przodkach określony zestaw masek, z których najważniejsza, reprezentująca władcę i starca związku zarazem, określa nazwę związku i jej ducha opiekuńczego. Mogą nim być lampart, szympan, lew, jaguar, zwierzę totemiczne i naczelne bóstwo klanu, dla którego wykonuje się tańce naśladujące jego życie (sposób polowania) i ku czci którego gra się na instrumentach (oprócz grzechotek i bębenków istotny jest też tzw. łuk muzyczny, rzadko spotykany poza strefą lasów). Porządek tańcom i rytuałom polowania masek nadaje jednak siła najwyższa, maska Starca z siwymi włosami i długą siwozłotawą brodą z zeschniętych liści palm i siana. Ta siła to zarazem piorun, błyskawica, huk, rozkaz. Strażnik moralności i prawa dba przede wszystkim o przestrzeganie zakazu łączenia się w związki rodzinne z osobami z tego samego klanu i wykonywanie obowiązku krwawej zemsty rodowej. Starzec taki może się pojawiać wśród ludzi nie tylko wtedy, gdy trwa święto (najczęściej udane

---

<sup>18</sup> Świat jest bowiem zasiedlony przez niezmierne ilości dusz, które mają swoje określone miejsca pobytu. Szaman może te dusze przywołać z takich miejsc. Uzyskawszy energię, która była uśpioła, dusze wcielają się w rozmaite kształty, a po zakończeniu misji, ukierunkowanej przez szamana, wracają tam, skąd zostały wywołane. Działają tu prawa cyklicznego powrotu. Zob. H. B a s e d o w, *The Australian Aboriginal*, Adelaide 1925 i A. P. E l k l i n, *The Australian Aboriginal. How to Understand Them?*, Sidney–London 1954.

zbiory prosa, nabycie ziarna lub mięsa, wesele, nadejście deszczu w czasie suszy), ale i bez okazji, jako ten, który samą obecnością udziela napomnienia<sup>19</sup>. Nie budzi on grozy, nie poucza, ale sama jego obecność jest rodzajem przypomnienia o porządku, którego jest strażnikiem.

W świecie masek wtajemniczenia w pochodzenie życia na świecie, w jego naturę, dzieje plemienia i zagadki śmierci niezwykle miejsce zajmuje rytuał *Gelede*, należący do świętej tradycji *Jorubów* (Mali, dorzecze Nigru, wąski, lecz długi pas sawanny). Maski noszone na głowie osłoniętej maską to stały zestaw ikoniczny reprezentujący rozmaite postaci, zawody, charaktery, powołania i zdolności człowieka. Obok siebie mogą tu wystąpić *onoko* (leopard napadający na antylopę), *orde* (myśliwy z ptakiem w ręku i psem), *ugana* (dwie złączone w parę antylopy), *ku upiero* (dwie kobiety idące razem lub połączone plecami), *okun* (król – ptak z białymi piórami; tylko królowie mogą je nosić), *obutun* (dziewczyna z garnkiem, czyli ta, która czeka na męża), *cia-mosu* (kobieta z dziećmi), różnorodne ptaki, zwierzęta, narzędzia, instrumenty, rośliny, jednym słowem – to sztuka, co można wyrzeźbić lub wpleść z traw albo liści. Bywa, że wprowadzona zostaje maska muzulmanina (nakrycie głowy, blada twarz, wąsy), a nawet *iaguniagun* – żołnierza Republiki<sup>20</sup>. Postaci te i ich maski są jednak o wiele mniejsze, czasem nawet pięciokrotnie, od górującej nad

---

<sup>19</sup> Zob. H. Baumann, D. Westermann, *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris 1948.

<sup>20</sup> Niezwykle cenne materiały dostarczane są przez rosyjskie opracowania, zwłaszcza te, które wydawano w latach 60. i 70. XX w. Za ich autorami przyjmuję pisownię transliteracji języków afrykańskich, zwłaszcza Bantu i Joruba. Korzystam z książki (a także jej bogatej ikonografii i bibliografii): H. Grigorowicz, *Tradicionnaja kultura Jorubow*, Moskwa 1970.

wszystkimi, a także – niesionej jako osobna – wyodrębnionej Maski Matki.

Maski *Jorubów* to prawdziwe rzeźby o charakterystycznym kanonie: głowa postaci jest w proporcji trzy do jeden w stosunku do całego ciała, dłonie zwieszonych luźno rąk sięgają kolan, oczy są przeważnie mocno podkreślone w owalnych obramowaniach policzków i czoła. Maski Matki góruje nad pozostałymi, które zresztą są tak ustawiane przez tancerzy, że tworzą piramidę masek, oczywiście ruszających się i mających za tło niebo, gdyż oglądane są z ludzkiej perspektywy. Noszący maski to mężczyźni. Maski bywają podobne do rzeźb, jak w plemienu Bantu – tzw. *Książę z Ife* – tapowane, lecz częściej rytowane. Tancerze przedstawiają walkę, biją się, toczą pojedynki, zabijają się, umierają, znowu powstają do życia. *Jorubowie* wierzą, że taki jest porządek świata: ich bóg – wielki czarodziej – nie miesza się do walki ani do spraw śmierci, ponieważ może każdego zabitego uczynić nowym człowiekiem albo nadać mu nową postać widzianą na którejś z masek. Wszystko opiera się na czarach, których jest panem. To jemu podlegają maski czarodziejek, może czarownic. Ich siła przywraca siły rannemu wojownikowi lub bezpiecznie przeprowadza go przez śmierć do nowej postaci. Zdziwiający jest jeszcze inny temat maski: dojrzały mężczyzna z trójką dzieci, który ofiarowuje się czarodziejkom na śmierć. Nie musi już żyć: ma trójkę dzieci i, spełniony, może ustąpić miejsca innym.

Można przypuszczać, że podobne myślenie ukształtowało u *Masajów* w Kenii i Tanganice strukturę klanów wiekowych: dorośli łączą się w osobne grupy, podobnie jak młodzi wojownicy, starcy, kobiety zamężne i młode panny. Jest w tym jakiś sposób na wyzwolenie się od takiego życia, jakie jest udziałem niektórych plemion, po-

dobnych zresztą *Jorubom*<sup>21</sup>. Istotna jest jednak owa energia, która ożywia maski gotowe zawsze pełnić określone role w życiu domu i plemienia.

Podkreślam to dlatego także, że znane są obrzędy wcielania się ducha przodka (lub boga) w różne maski, ożywiane na krótki czas, odkładane jako skorupy-ciała i nawiedzane znowu przez inne emanacje tego samego ducha. Dotyczy to w zasadzie społeczności manicznych Australii i Polinezji: *mana* ożywia ludzi, rośliny, zwierzęta, sprzęty, przemieszcza się z łatwością, ożywiając coraz to inne formy. To będzie jednak związane z realizacjami maski jako mocy z Państwa Snu, dalekimi od Afryki.

Stosunek do natury, żywiołów i cyklu przemijania oraz odradzania świata wyrażony maskami to *arché* Dogonów. *Mimesis* zamieszkuje tu w masce, która jest dla tego ludu naturą. Dogonowie przybyli nie tyle z Syriusza, ile z jego satelity, kiedyś czerwonej, obecnie świecącej na biało planetoidy i pamięć o tym przybyciu została namalowana na świętym urwisku Bandiagara. Zdaniem wielu archeologów maski wykonywane współcześnie przez Dogonów imitują formę rysunków naskalnych. Podobnie ma się też dzieć z innymi ludami, które osiedliły się na terenach uznanych za paleoarcheologiczne. Jako przykład służą nie tylko znane malowidła naskalne z krainy Lesoto (obecnie Kraj Przylądkowy w RPA), datowane na 50 tysięcy lat przed naszym czasem, ale i portrety gromad ludzkich i masek zoomorficznych z Kimberley i wielu miejsc na Wybrzeżu Kości Słoniowej<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Zob. *Plemię Ojoba* [Masajowie – W.S.], [w:] F. van Langehove, *Consciences tribales et nationales en Afrique Noire*, Bruxelles 1960.

<sup>22</sup> H. Breuil, *L'Afrique préhistorique*, Paris 1931; M.-H. Ali-men, *Préhistoire de l'Afrique*, Paris 1955. W dziedzinie historii sztuki zob. D. Fraser, *Primitive Art*, New York 1962.

Nam chodzi jednak o Dogonów i o ich dawnych mistrzów Tellemów, którzy obecnie mieszkają w izolacji na wyższych piętrach skalnego płaskowyżu. Jedni i drudzy obchodzą co 60 lat wielkie święto *Sigi*. Najbliższe odbędzie się w 2027 r. i będzie trwało, jak zawsze, 8 lat. Przygotowuje się na nie nowe maski, oparte na wzorach przechowywanych i strzeżonych. Tworzy się je przez całe życie ku chwale Ammy, stwórcy świata i pierwszych ludzi. Amma uformował z ziemi łono kobiety i wrzucił w nie schwyconą w niebie grudkę ziemi. Tak samo stworzył mężczyznę, tylko że zamiast łona uformował dla niego gliniany fallus. Po upływie pewnego czasu z tych form wyrosły kobieta i mężczyzna. Mieli ośmioro dzieci i tak się zaczęła historia ludzkości.

Powszechne święto *Sigi* to odnowa kosmosu oraz rozpoczęcie życia od początku. Dlatego ze szczególnym pietyzmem powtarza się wszystkie obrzędy kalendarzowe (zasiewy, zbiór plonów, nadejście wiosny) oraz rytuały inicjacyjne (obrzezanie, włączenie do rodu, potwierdzanie plemiennych stanowisk). Organizuje się rytuały wyniesienia ku niebu czterech bóstw-masek odpowiedzialnych za ludzkie czyny i namiętności: *Awa*, *Wagem*, *Lebe*, *Binu*. Przedstawia się ceremonie znane ze scen mitologicznych rzeźbionych na bramach, drzwiach, wawroniach, przylepianych do chat i ogrodzeń. Dlatego liczba masek tworzonych przez Dogonów na ich święto jest imponująca: przygotowuje się ponad 80 rodzajów masek, które mają liczne warianty rodzajowe i charakterologiczne. Soteriologiczny wymiar święta *Sigi* wynika też stąd, że objaśnia ono zwycięstwo nad śmiercią, która na skutek złamania zakazu przez jednego z pierwszych ludzi przerwała wieczny okres szczęśliwości w pobliżu boga Ammy. Bóg ten jest przedstawiany jako potencjalna pełnia, w której zawierają się wszystkie żywioły (woda,



powietrze, ziemia, ogień) i jeszcze jeden: żelazo. Rozpad tej pradawnej pełni (jaja lub ziarna) był pierwszym czynnikiem powstania wszechświata. Historie na ten temat opowiadają malowidła naskalne oraz maski. Bogaty inwentarz postaci i tematów znajduje się na malowidłach w Songo (na jednej ścianie ponad 120 malowideł przedstawiających postaci ludzi, zwierząt, masek, zagadkowych boskich postaci podobnych do człowieka). Aby zdać sobie sprawę z ilości malowideł, trzeba wyobrazić sobie liczbę rysunków w 700 dogońskich wioskach oraz ogromne bogactwo rzeźb, tkanin, masek, ornamentów zdobiących każde miejsce ich ziemi. Oczywiście mitologia Dogonów jest rozwinięta i wielowariantowa, jak każdy system religijny, stąd różnorodność artystycznych przedsięwzięć domaga się kolejnego pomnożenia.

Na szczególną uwagę zasługuje maska pracująca dla innych masek w rytuale *Satimby*: siostra przełożona, sprawująca nadzór i opiekę nad innymi *Yasigi*. Jest ona żeńskim odpowiednikiem mędrca-lekarza, lecz zajmuje się uprawą czerwonego hibiskusa i sporządzaniem z jego włókna sukni dla masek. Zakładają je tancerze i są one używane jako koszulki masek. Z powodu wielkości siostra przełożona góruje nad innymi maskami, a jej moc podkreśla wzniesiony w lewej ręce wielki czerpak (lub chochla). Czasem we wzniesionej prawej ręce maska trzyma wielki widelec lub pałkę. Znamienny jest tu trójkątny układ wierzchołków tej maski, cechujący ją otwartością ku niebu i wizualizujący ruch wirowy. Bywa, że maska ta sprowadzona jest do samej geometrii form przypominających kształty owadów lub szkielety jaszczurek. Magiczna siła poruszająca maskę właściwa jest także innym rytuałom Dogonów znanym jako *Katanga* oraz *Sirige*. To obrzędy inicjacji odbywające się często w różnych wioskach Mali i południowego Sudanu. Wy-

konywane są również maski myśliwych i zwierząt, wojowników i kupców, maski karykaturalnie wyolbrzymiające przywary charakteru oraz – co niezwykle – maski drzew pokrytych liśćmi i nasionami, np. baobabu albo rafii. Te maski mogą być użyte w rytuałach, ale stanowią ich tło; same natomiast uczestniczą w licznych przedstawieniach teatralnych i tanecznych pokazujących zdarzenia bliskie codziennemu życiu Dogona.

Jeśli miejscem marzeń i polem transcendencji Dogonów jest podwójny (a nawet wzbogacony o trzecie ciało niebieskie) Syriusz, rzymska Psia Gwiazda, to źródłem rytuałów i masek rytualnych pierwotnych plemion Australii, zwanych ogólnie Aborygenami, jest Państwo Snu. Zastanawiam się jednak, czy w tym przypadku w ogóle można jeszcze używać kategorii wyobraźni i wyobrażenia, czy nie została ona zastąpiona przez kategorię pamięci zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. Pamięć byłaby zatem siłą spajającą wszystkie pokolenia Aborygenów – w czasie i w przestrzeni – w jeden wieczny, a zarazem historyczny związek jej inkarnacji. To otwiera w dziedzinie fenomenologii nową perspektywę odczytania masek jako ludzi pozahistorycznych, ludzi o niezmiennej biografii, nieokreślonej datami narodzin i śmierci. Maską jawi się jako „bezczas ducha”; w ideach Arystotelesa, które przywołane są tu ze względu na pojęcie *mimesis* właśnie, a nie jako inny porządek rozumienia kultury, tożsamość maski byłaby entelechią, energią utrzymującą łączność początku (*arché*) i celu istnienia (*telos*). Trzeba jednak przypomnieć, że greka podobny sens nadaje tym właśnie słowom, ujmując początek i cel w jeden ciągły paradygmat opisujący całość bytu. Dlatego ważne jest, aby wszelkie czynności magiczne i rytuały Aborygenów traktować jako utrzymywanie więzi w chwili trwania obrzędu, a nie jako święta przypomnie-

nia, „święta pamiątek”, jak *dziady*, jako przywołanie przeszłości. Ta przestrzeń czasowa w ogóle traci sens wtedy, kiedy w miejsce wyobraźni wnika żywa pamięć, czyli współczesność. To nakłada oczywiście zupełnie inny sens na odczucie śmierci i spraw ostatecznych, ponieważ istotną formą realizacji egzystencji jest „wieczne teraz”.

Siłą istnienia więzi w owym „teraz” jest przywołana już wcześniej *mana* – energia życia i zarazem woda. Ma ona stałe miejsce zamieszkania, będące także miejscem spotkań plemiennych i domem masek – *marae*. Dzieli się ono na dwie przestrzenie: miejsce spotkań, czyli izbę przodków, i miejsce biesiad, gdzie nie ma już tabu, gdzie można pić, jeść i bawić się do woli. *Whare Tupana*, otwarta na wschód przestrzeń *marae*, i *Whare Kai*, jadalnia, to podstawowa konstrukcja domu i całego świata. To, co święte, i to, co codzienne, są wyraźnie rozdzielone.

Nie można w skrócie opisać wielości świąt i sposobów przejawiania się duchów w społecznościach ogromnego obszaru wysp Pacyfiku i niezbadanego dotąd wnętrza kontynentu Australii. Tu jedynie skupimy się na maoryskich maskach, w których pojawiają się *wairua*, podróżne dusze (albo „dusze wody”), ucieleśniające samą myśl o kimś drugim albo treść snu, albo życzenie. Po śmierci człowieka unoszą się obok niego jeszcze przez trzy dni, po czym zostawiając ślady w *Whare Tupana*, odpływają do domu śmierci, podobnego do domu ziemskiego. To stamtąd powracają w postaci znanej z dziesiątek masek motyli, ptaków, pajaków, nocnych motyli, ważek, płatków kwiatów i nasion wirujących w powietrzu. *Wairua* jest siłą, energią niewidzialną, zdolną przyoblecąć postaci, w których da się oglądać, ale nie schwytać (*tohunga*). Może być nauczycielem rzemiosła, mistrzem artysty

i uczestnikiem rytuału inicjacji chłopców i maską wta-  
jemniczenia w narodziny dziecka jako opiekunka poro-  
du w Papui-Nowej Gwinei. Jest opiekunem czynności  
gospodarskich, połowu ryb i pereł, zasiewów, zbioru  
zboża i owoców, np. śliwek, jak ta z Cieśniny Torresa.

Maski stanowią rodzaj mapy, której elementy (orna-  
menty) są znaczące i trzeba je czytać jako część większej  
opowieści, podobnie jak maoryski tatuaż. Jeśli więc pa-  
trzę na maskę, która przedstawia (zawiera) postać węża,  
to powinienem wiązać ją z Wyspami Salomona i bogiem  
stworzenia Aganua, święconym w pierwszym kokosie  
każdej palmy (również podstawie maski) i przyjmują-  
cym postać wiecznie odradzającego się węża. Jeśli oglą-  
dam maskę o dwu głowach zespolonych z sobą potyli-  
cą, to powinienem wiedzieć, że to Alulei, mikronezyjski  
bóg żeglugi, który patrzy w miejsce, z którego wypłynął,  
ale kieruje się do portu przeznaczenia. Maską, w której  
ustach widać kryształowy kwarcu, która, jeśli jest przedsta-  
wieniem antropomorficznym, wyposażona jest w topór  
i przedstawiona z wielkim fallusem – to australijski bóg  
nieba, twórca ludzkości i bohater wielu rozmaitych opo-  
wieści mitycznych pełnych przygód, wypraw i awantur  
miłosnych. Użycie sierpu lub zakrzywionego noża jako  
elementu zdobniczego maski odsyła nas do postaci hero-  
sa o imieniu Gidia, który stworzył kobietę w sawannach  
Australii, pozbawiając w czasie snu męskości pierwszego  
człowieka, Yalungura. Przysłonięta twarz (woalem, suk-  
nem, kwiatami, siecią rybacką) to nowozelandzki bóg  
Io (miłość), najwyższy bóg Maorysów, o którym wiedza  
dostępna jest tylko kapłanom.

Katalog ten można rozwijać i przetwarzać w nie-  
kończące się opowieści. W tym miejscu zatrzymałem  
się tylko na wskazaniu pewnego sposobu czytania mapy

twarzy i ciała, jaką jest maska Aborygenów w różnych częściach Australii i Oceanii<sup>23</sup>.

Mapa ta może mieć też szczególny charakter, kiedy wprost identyfikuje przedstawionego ducha ze zmarłym. Jest tak w przypadku masek czaszkowych, traktowanych przez ludzi z innych kultur jako „pamiątki łowców głów”. Nie wdając się tu w niezwykle prymitywny sposób opiniowania zachowań plemion kanibalistycznych z Papui-Nowej Gwinei z Indonezji Wschodniej (plemię Irian Jaya, kultura Agat), dodam tylko, że maski czaszkowe wiążą się tam z „dniami krwi”, podczas których wygania się złe duchy ze wsi. Czaszka ludzka, czaszka przodka, ozdobiona piórami białych ptaków (najczęściej papug), obwieszona paciorkami i łańcuszkami, jest zarazem miejscem „dojrzewania” nowego, dobrego ducha, który wyłania się z czaszki pod postacią płomienia i dymu: trzeba dodać, że podobnie jak w epoce kamienia czaszki służą za rodzaj misy, do której wkłada się siano i zeschnięte listki, by wskutek tarcia patykiem o wewnętrzną powierzchnię kości czaszki wzniecić ogień. Czaszka jest więc tym, czym w odległych czasach krzesiwo, krzesiwo i hubka. Mitologiczna trwałość legendy o wiecznie żywym duchu przodka pojawiającym się jako dobry ogień jest wiarą oczywistą w pewnych rejonach wschodniej (wyspiarskiej) części Indonezji (na Jawie i w dolinie Baliem) i w Nowej Gwinei. Jednocześnie przodek plemienia jest niejako stałym przekaznikiem wiedzy o ogniu

---

<sup>23</sup> Bogactwo mitologii i sposobów jej przedstawienia można odnaleźć w pracach: R. Poignant, *Ozeanische Mythologie. Polynesien, Mikronesien, Melanesien, Australien*, Wiesbaden 1965; A. Posern-Zieliński, *Polinezja – świat nieznaną*, Warszawa 1972; *Ludy i kultury Oceanii. Sesja poświęcona pamięci prof. dra A. Lecha Godlewskiego*, red. A. Paluch, Wrocław–Warszawa 1979.

jako centrum świata, które umożliwia życie biologiczne i społeczne. Jest tu więc kompensacja funkcji: czaszka to naczynie zawierające całą moc człowieka skupioną w wyciągniętym po otwarciu czaszki mózgu (i ten jest zjadany jak relikwia) oraz naczynie przenoszenia wiedzy i jasności ze świata przodków w postaci ognia w niej (z niej) wskrzeszanego.

Jeżeli współcześnie żyjące plemię zarzuciło już kaniibalizm (zostało zmuszone do wyrzeczenia się tej religijnej tradycji), sporządza się po wsiach maski (z rafii lub drzewnego łyka) imitujące ludzkie czaszki (dla turystów mogą być to maski plastikowe, jak europejskie kotyliony czy broszki typu „kościotrupy na łańcuszku”) i te właśnie kopie są substytucją kultowych masek czaszkowych.

Z dotychczasowych przemyśleń związanych nie tylko z maską różnych narodów Afryki, ale i Oceanii czy Ameryki wyłonił się wniosek, że maska jest przede wszystkim mapą twarzy i że jest ona konkretyzowana przez prawa *mimetyczne*, czyli takie, które ustalają związki przyległości między naturą, mitem a treścią sennych wizji. Maska odwołuje jej twórcę do określonej wspólnoty ludzkich doznań i spostrzeżeń, jest więc *bliska* człowiekowi, który jej używa, i temu, kto ją widzi, a zarazem jest *inna* od niego, bo nie jest z nim tożsama<sup>24</sup>. Jak mapa jest obrazem układu elementów świata albo zjawisk zachodzących realnie lub przewidywanych, pokazanych w zmniejszeniu lub przeciwnie – o wyolbrzymionych cechach lub kardynalnych punktach, którymi rządzi topograficznie ułożona sieć umownych znaków, tak maska zawiera znaki podstawowe dla wspólnego doznania przestrzeni real-

---

<sup>24</sup> W dalszym ciągu używam terminologii Edmunda Husserla w ujęciu Bernharda Waldenfelsa. Zob. B. Waldenfels, *Topografia obcego*.

nych znaczeń dostępnych dla wyobraźni, pamięci i wiedzy o świecie.

Tym, co nadaje sens masce jako mapie twarzy, są przede wszystkim oczy; inaczej byłaby tarczą. Nawet jeśli są to oczy namalowane lub przyklepione, jak często w przypadku *masek koszowych*, to i tak w konstrukcyjnym centrum świata maski jest oko, dwoje oczu, a bywa też, że troje, jeśli pojawia się atawistyczne oko duszy na środku czoła.

W przypadku mapy-twarzy antropologia kulturowa odwołuje się do kilku ikonicznych dokumentów. Pierwszym z nich jest najstarsza mapa świata (czyli „twarz” świata) wyryta w glinianej tabliczce z pierwszego zasiedlenia Dwurzecza (około 3800 p.n.e.). Przedstawiona tam północna Babilonia z Eufratem i symetrycznymi pasmami górskimi, zamknięta w owalu opasany wstęgą wód, była jeszcze w VI w. p.n.e. podstawową formą przedstawienia *imago mundi*. Mapy starożytnego świata w centrum miały oko (lub oczy) świata: Babilon, Jerozolimę, Mekkę w czasach arabskich, albo – w przypadku map kopalni w Egipcie – *złoty skarb*, jak ten na planach podziemi w Nubii sporządzony dla Ramzesa II w XIII w. p.n.e. Złoto Egiptu (*Słońce – oko Ra*) było centralnym punktem mapy świata kopalni, zaś jej powierzchnia odpowiadała rzeźbie ludzkiej twarzy.

Oczy maski, oczy człowieka zakładającego maskę sprawiają, że jest ona *innym, choć tak samo podobnym, bliźnim*, owym „drugim”, który przenika przez „trzeciego”. Dlatego maski oglądane w muzeach, w separacji od naturalnego środowiska i żywej przestrzeni sprawiają wrażenie uspionych płaskorzeźb pogrążonych w wiecznym trwaniu nieruchomego czasu; są milczące i nieobecne jak instrument, do którego nie zasiadł jeszcze muzyk, lub zawieszona na gwoździu kołatka. Dla fe-

nomenologa to właśnie „wymarzony stan” rozpoczęcia trudu ożywienia tej uśpionej struktury, która wróci do życia, gdy uzyska wzrok, a zatem ruch, energię, koloryt i temperaturę.

Nie jest to rozważanie oderwane od wiedzy praktycznej. W wielu kulturach Afryki Zachodniej, u Dogonów, Bambarów, Malinke i Minyanka maski przygotowane lub odłożone po rytuale „śpią” w jaskiniach, podziemiach lub w chronionej sferze lasu. Niektóre z nich, stare maski właśnie, w ciemności podziemia oczekują swej śmierci, chwili, kiedy po prostu rozsypią się w proch. Złożone w swej „sypialni” należą do męskiej społeczności, mają swego opiekuna, mogą być wyjęte, by uczestniczyć w ceremonii pogrzebu, zakończenia prac na polach lub uzdrawiania. Dostęp do piwnicy masek mają dzieci (*N'domo* Bambarów) i tam poznają kolory stosowane do malowania masek, czasem znaczenie barw używanych do malowania, materiał, z którego są wykonane<sup>25</sup>. Nie ma tu jakiegoś zakazu dostępu, tak jak nie zakazuje się dzieciom w ogóle penetrowania piwnic i zakamarków domostwa. O jaskiniach masek jeszcze będzie mowa.

Przywołane wcześniej różne rodzaje *mimesis* są oczywiście istotne ze względu na przedmiot przedstawienia. Trzeba jednak pamiętać, że jest on zaledwie jednym z kilku obszarów naśladownictwa, z jakimi związana jest maska. Drugim, wchodzącym w ścisłą relację z przedmiotem naśladowania, jest sposób naśladowania, którego domeną jest wybór określonych cech indywidualnych i szczególnych związanych z charakterem przestawienia, jego funkcją (odstraszania, przywabiania,

---

<sup>25</sup> Zob. G. Dieterlen, *Masques. Sociétés traditionnelles d'Afrique occidentale*, [w:] *La masque. Du rite au théâtre*, réunis et présentés par O. Aslan, D. Bablet, Paris 1985, s. 27-32.



leczenia, upominania). Ważna jest obserwacja świata natury i wynikająca z niej, a potrzebna w tworzeniu maski, świadomość *mimikry*: wykonawca maski widzi, że bezbronne owady, na przykład muchówki, strojem naśladują kształty i witrażowe cechy skrzydeł drapieżnych ós; że niegroźne węże wyglądają jak ich jadowici krewni; powszechna jest wiedza o metafazach kameleona, krewetki lub morskiej mątwy. Znana jest, mówiąc uczenie, *homomorfia* patyczaków, niektórych motyli podobnych do liści, wodnych koników oraz nietoperzy. To wszystko świadczy o szczególnej zdolności upodobniania w świecie *mimesis*<sup>26</sup>. Uczestniczą w tym również zjawiska *mimikry homochronicznej* – zacierają się różnice między tłem a osobnikiem, gdyż zmienne barwy i kształty plam, cętek, pasów, żebrowań, smug, światła i cienia całkowicie upodabniają organizm do tła, na którym się znajduje.

Użycie takiej wiedzy o świecie przy wykonywaniu maski jest szczególnie istotne: organizuje ona i kodyfikuje prawa świata, z którego maska powstaje i który przedstawia, bo przecież należy do wykonującego ją człowieka, ale jest wspólnym dziełem ludzi i natury.

Zastosowanie tak ujętej kategorii *mimesis* pozwala orzec, że maska jest tym, kogo przedstawia, że reprezentuje jego osobowość, dzieje i mit twórcy, który pracuje wedle zapamiętanych wzorów i kieruje się techniką używaną przez przodków, ale pozostawia również swoje indywidualne piętno osobowości – tworzy przecież obiektywny i sakralny obraz siebie w swoim własnym

---

<sup>26</sup> Zob. liczne studia Roggera Caillouis, zwłaszcza *Le mythe et l'homme*, Paris 1938, oraz klasyczną rozprawę Louisa Murata, *Les merveilles du monde animal*, Paris 1914. Na ten temat istnieje zresztą wielka bibliografia prac z dziedziny neurologii zwierząt, lecz nie taki punkt widzenia nas tu zajmuje.

świecie. To, co wydaje mi się szczególnie ważne w dzisiejszym świecie, to przywrócić artyście afrykańskiemu jego indywidualizm twórczy i dostrzegać odrębność tak mnogich kultur i obrazów świata. Dzięki indywidualizmowi wykonania, respektującemu wszakże prawa *mimesis*, ujawnia się tabuistyczna sakralność i totemiczna (obronna) funkcja maski; zakrywa ona twarz człowieka przed wejrzeniem innych, innych – niepowołanych, źle życzących, ciekawskich. Nie chodzi tu zatem o zasłanianie twarzy maską, ale o to, że to właśnie ona osłania twarz używającego maski człowieka przed innymi spojrzem. Dopiero widowisko, taniec, śpiew, rytuał, zbudowanie wspólnoty obrzędowej mogą doprowadzić do wzajemnego przeniknięcia się światów, w którym to rytuale agregacji *obcy* stanie się *bliźnim*. Jak na razie – zasłaniaamy twarz przed obcym wzrokiem, przed urokiem i zadanym wstydem oglądania *innego*.

Przypuszczam jednak, że nie można zgodzić się na zbyt łatwe uogólnienia pojawiające się wraz z powyższą hipotezą. Może powinniśmy dostrzec, że każdorazowe spotkanie z maską otwiera i niejako „zasadza” odmienny system kulturowy. Wiążące jest jednak spostrzeżenie, że niezależnie od pochodzenia maski, miejsca jej wykonania i celu, jakiemu jest poświęcona, odbija ona najpierw nasze utajone lęki i pragnienia, smutki i radości, by w ten sposób objawić się jako katalizator wspólnych popędów czy napędów, emocji i terapii tych emocji. Obcowanie z maską musi nastąpić po akcie wzajemnego odsłonięcia się przed sobą dwóch obcych istot: maski i patrzącego na nią *innego* człowieka.

Ale bywa i tak, że – bo to konieczne – osłonięciu ulega zdarzenie, tajemnicą spowita zostaje okoliczność ważna dla określonej grupy ludzi lub zasadniczy dla danej społeczności ryt. Dotyczy to zwłaszcza obrzędów

inicjacji, rytów separacyjnych, przygotowujących do wejścia w *stadium liminalne* (*progowe*) rytuału<sup>27</sup>. Maska przedstawia wówczas osłonięte miejsce; jest nim dom albo szałas, w którego wnętrzu zawierają się te elementy wiedzy, które posiada szaman lub przewodnik inicjacji. Używam tu obrazu domu, mając na uwadze *maski koszone* pochodzące z Kamerunu. Z jednej strony przedstawiają one architekturę znaną z okolic jeziora Czad – budowane przez plemiona Musqu osiedla z kopulastymi domami z gliny, a z drugiej – plecione ule pszczele, zwane u nas *kószkami*, będące przedmiotem agrarnego kultu w północnym Kamerunie. Ten typ ula ma pochodzenie europejskie, znali go Rzymianie (co widać już na kilku freskach z Pompejów), ale na tereny środkowo-zachodniej Afryki mogli go przywieźć w XVII i XVIII w. Francuzi albo Portugalczycy, którzy takimi ulami posługiwali się w swoich krajach, co zresztą nie wyklucza możliwości, że konstrukcje uli koszowych wszędzie były podobne i ich kształt nie musi być wcale efektem zapośredniczenia kulturowego.

Maska koszowa z Kamerunu jest związana z inicjacją chłopów. To dom-ul, na którego wieńcu umieszczono dość geometrycznie przedstawione oczy oddające charakterem jednocześnie twarz i sylwetkę człowieka. Jest tu zarazem widoczna pewna „owadzia” *mimesis*, tak charakterystyczna dla sztuki Kamerunu.

---

<sup>27</sup> Używam pojęcia rytu przejścia w znaczenia nadanym przez Arnolda van Gennepa w pracy pod takim tytułem. Stanowisko van Gennepa oraz wyrastające z niego kategorie antropologiczne, między innymi u Gilberta Duranda, omawiam w artykułach zebranych w: W. Szturc, M. Dybizański, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 227-246.

W dorzeczu Nigru spotykamy również inną maskę inicjacyjną, której *mimesis* zawiera się w świecie architektonicznej, geometrycznej konstrukcji. Jest nią mozaika geometryczna odpowiadająca ornamentyce solarnej z maski z Burkina Faso. Maską ta jest – jak gotycka rozeta – obrazem świata, obrazem regularnym, symetrycznym, o dwóch centralnych osiach: na linii krążkowych oczu i na linii pionowej – nosa i ust. Antropomorfizm maski jest umowny: twarz została obrysowana w ujęciu owalu zamkniętego w koncentryczne okręgi złożone z układów złotorudych trójkątów zazębionych w grafitowe triangle, stanowiące okręgi podobne pasmom rybich łusek. To właśnie jest *ichtiomorficznym* ornamentem tej maski, której usta zresztą mają wyraźne rybce cechy. Maską z Burkina Faso jest zespołem żywiołów natury: element słoneczny scala tu znaki wodne (ryba, łuska, kręgi rozchodzące się wokół centrum) oraz znaki ziemne (barwy ochry i ugru, nieomal dotykalna rzeźbiarskość i plastyczność przedstawienia). Unoszona w tańcu ku niebu, maska żyje w świecie powietrza, wychylona ku słońcu, które uosabia i odbija zarazem jako pana stworzenia. Co więcej: tego rodzaju sznury trójkątów odpowiadają ornamentyce banderoli bębnow używanych w widowiskach związanych ze zbiorem zbóż w okolicach Segou. Gdyby zastosować w tym miejscu interpretację postfreudowską, którą niestety dość często już się stosuje w odczytywaniu masek<sup>28</sup>, to można by mówić nawet o inicjacyjnej masce seksualnej (ze względu na wykrój ust i związane z ich centralnym ułożeniem funkcje wejścia do wnętrza ziemi), ale takie podejście wydaje mi się zbyt odległe od rozumienia świata przez ludzi z dorzecza Nigru. Inaczej

---

<sup>28</sup> Zob. J.-T. Maertens, *Le masque primitive et la sexualité*, [w:] *Le masque. Du rite...*, s. 33-40; P.M. Weil, *The Masked Figure and Social Control*, „Africa” 1971, Vol. 41, s. 279-283.

myśli się o inicjacji seksualnej nad Dunajem i Sekwaną, inaczej – nad rzekami Afryki.

Jeśli przyjrzeć się zupełnie innej masce z Burkina Faso, *Puchaczowi*, widać i tu wyraźne podobieństwo w układzie dwu osi: *oczu* oraz *nosa i ust*. Choć kolorystyka, charakter (*ornitomorfa*) oraz strój maski i jej konstrukcja są inne niż w przypadku poprzedniej i co innego przekazują, to właśnie to symetryczne uporządkowanie, geometryzacja twarzy, „okrągowa” kompozycja oczu oraz ornament złożony z trójkątów wpisanych w banderolę (dodatkowo: we wnętrzu dzioba *Puchacza* mieszczą się trójkątne zęby) wskazują na pewną stałą dyspozycję tego plemienia do podporządkowania świata systemowi solarnemu, którego pełnym obrazem była właśnie przywołana wcześniej maska solarna.

Wśród masek o charakterze obronnym częste są mimetyczne przywołania ornamentu skóry węża, wzoru ujętego w zespół kratownic spływających po rzeźbie nosa maski N´Tomo (Bambara, Mali). Maską służy ochronie młodych chłopców przed agresją ze strony złych mocy. Ornament węzowy, pojawiający się na linii nosa oraz przeniesiony z czoła na opaskę, współorganizuje swoiste „imperium węża” wraz z wystającymi ponad część górną czaszki wyprężonymi ogonami, w których wydrążono otwory, przekształcając je w pieszczalki. Maską zamiast oczu ma zaciemnione oczodoły – spojrzenie tym bardziej staje się groźne i nieprzewidywalne. Tajemnicy strzegą zamknięte usta maski oraz utrzymywanie jej kolorystyki w tonacji kory drzewa tak, że może łatwo się ukryć w gęstwinie drzew lub w mroku.

Pozostawiając w tej chwili na inny moment przemyślenia o niezwykłym bogactwie rytualnym Dogonów, znakomicie, jak nigdzie indziej, właśnie w Polsce opracowywanym, pragnę zwrócić uwagę na to, że maski nie

można oglądać jako maski twarzy tylko albo jako maski połączonej ze stelażem barkowym i *nasadą* (oraz z *nakładkami*). Należy je widzieć jako całość postaci i tylko tak można je odczytywać w kulturze. Sprawa symboliki jest tu najmniej ważna, ponieważ zwykle roztapia się w topice europejskiej symbolologii.

W społeczeństwach Afryki Zachodniej maska jest instytucją związaną z obrzędami rolniczymi, żałobnymi i – oczywiście – z inicjacją. Zawsze jest wyrazem konkretnego mitu i wyraża określony obraz kosmosu oraz opowiada jego dzieje. Inaczej mówiąc: jest *bliska* jako *obca*, ponieważ uzmysławia i wyraża wspólnotę ludzi i ich świata. Pokazuje, że wspólne są początki świata wszystkich istot żyjących, że wiedzę o tym posiadają przodkowie i że każdy obrzęd jest przywołaniem nowego początku wszechświata.

Wyraźnie o tym przekonują maskowe obrzędy inicjacyjne już przywołanego plemienia Bambara<sup>29</sup>. Najważniejszą dla tego plemienia maską jest *Komo*, a poprawniej: *głowa Komo*. Oznacza ona całość człowieka i każda część tej „totalnej maski” ma swoje znaczenie. Głowa oparta jest na przedstawieniu pomarszczonego i wyliniętego już łba *starej hieny*, której morda przedstawia pysk *krokodyla*; nad maską wiją się wyostrome i poskręcane rogi *antylopy*, odpowiadające błyskawicom pierwszego dnia tworzenia świata. Postać nosząca maskę ubrana jest w suknię zrobioną ze zwojów bawełny, do których doczepiono 266 piór *sępa*; szyja, co ważne, jest odsłonięta, podobnie jak pozbawiony upierzenia jest przelyk tego straszego ptaka. Tancerze Bambara mają

---

<sup>29</sup> Opis (sprzed ponad 30 lat, zachowujący w swych zasadniczych rysach także dzisiejszą postać obrzędu) przedstawiła Germaine Dieterlen w cytowanym artykule *Masques...*, s. 28-29.

ponadto grube, upodobnione do nóg słonia, osłony na podudziach. W dłoniach trzymają ostre noże, którymi posłużą się w trakcie inicjacji.

*Głowa Komo (Komo ku)* jest zespołem elementów zoptycznych związanych przede wszystkim ze śmiercią i pożeraniem padliny: a więc *stara hiena, krokodyl, sęp* stanowią tu podstawowy układ najniższego pasma istnień. Ich istotą jest śmierć jako pożarcie martwego ciała, które po przejściu przez trawiące wnętrza wymienionych zwierząt odrodzi się na nowo i przejdzie do krainy duchów opiekuńczych plemienia, by wcielając się w nowe maski, strzec pamięci o drodze inicjacji, jaką same przeszły. W ten sposób młody uczestnik rytuału staje się starcem w wiedzy i wreszcie może być traktowany jako dojrzały członek plemienia. Rogi *antylopy* oraz nogi *słonia* stanowią tu ramę inicjacji rzędu wyższego, bowiem łączą niebo ( piorun, boga, grom, błyskawicę) z mądrością człowieka wtajemniczonego w ciąg najwyższego szczebla wiedzy o nieśmiertelności nadanej przez boga w akcie stworzenia. Ten akt w postaci maski (a więc maska wyraża czynność także) znany jest jako *Faro*, świadek i sumienie przemian dokonanych na każdym szczeblu istnienia i życia społeczeństwa. Szczególnie ważny jest w plemieniu Malinke, ale ma swe rytualne znaczenie jako obserwator inicjacji wśród ludzi Bambara. Zdaniem antropologów-teatrologów (Germaine Dieterlen, Jacqueline Jomaron) *Faro* przedstawia dwa aspekty poznania tajemniczego i sekretne życie człowieka: *hiena i sęp* reprezentują przeszłość; obrzęd plemienny jest po to, by ujawnić prawdziwe wartości istnienia związane z mocą boga i najwyższego wtajemniczenia, z których fundamentalne jest odrodzenie świata. Również plemię Minyanka, sąsiadujące z poprzednimi, przejęło podobne rytuały masek „totalnych”.

Uzupełnieniem inicjacyjnej roli *mimesis* maski *Komo* jest znaczenie stałych barw oznaczających, jak u Dogonów, konkretne elementy życia: *czerrń* to woda, szczególnie woda Nigru (*nigredo* / *czerrń mistyczna*), *czerrwień* (*ogień, usta, miłość, mowa*), *biel* (*powietrze, oczyszczenie, wapno higieniczne, czysty oddech*), *zółcień* (*ziemia, glinka, ochra, pole, praca*). Celowo używam tu odniesień dynamicznych, bowiem rozumiem maskę nie jako element kostiumu, ale jako czynny obraz ruchu i przemian człowieka. Bo *mimesis* nie jest skupiona na obrazie, ale przenosi wszelkie czynności konstytutywne dla inicjacji za pośrednictwem maski.

Szeroko o tym mówią rytualne zasady przedstawienia kosmosu i jego dziejów w obrzędach Dogonów. Najważniejsze prace im poświęcone wyszły spod pióra polskich afrykanistów. Opracowanie zagadnień maski Dogonów pozostawiam więc jako ich własność intelektualną.

Fenomenologiczny opis maski respektuje zawsze jej pierwotne i zarazem indywidualne istnienie. Oznacza to, że maska niejako sama przez siebie otwiera przestrzenie swoich możliwych znaczeń.

## 2.

Maska Dogonów jest istnieniem podlegającym szeregowi czynności rytualnych: narodzinom, oczyszczeniu, separacji, inicjacji, przywróceniu utraconej sakralności, pogrzebaniu. Jest ona jednością ciała człowieka, kostiumu, obuwia i ozdób, maski-twarzy i jej makijażu. Badania nad tak pojętą maską są jednym z najcenniejszych wkładów polskiej etnologii do nauki światowej<sup>30</sup>. Maską

---

<sup>30</sup> Wśród badaczy wielkimi osiągnięciami mogą szczyścić się J. Łapott, L. Buchalik, Z. Komorowski, J.J. Pawlik, M. Tymowski.



Dogonów to nie tylko ciało, ale też właściwy dla określonych jego funkcji rytm, gest, ruch w przestrzeni. Jest ciałem, które może ulec zniesławieniu, zbrukaniu i zarażeniu – dlatego istnieje system oczyszczania i leczenia, a także ponownego uświęcenia maski.

Nie tylko rodziny Dogonów mają taki stosunek do maski; jest to typ relacji, który można również opisać, badając rody Jorubów, Yaka i Luba, Luka, Rwanda, a także śledząc obecność konektywnych społeczności „żywych masek” w społeczeństwach afroamerykańskich. Większość masek spotykanych w Afryce Zachodniej ma swoje miejsce zarówno w rytuale religijnym, jak i widowisku. Ten rodzaj publicznego przedstawienia nie ma charakteru sakralnego, jest co najwyżej kopią schematu tańców i obrzędów.

W ostatniej swej pracy naukowej<sup>31</sup>, będącej poszerzeniem wyników badań zawartych w książce *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*<sup>32</sup>, Lucjan Buchalik pisze, że maska Dogonów „składa się przede wszystkim z kostiumów osłaniających, maskujących postacie ludzkie. Do tego celu używa się najczęściej włókien naturalnych (ze szczywiiu, rafii), a współcześnie także tkanin. Najciekawszym

---

Warto sięgnąć po ich prace, gdyż opierają się na badaniach terenowych i są zapisem – a nawet dokumentem – kultury plemion Afryki w jej stanie czystym.

<sup>31</sup> L. Buchalik, *Maska dogońska. World behind the Mask. Uncovering the Covered*, [w:] *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem a Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the Borderlines of Anthropology and Comparative Aesthetics*, red. (ed.) W. Mond-Kozłowska, Gdańsk 2016. Wydawnictwo to oznaczam dalej skrótowo: *Maska*.

<sup>32</sup> Muzeum Miejskie w Żorach (wydawca), Żory 2012. Przywołuję tę książkę, stosując dalej zapis: *Dogon*.

przykładem masek wykonanych z włókien osłaniających całe ciało wydają się maski ludu Bobo (Burkina Faso)<sup>33</sup>.

Etnolodzy utrzymują, że kostium staje się przede wszystkim maską odrębności płciowej, akcentuje męskość i żeńskość maski przez podkreślanie atrybutów płci. Antropologia kultury w większym stopniu zainteresowana jest tym, że maska jest przedstawieniem niewidzialnego, a więc czegoś, co jest w istocie pozapłciowe i ponadindywidualne.

Założenie maski jest aktem metafizycznym, rodzajem *kenosis*: „oto już nie ja jestem, ale jest coś innego, co przeze mnie mówi, tańczy, śpiewa”. Oczywiście – maska posługuje się znakami kolorów o zakorzenieniu archetypowym; niektórzy badacze terenowi widzą w tym głęboką symbolikę:

Czerwony to kolor życia, witalności – umieszczony na maskach, symbolizuje odradzające się życie oraz rozwijającą się siłę życiową (*nyama*). Kolor biały jest symbolem ładu i porządku, co oswaja siły, które dzięki niemu znajdują właściwe dla siebie miejsce. Czerń natomiast symbolizuje nieporządek, jest obojętna, a użyta w odpowiednich tonacjach, rozładowuje napięcia<sup>34</sup>.

Metafizyka maski, o której wspomniałem, wynika stąd, że maska jest zawsze przybyszem z innego świata, świata wyższego, mądrzejszego, posiadającego głębszą pamięć, tajemną wiedzę lekarską i egzorcytyczną. Maski Dogonów zawsze przychodzą z buszu, a więc tej sfery, z której wyszedł dawny człowiek, skąd przyszła do wioski jej ludność; buszu nie odwiedza się w nocy, gdyż

---

<sup>33</sup> *Maska*, s. 32.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 33.

rządzą nim wówczas zwierzęta, duchy przodków i drzewa. W buszu ukryte zostały wszelkie tajemnice śmierci.

Maski Dogonów przychodzą z buszu, stanowią jego reprezentację i są połączeniem dwóch światów. Maska zakładana na twarz jest „mapą twarzy”<sup>35</sup>. Maska ciała jest mapą systemu połączeń (dróg), jakimi poruszają się duchy przychodzące do swych masek złożonych w wiosce. Ujawnieniem chwili wejścia ducha w maskę (w maskę ciała, a więc w kostium, ozdoby, maskę-twarz i nasadę tej maski, bransolety, rzemienie) jest taniec lub przedstawienie gestyczno-ruchowe. Duch tańczący w masce widzi teraźniejszość, przeszłość i przyszłość – dlatego maski-twarze, zwłaszcza u Dogonów, mają zawsze duże, konturowo znaczone, polichromowane lub geometrycznie wycięte oczy: ten bowiem, kto ma większy organ, lepiej widzi, słyszy, płodzi, poluje.

Możemy tu mówić o pełnej ikonosemiozie: cecha ruchu i cecha obiektu są odbierane jako funkcje ciała, ale też jako reprezentacje nieodgadnionych tajemnic buszu.

Wiedza o życiu i śmierci jest reprezentowana przez maskę pogrzebową, łączącą najgłębsze tajemnice żywych (wioski) i umarłych (buszu), dlatego maska ta jest najważniejszą maską rytualną przejścia. Dogonowie uważają śmierć za „największe zakłócenie porządku społecznego. Ceremonie pogrzebowe mają przywrócić ów porządek, a więc umożliwić śmierci opuszczenie świata ziemskiego”<sup>36</sup>. Maski pogrzebowe należą do państwa masek.

---

<sup>35</sup> Maska jako mapa twarzy – tak określiłem wiele rodzajów masek antropomorficznych i zoomorficznych w kulturach zachodniej Afryki (np. Jorubów, Dogonów) i Oceanii (Sepik, Tsao-tsie), nadając temu pojęciu określoną wartość poznawczą. Zob. W. Szturc, *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013.

<sup>36</sup> *Maska*, s. 41.

Pozostałe są uświęcone ich obecnością i traktowane jako istoty wędrujące przez świat niewidzialny. Jego tajemnice przedstawiają mieszkańcom wioski, czyli światu ziemskiemu.

Należy zatem brać udział w kulcie masek, dzięki nim być blisko innego świata, odczuwać go wszystkimi zmysłami. „Kult ten, nazywany (...) kultem *Awa*, jest kultem śmierci pojmowanej osobowo; przywraca on do porządku siły duchowe, uwolnione przez pierwszą śmierć”<sup>37</sup>. Maski to towarzysze zebrani na pogrzebie; ponad nimi jest jedna, bardzo wysoka, nieruchoma maska zwana Wielką (*imina-na*). To ucieleśnienie przodka *Dyungo Seru*, który był pierwszą mityczną śmiercią<sup>38</sup>. Masek

używa się (...) z okazji uroczystości pogrzebowych *Dama*, toteż stanowią element kultu śmierci. Najczęściej maski wykonuje się właśnie przed tym świętem, z kolei *imina-na* Dogonowie rzeźbią z okazji święta *Sigi*. Dla każdej wioski powinna być wtedy wykonana jedna taka maska. Jest to najważniejsze święto tego kultu, na które składa się seria ceremonii odbywających się jedna po drugiej w różnych miejscowościach<sup>39</sup>.

O masce *imina-na*, ujmowanej na tle innych, jako „obrazie-kluczu”<sup>40</sup> religii Dogonów pisze Lucjan Buchalik:

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>40</sup> Wprowadzam to pojęcie z inspiracji książką Leo Wiktora Frobeniusa *Die naturwissenschaftliche Kulturlehre*, która była zapowiedzią jego teorii *paideuma* (dusza kultury) w 1921 r. Frobeniusowi chodziło o zrozumienie „duchowego centrum kultury”, które wyznacza wszystkie działania kulturowe w danej grupie i w społecznościach. Owa *paideuma* przenika człowieka i nadaje jego działaniu

W kulturze Dogonów (...) występuje wielka różnorodność masek, które wykonywane są z drewna lub z barwionych włókien roślinnych i często dekorowane muszelkami kauri. Maski drewniane są polichromowane we wzory właściwe dla poszczególnych grup (społecznych, terytorialnych), a z tyłu części twarzowej znajduje się plecionka z włókien osłaniająca tył głowy tancerza. Każda maska ma właściwe dla siebie atrybuty, choreografię, pieśni i mit sankcjonujący jej rolę w kulturze. Najwyższa z masek, w której się tańczy – nazywana *sirige* (dom piętrowy) – może osiągać wysokość nawet do pięciu metrów. Powszechne jest przekonanie, że najważniejszą z masek Dogonów jest *imina-na*, uważana za najistotniejszy element obchodów święta *Sigi*<sup>41</sup>, które pełni istotną funkcję

---

oraz religii i rytuałom kierunek oraz sens. Każdy ruch i każdy obraz tego ruchu wytworzony w kulturze jest związany z właściwym jej rozpoznawalnym centrum duchowym, mimo że kultury mają własne prawa, niezależnie od ludzi, którzy w nich żyją. Tę rozpoznawalność zapewniają osie znaczeniowe, wokół których koncentruje się kultura, i to nazywam „obrazem-kluczem” danej kultury. I tak u Dogonów w tym obrazie-kluczu mieści się centralna maska *imina-na*, związana z nią mądrość starców, święto *Sigi*, ceremonie inicjacji związane ze śmiercią, inicjacje wtajemniczające młodych mężczyzn w ceremonię *Sigi* i produkcje masek, także nauka o budowie kosmosu i związku ludu Dogonów z Syriuszem. Oczywiście – pojęcie to odpowiada w zasadzie kilku innym używanym już w antropologii kulturowej: „symbolom kardynalnym” (S.B. Ortner, *O symbolach kardynalnych*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, cz. 2, wyb. i przedm. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 106-116), „symbolom rdzennym” (D.M. Schneider, *American Kinship. A Cultural Account*, New Jersey 1968) i „symbolom dominującym” (V. Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndeembu Ritual*, Ithaca 1967), lecz nie zawiera odniesień do symbolu, lecz do czystego znaku obrazowego.

<sup>41</sup> *Sigi* – jest to święto odrodzenia, wielkiej przemiany świata, odbywające się co 60 lat. Na każde święto *Sigi* wykonuje się na nową maskę *imina-na* na pamiątkę śmierci pierwszej maski.

w ich kulturze, gdyż jest jedyną maską uczestniczącą w tym święcie. (...) Maską ta przedstawia przodka, który zmarł z winy młodych, a następnie przeobraził się w węża (...). Wykonuje się ją, aby chronić duszę pierwszego człowieka. Może ona mierzyć nawet ponad dziesięć metrów i w przeciwieństwie do pozostałych masek nie tańczy się w niej, jest bowiem własnością wspólnoty, a nie konkretnej rodziny. Niektórzy powiadają, że wszystkie *imina-na*, obecne i dawne, należą do starców, a ich kradzież jest wielką profanacją. (...) Po zakończeniu zbiorów, przed świętem *Sigi, Olubaru*<sup>42</sup> (...) wyznaczają kilku młodych mężczyzn do wykonania wielkiej maski. Jest to dla nich czas odosobnienia, wtajemniczenia w rytuały związane z *Sigi* oraz nauki sekretnej języka *sigi-so*. Maskę wykonuje się z drewna wielkiego drzewa *ga* lub *togodo*, którego czerwony sok przypomina krew. (...) Ścinając drzewo, należy zachować szczególną ostrożność przed jego *nyama*<sup>43</sup>. Następnie jego pień jest transportowany nieco bliżej wioski, tak aby rzeźbiarze mieli do niego łatwiejszy dostęp. Drzewo z buszu przynoszą młodzi mężczyźni, a rzeźbieniem zajmują się starsi, mający więcej doświadczenia. Maskę rzeźbi dwóch, trzech mężczyzn, (...) najpierw czyszczą oni pień z kory, a następnie przystępują do rzeźbienia płaskiego węża o prostokątnej głowie, którego później zdobią czarnymi i czerwonymi prostokątami. Podstawą maski jest schematyczna głowa, z otworami odpowiadającymi oczom, okryta czerwonymi włóknami. W dolnej części maski – na głowie – znajduje się mały żelazny haczyk *gobo*, wcześniej konsekrowany na ołtarzu masek, z którego pomocą maska czerpie moc z ołtarza. Ko-

---

<sup>42</sup> *Olubaru* – „mężczyźni wtajemniczeni w święta *Sigi*, członkowie stowarzyszenia *Ava*”. *Dogon*, s. 599.

<sup>43</sup> *Nyama* – podstawowa energia, siła życiowa, moc, wola twórczenia. *Ibidem*, s. 596.

lumna maski ozdobiona jest naprzemiennie jasnymi i ciemnymi trójkątami. Tradycyjnie używanymi kolorami do barwienia masek były czarny, biały i czerwony. Do koloru czerwonego – w wypadku *imina-na* – dodawano trochę brunatnoczerwonej ziemi, po której spływała krew ofiarna. Współcześnie do barwienia masek używa się też innych kolorów (zielony, fioletowy, żółty), nie stosuje się ich jednak w wypadku *imina-na*. Po wykonaniu maski przenosi się ją do skalnego schroniska masek, w którym znajdują się stare *imina-na*, i umieszcza obok ołtarza masek, aby mogła otrzymać *kikinu-say*<sup>44</sup>, nasycić i uspokoić *nyama* krwią składanych ofiar – w pierwszej kolejności z psa, a dopiero później z kury, czasem także z jaszczurki. Ofiary składa się ponownie podczas święta *Sigi*. Krwią ofiary zaznacza się dwa miejsca na masce: część twarzową (dół maski) i wierzchołek (góra maski). Ślad krwi na jej wierzchołku ma być widoczny dla zebranych, kiedy maska zostaje osadzona w podłożu (...). W czasie *Sigi* bowiem maskę umieszcza się na placu centralnym, gdzie odbywają się uroczystości. Wkopuje się ją w ziemię na głębokość około metra i obkłada kamieniami, by podmuch wiatru jej nie wyrzucił, albo opiera się o duże drzewo, a jej najniższą część (przedstawiającą głowę mitycznego węża) ukrywa się pod kamieniami, które również mają utrzymać maskę w pozycji pionowej<sup>45</sup>. Maską ta budzi zarazem

---

<sup>44</sup> *Kikinu-say* – „para męskiego i żeńskiego inteligentnego pierwiastka duchowego”.

<sup>45</sup> „W wypadku pogrzebu *Olubaru* lub *Kabaga* maska *imina-na* przez kilka dni znajduje się na dachu tarasu w domu zmarłego. W tym celu częściowo rozbija się taras i w tak powstałym otworze umieszcza się maskę; ze względu na jej rozmiar górna część wystaje ponad dach domu i jest widoczna z daleka. Wyeksponowana w ten sposób *imina-na* przypomina, że zmarły uczestniczył w jej rzeźbieniu oraz w święcie *Sigi*. W każdym z tych wypadków dolna część jest niewidoczna, widać tylko ślad krwi na jej wierzchołku. Kształt

uszanowanie i lęk – nazywana jest także warkotką z żelaza, a nawet z nią tożsama – warkotki z metalu mogą podczas wirowania ogłuszyć lub nawet obciąć głowę<sup>46</sup> (...) Warkotka otrzymuje część krwi z ofiar składanych podczas święcenia *imina-na*, w ten sposób przejmując w pewnym stopniu moc wielkiej maski. Używanie warkotki bez powodu może przynieść nieszczęście, dlatego nawet współcześnie rozmówcy boją się zaprezentować, jak działa. Strach przed naruszeniem tabu związanego z warkotką jest tak silny, że mówiąc o niej, ścisząją głos. Warkotce „każe się płakać” nocą lub wczesnym rankiem – w tym czasie dziewczęta niepoddane zabiegowi ekscyzji muszą pozostać w domach. Mówi się, że jej głos [tj. warkotki – W.S.] „jest głosem maski”<sup>47</sup>.

Spółeczności Afryki, zupełnie inaczej niż mieszkańcy Indonezji czy Oceanii, mają bardzo mocno ustaloną hierarchię, która ustanawia, podobnie jak w Europie, mityczny, oparty na prawach dziedziczenia porządek rodzinny, społeczny, religijny i państwowy<sup>48</sup>. W związku

---

maski *imina-na* przypomina maskę *sirige*, różnią się one jednak dekoracjami, wysokością i grubością. *Imina-na* jest o wiele grubsza, a co za tym idzie – cięższa, jej kształt uwarunkowany jest kształtem drzewa, z którego została wykonana. Przypomina krzywą deskę, na której najczęściej maluje się, a nie wycina – jak w wypadku maski *sirige* – zdobiący ją ornament. Różnice między tymi dwiema maskami wynikają z ich funkcji: *sirige* musi być lekka, ponieważ się w niej tańczy, *imina-na* może być ciężka, ponieważ nieczęsto się ją nosi, a jej pojawienie się w przestrzeni publicznej jest rzadkością. Zgodnie z tradycją maska powinna być wykonana z jednego kawałka drewna”. *Maska*, s. 47.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>48</sup> Zob. na ten temat nieco jednoznaczne studium Mary Douglas, *Profile kultury*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury*, cz. 2, s. 149-169, zwł. s. 151-154. Z artykułu można wysnuć wniosek, że



z tym obiekt użyty w widowisku ma przede wszystkim wartość religijną, to znaczy spaja świat przodków i boga stwórcy (Amma) z widzialnym światem. Aby ukazać się zebrany na placu wioski na ceremonii tanecznej, duchy wykorzystują przygotowane dla nich obiekty – maski, rzeźby, instrumenty muzyczne, malowidła na skałach i ciałach, naczynia.

Najważniejszym rytmem inicjacyjnym jest przejście przez śmierć – duchy zmarłych inspirują całe widowisko i użyte w nim rękodzieło<sup>49</sup>. Można powiedzieć, że istotą cyklicznego nawiązywania kontaktu ze sferą duchową jest powtarzanie tego samego widowiska zawsze w jednakowej formie (z możliwymi modyfikacjami ze względu na wykorzystywane współcześnie tkaniny i sprzęty), ponieważ tak wykonywali je dziadowie i tak nauczyli ich bogowie. To jest wystarczająca motywacja powtarzalności widowisk, do których nie można stosować takich formuł jak „twórczość”, „kreacja”, „performance”, „akcja”. Są to bowiem tradycyjne powtarzalne widowiska obrzędowe o charakterze sakralnym i winny być opisywane w świetle języka, jaki same wytwarzają. Widowiska te rządzą się określonym schematem odtwarzającym

---

kultury Afryki są w ogóle antyindywidualistyczne, antypragmatyczne i antymultiwariantowe – jako skupione na formalnie pojętej strukturze hierarchii związanej z tradycją, nieopartej na wymianie daru, ale na gromadzeniu majątku dla potomnych, drabinie społecznej.

<sup>49</sup> Wynikiem kultu zmarłych jest pojawienie się sztuk widowiskowych – tak sądzi archeolog afrykanista M.-F. Bacqué w pracy *Les vertus psychologique des rites funéraires. Mourir aujourd'hui*, [w:] *Les nouveaux rites funéraires*, dir. M.-F. Bacqué, Paris 1997. W polskich badaniach podobne tezy wysunął J.J. Pawlik, *Rola sztuki w afrykańskim kulcie przodków*, [w:] *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, red. J.J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009, s. 106-117.

strukturę porządku społecznego i w sposób jednorodny rysują konstrukcję ludzkiego ciała i jego ruchu.

Postaci w maskach (kostiumach i maskach-twarzach) są podobne do antropomorficznych rzeźb wykonywanych przez Dogonów, choć oczywiście bywają większe, mają nasady i nakładki, długie wysięgniki i haki. Jednak wspólną ich cechą charakterystyczną

jest bardzo proste, wręcz schematyczne ukazanie ludzkiego ciała. Niektóre postaci są bardzo wydłużone, kładzie się nacisk na formy geometryczne. Subiektywnie odnosi się wrażenie, że z jednej strony (...) mają majestatyczną formę, a z drugiej pozostają w subtelnym ruchu. Styl dogoński rozwinął się w kierunku swoistego kubizmu: wydłużone głowy, kwadratowe ramiona, zwężone ku dołowi kończyny, zaostrzone na końcach piersi, fryzury przecięte trzema lub czterema liniami<sup>50</sup>.

Maska związana jest z dominacją: świat poddany jest sile mężczyzn, dlatego maski ludzkie przedstawiają zwykle myśliwego, kowala, znachora<sup>51</sup>, kapłana, szcudlarza. Ważny jest zwłaszcza myśliwy wykonujący tańce z maskami zwierząt. Uważa się, że pierwsze tego rodzaju maski były „głowami upolowanych antylop, zakładanymi przez aktorów w czasie ceremonialnych tańców”<sup>52</sup>. Głowa antylopy jest związana z utwierdzeniem hierarchii wynikającej z wiedzy o przeszłości<sup>53</sup>. Jest też

<sup>50</sup> *Dogon*, s. 222.

<sup>51</sup> L. Buchalik zwraca uwagę, by nie mylić tej maski z maską lekarza, która „pojawiła się wraz z przybyciem Francuzów”. *Ibidem*, s. 255.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>53</sup> W dawnych czasach pewien młody myśliwy zabił antylopę, odciął jej głowę i wyjął przeponę. Przeponę zabrała hiena, ale na skutek interwencji zająca, który doniósł, że hiena chce „tylko” zjeść prze-

przedstawieniem paterlinearnej ciągłości plemienia, co ujawnia mit o powołaniu masek Hieny, Antylopy i Zająca w tańcach z Myśliwym podczas różnych ceremonii publicznych.

