



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

Studia Doktoranckie

mgr Magdalena Żak
Nr albumu 7707

Teatr jako rytuał

Promotor: prof. dr hab. Piotr Seweryński

Łódź 2025

Spis treści

Wstęp	3
1.0 Antropologia rytuału. Przegląd perspektyw, metodologii i orientacji badawczych w XX i XXI wieku	5
1.1 Pionierzy	6
1.2 Strukturalizm	21
1.3 Rytuał, jako struktura gramatyczna	29
1.4 Rytuał jako performans.....	30
1.5 Praxis.....	33
2.0 Teatr jako rytuał.....	43
2.1 Klasyfikacja teatru jako aktywności rytualnej	46
2.2 Funkcja teatru jako rytuału	54
3.0 Wykorzystanie elementów rytualnych w pracy twórczej. Analiza wybranych praktyk teatralnych.....	56
3.1 Richard Schechner.....	56
3.2 Jerzy Grotowski	64
3.3 Rytuał jako źródło inspiracji. Gardzienice, Schola Teatru Węgałty, ZAR	66
3.4 Od teatru do rytuału. Tadeusz Kantor	68
4. Aktor – Szaman. Analiza podobieństw metodologicznych i neurologicznych.	74
5.0 Ofiary nie mają głosu – Film „Magdalena”	89
5.1 Przygotowanie roli	94
5.2 Na planie	102
5.3 Odbiór filmu	106
Bibliografia.....	109

Wstęp

Praca ta jest niejako kontynuacją moich rozmyślań, które zawarłam w mojej pracy magisterskiej, gdzie stawiałam pytanie o to, czy może istnieć teatr inkluzyjny o wysokiej wartości artystycznej. Opisywałam w niej przykłady ze współczesnego teatru polskiego, który, choć wspaniały pod względem artystycznym, był niedostępny dla przeciętnego widza ze względu na przeintelektualizowaną treść i formę oraz wymaganie od odbiorcy wiedzy z dziedziny literatury i kultury daleko większej, niż przeciętna. Opisywałam również praktyki teatralne stawiające na edukację widza i wdrażanie go w tematy, techniki i kody kulturowe potrzebne do odbioru spektaklu.

W tej pracy staram się opisać teatr, który dotyka nie przez intelekt, ale doznanie emocjonalne, katharsis, jednocześnie będąc bezpieczną przestrzenią, prowadzoną przez specjalistów, a nie szarłatańskim rzucaniem się w niebezpieczne dla zdrowia fizycznego i psychicznego praktyki. Głęboko wierzę, że można to osiągnąć poprzez rozumienie interdyscyplinarne i czerpanie zarówno z wiedzy praktycznej jak i osiągnięć psychologii, psychoneurologii i socjologii, a procesy intelektualne mogą wspierać procesy emocjonalne oraz duchowe i na odwrót.

Zarówno sztuka jak i rytuał nie mają jednej, ściśle określonej funkcji w naszym życiu, natomiast oba te aspekty dotyczą tych samych, trudnych do opisania aspektów ludzkiej psychiki, a porównać można je do funkcji liczb w matematyce. Ludzie wymyślili liczby, aby móc dokonywać działań w matematyce, która, jako taka, istnieje poza nimi. Zarówno sztukę jak i rytuały można określić, jako ludzkie poszukiwania sacrum i, jednocześnie, narzędzia do praktykowania głębokiego, czułego, ale i świadomego humanizmu.

W pierwszym rozdziale przedstawiam, jak socjolodzy opisywali zachowania rytualne na przestrzeni dziejów, pokazując różnorodne podejścia i punkty widzenia oraz ewolucję prezentowanych przez nich teorii na przestrzeni 150 lat oraz porównuję ich spostrzeżenia z płaszczyzną sztuk performatywnych.

W drugim rozdziale staram się pokazać, że zarówno rytuał jak i sztuki performatywne nie mają jednej, konkretnej funkcji w społeczeństwie, lecz wiele, z których część zazębia się, jak na przykład funkcja społeczna, kulturotwórcza czy duchowa. Zarówno rytuały jak sztuki performatywne kreują społeczeństwo, budując, burząc lub podtrzymując jego wartości symboliczne, kulturowe, narodowe i moralne, a ich świadome używanie w tych celach jest widoczne na przestrzeni całej historii cywilizacji. W rozdziale tym przytaczam także, kilka takich przykładów z różnych epok historycznych.

Rozdział trzeci zawiera przykłady wybranych współczesnych twórców teatralnych, którzy podejmowali próby wykorzystania interdyscyplinarnego podejścia, łącząc wiedzę z dziedziny socjologii rytuału z praktyką artystyczną. Wśród przytoczonych artystów znajdują się między innymi Tadeusz Kantor, Richard Schechner, Jerzy Grotowski oraz ich zespoły.

W rozdziale czwartym zajmuję się analizą porównawczą rytuałów transowych i działań aktora na scenie pod względem neurobiologicznym oraz metodologicznym. Szczególną uwagę skupiam na funkcjonowaniu autonomicznego układu nerwowego w trakcie transu i wchodzenia aktora w rolę oraz na zastosowaniach tej wiedzy w praktyce, zarówno podczas wywoływania dużych stanów emocjonalnych jak i bezpiecznego wychodzenia z nich i samoregulacji układów współczulnego i przywspółczulnego za pomocą prostych ćwiczeń stymulujących nerw błędny.

W piątym rozdziale opisuję, jak powyższe przemyślenia teoretyczne odnoszą się do mojej praktyki, ze szczególnym uwzględnieniem procesu tworzenia mojego dzieła twórczego, czyli roli Magdaleny w filmie Filipa Geldona o tym samym tytule.

W tym miejscu chciałabym też podziękować mojemu promotorowi, profesorowi Piotrowi Seweryńskiemu za zaufanie, cierpliwość, wyrozumiałość i pomoc w trakcie całego, pięcioletniego procesu studiów doktoranckich.

1.0 Antropologia rytuału. Przegląd perspektyw, metodologii i orientacji badawczych w XX i XXI wieku

Rozsądnym wydaje się, aby pracę porównawczą, skupiającą się podobieństwach teatru i rytuału rozpocząć od określenia, czym jest rytuał. Nie jest to jednak zadanie proste, gdyż im bardziej zagłębimy się w temat, tym większy problem będziemy mieli ze stworzeniem definicji rytuału. Zacznę, więc od zacytowania Catherine Bell, badaczki, która we wstępie do swojej książki „Ritual : perspectives and dimentions” pisze:

„Każdemu zainteresowanemu tematem rytuału szybko wyda się ewidentne, że nie ma jednego, jasnego i szeroko podzielanego wyjaśnienia, czym jest rytuał lub jak go rozumieć. Istnieją jedynie różne teorie, opinie czy pojęcia zwyczajowe, które odzwierciedlają czas i miejsce, w których zostały sformułowane. (...) Ta książka udowadnia, że rozmowa o rytuałach może pokazać więcej o mówiącym niż o samym rytuale”¹

Nauka zajmuje się zjawiskiem rytuału od niedawna, bo od niewiele ponad stu pięćdziesięciu lat, jednakże w tym krótkim czasie powstała olbrzymia różnorodność perspektyw i modeli analizy tego fenomenu. Badacze próbowali uchwycić zagadnienie z różnych stron:, jako prymitywną logikę pierwszych ludzi, jako narzędzie kontroli, sprawowania i dystrybucji władzy, manifestację sacrum, jako nierozłącznego elementu ludzkiej świadomości a nawet, jako... strukturę gramatyczną. W związku z tym, postanowiłam zacząć od przybliżenia badaczy i idei, które miały wpływ na moje myślenie o rytuale i micie oraz na całokształt tej pracy. Ze względu na objętość pracy nie będzie to pełen przegląd historii myśli o rytuale, a jedynie wybór badaczy i teorii, porządkujący czytelnikowi pojęcia, których użyłam do poczynienia paraleli pomiędzy światem teatru i filmu oraz pracą aktora a zachowaniami rytualnymi. Dodatkową motywacją dla stworzenia tego, dość obszernego wprowadzenia metodologicznego był fakt, że duża część przedstawionych w nim pozycji nie jest przetłumaczona na język polski. Żywię szczere przekonanie, że zaznajomienie się z poniższymi perspektywami może przysłużyć każdemu twórcy, poprzez otwarcie się na nowe sposoby postrzegania naszej pracy oraz jako źródło inspiracji. Zagadnienia ułożone są chronologicznie, lecz nie należy ich traktować, jako bezpośredniej ewolucji myślenia. Niektóre teorie znoszą się nawzajem, inne rozwijają myśli swoich poprzedników, kolejne wnoszą zupełnie nowe perspektywy postrzegania i analizy zachowań rytualnych.

1 C. Bell, *Ritual : perspectives and dimentions*, Oxford University Press, New York, 1997 str.10-11. Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego Magdalena Żak.

1.1 Pionierzy

Pierwszymi pionierami nauki o rytuale byli Friedrich Max Muller (1823-1900), Edward B. Taylor (1832-1917) oraz William Robertson Smith (1846-1894). Muller, austriacki lingwista i etnolog, uważał, że mity to poetyckie stwierdzenia o naturze, stworzone przez Indoeuropejczyków, (starożytny lud nomadów, którzy emigrowali z centralnej Azji około 1500 roku przed naszą erą), które zostały źle zrozumiane przez kolejne pokolenia ludów przez nich podbitych. Uważał, że taka jest historia powstania m.in. mitów greckich.² Z tym twierdzeniem nie zgadzał się Edward Taylor, który był zdania, że mity to filozoficzne rozważania o naturze świata, zarówno zewnętrznego jak i wewnętrznego, które, pomimo iż są błędne, dają nam ciekawy wgląd w to, co nazywał „prymitywnym sposobem rozumowania”. Uważał, że pierwsze religie powstały w wyniku prób wyjaśnienia snów, w trakcie, których duchy zmarłych przychodzą do śniącego. Ówcześni mieli upatrywać wyjaśnienia tego fenomenu w istnieniu duszy, czy części, która jest nieśmiertelna i żyje nawet po śmierci doczesnego ciała człowieka, zwierzęcia lub nawet rośliny. Tylor nazwał tę pierwotną wersję religii animizmem, od greckiego słowa *anima*, oznaczającego duszę.³ Z kolei Robertson Smith upatrywał początku religii nie w mitach, lecz w rytuałach, które pomagały ustanowić i zachować społeczny porządek w grupie. W swoim słynnym dziele „Religia Semitów” („Religion of the Semites”) podjął próbę rekonstrukcji i analizy wczesnosemickich praktyk rytualnych, polegających na złożeniu w ofierze i konsumpcji totemicznego zwierzęcia. Smith zapożyczył określenie „totem” z języka Ojibwa, którym posługują się Algonkinowie, plemię natywnych Amerykan zamieszkujących tereny obecnej prowincji Quebec w Kanadzie. Słowo „ototeman” oznacza w nim „on jest moim krewnym”. Totem to dla Smitha duchowe zwierzę, patron danego rodu. Uważał, że rytę oraz rytuały wykształciły się pierwszej kolejności i pełniły funkcję świecką, jako narzędzie do formowania i podtrzymywania tożsamości i więzów społecznych. Dopiero później na ich podstawie powstały mity. Jak sam pisał:

*„Religia powstała w wyniku serii działań i obserwacji... Nie istniała, by zbawiać dusze, lecz po to, by zapewnić przetrwanie i dobrobyt społeczności”.*⁴

Jego uczeń, James George Frazer (1854-1941), w poszukiwaniu uniwersalnych cech mitów i rytuałów, kontynuował studia nad rytualnymi ofiarami. Uważał, że istnieje jeden, uniwersalny schemat, który pojawia się we wszystkich religijnych przejawach na całym świecie, mianowicie rytualne odtworzenie śmierci i zmartwychwstania boga lub boskiego króla, symbolizującego

2 F. M. Müller, *Lectures on the Science of Language*, 1861.

3 E. B. Tylor, *Primitive Culture*, 1871.

4 W. Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*, Nowy Jork 1969, str. 28–29 .

i gwarantującego płodność ziemi, a tym samym zabezpieczającego dobrobyt danej społeczności.⁵ Do końca życia nieustrudzenie gromadził dowody swojej teorii, zbierając i analizując wierzenia i rytuały zarówno religii zamierzchłych jak i współczesnych. W rezultacie jego słynne dzieło „Złota gałąź” w swoim trzecim, finalnym wydaniu składało się z aż dwunastu tomów.

Praca Smitha i Frazera zainspirowała ruch myślowy zwany szkołami mitu i rytuału (The myth and ritual schools). Można, więc nazwać Smitha pionierem antyintelektualnego rozumienia ludzkich zachowań, zakorzenionych w irracjonalnych impulsach a nie prymitywnej logice.

Idee Frazera kontynuował Samuel Henry Hooke (1874-1968) który uważał, że mit i rytuał – wypowiedane i wykonywane – były nierozłączne we wczesnych cywilizacjach. Hooke analizował religie Babilonu, starożytnego Egiptu i Izraela. Twierdził, podobnie jak Frazer, że skoncentrowane były one na dramatycznym przedstawieniu śmierci i zmartwychwstania boskiego króla, na którym spoczywała odpowiedzialność za dobrostan społeczności. W trakcie tych udratyzowanych uroczystości król był obrażany i symbolicznie zabijany, po czym wstępował do świata zmarłych. Następnie wracał do świata żywych, by pokonać siły ciemności, odzyskiwał tron, zawierał święte małżeństwo i ustanawiał nowy porządek. W trakcie odgrywania tych zdarzeń, recytowana była historia, która była równie ważna. Hooke uważał, że starożytni wierzyli w moc wypowiedania słów. Akt mówienia miał mieć równą siłę, co wykonywany rytuał. Z czasem rytę i mity rozdzieliły się, dając początek dwóm niezależnym gatunkom: religii i literaturze.⁶

Tę myśl rozwinęła grupa badaczy z Cambridge, uznając, że folklor i literatura pochodzą od starożytnych rytuałów świętych królów a nie od wyobrażeń ludzi czy historycznych zdarzeń. Dowodów swojej teorii szukali m. in. w starożytnej Grecji. Widzieli oni podobieństwo pomiędzy modelem odgrywania śmierci oraz zmartwychwstania boga-króla a rytuałami agrarnymi związanymi z kultem Dionizosa i doszukiwali się w nich strukturalnego podłoża dla dramatów greckich.

Jedną z nich była Jane Ellen Harrison (1850-1928). Upatrywała ona początków greckich mitów, teatru a nawet igrzysk olimpijskich w starożytnych rytuałach śmierci i zmartwychwstania opisanych przez Frazera. Uważała, że rytuały wykształciły się, jako pierwsze, a mity niejako z nich wyrosły. Twierdziła też, że mit może nadal funkcjonować w społeczeństwie nawet, gdy tradycja rytuału, na bazie, którego powstał, umrze. Taki mit, oddzielony od swojego założycielskiego rytu może zacząć funkcjonować w innej przestrzeni: zostać przypisany do innego, historycznego bądź mitycznego wydarzenia lub postaci, przemienić się w pseudonaukowe wyjaśnienie jakiegoś fenomenu lub zdarzenia

5 J. G. Frazer, *Złota gałąź*, 1890.

6 S. H. Hooke, *The Origins of Early Semitic Ritual*, 1938.

bądź przekształcić się w literaturę.⁷ Gilbert Murray (1866-1957) zastosował te idee do analizy dzieł Eurypidesa pod kątem zakorzenienia jego dramatów w pradawnych rytuałach.⁸ Z kolei Arthur B. Cook widział w greckich herosach personifikację i konkretyzację rytuałów.⁹ Poszukiwania analogii nie ograniczano tylko do starożytnej Grecji. Szukano ich również w legendach, baśniach i podaniach. Jessie Weston (1850-1928) w swojej książce „From Ritual to romance” z 1899 roku udowadniała, że legenda o królu Arturze to nic innego, niż błędna reinterpretacja modelu śmierci i zmartwychwstania króla-boga. Teoria Frazera została wielokrotnie podważona, np. przez Clyde’a Kluckhohna na poziomie logicznym – fakt, że niektóre rytę wykazują podobieństwo nie oznacza, że możemy założyć, że wszystkie będą się nim cechować – bądź przez Josepha Fontenrose’a, który pokazywał niezgodności w jego pracach i pokazał, że nie ma podstaw do udowodnienia uniwersalności schematu króla-boga w rytuałach. Choć jest ona obecnie uważana za błędną i redukcyjną, badania Jane Harrison i Gilberta Murraya uważam za niezwykle ciekawe, a ich ekspertyza w zakresie kultury starożytnej Grecji była mi niezwykle pomocna w pisaniu tej pracy. Ich badania pokazują też, jak długą tradycję ma łączenie teatru i rytuału, jako fenomenów o wspólnych korzeniach i charakterystyce.

W podobnym czasie w kontynentalnej Europie rozwijał się nurt, nazywany fenomenologią religii. Używano też określenia „the science of religion (nauka o religii)”, po raz pierwszy użytego przez Mullera, by opisać niereligijne i niefilozoficzne podejście do religii, oraz komparatystyka religii i historia religii. Fenomenolodzy uważali poglądy Smitha i Taylora za redukcjonistyczne, ponieważ o ile mity są pewną formą rozumienia rzeczywistości, to należy uznać je za coś większego i bardziej skomplikowanego niż prymitywne wyjaśnianie świata i jego mechaniki. W odróżnieniu od grupy z Cambridge, skupiającej się na rytuale, jako źródle życia religijnego i kulturowego, fenomenologia kładła nacisk na mit. Ich podstawowym narzędziem do zrozumienia religii były systematyczne badania porównawcze. Kładli nacisk na ahistoryczne cechy mitów i rytuałów i próbowali rozwinąć metodę porównawczą przez wyznaczenie cech morfologicznych w znaczeniu cech i schematów w nich występujących.

Rudolf Otto (1869-1937) w swojej książce „Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych” opisuje doświadczenie religijne, jako prawdziwy i nierozłączny od człowieka fenomen. Uważał, że nie można w pełni przeanalizować i zrozumieć mitów i religii bez uznania ich wspólnego elementu: doświadczenia numinotycznego, (od łac. numen oznaczającego bóstwo), czyli spotkania bądź odczucia duchowej istoty bądź siły wyższej, które wywołuje jednocześnie lęk (tremendum) oraz

7 J. E. Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, 1912.

8 G. Murray, *Eurypides in his age*, 1913.

9 A. B. Cook, *Zeus. A study in ancient religion*, 1914.

fascynację (fascinans). Jest to dla niego irracjonalny, uniwersalny i nieredukowalny fenomen religii. W związku z tym uważał czystą historyczność, czyli uznawanie mitów i rytuałów za efekt uwarunkowań historycznych, za redukcijną.

Badacze Gerardus van der Leeuw (1890-1950) oraz Raffaele Pettazzoni przyczynili się do wprowadzenia dwóch formalnych komponentów religii:

- fenomenologicznego, nazywanego również morfologią świętości, czyli wspólnych elementów strukturalnych doświadczenia religijnego,
- historycznego, czyli faktycznych form, które przybierają w rzeczywistości.

Uważali, że analiza porównawcza różnych przejawów historycznych aktywności religijnych może pokazać ich fenomenologiczny wymiar, czyli strukturalne cechy wspólne różnych mitów i rytuałów. Leeuw wskazywał, że owe cechy fenomenologiczne mają wymiar ontologiczny i same w sobie są równoznaczne ze „świętością” czy sacrum.

Czołowym przedstawicielem tego nurtu był rumuński antropolog, historyk religii i filozofii Mircea Eliade (1907-1986). Traktował sacrum, manifestujące się w różnych formach historycznych, jako element struktury świadomości, a nie jako transcendentálną rzeczywistość bądź, jako etap w świadomości człowieka prymitywnego (podejście antyewolucjonistyczne). Innymi słowy, uważał człowieka za *homo religiosus*, gatunek odczuwający potrzebę sacrum. Eliade wprowadził podział rzeczywistości na dwa rodzaje czasu: czas profanum, czyli codzienny, laicki oraz *Illud tempus* - Wielki Czas, czas mityczny, który wydarzył się przed obecnym porządkiem i do którego człowiek chce powrócić. Ten powrót jest możliwy dzięki zachowaniom mitycznym – rytuałom, które okresowo pozwalają nam nie tylko na odtworzenie i przypomnienie sobie historii stworzenia, ale na faktyczne uczestnictwo w hierofanii. Ta teoria nazywana jest teorią wiecznego powrotu. Dla Eliadego mit łączy funkcję kosmologiczną, to znaczy pokazuje jak świat został stworzony, z wyjaśnieniem jak świat działa oraz jak należy w nim funkcjonować. Ustala symbole i postacie wzorcowe do naśladowania. Inspirował się koncepcją archetypów Carla Gustava Junga, z którym się przyjaźnił, jednakże dla niego termin „archetypy” oznaczał modelowe wzorce, ukazane w mitach. W książce „Mity sny i misteria” wyjaśnia tę różnicę następująco:

„Uznaje się mit, jako wyraz prawdy absolutnej, ponieważ opowiada on historię świętą, to znaczy mówi o ponadludzkim objawieniu, które miało miejsce na przestrzeni Wielkiego Czasu, w świętym czasie początków (in illio tempore). Jako rzeczywisty i święty mit staje się wzorcowy, a wobec tego jest powtarzalny, gdyż służy za model, a jednocześnie za uzasadnienie wszelkich działań człowieka. Innymi słowy, mit jest historią prawdziwą, która zdarzyła się na początku Czasu i służy za model zachowań ludzkich. Naśladując wzorcowe czyny boga, bohatera mitycznego, czy po prostu opowiadając o ich przygodach,

człowiek społeczeństw archaicznych odrywa się od czasu świeckiego i w magiczny sposób łączy się z Wielkim Czasem, czasem świętym.”¹⁰

Eliade wskazywał na owo okresowe odnowienie porządku, poprzez rytualne otwarcie się na Wielki Czas i odtworzenie historii mitycznej, jako na uniwersalną cechę zachowań mitycznych, obecną zarówno w archaicznych wierzeniach agrarnych jak i współczesnych religiach, a nawet w ateistycznych społeczeństwach. Uważał, bowiem, że zachowania mityczne, takie jak otwarcie na wielki czas, naśladowanie archetypicznych wzorców czy uczestnictwo w symbolu nie muszą koniecznie mieć charakteru religijnego i udowadniał, że w zlaicyzowanej formie nadal pełnią bardzo ważną rolę w naszym życiu. Jako przykład podawał mitologie polityczne czy archetypowe wzorce do naśladowania proponowane przez sztukę i media:

„«Czas skondensowany» stanowi również specyficzny wymiar teatru i kina. Nawet, jeśli abstrahujemy od rytualnego pochodzenia i mitologicznej struktury dramatu czy filmu, faktem jest, iż oba te gatunki spektaklu posługują się czasem zupełnie różnym od „świeckiego trwania”, skondensowanym i rozbitym zarazem rytmem czasu, który – poza wszelką implikacją estetyczną – wywołuje u widza głęboki oddźwięk”.¹¹

Pod jeszcze innym kątem próbowali rozwikłać zagadkę mitów i rytuałów badacze reprezentujący podejście psychoanalityczne. Nurt ten zapoczątkowany został przez Sigmunda Freuda (1856-1939), który uważał religie za uniwersalną neurozę, wynikającą z tłumienia egocentrycznych i socjopatycznych impulsów¹². Bruno Bettelheim (1903-1990) rozwinął teorię Freuda. Twierdził, że rytuały to narzędzia, stworzone, jako forma przystosowania do życia w grupie, służące do integrowania antysocjalnych tendencji i zastępowania ich tymi pożądanymi przez społeczność.¹³ Podjął się też analizy wpływu baśni na rozwój psychiki dziecka oraz tego, jak ich tradycyjne, nieocenzurowane przez współczesność, mroczne wersje mogą spełniać swoją rolę w pełniejszy sposób.¹⁴

Z kolei René Girard (1923 -2015) widział rytuał, jako środek zaradczy na zazdrość i agresję. Grupa wybiera kozła ofiarnego, czyli osobę „innego”, obcego, w której umieszcza źródło i przyczynę swoich problemów oraz frustracji. Społeczność transmituje na niego swoją złość i agresję dając jej w ten sposób ujście. Następnie kozioł ofiarny jest rytualnie zabijany. Wspólnota pozbywa się negatywnych emocji i zyskuje poczucie sprawczości rozwiązując problem. Dodatkowo, w wyniku tych działań grupa zaczyna być bardziej

10 M. Eliade, *Mity sny i misteria*, str. 13-14, przeł. Krzysztof Kocjan Wydawnictwo KR Warszawa 1994.

11 Ibidem, str.25.

12 S. Freud, *Totem i tabu*, 1913.

13 B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, 1954.

14 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, 1977.

solidarna, gdyż uświadamia sobie swoją jedność i podmiotowość tylko w obliczu i kontraście do „obcego”.¹⁵ Innymi słowy, według Girarda solidarność grupy jest rezultatem rytualizacji we Freudowskim rozumieniu, czyli jako narzędzia represji impulsów pożądania i agresji.

Ciekawe podejście zaprezentował Otto Rank (1884-1939), niemiecki psychoanalityk, uczeń Freuda, który w swoim dziele *„Der Mythos von der Geburt des Helden”* (Mit narodzin bohatera) przeprowadził analizę porównawczą mitów opowiadających historie przyjscia na świat mitycznych, legendarnych lub na poły historycznych postaci. Rank twierdził, że większość opowieści o narodzinach herosów bądź bogów, w tym Dionizosa, Jezusa, Mojżesza, Edypa, Perseusza, Tristana, Romulusa czy Gilgamesza zawiera wspólne elementy lub ich wariacje dotyczące rodziców, sposobu poczęcia czy wczesnego dzieciństwa:

*„Bohater jest dzieckiem bardzo wybitnych rodziców, a najczęściej synem króla. Jego pochodzenie poprzedzają trudności, takie jak wstrzemięźliwość seksualna, długotrwała bezpłodność czy potajemne współżycie rodziców z powodu zewnętrznych zakazów lub przeszkód. W czasie ciąży lub przed nią przepowiednia, w postaci snu lub wyroczni, ostrzega przed jego narodzinami, zwykle grożąc krzywdą ojcu. Dlatego noworodek, zwykle za namową ojca lub jego przedstawiciela, skazany jest na śmierć lub zdemaskowanie. Z reguły zostawia się go w wodzie, w skrzyni. Następnie jest ratowane przez zwierzęta, lub przez prostych ludzi (pasterzy), i wykarmione piersią przez samicę zwierzęcia lub prostą kobietę. Gdy już dorośnie, w różny sposób odnajduje swoich prawdziwych rodziców. Z jednej strony mści się na ojcu, a z drugiej zostaje uznany, osiągając wielkość i sławę.”*¹⁶

Otto Rank nie zgadzał się z pewnymi aspektami myśli Freuda, przekształcał je i konstruował swoje teorie, przez co spotkał się z ostracyzmem ze strony Freuda i jego otoczenia. Przeniósł się wtedy do Francji, gdzie został psychoanalitykiem artystów. Jako pierwszy wprowadził koncept, że psychika człowieka jest dynamicznym, ciągle rozwijającym się i zmieniającym konstruktem, jako pierwszy też wprowadził termin „bycia tu i teraz”.

Jego teorie rozwijał antropolog-amator, Lord Raglan. Sprzeciwiał się definitywnie historycznemu podejściu do tłumaczenia powstania mitów, uważał też za błędne podejście naturalistyczne, czyli upatrujące genezy mitów w próbie wyjaśnienia fenomenów natury (jak u Mullera)¹⁷. Uważał, że nawet, jeśli, przykładowo, ballady czy sagi (jak Król Artur, Tristan i Izolda, Odyseja, Iliada) są quasi-historyczne, to tak naprawdę pochodzą od baśni, folkloru i mitów, które

15 R. Girard, *Koziół ofiarny*, 1982.

16 O. Rank, *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth*. Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press 2004, str.47.

17 Lord Raglan, *The hero: a study in tradition, myth, and drama*, Mineola, NY: Dover Publications 2003. str.120-121.

z kolei pochodzą od performatywnych, steatralizowanych rytuałów. Raglan nie twierdził, że postaci przedstawiane w analizowanych przez niego utworach (w tym legendach, mitach, sagach, balladach czy kronikach szekspirowskich) zdecydowanie nie są postaciami historycznymi, lecz że ich biografie są, przynajmniej częściowo, fikcyjne i udratyzowane. Podczas gdy dla Otta Ranka opowieść o bohaterze kończyła się, gdy odzyskiwał tron i ustalał nowe prawo, Raglan analizował historię dalej, w efekcie wyodrębniając 22 charakterystyczne elementy w biografii mitycznego bohatera (Rank jedynie 12). Raglan, tak jak jego poprzednik, przeanalizował wiele słynnych mitycznych biografii, przyznając punkt za każdy pokrywający się z przygotowanym przez niego schematem fakt. Według jego teorii, im więcej punktów uzyska dana postać, tym większe jest prawdopodobieństwo jej mitycznego pochodzenia. Elementy, które wyróżnił to:

1. Matka dziewica.
2. Ojciec jest królem lub bogiem.
3. Rodzice często są spokrewnieni.
4. Niezwykle poczęcie.
5. Bohater uznawany za syna boga.
6. Próba zabicia bohatera, gdy jest dzieckiem.
7. Bohater wygnany, jako dziecko.
8. Wychowywany przez rodziców zastępczych w dalekim kraju.
9. Brak szczegółów dotyczących dzieciństwa.
10. Wraca lub przybywa do swojego przyszłego królestwa.
11. Pokonuje króla, giganta, smoka lub bestię.
12. Poślubia księżniczkę (często córkę poprzednika).
13. Zostaje królem.
14. Przez jakiś czas rządzi spokojnie.
15. Ustanawia prawo.
16. Traci poparcie ludu lub bogów.
17. Traci tron, zostaje wygnany.
18. Tajemnicza śmierć.
19. Mająca często miejsce na wzgórzu.
20. Jego dzieci, jeżeli je posiada, nie dziedziczą po nim.
21. Jego ciało nie jest pogrzebane.
22. Ma jedno lub więcej miejsc pochówku i kultu.

Używając powyższego szablonu, Raglan przyznał m.in. Edypowi od 21 do 22 punktów, Dionizosowi 19 punktów, Królowi Arturowi 19 punktów, Mojżeszowi 20

punktów. Raglan przyznał, że celowo pominął biografię Jezusa, by uniknąć kontrowersji.

Arnold Van Gennep (1873-1957) był pod wpływem myśli Frazera i tak jak on szukał uniwersalnych schematów jednocześnie krytykując go za wybiórcze podejście do tematu. Uważał, że analizowanie danego rytuału bądź jego fragmentu, jako osobnego bytu jest metodą niemiarodajną i prowadzącą do uzyskiwania fałszywych wniosków, gdyż rytuał nie stanowi odrębnej, zamkniętej na inne przejawy życia całości, lecz jest częścią procesu społecznego o charakterze sekwencyjnym. Innymi słowy, rytuały analizować można tylko w kontekście tego, co się wydarza przed i po nich, jako element procesów wydarzających się w danej grupie, a nie jednostkowe wydarzenie. Van Gennep nazywał to metodą sekwencyjną. Jego najbardziej znane dzieło to „Obrzędy przejścia” z 1909 roku. Skupia się w niej na analizie rytuałów przejścia, które towarzyszą nam w „życiowych kryzysach”, kiedy przechodzimy z jednej fazy życia społecznego do drugiej, jak zaślubiny czy wejście w dorosłość. Opracował trzyetapową sekwencję, którą uważał za uniwersalny schemat w obrzędach przejścia:

- 1.Faza preliminalna, czyli separacja od starego, śmierć starego.
- 2.Faza liminalna, czyli przemiana.
- 3.Faza postliminalna, czyli inkorporacja, włączenie nowego stanu bądź statusu do społecznego porządku.

Wyjaśnijmy ten schemat na przykładzie współczesnej ceremonii zaślubin. W fazie preliminalnej para zostaje od siebie oddzielona, aby rytualnie pożegnać się ze swoim dotychczasowym statusem podczas wieczoru kawalerskiego i panieńskiego. Tradycyjnie para powinna pozostać oddzielona aż do fazy drugiej, czyli przemiany w trakcie ceremonii zaślubin (zobaczenie panny młodej przed ślubem przynosi pecha, welon zasłania twarz panny młodej). Do ślubu pannę młodą prowadzi ojciec, co symbolizuje przejście córki spod jego opieki w opiekę przyszłego małżonka oraz pokazuje jego błogosławieństwo i zgodę na zmianę statusu, która zaraz nastąpi. Młoda para zawiera małżeństwo poprzez wypowiedzenie przy świadkach słów przysięgi i założenie obrączek. Następnie kapłan bądź urzędnik potwierdza zmianę statusu, ogłaszając zebrany zawarcie małżeństwa oraz zniesienie tabu na kontakty seksualne (pan młody może pocałować pannę młodą). Faza liminalna kończy się. Rozpoczyna się wesele, a z nim faza trzecia, czyli inkorporacja nowego statusu do społecznego porządku. Rodziny połączone małżeństwem poznają się, świętują nowy związek, wznoszą toasty, biorą udział w zabawach.

Rytuały inicjacyjne pomagają nam w zmianach życiowych i statusowych, porządkują je, sprawiają, że są mniej chaotyczne i nie zagrażają porządkowi społeczności. Pomagają też pojedynczej jednostce w zaakceptowaniu zmiany i uporaniu się z jej trudami, takimi jak poczucie straty po dawnym porządku

rzeczy, lęk przed nieznanym czy odnalezienie się w nowej roli. Van Gennep wskazywał również na fakt, iż sacrum nie jest czymś odgórnie i nieodwołalnie ustalonym a rytuały potrafią definiować i tworzyć sacrum a nie tylko reagować na nie.

Kolejnym badaczem, który inspirował się podejściem psychoanalitycznym do mitu był amerykański religioznawca i mitoznawca Joseph Campbell (1904-1987). Swoimi pracami wywarł olbrzymi wpływ na postrzeganie i rozumienie mitów nie tylko w kręgach naukowych, lecz także artystycznych, zmieniając na stałe sposób myślenia twórców zajmujących się storytellingiem.

W jego pracy widzimy wpływy innych badaczy, między innymi Van Gennepa i jego trzech etapów rytuałów inicjacyjnych, (które u Campbella nazywają się Odejściem, Inicjacją i Powrotem) oraz Otto Ranka, na prace, którego często się powoływał. W jego teoriach możemy też dojrzeć elementy myśli fenomenologów - Campbell uważał, że religie i mity świata są wyrazem tych samych, uniwersalnych scenariuszy, wydarzających się w naszej podświadomości, a różnice w nich są tylko „maskami” wynikającymi z różnic kulturowych. Używając nomenklatury fenomenologów, uważał, że religie i mity to różne przejawy historyczne tych samych elementów morfologicznych. Nie obchodziła go, w odróżnieniu od Otto Ranka potencjalna prawdziwość historyczna studiowanych postaci bądź jej brak. Patrzył na bohaterów mitów jak na nosicieli uniwersalnych prawd i symboli a pochylanie się nad pytaniem czy istnieli naprawdę uważał za przeszkodę, zacierającą prawdziwe przesłanie utworu. Wielki wpływ na jego myślenie miała psychoanaliza, w szczególności prace Carla Junga i jego teorie na temat konstrukcji ludzkiej psyche; w swoich pracach często posługiwał się terminami animusa, animy, ego; zapożyczył od niego także termin archetypów, z tym, że czynił następujące rozróżnienie pomiędzy archetypami obecnymi i w snach, o których pisał Jung, a tymi zawartymi w mitach:

„Archetypami, które trzeba odkryć i przyswoić, są dokładnie te same obrazy, które przez całe wieki ludzkiej cywilizacji inspirowały podstawowe wyobrażenia obrzędu, mitologii i wizji. Tych „wiecznych ze snu” nie można mylić z indywidualnie modyfikowanymi postaciami symbolicznymi, które występują w koszmarach nocnych i szaleństwie nadal dręczonej jednostki. Sen jest spersonalizowanym mitem, mit zdepersonalizowanym snem; zarówno sen, jak i mit są symboliczne w tym samym ogólnym sensie wyznaczonym dynamiką naszej psychiki. Jednak kształty pojawiające się we śnie są zniekształcone osobistymi kłopotami śniącego, natomiast problemy i ich rozwiązanie ukazane w micie mają bezpośrednią wartość dla całej ludzkości.”¹⁸

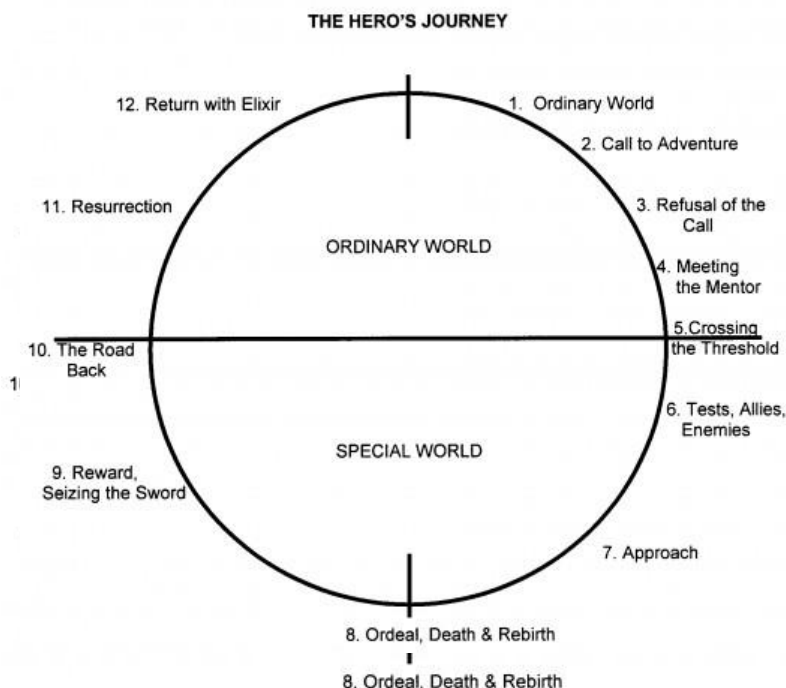
18 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Zakład Wydawniczy NOMOS 2013, str.19.

Campbell nie uważał religii za coś statycznego (jak np. funkcjoniści), lecz twierdził, że mity i systemy religijne ewoluują razem ze społeczeństwem, które je wytworzyło i dostosowują się do zmiennych warunków ekonomicznych, ekologicznych, politycznych oraz do stadium rozwoju duchowego danej grupy. Według Campbella współczesnemu, zlaicyzowanemu społeczeństwu zachodniemu brakuje mitologii odpowiadającej na jego potrzeby, co powoduje zagubienie egzystencjalne i niemożność życia w zgodzie z naturą. Wierzył, że kolejną mitologią, która powinna się wyłonić jest ta promująca świadomość bycia częścią Matki Ziemi, obejmującego całą planetę ekosystemu. Podkreślał też wagę potencjału mitotwórczego laickich twórców. Uważał, że sztuka przejęła miejsce i rolę, którą pełniły mity w społeczeństwach tradycyjnych. Jako artystów, których dzieła dotyczą tej przestrzeni, którą kiedyś zajmowały mity wymieniał m. in. Jamesa Joyce'a, George'a Lucasa, Tomasza Manna czy Pabla Picassa.

Wyróżniał cztery funkcje mitu i rytuału:

1. Metafizyczna i mistyczna. Według Campbella, nie wszystko da się wyrazić za pomocą słów. Mity, jako metaforyczne przedstawienia dają możliwość wyrażenia tajemniczych i transcendentnych treści, których źródło znajduje się w ludzkiej podświadomości. Mity, jako wydarzenia archetypowe są jednocześnie uniwersalnymi i indywidualnymi przeżyciami odbiorców. Rytuały zaś dają możliwość uczestnictwa w wydarzeniu archetypowym.
2. Kosmologiczna, zapewniająca spójny i zrozumiały obraz świata. Ta funkcja obecna jest głównie we wczesnych cywilizacjach i stanowi rodzaj pseudonauki bądź sposobu na wyjaśnienie niezrozumiałych fenomenów zachodzących na Ziemi.
3. Socjologiczna, która scala i integruje jednostki w społeczeństwie. Campbell uważał, że życie społeczeństwa jest uzależnione od obecności pewnych zespalających uczuć jak solidarność, dobra wola, miłość, nienawiść, których to rytuały są usystematyzowanymi przez zasady sposobami symbolicznej ekspresji. Wywołują, utrzymują i przekazują kolejnym generacjom uczestników pożądane emocje i wartości.
4. Psychologiczna, jako przewodnik w indywidualnym rozwoju duchowym jednostki.

W swojej słynnej książce „Bohater o tysiącu twarzy” z 1949 roku przeprowadza rozległą analizę porównawczą mitów opowiadających o wędrownym bohaterze, by pokazać, że wszystkie opierają się na jednym, uniwersalnym schemacie, tożsamym z trzema fazami mitów inicjacyjnych Van Gennepa: oddzielenie – inicjacja – powrót mitów inicjacyjnych Van Gennepa: oddzielenie – inicjacja – powrót. Ten schemat Campbell nazywa jądrem, monomitu, który formie graficznej przedstawia się następująco:



Ryc. 1. Schemat monomitu Josepha Campbella

Gdy ubierzemy go w historię, nasz bohater decyduje się opuścić swój znany świat i wyrusza w niebezpieczną wyprawę w nieznaną, do bardzo dalekich krain lub nawet do świata zmarłych. Tam stawia czoła niezwykłym wyzwaniom, po czym wraca do domu, wyposażony w nową wiedzę, umiejętności, siłę lub skarb i zaprowadza nowy porządek. Schemat ten możemy zauważyć zarówno w historiach bohaterów wielkich religii jak mitach i podaniach ludowych. Gautama Budda opuścił swój pałac, udał się w długą podróż w poszukiwaniu oświecenia i powrócił, by obdarować ludzi swoją nauką. Jezus zstąpił do piekieł by zbawić człowieka. Bohaterka najstarszego znanego ludzkości mitu, Inanna również zeszła do świata zmarłych, chcąc przejąć władzę nad śmiercią. Eneasza po klęsce Troi udał się na tułaczkę po odległych krainach, w tym również krainie umarłych, po czym założył legendarne miasto. Dionizos wraca z dalekich krain by przynieść Grekom dar wina i odzyskać należne mu miejsce w panteonie bogów. Ozyrys ożywa by pokonać swego brata i zaprowadzić nowy porządek w Egipcie. Podróże mitycznych bohaterów,

choć osnute wokół tego samego schematu, różnią się między sobą rodzajami wyzwań, którym mają sprostać oraz ich podejściem do nich. W pierwszej fazie, oddzielenia, Campbell wyróżnia pięć wariantów wydarzeń, które mogą, lecz nie muszą współwystępować ze sobą:

1. Wezwanie do wyprawy. Mamy tu do czynienia z jakimś rodzaju wydarzeniem katalizującym. Nasz bohater może otrzymać znaki ze świata duchowego za pośrednictwem snów lub wizji, jak Mojżesz, któremu Bóg objawił się w płonącym krzewie. Może zostać rozdzielony ze swoimi bliskimi, jak Orfeusz. Może jego społeczność staje w obliczu śmiertelnego zagrożenia i tylko podróż, w którą wyruszy nasz bohater daje szansę na ratunek. Przeznaczenie może upomnieć się o bohatera poprzez wysłannika lub posłańca, w formie magicznego stworzenia, niespotykanego zwierzęcia lub tajemniczego nieznajomego. Na gruncie psychoanalitycznym Campbell interpretuje tą część, jako nieświadomość dopominającą się o uwagę:

„...przedstawia głębię nieświadomości («tak wielką, że nie można dostrzec jej dna»), w której przechowywane są wszystkie odtrącone, nieuznawane, niechciane, nieznane albo nierozwinięte czynniki, prawa i elementy egzystencji.(...) To one są bryłkami czystego złota w skarbcu smoka, pilnie strzeżonymi jabłkami w gaju Hesperyd, nitkami złotego runa. Dlatego też zwiastun przygody jest często czarny, odrażający albo przerażający, uważany przez świat za złego, jeśli jednak pójść za nim, otworzy się droga prowadząca przez mury dnia w ciemność, w której jarzą się niezwykłym blaskiem klejnoty.”¹⁹

2. Sprzeciwianie się wezwaniu. Bohater ze strachu przed nieznanym, niewiary lub dla własnych korzyści nie słucha wezwania, lecz ignoruje problem, który narasta i nęka go coraz bardziej. Nawet istoty z gruntu dobre i opiekuńcze mogą zacząć prześladować bohatera, który opiera się przyjęciu zadania, jakie mu przeznaczyły. Analogicznie, nierozwiązane problemy w ludzkiej psychice, ignorowane, wypierane i zagłuszane nie ustępują, lecz przybierają na destrukcyjnej sile.