Również maska kobieca *Satimbe* jest używana – jak wszystkie maski, bowiem kobiety nawet nie mogą zbliżyć się do masek – przez mężczyznę. I w tym przypadku maska ta jest przywołaniem konkretnej opowieści o powstaniu masek: w dawnych czasach kobieta o imieniu *Satimbe* pierwsza na ziemi zobaczyła maski (przyniesione ze świata bogów jako maski śmierci). Zabrana przez nią maska została schowana w części domostwa należącej do kobiet, które w ten sposób zyskały dominację. Zdając sobie sprawę z tego, że nastąpiło zakłócenie porządku domowego – mężczyźni odebrali tę maskę i dla odczynienia jej złej energii wykonali z drewna nowe, podobne do tamtej, wprowadzili do tańców i dzięki temu ujawnili odnowioną i mocniejszą jeszcze dominację w wiosce<sup>54</sup>.

Maska *Satimbe* zawsze idzie jako pierwsza w ceremonii otwierającej tańce – nie dlatego, że jest kobieca, ale dlatego, że przedstawia pierwszą kobietę, której mężczyźni odebrali schowaną w tajemnicy maskę. Na

---

ponę, diafragma została jej odebrana i подарowana zającowi, który ubrał się w nią i podszedł do grupy tancerzy na wiejskim placu. Hiena podeszła i zaczęła zjadać przeponę. Zając poskarżył się myśliwemu, który upolował hienę i odciął jej głowę. Pokazał zdobycz swojemu ojcu, który następnej nocy zmarł. Myśliwi rozpalili ognisko, syn szukał leku na ożywienie ojca – lecz nic nie pomogło. Płomienie wychodziły z ubrania myśliwego, lecz nie paliły materiału. Kiedy wyszedł z ognia – ściął drzewo, zrobił zeń maskę myśliwego i tańczy odtąd w niej na pamiątkę śmierci swego ojca. Zob. *ibidem*, s. 255.

<sup>54</sup> Zob. wiele zapisanych przez etnologów opowieści na ten temat w: M. Griaule, *Masques dogons*, Paris 1994; *Dogon*, s. 233-236.

szczyt maski znajduje się rzeźbiona postać pierwszej kobiety, która ubrana w spódnicę z włókna (Satimbe ukradła również włókno, ale to jej pozostawiono), w lewej ręce trzyma okrągłą łyżkę do mieszania potrawy, a w drugiej – oganiaczkę z ogona wołu. Tancerz, mający również spódnicę z włókna rafii lub hibiskusa, trzyma w rękach odpowiednio kij i ogon konia. Taki układ jest nie tylko piętrowy, ale i symetryczny.

Etnolodzy, uzasadniając sakralny charakter wykonywania maski przez Dogonów, wydobywają na plan pierwszy kilka znaczących porządków pracy plemienia. Maski wykonywane są zawsze na podwórzu i tylko przez wtajemniczonych w ich wytwarzanie mężczyzn, którzy wiedzę techniczną uzyskali podczas okresu inicjacji. Pracy nie mogą obserwować kobiety (i dzieci), ponieważ ściągnęłoby to na nie złe siły *nyama* obecne w świętych drzewach, których drewno służy do wyrobu elementów maski. Zagrożenie kobiet jest tym większe, że dotyczy także ich późniejszego potomstwa. Dzieciom grożą choroby lub śmierć. Z drewna barwionego wykonuje się stelaż przypominający strzemień, którego podstawą jest klocek służący do trzymania maski w zębach (taki uchwyt pozwala uzyskać pełną swobodę ruchu rąk i tułowia). Do stelaża doczepione są zabarwione na trzy kolory, wyciągnięte z rozmoczonych i gnijących łądy włókna: czerwone i żółte (barwniki z hibiskusa) oraz czarne (z sansewiery). Czerwony pigment może też pochodzić ze szczawiu w takim kolorze<sup>55</sup>.

Drewno użyte do wykonania maski jest nieczyste, pochodzi ze zranionego (świętego lub złamanego) drzewa, a to znaczy, że jego energia (*nyama*) jest zła. Nale-

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 237.

ży zatem oczyścić maskę, składając jej ofiary<sup>56</sup>. Na stole ofiarnym (*buguturu*) kładzie się maski zwrócone twarzami ku górze i wylewa się na nie krew zabijanych zwierząt (kura, pies, jaszczurka)<sup>57</sup>. Przebieg rytuału oparty jest na micie i zastępuje ofiarę z człowieka zabitego przez lwa (mit o Andumbuli)<sup>58</sup>. Kiedy maska była użyta do przedstawień publicznych, a więc jej energia uległa profanacji, przed schowaniem jej w miejscu, w którym spoczywa, najczęściej w oddalonych od wsi jamach i skrytkach, należy ją również poddać takiej ablucji. Nie jest to koniec czynności ofiarniczych związanych z ablucją i resakralizacją. Należy pamiętać, że tancerz, używając maski, ściągą na siebie *nyama* świętego drzewa. Aby oddalić od siebie taką złą i śmiercionośną energię, na hak maski wylewa krew z podciętej tętnicy szyjnej zwierzęcia. Krew, spływając na stół ofiarny, nadaje mu sakralną moc, a zarazem czyni hak maski nowym mieszkaniem *nyama* drzewa, która odtąd chroni tancerza. Uświęcenie maski jest konieczne, by utrzymana została hierarchia nie tylko wśród masek, ale by dopełniła się w ogóle podstawowa zasada istnienia świata w jego całości reprezentowanej przez hieratyczny układ ról społecznych w wiosce i rodzinie. Tańce masek ten porządek przedstawiają i utrzymują, ponieważ odnawiają pradawne mity kosmogoniczne.

Najważniejsza pod względem posiadanej mocy i wiedzy jest maska *Abarga*, która przedstawia starca Amdu-

---

<sup>56</sup> W związku z tym maska nie może być przedmiotem handlu; w celach komercyjnych wykonuje się wiele masek, ale pozbawione są one przeznaczenia rytualnego i z punktu widzenia religii i kultu nie mają żadnego znaczenia.

<sup>57</sup> *Dogon*, s. 239.

<sup>58</sup> Opisy zachowań opartych na przeniesieniu tego mitu na sposób wykonywania ofiar – zob. *ibidem*, s. 239 i n.

bulu (jej protoplastę i konstruktora, obraz i wzorzec). Maska trzyma w ręku pokryty rzeźbami kij. Usta starca są zamknięte (często zamyka je własny język maski wychodzący jako rurka na zewnątrz warg)<sup>59</sup>. Na głowie maski jest stożkowa czapka plemienia. Jeśli coś mruczy, to są to kwoty pieniężne potrzebne do jej wykonania.

Pod względem rangi historycznej najważniejsza jest *imina-na* (Matka Masek albo Wielka Maska). To ona po 60 latach istnienia uległa zniszczeniu i aby uczcić jej odrodzenie, Dogonowie co 60 lat organizują wielkie powszechne święto *Sigi*. Maska ta spoczywa w ukryciu (tylko kilka osób zna miejsce jej snu) i może być użyta jedynie w szczególnych przypadkach – na przykład na pogrzebie ważnej osoby. Maska ta nie jest maską używaną do tańca. Jest przede wszystkim rodzajem przenośnej statui. To wielki wąż wykonany z jednego pnia drzewa (np. figowca) o wysokości do 10 metrów, o pochodzeniu wielokrotnie opowiedzianym w mitach Dogonów<sup>60</sup>. Przeniesienie maski w miejsce instalacji podczas ceremonii żałobnej lub święta *Sigi* wymaga oczywiście dokonania ofiary, która przebiega w miejscu ukrycia masek tego typu. Maski *imina-na* mają osobne nisze w rozpadlinach skalnych; każda nowa tego rodzaju maska podlega czynnościom ablucyjnym przed ukryciem jej w komorze masek. Ofiary dokonuje się z krwi psa, najpierw ogłuszonego, potem zabitego. Jego krew spływa od haka maski po całej jej długości. Z wnętrzości zwierzęcia wyjmowana jest wątroba, którą uciera się z przyprawami i zakłada na *gobo* (hak) na szczycie maski. Potem za-

<sup>59</sup> Inne sposoby zamykania ust maski – zob. *ibidem*, s. 241.

<sup>60</sup> Mity Dogonów o pochodzeniu tej maski – zob. *ibidem*, s. 243 oraz W. Fa g g, *Sculptures africaines. Les univers artistiques des tribus d'Afrique Noire*, Paris 1965 i M. Griaule, *op. cit.*

bija się kurę, by jej krew oddana była *nyama* zabitego psa, a następnie jaszczurkę, która przechodzi przez takie same czynności ofiarnicze i jest dopełnieniem rytuału<sup>61</sup>.

Mówiąc o randze historycznej tej maski, mam na uwadze to, że ciągłość życia plemiennego i ciągłość indywidualnej egzystencji są liczone kolejnością świąt *Sigi*. Jeśli ktoś ma osiągnąć dojrzałość starca, musi raz w życiu w takim święcie uczestniczyć. Z rachunku wynika, że niewielu dożywa dnia, kiedy *Sigi* jest obchodzone. Tym niemniej na pamiątkę tego święta organizuje się widowiska utrwalające pamięć o tym wydarzeniu – oznacza to, że 60-letni okres oczekiwania jest wyrażany przez przypomnienie o nim w widowiskach maskowych; nie mają one jednak tego sakralnego wymiaru, który charakteryzuje właściwe *Sigi*<sup>62</sup>.

Maski występujące w widowisku pojawiają się w określonej kolejności (poza widowiskiem z udziałem *imina-na*). Po ukazaniu się *Satimbe* wyłaniają się maski zwierząt związane z maską myśliwego; są to przede wszystkim antylopy i zające. Każda maska ma swoją ustaloną choreografię, obszar, w którym się porusza, i rytm; wszystkie też poddane są tej samej zasadzie naśladowania ruchów zwierzęcia. W rytuałach pogrzebowych za innymi maskami wchodzi tajemnicza maska *Mamro* zrobiona z liści różnych roślin; to „najbardziej niebezpieczna z masek”. Przedstawia ciało starca „zamaskowane kilkumetrową banderolą bawełnianą owiniętą

---

<sup>61</sup> *Dogon*, s. 243.

<sup>62</sup> Informację dotyczącą opinii rozmówców L. Buchalika w przywołanej wyżej monografii potwierdza i rozszerza Papa Samba Ndiaye Ifraho z Senegalu, z którym wielokrotnie rozmawiałem na temat kultury Dogonów, pisząc *Rytualne źródła teatru*, zob. W. Szturc, *Rytualne źródła...*

wokół głowy tancerza”, a niżej – osłaniającą dwoma pasami jego talię. Na czubku głowy maska ma czerwony róg, na rękach i nogach – bransolety<sup>63</sup>.

We wszystkich tańcach pojawiają się kolejno maski podlegające hierarchii, reprezentujące społeczność plemienia oraz przybyszów znanych dogońskim rodom. Są to: *Sirige*, kolumnowa maska (do 5 metrów wysokości) przedstawiająca fasadę domu złożonego z 10 pięter, po 8 nisz na każdym z nich. To piętrowy dom skalny należący do protoplastów plemienia, przypominający czasy, kiedy zamieszkiwali wysokie półki i skalne tarasy płaskowyzu Bandiagary. Pojawia się *Kanaga*, drewniana maska o rozpostartych skrzydłach ptaka *kimmolo tebu*. Dodane są młode maski: dziewczyny, przybywających do plemienia lekarzy z Europy (starą maską Dogonów jest nie lekarz, lecz znachor), etnografów, żołnierzy, zwierząt domowych. Całość pochodu zamyka maska *Drzwi Ammy*; zagrada ona drogę wyjścia masek i przekształca plac publiczny w zamkniętą przestrzeń widowiska. Jest to reguła w widowiskach rytualnych. Praktyka wykonawcza ogranicza się jednak najczęściej do przedstawienia tańca masek, które w trakcie występu formują korowód.

Najczęstszym porządkiem pokazu jest zejście masek z wąwozu na plac w kolejności: kanaga – siringe – szczudlarze – antylopy i zające – *Satimbe* – jej pomocnica – przyglądający się występowi Mamro – różne maski albargi – starzec z kijem i towarzysząca mu starka. Po prezentacji wszystkich masek (z przypisanymi im ruchami tanecznymi, gestami rąk, zwrotami głowy, oddanymi właściwym danej masce rytmom) formuje się pochód,

---

<sup>63</sup> *Dogon*, s. 246.



na czele którego tańczy *Satimbe*. Publiczność ogląda tylko wycinek widowiska, „próbę tańca” wyciętą z rytuału<sup>64</sup>. Badający życie duchowe Dogonów i w ogóle kulturę ludzi Afryki zadają pytanie: czy maska jako *sacrum* może w ogóle zniknąć z przestrzeni publicznej?

### 3.

Jedną z podstawowych czynności człowieka w każdej kulturze jest zawijanie i opakowywanie ciała<sup>65</sup>. Jest ono istotne także dla rytuałów Papuasów z okolic jeziora Sentani, leżącego w pobliżu północnego wybrzeża Nowej Gwinei. Rytualne owijanie ciała jest traktowane jako założenie maski. Nie tylko malowane tkaniny, ale też kora morwy i figowca służą do wyrobu świętych sztandarów, w które owija się ciało kobiety. Jeden sztandar, będący własnością tylko jednej, służy jej za chustę przywdziewaną na religijne ceremonie. Jest również ślubnym rulonem (suknią), w którą potem zawija, jak w kokon, niemowlę. W ten sztandar zawijana jest zmarła i to nad jej grobem powiewa on jako chorągiew. Na tkaninie

---

<sup>64</sup> W tym momencie oddzielony zostaje element teatralny (widowiskowy) od religijnego. Nie można zgodzić się z tezą Victora Turnera, a także idących jego śladem Maxa Gluckmana i Thomasa O. Beidena, że rytuał i teatr połączyły się we wszystkich praktykach społecznych i że z tego związku zrodził się performance.

<sup>65</sup> „Numinozalne doznanie Absolutu, które często kończyło się śmiercią niezamaskowanego uczestnika obrzędu, musiało z pewnością zrodzić potrzebę maski osłaniającej i chroniącej cały byt ludzki. Dlatego, aby ująć pełnię jej społecznych funkcji i estetyczno-obrzędowego działania, konieczne jest pojęciowe rozszerzenie terminu „maska” na całe ciało człowieka, a nie odnoszenie jej zaledwie do ludzkiej twarzy. W. Mond-Kozłowska, *Wstęp*, [w:] *Maska*, s. 6. Podobnie wyrażona teza wynikająca z prac badawczych i interpretacji maski została zawarta w mojej książce, zob. W. Szturc, *Rytualne źródła...*

sztandaru malowane są portrety masek typowych dla tej części Nowej Gwinei, masek przypominających naczynia ceramiczne i zoomorficzne figury.

Rozprzestrzenienie wzorca z Sentani na oddalone wyspy Melanezji spowodowało przejście kultowej funkcji tak malowanej tkaniny: służy ona tam do zawijania figurek, rzeźb i rodzimych masek, do konstruowania parawanów (kulis) przedstawień teatralnych, do napinania na platformę (pokład) łodzi, będącą zarazem taneczną estradą.

Niektóre z tkanin znad Sentani służą do wykonania abażurów; inne stają się płótnem całunu pochówkowego – na nim rzeźbiarz wyciska rysy zastygłej twarzy zmarłego i pokrywa je brązową ochrą lub sadzą. Na całunie maluje pajaka, który osłania drogę duchowi zmierzającemu do krainy przodków. Czasem rzeźbiarz nie tylko wyciska rysy twarzy zmarłego, lecz także zawija jego zwłoki w tkaninę, krochmali ją i utwardza, sporządzając w ten sposób kokon dla duszy, która pod jego osłoną rozwinie się do lotu.

Mówiąc o tkaninie, przeważnie mamy na myśli materiał (z przędzy, nici, wełny) sporządzony przy pomocy narzędzia tkackiego (krosien, drutów, szydełka). Na obszarze Nowej Gwinei, a także w oddalonej od tej wyspy Melanezji, używa się również tkanek roślinnych, biologicznie już ukształtowanych, to jest kory i łyka (łac. *floem*) drzew, zwłaszcza fikusa i bananowca, morwy, lian oraz paproci. Można by nawet stosować nazwę „floem”, bardziej rzeczową niż tkanina<sup>66</sup>. Proces przygotowania floemu jest długotrwały: należy oddzielić warstwę zewnętrzną łyka od jego miękkiej warstwy, bliskiej

---

<sup>66</sup> W języku polskiej etnografii istnieje nazwa „rogożka”, nadawana materiałom wyrabianym z łyka, olchy oraz lipy.

rdzeniowi drzewa. Z twardej wyrabia się kosze, plecionki i maski, miękką zaś moczy się w słodkiej wodzie jeziora, na dnie blisko brzegu. Po dwóch tygodniach mokre łyko wyjmuje się z wody i rozklepuje w cieniu. Stosuje się naturalne garbniki i zasadowe wybielacze. Proces suszenia jest długi, gdyż materiał wymaga cienia. Po wyschnięciu maluje się pocięte kupony floemu roślinnymi pigmentami.

Wielki obszar południowo-wschodniej Indonezji i leżącej na Pacyfiku Oceanii jest przestrzenią wymiany (*kula*) opisaney i zanalizowanej w odniesieniu do archipelagu Trobrianda przez Bronisława Malinowskiego<sup>67</sup>. W wymianie tkanin i floemów można widzieć zasadę funkcjonowania społeczeństw i tworzenia ich więzi gospodarczych<sup>68</sup>, rodzinnych oraz moralności w takim sensie, że wymiany towarów są wyrazem refleksji nad upodobaniami i wierzeniami innych plemion. Wzory na tkaninach będących przedmiotem darowanym mogą być dwójakie: naśladują tradycyjne formy kulturowe danego plemienia lub odpowiadają na zapotrzebowanie tych, dla których wyroby są przeznaczone. Rzemieślnicy

---

<sup>67</sup> B. Malinowski, *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia*, Warszawa 1984, zwł. s. 31-34. Myśl Malinowskiego była szeroka i nie dotyczyła tylko wymiany dóbr towarowych. Malinowski stworzył dokumentację faktów z różnych form życia społecznego i kultury, która stała się empiryczną podstawą socjologii. Jedną z takich instytucji jest właśnie *kula* – system wymiany rozumianej jako instytucja społeczna, również instytucja małżeństwa, rodziny, braterstwa i przyjaźni; wymiana jest fundamentem instytucji gospodarczych.

<sup>68</sup> Więzy gospodarcze oparte na tkactwie rozumiem także jako układy związane z pomocą sąsiedzka przy budowie domu lub łodzi, do czego potrzebne są tkaniny i plecionki. O ich roli w architekturze zob. J. S z e w c z y k, *Nietypowe budulce w architekturze*, t. 3: *Plecionki*, Białystok 2015.

wykorzystują np. wzory aborygeńskie, jeśli zamawiający pochodzi z Australii, albo indyjskie, jeśli ojczyzną zainteresowanego tkaniną są Indie. Przyglądanie się zjawiskom eksportu i importu jest może najważniejszym sposobem poznania sztuki regionu, także masek.

Sposób wyrabiania floemów i tkanin oraz sposób myślenia o ich przygotowaniu jako daru może być przedmiotem etnoscenologii. Jeśli tkanina nie ma charakteru sakralnego, czyli nie jest przeznaczona na plemienne lub rodowe ceremonie, ale jest obiektem wymiany, to musi być tak wytwarzana, by przejąć część duchowego świata nabywcy. Jeśli więc rzemieślnik wykonuje tkaninę, na której zwizualizowany zostanie epizod z życia Kriszny, to uczyni to tak, jak przedstawia tego boga określony fragment *Ramajany*, którą wykonawca ceniący swój zawód powinien poznawać, by wyrazić prawdę i nie kopiować epizodu wedle rysunków lub dostępnych oleodruków. Jeśli – kolejny przykład – tkany sztandar albo pas został zamówiony przez Aborygena – wówczas rzemieślnik powinien korzystać tylko z takich pigmentów, jakie zostaną mu dostarczone przez zamawiającego; wiadomo, że pigmenty używane przez Aborygenów mają charakter sakralny i że zdobywa się je w podróżach inicjacyjnych, ponieważ wartość mają tylko te, które zostaną przyniesione ze świętych miejsc Australii. Można również odnaleźć przypadki asymilacji wzornictwa aborygeńskiego na maskach papuaskich w rejonie Sepiku. Tkaniny o kolorach i deseniach używanych przez rdzennych mieszkańców Australii są przyklejane na twarzową, płaską część maski i stanowią jej oblicze.

Wędrowanie po osadach balijskich podzielone jest na etapy znaczone zawsze w ten sam sposób: na wielkim pniu drzewa lub na ułożonych w stochę wiązkach gałęzi przytroczonych do zielonych krzaków mieszkańcy wy-

spy rozwieszają kraciaste płótna lub wełniane chusty. Otaczają one drzewo do wysokości około dwóch metrów i sprawiają wrażenie namiotu albo po prostu suszonego na powietrzu prania. Są to jednak małe przydomowe świątynie z umieszczonymi pod zasłonami drewnianymi lub kamiennymi ołtarzami. Ten sam kraciasty wzór – białe i czarne kwadraty ułożone na przemian – pojawia się również na przepaskach uczestników *kecaku*, którzy siedząc w przestrzeni tańca i spektaklu, jako pierwsi widzowie, rytmicznie dynamizują przedstawienie teatralne.

Uświęcona – ołtarzowa przecież – tkanina została przywieziona w dawnych stuleciach przez Holendrów, kolonizujących obszary Australii i południowo-wschodniej Indonezji. Należy więc do obcej kultury, do dawnych kolonizatorów. To oni oprócz białych więźniów (Australia była naturalnie strzeżonym holenderskim obozem penitencjarnym) przywieźli także religię białego boga, który przyszedł na ziemię, by wkrótce odejść i w niedalekiej przyszłości – wrócić. Przybysze porzucili swoje książki i tkaniny, paciorki i narzędzia. Zniknęli. Pozostawione po nich rzeczy i sprzęty miały dla wyspiarzy wartość magiczną jako ślad spotkania z istotami, które są ze świata ducha, bowiem wszystko, co mają, bierze się znikąd: mieszkańcy Bali, podobnie jak sąsiedniej Nowej Gwinei, nigdy nie widzieli pracy białych ludzi i nie widzieli, jak wyrabia się ozdoby lub jak wykonuje się wzorzyste ubrania. Podobnie jak duchowi przodkowie Balijszczyków i Papuasów – biali wszystko przywieźli ze sobą zza morza i pozostawili na wyspie jako znak szybkiego powrotu<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Zob. A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 584-586.

O rychłym powrocie do obdarowanych sobą ludzi mówił Chrystus – stąd jego obecność, białego boga, wpisuje się w model sytuacji wyjściowej mieszkańców: ich przodkowie przybyli na wyspę, zaprowadzili inny porządek, po czym odeszli, by znów powrócić<sup>70</sup>.

Istnienie ducha, ową „obecność Nieobecnego”, zapowiedź powrotu, metafizykę obecną w kultach oznacza kolor biały. To, co związane z ziemią, jest oznaczone kolorem czarnym. Taka dwudzielna symbolika koloru tkaniny ma również odpowiednik religijny i mitologiczny: biblijna historia Kaina i Abla zamienia się wśród ludu Bali w legendę o dwóch braciach, zapożyczającą liczne elementy z nowogwinejskiej paraboli o czarnym i białym bracie (odpowiednio: Manup i Kilibob)<sup>71</sup> jako założycielach dwóch wielkich szczepów: białych Europejczyków i czarnych mieszkańców Nowej Gwinei. Opozycja bieli i czerni, będąca podstawą wielu legend i ich wariantów na Bali i w Papui, stała się nie tylko zasadą rozdzielania mieszkańców na dwie grupy (biali i czarni), ale też legła u podstaw adaptowanej z nauk misjonarzy etyki<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Antropolodzy dla określenia tego rodzaju zastępowania lub nakładania się idei religijnych używają terminu „kargizm” lub częściej „kulty cargo”. Badania tego rodzaju podejmowane były nad rytuałami afrykańskimi obecnymi w nowych kultach na Jamajce (M. Schuler, „*Alas, alas, Kongo*.” *A Social History of Indentured African Immigration into Jamaica, 1840-1865*, Baltimore–London 1980 oraz L. Barrett, *The Rastafarians. The Dreadlocks of Jamaica*, London 1977). Polskie badania nad kultem cargo rozwinął W. Kowalak, *Kulty cargo na Nowej Gwinei*, Warszawa 1983, a w zakresie rytualistyki i teatrologii – L. Kolanekiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995.

<sup>71</sup> Mit ten opowiada, przystosowując go do potrzeb metodologii etnologii cargo, W. Kowalak, *op. cit.*, s. 147-148.

<sup>72</sup> Widać to w relacjach misjonarza działającego w plemieniu Sawi (uświęcającym oszustwo i kradzież) o zbawczej misji Chrystusa

Na wyspie Bali używanie czarno-białej kraciastej tkaniny jako zasłony ołtarzowej jest przeniesieniem obrazu tkaniny osłaniającej ciało Chrystusa ofiarowane na krzyżu. W tym sensie balijski ołtarz w drzewie ukryty jest zarazem zapowiedzią nadejścia przodków, wśród których widzą także Jezusa.

W dawnej Gwinei Francuskiej, a zatem w innej strefie kulturowej, wykonywane są nie tylko maski inicjacyjne *Kono*, ale także maski portretujące twarze przybywających na wyspę turystów i etnologów. Są to maski przeważnie komiczne. Czasem pokazuje się publiczności obrzędy weselne, wprowadza maskę o wyraźnych rysach i w kostiumie wysłanego tam księdza lub katechety. Każdy uczestnik pokazu ma w zasadzie równy udział w maskowym przedsięwzięciu: turysta wykonuje i kolekcjonuje fotografie, ludność zbiera pieniądze i jedzenie, badacz teatru opisuje zmiany zachodzące w laicyzującym się społeczeństwie wyspiarzy.

Ale gdy nadejdzie noc, z ukrycia wychodzą prawdziwe maski: chronione za dnia w domostwach *Kono* maski Duchów Przodków (*Kono*). Nie ma już urlopowej publiczności, przypadkowych widzów. Tylko dla mieszkańców regionu i wprowadzonych znajomych zostanie odsłonięta tajemnica chronionych masek. Każdy z noszących maskę przedstawi to, co jego maska chce właśnie teraz pokazać i powiedzieć o dniu, który minął, na co chce się poskarżyć przed innymi. Rytuał dzieje się w centrum miasteczka (lub na głównym placu wioski). Towarzyszą mu chóralne śpiewy dochodzące od strony wioski, a każda wchodząca maska wprowadza swój odrębny temat muzyczny. Skąd przychodzą maski?

---

i zapowiedzi odpuszczenia grzechu. Zob. D. Richardson, *Dziecko pokoju*, przeł. R. Zabrzecki, Warszawa 1988.

Niedaleko placu w środku osady stoi szopa, w której zakłada się maski i z której można obserwować to, co dzieje się na placu. Ognisko w centralnym miejscu daje ciepłe, lecz niepokojące światło. W szopie odbywa się właśnie istotny rytuał: tancerze-aktorzy, o znacząco wytatuowanych ciałach, mruczając, mówiąc do siebie, modląc się może, przeistaczają się w maski swoich przodków, duchów morza, zaś sposób opuszczenia szopy i droga do centrum wioski jest naśladowaniem żeglowania. Szopa jest więc początkowym miejscem wspólnoty, w szopie dokonuje się transfiguracja postaci w maskę, która wypływa na środek placu po to, by się pokazać i opowiedzieć innym, skąd pochodzi i jaka jest historia pierwszych mieszkańców wioski, przybyszów z dalekiego morza. Gesty żeglowania towarzyszące wiezionej wydrążonej kłodzie, która jest wyobrażeniem pierwszej łodzi przybyłej dawno temu na wyspę, sprawiają, że czas teraźniejszy rytuału jest jednocześnie czasem wiecznego mitu, mitu powrotu. Maski żeglarzy są zamknięte ze wszystkich stron, stanowią rodzaj szczelnego pudła, w którym została zawarta nigdy nieulatuująca w niepamięć historia pierwszych mieszkańców przybyłych na wyspę.

W innej krainie, Nowej Gwinei, nad brzegami rzeki Sepik maski są różnorodne, ale dają się opisać jako przedstawienia figuralne o dość podobnej formie: mają kształt stożka lub ostrosłupa, okrągłe, wielokrążkowe oczy ze źrenicami. Rzeźba twarzy jest symetryczna, natomiast kolorystyka – przeciwnie. Jedna część twarzy bywa malowana na inny kolor niż druga. Dodawane są różnorodne figury rysowane na policzkach maski, np. na lewym kwadrat, na prawym owale albo romby. Maski są niejako dynamiczne w stabilnych konstrukcjach. Podobnie jest w rzeźbie: stały układ ciała (na pierwszym planie



kolana, łokcie i broda) przypomina chitynowy pancerz owada lub skorupiaka i przedstawiony jest w ostrych kolorach, najczęściej odcieniach czerwieni i brązu. Charakterystyczne są sterczące włosy, wykorzystanie skór i wylinek węży. Kompozycja zyskuje ekspresję wynikającą z ruchu aplikacji i zdobień, a także ich symbolicznej funkcji. Maski te od wieków są oparte na tych samych wzorach, innych dla trzech różnych części geograficznych Sepiku (Górny, Środkowy, Dolny).

Niegdyś na północno-wschodnim wybrzeżu Nowej Gwinei i na przybrzeżnych wyspach, leżących w obrębie około 180 kilometrów od ujścia rzeki Sepik, istniała prężna jednolita kultura, w kręgu której powstały monochromatyczne czerwone maski wyróżniające się niezwykłym pięknem. Maski te, rzeźbione narzędziami z kamienia, zazwyczaj zespały cechy ludzkie ze zwierzęcymi, np. ptasimi. Wskutek nadmiernego wydłużenia kształtów i zagadkowych form animalistycznych maski znad Sepiku często sprawiały demoniczne wrażenie. Obfitość anatomicznych szczegółów wizerunku twarzy, np. przekłuta przegroda nosowa, ozdoby uszu wykonane z trawy, „mięsistość” nosa, wskazują jak dawniej, tak i dziś na dążenie artysty do odtworzenia współczesnego wizerunku ludzkiej twarzy. Biegająca przez środek czoła pionowa bruzda wiąże te maski także z tradycją indo-austronezyjską. Obecnie maski te, a także ich repliki, mniej lub bardziej wierne, można oglądać na placach publicznych podczas festynów z okazji zakończenia zbioru zbóż, ryżu albo owoców dzikich śliw. Są to jednak – pozbawione mocy przodków i wykonane przy użyciu dostępnych narzędzi stolarskich – kopie tych masek, pochowanych dziś w miejscach strzeżonych, będących odpowiednikami dawnych Domów Mężczyzn. Do tych domów, w których ukazywały się duchy przodków

i do których przychodzili bogowie, herosi i bohaterowie oraz założyciele znanych rodów, mogli wchodzić tylko dorośli mężczyźni. Nie mieli tam wstępu kobiety, przybysze z innych wsi (goście z innych rodów) ani dzieci. Informować o tym, co się działo w takim domu, mogły jedynie mit, pieśń, opowieść oraz bajka, która wyraża alegoryczny sens maski łączącej cechy człowieka i zwierzęcia (ptaka), a także przodka i jego potomka.

Z opowieści mitycznych, magicznych zaklęć i bajek Melanezyjczyków oraz Papuasów<sup>73</sup> wiemy, że dusza przodków jest uskrzydłona i przelatuje światy jako ptak-anioł, przynosząc dobre myśli i właściwe rozwiązania. Odgania to, co należy do złych duchów: strach, lęk i złe myśli, czyli przyczyny każdej choroby. Niepokój jest dla Papuasów źródłem wszystkich dolegliwości, bowiem to on przywołuje demony zła – złych doradców i fałszywych lekarzy. Zmarli przodkowie rodu są w stałym kontakcie z mężczyznami z plemienia: doradzają im, co trzeba zrobić, by uchronić się przed gorączką i osłabieniem, tymi pierwszymi sygnałami wejścia złego ducha w ludzką duszę.

Aby o tym wiedzieć, trzeba przeżyć wtajemniczenie. Właściwa inicjacja chłopców, zaczynająca się około 15. roku życia, polega na nauce słuchania przodków, którzy mówią głosem natury: świstem wiatru, żarem słońca, szumem oceanu i pomrukiem nocnej zatoki. Księga natury musi być odczytana w skupieniu; nauka tego sku-

---

<sup>73</sup> Do tej pory nic nie zastąpiło w bogactwie opisu rytuałów i przywołaniach opowieści mitycznych ludów Nowej Gwinei (Papuo-Melanezyjczyków) prac B. Malinowskiego, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, [w:] idem, *Dziela*, t. 3, oprac. i posł. A. Wali-górski, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, Warszawa 1981.

pienia polega na izolacji młodzieńca i narażeniu go na wiele ciężkich prób, z których musi wyjść obronną ręką dzięki posłuszeniu się radami zawartymi w głosie natury. Głos natury jest jednocześnie mową przodków. Jest on zapamiętany przez maskę, mieszka w niej i zostaje przez nią wyrażony.

Maski Sepiku są dwuczęściowe i przypominają tak zwane maski zwornikowe<sup>74</sup>. Tylna część czaszki jest gładko rzeźbiona i wypolerowana, odpowiada kształtowi potylicy od nasady na karku aż do wysklepienia na szczycie czaszki. Część twarzowa to rzeźbiony, wydłużony i drapieżny dziób ptaka albo zwierzęcia podobnego do psa lub lisa. Jeżeli rzeźbiarz przedstawił postać w masce ptasiej, to znaczy, że duch zmarłego został uniesiony do wiecznej krainy przez ptaka i że jako ptak zstępuje on do ludzi. Jeśli rzeźba przedstawia inne zwierzę, należy widzieć w nim inkarnację ducha przodka pozostającego w bezustannym związku z terytorium plemienia, którego totemem jest właśnie to zwierzę. Najczęściej jednak spotka się maski o ptasich twarzach.

Niezależnie od tego, czy ta idea jest u źródeł papuaska, trzeba widzieć w niej dziedzictwo starego hinduizmu; najlepszym przykładem jest maska indyjskiego Garudy, orła, który (w hinduizmie regionu Indonezji) uniósł Wisznu do nieba.

Związek człowieka i zwierzęcia wyraża również inny mit papuaski o hinduskim pochodzeniu. To opowieść o zwierzęciu, które nie śpi i ciągle snuje się za człowiekiem jako jego niewidzialny towarzysz. Jego obecność jest stale odczuwalna; człowiek boi się bliskości złowrogiego cienia zwierzęcego sobowtóra, który śledzi

---

<sup>74</sup> Maski zwornikowe: twarzowa część maski jest przytrzymywana przez tylną, zasłoniętą peruką półmaskę.

go, by strzec przed zagrożeniem. Cień jest więc opiekunem i towarzyszem sygnalizującym pułapki losu. Odpowiednikiem takiego opiekuna jest maska psa. Maski lisa oznaczają zaś umiejętność zdobywania pokarmu i wychodzenia z opresji w sytuacjach trudnych do rozwiązania. Ponadto z lisem łączy się wiedza o *mimikrze*: ponieważ potrafi on udawać martwy przedmiot, umie doradzić, jak oszukać wroga przez udanie kogoś innego lub wzbudzenie w drugiej osobie litości.

Maski zwierzęce uczą zamieszkałych nad rzeką Sepik zachowania wobec nieprzyjaciół. Lud ciągle napadany, niszczone, narażony na kanibalistyczne instynkty sąsiadów zwanych Łowcami Głównych, często atakowany przez choroby zakaźne i głód, zawsze dbał przede wszystkim o własną sztukę, strzegł masek i figur, chronił je, budował dla nich kryjówki. Lud Sepiku to lud artystów – nie ma w jego siedzibach nawet przedmiotu użytkowego, który nie byłby zdobiony. Sztuka jest dla tego plemienia magią. Nadać każdej rzeczy kształt artystyczny oznacza uczynić z niej pomieszczenie dla dobrego ducha obronnego lub – przeciwnie – ducha atakującego wroga. Sztuka jako budowla, jako wzniesiony i zamknięty dom – to także jest zamykanie, osłanianie świata duchowego, ambalaż, w którym spoczywa łączący mieszkańców plemienia duch.

Zamknięty duch jest obecny również w maskach użytkowych. Towarzyszą one każdej czynności: sadzeniu ryżu, jego zbieraniu, osuszaniu i paleniu ziaren; wrzucaniu sieci do rzeki, łowieniu i oprawianiu ryb, przyrządzaniu jedzenia; zbieraniu łożdgi roślin, tkaniu i zbieraniu owoców.

## 4.

Zastosujmy do czterech przywołanych kultur zasłaniania ciała (włączając użycie maski) koncepcję ciała widowiskowego Jeana-Marie Pradiera. Idea etnoscenologii, wynikająca z opisu i interpretacji maski używanej w przestrzeni publicznej, pozwala sformułować tezę, że maska jako składnik widowiska traci swój rytualny charakter i staje się przestrzenią przeistoczenia aktora lub tancerza w postać, którą przyjmuje. W tym sensie wnętrze maski czy ambalażu odpowiada greckiemu rozumieniu *skene* nie tyle jako drewnianej budowli, szopy, przebieralni, ile jako strefy metamorfozy aktora w postać teatralną. Maski, chronione tajemnicą w okresie powstawania i ukrywane w gospodarstwach i Domach Mężczyzn, poddawane zabiegom oczyszczania i strzeżone jako tabu identyfikacji religijnej i społecznej, poza czasem obrzędowym pojawiają się bardzo często w miejscach odwiedzanych przez turystów i mieszkańców wysp, na targach i w miejscach handlowych wielkich miast. Już nie wtajemniczony człowiek stający się duchem przodka lub zwierzęcia, ale aktor, i to aktor tańczący, będzie tym, którego status podniesiony zostanie w trakcie widowiska. Samoistność maski w rytuale zostaje zastąpiona przez jej teatralną użyteczność, a aby maska mogła pojawić się w przestrzeni widowiska, niezbędny jest tancerz, który przejął jej rolę kulturową.

Budzący respekt, grozę i lęk wśród widzów tancerz jest jednak nowym ciałem zamieszkałym przez starego ducha przodka lub boga, zwierzę lub dawno zmarłego człowieka. Jego krzyk i ruch to ekspresja istoty, do której maska należy: wycie, warkot, wrzask, świst, pohukiwania oraz obsesyjne powtarzanie tych samych układów ruchu to mowa i gest maski granej w widowisku. Właś-

ciwym wyrazem energii masek, będących wehikułem mocy ducha uwolnionych przez śmierć, której plemiona tego kręgu kulturowego lękają się najbardziej, jest nadekspresja: złe moce zostały jednak zamknięte w masce, oddziałują na nią odśrodkowo, są przejmowane przez tancerza lub aktora i – w sposób umiarkowany – wyrzucane w przestrzeń publiczną; nie mogą przenieść całej energii na widzów – inaczej niż w rytuale – ponieważ w widowisku obowiązuje umowa, konwencja nietykalności osobistej i zachowania odrębności przestrzeni gry i przestrzeni odbioru.

Widowisko z udziałem masek lub pełnych osłon (ambalaży), jeżeli bierze w nim udział tkanina uznana za sakralną, jest zawsze ceremonią święta zmarłych. Maski, których moce pochodzą z lasu zamieszkałego przez duchy zmarłych albo przywędrowały zza morza, z innych wysp i archipelagów, przenoszą na plac publiczny wiedzę o tajemnicy śmierci, a zarazem wyznaczają ostrą opozycję dwóch światów, strzegąc niewiadomych związanych z krainą zmarłych. Oglądanie widowiska masek jest jednocześnie nabywaniem wiedzy, nauką o śmierci i sposobach jej odgradzania od wioski, ale też narażeniem się na jej fizyczną bliskość; dlatego kobiety, dzieci i młodzież przed inicjacją nie mogą oglądać tańców masek. Świadomość sakralności maski jest pielęgnowana przez ludy Kono i dorzecza Sepiku jako niepodważalna wiedza nadająca sens istnieniu plemienia. Ludy te wyraźnie oddzielają strefę wyłączną dla świętej maski od strefy publicznej, w której maska jest przedstawiana jako rola tancerza należącego do trupy teatralnej. Maski i sztandary (zasłony) używane w widowisku świeckim (także na festiwalach folklorystycznych, tak licznych nad brzegami jeziora Sentani) są zaledwie bladym odbiciem sakralnych, chronionych i poddawanych oczyszczają-

cym zabiegom masek. Czy zatem maska rytualna, obdarzona mocami sakralnymi i inicjacyjną energią, może w ogóle zniknąć z przestrzeni publicznej Nowej Gwinei, ale także Bali i Melanezji?

Z punktu widzenia nauki o ciele widowiskowym przedstawienia z udziałem masek mogą być ujmowane jako drogi prowadzące do prawdziwego źródła pierwotnych energii, które odsyłają do „aktu całkowitego” (pojęcie to przywołuję wedle myśli Grotowskiego i Richardsa). Zastosowanie kategorii teatralizacji jako drogi do „akcji uzewnętrznionej” przez taniec masek w przestrzeni publicznej ujawnia konstytutywny dla widowiska „wymiar ostentacji, autoreferencyjnej prezentacji i materialności, zwrot ku sobie, który wyprzedza zwrot ku innemu, obecność, która wyprzedza przedstawianie, wytwarzanie (sensu, rzeczywistości) przed jego odtwarzaniem”<sup>75</sup>.

Maska i ambalaż jako ciała widowiskowe są maskami rytualnej i sakralnej zasłony. Są specjalnie sporządzonymi mapami właściwej twarzy maski i właściwego ciała maski, rodzajami ciała oglądanego z wykluczeniem jego osobniczej intymności. Maski (a także zasłony, ko-

---

<sup>75</sup> „Badania nad pieśniami afro-karaibskimi (oraz nad krokiem tańca zwanym *yanvalou*) prowadzone przez Grotowskiego w latach osiemdziesiątych razem ze śpiewaczką haitańską Maud Robart, a potem przez Thomasa Richardsa, mogą być analizowane pod kątem *restored behaviour*, jako droga-wehikuł do dotarcia do *once behaved behaviour*, do zachowania oryginalnego, niepowtarzalnego, do jakiegoś organicznego, spontanicznego wnętrza lub, według terminologii Grotowskiego i Richardsa, do «aktu całkowitego (totalnego)» lub «*inner action*». M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerki i z powrotem?*, przeł. E. Bał, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 31.

stiumy i ozdoby) sporządza się na potrzeby widowiska na wzór ukrytych i objętych tabu masek. Przedstawia się ich uogólnione i powtarzalne wizerunki; poszerzeniu ulega skład zespołu masek najbardziej widowiskowych – dodawane są maski, z którymi identyfikuje się turysta: figury katechety, podróżnika, przewodnika wycieczki, kucharza, nauczyciela. Rozwinięte zostają figury akrobatyczne i niebezpieczne popisy sprawności. Maskom towarzyszy muzyka wydobyta z instrumentów nielokalnych, niemających tradycji; wykonawcy posługują się nawet gotowymi nagraniami zapisanymi na CD. Można więc mówić o dwoistości ujmowania maski przez współczesnych mieszkańców Nowej Gwinei: jako ciała świętego, rytualnego i ukrywanego oraz jako ciała widowiskowego, pokazowego. Zależność między nimi jest taka jak między Richardowskim *behavior* i *behaved behavior*<sup>76</sup> czy – w innym planie – *mimesis* i symulakrum.

Zapewne rację ma Jean Duvignaud, kiedy pisze, że w przypadkach zaniku publicznej manifestacji *sacrum* chodzi już raczej o jego „dramatyzacje społeczne”<sup>77</sup>, w których sama autoreferencyjność staje się powodem transformacji ciała dla potrzeb widowiska, a nie ze względu na „energię” i „rozkazy” ducha przodka. Nie tyle duchowa więź z *sacrum*, ile ekonomiczna motywacja artystycznego występu modyfikuje zatem funkcje ciała widowiskowego. Dariusz Kosiński nazywa taki proces „ustanawianiem ciała”, odnosząc go do naśladowania, kopiowania, tworzenia iluzji estetyki stymulacji jako bezpośredniego oddziaływania widowiska na zgro-

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 31-32.

<sup>77</sup> J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris 1965.



madzonych widzów<sup>78</sup>. Jean-Marie Pradier ten proces nazywa „percepcją etnoscenologiczną”<sup>79</sup>.

## 5.

Maska, zazwyczaj traktowana jako znak teatru antycznego, jest w zasadzie najmniej znanym elementem przedstawienia; paradoks polega na tym, że maski antyczne nie zachowały się, a ich przedstawiany dziś prawdopodobny obraz jest często wynikiem spekulacji<sup>80</sup>. Lepiej znana jest maska z okresu rzymskiego, choć wiedza o niej opiera się na przedstawiających ją wizerunkach rzeźbiarskich i freskowych; to ona zaczęła być traktowana jako replika masek greckich. Nastąpiło więc „upodobnienie wsteczne” nadające maskom o wiele wcześniejszym kształt i funkcję późnych masek z okresu Terencjusza i Seneki. Czy można zatem wskazać grecki rodowód maski teatralnej? Czy można opisać grecką maskę teatralną? Źródłem mogą być tylko przedstawienia malarskie na wazach, nieliczne freski i rzymskie kopie figurek przedstawiających postaci teatralne. To, jak dotąd, wszystko.

Jednymi z najśłynniejszych malarskich obrazów masek teatralnych są przedstawienia chóru tańczących sa-

---

<sup>78</sup> D. Kosiński, *Ustanawianie ciała – etnoscenologiczna historia teatru Zachodu według Jeana-Marie Pradiera*, „Performer” 2012, nr 5. Por. też: G. Rouget, *Questions posées à l’ethnoscénologie*, [w:] *La scène et la terre. Questions d’ethnoscénologie*, Paris 1998, s. 44.

<sup>79</sup> J.-M. Pradier, *La perception ethnoscénologique*, wywiad dla „Les Périphériques vous parlent” 1999, nr 12, s. 26.

<sup>80</sup> Na tle właściwie wszystkich podręczników historii teatru, które powtarzają dość niejasne hipotezy o używaniu masek i ich znaczeniu w teatrze antycznym, jedynie praca C. Molinaria, *Theatre through the Ages*, transl. by C. Hamer, London 1975, ujawnia właśnie brak archeologicznej dokumentacji maski teatralnej (greckiej i rzymskiej).

tyrów (*kalpis*, między 500 a 480 p.n.e., Museum of Fine Arts, Boston). Chórzyści mają atrybuty koni (ogony i zaczesane na kark grzywy), ich ruch naśladuje skaczącego konia, ale postaci nie są już centaurami (półkońmi, półludźmi), tylko je naśladują. Jeszcze większą sublimację atrybutów znajdziemy na fryzie z *kalyksu* (ok. 470 p.n.e., British Museum, Londyn) przedstawiającym scenę napści satyrów na Herę i Iris, których bronią Hermes i Herakles.

To zetknięcie bogów olimpijskich z satyrami sprawia, że napastnicy zachowują atrybuty koni (ogony i grzywy), lecz ich gesty i ruch są związane z ludzkimi emocjami. Autor fryzu, zwany malarzem Byrgos, przedstawił na okręgu wazy akcję rozgrywającą się na orchestrze, a w centralnym miejscu namalował ołtarz (*thymele*) wzniesiony dla Dionizosa. Obrazy te powstały, kiedy wystawiano pierwsze sztuki Ajschylosa. Figuracja wyraźnie wskazuje na to, że doszło już do rozdzielenia dwóch światów; także na innym naczyniu (*kraterze*) z tego samego okresu, na jego fryzie górnym i dolnym (British Museum, Londyn) ujawniła się rozłączność poważnego świata bogów olimpijskich (górze) i chóru tańczących satyrów (dół). Na górze przedstawiona jest scena składania darów Pandorze przez bogów olimpijskich. Fryz dolny ukazuje taniec kozłów; atrybutami satyrów są rogi utkwione w masce pozbawionej twarzy oraz szpiczaste trzewiki przypominające racice.

Arcydziełem sztuki ceramicznej jest tzw. waza Promonosa (ok. 410 p.n.e., Museo Archeologico Nazionale, Neapol). Nazwana tak od imienia grającego w centralnej części fryzu muzyka (gra na aulosie), jest przedstawieniem reprezentantów różnych sztuk i związanych z nimi bogów, którzy są obecni na koncercie Promonosa. Głównymi postaciami malarskiego przedstawienia są Dionizos

zos i Ariadna, noszący długie chitony i tuniki zamalowane scenami polowania; o tunice przedstawiającej „dzieła myśliwych” mówił Orestes w *Ofiarnicach* (*Choephoroi*) Ajschylosa. Pośród postaci zgromadzonych na fryzie widzimy Heraklesa trzymającego w dłoni maskę; według mitu maska obciętej głowy jest prezentowana trojańskiemu królowi Laodemonowi, a stojąca nieśmiało między nimi postać z wieńcem na głowie to Hezjone, córka króla. Z głębi wychyla się postać sylena, a więc satyra należącego do grupy tancerzy. Na wazie tej widać proces włączania satyrycznego chóru do bohaterskiej fabuły tragedii; jest to zarazem możliwym dowodem zestawiania wysokich i niskich tonów akcji dramatycznej, która nie mogła być ujmowana tak rygorystycznie jak w klasycznej opozycji tego, co wysokie, i tego, co niskie, autorstwa tłumaczy *Poetyki* Arystotelesa na języki nowożytny. Ale Stagiryta w ogóle nie informuje o maskach<sup>81</sup>.

Przyglądając się dokładnie malarstwu wazowemu z V i IV w. p.n.e., możemy stwierdzić, że kostiumy teatralne były wielokolorowe, zdobione obrazkami – scenami rodzajowymi lub ornamentami, co nie było praktykowane w ubiorze codziennym ani paradnym. Zdobienia są powiększone w stosunku do kroju ubrania, sam kostium zaś jest poszerzony. Dodano do niego atrybuty bohatera (skórę lwa – Heraklesowi, laskę z kólkami – Hermesowi, satyrom – rogi, grzywy, ogony, kopytka). Nie ma koturnów. Maski mają charakter realistyczny, obrazują

---

<sup>81</sup> Jedynym tekstem źródłowym, do którego – poza pismami Arystotelesa – odnosi się współczesny badacz Mirosław Kocur (*Źródła teatru*, Wrocław 2013), jest dzieło Semosa z Delos, mówiące niewiele, jedynie o używaniu masek w kulcie fallusa podczas procesji fallicznej rozpoczynającej Dionizje (s. 406). Mirosław Kocur nie analizuje w ogóle maski teatralnej widowiska antycznego, ale też nie to jest tematem jego poszukiwań.

emocje i typ charakteru, jaskrawo przedstawiają napięcie w zmarszczkach czoła i sposobie otwarcia ust.

Nie zachowała się ani jedna maska z okresu greckiego teatru klasycznego. Miały one jednak cechy charakterystyczne dla granej postaci, a wynika to z przedstawień malarskich oraz opracowań pochodzących dopiero z II w. n.e., np. Polluks z Naukratis informuje o nich w dziele *Onomastika*. Tymczasem, oglądając wazy pochodzące z wieku Peryklesa, a więc z czasów teatru poświęconego Dionizosowi Eleuteryjskiemu, z trudem odnajdujemy jakiegokolwiek maski tragiczne; nie widzimy też koturnów. Dostrzegamy natomiast orientalny kostium (typu „wschodniego”), noszony przez postać posłańca – wchodzi bowiem z lewej strony *skene*. Utrwalona na wazie scena to epizod z *Ifigenii w Taurydzie* Sofoklesa (waza znajduje się w Museo Archeologico Nazionale, Neapol). Orestes i Pylades są nadzy, Ifigenia nosi prostą suknię. Ifigenia ma na sobie zgrzebną tunikę, a jej fryzura ukryta jest pod zasłaniającą głowę i ramiona chustą. Również na innych wazach widać pasy na piersiach, zasłony na twarzy i szerokie chusty zakrywające głowy (scena z *Eumenid* na *kraterze* z British Museum, Londyn). Co do obuwia – najczęściej widać wysoko sznurowane płaskie buty (nigdy koturny); bywa, że aktorzy chodzą boso lub mają na stopach sandały z delikatnym rzemieniem, jak na wazie z namalowaną sceną z *Medei*: Medea w rydwanie zaprzęgniętym w węże jedzie zabić synów (Staatliche Antikensammlungen, Monachium). Na uwagę zasługują peruki, męskie z brodami, żeńskie z pasmami poskręcanych warkoczy, metalowa maska hełmowa z pióropuszem w ręku Ateny i królewski czepiec na głowie zabitej Kreuzy, przy zwłokach której lamentuje ojciec, król Kreon (ukazany w części *paraskenion* z kolumnami na tle centralnych drzwi *skene*). Emocjonalne, patetyczne uję-

cie cierpienia i dążenie do jego zwielokrotnienia przez przywołanie innych tragicznych wydarzeń i okrutnych zbrodni z czasów Eurypidesa (jak w tej podwojonej scenie na wazie Medei) zwiastuje rychłe przejście w kierunku dynamicznie krojonego kostiumu, przerysowanego ruchu, ekspresyjnego grymasu, przesady i emfazy właściwych czasom rzymskim i aleksandryjskim.

Nieliczne obrazy masek używanych w tragedii i tańcach satyrów przedstawione na wazach greckich nie pozwalają na określenie ich rodzajów i sposobów konstruowania, nie umożliwiają określenia materiału, z którego były wykonane. Ponieważ nie dysponujemy dowodami archeologicznymi, możemy jedynie przypuszczać, że były sporządzone z łatwo rozkładającego się tworzywa: trocin, przetartej słomy, kory drzew, bawełny, może lnu. Maski były, jeśli zaufać późnym świadectwom Polluksa z Naukratis, dwuczęściowe: część twarzową i czaszkową spajała spina na szczycie głowy, na którą nakładano *onkos* z peruką. Poza przedstawieniem maski w dłoni Heraklesa (z wazy Promonosa) – istnieje jeszcze jedno dokładne jej zobrazowanie. Można je nazwać „Stary aktor i jego maska” – to malowidło na wazie zwanej wazą z Würzburga (Martin von Wagner Museum). Prawa ręka aktora trzyma maskę ujętą z profilu; widać, że jest ona odwzorowaniem twarzy aktora, choć kilka szczegółów sprawia, że ma ona inny wyraz i inny charakter niż jej właściciel: falista brew, jasne włosy i broda. Proporcje twarzy, kształty oczu i ust są zgodne z pierwowzorem. Maska ma pełne, namalowane oczy. Podważa to przekonanie o tym, że maski miały jedynie otwory służące aktorowi do patrzenia. Aktor w masce patrzy inaczej niż człowiek bez maski – jest więc oczywiste, że maska musiała mieć swoje oczy. Nie wiadomo też, czy maska była rodzajem pudła rezonansowego, które wzmacniało

głos aktora. Teatry greckie były tak zbudowane, że każdy szept i trzask pochodzące z orchestry były doskonale słyszane w ostatnich rzędach *theatron*; wynikało to z geometrii teatru jako wspólnego dzieła architektury i natury.

Więcej możemy powiedzieć o maskach w komedii. Z początku V w. p.n.e. pochodzi waza z prawdopodobnym przedstawieniem chóru z *Rycerzy* Arystofanesa. Maski na głowach jeźdźców przypominają metalowe (miedziane) hełmy wojowników, przywodzące na myśl, dzięki ich zwieńczeniom (łączniki dwóch części maski przez dodane elementy, takie jak uszy, półksiężyce, sierp), ozdoby mykeńskie. Ważne są też nakładki masek na głowy i szyje aktorów-koni, ponieważ uwidaczniają również wytwarzany typ geometrycznej maski otwartej, przywdziewanej na odpowiednią część ciała aktora. Inna maska z kolekcji British Museum, przedstawiająca *Chór ptaków* (może będąca ilustracją tańca chóru z *Ptaków* Arystofanesa), ujawnia ważną funkcję maski jako składnika całości kostiumu aktora. W tym przedstawieniu na czarnofigurowej wazie maskę ptaka dopełnia grzebień, spinający zapewne jej dwie części. W kostium aplikowane zostały fantastyczne pióra sprawiające wrażenie spiralnego i ostrego zarazem ruchu w tańcu. W obu figuracjach maski wyglądają jak zrobione z metalu. Z końca V w. p.n.e. pochodzi waza Chirona (British Museum). Chiron jest „wypychany” po drabinie ku gwiazdom; postaci mają pełne maski, wykonane zapewne z klejonego płótna i malowane, z doklejonymi wąsami, brodą i czupryną. Doklejone są także *fallusy*, co jest podstawą grubiańskiego humoru właściwego widowisku o nazwie *phlyax*. Aktorzy występują bez obuwia. Maski są nieproporcjonalne nawet w stosunku do pogrubiającego w biodrach i pośladkach kostiumu.

Można przypuszczać, że wzorcem masek teatralnych po okresie klasycznym były figurki terakotowe, statuetki noszące maski z okresu hellenistycznego, z czasu szczególnie rozkwitu bliższej codziennemu życiu „nowej komedii”. Uformowane z gliny i wypalone, figurki mogły stać się jedynymi reprezentantami starożytnych masek teatralnych. Ale przecież były to już swoiste karykatury masek lub interpretacje postaci w maskach. Stały się one, jak przypuszczam, źródłem tradycji przedstawiania masek o ustach wygiętych w podkowę.

Współczesne wyobrażenia masek tragicznych odnoszą się do zachowanych statuetek (z okresu sztuki późno-hellenistycznej), takiej jak ta, uznawana za wzorcową i przechowywana w Petit Palais w Paryżu. Wykonana z kości słoniowej, przedstawia aktora z tragedii noszącego podłużną, rowkowaną wzdłużnie pełną maskę o szeroko otwartych ustach i wysokim *onkosie* o cechach utrwalonej peruki. Dzięki statyczności i patetycznej formie obrazy takiego aktora tragicznego zostały przejęte przez rzemieślników wykonujących kostiumy, wysokie koturny i płaskie maski dla aktorów tragedii rzymskiej w okresie cesarstwa. Modele związane z komedią znajdują się na freskach pompejańskich (przeniesione z Domu Dioskurów do Narodowego Muzeum w Neapolu). Wysokość aktora noszącego maskę i kroczącego na solidnych koturnach harmonizowała z zabudową *proscenium* w teatrze rzymskim i współdziałała z architekturą oraz rzeźbiarską funkcją *scenae frontis*. Fasady z kolumnami, ryzality i filary odpowiadały wzniosłości aktora tragicznego. Podłużne żłobkowane *onkosy* i pionowo fałdowane szaty stwarzały określoną harmonię pionów na tle architektury scenicznej.

Wzniosłości aktora tragicznego, reprezentowanej często przez jego maskę, przeciwstawiona była okrąg-

łość, prostacka rubaszość maski komediowej, czego obrazem mogą być wizerunki masek w mozaikach – istniało wiele różnorodnych „portretów” masek układanych na posadzkach, eksponowanych dziś zwłaszcza przez Muzeum w Neapolu. Tam też napotkamy niezwykle bogate, choć poddane wielu pracom naprawczym, kolekcje fresków. Zachowane w Pompei liczne obrazy ścienne przedstawiają sceny komiczne, w których uczestniczą aktorzy noszący maski różnego rodzaju: okrągłe, rubaszne oraz – bliższe realizmowi codziennych grymasów – maski mieszkańców miasta. Znane są także malowane terakotowe reliefy z Rzymu będące zobrazowaniem kilku scen z ówczasie wystawianych tragedii. Repliki masek można ujrzeć także na żetonach służących za bilety wstępu do teatru – okrągłych lub kwadratowych płytkach o przekroju około 4 centymetrów wyobrażających maskę komiczną i tragiczną utrwaloną już w dwóch powszechnych wzorcach graficznych: ust ułożonych w podkowę lub odwróconą podkowę (ta druga – to właśnie owa graficzna sygnatura tragedii).

W teatrze rzymskim maski (a także skrzydła, kostiumy, koturny) określały daną postać dramatyczną, indywidualne cechy charakteru i rodzaj afektu; pokaźna ich część była konwencjonalnie przypisana typom sługi, donosiciela, mędrka, ojca niesfornej córki, lekarza). Opis i klasyfikację tych masek znajdziemy w przywołanym już traktacie Polluksa z Naukratis (*Onomastikon*). Podstawową tradycją dla dzisiejszej maski jest jednak półmaska z *commedia dell'arte*, której prawzorzec odnajdujemy z kolei w farsach sycylijskich i *fabulae atellanae*, a także pierwotnych formach masek służących do obrzędów orgiastycznych odprawianych na Półwyspie Apenińskim.

Za rejestr nowożytnych wyobrażeń dotyczących starożytnej maski teatralnej i za zamknięcie jej rozwoju



można uznać miniaturę z watykańskiego kodeksu z okresu karolińskiego (IX-X w.), przedstawiającą półkę z maskami teatralnymi. Można powiedzieć, że są one oparte na wyglądzie masek hellenistycznych terakotowych figurek. Zakładając maski, aktorzy – mówiąc obrazowo – pukali do drzwi piekła, bowiem ubliżali samemu Stwórcy, który twarzy człowieka dał swój obraz – „Na obraz swój i podobieństwo stworzył ich”. Aktorzy, założywszy szydercze, diabelskie larwy, urągali Jego majestatowi.

## 6.

Antropolodzy kulturowi, podążający śladem Mircei Eliadego, zwykli uznawać obrzędy ku czci Demeter za składniki mistyki agrarnej. „Sekret eleuzyjski” miał dodać wartości i majestatu temu, czego nie można było ujawnić, co musiało pozostać ukryte przed oczami niewtajemniczonych, a wtajemniczeni zobowiązani byli do milczenia o tym, co widzieli i co przeżyli. Do dziś Eleuzis jest jedną z największych zagadek cywilizacji. Jeśli przyjąć najbardziej skromną czasowo długość trwania kultu, to trzeba mówić o 1500 latach, gdyż badacze najczęściej ograniczają okres eleuzyjski do czasu między kolonizacją Eleuzis (1580-1500 p.n.e.) a spaleniem sanktuarium na rozkaz cesarza Teodozjusza w 392 r. n.e. Tak czy inaczej – ten długi okres prawie odpowiada rozpiętości czasowej chrześcijaństwa. I to właśnie jest niezwykle, że poza kilkoma – spornymi zresztą, gdy chodzi o archeologiczną prawdziwość – śladami architektonicznymi z Eleuzis nic nie pozostało. Ani ruiny ołtarza. Ani trójnogu. Jak więc sprostać Homerowej przepowiedni, że „ten, kto nie widział tych misteriów, nie będzie miał szczęścia po śmierci”, skoro odmówiono nam nawet rzeczowych dowodów (strzępów i ruin) ich odbywania się w sanktuarium Demeter?

Spalenie sanktuarium, zniesienie kultu, niepamięć o tajemnicach – to wyznaczony mocą dekretu asyryjskiego władcy kres długiej cywilizacji tak archaicznej, że niewchodzącej nawet w dialog z dość dobrze przecież poznanymi i opisanymi kierunkami kultury i religii greckiej. Ze względu na skrytość kultów eleuzyjskich zapewne nie domyślano się ich głębszej roli, gdyż zostały zlikwidowane wraz z innymi „pogańskimi” ośrodkami religijnymi „zbuntowanych mieszkańców” Salonik i nie-subordynowanych wyznawców religii barbarzyńskich z Turcji i Macedonii, których Teodozjusz pozabijał mieczami swych wojsk ku czci swojego Boga. Czynił to zresztą w zgodzie z edyktem potępiającym arian ogłoszonym po Soborze Konstantynopolitańskim I (381 r.).

Jak wyglądały misteria ku czci Demeter? Trudno je opisać, nie odwołując się do podstawowych dziś, choć mających już wiele lat ciągłej aktualności, prac Mylonasa<sup>82</sup>. Można oczywiście odnaleźć podstawowe ryty misteriów w fabularnych częściach mitu o Demeter, ale trzeba pamiętać, że żaden mit nie powstawał ani nie istnieje jako zamknięta całość, że jest wynikiem dopowiadania fabuły, przekształcenia wątków i ich przystosowania do zmieniających się warunków politycznych, rodzinnych, a nawet geograficznych.

To, co da się przedstawić jako całość opowieści, jest zarazem opowieścią konstruowaną z fragmentów i potwierdzaną w zapiskach historyków i geografów oraz w dziełach poetyckich i retorycznych; te ostatnie znamy właściwie dzięki przekładom i przywołaniom rzymskim.

---

<sup>82</sup> E.G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961 oraz i d e m, *The Hymn to Demeter and Her Sanctuary at Eleusis*, St. Louis 1942.