3. Pomoc sił nadprzyrodzonych. Gdy bohater podejmuje wyzwanie i wyrusza wyprawę, przeznaczenie przychodzi mu z pomocą. Czarownik lub wiedźma ofiarowuje mu magiczny talizman lub eliksir, który ma go chronić przed niebezpieczeństwami a duchy i bóstwa roztaczają opiekę i błogosławieństwo.

4. Przekroczenie pierwszego progu. Otoczony opieką przeznaczenia lub jego personifikacji, nasz bohater staje u bram nieznanej krainy i musi zmierzyć się ze strażnikiem progu. Tajemnicze krainy to według Cambella pole, na którym rozgrywa się nasza nieświadomość, w tym również nasze stłumione popędy, libido, czy agresja. Spotkanie ze strażnikiem jest próbą dla bohatera. Odyseusz nie daje się uwieść słodkiej pieśni powabnych syren gdyż wie, że skończyłoby

19 Ibidem, str. 46.

się to dla jego załogi zgubą, dzięki czemu może kontynuować podróż. Czarnoksiężnik Sinobrody ma swoją wybrankę pięknym życiem w luksusach i przepychu, stawiając tylko jeden warunek: nie może otworzyć drzwi do zakazanej komnaty. Dopóki jego żona będzie posłuszna zakazowi, będzie wieść spokojne życie w pałacu. Jednak, gdy zdecyduje się je otworzyć, dowie się, że Sinobrody jest strasznym zabójcą i nie będzie już mogła wrócić do stanu błogiej niewiedzy i cieszyć się bogactwem.

5. W brzuchu wieloryba. Ten wariant opowiada o bohaterze, któremu nie udało się pokonać lub obłaskawić strażnika progów. Zostaje zjedzony lub pochłonięty przez niebezpieczne tajemnicze siły i wydaje się, (komu?), że nie żyje. Pożarcie przez bestię to uniwersalny motyw, pojawiający się w baśniach i mitologiach na całym świecie: Jonasz, uciekający przed misją powierzoną mu przez Boga zostaje połknięty przez rybę, Kronos pożera swoje dzieci, Gepetto zostaje uwięziony w brzuchu wieloryba a czerwony kapturek zjedzony przez wilka. Potwór z nieświadomości połyka wędrowca niegotowego na spotkanie z jej niebezpieczeństwami. Jest to jednak śmierć jedynie pozorna – bohater wyłoni się zwycięsko z wnętrza bestii, gdy będzie na to gotowy. Następnie naszego bohatera czekają próby związane z fazą drugą, czyli oddzieleniem i inicjacją. Campbell opisuje tym razem sześć wariantów:

1. **Droga prób.** Campbell opisuje ją, jako „*ulubiony temat literatury wszystkich narodów świata*”.²⁰ Po przekroczeniu progów bohater musi stawić czoła szeregowi wyzwań i odnaleźć się w nowej, nieznanej rzeczywistości, często rządzącej się zupełnie innymi prawami niż te, które dotychczas znał. Pomagają mu podarunki i rady od spotkanych wcześniej personifikacji przeznaczenia, które mogą mu też towarzyszyć.

2. **Spotkanie z boginią.** Pod tą kategorią Campbell opisuje różne warianty spotkania z żeńskim pierwiastkiem, jak powrót do dzieciństwa i spotkanie z matką, zarówno tą dobrą i opiekuńczą, jak tą nieobecną czy zaborczą; spotkanie z pramatką, czyli przedwieczną matką, źródłem wszelkiego życia; czy zawarcie hierogamii, świętego małżeństwa. Niezależnie od wariantu, spotkanie to ma jeden cel:

„*Boska strażniczka niewyczerpanego źródła – bez względu na to, czy jest taka, jak odkrył ją Fergus, czy Akteon czy Księżę Samotnej wyspy – wymaga od bohatera tego, co trubadurzy i minnesingerzy określali mianem «łagodnego serca» (...) Spotkanie z boginią, (która ucieleśniona jest w każdej kobiecie) jest ostatecznym sprawdzianem talentu bohatera i pokazuje, czy potrafi on zdobyć dar miłości (miłosierdzia – amor fati).*”²¹

3. **Kobieta, jako kusicielka.** Motyw dobrze znany z systemów religijnych, które stawiają wyraźne rozgraniczenie pomiędzy pierwiastkiem duchowym a ciałem,

²⁰ Ibidem, str. 81.

²¹ Ibidem, str. 98-99.

traktowanym, jako grzeszne. W takim ustawieniu kobieta, będąca obiektem pożądania staje się zagrożeniem dla bohatera. Jest to w pewnym sensie negatyw wariantu spotkania z boginią. Jeżeli w danym systemie wartości pożądanie i miłość fizyczna są uznawane za brudne i grzeszne, wtedy nasz bohater nie może zawrzeć świętego małżeństwa z boginią – jego zwycięstwo będzie polegało na odparciu pokusy, zwycięstwie ducha nad ciałem.

4. Pojednanie z ojcem. Tak jak Erich Fromm, Campbell opisywał proces rozwoju człowieka, jako trzy etapowy; W najwcześniejszych latach życia dziecka centralną postacią jest matka, która sprowadza na świat, a następnie karmi i chroni swe potomstwo. Jej miłość jest bezgraniczna i bezwarunkowa. W późniejszych latach centralną postacią staje się ojciec, który uczy poruszać się w świecie i wpaja zasady. Jego miłość jest warunkowa, za dobre nagradza, a za złe karze. Żeby osiągnąć dojrzałość, młody człowiek musi zebrać to, czego nauczył się od matki i ojca i sam wytworzyć swój kodeks moralny, swoje cele i zasady poruszania się w świecie. Zatem, aby nasz bohater mógł z powodzeniem przejść przez inicjację i osiągnąć dojrzałość, musi zintegrować w sobie zarówno animę, pierwiastek żeński w spotkaniu z boginią jak i animusa w pojednaniu z ojcem. Archetypowy Bóg/Ojciec jest postacią groźną i wzbudzającą respekt a nawet strach; jest sędzią, który za występki przeciw niemu karze bezlitośnie, lecz roztacza ochronę i błogosławi tym, którzy stosują się do jego praw. Pojednanie z ojcem ma na celu wyjście poza ten dualizm:

*”Straszną miną ojca, jego potworna strona, jest odbiciem własnego ego ofiary, wywodzącym się ze zmysłowej sceny z pokoju dziecinnego, sceny, która zaginęła w mrokach przeszłości, ale rzutuje na przyszłość,(...)odgradzając potencjalnie dojrzałego ducha od możliwości ujrzenia bardziej wyważonego, bardziej realistycznego obrazu ojca, a w konsekwencji również obrazu świata. Pojednanie sprowadza się do odrzucenia owego stworzonego przez siebie podwójnego potwora – smoka, który uważany jest za Boga (superego) i smoka uważanego za Grzech (stłumione Id)”.*²²

5. Apoteoza. Bohater dostępuje oświecenia, wchodzi na wyższy poziom duchowy.

6. Ostateczna nagroda. Bohater zdobywa ostateczny cel wyprawy, np. artefakt, mądrość, umiejętność.

Ostatnia faza, czyli powrót oraz integracja ze społeczeństwem jest u Campbella najbardziej zróżnicowana, gdyż na zakończenie historii wpływają zarówno decyzje bohatera podjęte w tej oraz poprzedniej fazie mitu jak i zachowania społeczności, którą zostawił, wyruszając w podróż. W tej części bohater wraca ze swoją zdobyczą do punktu wyjścia, aby zaprowadzić nowy ład.

²² Ibidem, str. 107.

1.Odmowa powrotu. Bohater postanawia nie wracać do zwykłego świata i zostaje w nieznannej krainie.

2.Magiczna ucieczka. Jeżeli bohater przeszedł próby szlachetnie, otrzymuje błogosławieństwo mieszkańców niezwykłej krainy, którzy pomagają mu w powrocie do domu. Jeżeli jednak zdobył to, po co przybył podstępem, będzie musiał uciekać, by chronić swoją zdobycz i życie. Ucieczka ta nie zawsze kończy się sukcesem. Prometeuszowi udaje się ukraść ogień, lecz zostaje skazany na wieczne katusze. Czasem jednak bohater odnosi sukces, jak Jagon, któremu udało się uciec z Medeą.

3. Pomoc z zewnątrz. Niekiedy bohater potrzebuje pomocy pochodzącej ze świata, który opuścił. Izyda znalazła i poskładała ciało Ozyrysa po tym, jak jego brat, Set zabił go, poćwiartował i rozrzucił po całym świecie. Dzięki temu Ozyrys mógł powstać z martwych. Innym pomagają jej wysłannik Ninszubur i bóg Enki, który tworzy istoty mogące przynieść królowej cudowną, ożywiającą wodę życia. Dzięki nici Ariadny Tezeusz może wydostać się z labiryntu.

4. Przejście przez ostatni próg. Bohater wraca do świata żywych, aby przekazać wiedzę, którą otrzymał. Nie jest to jednak zadanie łatwe. Jak bowiem przekazać transcendentne doświadczenia ludziom, którzy nigdy ich nie przeżyli? Bohater może spotkać się z niezrozumieniem, wyśmianiem, jego społeczność może nie uwierzyć jego fantastycznym opowieściom i zarzucić mu kłamstwo.

5.Mistrz dwóch światów. Ten, który wyniósł transcendentalną mądrość objawienia z nieznannej krainy i nie dał się przytłoczyć światu powszedniemu zostaje mistrzem dwóch światów. Potrafi poruszać się w doczesnej rzeczywistości, nie tracąc boskiej perspektywy. Może z sukcesami nauczać, jak Jezus czy Budda.

6. Wolność życia. W tym wypadku wolność oznacza życie bez strachu przed śmiercią. W wyniku przebytej drogi, bohater rozumie, że jest częścią nieskończonego, kosmicznego cyklu śmierci i odrodzenia, nie obawia się, więc upływu czasu i końca trwania.

Wpływ Campbella na świat filmu i literatury dobitnie pokazuje korzyści, jakie mogą czerpać twórcy z dogłębnej analizy mitów i rytuałów. Jeżeli bowiem chcemy stworzyć historię, która będzie rezonować z każdym odbiorcą, niezależnie od jego pochodzenia, wieku czy wykształcenia, możemy sięgnąć do struktury monomitu, scenariusza wydarzającego się nieprzerwanie w każdym z nas. Podróż bohatera jest symbolicznym przedstawieniem zmian, zachodzących w nas pod wpływem zewnętrznych i wewnętrznych wydarzeń, jest ścieżką naszego psychicznego i duchowego rozwoju. Tak, jak rytuały inicjacyjne, monomit ma nam pomagać i nawigować w tym trudnym zadaniu, jakim jest odrzucenie-uśmiercenie starego porządku i struktur w naszej psychice, stawienia czoła nowemu, nieznanemu bądź nieuświadomionemu

by na końcu zaprowadzić nowy porządek w psyche, jako nowa, dojrzała wersja siebie. Nie dziwi, więc fakt, że „Bohater o tysiącu twarzy” stał się niejako biblią dla scenarzystów a monomit główną osią opowieści światowego kina. Przykłady można by wymieniać bez końca; od najsłynniejszego, czyli „Gwiezdných Wojen”, do których George Lucas napisał scenariusz pod wpływem lektury Campbella, z którym później się zaprzyjaźnił, przez arthouseowe kino jak „Enter the Void” czy „Stalker”, aż po filmy wytwórni Walta Disneya, jak „Król Lew”.

1.2 Strukturalizm

E. E. Evans-Pritchard (1902-1973) zaproponował łączenie wyjaśnień funkcjonalnych i symbolicznych mitu. Uważał, że pojęcia Boga nie da się zamknąć ani w Radcliffowskiej strukturze socjalnej ani w jednostce Malinowskiego. Dla Pritcharda rytuał to nie koncept, a raczej struktury wyobrażeniowe, które zostają zeksternalizowane w rytuale tak, by można je zobrazować i uczestniczyć w nich. Był pionierem i prekursorem interpretatywizmu, czyli orientacji badawczej, mówiącej, że w celu poprawnego zrozumienia i przeanalizowania rytów i mitów danej społeczności, badacz musi wejść w perspektywę ludzi w niej żyjących i oddzielić się od własnej, ponieważ ta może narzucać fałszywe modele interpretacyjne. Przykładowo, rytuały Nuerów²³, którymi się zajmował, mogą być zrozumiane tylko przez perspektywę Nuerów i ich opozycji konceptualnych, przede wszystkim opozycji pomiędzy rzeczywistością ludzi a duchów, różniącą się znacząco od rozumowania zachodniego. W rytuale Nuerowie przedstawiają te dwa światy, podkreślają granice między nimi a jednocześnie komunikują je ze sobą.²⁴ Jego myśli stanowiły podwaliny pod nowe teorie, m. in o elementarnych strukturach pokrewieństwa Claude Levi-Straussa, teorii wiedzy ucieleśnionej (embodied knowledge), oraz najsłynniejszych interpretatywistów: Clifforda Geertza i Victora Turnera.

Z kolei Max Gluckman (1911-1975) prowadził badania terenowe wśród wielu grup etnicznych na terenie Afryki środkowej i południowej. Sprzeciwiał się założeniu funkcjonalistów, w myśl którego kultura i grupa społeczna jest stabilnym monolitem a zmiany kulturowe mogą wynikać jedynie wskutek kontaktu z inną kulturą. Postrzegał społeczności afrykańskie, jako niezwykle dynamiczne. W centrum jego uwagi stały zmiany i konflikty: różnice pomiędzy życiem miejskim i wiejskim, wykraczanie poza ustalone normy, zmiany zasad i zachowań oraz zarządzanie konfliktem poprzez zachowania rytualne. Był

²³ Lud pasterski zamieszkujący południowy Sudan.

²⁴ E.E. Evans- Pritchard, *Religia Nuerów*, tł. Kamila Baraniecka i Mikołaj Olszewski, Kęty 2007.

również przeciwnikiem ahistoryczności w antropologicznych pracach badawczych. Analizował rytuały w konkretnych kontekstach dynamicznych sytuacji społecznych z nimi powiązanych metodą, którą nazywał „poszerzonym studium przypadku”. Postrzegał rytuał, jako szerokie spektrum sformalizowanych, niekoniecznie religijnych aktywności, będących nie tylko strukturą, ale i narzędziem do jej tworzenia.²⁵

Gluckman zmodyfikował dwie wcześniejsze teorie:

1. Durkheima, który uważał, że rytuały to projekcje wyrażające stałą, niezmienną strukturę społeczną. Gluckman postrzegał społeczności, jako przestrzenie pełne napięć, sojuszy, współpracy i rywalizacji. Opisuje rytuały konfliktu, czyli takie, które są ekspresją napięć społecznych, a następnie afirmacją jedności pomimo tych napięć. Ich zadaniem jest „spuszczenie pary” z narastających napięć społecznych, wynikających np. z nierówności. Przykładem może być obchodzone w średniowieczu europejskie święto głupców, w czasie, którego lud obierał sobie na jeden dzień króla spośród siebie, aby „rządził” rozbawionym tłumem, śpiewającym wulgarne przyśpiewki, wyśmiewające władzę świecką jak i kościelną. W ten sposób społeczeństwo rozładowywało frustracje wynikające z ucisku rządzących, jednocześnie nie podważając hierarchii władzy i nie stanowiąc dla niej zagrożenia. Inny przykład stanowi zuluskie święto, w trakcie, którego kobiety paradują w męskich strojach i biorą udział w aktywnościach dozwolonych tylko dla mężczyzn. Napięcie zostaje uwolnione, przy jednoczesnym zachowaniu i podkreśleniu patriarchy – kobiety nie mają równych praw, a jedynie „przebrały się” za jednostki uprzywilejowane.

2. Van Gennepa – Gluckman uważał, że zindustrializowanych społeczeństwach rytualizacja ma mniejsze znaczenie, niż twierdził Van Gennep, gdyż role społeczne nie nakładają się w tak dużym stopniu, w związku, z czym nie trzeba ich porządkować rytualizacją.

Z kolei Victor Turner (1920-1983) postrzegał społeczeństwo, jako dynamiczny proces. Jego zainteresowania nie ograniczały się jedynie do społeczeństw przedindustrialnych. Poszukiwał uniwersalnych schematów przemian dających się zaobserwować niezależnie od zaawansowania cywilizacyjnego danej grupy. Turner postrzegał rytuał, jako dramat społeczny, który nie uwalnia napięcia jak u Gluckmanna tylko dramatyzuje, odgrywając konflikty i wartości grupy. Nie służy on odnowieniu equilibrium, lecz jest częścią i narzędziem ciągłego procesu, w którym społeczeństwo nieustannie się redefiniuje. Nazwał ten proces dramatem społecznym. Schemat dramatu społecznego wygląda według Turnera w następujący sposób:

25 M. Gluckman, *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, 1954.

Naruszenie ładu → kryzys → przywracanie równowagi → ponowne ustanowienie pokoju (reintegracja lub schizma).

Naruszeniem ładu jest jakiegoś rodzaju wydarzenie katalityczne; może to być akt nieposłuszeństwa obywatelskiego, jak odmowa ustąpienia miejsca siedzącego w autobusie białemu pasażerowi przez Rosę Parks w 1955 roku lub przybicie dziewięćdziesięciu pięciu tez przez Marcina Lutra do drzwi kościoła w Wittenberdze w 1517 roku. Zauważmy, że, pomimo iż te dwa zdarzenia różni zarówno rodzaj społeczeństwa, w jakim doszło do każdego z nich (post i pre-industrialne) oraz sfera, którą obejmowały (polityczna i religijna) ich schemat jest taki sam: nastąpiło naruszenie ustalonych norm społecznych, naruszające ład władzy i wartości moralnych obowiązujących w danej grupie. Powstał **kryzys**. W obliczu zaburzonego ładu społeczność nie pozostaje obojętna. Do konfliktu dołącza coraz więcej jednostek, które dzielą się na stronnictwa, może dochodzić do buntów, protestów, a nawet zamieszek. Wobec tego wdrażane są działania mające na celu **przywracanie równowagi**. Tę fazę Turner określa za van Geneppem jako liminalną. Odpowiednie organy lub osoby pełniące funkcję strażnika ładu, jak sądy, przywódcy polityczni lub kościelni, szamani, starszyzna, król lub wódz, starają się zażegnać i opanować narastające zagrożenie integralności grupy. Ta faza może przybrać wiele form, w zależności od nasilenia i przebiegu konfliktu oraz przedsięwziętych środków. Jeżeli w wyniku kryzysu prawodawcy utracili zbyt wiele w oczach obywateli, władzę może przejąć grupa reformatorów. Może dojść do rewolucji lub wojny domowej. Rządzący mogą krwawo stłumić napięcia lub rozwiązać je pokojowo za pomocą negocjacji. Można też sięgnąć po środki rytualne. Aby wyjaśnić, o co chodzi spójrzmy na to, co Turner nazywa rytuałami nieszczęść. Czasami kryzys powstaje w wyniku naruszenia ładu przez siły niezależne od człowieka: kataklizmy, nieurodzaje czy zarazy. Wówczas grupa wdraża wszelkie racjonalne środki w celu zażegnania problemu, jednak, gdy to nie pomaga, zwraca się ku nadnaturalnym środkom. To rozwiązanie, choć najwyraźniej widoczne w społecznościach plemiennych, jest również obecne w kulturze zachodnioeuropejskiej. Aby nie szukać zbyt daleko, przypomnijmy, że w 2019 roku w kaplicy sejmowej w Warszawie posłowie uczestniczyli w mszy świętej w intencji sprowadzenia opadów deszczu. Nikogo też nie dziwią zdesperowani pacjenci, stojący w kolejkach do szeptuch i cudotwórców, gdyż tradycyjna medycyna nie znalazła dla nich rozwiązania. Trzeba, bowiem zaznaczyć, że scenariusz dramatu społecznego nie musi odgrywać się w wielkiej skali. Ten sam przebieg będzie miał w mniejszej grupie, rodzinie, a nawet jednostce. Wspomniane już wcześniej rytuały przejścia (zwane przez Turnera rytuałami życiowych kryzysów) również są działaniami mającymi zażegnać kryzys, następujący w wyniku tego, że oto dziecko dorosło i przestało być już

dzieckiem, jego rola i relacje wobec członków rodziny zmieniają się, następuje trudna dla obu stron i nieuchronna zmiana, w której pomoc może rytualizacja. Turner wyróżnia jeszcze jeden rodzaj rytuałów: rytuały profilaktyczne. Jest to rodzaj działań, które mają odsuwać widmo konfliktu przez podkreślanie dobrodziejstw obecnego equilibrium, jak na przykład pochody pierwszomajowe. W skutek podjętych akcji dochodzi do przywrócenia równowagi i **ponownego ustanowienia pokoju** poprzez reintegrację społeczeństwa i przywrócenie ogólnego ładu na starych lub zaktualizowanych warunkach bądź przez schizmę, w przypadku, gdy dwie grupy różnią się ze sobą do tego stopnia, że konsensus jest nieosiągalny.²⁶

Szczególną rolę w pracy Turnera odgrywa teatr; nie bez przyczyny schemat, który właśnie opisałam, nazwał *dramatem* społecznym. Uważał, że teatr to narzędzie, które wyrosło z rytuałów używanych w fazie przywracania równowagi i jako takie, czerpie swoją siłę, żywotność i tematykę z tej właśnie fazy, jako liminalna przestrzeń, gdzie w bezpieczny i oderwany od rzeczywistego kontekstu sposób możemy odegrać i przyjrzeć się konfliktom i napięciom wewnątrz społeczeństwa. Zaznacza jednak, że w postindustrialnej, zlaicyzowanej społeczności, podzielonej na czas pracy i odpoczynku, teatr stał się domeną tego drugiego, a osoby zajmujące się teatrem profesjonalistami dostarczającymi rozrywki:

„Teatr jest jednym z wielu spadkobierców tego wielkiego, wielopłaszczyznowego systemu przedindustrialnego rytuału, który obejmuje idee i obrazy kosmosu i chaosu, łączy błaznów i ich wygłupy z bogami i ich powagą oraz wykorzystuje wszystkie kody zmysłowe, by tworzyć symfonie w czymś więcej niż tylko w muzyce; przeplatanie się tańca, języków ciała wielu rodzajów, pieśni, śpiewu, form architektonicznych (świątynie, amfiteatry), ofiarowania kadzidła, rytualnego ucztowania i picia, malowania, malowania ciała, znakowania ciała wielu rodzajów, w tym obrzezania i skaryfikacji, nakładania balsamów i picia eliksirów, wprowadzania w życie mitycznych i heroicznych fabuł zaczerpniętych z tradycji ustnych. I wiele więcej. Gwałtowny postęp w skali i złożoności społeczeństwa, zwłaszcza po industrializacji, przepuścił tę zunifikowaną konfigurację liminalną przez analityczny pryzmat podziału pracy, z jego specjalizacją i profesjonalizacją, redukując każdą z domen zmysłowych do zestawu gatunków rozrywkowych rozkwitających w czasie wolnym społeczeństwa, nie zajmując już centralnego, napędzającego

26 Ciekawą analizę wydarzeń związanych z katastrofą smoleńską pod kątem turnerowskiej teorii dramatu socjalnego przedstawił Łukasz Michoń w artykule „O żałobie narodowej w wydarzeniu medialnym” [w:] J. Baran, K. Górny (red.), *Uwagi w kwestii poznania. Księga jubileuszowa prof. Adama Palucha*, Kolbuszowa-Wrocław: b.n.w., 2013, str 231–240.

miejsca. Wyraźny sakralny, nadprzyrodzony charakter archaicznego rytuału został znacznie osłabiony."²⁷

Turner dostrzega jednak olbrzymie znaczenie kulturotwórcze i mitotwórcze teatru, jako metakomentarza, historii tworzonej i odgrywanej przez społeczeństwo dla siebie i na własny temat. Porównuje teatr do gabinetu krzywych zwierciadeł, w którym dramat sceniczny imituje dramat społeczny, odbijają się w nim tarcia i problemy społeczne, które następnie mogą zostać poddane ocenie, afirmacji, diagnozie czy przekształceniu. Odbiorcy zaś przejmują zachowania zaobserwowane w dramacie scenicznym i inkorporują je do swojego życia, czyli dramatu społecznego. Powstaje dynamiczny układ naczyń połączonych, w którym jedno równocześnie imituje i przekształca drugie i na odwrót. Trzeba też zauważyć, że choć Victor Turner żył i tworzył w czasach, gdy media masowe nie dominowały w krajobrazie kulturowym w takim stopniu jak dziś, zauważał obecność i siłę kina, które traktował, jako tożsame z dramatem scenicznym:

, „Jeśli nawet w pewnych rodzajach teatru czy w różnych kulturach konflikt wydaje się stłumiony, pominięty czy przekształcony w żartobliwą, wesołą utarczkę, nietrudno doszukać się tam związków między elementami zabawy a źródłami konfliktów w środowisku społeczno-kulturowym. Już samo tłumienie i pomijanie objawów dysharmonii w niektórych tradycjach teatralnych (i pozateatralnych) świadczy wymownie o rzeczywistej obecności konfliktów w społeczeństwie i łatwiej może być uznawane za kulturowy mechanizm obronny niż za metakomentarz na ten temat.(...) Dramat sceniczny, jeśli jest czymś więcej niż rozrywką, (choć rozrywka zawsze będzie jednym z jego żywotnych celów), stanowi metakomentarz – jawny lub ukryty, zamierzony lub przypadkowy do głównych dramatów społecznych swojej epoki (wojen, rewolucji, skandali, zmian instytucjonalnych). Nie dość na tym, przesłanie i retoryka dramatu scenicznego ze swej strony dostarczają pożywki utajonej strukturze dynamicznej dramatu społecznego, co częściowo tłumaczy jego podatność na rytualizację. Życie staje się, więc zwierciadłem, w którym odbija się sztuka, a żywi ludzie zaczynają odgrywać własne życie, ponieważ dramat sceniczny dostarcza protagonistom dramatu społecznego («dramatu życia») najbardziej charakterystycznych opinii, wyobrażeń, środków stylistycznych i perspektyw ideologicznych. Żadne z tych odbić – życia w sztuce i sztuki w życiu – nie jest dokładne, (...) ulega zatarciu lub poniechaniu. Ludzie uczą się przez doświadczenie, choć nazbyt często tłumią je w sobie, jeśli okazuje się bolesne, i być może najgłębszego doświadczenia dostarcza właśnie dramat; nie dramat społeczny lub sceniczny (albo jakiś jego odpowiednik) same w sobie, lecz obiegowy lub oscylacyjny proces ich wzajemnych i nieustannych

27 V. Turner, *Are there universals of performance?* [w:] *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University press 1990, str.12.

przekształceń."²⁸

Turner widział rytuał, jako narzędzie zapewniające zarówno ciągłość, jak i transformację struktur społecznych. Clifford Geertz (1926-2006), amerykański antropolog kultury, również postrzegał rytuał, jako mechanizm zmiany społeczno-kulturowej, lecz nieco inaczej opisał jego działanie. Według niego, rytuał pozwala światopoglądowi grupy - czyli jej postawom i ogólnym koncepcjom porządku świata - temperować i niuansować się nawzajem. Jest to mechanizm ciągłych procesów adaptacji i odnowy, które tworzą społeczności, i odgrywa kluczową rolę dla zachowania spójności grupy, jako żywej i dynamicznej, a zatem zmiennej. Postrzegał religie, jako systemy kulturowe, to jest systemy symboliczne, posiadające moc wpływania na ludzkie uczucia, cele i motywacje poprzez kształtowanie klarownego i zrozumiałego obrazu dotyczącego porządku świata, miejsca jednostki w świecie, praw kosmologicznych etc. U Eliadego, aktywności, symbole i mity religijne zapewniały jednocześnie wyjaśnienie tego, jak świat został stworzony (a więc i na jakich zasadach działa) oraz zapewniał model wzorcowy do naśladowania. Geertz zmodyfikował to podejście twierdząc, że pokazują one model świata **takim, jakim jest** oraz model świata **takiego, jaki być powinien**, co zapewnia grupie ramy i wskazówki do tworzenia zmian. W przeciwieństwie do Gluckmanna czy Turnera, uważał, że funkcją rytuału nie jest rozwiązywanie społecznych napięć, a jedynie ich przedstawienie. W rytuale takim, rzeczywistość uczestnika, jego problemy, rozterki, doświadczenia oraz rzeczywistość przedstawiona w micie łączą się w spójną symboliczną całość, zapewniając mu zrozumienie swojego indywidualnego doświadczenia na planie kosmologicznym. Geertz uważał rytuał za wyjątkowo cenny obiekt do obserwacji antropologicznej. Jak czytamy, rytuał to:

*„Nie tylko punkt, w którym zbiegają się dyspozycyjne i koncepcyjne aspekty życia religijnego dla wierzącego, ale także punkt, w którym interakcja między nimi może być najłatwiej zbadana przez zdystansowanego obserwatora”*²⁹

Przykład takiego podejścia opisał w eseju „Głęboka gra. Notatki o walkach kogutów na Bali” zawartego w książce „Interpretacja kultur”. Przede wszystkim jednak, zrewolucjonizował podejście do badań antropologicznych jako takich i zapoczątkował nurt antropologii interpretatywnej. Geertz uważał, że skoro kultura wytwarza znaczenia i symbole, to można ją czytać i interpretować tak, jak robi się to w przypadku literatury i źródeł tekstowych. Twierdził, że rolą antropologa nie jest wyszukiwanie uniwersalnych schematów, lecz gromadzenie zasobów wiedzy dotyczących badanej kultury, zawierających jak największą liczbę danych, w tym dotyczących kontekstów historycznych, ekonomicznych czy geopolitycznych i tworzenie tzw. opisu gęstego. Do opisu gęstego zawsze

²⁸ V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze* [w:] *Antropologia widowisk: Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2007, str. 453-455.

²⁹ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures; selected essays*, Nowy Jork 1993, str. 113.

można dodać większą ilość danych i poziomów znaczeniowych, dlatego nigdy nie można uznać, że jest on zakończony. W związku z tym należy uznać niemożność kompletnego zrozumienia innych kultur. Uważał też, że interpretacja antropologa jest jedynie interpretacją badanego zjawiska a więc pewnego rodzaju konstrukt poznawczym wytworzonym przez badacza, aby zrozumieć studiowany fenomen. Nie da się, więc uzyskać jednej, nieprzemijającej, obiektywnej prawdy na temat danej kultury, można, co najwyżej osiągnąć chwilowe porozumienie. O swoich poglądach mówił:

„Koncepcja kultury, za którą się opowiadam, jest zasadniczo koncepcją semiotyczną. Wierząc wraz z Maxem Weberem, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieci znaczenia, którą sam utkał, uważam, że kultura jest tą siecią, a jej analiza nie jest, zatem nauką eksperymentalną poszukującą prawa, lecz interpretacyjną poszukującą znaczenia.”³⁰

Z kolei dla amerykańskiej antropolożki Nancy Munn (1931-2020), rytuał stanowił rodzaj symbolicznego łącznika pomiędzy dwoma sferami; poziomem myśli kulturowej i złożonych znaczeń kodów kulturowych a poziomem działania społecznego i bezpośrednich wydarzeń. Uważała, że kody kulturowe składają się z zestawów kategorii opisujących świat, jak typy ludzi, bóstw czy doświadczeń. Są one podzielone na przeciwstawne kategorie jak ludzki-boski czy męski-damski oraz klasterzy skojarzeniowe, np. woda-życie-płodność-kobieta. Rytuał manipuluje tymi opozycjami i klasterami, a także może je reorganizować, by tworzyć i komunikować przekonujące interpretacje sytuacji z prawdziwego życia, np., że śmierć to nie koniec, a przejście do następnego, duchowego etapu. Rytuał tworzy połączenia między znaczeniami i ideami, które wyrażają wartości podstawowe dla życia społecznego, ale robi to przez uprzedmiotowienie tych wartości w symbole, które mogą być doświadczane emocjonalnie przez uczestników.³¹

W „Mitologiach” Rolanda Barthesa możemy niejako dostrzec syntezę elementów myśli Munn oraz teorii Geertza o interpretowaniu kultury jak literatury. Postrzegał mit, jako metajęzyk, który powinien być analizowany pod kątem semiotycznym, przy czym ów „język” nie odnosi się jedynie do słów, lecz do ogółu „tworzyw słowa mitycznego”, jak obraz, rytuał czy przedmiot. Mianem mitologii nie określał jedynie tekstów religijnych, uważał, że jest to raczej zespół znaków, które poprzez swoją formę i treść kształtują kody kulturowe, symboliczne i sposób postrzegania świata u odbiorcy. Idąc za szwajcarskim językoznawcą Ferdinandem de Saussurem, Barthes przeprowadzał analizy systemów mitologicznych rozdzielając dany znak (w mowie: znaczenie) na element znaczący, *signifie* (w mowie: pojęcie) oraz element znaczący *signifiant*

³⁰ Ibidem, str. 5.

³¹ N. Munn, *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973.

(w micie: forma). U de Saussure'a elementem znaczącym będzie ciąg znaków lub głosek, elementem znaczonym zaś będzie pojęcie, komunikat, który chcemy tym ciągiem przekazać. Barthes rozszerzył pole zastosowania tej metody i wyszedł poza ramy słowa, traktując obrazy, zachowania czy rytuały, jako równoważny znak, przy czym w micie signifie, signifiant i znak będą kolejno pojęciem, formą i znaczeniem. Inaczej mówiąc, robił to samo, co Geertz, to jest analizował fenomeny kulturowe jak źródła tekstowe. Używał odmiennej metodologii, jednak również zaczerpniętej z narzędzi pracy lingwistów. Dla zrozumienia jego metody posłużmy się przykładem: biało-czerwona flaga, jako signifiant/forma jest jedynie dwukolorowym kawałkiem materiału. Polska, jako kraj i polski naród to signifie/pojęcie. Razem tworzą znak/znaczenie, symbol narodowy tak ważny, że chroniony prawem. Przez uczestnictwo w symbolu, np. wieszanie flagi w ważne święta, uczestniczymy w micie, budującym naszą tożsamość narodową. Tu możemy zauważyć podobieństwo do teorii Nancy Munn, przy czym u Barthesa nie tylko rytuał, lecz ogół tworzyw znaczeń mitycznych generuje połączenia między znaczeniami i ideami, które wyrażają wartości podstawowe dla życia społecznego, ale robi to przez uprzedmiotowienie tych wartości w symbole, które mogą być doświadczane emocjonalnie przez uczestników. Trzeba, bowiem zaznaczyć, że pojęcie nie jest stałym, dookreślonym i jednako odbieranym elementem. Wróćmy do przykładu flagi. Co znaczy dla mnie przynależność do narodu polskiego? Na mój stosunek do bycia Polką składa się przecież wiele czynników: moje doświadczenia, dzieciństwo, rodzina, aktualna polityka, historia czy moje wyobrażenie na temat życia w innych częściach świata. Coś, co dla jednego będzie powodem do dumy u innego wywoła poczucie wstydu. Co więcej, stosunek ten zmieniał się i nadal będzie ewoluował w ciągu mojego życia, kolejne warstwy doświadczeń i znaczeń będą się gromadzić w tym jednym pojęciu, reprezentowanym przez formę pod postacią flagi. Barthes pisał o tym następująco:

„Prawdę mówiąc, pojęcie zawiera w sobie nie tyle rzeczywistość, ile pewne rozpoznanie rzeczywistości; przechodząc z sensu w formę, obraz traci na wiedzy, aby tym łatwiej przyjąć tę, którą niesie pojęcie. Faktycznie wiedza zawarta w pojęciu mitycznym jest wiedzą pomieszaną, ukształtowaną ze swobodnych, nieograniczonych skojarzeń. Trzeba kłaść duży nacisk na ten otwarty charakter pojęcia; nie jest to nigdy jakaś esencja abstrakcyjna, oczyszczona; jest to raczej bezkształtne, nietrwałe, mętne zgęszczenie, które są jedność i spójność czerpie przede wszystkim z pełnionej funkcji.”³²

Jedno pojęcie może mieć wiele form. Flaga i godło narodowe to różne formy tego samego pojęcia. Co więcej, mogę wskazać tysiące elementów znaczących, mniej lub bardziej dla mnie indywidualnych, które będą dla mnie oznaczać Polskę. W drugą stronę sytuacja wygląda inaczej:

32 R. Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2020, str. 339.

"Od formy do pojęcia proporcja się odwraca: jakościowemu ubóstwu formy stanowiącej depozyt rozrzedzonego sensu odpowiada bogactwo pojęcia otwartego na całą Historię, a ilościowemu bogactwu form odpowiada mała liczba pojęć. To powtarzanie pojęcia poprzez różnorodne formy jest dla mitologa bardzo cenne, bo pozwala odczytać mit: natarczywość jakiegoś zachowania ujawnia jego intencję".³³

Barthes zauważył, że podobna dysproporcja pomiędzy signifiant a signifié nie występuje, gdy, jak de Saussure, badamy słowa same w sobie i właśnie w tej różnicy w naładowaniu pojęciowym widzi rozgraniczenie pomiędzy językiem, a metajęzykiem mitu.

1.3 Rytuał, jako struktura gramatyczna

Styl interpretacji Turnera i Geertza był określany, jako symboliczny, semantyczny lub semiotyczny bo koncentrował się na znaczeniu symboli i działań. Za to styl skoncentrowany na lingwistyce, jako modelu interpretacji był nazywany lingwistycznym bądź syntaktycznym, gdyż był analogiczny do badania zależności słów w zdaniu. Lingwiści nie zajmowali się znaczeniem rytuałów lecz ich strukturą gramatyczną. Badali, jakie gramatyczne zasady motywują i kształtują rytuał, jako formę komunikacji. Większość teorii syntaktycznych jest inspirowana teorią performatywnych wypowiedzi brytyjskiego filozofa analitycznego Johna Langshawa Austina (1911-1960). Performatywne wypowiedzi dokonują czegoś przez sam fakt bycia wypowiedzianym. Żeby je poprawnie stosować trzeba znać zasady i konwencje panujące w danej grupie, w tym zasady mówienia, zasady performatywnych wypowiedzi oraz właściwy, rzeczywisty i symboliczny, sens wypowiedzianych słów. W ramach przykładu wróćmy do ceremonii zaślubin. Para młoda faktycznie zmienia swój status cywilny i/lub sakralny poprzez wypowiedzenie słów przysięgi małżeńskiej. Jednak, aby ślub został uznany za ważny, zarówno narzeczeni jak i prowadzący, kapłan lub urzędnik, muszą znać zasady i scenariusz przebiegu ceremonii, w tym zwyczaje, formy zachowań oraz kolejność i sens wypowiedzi.³⁴ Z kolei Maurice Bloch uważał, że semantyka jest zależna od składni zdania. Znaczenie jest przekazywane przez sposób, w jaki jednostki leksykalne lub symboliczne są łączone gramatycznie. Uważał rytuał za językowe narzędzie do utrzymywania tradycyjnej władzy. Aby to osiągnąć rytuał posługuje się tzw. „restricted code”, czyli ograniczonym kodem. Polega on na tym, że to, co można powiedzieć, jest znacznie ograniczone przez sposób, w jaki należy to powiedzieć. Według Blocha, w aspekcie językowym, rytuał jest

³³ Ibidem, str. 340.

³⁴ J. L. Austin, *How to do thing with words*, 1962.

zawsze sformalizowany i wystylizowany a forma przeważa nad treścią i rządzi nią. Formalizacja mowy w rytuale jest osiągana poprzez ograniczenie struktur syntaktycznych (gramatycznych), których można użyć, co prowadzi do archaizacji stylu wypowiedzi; forma staje się ważniejsza od treści, natomiast treść staje się drugorzędna, a jej klarowność zaciera się pod wpływem trudnej do przyswojenia formy. Bloch uważał, że siłą rytuału jest nie sens, który niesie, lecz jego forma i wykonanie. Innymi słowy, skuteczny rytuał charakteryzuje minimalne oddziaływanie treściowe i maksymalne oddziaływanie emocjonalne za pomocą formy i performatyki, przy czym skuteczny oznacza dla Blocha taki, który pomaga stworzyć i utrzymać tradycyjne struktury władzy, której źródłem jest domniemane boskie nadanie. Odrzucał wszelkie koncepcje łączące rytuał z sacrum czy potrzebami psychologiczno duchowymi, traktując go raczej, jako rodzaj ideologicznej mistyfikacji. Jak sam ujął, „*Nie można klócić się z piosenką.*”³⁵

1.4 Rytuał jako performans

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku powstał nurt postrzegania rytuału, jako performansu. Skupiał teoretyków o zarówno semantycznych jak i syntaktycznych inklinacjach. Na powstanie tego podejścia miały wpływ prace teoretyków z obu tych dziedzin, między innymi teoria dramatu społecznego Victora Turnera oraz koncepcja wypowiedzi performatywnych Austina. Ważnym podłożem były również dzieła amerykańskiego socjologa Ervina Goffmana, w szczególności koncepcje zawarte w książce „Człowiek w teatrze życia codziennego”. Analizował w niej interakcje społeczne i jej reguły, a dokładnie to, jak jednostka przyjmuje na siebie i odgrywa różne role w społeczeństwie, niczym aktor na scenie. Goffman nazywał tę analogię modelem dramaturgicznym. Twierdził, że człowiek żyjący we współczesnym świecie ma do dyspozycji cały wachlarz ról, którymi żongluje. Persona, którą przybiera na randce różni się znacząco od tej, którą przybiera w pracy, rozmowie z rodziną czy w kościele. Niczym aktor dbający o najmniejszy szczegół, przechodząc z jednej roli w drugą dobieramy odpowiednie środki: postawę, tembr głosu, słownictwo, maniery i kostium. Jednocześnie, tak jak w teatrze, gdzie po skończonym występie aktor schodzi w kulisy i wychodzi z roli, jednostka będąc sama może przestać grać i być wyłącznie sobą.³⁶ To właśnie takie sugestywne metafory, w których antropologowie i socjologowie odwoływali się do teatralnej

35 M. Bloch, *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation*, dostępne przez <https://www.cambridge.org/core/journals/european-journal-of-sociology-archives-europeennes-de-sociologie/article/abs/symbols-song-dance-and-features-of-articulation-is-religion-an-extreme-form-of-traditional-authority/5867AFBC333B027B089D1C124637F97E> str. 71.