Podstawową prawdą mitu (i rytuałów) o Demeter jest to, że jest ona boginią chleba, jak Dionizos – bogiem wina. Ten prosty, a zarazem podstawowy aspekt był, jak sądzę, często pomijany, zaś Demeter z Eleuzis wiązano przede wszystkim z żalem po utracie córki i traktowano jako symbol tajemnie odrodzonej przyrody. A jednak właśnie sprawa pokarmu codziennego, sprawa chleba (i zboża) jest tu zasadnicza – po dramatycznym rozstaniu z córką Demeter stworzyła pszenicę. Jeśli Kora opuszcza co roku świat ludzki i odchodzi wraz z ziarnami do Hadesu, by wrócić wiosną i odrodzić naturę, to nie schodzi do piekieł z ziarnem pszenicy, nie obciąża więc samego chleba znakiem śmierci–dla–narodzin. Pszenica, posiana jesienią, wschodzi właśnie wtedy, gdy wszystkie inne jednoroczne rośliny zastygają w martwej zimie, gdy są niczym pożywienie zmarłych, którego – zgodnie z przypisywanym Homerowi *Hymnem do Demeter* – nie może spróbować nikt żywy. Co ważne, stworzona po zejściu Kory do podziemia pszenica jest zbożem nowego czasu, czczonym w snopach wystawianych na świętych polach Zeusa – *Agra*. W języku zostało to rozwinięte w układzie słów: *agra–agora–agrarny*. *Agra* Zeusa znajdowało się pod Atenami i było początkiem traktu prowadzącego do Eleuzis.

Demeter była córką Kronosa i Rei, siostrą i małżonką Zeusa. Już tego rodzaju małżeństwo świadczy o tym, że mamy do czynienia ze starym, przedhelleńskim mitem; prócz tego Kronos, wyobrażany pod postacią starca trzymającego w dłoni sierp żniwny, należał do rzędu tytanów; z namowy matki (ziemi – Gai) pozbawił on męskości własnego ojca. Kastracyjny sierp jako sierp żniwny jest narzędziem dominacji rodowej syna nad ojcem (pojawi się też w micie Prometeusza wykradającego ojcu swemu jego moc – ogień). Do okaleczenia ojca (Urano-

sa – nieba) namówiła tytana matka (Gaia – ziemia), tworząc sekretną więź – wielokrotnie przywoływaną w mitach i tragediach greckich – więź matki i syna, będącą symetrycznym odbiciem układu ojciec–córka. Mit ten zapowiada także niezwykle ważną inną symetrię wynikową: ponieważ syn zdetronizował ojca, również jego syn postąpił tak samo; Kronos połykał własne dzieci zaraz po ich urodzeniu, by nie powieliły prawideł powtarzalności losu, jaki sam swemu ojcu zgotował.

Spośród dzieci Kronosa ocalał tylko Zeus. Zmusił ojca do zwrócenia rodzeństwa, a jego zrzucił do Tartaru. Inna wersja, zapewne młodsza, przedstawia pogodzenie ojca i syna, objęcie przez Kronosa rządów na Wyspach Szczęśliwych, rozpoczęcie „złotego wieku ludzkości” dzięki jego władzy oraz zainicjowanie świąt zwanych *Kroniami*, podczas których wolni i niewolnicy stawali się równi i wszyscy uczestniczyli w zabawach o charakterze świąt agrarnych. Trzeba bowiem pamiętać, że Kronos był czczony jako bóstwo roślinne, co ma oczywiście związek z jego matką Geą oraz córką Demeter.

Demeter dała podstawę nowemu mitowi fundacyjnemu: wprowadzając nowy rodzaj uprawy zboża, przerwała powtarzalność wydarzeń dawnych mitów cyklicznych, wywiodła człowieka z ciemnego świata śmierci–dla–narodzin w świat wiecznego życia. To, moim zdaniem, utrwaliło nową religijność człowieka, helleńską właśnie, mającą swe wcześniejsze odpowiedniki w próbach reformy ozyriańskiej w Egipcie (w Sais), a później, gdy nastąpił zwrot w rozumieniu śmierci, w soteriologicznej myśli chrześcijaństwa. Jako bogini chleba Demeter stała się inicjatorką komunii, której powszechność obserwowaliśmy wcześniej w kalendarzowych rolniczych *Kroniach*, gdy wszyscy ludzie, niezależnie od stanu, bratali się ze sobą, i później, w misteriach eluzyjskich, kiedy – bez

względu na znaczenie, stan posiadania i rodzaj zależności – zmierzali do Eleuzis w jednej pielgrzymce.

Kora była córką Zeusa i Demeter. Hades był bratem Zeusa. Uzyskał pozwolenie na uprowadzenie Kory do podziemia, aby ją poślubić. Nastąpiło więc kolejne pogwałcenie dobrego obyczaju rodzinnego, któremu sprzeciwiła się Demeter, sama będąc owocem pogwałcenia praw. Oczyszczeniem dla rodu Demeter jest jej dziewięcioletnia samotność, samotność tułającej się bogini. Dziewięć lat nie jest bez znaczenia, bowiem odpowiada, co częste w mitach oraz ceremoniach i rytuałach grzebalnych, dziewięciu miesiącom ciąży. Nowym dzieckiem przyniesionym na świat jest ziarno pszenicy.

W zwabieniu Kory do świata Hadesa mają udział bogowie minionego czasu, zwłaszcza stara ziemia – Gea. To ona na prośbę syna Hadesa, boga podziemia, stworzyła narcyza. Zerwany przez Korę na łąkach Eleuzis narcyz (od greckiego słowa *narkisos* – odrętwiały) sprawi, że uśpiona czy zamroczona zostanie ona porwana przez Hadesa do jego podziemnego państwa. Narcyz „starożytny” był wielkim, mocno pachnącym kwiatem, którego białe płatki otaczała czerwona obwódka. Napęczniały wiosenną wodą, upojony krwią zmarłych (czerwień bordiury płatków), dotknięty – zarażał śmiercią. Tak więc narcyz to nie tylko odrętwiający sen, ale i dotknięcie umarłych.

Kora została porwana, a wraz z nią Hades uwięził jej towarzyszkę – nimfę Hekate (jest ona też znana jako starucha, matka ziemskiej Demeter, ale należy do innego mitu); Kora pozostawiła ją jednak w przedpokoju pałacu, by nikomu nie mogła zdradzić historii porwania ani oglądać tego, co będzie się dziać w jej i Hadesa komnacie. Postać Hekate wydaje się ważna dla misterii eleuzyjskich. Jest to bowiem niemy świadek wydarzeń, który

widzi tajemnicę, lecz nie potrafi jej wyjaśnić, na zawsze przypisany do przestrzeni przedsionka, jak uczestnik nie w pełni wtajemniczony w misteria eleuzyjskie.

Nawet jeśli pewne rudymenty (strzępy i fragmenty) mitu informują o tym, że Hekate jednak uciekła z podziemia, to czynią z niej istotę obłąkaną i niewiarygodną, szaloną lub niemą po prostu. Demeter miała wrócić do miejsca porwania Kory, odnaleźć zasłoną na twarz, którą tamta porzuciła, i spotkać wyzwoloną przez siebie samą z piekła Hekate. Nimfa próbowała opowiedzieć, co się zdarzyło, ale horror podziemia, okrucieństwa świata zmarłych spowodowały, że straciła zmysły i zaczęła tułać się po ziemi jako widmo, strach, lęk, nocna mara i opętane nocne przerażenie. To, co ze słów Hekate mogła zrozumieć Demeter, to była tylko wiedza o tajnym spi-sku Zeusa (męża) i Hadesa (brata) przeciw jej córce.

Znienawidziła Olimp. Zmieniła się w starą kobietę. Usiadła przy studni. Ta studnia jest jednym z nielicznych wykopalisk w Eleuzis; zwana jest królewską. Trzeba dodać, że studnie są drogą do podziemia, źródłem wody żywej, lecz separowanej od wód świata umarłych<sup>83</sup>.

Obraz starej kobiety przy studni, budzący uczucie melancholijnego współczucia, wpisuje się w strukturę wiecznego życia. Demeter objawia się jako strażniczka wody żywej, jako ta, która ochrania wodę dającą i ratującą życie. Czy jednak woda, nawet tak sakralizowana, umożliwia przekroczenie konieczności śmierci? W tej części mitu – na pewno nie. Dlatego pojawia się kolejna jego sekwencja, odpowiadająca na pytanie o podstawowy sens misteriów eleuzyjskich: jak zwyciężyć śmierć,

---

<sup>83</sup> Przejmujący opis porwania Kory i historię ustanowienia misterium w Eleuzis przedstawia T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, Katowice 1988, s. 56-65.

jak odrodzić niknące życie? Musi to być pytanie dojrzałego człowieka, bo to pytanie stawiane jest w sytuacjach świadomości koniecznego rozstania się z życiem.

Kolejna sekwencja mitu dotyczy Demeter w postaci Doso, staruszki o nowej, wymyślonej przez boginię biografii. Tych biografii jest kilka – na przykład taka, że porwali ją i wypuścili piraci albo że bezdomna od lat tułała się po świecie. Demeter tworzy nową wersję historii swego posłannictwa.

Ten etap opowieści mitycznej wiąże się ze spotkaniem u studni trzech dziewczyn, córek króla eleuzyjskiego Kelonosa i jego żony Metanejry. Dzięki rozmowie z nimi Doso (Demeter) stała się opiekunką królewskiego synka Tryptolemosa, którego miała wychowywać. Ale Demeter, odczuwając ciągle dramat rozstania z córką i nie chcąc znowu przeżywać straty bliskiej osoby, którą wychowała, postanowiła uczynić go odpornym na choroby i w dalszej kolejności sprawić, by stał się nieśmiertelny. Służyły temu nocne czynności magiczne: w tajemnicy przed wszystkimi w ciemności w odrębnej sali pałacowej rozpałała ogień, by trzymać dziecko w płomieniach. Był to akt hartowania ciała i duszy, ale też wytrawianie ciała w ogniu, by uczynić z niego substancję szlachetną, opierającą się siłom nieczystym. Ingerencja matki Tryptolemosa sprawiła, że czary zostały przerwane, a proces uszlachetniania dziecięcia i doprowadzenia procedury do stanu finalnego, czyli nadania nieśmiertelności, został przerwany.

Demeter odeszła, dokonując transsubstancjacji: objawiła się w postaci ognistego ciała, by wznieść się do królestwa bogów. Miejscem, w którym miało się to stać, była otoczona przez wieki boską czcią leżąca blisko świątyni Demeter Skala Nieśmieszka. Po przybyciu na Olimp (i po rozmowie z matką Reą, pradawną ziemią) Demeter

ustanowiła misteria w Eleuzis związane z tajemnicami życia po śmierci, poświęcone powrotowi wiosennej władzy Kory, która co roku po trzech miesiącach (na świecie panuje wówczas zima) wychodzi z Hadesu, by odrodzić życie.

Konieczne są więc dwa rytmy przejścia Kory: wyjście z podziemia (wiosenne) i zstąpienie do Hadesu (jesienne). Jest to układ rytów związany z cyklicznością śmierci i narodzenia, odsłaniający konieczność śmierci–dla–zmarłychwstania. Ale jest to przecież, jak na ofiarniczą misję Demeter, rytuał cząstkowy, ponieważ ma charakter cykliczny, to znaczy wiąże się z kalendarzowym następstwem pór roku i prawami wegetacji. Tym nowym rytuałem będą wtajemniczenia związane właśnie z misteriami poświęconymi Tryptolemosowi. I ta część misteriów była zapewne najgłębiej strzeżoną tajemnicą, ponieważ przekraczała przewidywalność losu związaną z poznaniem praw odradzania się martwej natury na wiosnę<sup>84</sup>.

Problemem nie jest już cykl odrodzenia przyrody, ale zmarłychwstanie. Z wiedzą na ten temat zstąpiła Demeter z nieba na ziemię, do Eleuzis właśnie, przyniosła z Olimpu kłosy nowego zboża splecione w wieniec oraz wtajemniczyła w istotę przemian ziarna w zboże i chleb najpierw najbliższych Tryptolemosowi – mieszkańców Eleuzis. Poza nauką siania, zbierania i przetwarzania zboża nauczyła hodowania dobrych ziaren i wyrabiania służących do uprawy roli narzędzi (pług, sierp żniwny, żarna). Nauczyła przyszłych siewców zasad przechowy-

---

<sup>84</sup> Dyskusja z poglądami Mircei Eliadego opiera się właśnie na tym punkcie: Chrystus wykracza poza prawa natury i jego zmarłychwstanie nie jest tożsame z powrotem Kory na ziemię. Ale w tym sensie zapowiedzią Chrystusa zmarłychwstałego może być Demeter, oczywiście poza planem soteriologii i śmierci na krzyżu jako ofiary za grzechy innych ludzi.



wania nasion. Poszczególne etapy produkcji ziarna, mąki i chleba są odpowiednikami kolejnych etapów rozwoju kultury w neolicie, który przecież pojawił się jako epoka rolnictwa, zastępując dawne zbieractwo i łowiectwo, ale mając coś, co łączy je z późniejszą o kilka wieków nauką Chrystusa: z ziarna powstaje chleb eucharystyczny, przemieniony chleb powszedni (*ton arton epiusion*), o którym dosłownie mówi *Modlitwa Pańska*.

Nauczenie mieszkańców Eleuzis wypiekania chleba (ziarno przechodzi próbę ogniową w piecu) stało się początkiem głębokiej wiedzy nie tylko o uprawie zboża, ale też o tym, jak zapewnia ono religijną więź między ludźmi, wyższą niż cykliczna agrocentryczna. Tu zapewne ma początek komunია chleba rozumianego jako ciało (lub tożsamego z ciałem dzięki transsubstancjacji) i zjednoczenie dzięki misteryjnej tajemnicy nieśmiertelności.

Tryptolemos został misjonarzem nauki Demeter. Nabytą w Eleuzis wiedzę rozprzestrzenił po całym świecie, ucząc obsiewania pól i zbierania ziarna, a także wypiekania chleba. Uczył wszystkich – nie tylko Helleńców, ale także tych, którzy mieli posiąść tajemnicę przemiany: biednych i bogatych, władców i niewolników, wolnych i uwięzionych; po prostu wszyscy ludzie mogli takiej wiedzy zakosztować. To także jest komunijnym elementem, który wносиły misteria eleuzyjskie w historię cywilizacji. Centrum nowego świata zostało ustanowione na Polu Aryjskim, w Eleuzis, w pobliżu studni królewskiej oznaczającej bramę do podziemnego świata, studni, z której czerpie się wodę rozumianą jako woda ożywiająca dobre moce. Eleuzyjska nauka to wiedza o zmartwychwstaniu.

Instytucja bezpośredniego świadka i uczestnika wydarzeń, Kory, mogła być centralnym punktem rytuału potwierdzania świadectwa przez wyznanie wiary, ale

też potwierdzania własnym życiem prawdy o wyjściu ze świata umarłych. Ponieważ mocą układu z bogami starego porządku Kora wróci na trzy miesiące do Hadesu, nie może głosić zmartwychwstania ciał po śmierci. Tę część trzeba zapewne łączyć z rytuałem Demeter i Tryptolemosa; jego świadectwa mogą być jedynie tajemnicą wypowiedaną, lecz nie mogą zostać przedstawione w postaci cielesnych, wychodzących z Hadesu, ożywionych zmarłych. Nowy kult przejawia się ponad porządkiem ciała, wynika bowiem z misteryjnej nauki o dopełniającej się transformacji Tryptolemosa, wykraczającej poza kalendarzowy porządek jesiennej śmierci i wiosennych narodzin. Miejscem tego kultu nie była też studnia prowadząca do podziemia (mimo że była tam cudowna woda życia), ale Biała Skała w Eleuzis, miejsce spotkania ziemi i nieba, ze szczytu której Hermes zabierał dusze zmarłych i unosił je do kraju wiecznej szczęśliwości – nieba.

Wprowadzenie tajemnic z Eleuzis zmieniło topografię greckich zaświatów. Dusza nie błąkała się już po Polach Elizejskich, lecz wędrowała ku górze, ku niebu, skąd wróciła Demeter. Nie przemierzała już piekła, lecz uzyskiwała nowego rodzaju wybawienie dzięki przejściu przez biel szczytu skały do nieba. Tuż po śmierci dusza czuwała jeszcze przy ciele swego pana, a w momencie pochowania ciała ulatywała jako obłok w stronę Białej Skały, gdzie spotykała inne dusze również oczekujące na nadejście Hermesa (*Psychopompos*), który wiódł je do kraju szczęścia.

Jest tu uruchomiony zestaw innych rytów, będący układem o charakterze metafizycznym, zatem niemożliwym do symbolizowania, bowiem nie może być już zapośredniczony przez materialną sferę istnienia. Doznanie metafizyczne jest podmiotowe, to znaczy nie ma

w nim miejsca na pośrednictwo czy substancję; można przypuszczać, że właśnie ta bezpośredniość duchowego doświadczenia nieśmiertelności była i jest strzeżoną tajemnicą Eleuzis. Nie wiemy, czego dusza doświadcza po śmierci, bo zniknął obraz starego Tartaru i Pól Elizejskich. Dusza nie pamięta rytu przejścia. Właśnie na szczycie Białej Skały, podobnie jak w mitach przejścia do raju w momencie przepawy przez rzekę Lete (Enoe) przychodzi amnezja – nie pamięta się już świata opuszczonego, bowiem wchodzi się do państwa innego prawa, gdzie poznaje się nieznaną tutaj szczęście, którego zapowiedź przynosiły misteria Demeter. Były to, jak przypuszczam, misteria dwuczęściowe: Kory (odrodzenie natury) i Demeter (nauka o wieczności).

Myślę też, że misteria eleuzyjskie były ustanowieniem mistyki słowa (rozumianego jako tajemnica wiary), tożsamym z mistyką chleba powszedniego. Nie ma trwałych materialnych „świadków Eleuzis” (kilka kolumn, posadzka, studnia, skała, zrąb fundamentu). Świadkiem jest poświęcony chleb. Były to zapewne misteria słowa wyznaczające odnowienie *kosmosu* (porządku) i polegały na utożsamieniu go ze słowem (*logos*). Tematem misteryjnym było więc przeniknięcie więzi *kosmos–logos*.

Misteria eleuzyjskie w sensie kalendarzowym były dwuetapowe. Pierwsze odbywały się na wiosnę, zwano je Małymi Eleuzyniami. Polegały one na zebraniu nowych uczestników kultu i wtajemniczeniu ich w sens nowej wizji świata oraz, co ważne dla Greków, w etykę cnotliwego życia (*areté*). Uczestnicy otrzymywali białe szaty z materiałów roślinnych: lnu lub bawełny, bo szata z innego tworzywa mogła mieć związek z ofiarą zwierzęcą (krew, skóra) lub w ogóle z przedmiotem osłoniętym tabu (włosy, sierść, wełna). Wtajemniczenia musiała poprzedzać spowiedź, bowiem ten, kto miał obciążone su-

mienie, nie mógł uczestniczyć w misteriach, a jeśli mimo świadomości win w misteriach uczestniczył, ściągął na siebie o wiele większą karę: wiekuiłą śmierć.

Biała szata otrzymana podczas Małych Eleuzyniów stawała się własnością uczestnika misteriów. To z niej szyto ubrania ślubne, a potem pieluszki dla niemowląt.

Drugie święto eleuzyjskie to święto jesienne, Wielkie Eleuzynie. Jego początek wyznaczano na polu Zeusa pod Atenami (Agro), gdzie w dniu poprzedzającym wymarsz formował się pochód uczestników wyprawy do Eleuzis. Spotykali się tam ci, którzy zostali wtajemniczeni podczas świąt wiosennych, ubrani w białe szaty. Pochód zmierzał do Eleuzis przez całą noc i zatrzymywał się przy studni królewskiej. Noc pielgrzymki była nocą śpiewów, modlitw, a także tańca, bowiem taniec był elementem *sacrum* jako podstawowy łącznik greckiej *chorea* – jedności sztuk ocalającej wszechświat poprzez ciągły ruch twórczy.

Po wyczerpującej nocy uczestnicy musieli odpocząć. Nazajutrz, w dzień ablucji, porządków, oczyszczenia i przygotowania ciała na dalsze dni kontemplowali sens objawień eleuzyjskich. Trzeciego dnia rozpoczynały się misteria. Obowiązki celebransa pełnił *hierofant* (kapłan powołany do pełnienia tej funkcji, objawiający świętość misteriów). Przypominał on o konieczności opuszczenia miejsca misteriów przez tych, którzy nie są do nich przygotowani, to znaczy oszukują pozostałych uczestników, jedynie słowami zapewniając ich o swej wierze. Ci, którzy byli przygotowani i oczyszczeni oraz wewnętrznie zgodni z sobą, a więc cnotliwi, mogli wejść za ogrodzenie, za mury świątyni Demeter. Dalsze dzieje wtajemniczenia spowija mrok.

Pewien papirus z czasów cesarza Hadriana opisujący doświadczenie misteriów miał zawierać zdanie: „Widzia-

łem Korę, widziałem ogień”. Kilka innych relacji pochodzi z epoki nowożytnej, a więc z „okresu likwidacyjnego” misteriów. Znamy z odległych czasów szyby eleuzyjskie, o których mowa w komediach Arystofanesa. Poznajemy wtajemniczenia przekazane przez Apulejusza. A przecież są to wątpliwe świadectwa i przekazy.

W stosunku do poprzednich misteriów wtajemniczenia w zmartwychwstanie po przejściu podziemia misteria eleuzyjskie przedstawiały sens *katabazy* (zejścia do piekieł) jako inicjacji spełnionej. Nie dziwi więc włączenie do nich misteriów orfickich, które same w sobie nie dawały możliwości pozytywnego rozwiązania przejścia przez krainę cieni. Porwana przez Hadesa Eurydyka pozostała w piekle, ponieważ Orfeusz złamał zakaz i odwrócił głowę w jej stronę. Eurydyka, wychodząc z podziemia, cząstkę ciemności uniosła na sobie.

Tak jak Demeter ustanowiła misterium chleba, tak Dionizos ustanowił misterium wina. Wedle jednego z wariantów mitów Dionizosa był bogiem podobnym do Tryptolemosa. Narodził się w ogniu palącej się komnaty. Zeus, na usilne prośby późniejszej matki Dionizosa, Semele, posłusznej fałszywej radzie opiekunki domowej (przebrana za służącą żona Zeusa, Hera), porzucił swą postać ziemskiego kochanka i objawił się przed Semele w postaci pioruna, niszcząc pałac Kadmosa, zamieniając w straszliwy ogień pokoje ukochanej bogini (której ciała zresztą nie odnaleziono). Po odnowionym związku miłosnym boginki i boga na posadzce komnaty pozostało nowo narodzone dziecko, które siostry jego matki Semele oddały komuś gdzieś w górach, aby ukryć jej tajemnice.

Było to rozwiązanie brzemiennie w skutkach, ponieważ jedna z siostr Semele, Aguae, miała już syna Pentusa, który odegrał ważną historię w dziejach miste-

riów greckich i powstaniu teatru. W micie ogniowego aktu miłosnego i narodzin Dionizosa pojawia się jeszcze trzeci jego filar: Tyrezjasz, który był synem ukochanej nimfy Kadmosa, Chariklo, i jego syna Udajosa. Jeszcze jako młody chłopiec Tyrezjasz, goniąc dzikie zwierzęta w lesie, napotkał na swej drodze staw, w którym właśnie kąpała się wraz z przyjaciółką Ateną matka Tyrezjasza. Blask nagiego ciała bogini oślepił chłopca. By wynagrodzić utratę wzroku, Atena obdarowała go wzrokiem wewnętrznym, intuicyjnym wglądem w prawdy minionych wydarzeń i dała mu zdolność przewidywania przyszłości oraz długie życie. Miał otrzymać także głęboką wiedzę o naturze człowieka dzięki wyposażeniu w cechy androgyniczne – był mężczyzną, lecz posiadał kobiece piersi. Tyrezjasz miał widzenia, które głośno objawiał. Czynił to jako uznany prorok, gdyż Atena obdarowała go także mocą profetyzmu.

Na temat Dionizosa, prawdziwego syna boga Zeusa i bogini Semele, który głosił prorocтва o odnowie świata przez misteria eleuzyjskie, odradzające cały świat dzięki boskiej duchowej mocy ekstazy, Tadeusz Zieliński pisze:

[Tyrezjasz] odłonił ludziom znaczenie tajemnego związku rodziców boga: Zeus żył w niezgodzie z Matką – Ziemią, wyrwawszy ludzkość spod władzy jej praw, pod którymi żyła przedtem na równi z innymi stworzeniami i wprowadziwszy ją na drogę rozwoju umysłowego. Lecz na tej drodze nie ma spokoju duchowego i dlatego Zeus zrodził rozjemcę – Dionizosa. Został on wychowany daleko, wśród nimf góry Zeusowej: teraz wraca do rodzinnego miasta swej matki i niesie mu cenny dar, swe misteria, z nimi zaś pojednanie z Matką – Ziemią. On rzuci hasło – zbiegną się jego czciciele, bachanci i bachantki, na święte polanki ojczystych gór, aby choć w ciągu kilku dni być tam wedle praw Matki – Ziemi; będą spędzali

dni na wesołych korowodach, przy dźwiękach szalonej muzyki – tympanów, cymbałów i fletów. Ogarnie ich nieokiełzany zachwyty, wyda się im, że nie zginie, gdy ciało w proch się rozsypie. Bóg ześle na swych bachantów i bachantki cudowne błogosławieństwo: odziani w skóry jelenie, z torsem zamiast broni, staną się nietykalni dla przyrody i dla ludzi. Sama Matka – Ziemia będzie ich karmiła i poila, dając im mleko, miód, wino, gdzie i ile tylko zapragną<sup>85</sup>.

Rola Tyrezjasza została więc określona jako kluczowa w kapłaństwie dionizyjskim. Trzeba od razu dodać, że było ono przyjmowane z przerażeniem: po pierwsze dlatego, że dyskredytowało kłamstwo sióstr Semele o rzekomo zmyślonym przez nią związku z Zeusem; po drugie – że zmieniało ustalone dziedziczenie tronu boga Kadmosa przeznaczonego dla starszego Penteusa; po trzecie – wprowadziło Dionizosa w świat bogów, którym nie podobało się jego pochodzenie.

Dionizos, biorąc w obronę dobre imię matki i potwierdzając boskość swego pochodzenia, zmienił się w pięknego młodzieńca, wstąpił do pałacu Kadmosa i zacczarował wszystkich w domostwie. Siostry Semele oszalały na jego widok. W opętaniu i pomieszanych zmysłach popędziły nad rzekę Kitajron, by stworzyć orszak dla nowego boga. W ten sposób powstały bachantki – służebnice Dionizosa. Penteus, nie wierząc w Dionizosa i chcąc pomóc odzyskać utraconą cześć Aguae, jego matki, postanowił schwycić Dionizosa. W tym celu zamierzał sprowadzić do pałacu Kadmosa opętane kobiety. Przebrał się więc za dziewczynę i poszedł po nie do lasu; pomysł był ryzykowny i sprowadzał nieszczęście, gdyż wiadome było, że żaden mężczyzna nie mógł

---

<sup>85</sup> T. Zieliński, *op. cit.*, s. 34.

ogłądać bakchicznego rozpasania kobiet. W szale ekstazy, pobudzonej wyobraźni przewodniczka bachantek, Aguae, matka Penteusa właśnie, wzięła syna (oczywiście przebranego) za dzikie zwierzę. Była jedną z tych kobiet, które rozerwały Penteusa na strzępy. Głowę Penteusa Aguae nadziała na szczyt włóczni (włócznia ta to odwrotność tyrsu Dionizosa) i wkroczyła do miasta na czele dumnych kobiet. Tyrs był rodzajem włóczni pokoju, kijem owiniętym bluszczem, winoroślą z zawiniętą na szczycie szyszką pinii, od której opadały ku ziemi różnokolorowe wstążki. Włócznia Aguae demonstrowała zaś okrutny, znany z wojen perskich zwyczaj niesienia na włóczniach odciętych głów pobitego przeciwnika. Kiedy bachantki oprzytomniały, opuściły miasto, lecz co roku odprawiają w jego okolicy rytuał rozpętanej i rozpustnej nocy w orszaku Dionizosa, powtarzając ceremonię śmierci syna jednej z nich – Penteusa.

Dionizos, także z powodu rozpętania bakchicznego szału, otwarcia drogi do przestrzeni upojenia i ekstazy, został bogiem winnej latorośli i opiekunem produkcji wina. Jeden z atrybutów bóstwa stał się elementem tworzącym mit postaci tak ważnej w kulturowej całości świata. Całość ta rządzi się określonym kalendarzem świąt dionizyjskich, zaczynających się od wiejskich świąt płodności. Ich częścią były procesje organizowane w miesiącu *posejdon* (w grudniu), o nazwie *Fallophoria*; związane były z kultem płodności. Polami i ulicami wiosek wieziono totem falliczny, tańczono dokoła niego, wznosząc okrzyki i śpiewając piosenki erotyczne. Próbowano w ten sposób zaczarować świat i spowodować płodność ziemi i człowieka. Służyły temu pieśni chóralne ku czci Dionizosa.

Po tych procesjach społeczność wiejska z okolic Aten w miesiącu *gamelion* (w styczniu) urządzała Lenaje. Na-



zwa wzięta się od miejsca zwanego *lenaion*, czyli okręgu Dionizosa, a ta pochodziła z kolei od słowa *lenos*, które oznaczało „tłocznię wina”. Były to święta związane jeszcze ze starym kultem ateńskim, z obchodami uroczystości *Dionizosa Lenajskiego*, opiekuna wczesnej fazy pracy przy produkcji wina (zanim zostanie zamknięte w kadziach i poddane fermentacji). Kult ten został zastąpiony przez kult *Dionizosa Eleuteryjskiego*, który w VI w. p.n.e. przybył wraz z osadnikami z północnej Beocji na tereny upraw winnej latorośli w okolice Aten. To właśnie tam w połowie VI w. p.n.e. w miesiącu *elaphebolion* (w marcu) urządzano Wielkie Dionizje, w ramach których od 535 r. zaczęto urządzać konkursy tragiczków. Obyczaj wystawiania tylko tragedii trwał do połowy V w. p.n.e., kiedy to dodano do nich jedną komedię. Podobnie do Lenai, na których wystawiono komedie, dodano wówczas jedną tragedię.

Z obrzędami ku czci Dionizosa wiąże się też obchodzone w miesiącu *anthesterion* (w lutym) święto kwiatów. To święta młodego wina połączone z upamiętnieniem dusz umarłych, a więc mające charakter rezyrekcyjny. Modlitwy za zmarłych stanowiły bowiem, jak w wielu kulturach, część kultów wiosennych, odślaniały właściwą naturze moc odrodzenia się po zimowym spoczynku, czyli po śmierci. Stąd święto kwiatów, które właśnie wówczas pokrywały ziemię budzącą się z zimowego snu.

*Anthesteria* były świętem trzydniowym. Pierwszy dzień, *Pitoigia*, był dniem otwarcia kadzi z młodym winem. Wydobyte beczki (traktowane jako wyrosłe w ziemi dusze zmarłych) stanowiły relikwiarz dawnego *Dnia Zmazy*, święta ofiar składanych za grzechy przodków i rytuału wyganiania dusz pokutnych snujących się między ludźmi. Dzień drugi to święto *Choes*, dzień przele-

wania wina z wydobytych już z ziemi beczek do wielkich konwi, ładowania ich na wozy i przewożenia do Aten. Tej drodze wina towarzyszyły pochody, procesje, tańce i śpiewy. Po przewiezieniu konwi do Aten trzeciego dnia organizowano święto *Chytroi*, święto garnków. W garnkach znajdowały się ofiary dla zmarłych i wino, ale służyło ono nie tylko do upijania się. Uroczystości zaczynały się od *libacji*, to jest wylania wina z garnków na ziemię w czasie pochodów do ateńskiej dzielnicy Limna (błota), gdzie właśnie winem pojono spragnione dusze zmarłych. Wino zastąpiło krew, którą uczestnik święta zmarłych lub wędrowiec zmierzający do miasta umarłych winien był ofiarować duszom wychylającym się z podziemia. Krew stała się winem, a ciało ofiarowane na śmierć – chlebem.

# Rytuwały i widowiska

## 1.

Podsumowując swoje rozważania o początkach świata, o miejscu i czasie, w którym wszystko się zaczęło, Michel Foucault pisze, że poszukiwania źródeł były na długi czas zdominowane przez właściwe kulturze europejskiej poddanie się mocy Logosu, ujmowanego nie tylko jako słowo, wiedza i nauka, ale także jako władza i *ratio*. Niejako na poboczu głównej drogi europejskiej myśli znajdowały się te zjawiska, które można uznawać za fenomeny pradawnego świata, w którym Logos i wiedza, jako dyscypliny logiki, jeszcze nie były obecne, w każdym razie nie były reprezentowane przez utrwalające je pismo i teksty kultury. Władza i wiedza tożsame były z pismem<sup>1</sup>, ale przecież większość zjawisk należących do świata kultury jest związana z przestrzenią istniejącą poza słowem. Mam tu na myśli takie zjawiska jak komunikaty pozawerbalne, intonacja, onomatopeja, rytm i jego tempa, ale też gesty, figury tańca i układy ruchu. Oczywiście – wtórnie możemy je wszystkie opisać lub wyrazić słowem, możemy nadać znaczenia znakom, śla-

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *Scribble*, [w:] *The Derrida Reader*, za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 169. Zdaniem Derridy pismo nie dochodzi do władzy, ale jest w niej, składa się na nią; porządek Logosu zawarty jest zatem w porządku władzy, choć nie uruchamia w niej wielu niewyraźnych znaków płynących z nieokreśloności.

dom, symptomom i dźwiękom, ale pierwotnie układają one wszystkie inną orkiestrację, do której mają dostęp najdawniejsze rodzaje kulturowej działalności człowieka: teatr, śpiew i mimetyczny taniec oraz muzyka.

Nie jesteśmy w stanie określić ani czasu, ani miejsca przejścia rytuału w teatr, czyli widowisko. Nie wiemy nawet, czy pewność posiadania wiedzy na ten temat jest potrzebna; wątpię też, że rzeczywiście można uznać za prawdziwe zdanie, że teatr wywodzi się z rytuału. Próby sformułowania takiego stanowiska oczywiście pojawiały się w historii wiedzy o teatrze, ale były zawsze zbiorem hipotez i niedowiedzionych twierdzeń. Trzeba też wziąć pod uwagę to, że teatrologia i nauka o rytuałach były związane z europocentryzmem badaczy teatru i kultów. Wystarczy przypomnieć o tym, że próba „zdrowego rozumu” nie jest w stanie objaśnić podstawowych szyfrów widowisk z różnych stanów Indii, rozmaitych siedzib nawet jednego plemienia (np. Dogonów z Mali) ani jednoznacznie rozszyfrować znaczeń tysięcy pozostawionych na skałach Drakensberg rysunków przedstawiających tańce z okresu późnego paleolitu<sup>2</sup>.

Nie wążąc się na przedstawienie ogólnej teorii przejścia od rytuału do teatru (a przypuszczam, że w niektórych obszarach cywilizacji jednak takie przejście nastąpiło), przedstawię pewien opisowy zarys schematu tego rytu, którego elementy zostaną przywołane głównie z prac badawczych antropologów kultury i antropolo-

---

<sup>2</sup> Najbardziej znaczące i bliskie istocie opracowywanych zagadnień z grupy kultur pozaeuropejskich przywołanych przeze mnie są – w kolejności odniesienia do tekstu – prace: M.K. Byrski, *Teatr najantycznyjszy*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1-2; L. Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, Żory 2011; D. Lewis-Williams, *L'art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*, traduit de l'anglais par J. Clottes, Paris 2003.

gów teatru. Zacznę od konstatacji, która określa zasadniczą różnicę między rytuałem a teatrem, różnicę, jak się okaże, na planie podstawy tych działań nie do usunięcia. O ile bowiem przedstawienie teatralne pokazuje (w sensie ogólnym: opowiada) wydarzenia, podporządkowując je określonej kompozycji (poetyce), o tyle rytuał wyprzedza wydarzenia i w tym celu posługuje się własnym, sobie tylko właściwym porządkiem. Rytuał poprzedza więc rzeczywistość, teatr przywołuje zaistniałą, odnawia jej przebieg lub komplikuje ją na tej zasadzie, że w różny sposób ustala powody i skutki przebiegu zdarzeń. Panuje tu taka sama zasada jak w różności zaklęcia (inkantacji)<sup>3</sup> i słowa (pieśni) oraz gestu założycielskiego (fundacyjnego, odnawiającego, błogosławiącego lub wyklinającego) i odtwarzanego obrazu (figuracji) tego gestu. Współczesne teorie performansu zdają się tego nie dostrzegać, traktując jako możliwe traktowanie przedstawienia (działania) jako rytuału, trwając w przekonaniu, że illokucja jest tożsama z perlokucją<sup>4</sup>. Tymczasem

---

<sup>3</sup> Odwołuję się tu do badań i teorii Bronisława Malinowskiego, uznającego zaklęcie za element ceremonii wyprzedzającej rzeczywistość. Pisząc o magii wzrostu i dojrzewania *yamu*, antropolog wielokrotnie powraca do podstawy swego myślenia o ceremoniach magicznych, które polega na rozumieniu zaklęć i rytuałów jako uprzedzania kiełkowania, dojrzewania i zbiorów. Zob. B. Malinowski, *Ogrody koralowe i ich magia. Studium metod uprawy ziemi towarzyszących rolnictwu na Wyspach Trobrianda. Opis ogrodnictwa*, przeł. A. Bydłoń, red. nauk. A.K. Paluch, Warszawa 1986, s. 203-229. Takie samo twierdzenie dotyczące większych rytuałów religijnych i społecznych jest obecne wielokrotnie w: i d e m, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, przekład oprac. A. Waligórski, Warszawa 1987.

<sup>4</sup> Myślę tu przede wszystkim o podstawowej dla performatyki tzw. „pętli dodatniego sprzężenia zwrotnego pomiędzy dramatem

perlokucja jest właściwa rytuałowi (powołaniu do życia z wyprzedzeniem pojawiającej się jako jego skutek rzeczywistości), natomiast jej przedstawienie „jakby była ona teraz właśnie aktem stwarzania” jest illokucją. Można oczywiście zastosować pewną umowę społeczną, wedle której akt teatralny jest rytuałem, ale z całą pewnością będzie taki rytuał zdarzeniem należącym już do innego porządku jako „rytuał dwa razy przedstawiony”, zatem niespełniający podstawowej funkcji wydarzenia o charakterze fundacyjnym. Co więcej: uczestnicy rytuału to osoby wtajemniczone w jego znaczenie i przebieg, mistowie, mistagodzy i *epoptes*; ich pozycja i znaczenie wynikają z powodu, dla którego w danym rytuale uczestniczą. W teatrze zaś – jeśli nawet przyjmiemy, że każdy uczestnik widowiska jest jego współtwórcą, a więc uparcie zwiążemy widowisko z rytuałem – pozycja wykonawcy (performera, aktora) i widza (czynnego uczestnika) są określane przez rodzaj konwencji, owej społecznej umowy, wedle której role ustanawiane są każdorazowo inaczej ze względu na rodzaj widowiska. W rytuale role są stałe, niejako plemiennie i dziedziczone pokoleniowo. Przeprowadzenie rytuału jest bowiem utwierdzeniem prawiecznego porządku świata przez jego przywołanie; w widowisku możemy co najwyżej być świadkami sposobu naprawy lub mozolnego przywracania utraconej harmonii przez przedstawienie unaoczniające dzieje tej pracy lub obrazujące stany, jakie jej towarzyszyły.

Rytuał oparty jest zawsze na podłożu materialnym, to znaczy wiąże się z obietnicą zaspokojenia potrzeby

---

społecznym a performansem estetycznym” Ryszarda Schechnera, który przeniósł na inne pole (widowiska) koncepcję Victora Turnera dotyczącą przechodzenia rytuału w powtarzalną pokazywaną widzom ceremonię. Zob. R. S c h e c h n e r, *op. cit.*, s. 96.

pożywienia, ciepła i schronienia. Dopiero na fundamencie pewności, że natura została w sposób właściwy i prawidłowy zaklęta, a więc niebawem spełni magię na nią nałożoną, mogą „powstawać na rytuale” lub „z niego wynikać” (w związku z powtarzalnością i spełnionym przez rytuał oczekiwaniem) subtelne formy poznania, a więc religia, wiedza logicznie uporządkowana, kryteria oceny i świadomość społeczna<sup>5</sup>. Tym, co doprowadza do realizacji przyczynowo-skutkowego przebiegu rytuału (co jest jego wewnętrzną celowością), jest wiara w magię, pozwalająca zjednoczyć ludzi uczestniczących w rytuale. Magia jest systemem kontroli nad naturą, stanowi o całościowym postrzeganiu świata, w którym siły społeczności organizują się same, bez udziału świata nadprzyrodzonego. Mówiąc inaczej: w rytuale, wbrew temu, co potocznie uznaje się za oczywiste, związek z siłami zewnętrznymi (komunikacja z duchami zmarłych, z demonami, bóstwami, mocami natury) nie zachodzi. Takie obcowanie możliwe jest dopiero w ceremoniach religijnych lub obrzędach ekstatycznych. Rytuał tworzy się przez emocjonalną więź samych ludzi podlegających magicznej wiedzy czarownika lub przygotowanego do tego mądrego starca. Nie powinno się w ogóle mieszać rytuału z szamanizmem, bo to zupełnie inna droga kontaktu z przyszłością – przez ekstrapolację własnej energii szamana (lekarza, kowala). I tylko w takim sensie możemy próbować ujmować ewentualne związki rytuału i teatru – sprowadzają rytuał do określonej czynności uprzedzającej porządek natury ze względu na wspól-

---

<sup>5</sup> Za wzór powyższego myślenia biorę przede wszystkim rozważania Jamesa Frazera, których lapidarną formę zawiera *Wstęp antropologa do Argonautów Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego, s. 12-13.

notę sił magicznych dostępnych ludziom jako uczestniczącej w rytuale zbiorowości. Rytuał sprawowany jest jednokrotnie, ponieważ nie ma przypadkowości w jego postaci i nie zmienia się jego cel. Ta zdecydowana jednokrotność podkreśla to właśnie, że jest to wypróbowany wielokrotnie system, jedyna stała rzeczywistość przeciwstawiana zmiennej naturze (przyrodzie).

Jasno stąd wynika, że teatr nie mógł w żaden sposób wyodrębnić się z rytuału: podobieństwo tych dwóch sfer zbiorowego działania jest pozorne – wynika jedynie z idei przydania każdej zbiorowości mocy twórczego działania podejmującego najważniejsze tematy określonej grupy. Prócz tego w odniesieniu do rysujących się jeszcze możliwości wydobycia zewnętrznych podobieństw trzeba zaznaczyć, że teatr, inaczej niż rytuał, nie wyprzedza natury i że widowisko nie jest jednokrotne, lecz może być korygowane, modyfikowane i może opaść w niepamięć; może też być narzędziem ulotnych przekonań lub politycznego pojedynku. Na pewno przez formalne podobieństwo teatr – nawet archaiczny – nie zbliża się do rytuału. Nie jest wynikiem ewolucji rytuału; rytuał nie ewoluuje.

## 2.

Powtarzane od dwóch stuleci przekonanie, że wraz z przemianami kultury nastąpiło pojawienie się substytucji ofiary, zgromadzenia uczestników i kapłana (nazwa w przypadku rytuału wątpliwa) przez bohatera, chór i koryfeusza, utrwaliło dość wygodną, utylitarną koncepcję początków teatru; to, że archaiczne widowiska przedstawiały rekonstrukcję śmierci i odrodzenia Ozyrysa (Abydos, Egipt predynastyczny, ok. 4 tys. lat p.n.e.) lub mity heroiczne (najstarsza tragedia grecka), wca-



le nie dowodzi związku teatru z rytuałem; jest wprost przeciwnie – pokazuje zakorzenienie teatru w religii, a więc systemie ponadrytualnym, opartym na zasadzie przekazu ustnego i gestycznego. To, że w widowiskach tak archaicznych nie wolno było przedstawiać ofiary, rozlewu krwi czy zarezerwowanych dla kapłana czynności ołtarzowych, świadczy raczej o sprzeczności z zasadą ewolucji i ujawnia rozłączność rytualnych ofiar i teatralnego (mimetycznego) ich przedstawiania.

Istnieją określone struktury brzmieniowe (intonacyjne, rytmiczne, metryczne, akcentowe) oraz ruchowe (impulsy, ruchy ciała, gesty, miny), które są wspólną własnością *homo sapiens*. Pojawiają się one zarówno w rytuałach, jak i widowiskach, stanowiąc ponadczasową, dziś także odczuwaną (a także rekonstruowaną) *archeotypologię powszechną*<sup>6</sup>. Stanowi ona zespół określonych łańcuchów genetycznych wyobraźni ludzkości i jest zespołem kodów reakcji na określone zjawiska natury, które nazywam archetypami elementarnymi związanymi z żywiołami: wodą, ogniem, ziemią i powietrzem<sup>7</sup>. W obszarze dynamicznej wyobraźni (*l'imaginaire*) gatunku, a także w zależnej od niej wyobraźni obrazowej (*l'ima-*

---

<sup>6</sup> Termin ten (*archetypologie générale*) wprowadzam za pracami Gilberta Duranda, zwłaszcza za wznawianym i uzupełnianym już przez pół wieku dziełem *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'introduction à l'archétypologie générale*, Paris 1969.

<sup>7</sup> Trzeba dodać od razu, że przywołane tu żywioły nie są jedynie składnikami wyobraźni, jak chciał mistrz Duranda, Gaston Bachelard, lecz stanowią dynamiczne elementy wyobraźni twórczej, stwarzającej, opartej na ciągłym komunikowaniu się z zapisanymi niejako w programie ludzkiego działania reakcjami na stany zagrożenia ze strony tych żywiołów. O tak pojmowanym genie wyobraźni piszę dokładnie w książce: W. Szturc, *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013, s. 17-22; wracam do tego zagadnienia w jej wielu rozdziałach.

gination) Gilbert Durand dostrzegł wspólne elementy znaczeniowe struktury archetypologicznej i opisał je w postaci geometrycznych figur koła, spirali oraz linii, tworząc w ten sposób esencjalny diagram schematów struktur brzmieniowych i ruchowych. Wydaje mi się, że niezwykle ważna metoda ujęcia podstawowych figur archetypologicznych ma jeszcze głębsze odniesienie: określone struktury konkretnych zachowań człowieka mają tę właściwość, że niezależnie od miejsca na ziemi i okresu w dziejach ludzkości konstruują wspólnotę doświadczenia (wspólnotę reakcji) na dany archetyp. Wspólnoty te będę nazywał konektywnymi, odwołując się do badań Jana Assmanna<sup>8</sup>, jednakże – ze względu na zainteresowanie archaizmem – w sposób istotny przeniosę ideę konektywności na zakres badań archetypologii.

Zarysowanie problematyki wspólnej dla rytuału i teatru wymaga podkreślenia rangi głosu, dlatego odwołuję się do znaczenia intonacji i brzmienia oraz rytmu i instrumentacji głoskowej. Najdawniejszą i utwaloną przez wszystkie czasy i we wszystkich przestrzeniach postacią głosu jest zakłęcie. Wśród dawnych i współczesnych plemion, dla których jedyną prawdziwą energią jest magia, moc zaklęcia przenosi siłę magiczną czarownika na konkretny przedmiot, na konkretne miejsca, na konkretną czynność i w tym przeniesieniu najważniejszą magiczną

---

<sup>8</sup> Struktura ta spaja społeczeństwo zarówno tu i teraz, jak i na przestrzeni czasu. Łączy ludzi, tworząc „symboliczny świat znaczeń”; wspólny obszar doświadczenia, oczekiwań i działań. Dzięki jej sile wiążącej jednostki uzyskują poczucie bezpieczeństwa i orientację w świecie. Spajająco działa nie tylko wprowadzenie określonego porządku praw i obyczajów, ale również powiązanie terażniejszości z przeszłością. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska - Pham, Warszawa 2008, s. 32.

rolę pełni głos<sup>9</sup>. To właśnie on ma władzę nad rzeczami i zjawiskami. Słowa nucone, mówione, mrużane, krzyczane, onomatopeje i intonanty zawsze zaczynają przebieg i nadają strukturę każdemu rytuałowi w jego prostych formach zwanych *impregnacją* (nasycenie rzeczy substancją głosu)<sup>10</sup> i w formach złożonych, opartych na obrzędach przeniesienia (zwanych *transferencją magiczną*)<sup>11</sup> głosu na przedmiot lub człowieka, którego moc stanie się siłą twórczą i strażnikiem przebiegu rytuału.

Te inkantacyjne słowa zaklęcia, pojawiające się w określonym logicznym porządku, powtarzane zawsze

---

<sup>9</sup> Najbardziej wartościowe badania na ten temat opisał, moim zdaniem, Bronisław Malinowski. Przeprowadził je dzięki bezpośredniemu kontaktowi z mieszkańcami (także czarownikami) Wysp Trobrianda, by później opisać i przeanalizować rytuały wymiany darów *Kula*. Etnolog zanalizował liczne formuły magiczne i rozmowy z używającymi ich ludźmi, podkreślając znaczenie umysłu (czyli inteligencji) mieszczącego się w krtani. Tubyłcy, pytani o miejsce przebywania umysłu, pokazywali na krtać. Pamięć zaś, którą krtać może przekazać, ich zdaniem mieści się w brzuchu (a więc „głębiej”). Zob. B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego...*, s. 523-526. Właśnie tego zdania tubyłców, tak precyzyjnie opisanego przez Malinowskiego, nie wolno nam zlekceważyć. Nie chodzi tu bowiem tylko o dawno opisywane przez etnografa plemiona, ale i o to, że znaczenie krtani jako źródła zaklęcia i inkantacji (łac. *incantatio* – zaczarowanie) jest podkreślane także przez sprawujących obrzędy w innych częściach świata. W niektórych grupach muzułmańskich zanik głosu lub niemota albo brak nośnego brzmienia głosu uznawane są za kalcetwo lub karę; tak też mężczyzna na Wyspach Trobrianda, który nie potrafi mówić lub mówi niesprawnie, jest uznawany za upośledzonego umysłowo, ponieważ upośledzona jest krtać, czyli miejsce umysłu (*ibidem*, s. 521). Wzajemny układ korelacyjny pamięci i głosu (wypowiedzenia) z połączeniem brzucha i krtani jest zapewne najbardziej pierwotnym układem pokazującym fizjologię mówienia (śpiewania, zaklinania) opartą na głębokim (przeponowym) oddychaniu tożsamym z pobieraniem siły z pokarmu.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 517.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 519.

tak samo, choć wzbogacane o nowe, związane z zaklinaną właśnie rzeczywistością, wyprowadzane są z głębokich pokładów podświadomości i pamięci dziedzictwa (ze świata przodków) i kiedy wydobywają się jako strumień znaków w sferze rytuału, zyskują znaczenia. Ten rodzaj wypowiedania słów, będący ich wydobywaniem z głębin stanu emocjonalnego, antropologzy teatru określili mianem *la manducation de la parole*<sup>12</sup>. Nie chodzi tu o słowa inne niż te, rodzące się z głębokiego porażenia bliskością tajemnicy, z lęku egzystencjalnego, który opanowuje powłokę organizmu i jest odczuwalny jako napięcie stymulujące do reakcji splot słoneczny (*plexus solaris*), będący źródłowym miejscem wszelkich pierwotnych, brzmieniowych – słownych i ruchowych – gestycznych impulsów<sup>13</sup>. Dopiero odpowiedź splotu słonecznego wywołuje konkretne doznania bólu, temperatury, napięcia i koloru emocji, a także strachu lub pożądania. Zarówno wypowiedziany dźwięk, jak i inicjalny gest wywiedzione zostają z reakcji splotu słonecznego.

Istotą rytuału jest to, że jego elementy (wypowiedzenia i czynności), mimo że powtarzają schemat utrwalonej struktury, realizują się zawsze jako nowe i wyłączenie

---

<sup>12</sup> Marcel Jousse, uczeń André Leroi-Gourhana, rozwinął myśl mistrza o związku aktu mowy z fizjologią i budową mózgu, odsłaniając sferę pierwotnych aktów wypowiedzenia jako wydobywanie (często intuicyjne, podświadome) stanów napięć i afektów drzemających od zarania w potencjale emocjonalnym gatunku. Takie pierwotne wybrzmiewanie tych stanów nazywa mandukacją. M. Jousse, *L'anthropologie du gest*, t. 1: *L'anthropologie du gest*, Paris 1974, t. 2: *La manducation de la parole*, Paris 1975.

<sup>13</sup> O roli splotu słonecznego w generowaniu impulsów zachowań rytualnych i działań teatralnych pisałem w: W. Sz t u r c, *Rytualne źródła...*, s. 13 i w rozdziale zajmującym się przejściem od archeogestu do kodu gestycznego (*ibidem*, s. 327-336).

sobie przynależne „tu i teraz”, co oznacza, że zyskują sens właśnie w tworzonej przez siebie rzeczywistości, a nie jakimś zewnętrznym systemie. Rytuál jest swoim własnym polem hermeneutycznym i właśnie w związku z tym nie może podlegać interpretacji. Jego funkcje znaczą tylko w ramach systemu, który te funkcje powołuje do istnienia. Intonacje, brzmienia, inkantacje, zaklęcia podobnie jak pierwotne gesty obronne, błogosławiące, przywołujące, odpychające, poniżające i uwznioślające nakierowane są same na siebie i dopiero układ tych nakierowań jest w dalszej perspektywie realnością zaistniałego zdarzenia. Zdarzenie w rytuale bowiem to nie jest to, co widzimy lub możemy opowiedzieć, ale to, co dzieje się w naturze na skutek spełnienia rytuału, a więc to, co zostanie osiągnięte przez kolejne czynności stanowiące ten rytuał właśnie. Rytuál jest mową natury.

Czynności ruchowe, podobnie jak wypowiedzi (w sensie gestów słownych), można podzielić na dwie grupy: pierwszą nazwę grupą *schizomorficzną*, drugą *monomorficzną*<sup>14</sup>. Pierwsza stanowi zbiór gestów ruchu i gestów słownych będących znakami przecięcia, separacji, dzielenia przestrzeni na swoją (bezpieczną, znaną, chroniącą życie) i obcą (zagrożającą swojej). Grupa *monomorficzna* jest zbiorem zjednującym to, co obce, przez przeniesienie na „nie-moje”, mojego zaklęcia, czyli przez magiczne działanie impregnacyjne (oswojenie i naznaczenie przez dotyk, pocałunek, gest nałożenia rąk, ob-

---

<sup>14</sup> Pojęcia *monomorfii* i *schizomorfii* przejmuję z symbolologii Gilberta Duranda, który używał ich dla zobrazowania odpowiednio dziennych i nocnych struktur wyobraźni twórczej; pierwsze dotyczą spacjowania, rozdzielania znaków, drugie – ich asocjacyjnego łączenia jak we śnie lub mistycznym objawieniu, zob. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1982.

jęcie, potarcie, podmuchanie, polizanie, poplucie itd.). Wykonanie takich gestów i użycie odpowiadających im gestów słownych jest oczywiście pierwotne (możemy je odnaleźć w kulturach dawnych, uznawanych przez ignorantów za niecywilizowane) i ciągle aktualizowane w naszych codziennych czynnościach; gesty, o których mowa, zarówno *schizomorficzne*, jak i *monomorficzne*, wytwarzają więź ponadczasową i ponadregionalną będącą źródłem *konektywnej struktury społecznej*. Kiedy więc mówię, że dotykają mnie konkretny gest czy intonacja, wywołujące we mnie reakcję jednoznacznie obronną lub jednoznacznie akceptującą, to w ten sposób uznaję, że moje doznanie jest odnowieniem pradawnej więzi łączącej moje reakcje z reakcjami praprzodków, a zatem zostaję „udomowiony” w rytuale.

Zmierzam do tego, by wyrazić przypuszczenie, że właśnie pewien typ twórczości związanej z poszukiwaniami teatralnymi podejmowanymi w celu odnalezienia pozarytualnych sposobów przywołania rytuału polega właśnie na docieraniu do owych *schizomorficznych* i *monomorficznych* struktur oraz że do tego rodzaju poszukiwań służą przede wszystkim badania terenowe i praktyki indywidualne (domagające się przejścia z obszaru *ratio* do *sentio*), prowadzące do powstania wspólnoty „odczuwających podobnie”<sup>15</sup>. Jeśli więc można mówić o podobieństwie określonego rodzaju teatru (projektu,

---

<sup>15</sup> Jakkolwiek przywołana przeze mnie kategoria „znaczącego elementu spełniającego się na poziomie struktury, którą współtworzy” przypomina teorię funkcji jako dynamicznej części składowej systemu w antropologii Emila Durkheima, to jednak w moim odczuciu należy wyjść poza aspekty strukturalne funkcji i odnieść jej istnienie do procesu zawiązywania społeczności (grup, klanów, zespołów) konektywnych; ważniejsze od „roli” funkcji jest przecież jej inicjujące wspólnotę znaczenie.

widowiska, spektaklu, ogólnie: performansu) i rytuału, to nie w sensie historycznym, ale humanistycznym, czyli takim, który odpowiada na pytania: „po co człowiekowi są rytuały, dlaczego i dziś są obecne?”, „dlaczego to właśnie teatr jest miejscem (przestrzenią ludzi), w którym do rytuału wracamy?”.

Aby rozważyć możliwość przerzucenia pomostu pomiędzy rytuałem i teatrem, o którym popularnie mówi się, że „jest rytualny”, należy wykreślić wspólną, oczywiście jedynie formalną, grupę elementów właściwych rytuałowi i widowisku oraz nadać im strukturę. Będzie to przede wszystkim określenie statusu przestrzeni, w której będą się odbywać działania, oderwanie jej od obiektywnego, zewnętrznego czasu i nadanie innego trybu temporalnego przez odpowiednie rytmy, z reguły pulsujące. Konieczne jest również przywołanie przestrzeni performatywnej w tym sensie, że oglądający jest zarazem oglądanym, co najczęściej spełnia się w figurze koła lub w takim zespoleniu emocji widzów, że mają one wspólną oś jednoczącą uczestników przedstawienia (słup światła, punkt światła, centralny, jak płonące ognisko, totem). Widowisko nie jest oglądane, lecz realizuje się na wszystkich planach jego odbioru: dźwięków, światła, muzycznego rytmu, archetypowego gestu i inkantacyjnego słowa. To właśnie sprawia, że jeśli teatr w jakiś sposób odpowiada rytuałowi, to wtedy, kiedy performance (działania) są aktami odpowiadającymi kolejnym etapom rytu przejścia: separacji, marginalizacji i włączenia<sup>16</sup>, i że aktorzy (performerzy) wzbudzają w sobie

---

<sup>16</sup> Ten ostatni etap można uznawać za poznawczy efekt przedstawienia; przebycie rytuału, to znaczy przejście przez fazę odosobnienia (w miejscu oddzielonym od codzienności), liminalności, czyli progowego poczucia odrębności w stanie przemiany (odpowiadało-

energię wyradzającą z ich wnętrza stany uzewnętrzniane przez archeogesty i archeobrzemienia.

W przedstawionym tekście nie odwołuję się ani do ceremonii, ani do obrzędu. Traktuję rytuał jako odrębną i podstawową formę doniosłego aktu wyprzedzania skutkowości oddziaływania natury na życie społeczne. Do zorganizowania i spełnienia takiego aktu powołany jest czarownik – osoba społeczna będąca źródłem wiedzy o całości świata, która zdolna jest poruszyć najgłębsze pokłady archeogestów i pierwotnych intonacji towarzyszącej mu zbiorowości właśnie dlatego, że należy do świata natury, której pierwotny język czuje, rozumie i przenosi go w świat przez swoje magiczne działania. W ten sposób dostrzeżono nowy typ dawnej sztuki, związany ze starszym okresem magdaleńskim człowieka (mniej więcej 16 tys. lat temu). Choć zmieniała się już epoka, kody kulturowe przetrwały, przeniesione wraz z wędrującymi plemionami.

### 3.

Księga w starożytnym Egipcie miała boski charakter i boskie przeznaczenie; mogła być własnością możnych, urzędników, pisarzy, kapłanów albo świątyni. Najczęściej była okolonym sznurkiem rulonem arkuszy papirusu, łą-

---

by to samemu widowisku właśnie) i włączenia (agregacji) jako utworzenia wspólnoty „wiedzących więcej po doświadczeniu”, może się skonkretyzować w teatrze przez powołanie do istnienia wspólnoty tworzącej się na zasadzie konektywnej: uczestnik przedstawienia dostąpił niejako wtajemniczenia w świat, a także wiedzę, jaką poznał w trakcie działań teatralnych. Odwołuję się do nauki Arnolda van Gennepa i Victora Turnera, zob. A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1907; V. Turner, *Liminalność i communitas*, przeł. E. Dżurak, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.



czonych razem ze względu na temat i znowu wiązanych w określone grupy rulonów. W tej postaci zamykano ją w pudełkach zrobionych ze skóry albo w naczyniach z gliny i składano w ciemnych magazynach. Wiele ksiąg, jak można przypuszczać, służących za spisy umów, praw lub kalendarze albo mających znaczenie polityczne, jak zapisy genealogiczne, gromadzono w szeregowym układzie w „salach Ksiąg” należących do świątyni. Papirusy i miejsca ich ułożenia w takich salach zawierał katalog wyryty na ścianie pomieszczenia.

O znanych ze starożytności bibliotekach najczęściej wiadomości przynosi archeologia świątyni w Edfu, podobnej zresztą do wielu innych w kwestii sposobów gromadzenia i udostępniania zbiorów. Papirusy (i ich powiązane grupy) były tam podzielone ze względu na użyteczność administracyjną, prawną, gospodarską i magiczno-leczniczą. Wykazy własności i zapisy lokacji, inwentaryzacyjne spisy dóbr materialnych świątyni, umowy kupna–sprzedaży stanowią najważniejszą i najbogatszą część tych zbiorów. Inne papirusy zawierają zaklęcia magiczne związane z polowaniem i połowem, formuły magiczne służące odczynianiu uroku, zaklęcia i formuły lekarskie, scenariusze obchodów świąt w mieście Edfu i całym państwie, zalecenia i wskazówki dla przygotowujących procesje i ceremonie ku czci bogów (w Edfu głównie Horusa, gdyż jemu była poświęcona tamtejsza świątynia)<sup>17</sup>.

Jednak nie o takich papirusowych, pisanych czarnym albo niekiedy czerwonym atramentem, „księgach” opowiada ten artykuł. Jego tematem są „prawdziwe księgi” będące zbiorami różnych tekstów dotyczących świa-

---

<sup>17</sup> Por. G. Racht, *Słownik cywilizacji egipskiej*, przeł. J. Śliwa, Katowice 1994, s. 61.

ta umarłych, miejsc, w których przebywają, czynności, które wykonują podczas podróży przez różne krainy zaświatów. Były to również księgi jak te papirusowe, ale ryte i pisane na sarkofagach i ścianach grobowców, na bramach prowadzących do kolejnych pomieszczeń we wnętrzach piramid, sal królewskich, na stelach i przedmiotach towarzyszących zmarłemu w zaświatach. Egipcjolodzy nazywają je często Księgami Podziemia: stanowią one rozrzuconą po wielu miejscach starożytnego Egiptu i w dodatku na przestrzeni ponad 3 tysięcy lat wielką bibliotekę, z której dziś pozostały zaledwie fragmenty.

Miały magiczną moc, przy pomocy której ożywiały świat zmarłego i prowadziły go, ochraniając w trakcie podróży w zaświaty, wytyczały trasę i wyposażały w formuły odpowiednich zaklęć. Niektóre ustępy odczytywano podczas uroczystości pogrzebowych i ceremonii kultu pośmiertnego, a ich działanie było jeszcze bardziej skuteczne dzięki magicznej mocy słów<sup>18</sup>.

Sakralny i magiczny zarazem charakter miało także ustanawianie świętego napisu: hieroglifu. Jego pisanie i rzeźbienie miało określoną strukturę, powtarzalny schemat czynności, dzięki czemu w ogóle możemy mówić o jej rytualności. Po oddaniu kropli wody z kałamarza dla boga Imhotepa pisarz wykonywał rysunek znaku, który następnie był przenoszony na ściany lub przedmioty z całym zespołem pisanych hieroglifów; wkrótce do pracy przystępowali rzemieślnicy wykuwający obrysy figur i wgłębienia zapełniane następnie przez odpowiednich innych pracowników szkłem, laką, kamieniami szlachetnymi. Całość podlegała korekcji i ostatecznemu malarskiemu oraz tynkarskiemu wykończeniu. Często

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 177.

dla zachowania właściwych proporcji i symetrii pisma wprowadzano znaki, które miały wyłącznie funkcję ornamentu, stąd też od wieków pojawiają się trudności w odczytaniu tekstu. Niektóre z hieroglifów są skrótowym ujęciem konkretnej akcji, działania, ruchu i gestu. Można powiedzieć – i takiej wykładni będę wierny – że są one skrótem narracyjnym, streszczeniem zdarzenia stanowiącego dynamiczny składnik przebiegu misterium lub ceremonii. Stanowią również emblemat ruchu, to znaczy są znakiem, którego znaczenie ujawnia się w trakcie odczytywania innych hieroglifów. Są intencjonalnie samoznaczne, ale owa samoznaczość wynika dopiero z konkretyzacji możliwej dzięki odczytaniu całej fazowej struktury napisów. W tym sensie emblematy te czyta się jak linearny tekst drukowanego tekstu książki; wyjęte z niej słowo znaczy często coś innego niż czytane jako element struktury semantycznej<sup>19</sup>. Niektóre hieroglify czyta się od lewej do prawej strony, niektóre odwrotnie; zależy to od umieszczenia pionowej kreski po jednej lub drugiej stronie znaku. Fazowość odcyfrowania tłumaczę w taki sposób: jeśli na przykład ze zdania „węgiel jest kruchy” wyjmę słowo „węgiel”, to już samo słowo to znaczy tak wiele, że traci możliwość komunikacji swego znaczenia, bo „węgiel” może być np. „czarny”, „pożyteczny” albo „miękki”, albo „metanowy” itd. Podobnie i w przypadku hieroglifu – nie może on być czytany w izolacji – poza jednym przypadkiem: kiedy jest imieniem faraona, ale wówczas obwiedziony jest

---

<sup>19</sup> W książce *Rytualne źródła...* traktowałem reliefy z hieroglifami jako rysunkowe składniki scenariuszy obrzędu, jako instrukcje postępowania dla celebransów misteriiów i organizatorów przedstawień teatralnych. Tam też podaję bogatą bibliografię dotyczącą badań nad księgami.

owalem (wcześniej – kołem, później – miękką linią prostokąta, bordiurą), czyli kartuszem.

#### 4.

Interesować mnie będą Księgi Podziemia zachowane w Abydos, w Górnym Egipcie, w miasteczku leżącym w okolicach Teb, w którym znajdują się stanowiska el-Amra i Nagada należące do najstarszych osad na terenie Egiptu. To tam w czasach panowania XIX dynastii faraon Seti I wznosił świątynię ku chwale swego ojca Ramzesa I i zbudował dla siebie samego świątynię grobową oraz cenotaf, czyli budowlę z fałszywą komorą grobową, pozorującą, że to w niej spoczywa mumia królewska i skarby jej ofiarowane. Ściany tych świątyń pokryte są księgami przedstawiającymi dzieje Ozyrysa.

Księgi Podziemia – niedokończone za życia Setiego I – domknięte zostały dopiero przez jego następcę. Na ścianie sali sarkofagów (o długości 32 metrów) wyryte (zapisane) są kolejne karty Księgi Umarłych (strona wschodnia) i Księgi Bram (strona zachodnia). Z galerii do sanktuarium Ozyrysa, w którym odbywały się misteria, wiedzie bardzo długi 80-metrowy korytarz prowadzący do świętego centrum, miejsca pielgrzymek ludności całego Egiptu. W tym sanktuarium, jak w konfesji, znajdowały się relikwie (może też szczątki) Ozyrysa. *Ozyreion* był ulokowany w miejscu, gdzie ponad tysiąc lat wcześniej odbywały się misteria, i ich przebieg jest również zapisany na ścianach – kartach wielkiego pisarskiego, rzeźbiarskiego i malarskiego dzieła. Kolejne reliefy zespołu hieroglifów czyta się jak kolejne rozdziały wielkiej księgi świata podziemnego, a ich całość układa w spójną i uporządkowaną bibliotekę. O księgach umieszczonych w tej bibliotece postaram się niżej opo-

wiedzieć, zaczynając od Abydos i Nagada, od obrazów życia i ceremonii ustanawiania władzy faraona i Ozyrysa, by przejść do kolejnych kart Księgi Bram przekazującej wiedzę o przejściu przez tajemnicze światy oraz wędrówki barki Słońca przez mroki nocy. Jest oczywiste, że większość opowiadań będzie polegać na analizie i interpretacji gestów i obrazów sytuacji wyrytych na ścianach miejsc kultu.

Najwcześniejsze wyobrażenia ruchu i gestu związanego z życiem codziennym i sferą publiczną w starożytnym Egipcie odnajdziemy na malowidłach ściennych z okresu predynastycznego. Pochodzą one z okresu Nagada II (około 3500 p.n.e.), kiedy zaczęto nawadniać pola drogą kanalizacji, używać miedzi do produkcji narzędzi i przedmiotów gospodarskich, stosowano fajans pokrywany błękitną glazurą. Malowidła te zostały odnalezione w grobowcu w Hierakonpolis.

Rysunkowy i malarski opis przedstawionych sytuacji miał chyba na celu pozostawienie zmarłemu obrazu dynamicznego życia, z jakim stykał się przed śmiercią. Najważniejszą częścią malowidła są przedstawienia prac gospodarczych (orka na polu i kierat, do którego zaprężnięte są cztery zwierzęta wyglądające na osły lub muły), łodzi przygotowanych do podróży po Nilu, obrazy z ludźmi stojącymi w kajutach, scenki wymierzania kary (zwanej sprawiedliwością) jeńcom lub podbitemu wrogowi za pomocą maczugi, którą ktoś – zapewne pan – uderza w głowę nieszczęśnika, obrazki pary zwierząt, która albo atakuje, albo usidla myśliwego; sporo tu znanych z rysunków naskalnych, kijów, którymi ludzie się podpierają lub coś wskazują, ale i takich, które po prostu wbito w piasek. Tu i ówdzie stoją lub skaczą zwierzęta (woły, antylopy), widać łucznika i myśliwych z pałkami. Na rysunku mnożą się izolowane od siebie szczegóły,

natomiast rytm całości nadaje obraz geometrycznego układu wyciągniętych ramion i nóg, co potwierdzają też kąty ostre zgięć kończyn w łokciach, skierowanie twarzy (nawet jeśli jest mało wyraźna) ku patrzącemu. Pojawia się tu, choć jeszcze nieświadoma i nieskodyfikowana, zasada przedstawiania postaci w ruchu, która przez prawie 3 tysiąclecia będzie rozpoznawalna jako egipski kanon ludzkiej sylwetki: człowieka pokazuje się w jego najszerzej (biorąc pod uwagę wymiary ciała) płaszczyźnie: nogi wraz ze stopami i dwoje rąk (wyciągniętych lub złożonych) z profilu, tułów, pierś i barki – z przodu, twarz ujmuje się z profilu, lecz oko zostaje wyobrażone frontalnie. Ciało owija się wokół swej osi jak wypłaszczona spirala; stąd zostaje wzięte wyobrażenie ruchu. Zwrot i skręt są, co prawda, przedstawione statycznie, na mocnych podstawach stóp, lecz wyobrażenie to nadaje sylwetce siłę i dynamikę o charakterze samozwrotnym.

Ważne jest również to, że w sztuce egipskiej pokazuje się każdy element ciała. Nawet jeśli pracownik albo tancerz wykonuje czynność lub figurę pantomimiczną, która wymaga równoległego prowadzenia rąk (w rysunku z profilu jedna ręka zasłaniałaby drugą), to i tak przedstawione są one jako wydłużenia pewnego kąta ostrego znajdującego się poza linią pleców i liniami rąk – i dzięki takiemu ujęciu nie są równoległe. Podobnie dzieje się z dłońmi. W wypadku barków nie ma już takiej potrzeby, bowiem zawsze przedstawia się je „od frontu”. Także zwierzęta (a nawet rośliny, jeśli nie są tylko ornamentem) są malowane lub rytu z uszanowaniem każdej ich części. Wynika to zarówno z zastąpienia perspektywy owym spiralnym uchwyceniem zasady ruchu, jak i z głębokiej religijności Egipcjan: kiedy ciało będzie przebywać w grobie, oczekując na powrót pozostałych elementów życia (duszy, imienia, woli, tchnienia), musi

być całe i kompletne. Rysuje się i maluje ciała pozbawione uszczerbków, uleczone, naprawione, zdrowe i silne. Wiadomo również, że podstawowymi obowiązkami przed balsamowaniem ciała były ortopedyczne, chirurgiczne ingerencje w zwłoki: ubytki kostne zalepiano rodzajem gipsu uplastycznionego żywicami i woskiem pszczelim, krótsze lub schorowane kości uzupełniano. Poświadczają to zdjęcia rentgenowskie mumii, które odsłaniają ciąg „remontów” kośćca dokonywanych po śmierci człowieka – oczywiście zamożnego.

Trzeba też od razu wyjaśnić, że w stosunku do sposobów obchodzenia się z ciałem zmarłego nie możemy przyjąć żadnej etyki wyznawanej przez krąg religii chrześcijańskiej, buddyzmu czy islamu. Etyka starożytnego Egiptu wręcz wymaga od człowieka opieki nad ciałem zmarłego. Mumie przecież wielokrotnie wyjmuje się z miejsca spoczynku, by z nimi ucztować, „rodzinnie” jeść obiady; należy je przewijać, czyli zmieniać bandażę, jeśli trzeba – malować, odświeżać farby w grobowcach, przynosić im kadzidła i wonności. Trzeba oczywiście dbać o zachowanie imienia. Imię jest tak ważne jak boski pierwiastek, dusza, wola i ciało. Imię ma to samo znaczenie co serce człowieka.

W momencie odrodzenia świata, który jeszcze raz przyjmie taką samą postać – co będzie przedmiotem wiary w Egipcie czasu Ramessydów – po 3 tysiącach lat, imię odnowi wszystkie pierwiastki życia, przyoblekając ciało oczekujące na nowe życie i ożywiając serce lub zastępując je skarabeuszem<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Wedle wierzeń Egipcjan wszystkie czyny i słowa człowieka pochodzą z serca i to ono jest wazone na szali Ozyrysa w dniu sądu. W okresie Średniego Państwa wyjmowano nawet serce z mumii, jeśli miało komuś utrudniać życie po śmierci, i wkładano na jego miejsce

Zniszczenie imienia, jego wymazanie lub przekucie – podobnie jak desakralizacja mumii – nie pozwoli zmarłemu na powrót do świata, na co czeka tak długo na Polach Trzciny (Polach Jaru), w owym raju w kolorach zieleni i nieba (raj egipski jest wodą i zielenią drzew); prace w imieniu zmarłego wykonują jego służący – *uszebti* lub *szauabti*, złożeni wraz z nim do sarkofagu i przywiązani zwojami bandaży do mumii – w zależności od pozycji społecznej i bogactwa takich figurek mogło być nawet ponad 300, jak w wypadku Tutenchamona. Kiedy imię jest zapomniane, mumia nieprzewinięta, człowiek przeklinany, nie ma powrotu do życia i zaczyna się udręka unicestwiającego oczekiwania. Taki los wyznaczono faraonowi Amenofisowi IV, który w ciągu jednej nocy zmienił religię państwa, nakazując skucie wszystkich imion dotychczasowego boga wschodzącego Słońca, Amona, i na jego miejsce wprowadził imię boga tarczy słonecznej, Atona. Sam zaczął nazywać siebie Echnaton (tu źródłosłów: „Aton”). Zmiana imienia boga była przewrotem, rewolucją o charakterze kosmicznym. Po śmierci faraona (prawdopodobnie zabił go jego ojciec lub został on przez kogoś otruty) imię Echnatona zostało bluźnierczo splugawione, obłożone anatimą, a sam faraon stał się przedmiotem wyzwisk jako pijak, wszetecznik i bałwochwalca<sup>21</sup>. Mniemano, że jego czyny były haniebne, ponieważ wykorzystując prawo religijne i zasady eschatologii, dopuścił się zmiany podstawowej

---

skarabeusza. Skarabeusz był zwykle kładziony na mumii lub przy-mocowywany bandażem w okolicach miejsca po sercu zmarłego.

<sup>21</sup> Echnaton pomawiany był o rozmaite zbrodnie i dewiacje, co miało go doprowadzić do obłędu jako domniemanej przyczyny detronizacji. Zob. E. Drioton, *Egipt faraonów*, przeł. B. Tyloch, Warszawa 1970.



„religii” Egipcjan, którą jest hierarchia. Lecz nic tu nie jest pewne.

Używam słowa „religia” w sensie metaforycznym; mam tu na uwadze zasady organizacji wszystkiego, co jest, było i będzie, co w końcu umożliwiło Egiptowi – jako jednemu państwu świata – trwać w (co prawda zmiennej) ciągłości i potędze przez 3 tysiące lat, prawie bez wyniszczających wojen. Manifestacją tej ciągłości jest w wyrazie rytualnym i artystycznym *sekwencyjność emblematu*. Rozumiem to jako sposób ujęcia hierarchii (ale i ciągłości) w szereg znaków punktowanych, spacjowanych, przedstawionych w linii, o jasno określonym kierunku przyczyn i skutków. Kiedy patrzymy na wcześniej przywołane malowidło z Hierakonpolis, możemy je tak opisać: tu widzimy kierat, tu widzimy cios zadany maczugą, tu widzimy łodzie, tu widzimy łucznika. To sprawia, że zdanie (ciąg rysunków) staje się szeregiem informacji o charakterze zdań współrzędnych, których składniki stanowią skonwencjonalizowane emblematy rzeczy, zdarzeń, procesów, ruchu, a emblematy te odślaniają się w kolejnych sekwencjach zdarzeń. I właśnie dzięki tym „spacjom” obrazowym niektóre emblematy staną się trwałymi podstawowymi nośnikami wyobraźni egipskiej – tak jak jest w wypadku obrazu ruchu (spirała), dominacji władczej (gest wzniesienia rąk – z maczugą albo bez – nad głowę pochylonego człowieka) czy nierównoległego przedstawiania części ciała spełniających określone zadanie artystyczne, gospodarskie czy wojenne.

Właściwie większość gestów, które dziś wiążemy z hierarchią, była już wcześniej przedstawiona w sztuce egipskiej, także tej najdawniejszej: gesty skłonienia głowy, szyi, ugięcia ramion, pochyleń czoła, załamania w połowie ciała, ukłęknięcia, dotyknięcia czołem ziemi,

leżenia na wznak, bycia pod stopą dominującego człowieka. Ten ostatni wyraz uniżenia, poddania się, bycia zniewolonym ma zresztą jeszcze inną konkretyzację na rysunkach i w malarstwie przedstawiającym obrzędy wędrówki w zaświaty. Pojawia się w końcowych sekwencjach jako rysunek podeszwy sandała faraona, ozdobionej hieroglifami dotyczącymi jego dominacji. Trzeba też przypomnieć, że za czasów najdawniejszych dynastii utrwalił się wzorzec sługi noszącego za faraonem jego obuwie. Co więcej, te obrazy dominacji (zachowania hierarchii) polegają również na ustalonej i przestrzeganej kodyfikacji wielkości wizerunku. Faraon, kapłan, rodzina faraona (zwłaszcza szeregi wasali władcy – panów współzarządzających prowincjami Egiptu), pisarz są oczywiście wyżsi i mają harmonijnie zbudowane ciała. Domownicy, goście i bliscy faraona ustępują władcy wielkością, zaś niewolnicy, jeńcy, obcokrajowcy – o ile nie byli monarchami – zajmują w tej hierarchii miejsce ostatnie, są przeto niscy, bywa że zdeformowani, skuleni lub niestarannie ubrani, nieogoleni i nieufryzowani (nie noszą peruk, które władcy zakładali na głowy).

## 5.

Historycy sztuki inaczej niż archeolodzy tłumaczą sens „wędrówki” tych wyspacjowanych emblematów ruchu od okresu predynastycznego aż do okresu dominacji rzymskiej. Śledzą przemiany emblematów (zwanym przez nich motywami) i ich drogi przez sztukę użytkową i sakralną. Nie zawsze są zgodni z archeologami, dla których przeznaczenie przedmiotu jest ważniejsze niż przypisana mu metaforyczna konstelacja sensu. Jako przykład mogę podać dwugłós w sprawie czarnego makijażu na rzęsach, brwiach i powiekach wysoko urodzonych kobiet, mężczyzn i dzieci: dla historyków sztuki

makijaż taki będzie dowodem na rozwinięty zmysł piękna i traktowania twarzy jako estetycznego wizerunku człowieka. Czarny makijaż będzie więc zestawiany z perukami zakładanymi na łyse głowy, olejkami i pachnidłami, kosmetyką, fryzjerstwem, a także stosowaną przez wyższe sfery depilacją ciała. Dla archeologa makijaż taki to przede wszystkim obrona przed muchami i innymi owadami, które nie znoszą henny, oraz sposób określenia miejsca zajmowanego w hierarchii. Mitoznawca czy kulturoznawca będzie deliberował nad tronowymi insygniami faraona: w jednym dostrzeże znak pól uprawnych (podobny znak odnajdziemy w kulturze Sumerów – pięć linii równoległych spiętych jedną linią, oznaczających rękę albo poryte skibami pole), w drugim – opatrzony kołem egipski *anch*, krzyż z imadłem, którego ideogram wywodzi się z rysunku przedstawiającego rzemyk sandała<sup>22</sup>. Archeolog-funkcjonalista o pierwszym emblemacie powie, że jest to packa na muchy, o drugim – że to spleciony rzemień sandała, co zarazem oznacza, że zrozumie ten egipski krzyż jako słowo „życie”; inny jest tylko kierunek dochodzenia do sensu.

W rytuale zwanym podniesieniem słupa, któremu chcę teraz poświęcić uwagę, rzemyk sandała stanie się krzyżem, a narzędzie do odpędzania owadów uruchomione zostanie jako klekotka lub nawet rozwinięta jak sztandar chorągiew wodza, znak rozpoznawczy jego panowania nad zbiorowością uczestników rytuału ku czci boga rzemieślników i artystów, Ptaha. W ceremonii tej od czasów Amenofisa III uczestniczyła rodzina faraona, który zresztą napinał główny sznur służący ustawieniu pnia. Wznoszeniu słupa towarzyszyli kapłani z podniesionymi w geście adoracji dłońmi. Podniesienie słupa,

<sup>22</sup> Zob. G. R a c h e t, *op. cit.*, s. 39-40.

przypominające późniejsze dramatyzacje liturgiczne, takie jak chrześcijańskie *elevatio crucis* (podniesienie krzyża, włączone do liturgii pasyjnej), jest też zwycięstwem nad złymi, ciemnymi mocami odniesionym przez siły dobra i porządku, reprezentowane przez wschodzące młode słońce – Horusa. Dlatego podniesieniu słupa towarzyszyły taneczne i pantomimiczne spektakle obrazujące walkę sił jasności (Horusa) z siłami zdrady i ciemności (Seta, oczekiwanego brata Ozyrysa, który w nikczemny sposób zabił i ukrył ciało wielkiego boga). *Dżed*, czyli ów słup, kolumna, filar<sup>23</sup>, mógł być utożsamiony z Ozyrysem właśnie, gdy jako zmartwychwstały Ozyrys–Sokaris zwiastował czas nadejścia zimy, który jest w Egipcie czasem kiełkowania zboża. Święto zmartwychwstania boga (pierwszy dzień kiełkowania zboża) miało więc jednocześnie znaczenie rytualne, religijne i polityczne. Ceremonię tę oglądał podczas świąt Izdydy w Busiris Herodot, który widział w tej uroczystości zwycięstwo przybywającego wraz z plemionami z południa Horusa nad siejącymi zamęt ludami północnego Egiptu. Wzniesienie słupa było więc również ceremonią upamiętniającą zjednoczenie Egiptu, połączenie Korony Południa i Korony Północy w jeden organizm Egiptu dynastycznego pod rządami Horusa Aha<sup>24</sup>, utożsamionego z władcą, którego dziełem miało być zjednoczenie państwa, Menesem. Z tego okresu, a więc z 3100 r. p.n.e. pochodzi kodyfikująca gesty władzy i gesty poddania się zwierzchności tzw. paleta Narmera. Wyrtyto na niej sześć łodyg kłaniających się wzniesionej sylwetce

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 92-93.

<sup>24</sup> Uczeni podają różne hipotezy dotyczące Menesa jako władcy: od mitycznej postaci po trzech władców o imieniu Horus (oczywiście, tożsamych z bogiem). Jednym z nich mógł być faraon Narmer, innym właśnie Aha.

władcy (łodyga oznacza w hieroglifie liczbę tysiąc – co oznacza, że w czasie bitwy pojmano sześć tysięcy niewolników i jeńców). Król nosi korony Górnego i Dolnego Egiptu na przemian, co ma oznaczać, że dominuje nad oboma terytoriami. Ponad głową jeńca widać ptaka królewskiego, sokoła, który jest znakiem wschodzącego słońca, Horusa. Ten bóg-zwycięzca prowadzi na smyczy niewolnika z obrozą na szyi; pojmany jest połączony właśnie z owymi sześcioma łodygami. Wpisany w paletę Narmera obraz władcy nie tylko ustala porządek religijny oparty na hierarchii, ale jest również kodem konkretnego programu dla ideologii. Temu służy też ceremonia podniesienia słupa – zauważmy, że liniowo ustawieni budownicy muszą przy końcu swego dzieła stanąć u jego stóp, trzymać mocno ten słup w wyprostowanych rękach, zanim zostanie osadzony na trwałe w ziemi jako kolumna, obelisk, maszt. Ma stać się przecież wiecznie żywym kamiennym drzewem, osią świata, którą jest przecież sam faraon.

Znak *anch* oznacza życie i wygląda jak krzyż z nieodkniętą obwódką w górnej części. Rzeczywiście – jak wyjaśnił to wcześniej przypis – jego ideogram wywodzi się z rysunku oznaczającego wiązanie sandała. Z nauki wiązania sandała, tworzenia pętli na duży palec powstał symbol dominacji życia pojawiający się w grobowcach wraz z drugim znakiem oznaczającym czasownik „dawać”. Bóg słońca i życia Amon wznosił go w lewej dłoni. Po jego detronizacji przez Echnatona został zastąpiony wiązką promieni słonecznych z krzyżowymi końcami tak unieruchomionymi, że układały się na wysokości królewskiego nosa. Symbol władcy nie wyklucza więc wcale pierwotnego, realistycznego sensu obrazu.

Podobnie można tłumaczyć inny, występujący często ze znakiem *anch* symbol trwałości i mocnego usytuowa-

nia władcy w świecie, mianowicie przywołany już *dzed*. Zanim stał się on symbolem władzy, towarzyszącym krzyżowi *anch*, znany był z ceremonii (odprawianych zresztą przez wiele ludów, i to w różnych kulturach, potem i w chrześcijaństwie) w formie czynności budowlanej jako *saha dzed* (prostowanie, postawienie słuþa). Podstawową czynnoœci związaną z rzeczywistym podłożem tego symbolu jest praca zespołowa ustawionych jeden za drugim budowniczych, którzy powoli, od ostatniego robotnika licząc, podnoszą wysoki słuþ, by go postawić i utwierdzić w podłożu. Taki rytuał, przeniesiony z czynności budowlanej w kult władzy, odprawiany był ku czci faraona jako teatralny żywy obraz.

Jako kolumna, słuþ obrazujący dominującą pozycj władcy *dzed* jest równieþ amuletem oznaczającym trwałoœć przemiany człowieka w drodze ku jasnoœci. Wiąże się to z przypisywaną temu symbolowi mitologi ozyriañsk; pierwotnie *dzed* był świętym drzewem w Byblos; drzewem, które pozbawiono gałęzi i które przechowywało ciało Ozyrysa. Kiedy wypuszczało ono gałązki i listki, było znakiem ożywienia ciała boga, który był równieþ bogiem odrodzonej przyrody; boga przedstawiano w bandażach, a do ich zwojów wsypywano szybko kiełkujące nasiona pszenicy albo rzeþuchy. Taki zielony posąg Ozyrysa był znakiem odrodzenia świata przyrody jako zmartwychwstania boga.

## 6.

Podobny los mitografowie wyznaczali panu pierwszego dnia kiełkowania, Sokarisowi. Był czczony w Tebach, gdzie sprawował wadz nad nekropoli, pañstwem umarłych; przedstawiano go jako pieñ drzewa pozbawiony gałęzi. W okresie fuzji różnych egipskich religii kultury ozyriañskie mogły przejć religijne podstawy

sokaryzmu i po prostu wejść na miejsce innego systemu wiary. Stąd kult Ozyrysa-Sokarisa był uznawany powszechnie jako święto kiełkowania przypadające na początku zimy i opowiadał historię zmartwychwstania boga uratowanego przez jego siostrę Izydę. Nie dziwi więc włączenie świąt Ozyrysa-Sokarisa do kultu Izydy (o którym pisze Herodot w czasie pobytu w Busiris) oraz to, że nawet amulety *dzed* zespalają się z innymi klejnotami wotywnymi za pomocą tzw. węzła Izydy – są jego wieloskładnikową częścią. Stanowią ją: złoty *dzed*, pierścień z karneolu, złoty sokół, naszyjnik ze złota oraz wykonany ze szmaragdu *udżat* (wymalowane tuszem oko z elementami wyobrażenia sokoła, oznaczające Horusa jako „tego, który jest zdrowy”). Z tymi elementami węzła Izydy łączy się wielkość i majestat zmartwychwstałego Ozyrysa, który przestaje być tylko władcą świata umarłych, ale jako Ozyrys-Horus zostaje bogiem słonecznym. Ciemność została pokonana poprzez śmierć, odrodzenie świata dokonało się dzięki zmartwychwstaniu Ozyrysa. Dotychczasowe gesty uniżenia, pokory i poddania zostają zamienione na gesty adoracji, pochwały, wzniesienia ku górze – czemu odpowiada ostateczny wynik ceremonii postawienia słupa.

W micie Izydy i Ozyrysa ważny jest także najstarszy zapewne element ich dziejów. Poćwiartowane ciało Ozyrysa, wrzucone w beczce do Nilu (albo do sarkofagu podczas próby mierzenia trumny) przez jego brata Seta, było poszukiwane przez Izydę, jego siostrę i żonę zarazem. Po długiej tułaczce Izyda odnalazła w północnym Egipcie, w delcie Nilu jeden szczątek ciała boga: jego członek. Po odnalezieniu innych części ciała korpus boga został zawinięty w bandażę, nasączony lekami i poddany magicznym zabiegom, dzięki którym rozszarpane ciało zrosło się, odrodziło i nabrało mocy.

Znakiem wskrzeszonej siły była erekcja Ozyrysa – dzięki rychłemu współżyciu boga z Izydą po dziewięciu miesiącach na świat przyszedł nowy bóg słońca, młody Horus, będący przedmiotem kultu jako zrealizowana obietnica zmartwychwstania. Stary kult falliczny, wyprzedzający rytuały postawienia słupa, taki właśnie miał sens: zapłodniona ziemia zrodzi owoce, stając się ciągle odnawianą, tryumfującą Izydą. Z kultu płodności wynika więc kult agrarny i kult ustanawiający władzę. Są to dwa warianty tego samego mitu fundacyjnego, który zobrazowany jest u zarania cywilizacji przez święto *dżed*.

Z postacią Ozyrysa i jej inną mityczną wersją wiąże się zagadnienie misterii w Abydos. Początkowo była to wioska przeistoczona w okresie Nagada I i II w nekropolię. Prawdopodobnie cmentarzysko istniało tam jeszcze w czasach prehistorycznych. Abydos było miejscem kultu zmarłych oraz ich bóstwa Chenti-Imentiu (Chentia-mentu), którego imię oznacza „Pierwszy z Zachodnich”, dotyczy więc kogoś, kto jako pierwszy wkracza do krainy cieni mieszczącej się na zachodzie (a również po zachodzie słońca). Nawet nazwa arabska Abydos, czyli Arabat El-Madfumah, oznacza „pogrzebany Arabat”. Z miasta tego miał pochodzić wielki wódz Narmer, właściciel palet przedstawiających wielkość zwycięskiego zjednoczonego Egiptu. Miasteczko traktowane jest przez niektórych jako cmentarz królewski, przez innych jako miejsce gromadzenia i pokazywania przedmiotów z cenotafów (o czym już wspomniałem), to jest funeraliów i steli nagrobnych symbolizujących groby, które prawdopodobnie znajdowały się w innym miejscu, w Sakkarze (*kenotaphion* to po grecku „pusty grób” właśnie)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> O historii Abydos i jej znaczeniu w kodyfikacji rytuałów Egiptu okresu Starego Państwa zob. S. Seildmayer, *Od powstania*



Każdy żyjący chciał mieć po śmierci miejsce w pobliżu boga. Pragnienie to nasili się później, w okresie utożsamiania zmarłego z Ozyrysem. Do Abydos kierowano niezliczone plakietki, figurki, hieroglificzne napisy, przedmioty wotywny, aby złożyć je w świętej nekropolii. Mamy tu do czynienia z kulturą pozornych grobowców, równie ważną ze względów religijnych, jak i strategicznych, o czym wspominałem, bowiem odnajdowanie zwłok w celu ich ograbienia lub profanacji było utrudnione. Zwyczaj ten przyjęto jeszcze w architekturze piramid, budując mylące niepożądanych gości i rabusiów fałszywe sarkofagi<sup>26</sup>.

Czczony lokalnie bóg Chentiamentu ustąpił miejsca wierze w Ozyrysa jako boga zmarłych, a wreszcie jako tożsamego z każdym zmarłym. Stało się tak w okresie VI dynastii, za czasów faraona Tetiego, który nadał szczególną rangę tej nekropolii i wyznaczył jej prawo do ścisłej ochrony. Trwało to dość długo, aż do początku XI dynastii, kiedy Antef II – władca Abydos – oddał nekropolię, przedmioty kultowe Chentiamentu oraz cmentarze i świątynie we władanie Ozyrysa. Na ten czas datuje się niezwykle rozwój misterii ku czci Ozyrysa; do Abydos wędrują nieprzebrane rzesze pielgrzymów, gdyż każdy człowiek chce choć raz w życiu zobaczyć miejsce swego spoczynku – „w Ozyrysie”. Wykorzystując zapewne tę religijną i popularną zarazem ekscytację, władca z XIX dynastii, Seti I, zbudował w Abydos świątynię ku czci swego ojca Ramzesa I i wznosił dla siebie wielką świątynię grobową. Jej centralnym punktem była

---

państwa do II dynastii, [w:] *Egipt. Świat faraonów*, red. R. Schult z, M. Seidel, Köln 1997, s. 25-40.

<sup>26</sup> Zob. G. Ratchet, *op. cit.*, s. 25. Za autorem słownika przyjmuję nazwy i faktografię związaną z Abydos.

„głowa Ozyrysa”, wierzono bowiem, że zamordowany przez brata bóg w różnych miejscach ukrywa części swego ciała. Głowa miała zostać odkryta w Abydos właśnie i przyczyniła się do ustanowienia kultu boga akurat w tym mieście<sup>27</sup>.

Świątynia, której budowę rozpoczął Seti I, miała niezwykle rozbudowane podziemie, zwane z grecka *Ozyreion*. Na ścianach korytarzy znajdują się gotowe scenariusze obrzędów grzebalnych i zarazem zapisy celebrowania nocnej wędrówki zmarłego ku porannemu słońcu. Fragmenty tych ksiąg i historii śmierci Ozyrysa były treścią przedstawień misteryjnych w Abydos. Mistéria te to zarazem kosmogenezy, uważano bowiem, że miejsce pochówku Ozyrysa (lub miejsce złożenia jego relikwii) leży w centrum świata, a więc na szczycie pagórka (góry), który wyłonił się z Nocy (Nun, praocian, ciemność, chaos) na samym początku stworzenia świata (w jednej z czterech wielkich religii Egiptu, bowiem inne przedstawiają różne wersje kosmogenezy). Scenariusze i zapisy zachowań uczestników misterii zapisują *Księga Bram* i *Księga Amduat* (księga topografii zaświatów, złożona z dwunastu części, z których każda jest rozdziałem opowiadającym o wydarzeniach jednej z dwunastu godzin nocy). Dzieje Ozyrysa i jego wędrówka przez krainę nocy ku słońcu, mit, którego bohaterami są oprócz Ozyrysa jego brat Horus, syn Horusa, jego żona i siostra Izyda oraz siostra Izydy, Neftyda, stał się najważniejszym dziedzictwem Egipcjan. Oprócz mitu boga Re, który uzasadniał jego rządy w niebie i był podstawą traktowania słońca-Re jako najwyższego sędziego, do podstaw światopoglądowych Egipcjan zaliczamy dzieje

---

<sup>27</sup> Przedstawiam tu ustalenia G. Racheta. *Ibidem*, s. 25, 215-216, 343.

Horusa, opiekuna kraju nad Nilem. O ile więc Re (w różnych wariantach wielu religii Egiptu) panuje w niebie, a Horus na egipskiej ziemi, o tyle Ozyrys jest władcą zaświatów; z nim jest utożsamiany każdy umarły. Te mity, zwłaszcza mit słoneczny i mit zaświatów, przeplatają się i przejawiają w różnych układach w długich dziejach Egiptu; tworzą jednak podstawę identyfikacyjną starożytnego Egiptu – są zarazem jego kosmologią i antropologią. Uzasadniają świat boski i ludzkie czyny, historię i religię, pokój i wojnę. To święte księgi świata, jeden z filarów jego tożsamości<sup>28</sup>. Dzieje Ozyrysa najpiękniej opowiada Tadeusz Andrzejewski:

Na podstawie ilości wzmianek o Ozyrysie, spotykanych w rozmaitych tekstach egipskich, można śmiało uznać go za najpopularniejsze bóstwo kraju nad Nilem. Nie ma chyba tekstu religijnego, który by nie zawierał przynajmniej jednej wzmianki o tym bogu, jednocześnie jednak warto dodać, że jedyny pełny tekst legendy, a może raczej cyklu legend związanych z jego osobą, znajduje się w traktacie historyka i moralisty greckiego Plutarcha. Źródła egipskie zawierają albo poszczególne epizody tych legend, albo ograniczają się tylko do aluzji. W tym stanie rzeczy nie tylko nie ma jakiegoś jednego egipskiego zbioru podań o Ozyrysie, ale co gorsza spora część aluzji w tekstach egipskich byłaby w ogóle niezrozumiała, gdyby nie traktat Plutarcha „O Izydzie i Ozyrysie”. Niemniej jednak wersja podana przez pisarza greckiego jest nie tylko w pewnej mierze zniekształcona późniejszymi wtrętami, ale ponadto zawiera tylko niektóre fragmenty.

---

<sup>28</sup> Zob. M. Eliade, *Ozyrys. Bóg zamordowany*, [w:] *Historia wierzeń...*, s. 64-66 oraz liczne prace A. Niwińskiego, zwłaszcza *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 2001.

Plutarch powiada, że Re pewnego razu rzucił na Nut przekleństwo: nie mogła ona rodzić w żadnym z 360 dni ówczesnego roku. Wówczas bóg mądrości Tot dodał do roku jeszcze pięć dni „dodanych” (zwanym też z grecka dniami epagomenalnymi) poświęconych tym bóstwom.

Gdy dzieci rosły, Ozyrys poślubił Izydę, a Set – Neftydę, wówczas Geb powierzył mu (to jest Ozyrysowi) rządy obu krajów ku ich dobru i oddał tę krainę (to jest Egipt) w jego rękę: jej wody, jej powietrze, jej rośliny, wszystkie jej trzody; wszystko, co fruwa i pełza, robaki i dzika zwierzyna oddane zostały synowi Nut i oba kraje były zadowolone.

Ozyrys okazał się świetnym i sprawiedliwym władcą. Położył kres walkom wewnętrznym i umocnił w kraju prawdę, a zarazem był dzielnym wojownikiem i – jak głoszą legendy – strach przed nim nappełnił serca nieprzyjaciół. Ozyrys rządził nie tylko Egiptem, lecz również innymi krajami, uchodził on za Pana wszystkich bogów, którego rozkazy są doskonałe.

Żaden tekst egipski nie podaje przyczyn, dla których Set powziął pewnego razu zamiar zgładzenia Ozyrysa, jedynie Plutarch wspomina, że przyczyną była zazdrość. W porozumieniu z siedmioma spiskowcami przygotował zasadzkę: sporządził wspianą skrzynię o wymiarach ściśle dostosowanych do wielkości Ozyrysa i podczas uczty, pokazując ją, obiecał wśród żartów, że ofiaruje ją temu, kto będzie do niej dokładnie pasował. Nie pasowała oczywiście do nikogo, kiedy zaś położył się w niej Ozyrys, nadbiegli spiskowcy i przybili wieko skrzyni gwoździami, a następnie wrzucili ją do Nilu (...).

Ozyrys zniknął. Wśród bogów zapanowała rozpacz: bogowie z miasta Buto, skąd pochodził Ozyrys, wrywali sobie włosy i zadawali rany. Tylko Set i Tot nie okazali żalu – patrz, co zrobili Set i Tot, bracia twoi, którzy nie umieją płakać po tobie.

Po dłuższym czasie zwłoki zostały odnalezione przez Izydę i Neftydę (...) <sup>29</sup>.

Uległy one rozkładowi. Nut, matka Ozyrysa, przywróciła synowi ciało, zaś bóg Re podniósł leżącemu Ozyrysowi głowę – jego oczy ujrzały słońce i martwy bohater ożył. Wróciła energia życiowa. Wkrótce potem zjawił się syn Horus, który miał panować nad Egiptem. Jego matka – żona i siostra Ozyrysa, Izyda – chroniła go przed Setem, który przecież niegdyś doprowadził do śmierci boga. Horus został ukryty w nieprzebranych rozlewiskach dolnego Nilu, w delcie. Na placu boju pozostał jednak władca Egiptu, Set, i jego przyjaciel, czarodziej Tot, który brał udział w spisku przeciw Ozyrysowi. To właśnie Tot uleczy Horusa, kiedy ten zapadnie na ciężką chorobę w bagnach Deltę Nilu. Pomoc okazana Horusowi obmyła winy Tota, który od tej pory, po przywróceniu zdrowia Horusowi, będzie jego wiernym sprzymierzeńcem w bitwach o utrzymanie władzy Ozyrysa nad Egiptem, czyli światem. W spór z Setem został zaangażowany najwyższy sędzia, bóg Re. Przez 88 lat toczyła się rozprawa nad Setem, któremu pomagał sędzia najwyższy, bóg nieba, Re. Gdyby nie czarodziejskie sztuczki i retoryka Tota, Horus zapewne przegrałby rozprawy o władzę nad Egiptem. To właśnie Tot sprawił, że do wyprawy został włączony Ozyrys – w listach wymienianych z Re przekonał on boga nieba, by ten uznał Horusa za dziedzica Ozyrysa i jego władzy nad Egiptem, czyli władzy nad żywymi ludźmi. Trybunał Dziewięciu

---

<sup>29</sup> T. Andrzejewski, *Dusze boga Re. Wśród egipskich świętych ksiąg*, Warszawa 1967, s. 23-25. Omówienie religijnego sensu walki braci Ozyrysa i Seta zob. A. Niwiński, *Mity i symbole...*, s. 203, 205-210. Niwiński posługuje się w swoich dociekaniach relacjami Plutarcha zawartymi w traktacie *O Ozyrysie i Izydzie*.

Bogów uznał wreszcie, że Horus jest prawdziwym następcą Ozyrysa w świecie żywych, tak jak Ozyrys pozostaje władcą świata umarłych<sup>30</sup>. Horus panował zrazu sam, lecz potem wcielał się w kolejnych władców Egiptu. Jego historia pokazuje, jak mit przeistacza się w dzieje polityczne państwa. Jest to jeden z najważniejszych mitów fundacyjnych ludzkości: włącza mit solarny Re w dzieje ludzkości i tłumaczy drogę człowieka przez zaświaty ku dającemu zmartwychwstanie słońcu. Temu przejściu poświęcone jest misterium zapisane (wryte i namalowane) w *Księdze Bram* i *Księdze Amduat*.

## 7.

Określenie „księga” w literaturze dotyczącej starożytnego Egiptu oznacza hieroglify składające się na tekst wykonany na ścianie – w tym wypadku grobowca lub galerii do niego prowadzącej. Znak hieroglificzny księgi to trzy ustawione jeden za drugim bociany (żurawie) ujęte w kartusz, czyli wryty lub namalowany otok hieroglifu, w którym znajduje się znak Re (koło z kropką w środku) wchodzący w ciało węża – symbolu wieczności i odradzania. Ważne są również trzy pionowe kreski, oznaczające akt czytania i powołanie znaku, tutaj królewskiego, do życia.

Księgi boga Re miały różne nazwy: przez odniesienia do mitologii greckiej, które i dziś wprowadzają zamęt w spojrzeniu na religie i rytuały Egiptu, nazywano je niegdyś *Księgami Hadesu* albo *Księgami Piekieł*. Mowa o *Księdze Bram*, a nie o wszystkich księgach danych przez najwyższego niebiańskiego boga Re. Miejscem

---

<sup>30</sup> Modlitwy, litanie ozyriańskie i pieśni lamentacyjne znajdujące się w *Księdze Piramid*, zob. T. Andrzejewski, *op. cit.*, s. 23-30.

*Księgi Bram* są nie tylko wspomniane już galerie zachodnie podziemi świątyni w Abydos, ale również sarkofagi i sale galeryjne podziemi w Dolinie Królów (sarkofag Horremheba). Zapowiadają one wejście do raju egipskiego po przebytej wędrówce, wkroczenie na Trzciniowe Pola, gdzie jest woda. Wchodzi się tam „bez twarzy”, w poczuciu rytualnej wspólnoty ze zmarłymi, z Ozyrysem, walcząc z przeciwnościami i strasznymi wężami, poddając się niesamowitym próbom ognia i wody podczas całonocnej wyprawy przez wnętrze piramidy<sup>31</sup>. Wejście „bez twarzy” oznacza również to, że twarze niektórych postaci pozostają ukryte pod maskami. Maski czekają na przybyszów z nocnej wyprawy przy każdej bramie podziemi; stoją tam wyprostowane, ziejące ogniem węże i spoczywają pomalowane na czerwono mumie Potępieni, którzy nie zdali egzaminu na sądzie Ozyrysa. noszą straszne maski, aby nie zostać rozpoznani. Zachowanie anonimowości jest częścią ich cierpienia, bowiem są pozbawieni ocalającego ich imienia. Pojawiają się mumie jako *kaikui*, mumie sobowtórowe, powtórzenia jednej osoby. Odbijają się jak w *szamhad* (arabski *szeheraz*) czyli w zwielokrotniającym odbicie zwierciadle. Zanim wejdzie się do barki, która przez całą noc będzie płynąć przez ciemne korytarze i pokonywać wiele przeszkód trzeba spotkać ludzi z głowami byków, oglądać mumie pomalowane na czerwono (te, które leżą u bramy) i na biało. Białe mumie to znaki wspólnego losu wszystkich żywych i umarłych.

---

<sup>31</sup> Tę wyprawę dla uzyskania wiedzy o poszczególnych etapach nocnej drogi Słońca prowadzę zgodnie z opisem poszczególnych sekcji *Księgi Bram* i innych ksiąg zaświatów danych w obszernym tekście Andrzeja Niwińskiego, *Mity i symbole...*, s. 65-180. Na materiale archeologicznym opracowanym przez Niwińskiego buduję możliwą opowieść o nocnej wyprawie boga na słonecznej barce.

Misterium *Księgi Bram* składa się z 30 stacji. W nich zatrzymuje się barka (łódź) z umarłymi. Podróż po wodzie jest rzeczywista, gdyż zaczyna się od sztolni przed bramą wejściową do korytarza, którego poziom bywa nawet 18 metrów niższy od poziomu stałego łądu. Trzeba więc niejako wpaść w otchłań, a stamtąd nie ma już powrotu. Podróż zaczyna się wraz z zachodem słońca i trwa aż do świtu, do pojawienia się pierwszych promieni poranka, które umarli zobaczą w innym miejscu nieba, na końcu korytarza po wschodniej stronie świątyni. Brama Pierwsza to olbrzymie wrota portalowe z szerokimi framugami nałożonymi na siebie tak, że tworzą one rodzaj przylegających do siebie kulis. Każda framuga jest długim pasmem reliefów przedstawiających płomienie, zaś wewnętrzną framugę chronią przytwierdzone do niej jedna nad drugą mumie. Wszystkie takie same, wznoszące się ponad sobą w ten sposób, że stopy każdej spoczywają na głowie poprzedniej. Pomiędzy pierwszą a drugą framugą wspinają się jadowite węże plujące ogniem na zewnątrz – to kobry z rozłożonymi kapturami. Całe wejście, czyli zewnętrzną framugę, osłania skierowany ku wnętrzu świątyni długi wąż, z którego pyska, tym razem spokojnego, wylatuje płomień bądź trucizna. To zapewne znak czasu, strażnik grobu, wąż Apopis, z którym później będą się zmagać uczestnicy wyprawy.

Brama Druga to tak zwana łódź (barka) ziemi. Przez całą szerokość obrazu ciągnie się długa kłoda zakończona obustronnie pyskami brodatego bydła rogatego, byków, które zajmują też miejsce na kłodzie po jej obu stronach. To ziemia, pole, pastwisko, zwierzęta – na zawsze opuszczane. Ale byk to także znak słońca. Kłoda, która jest jakby ogromnym wydłużeniem ciała zwierzęcia, spoczywa na ramionach wielu mumii. To osiem postaci przedstawionych z profilu, w perukach, z brodami



(zatem są to dostojnicy) i zasłoniętymi oczyma. Między ich głowami siedzą z podkurczonymi kolanami inne mumie, duże jak dwie głowy mumii prowadzących pochód. Ich zwroty oraz wyznaczony przez linię obrysu odcinek wskazuje, że idą w kierunku wschodnim.

Brama Trzecia przedstawia zmarłych w kaplicy. Są oni strzeżeni przez węża rozciągającego swe długie ciało nad półokrągłymi niszami, w których stoją czarne, identyczne mumie. Wąż ma otwarty pysk, z którego wypadają ognie. Ma też otwarte oko i patrzy na wschód.

Trzeba pamiętać, że po każdej godzinie nocy pojawia się brama, podwójna jak pierwsza, strzeżona przez węża oraz figury mumii. Niektóre godziny zawierają więcej „stacji”. Dotąd minęły trzy godziny tworzenia orszaku. Godziny te kończą się wyjściem (wypłynięciem) barki do jeziora płomieni. Mumie zamknięte są w kaplicach o podwójnych drzwiach. Muszą pokonać węża Apopisa, by przebyć dalszą drogę.

Kolejne bramy tworzą szereg przestrzenny czwartej godziny nocy i czwartego etapu podróży. Droga prowadzi przez jezioro życia i jezioro węży, przedstawionych jako ureusze, a więc symbole władzy królewskiej (znamy je z czoł faraonów) i symbole kolistego czasu, który zjada, jak wąż, własny ogon. Tu jednak głowy mumii mają kształt masek szakali. Ten fragment podróży jest niedostępny dla grzeszników, dla tych, którzy nie mają serca – demon z psią twarzą, pożeraczka, uczestniczy zawsze w sądzie Ozyrysa, czekając u podstawy wagi, na której ważone są serce i czyny człowieka. Jeśli szala z sercem opadnie – co oznacza, że serce jest ciężkie od win, zwłaszcza kłamstwa – wówczas pożeraczka zjada je i uniemożliwia drogę ku odrodzeniu: zmarły zostaje na zawsze potępiony. Jest to scena przypomnienia o konieczności zachowania czystego i dobrego serca.

Ci, którzy przeszli pomyślnie „próbę wagi”, płyną dalej. Ich mumie wnikają w ogromny sarkofag i są uczestnikami wielkiego lamentu płaczek. Pojawia się Ozyrys, który w przytomności zmarłych (ożywają na jedną godzinę tylko) depcze węża. W piecach płonie ogień. Następuje zbiorowe oczyszczenie zmarłych. Bóstwa przynoszą długą linię. Jest to zapewne ciało pokonanego węża, a zarazem miara, linia metryczna, konieczna, by ustalić podział gruntów przygotowywanych dla zmarłych na Polach Trzciny.

Od godziny piątej misterium rozgrywa się u kolejnych bram; są to sceny sądów. Mumie zmarłych dźwigają długiego węża. W niektórych wersjach<sup>32</sup> *Księgi Bram* z okresu Amarny pomiędzy zmarłymi są też czarnoskórczy. Pojawia się 12 sędziów. Zapowiedziany jest wielki sąd Ozyrysa, który odbywa się w połowie czasu, w szóstej godzinie. Jest to Brama Czternasta, a więc brama połowy drogi. Znacznikiem tego miejsca jest *akten*, pięcioramienna gwiazda będąca kopią morskiej rozgwiazdy, z wyraźnie zaznaczonym ośrodkiem ciała. Dwóm aktenom w tej scenie towarzyszy mumia przywiązana do łańcucha trzymanego przez dwoje posługaczy. Są to łańcuch i pętla czasu. W kolejnej bramie odsłonięty zostaje obraz dostojniejszych posługujących; mają metalowe kolie na piersiach, dźwigają węża, który jako koronę ma głowę podobną do ich głów. Scena następna – wprowadza nas do niej Brama Szesnasta – to okrągły piec zwany jamą ognia. Tu odbywa się proces wytrawiania ciała. Jest to symboliczne ujęcie czekającego umarłych balsamowania, które przecież będzie czynnością

---

<sup>32</sup> Podaje je G. R a c h e t, *op. cit.*, s. 176-178. Widać to także na ilustracjach zawartych w książce *Egipt. Świat faraonów*, s. 78.

dokonaną na wytrawionych w ługu sodowym ciałach, pozbawionych organów wewnętrznych i mózgu.

Mumifikacja i obrzędy pogrzebowe należą do najszerzej opisywanych rytuałów egipskich, dotyczą bowiem istoty życia ludzkiego – także po śmierci. Świadcstwa Greków – Herodota i Diodora Sycylijskiego – są miarodajne, choć późne, bowiem najwyższe dostojęstwo rytuałów datuje się na okres Średniego Państwa, czas wielkiego znaczenia faraona oraz realizacji ogromnych przedsięwzięć w dziedzinie budowy piramid, nawadniania pól i rozbudowy świątyń.

Znane były różne rodzaje balsamowania, a przedtem mumifikacji zwłok<sup>33</sup>. Stosowano bowiem bardziej wyszukane i droższe zabiegi dla osób bogatych, nie mówiąc już o władcach i ich rodzinach. Ubogim musiało wystarczyć proste wytrawienie w roztworze ługu sodowego po poprzednim rozpuszczeniu i wypuszczeniu wnętrzości za pomocą mikstury z korzenia rośliny przypominającej chrzan (*syrmaia*). Bogatsi mogli zostać poddani zabiegowi oczyszczenia wnętrza ciała (wlewy doodbytnicze) przy użyciu oleju cedrowego. Oczyszczone i osuszone wyługowane ciała zabierali członkowie rodziny, którzy następnie zajmowali się pochówkiem w prostych grobach.

Rytuał, o którym myślimy, gdy mowa o mumifikacji w Egipcie, dotyczył tylko bogatych. Tu bowiem czynności chirurgiczne i anatomiczne były etapem odmawiania modlitw dotyczących sytuacji ciała po wlaniu weń okreś-

---

<sup>33</sup> Przedstawienie zabiegów związanych z pochówkiem czerpię z: G. R a c h e t, *op. cit.*, s. 222-223 oraz z przywołanej już pracy A. Niwińskiego. Istnieje wiele prac na ten temat, także w języku polskim, wśród których zob. A. Niwiński, *Egipskie kultury i rytuały*, Warszawa 1989; J. Č e r n ý, *Religia starożytnych Egipcjan*, przeł. E. Dąbrowska-Smektała, Warszawa 1974.

lonej mikstury i zanurzeniu go w innej. Balsamierzy byli sługami kapłana, a ich kierownik czy organizator pracy piastował wysoki urząd kapłański. Etapy rytuału były następujące: najpierw za pomocą żelaznego haczykowatego pręta usuwano mózg (przez otwory nosowe). Potem znający się na anatomii pisarz wyznaczał na ciele boczną linię nacięcia, którą kroczy prowadził ostry nóż. Tędy wyjmowano wnętrzności, pozostawiając jeszcze serce i nerki. Miękkie organy były myte w winie palmowym i alkoholowych nalewkach. Wkładano je do ceramicznego naczynia w kształcie mumii, której głowa, wyobrażona jako bóg władający danym organem, służyła za wieko (*kanopa*). Do tak przygotowanego ciała wlewano żywicę cedrową, wsypywano cynamon, mirrę, nard, jałowiec (nigdy kadzidło), zwłoki zaszywano i na około 70 dni pozostawiano w roztworze ługu sodowego. Po tych dniach wytrawione ciała były myte i osuszane. Dalszy ciąg mumifikacji polegał na czynnościach rytualnych znanych *koaszytom*, bandażownikom. Ciała owijali oni małymi delikatnymi bandażami i obwiązywali taśmami zanurzonymi w gumie arabskiej.

Każdej nowej czynności towarzyszyła rytualna modlitwa kapłana. Na końcu owijano ciało w płótna, coraz grubsze prześcieradła. Mumię przed całkowitym owinięciem wyposażano w amulety, pisma, modlitwy i teksty wypowiedzianej za niego spowiedzi, między bandaże wkładano *uszebti*, wykonujące wszystkie prace i obowiązki w zaświatach w imieniu zmarłego. Przygotowane w ten sposób ciało mogło być pochowane.

Pogrzeb bogatego człowieka był niezwyklej ceremonią. W ten sposób opisuje go egiptolog Guy Rachet:

Uroczystości pogrzebowe rozpoczynały się, gdy przybywano zabrać zmumifikowane ciało (...) z soli balsamiarskiej (*uabt*). W Górnym Egipcie, a szczególnie

w Tebach, należało następnie przeprowić się przez rzekę. Pokryta kwiatami trumna umieszczona była na łodzi, gdzie zajmowali miejsce również krewni zmarłego, przerywający lamentacjami modły wznoszone przez kapłana pogrzebowego. Był on odziany w skórę leoparda i okadzał mumię wokół, recytując: „Okadzę cię, o Harmachisie-Chepre, któryś jest w barce bogów”. Orszakowi towarzyszyły inne łodzie, które przewoziły niosących kwiaty i ofiary, krewnych zmarłego, jego przyjaciół oraz służbę domową.

Po przybiciu na drugi brzeg Nilu umieszczono sarkofag na płozach ciągnionych przez woły. Przed sarkofagiem i za nim zajmowały miejsce duże płaczki, których zadaniem było wznosić rytualne żale, naśladując Izydę i Neftydę. Wokół sarkofagu maszerowali kapłani pogrzebowi, którzy zmarłemu ofiarowali dymy kadzidel, cały czas recytując hymny ku jego czci. Uczestniczyli w orszaku również mężczyźni z rodziną i przyjaciele zmarłego, zapuszczający brody na znak żałoby, a poprzedzały ich towarzyszące orszakowi kobiety, które wznosiły głośne lamentacje.

Po przybiciu do wejścia prowadzącego do grobowca dokonywano rytuału otwierania ust, któremu towarzyszył zwyczaj zwany „rozbijaniem czerwonych naczyń” (niestety, nie znamy jego znaczenia). Wreszcie składano zmarłego w grobowcu, wraz z wyposażeniem i ofiarami, kończąc ceremonię bankietem pogrzebowym, który następował po zamknięciu drzwi grobowca<sup>34</sup>.

W różnych rejonach Egiptu i w zależności od stanu majątkowego rodziny pogrzeby miały rozmaity charakter. Biednych układano w całunie w jamie wyłożonej matami; na północy sarkofagi były wiezione przez zaprzęg czerwonych wołów (a więc w naturalnych barwach Dol-

<sup>34</sup> G. Racht, *op. cit.*, s. 273.

nego Egiptu) oraz odbywały się tańce *muu* wykonywane wyłącznie przez mężczyzn. Tańce te były reliktem pochodzącym z okolic Buto, gdzie urodził się, jak mówiono, Ozyrys, i sięgały okresu predynastycznego, a konkretnie ceremonii powitania Ozyrysa, poprzedzającej złożenie mu ofiary ze zwierzęcia lub jego substytutu, tzw. *tekenu* (substytut ten został zapewne wprowadzony ze względu na tabu rozlanej krwi). W innych miejscach – o czym będzie mowa – rozpoczynano tańce, a nawet groteskowe spektakle pantomimiczne.

Pochód celebransów, jaki jest przedmiotem opisywanego tu fragmentu *Księgi Bram*, zatrzymał się w szóstej godzinie przed ognistym piecem, by zobaczyć sens wytrawiania ciała w ognistej kadzi pełnej gryzącego i piekącego płomienia. O tej godzinie zmarłych czeka jeszcze sąd Ozyrysa, do którego zostali „obrazowo” przygotowani przy wcześniejszej bramie na początku drogi. Teraz wyraźnie widać scenę, na której pojawia się Ozyrys, czyli władca wagi, oraz bogini sprawiedliwości Maat, z piórem na głowie. Ta właśnie Maat, upersonifikowane ptasie pióro, będzie przeciwwagą serca na szali sprawiedliwości. Cała scena odbywa się wedle przywołanego już schematu: ci, którzy zachowali szczere, uczciwe i dobre serca, idą dalej. W siódmej godzinie wędrowki przejdą przez Słupy Geba, czyli Bramę Osiemnąstą. Za nią widać pole męczenników, obok których przebijają się promienie słoneczne tak, że niektóre mumie ożywają na chwilę. Do słupów przywiązani są przeciwnicy boga Re, Ozyrysa, Atuma, cierpiący wieczne męki. Pojawiające się słońce jest znakiem zwycięstwa jasności. Przypomnijmy, że Geb (od jego imienia pochodzą słupy) był ojcem słońca, które zrodziła jego żona Nut (w jednym z systemów religijnych wczesnego Egiptu). W systemach późniejszych, np. heliopolitańskim, Geb był ojcem Izidy,

Ozyrysa, Seta i Neftydy, stąd ta właśnie tradycja zostaje przejęta do ozyriańskiej wersji *Księgi Bram*. W ósmej godzinie misterium jego uczestnicy wchodzi do wody. Płasają w niej i śpiewają na chwałę Ozyrysa. Spotykają się tu wszyscy – także grzesznicy i potężni, którzy chcą iść dalej w pochodzie. Wywiązuje się spór – walka z prawymi ludźmi (ich mumiami), wygrana przez tych, którzy przeszli przez sąd Ozyrysa do jego chwały. To zwycięstwo ma miejsce w dziewiątej godzinie, za Dziewiętnastą Bramą.

W następnej godzinie i za następną bramą czeka znowu zasadzka i kolejna próba. Widać mumię o dwóch obliczach stojącą na podwójnym sfinksie. Obok straszego sfinksa przechodzi bóg Re, a wtedy przeniknięty jego promieniami dwulicowy człowiek skrywa się w sfinksie. Pojawiają się za to potworne węże, długie jak pokład łodzi, przyodziane w kołpakowe korony faraonów, patrzące w dwie przeciwne strony świata. Przeciwno nim w Bramie Dwudziestej Drugiej słudzy misterium rozpinają sieci jak wielkie pałakowate wachlarze. W te sieci – już w kolejnej, Piątej Bramie – zostanie schwytyany Apopis, okrutny wąż ciemności. Jednak zanim to nastąpi, trzeba przejść kolejne etapy walki z nocą: walkę oko w oko z Apopisem, walkę z krokodylem; trzeba też objąć panowanie nad pokonanymi, by w Bramie Dwudziestej Piątej ujrzeć na barce twarz wielkiego boga. To wielka twarz człowieka, twarz wielkości podróżnika, wielbiona przez wiodących łódź celebransów, trzymających egipskie znaki życia.

W godzinie 11 zobrazowaniu ulega uwięzienie tarczy słońca. Pałak trzymany wielką dłonią boga jest przywiązany do znajdujących się pod nim węży wyobrażonych jako spirale. Pałak ten od góry jest mocno przyciskany rzędem mumii. Jeszcze chwila, a ręka boga się wzniesie,

pałąk stanie się biczem i wyłoni się z niego owa wcześniej przygotowana sieć, w którą zostanie schwytyany już na zawsze wąż. Pokonany i usidlony Apopis wieńczy misteryjną wędrówkę pielgrzymujących dusz. W Bramie Dwudziestej Ósmej wschodzi słońce. To 12 godzinna wędrówka i zarazem ostatnia stacja *Księgi Bram*. Jeśli pisałem o 30, to dlatego, że w czasach XXI dynastii dorysowano kolejne księgi, powtarzające obrazy sądu Ozyrysa oraz obraz pokonanych wrogów wyrysowanych na podeszwach sandałów faraona, co jest tradycją przyjętą za czasów XVIII Dynastii, w okresie panowania Tutenhama<sup>35</sup>.

Brama Dwudziesta Ósma to obraz niezwykły. Na wielkiej, dźwiganej ponad głową człowieka barcełodzi stoją zwróceni ku wschodowi odrodzeni ludzie, a w środku jest skarabeusz, odpowiednik słońca rządzącego światem. Nad jego kleszczami znajduje się tarcza słońca, wokół której, jak akrobata, opada głową w dół człowiek trzymany za nogi przez innego, również opadającego człowieka. W ten sposób świat wraca do jasności – wzeszło słońce. Etap pierwszy i ostatni wyznaczają początek i koniec systemu 28 bram podróży w zaświaty. Pierwszy powtórzy się każdego wieczora i będzie spotkaniem uczestników nocnej wyprawy; etap drugi to poranne przywitanie słońca, któremu w najbliższą noc znowu trzeba będzie towarzyszyć w jego nocnej drodze przez zaświaty, pełnej lęku, trwogi, ale i nadziei na świt.

Jest oczywiste, ale i tę myśl trzeba wyrazić wyraźnie, że praca ta mogła powstać tylko dzięki wysiłkom archeologów, w znacznej części polskich i francuskich, którzy

---

<sup>35</sup> Wszystkie rysunki i przerysy ksiąg zaświatowych wykonał Andrzej Niwiński w cytowanej książce *Mity i symbole starożytnego Egiptu*. Także stamtąd czerpię wiadomości o kolejnych księgach dopisywanych w czasach XXI Dynastii.



w ogóle umoŹliwiają dostęp do źródeł i metodologii badań hieroglifiki egipskiej (świętych rytów, świętych rzeźbionych znaków) i hieratyki (świętego, kapłańskiego pisma kursywą na papirusach i tabliczkach glinianych lub drewnianych, zwanych *ostraka*). Moim zadaniem było spojrzenie na skarby sztuki i religii jako księgi zapisane na ścianie lub przedmiocie, jako zbiór stanowiący składnik ogromnej biblioteki czasów starożytnych. Kiedy stajemy przed jakimkolwiek dokumentem wykutym jak płaskorzeźba lub zapisanym hieroglifami – chcemy poznać jego treść, opowiedzieć to, co widzimy, by pojąć znaczenie znaku. Do tego potrzebne są słowniki. Moimi przewodnikami były wielokrotnie przywołane tu prace francuskiego egiptologa Guy Racheta, zwłaszcza jasny i konsekwentny w wyborze drogi poznania Egiptu faraonów *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*<sup>36</sup>, oraz prace polskich egiptologów, zwłaszcza Andrzeja Niwińskiego, Tadeusza Andrzejewskiego i Joachima Śliwy.

## 8.

Zazwyczaj wyniki odkryć i badań archeologicznych traktuje się jako zbiór materiałów pomocniczych służących historii teatru. Wydaje się jednak, że refleksja teatrologiczna nie docenia rozwoju archeologii i posługuje się gotowymi schematami, jakie zostały wprowadzone do badań nad teatrem nawet na początku XX w., nie bacząc na zmienność i innowacyjność współczesnych osiągnięć archeologii. Kategoria dawności, topos zamierzchłych czasów usprawiedliwiają chwytną, ale i zaciemniającą prawdę rzeczywistość towarzyszącą przemianie teatru

---

<sup>36</sup> *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, ed. G. Rachet, Librairie Larousse, Paris 1992.

w historii. Poetyckość opisu, sięganie do sfery wyobraźni przypisywanej naszym przodkom sprawiają, że teatr starożytny i jego obecność w kulturze nowożytnej przybiera postać strefy mało określonej, magicznej, mało funkcjonalnej. To samo dotyczy również historii dramatu, który przecież posługiwał się zasadami wyraźnie określonymi przez architektoniczny charakter teatru jako wspólnego miejsca kultury i natury. Ten właśnie aspekt zespolenia przestrzeni geograficznej, otwartej na góry, doliny, a nawet, jak w *Antiphellus*, na morze, jest najczęściej pomijany.