36 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, oprac. Jerzy Szacki, Warszawa 1977.

nomenklatury, by wyjaśnić mechanizmy społeczne spowodowały zmianę w spojrzeniu na rytuał. Teoria performansu odeszła od założenia, jakoby rytuał był narzędziem do utrzymywania społeczeństwa w zastanych ramach. Zaczęto postrzegać go, jako performatywne medium zmian społecznych. Znacznie większą uwagę zaczęto przywiązywać też do analizy społeczeństw wysoko rozwiniętych, co przyniosło dwa poważne skutki. Po pierwsze, zmianę optyki w postrzeganiu kultury nie, jako w pełni wyartykułowanego i zamkniętego systemu społecznego lub jako zbiór kodów symbolicznych, lecz jako zmieniający się, procesualny, dramatyczny i nieokreślony byt, którego zmienność i dynamiczność jest jego ważną i nieodzowną cechą. Po drugie zaś, zaczęto poświęcać więcej uwagi twórcom i wykonawcom. W teorii performansu, rytuał jest wydarzeniem lub zestawem działań, które nie tylko wyrażają wartości kulturowe lub odgrywają kody kulturowe w sposób, który umożliwia odbiorcy udział w symbolu, ale faktycznie powoduje zmiany w jego postrzeganiu rzeczywistości i stanie emocjonalnym. Z tym spojrzeniem na wydarzenia rytualne ściśle wiąże się docenienie pozaintelektualnych, fizycznych i zmysłowych aspektów aktywności rytualnej. Do tej pory aspekty takie jak technika wykonawców, tancerzy, muzyków czy aktorów były pomijane. Jak słusznie zauważyła to Anya Peterson Joice w swojej książce *„Antropologia sztuk widowiskowych”*:

„Niemal wszystkie wczesne teorie sztuki wywodzą się z namysłu nad gatunkami sztuk wizualnych i kultury oralnej. Utrwalane w nagraniach taniec i muzyka, inaczej niż sztuki plastyczne, nie inspirowały badaczy do formułowania uogólnień czy przeprowadzania porównań. Boas na przykład nagrywał muzykę Indian Kwakiutłów na woskowane cylindry i filmował ich taniec, stosując prymitywną technologię swoich czasów. Zebrany materiał nie posłużył mu jednak do spekulacji na temat zawartych w nim treści uniwersalnych, choć już alaskańskie igielniki stały się podstawą do analogicznych poszukiwań w dziedzinie sztuki rzemieślniczej. Podobnie Levi-Strauss, którego analiza masek i innych dzieł sztuki zdobniczej (1967) wskazuje na strukturalną wspólnotę obu form, nie podjął głębszych badań uniwersalnych elementów tańca i muzyki. Sztuki widowiskowe, jak pisałam w innym miejscu, są relatywnie nowym przedmiotem analizy, porównań i materiałem dla teorii naukowych.”³⁷

Faktycznie, czynniki takie jak wybory formalne lub techniczne wykonawców rzadko stawały się obiektem analiz poprzedników. Jest to również wynik przeniesienia uwagi badaczy z pytania, czym jest rytuał na pytanie, co sprawia, że rytuał jest skuteczny. Ten nacisk na skuteczność jest centralnym zagadnieniem teorii performansu, a więc pokazanie, że rytuał robi to, co robi, dzięki swoim zmiennym i fizycznym cechom, w tym wrażliwości i technicznej

37 A. Peterson Royce, *Antropologia sztuk widowiskowych*, przeł. Natasza Moszkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, str.24.

sprawności wykonujących, w przeciwieństwie do tych interpretacji, które traktują przedstawienia rytualne, jako wtórną realizację lub odgrywanie już obecnych struktur, tradycji lub kodów poznawczych i kulturowych. Teoretycy sztuk widowiskowych patrzą na rytuał jak na twórczą formę socjalizacji, gdzie kreatywność zajmuje centralne miejsce. Uznano też większą autonomię społeczeństwa wobec zastanych schematów i kodów kulturowych i możliwość wprowadzania zmian. Rytuał, jako performatywne medium zmian społecznych, nie kształtuje ludzi. To ludzie formują rytuał, który z kolei kształtuje ich percepcje rzeczywistości, w konsekwencji mając wpływ na to, jak ukształtowane jest społeczeństwo. Grupa bądź jednostka może też powoływać do życia nowe rytuały poprzez rytualizację, czyli tworzenie rytuału z czynności, która wcześniej nim nie była. Warto zaznaczyć, że pomimo licznych zapożyczeń językowych odwołujących się do świata teatru, analizowano też szerokie spektrum innych widowisk, m.in. wydarzeń sportowych, zabaw ulicznych czy koncertów. Angielski uczony Gregory Bateson (1904-1980) opracował koncepcję „framingu”, czyli tworzenia ram. Tworzenie ram to forma metakomunikacji, polegająca na tym, że niektóre czynności lub komunikaty wyznaczają ramy interpretacyjne, w których można zrozumieć inne czynności lub komunikaty. Jako przykład weźmy popularną ostatnio w telewizji rozrywkowej formę widowiska, tzw. roasty. W formule tej, uczestnicy, często będący postaciami publicznymi, obrażają się wzajemnie. Celem jest zrobienie tego w jak najbardziej błyskotliwy, humorystyczny sposób. Jednocześnie, uczestnicy nie czują się naprawdę atakowani; stworzone ramy pozwalają im interpretować słowa przeciwników, jako przyjacielską grę. Jednak często wyznaczniki ram są bardziej subtelne niż zasady gry. Często ramy to po prostu forma działań lub wypowiedzi, która poprzez zawarte w nas kody kulturowe narzuca nam ich interpretację. Jest to środek często stosowany w teatrze. Jeżeli na scenie stanie mężczyzna w pozie oranta i charakterystycznym, doniosłym, natchnionym głosem powie „Powiedział Pan: zaprawdę, zaprawdę powiadam Wam”, to za pomocą środków formalnych takich jak ekspresja ciała, tempo i modulacja głosu oraz archaiczny styl mówienia, narzuci widzom ramy interpretacyjne, przez które stwierdzą, że mają do czynienia z księdzem.

Richard Schechner, twórca teorii performansu, jest niezwykle ciekawą postacią, łączącą socjologiczną i antropologiczną pracę badawczą z pracą twórczą. Postulował jednak traktowanie teorii performansu w kategorii nauki o socjologii a nie sztuki. Swoją twórczość traktował, jako metodę badawczą, stanowiącą jednocześnie laboratorium dla poszukiwań i manifestację ich efektów. Jednak spektakl jako finalny produkt nie był jego celem. Stanowił raczej część procesu pracy, który nie kończył się wraz z premierą. Jego przedstawienia ewoluowały w trakcie eksploatacji, a próby wznowieniowe potrafiły trwać miesiąc. Schechner uważał, w kontrze do swoich poprzedników, że teatr nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, ani też formą komunikacji. Twierdził, że teatr

jest rzeczywistością samą w sobie. Teatr jego zdaniem powinien odzwierciedlać wzory znajdujące w pierwotnych i religijnych rytuałach, gdzie działanie jest manifestacją rzeczywistości, a nie komunikacją.

„Widzicie, coraz bardziej wierzę, że teatr jest prawdziwym wydarzeniem. Teatr jest formą rzeczywistości; nie odzwierciedla, nie naśladuje ani nie reprezentuje rzeczywistości, jest rzeczywistością i jako taki może być wymieniany i wchodzić w bezpośrednie relacje z innymi rzeczywistościami... Odrzucam na najbardziej podstawowym poziomie platońskie lub arystotelesowskie pojęcie mimesis, pojęcie, że istnieją różne poziomy rzeczywistości. Odrzucam to i przyjmuję doświadczenie, jak to mają w zwyczaju ludy pierwotne. Prymitywna teoria sztuki, (przy czym słowo «prymitywny» nie jest używane w żadnym pejoratywnym sensie) mówi, że wszystkie tak zwane reprezentacje są tak realne, jak to, co reprezentują.”³⁸

Działalność twórcza i badawcza, Schechnera, uznawanego za jednego z czołowych przedstawicieli współczesnego teatru światowego, jest niezwykle inspirująca. Nie jest on jednak szczególnie znany w Polsce, a na język polski przetłumaczono jedynie fragmenty jego prac. W związku z tym, w następnych rozdziałach będę wielokrotnie wracać do jego działalności, starając się ją przybliżyć polskojęzycznemu czytelnikowi.

1.5 Praxis

Jednocześnie z teorią performansu rozwijał się nurt, który wkrótce miał zająć niegdyś miejsce strukturalizmu, jako centralnego podejścia antropologicznego do rytuału. Teoria praktyki zapożyczyła swoją nazwę od Marksa, który podkreślał produktywny i polityczny aspekt aktywności ludzkiej. Jego termin, „praxis” oznacza „rzeczywiste działania i faktyczny stan rzeczy w przeciwieństwie do teorii i postulatów”³⁹ Podobnie do teoretyków widowiska, ruch ten odcinał się od statycznego patrzenia na społeczeństwo przez strukturalistów. Uważali, że aktywności symboliczne, formalne bądź nie, to kreatywne strategie ciągłego reprodukowania i zmieniania swojego socjologicznego i kulturowego środowiska. Jednak, w odróżnieniu od teorii performansu, teoria praktyki nie zajmowała się tym, dlaczego dany rytuał jest skuteczny, skupiając się na zasadach działania szeroko pojętej aktywności kulturotwórczej w społeczeństwie. Jednak rytuał zajmuje szczególne miejsce w teorii praktyki, jako paradygmatyczna aktywność, czyli taka, która w sposób szczególny unaocznia sposób widzenia danej grupy oraz eksponuje schematy

³⁸ R. Schechner, *Macbeth: After Shakespeare*, p. v w E. Sundell Lichti, *Richard Schechner and the performance group: A study of acting technique and methodology* str. 40, dostępne przez <http://hdl.handle.net/2346/19791>

³⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2572290>.

kulturowe grupy. Postrzegają rytuał, jako historyczny i polityczny proces, w którym dawne schematy są nie tylko reprodukowane, ale też reinterpretowane i transformowane. Jako mechanizm polityczny nie jest on, jak u Blocha, ekspresją władzy, a narzędziem do konstruowania, manipulowania bądź przeciwdziałania dominacji danej grupy. W swoich analizach zawierali pomijane wcześniej wpływy socjopolityczne, takie jak kolonializm i jego skutki, czy ekonomiczna i kulturowa dominacja na tle rasowym, religijnym, płciowym i seksualnym. Skupiano się też na indywidualnej jednostce, zwłaszcza na tym, jak w codziennym życiu jednocześnie reprodukuje i stara się transformować symbole i kody kulturowe swojego środowiska.

Pierre Bourdieu (1930-2002), francuski socjolog i antropolog zaproponował formalną teorię praktyki, zwaną również teorią działania. Był pod wyraźnym wpływem strukturalistów, jednak miał do nich krytyczny stosunek i podkreślał sprawczość jednostki, która poprzez wcielanie struktur symbolicznych kształtuje struktury społeczne. W jego pracy można również dostrzec elementy zaczerpnięte od Marxa, takie jak patrzeć na społeczeństwo nie jak na konstrukt, lecz na zespół stosunków społecznych, które istnieją i funkcjonują w sposób niezależny od świadomości czy woli jednostki. Przywiązywał również dużą uwagę do procesów pozadyskursywnych, nieintelektualnych, odbywających się w ciele całkowicie lub częściowo poza naszą świadomością, które odgrywają olbrzymią rolę w kształtowaniu jednostki oraz społeczeństwa. W tym aspekcie, wpływ na niego miały prace Maurice'a Merleau Ponty'ego, fenomenologa, który odrzucił kartezjański dualizm duszy i ciała i postulował uznanie zarówno cielesności świadomości jak i intencjonalności ciała nie za oksymorony, lecz za naturalne, integralne elementy, wywierające na siebie nawzajem nieustanny wpływ. Głosił, że ciało posiada rodzaj pamięci oraz świadomości, które wywierają wpływ na nasze postrzeganie rzeczywistości i na odwrót. Sformułował on termin *embodiment*, ucieleśnienia, czyli zapamiętania pewnych informacji na poziomie fizycznym, cielesnym a nie świadomym. Można porównać to do nauki chodzenia, bądź stania w pozycji wyprostowanej. Czynności te wykonujemy nieświadome, nasze ciało wykonuje pracę niejako za nas. Termin ten, choć zmodyfikowany, jest silnie obecny w pracy Bourdieu. Centralnym punktem teorii działania jest pojęcie *habitusu*. Jest to ogół pojęć, kompetencji, kodów symbolicznych, kulturowych i mitologicznych, a także indywidualnych cech jednostki, nabywanych przez nią w trakcie całego życia w sposób zarówno świadomy jak i nieświadomy. Przyjmuje formę dyspozycji, czyli na poły świadomych i intuicyjnych, uwarunkowanych reakcji, pojawiających się spontanicznie i przedrefleksyjnie. Dyspozycje podsuwają jednostce opinie, oczekiwania oraz sposób działania, zarówno wewnętrznie jak i zewnętrznie; Mają wpływ na ocenę sytuacji jednostki jak i na jej postawę czy ton głosu. Działanie *habitusu* można przyrównać do kodu programu komputerowego, niewidzialnego dla użytkownika zbioru scenariuszy działań i dyspozycji, z tą

różnicą, że habitus nie jest całkowicie deterministyczny. Sprawia jednak, że zupełnie wolna wola nie istnieje, gdyż jest zaprogramowana przez skrypty habitusu, podającego nam nieświadomie możliwe scenariusze danej sytuacji, w tym oceny, rozwiązania, oczekiwania, sposoby adaptacji lub zmiany. Według teorii działania, każde z powyższych posiada nieskończenie wiele wariantów, jednakże jednostka jest w stanie rozważyć tylko te, które są dostępne dla jej habitusu. Znaczną część habitusu stanowią nieświadomione schematy, które przyswajamy na poziomie pozawerbalnym oraz fizycznym. Ten sposób szczególnie widoczny jest u dzieci, które, nie mając jeszcze werbalnych środków, uczą się świata patrząc, dotykając, obserwując innych ludzi. Jednocześnie zinternalizowane schematy z dzieciństwa tkwią w nas bardzo głęboko i działają często w nieświadomiony lub przedrefleksyjny sposób. Aby to zobrazować Bourdieu przeprowadził analizę zwyczajów w tradycyjnym Kabyłskim domu⁴⁰. Pokazał, jak nie tylko religia, czy relacje między rodzicami, ale nawet pozornie błahe rzeczy, jak rozplanowanie i rozmieszczenie pomieszczeń w domu stanowi jednocześnie powielenie struktur obecnych w habitusie jego mieszkańców i matrycę do budowy i internalizacji schematów dla potomstwa. Religią Kabyłów jest Islam, a ich domy podzielone są w sposób podkreślający patriarchalny podział ról płciowych, zarówno, jeśli chodzi o przydział wykonywanych zajęć jak i wartości symboliczne i kulturowe. Typowy dom jest zbudowany na planie prostokąta, którego jeden bok ma wyższe ściany od drugiego. Podzielony jest na dwie części, pierwsza, większa i wyższa, jest przeznaczona dla ludzi. Drugą zajmują zwierzęta. Przedmioty związane z mężczyzną, jak karabin, symbol ochrony rodziny przed niebezpieczeństwem, oraz z ogniem, męskim żywiołem znajdują się w najjaśniejszej, najwyższej części domu, na honorowym miejscu. Z kolei przedmioty związane z kobietą bądź wodą lub intymnością, kobiecymi atrybutami, znajdują się pod przeciwną ścianą, sąsiadującą ze stajnią, nazywaną ścianą ciemności. Inaczej mówiąc, dom zorganizowany jest na zasadzie opozycji wysokie-niskie, mężczyzna-kobieta, światło-ciemność, ogień-woda. Bourdieu pisał o tym:

„To właśnie w dialektycznej relacji między ciałem a przestrzenią, rozplanowaną według opozycji mityczno-rytualnych, odnajdujemy formę strukturalnego przyuczenia, które prowadzi do ucieleśnienia struktur świata, czyli przyuczenia przez świat ciała, które w ten sposób może przyswoić świat. W formacji społecznej, w której brak technik ochrony produktu symbolicznego związanych z umiejętnością czytania i pisania opóźnia obiektywizację kapitału symbolicznego, a zwłaszcza kulturowego, przestrzeń zamieszкана - a przede wszystkim dom - jest głównym miejscem obiektywizacji schematów generatywnych; i poprzez pośrednictwo podziałów i hierarchii, które ustanawia

40 Kabyłowie - naród berberyjski, zamieszkujący głównie rejony północno-wschodniej Algierii i przygranicznych obszarach Tunezji.

między rzeczami, osobami i praktykami, ten namacalny system klasyfikacyjny stale wpaja i wzmacnia taksonomiczne zasady leżące u podstaw wszystkich arbitralnych przepisów tej kultury. (...) Dom, opus operatum, nadaje się, jako taki do rozszyfrowania, ale tylko do takiego rozszyfrowania, które nie zapomina, że «książka», z której dzieci uczą się swojej wizji świata jest odczytywana za pomocą ciała, poprzez ruchy i przemieszczenia, które tworzą przestrzeń, w której są odgrywane, tak samo jak są przez nią przez nią tworzone.»⁴¹

Zinternalizowane w ten sposób dyspozycje stanowią niezwykle silne narzędzie do tworzenia i utrzymywania społecznych form dominacji. Jako ucieleśnione schematy sprawiają, że jednostka automatycznie zaczyna uznawać, legitymizować i stosować formy dominacji, uznając te praktyki za oczywiste, gdyż inne rozwiązania znajdują się poza jej habitusem. Co więcej, działanie takie jest na tyle silne, że jednostki dyskryminowane same będą reprodukować formy dominacji czy produkcji symbolicznej wymierzonej w nie, gdyż ich habitus również został zbudowany z tych samych, deprecjonujących je dyspozycji. Przykład może stanowić praktyka okaleczania żeńskich narządów płciowych⁴², które inicjowane i dokonywane zazwyczaj jest przez inne kobiety. Często zabieg otoczony jest tabu i udział bądź nawet rozmowa na jego temat z mężczyzną jest surowo zabroniona. W ten sposób, kobiety reprodukują schematy dominacji i kontroli seksualnej skierowane przeciw nim samym nie zauważając tego, a wręcz widząc w tym powód do dumy. Tu dochodzimy do kolejnej teorii Bourdieu, mianowicie przemocy symbolicznej. Przemoc symboliczna wydarza się wtedy, gdy dana grupa posiada wystarczający kapitał symboliczny, by móc kontrolować produkcję i reprodukcję symboliczną. Kapitał symboliczny to dla Bourdieu najważniejsze źródło władzy. Składa się na niego ogół cech i wartości symbolicznych, postrzegany dzięki schematom klasyfikacyjnym w danej grupie za pożądane i moralnie wyższe, wzbudzające szacunek i godne naśladowania. Poprzedni przykład był dość specyficzny, gdyż opisywał grupę, czy, stosując nomenklaturę Bourdieu, pole zamknięte na kontakt ze światem zewnętrznym oraz z utrudnionym dostępem do nauki czytania i pisanie, a więc z ograniczoną możliwością obiektywizacji swoich przekonań. W przypadku bardziej rozwiniętych, a więc również bardziej skomplikowanych społeczności model pozostaje ten sam, zmieniając jedynie stopień złożoności problemu. Oprócz symbolicznego, Bourdieu wyróżnia jeszcze trzy rodzaje kapitału: ekonomiczny, kulturowy i socjalny. Kapitał kulturowy to ogół umiejętności, kwalifikacji, wiedzy i kompetencji kulturowych. Posiadanie go potrafi rekompensować brak kapitału ekonomicznego lub dawać szansę na zebranie go. Kapitał socjalny to suma korzyści, wynikających z posiadania siatki znajomości, przyjaciół, rodziny,

41 P. Bourdieu, *Outline of a theory of practise*, Cambridge University Press, New York 1977, str.89-90.

42 Termin „obrzezanie kobiet” przestaje być używany ze względu na implikację, którą powoduje, jakoby skutki medyczne tej procedury były tożsame z męskim obcięciem.

patronów, socjety etc. Akumulacja kapitałów jest długotrwałym, często wielopokoleniowym procesem, co prowadzi do nierówności społecznych. Dziecku imigrantów ekonomicznych z oczywistych względów trudniej będzie gromadzić kapitał kulturowy niż dziecku z zamożnej rodziny z koneksjami. Z kolei zdobyte przez nie umiejętności znajdą odzwierciedlenie w dorosłym życiu, w postaci lepiej płatnej pracy i podwyższenia statusu ekonomicznego. Różnice klasowe określane są przez różne kombinacje powyższych kapitałów. Przykładowo, nuworyszy od bogatej arystokracji różnić będzie akumulacja kapitału kulturowego i społecznego. Ciekawy przypadek stanowią artyści, posiadający bardzo duży kapitał kulturowy i niewielki ekonomiczny. Dodatkowo, społeczeństwo dążyć będzie do gromadzenia wartości symbolicznych, które określa i narzuca grupa dominująca, kierując się własnym interesem. Wartości te narzucane są poprzez instytucje religijne, edukację, propagandę oraz, współcześnie, przez media masowego przekazu oraz social media. Schemat ten świetnie obrazuje jedna z obecnych wartości symbolicznych – atrakcyjność fizyczna. Jest symbolem statusu społecznego i ekonomicznego, wyznacznikiem zdrowia, szczęścia oraz takich pożądanых cech jak dyscyplina czy pracowitość. Atrakcyjni ludzie są darzeni większą sympatią i zaufaniem, mają też większe szanse na rynku pracy. Wygląd wpływa na naszą samoocenę i poczucie wartości, również w sferach kompletnie z nim niezwiązanych. Dyspozycje te wpajane są nam od najmłodszych lat. Jesteśmy bombardowani obrazami wyidealizowanych twarzy i ciał oraz sukcesów życiowych ich właścicieli. Pierwszymi modelami kobiecego ciała, które poznajemy są lalki Barbie i książeczki z bajek, których uroda przyciąga księcia i odmienia ich życie. W kinie przeznaczonym dla starszego widza sprawa wygląda podobnie. Aktorzy niewpisujący się w obecny kanon piękna pojawiają się na ekranie rzadko, a ich aparycja determinuje rodzaj zadania, jakie mają wykonać. Zazwyczaj jest to jednowymiarowy, humorystyczny side-kick głównego bohatera, granego przez atrakcyjną osobę bądź postać, której wygląd jest głównym problemem stanowiącym oś filmu. W mediach społecznościowych zalewani jesteśmy wyidealizowanymi relacjami z życia modelek, fitness-guru i influencerów, udzielających porad dotyczących diety, ćwiczeń i zabiegów kosmetycznych, mających przybliżyć nas do pożądanego ideału. Efekty są przerażające. Jak podaje ANAD (National Association of Anorexia Nervosa and Associated Disorders), przez zaburzenia odżywiania umiera ponad dziesięć tysięcy ludzi rocznie.⁴³ 42% Dziewcząt z klas 1-3 chciałoby schudnąć. 81% 10-letnich dzieci boi się, że będzie otyłe.⁴⁴ 46% dzieci w wieku 9-11 lat "czasami"

43 J. Arcelus, *Mortality rates in patients with anorexia nervosa and other eating disorders. A meta-analysis of 36 studies*. Dostępne przez <https://doi.org/10.1001/archgenpsychiatry.2011.74>.

44 S.W.McNutt, Y. Hu, G.B Schreiber, P.B Crawford, E. Obarzanek, L. Mellin,(1997). *A longitudinal study of the dietary practices of black and white girls 9 and 10 years old at*

lub "bardzo często" stosuje diety.⁴⁵ 35-57% Dorastających dziewcząt stosuje głodówki, wywołuje u siebie wymioty, stosuje odchudzające suplementy diety lub środki przeczyszczające.⁴⁶ W badaniu przeprowadzonym na kampusie uniwersyteckim 91% kobiet przyznało się do kontrolowania swojej wagi poprzez stosowanie diet.⁴⁷ Zjawiska takie jak fat shaming, body shaming czy ageizm wynikają z głęboko zakorzenionych dyspozycji warunkujących nas do klasyfikowania świata wokół nas według narzuconych standardów oraz replikowania ich w sposób świadomy i nieświadomiony. To z kolei nakręca olbrzymi biznes branży beauty, na którym zarabiają firmy kosmetyczne, modowe, dietetyczne, chirurdzy plastyczni, siłownie, producenci sprzętów sportowych etc. Kolejnym przykładem może być brutalność policji w Stanach Zjednoczonych wobec czarnoskórych obywateli, wynikająca z rasistowskich schematów przyswajanych z telewizji, polityki a nawet sposobu planowania miast i tworzenia „białych” bezpiecznych i „czarnych” niebezpiecznych dzielnic. Dyspozycje takie każą funkcjonariuszom postrzegać osoby czarnoskóre, jako potencjalnie bardziej niebezpieczne i podejmować drastyczniejsze środki.

Problemem rasizmu i postkolonializmu zajmuje się Jean Comaroff, która w swojej książce „The body of power” analizuje zmiany i polityczne napięcia w postkolonialnym życiu rytualnym w południowej Afryce. Traktuje rytuał, jako narzędzie mediacji pomiędzy zastalymi strukturami kulturowymi a obecną sytuacją. Przez praktyki rytualne kultura kształtuje świadomość tworząc wzorce i struktury. Z kolei rzeczywistość wywiera wpływ na te struktury i transformuje je. Comaroff opisuje syntezę rdzennych wierzeń z chrześcijańskimi wpływami nie jako pasywną akomodację kolonializmu, ale jako zestaw strategii i starań podbitych narodów, by kontrolować kluczowe symbole, właściwe ich kulturze, a przez to zachować swą odrębność i tożsamość narodową. Podobne zjawisko można zaobserwować w haitańskim Voudou, w którym elementy

enrollment: the NHLBI Growth and Health Study. The Journal of Adolescent Health, 20(1), str. 27–37, dostępne przez [https://doi.org/10.1016/S1054-139X\(96\)00176-0](https://doi.org/10.1016/S1054-139X(96)00176-0)

45 A.M Gustafson-Larson, R.D Terry, (1992). *Weight-related behaviors and concerns of fourth-grade children. W Journal of the American Dietetic Association*, 92(7), str. 818–822, dostępne przez <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/1624650/>

46 K. Boutelle, D. Neumark-Sztainer, M. Story, M. Resnick, (2002). *Weight control behaviors among obese, overweight, and nonoverweight adolescents. Journal of Pediatric Psychology*, 27(6), str. 531–540, dostępne przez <https://doi.org/10.1093/jpepsy/27.6.531>

47 G. Noordenbos, A. Oldenhav, J. Muschter, N. Terpstra, (2002). *Characteristics and treatment of patients with chronic eating disorders. Eating Disorders*, 10(1), str.15–29, dostępne przez <https://doi.org/10.1080/106402602753573531> ; K. Boutelle, D. Neumark-Sztainer, M. Story, M. Resnick, (2002). *Weight control behaviors among obese, overweight, and nonoverweight adolescents. Journal of Pediatric Psychology*, 27(6), str. 531–540, dostępne przez <https://doi.org/10.1093/jpepsy/27.6.531>

chrześcijańskie zostały wprowadzone w kanon wierzeń w taki sposób, by nie naruszyć jego struktury.

Talal Asad (Ur. 1932), w ślad za Bourdieu, optuje za przejściem metodologicznym od „czytania symboli” do analizowania praktyki. Uważa rytuały za zestawy historycznie ukształtowanych symbolicznych aktywności, służących jako modele organizacji władzy. W związku z tym, analizując daną aktywność, trzeba wziąć pod uwagę sposób, w jaki została ukształtowana, oraz to, w jaki sposób jest zaangażowana w praktyki kształtujące relacje władzy. Innymi słowy, postrzega aktywności rytualne za „technologie władzy”, zakorzenione w kulturowo ukształtowanych sposobach postrzegania siebie, społeczeństwa i świata. Co więcej, uważa, że nasze obecne patrzenie na rytuał jest tylko kolejnym, historycznie ukształtowanym modelem władzy? To spojrzenie jednak ma wyjątkowe znaczenie, gdyż hegemonia zachodniej kultury, ukształtowanej przez chrześcijańską historię i organizację władzy ma głęboki wpływ na nasze tworzenie i postrzeganie historii.⁴⁸

Z kolei amerykański antropolog kultury Marshall Sahlins (1930-2021) interesował się ewolucją kulturową, czyli nauką o procesach odpowiedzialnych za kształtowanie, rozwijanie i zmienianie się społeczeństw na różnych etapach. W swojej książce „*Evolution of Culture*” wyróżnił dwa modele rozwoju społecznego, ogólny oraz szczególny. Ewolucja ogólna, to uniwersalny schemat rozwoju społeczeństwa, polegający na zwiększaniu liczebności, a co za tym idzie podwyższaniu stopnia złożoności grup i tworzących się w nich podgrup, organizacji podziału pracy i hierarchii społecznej oraz opracowanie nowych sposobów, w tym technologicznych, adaptacji do środowiska naturalnego i pozyskiwania zasobów. Ewolucja szczególna zaś wydarza się wtedy, kiedy dwie kultury wejdą z sobą w kontakt. Obserwujemy wtedy fuzję zwyczajów, kodów kulturowych i osiągnięć technicznych obu kultur. Jako że większość społeczeństw nie żyje w skrajnej izolacji, ich ewolucja ma charakter szczególny? W kolejnym dziele, „*Culture and Practical Reason*” Sahlins skupiał się na transformacji społeczno-kulturowej, zagadnieniu problematycznym dla strukturalistów, ze względu na zakładaną przez nich statyczność kulturową. Przypomnijmy, że poprzednie modele zakładały, że kultura i społeczeństwo powstały jako adaptacja do warunków naturalnych, a zachowania mitologiczne i rytualne są ekspresją tych struktur. Autor starał się wykazać, że kultura ma większy wpływ niż warunki ekonomiczne czy przyrodnicze na kształtowanie się społeczności oraz indywidualnej jednostki, w tym zwłaszcza tego, jak interpretuje ona świat, swoje miejsce w nim i wydarzenia, które ją spotykają. Uważał człowieka za istotę sprawczą, która ma wpływ na tworzenie swojego

48 T. Asad, *Genealogies of Religion*, 1993.

środowiska i historii. Aby opisać, co miał na myśli wprowadził pojęcie struktury koniunktury (structure of the conjuncture). Sahlins zakładał, że społeczeństwa są kształtowane przez złożoną koniunkcję różnych sił lub struktur. Jeżeli dana jednostka lub grupa uzyska odpowiednio duży kapitał koniunkturalny, jest w stanie aktywnie tworzyć i zmieniać historię. Na koniunkturę składa się wiele, często losowych czynników politycznych, socjologicznych, ekonomicznych czy środowiskowych. Losowość ta sprawia, że nie można wyznaczyć uniwersalnych schematów struktury koniunktury, a jedynie wysnuć pewne uogólnienia na podstawie badań porównawczych. Dla Sahlinsa ważnym narzędziem w procesie kształtowania społeczności i tworzenia obrazu świata jest rytuał, gdyż pozwala on na nałożenie struktury kodów poznawczych i kulturowych na nowe, nieznane wydarzenia. Dzięki temu nowe i nieznane zamienia się zrozumiałe. Jeśli działanie rytualne jest skuteczne, umożliwia tym strukturom przyjęcie nowej sytuacji, nadając jej znaczenie oraz wskazując możliwe drogi postępowania. Jeśli zaś nowa sytuacja opiera się rytualnym formułom, które są wykorzystywane do jej interpretacji, wówczas te struktury muszą zostać ponownie zinterpretowane i być może zmienione. Dla Sahlinsa ten proces nakładania kodów poznawczych i symbolicznych na nowe wydarzenia jest aktem tworzenia historii, a najwyraźniej możemy zaobserwować go w rytuałach. Aby nieco rozjaśnić tę teorię, przytoczę głośny przykład jego analizy śmierci kapitana Jamesa Cooka zabitego przez rdzennych Hawajczyków w 1778 roku, zawartej w rozdziale Islands of history (Wyspy historii). Opis ten, jak i ostra debata, którą wywołał, obrazuje też zmianę paradygmatu, propagowaną przez teoretyków praktyki i przejścia z europocentrycznego punktu widzenia na ten inkluzywny kulturowo. Kiedy James Cook przybił do brzegu zatoki Kealahakua, został bardzo ciepło przywitany przez tubylców. Jego przybycie przypadkowo zbiegło się w czasie z obchodami nowego roku, Makahiki, poświęconymi bogowi pokoju i urodzaju Lono. Maszt Statku Resolution przypominał kształtem Akua Loa – rodzaj sztandaru na długim trzonie z powiewającego, białego materiału, używany w trakcie procesji ku czci Lono. Wierni wraz z Akua Loa okrążają całą wyspę, w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara. Załoga Cooka nie przybiła do brzegu od razu – kapitan postanowił najpierw okrążyć wyspę, również w tym kierunku, nawiązując kontakty z mieszkańcami za pomocą łódek. Te czynniki sprawiły, że część mieszkańców wyspy utożsamiała Cooka z personifikacją Lono. Padli na kolana śpiewając uroczystą pieśń, po czym Cook wziął udział w ceremonii, w której namaszczone go pulpą kokosową i składano mu dary. Kapitan wraz z załogą gościł na wyspie przez ponad dwa tygodnie, obdarowywani i zabawiani pokazami sportowymi. Jednak ich zachowanie odbiegało od boskich reguł. Cook próbował przekonać miejscowych do rozbiórki ogrodzenia świętego miejsca pochówku Morai, aby w ten sposób pozyskać drewno potrzebne do naprawy statku. Gdy zniesmaczeni wodzowie odmówili, ten rozkazał swoim ludziom ściąć i zabrać

drewno pomimo to. Oskarżyli też niesłusznie wodza o kradzież szalupy ze statku. W końcu zostali poproszeni o opuszczenie wyspy. Badacze i historycy chętnie pochylali się nad życiem i wyprawami znanego żeglarza. Trudno się temu dziwić. Historia jego podróży ma czar opowieści o odkrywcy nowych, nieznanych lądów oraz jest skrupulatnie opisana przez Cooka i jego załogę. Jego odkrycia zmieniły europejski sposób myślenia o ukształtowaniu ziemi, wzbogaciły wiedzę kartograficzną i botaniczną oraz utorowały drogę do kolonizacji Australii i Nowej Zelandii. Prawdopodobnie to właśnie ze względu na niechęć do konfrontacji z niezbyt chlubną imperialną przeszłością zachodni uczeni opisywali niechęć miejscowych do Cooka oraz wydarzenia, które nastąpiły po ponownym przybyciu Cooka na wyspę jako irracjonalne, barbarzyńskie i niezrozumiałe. Nałożenie na te wydarzenia struktur mitologicznych, interpretujących kolonizację przez pryzmat odkryć, oraz przede wszystkim niesienia kaganka oświecenia oraz głoszenia religii chrześcijańskiej i nawracania barbarzyńców pozwala przymknąć oko na zbrodnie i ludobójstwo popełnione przez kolonizatorów. Wszakże zapiski załogi dobitnie świadczą o tym, że byli oni świadomi swoich nadużyć:

„Nasz powrót do tej zatoki był równie nieprzyjemny dla nas, jak i dla mieszkańców, gdyż byliśmy wzajemnie sobą zmęczeni. Czuli się zranieni i znużeni naszym nadużywaniem ich gościnności... Z min tubylców, jak również z ich zachowania wynikało, że nasza przyjaźń jest skończona i że nie mamy nic innego do zrobienia, jak tylko przyśpieszyć nasz wyjazd na jakąś inną wyspę, gdzie nasze wady nie byłyby znane, a nasze wewnętrzne cnoty mogłyby zyskać kolejną krótką chwilę bycia podziwianymi...”⁴⁹

Jeszcze dziwniejszym wydaje się niedostrzeganie logicznych motywów zabicia Cooka. Wszakże zginął w wyniku walki, która wywiązała się, gdy próbował uprowadzić wodza plemienia. Historycy jednak szukali wyjaśnień w rytuałach na cześć boga wojny a nawet w kanibalizmie. Dlaczego? Bourdieu powiedziałby pewnie, że koncepcja białego najeźdźcy nie mieściła się w ich habitusie. Dla Talala byłby to przykład tego, jak chrześcijańskie, zachodnioeuropejskie mechanizmy władzy wykorzystują swoją pozycję do pisania historii z ich perspektywy. Zaś dla Sahlinsa będzie to przykład tego, jak grupa za pomocą rytualnych struktur i kodów poznawczych, zobaczyła nadprzyrodzonego wysłannika w tajemniczym przybyszu. Jednak jego zachowanie kazało im zreinterpretować sytuację. Europejczycy za to mieli przewagę kapitału koniunkturalnego, co pozwoliło im napisać historię tego zdarzenia.

Cytowana przeze mnie na początku tego rozdziału amerykańska

49 J. Sparks, (1847) *Life of John Ledyard, American Traveller*. C. C. Little and J. Brown, Boston 1847, str.136–139, dostępne przez https://books.google.pl/books/about/Life_of_John_Ledyard_the_American_Travel.html?id=ftw5AAAAcAAJ&redir_esc=y

religioznawczynie Catherine Bell (1953-2008), wskazywała na dwa problemy, widoczne w pracach swoich poprzedników. Pierwszym jest nadmiernie rozbudowany, powikłany dyskurs teoretyczny, oparty na różnicy pomiędzy akcją, a myślą:

„Podczas gdy ta dychotomizacja ułatwia skupienie się na działaniu per se oraz na rytuale jako rodzaju działania, nieświadomie strukturyzuje całą dyskusję o rytuale wokół serii opozycji, w tym opozycji pomiędzy teoretykiem a aktorami rytuału. Rytuał zaczyna być rozumiany jako coś, co pośredniczy lub integruje wszystkie te opozycje, jako socjokulturowy mechanizm, dzięki któremu z jednej strony idee kulturowe (myśl) i dyspozycje społeczne (działanie) są zintegrowane oraz jako zjawisko, które daje teoretykom (myśl) szczególnie dostęp do dynamiki kultury (działanie) z drugiej”⁵⁰

Wykazuje też, iż częstą konsekwencją nadmiernie rozbuchanego dyskursu teoretycznego jest możliwość subiektywnego interpretowania badanych zjawisk, kultur i rytuałów w taki sposób, aby wnioski płynące z analizy pasowały do założonej przez badacza teorii. W konsekwencji, badania autora więcej mówią o nim samym, niżli o przedmiocie jego badań.

Drugi problem stanowi definiowanie rytuału jako albo oddzielnego, autonomicznego zestawu aktywności, albo jako uniwersalnego aspektu wszelkiej aktywności. Bell uważała takie zero-jedynkowe podejście za błędne oraz prokurujące tendencyjne metody analizy rytuałów, rozpatrujące dany fenomen wyłącznie pod jednym lub drugim punktem widzenia, co sprawia, że samo sedno i natura analizowanego zdarzenia może zostać pominięte lub zagubione. Jednocześnie proponuje bardziej systematyczne ramy analizy. Przede wszystkim zakłada, że rytuał nie jest zawsze i wszędzie tym samym fenomenem oraz może przyjmować różne formy i cechy charakterystyczne. Toteż jedynym uniwersalnym stwierdzeniem jakie można wysnuć jest to, że rytuał to zachowanie, które uległo rytualizacji. W celu jego zbadania, należy najpierw ustalić jak dana społeczność rytualizuje, czyli jakie zachowania bądź ich cechy tworzą rozróżnienie pomiędzy rytuałami a innymi zachowaniami. Następnie powinno się określić, kiedy i czemu rytualizacja jest uznawana przez grupę bądź jednostkę za potrzebną i efektywną. W tej metodzie możemy wyróżnić trzy ważne aspekty. Po pierwsze, rytuał powinien być rozumiany i analizowany w jego prawdziwym kontekście, to jest w całym spektrum sposobów działania w danej kulturze a nie jako kategoria niezależna od innych aktywności. Bell większą uwagę skupiała na metodach, tradycjach i strategiach rytualizowania niż na samym, autonomicznym rytuale. Po drugie, olbrzymią wagę przywiązywała do ciała jako narzędzia zarówno tworzenia jak i doświadczania rytuału oraz metod używanych do wytwarzania środowiska rytualnego i doświadczeń w nim. Ostatni aspekt wynika jakoby z poprzedniego,

50 C. Bell, *Ritual. Perspectives and dimensions*, Oxford University Press 1997, str.80.

mianowicie rytualizacja jest formą działania, w którym uczestnicy mogą przypisywać wywołane przez nią zmiany siłom zewnętrznym lub nadprzyrodzonym. Można to porównać do doświadczenia aktora, którego ciało i emocje reagują na otoczenie i sytuację w której znajduje się na scenie. Są to jednak okoliczności, które wykreował on sam. Grając postać Maszy tworzę, razem z partnerem, jedynie pozór bycia porzuconym przez miłość swojego życia. W rzeczywistości nic nie łączy mnie z aktorem grającym Wierszynina, który nie odszedł, a jedynie schował się za kurtyną. Jednak moje ciało i emocje zareagują na wytworzone przez nas okoliczności a z moich oczu popłyną łzy. W koncepcji Bell, podobne zjawisko obserwuje się u uczestników rytuału z tą różnicą, że nie jest to działanie świadome, a osiągnięty stan przypisywany jest sile wyższej. Następnie jednostka wykorzystuje swoje kody symboliczne do uporządkowania tego doświadczenia tak, aby uczynić je zrozumiałym i spójnym z wyznawanym sacrum. Podsumowując, rytuał jest niezwykle zawiłym fenomenem kulturowym, o różnorodnych cechach, celach formach i przejawach historycznych. Pełni ważne role kulturotwórcze, mitotwórcze, społeczne, ekonomiczne i polityczne. W moim rozumieniu, rytuał jest narzędziem do wykonywania operacji w psyche indywidualnej i zbiorowej. Można przyrównać go do liczb, które wymyśliliśmy aby móc wykonywać obliczenia w sferze matematyki, która istnieje poza nimi – jest po prostu stanem rzeczy. Skoro już wiemy, jak teoretycy próbowali na różne sposoby rozgryźć ten fenomen, przejdźmy do praktyki. W następnych rozdziałach skupiam się na rytualnych elementach teatru w przeszłości i współczesności oraz na tym, jak inni twórcy wykorzystywali rytuały oraz wiedzę teoretyczną na ich temat w swojej pracy.