Ale nie tylko przestrzeń teatralna i przestrzeń świata są przez teatrologię niedoceniane. Jeszcze trudniej akceptowana jest łączność przebiegu akcji, zwłaszcza epizodów, z realnymi wydarzeniami społecznymi, politycznymi i religijnymi. Podobnie jest z traktowaniem mitu jako podstawy tragedii, bowiem na mit spogląda się jak na historię rodzinną, jak na genealogię, a więc tak, jak uczynił to Hezjod i jak stosował w stosunku do fabuły Herodot. Wystarczy więc – niestety – że za punkt odniesienia dla losu Edypa teatrolog bierze polskie mitologie w wydaniu Jana Parandowskiego czy, co pewnie słuszniejsze, Tadeusza Zielińskiego, by nie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Sofokles użył wątków tebańskich do utworzenia dramatu na temat współczesnej mu ateńskiej polis. Dlaczego chór niewiast fenickich u Eurypidesa mówi wieloma językami, nie tyle zupełnie się nie rozumiejąc, ile wprowadzając wzajem wykluczające się informacje? Jakim prawem w *Żabach* Arystofanes posługuje się – wbrew zakazom – składnikami instrumentarium misteriów eleuzyjskich? Kim są ci, którzy wraz z Eteoklesem i Polinejkesem skierowali się przeciwko Tebom (i czy o Teby tu chodzi?) w tragedii Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*?

I dalej: po co w Epidauros wzniesiono tak wielki i niezwykle pod każdym względem teatr, skoro było to miejsce związane wyłącznie z kultem Asklepiosa? Czy orchestra w teatrze klasycznym była zawsze tworzona na planie koła, skoro same pomiary geodetów pokazują, że tak wcale nie było i że mogła mieć kształt trapezu? Wreszcie do rozważenia pozostają także konkretne znaki teatralne i inscenizacyjne, którymi – jako kodem – posługiwali się starożytni kierownicy widowisk.

Winckelmannowska „biała Grecja” i „harmonijna architektura” ciągle kładą się cieniem na kolorowy przecież wizerunek Grecji, wizerunek związany nie tylko z architekturą, ale i makijażem, barwnymi strojami i perukami, dekoracjami malowanymi przesuwanymi lub obracanymi wokół osi graniastosłupa.

W nauce o dramacie rzeczy mają się podobnie. Nauczyciele wciąż mówią o trzech jednościach, z którymi zerwał (podobno) Szekspir, łączą króla Edypa z Antygoną w zespół jednej trylogii, choć przecież wiadomo, że Edyp pisany był w innym czasie, w innych okolicznościach i w ogóle pomyślany został jako wyjątkowa tragedia, niewchodząca w układ tetralogiczny. Mowa o statkach w Mykenach nie jest metaforą, lecz ma odpowiednik w rzeczywistości, bo choć dziś od kraju Atrydów do brzegu morza jest prawie 60 kilometrów, to w dawnych wiekach Mykeny posiadały własny port, a morze nie było aż tak daleko.

To tylko nieliczne, a już tu i teraz dające o sobie znać, symptomy braku współpracy wiedzy archeologicznej z teatrologią. Bez nadania tej współpracy odpowiedniej rangi dalej będziemy myśleć, że Teby są tylko w Grecji (a przecież są też w Egipcie), że Parnas wznosi się blisko Aten, a ruiny teatru Dionizosa w Atenach to te właśnie, które napotykaemy, idąc od okazałych zgłiszcz odeo-

nu Herodesa w prawą stronę, gdzie pozostały szczątki odeonu Peryklesa. Podobnie – gdy mowa o maskach. Uśmiechnięta – komiczna, z ustami w podkowę – tragiczna. Ani słowa o charakterze, indywidualizmie maski, kolorach, tym, że były one dwuczęściowe; rzadko mówi się o ich funkcji rezonancyjnej podporządkowanej prawom akustyki panującej w konkretnym teatrze. Znajomość maszyn teatralnych – do wywołania ognia, piorunu, mgły, deszczu, grzmotu, odgłosu bitwy, szelestu, pokazywania zwłok, przelotu bóstw i mitologicznych zwierząt – właściwie nie istnieje. A przecież to są właśnie archeologiczne podstawy historii teatru, a nawet więcej: antropologii teatru, która powinna być budowana nie tylko w psychologicznej (czy alchemicznej) przestrzeni archetypu Junga, Kerényiego i Jacobi, ale w oparciu o konkret, który generował określone gesty ruchu i słowa.

Wymieniłem tu zaledwie kilka konfuzji rzeczowych, nad którymi dość gładko i z poczuciem wyższości nad historią przechodzi teatrolog zauroczony kosmosami wyobraźni, w których orbituje. Każdej z tych „konfuzji” można (i pewnie należy) poświęcić osobne wykłady, osobne prace, a nawet książki. A przecież to zaledwie kilka zagadnień, które powinny być przedstawione i opisane na nowo zgodnie z wiedzą dostępną współcześnie archeologii i nowoczesnym metodom badań antropologicznych.

Metodom, ale jakim? I czy to musi być od razu metoda? Byłbym skłonny stosować przede wszystkim system objaśnień, coś w rodzaju scholiów do tekstów lub fotografii (chodzi o architekturę, rekwizyty i maszyny), przypisów odsłaniających warianty możliwych zastosowań, odwołań do komentarzy z epoki, rozpoznań przebiegu określonego wątku (lub rudymentu) mitu w danym czasie

i w danym miejscu. Taki rodzaj komentarza przedstawiłby może niepełną, niedomkniętą, chropowatą i w związku z tym niespójną strukturę badań archeologii teatru, ale też nikt nie powinien wymagać, by rekonstruowany obiekt był kopią zrujnowanego. „Przypisowa”, indeksująca konstrukcja komentarza byłaby cenniejsza o tyle, o ile odsłaniałaby tyle informacji, na ile rzeczywiście pozwala to obecny stan wiedzy archeologicznej. Z drugiej strony nie wyobrażam sobie pracy teatrologa-archeologa bez udziału rzeczowej, pragmatycznej, funkcjonalnej wyobraźni. To ona właśnie sprawia, że można określić (choć czasem tylko w przybliżeniu) przeznaczenie, cel i efekt użycia pewnego elementu, zespołu przedmiotów, architektury, urbanistyki. Inaczej niż fantazja – wyobraźnia ma ten celowy, ukierunkowany składnik teologiczny, który sprawia, że jest entelechią, Arystotelesowym połączeniem początku i jego uobecnienia. Entelechia jako ślad przemian istoty danej rzeczy, danego procesu, faktu, indywidualnej cechy winna być tym polem, na którym wiedza o teatrze i efekt prac archeologa mogą się spotkać. W ramach takich badań posłusznym narzędziem może okazać się to, co nazwałem, w odniesieniu do charakteru poetyckiej wyobraźni Norwida, „przesunięciem równoległym”. Pojęcie zaczerpnięte z geometrii Talesa, z jego prawa o prostych równoległych w trójkącie, wydaje się cenne, ponieważ pokazuje działanie istoty Arystotelesowskiej koncepcji tragedii jako przeniesienia zbioru mitemów na zbiór epizodów wchodzących do akcji. Mitem jako podstawowa i niezmienna, ale sama przez siebie znacząca dla opowieści częśćka mitu jest równolegle przeniesiona do fabuły tragedii. Ulec zmianie mogą (i ulegają) stosunki między mitemami (epizodami), różne cele i różne tryby perswazji mogą je oświetlać, różne kierunki politycznego lub teologicznego wykorzystania

mogą je spajać w dynamiczną całość, ale mitem zostają takie same. Każde ich przekształcenie prowadzi do form parodystycznych i metamitycznych (jak w *Romantische Ödipus* Augusta von Platena, w którym zironizowany został bohaterski i tragiczny tebański mit w całości). Ale nie o takich formach przekształceń chcemy mówić. Interesuje nas bowiem mityczna, fabularna i historyczna zarazem, oparta na wiedzy archeologicznej dziedzina teatrologii.

Z wielką dozą ostrożności chciałbym zaproponować czytelnikowi próbę analizy postaci wyroczni z *Króla Edypa* Sofoklesa, próbę wynikającą z przedstawionej tu propozycji badawczej łączącej „archeologię wyobraźni” i zasadę „przesunięcia równoległego” jako możliwy sposób pisania (i mówienia) o dziełach starożytnego (w końcu nie tylko greckiego) teatru. Próbę tę czynię nie tyle w imieniu jakiejś sztywnej, skończonej dziedziny badań, ale w przekonaniu, że w epoce „ponowoczesnego” myślenia ważna jest sieć fundamentalnych twierdzeń i wyników badań, właśnie materiałowych, archeologicznych w tym wypadku, która nie tylko nie podważa współczesnych postmodernistycznych dyskursów humanistycznych, ale je niejako zmusza do wysiłku poznawczego i pogłębienia indywidualnej refleksji nad dziełem. Ważne przecież jest to, że w obrębie poczucia wolności, jaką powinien kierować się badacz „ponowoczesny”, wprowadza się – czasem kapryśnie i nieobliczalnie – archeologiczny, geograficzny, a nawet geologiczny kontekst. Bez tego ostatniego na przykład traktowalibyśmy wyrocznię z Delf jako właścicielkę wirującego stolika, a nie jako kapłankę oddychającą oparami związków azotowych i siarkowych, emanujących ze szczeliny między przesuwanymi się płytami tektonicznymi górotworów Helikonu, Parnasu i Zatoki Saronńskiej.

Spróbujmy więc rozpocząć naszą interpretację *Króla Edypa* od wyroczni delfickiej. Najpierw zauważmy wspólnotę rdzeni słów: Pytia–Pyton–Pytakos (przydomek Apollina). Najstarsze słowo to „Pyton” (gr. *Pýthōn*) oznaczające potwora (smoka, węża, przerażającą inkarnację demona) zrodzonego przez Ziemię, matkę Gaię, po to, aby strzegł wyroczni prawa, poddanego Temidzie w Delfach. Wąż ten przeszkadzał Apollinowi i został zabity przez boga, gdy ten chciał zająć sanktuarium w Delfach (Apollodorus, *Bibliotheca*, 1, 4, 1). Inna wersja podaje, że Pytona zniszczył Apollo, mszcząc się za prześladowanie Leto (Hyginus, *Fabulae*, 140). Zabicie Pytona dokonało się jednak wśród skał delfickich. Zwłoki węża, rozkładając się i gnijąc (gr. *pýthō* – gniję), stały się źródłem szczególnego zapachu wydobywającego się spośród skał. Inną nazwą Delf była przeto Pýthō, o czym pisze Homer w hymnach i przypomina Pauzaniusz (*Graeciae descriptio*, X, 6, 6). Pytia – wieszczka i kapłanka razem – wypowiadała swe trudne do zrozumienia wyrocznie odurzona tymi wyziewami. Sam Apollo na pamiątkę zwycięstwa nad wężem nakazał organizować igrzyska pytyjskie, zaś co osiem lat, także w Delfach, urządzano święta upamiętniające zwycięstwo boga jasności nad ciemnością potworów ziemi, święta Septēria, o których pisze jeszcze Plutarch (*Quaestiones Graecae*, 12)<sup>37</sup>.

Można powiedzieć, że wieszce natchnienie Pytii ma przedapollinijskie źródło. Wynika to ze związku Gai, jej potomka (smoka-węża-Pytona) i Temidy, której historia – ta mitologiczna właśnie – nadała rolę strażniczki i egzekutorki prawa. Przywołane wyżej teksty greckich egzegetów, wcześniejszych i późnych, jak Plutarch czy Pauzaniusz, informują o tym, że zagadnienie wyroczni

<sup>37</sup> Zob. bogate studia na temat: J. Fontenrose, *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley–Los Angeles 1959.

z Delf było szczególnie istotne, o wiele ważniejsze niż związane z innymi sybillami (pytiami) w Delos, Kumach, na Samos czy w Kolofoncie. W okresie, kiedy w Delfach, w przestrzeni środka świata (Delfy to *omphalos mundi*, pępek świata), zostało uświęcone przez Apollina sanktuarium (mniej więcej w czasach Homera, w VIII w. p.n.e.), ustanowiono tam również centrum wiedzy o przeznaczeniu, którym stała się skała wieszczki (tzw. ambona Sybilli) piętrząca się jako granitowy prostopadłościan nad Źródłem Kastalskim, głąz górujący nad wejściem na drogę i rampę prowadzące do świątyni Apollina. Centrum wieszczenia w Delfach opisał Hezjod i to z jego teologii promieniowała wiedza o wyroczni z zachowanych fragmentów dzieł Solona, Heraklita oraz dialogów Platona i tragedii Ajschylosa i Sofoklesa. Nowa doktryna, wynikająca z przekształceń nauki Hezjoda i poddana weryfikującej „uczonej niechęci” Platona do wszelkich przejawów szaleństwa i manii, brzmiała mniej więcej w ten sposób: Apollo zabił Pytona, strażnika źródła wyroczni w sanktuarium bogini Gai, matki-ziemi. Pyton dzięki mocy Apollina przestał straszyć ludzi i zwierzęta, ponieważ bóg harmonii pokonał siły zła i ciemności. Ten mit stał się fundamentem kultu oczyszczenia oraz wtajemniczenia w wyroki opatrności (Mojry, nie bogów olimpijskich) wydawane przez dawne moce natury wyroczni delfickiej.

Do zdobycia wiedzy na temat przyszłości i wyroków losu konieczne było jednak oczyszczenie. Była to obowiązkowa ablucja w Źródle Kastalskim, u stóp ambony Sybilli. Obowiązek ten był tak bezwzględny jak zakaz dotykania ofiary zwierzęcej oraz – nawet przypadkowego – kontaktu ze świeżą krwią. Dopiero oczyszczony, a więc prawdziwy i lojalny w stosunku do Temidy pielgrzym lub posłaniec mógł słuchać tego, co przekaze Pytia.



I tu pojawia się podstawowe zagadnienie przepowiedni i losu, Mojry i przeznaczenia w tragedii Sofoklesa, kapłana Apollina przeciw. Wyrocznia delficka zawsze informowała o tym, że człowiek ma wolny wybór. Heraklit powiadał, wyjaśniając sens wróżby, że wyrocznia przekazuje głos boga, który daje jedynie znaki, ale niczego nie objawia ani niczego nie ukrywa. Dlatego, co ważne, do Pytii kierowano tylko takie pytania, na które można było uzyskać odpowiedź twierdzącą lub przeczącą, „tak” albo „nie”. Nie mówiła, co się stanie i czego nie można uniknąć. Skąd więc się biorą te poetyckie, silnie zmetaforyzowane wyrocznie, o jakich informują Połaniec, Pastuch i Terezasz w tragedii Sofoklesa? Skąd wzięła się jednoznaczna historia rodu Labdakidów przekazana Kreonowi jako posłańcowi do Pytii? Czy model dramaturgii Sofoklesa nie jest oparty jednak na niejasności pogłoski? Mówiono, że Pytia wywróżyła przyszłość, powiadano, że wyrocznia przestrzegała... Ale Pytia nie wróżyła. Nie określała przyszłych wypadków. Jak to się stało, że interpretacja tego, co Pytia miała powiedzieć, doprowadziła do wielostopniowego układu niejasności w fabule *Króla Edypa*? Dlaczego *anagnorisis*, rozpoznanie zazwyczaj jednorazowe i pojawiające się w określonym miejscu fabuły, w tragedii Sofoklesa zbliża się i trzykrotnie oddala, ciemnieje jak niebo przed burzą i odchodzi, by znowu nadejść?

Aby to skomentować, musimy zauważyć, że Pytia była instytucją polityczną, nieraz skłóconą z kapłanami Apollina (między innymi z Sofoklesem). Miejsce, z którego „prorokowała”, znajdowało się – przypomnijmy – na skrzyżowaniu dwóch szlaków: od Źródła Kastalskiego do skalnej ambony i od wrót rampy przy drodze do sanktuarium Apollina. Na tej rampie wyryte zostały czytelne i dzisiaj dwa napisy, święte anagryfy Grecji: γνῶθι σεαυτόν („poznaj samego siebie”) i μηδὲν ἄγαν („niczego

zbyt wiele"). „Poznaj samego siebie”, lepiej tłumaczone jako „wiedz, że jesteś człowiekiem”, to najbardziej właściwa, nowoczesna i apollińska zarazem *summa humanistica*, filozoficzna odpowiedź na dylemat zawarty w zadawanej Tebanom zagadce sfinksa. Rozwiązaniem zagadki jest człowiek. Napis ten miał być zaprojektowany przez Siedmiu Mędrców starożytności i służy jako drogowskaz kierujący do świątyni Apollina (w pronaos tej świątyni), ale zapowiedziany jest już w znajdującej się przed terytorium apollińskim świątyni, w temenos Ateny Pronaja.

W czasach Sofoklesa wielkość i rytualna posągowość epoki archaicznej były nie tylko wspomnieniem, ale i ulegały deprecjacji pod wpływem religijnego i moralnego upadku Grecji. Coraz częściej za klęski, choroby, niepowodzenia, wojny i zarazy obwiniano bogów. I tak właśnie się stało z Atenami, które Apollinowi przypisywały odpowiedzialność za zarazę dziesiątkującą mieszkańców polis. Zaraza w Atenach, niejako wtórnie narzucona na mit Labdakidów, na mit tebański, stała się więc tematem tragedii Sofoklesa. Ateńczycy, oskarżając Apollina o dopuszczenie do szerzenia się zarazy w ich mieście, stracili resztki wiary i odmawiali kapłanom boga wielkości, co przeżywał niezwykle dotkliwie Sofokles, wielki i zasłużony strateg-kapłan-wyznawca Apollina. Stąd nałożenie wątku zarazy na mit tebański i uczynienie z historii mitycznej rodu Labdakidów opowieści o współczesnej Sofoklesowi deprecjacji porządku religii i etyki w Atenach.

W okresie upadku rangi świętości i kultu zachwiała się również wiara w jednoznaczność wyroczni. Jej wypowiedzi, wróżby (o ile to były wróżby) podlegały już teraz wielostopniowej politycznej i ekonomicznej interpretacji. Jak taki system funkcjonował? Jak zmieniała się instytucja wyroczni?

1. Dzięki przypisywanym Homerowi hymnom do Apollina (VIII w. p.n.e.) wiemy, że pierwotne miasto Pythō, będące centrum kultu Gai i związane z religią Donizosa, zostało zdobyte przez ludność minojską, pochodzącą z Krety. Mówiono, że to sam Apollo sprowadził mieszkańców Knossos do Hellespontu, przyjmując rolę morskiego przewodnika floty, zamieniony w delfina. Dlatego też nastąpiła zmiana nazwy na apollińskie eponimiczne Delfy i stąd w dziejach instytucji politycznych instytucja delfinatu.
2. Z kultu Dionizosa pozostał rytm kalendarzowy przejęty przez kultury apollińskie, związane z minojską cywilizacją kupiecką: przez dziewięć miesięcy miały Delfy rozwijać się i dojrzewać w słońcu, przez trzy miesiące miała panować tu zima. Również Pytia nie pracowała przez trzy miesiące; zamierała w stanie hibernacji, a jej funkcje przejmowały – jak mówiono – uczciwe kobiety z Delf. Nałożenie cyklu kalendarzowego na rytm olimpijski (apolliński) jest o tyle ważne, że w okresie milczenia Pytii jej funkcję przejmowały jakieś inne głosy. Głosy te zdobyły większą wagę już w VI i V w. p.n.e., choć przecież przekazywały informacje w imieniu wyroczni<sup>38</sup>.
3. W okresach wojen ze Spartą, Asyrią, Pontem mnożyły się delegacje do Pytii. Powołana została więc Rada Kapłanów delfickich, którzy nie tylko mieli tłumaczyć i przekazywać słowa i przecucia Pytii, ale również prowadzić pewien rodzaj manufaktury, albowiem odpowiedzi Pytii były przez kapłanów zapisywane i przekazywane na kawałkach papirusu.

---

<sup>38</sup> Na ten temat: I.K. Konstantinou, *Delphès. Le sanctuaire oraculaire et son role dans la vie politique et social du monde grec antique*, Athènes 1957, s. 12-19.

Nastąpiła więc zmiana niezwykła: kiedyś Pytia mówiła tylko „tak” i „nie”, odpowiadając na konkretne pytania, i miała moc tylko wówczas, kiedy powiodła się ofiara (koziół obłany wodą miał się wzdrygnąć; jeśli stał spokojnie, Pytia nie mogła nic mówić). Jeszcze wcześniej odpowiednikami „tak” i „nie” były losowane ziarna czarnej i białej fasoli, wyciągane na ślepo z korca nasion.

4. Instytucja zwana Radą Kapłanów została poszerzona o reprezentantów innych polis helleńskich, które bywały przecież skłócone i zaczęły wykorzystywać wyrocznię do partykularnych celów. Wiemy od Herodota, że wyrocznię próbowano przekupić złotem, że wysyłano skarby z Frygii i Lydii w celu uzyskania pomyślnej wróżby. Administracja delfickiej wyroczni składała się z reprezentantów 12 ziem helleńskich i był to aparat urzędniczy o charakterze korupcyjnym. O tym wiemy z pism Plutarcha piszącego o upadku wyroczni delfickiej, a także z *Iona* Eurypidesa (416), w którym jest mowa o instytucji „świętych” (*hosioi*). Oni, w grupie pięciu wybranych mędrców, współpracowali z dwoma albo trzema kapłanami wyroczni delfickiej. *Hosioi*, święci i sprawiedliwi, wywodzili się wprost od Deukaliona, ocalałego z potopu wywołanego przez Faetona. Kapłani wyroczni natomiast, nazywający się profetami (wieszczami), wybierani byli drogą losowania spośród najlepszych obywateli Delf i to oni jako pierwsi tłumaczyli to, co Pytia miała wyrażać w ekstatycznych i niezrozumiałych frazach opętanej wieszczki. Zapisy tych zaśpiewów, prawie poezję, przekazywali na piśmie kapłani tzw. theopropom, którzy roznosili wyrocznię po miastach i tam ją odczytywali. Jest oczywiste, że mamy tu sieć co najmniej czterech interpretacji głosu Pytii. O samym

głosie i jego prawdach nie potrafimy nic jasno powiedzieć. Odczytywane wyrocznie przejmowała dalej opinia areopagu i w kolejnej przeróbce (interpretacji) opinia ta utrzymywała się w historii. Właśnie z tego obrządku wieszczania w religii delfickiej kpił Eurypides. Jest też oczywiste, że autorytet Pytii upadł wraz z autorytetem Apollina w czasach, kiedy Sofokles był jego kapłanem. Świadectwem takiej dekonstrukcji religii, delfickiego centrum i świętej wyroczni jest właśnie *Król Edyp*.

Upadek dawnej religii odczuwany był zwłaszcza w Atenach. Nie dziwi więc to, że dramat Sofoklesa, genialna tragedia ludzkości, został chłodno przyjęty. Bo przecież, mówiąc o Tebach i zarazie, miał Sofokles na uwadze miasto, którego nie był obywatelem (pochodził z Kolonos, dokąd wysłał Edypa w swej ostatniej tragedii), ale które czcił jako miasto Apollina, powstałe dzięki mocy i mądrości Ateny.

Przedstawiony wyżej trop interpretacji w ramach „przesunięć równoległych” może dotyczyć wielu miejsc, toposów, idei, zjawisk i procesów w dramacie. Tu wybrałem tylko kwestię pytyjską, by pokazać metodę, jaką teatrologia, mitoznawstwo i archeologia mogą obrać w swoich badaniach, ale przecież nie jest to jedyna droga badania. Jest ich z pewnością wiele, tylko – taki jest odkryty przez Greków ludzki los – trzeba ich szukać.



# Fenomenologia przedstawienia

## 1.

W wykładzie zatytułowanym *Was heisst Denken?*, transmitowanym przez radio bawarskie w maju 1952 r.<sup>1</sup>, Martin Heidegger twierdził, że zasadniczym rysem myślenia jest przedstawianie. To w przedstawianiu właśnie ma początek i rozwija się przejmowanie – zauważanie tego, co się uobecnia, co staje przed nami, co się prezentuje, co utwierdza się samo wobec nas takim, jakie jest. Oczywiście „coś”, stając się określonym bytem, obecnością, osobą, rzeczą, procesem, wywołuje w nas określone myśli, porusza ku sobie, przywołuje, a zatem: przejmuje. Aby można było jednak przejść się, a więc pojąć przedstawianie czegoś, trzeba dojrzeć samo jego „bycie bytu” (*Sein des Seienden*), czyli prezentację obecności, prezentację prezentującego się. W terminologii Heideggera myślenie, które ugruntowane jest przez przejmowanie, określane jest przez termin *re-presentatio*, właściwy odpowiednik słowa „przedstawienie”.

Wynikanie z siebie kolejnych ogniw myśli Heideggera prowadzi do wniosku, że myślenie polega na przedstawianiu, a ono z kolei na *re-prezentacji*. Wedle filozofa

---

<sup>1</sup> Przedruk radiowego wykładu za pismem „Merkur” R. 6, 1952. Zob. M. Heidegger, *Was heisst Denken?*, [w:] i d e m, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954. Przekład polski: *Co znaczy myśleć?*, przeł. J. Mizera, J. Tischner, [w:] *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 224-237.

take myślenie ma głęboką tradycję, „długi rodowód”. Heidegger powiada:

Skrywa się on w niepozornym wydarzeniu: z początkiem dziejów Zachodu, dla całego ich przebiegu bycie bytu zjawia się jako prezentacja, jako obecność (*Anwesen*). Zjawienie się bycia jako obecności tego, co się uobecnia, stanowi sam początek dziejów Zachodu, przyjąwszy, że przedstawiamy dzieje nie tylko według wydarzeń, lecz myślimy je wedle tego, czego władanie jest udzielone z góry poprzez dzieje i we wszystkim, co się dzieje.

Bycie znaczy obecność. Ten tak lekko wmówiony nam zasadniczy rys bycia – obecność, staje się w jednej chwili tajemniczy, gdy oto budzimy się i baczymy, dokądże odsyła nasze myślenie to, co nazywamy obecnością.

Uobecniające to trwające, które istoczy się we wnętrzu nieskrytości. Obecność wytwarza się tam tylko, gdzie panuje nieskrytość. Uobecniające zatem to terazniejsze, o ile potrafi wytrwać w nieskrytości<sup>2</sup>.

Patrząc wstecz, wnikając w pisma mistrza Heideggera, Edmunda Husserla, dostrzec można wspólny punkt wyjścia ich filozofii dający początek różnym nurtom fenomenologii. Jest nim zawołanie: „Z powrotem do rzeczy!” (*Zurück zu den Sachen!*). Podstawą każdego poznania jest bezpośrednio spotkanie z rzeczą, dowiedzenie się o niej. „Wiedzieć”, nie tylko w każdym języku, ale i intuicyjnym ujęciu doznań, odsyła do konkretnego „widzieć”. W takim ujęciu trybu doświadczenia rzeczywistości zostają odrzucone zarówno sfera uprzedzeń i rezydentów, jak i zasady dedukcji oraz syntetyzującej konstrukcji, a przyjęte są jako miarodajne rezultaty in-

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 236.



tuicji i dociekań analitycznych. Fenomenolog nie bierze pod uwagę uprzednich interpretacji rzeczywistości, nie przykłada świata do jakichkolwiek płaszczyzn odniesienia i spogląda na rzeczywistość po raz pierwszy, pozostawiając po swoim doświadczeniu opis tego, co widzi.

Spośród przywołanych tu pojęć najbardziej oczywistym jest, jak się wydaje, pojęcie intuicji. Jest ono jednak zarazem najbardziej powierzchownie odczytywanym pojęciem – jako „odczucie” lub „wewnętrzne subiektywne pojmowanie czegoś”. Dla zrozumienia fenomenologicznego ujęcia intuicji, a więc odległego od idei Bergsona, trzeba powiedzieć, że oprócz przedmiotów realnie, namacalnie istniejących i tak postrzeganych istnieją twory wyobraźni, przedmioty należące do sfery świadomości. Jako byty powstające w wyniku myślenia określane są mianem abstraktów, których przedmiot może być tylko „pusto domniemany”, jak powiedział Husserl. Obok aktów myślowych ogarniających abstrakta pojawiają się akty intuicyjne, naoczne właśnie; dotyczą one takiego pojmowania rzeczy wyobrażonych, które wyraża „świadomość źródłowo prezentującą” (Husserl), to jest taką, która wychwytuje to, co aktualnie obecne, nie zaś to, co aktualnie uobecniane.

Akty myślowe można przenieść na równoległe względem siebie płaszczyzny: naoczności indywidualnej (rzeczy, procesu, akcji, stanu) i przypomnienia, na której to płaszczyźnie wtórnie opisujemy dawno doświadczony stan obecności. Właśnie intuicja jest wniknięciem bezpośrednim w to, co uobecnione, ze względu na istnienie czegoś, co jest przypominane lub coś przypomina. Konsekwencją takiego rozumienia intuicji jest odpowiedź na pytanie o to, co widzę, i o to, co mi to, co widzę, daje do myślenia; co jest dane jako znak (co jawi mi się jako znak), a co przywołuję (jest przywoływane) jako

jego znaczenie. Większość naszych aktów poznawczych dokonuje się w sferze znaczeń, zwłaszcza w dziedzinie sztuk przedstawiających, wizualnych, a to ze względu na ich bytową migotliwość wyrażoną w paradoksie bycia poprzez zapamiętanie tego, co jest dla samego podmiotu realne.

Taki rodzaj istnienia realnego przyjmuje za swą podstawę wiele nauk o sztuce, między innymi wiedza o teatrze. „Naoczność istotnościowa”, dostępna również bytom „jak gdyby istniejącym aktualnie” (przez akty wyobraźni, pamięć, sny i halucynacje), jest dla fenomenologii rodzajem niezależnego od doświadczenia empirycznego, w sensie zmysłowym, poznania. Innymi słowy mówiąc: dzieło sztuki stanowi odrębny świat, posiada własne prawa nim kierujące, jest znakiem właśnie dlatego wartościowym poznawczo, że jego punktem odniesienia jest iluzja. Samo dzieło nie jest nigdy iluzją, natomiast może być transcendentne właśnie dzięki temu, że jego byt jest percypowany jako iluzyjny. Paradoksalnie dzieło sztuki przyciąga nas ku temu, co je od nas oddala. Jest znakiem, który sam nie ma znaczenia (jest „obecnie pusty”), ale wskazuje na to, co się oddala. To zaś, co się oddala, pisze Heidegger, nie może „znaczyć bezpośrednio”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Heidegger analizował ten problem w twórczości Hölderlina (w hymnach, zwłaszcza w utworze pt. *Mnemosyne*, [w:] *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*, Frankfurt 1943. Szczególnie wypuklił tu sens zdania: *Znakiem jesteśmy bez znaczenia*, określając je jako wypowiedź dającą do myślenia podmiotowi zagrożonemu pustką swego znaku. Wypowiadając „to-co-najbardziej-poważne”, a więc lęk przed iluzją braku znaczenia, poeta ma sięgać do odległych przestrzeni pamięci i dalekich iluzji, by uzasadnić transcendencję swojego bytu. Iluzja daje więc swoisty napęd, by pusty znak, ze względu na stosunek do niej, napełniał się znaczeniem. W tej epistemologii widzę również fenomenalność przedstawienia teatralnego, którego prawda uzasadniana jest stosunkiem świata przedstawionego do iluzji.

Pozostawiając na razie w pamięci ważne dla naszego rozumowania pojęcia i twierdzenia dotyczące fenomenu przedstawienia, skupimy uwagę właśnie na tym ostatnim paradoksie, wedle którego znaczenie pojawia się przez to, co nie znaczy bezpośrednio. Procesy i rzeczy, a więc zjawiska i przedmioty tych zjawisk, pojawiają się najpierw jako nieokreślone, czyli intuicyjnie dostrzegane możliwe całości. Ich pojawienie się należy do strefy niejasności, w której pojawia się zarys, projekt czy – używając języka Romana Ingardena – schemat. Zjawisko zostaje niejako „zasadzone” (terminu tego używał często Schelling) w jego własnym dążeniu, które póki co jawi się jako kilka zaledwie śladów przyszłego istnienia. To właśnie w tym stanie następuje powiązanie dwóch sfer niejasności: zjawiska, które dopiero się wyłania, i jego doświadczenia (poznania) przez poznający, zewnętrzny wobec zjawiska podmiot.

Wspólnotę niejasności statusów podmiotu i przedmiotu określa się jako doświadczenie wzajemności ze względu na wspólną sferę niewyraźności świata. Będzie ona ulegać konkretyzowaniu (w sensie nadanym temu pojęciu przez Ingardena) przez współoddziaływanie dwóch osi współrzędnych: czasu i przestrzeni. Pierwsza z nich ujawnia przebieg zmian zjawiska i rzeczy ten stan określających (także idei i przekonań, bowiem są one rzeczowym argumentem przemiany) i ma charakter fazowy<sup>4</sup>. Objasnienie fazowości w koncepcji Ingardena

---

<sup>4</sup> Z estetyki Ingardena, z założeń samej ontologii dzieła sztuki wynikają dwie kategorie, które filozof uczynił podstawą fenomenologii: kategoria fazowości i warstwowości dzieła. Obie wyznaczają dwuwymiarowość dzieła, to jest bytu intencjonalnego (odrębnego dzieła, „bytu swego rodzaju”) i bytu zyskującego konkretny wymiar dzięki jego dookreśleniu możliwemu na drodze fazowości jego prezentacji (doświadczenia). W tym drugim wymiarze odsłania się (wy-

rzeczowo ujęła Małgorzata Różewicz: „Fazowość to następstwo części dzieła, jego procesualna struktura, poprzez którą ujawnia się kierunek konstytucji znaczeń i sensów, wreszcie konstytucji świata przedstawionego jako całości. Jako indywidualny byt, odrębna całość, utwór analizowany może być pod względem układu warstw strukturalnie”<sup>5</sup>. Oczywiście – pojęcie strukturalnego układu warstw rozumiem tu tylko jako sposób ujęcia (unaocznienia) zagadnienia, a nie jako włączenie konstrukcji znanych z nurtów strukturalizmu, którego zasad fenomenologia nie może akceptować ze względu na podstawowy układ suwerennych wobec siebie przedmiotu i podmiotu, czyli wyłącznie doświadczenia współosiągania stanu konkretyzacji dzieła. Dlatego też liczne prace semiologów próbujące połączyć zasady strukturalizmu i fenomenologię są u samych podstaw niekoherentne. Nie docierają poza tym do języka logiki, podobnie jak oparta na nich estetyka<sup>6</sup>.

---

chodzi z niejasności) byt intencjonalny, a to dzięki konstytuowaniu się świata przedstawionego dzieła i określających go zasad jego prezentacji. Między składnikami świata przedstawionego powinno pojawić się (ale przecież nie musi) „z istoty tych składników płynące powiązanie ich w całość jednego dzieła”, R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 201.

<sup>5</sup> M. Różewicz, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wrocław 2002, s. 78.

<sup>6</sup> Dlatego też Jerzy Gałęcki odmówił niefenomenologicznej estetyce miana nauki filozoficznej – nie docierają do niej podstawowe prawa logiki, m.in. implikacji. Stanowisko fenomenologa, poczęte z ducha Ingardena, stało się w latach 70. XX w. powodem oburzenia, a następnie niefortunnego rozwoju logików i estetyków (paradoksalnie – byli oni przeważnie uczniami Ingardena). Stosunek do książki Gałęckiego wyznaczył na długi czas linię demarkacji oddzielającą naukę (logikę) od eseistyki naukowej (estetyki). Spór był oczywiście sprzeczny z ideą „sporu fenomenologicznego” o wartość różnicy w doświadczeniu a myśleniu. Sam Gałęcki dowodził przecież, że In-

Istnieje jednak wiele takich prac, prac „fenomeno-strukturalnych”, właśnie w obrębie studiów nad „dziełem teatralnym” i „dziełem muzycznym”. Trzeba też dodać, że używane w badaniach teatrologicznych pojęcie „dzieła” konkretnej gałęzi sztuki teatru jest nazwą interpretującą, zatem przeciwną fenomenologii: nazwa interpretująca bowiem uprzednio *quasi-konkretyzuje* dzieło, a stąd biorą się trudności opisu i teorii np. opery, teatru tańca czy happeningu; fenomenologia zaś jest nauką aposterioryczną; długą i cierpliwą drogą doświadczania również samego trybu poznania niejasnego fenomenu (przedstawienia).

W badaniach teatrologicznych określanych lub określających się jako fenomenologiczne, do których opisu przecież tu zmierzamy, pojawiają się sprzeczne dyskursy naukowe: założenie istnienia owego „dzieła teatralnego” wprowadza do wielu takich prac tylko i wyłącznie konsekwencje nauki o wielowarstwowości świata przedstawionego, zaniedbując jego fazowość<sup>7</sup>. Jest za-

---

gardenowska estetyka nie podważa naukowości estetyki jako gałęzi filozofii. Zob. J. Gałeccki, *Problematyka estetyki. Przedmiot i metoda*, Kraków 1962.

<sup>7</sup> Tę niedbałość rozumienia fenomenologii, pojawiającą się nawet w najlepiej opracowanych i z jej inspiracji powstałych teoriach dzieł literackich, zauważył sam Ingarden (z ostrego osądu wyłączył jedynie teorię Leopolda Blausteina). Ingarden przekonał się, że opieranie się jedynie na koncepcji warstwowej struktury (na formie) dzieła, przy zapominaniu o jego fazowości (zawartości – treści – materii), odsłaniającej się w trakcie rozwoju od niejasności do konkretyzacji, usuwa jedną z podstaw fenomenologii, dając pole dla ekspansji nowych strukturalistycznych (i *eo ipso* marksizujących) poglądów. R. Ingarden, *Przedmowa do polskiego wydania*, [w:] i d e m, *O dziele literackim. Badania z pogranicza antologii, teorii języka i filozofii*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 15. Efekty zapominania o problemach fazowości w teorii Ingardena przy jednoczesnym posługiwa-

razem oczywiste, że już w samej swojej postaci „dzieło teatralne”, jako złożone z wielu różnych języków sztuki, musi być wielowarstwowe, w dodatku w takiej właśnie konglomeracyjnej postaci mieszczą się w nim różne inne wielowarstwowe dzieła. Stosując cudzysłów w nazwie dzieła teatralnego, podkreślam umowność przedmiotu, o który chodzi. Nie jest to bowiem dzieło, które można opisać (poznawać) tak jak dzieło malarskie czy muzyczne. Nie trzeba też uzasadniać, dlaczego nie ma sensu określenie „dzieła teatralnego” jako „dzieła wielotworzywowego”, bo każde dzieło, jako dzieło właśnie, jest takie z natury samego procesu je tworzącego; mogą być w nim użyte jako znaki procesy techniczne (konstrukcje) jaskrawo dopominające się o uznanie ich wielowarstwowości (np. fakturowanie, tapowanie, szpachlowanie farby na obrazie malarskim, techniki malarskie quasi-stereometrii wykorzystane w *trompe l'œil*, używanie strun fortepianu dla wykonania zapisu nutowego partytury na klawisze – Erik Satie, John Cage, muzyka fontann, a nawet dawna „muzyka na wodzie” Haendla); w takich obszarach trzeba też umieścić np. *carmen figuratum* – główny punkt sporu między Henrykiem Markiewiczem a Ingardenem, gdy chodzi o konkretyzację dzieła literackiego, ale również *ready-made* i *pop art*, *performance* i *body art*, a także instalacje i Kantorowski *cricotage*.

## 2.

Będę, tylko formułując moje spostrzeżenia, a nie w wypadku przywołania i cytowania innych, używał samoznaczej w fenomenologii nazwy: przedstawienie, ponieważ ona właśnie jest określeniem dotyczącym

opisu zarówno aktu przedstawienia (doświadczenia), jak i tego, co przedstawione, a więc myślenia. Innymi słowy: w przedstawieniu znak, który jawi się zrazu jako próżny i niejasny, nabywa znaczenia przez oddalenie od tego, co ową niejasność stworzyło. Takie wyjaśnianie jest właśnie fenomenologicznym trybem myślenia. Jak u Kartezjusza, rzeczywistego prawodawcy fenomenologii (wedle koncepcji Husserla), *ego cogito* wyjaśnia się przez podmiotowy akt poznawczy, polegający na przedstawianiu się tego *ego* samemu sobie w wyniku fazowych doświadczeń rzeczywistości konstruowanej przez myśl. Dopiero *cogito* może orzec, że istnieje, ponieważ myśli (doświadcza własnej refleksji)<sup>8</sup>.

Z faktu zaakceptowania umowności nazwy „dzieło teatralne” wynika to, że stosunkowo łatwo można ujmować takie dzieło jako otwarte na wszystkie możliwe interpretacje; interpretacja jest jednak sprzeczna z postępowaniem fenomenologicznym, odślania bowiem gotowość apriorycznych, a więc nienależących do samego przedstawienia, sądów syntetycznych. Interpretacja należy do grupy sądów związanych z porządkiem estetycznym dzieła i pojawia się poza nim samym. Nie należy do dzieła.

Wielu badaczy, również polskich, starało się zastosować domniemane narzędzia fenomenologii do opisu

---

<sup>8</sup> Nie ma chyba większego nieporozumienia nad to, które – za mechaniczami XVIII w., potem za strukturalistami – każe wiązać filozofię Kartezjusza z implikacją „myślę, więc jestem”. Przecież *cogito* kartezjańskie jest wielką wyprawą badawczą, zbiorem podmiotowych doświadczeń (myśli) zdobywanych na wojnach, w spotkaniach z możliwymi tego świata, malarzami, poetami i lotrami. Nie bez powodu jedną z najcenniejszych prac z dziedziny fenomenologii są napisane przez Husserla *Medytacje kartezjańskie*, bez których nie można dziś mówić o głębokim sensie filozofii samego Descartes'a ani o twórczości Becketta.

przedstawienia (choć nader często traktowanego jako „dzieło teatralne” właśnie); nie zostały one właściwie nigdy użyte zgodnie z sensami samej fenomenologii. Powód pierwszy – to zapewne potrzeba skorzystania z filozofii Ingardena jako nauki uznanej na całym świecie; powód drugi – to utorowanie jakiejś nowoczesnej drogi rozwoju dla rodzącej się teatrologii jako nauki. Powód pierwszy nie doczekał się realizacji, gdyż zbyt szybko i nieostrożnie czytano Ingardena, wysupłując z niego te składniki, które łatwo dały się przedstawić w kolejnych punktach założonego projektu badawczego<sup>9</sup>. Powód dru-

---

<sup>9</sup> Myślę tu o grupie badaczy teatru, dla których mistrzynią była Stefania Skwarczyńska, autorka wprowadzająca tzw. teatralną teorię dramatu (S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947) oraz inspiratorka swoistego powrotu do myśli o warstwowej budowie dzieła literackiego – w artykule i d e m, *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznoliterackich Romana Ingardena*, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. Z. Augustynek [et al.], Warszawa 1972. Wyraźnie odczuwane jest w tych pracach przywiązanie do semiologii Jakobsona oraz do strukturalizmu, ujawniającego dominację badacza nad obiektem jego analizy i interpretacji. Ze szkoły tej wyrosła semiotyczna postawa *quasi-fenomenologii* (jest to samo przez się niemożliwe, gdyż nie istnieją przecież quasi-zjawiska i quasi-sądy w takiej filozofii) Sławomira Świontka, który odczytuje Ingardenowskie rozumienie teatru jako konkretyzację dramatu. Zresztą nawet jeśli przyjąć założenie, że teorie Świontka dotyczą fenomenu metateatralności i metadramatu, to lokują się one w wyrosłej z fenomenologii Merleau-Ponty'ego kategorii percepcji zjawisk, a nie w czystej fenomenologii. Od wczesnych prac S. Świontka (*Znak, tekst i odbiorca w teatrze*, [w:] *Pogranicza i korespondencja sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980), po prace późne (*Dialog – teatr – metateatr. Z problemów tekstu dramatycznego*, Łódź 1990) towarzyszy jego myśli silny wpływ francuskich semiologów teatru, korzystających w znacznej mierze z rosyjskiego strukturalizmu, zwłaszcza Patrice'a Pavisa. Prace Świontka wprowadzają jednak inne ważne narzędzia badawcze. Wiele innych projektów o charakterze semiologicznym omawiają zwięźle przywołana już książka Małgorzaty Różewicz oraz prace po-



gi okupiony został milczeniem, ponieważ kolejne próby odradzania fenomenologii w badaniach przedstawienia teatralnego nie doczekały się właściwie ani polemik, ani rezultatów badawczych, do czego jeszcze wrócimy, próbując odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się stało.

Dotychczasowe przebiegi kilku przedstawionych tu wątków idei fenomenologii jako nauki pozwalają wyłonić kilka istotnych punktów wyjścia dla fenomenologii przedstawienia. Jej źródła nie leżą jednak w pracach Ingardena, ale w dziełach Husserla. Pewne ich rozwinięcia, jeśli dotyczą przedstawienia teatralnego, przyjmowane są za koncepcjami wielofazowości i wielowarstwowości dzieła, ale nie stanowią one podstawowej intuicji poznawczej teatrologii jako fenomenologii.

Zjawiska i przedmioty zjawisk pojawiają się najpierw w procesie ich oglądu jako nieokreślone, niejasne, przyciemnione<sup>10</sup>; odsyłają intuicyjnie do możliwej całości. Całość ta stanowić będzie nowy świat przedstawiony, którego pojęcie umożliwi powrót do samych rzeczy, a więc do takich, jakie są, jakie się nam dają postrzegać. Zdajemy sobie sprawę z tego, że oto coś rodzi się od początku jako inny świat, a więc wycofujemy (bierzemy w nawias, a lepiej z niemieckiego: „bierzemy z powrotem”) wszystkie wcześniejsze uprzedzenia, interpretacje

---

wstałe już w XXI w., np. Andrzeja Stoffa (*Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, Toruń 2001). Natomiast istotne momenty przejścia od fenomenologii Ingardena do możliwych badań semiologicznych przedstawiła w ciągle aktualnej pracy Katarzyna Rosner (*Ingardenowskie koncepcje budowy dzieła literackiego jako źródło inspiracji do analizy komunikacji artystycznej*, „*Studia Semiotyczne*” 1974, T. 5).

<sup>10</sup> W fenomenologii jest to już sygnałem objawiania się wartości „doniosłych estetycznie”, zob. A. Szczępańska, *Niejasność jako doniosła estetycznie wartość*, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena...*

i odniesienia oglądanych zjawisk i rzeczy. Przyjmujemy zatem postawę analityczną, patrząc na to, co właśnie oglądamy po raz pierwszy, nie zaś „jakby po raz pierwszy”. W takim podejściu odłoni się sama „świadomość źródłowo prezentująca”, która wskaże to, co „obecnie obecne”, i to, co uobecnianie (ewokowane jako schemat przyszłych zmian zjawiska lub jako przypomnienie). Świadomość postrzeganych przemian budzi wspólnotę doświadczenia jako duchowej własności uzyskanej przez osobę (u Husserla jest to określane przez pojęcie *persönlicher Habitus*) i stanowi warstwę doświadczeń zebranych w ciągu dotychczasowego życia osoby. Dzięki temu każda osoba patrzy na zjawisko tak, że obdarza je własnym „wykształceniem”, które, jako suma indywidualnych doświadczeń, oznacza po prostu indywidualną mądrość. Dla Husserla jest ona „wartościowym wykształceniem osoby”, czyli logiką osadzonego w pamięci doświadczenia. Ta logika należy jednak do obiektywnego, to jest niezależnego i niewarunkowanego świata wartości. Ona podpowiada, by w naszych aktach poznawania (doświadczenia) zjawisk i rzeczy wycofać się do takiego poziomu widzenia tych zjawisk, który jako pierwszy stan umysłu, niezmacony naszymi przyzwyczajeniami, mógłby stanowić dla nas absolutny początek wszelkiego nowego dla nas doświadczenia. Nie chodzi bowiem o to, „by wartości naszego poznania ugruntować i zagwarantować ich obiektywność, ale by je zrozumieć”, zacząwszy zjawisko „postrzegać od nowa”, i o to, by ujrzeć – dzięki takiemu nastawieniu początkowemu – możliwe rozstrzygnięcie „istotnego powiązania rozumu i bytu”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Haag 1954, s. 193 i 12.

Podmiot, którego zadaniem jest opisać i „usprawiedliwić swoje mniemania i twierdzenia”, powinien wejść w stan pozwalający na dotarcie do absolutnego początku zjawiska, i to ten stan jest podstawą wszelkiego uzasadniania. W taki oto sposób fenomenologia, wedle Husserla, staje się „filozofią pierwszą” i jest jako taka równoległa do metafizyki Arystotelesa.

Podstawową zasadą filozofii Arystotelesa było dotarcie do poziomu *arché* na drodze podziału złożonej całości na części znaczące; widać to również w teorii tragedii, której istotą jest wieloskładnikowy schemat tragedii (*dianoia, lexis, ethos, melos, pathos, opseos kosmos*) oraz tok progresywny o charakterze falowym (w przypadku *Króla Edypa* Sofoklesa – wielostopniowym), polegający na dojściu od niewiedzy protagonisty do *anagnorisis*, a w dalszej konieczności (konsekwencji) – do *katharsis*. Oczyszczenie jest jednocześnie aktem samopoznania widza tragedii, interioryzuje się jako doświadczenie odbiorcy wracającego do świata naprawionej harmonii, wcześniej zniszczonej przez *hybris* lub *hamartię* bohatera. Gdyby nie doszło do potraktowania początku tragedii jako źródła nowego świata, jeszcze długo niejasnego, będącego przecież terytorium walki jasnych i ciemnych stron doświadczenia losu (czyli doświadczenia przez los), a więc gdyby nie było możliwe „czyste postrzeżenie” przebiegu wydarzeń (zjawisk i rzeczy w ich zmienności), wówczas *katharsis* nie mogłaby się dopełnić, zaś sama *anagnorisis*, jako zjawisko indywidualnego poznania, straciłaby sens, odnajdując swe podobieństwa we wzorcach należących do pamięci lub fantazji odbiorcy<sup>12</sup>. Wydarzenie musi być indywidualne, bowiem tylko wte-

---

<sup>12</sup> O dramaturgii jasnych i ciemnych miejsc w tragedii Sofoklesa (w *Królu Edypie*) jako zasadzie retardacji *anagnorisis*, zob. w: W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1996.

dy wolna wola bohatera (warunek zaistnienia tragizmu) staje się przedmiotem doświadczenia fatalizmu przeznaczeń (bohater poznaje fatalizm przeznaczeń zapisany ponad jego *bios*, zaszyfrowany w *zoa*).

Odpowiednikiem esencjalizmu Arystotelesa (w takim sensie, że istota zjawisk i rzeczy „mieszka” w nich samych) jest redukcja transcendentálna, wprowadzona przez Husserla jako zasada pierwsza i podstawowa wszelkiego podmiotowego poznania (doświadczenia). Jej elementarnym składnikiem jest źródło pojawiające się w intuicji, która sprawia, że wszystko, co się nam przedstawia, powinniśmy przyjąć jako to, co się właśnie samo prezentuje<sup>13</sup>. Redukcja transcendentálna tylko wówczas spowoduje to, że przedmioty prezentujące się poznaniu (dane nam w doświadczeniu) objawią się jako zjawiska i rzeczy dane bezpośrednio, czyli jako relatywne w stosunku do czystej świadomości. Osiągając stan intuicji źródłowej, wracając do „samej rzeczy”, doświadczamy jej tak, jak ona nas doświadcza.

Bezpośrednio prezentują się nie tylko zjawiska i rzeczy, ale też fakty, wytwarzane idee i doktryny, wspomniane rzeczy i ludzie, ich cechy i osobowe problemy indywidualne, charakterystyczne dla kogoś lub czegoś albo typowe dla pewnej osobowości, a nawet formacji społecznej – dominanty postaw; krótko mówiąc: tak prezentują się wymienione przez Husserla „istoty ogólne”<sup>14</sup>. Warto może już teraz zwrócić uwagę na to,

---

<sup>13</sup> Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967, s. 79.

<sup>14</sup> Przez przywołanie tych „przedmiotów ogólnych” Husserl powiadamia o odrzuceniu stanowiska „naturalistów”, którzy, sprowadzając te przedmioty do stanów psychicznych lub wielości przedmiotów (i cech) indywidualnych, negują w ogóle istnienie „istot ogólnych”. Dla Husserla takie odrzucenie jest dowodem upadku

że rejestr „istot ogólnych” (można go poszerzyć jeszcze o hipostazy, treści marzenia sennego i snu, obrazy przywołane w stanach neurotycznych i ich materializacje, przedmioty i zjawiska groteskowe, wszelkie stany i sytuacje powstałe na granicy realnego i nierealnego, żywego i martwego) stanowi zestaw przeróżnych ważnych dla dramatu zespołów tematycznych<sup>15</sup>, które mogą

---

współczesnej mu kultury, która chce zetrzeć wagę wszelkiego indywidualizmu i wielowariantowości zjawisk. Warto również rozpatrzyć możliwe odniesienia myśli o „istotach ogólnych” w systemach antynaturalistycznych Ortegi y Gasset, de Unamuna i Witkacego.

<sup>15</sup> Wprowadzając pojęcie tematu, mam oczywiście świadomość przejścia na inny (tematologiczny) obszar fenomenologii, którego tu unikam, badając raczej sposób „ugruntowania się” („zasadzenia”) przedstawienia niż jego odbiór. Temat zakłada obecność słuchacza i widza w jego realizacji; w takiej perspektywie rozwijała się fenomenologia w myśli Maurice’a Merleau-Ponty’ego – jako inna już dziedzina poznania. Bywa tak w historii filozofii i również w badaniach nad sztuką, także teatru, że gotowe wnioski wprowadzające nowe perspektywy badawcze niejako wykluwają się przy okazji rozważania innego zagadnienia. Tak stało się z uwagami Dobrochny Ratajczak na temat możliwości wykorzystania fenomenologii percepcji do badań teatru i rytuału, sformułowanymi bardzo przejrzyście w recenzji mojej książki *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013, recenzji wydrukowanej w: „Didaskalia” 2014, nr 123. Projekt (wyrażony głównie jako dopominanie się o odnowienie „fenomenologii widowiska”) dotyczy kwestii uszanowania subiektywnego doświadczenia „odbiorcy widowiska teatralnego i rytuału” jako osoby „z pogranicza”, połączonej wszak z tym, co przedstawione, wspólnotą doświadczenia. Dobrochna Ratajczak wielokrotnie cytuje w swej recenzji teksty Merleau-Ponty’ego, dając niejako *avant la lettre* fundamenty własnej fenomenologii widowiska. Moje prezentowane tu przemyślenia dotyczą wszakże samego przedstawienia, stąd z rzadka będą one odsyłać do francuskiej fenomenologii percepcji, co nie znaczy, że nie wykorzystam przede wszystkim kategorii „wspólnego doświadczenia”, „percepcji jako uczestniczenia”, „analizy refleksyjnej”, a także opisu jako rezultatu przedstawienia doświadczonego osobście lub „przyjętego za przeżyte”, choć za pośredniczone narracją prowadzoną przez kogoś innego. Poza refleksjami Dobrochny Ra-

być podstawą doświadczenia jako tematy prezentowane i percypowane w przedstawieniu teatralnym<sup>16</sup>. Husserl nie zgadzał się koncepcjami naturalistów, by w ogóle wyrzucić wymienione wyżej zespoły tematyczne poza obręb poznania tylko dlatego, że – jak sądzili – nie można ich doświadczać empirycznie. Oczywiście, że można, ponieważ takie doświadczenia, w różnych ich konfiguracjach i nasileniach, znane są każdemu podmiotowi. Co więcej, Husserl postuluje, by tematy te (jako różne reprezentacje „istot ogólnych”) ująć w ramy najważniejszej dla niego dyspozycji poznawczej: „intuicji ejdetycznej”; czyli „szczególnego poznania bezpośredniego, w którym na podłożu jakiegoś przedmiotu indywidualnego ujmujemy jego *ejdos* – ogólną istotę”<sup>17</sup>. Ponieważ jednak zjawiska i rzeczy należące do pola „istot ogólnych” podlegają indywidualnym doświadczeniom (np. każdy inaczej przeżywa sen lub inaczej rozumie groteskę), jako oczywiste pojawia się rozmnożenie przeżyć świadomych jako zjawisk związanych z fizycznością. W pokonaniu naturalizmu Husserl dokonuje słynnego „zwrotu subiektywistycznego” w filozofii. Włodzimierz Galewicz zwięźle relacjonuje istotę tego zwrotu: „Radykalny filozof nie może naiwnie zajmować się przedmiotami w świecie, lecz musi zwrócić się w refleksji do przeżyć świadomo-

---

tajczak w budowaniu przesłanek ważnych dla odbioru przedstawienia odnoszą się do podstawowej pracy M. Merleau-Ponty'ego, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postłowie J. Migasiński, Warszawa 2001.

<sup>16</sup> Dlatego Ingarden nie zgadzał się z tezami prac Kazimierza Twardowskiego dotyczącymi treści przedstawień, tezami wyrażonymi m.in. w: K. Twardowski, *O treści i przedmiocie przedstawień*, przeł. I. Dąmbaska, [w:] idem, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965, s. 3-91.

<sup>17</sup> W. Galewicz, *Edmund Husserl – program filozofii fenomenologicznej*, [w:] *Filozofia współczesna...*, s. 161.

ści, w których te przedmioty poznajemy i dzięki którym mamy prawo je uznawać. Systematyczna i konsekwentna realizacja tej refleksji przybiera postać całej nowej nauki: fenomenologii transcendentnej”<sup>18</sup>.

### 3.

Spośród wielu postulatów fenomenologii wysuwanych przez Husserla trzy wydają się szczególnie ważne jako użyteczne dla opisu fenomenologii przedstawienia:

1. Osiągnięcie poziomu świadomości źródłowej i przystąpienie do spotkania z tym, co przedstawione, w sposób czysty, nieobciążony interpretacją ani rezydentem.
2. Powrót do rzeczy przedstawionych i prezentujących się zjawisk (w szerokim spektrum ujmowania zjawisk i rzeczy, o jakim pisałem), by bez narzucenia im własnego mniemania oglądać je takimi, jakimi się jawią w stanie bezczynności lub przemiany – nie należy wprowadzać własnego punktu widzenia, czyli interpretacji, ponieważ nasze doświadczenia, które są w nas osadzone, i tak przygotowały naszą świadomość do spotkania z prezentującym się zjawiskiem. Doświadczenia nowe „przychodzą” z przedstawienia i to one wydobędą z nas (wymuszają na nas) konkretne spostrzeżenia – na naszą miarę przez nas samym sobie uświadamiane, wedle każdego subiektywnie. Każdy raz doświadczony podmiot jest przygotowany na nowe doświadczenie.
3. Osiągnięcie refleksji fenomenologicznej nie polega na intelektualnym wyrażeniu opinii (krytyce), gdyż intelektualizm wyraża tylko rozmnażanie uwagi, jest więc poza przedstawieniem i nie o refleksję o przeży-

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 162.

ciu emocjonalnym tu idzie, gdyż ta jest tylko pamięcią własnych pozaprzedmiotowych (pozaprzedstawionych) stanów, lecz o pokazanie związku przedstawienia z myślą, które ono wzbudziło. Jest to fundament tzw. świadomości postrzegającej, świadomości „w trakcie uczenia się od rzeczy” „od tego, co przedstawione”<sup>19</sup>. Pamiętając („mając w doświadczeniu”) to, co zostało przedstawione, wydobywamy – dzięki władzy postrzegania – znaczenia spotkanych w doświadczeniu znaków. To jest właśnie zasada percepcji, czyli nadawania znaczeń doświadczonym znakom.

Sięgając po podstawy teorii percepcji do nauki Husserla, można powiedzieć, że jest ona skorygowaną przez przedstawienie intuicją<sup>20</sup>. Wynika stąd, że każda nauka dotycząca doświadczenia jako poznania, a taką jest fenomenologia, nie podlega modelom apriorycznym, jak nauki matematyczne, ani syntezom rezultatów badań aposteriorycznych, właściwym naukom przyrodniczym. Lokuje się ona w innej dziedzinie, mianowicie wiedzy o zjawiskach i rzeczach, które doświadczone, przejęte niejako w swoich konkretyzacjach przez podmiot, dopie-

---

<sup>19</sup> Por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 45-47.

<sup>20</sup> Inaczej definiuje percepcję francuski fenomenolog i psycholog Jacques Lagneau (*Célèbres leçons*, Nîmes 1926), dla którego percepcja staje się interpretacją znaków, których dostarcza zmysłowość w odpowiedzi na różnego rodzaju bodźce fizyczne (doświadczenia zmysłów i całego ciała). Ta orientacja jest jednak znacząco psychologicznym, „behavioralnym” tropem, który zanizła wartość fenomenologicznego poznania uwolnionego od empirii, traktującego empirię jako zaledwie możliwy wstęp do doświadczenia podmiotu, a przeważnie jako iluzję właśnie. Całość procesów fenomenologii dokonuje się bowiem po prostu w umyśle analitycznym, a nie w reakcjach umysłu na zewnętrzne, często hybrydyczne, bodźce. Przywołanie tej koncepcji wydało mi się istotne, ponieważ jest ona uznawaną teorią w psychologii zachowań i rozwoju, a także odbioru zjawisk.



ro ze względu na takie „uwewnętrznienie” mogą stanowić podstawę opisu i refleksji. Właściwym miejscem dla takiej nauki o przedstawieniu jest więc antropologia.

Nie żądajmy od wiedzy o sztuce, by spełniała oczekiwania nauk matematycznych i przyrodniczych; nie budujmy struktur, które potem sami wypełniamy znaczeniami, a które przez nakaz strukturalizowania płynący z mnemotechniki systemów wymuszamy na przedmiocie (przedstawieniu). Przystańmy na to, że sposób opisu przedstawienia jest przez samo to przedstawienie generowany. Trudno zresztą w ogóle zgodzić się na dychotomię obiektywnych i subiektywnych punktów widzenia (marksizm, psychologia freudowska, pozytywizm, strukturalizm), bo każdy punkt widzenia jest z natury podmiotu subiektywny (podmiotowy właśnie).

Intelektualne napięcie wynikające z potrzeby nadania teatrologii znamion nauki wynika stąd, że od wiedzy o teatrze niektórzy jej koryfeusze domagają się języka uściślonych pojęć na wzór tzw. nauk ścisłych, języka pojęć tworzących siatkę określonego przez nich, to jest wymyślonego lub po kimś przetworzonego, systemu. Ale nauki matematyczne nie mogą być wzorcem; nie mają przecież czego orzekać o zmienności egzystencji, bo są aksjomatyczne, to znaczy przykładają do swoich intelektualnych konstrukcji obiektywne, a więc niezależne od niczego, poza ich własną wewnętrzną konsekwencją, operacje o charakterze logicznym, których podstawą jest prawidłowa implikacja i rachunek zdań. Najwyższe zadowolenie matematyka wyraża się zbawienną formułą wieńczącą poprawnie przeprowadzony dowód: *cbdo* – „co było do okazania”. Z kolei napięcie emocjonalne jest rezultatem odwołania się teatrologii do badawczego zainteresowania właściwego naukom przyrodniczym, z konieczności zakładającym ewolucjonizm w dzie-

dzinie techniki (przedmiotu badań i badacza). Mogą one zadawałać się cząstkowymi rezultatami zawartymi w formule: „okazało się, że...”. Śledzenie zmian i ich potwierdzanie intersubiektywną, to znaczy sprawdzalną, interpretacją zjawiska jest w nich uprawnionym modelem postępowania naukowego.

W obu przywołanych wyżej naukach rzecz i zjawisko ujmowane są w sposób potwierdzający prawidła znane intelektowi badacza albo są przez ten intelekt systematyzowane. Filozofia widzi w takich rozwiązaniach jedynie cząstkowe składniki procesu poznawania świata, niekoniecznie wartościowego, i nie wiąże z nimi podstaw uzurpacji posiadania statusu nauki modelowej. Filozofii, a fenomenologii szczególnie, bliższa jest *soft science*, ponieważ dotyczy człowieka, jego bytu i myślenia. Interesuje ją naoczność zjawisk, a nie – także racjonalny lub mechanistyczny – systemowy obraz intelektu. Zapewne dowodem tego jest niezwykle także dzisiaj otwarcie na epistemologię Wittgensteina i jej „niewyraźalność”, na wyrosłą przeciw z fenomenologii Heideggera ontologię „bytu-bez-bycia” Jean-Luc Mariona, teorie śladu, pamięci, różnicy, szlaku antropologicznego, z których przeciw umiejętnie korzystają teoretycy sztuki i historycy idei.

Co do wiedzy o teatrze, a ściślej, co do fenomenologicznego modelu wiedzy o teatrze, można powiedzieć, że jego czas (wysiłek twórczy) właściwie się zatrzymał. Zatrzymał się dlatego, że w polskich badaniach fenomenologia skupiła się głównie na estetyce dzieła literackiego Ingardena (to, co Ingarden napisał o teatrze, a właściwie o dramacie<sup>21</sup>, nie ma chyba głębokiego inspi-

---

<sup>21</sup> Chodzi o prace: R. Ingarden, *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, [w:] idem, *O dziele literackim*. Myśl Ingardena

rującego znaczenia). Miejsce polskich rozważań nad fenomenologicznym opisem przedstawienia (w badaniach przyjmowane są różne nazwy: albo „dzieło teatralne”, albo „widowisko”, albo „sztuka teatru”) zajęła brawurowa praca Dietricha Steinbecka *Einleitung in die Theorie und Systematik des Theaterwissenschaft*<sup>22</sup>. Przedstawia ona każde dzieło sztuki (również sztuki teatru) jako strukturę złożoną z trzech warstw oznaczania: realnego, zamierzonego i domniemanego. Pierwszą warstwę wprowadza sam autor tekstu i zawiera ją w dialogach i didaskaliach: stanowią ją postaci, fabuła, miejsce i czas akcji; drugą warstwę zapewnia praca aktora i reżysera; to „postaci aktorskie” (role, a może aktorzy – trudno powiedzieć) oraz wydarzenia sceniczne jako uschematyzowane wyglądy domagające się konkretyzacji. Formuła ta jest echem teorii Ingardena wyrażonej odnośnie do postaci w dziele literackim. Warstwa trzecia należy już do widza, „współtwórcy spektaklu”, i jest włączona do dzieła. Widz konkretyzuje miejsca niedookreślone w warstwie drugiej.

Ten skrótowy wstęp do rozważań Steinbecka nie wyczerpuje wielu interesujących go idei związanych z samą funkcją aktora jako wyłącznej podstawy widowiska. Teoria ta jest jednak zawężona jedynie do teatru konwencjonalnego, w którym wykonywany jest określony

---

twórczo przejęła Irena Sławińska we *Współczesnej refleksji o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.

<sup>22</sup> D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik des Theaterwissenschaft*, Berlin 1970. Omówienie tej ważnej pracy, korzystającej wyłącznie z prac filozofów niemieckich i wyrosłej na gruncie wykorzystania niektórych efektów pracy Ingardena (dotyczących znów przede wszystkim warstwowej budowy dzieła literackiego) znajduje się w cytowanej już rozprawie M. Rózewicz, *op. cit.*, s. 58-67.

repertuar. Nie mieści się w niej refleksja o różnorodności spektakli rewijowych, performance'u, happeningu, a nawet spektaklach teatru lalki i aktora, o widowisku pasyjnym, szopce, teatrze cieni, przedstawieniach rytualnych, by poprzestać tylko na wyrazistych przykładach, nie próbując już nawet pytać o operę.

Podobnie jak prace Ingardena w zakresie teatru (w mniejszym stopniu budzące zainteresowanie niż dotyczące miejsca dramatu wśród gatunków literackich) rozprawa Tomasza Kubikowskiego zatytułowana *Siedem bytów teatralnych*<sup>23</sup>, w założeniu ingardenowska, nie zyskała szerokiego kręgu zainspirowanych nią badaczy. I znowu: właściwie jedynie Małgorzata Różewicz przytoczyła istotne dla Kubikowskiego punkty wyjścia, cele teorii i filozofię tzw. wydarzenia teatralnego. Autor włączył w „dzieło sztuki teatru” – oczywiście wbrew Ingardenowi, lecz zgodnie z teorią Steinbecka – domniemania i możliwe konkretyzacje pojawiające się w procesie percepcji spektaklu, a zatem wpisał odbiorcę w schemat dzieła artystycznego, co w fenomenologii jest niedopuszczalne. Odważny to krok: nawet dla celów pedagogii piękna użytkowo traktujący fenomenologię Ingardena jego uczniowie, jak na przykład Maria Gołaszewska, nie odważali się na łamanie suwerenności przedmiotu artystycznego i przedmiotu estetycznego, wprowadzając dodatkowe subkategorie strategii komunikacyjnej<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1994.

<sup>24</sup> M. Gołaszewska wprowadziła do badań termin „sytuacja estetyczna”, próbując przejść od czystej fenomenologii do nauki o twórczych wartościach sztuki, a więc jej wartościach użytecznych. W *Zarysie estetyki. Problemy, metody, teorie*, Kraków 1986, podobnie jak we wcześniejszej pracy o estetyce i wartościach również w filozofii

Tomasz Kubikowski, podobnie jak Dietrich Steinbeck, wydziela trzy warstwy w schemacie dzieła sztuki teatralnej, czyli, według niego, widowiska. Po pierwsze, jest to warstwa realnych przedmiotów, czyli „postaci aktorskich”. Jest to postanowienie zasadniczo sprzeczne ze stanowiskiem Ingardena – filozof nigdy nie dawał realnym przedmiotom pola na skonstruowanie niezależnej warstwy dzieła. W teorii Kubikowskiego myśl taka wynika stąd, że dla niego, jak dla Steinbecka, teatr jest miejscem działania postaci aktora. Z przyjętym założeniem Kubikowski uporał się tak sprawnie również dlatego, że zagubiony w teatralizacjach zaciemniających obraz samego teatru postanowił wrócić do fundamentalnego, choć dość naiwnego jednak, pojmowania teatru jako „widowiska z udziałem aktorów”<sup>25</sup>. W ten sposób zmniejszył jeszcze bardziej, niż uczynił to Steinbeck, „pole fe-

---

Ingardena (*Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970) Maria Gołaszewska uznała za *principium* fenomenologii w estetyce trójkąt T-D-W (twórca – dzieło – wartość) o wzajemnie powiązanych (przepływających jedna w drugą) funkcjach. Metodologia ta już wówczas uznawana była za poważne odstępstwo od nauki mistrza, a dodatkowo została – może zbyt surowo – potraktowana jako daleka od logicznych praw rządzących fenomenologią Ingardena. Spory trwały przez drugą połowę lat 70. XX w., a brali w nich udział również uczestnicy seminarium z estetyki prowadzonego wówczas przez Marię Gołaszewską w Instytucie Filozofii UJ, co – jako uczestnik tego seminarium – niniejszym relacjonuję. Do powrotu do Ingardena jako powrotu do rzeczy najwyraźniej wzywali Ewa Żarnecka-Biały (logika), Władysław Stróżewski (ontologia) i młoda wówczas asystentka Krystyna Wilkoszewska (estetyka). Włączając plan odbioru (należący do planu estetycznego) w plan dzieła (przedmiotu artystycznego), Kubikowski w zasadzie przyjmuje za podstawę koncepcje sytuacji estetycznej Gołaszewskiej jako możliwą strefę spotkania widowiska i jego widza. Wynikają z tego różne komplikacje i konfuzje terminologiczne.

<sup>25</sup> T. Kubikowski, *op. cit.*, s. 4.

nomenologiczne przedstawienia” (określenie Husserla) i z estetyki fenomenologicznej jako nauki ogólnej uczynił szczególny przypadek doktryny estetycznej.

Druga warstwa to warstwa wyglązków niecałkowicie uschematyzowanych, warstwa będąca skutkiem prób (czyli dochodzenia ku dookreśleniu dzieła przede wszystkim w jego warstwie pierwszej – przez postaci aktorów), natomiast warstwa ostatnia jest warstwą przedmiotów przedstawionych, rezultatem projektowania sensu całości przez sensory wypowiedzi osób grających na scenie, przez brzmienia i odpowiadające im znaczenia oraz sensory konkretyzowane – zapewne przez widza. U swych podstaw teoria ta zawiera różne twierdzenia pomocnicze: o tym, że dzieło teatralne jest dziełem artystycznym, i o tym, że jest to dzieło konkretyzowane w komunikacji, a więc estetyczne. Takie ułożenie fundamentu nie pozwala wznieść na nim jednolitej fenomenologii.

W przywołanych tu przykładowo kilku zarysach teorii pojawia się element najwyraźniej przeszkadzający w konstruowaniu spójnej teorii „dzieła teatralnego”; jest nim oczywiście sieć komunikacyjna, w której uczestniczą twórcy widowiska i jego odbiorcy. Odsunięcie tego zagadnienia na zupełnie inny poziom rozważań pozwala na opisanie i przedstawienie konstrukcji „dzieła sztuki teatralnej”; jak dotąd uczyniła to jedynie Janina Makota<sup>26</sup>, choć podwaliny innych możliwych teorii całości ta-

---

<sup>26</sup> W inspirowanej przez niektóre teksty Ingardena książce J. Makoty, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964. Podstawowe twierdzenia uczonej przeniesione na grunt badań fenomenologii zostały przedstawione w późniejszej pracy: e a d e m, *O najogólniejszych strukturach świata dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne” R. 7, 1970.

kiego dzieła znane są z prac Marii Gołaszewskiej<sup>27</sup> i Zofii Mitosek<sup>28</sup>.

Janina Makota wychodzi od bardzo jasnego wskazania zasadniczych składników „dzieła teatralnego”: tekstu sztuki teatralnej, spektaklu i inscenizacji. Właściwym „dziełem teatralnym” jest inscenizacja, natomiast spektakl jest jej ponawianą aktualizacją, zwykle różniącą się od pierwszej, choć utrzymującą stosunek przyległości do dzieła. „Dzieło teatralne” ma warstwową budowę określającą jego schemat (domagający się konkretyzacji) i różnicującą różne „dzieła teatralne” (inscenizacje) substancję. To właśnie owa substancja staje się powodem oddzielenia teatru od dramatu, który zostaje niejako porzucony, będąc jedynie fundamentem tekstu scenicz-

---

<sup>27</sup> W rozdziałach dotyczących przeżycia estetycznego i ontologii sztuki w książce *Świadomość piękna* M. Gołaszewska rozważa teatr jako odrębną i samoistną dziedzinę sztuki, stanowiącą jednak syntezę wielu innych sztuk. Jego struktura ma – mimo to – jednorodny intencjonalny charakter, którego podstawą jest intencjonalność tekstu literackiego. Kolejne Ingardenowskie schematy dzieła i towarzyszące im etapy konkretyzacji faz i warstw przyporządkowane są jednolitej intencjonalnej strukturze dzieła. Swoją koncepcję autorka prezentuje zgodnie z przyjętą deklaracją empiryczną w analizie inscenizacji, z których ta dotycząca *Martwej królowej* de Monterlanta (Teatr Ateneum, Warszawa 1964, reż. Jerzy Kreczmar) jest istotną propozycją z dziedziny estetyki jako pedagogii wartości dzieła teatralnego.

<sup>28</sup> Zofia Mitosek w rozdziale *Fenomenologia literatury (Roman Ingarden 1893-1971)*, zawartym w jej książce *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983, przedstawia ontologię dzieła teatralnego jako dzieła wielowarstwowego, wielofunkcyjnego i syntetycznego, którego przebieg jest uzasadniony naddanym mu schematem domagającym się – na różnych stopniach struktury – konkretyzacji. Do fundamentalnej warstwy widowiska zaliczyła, inaczej niż Ingarden, aktora; postąpiła więc tak, jak w sporze z pracą Ingardena *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym* uczynił Edward Csató (*Funkcje mowy scenicznej*, „Estetyka” 1962, T. 2).

nego. Przesunięcie punktu oparcia z dramatu na tekst mówiony na scenie jest zarazem przejściem od dramatyczności do sceniczności. Tekst dramatu i tekst dramatu na scenie nie są przeciw, co słuszne, tymi samymi tekstami, choć mają liczne powiązania. W ten sposób Makota rozszerza możliwości tkwiące w koncepcji Ingardena, ale czyni to w niezgodzie z jego myślą, bowiem odbiera suwerenność bytową dramatu i zastępuje go ważniejszym dla dzieła tekstem scenicznym.

Inscenizacja to konkretyzacja przedmiotów przedstawionych, a także wyglądom, brzmień, wypowiedzi postaci, śpiewu, intonacji oraz nadanie znaczeń słowom i zdaniom, które w pierwszej postaci jawią się jako pozbawione konkretyzacji<sup>29</sup>. „Fundament bytowy dzieła sztuki teatru”, nienależący do warstw tego dzieła, stanowią „ludzie, dekoracje, rekwizyty w swej fizycznej postaci”<sup>30</sup>. U podstawy dzieła jest tekst sztuki. W teorii Makoty „dzieło sztuki teatru” jest samo przez siebie dziełem schematycznym, a nie konkretyzacją, jak w innych próbach teorii odwołujących się do fenomenologii Ingardena. „Dzieło sztuki teatru”, jak sądzi uczona, jest odrębnym „ polem intencjonalnym” (Husserl), posiadającym w sobie samym możliwości dookreślenia go: są nimi realizacje tego dzieła, a więc kolejne spektakle. W krótkim podsumowaniu tej teorii Małgorzata Rózewicz pisze, że konkretyzacjami obiektu intencjonalnego, jakim jest „dzieło sztuki teatru”, są poszczególne spektakle. „To, co niepowtarzalne w danym spektaklu, to możliwość modyfikacji, aktualizowanie schematu”<sup>31</sup>. Tak

---

<sup>29</sup> Szczegółowy, zawarty w tabeli ułatwiającej zrozumienie systemu Janiny Makoty, rejestr warstw dzieła teatralnego i ich sens w fenomenologii podaje M. Rózewicz, *op. cit.*, s. 51.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 53.



więc stałą zasadą przedstawienia jest – paradoksalnie – nie trwała struktura, ale zmienność zapewniana przez intencjonalny charakter „dzieła sztuki teatru”. Może to właśnie różni „dzieło teatralne” od innych dzieł sztuki?

Ta ogólna teoria „dzieła teatralnego” miałyby możliwość otworzyć się na inne, pozadramatyczne formy przedstawienia, także na performance, skoro odsuwa poza dzieło dramatu będący zwykle przeszkodą w poszerzaniu perspektywy teoretycznej. W końcu można przyjąć, że „tekst sceniczny” jest dla performance’u, podobnie jak dla każdego innego przedstawienia, tekstem tworzonym na scenie, w każdym razie w przestrzeni działania aktora lub wykonawcy założenia artystycznego i że to właśnie on wchodzi do „dzieła sztuki teatru” na miejsce dawniej obecnego dramatu. Tak się jednak nie stało, mimo że książka Makoty wydana była w latach ekspansji teatru studenckiego i happeningu. Zapewne postawa związana z potrzebą uczestniczenia w dyskursie fenomenologicznym spowodowała, że Janina Makota zajęła się tylko teatrem repertuarowym, opartym na materiale literackim; postąpiła więc zgodnie z prerogatywami systemu Ingardena. Między innymi dlatego swoją teorię rozwija w oparciu o warstwową strukturę dzieła literackiego, wymieniając jego kolejne warstwy i przenosząc je na pole badań nad teatrem. Oddziela więc świat przedmiotów przedstawionych i brzmień słów (wypowiedzi) od znaczeń im przynależnym i dalej od przedmiotów przedstawionych i właściwych im brzmień, ale już projektowanych przez ich sensy. Wszystkie te warstwy, jak u Ingardena, domagają się konkretyzacji. dopełnieniem będzie oczywiście spektakl teatralny jako konkretyzujący inwariant „dzieła sztuki teatru”<sup>32</sup>. Od innych sztuk

<sup>32</sup> Zob. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk...*, s. 233-236.

różni się sztuka teatru tym, że najmocniej i najgłębiej zagarnia „podłoże materialne”, co ma miejsce „w wystawianej na scenie sztuce teatralnej”<sup>33</sup>.

Gdyby jednak pozostawić fenomenologię dzieła sztuki zbudowaną przez Ingardena, doceniając oczywiście jej znaczenie jako nowej nauki, i spróbować odpowiedzieć na pytanie, co dla fenomenologii może być przedmiotem opisu i płynącego stąd poznania, a co jednocześnie okazać by się miało ważne dla wiedzy o teatrze, powiedziałbym: przedstawienie, które oglądamy. Nowa, za każdym razem inna, czasem inwariantna wobec poprzedniej, czasem zupełnie różna rzeczywistość, która jest światem pokazanym nam i wielu innym widzom w wyznaczonym i oznaczonym miejscu. To tam powstanie rzeczywistość rządząca się swoim własnym czasem i spełniająca się przez prezentację działań i sytuacji w określonej przestrzeni. Owa prezentacja jest dziełem ukazującym się w stanie rozwoju jako doświadczenie wskazanych do jej istnienia aktorów lub osób tak nazywanych. Przedstawienie teatralne jest ciągłością otwartych znaków, które zostaną skonkretyzowane w doświadczeniu widza jako wspólny element poznania aktora grającego rolę i świadka tej gry, będącego widzem-słuchaczem; kimś, kto widzi – uwewnętrznia oglądane doświadczenia, a zewnętrznym (z dystansu) spojrzeniem (refleksją) ogarnia ujawnione ich znaczenia, systematyzując je jako punkt zebranych doświadczeń, które staną się podstawą konkretyzacji przedstawienia przez jego opis. Nie będzie on możliwy poza doświadczeniem wspólnym dla aktora i widza; przez samo istnienie relacji aktor-widz czysta podmiotowość (zwana niekiedy subiektywną) zostaje przekształcona w doświadczenie podmiotu mające cha-

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 187.

rakter interpersonalny (zwany niekiedy obiektywnym). Tym, co sprawia, że konkretyzacja doświadczenia aktora i widza w przedstawieniu teatralnym jest w ogóle możliwa, to rola teatralna. Ona zamieszkuje stwarzający się na scenie świat i jest husserlowskim fenomenem transcendentnym.

#### 4.

Przedmiotem tej części rozważań będzie fenomenologia aktu uobecniania w późnej twórczości Tadeusza Kantora, odczytywanej jako konstytuowanie dzieła mocą częstego odwoływania się do podstawowego dynamizmu fenomenologii, jakim jest zwrot ku „scenie pierwszej”.

Redukcja zjawisk, procesów i rzeczy do ich podstawowego układu jako „sceny pierwszej” wiąże się z naporem przeżyć własnej świadomości Kantora, konstytuującej się jako aktualna, a zarazem potencjalna refleksja. Nawet przeżycia obce, a więc niezwiązane bezpośrednio z artystą, choć wchodzące z nim we wszelką możliwą relację (od ich przyjęcia do ich odrzucenia) wnikają w pole refleksji Kantora jako jej konkretne przedmioty. „Scena pierwsza”, do której w okresie „miłości i śmierci” zredukowana zostaje konstrukcja świata teatralnego, jest powtarzaniem czynników zróżnicowania, w którym obiekt na scenie lub w instalacji odnajduje figury swej imitacji. Powtarzanie figur jest w istocie mimetycznością samego procesu różnicowania, w wyniku którego dwie zetknięte ze sobą realności wytwarzają niemimetyczne właśnie, nierozpoznawalne, a więc niemożliwe do racjonalnego rozstrzygnięcia „nic”. „Nic” się nie wydarza, a nienazwane „nic”, jak Heideggerowska *das Unheimliche*<sup>34</sup>, to ro-

---

<sup>34</sup> Heideggerowskie rozumienie tego pojęcia zmierza w kierunku określenia niewyraźności jako „niesamowitego”. Zob. M. Hei-

dziej patetycznej niezwykłości, która jakby wyrzuca na zewnątrz siebie zużyte już formy zjawisk i zbędne obiekty. Przedmioty oraz ich figury okrążają „nic” i konstruują jego granice, tańcząc w powtarzalnych układach, jak krople wody dookoła pustego wiadra, w układach opartych na tym samym schemacie powtórzenia. Podstawowym modelem (a zarazem figurą) tego powtórzenia jest połączenie obiektów w pary<sup>35</sup> jako zasada doświadczenia własnych i obcych przedmiotów. Sens tego zestawiania jest taki, że to, co współreprezentowane w parze obiektów, z powodu analogizacji nie może się stać rzeczywiście obecne, „nie może stać się nigdy przedmiotem właściwego spostrzeżenia”<sup>36</sup>.

Wynika to stąd, że właśnie w „scenie pierwszej”, w akcie pierwotnym połączenia w parę *ego* i *alter ego*, podmiot i obiekt (wytworzony lub znaleziony) nierozdzielnie związane są ze sobą na zawsze. Taka para, będąca w istocie asocjacją obiektów wprowadzonych do dzieła jako reprezentacje różnych czasów i różnych przestrzeni, konstytuuje się przez zestawienie figur uświadomionych w jednym akcie poznania (dostrzeżenia), który czyni je zarówno należącymi do *ego*, jak i z niego wyodrębnionymi. Pojawia się wzajemne uaktywnienie sensów przedmiotowych, określane w fenomenologii jako „apercepcja czegoś zgodnie z sensem czegoś innego, apercepcja, któ-

---

degger, *Co to jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, [w:] *idem, Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi [et al.], Warszawa 1999.

<sup>35</sup> W fenomenologii „łączenie w pary” (*Paarung*) może być wyjaśnione w ten sposób, że owo „łączenie w pary” jest drogą do współreprezentowania zestawienia przez akty analogii. Zob. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł., przypisy A. Wajsa, przekład przejrzał, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1982, s. 165-168.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 165.

ra czynna jest tak długo, jak długo momenty sensu urzeczywistniane w tym, co doświadczane, nie znoszą tego przenoszenia, inicjując świadomość określonego *inaczej*"<sup>37</sup>. Proces ujmowania w parę jest podstawową formą asocjacyjnej syntezy, w której to, co przedstawiane jako inne i odrębne, jest źródłowo doznawane jako cielesna pierwotność, tj. doznające indywidualne *ego*. Proces ten układa się logicznie, tworząc właściwą Kantorowi „gramatykę reprezentacji”, którą jasno można wydobyć z dzieł malarskich i rysunków artysty.

## 5.

W kompozycji akrylowych obrazów powstałych w latach 1986-1989 uwidacznia się zwarta struktura cyklu tematycznego rozpoczętego przez *Le retour à sa maison*, przeprowadzonego przez kolejne obrazy *Cholernie spadam!* i zamkniętego przez płótna *MA MAISON* oraz *Ma maison*. Oczywiście, przyzwyczajenie do natychmiastowej interpretacji kusi nas w tym miejscu do przywołania toposu „syna strudzonego” (tłumaczenie *ἄσωτος* jako „marnotrawny” jest tylko jednym z możliwych przekładów), ale jest to zbyt uproszczone rozwiązanie sensu „powrotu” w myśli Kantora; jest to *obraz-słowo* kluczowe dla wyobraźni i doświadczenia tego artysty<sup>38</sup>.

Przejście od „jego domu” do „mojego domu” (od *sa maison* do *ma maison*) przeprowadzone jest przez wyraźną strukturę pary obiektów, z których pierwszy jest jednoznacznie wyodrębniony ze zwartej miniatu-

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>38</sup> Takimi obrazami-słowami są kluczowe „cykle-zdania” malarskie złożone z grup obrazów (serii) *Dalej już nic*, *Cholernie spadam!*, *Mój dom*, rysunki z serii *D'après Malczewski*, *Nie zagląda się bezkarnie przez okno*, a więc dzieła powstałe po 1987 r.

rowej bryły kościoła w Wielopolu; jego iglica wystająca ze środkowej części dachu jest szpilą, na którą nabiłby się spadający antropoid, gdyby jego ruch nie został zatrzymany w kadrze obrazu. Co najmniej cztery obrazy z cyklu *Cholernie spadam!* przedstawiają to zatrzymane zbliżenie w pozycjach zróżnicowanych zależności przedstawionych obiektów: raz jest to przybliżenie od strony potylicy i tylnej części barku, drugi raz – przybliżenie twarzą i oczyma, trzeci raz – brzegiem ramienia. W tym przypadku nastąpiło zresztą zetknięcie iglicy i skóry barku.

Najwcześniejsze malarskie przybliżenie w tym zbiorze kompozycji jest w zasadzie chagallowskim lotem nad spokojnym, niemal uśpionym domkiem, lotem dwóch postaci, z których jedna trzyma w szczypcowym uchwycie dłoni drugą, przypominającą wycięty z kartonu obraz sztucznie wyhodowanego embrionu (to w *Le retour à sa maison*). W obrazach o zróżnicowanym zapisie tytułu (*Ma maison*) została zachowana struktura pary obiektów, przy czym przedmioty sensu zachowują pełną jednakowość (*Gleichkeit*) jako efekt przeniesienia sensów (apercepcja) związanych z tematem powrotu. Androidalna postać rozptywa się jako dym o embrionalnej postaci wychodzący z komina – stosu złożonych pudełek-cegieł, przypominających poskładane konstrukcje Kantorowskich krzesel używane w jego ascetycznej maszynie unicestwienia, komina ustawionego na środku podłogi<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Kwestię tak ważnego w ostatnim okresie twórczości Kantara komina należy rozważać w kilku planach, gdyż po pierwsze, jest to obiekt rzeczywiście postrzegany z okna pracowni malarza przy ul. Siennej, umieszczony na płótnie raz na blaszanym dachu, raz na podłodze (niekoniecznie jest to podłoga ze spektakli, lecz być może to przetworzona podłoga pracowni); po drugie, komin ten jest malowany w kilku perspektywach nie tylko z powodu innego ustawienia

i zajmującego teraz miejsce kościelnej iglicy, ku której obiekt wcześniej spadał<sup>40</sup>.

Podstawowa para „sceny pierwszej” złożona jest z dwóch brył pierwotnie postrzeżonych: opadającej w wirze, po spirali, zatem ruchem korbowym, bryły „mego ciała” (obiekt pierwszy) oraz stabilnej, miniaturowej i zwartej bryły obiektu przywołanego i zestawionego (dom albo kościółek w Wielopolu Skrzyńskim) lub obiektu doświadczonego jako ciało własne (podłoga z *Wielopola*, *Wielopola* albo podest z *Niech szczęną artyści*).

Jeżeli w takim układzie pojawia się obraz obiektów przedstawiony na płótnie, a więc malarsko skonkretyzowany, to jest oczywiste, że obiekty te muszą przyjmować wszystkie sensory żywego ciała, które teraz, w akcie twórczym (malarskim), staje się ciałem obcym, ciałem, którym można się posługiwać jak narzędziem do budowania kolejnych doświadczeń apercpcji.

---

opartej o niego drewnianej połamanej drabiny (?) lub innego drewnianego sprzętu, ale też z powodu innego wyrazu zwieńczenia komina i innego napięcia kierunkowego, jaki jego wylot nadaje snującemu się z niego antropomorficznemu (lub nie) dymowi. Uwagi powyższe są wynikiem uściśleń tematu komina powstałych w krótkiej rozmowie z Bogdanem Renczyńskim w Archiwum Cricoteki.

<sup>40</sup> Por. serię obrazów *Mój dom* powstałych w pracowni przy ul. Siennej, o której Anna Halczak pisze: „Na czarnym tle komin podparty drewnianą belką, umieszczony na teatralnym podeście, ślady czerwieni, tej z wcześniejszych obrazów. Czerwień słońca zachodzącego nad kościołem w Wielopolu”. Za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2*, red. A. Halczak, Cricoteca, Kraków 2001. Publikacja towarzyszy wystawie „Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Cricot 2”, Galeria Krzysztofory, Kraków, lipiec–wrzesień 2001. Ponieważ publikacja, jedynie podpisana na końcu eseju, a nie opatrzona nazwiskiem autora na stronie tytułowej, ma nieliczbowane (*nlb*) strony, to, kiedy ją cytuję, ustalam strony wedle przyjętego klucza: numer strony zapisuję słowem, a esej przywołuję przez tytuł wydawnictwa.

## 6.

W Kantorowskim doświadczeniu apercypji najważniejszą rolę pełni współ-prezentowanie jako granica doświadczenia *ego*. Jest to odwoływanie się do ciągle obecnego świata przeszłych konfiguracji obrazowych, które co jakiś czas dają o sobie znać, wyłaniając się z archiwum pamięci. Powiada Kantor: „nie jest prawdą, że można mieć prostą linię rozwoju”, zaś „jedność można dostrzec, tylko patrząc wstecz [i] (...) taka jedność pojawia się po śmierci”<sup>41</sup>. W tym uzasadnieniu stałej dyspozycji do powrotu w różne obszary własnej twórczości i ucieleśnionej przez siebie sztuki innych artystów, sztuki, która stała się źródłowym doznaniem podmiotu jako *własna-inna* poddana apercypcji twórczość, mieści się odpowiedź na pytanie o to, dlaczego Kantor nie unieważnił niegdyś już przecież odrzuconych technik malarskich i stylów inscenizacyjnych (np. malarstwa sztalugowego, informelu, happeningu), lecz wracał do nich przez gesty przywołania, systematyzowania i kadrowania, poprzez stosowanie ram zarówno w sensie figuratywnym (ramy modalne), jak i przedstawieniowym (geometryczne ograniczenia przestrzeni o charakterze liniowym wyznaczone sznurkami, miarami metrycznymi, deskami, rytmem wyznaczania odcinków i miarowym rytmem spadających kropel wody).

Czynności związane z kadrowaniem obrazów w przestrzeni sceny i z ramowaniem obrazów (także zawieraniem ich w cyklach) informują o przesuwaniu sensów

---

<sup>41</sup> *Śmierć jako metafora. Wywiad z Tadeuszem Kantorem [Fragmenty rozmowy z Gideonem Bachmannem]*, fragm. wyb. i przeł. G.S. [Grzegorz Sinko], „Teatr” 1981, nr 1, 4, s. 4. Przedruk w: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Cricoteca, Kraków 2013, s. 13-18.



na obszary, które wcześniej nie mogły pojawić się jako sensy pierwotnego aktu twórczego. Dopiero przywołanie dawnych dzieł, stylów i technik może nadać temu, co przeszłe, charakter unaocznionej antycypacji. W ten sposób nowe doświadczanie starych i niegdyś zużytych obiektów (a także odrzuconych technik i form) konstruuje szereg różnych syntez polegających na współprezentowaniu obiektu zużytego i sposobu, w jaki jest on obecnie traktowany jako konieczny składnik pierwotnego sensu całej wielokierunkowej sztuki Kantora. Innymi słowy: artysta dokonuje syntetycznej postmotywacji przywoływanych prac, tworząc z nich inne niż w przeszłości mówiące archiwum zebranych sensów, nadając częściom tego archiwum nazwy wynikające z nowego syntetycznego upierwotnienia jego obecnej intuicji<sup>42</sup>.

Doświadczenie obiektów należących już do przeszłości ujawnia się jako żywe doświadczenie ciała obce-

---

<sup>42</sup> Tę tendencję widać wyraźnie w każdym niemal tekście (również w partyturach o incipitowym tytule [*Zebrać resztki, które pozostały z przeszłości*]). Nadawanie nowego sensu, innego niż wynikający z kolekcjonowania dokumentów, zostało tak oto „zadysponowane” przez Kantora: „nie traktować tych resztek jak jakichś dokumentów / czy marginesów twórczości, prywatnych i komentatorskich / materiałów i przyczynków // wyeliminować ów aspekt „tropienia” swoich własnych // działań i gestów // jakieś sentymentalne „pamiętnikarstwo” [...] te rupiecie stają się abstrakcyjne / również przez działanie czasu, upływającego / i unieważniającego wszystko”, T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wyb., oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteca, Wrocław–Kraków 2005, s. 402, 403. Dla nowego sposobu uporządkowania owych „rupieci” Kantor stosował nowe ramy modalne układu, nadając im nazwy-imiona dotyczące powrotu: związany z „przeszłością ODYSA” – „Układ PENELOPE”, patronujący procesowi „rodzenia się Teatru Niemożliwego” (gromadzący fragmenty planów, analiz i dyspozycji) – układ „BESTIA DOMESTICA”, czy przenośnie sygnujący „wyrzucenie noworodka” układ „ROZHULANTYNA”. *Ibidem*, s. 403.

go, które należąc do podmiotu i już do niego nie należąc, może być tylko współ-prezentowane jako nowa para obiektów o wyraźnie podkreślonym dystansie wynikającym ze stematyzowania ramy modalnej koniecznej dla prezentacji obiektu. Obiekty i sposób ich pokazania stanowią razem graniczne wypełnienie *reprezentacji* aktu twórczego.

## 7.

Ustalmy więc zasadę konstruowania ram modalności i cechy ich reprezentacji, odwołując się do późnego okresu sztuki Kantora. W cyklu malarskim *Dalej już nic*, obejmującym między innymi akryle zatytułowane *Trzymam obraz, na którym jestem namalowany, jak trzymam obraz* (*Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*), *Żołnierz niesie obraz, na którym jest namalowany, jak niesie obraz z poległymi żołnierzami*, *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany, jak ścieram obraz*, widoczna jest – i to nie tylko w formułach tytułowych – samozwrotność aktu przedstawienia siebie (malarza) jako obiektu zewnętrznego. Pierwsze, jeszcze naiwne wrażenie odbiorcy może budzić skojarzenie z niesieniem (trzymaniem) lustra z odbiciem artysty i jest to wrażenie mylące, odnoszące się zbyt prosto do znanych kompozycji malarskich operujących właśnie techniką lustrzanego (prostego lub fałszywego) odbicia<sup>43</sup>. U Kan-

---

<sup>43</sup> Istnieje wiele prac na ten temat, jednak odsyłam przede wszystkim do znanej i bardzo cenionej w latach 80. XX w. książki J. Białościckiego, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1-2, Warszawa 1982, zwłaszcza do rozdziału *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku. Trwałość i przemijanie* (t. 1, s. 86-102) oraz *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku* (t. 1, s. 434-454).

tora nie pojawia się właściwa tym kompozycjom mimityczna, a jej brak kompensowany jest przez wzajemny układ uzależnienia kadrów przedstawienia postaci, czyli rytm reprezentacji siebie samego lub postaci wyłonionej z archiwum pamięci (*Żołnierz*). O jednoznaczności takiego postanowienia świadczy unaiwniona (czasem właściwa „technicznemu językowi” malarzy) składnia zdania tworzącego tytuły obrazów, oparta na strukturze zdania podrzędnie złożonego, które odpowiada modelowi konstrukcji ramowej przedstawienia: oto pokazuję obraz, na którym pokazałem siebie w momencie, w którym niosę obraz, na którym sam jestem namalowany w momencie, w którym właśnie siebie maluję. Chodzi więc o pełne dystansującego dowcipu uchwycenie samej chwili aktu twórczego. Rama modalna ocala więc coś, co sama jednocześnie bierze w nawias i podaje w wątpliwość, ponieważ domyka to, co z natury jest otwartym i nieuchwytnym procesem. Tematem ramowania i kadrowania jest sama ta czynność<sup>44</sup>. W tym też sensie rozumiem *mimesis* aktu twórczego Kantora, poddaną jednak aktowi samoograniczenia.

Podobna, choć związana z postacią *innego* ironiczna gra ramy modalnej z samą sobą jest zasada kompozycji obrazu *Żołnierz niesie obraz, na którym namalowany jest, jak niesie obraz z poległymi żołnierzami*. Choć zasada współ-prezentowania jest tu taka sama jak w poprzednim przypadku, to jednak własna przeszłość pod-

---

<sup>44</sup> Konstrukcja taka ma wszelkie cechy ironicznej gry artysty z sobą samym i przedmiotem wytwarzanym – jej źródła tkwią w takiej ironii, jaką wprowadził Juliusz Słowacki do *Balladyny* i *Beniowskiego*. O zasadach gier ironicznych autodystansujących podmiot, zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, konteksty, granice*, Warszawa 1991.

miotu malującego obraz z żołnierzem (a więc Kantora w konkretnym momencie życia) pojawia się jako efekt *sposprzeżenia wewnętrznego*<sup>45</sup>, czyli takiego, w którym przeszłość samego Kantora pojawia się w postaci wielokrotnie złożonego zdania warunkowego; przywołuje ono (konstruuje) przeszłość dzięki pojawiającym się w niej aktom współ-prezentowania siebie jako obcego sobie samemu (powtórzony gest malowania siebie, zastosowany do przedstawienia żołnierza niosącego obraz namalowany przez Kantora przecież).

W żywej terażniejszości pojawiają się współbieżne (jednoznaczne) akty pamięci, uobecniane jako współ-prezentacje granic *ego*. Fenomenologia nazywa takie konstrukcje przedstawiające twórcze *ego* – *uobecnianiem nieźródłowym* (*Vergegenwärtigungen*). Można więc powiedzieć, że w tym cyklu obrazów, do którego jeszcze z innych powodów wrócę, do sfery tego, co „trzymane/niesione”, należy Kantor jako „ja-sam” pokazany wraz z tym, co jest zewnętrzne wobec niego, ale co razem z nim tworzy współ-prezentowany świat modelowany, modyfikowany i kadrowany przez obiekty będące już poza *ego*. To już nie twórca wybiera rzeczy, które modeluje i zamyka w ramy, ale odwrotnie: ramy zewnętrznych obiektów kadrują jego twórczość, a on sam staje się jej przedmiotem.

## 8.

Przestrzenią wyjścia fenomenologii aktu twórczego Kantora jest reprezentacja *innego* jako *bliźniego*. Przedstawienie *innego* związane jest z łączeniem obiektów w parę,

---

<sup>45</sup> Pojęcie wprowadzone przez Husserla na określenie obecności sygnałów pamięci korelujących pole terażniejszego doświadczenia *ego*, zob. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie...*, s. 46-50 i 171.

zaś sama sytuacja obiektów odtworzonych i przedstawionych jako składniki pamięci naocznej może być ujęta jako asymilacja sensu jednego obiektu przez znaczenie drugiego. Jeden obiekt, wychwycony w procesie samopoznania (poprzez odwołanie się do zdarzeń rzeczywistych lub urojonych, pochodzących ze snu na przykład) reprezentuje inną, choć przez ten obiekt przeżyta, lecz przecież obcą treść. Jej pierwotne pochodzenie należy do obszaru zewnętrznego podmiotu, lecz jej pochodzenie źródłowe, to znaczy takie, które wchodzi z podmiotem w związek współ-reprezentacji, należy do samego podmiotu. Innymi słowy: *inny* wprowadzony raz do głębokiej sfery pamięci podmiotu nie może być już inaczej reprezentowany, tylko jako część tego podmiotu.

W doświadczeniu Kantora proces ten można opisać w ten sposób: od pierwszego momentu bezpośrednio zetknięcia się z obrazem Velázquezca pt. *Las Meninas* (być może w połowie lat 60. XX w.)<sup>46</sup>, przez okresy głęboko zróżnicowanej twórczości, kiedy to pamięć obrazu ulegała „podmiotowemu uźródłowieniu”, wnikając w wyobraźnię twórczą przez fragmenty namalowanej postaci infantki Małgorzaty (dłonie, ręce, twarz, kolor włosów) lub przez ich transformację (owale głowy, prostokąty i kwadraty ciała infantki transformowane przez Picassa), trwa długi proces asocjacji obcego obiektu, który wyzwala – niejako od siebie niezależnie – ciągle nowe współprezentowane treści. Pamięć obrazu Velázquezca

---

<sup>46</sup> Gruntowne studia na temat historii związku myśli i twórczości Kantora z obrazem hiszpańskiego malarza przeprowadziła (i nadal prowadzi) Małgorzata Paluch-Cybulska. Zob. M. Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor: „...Infantki Velázquezca jak relikwie lub madonny”*, [w:] *„Dziś” Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazań, Kraków 2014, s. 125-147, a zwłaszcza 126-130.

podczas ustawicznego, długotrwałego przepracowywania<sup>47</sup> tworzy, niejako na zewnątrz siebie, nowe wyodrębnione formy reprezentujące parę Kantor – Infantka.

W pełni, stając się najważniejszym obiektem pokoju-pracowni, pojawia się ona na obrazie z 1990 r. zatytułowanym *Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju Infantka Velázquez (po raz drugi)*. Ta praca z cyklu *Dalej już nic* jest właściwie kliszą postaci z hiszpańskiego obrazu, ale kliszą prześwietloną inną obecnością – spektralną. Dłońmi i oczyma nie nawiązuje kontaktu z nagim malarzem-autorem o hiszpańskim profilu, lecz jest tutaj przedstawiona w wystudiowanej pozie lalki. W związku z parzystością obiektów konstrukcja obrazu jest pionowo dwudzielna, pasmo podziału stanowi biały blat stołu (albo blejtram); nie jest to jakaś nowa u Kantora konstrukcja: w tym przypadku odpowiada *innej bliźniej* konstrukcji obrazu Jacka Malczewskiego; myślę tu o płótnie *Natchnienie malarza* (związany z przedstawieniem idei *Polonii*), którego tematem jest bezradność artysty zamierzającego namalować portret wyprostowanej, woskowej, jakby postawionej do pionu leżącej kukły – sztucznie pozującej do obrazu modelki w pracowni artysty<sup>48</sup>. Zarówno sposób prezentacji pary postaci na obrazie Kantora i Malczewskiego, jak i konstrukcja tych obrazów odsłaniają dwa źródła reprezentacji pary tworzonej przez obiekt skonfrontowany z obiek-

---

<sup>47</sup> O przemianach postaci Infantki w sztuce Kantora, także w latach 1980-1990, wyczerpująco pisze Małgorzata Paluch-Cybulska w przywołanej wyżej pracy; tam także bogata bibliografia badań tego tematu.

<sup>48</sup> Jest to zarazem portret konkretnej aktorki, modelki zatrudnionej do *Maszyny miłości i śmierci* na festiwalu w Kassel; Kantor osobiście podsuwał jej krzesło, ona siadała, paliła papierosy i oglądała powstające dzieło.

tem innym, przejętym jako własne źródło i w związku z tym współ-reprezentującym podmiot. To właśnie sprawia, że wzajemna nieokreślona zależność obiektów tworzy syntetyczny przedmiot transcendentálny.

## 9.

Konsekwencje metafizyczne współ-reprezentacji śmierci stanowi sedno analizy fenomenologicznej miejsca doświadczenia śmierci w późnej twórczości Kantora. Być może najgłębszym w sensie filozoficznej wykładni obrazem artysty namalowanym w ostatnim okresie życia, po 1985 r., jest *Thanatos d'après Malczewski*. To jeden z nielicznych obrazów, w którym miejscem konkretyzacji jest sam obraz, nie zaś pracownia, scena czy podest, przestrzeń pokoju albo ulica<sup>49</sup>. Jeśli odwołamy się do bezpośredniego kontekstu dzieła Kantora, czyli do obrazu *Ukojenie. Thanatos*, zauważymy bardzo istotną różnicę budowania sensu sytuacji: Malczewski przedstawia postaci na delikatnie przesłoniętym mgłą i wiosenną zielenią tle dworku swego dzieciństwa w Wielgiem<sup>50</sup>, zaś Kantor ustawia jedynie zbliżone, wykadrowane łącznie i profilowo ujęte twarze na tle materii, która może być

---

<sup>49</sup> Na obraz pracowni artysty w niektórych dziełach Jacka Malczewskiego jako miejsca, w którym „uwzględniony został charakterystyczny proces twórczy zaludniający wnętrze intymnej pracowni”, oraz na to, że „otoczenie absolutnej samotności artysty (...) wypełnione zostaje «żywymi» postaciami, należącymi do zespolonych kręgów sztuki i rzeczywistości (...)” zwraca uwagę Katarzyna Fazan. Zob. K. F a z a n, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 314.

<sup>50</sup> Kilka informacji o stosunku Malczewskiego do dworku w Wielgiem odnajdziemy w artykule: M.-T. V i d o - R z e w u s k a, *Kantor, Schulz, Malczewski, Wyspiański: kilka paradoksów*, [w:] „Dziś” *Tadeusz Kantor!...*, s. 321-322.

plótnem na wietrze, tkaniną pozbawioną przenośnych sensów lub wydętym żaglem. Płaszczyzna ta nie wchodzi jednak w relacje z portretowanymi twarzami. Oba obrazy są autoportretami, ale o ile Malczewski ujmuje portret narracyjnie (dziewczyna podnosząca brodę malarza góruje nad nim), o tyle u Kantora pojawia się para zwrócona do siebie twarzami, a Thanatos za pomocą umiejętnie i delikatnie ułożonej dłoni zdaje się wyciągać zadrę tkwiącą w oku autoportretowanego Kantora.

Różnica polega więc na tym, że obraz Kantora jest własnym samozwrotnym przedstawieniem źródłowym, natomiast obraz Malczewskiego odwołuje się do kilku zewnętrznych ujęć tematu. Pierwszym i zapewne najważniejszym jest widoczny na obrazie modernistycznego symbolisty gest podnoszenia brody smucącego się starca: jest to – przedstawiany często w klasycznej greckiej rzeźbie cmentarnej – obraz rozstania, w którym odchodząca w sen-śmierć osoba podnosi podbródek pozostającego przy życiu żałobnika, kierując jego spojrzenie ku słońcu.

Sceneria dworku dzieciństwa, wiosennego sadu w rozjaśnionej pastelowej przestrzeni stanowi tu kontekst zasadniczy dla rozumienia sensu tego obrazu, kontekst pochodzący niejako z zewnątrz przedstawionej sytuacji, która składa się z jednoznacznych kulturowo sensów ogniskujących się wokół tematu odrodzenia przez śmierć. Zwracają uwagę splecione w geście radosnego pogodzenia dłonie portretowanego malarza, wchodzące w cichy intymny związek z przymkniętymi, ale nie zamkniętymi oczami, co wskazuje na pewien błogostan wyrażany być może myślanymi słowami: „Chwilo, trwaj!”

Tymczasem w ujęciu Kantora sytuacja spotkania Artysty i Thanatos jest bliska słowom Krzysztofa Kamila



Baczyńskiego: „Jeno wyjmij mi z tych oczu szkło bolesne, obraz dni...”. Pokorny, ujęty w stanie wyczekiwania na moment ulgi profil jest jakby antysymetrycznie odniesiony do zdjęcia z *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) przedstawiającego profilowo ujęte dwie twarze: Tadeusza Kantora (mającego zamiar zapalić papierosa za pomocą skrywanej w złożonych dłoniach zapalniczki) oraz Marie Vayssière (Ona).

Na replikację obrazu śmierci Jacka Malczewskiego w późnych pracach Kantora wskazuje jeszcze określona grupa figuracji Thanatos (w formie żeńskiej albo androgynicznej, woskowej, nie męskiej – jak w tradycji greckiej), w której istotne role pełnią obrazy zatytułowane właśnie *Thanatos* oraz *Śmierć*. Na pierwszym widzimy postać kobiecą w chwili, gdy podejmuje zamiar zamknięcia oczu portretowanego z profilu malarza; jego oczy, jeszcze na wpół przymknięte, zaciemnione, a jednak patrzące, kierują się ku twarzy lekko i delikatnie uśmiechniętej Thanatos, której dłonie łagodnie zbliżają się do powiek. Obraz drugi, *Śmierć*, z kilku powodów bliższy ekspresji Kantora, przedstawia scenę nałożenia, w zdecydowanym geście przygiętych palców, dłoni na powieki malarza. Obraz podzielony jest pionowo na dwie części przez trzymaną w dłoni Śmierci kosę. Jak na obrazie *Natchnienie malarza sztaluga*, tak na tym płótnie kosa wyraźnie odgranicza świat malarza i sferę losu (doli). Przywołane tu figuracje spotkania Thanatos i artysty na trzech obrazach: *Thanatos d'après Malczewski* Kantora oraz *Thanatos* i *Śmierć* Malczewskiego mają za temat podstawowy kompozycję trygonalnego układu: dwie pary oczu (dwa spojrzenia) i gest dłoni. Dramat odejścia rozgrywa się w takiej trójkątnej kompozycji właśnie i to również w tym sensie, że na obraz Kantora *Thanatos d'après Malczewski* nałożyły się repliki obu wymienionych płócien.

Nie koniec na tym: jeżeli przyjrzeć się dokładnie obrazowi głowy i samej twarzy dziewczyny z obrazu Kantora, to możemy dostrzec, że jest ona tą samą twarzą co twarz Ellenai z obrazu Malczewskiego *Śmierć Ellenai*, tyle że wbrew czasowi, wbrew historii malarstwa, to twarz umarłej Ellenai z obrazu Malczewskiego jest transformacją i transpozycją twarzy żywej u Kantora dziewczyny. Kantor dokonał więc, jeśli jest istotnie tak, jak sugeruję, swoistej *katachronii*: z obiektu utrwalonego wyzwolił podmiot *in crudo*. Byłaby to zatem podstawowa figura *dezambalażu*, który często, choć niemanifestacyjnie, pojawia się w ostatnim okresie twórczości artysty. Akt taki w fenomenologii nazywany jest „doświadczeniem bezpośrednim” źródła podmiotu, a zarazem doświadczeniem metody jego poznawania (odkrywania klisz): poznaję tak, jak jestem poznawany. *Śmierć Ellenai*, *Eloe i Ellenai*, ale także *Śmierć na etapie* Jacka Malczewskiego byłyby zatem ambalażami figury właściwego dla śmierci układu trygonalnego, który jest w ogóle podstawową strukturą melancholii (podobnie jak jest ona też podstawową figurą ironii).

Zagadnienie to ważne jest jeszcze z jednego powodu, mianowicie z powodu kompozycji tak istotnego dla myśli Kantora obrazu *Melancholia*. Przeważnie zwracamy uwagę na ten ogromny „wirujący paludament” zarazem odpychany i przyciągany dwiema przeciwnie skierowanymi siłami, których centrum stanowi pierwsze, moim zdaniem jednak pozorne, centrum obrazu. Przypuszczam, że obraz rozpada się na dwie strefy, ale w lewej górnej części, gdzie przedstawiony jest zgarbiony, widoczny od tyłu, siedzący na krześle malarz, próbujący przedstawić jakiś zarys wirujących postaci. Obraz ten można nazwać roboczo: *Artysta namalowany, jak maluje malowaną i namalowaną „Melancholię”* (użyłem

celowo formy określającej ramy modalne czynności zawartych w tytułach wielu obrazów Kantora). Uderzające jest w dodatku podobieństwo często przyjmowanej, ale naturalnej przecież, pozy Kantora siedzącego na krześle, opierającego się jednym łokciem o drewnianą poręcz. Czy to będzie *Melancholia*, czy owe autoportrety z Thanatos, czy spotkanie artysty z Ellenai, czy wreszcie wspomniane ironiczne i melancholijne zarazem *Natchnienie malarza*, zawsze tu dostrzeżemy te formy, które niejako w pierwotnej, podstawowej kompozycji malarskiej, w figurach dwudzielności obrazu i trygonalności sytuacji przedstawionej będą stanowić w późnej twórczości Kantora antyhistoryczną zasadę współ-reprezentacji.

Naiwny komentator tych zdań może oczywiście powiedzieć, że proponuję takie ujęcie tematu, w którym Kantor jest traktowany jako poprzednik Malczewskiego – i może będzie miał rację? Mówię wszak o figurach kompozycji właściwych tym obrazom, w których pojawia się śmierć jako aktorka na scenie twórczego życia, jako królowa form zmieniająca właściwy temu, co żyje, bieg czasu. Odwrócenie temporalnego porządku w imię zasady figuralności sytuacji poza czasem jest właściwie tym samym, czym była, dla Vasariego a potem dla Burckhardta, sztuka renesansu: nie odrodzeniem dawnej sztuki greckiej, powiedzmy w ogóle – klasycznej, ale odrodzeniem nowej sztuki przez badanie, rozumienie i krytykę, także odrzucenie, wielu dzieł dawnych i współczesnych.

Spotkanie z Malczewskim nie było przecież jedynie spotkaniem ze względu na temat śmierci i autoportretu ze śmiercią w tle albo na pierwszym planie, ale dotarciem do istoty fenomenu aktu twórczego, którą jest „myślenie figurą”. Podobny pogląd znajdziemy w pracach (i wypowiedziach) Jerzego Nowosielskiego (ikona

jako figura); przejście ponad figurę umożliwia jedynie abstrakcja, która dla Nowosielskiego jest metafizyką. Czym jest abstrakcja dla Kantora? Myślę, że jest linią podziału, ramą, pudłem, konstrukcją jako czystym znakiem, układem współrzędnych, rzutem geometrycznym. Metafizyka jest otwarciem *au-delà*, *Ewigkeit*; istnieje, lecz nie jest zawarta w „przedstawionym znaczącym”, ale w konstrukcji czystych znaków i ich kompozycji<sup>51</sup>. Mówiąc inaczej: to, co współ-reprezentowane u Kantora, jest źródłem metafizyki scalającej dwa filary filozofii bytu: *ontologii* i *meontologii*.

Pierwsza zakłada, że musi istnieć raczej „coś” niż „nic”; druga, że owo „coś” wyprowadzamy dlatego właśnie, że u podstaw bytu jest „nic”. Obie teorie bytu składają się w całość i nie są – co ważne dla Kantora – dialektyczne. Istnieją razem w porządku tetycznym jako „tak” i „nie”. Jednospójność istnienia i nieistnienia może być tylko oznaczona przez autorytatywną moc abstrakcyjnego podziału za pomocą linii (odcinka), ramy, ogólnie zaś: konstrukcji geometrycznej. Jest ona wyrazista również w gestycznych i ruchowych „cięciach” przestrzeni przez Kantora, tak banalnie interpretowanych czasem jako ruchy dyrygenta, rzeźbiarza czy neurotyka.

Ruch Kantora, wyznaczanie linii na rysunku, na płótnie, w powietrzu, na materiale do wykonania kostiumu, jest ruchem twórczym, oddzielającym jasność od ciemności, *to on* od *to meon*, a więc jest wprowadzeniem

---

<sup>51</sup> Nie mogę zgodzić się z twierdzeniem Andrzeja Turowskiego, że „Kantorowska metafizyka jest pustką, a więc znaczy ostateczny brak metafizyki” – moim zdaniem jest właśnie odwrotnie: kompozycje obiektów i ich wzajemne oddziaływanie wytwarzają – przez poczucie współmierzalności – figury Absolutu, bynajmniej nie nicości. Zob. A. Turowski, *Oślepiające powidoki*, [w:] „Dziś” Tadeusz Kantor!..., s. 337.

podstaw metafizyki stworzenia. Te gesty różnią Kantora i Malczewskiego: u Malczewskiego gest rozdzielania jest melancholijny, pogodzony z niebytem, by tak rzec. Gest Kantora jest do końca jego dni ironiczny – to znaczy bierze on w nawias (albo lepiej po niemiecku: „bierze z powrotem”) samą myśl o nicości. W tym Kantor jest wiernym spadkobiercą Wyspiańskiego.

## 10.

Poza odnalezieniem odbicia w parze z *innym-bliźnim* ważna jest również reprezentacja owego *innego* jako *obcego*. Każde spostrzeganie czegoś lub kogoś jako obcego jest takim doświadczeniem transcendującym, w którym podmiot jest reprezentowany na równi z tym, co odrzuca. Husserl powiada nawet, że to, co odrzucamy, przez ten akt samo się „rzeczywiście uobecnia”<sup>52</sup>.

Jeszcze lepiej odwołać się do literalnego tłumaczenia wyrażenia fenomenologa i powiedzieć, że podmiot „czyni się bytem w terażniejszości” (od *präsent macht*). Obcy przedmiot, obiekt, inny obcy podmiot może być współ-representowany na zasadzie wspólnoty funkcji, jaka łączy jego istnienie z jego prezentacją. Obcy jest więc niejako sygnałem zagrożenia tkwiącego we współ-representacji i w tym tylko sensie stanowi dla podmiotu zagrożenie, ponieważ może tylko z tym podmiotem (przez niego, dzięki niemu, w nim) zaistnieć. Ponieważ podmiot nie chce współ-representować czegoś, co nim źródłowo nie jest (lub nie zostaje jako źródłowe rozpoznane), musi izolować elementy doświadczenia tego czegoś *innego*, wyłączając go z przestrzeni własnej i – istniejąc jednak obok innego – potraktować swoją przestrzeń

---

<sup>52</sup> E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie...*, s. 182.

jako wspólną dla innych obcych sobie. *Inny* jako *obcy* wprowadza zasady fundujące dialektyczny układ relacji, zaś *inny* jako *bliźni* ustanawia tetyczny charakter wszystkich bytów (podmiotu i przedmiotów).

Czy istnieje takie doświadczenie obcości, które jest czynnikiem łączącym figury postaci Malczewskiego i Kantora? Kiedy *inny bliźni* jest współ-reprezentowany przez *innego obcego*? Wskazałbym najpierw na dwa rodzaje przedstawień postaci: są to Anioły i – użyję Kantorowej nazwy ogólnej – „Żołdacy”.

Uwagę moją skupiła najpierw postać Anioła z obrazu *Thanatos*: namalowana jakby to był portret antropomorficznej glinianej, ciemnoróżowej rzeźby, wypolerowanej i pociągniętej pokostem, tak wyprostowanej, jak ów manekin z *Natchnienia malarza*, wsparta jest na metalowym stelażu nietlotnych skrzydeł, które przymocowują Anioła do ziemi. W prawej dłoni Anioł trzyma ostrze kosi podtrzymywane poziomo na rzeźbiarsko uformowanym biuście. Kosa i metalowy stelaż skrzydeł oraz sama wymalowana glina postaci Anioła stanowią nie tylko element sztuczny, niewłaściwy i szyderczy w stosunku do doświadczenia śmierci, ale zdają się przedstawiać sytuację tortury, także określoną przez charakter i budulec rekwizytów (narzędzi tortur). Odpowiednikiem tego straszliwego Anioła Śmierci jest także Eloë, inspirowana oczywiście konkretnym fragmentem z *Anhellego* Juliusza Słowackiego, w którym poeta mówi, że Eloë „odeszła ze skrzydłami pełnymi trupa”, a więc z umarłą Ellenai. „Pełne trupa skrzydła” przywodzą na myśl liczne dzieła malarskie z okresu rewolucji francuskiej, na których śmierć poddana jest władzy całego instrumentarium zbrodni i karni z wykorzystaniem mechanizmów.

Obce twarze towarzyszące portetowanym mogą mieć również szyderczy, choć uzasadniony mitologicznie wy-

raz: Tadeusz Błotnicki portretowany jest z ukazaną obok jego głowy twarzą kobiety-meduzy, w *Gorzkim chlebie* postać karmiąca starego biedaka wyłania się znad głowy, nie pokazując twarzy; posągowe kobiety w *Tryptyku* to raczej zimne figury woskowe; zbiór obcych twarzy obecnych w pracowni malarza, który nie może namalować modelu Polonii, przedstawiony zostaje w drugim planie *Natchnienia malarza*, a ohydne, pijane i zmęczone gęby, zasiadające przy pewnego rodzaju wigilijnym stole, samą swoją obecnością urągają dramatowi niemożliwości malowania kukły i współgrają z cynicznym udrapowaniem modelki, która za jeden z atrybutów, poza odrzuconym na plecy toczkiem z falbanami, ma mydlaną bańkę.

Dialektyka przestrzeni jest przedstawiona jako ostra opozycja typów ludzkich: z jednej strony artysta i jego niezrealizowany plan marzeń i potrzeb, z drugiej – zadający tortury fizyczne i duchowe świat obcych przedmiotów, narzędzi i kostiumów, materiałów obcych naturalnemu światu człowieka; przede wszystkim – świat ten zagraża stanom wewnętrznym przedstawianych artystów, decyduje o ich izolacji, samotności i marginalizacji.

Przypuszczam, że poza jasną diagnozą stanu emocjonalnego artysty Malczewski przywołuje dość ważną w literaturze polskiej, romantycznej zwłaszcza, diagnozę ujawniającą ostrą opozycję tego, co wznosi się w Polsce między prawdą i fałszem, udawaniem kogoś, kim się nie jest, a wewnętrzną prawdą sumienia. Mówiąc za Wyspiańskim – odsłania się owa szopka fałszowanych twarzy i ról społecznych. Opozycja ta ma u obu artystów wymiar narodowy – jak u Słowackiego. Polska miała być młoda, odrodzona w „styksowym mule” prawdy, a stała się papugą i pawiem narodów. Przez temat *innego obcego* odsłania się zatem przede wszystkim dramat niemożli-

wego szczęścia i utraconej, choć przecież tylko wymarzonej, Arkadii.

Ten *inny obcy* świat pojawia się w późnej twórczości malarskiej Tadeusza Kantora w snach. To w snach przychodzą do niego intruzy, które są wywołane przez wcześniejsze prace teatralne artysty. Rzekłbym nawet, że są to „Odyseusze” wkraczające do jego pamięci zwabione tym właśnie poczuciem „bycia Odysem” wracającym do Itaki w dramacie Wyspiańskiego, a więc „bycia Odysem” obciążonym winą, przenoszącym zbrodnie na nowe ziemie, zarazonym śmiercią i śmierć przekazującym. Do Itaki, ziemi powrotu i miejsca śmierci, nie wraca się jednak jako Odys; wraca się jako dziecko. Jest to kolejny bliźni rys doświadczenia śmierci u Malczewskiego i Kantora – wystarczy przypomnieć ostatnie obrazy Malczewskiego, zwłaszcza *Jacka na stawach w Wielgiem*, na którym opozycja Odyseusza i dziecka, a więc *obcego*, reprezentującego wiek dojrzały, i dziecka, ukazuje bliskość śmierci i wydaje się fundamentalna dla rozumienia *obcego* jako koniecznego zagrożenia, dzięki któremu jednak – ironicznie – odbywa się ciągle jeszcze akt życia<sup>53</sup>.

*Inny obcy* niejako prowokuje nawiedzane istnienia do uwiarygodnienia siebie samego. Bywa świadkiem fał-

---

<sup>53</sup> Odwołania Kantora do twórczości Jacka Malczewskiego należą do grupy wyjątkowo ważnych aktów twórczych szczególnie w późnym okresie pracy artysty. Uogólniając zagadnienie, Jacek Sieradzki pisze, że Kantor „niósł na plecach wielki plecak tradycji” i „galerię antenatów”, by „znęcać się nad portretami przodków, ale i je odkurzać” – J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 40, s. 190. Te sformułowania przejęła zbyt prosto Katarzyna Flander-Rzeszowska w artykule „*Tak, tak*” miłości na „*nie, nie*” śmierci, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 2, s. 98. To znaczne obniżenie rangi Malczewskiego i każdego z innych przywołanych z nim w jednej linii artystów: Wojtkiewicza, Craiga, Meyerholda, Wachtangowa i wreszcie – Wyspiańskiego.



szu czynów i ludzi – jak Urlopnik z *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego, ale bywa też, i może to jest jego najważniejsza rola, tyranem, intruzem, wrogiem. *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goi wtargnął do mego pokoju* (*Żołdak napoleoński wtargnął do mego pokoju* oraz kilka wersji tego samego tematu, *Nie zagląda się bezkarnie przez okno* – obraz i rysunki do niego przedstawiające Pancernego Wiolinistę za oknem, *Śniłem, że do mego pokoju wszedł Ludwik XVI*, a także zaskakujące, jak na sposób wykorzystania tematu Malczewskiego, obraz *Powrotu do domu* stanowiące wiele mówiący ciąg reprezentacji *obcego* wkraczającego w intymny świat artysty, ale zarazem wyodrębniający się z niego jako niezależne obiekty. Obiekty te przyjmują postawy i noszą kostiumy znane z teatralnych prac Kantora, używają gestu rozpoznawalnego jako gest „podwójnie użyty” przez postać, która właśnie jest zdolna odtworzyć teatralną pozę i wyrazisty układ ciała; są zatem fantomami obdarowanymi ludzką, choć przecież agresywną energią<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> W takim też sensie mogą stanowić, jako figury, antysymetryczne dopełnienie obiektów/przedmiotów Kantora, których katalog i zdjęcia znajdziemy w: *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, koncepcja i oprac. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007. W ostatnim czasie głęboką analizę *przedmiotu* w twórczości Kantora przeprowadziła Katarzyna Fazan. Powiada ona m.in., że „Ujęcia obiektów [na fotografiach W.S.] – niezdolnych do powtórzenia teatralnej pozy – oglądamy tak, jakby przedstawiały niegdysiejsze rekwizyty wyzute z teatralnej funkcji. Z reguły przedmioty zostały pozbawione ludzkiej obecności, zatrzymaniu i uspieniu uległo ich działanie”. K. F a z a n, *Kantorowskie wynalazki. Między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 2, s. 67-68. W części swego artykułu autorka pisze oczywiście o doświadczeniu fotografii obiektu osamotnionego, tym niemniej warto skonfrontować doświadczenie naocznego spotkania obrazu namalowanego lub rysunku Kantora z fotografią *przedmiotu*. Na obrazie,

Właśnie ich wyobcowanie jako składników zagrażających snowi, spokojnemu wnętrzu pracowni, porządkowi dnia i nocy sprawia, że stają się one zobiektywizowane, ale racją ich bytu jest sens nadany wcześniej w teatralnych i malarskich pracach Kantora. Obiekt niejako przychodzi z dzieła Kantora wraz z całym tym dziełem, co sprawia, że świat wyobraźni artysty staje się samozwrotny: sam jest źródłem własnego doświadczenia. Nie rysuje się tu jednak nawet możliwość koincydencji i kompensacji światów: przeciwnie – pojawienie się *innego obcego* wytwarza w przestrzeni ostre napięcie, które właśnie w późnej twórczości Kantora jest uznane za stan świata, za współ-reprezentację *ja* i dręczących to *ja* obiektów. Jako współ-reprezentacja *ja* (która w odniesieniu do *Maszyny miłości i śmierci* określona jest jako „pojednanie przeciwieństw: bezdusznego organizmu konstrukcji i melancholijnej aury zaślubin postaci”<sup>55</sup>) *obcy* obiekt może aktywizować i dopełniać – jako intruz właśnie – ostateczne zgodzenie się na taki świat, jaki odsłania artysta.