2.0 Teatr jako rytuał

W mojej pracy magisterskiej starałam się znaleźć odpowiedź na pytanie, czy może istnieć teatr inkluzywny na wysokim poziomie artystycznym. Kultura wysoka bardzo często jest niedostępna dla przeciętnego widza, nieposiadającego odpowiedniej wiedzy i kwalifikacji do odczytania kodów kulturowych, potrzebnych do pełnego odbioru dzieła. Owa ekskluzywność jest według mnie zjawiskiem szkodliwym, bowiem wiele spektakli często porusza bardzo ważne społecznie tematy, jednocześnie odmawiając sobie prawa do bycia usłyszonym przez szerszą widownię. Osobiście wierzę, że sztuka może mieć ważny wpływ na ludzi i przyczyniać się do zmian społecznych, jednakże zmiany nie wydarzają się poprzez przekonywanie przekonanych, kręgi wzajemnej adoracji i elitaryzm. Żyjemy w społeczeństwie, w którym edukacja artystyczna, poza konkretnymi placówkami nastawionymi na kształcenie twórców, praktycznie nie istnieje. Nie możemy więc, jako twórcy zakładać, że widz spoza branży będzie miał kwalifikacje, pozwalające mu na zrozumienie,

łączenie i interpretowanie wielorakich kodów kulturowych i symbolicznych, o których do tej pory nie miał pojęcia. Do zobrazowania tego problemu użyłam, wybitnego w mojej opinii, spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego pt. „(A)polonia”, zrealizowanego w Teatrze Nowym w Warszawie. Centralnym tematem przedstawienia jest próba dekonstrukcji archetypów ofiary, oprawcy i bohatera. Patchworkowa narracja spektaklu zabiera widza w podróż po zdarzeniach mitycznych i historycznych, które ukształtowały nasze rozumienie tych pojęć. Reżyser sięga po greckie tragedie, reportaże Hanny Krall, brutalną prozę Johnatana Littela, fragmenty biografii Janusza Korczaka czy Andrzeja Czajkowskiego. To naładowanie treściowe nie zostawia miejsca dla opowiedzenia historii postaci, widzimy je jedynie w wyrwanych z kontekstu, skrajnych momentach życiowych. Dodatkowo, aktorzy wcielają się w więcej niż jedną postać, co jeszcze bardziej komplikuje odbiór przedstawienia. Warlikowski zakłada, że widz jest zapoznany z treścią dziesięciu utworów literackich oraz wydarzeń z nimi związanych i jest w stanie zorientować się z którego źródła twórcy korzystają w danej scenie wyłącznie dzięki warstwie tekstowej. W efekcie ten spektakl, o wyjątkowych walorach artystycznych, wykonawczych i intelektualnych, jest dziełem ekskluzywnym, przeznaczonym dla wąskiego grona odbiorców o kierunkowym, wyższym wykształceniu humanistycznym. Oczekiwanie bowiem, że przeciętny widz odrobi zadanie domowe, zadane przez Warlikowskiego i przeczyta dziesięć trudnych pozycji w ramach przygotowania się do odbioru spektaklu, bo słyszał, że warto, jest oderwane od rzeczywistości. A szkoda, bo poruszane przez „(A)polonię” problemy są bardzo aktualne i mogłaby stanowić ważny głos w dyskursie na temat postrzegania historii i tożsamości narodowej. Mniemanie Polaków na temat siebie samych, budowane jest od lat na fundamencie martyrologii i złotych pomników, w wyniku czego nie potrafimy jako naród rozliczyć się z ciemnymi kartami naszej historii. Nawet samo nauczanie o nich jest postrzegane jako kontrowersyjne, lub wręcz antypolskie, jak książki Jana Tomasza Grossa. O tym jak silne emocje może wywołać sztuka poprzez odbrażanie pomników, świadczą też reakcje na film „Pokłosie” Władysława Pasikowskiego. Filmy są poddawane wnikliwej i skrupulatnej ocenie przez społeczeństwo, które podskórnie czuje, że obrazy z ekranu mają olbrzymi potencjał mitotwórczy i kształtują rzeczywistość poprzez formowanie w nas schematów zachowań i postrzegania świata. Dzieło Pasikowskiego będzie odebrane jako atak przez osoby, których tożsamość narodowa oparta jest na znaku równości pomiędzy Polakiem a bohaterskim męczennikiem. Nie postrzegają oni bowiem narodu jako zbioru ludzi o różnych cechach indywidualnych i wartościach moralnych, lecz jako monolit, zbudowany z martyrologii i wyznawanych wartości symbolicznych. „Pokłosie” oglądane z tej perspektywy, nie opowiada o antysemityzmie w społeczności zamieszkującej Jedwabne, lecz o całym narodzie, zarówno tym, żyjącym

w czasach drugiej wojny światowej, jak i tym współczesnym, gdyż monolit Polaka-Bohatera funkcjonuje poza ramami czasu; jest obecny i ucieleśniony zarówno w historii jak i w ludziach budujących na jego podstawie swoją tożsamość tu i teraz. Taki widz odbierze więc film Pasikowskiego jako personalny atak, skierowany w jego postrzeganie siebie samego. Patrząc pod tym kątem, możemy trochę lepiej zrozumieć - choć nie usprawiedliwić- zarówno oburzenie jak i ataki, których ofiarą padli twórcy filmu oraz potrzebę zbudowania nowego, otwartego na obiektywną prawdę dyskursu narodowego. Tym bardziej ubolewam nad tym, że Warlikowski, stworzył „(A)polonię” tak ekskluzywną. Spektakl ten nie jest bowiem studium przypadku, lecz przedstawia szerszą perspektywę, uziemiając i uczłowieczając uniwersalne archetypy i symbole by pokazać, że ofiary, bohaterowie i oprawcy to przede wszystkim ludzie próbujący się odnaleźć w sytuacji bez wyjścia a ich wybory nie zawsze są jednoznaczne i możliwe jest ich usprawiedliwienie bądź potępienie, gdy rozpatrzymy je z szerszej perspektywy. Bourdieu uważał, że rytuał jest narzędziem służącym do transgresji właśnie, do przekraczania nieprzekraczalnego i sztuka niewątpliwie jest przestrzenią, w której przekonania, kody kulturowe i wartości symboliczne mogą podlegać transformacji. Jednak żeby owa przemiana mogła wydarzyć się szerzej, komunikat musi być tak skalibrowany, aby odbiorca mógł go odszyfrować. W innym razie jedynie „przedstawiamy” jakieś założenie, którego żywotność zaczyna się i kończy wraz ze spektaklem.

Jednakże twórcy nie mogą być więźniami ignorancji i braku należytej edukacji artystycznej. Poszukiwanie nowych form i rozwiązań oraz stawianie trudnych pytań jest źródłem vitalności sztuki, bez którego zamieniłaby się w łatwo przyswajalną, ale też powtarzalną i nudną papkę.

Czy istnieją więc rozwiązania, które mogą sprawić, by inkluzywny teatr na wysokim poziomie artystycznym był możliwy? W mojej pracy magisterskiej jako jedno z rozwiązań przytaczam praktyki w instytucjach takich jak TR Warszawa czy Teatr Powszechny w Warszawie, w których spektaklom towarzyszą bezpłatne warsztaty, przybliżające widzom tematykę spektaklu, często w praktycznej formie, gdzie uczestnicy mogą doświadczać, dzielić się swoimi przeżyciami i przemyśleniami, dyskutować. Pisałam również o programach prowadzonych w celu ułatwienia dostępu do kultury osobom z małych miejscowości jak „Be brave – młodzi w kulturze” i „60+ Nowy Wiek Kultury” Teatru Nowego w Krakowie. Wartym wspomnienia działaniem tego rodzaju jest program TEATR POLSKA, prowadzony przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, dzięki któremu widzowie z małych miejscowości mogą zobaczyć spektakle z całej polski bez konieczności podróżowania.

Ta praca jest efektem moich dalszych poszukiwań i przemyśleń nad funkcją widowisk filmowych i teatralnych, oraz nad tym, jak najskuteczniej mogą ową funkcję spełniać. Jak wiemy z poprzedniego rozdziału, rytuał nie musi być zrozumiały, aby był skuteczny. Teatr i rytuał mają wiele cech wspólnych. Czy

możemy więc uznać teatr za rytuał? I czy takie podejście może pozwolić nam na tworzenie inkluzywnych dzieł o wysokim poziomie artystycznym? Jeżeli teatr i rytuał mają wiele cech wspólnych, to co trzeba zrobić, żeby uznać że teatr jako rytuał działa, spełnia swoją funkcję. Jaka jest to funkcja?

2.1 Klasyfikacja teatru jako aktywności rytualnej

Pochylmy się nad pierwszym zagadnieniem: czy istotnie można uznać teatr za rytuał? Idąc za tokiem myślenia Catherine Bell, za rytuał możemy uznać czynność, która jest zrytualizowana. Ale nawet przyjmując węższe kryteria, teatr i rytuał łączą się.

Poszukując odpowiedzi, cofnijmy się do początków teatru w kulturze europejskiej. Badacze od lat upatrują rytualnego pochodzenia teatru greckiego. Najintensywniej zajmowała się tym tematem grupa z Cambridge, o której pisałam wcześniej, czyli Jane Harrison, Gilbert Murray oraz James Frazer jako ideodawca. Przypomnijmy, że ich głównym założeniem było istnienie pewnego rodzaju uniwersalnego, pradawnego rytuału, przedstawiającego symboliczną śmierć i zmartwychwstanie boga-króla, zapewniającego obfitość plonów i dobrobyt podwładnych. Teoretycy z Cambridge widzieli jego odzwierciedlenie w dytyrambach, czyli poetyckich pieśniach, śpiewanych i tańczonych przez chór na cześć Dionizosa. Teorii tej sprzyjała też agrarna natura tego boga, oraz fakt, że mity opowiadały historie jego pozornych śmierci i powrotów do życia. Nigdy jednak nie znaleziono odpowiednich dowodów na podparcie ich tez. Nie możemy też jednoznacznie stwierdzić, że tragedie greckie wyewoluowały bezpośrednio z dytyrambów, jednakże istnieją ku temu wyraźne przesłanki. Oba te gatunki były tworzone z myślą o performatywnym przedstawianiu ich ku czci i w trakcie obchodów świąt Dionizosa. Znany jest nam również dytyramb Bakchylidesa z Keos, napisany w postaci dialogu pomiędzy królem a chórem, co mogłoby wskazywać na dytyramb jako prototyp dramatu, jednakże został on napisany w momencie, gdy dramat jako gatunek już istniał. O pochodzeniu zarówno komedii jak i tragedii od dytyrambu był przekonany również Arystoteles, o czym pisał w swojej „Poetyce”:

„Ale po powstaniu tragedii z prób bez przygotowania zrazu czynionych — mianowicie zarówno tragedia, jak i komedia taki sam miały początek: tamta od przodowników w chórach dytyrambicznych, ta od przodowników w chórach pieśni fallicznych, które dzisiaj jeszcze w wielu miastach w zwyczaju się zachowują. Tragedia z wolna rozwinęła się przez udoskonalenie wszystkich części istotnych, jakie się w niej pojawiły, i wielu doznawszy zmian, stanęła u kresu, skoro otrzymała całość istocie swojej odpowiednią. I aktorów ilość

z jednego na dwóch pierwszy zmienił Ajschylos, i udział chóru ograniczył, i rozmowie naczelne znaczenie nadał; aktorów zaś trzech i dekorację sceniczną Sofokles przydał. Nadto w miejsce szczupłych fabuł rozciąglejsze wprowadzono i ze sposobu wyrażania się żartobliwego, używanego w tragedii, ponieważ wyłoniła się z utworów z chórami satyrów, później dopiero wzniosła się do poważnej godności.”⁵¹

Owa niepewność badaczy historii literatury nie jest jednak w naszym zagadnieniu szczególnie ważna, gdyż zarówno dytyramb, dramat i komedia grecka spełniają warunki do bycia zakwalifikowanymi zarówno jako teatr jak i rytuał. Wszystkie one bowiem, jak już pisałam wcześniej, były przygotowywane z przeznaczeniem performatywnego wystawienia przy udziale publiczności w ramach obchodów bóstwa i ku jego czci. Wszystkie również, oprócz celu sakralnego, miały cele świeckie, jak rozrywka czy wywołanie katharsis i podziwu publiczności. Komедie i satyry służyły też rozładowaniu napięć związanych z władzą. Rozwój teatru był zresztą mocno związany z sytuacją polityczno-gospodarczą Aten. Można więc powiedzieć, że powyższe klasyfikują się jako działania rytualne pod wieloma kątami: jako social drama, jako rytuały służące do rozładowywania napięć jednocześnie podtrzymujące struktury władzy, jako coroczne święto odnowienia wiecznego porządku, święto agrarne zapewniające obfite zbiory, czy reguła syntaktyczna (zasady pisania dytyrambów były ściśle określone pod względem gramatycznym i formalnym). Mało znanym faktem jest, iż obchody ku czci Dionizosa, jak Ateńskie Antesteria były również świętem zmarłych. Wierzono, że ostatniego dnia obchodów Hermes wypuszczał dusze zmarłych na jedną dobę do świata żywych, do grobów bliskich wlewano zaś wino. Badania archeologiczne ujawniły nawet zwyczaj montowania specjalnych rurek w miejscach pochówku, przeznaczonych właśnie w tym celu.

Rywalizacja i organizowanie konkursów w trakcie Dionizji czy Lenai na najlepszy dytyramb bądź sztukę wskazuje na to, że cechy świeckie tych wystąpień, jak walory artystyczne i jakość wykonania, były równie ważne, jak sakralne. Nagradzani byli nie tylko dramaturdzy, ale również aktorzy. Z upływem czasu, aktorstwo stało się odrębną profesją, potrafiącą przynosić duże zarobki i prestiż. W IV wieku p.n.e. utworzono nawet gildie zawodowe, pod nazwą Aktorzy Dionizosa. Przypominały one w znacznej mierze współczesne zespoły teatralne. Gildie skupiały na stałe aktorów oraz pracowników technicznych i zajmowały się objazdowym wystawianiem sztuk na terenie całej Grecji. Organizacja przedstawienia była kosztownym i prestiżowym przedsięwzięciem, świadczącym o lokalnym statusie, finansowanym przez możnowładców.

51 Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Stanisław Siedlecki, wers 35-39.

Powstanie dramatów satyrowych, czyli sztuk skupiających się na opowiadaniu historii z życia Dionizosa, również wskazuje na to, że teatr był traktowany jednocześnie w sposób sakralny i świecki. Powstały one w wyniku niezadowolenia pobożnych obywateli, którzy narzekali, że sztuki wystawiane w czasie Dionizji przestały mieć cokolwiek wspólnego z boską naturą festiwalu.

Teatr po podbiciu Grecji przez Cesarstwo Rzymskie stanowi ciekawy przykład tego, jak rytuał może być zaprzęgnięty do walki o władzę nad symbolem, w rozumieniu teoretyków praxis. Rzymianie rozumieli, że wyłącznie zbrojne podbicie Grecji nie zapewni im stabilnej władzy na tych terenach. Potrzebowali usankcjonować swe panowanie na gruncie symbolicznym, religijnym oraz kulturowym. Helleńskie osiągnięcia w dziedzinie kultury i sztuki, daleko większe od Rzymskich, musiały zostać więc zawłaszczone i odpowiednio dopasowane do założeń władzy. Greccy bogowie zostali przemianowani i włączeni do Rzymskiego panteonu. Podobny los spotkał teatr. Rzymskie sztuki opierały się w dużej mierze na imitacji tych hellenistycznych. W większości z nich, miejscem akcji jest Grecja. Używano Greckich kostiumów i masek. Ich treść jednak miała pokazywać moralną i kulturową wyższość Rzymu oraz budować dumę z poczucia przynależności kulturowej wśród odbiorców. Sztuki wystawiano zarówno z okazji religijnych jak i pozornie laickich. Należy jednak pamiętać, że świętowanie triumfów wojennych, w tym również poprzez wystawianie z tej okazji sztuk teatralnych, było wynoszeniem tego wydarzenia do rangi zwycięstwa moralnego, symbolicznego i religijnego. Zwycięstwo oznaczało bowiem potwierdzenie wyższości „własnych” bogów lub błogosławieństwa i sprawiedliwego wyboru w przypadku wspólnego systemu wierzeń. Widzimy zatem, że za pomocą przedstawienia oraz manipulacji symbolem można zmienić kategorię wydarzenia, z wojennego na religijny. Powstał również odpowiednik Aktorów Dionizosa. Jednak zarówno jego nowe imię, Liber jak i jego antyautorytarna natura i orgiastyczny kult, nie pasowały do uporządkowanej, silnie hierarchicznej struktury Rzymu. Patronatem nowej gildii jak i teatru w ogóle została więc Minerva, należąca do Trójcy Kapitołińskiej bogini-dziewica, patronka sztuki, rzemiosła, literatury i mądrości. Ku jej czci obchodzone były festiwale na podobieństwo Dionizji - Quinquatria, uznawane za święto artystów i rzemieślników. Bardzo ciekawym przykładem użycia teatru i rytuału jako narzędzia kolonializmu kulturowego oraz propagandowego Cesarstwa jest wystawienie w 191 r. p.n.e. Sztuki Plauta „Pseudolus”. Sztuka ta została zagrana w celu uczczenia otwarcia nowo ukończonej świątyni Kybele, frygijskiej bogini matki, znanej również w Grecji. Kult Kybele, pod nowym imieniem Magna Mater, został oficjalnie sprowadzony do Rzymu w 204 r. p.n.e. W obliczu wycieńczającej wojny z Hannibalem oraz grożącego głodem nieurodzaju, senat rzymski postanowił skonsultować się z wyrocznią w Sybilli. Wspólnie doszli do wniosku, że aby pokonać klęskę żywiołową i zwyciężyć

z Kartaginą, konieczne jest sprowadzenie do Rzymu obiektu kultu Kybele, świętego kamienia pochodzącego z meteorytu, znajdującego się w Pessinos. Po tym zabiegu klęska nieurodzaju minęła, a Rzymianom udało się odeprzeć Kartagińskie wojska. W 191r. p.n.e. świątynia Magna Mater, z kamieniem z Pessinos, który został wykorzystany do wyrzeźbienia twarzy bogini, była gotowa do przyjęcia wiernych. Jednak, tak jak w przypadku Dionizosa, władzom Cesarstwa nie podobał się ani orgiastyczny, transowy sposób oddawania czci Kybele, ani jej zniewieściali kapłani eunuchowie. Postanowili więc oddać cześć Magna Mater po swojemu: za pomocą narzędzi kulturowych zawłaszczonych uprzednio Hellenom, czyli przedstawienia pseudogreckiej farsy Plauta. Akcja „Pseudolusa” toczy się na ulicach Aten, przed domami bohaterów – nie mamy tu do czynienia z typową dla Grecji jednością miejsca akcji. Tytułowy bohater jest przebiegłym niewolnikiem, co stanowi typowy motyw dla rzymskich fars. Syn jego pana, Kalidorus, zwraca się do niego z prośbą o pomoc w odzyskaniu jego kochanki, prostytutki i niewolnicy, która została właśnie sprzedana w niewolę komuś innemu. Pseudolus obmyśla sprytny plan, dzięki któremu nie tylko udaje im się odzyskać Fenicję ale i wzbogacić się i utrzyć nosa swojemu panu. Mogłoby się wydawać, że ta prosta historia nie ma nic wspólnego z kolonialno – wojskowym programem Rzymu. Jednakże, jak analizuje David Wiles:

„Sztuka, która powstała w państwie militarnym ma, jak można oczekiwać, liczne wojskowe odniesienia. Pseudolus jak generał oblega burdel, marząc o oficjalnym tryumfie w nagrodę za to „zwycięstwo jego jawnym celem (skrywanym przez prawdziwych rzymskich legionistów i ich dowódców) jest zdobycie łupów. Pseudolus przedstawia się jako wcielenie przebiegłego Ulissesa, a kwestia, że jego fortel jest powtórką z wojny trojańskiej, musiała w świetle związków z Kybele z Troją nabrać szczególnej pikanterii.”⁵²

Rzymscy dramaturgowie przemycali w sposób delikatny, prawie niezauważalny archetypy korespondujące z wartościami symbolicznymi kształtowanymi przez władzę. Dla przykładu, innym częstym motywem było zestawienie z sobą dwóch archetypicznych postaci: młodzieńca, przedstawianego jako nierozsądnego, łatwowiernego i ulegającego popędom oraz ojca, człowieka sukcesu, często w senatorskiej todze, mądrego, wyważonego i walecznego. Stanowiło to odzwierciedlenie i replikację wysoce hierarchicznego i patriarchalnego ładu społecznego Cesarstwa, gdzie syn otrzymywał pełnię praw majątkowych i obywatelskich dopiero po śmierci swojego ojca. Ojciec dożyłotnio pełnił kontrolę nad swoimi dziećmi, które aż do chwili zostania sierotami nie były w pełni wolnymi ludźmi. Innymi częstymi archetypami były

⁵² D.Wiles, *Teatr w Rzymie i chrześcijańskiej Europie* [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. Hanna Baltyń Karpińska, Warszawa 2007, str.54.

m. in. pasożyt społeczny, czyli biedak, wędrowny żebrak lub żołnierz chwalipięta.

Rzymianie doskonale zdawali sobie sprawę z możliwości jakie daje teatr jako narzędzie polityczne i poważnie traktowali rolę mecenasów. Świadomie używano nawet takich szczegółów, jak rozmieszczenie widowni. W trudnych czasach znoszono miejsca uprzywilejowane, aby wzmacniać poczucie solidarności; za to w czasach pokoju lubiano podkreślać swoją wyższą pozycję w społecznej hierarchii. O tym, jak wielkie emocje potrafiła wywołać ta mieszanina wartości symbolicznych, politycznych i kulturowych zawarta w pozornie błahym akcie przedstawiania komedii świadczy dobitnie inna historia przywoływana przez Wileśa :

„Kronikarz z Sycylii opisuje komedię, wystawioną w sprzymierzonym mieście w zachodniej Italii w przeddzień wybuchu dużego powstania. „Sojusznicy” mieli już dość roli petentów i zażądali zrównania w prawach z obywatelami Rzymu. Na widowni znalazło się sporo Rzymian i gdy aktor wygłosił parę uszczypliwych wobec nich kwestii, kilku wpadło na scenę i zabiło go. Atmosfera stała się napięta. Lokalni widzowie zaczęli się zmawiać, planując zabójstwo innego aktora, faworyta Rzymian imieniem Saunio (czyli Błazen), przebranego w kostium Satyra.”⁵³

Z czasem główny ośrodek kultury rzymskiej przeniósł się do Bizancjum i utrzymywał się tam aż do VII wieku, gdy został oficjalnie zakazany przez kościół. Kościół przyjął tę samą taktykę co Rzym. Przejmował bóstwa, święte miejsca i dni, tworząc z nich swoje symbole i święta. Podobnie postąpiono z teatrem. Bardzo ciekawym przykładem jest sztuka „Christos Paschon”, anonimowy,⁵⁴ bizantyjski dramat datowany na XII -XIII wiek, ponad połowę którego stanowią wyrwane z kontekstu i ponownie ułożone teksty przepisane z tragedii Eurypidesa. Sztuka traktuje o śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa, oglądanych z perspektywy Maryi, która jest główną postacią sztuki. Dziwić może fakt postawienia kobiety w centralnym punkcie opowieści, jest to jednak zgodne z założeniami teologicznymi – Maryja jest ludzkim pierwiastkiem, pośredniczką pomiędzy ludźmi a jej boskim synem. Matka Jezusa przemawia do nas słowami Medei, Hekabe czy Agaue.

W średniowieczu teatr i dramaturgia miały prawie wyłącznie charakter religijny i religijno-polityczny. Były to głównie misteria i mirakle na cześć świętych, często powoływanych miejscowo, z postaci historycznych, jak św. Wojciech w Polsce, bądź legendarnych, będących przejęciem lokalnych podań i przepisaniem ich na użytek wiary chrześcijańskiej, jak św. Jerzy w Anglii. Teatr

⁵³ Ibidem, str. 57.

⁵⁴ Agnieszka Wojtylak – Herszen sugeruje autorstwo Grzegorza z Nazjanzu.

był nieprofesjonalny. W widowiskach tych grali amatorzy, rzemieślnicy, członkowie cechów, które sponsorowały te wydarzenia. Istniały jeszcze takie zjawiska jak gry ludyczne, m. in. walki postu z karnawalem, czy przedstawianie historii Robin Hooda, jednak były one zazwyczaj tępione i uważane za niepoważne, prowadzące do rozpasania lub obywatelskiego nieposłuszeństwa. Grom o Robin Hoodzie poświęcam więcej uwagi w następnych paragrafach.

Podalam przykłady europejskie, pochodzące z zamierzchłych czasów. Pragnę zaznaczyć jednak, że proces transformacji rytuału w teatr jest zjawiskiem uniwersalnym, występującym na całym świecie i wydarzającym się również czasach współczesnych. Przykładem podobnego fenomenu przekształcania się rytuału w performans, może być historia pewnej ceremonii w Papui Nowej Gwinei. W miejscowości Asaro trzy razy w tygodniu odbywają się dla turystów pokazy Girituwai, nazywanymi dość trywialnie na użytek białych turystów tańcem błotnych ludzi (oryg. dance of the Mudmen). Oryginalnie ceremonia ta odbywała się jedynie wtedy, gdy mieszkańcy Asaro obawiali się ataku na wioskę. Przed świtem mężczyźni smarowali wtedy ciało białą gliną, pochodzącą z pobliskiej rzeki i przywdziewali maski. Kolor biały jest łączony ze śmiercią i z duchami, a świt to pora, w której duchy wędrują po ziemi. Następnie, tańcząc przy dźwięku bębnów, opętani przez duchy, wracali do wioski bądź udawali się do zagrażających im sąsiadów. Świat usłyszał o tym rytuale w latach sześćdziesiątych, dzięki zdjęciom z ceremonii opublikowanymi przez National Geographic. Reportaż zrobił furorę, a turyści zaczęli pojawiać się w Asaro, chcąc obejrzyć błotny taniec. Agencje turystyczne, wyczuwając okazję do wzbogacenia się szybko zorganizowały taką możliwość dla swoich klientów. Choć szczyt popularności tańca błotnych ludzi przypada na lata siedemdziesiąte, do dziś można wziąć udział w „Asaro experience”, na które składa się wycieczka autokarowa na szczyt góry Daulo Pass, z którego można podziwiać piękne widoki i dolinę Asaro, pokaz tańca, pokaz rozpalania ognia tradycyjnymi technikami oraz sesja zdjęciowa. Taniec Błotnych Ludzi w obecnej formie nie ma nic wspólnego z rytuałem. Jego zadaniem jest przyciągnięcie – a nie odstraszenie - obcych. Nieobecne są też duchy, gdyż pora pokazu dostosowana jest do komfortu turystów. Dodatkowe atrakcje zostały dołożone do programu gdyż sama ceremonia trwa jedynie dziesięć minut – zbyt krótko na zachodnie standardy trwania widowiska.

Innym przykładem dzieli się Richard Schechner, opisując rytuały na Bali. Balijszczyki stworzyli rozdział pomiędzy teatrem a rytuałem – pokazy dla turystów organizowane są w dogodnych komunikacyjnie miejscach i mocno rozreklamowane, natomiast rytualne wersje ceremonii ukryte są wśród głębokiej dżungli i nienagłaśniane. Aby móc w nich uczestniczyć, człowiek z zewnątrz potrzebuje specjalnego pozwolenia od społeczności. Zazwyczaj nie można ich

dokumentować lub można w bardzo małym zakresie. Są dłuższe i mniej widowiskowe od wersji turystycznej. Skupiają się bowiem na duchowym przeżyciu sacrum przez uczestników, nie zaś na dostarczeniu rozrywki widzom. Z podobnym podejściem spotkałam się również podczas mojej wyprawy badawczej na Haiti. Podczas pierwszej wizyty w świątyni Voodoo spotkałam się z bardzo biznesowym podejściem kapłana (ojca). Powitał mnie człowiek ubrany w dres, patrzący ciągle w telefon, który opowiadał mi o tym, co mogą zorganizować w celu sfilmowania. Opisywał tancerzy, stroje, plucie ogniem oraz podawał ceny. Gdy powiedziałam mu, że to nie to jest celem mojej wizyty a faktyczne poznanie ich wiary i kultury, początkowo nie uwierzył. Dopiero po jakimś czasie mojego pobytu zgodził się na pokazanie mi prawdziwej strony ich rytuałów. Były zdecydowanie mniej widowiskowe, skupione na relacji z duchami wierzącego. Zabroniono mi też nagrywać i fotografować w najświętszej części świątyni, tak zwanym gorącym pokoju, w którym przez cały czas płonie ogień i zgromadzone są fragmenty szczątków osób szczególnie związanych z daną świątynią. Mieszkańcy Jackmel wierzą, że w tym pokoju przebywają duchy. To dla nich płonie tam ogień. Jeżeli chodzi o wyznawców Voodoo, już sama zorganizowana, ustandaryzowana mitologia, którą niektórzy mieszkańcy opowiadają przybyszom z zachodu, jest performansem. Mitologia taka bowiem nie istnieje, została stworzona przez zachodnich badaczy i antropologów na podstawie przekazów zebranych podczas badań. Voodoo jest religią bez świętej księgi, a ich tradycje i mity są przekazywane ustnie. Nie ma jednego, dogmatycznego zapisu standaryzującego wierzenia, a nawet gdyby takowe istniały, 40 % społeczeństwa Haiti nie umie czytać i pisać. Brak edukacji jest dużo bardziej powszechny w wiejskich rejonach kraju, a to właśnie tam Voodoo jest najszerzej wyznawaną religią. Tradycje przekazywane są więc ustnie i różnią się znacznie pomiędzy ośrodkami kultu.

Oczywiście, rytuały nie muszą mieć charakteru sakralnego, a teatr nie musi przynosić korzyści finansowych. Niezwykle ciekawym przykładem, mającym charakter zarówno rytualny jak i teatralny jest średniowieczna ludowa tradycja odgrywania Robin Hooda na terenach Anglii i Szkocji. Co roku, w maju, wybrana spośród mieszkańców miasta grupa odgrywała przez osiem dni historię słynnego bohatera. Miasto wtedy zapełniało się przybyszami z okolic, chcącymi zobaczyć przedstawienie. Wśród widzów nie brakowało szlachty, a nawet króla. Sytuacja, w której lud odgrywa przed władzą życie ukochanego antybohatera, zabierającego bogatym i obdarowującego biednych, by na końcu pozbawić głowy reprezentującego władzę szeryfa z Nottingham przywodzi na myśl skojarzenia z rytuałami konfliktu Gluckmana. Dla przypomnienia powtórzmy, że Gluckman opisywał jako rytuał konfliktu takie aktywności, które miały na celu obniżenie poziomu niezadowolenia danej grupy, poprzez ekspresję napięć społecznych, przy jednoczesnym zachowaniu obecnego

porządku i układu sił. Tak, jak w przypadku święta głupców, odgrywając Robin Hooda, społeczność manifestuje wobec panujących niezadowolenie z ucisku i prawa, które stoi po stronie bogatych, dając upust frustracji. Jednocześnie hierarchia władzy nie zostaje zaburzona; król pozostaje królem, poddani poddanymi a Robin Hood fantazją. O skuteczności tego teatralnego rytuału konfliktu świadczą wydarzenia z Edynburga z 1561 roku, kiedy to purytańskie władze zakazały odgrywania Robin Hooda:

„Niezadowoleni mieszczenie zaprotestowali, wybierając pewnego krawca do roli Robin Hooda i 12 maja po południu urządzając pod jego przewodem korowód przez miasto. Władze aresztowały wówczas czeladnika szewskiego i - dla przykładu- skazały go na powieszenie „za igry z Robin Hoodem”. 21 lipca legendarna fikcja stała się faktem, a burmistrz Edynburga wystąpił w roli szeryfa z Nottingham. Towarzysze Robin Hooda porwali skazanego czeladnika spod szubienicy i roztrzaskali drzwi więzienia. Rada kazała zamknąć bramy miasta i strzelać do buntowników. „Banici” Robina, którym odcięto drogę ucieczki, zaczęli walczyć. Tak nastraszyli burmistrza i członków rady, że ci poszukali schronienia w kazamatach. Po trzygodzinnym oblężeniu majstrowie cechowi obiecali czeladnikom, że nikt nie pozbawi ich pracy i nie będzie prześladował.”⁵⁵

Piszę o tym, by pokazać, że ewolucjonistyczne podejście, zakładające przejście od jakiegoś przedwiecznego, bliżej nieokreślonego rytuału do wysublimowanej, wielkiej sztuki i oświeconego teatru jest błędne; rytuał i performatyka, w ich różnych przejawach i formach historycznych są współwystępującym, stałym elementem ludzkiej cywilizacji, który ma wpływ na, i jednocześnie jest uwarunkowany przez, wiele czynników, w tym historycznych, religijnych, kulturowych, politycznych, ekonomicznych. Obie te aktywności kulturowe stanowią jednocześnie odzwierciedlenie grupy, która je wykonuje, oraz stanowi schemat, matrycę aktywnie ją tworzącą. Jak widzimy na podanych przykładach, teatr i rytuał wydają się być nierozłączne, bowiem większość rytuałów zawiera elementy performatywne a teatr, w każdej formie, elementy rytualne. Często również dochodzi do sytuacji, w której nie możemy przyporządkować danego wydarzenia kulturowego do jednej kategorii, gdyż jest ono zarówno rytuałem, jak i teatrem, jak teatr grecki bądź ludyczne przedstawienia Robin Hooda. Zdawać by się mogło, że głównym rozróżnieniem pomiędzy tymi dwoma kategoriami jest warunek posiadania widowni. W drugiej połowie dwudziestego wieku wielu twórców teatralnych eksplorowało tę granicę. Był to też czas, w którym zaczęto zgłębiać techniki i filozofie pozaeuropejskie, takie jak joga, kathakali, zen, taniec bali, praktyki transowe oraz włączać te techniki rytualne do swojej pracy twórczej. Przykłady takich działań analizuję w rozdziale trzecim.

55 Ibidem, str 91.

2.2 Funkcja teatru jako rytuału

Tak, jak rytuałowi nie można przypisać jednej, uniwersalnej funkcji, tak i sztuki widowiskowe pełnią ich wiele. W zależności od środowiska, w którym powstają oraz założeń twórców, mogą wywierać wieloraki wpływ na odbiorcę oraz społeczność. Mogą dostarczać rozrywki, rozśmieszać, wzruszać, zapewniać katharsis, być źródłem refleksji, budować lub rozładowywać napięcie, dostarczać bodźców estetycznych, edukować, być przestrzenią autoekspresji lub odwrotnie, represji uczuć i myśli jednostki. Mogą służyć jako narzędzie terapeutyczne, ideologiczne, polityczne i społeczne. Sztuka, tak jak rytuał, posiada niezwykłą zdolność do transgresji, i jako taka, jest ważnym narzędziem społecznym o olbrzymim potencjale mitotwórczym. Może podtrzymywać, legitymizować, reprodukować lub transformować wartości symboliczne i kody kulturowe. Te symboliczne operacje mogą być dokonywane w sposób pośredni lub bezpośredni. Przykładem takiego bezpośredniego działania może być spektakl Teatru Studio w Warszawie pod tytułem „Wyspa Jadłonomia”. Jest to ekologiczna bajka, w której M., mała dziewczynka, niczym Alicja w Krainie Czarów, podążając za tajemniczym przewodnikiem, przenosi się na tajemniczą wyspę. Spektakl skonstruowany jest w oparciu o schemat monomitu. M. (w tej roli Maja Pankiewicz) wyrusza w podróż, w trakcie której musi stawić czoła zarówno zagrożeniom płynącym z niszczenia przez człowieka natury, jak i swoim własnym, trudnym emocjom, związanym chorobą ojca. Jest to opowieść o katastrofie klimatycznej i cierpieniu zwierząt, ale też o potrzebie rozmowy i zrozumienia, o chęci samostanowienia i podmiotowości najmłodszych oraz o tym, jak samotni i zagubieni się czują, gdy ich podmiotowość nie jest przez dorosłych uznawana. Jednocześnie edukuje najmłodszych, wprowadzając ich w temat zdrowego odżywiania, ochrony planety i skutków globalnego ocieplenia oraz nadaje podmiotowość zwierzętom. Mięso, na oczach przerażonej prawdą bohaterki, przestaje być produktem ze sklepowej półki i staje się krzywdą świadomej i czującej ból i emocje istoty. Po takim spektaklu rodzice mogą mieć spore problemy z nakłonieniem swoich pociech do zjedzenia kotleta. Być może dlatego na stronie teatru możemy przeczytać ostrzeżenie: „zawiera nachalną promocję weganizmu”.

Pośrednie działanie mitotwórcze i symboliczne funkcjonuje w znacznie subtelniejszy sposób. Czasami nawet sami twórcy nie są świadomi tego, że bezwiednie replikują utrwalone w nich dyspozycje. Jako przykład weźmy stopień reprezentacji kobiet w sztukach widowiskowych. Jeszcze do niedawna powszechną praktyką było przyjmowanie mniejszej ilości kobiet niż mężczyzn

do szkół teatralnych, z powodu dysproporcji w zapotrzebowaniu na odtwórców męskich i żeńskich ról. Dysproporcja ta wynika z wielowiekowej tradycji pisania scenariuszy skupiających się przede wszystkim na męskich bohaterach, tworzonych przez i dla mężczyzn. Kobięce postaci ukazywane były z męskiej perspektywy i stanowiły odbicie postrzegania kobiet w owym czasie. Zazwyczaj więc były sprowadzane do swojej funkcji w świecie bohatera: matki lub kochanki. Bohaterki niemieszczące się w tych kategoriach pojawiały się niezwykle rzadko i trudno się dziwić, że stanowiły, i do dziś stanowią, aktorskie marzenia twórczyń. Która aktorka nie chciałaby zagrać opętanej ambicją Lady Makbet! Jest to niewątpliwie dużo ciekawsze wyzwanie niż bycie „odpoczynkiem wojownika”, które przez setki lat stanowiło główne zadanie aktorskie dla przedstawicielek płci pięknej. I właśnie owa uroda i młodość stanowiły w dużej mierze o przydatności do wykonywania zawodu – aktorkom powyżej czterdziestego roku życia zostawały już tylko role matek i wiedźm. W efekcie mamy do czynienia z całym uniwersum kulturowym, w którym kobieta istnieje tylko wtedy, gdy jest dla mężczyzny obiektem pożądania lub matką, a jej największy kapitał to atrakcyjność seksualna. Stanowi ono jednocześnie lustrzane odbicie społeczeństwa, które je wyprodukowało i matrycę aktywnie je tworzącą. Tak jak w przypadku rytuału, odbiorcy nie muszą być świadomi tych mechanizmów, aby odczuwać ich działanie. Gdyby opisywać ten proces słowami Bourdieu, powiedzielibyśmy, że męska część populacji zebrała na tyle duży kapitał kulturowy, by kontrolować środki produkcji symbolicznej oraz stosować i reprodukować przemoc symboliczną. Całe szczęście, od paru lat twórczynie coraz częściej są dopuszczane do głosu, a pełnowymiarowe postaci kobiece stają się coraz bardziej integralną częścią dyskursu w zarówno mainstreamowej, jak i alternatywnej sztuce.

Richard Schechner uważa teatr za medium skonstruowane wokół dwóch funkcji: idei i rozrywki, przy czym idea jest osią pochodzącą od zachowań rytualnych natomiast rozrywka od występów performatywnych. Uważam to podejście za niezwykle ciekawe. Istnieje bowiem ryzyko wśród sztuk widowiskowych zostania niewolnikiem idei bądź niewolnikiem rozrywki. W pierwszym przypadku, scena zamienia się w ambonę lub mównicę polityczną. W drugim zaś staje się zestawem masowo reprodukowanych, miałkich żartów, smutnie świadomym swojej miałkości, kuszących widzów obietnicą zobaczenia znanej twarzy a nie treścią bądź jakością widowiska. W obu przypadkach odbiorca zadaje sobie pytanie: czy to jeszcze jest sztuka? Zastąpiłabym jednak słowo „rozrywka” sformułowaniem „walory artystyczne”. Oglądanie tragedii ciężko nazwać jest rozrywką, natomiast stworzenie błyskotliwej komedii jest niewątpliwym wyzwaniem, wymagającym nie tylko poczucia humoru ale i warsztatu artystycznego.