Można mówić o dwóch siłach tworzących dynamikę późnych obrazów Kantora: o sile odśrodkowej, odrzucającej obiekty-intruzy, pozbywającej się owych *innych obcych*, przesuwanych w ten sposób w przestrzeń ich samoprezentacji, i o sile dośrodkowej, która konstruuje porządek przywołania *innych bliźnich* w porządku wkładania ich w kolejne ramy, kadrowanie, ustalanie

---

jak sądzę, widzimy proces odwrotny niż na fotografii: przywołana klisza pamięci (przedmiot, obiekt, postać) właśnie tam nabywa cech ludzkich, mimo że powtarza w zasadzie unieruchamiający ją kształt postaci i petryfikującą pozę. Jak lęk niesiony przez *obcego* ożywa i kumuluje się w malarstwie, tak zostaje on uśpiony w sfotografowanym obiekcie – maszynie, narzędziu, przedmiocie.

<sup>55</sup> K. Fa z a n, *Kantorowskie wynalazki...*, s. 74.

porządku następstw i hierarchizowanie znaczeń. Obiekty te jako współ-reprezentowane także wówczas, gdy są odrzucone, związane są *mimetycznie* ze światem rozpoznawalnych znaków teatralnych i plastycznych świata Kantora. *Mimesis* nie jest wyłącznie związana z aktem twórczym<sup>56</sup>, ale tak samo jak w wysokiej tragedii antycznej jest podstawą świata przeniesionego do dzieła sztuki. Przedmiotem *naśladownictwa* – w sensie omawianym przez Arystotelesa – jest tu binarna struktura objawiająca się w kształcie i cechach przestrzeni, podwojenie reprezentacji *ja* i związana z nim dwojaka współ-reprezentatywność obiektu. W sensie struktury wewnętrznej dzieła – podstawą *mimesis* jest transpozycja układów troistych, określonych wcześniej jako trygonalne, ale posiadających w ogóle gramatykę modułu opartą na układach trójkowych. Mówiąc inaczej: do układów binarnych (współbieżnych lub przeciwstawnych) włączony zostaje trzeci głos lub punkt widzenia należący do podmiotu – obserwatora samego siebie<sup>57</sup>. Stąd pojawiające się ramy modalne, ironiczna gra perspektywą spojrzenia, świadomość kubistycznego jednoczesnego istnienia przeciwieństw, akceptacji i wykluczeń, tak przecież charakterystyczna dla postawy Kantora<sup>58</sup>. Artysta, żeby sam

---

<sup>56</sup> M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

<sup>57</sup> O znaczeniu trójki i trójkąta w znaczeniu komponentu automitologii wielokrotnie mówił sam Kantor. Zob. L. Stangret, *Rola rysunku w procesie kreacji automitologii Tadeusza Kantora*, [w:] „Dziś” Tadeusz Kantor!..., s. 65-71.

<sup>58</sup> Ostatnio Zbigniew Osiński przypomniał już wcześniej wyrażane przez siebie opinie, że świadomość Kantora była właściwie złożona z przeciwstawnych ekspresji. W artykule *Tadeusz Kantor – Jerzy Grotowski – Jerzy Gurawski* zawarł refleksję dotyczącą „osobowościowej dyspozycji Kantora, nastawienia ku ambiwalencji”.

sobie siebie przedstawić, musi bowiem wytworzyć z siebie (powołać do istnienia) obiekt, z którym się zmagają. To powołanie do istnienia jest fenomenologicznym aktem transcendentnym, owym trzecim elementem binarnej struktury istnienia. Ktokolwiek, poza samym podmiotem, chce wejść w taką rolę, jest uzurpatorem, intruzem, natrętem, kimś, kogo należy wyszydzić i jednym ruchem wyrzucić poza indywidualne przeżycie dwoistości bytu. Tym innym dane są do oglądania i przeżywania artefakty – jako zapisy i ślady owego aktu transcendentnego.

## 11.

Fenomenologiczny aspekt inności obcego tworzy znaczący układ reprezentacji negatywnych. Warto z tego punktu widzenia spojrzeć, jak Kantor przedstawił rozebraną do pasa modelkę o nagim, prawie wytoczonym z drewna biuście, kobietę z papierosem w dłoni na obrazie z cyklu *Dalej już nic* zatytułowanym *Ona: Jaki interesujący obraz!* W zasadzie przywołał źródłowo sytuację malarską znaną z *Natchnienia malarza* Malczewskiego; w tym przypadku jednak *obcy* obiekt ustawiony do portretu, lecz nieportretowany, zastąpił portretem upozowanego odbiorcy-kobiety-„znawczyni” sztuki Kantora, która przenosi gest ramienia i Kantorowy sposób palenia papierosa na atrybucję egzaltowanego przecież,

---

przywołując kilka wypowiedzi: „Wszystkie teksty Tadeusza Kantora były ambiwaletne: raz mówił tak, a za chwilę było zaprzeczenie (Andrzej Węłmiński); „Kiedy Kantor mówił o kimś źle, to znaczyło, że go to zainspirowało” (Andrzej Turowski). Wreszcie sam Tadeusz Kantor: „Człowiek zawsze będzie ukrywał to, co najważniejsze” i na innym miejscu: „Artysta musi mieć mur, o który uderza głową”. Zob. Z. Osiński, *Tadeusz Kantor – Jerzy Grotowski – Jerzy Gurawski*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 2, s. 131.

ale w jej mniemaniu intelektualnego górowania nad ogladającym i zapewne admirowanym dziełem<sup>59</sup>. Innego rodzaju dominacja kobiety nad – tym razem – nagim, złożonym na wózku-marach-noszach ciałem patrzącego otwartymi oczyma, choć zmarłego Kantora wynika z wysunięcia postaci ubranej w czarną, zgrzebną jak worek płócienny suknię na pierwszy plan obrazu (*Powrót w rodzinne strony d'après Malczewski*). W tym przypadku ciało autoportretowanego malarza jest ściśle związane z funeralnym wykorzystaniem modelu wózka (mary na kółkach); u stóp i przy ugiętej w kolanie nodze pojawia się chłopczyk spoglądający, raczej bez cienia lęku, na patrzącą przed siebie, upozowaną ku oku obserwatora wyniosłą kobietę w czerni. W trójkowym układzie dramat polega na nieutrzymywaniu kontaktu wzrokowego przez wszystkie te postaci: każda patrzy w wybraną przez siebie stronę, unikając spojrzenia innych osób.

Emocjonalnym centrum przywołanego układu jest rodzaj „cementarnego wózeczka” będący zapewne przeniesioną refleksją zawartą w notatce: „Wózeczek / moje może najdroższe / wspomnienie / z dzieciństwa”. Wózeczki zaczął rysować wcześniej. Anna Halczak pisze: „Jako projekt zaistniał w szkicach do spektaklu *Wielopole, Wielopole. W Niech szczeną artyści* [Kantor – W.S.] wreszcie zrealizował swoje marzenie. [...] Zrekonstruowany wózeczek stał się obiektem scenicznym. Jednocześnie pełnił funkcję *maszyny* wspomnień. Przez swój ruch pokonywał przestrzeń i czas”<sup>60</sup>. Wózeczek z kierownicą w kształcie prostego krzyża trzymany przez dłoń dorosłego Kantora, pędzący jako hulajnoga na tle skrótowego rysunku domów Wielopola (na rysunku,

<sup>59</sup> Por. przypis 14.

<sup>60</sup> *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle...*

pod którym Kantor zamieścił napis: *sobota „à l'aube” w Wielopolu*) jest tym wehikułem czasu od dzieciństwa do śmierci, po którym zostanie zapewne tylko linia oddzielająca ciemność od jasności. Pędzący na wózku, przedstawiony skrótem (noga na osi kółek, dwie dłonie, z których jedna trzyma kierownicę-krzyż, a druga rozwinięty i wydęty z powodu pędu jakiś pilny zapewne list) jest formą zawierającą wszystkie znaki stanowiące o transcendentnym doświadczeniu *ja* Kantora: dziecko – ukochany wehikuł – pęd przez życie – droga na cmentarz. List trzymany w prawej – nie tak eksponowanej jak lewa – dłoni, jest odwrócony. Znajdujące się na nim litery dają się jednaak odczytać, przy czym tylko niektóre słowa zostały napisane wyraźnie. Na pewno jest tam słowo zaczynające się od „A”, a potem, po wytartym ciągu dalszym – *będę z ni[ą]do śm[ierci]*; wyraźne „A” jest sygnaturą kolekcji „A”, lecz jeśli to *Anna*? List (i ten napis) musiał być ważny, skoro przesyłka miała być dostarczona pędem. Albo mamy tu do czynienia z dowcipnym przedstawieniem starszego mężczyzny pędzącego jak dziecko z listem do wybranki serca.

Rysunek pochodzi z końca lat 80., zaś swoją nową istotną transpozycję ma w przedstawieniu *Niech szczerą artyści*, w którym pojawia się chłopiec jako *alter-ego* Autora bliźniaczo podobnego do Umierającego. Chłopiec, czyli „Ja – gdy miałem 6 lat”, wjeżdża na na wózek, ewokując wejście „półmartwych ołowianych żołnierzyków” obudzonych dźwiękami *Pierwszej Brygady* – w programie żołnierzyki te są określone mianem *Generałów*<sup>61</sup>. Rysujący się tu układ trójkowy stanie się podstawową dla Kantora figurą metafizycznego doświadczenia czasu: dziecko jest świadkiem linii łączącej

<sup>61</sup> Por. *ibidem*, druga strona tekstu, nlb.

autoportretowanego Kantora z osobą nazwaną *Umierającym*. Brak trzeciej osoby, a tak jest też na rysunku *Odbicie*, odsyła do tajemnicy koniecznego odkrycia prawdy o śmierci: na podzielonej ostrą czarną linią kartce po jednej stronie widać prawie czarną, zaciemioną postać mężczyzny o kształtach sylwetki Kantora, postać będącą tylko kościotrupem, na który zostało narzucone ciało, po drugiej przedstawiony został chłopiec na różowym tle. Spojrzenie zostało zastąpione przez ostrą linię dzielącą horyzont<sup>62</sup>.

Wszędzie tu istotnym doświadczeniem egzystencji jest brak jednego z utwalonych składników przeszłego świata, zastąpienie go czymś albo kimś innym, wdarcie się w intymny świat Artysty jakiegoś „bytu-bez-bycia” (określenie J.-L. Marion), co otwiera niebezpieczne przestrzenie reprezentacji negatywnej. Figura dziecięcego wózczyka, który najpierw pozostawał w kręgu wzroku i pod baczną opieką matki, przemienia się w drewnianą dla ołowianych *Generałów*, w platformę *Marszałka* i jego przybocznych wojskowych, w ruchomy podest dla wiezionego pomnika *Marszałka*, wreszcie w wóz dla konia-szkieletu, na którym stanie *Anioł Śmierci* – po-

---

<sup>62</sup> Oczywiście – w porządku spektaklu zabawa z ołowianymi żołnierzami i wózczykiem zostaje przewana, kiedy wchodzi na scenę (wjeżdża na dużym koniu-szkielecie) „*Wiadomo kto*”. Jest to Marszałek Piłsudski, którego obecność (wedle ożywionej fotografii z pisma „As”) wprowadzona jest przez żywy obraz pogrzebu Marszałka. W następnej części właśnie na wózczyku chłopczyk będzie obwoził jego pomnik oraz postaci *Generałów* dokoła sceny. Potem w pokoju „Umierający usiłuje przypomnieć sobie, jak jako dziecko jeździł na wózczyku, chciałby to przeżyć jeszcze raz... Próbuje pod czujnym okiem Mamy. Jednak pamięć go zawodzi. Następnie, w tym miejscu codziennym, odbywa się *próba konania*”. Za: *ibidem*, druga strona tekstu, nlb.

stać przyodziana w drewniane, mocne czarne skrzydła, przetworzone z Malczewskiego. *Anioł Śmierci* zajmuje miejsce Piłsudskiego, kilkakrotnie okrąża scenę wraz z towarzyszącym mu pochodem. Na drogę tę spogląda osoba zwana *Mamą*, zaś sam Kantor, tak malarz jak na obrazie *Melancholia* Malczewskiego, siada, chowając się w głębi boku sceny, stając się wyobcowany przez utratę tego przedmiotu, który łączył go z matką – dziecięcego wózcza.

Ze względu na obecność reprezentacji negatywnej następuje u Kantora redukcja przedmiotu do materiału, bowiem pozbawia go ona jego własnej wypracowanej dynamiki i bierze w nawias znaczenie centrum, które sam w innych, wcześniejszych okolicznościach ustanowił. Tak pustoszony przedmiot, używany do coraz to innych celów i manipulowany, staje się nieruchomym materiałem, który można wystawić jako eksponat muzealny lub dzieło sztuki<sup>63</sup>. Taki przedmiot pozbawiony jest ruchu, może być natomiast wielokrotnie uruchomiony, choć nie będzie już wówczas przedmiotem, ale tylko materią. Materiał nie posiada bowiem swej konkretyzacji, którą miał jako przedmiot, może być po prostu czymś abstrakcyjnym, a wobec tego otwartym na wszystkie możliwe sposoby jego wykorzystania. Przedmiot może istnieć tylko w napięciu między twórcą a materią; zanik tego napięcia oznacza odejście nie tylko przedmiotu, ale i podmiotu. Dlatego Kantor musi wracać jako podmiot

---

<sup>63</sup> Podobną myśl przedstawia Katarzyna Fazan, kiedy pisze o prezentowanych poza sceną obiektach będących świadkami „niegdysiejszych działań artystycznych”. „Taki rodzaj prezentacji rekwizytów Kantorowskiej inscenizacji podkreśla wyjątkowy – poetycki i staroświecki – charakter przedmiotowej materii, wydobywa je jako kontenery pamięci”. K. F a z a n, *Kantorowskie wynalazki...*, s. 68.



właśnie do porzuconych obiektów, aby się nie stały obce, to znaczy nie zamieniły się tylko w materię, której funkcje może nadać ktoś inny, może je „po swojemu” określić, wykorzystać dla własnych celów. Konieczność organizowania „Archiwum Pamięci” nie oznacza więc nic innego, jak tylko nadanie przedmiotom ich żywej siły na tak długo, jak długo inspirująca moc ich twórcy będzie stanowić o ruchu tych przedmiotów. Jeśli natomiast to, co nieuchronnie stanie się tylko „materią poprzedmiotową”, zostanie potraktowane jako autonomiczny, izolowany eksponat – wówczas sama podmiotowość procesu twórczego zapisanego w przedmiotach zostanie zagarnięta przez unifikującą siłę materializacji albo, co również groźne – przez myślenie abstrakcyjne. Paradoksalnie więc przedmioty eksperymentu ze śmiercią są procesami, dzięki którym artysta powołuje przedmioty do życia i nadając im podmiotowy ruch, ocala i przenosi ich energię na tworzone (przetwarzane) obiekty<sup>64</sup>. Ten proces wydobywa się z utrwalonej na fotografii i dzięki kliszom pamięci „jaskini zaprzęsłej *mimesis*”<sup>65</sup>.

## 12.

Całość życia, jeśli ująć ją jako rozwinięcie podstawowych punktów granicznych istnienia, u Kantora przedstawia się jako pomost łączący dziecięcą wózek i grobową de-

---

<sup>64</sup> Warto może skorzystać z dyskusji Theodora W. Adorno z koncepcjami niewoli reifikacji Heideggera, by w jej świetle dostrzec fenomenologiczne perspektywy myśli Kantora o doświadczeniu egzystencji przez sztukę: chodzi o projekty związane z koncepcją „redukcji” i „regresu” w: T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł., wstęp K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1986.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 184.

skę. W „wózekku chłopca” zawarta jest wiedza zarówno absolutna, jak i poddająca się transfiguracji. Dotyczy ona istoty przemijania, kruchości tego, co czasowe, a utrzymuje istnienie w rytmie życia dzięki dystansowi, w którym zamykana jest rzeczywistość już zintegrowana przez działanie twórcze. Można powiedzieć, że proces transfiguracji tego, co absolutne, polega na wykorzystaniu ambalaży pamięci, właściwie zastępujących to, czym – dla form niedokończonych, pozostawionych w stanie „nagim” – jest dla wielu artystów *sacrum*<sup>66</sup>. U Kantora istnienie uświęca się bez udziału *sacrum*; jest bowiem potwierdzaniem śladów przebytej drogi, dopasowywaniem ich jakby ciągle na nowo do zmieniającej się w ciągu życia stopy wędrowca. Ślad jest zawsze taki sam, jest reprezentacją raz dokonanego aktu, nie można go zmienić, nie można zetrzeć, skoro został odnaleziony. Zacieranie śladu jest jego przeniesieniem do sfery podmiotu, który odtąd będzie istnieć obciążony negacją tego śladu.

Ze śladem można jednak konfrontować obecny stan rzeczy, przypasowywać stopę do dawnego wgłębienia na piasku, na którym dziecko pozostawiło ślad. Oczywiście – nie ma tu już zgodności miary i kształtu, jest zapis nieprzystawalności stanów. O istocie tego zjawiska można powiedzieć, że odsłania ono prawdę o tym, że prawdziwe w podmiocie objawia się w relacji do tego, czym

---

<sup>66</sup> To właśnie moim zdaniem odsłania marne perspektywy dopatrywania się w twórczości Kantora sporu między *sacrum* i *profanum*, a także samego pytania o świętość i profanację w jego dziełach, nie tylko teatralnych; ambalaże pamięci są tym obszarem – powtórzmy – „jaskini *mimesis*”, w którym egzystencja utrzymywana jest przez to, że jest domykana, określana, nazywana i segregowana, że jej elementy są składane w określone nowe schematy (w żywe Archiwum Pamięci).

ten podmiot już nie jest. Dojrzałość późnej sztuki Kantora na tym, jak sądzę, polega, że bez żalu i bez sentymentalizmu, ale w sposób surowy i jednoznaczny odsłania to, czym artysta już nie jest; nie afirmuje siebie jako artysty takim, jakim jest, ale pokazuje, że nic nie było przypadkowe w jego twórczości – nawet wówczas, gdy stawała się obca i gdy raczej należało ją „wziąć w nawias”.

Wprowadzane ramy i dystanse nie są tu wcale wyznacznikami relatywizmu; nie stają się też sposobami pożegnania czy rozstania, lecz są rzeczowym ustaleniem obecnej kondycji podmiotu i przedmiotu, kondycji ujawnionej przez stosunek do własnej sztuki. Dodałbym jeszcze: dzieł sztuki nie tylko przez samego Kantora stworzonych, ale też przez tych, których obecność odkrył w sobie: Malczewskiego, Picassa, Wojtkiewicza i Wyspiańskiego. W ten sposób dojrzała egzystencja proklamuje siebie jako kryterium własnej wartości. Po wózeczku został nie tylko ślad na błotnistej ścieżce Wielopola. Przedmiot istnieje nadal – już jako pojazd cmentarny.

Refleksja wynikająca z myślenia ambalazem, którą uważam za refleksję fenomenologiczną, bywa jednak zakłócana. Nie tylko „intruzy”, ale i różne *Podęjrzone Typy* naruszają spokój podmiotowo-przedmiotowej konstelacji. Burzą go także odbicia i refleksy, a także owe, tak niechętnie przyjmowane przez Kantora, wzięte z teorii Władysława Strzemińskiego powidoki<sup>67</sup>. Andrzej Turowski pisze: „Stereoskop Strzemińskiego w twórczości Kantora został zastąpiony aparatem fotograficznym, lecz powidok u obu twórców pozostawał mroczną kliszą

---

<sup>67</sup> Oczywiście – nie zawsze było tak, jak w otwartej deklaracji zawartej w wypowiedzi Kantora *O Władysławie Strzemińskim*. Głęboką analizę stosunku artysty do powidoków znajdujemy w pracy Andrzeja Turowskiego, *op. cit.*, s. 329-338.

śmierci. Oślepienie przychodziło z tej samej strony”<sup>68</sup>. Wedle Turowskiego ich widowiska powstawały na granicy widzialności, gdzie miały odnaleźć sens fizjologii i metafizyki wzroku, lecz [oni] produkowali powidoki, martwe obrazy – a „dla modernisty śmierć obrazu była jedynym możliwym obrazem”<sup>69</sup>.

Nie wnikając w strefę metafizyki, o której jednak myślę, że mieści się ona u Kantora w tym, co widzialne, a nie w tym, co jest ewokowane jako niewidzialne, co jest w cieniu lub blasku śmierci, widmach i powidokach, zastanawiam się, czy właśnie w przywołanym obrazie chłopca (towarzyszącego Kantorowi przecież przez niemal całe życie) nie mieści się źródłowa figura powrotu do jedności istnienia. W późnym okresie twórczości Kantora, szczególnie w *Nigdy tu już nie powrócę*, postaci wyprowadzone na scenę wracają do wcześniejszych postaci z *Cricot 2*, podobnie jak przedmioty i obiekty (kołyska, maszyna do rodzenia, zlew). Na scenę wchodzi Kantor w roli aktora, niosąc reżyserski egzemplarz *Powrotu Odysa* z 1944 r. Na kole, w pobliżu ławek, znajduje się postać nagiego chłopca. *Zestaniec* – kiedyś *Wuj Stasio* – gra „wigilijne” *scherzo* Chopina. *Właściciel knajpy* jest teraz Odysem, umarła panna młoda (*Ona*) staje się *Penelopą*. Łódź Charona z zakończenia dramatu Wyspiańskiego to teraz blaszana wanna, prowadzona dookoła sceny przez chłopca, który wcześniej był „na kole”. W zasadzie nie zmienia się jedynie podstawowa rola chłopca, pojawiającego się zawsze w chwilach zagrożenia świata lub przemiany postaci we wcześniejsze role, czyli w momentach zmiany historii. Na projekcie okładki do wydania informatora (*Cricoteca*, 1987-1988)

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 338.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

obok Kantora portretowanego jako Odys (siedzi na armacie) znowu pojawia się chłopiec. Chłopiec „gestem ręki nakazuje mu tak trwać”<sup>70</sup>.

I wydawać by się mogło, że właśnie chłopiec będzie towarzyszył Kantorowi do końca jego dni, że zajmie to samo miejsce, które przy Wergiliuszu miał Lizaniasz. Sentymentalne, ale i archetypowe rozwinięcie tego zagadnienia raczej prowadzi do fałszywych wniosków. Przyjmując, że chłopiec jest Lizaniaszem, czyli odpowiednikiem Hermesa (Psychopompos) i że w tym sensie odtwarza też figurę Hermesa z *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, musielibyśmy uznać, że pojawia się on zarówno w rzeczywistości wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Przypomnijmy, że chłopiec wędruje z Wergiliuszem od chwili wylądowania na piaskach Lacjum i idzie z nim aż do śmierci. Lizaniasz jest przypomnieniem prostego chłopca o wiejskim pochodzeniu, a więc podobnym do pochodzenia poety. Wraca do niego jako obraz młodości. „Poeta identyfikuje się z Lizaniaszem tak dalece, że dzięki niemu znowu staje się dzieckiem”<sup>71</sup> – powiada Carl Gustaw Jung. Namawia go nawet, by zastąpił go w roli uczestnika święta organizowanego przez Cezara Augusta. Starość odnajduje sens w młodości, której wspomnienie pozwala odnaleźć w śmierci bramę prowadzącą do wieczystej tożsamości bytu.

Tymczasem w twórczości Kantora, właśnie w pierwszym okresie 1990 r., powstaje układ trzech obrazów niezwykle istotnych dla przemiany jego myśli: maluje siebie i Infantkę, siebie i żołnierza napoleońskiego oraz

<sup>70</sup> *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle...*, czwarta strona, nlb.

<sup>71</sup> Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści H. Brocha, *Śmierć Wergilego*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 184.

bardzo istotny dla powyższych rozważań obraz pt. *Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była fikcją*. Namalował tam siebie samego w ramie obrazu, w pozycji siedzącej. „Poza ramą, przed autoportretem, leży postać chłopca”<sup>72</sup>. Figura Hermesa w postaci, jakiej można by się spodziewać ze względu na konsekwentne jak dotąd prowadzenie postaci chłopca i jaką mogło zapowiadać powracanie do ostatniego aktu *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, została poniekąd odrzucona. „Poniekąd”, gdyż chłopczyk zostanie wprowadzony (przywołany za projektem *Wigilia* z 1979 r.) jako jasełkowa postać ze Świętej Rodziny w stajence, ale poddana głębokiej zadumie, jak to jest w tekście *Ślady wyciśnięte w dzieciństwie*. Jakby rozstanie z chłopcem, jakim go dotąd spotykał i malował (rysował), było koniecznym aktem dojrzałości, podejściem do odczuwanej bliskości śmierci jako w pełni świadomego i intelektualnego jednak doświadczenia.

Intelektualne – na miarę zrozumienia struktury porzuceń i przywołań tego, co porzucone – procesy poznawcze wyrażone są przez Kantora z nieokazywaną wcześniej czułością. Nie chcę, aby odniesienie do scen dramatycznych [*Zygmunta Augusta*] Stanisława Wyspiańskiego w jakiś „zewnątrzny” sposób narzucały konteksty dla rzeczywistego zmagania się Artysty z tym, co realne i fikcyjne, co prawdziwe, a co iluzoryczne w związku ze śmiercią. Pozostają jedynie przy konstatacji, że ostatnią osobą przejmującą funkcję chłopca, która polega na wprowadzaniu postaci z iluzji i klisz pamięci na scenę, jest *BIEDNA DZIEWCZYNA*. Na scenę „przynosi” ją *Głos* Kantora:

I znowu jestem na „scenie”. Chyba nigdy tego „zwyczajnie” nie wytłumaczę ani Państwu, ani sobie. Ale właści-

<sup>72</sup> Tadeusz Kantor. *Ostatnie spektakle...*, szósta strona, nlb.

wie to nie „na scenie”, a na granicy. Przede mną – widownia – Wy Państwo, czyli (wedle mojego słownika) – Realność, za mną – tak zwana scena, w moim słowniku zastąpiona słówkami Iluzja, Fikcja. Nie przechyliłam się ani w jedną, ani w drugą stronę. (...)

BYŁO TO W SOBOTĘ, JAKĄŚ TAM, SCHODZIŁEM SCHODAMI DO PIWNICY, GDZIE BYŁO MOJE MUZEUM; W PIWNICY (...) A NA PROGU SIEDZIAŁA DZIEWCZYNA, BIEDNA, SZARA OD BIEDY, SKULONA I PŁAKAŁA. (...) STAJĘ TUTAJ PRZED WAMI I NIE MAM WAM NIC DO POKAZANIA, TYLKO TĘ DZIEWCZYNĘ... KTÓREJ NIE MA I KTÓRA WAM NIE POWIE JUŻ NIC O SWOIM PŁACZU, JA SAM NIC O NIM NIE WIEM<sup>73</sup>.

Na poziomie interpretacji, a więc na granicy zachwiania sensów fenomenologii, bo przecież nie o wydobywanie znaczeń, ale o odnajdywanie znaków tu chodzi, można powiedzieć, że słowa opisujące *DZIEWCZYNĘ* (biedna, szara od biedy, skulona i płacząca) znajdują się w konstelacji „Biednego Pokoju Wyobraźni”, pokoju Kantora, ale i jego indywidualnego życia<sup>74</sup>. Co więcej, została ona, właśnie przez powołanie owej konstelacji biedy, przeciwstawiona „człekopodobnym” stworom, urągającym temu, co głęboko ludzkie, jak owa zgraja szydząca z męczonogo Chrystusa. Odniesienia pasyjne są tu widoczne (misteria być może oglądane przez Kan-

<sup>73</sup> *Ibidem*, siódma strona, nlb.

<sup>74</sup> Biedny to także bezbronny, bezdomny, ubogi, a nawet „atrapy śmierci zamknięte w tekturowych pudełkach” – tak mówił Kantor 31 I 1990 r. do Mieczysława Porębskiego, w: M. Porębski, *Tadeusz Kantor. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 133. Głęboką analizę i komentarz do zagadnienia dekoracyjności i jej dekonstrukcji odnajdziemy w pracy: M. Pałuch-Cybulska, *op. cit.*, s. 126-146.

tora w Kalwarii Paclawskiej już co najmniej od czasu *Wielopola*, *Wielopola* zaznaczają swe piętno na binarnych opozycjach Ukrzyżowanego i „zgrai oprawców”<sup>75</sup>. Kantor przeprowadza tu określony akt soterioryzacji „biedy”, co wyraża bardzo emocjonalny, a zarazem logicznie skonstruowany tekst *Ocalić przed zapomnieniem*, w którym biografia (jako indywidualna egzystencja) jest przeciwstawiona nieokreśloności i brakowi jednostkowości tłumy:

Naprzeciw / „tych potęg” / stoi / Mała, / Biedna, / Bezbronna, / ale wspaniała Historia / indywidualnego / ludzkiego / życia. // Naprzeciw / homoidalnych kreatur / stoi / człowiek, / to, co przed wiekami, / u początku naszej kultury / zostało określone dwoma słowami: / „Ecce homo”, / obszar życia duchowego / materii najcenniejszej / i najbardziej delikatnej. / Jedynie / w tym „indywidualnym życiu ludzkim” / zachowała się dzisiaj / PRAWDA / ŚWIĘTOŚĆ i / WIELKOŚĆ<sup>76</sup>.

Intuicja pozwalająca powiązać postać *DZIEWCZYNY* z obrazem egzystencji artysty (nie używam nigdy słowa „symbol” czy „metafora” w stosunku do twórczości Kantora, co jest podstawową zasadą mojej pra-

<sup>75</sup> Ponieważ nie wiadomo, czy Kantor był obecny na misteriach paclawskich, można przypuszczać, choć nie ma na to dowodów, że ksiądz Józef Radoniewicz, brat babki Kantora, zwany przez Kantora wujem, mógł mu o nich opowiadać. Nie jest to jednak na tyle ważne: intuicja artysty mogła odtworzyć nastrój misterium, wyprowadzając jego obrazy np. z obserwacji średniowiecznych i barokowych przedstawień malarskich i rzeźbiarskich pasji Chrystusa.

<sup>76</sup> T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] *idem, Pisma*, t. 3, s. 126-127. Z powodów graficznych zastosowałem łamany zapis tekstu – w oryginale tekst jest pisany jak wiersz współczesny – kolumnowo, co jest bardzo istotne dla innego zagadnienia, mianowicie: „Tadeusz Kantor – poeta egzystencji”.



cy) wynika z odczucia bliskości obrazu biednego świata i człowieka z obrazem „człowieka nowoczesnego”, co jest przywołane w słowach podziękowania za przyznaną Kantorowi w 1978 r. Nagrodę im. Rembrandta (przez Fundację Goethego w Bazylei). Jego „mowa bazylejska”, służąca za argument na rzecz kilku innych koncepcji dotyczących dwudzielności Kantorowego dzieła<sup>77</sup>, zawiera fragmenty rekapitułujące myśli dotyczące związku biedy, lęku i śmierci. Kantor mówił tak:

To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł,  
który zwyciężył lęk.

Nie wierzcie! Lęk istnieje.

Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem,  
przed śmiercią,

lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.

To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą  
nieustraszonym,

jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wierzcie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego  
udziałem,

wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku<sup>78</sup>.

Ten lęk w postaci źródłowej przedstawia *BIEDNA DZIEWCZYNA*. Co więcej: ona nim jest. Obraz spotkanej na schodach *DZIEWCZYNY* wraca jeszcze kilkakrotnie, aż następuje ostatnie pożegnanie z nią na uroczystości 75 urodzin Kantora: to *Ona, Biedna Dziewczyna, której nie ma*. Pojawia się wraz z innymi postaciami, najbliższymi jego sztuce (*Meyerhold*), życiu (*Maria Jarema*) i kresowi życia fizycznego (kardiolog, *Dr Klein-Jehova*), kontynuująca temat wprowadzony przez *Jonasza Sterna*

<sup>77</sup> Np. K. Dermutz, „Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”..., przeł. A. Turczyn, [w:] „Dziś” Tadeusz Kantor!..., s. 384.

<sup>78</sup> T. Kantor, *Lęk i sława*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 405.

(którego śmierć bezpośrednio dotknęła w czasie okupacji, a który zmarł kilka lat przed datą przedstawienia *Dziś są moje urodziny*, w 1988 r.). To właśnie *Biedna Dziewczyna* wprowadza postaci z klisz pamięci w obrazach *Dnia Stworzenia Rodzaju Ludzkiego*, *Biednego Pokoju*, *Wyobraźni* i *Celi Śmierci*. Na resztkach i ruinach tego, co pozostało po nich wszystkich, uczestnicy zasiadają do kolacji. Stół zostanie rychło zastąpiony drewnianą deską, deską biednego aktu końcowego, właściwie ironicznie zetkniętego z patetyczną symfonią Beethovena zwaną *Eroika*. Po uroczystości wszyscy schodzą wolno, stopniowo ze sceny. Kantor wyobrażał to sobie tak, jak zapisał w przewodniku do przedstawienia: na scenie zostają tylko pomniki i „*Biedna Dziewczyna*, która nie znalazła innych słów, tylko te: *Jakie to wszystko smutne. Ale i ona odchodzi*”<sup>79</sup>. Dopiero w tym porządku *Dziewczyna* może potwierdzić to, co niesie w nazwie: nieobecność. Spośród przedmiotów użytecznych i bliskich Kantorowi pozostaje jedynie deska.

Nie rozważam tego aktu w kategoriach dekonstrukcji, odwołania do fascynacji Błokiem czy znakomitych analiz Mieczysława Porębskiego, którego myśl Kantor tak cenił, że chyba spośród historyków i krytyków sztuki jedynie jemu chciał powierzać swoje idee. Pragnę odwołać się do fenomenu deski jako realnej i rzeczywistej drogi prowadzącej do łodzi umarłych. I wcale nie mam zamiaru sięgać do związanych z deską głębi archetypowych, a już całkowicie odrzucam jako fałszywy tzw. symboliczny charakter przedmiotu, lecz odnoszę się do prostego używanego w domu umarłego sprzętu, na którym, po umyciu i ubraniu nieboszczyka oraz wyjęciu go z łóżka, umieszcza się trupa przygotowanego do

<sup>79</sup> Tadeusz Kantor. *Ostatnie spektakle...*, dziewiąta strona, nlb.

łożenia w trumnie. Przygotowany jest na niewiadomą sobie akcję: odświętny czarny strój może być strojem na ostatnią drogę po śmierci, ale może być też kostiumem zmarłego, gdyby ożył. Piosenka ludowa, jak to bywa – niestety – „scepeliowana” przez rozmaite zespoły pieśni i tańca, dotycząca deski umarłego, jest każdemu dobrze znana; jej melodia jest nawet w programach nauczania gry na instrumencie (np. klarncie i akordeonie) w podstawówkach muzycznych. Umarły w piosence, Maciek (to imię wędrowne i może być zastąpione przez zmarłego, którego piosenka dotyczy) powstałby, gdyby mu zagrali, bo jest w nim taka dusza, że „jak zagrają, to się rusza”. Ileż to razy piosenki i marsze, walce i melodie z tingel-tanglu, piosenki żałoby i wesela, pobudzały umarłe postaci Kantora do kolejnego marszu przez scenę? Korowody umarłych przesuwające się w tanecznych, zgeometryzowanych figurach – to nie tylko myślenie *Melancholią* Malczewskiego, nie tylko intelektualna siła klisz pamięci, ale też to, co u podstaw jest proste, jak owa kolęda ze scherza Chopina, *Pierwsza Brygada* czy *Ani mamin* (pieśń idących do gazu), a także przeciwnie: weselna piosenka, wodewilowy *Mazeł tow*, wykorzystana w *Kurce wodnej*. Jednak nie o listę muzycznych, pieśniowych „zagrań” umarłemu tu idzie, ale o archaiczną intuicję Kantora, rzeczywistą schedę Podkarpacia<sup>80</sup>. Archaiczną – w znaczeniu prymitywizmu w sztuce, w zna-

---

<sup>80</sup> Znakomity, bogaty i szczegółowy obraz rodzinnego pejzażu Kantora, jego topografii związanej z krzyżem, cmentarzem, kościołem, jego topografii mitycznej opartej na strojach i zabawach ludu, który otaczał młodego artystę, znajduje się w pracy: K. Czerska, *Wielopole i „Wielopole” Tadeusza Kantora – gdzie przestrzeń składa się z granic*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 789-804.

czeniu podstawowej geometrii prostoty, często polegającej na tautologii rzeczy i jej obrazu. Taką tautologiczną funkcję ma deska, „grobowa deska”, wyznaczająca ostateczny kres wierności; deska, która może być zastąpiona przez każdy inny prostokątny blat: stół, blejtram, podest. Prymitywizm wynika z przekonania, że człowiek w istocie jest niezmienny i dominantą jego pracy oraz jego myślenia jest granica<sup>81</sup>. Najbardziej interesuje nas jednak wyrażalna granica niewyrażalnego, również, jak myślę, podstawowa zagadka Kantora. Nie jest może ważne to, czy docześnie wszystko „tu” się kończy, czy to, co ważne, zaczyna się gdzie indziej, właśnie „tam”. „Tam”, gdzie nie ma już śmierci i gdzie, być może, jest inne życie, wyznacza zawsze określony kierunek nieokreśloności i ma charakter metafizyczny.

„Tam” jest określeniem rzeczowym fenomenu odejścia; zawiera *pragmaton*, ów bagaż podróżny, fenomen zarazem „wewnętrzny” i „zewewnętrzny” życia<sup>82</sup>, to „Archiwum Pamięci”, w którym „tu” i „tam” spotykają się ciągle. Do podstawowego wyposażenia „bagażu podróżnego” człowieka należy deska, czysty znak o jednorazowym w każdym przypadku znaczeniu: przez oczekują-

---

<sup>81</sup> Dlatego uważam, że wszelkie toczone obecnie spory o nazwy „przygraniczny”, „transgraniczny”, a także zatępowanie słów związanych z liminalnością przez nowe, unikające pojęcia „granicy”, w czym celuje nowa humanistyka wywodząca się z nauki o postkolonializmie, nie mają sensu. Granica jest pierwotnym horyzontem *orientatio* gatunku *homo sapiens*.

<sup>82</sup> Tłumacząc ideę składania obrazów (na zawiasach), Kantor objaśnia Mieczysławowi Porębskiemu istotę bagażu: „(...) on się zamyka, jest do zapakowania, razem z całą swoją wewnętrzną przestrzenią i ty tę przestrzeń możesz wziąć z sobą jako swój prywatny bagaż, udać się z nim w podróż, jesteś wtedy na zewnątrz, a równocześnie także i wewnątrz, w przestrzeni obrazu, który zrobiłeś. Jakbyś sam ze sobą prowadził dialog”. M. Porębski, *op. cit.*, s. 133.

cą na desce ubraną do podróży osobę zmarłą przenika przestrzeń ochronna. Powinna być ona pilnie strzeżona, by umożliwić umarłemu przejście do łodzi i bezpieczną podróż. Jest ona, poza wszystkim, *deską ostatniego ratunku*.

### 13.

Krystiana Lupę nazywam filozofem przestrzeni teatru. Jego inscenizacyjną twórczość oraz konieczne do jej skonkretyzowania studia rysunkowe i epistemologiczne ujmuję zatem w perspektywie Arystotelesa, odnajdując w *Poetyce* określone zasady znajdujące po wiekach odniesienie w pracach reżysera. Pierwszym tropem łączącym filozofa i artystę będzie *dianoia*.

W drugiej połowie lat 80. XX w., po *Nadobnisiach i koczokodanach* Witkacego, przedstawieniu zrealizowanym w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, spektaklu opartym na konstruktywistycznym potraktowaniu scenografii z okresu Teatru Niemożliwego i sięgnięciu do *sztuki najniższej rangi* z okresu Teatru Śmierci tworzonego przez Tadeusza Kantora, Krystian Lupa rozpoczął pracę z aktorami Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze (za dyrekcji Aliny Obidniak), otwartymi na eksperymenty teatralne. Spowodowała ją potrzeba odnalezienia przez reżysera i jego aktorów oraz wszystkich twórców spektaklu (także rzemieślników sceny, krawców, pracowników malarni) indywidualnego głosu, a w przypadku artystów – nowej ekspresji o wyjątkowych tonach emocjonalnych i wysokim natężeniu intelektualnym.

Właśnie w tym okresie teatr Lupy zyskał wyrazisty kształt; odwoływał się do kolektywnej przestrzeni wyobraźni twórczej, dalekiej jednak od surrealistycz-

nej pulsacji podświadomości, a będącej intelektualnym i zarazem głębokim polem dla przekazania efektów intuicyjnego wglądu w człowieka i jego świat. Wtedy też narodziła się określona, do dziś dająca o sobie znać, podstawa myślenia Krystiana Lupy o teatrze. Jest nią aksjomat skonstruowany na przekonaniu o tym, że podczas pracy nad przedstawieniem następuje wyzwolenie ukrytych *konektywnych struktur wyobraźni*, to jest takich, które wytwarzają więzi społeczne w chwili, kiedy są powoływane do życia w trakcie prób i w okresie trwania przedstawiania, oraz takich, które spajają grupę twórców i widzów spektaklu ze względu na wspólną indywidualnego doświadczenia przeszłości (tożsame dla wielu widzów i aktorów ślady domów rodzinnych, pokoju dzieciństwa, szkolnej klasy, podwórka).

Konstruują tę wspólną relikty pierwszych fascynacji religijnych, artystycznych i erotycznych, strzępy zapamiętanych intonacji piosenek i wylizanek, sytuacji rodzinnych i społecznych utrwalonych jako *clichéés* pamięci lub zyskujących materialną formę powidoków, hipostaz, halucynacji, snów i marzeń sennych; zobiektywizowane *ekfrazy*, najczęściej dzieła malarzy (takich jak Holbein, Grünewald, Caravaggio) i formy muzyczne (msze i pasje Bacha, późne koncerty i pieśni Schuberta oraz pieśni i pierwsza symfonia Mahlera), za pośrednictwem których reżyser komunikuje się najpierw z aktorami, a potem odbiorcami spektaklu.

Posługiwanie się szeroko rozumianą *ekfrazą* jest zapewne przedłużeniem pierwotnego dla Lupy sposobu poznawania „dramatu ludzkiego” – od początku pracy twórczej zanurzał siebie i grupę zainteresowanych bliskich (także aktorów mających rychło grać w jego spektaklu) w głośną lekturę wielkich umiłowanych dzieł literackich i słuchanie muzyki dawno temu odtwarzanej

z winylowych krążków. Oglądanie reprodukcji i fotografii, a nie wizyty w muzeach czy katedrach, stało się znakiem doświadczenia wspólnoty i terenem pierwszej próby przekazu emocji, intuicji i celnej matematycznej analizy przedmiotu seminarium. Podkreślając fakt budowania wspólnoty ponad książką i ponad reprodukcją malarstwa, mam na uwadze to, że Krystian Lupa stawał ponad przedmiotem określonym ramami, dziełem niesamodzielnym już, jakimś artefaktem poddanym pierwotnej obróbce. To zapewniało mu skupienie i dominację nad przedmiotem *ekfrazy* i pozwalało kontrolować drogi, jakimi uczniowie śledzą drogi mistrza. W sensie poznawczym – sprawdzanie zasadności takiego postępowania, a więc odważny czyn autometakrytyczny, nastąpiło dopiero w trakcie realizacji powieści Bułhakowa (*Mistrz i Małgorzata*); kto wie, czy upodobanie do adaptacji, do pisania scenariusza z powieści i jednak manifestowana niechęć do dramatu jako rodzaju literackiego nie są utrwalonym efektem tamtych głośnych lektur, które pozwalały Lupie stawać się Mannem, Kubinem, Goethem i Brochem, Dodererem, a raczej wszystkimi tymi autorami „podniesionymi do kwadratu”, dzięki tej dyspozycji, którą mistyczna romantyczna filozofia niemiecka opisuje jako nadświadomość przydaną przedmiotowi dyskursu. Takie zanurzenie w konkretyzowanym w lekturze lub odsłuchiwaniu albo oglądania dzieła, a więc zanurzenie przez jego tłumacza i rewelatora, dostępne jest tym, którzy mają wrażliwość otwartą na wszelkie sygnały z obnażającego drogi własnej myśli mistrza.

Byłoby jednak błędem sądzić, że Krystian Lupa odwołuje się tylko do kultury wysokiej, utrwalonej jako archiwum wielkich dzieł artystycznych. Słuchając wspólnie płyt z nową muzyką, nawet rockową, i czytając książki dostarczane przez młodych ludzi, którzy chcieli współ-

tworzyć świat fascynacji artysty, potrafił objaśniać tektornikę emocji zawartą w kompozycji i formalnym układzie utworu. Słuchając pierwszych płyt grupy Maanam, *Księgi deszczu* i *Księgi chmur* zespołu Osjan, bauhausowych brzmień kapeli Leibach, mistycznej muzyki SBB, przefiltrowywał je przez potrzeby własnej dyspozycji artystycznej, widząc w słuchanych utworach rytmiczne *ostinato* swojej duszy i swoich późniejszych spektakli, jak stało się to w przypadku *Bezimiennego dzieła*, *Braci Karamazow*, *Miasta snu*. Nie chodziło jednak o to, czy dzieło jest związane z kulturą, powiedzmy, wysoką, lecz o to, czy jest ono gotowe na przekazanie swej rytmicznej i nastrojowej struktury emocjom słuchacza (powieści, muzyki) i widza (reprodukcje malarstwa). O ile słuchanie modelowało natychmiast rozmaite przebiegi narracyjne czytającego (interpretacja), o tyle widzenie należało do innego zespołu hermeneutyki. Oglądając i analizując obraz, Lupa zawsze mówił o kierunku światła (stąd znakomite ustne objaśnienia Caravaggia), napięciach kierunkowych (Witkacy, Kantor, Holbein), stosunku konturu postaci do tła (Matisse). *Ekfraz* stała się charakterystyczną cechą pracy Krystiana Lupy – to ona współtworzyła wspomniane już *konektywne struktury wyobraźni*.

*Konektywne struktury wyobraźni* łączą przeszłość i terażniejszość w rodzaj pamięci zbiorowej, dostępnej oczywiście określonej grupie jej uczestników; dlatego spektakle Krystiana Lupy zazwyczaj gromadziły widzów podobnie czujących i rozumiejących wspólny, choć zarazem osobny, indywidualny dramat pamięci. Zyskiwały zagorzałych zwolenników oraz zdeklarowanych przeciwników, w każdym razie zawsze wytwarzały swoisty obszar społeczny o charakterze klanu opartego – w sensie antropologicznym – na pradawnych związkach braterskich (*Gemeinschaft*).



Poczucie więzi braterskiej mocniej niż spoistość instytucjonalnej celowości wspólnoty (*Gemeinschaft*) w latach 70. i 80. XX w. było wyrazem nadania sensu działalności artystycznej w kulturze (*campus*). Wyznaczyło ono ewoluujący przez ponad 40 lat nurt indywidualizmu w artystycznym świecie Krystiana Lupy. Przejawiało się na przykład w potraktowaniu dzieła literackiego jako traktatu z dziedziny filozofii, jak chciał tego np. Paul de Man, czytając prace Freuda jako tekst literacki, czy Gilles Deleuze, interpretując „przechadzki” Rousseau jako fragmenty epistemologiczne. Także Krystian Lupa, choć bez wpływu wymienionych wyżej myślicieli, adaptowane przez siebie już w latach 90. XX w. i na początku XXI w. wielkie dzieła epickie o znaczeniu uniwersalnym (powieści Dostojewskiego, Musila, Manna, Brocha, prozę Rilkego, Bułhakowa i Kubina) traktował jako literackie inspiracje równoprawne z tekstami filozofów. Wielkie powieści także dziś stanowią fundament myśli estetycznej i egzystencjalnej filozofii Krystiana Lupy, fundament dynamicznych modeli przemian cywilizacji projektujących dialog samoświadomości reżysera z wulkaniczną tektoniką świata artysty.

Nie jest możliwa w tej chwili monografia teatru współczesnego, w której nazwisko Lupy nie pojawiłoby się w podstawowej warstwie opracowania zagadnień sztuki oraz antropologii teatru. Tematem wielu naukowych rozważań z dziedziny estetyki i filozofii poznania jest również działalność literacka reżysera. Jej znaczenie w dziedzinie epistemologii można opisać następująco: w procesie rozumienia zjawisk, w nadawaniu im struktury zjawisk modelowych Krystian Lupa odwołuje się do idei archetypu pojętego jako *praobraz*. Kontakt z jego rzeczywistością zapewniają nie tylko próby teatralne ujmowane jako „laboratoria stanów emocjonalnych”, jako

wiwisekcje działań i sytuacji na pograniczu sny i jawy, halucynacji i obłądu, lecz także eksperymenty plastyczne, to jest rysunki, geometria kreślonych ołówkiem linii, waloryzowanie odcieni szarości i – jeśli jest kolor – jego tonacji, poszukiwanie i objaśnianie znaczenia kontrastów faktur i konturów. Praca reżysera jako scenografa to przede wszystkim budowa stanu i sytuacji dramatycznej przez ich intuicyjny rysunek i umiejscowienie kierunku i charakteru ruchu aktora w geometrycznej, wieloosiowej architekturze przestrzeni teatralnej, której rytm wyznacza różnoźródłowe, rozmaicie prowadzone światło.

Z punktu widzenia filozofii teatru spektakle i projekty teatralne Krystiana Lupy to labirynt budowany w celu narracyjnego ujęcia doświadczenia życia jako wędrówki przecinanej przez rytuały inicjacji, przekroczenia granic, traumę śmierci i dramat narodzin. W praktyce teatru filozofia ta objawia się jako przeniesienie linearności wędrówki (drogi do jakiegoś konkretnego lub domniemanego celu) na symultaniczność działania aktora i dynamiki scenografii w przestrzeni gry. Zjawisku temu towarzyszy szczególnie narracja uzyskiwana dzięki metamorfozom światła i cienia, uruchomieniu dialektyki wnętrza i zewnątrz sceny (okna, drzwi, klatki, metalowe ramy, projekcje filmowe – granice stref) i wprowadzeniu głosu reżysera do wnętrza świata przedstawionego podczas trwania spektaklu.

Labirynt w planie inscenizacji projektowanym przez Lupę jest plastyczną narracją wprowadzającą stany i graniczne sytuacje egzystencjalne. Światło – wydobywając punkty zatrzymań tej narracji (jak w drodze krzyżowej czy na reliefowej scenie misterium) – nie wędruje wraz z bohaterem, ale wyłania dla niego (przed nim) miejsca doznań poznawczych i metafizycznych. Są to miejsca,

w których znajdują się przedmioty magiczne, *czakramy*, idole i fetysze, skupiające energię i stanowiące archetypowe punkty na mapie przedstawienia teatralnego. Fetysz wprowadza w świat poznania tożsamości osoby, łączy *ego* postaci (aktora) z jej jaźnią, biografię z esencją, czas teraźniejszy z powtarzalną strukturą ludzkich doświadczeń egzystencjalnych, zaś tajemniczą swą moc przynosi sam z sobą. Jest postacią i źródłem mocy zarazem. Idol jest przekazywany jako utrwalony znak więzi plemiennej lub kulturowej. Jego siła zostaje mu nadana w akcie konsekracji. *Czakram* to strefa należąca do archaicznych sił natury poddanej władzy kosmicznych mocy tworzenia. Miejsca te projektują przestrzeń określoną jako strefa kontaktu metafizycznego. Taką strefą jest scena teatralna. Na niej dokonuje się oczyszczenie świata przez doświadczenie *indywiduacji* oraz zdobycie samoświadomej wolności, czyli przekroczenie stanu wyobcowania i lęku przed innym i przed sobą.

Obraz świata i sceniczny kształt labiryntu w odniesieniu do konkretnego spektaklu, *Miasta snu*, jasno, a zarazem przejmująco i poetycko wyraził Grzegorz Niziołek:

Aż wreszcie spajała spektakl wpisana weń „geometria” labiryntu. Brak „centrum” może oznaczać poszukiwanie go. Motyw labiryntu został przywołany wprost w epizodzie *Archiwum*, znajdującym się w mocnym dramaturgicznie punkcie scenariusza – w zakończeniu pierwszej części spektaklu. Bohater wielokrotnie wychodził na scenę, trafiając za każdym razem do innego pomieszczenia i natykając się na inną sytuację, aby dotrzeć w końcu do ukrytego pokoju, gdzie toczyła się dziwna gra. W centrum zakreślonego kredą Koła znajdował się stary, wypatroszony fotel. Dwaj mężczyźni w białych maskach cienkimi prętami doty-

kali jego odsłoniętego wnętrza, a za każdym dotknięciem rozlegał się pisk, skowyt kulającej się za fotelem nagej postaci o nieokreślonej płci – Medium. To tajemnicze zdarzenie Bohater odnosił do siebie: „Ta gra jest na mój temat”<sup>83</sup>.

Z perspektywy dziejów teatru Lupy – historii inscenizacji tego reżysera – widziałbym tu dodatkowo kluczenie przez labirynt własnych doświadczeń. Owo poszukiwanie wyjścia i krążenie przez różne sale jakby przypadkiem pojawiło się już w *Przezroczyście pokoju* w Jeleniej Górze. W zakończeniu spektaklu nagi młody Piotr Skiba wiruje na kółkach do akrobacji gimnastycznych. Gaśnie światło. Aktor, sprowadzony na podłogę sceny dzięki opuszczającym się linom wysięgnika, ma bezszelestnie ją opuścić. Zdarzało się jednak, że Skiba mylił drogę (pierwsza pomyłka spotkała się z uznaniem widowni, dlatego aktor chętnie wracał do błędu) i odnajdywał się przy nogach jakiegoś widza. Labirynt narodził się niejako sam z siebie, z przypadku, a jednak stał się jakąś figurą opisu świata w ciemności. W *Ślubie* Gombrowicza labirynt stanowią potrojone postaci (Mania); w *Powrocie Odysa* – Ithaka, do której trzeba przejść przez kolejne rytualne zabójstwa (semantyzowane przez opadanie liny oddzielającej plany gry na proscenium w Starym Teatrze); w *Bezimiennym dziele* – klatki więziennych cel „wprasowane” w rusztowanie, w *Maltem* – szafa i, co jest odkryciem w ujmowaniu sensu labiryntu, blat starego stołu, po którym bohater wodzi palcem, szukając „linii papilarnych” drewnianej powierzchni, kierunku swego przeznaczenia i limfatycznych naczyń swego dzieciństwa. Dziecko jest tu jak wiekowy Carl

---

<sup>83</sup> G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1995, s. 76.

Gustaw Jung wodzący palcem po wytartych już stronach starej Księgi Przeznaczenia<sup>84</sup>.

W nauce o teatrze labirynt jest potencjalną pełnią możliwych postaci i ról, z których tylko nieliczne zostaną wcielone przez aktora. W tym sensie labirynt jest utopią, owym podstawowym (jak dotąd) *iunctim* życia i sztuki, a raczej biografii i tworzenia. Precyzyjnie ujęła to w wydanej ostatnio pracy Beata Guczalska. Cytując fragmenty książki Krystiana Lupy (*Utopia i jej mieszkańcy*, Kraków 1994) i układając pojęcia i idee dotyczące utopii (azylu, enklawy, antycypacji świata, bezpieczeństwa, świata dzieciństwa), autorka formułuje swe rozważania następująco:

Te dość mgliste określenia odwołują się do konkretnej sfery psychiki: fantazji, pierwotnych dziecięcych marzeń, kiedy nieskrępowana regułami rzeczywistości wyobraźnia pozwalała wysnuwać równoległe, zmyślane światy – na miarę pragnień, w rytm niezrozumiałych impulsów. Utopia – czyli teatr – rodzi się z pamięci, z nieświadomości, z wewnętrznych doznań, z trudnych do logicznego wyjaśnienia odruchów. Ma być rzeczywistością autonomiczną, rządzącą się własnymi prawami – wyobraźni, sennego marzenia, prawdy reakcji uwolnionej z pancerza społecznych nawyków; sobowtórem istniejącej realnie rzeczywistości – światem równoległym wobec niej i odrębnym, zrodzonym z wewnętrznych imperatywów. (...) Takie założenia wobec teatru jasno wskazują na materię, z której muszą czerpać aktorzy. (...) Trze-

---

<sup>84</sup> Zob. wiele prac G. Niziołka na temat związku teatru Lupy z alchemicznym instrumentarium myśli Junga. Poza cytowaną wcześniej książką, w której liczne odniesienia do własnych spostrzeżeń na ten temat zamieszcza jej autor – zob. też: G. Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia” 2008, nr 84.

ba operować na mglistym i rozległym obszarze wewnętrznym: osobistych skojarzeń, prywatnej pamięci. Trzeba zaprząć do działania wszystkie sfery własnej osobowości, nawet najbardziej intymne – z tego wyłaniającego się w trakcie prób pejzażu stworzyć zręby teatralnej rzeczywistości<sup>85</sup>.

Dzieło Krystiana Lupy logicznie wpisuje się w terytorium filozofii określone jako ontologia i epistemologia. Teatr jest realizacją tej filozofii. Na zasadzie skrótu myślowego przywołam tu Wernera Jaegera; to on sądził (*Paideia*), że filozofii Greków należy się uczyć, czytając napisane i wystawiane przez nich tragedie.

## 14.

Analizując Arystotelesowską kategorię *ópsis*, odwołuję się do widowiska teatralnego rozumianego przez Lupę jako jedność i całość różnych języków sceny. Skoro dzieło teatralne stanowi całość, którą określam jako traktat filozoficzny, wyrażony językiem sceny, z jej wszystkimi rodzajami wypowiedzi (muzyka, plastyka, ruch sceniczny, tekst, gesty słowa oraz gesty ruchu, to wszelkie prace literackie napisane przez Krystiana Lupę, w więc artykuły egzegetyczne, eseje, wydane notatki oraz rozmowy, apokryfy, manifesty i autokomentarze, rysunki, szkice, grafikę i projekty scenograficzne wraz z projektami kostiumów traktuję jako komentarz do tego dzieła, jako wykład z dziedziny hermeneutyki filozoficznej. Takie stanowisko umożliwia sytuacja pewnego oddalenia od dzieła Lupy, zdystansowania się wobec jego prac oglądanych jako ciąg dopełniających się, a także prowadzących

---

<sup>85</sup> B. Guczańska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014, s. 323.

z sobą dialog nawiązań i zaprzeczeń spektakli, który wynika z wewnętrznej dynamiki procesu twórczego rozumianego jako całościowy akt poszukiwania tożsamości w sztuce, identyczny w zasadzie z biografią twórcy.

W przypadku Krystiana Lupy oddzielenie sztuki od życia nie jest możliwe, bowiem jest on artystą totalnym, jak Tadeusz Kantor czy Antonin Artaud. Obraz taki wyłania się – może nieobliczalnie i zarazem paradoksalnie – z wywiadów udzielanych przez reżysera interlokutorom mającym za zadanie przybliżyć sens i charakter jego teatru odbiorcom zupełnie nieprzygotowanym do obcowania z fragmentem wyrwanym z łańcucha inscenizacji. Myślę nie tylko o licznych wywiadach prasowych i nagraniach telewizyjnych (zwłaszcza o paradokumenście zatytułowanym *Prorok w teatrze*), ale też o wypowiedziach kierowanych do krytyków zagranicznych, czego przykładem może być *Entretiens avec Michel Archimbaud*<sup>86</sup>.

Rozmowy te są jednym z możliwych zapisów refleksji Lupy o sobie samym, są zarazem metatekstem i komentarzem wyjaśniającym kierunek drogi twórczej od zapamiętanego obrazu dziecięcych krain wyobrażonych jako świat o imieniu Juskinia (ze stolicą w Jelo), do przywoływanego w różnych miejscach horyzontu śmierci jako doświadczenia granicznego i jako idei mierzącej siłę tworzącego sztukę istnienia. Wypowiedzi metatekstowe Lupy pełnią funkcję scalającą rozsypane w różnych miejscach komentarze i subiektywne opinie (zawarte na przykład w programach teatralnych), a zarazem uszczelniają jego filozofię, wprowadzając dość jasne kryteria logicznego i ukierunkowanego na system

---

<sup>86</sup> K. Lupa, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, przeł. E. Dąbrowska, Paris 1999 i Kraków 1999.

myślenia sposobu czytania sensu oraz interpretacji jego spektakli i książek. Trzeba tu podkreślić to, że dzieła Lupa nie mogą być interpretowane inaczej, niż wymaga tego dyrektywa wskazana w owych egzegetycznych tekstach przez inscenizatora traktowanych jako hermeneutyczne teksty współtworzące jego świat teatralny. Jak każdy twórca systemu filozoficznego Lupa wytworzył swój język i opracował słownik tego języka. Dzieło stało się ośrodkiem hermeneutycznego koła, które samo powołało do istnienia i jako takie zamknęło się w sobie samym jako własne dopełnienie.

Nie bez powodu przywołałem Kantora i Artauda: w ich dziele panuje podobna, jeśli nie identyczna, zależność o charakterze mitycznym: dzieło jest ograniczone własnym systemem znaczeń i ich wariantów, jego sens nie może być ekstrapolowany na przestrzenie innych języków teatru, nie może być rozważany w układzie komparatystycznym, afiliowane, kontaminowane i uzupełniane, bowiem samo jest swą własną podstawową hermeneutyką. Niepodobna więc prowadzić dywagacje na temat podobieństw z Kantorem (choć do fascynacji Teatrem Śmierci Lupa wielokrotnie odwoływał się, wyjaśniając źródła swoich form teatralnych), istotnych powiązań z rytualnym myśleniem Artauda czy, ujmowanej przecież jako odmienna, drogą poznawczą antropologii Grotowskiego. Tak jak filozofii Kanta nie tłumaczy się przez kategorie wprowadzone przez Leibniza, tak filozofii świata w teatrze Lupa nie można odsyłać do innych systemów myślenia, nawet wówczas, gdy sprawiają one wrażenie podobnych (przykładem może służyć tropienie związków Lupa z Kantorem; jeśli takie są, to wynikają z tego, o czym Lupa mówił zresztą wyraźnie, że w świecie inspiracji artysty czynnie uczestniczą jego biografia i fascynacje, zagadki istnienia i gotowe sporządzone



przez wielu innych twórców tych zagadek rozwiązania lub rozwinięcia)<sup>87</sup>.

Wprowadzone w podtytułach terminy pochodzące z VI rozdziału *Poetyki* Arystotelesa mają tu wskazać określoną dyrektywę myślenia o teatrze Lupy jako dziele filozoficznym, którego treść zostaje wyrażona w poszczególnych spektaklach i projektach (system) oraz tekstach egzegetycznych (słownik tego systemu). Wyrażenie idei zawartej w systemie dokonuje się przez jej tekstowe wypowiedzenie, w przypadku dzieła teatralnego – wystawienie, realizację sceniczną, inscenizację idei projektu. Środkiem (sposobem) takiego uwidocznienia, pokazania (greckie słowo oznaczające oglądanie tego, co pokazane, co oglądam – *theaomai*) jest scenografia – dynamiczne obrazowe odślonięcie struktury stworzonego świata.

---

<sup>87</sup> Po wskazaniu fascynacji dwoma spektaklami Kantora, a były to *Nadobnie i koczodany* oraz *Umarła klasa*, Lupa wyraził swoją inspirację Kantorem następująco: „O paru spektaklach, którymi zacząłem moje dojrzałe życie, mogę śmiało powiedzieć, że powstały pod presją olśnienia Kantorem. W pewnym momencie poczułem, że jeżeli się z tego nie wyzwolę, to nigdy nie uda mi się być artystą szczerym. Wydaje mi się, że ten rodzaj lęku, że jest się oszustem, jest charakterystyczny dla każdego młodego artysty. Nie jest on bowiem w stanie bezpośrednio czerpać ze swojego doświadczenia emocjonalnego i zawsze musi posługiwać się cudzą twórczością, żeby mówić o życiu. Teraz dopiero wiem, że jest to naturalna droga, klucz do własnej prawdy emocjonalnej. Takim kluczem był dla mnie Tadeusz Kantor. Oczywiście przychodzi moment, kiedy trzeba się wyzwolić. Ale czy u diabła mam się wyzwalać na siłę? Czy mam zaprzeczać czemuś, co mnie zachwyca? (Nazywanie czegoś falsyfikatem czy mówienie, że ktoś inny ma prawo malować kółka, bo on pierwszy malował kółka, jest w dzisiejszej rzeczywistości artystycznej grzechem, czymś, co przynosi wielkie szkody. (...)) Teraz rzadko myślę o Kantorze, ale on gdzieś tam jeszcze znajduje się we mnie”. *Ibidem*, s. 24, 26.