3.0 Wykorzystanie elementów rytualnych w pracy twórczej. Analiza wybranych praktyk teatralnych.

3.1 Richard Schechner

Wielu twórców badających wspólne cechy teatru i rytuału interesowała granica pomiędzy tymi dwoma zagadnieniami, która zdaje się być umiejscowiona w potrzebie posiadania widza. Często poszukiwania te szły w kierunku tworzenia teatru partycypacyjnego, czyli takiego, w którym widz nie jest jedynie obserwatorem, a aktywnym uczestnikiem wydarzeń mających miejsce na scenie. Jednym z takich twórców był wspomniany już wcześniej autor teorii performansu, Richard Schechner i jego grupa TPG (skrót pochodzi od The Performance Group). Jego działalność stanowi idealny przykład pracy twórczej jako metody badawczej. Przypomnijmy, że Schechner łączy badania z dziedziny antropologii i socjologii z pracą twórczą jako reżyser teatralny. W wyniku wieloletnich badań nad rytuałem sformułował swoją potrójną tezę, brzmiącą następująco:

„1. Istnieje jednolita sfera przedstawień, która obejmuje rytuał, teatr, taniec, sport, zabawę, dramat społeczny oraz inne popularne rozrywki; 2. Wśród tych przykładów można zaobserwować pewne wspólne wzorce; 3. na podstawie tych wzorców teoretycy mogą opracować spójne, szeroko zakrojone modele, które respektują bezpośredniość, efemeryczność, indywidualność i ciągłą zmienność poszczególnych widowisk, wykonań i gatunków.”⁵⁶

Postrzegał teatr nie jako formę wypowiedzi bądź odbicie rzeczywistości, lecz uważał go za jej manifestację. Jest to perspektywa zapożyczona od Eliadego, którym się inspirował. Uważał, że tak jak za pomocą rytuałów wierni nie tylko przypominają sobie treść mitów czy historii stworzenia bądź odkupienia, lecz faktycznie uczestniczą w transcendentnym objawieniu, tak teatr jako rytuał tworzy równie realną rzeczywistość, której można doświadczać, a nie jedynie ją „wystawiać” i „obserwować”. Schechner twierdzi, że komunikacja słowna

⁵⁶ R.Schechner, *Magnitudes of performance* [w:] *By means of performance; Intercultural studies of theatre and ritual*, red. R Schechner, W. Appel, Cambridge University Press 1990, str. 25.

zastąpiła manifestację rzeczywistości jako podstawowy cel teatru w stopniowej przemianie na przestrzeni wieków, związanej ze wzrostem umiejętności czytania i pisania. Performatywne rytuały kultur niepiśmiennych opierają się na działaniu i doświadczaniu. Według Schechnera, zachodni teatr przestał zapewniać działanie i doświadczanie i skupił się na przekazywaniu słowa dramatu. Teatr jako rytuał miał wrócić do powoływania rzeczywistości. Zaznaczmy, że nie chodzi tutaj o pozbycie się słowa jako medium. Zmiana odbywa się raczej w postrzeganiu samego wydarzenia. Tak samo jak kapłan w trakcie przemienienia wierzy, że oto dokonał się cud i nie trzyma już w rękach opłatka, lecz ciało Chrystusa, tak aktor nie wypowiada jedynie słów napisanych przez Eurypidesa, lecz staje się manifestacją Dionizosa. Widzowie zaś nie są jedynie obserwatorami, lecz aktywnymi świadkami tego wydarzenia. Niesie to za sobą potrzebę zmodyfikowania przestrzeni w taki sposób, aby widz czuł się częścią wydarzeń i mógł w nich uczestniczyć. Był to ważny element tzw. Environmental theatre, teatru środowiskowego, czyli w rozumieniu Schechnera takiego, który tworzy rzeczywistość, zamiast wystawiać historię:

„Widz w tradycyjnym teatrze jest otulony. Może zachować swoje reakcje dla siebie i jest bardziej prawdopodobne, że całkowicie zatraci się w wydarzeniach na scenie. W teatrze środowiskowym oświetlenie i aranżacja przestrzeni sprawiają, że nie da się patrzeć na akcję, nie widząc innych widzów, którzy przynajmniej wizualnie są częścią przedstawienia. Nie da się też uniknąć świadomości, że dla innych jest się częścią spektaklu... Widzowie doświadczają wielkich skrajności: głębokiego, być może nawet aktywnego, zaangażowania i uczestnictwa; następnie krytycznego zdystansowania, patrzenia na spektakl, teatr, innych widzów jakby z bardzo daleka.”⁵⁷

Dla Schechnera spektakl rozgrywa się w trzech mediach: wykonawcy, widzu i przestrzeni. Aby zrozumieć aktywną rolę widza i przestrzeni, jeszcze raz odwołam się do przykładu mszy świętej: wykonawcą jest tu kapłan, widzem wierny a przestrzenią kościół. Wierny wykorzystuje rozplanowanie przestrzenne kościoła w zależności od tego, w jaki sposób chce uczestniczyć w nabożeństwie. Jeśli chce skupić się na wewnętrznej kontemplacji, zapewne wybierze mniej zatłoczone, być może słabiej oświetlone miejsce. Jeżeli chce poczuć wspólnotę doświadczania, wybierze odwrotnie. Jeśli zależy mu na dobrym widoku na ceremonię, usiądzie w pierwszej ławce, obok pani, która wybrała to miejsce, chcąc pochwalić się nową garsonką. Część będzie modlić się w ciszy, część będzie śpiewać. Ktoś będzie śpiewał wyjątkowo głośno i fałszował. Być może pojawi się ktoś szczególnie gorliwy i położy się krzyżem przed ołtarzem. Ktoś dyskretnie wyjdzie w trakcie kazania lub wręcz przeciwnie,

57 Richard Schechner, *Environmental Theatre*, Nowy Jork 1973, str. 18.

przeparaduje przez środek kościoła, demonstrując swoją niezgodę. Nabożeństwo może zostać zakłócone lub przerwane przez protestujących. Wszystkie te wybory stanowią rodzaj wymiany pomiędzy zgromadzonymi, przestrzenią i kapłanem. Mają wpływ na ich indywidualne i zbiorowe doświadczanie ceremonii. Schechner pragnął, aby widz mógł tak samo partycypować w spektaklu, jak wierny w nabożeństwie. Oznaczało to, że przestrzeń musi zostać zorganizowana w taki sposób, by widz mógł wybrać, w jaki sposób będzie brał udział w przedstawieniu, zajmując miejsce wobec jasno zakomunikowanego, centralnego miejsca, w którym odbywać się będzie ceremonia. Takie założenie dopuszczało również, że spektakl może być zakłócony lub zmienić swój przebieg w wyniku akcji podjętych przez widza. Aby zobrazować, jak te założenia wyglądają w praktyce, użyję bodaj najsłynniejszego spektaklu grupy TPG, „Dionysos in 69”. Jest to adaptacja „Bachantek” Eurypidesa, powstała w wyniku długotrwałego procesu prób i warsztatów w 1968 roku w Nowym Jorku. Przedstawienie to pokazuje również kolejną, ważną cechę twórczości TPG, czyli podejmowanie tematów związanych z ówczesnymi przemianami kulturowymi, sytuacją życiową i polityczną Stanów Zjednoczonych. Temat „Bachantek” korespondował z sytuacją kulturowo-polityczną Ameryki w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Był to czas rodzącej się kultury hipisowskiej oraz olbrzymich protestów wobec rządowej polityki w sprawie wojny w Wietnamie, obowiązkowej służby wojskowej oraz dyskryminacji kobiet i osób czarnoskórych. Zaś głównym problemem „Bachantek” jest konflikt pomiędzy królem Teb, Penteuszem, reprezentującym autorytarną władzę, hierarchiczność i podporządkowanie wobec siły i logiki a Dionizosem, reprezentującym chaos, wolność, zniesienie hierarchii i umiłowanie życia. Schechner wybrał więc dramat napisany i wystawiany ku czci Dionizosa, boga teatru, będący jednocześnie przyczynkiem do powstania sytuacji, w której aktor może, niczym w transowych kultach, stać się bóstwem i przez chwilę być kratofanią tych wartości symbolicznych, o które walczyli na ulicach obywatele Stanów Zjednoczonych. Czytając „Bachantki” można odnieść wrażenie, że zemsta Dionizosa jest zbyt okrutna. Wszakże jedyną osobą, która odmawia uznania boskości Dionizosa jest sam Penteusz, reszta miasta, włącznie ze starszyzną i matką króla oddaje mu należytą cześć i stara się nakłonić króla, by zrobił to samo. Penteusz zostaje rozszarpany przez bachantki, w tym własną matkę, Agawę, która w ekstatycznym szale myśli, że zabiła lwa i dumnie przynosi głowę syna do miasta jako trofeum. Warto też wspomnieć, że rodzina królewska, do której wżenił się Penteusz, jest również rodziną Dionizosa, który zrodzony był ze związku Semele, córki Kadmosa i siostry Agawę oraz Zeusa. Dionizos, dokonując swej zemsty rękami Agawę, która następnie zostaje wygnana z Teb, mści się na swojej ciotce. Jego dziadka, Kadmosa, także spotyka ponury los; co prawda nie musi się mierzyć z własnym sumieniem, jednakże on również nie

tylko traci wnuka, lecz zostaje przemieniony wraz z małżonką w gady. Jeżeli jednak przeanalizujemy ten dramat nie jako dosłowną historię, a opowieść mitologiczną, w której Dionizos nie jest jednostką a boską personifikacją pewnych wartości symbolicznych, jego zemsta zacznie być postrzegana zgoła inaczej. Jeżeli bowiem Dionizos jest ucieleśnieniem takich wartości jak umiłowanie życia, miłość, wolność, sprzeciw wobec totalitarnej władzy, to kara za grzechy Penteusza, czyli za nieuznawanie tych wartości będzie dotyczyć nie tylko jego samego, lecz całego jego otoczenia. Wojny, totalitaryzm i ograniczanie wolności obywatelskich doświadczą wszakże bardziej podległych obywateli, niż grupę trzymającą władzę. Tę interpretację łatwo przenieść na grunt Stanów Zjednoczonych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Dyskryminacja rasowa i płciowa, czy obowiązkowa służba wojskowa w trakcie wojny Wietnamie, uznawanej przez społeczeństwo za zbędną i szkodliwą nie dotyczyła bezpośrednio rządzących; poszkodowanymi byli obywatele, którzy wyznawali wartości personifikowane przez Dionizosa. Wystawienie „Bachantek” było więc wyborem, w którym widz może utożsamić się i wyznawać wartości celebrowane podczas obrzędu. Widz, tak samo jak aktor, czuł bezsilną złość wobec systemu, który uniemożliwiał mu życie zgodne z wewnętrznym systemem moralnym. „Dionysus in 69” umożliwiał mu uczestniczenie w rytuale, który umożliwiał mu przeżycie niezgody i wolności do realizacji swoich wartości w sposób bezpieczny dla siebie i dla otoczenia. Przestrzeń została zaprojektowana w taki sposób, by widzowie mogli wybrać, w jakim stopniu chcą uczestniczyć w wydarzeniu. Powstawała w trakcie prób, łącząc zamierzoną funkcjonalność względem widza z potrzebami i wymaganiami aktorów. Spektakl odbywał się w The Garage, postindustrialnej przestrzeni, którą grupa dostała od miasta. Na jednej ze ścian znajdowały się olbrzymie, przemysłowe, podnoszone drzwi, przywodzące na myśl skojarzenia z garażem. Drzwi te były wykorzystywane na końcu spektaklu, kiedy widownia wraz z Dionizosem i jego orszakiem, wychodziła w triumfalnym, ekstatycznym pochodzie na ulice Nowego Jorku. Scenografia była stosunkowo prosta. Składała się z wielu wieżyczek, przypominających w budowie rusztowania. Pomysł na nią zrodził się w trakcie prób, kiedy aktorzy zaczęli używać rusztowań, postawionych by pomalować ściany na biało, jako miejsc do ucieczki, schowania się, lub wywyższenia i postawienia w centrum uwagi. Największa tego typu struktura składała się z pięciu pięter i mieściła około setki ludzi. Środek przestrzeni, będący zarazem centralną sceną, rodzajem ołtarza, na którym odbywały się rytuały, był pusty. Wyróżniał się jedynie czarną, gumową podłogą. Widz, wybierając tę przestrzeń, wybierał strefę działania, miejsce, w którym będzie widoczny nie tylko dla innych oglądających, ale i dla aktorów, którzy mogą i będą wchodzić z nim w kontakt. Z kolei zasiadając poza wyznaczoną na czarno strefą lub w wieży mógł się poczuć bardziej jak typowy widz, który obserwuje ale nie jest obserwowany. Widownia mogła również zmieniać

miejsce w trakcie trwania spektaklu. Często zdarzało się to choćby ze względu na lepszą widoczność, gdyż nie wszystkie sceny odbywały się w centralnym punkcie, jak scena, w której Penteusz oddaje się szaleńczej pogoni po wierzchołkach wież, próbując uciszyć przebywający na nich Chór. Ostatni bardzo ważny element scenografii urzeczywistniał się w trakcie trwania spektaklu. Aktorzy z czerwoną farbą na rękach, wspinając się po rusztowaniach, wykonując elementy choreograficzne i czynności zawarte w scenariuszu brudzili „krwią” białą scenografię, która w trakcie spektaklu zmieniała swój laboratoryjny, sterylny wygląd, stając się miejscem brutalnej jatki. Zasady dotyczące zachowywania się publiczności zostały zmienione w grudniu 68 roku, kiedy to zapadła decyzja o zmianie kostiumów. Do tej pory mężczyźni grali w suspensoriach, natomiast kobiety w stylizowanych chitonach. Zimą 68 roku grupa postanowiła, że grać będzie w nieformalnych, codziennych strojach, natomiast sceny rytuału śmierci i narodzin grane będą nago. W związku z tym, aby zachować zasadę, że widz przebywający w przestrzeni rytualnej na czarnej macie, jest na równi z wykonawcami, zaznaczono, że aby przebywać w tej przestrzeni w powyższych scenach, widz, tak jak aktorzy, musi być nagi.

„Dionysus in 69” nie jest wierną adaptacją „Bachantek”. Do spektaklu dodano fragmenty „Antygony”, i „Hippolitusa” Davida Greena. Większą część dialogu stanowią jednak sceny wyimprowizowane w trakcie prób. Richard Schechner wypowiedział się o tym następująco:

„Montaż tekstu, aranżacje i wariacje rozwijały się organicznie podczas prób i w czasie eksploatacji spektaklu. Wykonawcy napisali swoje własne dialogi. Dążyłem do jak największej osobistej ekspresji w sztuce, która tak skutecznie traktuje o wyzwoleniu osobistej energii jednostki.”⁵⁸

Zarówno proces prób jak i sam spektakl inkorporował wiele technik rytualnych, pochodzących z różnych rejonów świata. Pierwsza scena przedstawienia zaczynała się jeszcze zanim wpuszczano widownię. Zespół oddawał się praktyce medytacji, która miała umożliwić mu oddzielenie się od zewnętrznego świata i skupienia na wspólnym celu, czyli spektaklu. Ta scena-rytuał trwała przez cały czas zajmowania przez publiczność miejsc. Sceną otwierającą był rytuał narodzin, zaczerpnięty z tradycji Papui Nowej Gwinei. Mężczyźni leżeli na ziemi w rzędzie, stykając się ramionami. W tym czasie kobiety tworzyły nad nimi zadaszenie, figurę, która wraz z mężczyznami przypominała tunel, symbolizująca kanał rodny, przez który zaraz narodzi się Dionizos. Po jego przyjsciu na świat rytuał narodzin przemieniał się w ekstatyczny taniec, taniec Bachantek. trwający, do czasu przerwania go przez Penteusza. Sceny te były

58 Ibidem, str. 114.

grane nago. Aktorzy, kończąc medytować, rozbierali się z namaszczeniem. Schechner opisywał tę czynność jako akt przygotowania, jednocześnie święty i oczyszczający, dążący do chirurgicznej sterylności przed nadejściem boga. Publiczność mogła dołączyć do ekstatycznego tańca:

„Jest to taniec «całonocny». Jest to celebrowanie Dionizosa, ale także siebie nawzajem. Maty są świętym miejscem. Opuszczenie maty oznacza opuszczenie tego miejsca i negocjowanie ze światem profanum. Wymaga to odwagi i zawiera w sobie wiedzę, że życie musi być przeżyte, a życie nie jest czyste. Publiczność może uczestniczyć ubrana poza matami, ale nie wolno im wchodzić na maty, chyba że są tacy jak my.”⁵⁹

Zarówno w oryginale jak i w adaptacji, rozmowy Dionizosa z Penteuszem przypominają proces Jezusa przed Piłatem. Piłat również reprezentuje autorytarną władzę i posłuszeństwo wobec ludzkiego prawa, mimo iż sam czuje, że wyrok, do którego zmuszają go okoliczności nie będzie wyrokiem sprawiedliwym. Pojmany Dionizos, tak jak Jezus, rozmawia ze swoim oprawcą z niebywałym spokojem. Odpowiedzi udziela w sposób zaskakujący dla przesłuchującego, bowiem odpowiedzi te płyną z innego porządku, z miejsca, w którym wolność, równość czy umiłowanie drugiego człowieka są wartościami nadrzędnymi. Jednak boska natura Dionizosa różni się od tej Jezusa. Nie jest on mesjaszem, a personifikacją owych wartości, nie może więc uratować ludu swoim poświęceniem, a jedynie pokazać ich negatyw i skutki ich nieuznania. Ostatnia scena, rytuał śmierci, jest niejako odwróceniem sceny pierwszej. Aktorzy znów tworzyli tunel – kanał rodny, do którego tym razem wchodził Penteusz. To nawiązanie do symboliki wielu w kulturach, w których chrześcijańskie credo „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” ma swoje analogie, oparte na relacji z naturą i byciem częścią ekosystemu, brzmiące „przyszedłeś na świat z łona matki i powrócisz do łona matki ziemi”. Ciekawym przykładem takiego obrzędu pogrzebu-narodzin są ceremonie funeralne plemienia rdzennych Amerykanów z plemienia Koga, zamieszkujących tereny Kolumbii, opisanego przez Mircea Eliadego, którego twórczością inspirował się Schechner. Opis dotyczy pogrzebu dziewczynki:

„Po wybraniu miejsca na grób, szaman (mama) wykonuje szereg rytualnych gestów i oświadcza: «Tu jest wioska śmierci, tu jest ceremonialny dom śmierci, tu jest łono. Otworzę dom. Dom jest zamknięty, zaraz go otworzę». Potem oświadcza «Dom jest otwarty», wskazuje mężczyznom miejsce, gdzie mają kopać grób i oddala się. Zmarła jest owinięta w białe płótno, a jej ojciec zaszywa całun. Przez cały czas matka i babka mruczą powolną, niemal bez

59 Ibidem, str. 109.

słów, pieśń. Na dnie grobu umieszcza się zielone kamyki, muszle skorupiaków i ślimaków. Potem szaman usiłuje podnieść ciało, udając, że jest zbyt ciężkie; udaje mu się to dopiero za dziewiątym razem. Zmarłą kładzie głową w kierunku wschodu i wówczas «dom zamyka się», tj. zasypuje się grób. Potem następują rytuały wokół grobu i wszyscy rozchodzą się. Ceremonia trwa dwie godziny.»⁶⁰

Opisany rytuał jest negatywem narodzin. Szaman, próbując podnieść ciało dziewięć razy i udając, że za każdym razem robi się ono lżejsze, symbolicznie odwraca dziewięć miesięcy ciąży, które sprowadziły człowieka na świat, by następnie umieścić ciało w łonie matki ziemi. Analogicznie, w spektaklu TPG, Penteusz, umierając wchodzi tam, skąd Dionizos przyszedł na świat, powraca do przedwiecznego łona. Następnie kobiety tworzące kanał po kolei, zaczynając od tych stojących na „żywym” końcu, wyłamują się z tej figury i wrzucają zakrwawionymi rękoma mężczyzn leżących pod nimi do tunelu. Kanał zamyka się, wciągając w siebie niewinnych wyznawców. Dionizos jest personifikacją życia we wszystkich, nawet najbardziej nieposkromionych przejawach. Jego zaprzeczeniem jest więc śmierć. Penteusz, chcąc zgładzić Dionizosa, sprzeciwia się samemu życiu. Winny zostaje ukarany, lecz harmonia świata została zachwiana, co pociąga za sobą śmierć wielu bezimiennych, niewinnych ofiar. Jeżeli przyłożymy do tego perspektywę ówczesnej sytuacji politycznej USA, zobaczymy w nich zarówno mieszkańców Wietnamu, jak i młodych, Amerykanów. Dostrzeżemy wśród nich George’a Bergera z musicalu „Hair”, który swoją premierę w off-broadwayowskim Public Theatre miał zaledwie dwa miesiące przed rozpoczęciem prób do adaptacji „Bachantek”. Hippisi zaś dostrzegali w Dionizosie personifikację własnych wartości. Jest on wszakże bogiem życia, wolności, kreatywności, wina, tańca i ekstazy. Kobiety również, i to od wieków, dostrzegały w Dionizosie swego sprzymierzeńca. W patriarchalnym świecie starożytnej Grecji wykazywał się on zupełnie odmiennym stosunkiem do kobiet, które cieszyły się jego specjalnymi względami. Jego najbliższy krąg, bachantki czy, inaczej, Menady, składał się wyłącznie z kobiet. Kobiety były też jego kapłankami na ziemi. On sam spędził część dzieciństwa udając dziewczynkę, aby uniknąć odkrycia przez czyhającą na niego, zazdrosną Herę. Lubił też ukazywać się w kobiecym stroju, co dla przeciętnego Greka było uznawane za uwłaczające. W spektaklu Schechnera rola Dionizosa była podwójnie obsadzona, grana naprzemiennie przez mężczyznę i kobietę. Historia tego boga jest opowieścią o odrzuceniu i walce o uznanie swoich praw. Spędziwszy dzieciństwo na wygnaniu i w ukryciu w obawie o swoje życie, Dionizos powraca do Grecji by zażądać przysługującego mu miejsca na Olimpie. Nie jest to łatwa batalia, lecz nie poddaje się i po wielu trudach i odrzuceniach, triumfuje. Gdy osiąga swój cel,

⁶⁰ Eliade Mircea, Historia wierzeń i idei religijnych, przeł. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, str.10.

nie zapomina o kobietach, które towarzyszyły mu w tej drodze, wywyższając je do nadludzkich godności. Można więc w nim widzieć patrona wszystkich nieuprzywilejowanych, walczących o swoje prawa jednostek. Nic więc dziwnego, że gdy w scenie rytuału śmierci otwierano wielkie drzwi garażu, widownia, podsycana okrzykami Dionizosa, wychodziła na ulice w głośnym proteście, niekiedy ścierając się z policją.

Twórczość Richarda Schechnera jest niezwykle ciekawa zarówno pod względem artystycznym, jak i socjologicznym. Potrafi on inteligentnie żonglować symbolami, kodami kulturowymi i technikami rytualnymi tak, aby wzajemnie się uwydatniały, nie dokonując jednocześnie przywłaszczeń kulturowych. Prezentując je poza kontekstem oryginalnego kodu kulturowego, nie pozbawia ich ich celu, czyli wartości symbolicznych, jakie reprezentują. Ubiera je jedynie w szaty z innego świata mitologicznego, pokazując jednocześnie ich uniwersalność. W poszukiwaniu teatru-rytuału wcielał techniki rytualne i transowe zarówno do przedstawień jak i pracy z aktorem. Traktował widza jak uczestnika obrzędu, mogącego dołączyć się a nawet zakłócić i zmienić bieg przedstawienia. Jednak nie przekroczył jedynej granicy pomiędzy teatrem a rytuałem, jaką udało nam się wytyczyć: teatr potrzebuje widowni. Schechner pogłębił możliwości doświadczania spektaklu przez publiczność, która mogła uczestniczyć w przeżyciu, a nie tylko je obserwować. Jednakże to podejście posiada jeden, znaczący mankament. Tak jak osoba nie wyznająca chrześcijaństwa, uczestnicząc we Mszy Świętej nie bierze udziału w rytuale, a jedynie obserwuje go, jak widz przedstawienie, tak publiczność „Dionysus’a”, nie dzielając jego wartości nie będzie uczestniczyć w rytuale. Niczym w mitycznych opowieściach, bogowie umierają gdy zostaną zapomniani i nie mają wyznawców, Dionizos Schechnera, przestaje być hierofanią, a zaczyna być rolą graną przez aktora gdy widz w niego nie wierzy. Rytuał staje się przedstawieniem. Było to widoczne w trakcie tournée „Dionysus’a”. W Nowym Yorku grany był przy zawsze pełnej, zaangażowanej widowni. Cieszył się również docenieniem ze strony krytyków. W mniejszych miejscowościach zaś, w których panował mniej progresywny sposób myślenia, publika niekoniecznie chciała uczestniczyć w ceremonii. Odbierano przedstawienie jako obrazoburcze, w złym guście i nastawione na wywoływanie kontrowersji. Prasa w Colorado Springs opisała spektakl tymi słowami: *„Trująca breja z czteroliterowych słów i bezsensownej nagości, która najwyraźniej miała miejsce dla samej nagości i bez żadnego innego celu.”*⁶¹ W miejscowości Ann Arbor w stanie Michigan policja aresztowała dziesięciu aktorów za publiczne obnażanie. Paradoksalnie, Schechner chcąc przekroczyć barierę widowni pomiędzy rytuałem a teatrem sprawił, że granica ta stała się jeszcze

61 Colorado Springs (Colorado) Gazette-Telegraph, 19 January 1969, str. 1.

widoczniejsza. Bowiem decyzja o tym, czy dany pokaz „Dionysus’a” będzie ceremonią czy przedstawieniem, należy wyłącznie do publiczności, potwierdzając niejako definicję Catherine Bell mówiącą, że rytuał to czynność, która ulega rytualizacji.

3.2 Jerzy Grotowski

Dokładnie w tym samym czasie, po drugiej stronie Atlantyku Jerzy Grotowski szukał odpowiedzi na te same pytania, również posługując się sztuką jako metodą badawczą. Obaj panowie znali się wzajemnie. Mieli okazję do zapoznania się i wymiany idei w roku 1967, kiedy to Grotowski został zaproszony do poprowadzenia czterotygodniowych warsztatów w New York University. Esther Sundell Lichti opisuje je w następujący sposób:

„Chociaż Grotowski nie miał dostępu do żadnej «tajemnej wiedzy» i pracował z teoriami i pomysłami które były znane wszystkim amerykańskim eksperymentatorom, to realizacja tych teorii w jego twórczości stanowiła niemalże objawienie. Grotowski zdołał skrystalizować to, co dla wielu było co dla wielu było niejasnymi pojęciami i ideami.”⁶²

W przypadku Grotowskiego obserwujemy bardzo zbliżone ideologicznie poszukiwania co u Schechnera jednak z dużo większą dozą mistycyzmu. Teoria performansu Schechnera zakorzeniona jest silnie we współczesnej myśli antropologii religii, traktującej fenomen rytuału raczej jako narzędzie kulturowo-społeczne, jak u Turnera czy Bell, natomiast Grotowski stopniowo odchodził od eksplorowania zależności między teatrem i rytuałem, w celu poszukiwania metod umożliwiających odblokowanie potencjału ludzkiego za pomocą technik czerpiących z praktyk rytualnych i aktorskich. Bliskość ich założeń widzimy głównie na etapie „Teatru Przedstawień”, czy „Teatru Ubogiego”, które Grotowski opisał:

„Po pierwsze, dążymy do wyzwolenia się z eklektyzmu, z traktowania teatru jako zlepku różnych dyscyplin, to znaczy do sprecyzowania, co stanowi o odrębności teatru i nie może być dublowane ani naśladowane przez inne gatunki widowiskowe. Po wtóre, prace nasze – zogniskowane wokół tego, co uważamy za sedno teatru jako sztuki, tzn. wokół relacji widz–aktor i techniki duchowej i kompozycyjnej aktora– mają charakter badań długofalowych.”⁶³

62 E. S. Lichti, *Richard Schechner and the performance group: A study of acting technique and methodology*, str.66, dostępne przez <http://hdl.handle.net/2346/19791>.

63 J.Grotowski *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007, str.13.

Tak jak u Schechnera, mamy tu do czynienia z formą teatralnego laboratorium, w którym za pomocą odrzucenia zbędnych elementów takich jak zewnętrzne źródło muzyki, ekwilibrystyczna scenografia czy kostiumy próbowano dojść do sedna wydarzenia teatralnego, jakim jest wewnętrzny proces aktora-celebransa rytuału oraz widza-uczestnika. Grotowski również był pod wielkim wpływem prac antropologicznych Mircea Eliadego. Nie traktował jednak aktora jak o osoby, która swoim zaangażowaniem tworzy równoważną rzeczywistość w rzeczywistości, a jak szamana, który dzięki treningowi umysłowo-fizycznemu potrafi osiągnąć stan w którym może być medium dla transgresji, niczym tancerze Voodoo, „Ci, którzy mają przywilej bycia dosiadanym przez lwu”, którzy przez długotrwały trening duchowo-cielesny usuwają kolejne bariery, aby w trakcie ceremonialnego transu dokonać roztopienia ego i stać się naczyniem dla boskiej istoty, umożliwiając wiernym doświadczenia absolutu, tak aktor, poprzez trening, dyscyplinę i samoświadomość, może być medium transgresji w akcie totalnym:

„Aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego; jeśli wykracza poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczenie świętokradztwa usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie – wówczas pozwala na powstanie podobnego procesu w widzu. Z chwilą gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, gdy je spala, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości.”⁶⁴

O ile droga Schechnera biegła od badania teorii oraz samych rytuałów, tak Grotowski zaczął od teatru, by poprzez badanie teorii i praktyki skończyć na rytuale. Jak sam to określił w swoim manifestie „Ku teatrowi ubogiemu”:

„Moment, w którym praktyka i obserwacja tego, co zrobiłem, przeszła jakby z nieświadomego w świadome, tzn. z praktyki w metodę, nakazywał od nowa przyjrzeć się historii teatru, a także innym dziedzinom wiedzy ludzkiej, jak antropologia kultury czy psychologia, i dokonać pewnego typu racjonalizacji, umysłowego oglądu tej problematyki. I wówczas w całej już jasności zderzyłem się z zagadnieniem mitu jako, z jednej strony, elementarnej sytuacji ludzkiej, z drugiej zaś zbiorowego kompleksu, modelu, który żyje w psychice zbiorowości już niezależnie i w sposób dla nas nieświadomy inspiruje zbiorowe zachowania i reakcje”⁶⁵

64 J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *Teksty zebrane*. Grotowski, Warszawa 2012, str. 255-256.

65 J. Grotowski *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007, str. 21.

Podejście Schechnera można by nazwać świeckim bądź humanistycznym, a Grotowskiego mistycznym. Grotowski nie chciał zajmować się komentowaniem ówczesnej sytuacji politycznej, jego praca nie była rytualizacją dramatu społecznego, wręcz przeciwnie; szukał drogi wstecz czasu. Używał rytualnych technik kultur pierwotnych, ale nie chciał ich jedynie uwspółcześnić, przysposobić do użytku teraźniejszego. W przypadku Grotowskiego trudno mówić o całokształcie twórczości; należy raczej podzielić ją na etapy, w których zarówno cel jak i metody poszukiwań stopniowo ewoluowały w kierunku od teatru do rytuału. Eksplorując granicę aktor-widz zajął się działalnością badawczo-warsztatową pod nazwą Parateatr. Było to przedsięwzięcie z pogranicza psychologii, antropologii i teatru, oparte na kontakcie międzyludzkim, które miało umożliwić uczestnikowi faktyczne uczestnictwo w procesie, który dotychczas był udziałem wyłącznie aktora. Następnym etapem, nazywanym Teatrem Źródeł, były wyprawy w poszukiwaniu technik źródłowych czyli pierwotnych technik rytualnych. Jego uwaga skupiała się głównie na tradycyjnych pieśniach, metodach modulacji głosu oraz technikach transowych. Odwiedził między innymi Haiti, Nigerię, Meksyk i Indie. Zbierał tradycyjne pieśni z całego świata, poczynając od Białostoczczyzny, na Bengalu Zachodnim kończąc. Pieśni te były dla niego specjalnie ważne, stanowiły bowiem narzędzie do pracy zarówno nad ciałem jak i stanem umysłu. Ostatni etap jego działalności, nazwany przez Petera Brooka sztuką jako wehikułem, skupiał się wyłącznie na indywidualnej praktyce duchowej jednostki. Tu najwyraźniej widzimy wpływ prac Eliadego, zwłaszcza w kontekście jego pism na temat szamanizmu oraz teorii *homo religiosus*. Można by rzec, że Grotowski zajął się eksplorowaniem sacrum jako elementarnej części psychiki ludzkiej i technikami umożliwiającymi jego dotknięcie. Metody te czerpał w dużej części z praktyk szamanistycznych, takich jak pieśni, rytmizacje, modulacje głosu i trans.

3.3 Rytuał jako źródło inspiracji. Gardzienice, Schola Teatru Węgajty, ZAR

Podczas gdy Grotowski stopniowo odchodził od teatru na rzecz rytuału w służbie samorozwoju jednostki, Włodzimierz Staniewski pozostał w dziedzinie widowiska zakorzenionego w praktykach obrzędowych i założył Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Jednak dla Staniewskiego rytuał stanowi raczej inspirację, pożywkę z formy i treści, na której buduje konstrukcje swoich spektakli, będących z założenia tradycyjnymi widowiskami teatralnymi. Obrzędowość jest u niego środkiem stylistycznym.

Zupełnie inny przykład stanowi działalność Scholi Teatru Węgajty, międzynarodowego zespołu stworzonego z badaczy i artystów, próbujących

ożywić tradycję dramatów liturgicznych. Ich praktyka ma charakter naukowo-artystyczno-liturgiczny. Grupa odtwarza i wykonuje chorały gregoriańskie oraz dramaty liturgiczne w ich sakralnym kontekście, w świątyniach z udziałem duchownych. Jednocześnie, przykładą wielką uwagę do zachowania ich dokumentalnego wymiaru, prowadząc badania i zbierając dane historyczne w całej Europie. Możemy mówić tutaj o przykładzie, w którym teatr i rytuał łączą się w jedną aktywność kulturową, przy czym rytuał ów ma charakter zarówno sakralny jak i społeczny, poprzez tworzenie i utrzymywanie w świadomości zbiorowej pamięci o poprzednich pokoleniach.

Równie interesująca jest praktyka wrocławskiego Teatru ZAR. Zespół wziął swą nazwę od tradycyjnej polifonicznej pieśni pogrzebowej, śpiewanej przez Swanów, ludu zamieszkującego górskie tereny Gruzji. Przekazywana ustnie od setek lat, zmieniała się i ewoluowała, stając się zapisem historii śpiewających ją pokoleń, zachowując jednak swą funeralną funkcję. W spektaklach ZAR-u to właśnie warstwa muzyczna, złożona z rytualnych pieśni gra główną rolę. Jak czytamy na stronie teatru: *„Praca zespołu wypływa z przekonania, że teatr, wbrew greckiemu «thea» – widzenie, nie powinien być wyłącznie oglądany, lecz przede wszystkim słuchany.”*⁶⁶. Choć wykonywane pieśni włączone są do konstrukcji opowieści teatralnej, zespół nie traktuje ich wykonania jak zadania aktorskiego. Jest to raczej rytuał pamięci a śpiewom towarzyszy intencja. Ich spektakle nie są próbą historycznego odtworzenia ceremonii, lecz nie są również widowiskiem. Są próbą stworzenia nowego rytuału-widowiska, które jednocześnie budowane jest na pamięci o przeszłości, *„Działając w przekonaniu, które płynie z polskiej myśli romantycznej, iż zadania sztuki są nie tylko komplementarne wobec religijnego poruszenia, lecz potrafią zapełnić dynamiczną lukę między codziennością a transcendencją.”*⁶⁷ Tak, jak w przypadku TPG czy Teatru Laboratorium, spektakl jako finalny produkt nie jest celem, a jedynie pewną częścią procesu. Ich „Tryptyk. Ewangelie z dzieciństwa” powstał w wyniku dziesięcioletniej pracy badawczo-warsztatowej. Działalność ZAR-u jest czymś, co Victor Turner nazwał „performing ethnography” (etnografia performowana) lub etnodramą, czyli takim rodzajem badań etnograficznych, w którym pozyskane wyniki bądź dane, jak tradycyjne teksty, pieśni, rytuały są kreatywnie przetwarzane w celu wystawienia ich przed publicznością.

Interesującym jest, że zespół wykonuje zar nie tylko na scenie, lecz i w swoim życiu, z okazji pogrzebów swoich bliskich i przyjaciół. A zatem starożytny kaukaski rytuał poprzez działania teatralne zreprodukuje się w ceremoniach żałobnych Wrocławia.

66 <http://teatrzar.pl/o-nas/>

67 <http://teatrzar.pl/o-nas/>

3.4 Od teatru do rytuału. Tadeusz Kantor

W rozwiniętym, zlaicyzowanym społeczeństwie, oderwanym od rytuałów w ich duchowym wymiarze, to jest wskazujących drogę rozwoju duchowego i wyznaczających rytm życia, łatwo można dojść do przekonania, że życie w kulturach tradycyjnych jest prostsze, niemalże sielskie. Bliższe natury i pierwiastka duchowego, może przypominać nam utracony raj. Nie dziwi więc, że twórcy i badacze sięgają do tych kultur w poszukiwaniu utraconego pierwiastka pierwotnego rytuału. Jednak kierunek ten stanowi zarówno kopalnię wiedzy jak i pułapkę myślową, bowiem i ci żyjący w pierwotnych społeczeństwach mają swoje eliadowskie Illud Tempus, swój raj utracony. Rewolucja przemysłowa oderwała nas co prawda od kontaktu z naturą, jednak archetyp biblijnego Edenu, tak obecny kulturze zachodniej powstał tysiące lat wcześniej, w społeczności, którą z całą pewnością możemy nazwać pierwotną. Sama pokusa poszukiwania śladów złotego wieku w społeczeństwach mniej rozwiniętych od własnego również nie jest rzeczą nową ani rzadką; ulegali jej etnografowie i podróżnicy od wielu wieków. Jak przytacza Mircea Eliade?

„Wiadomo, że przed powstaniem dokumentacji rodzącej się dopiero etnografii, czytano i zachwycono się relacjami z podróży do właśnie odkrytych ziem z bardzo szczególnego powodu: ukazywały one ludzkość szczęśliwą, która uniknęła zgubnych skutków cywilizacji i ofiarowała wzorce dla społeczeństw utopijnych. Od Pietro Martire i Jean de Lery po Latifau, podróżnicy i erudyci starać się będą zilustrować dobroć, czystość i szczęście dzikich. W «decades de Orbe novo» (1511, uzupełnione w 1530) Pietro Martire przypomina złoty wiek, podkreślając chrześcijańską ideologię Boga i Raju ziemskiego z klasycznych reminiscencji, porównuje stan dzikich do panowania szczęśliwości opiewanej przez Wergiliusza, saturnia regna. Jezuici porównywać będą dzikich do starożytnych Greków, a Latifau w 1724 roku odnajdzie u nich jeszcze żywe relikty starożytności. Las Casas nie wątpił w możliwość realizacji szesnastowiecznych utopii, a jezuici po prostu zastosowali w praktyce swoje dedukcje, zakładając teokratyczne państwo Paragwaju.”⁶⁸

Mit o wygnaniu z raju, w jego różnych formach historycznych jest powszechny, gdyż wywodzi się z tęsknoty za naszym indywidualnym, formującym Illud Tempus – krainą dzieciństwa, tą na poły zapomnianą, na poły wyśnioną przestrzenią która ma niezwykle wpływ na tworzenie struktur świadomych i podświadomych dorosłej jednostki. Pierwsze lata życia to moment, w którym

68 M. Eliade, *Mity sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1994, str. 29-30.

wydarzenia mitycznych rozmiarów i natury, do których w późniejszych latach mamy dostęp jedynie w snach, są na porządku dziennym; dziecko doświadcza w jak najbardziej realny sposób grozy potworów czających się w ciemnościach pod łóżkiem i doskonałego, pełnego poczucia bezpieczeństwa zapewnianego przez rodzica. Doświadcza świata, którego jeszcze nie rozumie, a może jedynie przeczuwać, z całą gamą wspaniałych odkryć, tajemnic i podsłuchanych strzępków rozmów o tych rejonach, przed którymi chronią go dorośli. Tadeusz Kantor był tego świadomy. Nie szukał powrotu do korzeni w dalekich podróżach. Zamiast tego zaglądał przez okno do swojego dziecięcego pokoju i szkolnej klasy. Pragnąc wyrazić wspomnienie, dokonywał wiwisekcji zarówno swojego dzieciństwa jak i mechaniki działania pamięci. Jego spektakle nie mają jednej, zwartej fabuły, są raczej strzępami wspomnień, zdarzeń, z których buduje struktury podobne do snów, pełne znaków, symboli, powtórzeń, zapętleń, postaci zmieniających się z jednej w drugą. Pamięć o wydarzeniach kosmogonicznych i ich okresowe przywracanie za pomocą rytuału stanowiło nadrzędną wartość w kulturach pierwotnych. Pamięć osobista jednostki była drugorzędna. Kantor stawia pamięć jednostki w centrum uwagi. W jego spektaklach widzimy wyraźnie elementy chrześcijańskie i judaistyczne, lecz stanowią one raczej kontekst kulturowy jego doświadczeń i relacji z dzieciństwa, okresowo przywracanych do świata żywych. Jego – jak sam to określał - Teatr Śmierci bardziej niż wydarzającą się wciąż na nowo hierofanię przypomina praktyki Voodoo, mające na celu przywoływanie duchów zmarłych by dały ostatnie świadectwo. Jak sam to określał:

*„...postępowanie sceniczne nie będzie przedstawieniem perypetii
osób w ich naturalnym życiowym rozwoju:
nie godzimy się przecież na przedstawianie!
Będziemy sami stwarzać perypetie,
domyślać się, rozwijać,
będziemy te postacie «wskrzeszać», kazać im działać.”⁶⁹*

Można by rzec, że spektakle Kantora to rytuały przejścia, połączenie rytuałów inicjacyjnych z pogrzebowymi. Aby stać się dorosłym trzeba pochować dzieciństwo, aby przejść do przyszłości trzeba pochować przeszłość. Nie można jednak zrobić tego „na szybko”, nie można zakopać wszystkiego i oddzielić grubą linią. Trzeba poświęcić czas i uwagę na oddzielenie tego, co wciąż życiodajne od tego co martwe. Trzeba pogodzić się, utulić i pożegnać to, co wyprawiamy na tamten świat i zaopiekować się tym, co zabierzemy w dalszą podróż. Jeśli tego nie zrobimy, idziemy przez życie dźwigając na

⁶⁹ T. Kantor, *Tadeusz Kantor. Pisma tom II Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004, str. 218.

swoich barkach trupa, niczym dorośli w „Umarłej klasie” z przywiązanymi do siebie martwymi dziećmi:

„ Nazywam to GŁÓWNYM POMYSŁEM. Podstawą całego spektaklu. W pewnej szczęśliwej chwili wpadam na myśl połączyć aktorów, staruszków, którzy powracają do swojej klasy szkolnej, chcąc odnaleźć swoje dzieciństwo, z figurami woskowymi dzieci, ubranych w mundurki szkolne, połączyć dosłownie i na zawsze. (...) Są to więc manekiny chłopców i dziewczynek ubrane w odświętne mundurki szkolne, chłopcy mają długie spodnie, dziewczynki dość długie sukienki. (...) Noszone są na plecach, na rękach, przewieszane, wleczone itp.

...Są to raczej trupki dzieci...

...Starzy ludzie niosą je, swoje własne dzieciństwo...

...Martwe dzieci zwisają, czepiają się ostatkiem sił, inne są wleczone, jakby były ciężarem, wyrzutem sumienia, «kulą u nogi», jakby «oblażyły» tych, którzy się zestarzelili, i którzy to swoje dzieciństwo swoją dojrzałością, w sposób usankcjonowany i «społeczny»... uśmiercali...

...Wchodzą KREATURY ludzkie

Zrośnięte z trupkami dzieci. (...)

Owe «narośla» to ONI SAMI, ich «LARWY»,

w których złożona jest cała pamięć EPOKI DZIECIŃSTWA,

uśmiercona przez EPOKĘ DOJRZAŁOŚCI,

Jej praktycyzm,

Jej surowe i zbrodnicze prawa...”⁷⁰

Turner powiedziałby że jego teatr żywi się fazą trzecią, czyli kryzysem i działaniami mającymi na celu jego zażegnanie: oto ja i moja przeszłość nie możemy stać już obok siebie razem i patrzeć w odrębnych kierunkach, trzeba popatrzeć na siebie.

Niczym żywy bohater monomitu, Kantor tworzy przestrzeń dla krainy umarłych aby się w nią zanurzyć. Jest integralną częścią i główną postacią spektaklu. Rozlicza, wspomina, przeżywa wciąż na nowo, żegna i ceremonialnie chowa to, co martwe. Jednak granica pomiędzy nim, a akcją odbywającą się przed jego oczami jest bardzo widoczna. Należy on bowiem do świata żywych, wspomnienia zaś do krainy śmierci. Z tego samego powodu nie stara się włączać widowni do spektaklu, wręcz przeciwnie, podkreśla nieprzekraczalną granicę pomiędzy nią a wydarzeniami na scenie. Przynależy ona również do porządku żywych i tak jak Kantor, może jedynie podglądać to, co dzieje się za zasłoną. W tym sensie przekroczył on granicę pomiędzy teatrem a rytuałem w postaci przymusu posiadania widza. Jego teatralne przywoływanie zmarłych

70 Ibidem, str. 52.

odbywa się bez względu na udział widowni, która jest zaledwie zapuszczona do uczestnictwa w tej ceremonii:

„Cała metoda spektaklu funkcjonowała na zasadzie oglądania (czy to jest w ogóle «oglądanie»?) tego, co jest zasłonięte szczelnie nieprzenikliwą skorupą, ową osławioną formą, która od tysiącleci rości sobie pretensje do bycia treścią i istotą dzieła. Jest najwyższym nietaktem nie chcieć poprzestać na tym „zewnątrz”, usiłować obraźliwie je obejść, próbować oglądnąć inaczej, od „wewnątrz” podglądnąć. Nie jest to takie łatwe. Ceną, którą się za to płaci, jest S P O T K A N I E Z E Ś M I E R C I A.”⁷¹

W podobny sposób posługiwał się warstwą tekstową. Mowa u Kantora ulega dekonstrukcji, wypowiedzi rwą się na fragmenty zdań, zapętlonych, niemożliwych do złożenia w całość, by nagle zostać zagłuszonymi przez mechanicznie recytowane, wyrwane gdzieś z głębi mózgu, zapamiętane przed laty cytaty. Znowu przychodzi to na myśl senną, niemalże abstrakcyjną rzeczywistość, komunikującą się raczej symbolem niż ustrukturyzowaną, werbalną wypowiedzią. Jest to działanie celowe, osiągnięte przez analizę struktur gramatycznych, podobną do tej Maurice’a Blocha. Uważał on, jak wspomniałam w pierwszym rozdziale, że znaczenie jest przekazywane przez sposób, w jaki jednostki leksykalne lub symboliczne są łączone gramatycznie. Bloch twierdził, że głównym narzędziem rytuału (który, przypomnijmy, uważał za strukturę gramatyczną) jest tak zwany ograniczony kod, polegający na ograniczeniu możliwych do użycia struktur syntaktycznych. Miało to skutkować archaizacją stylu wypowiedzi i rozmyciem jej sensu, skupieniem się na formie, a nie treści. Kantor używa ograniczonego kodu w odwrotnym zamiarze. Kantor kontroluje semantykę za pomocą składni lecz nie jest niewolnikiem własnych ograniczeń. Eksploruje ich przydatność jako narzędzia, jako medium metafizyki, kontemplacji pamięci, śmierci i czasu. W jego notatkach czytamy:

„Pociągała mnie zawsze gramatyka. Początkowo przyczyna tego leżała w jej funkcjach pozytywnych i konstrukcyjnych. Później odkryłem w niej właściwości, które uznałem za pomocne w moich praktykach artystycznych. Tą właściwością i funkcją gramatyki jest rozbiór (analityczny) zdania. (...) rozbiór (analityczny) zdania uznałem za świetny środek służący do niszczenia życiowej znaczeniowości, życiowych powiązań i konsekwencji. A w GRAMATYCE ujrzałem skuteczny środek artystyczny. Słowo r o z b i ó r mogłem łatwo zastąpić pojęciem destrukcji, rozpadu.”⁷²

⁷¹ Ibidem, str.28.

⁷² Ibidem, str. 73.

W swoich spektaklach Kantor porusza tematy pokrewne do tych z „(A)polonii”, którą opisywałam w poprzednim rozdziale. Urodził się 1914 roku w Wielopolu Skrzyńskim, małej miejscowości, w której społeczność żydowska stanowiła ponad połowę mieszkańców. Jego teatralne powroty do dzieciństwa są więc naznaczone wspomnieniami I wojny światowej oraz wiedzą o nadchodzącej zagładzie Wielopola. Jego spektakle rozprawiają się z tematami takimi jak antysemityzm, biały suprematyzm, patriotyzm, wojna. U Kantora bardzo często widzimy archetypy kata, bohatera i ofiary, jednak w odróżnieniu od Warlikowskiego, dokonuje on ich dekonstrukcji za pomocą obrazów i symboli. Kantor w widzu wywołać chciał raczej odczucie niż intelektualne zrozumienie. Dlatego komponował swoje spektakle w taki sposób, aby widz mógł je odebrać przede wszystkim na poziomie emocjonalnym. Aby lepiej zrozumieć, w jaki sposób Kantor posługuje się archetypami i na czym polega różnica w jego podejściu, przytoczę (zaraz) przeanalizujemy kilka fragmentów ze spektaklu „Wielopole, Wielopole”, w którym wielokrotnie konfrontuje się on z martyrologią polską.

Już samo ustawienie żołnierzy w spektaklu wiele mówi na temat jego podejścia do mitu bohaterskiego wojaka. Oddział jest ustawiony z boku sceny i odnosimy wrażenie, że jest jakby nie na miejscu, niejako przyklejony do akcji dziejącej się w pokoju dziecięcym Kantora. Rekruci są jeszcze bardziej naznaczeni śmiercią niż cała reszta tego uniwersum. Z twarzami ubrudzonymi gliną, jeszcze stoją, niby pozując do ostatniej fotografii, ostatniej pamiątki, zapisu ich życia przed wyruszeniem na śmierć. Aparat zresztą okaże się karabinem maszynowym (what? Wincy kontekstu). Jeszcze potrafią maszerować, stawać na baczność i celować bronią na komendę, robią to jednak w sposób zautomatyzowany i pozbawiony życia. Gdy próbują mówić, nie mogą, z ich ust wydobywa się bełkot, piasek i odgłosy zgrzytających zębów. Kantor pisał o tym wyborze reżyserskim w ten sposób:

„ ... nagłe olśnienie na widok pamiątkowego zdjęcia rekrutów, prawdopodobnie przed wyruszeniem na front, szare, żalosne postacie znieruchomiałe w obliczu śmierci, która nazaczyła ich tym przerażającym uniformem. WOJSKO. (...) ODRÓŻNIENIE jakieś NIEODWOŁALNE I OSTATECZNE (jak umarli), ODRÓŻNIENIE od nas, CYWILÓW-WIDZÓW, tego stopnia, że powstała bariera wywołuje uczucie NIEMOŻNOŚCI jej przekroczenia, doznawane jedynie w koszmarze sennym.”⁷³

Chociaż Kantor wskrzesza na scenie postaci ze swojej przeszłości, jego celem nie jest ukazanie życiorysów konkretnych osób. Działając tak, jak funkcjonuje pamięć, obdiera je ze szczegółów, zaciera, zostawiając jedynie rozmazany

73 Ibidem, str. 216.

zarys, złożony z typowych cech, funkcji i działań. Tworzy w ten sposób uniwersalne, archetypowe, senne postaci, działające na naszą podświadomość poprzez symbol i dające pole wyobraźni, która może utkać własne szczegóły, w których zobaczyć możemy odbicia naszych indywidualnych światów. Nawet same postaci na scenie nie są wierne sobie samym. Poskładane z fragmentów różnych osób, zaczynają „odgrywać” inne postaci lub się w nie przeistaczać. Jak we śnie, sprzątaczką może nagle zostać burdelmama, a ciotka Mańka przeistoczyć się w przerażającego wojskowego? Ów wojskowy również będzie, z premedytacją nieokreślony. W partyturze „Wielopola...” czytamy:

„CIOTKA MAŃKA

Przebrana w znany skądś mundur. Nie nazwiemy jednak ani munduru ani osoby. Byłoby to zbyt łatwe i służyło tylko wyobraźni głupców. GROZA nie znosi wulgarnych, płaskich środków. Jest bowiem nieokreślona. Przerasta wyobraźnię. Można ją tylko p r z e c z u ć.”⁷⁴

Gdy więc przychodzi informacja o powołaniu do wojska młodego Adasia, postaci polaryzują się, obrazując typowe reakcje na taką wiadomość. Wuj Karol pęka z dumy i radości, że oto w rodzinie narodził się bohater-patriota (Jeszcze nie bohater ale to już bohaterstwo! Bohater! Nasza duma!). Natomiast Wuj Olek, dekonnik, próbuje wymyślić sposób na uchronienie Adasia od służby wojskowej. Ciotka Józka traktuje wezwanie jak rozkaz pójścia na śmierć. Ciotka Mańka z emfazą cytuje fragmenty Apokalipsy św. Jana. Jednak nic nie mogą zrobić. Ksiądz czule zaniesie Adasia do wagonu poborowych, a na wagon wysypie trochę ziemi, jak na grób w trakcie pogrzebu. Do zrozumienia tej sceny nie musimy wiedzieć, że postaci wzorowane są na rodzinie Kantora, znać zawłości historycznych pierwszej wojny światowej bądź potrafić określić, że religijne cytaty ciotki Mańki pochodzą akurat z apokalipsy. Wystarczy wiedzieć czym jest wojna, strach, przymusowa rozłąka i śmierć. Kantor weryfikuje mity i narracje nagromadzone wokół tych tematów tak, jak weryfikuje je życie: poprzez spotkanie ze śmiercią.

Wielokrotnie stosował również zabieg włączania różnych kodów kulturowych i utworów, zarówno muzycznych jak i literackich do swoich sztuk. Jednak nawet, gdy korzystał z innych tekstów literackich, poznanie ich treści nie było konieczne, a wręcz, w jego opinii, niewskazane, jak w przypadku użycia fragmentów sztuki Witkacego „Tumor Mózgowicz” w „Umarłej Klasie”:

„Byłoby nierozsądną pedanterią bibliofila starać się znaleźć owe brakujące fragmenty dla pełnej «wiedzy» o przedmiocie fabuły sztuki. Byłby to najprostszy

74 Ibidem, str. 246.

sposób zniszczenia tak ważnej sfery ODCZUCIA! Dlatego nie jest wskazane poznanie treści «Tumora Mózgowicza», sztuki (s.) I. Witkiewicza”⁷⁵

Mimo to, Kantor wykonał streszczenie sztuki Witkacego na użytek publiczności, które dodawane było do programu dla zainteresowanych. Nie można odmówić temu podejściu inkluzywności. I faktycznie, o ile widz jest w stanie zawiesić w sobie przymus logicznego, racjonalnego przyjmowania tego co widzi i zanurzy się w ten oniryczny seans przywoływania zmarłych, nie będzie potrzebował zaplecza intelektualnego, aby móc w sposób pełny odebrać - a więc przeżyć - spektakl. Myślę, że między innymi w tym tkwił sekret popularności jego dzieł, które będąc pokazywane na całym świecie, przyjmowane były z jednakowym entuzjazmem. Choć nie było to jego wyjściowym zamiarem, Kantorowi udało się stworzyć widowiska będące teatrem i rytuałem jednocześnie, dzięki czemu były one w stanie oddziaływać na uczestników w taki sposób, jak robią to rytuały, to jest niezależnie od intelektualnego zrozumienia. Odpowiadając na pytanie, które zadałam na początku moich przemyśleń – tworzył teatr inkluzywny na wysokim poziomie artystycznym.

4. Aktor – Szaman. Analiza podobieństw metodologicznych i neurologicznych.

Jak pamiętamy z rozdziału pierwszego, Ervin Goffman opracował tak zwany model dramaturgiczny, w którym analizował modele zachowań, które jednostka na siebie przyjmuje i odgrywa je, niczym aktor na scenie w trakcie interakcji z innymi. Amerykańska socjolożka, Arlie Russel Hochschild (ur. 1940) rozwija jego teorie. Twierdzi, że to, co opisuje Goffman, czyli zestaw zachowań i masek społecznych to jedynie powierzchowny rodzaj gry (surface acting) i wprowadza termin grania głębokiego (deep acting). Aby odróżnić te dwa rodzaje gry, sięga do metody aktorskiej Stanisławskiego. Dla aktora różnica pomiędzy zewnętrznym odgrywaniem a przeżywaniem roli jest oczywista: pierwsze wymaga jedynie zewnętrznego wysiłku, założenia kostiumu, przybrania paru póz i min, wyrecytowania kilku zapamiętanych zdań. Aby faktycznie wcielić w się w rolę, aktor musi naprawdę zrozumieć i poczuć postać tak, jakby rzeczywiście nią był. Hochschild uważa, że oba te rodzaje grania są często używanym narzędziem w interakcjach społecznych. Wymienia dwie metody używane do zarządzania naszymi emocjami. Pierwsza polega na próbie przymuszenia się do odczuwania lub nieodczuwania jakiejś emocji. Możemy

⁷⁵ Ibidem, str.32.

to zrobić na dwóch poziomach: zewnętrznym, kiedy udajemy radość z nietrafionego prezentu lub głębokim, gdy uda nam się sobie wmówić pewną interpretację danej sytuacji, która pozwala nam się czuć w określony sposób, np. zdejmując z nas poczucie winy. Druga metoda sięga do technik opisywanych m.in. przez Konstantina Stanisławskiego, bazujących na pracy z wyobraźnią i pamięcią emocjonalną. Za pomocą naszej wyobraźni możemy wywierać bezpośredni wpływ na nasze emocje. Idąc przez życie zbieramy bagaż doświadczeń i wspomnień, które z jednej strony kształtują nas jako ludzi, z drugiej zaś strony, są dla nas cennym narzędziem, którego używamy każdego dnia. Nasz mózg reaguje tak samo na bodźce prawdziwe i wymaginowane. Każdy z nas przyłapał się kiedyś na uśmiechaniu się do autobusowej szyby, bo przypomniała nam się jakaś zabawna sytuacja, a wspomnienie to wywołało w nas emocje. Tego mechanizmu używamy w życiu w dwójnasób: aby wywołać w sobie pożądane uczucia bądź by wiedzieć jak się zachować. W obu wypadkach, używając pamięci emocjonalnej i wyobraźni staramy się poczuć „jak gdyby”.

Przykładowo, idąc na rozmowę w sprawie pracy możemy sobie wyobrażać, że już ją dostaliśmy, aby poczuć się pewniej. Aby stworzyć w sobie to uczucie możemy przypomnieć sobie, kiedy ostatnio się tak czuliśmy. Może przypomnimy sobie, jak dostaliśmy się do wymarzonej szkoły, że słońce tego dnia świeciło dokładnie tak, jak dziś i jedliśmy lody waniliowe, i żeby dodać sobie odwagi zjemy takie lody przed rozmową. Wszak pamięć emocjonalna mieszka również w zmysłach, a smaki, zapachy i dźwięki potrafią przenieść nas w wydawałoby się dawno zapomniane sytuacje i zalać nas całą gamą uczuć tak realnych, iż niewiarygodnym zdaje się, że są jedynie wspomnieniem. Możemy również odnieść się do naszych wspomnień, aby poszukać wskazówek do tego, jak w danej sytuacji należy się zachować. Aby zobrazować ten przypadek, Hochschild opisała historię pastora, który nie wiedział, jak się zachować odpowiadając pogrzeb obcego mu człowieka. Chciał jak najlepiej pomóc bliskim zmarłego, nie wiedział jednak co powiedzieć. Przypomniawszy sobie więc, co czuł i czego potrzebował, gdy umarł jego brat. Dzięki temu mógł się utożsamić z cierpiącymi i wiedział co powiedzieć oraz jak się zachować.⁷⁶

Są to metody, których używamy na co dzień, również w zawodzie aktora. Czy możemy więc stwierdzić, że wszyscy jesteśmy w pewnym sensie aktorami lub że używamy aktorskich metod w podobnym celu co rytuałów, czyli do wykonywania operacji na indywidualnej lub zbiorowej psychice?

Przypatrzmy się teraz bardzo szczególnemu rodzajowi zachowań rytualnych, służącemu do osiągnięcia założonego stanu psychicznego przez uczestników,

76 A. R. Hochschild, *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*, The American Journal of Sociology, Vol. 85, No. 3, (Nov., 1979), str. 551-575, dostępne przez <https://www.jstor.org/stable/2778583>.

a mianowicie transowi. Aktywność ta najbardziej kojarzy nam się z kultami typowo transowymi jak szamanizm, czy Voodoo, gdyż tam możemy zaobserwować ją najwyraźniej. Jednakże wchodzenie w trans jest powszechną praktyką na całym świecie, obecną również w chrześcijaństwie, Islamie oraz świeckich wydarzeniach jak festiwale muzyki transowej czy elektronicznej. Ciekawy przykład praktyk transowych opisuje Jean Duvignaud w swojej książce „Dar z niczego. O antropologii święta” :

„Ludzie ci szukają ibadah, kontemplacji jedynej rzeczywistości, prowadzącej do odnalezienia niewzruszonego porządku rzeczy poprzez Koran oraz pośrednictwo świętego. (...) Tutejsi wyznawcy tańczą w próżni, o ile można tak to określić: szczyt kopuły (qubba) ochrania prochy marabuta. Niewątpliwie chodzi tu o maqam a z kreską, miejsce związane z pamięcią zbiorową. (...) Będą tak tańczyć głęboko w noc: spokojnie, poważnie, panując nad transem, który bierze się z rytmu, i przykładnie powtarzając gest oddalający ich od świata i zamykający w naśladowaniu świętego. «Wcale nie potrzebujemy szaleństwa – mówi jeden z uczestników – nie jesteśmy przecież dzikusami, po prostu chcemy odnaleźć świętego. A on istnieje, bo przecież wymawiamy jego imię.» (...) Później, po nocnej procesji rytm bębna, członkowie bractwa padną zmęczeni wokół meczetu, każdy ze świecą w dłoni. Osiągną więc stan mistycznej rezygnacji – tawwakul, dzięki któremu zbliżą się do kontemplowania jedności.”⁷⁷

Dla człowieka o zachodnim horyzoncie symbolicznym trudnym do pojęcia jest przede wszystkim fakt, iż trans jest doświadczeniem zarówno duchowym, jak i zmysłowym. Został bowiem wychowany w kulturze będącej rezultatem wielowiekowej dominacji religii judeochrześcijańskich, w których dualizm ciała i duszy jest mocno podkreślany. Ciało jest ziemskie i grzeszne, dusza zaś jest pierwiastkiem boskim. Aby doświadczyć sacrum trzeba więc odgrodzić się od profanum. W kultach transowych podział taki nie istnieje. W religiach Wielkiej Księgi dualizm ten wywołuje konflikt tragiczny wśród wiernych, powodowany niemożnością oddzielenia się od profanum, gdyż każda aktywność życiowa, w tym religijna, odbywa się przy udziale zmysłów. W konsekwencji, aby przyjąć sacrum katolicy spożywają ciało Chrystusa. Mircea Eliade pisze o tym problemie:

„Wprost przeciwnie, i u ludów «prymitywnych», i u cywilizowanych, życie religijne pociąga za sobą w takiej czy innej formie waloryzację religijną «zmysłowości». (...) Zresztą każdy odpowiedzialny akt jest u ludów «prymitywnych» obciążony wartością i znaczeniem magiczno-religijnym: wystarczy tylko przypomnieć kosmologiczne i koniec końców: mistyczne

⁷⁷ J. Duvignaud, *Dar z niczego. Antropologia święta*, przeł. Łada Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, str. 69-70.

implikacje aktywności seksualnej, łowienia ryb, uprawy roli, jedzenia; podobnie jak seksualność i praca są one zarazem aktywnościami fizjologicznymi i sakramentami. Innymi słowy – w całej religijnej historii ludzkości aktywność zmysłową waloryzowano jako środek uczestniczenia w sacrum i osiągnięcia boskości.”⁷⁸

Techniki wchodzenia w trans są zróżnicowane, zazwyczaj jednak głównym narzędziem jest powtarzający się, monotonny rytm. Szamani wygrywają go na swoich bębnach, które mają status świętego przedmiotu. Do bębnów dochodzi śpiew, recytowanie mantr i ruch bądź taniec. W niektórych praktykach używane są również substancje psychoaktywne, jak alkohol, tytoń czy psylocybina. Osoba w transie doświadcza wyjątkowego stanu - ekstazy. Jest to kondycja trudna do opisanie; szamani syberyjscy opisują ją jako mistyczny lot, tancerze Voodoo jako bycie dosiadanym przez ducha, chrześcijanie omdlewają w duchu świętym, inni określają to jako rozpuszczenie ego, regresję do stanu przedświadomości, wyjście poza własne „ja”, poczucie jedności ze światem. Z biologicznego punktu widzenia, w wyniku intensywnego pobudzenia za pomocą rytmicznych, monotonnych bodźców ludzki układ nerwowy wchodzi w bardzo niecodzienny stan. Eugene d'Aquili, amerykański psychiatra zajmował się obrazowaniem aktywności mózgow osób praktykujących różne religie. W jego niezwykle ciekawej książce pod tytułem „The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis” (Spektrum rytuału: Analiza biogenetyczno-strukturalna) czytamy:

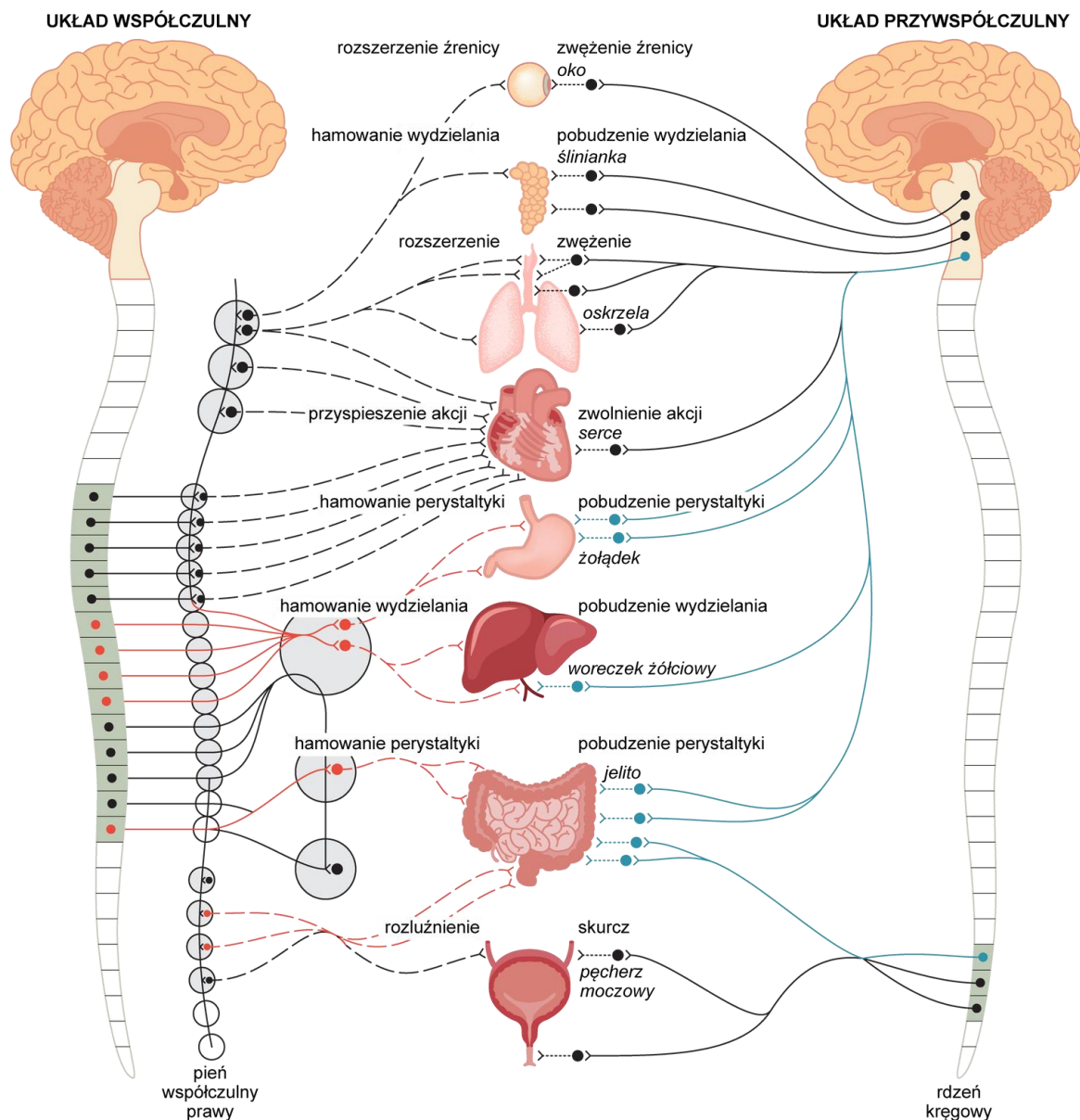
„Badacze przedstawiają dowody na to, że przy maksymalnej stymulacji zarówno układu trofotropowego, jak i ergotropowego, następuje niejako przeniesienie do przeciwnego układu komplementarnego. Postuluje się, że rytmiczna aktywność zachowań rytualnych przeładowuje system ergotropowy lub system wydatkowania energii do tego stopnia, że system trofotropowy nie tylko jest jednocześnie pobudzany przez rodzaj rozłania, ale także w rzadkich przypadkach może być maksymalnie stymulowany, tak że przynajmniej przez krótki czas oba systemy są intensywnie stymulowane. Pozytywny, niewysłowiony afekt, jaki wywołuje ten stan, został wspomniany w pierwszej części tego rozdziału.”⁷⁹

Pobudzenie trofotropowe i ergotropowe, o którym mowa w cytacie to funkcje dwóch antagonistycznie działających części autonomicznego układu nerwowego: współczulnej i przywspółczulnej. Układ ten, nazywany również wegetatywnym układem nerwowym, działa niezależnie od woli człowieka.

⁷⁸ M. Eliade, *Mity sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1994, str. 79.

⁷⁹ E. G. d'Aquili, *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, Nowy Jork 1979, str. 174.

Odbiera sygnały z wnętrza ciała człowieka, reguluje pracę narządów i odpowiada za utrzymanie homeostazy. Układ współczulny przygotowuje organizm na poradzenie sobie z ryzykiem poprzez atak lub ucieczkę: wydziela noradrenalinę, przyspiesza bicie serca, rozszerza źrenice i drogi oddechowe, hamuje działanie układu pokarmowego. Natomiast układ przywspółczulny odpowiedzialny jest za relaks, odpoczynek, jedzenie, funkcje układu rozrodczego i sen. Oba te układy mają działanie antagonistyczne, to znaczy wzajemnie się znoszą aby utrzymać homeostazę. Jeżeli jeden układ jest zbyt pobudzony, uruchamia się drugi układ, który hamuje działanie pierwszego.



Ryc. 2. Budowa i funkcje autonomicznego systemu nerwowego. Źródło: englishsquare.pl Sp. z o. o., Licencja: CC BY-SA 3.0.

Jednakże w transie dochodzi do sytuacji w której oba układy są bardzo pobudzone jednocześnie, nie znosząc się wzajemnie, a wręcz przeciwnie, stymulują się nawzajem. Być może właśnie dlatego stan ten jest tak trudny do opisanego, a ludzie odczuwający go często opisują go w przeciwstawnych sobie przymiotnikach, jako falowanie lub jako stan mistyczny. Tym bardziej, że trans wpływa również na afektywną część naszego układu nerwowego, czyli mózg, pobudzając do współpracy obie półkule:

„Uważamy, że u człowieka, przy jednoczesnej stymulacji niższych aspektów obu systemów, ich mózgowie reprezentacje, czyli obie półkule mózgu, mogą funkcjonować jednocześnie. Przejawia się to kognitywnie poprzez prezentację biegunowych przeciwieństw przez półkulę analityczną (tj. prezentację problemu do rozwiązania w kategoriach struktury mitu) i jednocześnie doświadczenie ich zjednoczenia poprzez pobudzenie lub stymulację niedominującej półkuli. Wyjaśnia to często zgłaszane doświadczenia osób rozwiązujących paradoksalne problemy podczas pewnych stanów medytacji lub podczas stanów indukowanych przez pewne zachowania rytualne.”⁸⁰

Do badań Eugene d' Aquili odnosiło się wielu badaczy z nurtu teorii performansu, między innymi Richard Schechner, wykorzystując ich wyniki jako argument za tym, że istnieje wyraźna granica pomiędzy doświadczeniem obserwatora a osoby wykonującej rytuał. W związku z tym, antropolog-obszernik, nie angażując się w aktywności, które opisuje, nie jest w stanie w pełni zrozumieć obiektu swoich badań. Doświadczenia bowiem nie da się zaobserwować, trzeba je przeżyć. Schechner rozciąga tę argumentację dalej, podważając teorię Goffmana. Uważa, że pomiędzy doświadczeniem profesjonalnego aktora, który przeszedł przez proces nauki technik i metod wykonywania swojego fachu, a doświadczeniem człowieka, który w życiu mniej lub bardziej intencjonalnie przybiera maski i role narzucone mu przez społeczeństwo istnieje kolosalna różnica w postaci świadomości oraz wiedzy ucieleśnionej.

W tym momencie wydawać się może czytelnikowi, że Schechner poczynił bardzo szeroki przeskoc tematyczny. W następnych akapitach postaram się wykazać jednak, że aktorstwo i trans łączy bardzo wiele.

Wyróżnia się dwa poziomy transu. Pierwszy, ogólnodostępny, opisałam powyżej. Drugim poziomem jest opętanie. W tradycjach transowych wierzących w opętanie jak Voodoo, wierni uważają, że podczas ceremonii mogą w nich wstąpić potężne duchy - lwa. Voodoo zakłada istnienie jednego boga kreatora świata, nazywanego Bondye lub Gran Mèt, jednakże postrzegany jest on jako

80 Ibidem, str. 174.

absolut, był transcendentalny tak odległy od ludzkiego świata i rozumowania, że nie ma sensu próbować nawiązywać z nim komunikacji. Iwa to pośrednicy pomiędzy ludźmi a Bondye. Ich natura przypomina ludzką, a ich panteon, liczący ponad tysiąc Iwa, przypomina mieszankę katolickich świętych z temperamentem greckich bogów. Podzielone są na grupy zwane *nanchon* – nacjami. Nie odnosi się to jednak do ich pochodzenia, a raczej są uporządkowane pod kątem ich charakterów. Przykładowo, Petwo Iwa to grupa groźnych duchów, skorych do gniewu i agresji, natomiast Rada Iwa, określane są jako *doux* – słodcy, gdyż są dobrzy i opiekuńczy, natomiast Gede Iwa to duchy związane ze śmiercią. To, że duchy z nacji Petwo są groźne, nie oznacza, że są złe. Chociażby ich królowa, Erzulie Dantòr jest obrończynią kobiet, dzieci i osób uciśnionych. Obdarza życiową mądrością, asystuje w bólach porodowych, ucisza i leczy serca. Jest groźna dla niewiernych i przemocowych mężczyzn, na których mści się okrutnie. Z tą postacią wiąże się jeszcze jedna ciekawostka, mianowicie jest najczęściej przedstawiana jako... Czarna Madonna z Jasnej Góry. Obraz matki boskiej zapewne przywędrował na Haiti wraz z polskimi legionistami, którzy zostali wysłani tam w latach 1802-1803 przez Napoleona, celem pomocy w tłumieniu powstania Czarnych niewolników. Jednakże polskim żołnierzom nie podobał się ten pomysł. Warunki, z którymi przyszło im się zmierzyć były koszmarnie. Upały, owady i tropikalne choroby dziesiątkowały ich szeregi. Na niskie morale wpływał też fakt, że Polacy bardziej utożsamiali się ze sprawą walczących o wolność niewolników, niż z imperialnymi zapędami Napoleona. W końcu wielu z nich zdezerterowało i przeszło na stronę Haitańczyków. Prawdopodobnie to właśnie w tym momencie nastąpiło połączenie jasnogórskiego obrazu z postacią Erzulie. Według legend bowiem, Dutty Boukman, charyzmatyczny *oungan* (kapłan Voodoo) który porwał niewolników do powstania, dostał od afrykańskich Iwa obietnicę, że jeśli rozpoczną walkę to mogą liczyć na ich wsparcie. Erzulie Dantòr jest tradycyjnie przedstawiana jako czarna kobieta z blizną na policzku, trzymająca opiekuńczo na rękach swoje dziecko. Znalezienie takiego przedstawienia u niespodziewanych sojuszników zza morza mogło zostać uznane za znak spełnienia obietnicy. Iwa mogą komunikować się z ludźmi w snach lub przebywać bezpośrednio między nimi dosiadając, czyli opętując człowieka w transie, nazywanego *chwal* – koń. Choć zdarza się inaczej, zazwyczaj Iwa nie opętują zwykłych wiernych. Opętanie jest powszechnie uważane za bardzo niebezpieczne i wyzwania tego podejmują się kapłani, którzy uprzednio przeszli odpowiednie przygotowania i inicjacje. Niektórzy nawet, z obawy przed byciem nawiedzonym, uczestniczą w ceremonii w nakryciach głowy. Wierzą bowiem, że to właśnie przez głowę Iwa wchodzi do ciała. Opętania mają bardzo teatralny charakter. Za pomocą pieśni i tańców przyzywany jest konkretny duch. Oughan kreśli *veve* – symbol wzywanego Iwa. W świątyni, obok głównej przestrzeni zwanej *peristyle* znajduje się

pomieszczenie, w którym składowane są stroje i rekwizyty dla *chwała*, reprezentujące styl ubioru i ulubione lub potrzebne lwu przedmioty i symbole. Niektóre z nich są bardzo dosłowne; podczas mojej wizyty w *ounfò* w Jackmel, moją uwagę zwróciła kula ortopedyczna. Zapytany o nią *Oughan* odpowiedział, że jeden z duchów nie ma jednej nogi. Inne zaś mogą budzić u zachodniego obserwatora co najmniej zdziwienie. Duch śmierci, Baron Samedi, ubrany jest czarny bądź purpurowy frak, cylinder i czarne okulary. Mówi przez nos, wypchany bawełnianymi wacikami, zgodnie z tym, jak chowa się w tej tradycji zmarłych. Często widzi się go z cygarem i rumem, jego ulubionymi darami. W ręku dzierży laskę oraz fallusa, będącego symbolem całej nacji Gede. W voodoo bowiem, tak, jak w starożytnej Grecji Eros i Tanatos łączą się ściśle, a najwyższy z lwa Gede, Baron Samedi, jest wyjątkowo rozpasanym i rozpustnym duchem, przywołującym na myśl Dionizosa, personifikację niekończącego się cyklu życia i śmierci. Baron najczęściej przebywa pomiędzy światem żywych i umarłych, przeprowadzając zmarłych na drugą stronę. Nie jest to jednak ponure zajęcie. Wręcz przeciwnie, jest to święto rozpoczęcia nowego życia. Czuwa też nad cmentarzami i pilnuje, żeby zwłoki zmarłych ulegały rozkładowi, aby nikt nie mógł ich przywołać z powrotem do świata żywych, do którego już nie należą. Dlatego jego symbolem jest krzyż, symbolizujący przecinanie się świata żywych i umarłych. Stawiany jest na rozwidleniach ścieżek na cmentarzach lub w ich centrum. Również najstarszy grób na cmentarzu zazwyczaj uznawany jest za siedzibę Barona i otaczany kultem. Możemy więc wyobrazić sobie zdziwienie, o ile nie oburzenie zachodniego obserwatora, nie będącego zaznajomionym z kodami symbolicznymi, które przed chwilą przytoczyłam, na widok przedstawienia Barona Samedi: mężczyzny w ekstrawaganckim, purpurowym stroju, z rumem i cygarem, wykonującego frykcyjne ruchy wokół znaku krzyża.

Pozwoliłam sobie na tę dygresję również po to, by pokazać czytelnikowi, do jakiego stopnia konkretne lwa są rozpoznawalne, a różnice pomiędzy ich zachowaniami czytelne. Wierni nie mają najmniejszego problemu w rozpoznaniu z jakim duchem mają do czynienia. Dodatkowo, *chwał* zachowuje się zgodnie ze stereotypowymi zachowaniami danego lwa oraz korzysta z kostiumu i rekwizytów. Taki sposób rytualizacji przywodzi na myśl skojarzenia z dwiema rzeczami. Po pierwsze, do teorii Catherine Bell, która, jak pisałam w pierwszym rozdziale, uważała ciało za narzędzie do tworzenia i doświadczania środowiska rytualnego w taki sposób, że uczestnicy mogą odczuwać wrażenie, że odczucia i emocje, których doświadczają, są wynikiem wpływu sił zewnętrznych lub nadprzyrodzonych, a nie ich własnych działań. W wypadku ceremonii opętania, stan, w którym znajduje się *chwał* oraz doświadczenia i emocje zgromadzonych, z którymi wchodzi w interakcje są interpretowane jako wynik działania lwa. Jeśli jednak odłożymy na chwilę interpretację za pomocą klucza mitologicznego Voodoo i spróbujemy

przeanalizować to wydarzenie pod kątem neurobiologicznym, stwierdzimy, że za pomocą repetytywnych impulsów rytmiczno-ruchowych *chwa!* osiągnął stan maksymalnego pobudzenia ergotropowo-trofotopowego. Możemy więc uznać, że przypadek ceremonii opętania oraz badania d'Aiquiliego potwierdzają teorię Catherine Bell. Drugim skojarzeniem jest praca aktora. Już sama teoria Bell nasuwa podobne porównania, a do wytłumaczenia jej użyłam właśnie takiej paraleli (patrz roz.1). Niezależnie od tego, czy obserwujemy działalność *chwała*, szamana czy baiańskich *pai-de-santo*, można odnieść wrażenie, że wykonawcy ceremonii najpierw za pomocą technik transowych dokonują rozpuszczenia ego, bądź własnego ja, by następnie przywdziać na siebie inną postać. Widzimy też analogie, pomiędzy relacją między opętanym a resztą uczestników, do relacji aktor-widz. Podobieństwo to jest tym bardziej widoczne, jeśli wśród uczestników znajdują się osoby spoza danego porządku wyznaniowego, jak w przypadku turystów obecnych na ceremoniach Xangô lub mnie, zewnętrznej, europejskiej obserwatorce dopuszczonej do zapoznania się z obrzędami Voodoo. W tym miejscu rozmyślań, powraca też temat rozpatrywany przeze mnie w rozdziale drugim, tj. czym różni się teatr od rytuału oraz gdzie przebiega granica pomiędzy rytuałem a występem, bowiem jako zewnętrzni obserwatorzy, często stajemy przed koniecznością zapłaty za zaspokojenie naszej ciekawości. Czy mamy więc zatem do czynienia z teatrem, czy też może z świętością na sprzedaż? Jean Duvignaud, badający brazylijskie kulty transowe również porusza to zagadnienie, ujmując je w Barthesowskich kategoriach, oraz podważa twierdzenie, jakoby granica pomiędzy teatrem a rytuałem leżała w potrzebie posiadania publiczności:

„Ciągłe upieramy się przy manichejskich ideach dobra i zła – kategoriach nierozzerwalnie związanych z filozofią, która nie uznaje niepewności i astrukturalności. Cóż miałyby oznaczać „szczerłość” aktora podczas obrzędu Xangô Albo jego „hipokryzja”? Skoro publiczność przychodzi do terreiro i czasami płaci za wejście, mamy nazwać obrzęd komedią. (...) Chcielibyśmy, aby trans pozostawał nieskażony, a rytuał – absolutny. Gdzie jednak miałyby istnieć zjawiska tak doskonałe? W jakiej religii? W którym spośród zbiorowych czy też jednostkowych działań? (...) Czy nie należy się sprzeciwić dychotomii Durkheima, który rozdzielił strefy profanum i sacrum? Może powinniśmy przyznać, że astrukturalność stanowi wyjście poza nasze kategorie, sformułowane przez kartezjanizm? Nasuwa się więc stwierdzenie: publiczność stanowi konieczny element transu i jest potrzebna aktorowi. Taka publiczność nie składa się z biernych jednostek. Dzięki niej rodzi się zbiorowe oczekiwanie. (...) Często właśnie to sprawia, że zawód aktora nie jest łatwy. Publiczność «zjada» go, pochłania, zżera jego tajemne energie i wysysa esencję. (...) W takim spożywaniu jest coś fascynującego. Traktowano tę «konsumpcję» jako rodzaj sadomasochizmu, ale nazwy nadawane temu zjawisku niewiele znaczą

wobec tego, czym ono w istocie jest – bo naprawdę jest to psychiczna kopulacja aktora z publicznością, która wyczekuje emocji budowanych przez działającego (actant) lub aktora, akceptuje je i przedłuża w czasie, a w końcu zwraca mu skutki odebranego poruszenia. Należałoby powiedzieć, że w zjawiskach teatralizacji (a trans należy do nich w najwyższym stopniu) jednostka na scenie, używając w tym celu własnego ciała oraz całej swej istoty, wytwarza słowa i gesty – i to wszystko są elementy znaczone, których znaczące nie zależy od aktora, lecz od sali, od publiczności, od głuchej ciszy, od nabrzmiałego oczekiwania, jakie płynie ku niemu od grupy, niejednorodnej bądź złożonej tylko z wybranych. I ta publiczność odsyła do aktora proponowaną przez niego odpowiedź, wszystkie znaczące, które pozwalają mu przedstawiać fikcję, jakiej sam nigdy by nie stworzył. (...) Publiczność jest podporą i odpowiedzią, efektem sprzężenia zwrotnego oraz projekcją: nie pozostaje wyłącznie biernym widzem, który przygląda się gestom aktora – ale razem z innymi tworzą podporę, ośnowę, bez których ta oto, wyobrażona egzystencja w ogóle nie byłaby możliwa.”⁸¹

Z perspektywy profesjonalnej aktorki zgadzam się z wypowiedzią Duvignauda. Co więcej, uważam, że właśnie w tej interakcji z pozornie biernym widzem tkwi cała tajemnica teatru oraz powód, dla którego przedstawienia na żywo przetrwały i stanowią ważną część życia kulturowego pomimo wprowadzenia medium o dalece szerszych możliwościach narracyjnych, jakim jest film. W zeszłym roku, przy okazji wyświetlania filmu w reżyserii Filipa Gieldona pt. „Magdalena”, w którym zagrałam główną rolę, miałam parokrotnie okazję przeżyć pewnego rodzaju doświadczenie hybrydowe. Będąc na widowni aktywnie odbierałam tę interakcję pomiędzy aktorem i widzem, choć nie występowałam w tym momencie na scenie, nie mogłam też w żaden sposób wpłynąć na jej przebieg. Było to niezwykle ciekawe przeżycie, móc oglądać z boku, relację pomiędzy publicznością a moim awatarem; zapisem moich, lecz nie moich uczuć, emocji i starań. Charakteryzowało je jednakże uczucie odrębności, a nie, jak w przypadku spektaklu, wspólnoty doświadczeń. Porównałabym je do cofnięcia się w czasie: oto z ukrycia oglądam mój występ z perspektywy widza, odczuwając jednocześnie atmosferę publiczności, jednak ja sama jestem jedynie obserwatorem tego połączenia, na które nie mam wpływu.