Nie widzę powodu, by obawiać się w takim postępowaniu braku logiki lub swoistej nadinterpretacji. Nadeszła pora, by dzieła artysty tak spójne, że tworzą system, czytać jako instrumenty poznania świata i człowieka. Posługiwanie się rysunkiem, grafiką, scenografią jest oczywiste, bo to przecież jest język, którym teatr wyraża swoją istotę. Filozofia posługuje się słowem, ale też rysunkiem, a nawet wzorem matematycznym lub chemicznym dla wyrażenia idei (Platon, Friedrich Schlegel, Ludwig Wittgenstein, Jean-Luc Marion). Teatr, poza rysunkiem i scenografią, posługuje się tekstem piśmianym i mówionym, co nie znaczy, że nie może się bez tego obejść. Wszelkie dywagacje natury metodologicznej dotyczące tych uwag uważam za pozbawione celu. Scenografia jako dynamiczna obrazowa prezentacja idei twórcy przedstawienia jest sposobem wyrażenia filozofii dzieła. Jest więc owym Arystotelesowym *ópseos kósmos*.

W przypadku Krystiana Lupy myślę jednak o dziele jako całości, wewnątrznie skonfigurowanym świecie teatru, który nie tyle przechodzi przez stadia czy etapy, ile jest ustanawiany przez pulsacje i rytm nabywania i odsuwania na dalsze plany istotnych dla człowieka tematów, wybrzmiewających oraz gasnących emocji, a także ucieleśnionych wyobrażeń. Z takiego punktu widzenia scenografia Lupy jest szerokim pasmem prezentacji kolejnych dominant artystycznej przestrzeni, które za punkt wyjścia mają zawsze komplementarny układ wnętrza i zewnątrz; układ ten nie jest opozycyjny, przeciwny, lecz dynamicznie otwarty na wszelkie sygnały dźwiękowej i świetlnej rzeczywistości drugiej strony. Wielokrotnie podkreśla to Grzegorz Niziołek, pisząc o funkcji drzwi i okien w teatrze Lupy, a nawet, co wyraża nowatorskie myślenie reżysera o przestrzeni spektaklu, wyodrębniając jako „jeden ze sposobów wyzwala-

nia realnych mechanizmów zdarzenia (...) otwarcie na rzeczywistość przestrzeń poza teatrem”, jak ma to miejsce w *Szkicach z „Człowieka bez właściwości”*<sup>88</sup>.

Dlatego słuszniej jest mówić o całości (ciągłości) prac scenograficznych Krystiana Lupy jako wielokierunkowym kształtowaniu przestrzeni teatru, w którym to procesie co pewien czas widoczne są dominanty równolegle dostępne doświadczeniu egzystencjalnemu samego artysty. Utrwalonym śladem takiego doświadczenia, choć śladem zarazem ulotnym i „raptularzowym” (jeśli nie stanowi gotowego projektu zabudowy sceny lub kostiumu), jest ołówkowy rysunek Krystiana Lupy. Filozofia przestrzeni jego teatru winna zaczynać się od epistemologicznej funkcji takiego rysunku<sup>89</sup>.

Na rysunkach Lupy widać stochastyczne, a więc poddane rygorowi jednego punktu, czyli kierunku, uporządkowane ze względu na niego, odcinki (domknięte obustronnie linie). Widać koła i ich przekształcenia w foremnie zakreślone elipsy i owale. Prawie nigdy nie

---

<sup>88</sup> G. Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 125.

<sup>89</sup> Wydaje mi się zasadne przywołanie kilku filozofów-artystów, którzy od rysunku rozpoczynali swoje wędrówki po wielkich tematach jaźni. Najpierw wymienilibym Carla Gustawa Junga rysującego mandale w okresie oczekiwania na erupcję gromadzących się w nim tajemnych sił. Dla Leonarda da Vinci, potem Norwida rysunek był wyprzedzeniem sensu obrazu lub wypowiedzi; przypomnijmy, ile znaczył rysunek dla Wyspiańskiego, Kantora oraz Witkacego; jaką ważną kategorią poznawczą jest dla Jana Fabre'a, rysującego długopisami marki BIG swe *BIG-arty*. Szczególnie zwracam uwagę jednak na rysunki i teksty do nich, owe *rysunki-słowa* Antonina Artauda, które, jak ujścia rzek do morza, są obrazami „delt i lejów emocjonalnych” tego artysty. Rozważałem to zagadnienie w artykule: W. Szturc, *Pisanie jest doszczętne, [w:] Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013, s. 113-128.

pojawiają się konstrukcje spiralne, układy przypominające kształtem sinusoidy i tangensy. Widać dążenie do precyzji zamknięcia rysunku w określonym kształcie trójkąta rozwartego. Szkice imaginacyjne, projekty kostiumów i ich rozrysowania dla pracowni krawieckiej, kompozycje portretowe pokazujące aktora w ruchu na wyobrażonej na razie scenie wyrażają zarazem precyzję geometrii wykreślnej i stan emocjonalny rysownika oraz odsłaniają swoje funkcjonalne przeznaczenie. Kompozycje te są często prezentacją postaci we wnętrzu pokoju wyobraźni projektowanego jako scena teatralna; wnętrza przedstawione są w układzie trójkąta, którego wierzchołek znajduje się w centralnej osi rysunku, nie zawsze jednak w górnej jego linii, najczęściej na poziomie  $\frac{3}{4}$  wysokości przedstawionego wnętrza. Źródłem światła jest żarówka umieszczona w rozwartym tubusie oprawy. Światło nie wychodzi z półmroku, nie przenika przestrzeni, lecz półmrok cofa się przed jego bocznymi liniami, co sprawia, że strumień światła jest fizycznie dotykalny, zaś wycięta przez niego przestrzeń jasności w ciemnym pomieszczeniu pochodzi z czynności określenia obszaru widocznego i rozświetlonego bardziej niż inne rejony rysunku przy użyciu cyrkla (chodzi o gest – Lupa nie posługuje się narzędziami mierniczymi, wykonuje rysunek wolną ręką).

Malarski odpowiednik tego sposobu wymierzania przestrzeni – za pomocą ataku rozwartego cyrkla, znany z obrazu Williama Blake'a *The Ancient of Days* z *Europe Frontispise*. Przedstawiony na nim Jehovah to Starzec – Geometra – Newton trzymający w dłoni świetlisty cyrkiel, którym wycina przestrzeń stwarzanego świata. Włosy Starca porywa wiatr (złowrogi Rintrah) i unosi je w przeciwną stronę niż ta, którą wyznacza światło słonecznej aureoli. Gest stwórczy Jehovah jest także uwi-

doczniony na obrazie Blake'a *Newton i wymiary świata*, na którym melancholicznie skupiony nagi uczony rysuje na rulonie papieru figury geometryczne nadające skończony kształt nieskończoności. Ten Urizen, rozum samotny w bezmiarze ciemnej i pustej przestrzeni międzygwiazdnej, pragnie określić to, co nieokreślone. Zauważmy, że jest to jeden z najważniejszych tematów sztuki stawiającej pytania metafizyczne, przede wszystkim zaś sztuki Krystiana Lupy. Media literackie (*Malte Rilkego*), filozoficzne (nowa logika Wittgensteina w *Rodzeństwie*), etnologiczne (reprezentacje idei Bronisława Malinowskiego w *Bezimiennym dziele*), okultystyczne (laboratorium stanów podwyższonej emocji Plasfordora w *Pragmatystach*), religijne (ortodoksja „zstępującego” porządku świętości ojca Zosimy w *Braciach Karamazow*) i obyczajowe (moralizatorskie gry Cyryla w *Iwonie, księżniczce Burgunda*) to katalizatory idei przedstawiane w teatralnym świecie Lupy przez osoby pragnące wymierzyć (uporządkować) to, co niewymierzalne (chaotyczne). Taka rola wpisuje je w archetyp Geometri-Newtona stworzony przez Blake'a. Jest to zarazem archetyp rysownika, którego akt pierwotny polega na pozostawieniu śladu procesu konstruowania świata. Bóg-Stwórca już nie istnieje; w jego miejsce pojawił się Człowiek jako twórca. Tak można wyrazić podstawową teorię ontologiczną wynikającą z konstrukcji rysunków Krystiana Lupy, teorię mającą zresztą uzasadnienie w klasycznej filozofii niemieckiej<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Taką właśnie ideę filozoficzną rozwijał konsekwentnie Leibniz w licznych pismach o doświadczeniu religijnym aktu stworzenia (G.W. Leibniz, *Pisma z teologii mistycznej*, przeł. i oprac. nauk. M. Frankiewicz, wstęp i dodatek J. Perzanowski, Kraków 1994), a przede wszystkim w: G.W. Leibniz, *Teodycea. O dobroci*

Rysunki Lupy są w zasadzie studiami napięć kierunkowych wyrażanymi przez kreski. Z ich układu, napięcia między nimi, współcelowości lub rozsypania tworzy się dynamika jasnych i ciemnych miejsc rysunku, wydobywają się kształty mebli, okien, drzwi, wiszących z sufitu lamp oraz twarze postaci mające cechy obliczy aktorów grających w spektaklu. Artysta nie posługuje się plamą, tapowaniem, gumowaniem, fiksaturą i technikami węglowymi oraz kredką. To również świadczy o prowadzeniu innej niż malarska narracji o innej sferze wyobraźni uruchomionej w czasie rysowania. Wydaje się, że jest to przede wszystkim sfera dotyku, przestrzeń wyobraźni dygitalnej skoncentrowanej na mikroprocesach ruchu pojawiających się podczas rysowania. Linie papilarne palców, napięcia dłoni stają się podstawą całej sylwetki tworzącego artysty, który rysując, mówi całym ciałem.

W przeniesieniu napięcia palców na tropy i konstrukcje rysunków widziałbym istotę dygitalnej wyobraźni Krystiana Lupy. Rozbuduje się ona wyraziście w pracach nad „urabianiem” kawałka materiału, rekwizytu, obicia fotela, kostiumu, fryzury. Doprowadzi też do zasadniczej koncepcji reżyserskiej jego prac, jaką jest „urabianie” aktora, modelowanie bezkształtnego, choć emanującego wolą podmiotowości człowieka. Sądzę, że taka demiurgiczna praca odśloniła swoją wartość i siłę w *Szkicach z „Człowieka bez właściwości”* oraz w *Lunatykach*. Tematem powołania postaci do poszukiwania własnej tożsamości jest w tych spektaklach pierwotne wyłonienie

---

*Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, przeł. M. Frankiewicz, wstęp J. Kopania, Warszawa 2001. Stosunek Blake'a do Newtona i do idei artysty jako stwórcy świata widzialnego, który wyprowadza z niewidzialności, pisze następczyni Gilberta Duranda w Centrum Badań nad Wyobraźnią (CRI) Danièle Chauvin w książce: *L'œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble 1992.

się Ulricha z padającego na ciemną, nieokreśloną scenę stożka światła, wejście Klarysy z sennego światła wpadającego przez szybę, do której w wystudiowanej pozycji szalonej z braku spełnienia kobiety przyłgnęła bohaterka (*Szkice*), wyłonienie się Escha, zdobywającego nagle osobowość niezależną od ponurego świata pogrążonego w bezosobowości miasta przez wyraziste gesty, ostre kontury ruchu, mocne kreski poszczególnych akcji fizycznych (chód, spojrzenie, uśmiech, przyczesanie włosów), metaliczność dykcji i rytmiczne frazowanie wypowiedzi w *Lunatykach*. Podobnie jak na rysunkach – w przedstawieniach Lupy światło wyznaczone przez widoczne linie jego promieni, ukierunkowane w stronę określonego miejsca w przestrzeni, powołuje śniące, ekstatyczne, nagle przywołane do odpowiedzi postaci. Powoływanie to ma charakter rzeczywisty, nie umowny; teatr nie tworzy fikcji, lecz realność stopnia pierwszego. W pokoju – oczywiście, że powiększonym i przybliżonym do widza w stopniu natężenia właściwym hiperrealizmowi, jak w *Marzycielach*, *Szkicach* (amfilada okien) – światło liniowe pulsuje poza przestrzenią teatralną, przychodzi z zewnątrz jak słońce, które zakrywane jest co chwila przez wędrujące chmury. Zjawiska zewnętrzne, procesy dziejące się za oknem, szum i gwar miasta wnikają w przestrzeń gry aktorów i narzucają jej nowe tematy, o czym wielokrotnie pisze Grzegorz Niziołek<sup>91</sup>.

W scenografii Krystiana Lupy dominantę przestrzeni pełnią stereometryczne przeniesienia linii i okręgów: pręty i kule. Ich transmorficznymi formami są klatki i różne okrągłe przedmioty: czerwona kulka, kłębek włóczki, miednica i czajnik, jabłko, piłeczka. Padające na

---

<sup>91</sup> G. Niziołek, *Sobowtór i utopia...* Opis dramaturgicznego sensu tej pulsacji można odnaleźć na stronach 147-153.

te przedmioty punktowe światło wydobywa z półmroku cienie stanowiące ich strefę chronioną, przekształca je w przedmioty mediumiczne, określane dawniej przez Lupę mianem fetyszy, a więc takich ośrodków kumulacji energii, która się w nich właśnie wytwarza. Bywało też tak, że samo źródło światła stanowiło centrum skupienia energii, jak na przykład w *Bezimiennym dziele* (Stary Teatr, Scena Kameralna, 1982), kiedy scena rozświetla się niezwykle powoli, odsłaniając wczesny brzask w dalekim mieście, a znakami metafizycznego niepokoju są ledwie widoczne w oddali czerwone światełka sygnalizacyjne na odległych kominach. Bywa, że przez scenografię są widoczne światła pozycyjne wejścia na scenę od strony zaplecza, a nawet światła robocze sceny. Punktowe oświetlenie przedmiotu mediumicznego w przestrzeni gry (krab, wypatroszony fotel, miednica w *Mieście snu* (Stary Teatr, Scena Kameralna, 1985), czerwone jabłko (*Kolacja*, Teatr im. Norwida, Jelenia Góra, 1980), czerwona kulka (*Powrót Odysa*, Stary Teatr, 1981), czerwone jabłka (*Szkice z „Człowieka bez właściwości”* (PWST Kraków, Scena Eksperymentalna, 1990), kłębki włóczki (*Iwona, księżniczka Burgunda*, Stary Teatr, Kraków, 1978, Petöfi Színház, Veszprém, Węgry, 1983), prymus z czajnikiem stojący na stołach w wielu inscenizacjach przywołuje rzeczywiste osobne, indywidualne życie przedmiotu, który odmierza czas niezależny od przebiegu wydarzeń, a nawet porządkujący je (aktorzy i widzowie czekają, aż podgrzewany czajnik sam zacznie gwizdać, aż kulka sama spadnie ze stołu lub pęknie słoik z ogórkami, jak w *Kolacji*). Reżyser powiada, że tego rodzaju magia przedmiotu, właściwa strefie jego oddziaływania, stanowi istotę napięć i metafizyki obrazu w filmach Tarnowskiego. Chodzi o *zonę* znaną ze *Stalkera*, ale przecież i innych filmów. Może dodałbym jeszcze *Zabriskie Point*



Antonioniego i kino włoskiej nowej fali z jego skłonnością do metafizyki wywoływanej przez przedmioty kradzione, porzucone, pieszczone, pamiątkowe – w istocie religijne. Przedmioty magiczne w teatrze Lupy mogą same tworzyć układy, rodzaj *correspondences* uzależniających od siebie całą scenografię danej sytuacji: jabłko – gipsowa figurka – ołówek (*Kolacja*), czerwona kulka, ptasie pióro, obrączka na różdżkarskim wahadełku – nici używane przez medium Mumię Chińską w *Pragmatystach* (Teatr im. Norwida, Jelenia Góra, 1981), grzebień, rurka, jabłko, nóż w *Ślubie* (Teatr im. Norwida, Jelenia Góra, 1984), rurki, pręty, przedmioty ze śmietnika (fragment sedesu) wydobywane z grobu i namalowane obrazy rodzącej się kuli (zawieszane w przyśrodkowej linii sceny) w *Bezimiennym dziele*.

Nadawanie ruchu, określanie korespondencji między przedmiotami a sytuacją i dynamiką zdarzeń dramatycznych (jeśli są) w sposób niezwykle istotny dla modelu teatru Lupy doprowadziło do wykorzystania neonowych obramowań sceny i scen wewnętrznych, które przesuwając się, zmieniały stosunek planów przestrzeni do horyzontu sceny i do widowni; zastosowanie ultrafioletu powodowało dodatkowo przejście do narracji subiektywnej spektaklu, a także przekształcało sztuczne światło białe (również jeśli było ono filtrowane przez kolorowe blendy) w mistyczne światło nowego dnia (chodzi mi oczywiście o apokaliptyczny lub „ponadrzeczywisty” sens fluorescencji). Sprawą o wiele bardziej nowatorską niż stosowanie ultrafioletu okazało się zastosowanie projekcji filmowej w *Bezimiennym dziele*. Był to film kręcony w *atelier* katowickiego studia filmowego i telewizyjnego (Uniwersytet Śląski). Jego tematem był poród – chodziło o pokazanie chwili wyłonienia się nowej rzeczywistości (kuli) z jakiegoś szlamu, błota,

ciemnego łożyska. Film był ilustracją tematyki utworu Witkacego (u grobu upadającej cywilizacji wydobywają się niszczące ją wampiry rewolucyjnej teraźniejszości) i rejestrował, w sensie techniki wykonania, poród nadmuchanego balonika zatopionego w gęstym mule; balonik siłami wyporności wolno wydobywał się na powierzchnię błota.

Dla scenografii ważne było jednak to, że film ten oglądali aktorzy stojący na scenie, odwrócenie plecami do widowni. Byli zatem oglądani przez widzów patrzących zarazem na ekran. Oglądanie procesu pokazanego na filmie włączało świat przedstawiony i świat teatralny w emocjonalne odczuwanie wspólnoty. Przypuszczam, że od *Bezimiennego dziela* rozpoczęła się droga łączenia języka filmu i teatru w spektaklach Lupy, tak bardzo ważna dla *Factory 2* (Stary Teatr, Scena Kameralna, 2008).

W punkcie startu – pisze Beata Gučzalska – nie było (...) ani tekstu literackiego, ani scenariusza. Pierwsza faza prób przypominała „dziwne półkolonie z Warholem”: czytanie książek, oglądanie filmów, analizowanie fenomenu jego (zazwyczaj nieprofesjonalnych) aktorów, barwnych indywidualności zaludniających jego Fabrykę. Następnym etapem to improwizacje, rejestrowane przez kamery i nazwane „screen testami”.

(...) Każdy z aktorów wchodził do pustego pokoju, w którym znajdowała się jedynie kanapa – i trzy rejestrujące kamery. W samotności miał stworzyć improwizację na temat, sformułowany jako „My fucking me” – „ale możemy to również nazwać: moje samopoczucie, (...) mój problem z moim ja”. Zamknięty na pół godziny, wydany na bezwzględny, mechaniczny ogląd kamery, każdy z uczestników musiał zmierzyć się z jedną stroną ze swoim „byciem ze sobą” bez żadnego ułatwiającego kontekstu, z drugiej – ze świadomością bycia oglądanym, osądzanym – wedle zwykłych

kryteriów odbioru, czyli atrakcyjności i autentyczności. Sytuacja ta miała zrodzić intymny monolog, który byłby równocześnie jakąś formą manifestacji osobowości. Każdemu towarzyszyła świadomość, że ten monolog, w którym dokonuje aktu samoobnażenia, przekraczając nieraz granicę wstydu, zostanie użyty w powstającym spektaklu – wyświetlony na wielkim ekranie, oglądany w zupełnie innym kontekście przez teatralną publiczność, bezstronną i być może niezainteresowaną osobistymi zmaganiem z własnym „ja”<sup>92</sup>.

## 15.

Czy w tak rozumianym świecie teatralnym Krystiana Lupy jest miejsce na tak ważną kategorię jak Arystotelesowska *pathos*?

Przestrzeń teatru Krystiana Lupy jest patetyczna, emanuje cierpieniem i z niego oczyszcza. Świat zewnętrzny wobec sceny, także, może przede wszystkim doświadczenia biograficzne reżysera, jego aktorów i współpracowników, świat tak często wnikający w przedstawienie teatralne, a nawet organizujący jego wewnętrzną pulsację emocjonalną oraz dramaturgię tak, że staje się prawdziwym bohaterem w przestrzeni iluzji, w teatrze osiąga swoją logiczną spójność; przedstawienie nadaje sytuacjom i zdarzeniom realnym wyższy porządek, dzięki czemu to, co w potocznym życiu nie ma znaczenia lub czego znaczenia nie dostrzegamy, co zatem przypadkowe, kapryśne i nieobliczalne, zostaje oczyszczone i podniesione do rangi uniwersalnej. Z tego

---

<sup>92</sup> B. Guczańska, *op. cit.*, s. 351, 352. Zjawiska te podporządkowuje wielozadaniowym i wieloperspektywicznym rolom granym przez człowieka (aktora – poszukiwacza ludzkiego „serio” jako ironicznego „linoskoka”), por. D. Jarząbek, *Sunt lacrimae histrionis*, „Didaskalia” 2008, nr 84.

podniesienia *indywidualnego* do *uniwersalnego* (może to być nawet konstelacja *archetypowa* lub *metafizyczna*) rodzi się ów patos, stan wyższego odczuwania wartości w sytuacji, kiedy są one odrzucane, hańbione, deprecjowane, wydane na łup śmiechowi lub bluźnierstwu.

Od pewnego czasu, a myślę, że od inscenizacji *Maltego*, którego tematem jest wytworzenie wiązki biografii potrojonego podmiotu (początki tego myślenia sięgają *Ślubu* Gombrowicza z potrojoną Manią), przestrzeń teatralna Lupy ulega dekonstrukcji. Jest to proces mimetyczny i odnosi się do czynności wskazywania efektów zdarzeń będących reakcją na stracone złudzenia co do realizacji jakiegoś duchowego spełnienia, reakcją na „wyrodzenie” potworów zamieszkujących ten świat, odbiciem chorych majaków wyobraźni, groteskowych figur życia religijnego, domowego i społecznego. Rzeczywistość wytworzona przez człowieka stała się karykaturą czynu Stwórcy, który miał odnowić artysta i filozof. Inicjacja i poznanie głębokich struktur istnienia stały się dawnym, już dziś nieosiągalnym marzeniem. Los zamienił się w epizody, sytuacje dramatyczne przemieniły się w stany napięcia i opadania woli. Nie będzie więc trwogi, bo nie ma współczucia. W tym kierunku zmierza tak skomplikowane dzieło jak *Zaratustra* (Stary Teatr, Kraków, 2005). To także domknięcie długiego etapu prac scenograficznych opartych na fetyszu, na rudymencie przeszłości, na akceptowaniu przedmiotów w ich archetypowym funkcjonalizmie.

Strzępy rzeczywistości, rudymenty właśnie, pochodziły ze składowisk – ale nie śmietników – rzeczy wyrzuconych i zbędnych. Taki znaleziony przedmiot, mebel – drzwi przyniesione z autentycznej przestrzeni, prawdziwe okno – tworzyły przestrzeń czystą, gdyż były przedmiotami oczyszczonymi ręką artysty, mocą

jego dygitalnej wyobraźni. Znalezione na złomowiskach rurki, klamki, rusztowania, stelaże; w tandetnych butikach – dzięki intuicji Piotra Skiby – trzewiki, koronki, tiule, stare ubrania, szaliki i chustki; w składach makulatury – książki, gazety, tektura; w magazynach wojskowych – brezenty, plandeki, worki – zostały podniesione przez teatr do zjawisk z dziedziny metafizyki. Stoły, meble, właściwie meble domowe, wśród których królował śląski *biedermeier* z Mokrego, z domu dzieciństwa i pierwszych doświadczeń świata materii i świata bliskich osób (w tonacji szarości utrzymane wielkie dzianiny cioci Flory), coraz częściej stają się przedmiotami, które trzeba oczyścić z tego, co na nich zostało nagromadzone przez lata uprawiania teatru. Stół to *sacrum*–*profanum* życia domowego, tak ważny w teatrze Lupy jak stara podłoga niemalowana, jak okno, drzwi i lampa zwisająca z sufitu; został niejako dodatkowo oznaczony dotknięciami wyobraźni poszukującej dramatycznych procesów samopoznania. Twórczość plastyczna Lupy to także sublimacja domu i walka z domem, z centralnym stołem, owym świętym okręgiem „rodowej wioski”, z przestrzenią zamkniętą, określoną dotknięciami ludzkich rąk (jak w *Maltem*), miejscem ucieczki w poszukiwaniu siebie samego (strych) i miejscem lęku (kuchnia matki, w której najczęściej wydobyta zostaje niedopowiedziana pamięć przeszłości zawarta w przypominanych intonacjach i słyszanych pieśniach), pokój wyobraźni i powstałej w nim iluzorycznej utopii. Zastąpienie domu obrazem alchemicznej retorty, a potem podniesienie go do rangi przestrzeni inicjacji pozostawiły ślady meblach, na ścianach i sprzętach, zwłaszcza na stole. Stół trzeba oczyścić, by dalej przy nim pracować.

Jedną z obsesyjnych figur takiego oczyszczenia przestrzeni z ingerencji „dawnego siebie” jest sekwencja,

tak ważna w *Zaratustrze*, którą nazywam, świadomie naśladowując terminologię z dziedziny sztuki francuskiej, *destolage*, a która jest dekompozycją stołu nakrytego na jakąś okazję, z powodu uroczystego wydarzenia lub po prostu dlatego, że taki jest *ethos* domowego ogniska (śląskiego na pewno). *Destolage* jest wyjściem scenografii w inną przestrzeń: przestrzeń pozostawiania po sobie rudymentów, trwałych śladów własnego oczyszczenia. W *Zaratustrze* dekompozycji ulegają muzyka, sprzęty, ciała, słowa, posępna ruina kompozycji zostaje wyrowadzona w estetycznie wątpliwą, eklektyczną przestrzeń Odeonu Herodesa Atticusa w Atenach: ruina północy (Nietzsche) przegląda się w ruinie południa (zromani-zowany grecki mecenas).

Strzępy kultury w teatrze Lupy wznoszą się na strzę-pach przeszłości, ale po Nietzschem już nie zmartwych-wstaną. Współtworzą *pathos* końca cywilizacji, cierpie-nie, które wytwarza nowe formy sztuki. Sztuki, której tematem jest przede wszystkim dojmujące *skanowanie niewyraźności*. Cierpienie przecież nie tworzy form. Uwydatnia istniejące.

Napisałem we wstępie do tej książki takie zdanie:

Jeśli figurą genu wyobraźni jest tworzenie jako figu-ra pierwotna, a więc jako idea samotnej pracy Boga, to podwojona tożsamość podmiotu traci sens. Teo-rią takiej dekonstrukcji *mimesis* jest metasamotność podmiotu izolowanego ze wszystkich obszarów, w ja-kich ten podmiot występował. Usunięty zostaje także poza obszar stwarzającego Boga, którego naśladować nie można. Bóg Stwórcy jako obiekt naśladowania nie istnieje, a jako przedmiot naśladowany – przestaje być Bogiem. Warto przywołać myśl Leibniza zawar-tą w *Teodycei*: „Bóg – Stwórca, Człowiek – Twórca”. Aporia *mimesis* domyka niejako historię wtargnięć,

przez które człowiek, realizując mimetyczne, zawarte w genie wyobraźni cele tworzenia, ciągle dopuszcza się sprzeciwu, by sam sobie siebie przedstawić.

Ten fragment wymaga – na zakończenie – pewnego rozwinięcia. Przedstawione formy reprezentacji figury tworzenia, prawie po heglowsku wynikające jedna z drugiej, choć nie są prostą dialektyką, odnoszą się ciągle – mimo że na każdym etapie nieświadomie – do matrycy źródłowej, do genu wyobraźni. Nieświadomość jako pole działania wyobraźni zostaje uchwycona w refleksji późniejszej: potrzeba posiadania *innego* i ujrzenia go w jakiejś postaci powołuje maskę, która tę potrzebę, głęboko lękową, izoluje, ponieważ jest wtargnięciem w istniejący porządek natury. Maska z kolei jest intruzem w ludzkim rytuale wspólnoty; wnika między uczestników rytuału jako bóg (Bóg), duch, zmarły przodek. Maska kumuluje w sobie lęk przed niespełnialnością założonej i potrzebnej do istnienia harmonii samoświadomości podmiotu i jego emocji. Maska jest w rytuale bytem obcym, potrzebnym właśnie dlatego, by dopuściła się tego, co nie jest możliwe: sprowokowała ten nieznan byt, który przedstawia.

Podobnie w teatrze, który stał się na początku przedstawieniem rytuału. Niekoniecznie musi być tak, jak chciał Freud, wywodząc dramat i teatr z rytualnej ofiary kozła<sup>93</sup>. Rytuał zawsze rozgrywa się w bliskości śmierci

---

<sup>93</sup> Freud pisze: „Fakt, że dramat powstał na gruncie czynności ofiarniczych (koziół, kozioł ofiarny) w kulcie bogów, nie może nie mieć wpływu na owo znaczenie dramatu, uśmierza to bowiem niejako kielkujący bunt przeciwko boskiemu łaadowi świata, którego nieodłączną częścią jest cierpienie”. S. F r e u d, *Psychopatyczne osoby na scenie*, [w:] i d e m, *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. R e s z k e, Warszawa 2009, s. 138.

różnorodnie reprezentowanej. Nieświadomość człowieka, jak zresztą pisze Freud, odrzuca nieuchronność śmierci, natomiast ludzkie *ja*, będące jej świadomym, musi sobie jakoś tę nieuchronność przedstawić, a czyni to przez wyznaczenie sceny dla swego wtajemniczenia oraz powołanie postaci dramatu pośredniczących w procesie uświadamiania wypieranej przez nieświadomość śmierci<sup>94</sup>. Rewolta przeciwko bogom, którzy są również bogami cierpienia, oraz związana z nią destrukcja Dionizosa jako ojca teatru, stanowi podstawę umieszczenia dramatu i teatru w konstelacji edypalnej, co dokonuje się w *Totemie i tabu* oraz w zamieszczonej w *Objaśnianiu marzeń sennych* edypalnej interpretacji *Hamleta*. Patos cierpienia w sytuacji jednoczesnego bycia winnym i bycia niewinnym jest źródłem lęku, który – podobnie jak w antropologii tragiczności Schillera – musi zostać uświadomiony i wzięty w nawias dystansu przez estetyczną grę. I taką rolę pełni nowoczesny teatr: wziąć lęk w nawias samouświadamienia jego źródeł. Może więc współczesne rewolty skierowane przeciwko mistrzom dawnego teatru są wypełnianiem figury Edypa?

Żeby tworzyć, a zatem na nowo budować przestrzenie *mimesis*, trzeba rozbić nieświadomy lęk przed uzależnieniem od tego, o czym świadomość już wie, że naśladowane być nie może. Lęk przed naśladowaniem niemożliwego.

---

<sup>94</sup> S. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, przeł. R. Reszke, [w:] S. Freud, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998.



# Bibliografia

- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*, przeł., wstęp K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1986.
- Alimen M.-H., *Préhistoire de l'Afrique*, Paris 1955.
- Andrzejewski T., *Dusze boga Re. Wśród egipskich świętych ksiąg*, Warszawa 1967.
- Arystoteles, *Fizyka*, B, II, 8, (199 a), przeł., wstęp, koment. K. Leśniak, Warszawa 1968.
- Arystoteles, *O powstawaniu i ginięciu*, przeł., wstęp, koment. L. Regner, Warszawa 1981.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Babraj K., *The Ethics of Research on Mummified Human Remains*, [w:] *Mummy. Results of Interdisciplinary Examination of Egyptian Mummy of Aset-iri-khet-es from the Archaeological Museum in Cracow*, Kraków 2001.
- Bachelard G., *Le masque*, [w:] G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris 1970.
- Bacqué M.-F., *Les vertus psychologique des rites funéraires Mourir aujourd'hui*, [w:] *Les nouveaux rites funéraires*, dir. M.-F. Bacqué, Paris 1997.
- Barret L., *The Rastafarians. The Dreadlocks of Jamaica*, London 1977.
- Basedow H., *The Australian aboriginal*, Adelaide 1925.
- Baumann H., Westermann D., *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris 1948.
- Bégouën H., *Les bases magiques de l'art préhistorique*, Paris 1939.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1-2, Warszawa 1982.
- Boule M., Vallois H.V., *Les hommes fossiles. Eléments de paléontologie humaine*, Paris 1935.
- Boyancé P., *Dionysiaca. À propos d'une étude récente sur l'initiation dionysiaque*, „Revue des Études Anciennes” 1966, Vol. 68.

- Boyancé P., *L'antre dans les mystères de Dionysos*, „Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia” 1962, Vol. 33.
- Breasted J.H., *Geschichte Ägyptens*, Zurich 1954.
- Breuil H., *L'Afrique préhistorique*, Paris 1931.
- Brezillon M., *Encyklopedia kultur pradziejowych*, przedm. A. Leroi-Gourhan, wstęp do wyd. pol., przeł. W. Henzel, Warszawa 1981 (wyd. franc. 1961).
- Broch H., *Śmierć Wergilego*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3.
- Buchalik L., *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, Żory 2011.
- Buchalik L., *Maska dogońska. World behind the Mask. The Uncovering the Covered*, [w:] *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem a Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the Borderlines of Anthropology and Comparative Aesthetics*, red. (ed.) W. Mond-Kozłowska, Gdańsk 2016.
- Bachelard G., *Le droit de rêver*, Paris 1948.
- Burkert W., *Homo Necans*, Berlin 1972.
- Byrski M.K., *Teatr najantycyjnniejszy*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1-2.
- Caillois R., *Le mythe et l'homme*, Paris 1938.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedm. M. Porębski, Warszawa 1973.
- Černý J., *Religia starożytnych Egipcjan*, przeł. E. Dąbrowska-Smektała, Warszawa 1974.
- Chauvin D., *L'œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble 1992.
- Csató E., *Funkcje mowy scenicznej*, „Estetyka” 1962, t. 2.
- Czerska K., *Wielopole i „Wielopole” Tadeusza Kantora – gdzie przestrzeń składa się z granic*, [w:] *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy (...)*, wstęp J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Delattre A., *Du crâne animal au crâne humain*, Paris 1951.
- De Marinis M., *Performans i teatr. Od aktora do performerka i z powrotem?*, przeł. E. Bal, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Dermutz K., *„Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”...*, przeł. A. Turczyn, [w:] *„Dziś” Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.

- Derrida J., *Scribble*, [w:] *The Derrida Reader*, za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, ed. G. Rachet, Librairie Larousse, Paris 1992.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dieterlen G., *Masques. Sociétés traditionnelles d'Afrique occidentale*, [w:] *La masque. Du rite au théâtre*, réunis et présentés par O. Aslan, D. Bablet, Paris 1985.
- Douglas M., *Profil kultury*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, cz. 2, wyb. i przedm. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.
- Drewal H.J., *Afrykański teatr masek*, „Dialog” 1976, nr 12.
- Drioton E., *Egipt faraonów*, przeł. B. Tyloch, Warszawa 1970.
- Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'introduction à l'archétypologie générale*, Paris 1969.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1982.
- Duvignaud J., *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris 1965.
- Egipt. Świat faraonów*, red. R. Schulz, M. Seidel, Köln 1997.
- Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998 (1. wyd. franc. Paryż 1963).
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Ozyrys. Bóg zamordowany*, [w:] *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Elkin A.P., *The Australian Aboriginal. How to Understand Them?*, Sidney–London 1954.
- Fagg W., *Sculptures africaines. Les univers artistiques des tribus d'Afrique Noire*, Paris 1965.
- Fazan K., *Kantorowskie wynalazki. Między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 2.
- Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.
- Finkel M., *Hadza*, „National Geographic” 2010, nr 8.
- Flander-Rzeszowska K., *„Tak, tak” miłości na „nie, nie” śmierci*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 2.

- Fontenrose J., *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley–Los Angeles 1959.
- Fraser D., *Primitive Art*, New York 1962.
- Freud S., *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, przeł. R. Reszke, [w:] S. Freud, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Freud S., *Psychopatyczne osoby na scenie*, [w:] S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Galewicz W., *Edmund Husserl – program filozofii fenomenologicznej*, [w:] *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
- Gałecki J., *Problematyka estetyki. Przedmiot i metoda*, Kraków 1962.
- Gennep van A., *Les rites de passage*, Paris 1907.
- Girard R., *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1994.
- Gołaszewska M., *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problemy, metody, teorie*, Kraków 1986.
- Griaule M., *Masques dogons*, Paris 1994.
- Grigorowicz H., *Tradycyjna kultura Jorubow*, Moskwa 1970.
- Guczalska B., *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014.
- Heidegger M., *Co to jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, [w:] M. Heidegger, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi [et al.], Warszawa 1999.
- Heidegger M., *Mnemosyne*, [w:] *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*, Frankfurt 1943.
- Heidegger M., *Was heisst Denken?*, [w:] M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954. Wydanie polskie: *Co znaczy myśleć?*, przeł. J. Mizera, J. Tischner, [w:] *Filozofia współczesna*, t. 1, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
- Husserl E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Haag 1954.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł., przyp. A. Wajs, przekład przejrzał, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1982.
- Jacobi J., *Komplex, Archetypus und Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*, Stuttgart 1967.
- Jarząbek D., *Sunt lacrimae histrionis*, „Didaskalia” 2008, nr 84.
- Jeanmaire H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951.
- Jensen A.E., *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Paris 1954.
- Jousse M., *Lanthropologie du geste*, t. 1: *Lanthropologie du geste*, Paris 1974, t. 2: *La manducation de la parole*, Paris 1975.

- Kantor T., *Lęk i sława*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wyb., oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor T., *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor T., *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kocur M., *Źródła teatru*, Wrocław 2013.
- Kolankiewicz L., *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995.
- Konstantinou I.K., *Delphès. Le sanctuaire oraculaire et son role dans la vie politique et social du monde grec antique*, Athenes 1957.
- Kosiński D., *Ustanawianie ciała – etnoscenologiczna historia teatru Zachodu według Jeana-Marie Pradiera*, „Performer” 2012, nr 5.
- Kowalak W., *Kulty cargo na Nowej Gwinei*, Warszawa 1983.
- Kubikowski T., *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1994.
- Kühn H., *Das Symbol in der Vorzeit Europas*, „Symbolon” 1961, z. 2.
- Lacoue-Labarthe Ph., *Typografie*, wyb., oprac., wstęp J. Momro, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014.
- Lagneau J., *Célèbres leçons*, Nimes 1926.
- Langehove van F., *Consciences tribales et nationales en Afrique Noire*, Bruxelles 1960.
- Leach E., *Rethinking Anthropology*, London 1961.
- Leibniz G.W., *Pisma z teologii mistycznej*, przeł. i oprac. nauk. M. Frankiewicz, wstęp i dodatek J. Perzanowski, Kraków 1994.
- Leibniz G.W., *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, przeł. M. Frankiewicz, wstęp J. Kopania, Warszawa 2001.
- Leroi-Gourhan A., *Apparition et premier développement des techniques. Histoire générale des techniques*, Paris 1962.
- Leroi-Gourhan A., *Évolution et techniques*, t. 1: *L'homme et la matière*, Paris 1943, t. 2: *Milieu et techniques*, Paris 1945.
- Leroi-Gourhan A., *La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*, „Bulletin de la Société préhistorique française” 1961, Vol. 55.
- Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole*, t. 1: *Technique et langage*, Paris 1964, t. 2: *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965.
- Leroi-Gourhan A., *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*, Paris 1964, wyd. pol. *Religie prehistoryczne*, przeł. I. Dewitz, Warszawa 1966.

- Lévinas E., *Autrement qu' être, ou Au-delà de l'essence*, The Hague 1974 (wyd. pol. *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000).
- Lévinas E., *Le temps et l'autre*, Montpellier 1979 (wyd. pol. *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999).
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, wstęp B. Suchodolski, przeł. oraz *Słownik pojęć antropologii strukturalnej* oprac. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris 1962.
- Lévi-Strauss C., *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris 1964.
- Lévy-Bruhl L., *La mentalité primitive*, Paris 1925.
- Lewis-Williams D., *L'art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*, traduit de l'anglais par J. Clottes, Paris 2003.
- Ludy i kultury Oceanii. Sesja poświęcona pamięci prof. dra A. Lecha Godlewskiego*, red. A. Paluch, Wrocław–Warszawa 1979.
- Lupa K., *Entretiens avec Michel Archimbaud*, przeł. E. Dąbrowska, Paris 1999 i Kraków 1999.
- Magie und Religion*, hrsg. L. Petzoldt, Darmstadt 1978.
- Makota J., *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964.
- Makota J., *O najogólniejszych strukturach świata dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne” R. 7, 1970.
- Malinowski B., *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, przekład oprac. A. Waligórski, wyd. 2, Warszawa 1981.
- Malinowski B., *Ogrody koralowe i ich magia. Studium metod uprawy ziemi towarzyszących rolnictwu na Wyspach Triobrianda. Opis ogrodnictwa*, przeł. A. Bydłoń, red. nauk. A.K. Paluch, Warszawa 1986.
- Malinowski B., *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia*, Warszawa 1984.
- Maringer J., *L'homme préhistorique et ses dieux*, Paris 1958.
- Maski*, t. 1-2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posłowie J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Signes*, Paris 1960.
- Mitosek Z., *Fenomenologia literatury (Roman Ingarden 1893-1971)*, [w:] Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983.

- Molinari C., *Theatre through the Ages*, London 1975, London 1975.
- Mond-Kozłowska W., *Wstęp*, [w:] *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem a Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the Borderlines of Anthropology and Comparative Aesthetics*, red. (ed.) W. Mond-Kozłowska, Gdańsk 2016.
- Murat L., *Les merveilles du monde animal*, Paris 1914.
- Mylonas E.G., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961.
- Mylonas E.G., *The Hymn to Demeter and her Sanctuary at Eleusis*, St. Louis 1942.
- Narr K., *Approaches to the Social Life of Earliest Man*, „Anthropos” 1962, Vol. 57.
- Narr K., *Das Individuum in der Urgeschichte. Möglichkeiten seiner Erfassung*, „Saeculum” 1972, Vol. 23.
- Nilsson M.P., *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, London 1927.
- Niwiński A., *Egipskie kultury i rytuały*, Warszawa 1989.
- Niwiński A., *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 2001.
- Niziołek G., *Anty-Jung*, „Didaskalia” 2008, nr 84.
- Niziołek G., *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1995.
- O dziele literackim. Badania z pogranicza antropologii, teorii języka i filozofii*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Oczko P., *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnania w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013.
- Ortner S.B., *O symbolach kardynalnych*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, cz. 2, wyb. i przedm. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.
- Osiński Z., *Tadeusz Kantor – Jerzy Grotowski – Jerzy Gurawski*, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 2.
- Otto W.F., *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1933.
- Paluch-Cybulska M., *Tadeusz Kantor: „...Infantki Velázquez’a jak relikwie lub madonny”*, [w:] *„Dziś” Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- Pawlik J.J., *Rola sztuki w afrykańskim kulcie przodków*, [w:] *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, red. J.J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009.
- Pettazzoni R., *I misteri. Saggio di una teoria storico religiosa*, Bologna 1924.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

- Poignant R., *Ozeanische Mythologie. Polynisien, Mikronesien, Melanesien, Australien*, Wiesbaden 1965.
- Porębski M., *Tadeusz Kantor. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997.
- Posern-Zieliński A., *Polinezja – świat nieznaną*, Warszawa 1972.
- Pradier J.-M., *La perception ethnoscénologique*, wywiad dla „Les Périphériques vous parlent” 1999, n° 12.
- Rachet G., *Słownik cywilizacji egipskiej*, przeł. J. Śliwa, Katowice 1994.
- Richardson D., *Dziecko pokoju*, przeł. R. Zabrzęski, Warszawa 1988.
- Romaios C.A., *Cultes populaires de la Thrace*, Athènes 1949.
- Rosner K., *Ingardenowskie koncepcje budowy dzieła literackiego jako źródło inspiracji do analizy komunikacji artystycznej*, „Studia Semiotyczne” T. 5, 1974.
- Rouget G., *Questions posées à l’ethnoscénologie*, [w:] *La scène et la terre. Questions d’ethnoscénologie*, Paris 1998.
- Różewicz M., *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wrocław 2002.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Schneider D.M., *American Kinship. A Cultural Account*, New Jersey 1968.
- Schuler M., „Alas, alas, Kongo” *A Social History of Indentured African Immigration into Jamaica, 1840-1865*, Baltimore–London 1980.
- Seidlmayer S., *Egipt. Świat faraonów*, red. R. Schulz, M. Seidel, Köln 1997.
- Sieradzki J., *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 40.
- Skwarczyńska S., *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznoliterackich Romana Ingardena*, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. Z. Augustynek [et al.], Warszawa 1972.
- Skwarczyńska S., *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Sławińska I., *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.
- Stangret L., *Rola rysunku w procesie kreacji automitologii Tadeusza Kantora*, [w:] „Dziś” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- Steinbeck D., *Einleitung in die Theorie und Systematik des Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.
- Stoff A., *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, Toruń 2001.



- Szczepańska A., *Niejasność jako doniosła estetycznie wartość*, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, red. Z. Augustynek [et al.], Warszawa 1972.
- Szewczyk J., *Nietypowe budulce w architekturze*, t. 3: *Plecionki*, Białystok 2015.
- Szturc W., Dybizbański M., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, konteksty, granice*, Warszawa 1991.
- Szturc W., *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1996.
- Szturc W., *Pisanie jest doszczętne*, [w:] *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013.
- Szturc W., *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013.
- Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2001.
- Śmierć jako metafora. Wywiad z Tadeuszem Kantorem [Fragmenty rozmowy z Gideonem Bachmannem]*, fragm. wybrał i przeł. G.S. [Grzegorz Sinko], „Teatr” 1981, nr 1, 4. Przedruk w: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013.
- Świontek S., *Dialog – teatr – metateatr. Z problemów tekstu dramatycznego*, Łódź 1990.
- Świontek S., *Znak, tekst i odbiorca w teatrze*, [w:] *Pogranicza i korespondencja sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, koncepcja i oprac. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007.
- Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2*, red. A. Halczak, Kraków 2001. Publikacja towarzyszy wystawie „Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Cricot 2”, Galeria Krzysztofory, Kraków, lipiec–wrzesień 2001.
- The Archeology of Death*, eds. R. Chapman, I. Kinnes, K. Randsborg, Cambridge 1981.
- Tobolczyk M., *Narodziny architektury. Wstęp do ontogenezy architektury*, Warszawa 2000.
- Turnbull C.M., *Leśni ludzie*, przeł. H. Błaszkiwicz, Warszawa 1967.
- Turner V., *Liminalność i communitas*, przeł. E. Dżurak, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.

- Turner V., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndeembu Ritual*, Ithaca 1967.
- Turowski A., *Oślepiające powidoki*, [w:] „Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- Twardowski K., *O treści i przedmiocie przedstawień*, przeł. I. Dąbka, [w:] K. Twardowski, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965.
- Vido-Rzewuska M.-T., *Kantor, Schulz, Malczewski, Wyspiański: kilka paradoksów*, [w:] „Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- Waldenfels B., *Erfahrung des Fremden in Husserls Phänomenologie*, „Deutsch-Französische Gedankengänge” 1995.
- Waldenfels B., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 1997 (wyd. pol. *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002).
- Weil P.M., *The Masked Figure and Social Control*, „Africa” 1971, Vol. 41.
- Woodburn J., *Egalitarian Societies*, „Man” 1982, Vol. 17.
- Woodburn J., *Hunters and Gatherers Today and Reconstruction of the Past*, [w:] *Soviet and Western Anthropology*, ed. E. Gellner, Duckworth 1980.
- Zieliński T., *Starożytność bajeczna*, Katowice 2005.

# Indeks nazwisk

- Adorno Theodor Wisengrund 295
- Aha, władca Egiptu 202
- Ajschylos 152-153, 224, 230
- Alimen Marie-Henriette 101
- Amenofis III, władca Egiptu 201
- Andrzejewski Tadeusz 209, 211-212, 223
- Antef II, władca Abydos 207
- Antonioni Michelangelo 326
- Apollodorus 229
- Apulejusz 171
- Artaud Antoni 317-318, 321
- Arystofanes 156, 171, 224
- Arystoteles 7-9, 13, 15, 21-22, 104, 153, 227, 249-250, 289, 307, 316, 319-320, 329
- Aslan Odette 110
- Assmann Jan 184
- August, cesarz rzymski 299
- Augustynek Zdzisław 246
- Bablet Denis 110
- Bach Jan Sebastian 308
- Bachelard Gaston 83-86, 90-91, 183
- Bacqué Marie-Frédérique 127
- Baczyński Krzysztof Kamil 278-279
- Bal Ewa 149
- Barrett Leonard 140
- Basedow Herbert 98
- Baumann Hermann 99
- Beckett Samuel 245
- Beethoven Ludwig van 304
- Beiden Thomas O. 135
- Bégouën Henri 33
- Białostocki Jan 272
- Biemel Walter 248
- Blake William 322-324
- Blandzi Seweryn 266
- Blaustein Leopold 243
- Błaszkiwicz Helena 62
- Błok Aleksandr 304
- Błotnicki Tadeusz 285
- Boule Marcellin 66
- Boyancé Pierre 37
- Breuil Henri 101
- Brezillon Michel 70
- Broch Herman 299, 309, 311
- Bryś Marta 275
- Brzezicka Barbara 19
- Buber Martin 90
- Buchalik Lucjan 118-119, 128, 133, 178
- Bułhakow Michaił 309, 311
- Buraud Georges 85
- Burckhardt Jacob 281
- Burkert Walter 26, 50-51
- Burzyńska Anna Róża 275
- Bydłoń Antoni 179
- Byrski Maria Krzysztof 178
- Cage John 244
- Caillois Roger 81, 87, 111
- Caravaggio Michelangelo Merisi da 308, 310

- Chapman Robert 33  
 Chauvin Danièle 64, 324  
 Chopin Fryderyk 298, 305  
 Chrobak Józef 270  
 Cieślukowska Teresa 246  
 Clottes Jean 178  
 Craig Edward 286  
 Csató Edward 261  
 Czerna Karolina 305  
 Černý Jaroslav 217  
 Darwin Karol 55  
 Dąbrowska Elżbieta 317  
 Dąbrowska-Smektała Elżbieta 217  
 Dąbrowska Izydora 252  
 Delattre Antoine 21  
 Deleuze Gilles 311  
 Dermutz Klaus 303  
 Derrida Jacques 177  
 Descartes René (Kartezjusz) 245  
 Dewitz Irena 24, 83  
 Dębska-Kossakowska Aleksandra 321  
 Didi-Huberman Georges 19  
 Dieterlen Germaine 110, 116-117  
 Diodor Sycylijski 217  
 Doderer Heimito 309  
 Dostojewski Fiodor 311  
 Douglas Mary 126  
 Drewal Henry John 81  
 Drioton Etienne 198  
 Durand Gilbert 25, 64, 83, 113, 183-184, 187, 324  
 Durkheim Émile 188  
 Duvignaud Jean 150  
 Dybizbański Marek 113  
 Dzurak Ewa 190  
 Echnaton, władca Egiptu 198, 203  
 Eliade Mircea 22-23, 25-27, 29, 31-33, 42-45, 49-50, 52, 56-57, 62, 69, 159, 166, 209  
 Elkin Adolphus Peter 98  
 Eurypides 155, 224, 234-235  
 Fabre Jan 321  
 Fagg William 132  
 Fazan Katarzyna 275, 277, 287-288, 294  
 Finkel Michael 37  
 Flander-Rzeszowska Katarzyna 286  
 Fontenrose Joseph 229  
 Foucault Michel 177  
 Frankiewicz Małgorzata 323-324  
 Fraser Douglas 101  
 Frazer James 181  
 Freud Sigmund 311, 333-334  
 Frobenius Leo Wiktor 122  
 Gadamer Hans-Georg 89  
 Galewicz Włodzimierz 252  
 Gatecki Jerzy 242-243  
 Gellner Ernest 28  
 Gennep Arnold van 113, 190  
 Gierulanka Danuta 90, 250  
 Girard René 51  
 Gluckmann Max 135  
 Goethe Johann Wolfgang 86, 309  
 Gołaszewska Maria 258-259, 261  
 Gombrowicz Witold 314, 330  
 Griaule Marcel 129, 132  
 Grigorowicz H. 99  
 Grotowski Jerzy 149, 318  
 Grünwald Matthias 308  
 Guzalska Beata 315-316, 328-329  
 Hadrian, cesarz rzymski 170  
 Haendel Georg Friedrich 244  
 Halczak Anna 269, 287, 291

- Hamer Colin 92  
Heidegger Martin 9, 15, 237-238, 240, 265-266, 295  
Hensel Witold 70  
Heraklit z Efezu 230-231  
Herodes Attyk 226, 332  
Herodot 202, 205, 217, 234  
Hezjod 224, 230  
Holbein Hans 308, 310  
Hölderlin Johann Christian Friedrich 7, 13, 240  
Homer 161, 229-230, 233  
Husserl Edmund 8, 10, 14-15, 82-83, 90, 108, 238-239, 245, 247-250, 252-254, 260, 262, 266, 274, 283  
Hyginus 229  
  
Ifraho Ndiaye 133  
Ingarden Roman 241-243, 246-247, 252, 256-259, 261-263  
  
Jacobi Jolande 86, 226  
Jaeger Werner 316  
Jaffé Aniela 84, 86-88, 90-91  
Jakobson Roman 246  
Janicka Anna 305  
Janion Maria 81  
Jarząbek Dorota 329  
Jaspers Karl 86  
Jeanmarie Henri 37  
Jensen Adolf E. 44  
Jomaron Jacqueline 117  
Jousse Marcel 25, 52, 84-85, 186  
Jung Carl Gustav 86, 226, 299, 314-315, 321  
  
Kamiński Jan 17  
Kant Immanuel 318  
Kantor Tadeusz 11, 17, 244, 265, 267-284, 286-307, 310, 317-319, 321  
Kempny Marian 123, 190  
  
Kerényi Karl 226  
Kinnes Ian 33  
Klekot Ewa 123, 126  
Kocjan Krzysztof 44  
Kocur Mirosław 22, 153  
Kolankiewicz Leszek 140  
Komorowski Zygmunt 118  
Konstantinou Ionna K. 233  
Kopania Jerzy 324  
Kosiński Dariusz 150-151  
Kowalak Władysław 140  
Kowalska Małgorzata 252  
Kowalski Grzegorz 305  
Kreczmar Jerzy 261  
Kryczyńska-Pham Anna 184  
Krzemieniowa Krystyna 295  
Krzemień-Ojak Sław 295  
Kubikowski Tomasz 177, 258-259  
Kubin Alfred 309, 311  
Kuderowicz Zbigniew 237  
Kühn Herbert 87-88, 91  
Kuhn Roland 83-84  
  
Lacou-Labarthe Philippe 7, 13  
Lagneau Jacques 254  
Langenhove Herman van 101  
Leach Edmund 62  
Leibniz Gottfried Wilhelm 11, 17, 318, 323, 332  
Leroi-Gourhan André 21, 24-25, 28-30, 34, 52-53, 64, 67, 70-71, 73, 77-79, 83-84, 186  
Leśniak Kazimierz 7, 13  
Lévinas Emmanuel 83, 90  
Lévi-Strauss Claude 25, 66, 81  
Lévy-Bruhl Lucien 66  
Lewis-Williams Jean-Louis 178  
Lupa Krystian 11, 17, 307-312, 314-321, 323-332  
  
Łapott Jacek 118  
Ławski Jarosław 305

- Maertens Jean-Thierry 114  
Mahler Gustav 86, 308  
Mahomet 65  
Makota Janina 260, 262-263  
Malczewski Jacek 276-281, 283,  
285-287, 290, 294, 297, 305  
Malinowski Bronisław 137, 144,  
179, 181, 185, 323  
Man Paul de 311  
Mann Thomas 309, 311  
Maringer Johannes 66  
Marinis Marco De 149  
Marion Jean-Luc 256, 293, 320  
Markiewicz Henryk 244  
Marlows Frank 37  
Matisse Henri 310  
Menes, władca Egiptu 202  
Merleau-Ponty Marcel 82, 251-  
-252, 254  
Meyerhold Wsiewołod 286  
Michalik Justyna 270  
Migasiński Jacek 90, 252  
Mitosek Zofia 261  
Mizera Janusz 237  
Molinari Cesare 35, 92, 151  
Momro Jakub 7, 13  
Mond-Kozłowska Wiesna 119,  
135  
Montherland Henry de 261  
Mrówczyński Piotr 44, 83  
Murat Louis 111  
Musil Robert 311  
Mylonas George Emmanuel 160  
  
Narmer, władca Egiptu 202-203,  
206  
Narr Karl 23  
Newton Isaac 322-324  
Nietzsche Friedrich 332  
Nilsson Martin P. 37  
Niwiński Andrzej 209, 211, 213,  
217, 222-223  
Niziołek Grzegorz 313-315, 320-  
-321, 325  
Norwid Cyprian Kamil 227, 321  
Nowicka Ewa 123, 190  
Nowosielski Jerzy 281-282  
  
Obidniak Alina 307  
Ochocki Aleksander 334  
Oczko Piotr 59-60  
Olszewska-Dyoniziak Barbara  
144, 179  
Ortega y Gasset José 251  
Ortner Sherry 123  
Ośęka Andrzej 81  
Osiński Zbigniew 289-290  
Otto Walter Friedrich 36  
  
Paluch Andrzej 107, 179  
Paluch-Cybulska Małgorzata  
275-276, 301  
Parandowski Jan 224  
Paszek Piotr 321  
Pauzaniusz Periegeta 229  
Pavis Patrice 246  
Pawlik Jacek 118, 127  
Perykles 154, 226  
Perzanowski Jerzy 323  
Pettazzoni Raffaele 36  
Petzoldt Leander 33  
Picasso Pablo 275, 297  
Pieniążek Marek 289  
Piłsudski Józef 293-294  
Platen August von 228  
Platon 230, 320  
Plecińska Maria 51  
Pleciński Jacek 51  
Pleśniarowicz Krzysztof 271  
Plutarch z Cheronei 209-211,  
229, 234  
Poe Edgar Allan 85  
Poignant Roslyn 107  
Polluks z Naukratis 154-155,  
158

- Pomian Krzysztof 81, 266  
Poręba Marcin 334  
Porębski Mieczysław 81, 301, 304, 306  
Posern-Zieliński Aleksander 107  
Póltawski Andrzej 8, 14, 266  
Pradier Jean-Marie 147, 151  
Prokopiuk Jerzy 299
- Rachet Guy 191, 201, 207-208, 216-219, 223  
Radoniewicz Józef 302  
Ramzes I, władca Egiptu 207  
Randsborg Klavs 33  
Ratajczak Dobrochna 251-252  
Regner Leopold 21  
Renczyński Bogdan 269, 287  
Reszke Robert 333-334  
Richards Thomas 149  
Richardson Don 141  
Rilke Reiner Maria 311, 323  
Robart Maud 149  
Romaos Constantin A. 37  
Rorschach Hermann 90  
Rosiek Stanisław 81  
Rosner Katarzyna 247  
Rouget Gilbert 151  
Rousseau Jean Jacques 311  
Rowiński Cezary 187  
Różewicz Małgorzata 242, 244, 246, 257, 262
- Satie Erik 244  
Schechner Richard 177, 180  
Schelling Friedrich 241  
Schiller Friedrich 334  
Schlegel Friedrich 320  
Schneir David 123  
Schubert Franz 308  
Schuler Martin 140  
Schultz Regine 207  
Seidel Matthias 207
- Seildmeyer Sabine 206  
Semos z Delos 153  
Seneka 151  
Seti I, władca Egiptu 207-208  
Sidorek Janusz 82  
Sieradzki Jacek 286  
Sinko Grzegorz 270  
Skiba Piotr 314, 331  
Skwarczyńska Stefania 246  
Sławińska Irena 257  
Sławiński Janusz 246  
Słowacki Juliusz 273, 284-285  
Sofokles 154, 224, 228, 230-232, 235, 249  
Solon 230  
Stangret Lech 289  
Steinbeck Dietrich 257, 259  
Stoff Andrzej 247  
Stróżewski Władysław 259  
Strzeмиński Władysław 297  
Suchodolski Bogdan 81  
Szczepańska A. 247  
Szekspir William 225  
Szewczyk Jan 137  
Szturc Włodzimierz 113, 121, 133, 135, 183, 186, 249, 273, 321  
Szupejko Małgorzata 127  
Szyjewski Andrzej 139  
Szyrkiewicz Sławoj 144, 179
- Śliwa Joachim 191, 223  
Świątkowska Wanda 149  
Świontek Sławomir 246
- Tales z Miletu 227  
Tarnowski Leszek 326  
Tatarkiewicz Anna 81  
Teodozjusz I, cesarz rzymski 159-160  
Terencjusz 151  
Tischner Józef 91, 237

- Tobolczyk Marta 46  
Tokarski Stanisław 23  
Turczyn Anna 303  
Turnbull Colin 62  
Turner Victor 123, 135, 180, 190  
Turowicz Mieczysław 243  
Turowski Andrzej 282, 290, 297-298  
Tutenchamon, władca Egiptu 198  
Twardowski Kazimierz 252  
Tyloch Witold 198  
Tymowski Michał 118  
  
Unamuno Miguel de 251  
  
Vallois Henri Victor 66  
Vasari Giorgio 281  
Vayssière Marie 279  
Velázquez Diego 275  
Vinci Leonardo da 321  
Vido-Rzewuska Marie-Thérèse 277  
  
Wachtangow Jewgienij 286  
Wajs Andrzej 8, 14, 266  
Waldenfels Bernhard 82-83, 108  
  
Waligórski Andrzej 144, 179  
Weil Peter M. 114  
Wełmiński Andrzej 290  
Wergiliusz 299  
Westermann Diedrich 99  
Whitman Walt 85  
Wierusz-Kowalski Jan 44  
Wilkoszewska Krystyna 259  
Winckelmann Johann Joachim 225  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 251, 310, 321, 328  
Wittgenstein Ludwig 256, 320, 323  
Wojtkiewicz Witold 286, 297  
Woodburn John 28  
Wyspiański Stanisław 283, 285-287, 297-300, 321  
  
Zabielski Łukasz 305  
Zabrzeski Ryszard 141  
Zawadzki Andrzej 7, 14  
Zieliński Tadeusz 164, 172-173, 224  
Zwierzynski Leszek 321  
Żarnecka-Biały Ewa 259



## Nota

Tekst książki zawiera kilka dawnych artykułów już drukowanych, ale poddanych tu rewizji i wzbogaconych o nowe punkty widzenia i nową bibliografię. Część dotycząca „genu wyobraźni”, maski i rytuału oraz teatru odwołuje się do następujących tekstów mojego autorstwa:

1. *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013.
2. *Twórcy masek – rzemiosło dawne i nowe*, [w:] *Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia*, red. A. Dąbek, W. Świątkowska, Kraków 2015, s. 199-215.
3. *Fenomenologia przedstawienia*, „Pamiętnik Teatralny” R. 64, 2015, z. 1, s. 32-47.

Analiza filozoficzna twórczości Krystiana Lupy i Tadeusza Kantora odwołuje się do moich artykułów na ten temat:

1. *Krystian Lupa. Scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 52-63.
2. *Fenomenologia aktu uobecniania w późnej twórczości Tadeusza Kantora*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2015, s. 99-118 (publikacja towarzysząca wystawie: *Tadeusz Kantor, Cholernie spada!*, 23 października 2015 – 27 marca 2016).





**Prof. dr hab. Włodzimierz Szturc** jest pracownikiem Uniwersytetu Jagiellońskiego (Wydział Polonistyki, Katedra Teatru i Dramatu) oraz Akademii Sztuk Teatralnych (PWST) w Krakowie. Wykładał w Université François Rabelais w Tours i w Institute des Civilizations Orientales w Paryżu. Przedmiotem jego badań jest literatura XIX i XX wieku oraz antropologia kultury, zwłaszcza mity i rytuały. Jest autorem 12 monografii: *Rytualne źródła teatru*, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX w.*, *Mitoznawstwo porównawcze* (współautor), *Archeologia wyobraźni*, *The Short History of Polish Literature*, „Faust” Goethego – ku antropologii romantycznej, *O obrotach sfer romantycznych*, *Ironia romantyczna*, *Osiem szkiców o ironii*, cyklu *Moje przestrzenie*, *Nowe przestrzenie* i *Dotkliwe przestrzenie*. Redagował zbiory prac naukowych z zakresu antyku i romantyzmu. Opublikował wiele szkiców, recenzji i artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i wiedzy o teatrze. Jest autorem sztuk teatralnych, wydanych w tomie pt. *Trauma*.