Jeżeli zaś chodzi o trans, jedna z najbardziej przydatnych technik, których używam do złudzenia przypomina te używane przez *chwali*. Stosuję ją w budowaniu postaci zarówno filmowych jak i teatralnych, jednakże w samym akcie odgrywania postaci używam jej dużo częściej w teatrze. Wynika to z potrzeby wielokrotnego wchodzenia w tę samą rolę i utrzymywania jej na tym

81 J. Duvignaud, *Dar z niczego. Antropologia święta*, przeł. Łada Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, str. 56-58.

samym poziomie emocjonalnym przez całą eksploatację spektaklu, trwającą miesiące lub nawet lata, a nie jedynie przez moment filmowania sceny. Metodę tą wykształciłam jeszcze w trakcie studiów, gdy była mi szczególnie potrzebna. Moi profesorowie – za co jestem im dziś bardzo wdzięczna – powierzali mi role, stanowiące nie lada wyzwanie dla profesjonalnych aktorów, nie mówiąc o ledwie opierzonej adeptce. Miałam okazję zmierzyć się z Antygona, Blanche DuBois czy Małgorzatą Andegawęńską. Wszystkie te postaci jednak postawione są w sytuacjach granicznych, dalece odległych od wszelkich moich przeżyć, którymi mogłabym się posłużyć. Z pomocą przyszła mi muzyka i ruch. Na studiach moje sesje samodzielnej pracy nad rolą składały się z dwóch części. Pierwsza polegała na tym, co teraz mogę nazwać wejściem w trans i roztopieniem „ja”, lub, jak to ujmuje Duvignaud „stanem przedopętania”⁸². Przy pomocy muzyki, zazwyczaj elektronicznej i transowej dokonywałam dezintegracji konstrukt nazywanego Magdaleną Żak, częścią którego były przeszkody w osiągnięciu pożądanego przeze mnie stanu, polegającego zarówno na konstrukcji symbolicznej – wyznawane przez Blanche wartości kulturowe są zupełnie odrębne od moich – jak i konstrukcji psychicznej – pod wpływem takiego a nie innego wychowania kulturowego oduczyłam się płakać, gdyż uważałam, że jest to oznaka słabości. Aby zagrać płaczącą Blanche musiałam wyczyścić tę matrycę, zrobić miejsce na to, by przyjąć jej wartości symboliczne i nauczyć się na nowo płakać. To drugie zresztą stanowiło ważny element terapeutyczny, pokazujący, że twórczość, tak jak i rytuały może być traktowana jako ścieżka rozwoju psychologiczno-duchowego. Kiedy więc udawało mi się usunąć przeszkody, mogłam przystąpić do części drugiej, czyli budowania postaci, również za pomocą muzyki, ruchu i wyobraźni. Tu dobór utworów zmieniał się, nie był już dostosowany pod wybiecie się z własnego rytmu, lecz pod budowanie „poczucia” danej osoby. Tu wchodzi w grę charakterystyka postaci i zadawanie sobie pytania czego słuchałaby aby poczuć się w jakiś sposób, przy czym odrzucam całkowicie poprawność historyczną odgrywanej roli na korzyść emocjonalnego oddziaływania. Antygona może słuchać utworów z XXI wieku o ile sprawiają, że czuje się silna, lub jeśli dana piosenka wzbudza we mnie, aktorce grającej Antygona, poczucie straty bliskiej osoby. Niczym w ceremonii Voodoo, muzyka jest połączeniem między mną, moją pamięcią emocjonalną i uczuciami a „przywoływaną” przeze mnie postacią. W miarę upływu lat coraz rzadziej korzystam z etapu pierwszego w moim przygotowaniu do roli. Wiele przeszkód, w tym blokad psychicznych, zostało usuniętych, a moje techniczne umiejętności zwiększyły się. Bywa jednak, że sięgam po pierwszą, transową część. Wydarza się to w momentach, gdy postać zdaje się dla mnie nieuchwytna emocjonalnie

82 Ibidem, str. 42.

lub, częściej, gdy mierzę się z trudnymi warunkami pracy, które nie pozwalają mi „przywdziać” roli, jak stres, trema czy toksyczne relacje w zespole. Tą technikę dobrze obrazuje moja praca nad rolą Magdaleny, która jest również moim dziełem doktorskim. Jest to postać ze wszech stron tragiczna, ofiara przemocy seksualnej i systemowej. Tworząc ją, musiałam zmierzyć się z wieloma nieznanymi mi, jako osobie, trudnościami. Moja biografia, całe szczęście nie jest nawet częściowo tak dramatyczna. Nie jestem ofiarą gwałtu, nie borykam się ze skrajną biedą i nie cierpię na mutyzm selektywny. To ostatnie było szczególnie trudnym technicznie zadaniem: jak przekazać myśl i emocje bohaterki nie mogąc posługiwać się słowami? Moja „muzyczna” technika okazała się w tym wypadku szczególnie ciekawym doświadczeniem. Bohaterka filmu jest bowiem DJ-ką. Nie może mówić, ale porozumiewa się za pomocą dźwięków, które tworzy. W tym projekcie miałam okazję nie tylko wywoływać za pomocą muzyki postać w procesie prób bądź w kulisach. Mogłam, wraz z autorką muzyki Martą Kondej, stworzyć utwory, które jednocześnie pomagały mi „przywołać ducha” Magdaleny i opowiadały jej historię, były jej monologami i terapią. Kiedy Magdalena w klubie puszcza mroczne, transowe techno, w które wpleciony jest głos księdza, wypowiadającego modlitewne „moja bardzo wielka wina” jest to dla niej sposób na przekazanie i próbę zmierzenia się i rozliczenia z faktem, że społeczeństwo obwinia ją i każe mierzyć się z konsekwencjami przemocy seksualnej, doznanej w wieku dziecięcym. Jednocześnie utwór ten, stworzony przez moje sugestie i umiejętności Marty, pozwalał mi poczuć i zagrać tę postać. Stworzyłyśmy utwór, który, jak w Voodoo, przyzywał ducha. Oczywiście, sama muzyka nie stwarza w magiczny sposób roli. Musiałam zrozumieć i poczuć postać i nie wiem, czy byłabym w stanie zrobić to za pomocą samych emocjonalno-rytmicznych bodźców. Nie przeżyłam tego, co Magdalena i patrzenie na tą postać jako całość jest przytłaczające. Jak mogę unieść i zobrazować to całe cierpienie? Jednak, jeśli rozłożymy jej doświadczenia na mniejsze części, jestem w stanie zrozumieć, a nawet przywołać z pamięci momenty, w których czułam się jak ona. Znam uczucie zagrożenia przez niechciane zainteresowanie o podłożu seksualnym ze strony mężczyzn; wiem, jak to jest mieć wielkie marzenie o spełnieniu artystycznym; pamiętam momenty, w których czułam, że jestem zupełnie sama, lub że jestem obwiniana za coś, co nie jest moją winą; wiem jak to jest zakochać się po raz pierwszy. Analiza postaci Magdaleny wraz z muzyką, która jest jej formą wypowiedzi pozwoliła wcielić mi się w tę postać w sposób bardzo podobny do tego, w jaki kapłani, spędzający życie na analizowaniu duchów, mogą z pomocą muzyki i tańca wcielić się w nie. Jest jednak bardzo wyraźna różnica pomiędzy opętaniem, a występem aktorskim, mianowicie aktor nie traci kontroli nad tym, co robi. W ceremoniach transowych ustanawiane są osoby które kontrolują osoby w transie i pilnują, aby nie zrobiły krzywdy sobie i innym. Jest też powszechnym

doświadczeniem, że osoby opętane nie pamiętają, co robiły w trakcie opętania. W zawodzie aktora jest to różnica pomiędzy profesjonalistą a niebezpiecznym szaleńcem. Gdybym bowiem, grając Klitajmestrę, próbowała naprawdę zabić aktora grającego Agamemnona mogłoby dojść do tragedii.

Przytoczę teraz badania, które również obrazują zależność pomiędzy działaniem a autonomicznym systemem nerwowym, jednak inaczej, niż w badaniu d'Aquilego, tym razem z udziałem osób profesjonalnie wykonujących zawód aktora. Amerykański psycholog Paul Ekman przeprowadził eksperyment z udziałem aktorów z zespołu San Francisco American Conservatory Theatre. Aktorzy zostali poproszeni o odtworzenie sześciu rodzajów emocji: strachu, radości, gniewu, smutku, obrzydzenia i zaskoczenia, za pomocą ćwiczenia z repertuaru Stanislawskiego: mieli przywołać i ponownie przeżyć zdarzenie, które wywołało w nich wymienione uczucia, przez trzydzieści sekund. W drugim wariancie eksperymentu aktorzy wykonywali miny nie wiedząc, jakie jest docelowe założenie ich wyrazu. Ekman instruował ich, jakie mięśnie mają w tym momencie napiąć. Uczestników badania filmowano oraz wykonywano pomiary fizjologiczne, w tym częstotści akcji serca, temperatury lewej i prawej ręki, oporności elektrycznej skóry i napięcia mięśni przedramienia. Są to – za wyjątkiem napięcia mięśni przedramienia – funkcje kontrolowane przez autonomiczny układ nerwowy. Wyniki badania pokazały, że autonomiczny system nerwowy reaguje na wywoływane emocje oraz że reakcje te są specyficzne dla danego uczucia:

„Dwa wyniki były spójne we wszystkich zadaniach: (I) Tętno wzrosło bardziej w złości (średnia obliczona dla wszystkich zadań $\pm$ błąd standardowy, $+8,0 \pm 1,8$ uderzeń na minutę) i strachu ($+8,0 \pm 1,6$ uderzeń na minutę) niż w szczęściu ($+2,6 \pm 1,0$ uderzeń na minutę). (II) Temperatura lewego i prawego palca wzrosła bardziej w gniewie (lewy, $+0,10^{\circ}\text{C} \pm 0,009^{\circ}\text{C}$; prawy, $+0,08^{\circ}\text{C} \pm 0,008^{\circ}\text{C}$) niż w szczęściu (lewy, $-0,07^{\circ}\text{C} \pm 0,002^{\circ}\text{C}$; prawy, $-0,03^{\circ}\text{C} \pm 0,002^{\circ}\text{C}$).

Oprócz tych różnic między negatywnymi emocjami gniewu i strachu, a pozytywnymi emocjami szczęścia, istniały istotne różnice między negatywnymi emocjami. W zadaniu polegającym na przybieraniu określonych wyrazów twarzy byliśmy w stanie rozróżnić trzy podgrupy emocji na podstawie tętna i różnic temperatury palców. Dodatkowe rozróżnienie w zadaniu ponownego przeżywania emocji umożliwiło rozróżnienie między smutkiem, a innymi negatywnymi emocjami na podstawie znacznie większych spadków oporności skóry w smutku [$-12,6 \pm 164,6 \text{ k}\Omega$] niż w innych (strach $-0,37 \pm 1,0 \text{ k}\Omega$; złość $-2,1 \pm 3,7 \text{ k}\Omega$; i obrzydzenie $+4,4 \pm 6,6 \text{ k}\Omega$). Odnotowano również trzy negatywne wyniki. Nie stwierdzono istotnych różnic między emocjami w pomiarze mięśni przedramienia, co wskazuje, że wpływ

*tętna nie był artefaktem zaciskania pięści lub innej powiązanej aktywności mięśni.*⁸³

Badanie Ekmana miało na celu zbadanie różnic w aktywności autonomicznego układu nerwowego podczas odczuwania konkretnych emocji. Jednak pokazało nam ono również, że aktorstwo może być uznawane za świadome oddziaływanie na autonomiczny układ nerwowy. Oznacza to, że na poziomie biologicznym aktor faktycznie przeżywa dane wydarzenie. Nie stwierdzono również znaczących różnic pomiędzy metodami dochodzenia do emocji: niezależnie od tego, czy aktor przywoływał i przeżywał jakieś wspomnienie, czy też był „reżyserowany” przez Ekmana, autonomiczny układ nerwowy reagował podobnie. Wyniki te idą w parze z rozdziałem w popularnych metodach aktorskich, w których jedni, tak jak Stanisławski, zaczynają pracę „od środka”, bazując na technikach związanych z pracą z wyobraźnią i pamięcią emocjonalną, kiedy inni, jak Michaił Czechow proponują takie narzędzia jak gest psychologiczny. Badanie Ekmana pokazuje, że zarówno jedna jak i druga metoda prowadzi do takiego samego efektu na poziomie autonomicznego systemu nerwowego. Uważam ten eksperyment za niezwykle interesujący, bowiem sztuka wydaje się być kategorią, którą ciężko ująć w ramach precyzyjnych narzędzi, jakimi posługują się nauki ścisłe. Zdawać by się mogło, że możemy jedynie porównywać elementy wchodzące w zakres jakości artystycznych i formalnych. Jednak, o ile pięknem sztuki jest, że nie da się jej opisać w tabelkach i wykresach, jakoś ta staje się często zarzewiem do uprzedzeń, a nawet pogardy wobec innych, posługujących się odmiennymi technikami twórców. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku aktorów posługujących się metodą Stanisławskiego i jego zmodernizowaną wersją, metodą Lee Strasberga. Badanie Ekmana pokazuje nam, że powinniśmy odłożyć na bok uprzedzenia i pozwolić sobie i innym eksplorować różne techniki z uwzględnieniem indywidualnych potrzeb w celu wykształcenia metody pracy pozwalającej na odblokowanie pełnego potencjału twórczego danej jednostki. Jeżeli chodzi o moją praktykę, jestem aktorką korzystającą głównie z metody „przez głowę”, jednak żeby wcielić w życie to, co stworzyłam za pomocą wyobraźni i wrażliwości emocjonalnej, często korzystam z bodźca ruchowo-muzycznego, a wręcz transowego. Połączenie tych technik sprawia, że grane przeze mnie postaci są wiarygodne i poruszające lub, w zależności od optyki patrzenia na problem, ich biografie są pełne i przeżyte przeze mnie na poziomie autonomicznego układu nerwowego. Patrząc na to z tej perspektywy, zawód aktora i działalność szamanów i *chwali* wydaje się bardzo podobna. Za pomocą struktur wyobrażeniowych (u aktora będzie to wyobrażenie sobie momentów granicznych i kształtujących bohatera, monologu wewnętrznego itp.,

83 P. Ekman, R. W. Levenson, W. V. Friesen, *Autonomic Nervous system activity. Distinguishes among emotions*, Science magazine volume 221, 16.09.1983 str. 1209.

w przypadku szamana zaś przyswojenie sobie i zinternalizowanie materiału mitycznego) oraz bodźców płynących z ruchu i środowiska, które w tym celu stwarzamy, przywołujemy do rzeczywistości postać, której stajemy się „przekaznikiem”. Nie tylko pokazujemy to, co uważamy, że dana postać by zrobiła, ale naprawdę to przeżywamy na poziomie biologicznym. Różnicę stanowi zanik świadomego „ja”, które rozpoczyna ten proces i które nad nim panuje przez cały czas jego trwania. Traktowanie aktorstwa jako złożonych czynności odbywających się nie tylko w wyobraźni aktora, lecz również na głębokim poziomie neurologicznym uświadamia również, jak ważną umiejętnością jest prawidłowe, bezpieczne wychodzenie z roli i odpoczynek, kluczowy do zachowania zdrowia psychicznego jak i fizycznego. W końcu zarówno aktor jak i szaman tym się różnią od człowieka obłąkanego, że potrafią się „uzdrowić”, wyjść ze stanu, który przywołali. Znane są nam techniki pozwalające nam na wyciszenie pobudzonego układu współczulnego. Możemy to zrobić poprzez medytację lub stymulację nerwu błędnego. Jest to nerw będący częścią układu przywspółczulnego który możemy aktywować m.in. przez ćwiczenia oddechowe, polegające głównie na głębokich, powolnych wdechach i wydechach lub przez śpiewanie, ciche nucenie, mruczenie.

W obliczu tych faktów wplatanie technik rytualnych do praktyk teatralnych, jako metody tworzenia spektaklu jak u Schechnera czy jako podstaw do budowania metody kształcenia aktorów jak u Grotowskiego wydaje się całkowicie uzasadnione. Wspaniałym jest, że wraz z rozwojem nauki możemy przyglądać się zjawiskom znanym nam od tysiącleci z nowej, nieznanej nam dotąd perspektywy. Mam szczerą nadzieję, że wraz z tym rozwojem będziemy, jako ludzkość oraz jako twórcy, szli w kierunku interdyscyplinarnego humanizmu i poszanowania siebie nawzajem. Sztuka jest wspaniałym i niezwykle ważnym narzędziem do inicjowania pozytywnych zmian oraz poznawania siebie i świata. Jednakże, tak jak i rytuał, jest jedynie narzędziem i jako takie należy ją traktować. Byliśmy bowiem niejednokrotnie świadkami takich momentów w historii, w których dynamika ta odwracała się. To ludzie stawali się użytkowi wobec rytuału bądź sztuki. Oczywiście, skala tych wydarzeń jest zupełnie inna, niemniej jednak uważam, że mają podobną genezę. Stawianie idei ponad człowiekiem daje pole do nadużyć oraz moralne prawo do stosowania przemocy. Dlatego zdecydowanie bliższym jest mi pacyfistyczne podejście Schechnera, niż idea „aktora - kapłana sztuki” Grotowskiego. Ludzkość stworzyła wiele potężnych i niebezpiecznych narzędzi a sztuka, rytuał i ideologie są jednymi z nich. Trzeba jednak bardzo uważać, by nie przeradzały się one w miecz obosieczny. Za najlepsze remedium w tym zakresie uważam edukację i propagowanie świadomości. Mam nadzieję, że tą pracą dołożyłam małą cegiełkę w tym zakresie.

5.0 Ofiary nie mają głosu – Film „Magdalena”

*„Behind every late diagnosed woman
is a little girl
who knew this world
was never made for her
but could never explain why”*

Jessica Jocelyn, „Girl (remastered)”

Opisywane przeze mnie we wcześniejszych rozdziałach korelacje pomiędzy teatrem a rytuałem, możemy również rozciągnąć na przestrzeń filmową. Co prawda, nie mamy tutaj aspektu spotkania na żywo i wymiany energii pomiędzy wykonującym a odbiorcą w czasie rzeczywistym, lecz jest to cena, którą płacimy za możliwość uniwersalizacji tegoż przeżycia. Trzeba jednak zauważyć, że ów aspekt nie zawsze jest podkreślany nawet w teatrze: choćby w czasach antycznych aktorzy przywdziewali maski mające oddzielić ich prywatne „ja” od odbiorcy. Co więcej, bezpośredni kontakt artysty z widzem i łamanie tak zwanej czwartej ściany nie jest traktowany jako przymus, a wybór artystyczny, zaś wykonany w filmie wywołuje u widza podobne, a na poziomie neurobiologicznym wręcz takie samo, odczucie bezpośredniego dialogu z postacią.

Natomiast opisywana przeze mnie w rozdziale drugim rola kulturotwórcza teatru jest analogiczna do tej spełnianej przez kinematografię, z tą różnicą, że film dociera do daleko szerszej publiczności i wywiera dużo większy wpływ jako środek masowego, a nie lokalnego przekazu. Może tworzyć, reprodukować lub burzyć wzorce kulturowe, wartości symboliczne, archetypowe, historyczne, narodowościowe i socjologiczne. Za przykład posłużyć może zatrudnianie czarnoskórych aktorów do zagrania archetypowo białoskórych postaci i kontrowersje wywołane przez takie decyzje obsadowe, szeroko dyskutowane zarówno w mediach, jak i platformach społecznościowych. Abstrahując od kwestii obsadzania aktorów niepasujących rasowo do czasów przedstawionych w filmach historycznych, postaci fikcyjne, które utrwaliły się w zbiorowej świadomości jako białe, wzbudzają olbrzymie poruszenie w potencjalnych odbiorcach, tylko dlatego, że mają być zagrane przez czarnoskórych aktorów. Ilustracją tego zjawiska może być dyskusja wokół obsadzenia Sary James w roli syrenki Ariel, bądź nominacja Idrisa Elby do zagrania roli Jamesa Bonda. Brytyjski aktor, szeroko doceniany za swoje kreacje zarówno w swojej ojczyźnie (nagrodzona Złotym Globem rola detektywa Luthera) jak i na arenie międzynarodowej, za udział w produkcjach takich jak „Bestia”, „Legion samobójców”, „Prometeusz” czy odegranie tytułowej roli w filmie „Mandela: droga do wolności”, był brany pod uwagę jako następca Daniela Craiga

w kultowej serii opowiadającej o agencji 007. Informacja ta obiegła szeroko media i wywołała na tyle duże kontrowersje wśród potencjalnych odbiorców, że sam zainteresowany zrezygnował z ubiegania się o ikoniczną rolę, komentując całą sprawę w następujący sposób:

„Prawda jest taka, że przez długi czas bardzo pochwalało mi, że jestem rozważany do tej roli. Nie przypuszczałbym, że mogę zagrać Bonda. Każdy aktor wie, co oznacza taka rola. To jedna z tych upragnionych ról. Bycie rozważanym do zagrania Jamesa Bonda to osiągnięcie szczytu kariery. To jedna z tych rzeczy, o których debatuje cały świat (...) Niezadowolone z takiego pomysłu osoby sprawiły, że cała sprawa stała się obrzydliwa i odrażająca, bo sprowadziła się do tematu rasy. Zamieniła się w nonsens, a ja zostałem przygnieciony jej ciężarem”⁸⁴

Postać Jamesa Bonda dostarcza nam też inny, ciekawy przykład tego, jak kino potrafi jednocześnie powielać i modyfikować archetypy powszechne w kulturze. Sean Connery, odtwórca roli agenta 007 w latach 1962-1983, udzielił w roku 1965 wywiadu dla Playboya w ramach promocji nowej odsłony przygód brytyjskiego agenta specjalnego pod tytułem „Operacja Piorun”, w którym twierdził, że uderzenie kobiety w trakcie konfliktu nie jest czymś nagannym moralnie:

„Nie sądzę, by było coś szczególnie złego w biciu kobiety - chociaż nie zalecam robienia tego w taki sam sposób, w jaki uderzyłbyś mężczyznę. Uderzenie z otwartej ręki jest uzasadnione - jeśli wszystkie inne alternatywy zawiodą i było dużo ostrzeżeń. Jeśli kobieta jest suką, histeryczką lub ma choleryczny charakter, to bym to zrobił. Uważam, że mężczyzna musi być zawsze o jeden krok przed kobietą. Naprawdę tak uważam - choćby ze względu na sposób, w jaki mężczyzna jest zbudowany. Ale nie nazwałbym siebie sadystą. Myślę natomiast, że jedną z zalet Bonda dla kobiet jest to, że jest zdecydowany, a nawet okrutny. Kobiety z natury nie są zdecydowane - „Czy założyć nosić to? Czy mam założyć tamto?” - i pojawia się mężczyzna, który jest absolutnie pewien wszystkiego i jest darem z niebios. Oczywiście, Bond nigdy nie jest zakochany w dziewczynie, której pomaga. Zawsze robi to, co chce, a kobiety to lubią. Dlatego tak wiele kobiet szaleje za mężczyznami, których nie obchodzą.”⁸⁵

Powyższy wywiad nie wywołał kontrowersji w momencie jego oryginalnego ukazania się. W późniejszych czasach spotykał się jednak z coraz większą niezgodą i negatywnym odbiorem, gdy artykuł był „odkurzany” wraz z premierami i promocją nowych przygód Jamesa Bonda, którego postać jednocześnie zmieniała archetyp idealnego mężczyzny w zbiorowej świadomości, jak i ewoluowała wraz z nim. Sam Connery próbował naprostować swoje słowa, dając kolejne wywiady i wyjaśniając w 1987 roku:

84 <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C1590782%2Cidris-elba-zrezygnowal-z-walki-o-role-jamesa-bonda-cala-sprawa-stala-sie>

85 Playboy, 11.1965

„Nie sądzę, żeby to było aż takie złe. Myślę, że to zależy wyłącznie od okoliczności i tego, czy kobieta na to zasługuje. Cóż, jeśli spróbowałeś wszystkiego innego, a kobiety są w tym całkiem dobre, i wciąż nie mogą zostawić tego w spokoju. Nie... chcą mieć ostatnie słowo. A ty dajesz im ostatnie słowo, ale one nie są zadowolone z ostatniego słowa. Chcą powiedzieć to jeszcze raz i doprowadzić do naprawdę prowokacyjnej sytuacji. W takiej sytuacji myślę, że to absolutnie słuszne.”⁸⁶

Współcześnie, możemy uznać to za jednoznacznie negatywnie moralne, a jego słowa kładą się cieniem nie tylko na jego karierze artystycznej, lecz mówią nam także o sytuacji kobiet w drugiej połowie dwudziestego wieku i ewolucji, jaką przeszliśmy jako społeczeństwo.

Innym przykładem tego, jak można operować wartościami symbolicznymi i społecznymi, tym razem nie ingerując bezpośrednio w ustanowiony archetyp postaci jest twórczość Kornéla Mundruczó. Chciałabym się skupić na dwóch dziełach tego reżysera: filmach „Biały bóg” oraz „Czastki kobiety”. W tym pierwszym, nagrodzonym Złotą Palmą dziele, artysta przedstawia problem segregacji rasowej w sposób dotykający serca szerokiej publiczności, bez względu na zapatrywania polityczne: w jego filmie, węgierski rząd wprowadza ustawę o czystości rasowej psów. Właściciele nierasowych czworonogów są zmuszeni do płacenia drakońskich podatków lub oddania pupila do uśpienia. Opiekunowie psów, których nie stać na wykupienie prawa do życia swojego psa, jednocześnie nie mogąc zmusić się do oddania ich na śmierć, wywożą je do lasu lub porzucają na drodze. Film pokazuje całą skalę ludzkich tragedii wywołanych przez systemowe prześladowanie na tle rasowym. Mundruczó dokonuje też bardzo inteligentnego wyboru, ustanawiając w centrum prześladowań najlepszego przyjaciela człowieka, odwołując się do uniwersalnej miłości wobec stworzenia, które traktujemy jak członka rodziny, którego krzywda wyzwala w nas poczucie świętego gniewu, a rodowód czy wygląd zewnętrzny pozostają bez znaczenia. Z kolei film „Czastki kobiety” z 2022 roku porusza temat żałoby po stracie dziecka. Główna bohaterka, w rolę której wciela się Vanessa Kirby, traci dziecko w trakcie domowego porodu. Dzieło to jest również świetnym przykładem przekładania się sztuki teatralnej na ekran. Zanim bowiem powstała wersja filmowa, Mundruczó na podstawie scenariusza Katy Wéber wyreżyserował spektakl o tym samym tytule w teatrze TR Warszawa, z Justyną Wasilewską w roli głównej. Wersje różnią się od siebie przeskalowaniem zjawiska – filmowy szum medialny dookoła procesu przeciwko położnej, na warszawskiej scenie zamieniony jest na zjazd rodzinny – lecz pokazuje ten sam problem upolitycznienia i przyznawania sobie, jako osobie trzeciej, prawa do krytyki tej największej, najgłębszej tragedii, jakiej może doznać młoda matka oraz jej żałoby. Opowieści te odnoszą się do sytuacji społeczno-politycznych kobiet w krajach, w których powstawały, zarówno w Polsce, na Węgrzech jak i w Stanach Zjednoczonych. W roku polskiej premiery, czyli 2018, w sejmie odbywały się pierwsze czytania aktualnie obowiązującej ustawy blokującej możliwość przerwania ciąży nawet będącej

⁸⁶ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/barbara-walters-sean-connery-interview-hit-women-b2254294.html>

wynikiem gwałtu, czy w przypadku wystąpienia poważnych wad genetycznych płodu lub zagrożenia zdrowia lub życia matki. Porody domowe na Węgrzech były nielegalne do 2012 roku a położnym pomagającym w przyjściu dzieci na świat w takich warunkach groziło więzienie. W Stanach Zjednoczonych prawo obowiązujące w trakcie powstawania filmu było dużo bardziej liberalne. Aborcja była zabiegiem legalnym i dostępnym na żądanie, lecz toczyły się głośne protesty i pikiety prawicowych i chrześcijańskich środowisk, zapowiadające zmiany, które weszły w życie w roku 2024, delegalizując aborcję nawet w sytuacji zagrożenia zdrowia i życia matki. Kobiety korzystające z usług klinik aborcyjnych były atakowane przed wejściem, opluwane, nazywane morderczyniami dzieci. Same kliniki wielokrotnie padały ofiarą brutalnych ataków. Były wielokrotnie podpalane, napadane przez osoby uzbrojone w broń palną czy koktajle Mołotowa, oraz padały ofiarą ataków bombowych. We wszystkich tych krajach prawa kobiet, ich życie, zdrowie psychiczne i fizyczne zostały zamienione w kapitał polityczno-prawno-religijny, tokeny do rozegrania na arenie walki o władzę i pieniądze. Mundruczó zabiera swój głos w tej sprawie kierując uwagę na osobę bezpośrednio doświadczającą całej gamy emocji: nadziei, miłości, bólu i straty, pokazując, że sacrum odbywa się w tej intymnej relacji, z własnym ciałem, nadzieją na macierzyństwo, z całym trudem i czułością noszenia w sobie i karmienia nowego życia oraz ogromem matczynej miłości, która się z tym wiąże, a także niewyobrażalnego bólu przy stracie swojego dziecka. Krzyk medialny lub polityczny wokół to profanum brutalnie wdzierające się w sacrum jakim jest sprowadzenie na świat, poprzez własne ciało, nowego człowieka. „Cząstki kobiet” pokazują, że jeżeli nie jesteśmy bohaterami tego dramatu, nie powinniśmy się wdierać z naszym krzykliwym profanum. Powinniśmy uszanować sacrum, z całą niezrozumianą tajemnicą życia, które zawiera.

Mundruczó traktuje sztukę jako przestrzeń wypowiedzi dla jednostek pominiętych, niezrozumianych lub wręcz stygmatyzowanych przez społeczeństwo, jako próbę działań artystycznych na poczet inkluzywności poprzez zrozumienie i zobaczenie w „innym” człowieczeństwa. Podobnie określiłabym cel zadany sobie w kreacji, będącej moim dziełem doktorskim. Jest to tytułowa rola w filmie „Magdalena” w reżyserii Filipa Gieldona. Film ten powstawał na przestrzeni trzech lat, od 2019 do 2021 roku, w którym odbyła się jego oficjalna premiera na Festiwalu Filmów Polskich w Gdyni. Obraz ten powstał w ramach programu filmów pełnometrażowych mikrobudżetowych „Pierwszy Film”, realizowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Program ten jest skierowany do młodych reżyserów i oferuje dotacje na realizacje debiutów pełnometrażowych. Zdjęcia do filmu odbywały się w trakcie pandemii w 2021 roku. „Magdalena” opowiada historię dwudziestoletniej mieszkanki Łodzi, której życie jest bardziej niż skomplikowane. Jest młodą matką pięcioletniej Marysi (w tej roli Maja Malesa), zmagającą się z biedą i brakiem pracy. Jej poszukiwania utrudnia fakt, że Magdalena cierpi na mutyzm selektywny – zaburzenie psychiczne polegające na niemożności mówienia pomimo poprawnie funkcjonującego aparatu mowy. Nasza bohaterka ma też wielką pasję – muzykę, która jest dla niej sposobem na komunikację z resztą świata. Jej największym marzeniem jest zostanie profesjonalną DJ-ką. Jej

aspiracji nie podziela Justyna, matka Magdaleny. Justyna (Anna Gajewska) jest samotną matką, zmęczoną życiem i koniecznością ciągłej opieki zarówno nad swoją niepełnosprawną córką jak i wnuczką. Kobiety mieszkają razem w jednym domu a Justyna jest jedyną pracującą osobą. Na początku filmu Justyna stawia Magdalenie granicę – musi przestać grać po klubach za półdarmo i znaleźć normalną pracę. W tym samym momencie kariera Magdaleny zaczyna nabierać tempa – zostaje zauważona przez Julię (Natalia Sikora), popularną DJ-kę, która proponuje jej wspólny wyjazd do Berlina. Magdalena nie chcąc zaognić konfliktu z matką, ale też nie potrafiąc zrezygnować z pasji, zaczyna, na okres próbny, dzienną pracę w kawiarni, w nocy zaś realizuje marzenia. Początkowo wszystko wydaje się zmierzać w dobrym kierunku. Co więcej, oprócz sukcesów zawodowych, Magdalena nawiązuje, swoją pierwszą, romantyczną relację z Julią. Niestety, nie jest to opowieść o ciężkiej pracy prowadzącej do sukcesu. Magdalena zmagą się z brakiem asertywności i natłokiem zadań. Spóźnia się na wyznaczone godziny opieki nad Marysią. Justyna nie wykazuje zrozumienia dla barku czasu i nowego związku Magdaleny i wraz z jej nowym partnerem, Bartkiem (Marcel Wiercichowski) wyrzuca Magdalenę z domu oraz drastycznie ogranicza jej możliwość kontaktu z Marysią. Magdalena zamieszkuje z Julią. Po dwóch tygodniach, podczas wyznaczonego widzenia z córką, odkrywa, że Justyna zastawiła w lombardzie jej sprzęt muzyczny na poczet pieniędzy, które jest jej winna. Dodatkowo okazuje się, że właścicielka kawiarni (Monika Buchowiec) wykorzystwała Magdalenę i po zakończeniu bezpłatnego okresu próbnego zwalnia ją, nie płacąc za jej pracę. Nasza bohaterka zostaje na lodzie, bez pieniędzy ani sprzętu muzycznego.

W moim odczuciu, ten film opowiada o tym, że ofiary nie mają głosu. Magdalena to osoba, która doświadcza wykluczenia ze wszelkich stron. Jej niepełnosprawność przyciąga ludzi-drapieżników, gotowych wykorzystać jej słabości, społeczeństwo zamiast podać pomocną dłoń – osądza, a system nie działa. Magdalena doświadcza wykluczenia jako kobieta, ofiara gwałtu, osoba z niepełnosprawnością, lesbijka. Jak napisała Agnieszka Frączek, terapeutka Gestalt :

„Znakomite studium intersekcyjnego (czyli wielokrotnego) wykluczenia. Chwilami reporterska perspektywa życia osoby w świecie, w którym niemal nic nie odpowiada na jej potrzeby.”⁸⁷

Poczynając od domu, w którym matka z jednej strony pomaga Magdalenie, z drugiej zaś ciągle obwinia ją za zajście w ciążę, mimo że to ona była jej opiekunką, która nie zapewniła jej pomocy prawnej i psychologicznej w momencie, w którym oczywiste jest, że jej dziecko padło ofiarą gwałtu. Magdalena miała wtedy jedynie czternaście lat! System również zawodzi. Prokuratura nie interesuje się sprawą, która powinna być ścigana z urzędu. Zamiast pomocy terapeutycznej, skupionej na odzyskaniu przez dziecko możliwości mówienia, zostaje przydzielona na zajęcia skierowane do dzieci

87 <https://www.facebook.com/share/p/uPi6isDYxtJ217AC/>

głuchych. Nie wiemy, jak w tej sytuacji radziła sobie w szkole, ale w filmie nie ma żadnej wzmianki o kontynuowaniu edukacji więc możemy przyjąć, że warunki nie specjalnie pozwalały jej na rozwój. Jej próby szukania pracy kończą się fiaskiem, bo potencjalni pracodawcy widzą w niej osobę, którą łatwo można wykorzystać.

5.1 Przygotowanie roli

Po pierwszym przeczytaniu scenariusza nie do końca rozumiałam Magdalенę. Nie rozumiałam jej impulsywności, wybuchów emocji, jej łatwości wchodzenia w różne pułapki. Przede wszystkim zaś nie rozumiałam jej próby okradnięcia Julii i łatwości, z jaką weszła w sidła Bartka. Myślałam również, że Magdalena nie mówi w wyniku traumy związanej z gwałtem. Jednak w rozmowie z Filipem, który jest również autorem scenariusza, okazało się, że według niego Magdalena nie mówiła już wcześniej w wyniku zaburzenia nazywanego mutyzmem wybiórczym lub selektywnym. I od tego właśnie zaczęłam moje prywatne śledztwo w poszukiwaniu klucza do zrozumienia postaci. Uważam bowiem, że głównym zadaniem aktora jest zrozumienie i obronienie postaci. Pierwsze zadanie jest nieodzownym elementem drugiego i na odwrót. Nie można wszakże obronić postaci nie rozumiejąc jej motywów. A rozumiejąc jej motywy i to, że działa w najlepszej wierze, to jest jej działania wynikają z tego, że uważa że jest to najlepsze, co może w danej chwili zrobić, broniemy postaci. Poniżej przybliżę proces śledztwa, które odbyłam w poszukiwaniu Magdaleny.

Mutyzm selektywny to zaburzenie lękowe, rozwijające się zazwyczaj w wieku przedszkolnym. Polega ono na niemożności wypowiedzenia się w pewnych sytuacjach, pomimo sprawnego aparatu mowy i rozumienia języka. W pracy „Mutyzm w autyzmie. Studium przypadku” autorstwa Joanny Panasiuk czytamy:

„Ze względu na zakres i nasilenie objawów w mutyzmie funkcjonalnym wyróżniono dwa jego rodzaje (Herzyk 1992; Minczakiewicz 1997):

– mutyzm selektywny (częściowy, wybiórczy) – pacjent rozmawia tylko z niektórymi osobami, np. członkami rodziny, lub w niektórych sytuacjach społecznych, a w obecności osób obcych lub w szczególnych uwarunkowaniach sytuacyjnych rezygnuje z komunikowania się werbalnego;
– mutyzm całkowity (histeryczny) – bez względu na sytuację pacjent wydaje jedynie bezgłośny szep, rzadko realizuje komunikaty niewerbalne w formie gestów, nie inicjuje spontanicznych wypowiedzi; u osób, które opanowały czynność pisanie, możliwe jest porozumiewanie się za pomocą pisma, u małych dzieci – za pomocą rysunku.”⁸⁸

Po przeczytaniu tej definicji dochodzimy do wniosku, że Magdalena cierpi na mutyzm całkowity. Nie potrafi wydusić z siebie głosu nawet w sytuacjach skrajnych, na przykład. nie może krzyczeć nawet by wezwać pomoc lub się

⁸⁸ Jolanta Panasiuk, Mutyzm w autyzmie. Studium przypadku, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie Katedra Logopedii i Językoznawstwa Stosowanego, 2019 str. 319.

bronić. Potrafi jednak używać języka migowego oraz pisanego. Mutyzm całkowity występuje rzadziej i zazwyczaj wykształca się w wyniku nieleczonego mutyzmu selektywnego. Jeżeli zaś chodzi o przyczyny pojawienia się tych zaburzeń, wyróżnia się głównie traumę i czynniki środowiskowe:

„Irena Styczek (1983) mutyzm zalicza do logoneuroz (nerwic mowy) i definiuje to zaburzenie jako całkowitą niemożność posługiwania się mową przy zachowanym jej rozumieniu. Wystąpienie takich objawów wiąże z działaniem czynników egzogennych, do których należą m.in.: silne przeżycia i długotrwałe sytuacje stresowe, nieprawidłowa struktura rodziny, nieporozumienia w środowisku domowym, nagłe zmiany w systemie rodzinnym (narodziny dziecka, śmierć bliskiej osoby), maltretowanie i przemoc, deprywacja psychicznych potrzeb, zaniedbania wychowawcze, ograniczona komunikacja, zakaz ujawniania sekretów (Goodman, Scott 2000). Mutyzm funkcjonalny jest diagnozowany po wykluczeniu organicznych uszkodzeń mózgu, anomalii anatomicznych i ograniczeń funkcjonalnych w obrębie narządów mowy”⁸⁹

Na podstawie tych informacji możemy zacząć wyobrażać sobie dzieciństwo Magdaleny. Ze scenariusza dowiadujemy się o jej ojcu jedynie tego, że go nie ma. Wiemy, że Justyna zaszła w ciążę w młodym wieku i że uważa to za życiową pomyłkę – w filmie mówi nawet że „za swoje błędy zapłaciła”. Być może więc wiek przedszkolny to moment, w którym ojciec odchodzi, być może Justyna, młoda, zapracowana i rozżalona nie potrafi wypełnić potrzeb emocjonalnych Magdaleny. Jedno jest pewne: Magdalena zaczyna zamykać się na świat. Justyna nie jest bierna wobec niepokojących zmian u córki. Z scenariusza wiemy, że zadbała, by Magdalena nauczyła się języka migowego i chodziła na, być może nie do końca pasujące to jej zaburzeń, zajęcia dla dzieci głuchych. Jednak mutyzm jest zaburzeniem dającym się wyleczyć za pomocą terapii. Dlaczego więc, pomimo pomocy i opieki, Magdalena nie przezwyciężyła swojego lęku, a wręcz umocniła się w nim i zaakceptowała taki stan rzeczy? Ze scenariusza wiemy przecież, że już nie uczęszcza na terapię i przedstawia się jako osoba niemówiąca. Na pewno trauma, jaką przeszła w wieku czternastu lat miała jakieś znaczenie, ale zgodnie z wizją reżysera to nie jest powód, dla którego Magdalena nie mówi. Trzeba więc szukać dalej. Być może mutyzm to tylko wierzchołek góry lodowej? Podczas moich poszukiwań wielokrotnie natknęłam się na korelacje pomiędzy mutyzmem a spektrum autyzmu, w szczególności u dziewczynek:

„Inne badania wykazały, że przypadki SM (skrót od selective mutism przyp. tłum.) i autyzmu w dużym stopniu się pokrywają, a wiele osób, u których zdiagnozowano SM, mogło zostać pominiętych przy diagnozowaniu autyzmu. Wiele badań wykazało, że 63-80% dzieci, u których po raz pierwszy zdiagnozowano SM, spełnia również kryteria diagnostyczne autyzmu. Co więcej, wydaje się, że istnieje związek między cechami autystycznymi, a cechami SM. Jedno z badań wykazało, że w neurotypowej próbie dzieci, które miały więcej cech autystycznych, miały również więcej cech SM. Odkryto

89 Ibidem str. 318-319.

*nawet, że cechy autystyczne mogą w pewnym stopniu wskazywać na występowanie cech SM. Badania wykazały nawet związek genetyczny między SM, lękiem społecznym i autyzmem. Wykazano, że gen CNTNAP2 jest związany ze zwiększoną podatnością autystyków na SM. Podsumowując, wyniki te sugerują, że SM i autyzm nakładają się na siebie. Sugerują one również że wystąpienie SM jest potencjalnym wskazaniem do diagnozy w kierunku autyzmu.*⁹⁰

Ponadto, dziewczynki i kobiety w spektrum autyzmu bardzo rzadko bywają diagnozowane ze względu na to, że ich objawy nie pasują do tych opisanych w literaturze medycznej, gdyż większość badań była prowadzona wyłącznie na chłopcach i mężczyznach. Początkowo autyzm traktowano jako zaburzenie dotyczące jedynie chłopców. Do tego dochodzą tradycyjne role płciowe: cichy, wycofany, chorobliwie nieśmiały chłopiec wzbudza większe zaniepokojenie u rodziców i opiekunów niż tak samo zachowująca się dziewczynka. Dodatkowo, dziewczynki od najmłodszych lat są socjalizowane do bycia miłymi i społecznymi, podczas gdy w chłopcach podsycą się indywidualizm. W efekcie dziewczynki są niejako zmuszone do lepszego wypracowania umiejętności społecznych, komunikacji międzyludzkiej i panowania nad negatywnymi emocjami oraz tak zwanego maskowania, czyli ukrywania faktycznych potrzeb i emocji wynikających z bycia osobą autystyczną. Obecnie współczynnik zdiagnozowanych mężczyzn do kobiet wynosi 4:1. Współczesne badania pokazują jednak, że liczba osób w spektrum jest dużo wyższa:

*„Odsetek kobiet, u których nie zdiagnozowano ASD, jest nieznany. Stosunek mężczyzn do kobiet z ASD jest ogólnie podawany jako 4: 1, choć uważa się, że istnieją stereotypy uniemożliwiające zdiagnozowanie kobiet, a rzeczywisty stosunek jest niższy. (...) Zaczynając od zbioru danych klinicznych 1711 dzieci w wieku <18 lat, w badaniu indukcyjnym zastosowano cztery różne metody w celu zidentyfikowania i ilościowego określenia błędów systematycznych oraz obliczenia odsetka pominiętych kobiet. Skonstruowano model matematyczny w celu porównania wyników z aktualnymi opublikowanymi danymi. Rzeczywisty stosunek mężczyzn do kobiet wynosi 3:4. Osiemdziesiąt procent kobiet pozostaje niezdiagnozowanych w wieku 18 lat, co ma poważne konsekwencje dla zdrowia psychicznego młodych kobiet.*⁹¹

Owe poważne konsekwencje, to zazwyczaj choroby psychiczne będące powikłaniami niezdiagnozowanego autyzmu: depresja, zaburzenia obsesyjno-kompulsywne, nerwice lękowe i fobie społeczne, uzależnienia czy właśnie mutyzm. Czy jest więc możliwe, że jedną z takich kobiet jest właśnie Magdalena?

Przede wszystkim musimy pamiętać, że autyzm to spektrum objawów i uwolnić się od stereotypu zaszczeplonego w naszych głowach przez porywające acz

90 <https://embrace-autism.com/selective-mutism-and-autism/> Dr. Debra Bercovici PhD

91 „Finding the True Number of Females with Autistic Spectrum Disorder by Estimating the Biases in Initial Recognition and Clinical Diagnosis” Robert McCrossin Published online 2022 Feb 17 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8870038/>

niekoniecznie zgodne z prawdą kreacje takie jak Raymond Babbit wspaniale zagrany przez Dustina Hoffmana w filmie „Rain man” Larry’ego Davidsona. O ile prawdą jest, że u osób z pełnym spektrum objawów autyzm jest niepełnosprawnością, czasami nawet wykluczającą możliwość samodzielnego życia, to u osób tzw. wysokofunkcjonujących jest to raczej inny sposób postrzegania świata, który być może utrudnia poruszanie się w świecie stworzonym przez i dla osób neurotypowych, jednakże nie jest przeszkodą w realizowaniu siebie i swoich celów. Dla zobrazowania, osobami w spektrum są m.in. Anthony Hopkins, Daryl Hannah, Tim Burton, Jerry Seinfeld czy Eminem.

Aby sprawdzić tę hipotezę musimy ponownie sięgnąć do scenariusza. Po głębszej analizie pod tym kątem okazało się, że Magdalena wykazuje dużo cech autystycznych, takich jak:

- Nierozumienie kontekstów, sytuacji, ukrytych zamiarów.
- Trudności w regulowaniu emocji, niska tolerancja na bodźce, niekontrolowane wybuchy strachu lub agresji.
- Zaburzenia sensoryczne: wciąż nosi słuchawki, nawet, gdy nie słucha muzyki, aby wygłuszyć docierające dźwięki.
- Uciekanie w swój świat.
- Hiperfiksacja na jednym zainteresowaniu.
- Trudności w budowaniu i utrzymywaniu relacji, wyalienowanie.
- Trudności w stawianiu granic i określaniu swoich potrzeb.
- Duża impulsywnością.
- Brak samodzielności.

Miałam to szczęście, że rola Magdaleny została napisana przez Filipa z myślą, że to ja wcielę się w jej postać. Byłam więc zaangażowana w projekt od samego początku, od pierwszych draftów scenariusza. Filip był bardzo otwarty na moje opinie i propozycje już na etapie pisania scenariusza, jednocześnie zachowując jasno nakreślony obraz tego, co chce przedstawić. Moje „śledztwo” odbywało się jednocześnie z próbami czytanyymi oraz przesłuchaniami castingowymi w celu obsadzenia pozostałych postaci. Dzieliłam się więc z nim na bieżąco wynikami moich poszukiwań. I tu dochodzimy do bardzo ciekawego – moim zdaniem – momentu pod względem metodyki pracy reżysera z aktorem. Otóż Filip nie zgadzał się z moją hipotezą – uważał że nie napisał scenariusza o osobie w spektrum i nadal nie myśli o tej postaci w ten sposób, natomiast to, jakie to daje efekty, to jest jak to na mnie działa i jak mnie pobudza jako aktorkę, bardzo mu się podoba i jest bardzo w zgodzie z tym, jak wyobrażał sobie tą postać. Nie zamierza więc interweniować w moje rozumienie tej postaci, dopóki efekty będą zadowalające zarówno dla mnie jak i dla niego. Porównał to wtedy – a zdanie to będzie wypowiadał wielokrotnie po premierze filmu, w trakcie wywiadów i spotkań z publicznością, gdyż pytani o rozumienie postaci Magdaleny z chęcią dzieliliśmy się naszą twórczą niezgodą – że podczas powstawania „Łowcy androidów” Ridley Scott musiał myśleć, że Rick Deckard jest androidem, natomiast Harrison Ford być przekonany, że jest człowiekiem.



Ryc. 3. Fotos z planu filmu „Magdalena”, fot. Maciek Bernaś

Z kolei jeżeli spojrzymy na statystyki dotyczące wykorzystywania seksualnego nieletnich w spektrum okaże się, że skala zjawiska jest przerażająca:

„Wiktyimizacja seksualna młodzieży z autyzmem jest szczególnie niepokojąca. Obecne badania nad rozpowszechnieniem wiktyimizacji seksualnej wyraźnie pokazują, że osoby z autyzmem, zwłaszcza te z głęboką niepełnosprawnością, są bardziej narażone na niechciane kontakty seksualne, przemoc i wiktyimizację (Brown i in., 2017). Młodzież z autyzmem jest trzy do czterech razy bardziej narażona na wiktyimizację seksualną niż młodzież nieautystyczna, a od 40% do 50% dorosłych osób z autyzmem zgłasza doświadczenia wykorzystywania seksualnego w dzieciństwie (Thrundle i in., 2022; Gibbs i in., 2021; Gotby i in., 2018; Weiss & Fardella, 2018). Podobnie osoby dorosłe z autyzmem zgłaszają większą częstość występowania molestowania seksualnego i wykorzystywania niż populacja neurotypowa (Gibbs i in., 2021). Badanie z 2022 r. dotyczące przemocy doświadczanej przez dorosłych z autyzmem wykazało, że 75,4% uczestników (N = 110) zgłosiło molestowanie seksualne, a prawie 60% zgłosiło doświadczenia przemocy seksualnej w porównaniu z 56,4% i 28,2% zgłoszonymi przez neurotypowych uczestników (Gibbs i in.). Podobnie jak w populacji ogólnej, dziewczęta, kobiety i osoby z autyzmem są bardziej narażone na wiktyimizację seksualną i przemoc (Dike i in., 2022). Ankieta internetowa wykazała, że aż dziewięć autystycznych kobiet na dziesięć

doświadczyło przemocy seksualnej, przy czym 75% uczestniczek badania (N = 225) stwierdziło, że ich pierwsze doświadczenie miało miejsce w dzieciństwie lub w okresie dojrzewania (Cazalis i in., 2022).⁹²

Ponadto, osoby nieneurotypowe gorzej radzą sobie z traumą i częściej rozwijają symptomy PTSD (zespołu stresu pourazowego) oraz depresji i zaburzeń lękowych. Poniższy opis jest wręcz identyczny z tym, jak zachowuje się i funkcjonuje w społeczeństwie Magdalena:

„Wiktymizacja i późniejsze symptomy traumy w autyzmie są szczególnie związane z lękiem, izolacją społeczną, brakiem zaufania do siebie i innych, utratą poczucia własnej wartości i akceptacji, zwiększonym nasileniem podstawowych cech autyzmu i trudnościami ze zdrowiem psychicznym.”

Wszystko zaczęło się układać. Zaczęłam nie tylko rozumieć Magdalенę, lecz przede wszystkim darzyć ją głębokim współczuciem. Zobaczyłam w niej też niezwykłą siłę, wolę do tego by trwać, przetrwać i zawalczyć o siebie i swoje marzenia pomimo olbrzymiego bólu, traumy oraz niezrozumienia i braku pomocy wśród społeczeństwa. Jej nadużywanie alkoholu i papierosów jawiło mi się teraz jako desperackie próby ulżenia sobie w cierpieniu i lęku. W psychologii istnieje termin *self-medication* (z ang. *samodzielne przyjmowanie leków*), który znosi osądzające konotacje związane ze stosowaniem używek przez osoby zaburzone implikując, że próbują one się nimi leczyć, ulżyć sobie w bólu lub lęku, jednocześnie nie podważając tego, że jest to zachowanie autodestrukcyjne i zgubne w skutkach.

Gdybym spotkała Magdalенę, zaproponowałabym jej pomoc w znalezieniu opieki psychologicznej i prawnej. Zapytałabym, czy mogę ją przytulić, bo bardzo chciałabym to zrobić, ale nie wiem, czy byłoby to dla niej komfortowe. Pokazałabym jej stronę fundacji Dziewczyny w spektrum, zajmującej się pomocą dla autystycznych kobiet i osób LGBT+ i powiedziałabym „Zobacz! Nie jesteś sama!”. Powiedziałabym, że tworzy wspaniałą muzykę i że wbrew treści jednego z jej utworu, to, co ją spotkało, to nie jest jej winą.

Idąc drogą niezdiagnozowanej neuroatypowości mogłam też odnaleźć część siebie w Magdalенie. Jestem osobą u której dopiero w wieku 29 lat zdiagnozowano ADHD. Jest to inny rodzaj zaburzenia neurorozwojowego, stawiający odmienne trudności osobom na nie cierpiącym. Podobnie jednak jak Magdalena dorastałam w poczuciu, że moje potrzeby, wrażliwość, sposób przetwarzania bodźców i informacji diametralnie różnią się od tych doświadczanych przez moich rówieśników, a próby zaspokajania moich potrzeb postrzegane były jako zachowanie naganne. Przykładowo, zawsze miałam świetną pamięć i szybko się uczyłam. Jednak przesiedzenie kilku godzin nieruchomo w ławce było dla mnie morderką. U osób z ADHD nadaktywność ruchowa pojawia się zwłaszcza w chwilach skupienia i intelektualnego wysiłku. Takie wierzące się, patrzące być może w innym kierunku, np. przez okno dziecko aktywnie słucha, choć może być postrzegane przez nauczyciela jako

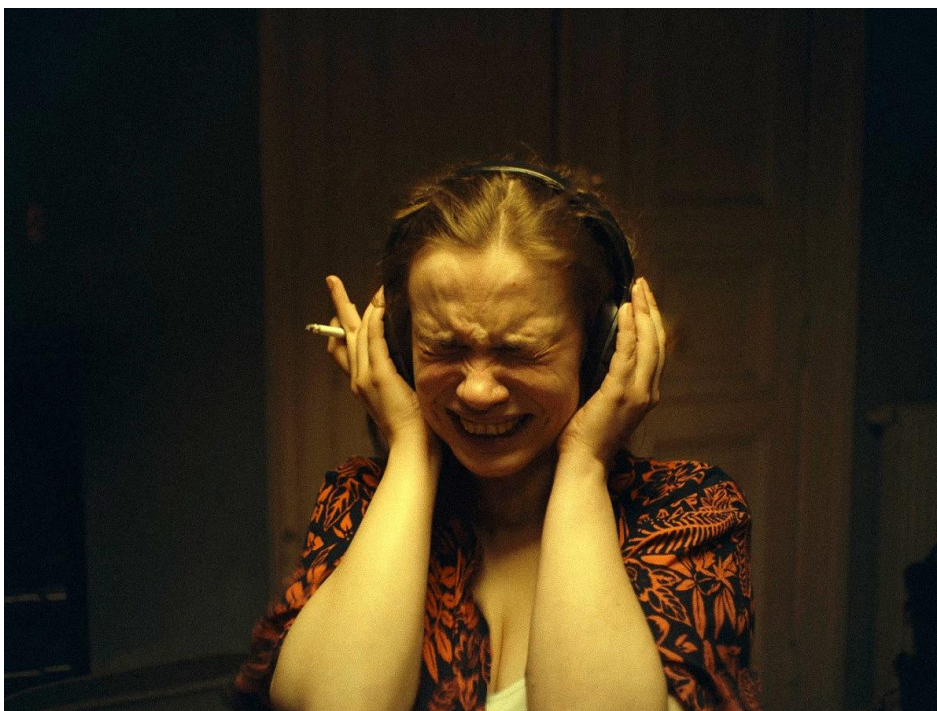
92 <https://autism.org/sexual-victimization-in-autism/>

nieskupione, będące w swoim świecie. Z kolei na przerwie będzie biegało po korytarzu jak szalone, próbując pozbyć się nadmiaru energii i regulując swój system nerwowy, co znów zakończy się naganą. W dodatku, ze względu na role płciowe moje zachowania spotykały się z dużo większą krytyką tylko dlatego, że byłam dziewczynką. Chłopcy, którzy krzyczeli, biegali i bili się byli uznawani za coś naturalnego. Szybko nauczyłam się więc kłamać, symulować choroby i wagarować. Zostałam nawet wysłana do psychologa, ale nie dostałam diagnozy ADHD gdyż na początku lat 2000 było ono uznawane za schorzenie dotyczące głównie chłopców. Na szczęście, moi rodzice zamiast mnie karać, szukali rozwiązań. Zapisali mnie na judo, gdzie mogłam rozładować nadmiar energii i ustanowili instytucję „legalnych wagarów”. Polegało to na tym, że o ile utrzymywałam dobre wyniki w nauce, mogłam robić sobie, od czasu do czasu, wolne od szkoły, gdy czułam że tego potrzebuję. Zostawałam wtedy w domu i zajmowałam się moimi zainteresowaniami: pochłaniałam książki i filmy, malowałam, grałam w gry komputerowe, a moi rodzice byli spokojniejsi wiedząc gdzie jestem i co robię i nie martwiąc się, że włóczę się gdzieś po mieście. Dzięki innemu środowisku, w wieku Magdaleny, czyli 20 lat, zaczynałam wymarzone studia aktorskie, nadal nie wiedząc, że mam ADHD, ale wiedząc, że po prostu nie nadaję się do spędzania ośmiu godzin za biurkiem i że nie jest to problem, bo mam inne talenty i zalety. Magdalena, niestety, tyle szczęścia w życiu nie miała.

Kiedy już wiedziałam, kim jest Magdalena należało się zająć wcielaniem jej w życie. Przede mną stało nie lada wyzwanie aktorskie: opowiedzieć całą tę skomplikowaną postać bez pomocy słów. Dodatkowe utrudnienie stanowił fakt, że Magdalena używa każdego możliwego sposobu, by fizycznie odgrodzić się od świata zewnętrznego. Chodzi przygarbiona, w kapturze, dużych słuchawkach oraz maseczce – ta ostatnia została dopisana przez Filipa na ostatnią chwilę, gdyż zdjęcia odbywały się w trakcie pandemii. Od razu poczułam, że Magdalena uwielbia nosić maseczkę – dodatkową warstwę zbroi chroniącej ją przed światem. Jednak jako aktorka zaczęłam się zastanawiać, jak mam stworzyć rolę w sytuacji gdy przez połowę filmu jestem pozbawiona praktycznie wszystkich tradycyjnych narzędzi wyrazu? W poszukiwaniu odpowiedzi znowu wróciłam do scenariusza i zauważyłam następującą rzecz: Magdalena kompletnie nie umie kłamać. Wszyscy, poczynając od zupełnie obcych ludzi, a na jej pięcioletniej córce kończąc, w sekundę orientują się, gdy próbuje kręcić. Potrafi jedynie zatajać informacje. Stwierdziłam więc, że jest to osoba, na której twarzy, a zwłaszcza w oczach, odbija się każda myśl i emocja, pomimo tego, że bardzo stara się to ukryć – czasem wręcz fizycznie, za pomocą maski. Magdalena jest tego świadoma, jak i tego, że jest to zarówno jej błogosławieństwo jak i przekleństwo. Na co dzień bowiem jest to jej ulubiony sposób komunikacji – gdy nie musi posługiwać się słowem migowym lub pisanym. Wie jednak, że jej twarz często zdradza więcej, niż by chciała. Ma też zestaw paru wypracowanych spojrzeń – może ćwiczyła je przed lustrem? Potrafi na przykład hardo patrzeć w oczy, wzrokiem pełnym zapalczywej złości i wydaje jej się, że nie widać w nim strachu. Podejrzewam też, że to mógł być właśnie powód, dla którego nie została poprawnie zdiagnozowana – jednym

z wyznaczników używanych przy podejrzeniu autyzmu jest brak nawiązywania i utrzymywania kontaktu wzrokowego.

Kolejną charakterystyczną rzeczą dla osób nieneurotypowych są tak zwane stymy. Słowo to pochodzi od angielskiego określenia self stimulatory behaviour (zachowanie autostymulujące). Są to powtarzające się gesty, zachowania lub dźwięki, służące do rozładowywania napięcia lub pobudzenia i utrzymania uwagi, takie jak machanie rękoma, wiercenie się, tupanie, kiwanie itp. Każdy z nas kiedyś stimował. Jest to zachowanie powszechne u małych dzieci i jest ważnym elementem ich rozwoju sensoryczno-ruchowego. Ale występuje też i u neurotypowych dorosłych. Łatwo dostrzec je np. podczas ważnego egzaminu, gdy ludzie nerwowo obgryzają ołówki, trzęsą nogą czy chodzą w kółko przed wejściem do sali. Jednakże osoby atypowe dużo częściej odczuwają potrzebę autoregulacji poprzez stimowanie. Jako osoba z ADHD mogłam w tym wypadku przyłożyć do Magdaleny swoje osobiste doświadczenie. Jak już wcześniej wspominałam, hiperaktywność ruchowa jest w przypadku tego zaburzenia tak widoczna, że znalazła się w jego nazwie (ADHD to skrót od angielskiej nazwy attention deficit hyperactive disorder). Jednak w procesie socjalizacji uczymy się maskować i panować nad potrzebą ciągłego wiercenia się, gdyż jesteśmy za to karceni w szkole i poza nią, jest to uznawane za niegrzeczne bądź irytujące. Akceptacja społeczna jest na tyle ważna, że nie chcąc wyjść na niemiłych dziwaków, rezygnujemy z zachowań, które pomagają nam się skupić i uczymy się wyglądać jak osoba która uważnie słucha, często kosztem tego, że kompletnie nie wiemy co zostało powiedziane. Są jednak momenty, w których stimujemy: gdy jesteśmy w dużych emocjach i gdy czujemy się bezpieczni i nieoceniani. W pewnym momencie filmu widzimy Magdalena w dużych emocjach zaczyna się bujać, zaciskać powieki, wykonywać nieskoordynowane gesty rękami, trząść głową a nawet podskakiwać by uregulować swój system nerwowy.



Ryc. 4. Stimująca Magdalena, kadr z filmu „Magdalena”, reż. Filip Gieldon

Oprócz tego, Magdalena posługuje się językiem migowym. W przygotowaniu do tej części roli pomagały mi specjalistki z łódzkiego oddziału Polskiego Związku Głuchych znajdującego się przy ulicy Nawrot 94/96, gdzie również kręciliśmy sceny w ośrodku. W ramach przygotowania do roli nauczyłam się też miksować utwory. Moją nauczycielką była Marta „Praktyczna Pani” Kondej, która jest również autorką muzyki znajdującej się w filmie. W miksowaniu odkryłam olbrzymią przyjemność i stało się ono niejako moim hobby w czasie lockdownu, więc udało mi się opanować tę umiejętność dość dobrze. Zagrałam nawet dwie imprezy na żywo razem z Martą, by móc przed planem poczuć jak to jest na własnej skórze. Dzięki temu utwory, które słyszymy w filmie w scenach klubowych nie są podłożone w montażu, lecz faktycznie grane przeze mnie na żywo.

Do tej pory skupiałam się na ciele. Jak zagrać całą rangę emocji Magdaleny? Na szczęście, mój życiorys nie jest nawet w połowie tak tragiczny, jak Magdaleny. Gdy patrzymy na całość trudów i traum Magdaleny, wydaje się to nie do uniesienia. Ale przecież nie odgrywamy całości swojego żywota naraz. Życie toczy się ze sceny na scenę. Nie mam takich doświadczeń, ale wiem, jak to jest mieć wielkie marzenie o spełnianiu swojej pasji i walczyć o nie. Wiem, jak to jest zakochać się po raz pierwszy. Czułam się zdradzona i niezrozumiana przez najbliższych. Byłam oszukana przez pracodawcę. Byłam okradziona. Wiem, jak to jest, gdy czuje się że nie ma się nikogo na świecie. Wiem, jak to jest czuć się niebezpiecznie przez niechcianą uwagę mężczyzn. Znam tremę i euforię występowania na żywo. Wiem też jak to jest być niezdiagnozowaną osobą nieneurotypową i ciągle zastanawiać się, co jest ze mną nie tak. Gdy tak na to spojrzeć, mam wiele przeżyć, mogących zasilić Magdalene.

5.2 Na planie

Do wejścia w rolę Magdaleny użyłam technik, które opisałam w poprzednim rozdziale mojej pracy, w związku z tym, aby uniknąć powtarzania się, pozwolę sobie przytoczyć fragment:

„Metodę tą wykształciłam jeszcze w trakcie studiów, gdy była mi szczególnie potrzebna. Moi profesorowie – za co jestem im dziś bardzo wdzięczna – powierzali mi role, stanowiące nie lada wyzwanie dla profesjonalnych aktorów, nie mówiąc o ledwie opierzonej adeptce. Miałam okazję zmierzyć się z Antygoną, Blanche DuBois czy Małgorzatą Andegaweńską. Wszystkie te postaci jednak postawione są w sytuacjach granicznych, dalece odległych od wszelkich moich przeżyć, którymi mogłabym się posłużyć. Z pomocą przyszła mi muzyka i ruch. Na studiach moje sesje samodzielnej pracy nad rolą składały się z dwóch części. Pierwsza polegała na tym, co teraz mogę nazwać wejściem w trans i roztopieniem „ja”, lub, jak to ujmuje Duvignaud „stanem

przedopętania”⁹³. Przy pomocy muzyki, zazwyczaj elektronicznej i transowej dokonywałam dezintegracji konstrukt nazywanego Magdaleną Żak, częścią którego były przeszkody w osiągnięciu pożądanego przeze mnie stanu, polegającego zarówno na konstrukcji symbolicznej – wyznawane przez Blanche wartości kulturowe są zupełnie odrębne od moich – jak i konstrukcji psychicznej – pod wpływem takiego a nie innego wychowania kulturowego oduczyłam się płakać, gdyż uważałam, że jest to oznaka słabości. Aby zagrać płaczącą Blanche musiałam wyczyścić tę matrycę, zrobić miejsce na to, by przyjąć jej wartości symboliczne i nauczyć się na nowo płakać. To drugie zresztą stanowiło ważny element terapeutyczny, pokazujący, że twórczość, tak jak i rytuały może być traktowana jako ścieżka rozwoju psychologiczno-duchowego. Kiedy więc udawało mi się usunąć przeszkody, mogłam przystąpić do części drugiej, czyli budowania postaci, również za pomocą muzyki, ruchu i wyobraźni. Tu dobór utworów zmieniał się, nie był już dostosowany pod wybicie się z własnego rytmu, lecz pod budowanie „poczucia” danej osoby. Tu wchodzi w grę charakterystyka postaci i zadawanie sobie pytania czego słuchałaby aby poczuć się w jakiś sposób, przy czym odrzucam całkowicie poprawność historyczną odgrywanej roli na korzyść emocjonalnego oddziaływania. Antygoną może słuchać utworów z XXI wieku o ile sprawiają, że czuje się silna, lub jeśli dana piosenka wzbudza we mnie, aktorce grającej Antygonę, poczucie straty bliskiej osoby. Niczym w ceremonii Voodoo, muzyka jest połączeniem między mną, moją pamięcią emocjonalną i uczuciami a „przywoływaną” przeze mnie postacią. W miarę upływu lat coraz rzadziej korzystam z etapu pierwszego w moim przygotowaniu do roli. Wiele przeszkód, w tym blokad psychicznych, zostało usuniętych, a moje techniczne umiejętności zwiększyły się. Bywa jednak, że sięgam po pierwszą, transową część. Wydarza się to w momentach, gdy postać zdaje się dla mnie nieuchwytna emocjonalnie lub, częściej, gdy mierzę się z trudnymi warunkami pracy, które nie pozwalają mi „przywdziać” roli, jak stres, trema czy toksyczne relacje w zespole.

Tą technikę dobrze obrazuje moja praca nad rolą Magdaleny, która jest również moim dziełem doktorskim. Jest to postać ze wszech stron tragiczna, ofiara przemocy seksualnej i systemowej. Tworząc ją, musiałam zmierzyć się z wieloma nieznanymi mi, jako osobie, trudnościami. Moja biografia, całe szczęście nie jest nawet częściowo tak dramatyczna. Nie jestem ofiarą gwałtu, nie borykam się ze skrajną biedą i nie cierpię na mutyzm selektywny. To ostatnie było szczególnie trudnych technicznie zadaniem: jak przekazać myśl i emocje bohaterki nie mogąc posługiwać się słowami? Moja „muzyczna” technika okazała się w tym wypadku szczególnie ciekawym doświadczeniem. Bohaterka filmu jest bowiem DJ-ką. Nie może mówić, ale porozumiewa się za pomocą dźwięków, które tworzy. W tym projekcie miałam okazję nie tylko wywoływać za pomocą muzyki postać w procesie prób bądź w kulisach. Mogłam, wraz z autorką muzyki Martą Kondej, stworzyć utwory, które jednocześnie pomagały mi „przywołać ducha” Magdaleny i opowiadały jej historię, były jej monologami i terapią. Kiedy Magdalena w klubie puszcza mroczne, transowe techno, w które wpleciony jest głos księdza, wypowiadającego modlitewne „moja bardzo wielka wina” jest to dla niej sposób

93 Ibidem, str. 42.

na przekazanie i próbę zmierzenia się i rozliczenia z faktem, że społeczeństwo obwinia ją i każe mierzyć się z konsekwencjami przemocy seksualnej, doznanej w wieku dziecięcym. Jednocześnie utwór ten, stworzony przez moje sugestie i umiejętności Marty, pozwalał mi poczuć i zagrać tę postać. Stworzyłyśmy utwór, który, jak w Voodoo, przyzywał ducha. Oczywiście, sama muzyka nie stwarza w magiczny sposób roli. Musiałam zrozumieć i poczuć postać i nie wiem, czy byłabym w stanie zrobić to za pomocą samych emocjonalno-rytmicznych bodźców. Nie przeżyłam tego, co Magdalena i patrzenie na tą postać jako całość jest przytłaczające. Jak mogę unieść i zobrazować to całe cierpienie? Jednak, jeśli rozłożymy jej doświadczenia na mniejsze części, jestem w stanie zrozumieć, a nawet przywołać z pamięci momenty, w których czułam się jak ona. Znam uczucie zagrożenia przez niechciane zainteresowanie o podłożu seksualnym ze strony mężczyzn; wiem, jak to jest mieć wielkie marzenie o spełnieniu artystycznym; pamiętam momenty, w których czułam, że jestem zupełnie sama, lub że jestem obwiniana za coś, co nie jest moją winą; wiem jak to jest zakochać się po raz pierwszy. Analiza postaci Magdaleny wraz z muzyką, która jest jej formą wypowiedzi pozwoliła wcielić mi się w tę postać w sposób bardzo podobny do tego, w jaki kapłani, spędzający życie na analizowaniu duchów, mogą z pomocą muzyki i tańca wcielić się w nie. Jest jednak bardzo wyraźna różnica pomiędzy opętaniem a występem aktorskim, mianowicie aktor nie traci kontroli nad tym, co robi. W ceremoniach transowych ustanawiane są osoby które kontrolują osoby w transie i pilnują, aby nie zrobiły krzywdy sobie i innym. Jest też powszechnym doświadczeniem, że osoby opętane nie pamiętają, co robiły w trakcie opętania. W zawodzie aktora jest to różnica pomiędzy profesjonalistą a niebezpiecznym szaleńcem. Gdybym bowiem, grając Klitajmestrę, próbowała naprawdę zabić aktora grającego Agamemnona mogłoby dojść do tragedii. (...)

Jeżeli chodzi o moją praktykę, jestem aktorką korzystającą głównie z metody „przez głowę”, jednak żeby wcielić w życie to, co stworzyłam za pomocą wyobraźni i wrażliwości emocjonalnej, często korzystam z bodźca ruchowo-muzycznego, a wręcz transowego. Połączenie tych technik sprawia, że grane przeze mnie postaci są wiarygodne i poruszające lub, w zależności od optyki patrzenia na problem, ich biografie są pełne i przeżyte przeze mnie na poziomie autonomicznego układu nerwowego.”

Tak samo ważny jak wchodzenie w rolę jest etap wychodzenia z niej, zwłaszcza przy tak wymagającej emocjonalnie postaci. Plan „Magdaleny” był wyjątkowo intensywny, składał się z 15 dni zdjęciowych z jedynie 2 dniami przerwy w trakcie. Każdego dnia byłam obecna na planie przez 12 godzin. Zostawiało to niewiele czasu na odpoczynek i regenerację, a że większość scen kręcona była chronologicznie – co bardzo pomogło w rozumieniu i rozwoju postaci – każdy kolejny dzień był intensywniejszy emocjonalnie i wymagał mojego pełnego skupienia i maksymalnej energii. Miałam też bardzo mocno na uwadze zachowanie higieny pracy pod względem zdrowia psychicznego i autonomicznego układu nerwowego. Po planie miałam więc rutynę dbania o wyciszenie poprzez ćwiczenia oddechowe, masaże i automasaże, długie kąpiele, medytacje. Muszę też wspomnieć, że na planie bardzo dbano o moje

poczucie komfortu i bezpieczeństwa. Nie mieliśmy w ekipie koordynatora scen intymnych ale nie odczuwałam jego braku. Do wszystkich scen intymnych mieliśmy wcześniej ułożone i przepróbowane choreografie. Tworzyliśmy je w bezpiecznej atmosferze i ustalaliśmy z czym obie strony czują się komfortowo, nie czując presji czy nacisku. Było to też szczególnie ważne dla Marcela Wiercichowskiego, dla którego wcielenie się w rolę gwałciciela było bardzo trudnym i stresującym przekroczeniem i świadomość, że czuję się z nim jako partnerem w pełni bezpieczna było dla niego kluczowe. Wszystkie sceny intymne nagrywaliśmy przy minimalnej liczbie osób obecnych na planie i w ograniczonej ilości dubli. Dziesięciminutową sekwencję w mieszkaniu Bartka, nagrałą w jednym ujęciu, zagraliśmy jedynie dwa razy.

Ważnym zabiegiem, który moim zdaniem pozytywnie przełożył się na efekt końcowy, było pozwolenie aktorom na pełne przebiegi. Wszystkie sceny kręciliśmy w całości, nawet, gdy założeniem docelowym było tradycyjne cięcie i montaż sceny. Stanowiło to wyzwanie dla pionu oświetleniowego i operatorskiego lecz pozwalało nam, aktorom, na zachowanie pełni dynamiki dramaturgicznej i emocjonalnej sceny. Odpowiedzialny za zdjęcia Stanisław Horodecki poradził sobie z tym jednak wyborowo, a współpraca z operatorem Adamem Pietkiewiczem stanowiła wręcz spełnienie marzeń każdego aktora. Adam, kręcąc prawie cały film z ręki, potrafił tak wczuć się i dopasować do aktora, że pozostawiał mu wielką wolność w poruszaniu się w przestrzeni a nawet improwizacji. Stanisław i Adam zdecydowali się na niestandardowy kadr 4: 3, dający niepokojący, klaustrofobiczny efekt. Zdjęcia utrzymane są w przygaszonej, brudnej, ciemnej kolorystyce, oddającej i podkreślającej charakter filmu.

Scenografią, którą zajmowała się Maja Pawlikowska, było przede wszystkim miasto Łódź. Większość filmu została nakręcona w istniejących lokacjach, jak wspomniana wcześniej placówka Polskiego Związku Głuchych, Dworzec Łódź Kaliska, kluby wzdłuż ulicy Piotrkowskiej czy kawiarnia „Szykier” przy ulicy Północnej. Nie wynikało to wyłącznie z ograniczeń budżetowych filmu. Od początku myślenia o „Magdalenie” Filip wyobrażał sobie jego akcję w Łodzi, którą dobrze poznał w trakcie studiów. Wydaje mi się, że to idealne miasto dla tego filmu – zawieszone gdzieś pomiędzy dynamicznym rozwojem i parciem do przodu a degradacją oraz tymi, którzy pozostali w tyle.

Jestem niezwykle wdzięczna za cały ten proces. Profesor Ewa Mirowska zwykła mawiać, że artystą się bywa, zwykle jednak jest się rzemieślnikiem. Po paru latach w zawodzie aktora, rozumiem, co miała na myśli. Dlatego tym bardziej doceniam zaufanie Filipa i możliwość zagrania tak skomplikowanej, niejednoznacznej i wymagającej postaci. Jestem również wdzięczna całej ekipie, która swoją pasją i sumienną pracą sprawiła, że powstał film artystycznie i społecznie ważny, opowieść o tych, którym nie dano prawa do głosu.

5.3 Odbiór filmu

Film odniósł wiele sukcesów festiwalowych w Polsce i za granicą. Film otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu podczas:

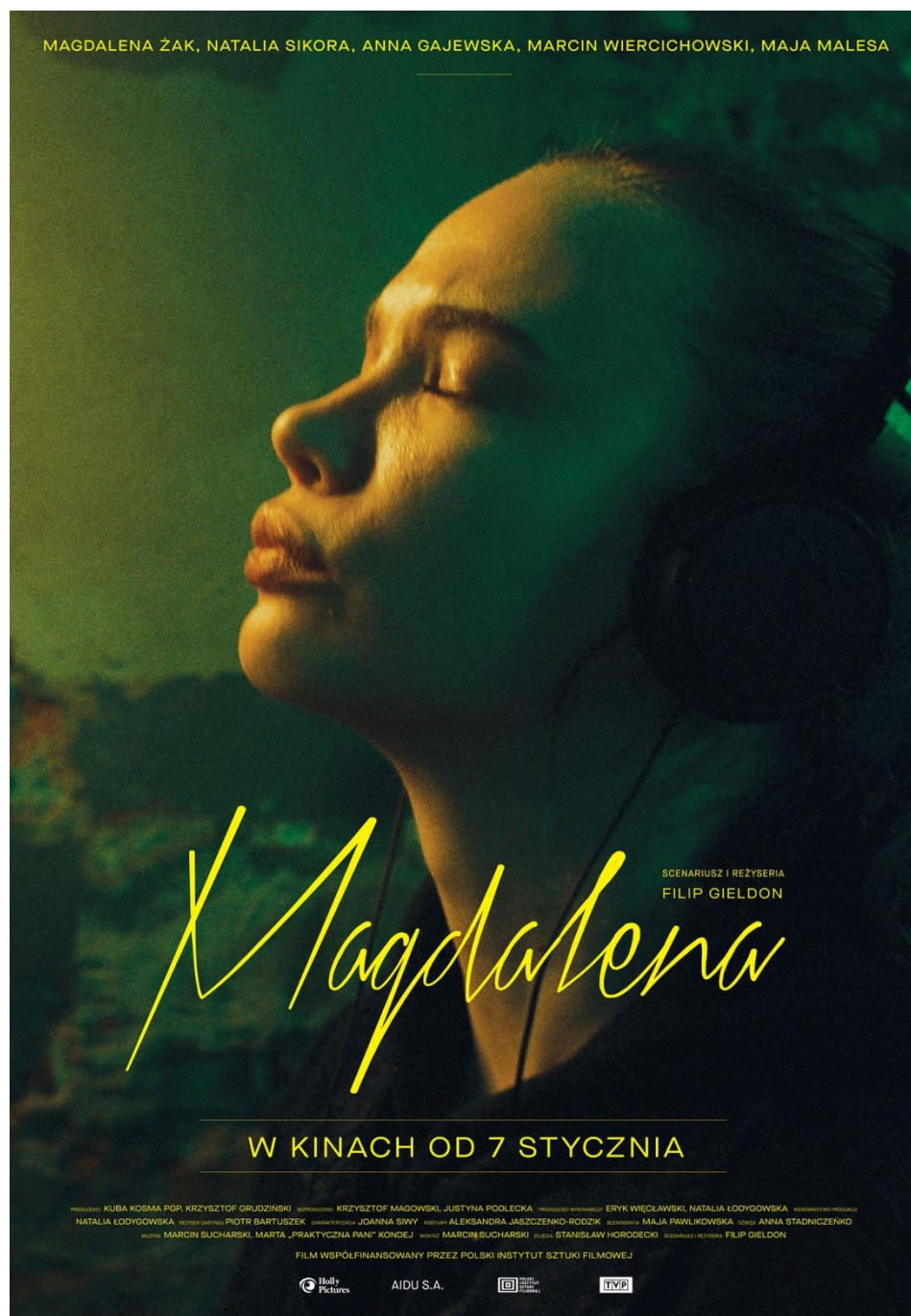
- Massachusetts Independent Film Festival;
- Nottingham International Film Festival;
- Stockholm Independent Film Festival;
- Rhode Island International Film Festival-Alternative Spirit Award;
- SOHO International Film Festival W Nowym Jorku -Nagroda za najlepszy międzynarodowy film fabularny;
- Oslo Film Festival;
- Budapest International Film Festival;

Moja rola również została doceniona. W Polsce zostałam laureatką nagrody OFF Camera dla najlepszej aktorki oraz otrzymałam nagrodę KLAPS za najlepszą kreację aktorską w polskim kinie fabularnym w 2022 roku. Na arenie międzynarodowej przyznano mi nagrodę za najlepszą rolę pierwszoplanową na Blue Whiskey Independent Film Festival w Chicago oraz nagrodę dla najlepszej aktorki na Massachusetts Independent Film Festival.

Największą zaletą intensywnego życia festiwalowego filmu była dla mnie możliwość spotkań i rozmów z widownią po seansie. W przeciwieństwie do twórców teatralnych, filmowcy mają mało możliwości bezpośredniej interakcji z widzami i bardzo brakowało mi tej wymiany. Razem z Filipem chętnie uczestniczyliśmy w takich spotkaniach, zarówno w trakcie festiwali, jak i przy okazji pokazów specjalnych lub organizowanym przez dyskusyjne kluby filmowe. Dzięki temu mogliśmy porozmawiać o filmie nie tylko z osobami ze środowiska lub dużych ośrodków miejskich, ale też, na przykład, z paniami z koła gospodyń wiejskich czy członkami klubu seniora. Film wzbudzał skrajne reakcje – od zachwytów do niechęci, a także od empatyzowania z Magdaleną do skrajnego potępienia i victim blamingu. Bardzo często spotkania z widzami zamieniały się z rozmów o filmie w rozmowę o Magdalenie, jakby była prawdziwą postacią, o której nakręciliśmy dokument. Niezależnie od tego, czy emocje wobec niej były negatywne czy pozytywne, widownia chciała znać powody jej zachowań, próbowali zrozumieć i snuć domysły o tym, jak potoczy się dalsze życie bohaterki. Filip bowiem celowo zostawił zakończenie otwarte – co prawda w Magdalenie wydarza się wielki przełom, wydaje z siebie głos, postanawia przestać uciekać przed problemami i stawić im czoła – ale nie odpowiada na wiele pytań. Czy Bartek żyje? Czy Magdalena odzyska córkę? Czy pogodzi się z Julią? Czy matka znów jej zaufa? Czy trafi do więzienia? Czy wyląduje na ulicy? Tego nie wiemy, a Filip na spotkaniach nie

rozwięwał wątpliwości, gdyż uważa, że magia tkwi w tym, że każdy ma swoje zakończenie i interpretację. Wielką satysfakcję sprawił mi fakt, że osoby, które miały styczność z osobami autystycznymi widziały neuroatypowość Magdaleny, choć w filmie nigdy ten temat nie pada. Pewnego razu po seansie podeszła do mnie pani z widowni i powiedziała, że cieszy się, że w końcu widzi opowieść o osobie w spektrum, ale prosi, żebyśmy następnym razem zrobili film, który nazwie to wprost, dla reszty publiczności. Wiele mówiącym o naszym społeczeństwie wydaje mi się fakt, że osobami osądzającymi Magdalenę byli głównie mężczyźni, i to zarówno zawodowi krytycy jak i „cywile”, natomiast kobiety wykazywały się dużo większą empatią, zarówno wobec głównej bohaterki jak i jej matki. Żeńska część widowni zdawała się bardziej dostrzegać cierpienie, natomiast męska błędy, co bardzo koresponduje z tradycyjnymi rolami płciowymi, zgodnie z którymi kobiety to ciepłe, kochające opiekunki, a mężczyźni cechują się chłodnym osądem. Gdybym miała określić, co chciałabym przekazać widzowi przez ten film, to byłaby to prośba o zastanowienie się nad tym, na ile jesteśmy kowalami swojego losu a na ile życie i jego warunki decyduje o nim za nas. Są bowiem ludzie, być może, nie przegrani na starcie, ale zaczynający wyścig daleko za resztą pelotonu. Lubimy oglądać historie typu „od zera do milionera”. Dają nam poczucie, że wszystko jest możliwe. W rzeczywistości jednak, takie scenariusze zdarzają się niezwykle rzadko. Przemoc, zaniedbanie i bieda prowadzi do traum, degradacji i replikacji przemocy. A tym, którzy padają jej ofiarą, zazwyczaj nie udziela się prawa głosu.

Oczywiście, rozmowa o moralności postaci nie jest rozmową o jakości filmu. Tej jednak, jako osoba tak zaangażowana w proces jego tworzenia nie potrafię ocenić obiektywnie. Podobnie z postacią Magdaleny – tak bardzo musiałam w nią uwierzyć, dać jej tyle zrozumienia, że nie mogę się powstrzymać od jej obrony. Zapraszam więc do obejrzenia filmu, własnej interpretacji i oceny.



Ryc.5 Oficjalny plakat promujący film „Magdalena”

Bibliografia

- 1) Abel, Günter, *Świat jako znak i interpretacja*. Warszawa: Aletheia, 2014.
- 2) Anonim Christos *Paschon* ok X w.
- 3) Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Stanisław Siedlecki.
- 4) Asad Talal *Genealogies of Religion*, *The Johns Hopkins University Press*, Londyn, 1993.
- 5) Barthes Roland: *Mitologie*. Warszawa, Aletheia, 2020.
- 6) Bell, Catherine, *Ritual : perspectives and dimentions*, Oxford University Press, New York, 1997.
- 7) Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1977.
- 8) Bettelheim, Bruno, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, Czytelnik, Warszawa, 1989.
- 9) Brown, John Russell: *Historia Teatru*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2007.
- 10) Brożek, Bartosz: *Granice Interpretacji*. Kraków: Copernicus Center Press, 2010.
- 11) Campbell, Joseph: *Bohater o tysiącu twarzy*. Kraków: NOMOS, 2013.
- 12) Campbell, Joseph: *Potęga mitu*. Kraków: Znak, 2019.
- 13) Cirotteau, Thomas; Kerner, Jennifer; Pincas, Eric: *Lady Sapiens. Prawdziwa prehistoria kobiet*. Kraków, Znak, 2023.
- 14) Colorado Springs Gazette-Telegraph, Colorado, 19 luty 1969.
- 15) Cook, Artur Bernard: *Zeus. A study in ancient religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1914.
- 16) Donnelan, Declan: *Aktor i cel*. Kraków: PWST im. Ludwika Solskiego, 2009.
- 17) Dudek, Zenon Waldemar: *Jungowska psychologia marzeń sennych*. Warszawa: 1997 Wydawnictwo psychologii i kultury Eneteia, 1997.
- 18) Duvignaud, Jean: *Dar z niczego. O antropologii święta*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- 19) E. G. d'Aquili, *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, Nowy Jork: Columbia Univeristy, 1979.
- 20) Eliade, Mircea: *Historia wierzeń i idei religijnych*. Tom I. Warszawa: Instytut wydawniczy Pax, 1988.
- 21) Eliade, Mircea: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Kraków: wydawnictwo znak, 1997.
- 22) Eliade, Mircea: *Mity, sny i misteria*. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1994.

- 23) Eliade, Mircea: *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Warszawa: Aletheia, 2021.
- 24) Estes, Clarissa Pinkola: *Biegnąca z Wilkami*. Poznań, Zysk i S-ka, 2015.
- 25) Eurypides *Bachantki* 406 p.n.e.
- 26) Frazer, James George: *Złota gałąź. Studia z magii i religii*. Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2017.
- 27) Freud, Zygmunt.: *Totem i tabu*, 1913.
- 28) Gibson, Clare: *Jak czytać symbole. Język symboli w różnych kulturach*. Warszawa: Arkady, 2010.
- 29) Girard, Rene *Kozioł ofiarny*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź, 1987.
- 30) Graves, Robert: *Biała Bogini*. Warszawa: Aletheia, 2008.
- 31) Graves, Robert: *Mity Greckie*. Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2020.
- 32) Grotowski, Jerzy: *Teatr a rytuał*, [w:] *Teksty zebrane*. Grotowski, Warszawa, 2012.
- 33) Grotowski, Jerzy: *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007, str.13.
- 34) Hagen, Uta; Frankel, Haskel: *Szacunek dla aktorstwa*. Łódź, Wydawnictwo biblioteki PWSFTviT, 2015.
- 35) Harrison, Jane Ellen: *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- 36) Hooke, Samuel Henry: *The Origins of Early Semitic Ritual*, Wipf & Stock Publishers, Eugene, Oregon, 2007.
- 37) Jung, Carl Gustaw: *Czerwona Księga*. Kraków: Vis-a-vis Etiuda, 2019.
- 38) Jung, Carl Gustaw: *Człowiek i jego symbole*. Katowice: KOS, 2018.
- 39) Jung, Carl Gustaw: *Wspomnienia, sny, myśli*. Kraków: Jungpress, 2019.
- 40) Kaczmarzyk, Marek: *Jak mózgi budują kulturę wychowania*. Mysłowice: Dawid Mądrała, 2023.
- 41) Keller, Józef; Kotański Wiesław; Tyloch Witold: *Religie Bliskiego Wschodu i dawnej Europy. Zarys Dziejów*. Warszawa: Iskry, 1981.
- 42) Keller, Józef; Kotański Wiesław; Tyloch Witold: *Religie Uniwersalistyczne. Zarys Dziejów*. Warszawa: Iskry, 1982.
- 43) Krawczuk, Aleksander: *Mitologia starożytnej Italii*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1984.
- 44) Levi- Strauss, Claude: *Antropologia strukturalna*. Warszawa: Aletheia, 2021.
- 45) Lord Raglan: *The hero : a study in tradition, myth, and drama*, Mineola, N.Y. : Dover Publications 2003.
- 46) Miklaszewski, Krzysztof: Tadeusz Kantor. *Między śmietnikiem a wiecznością*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.

- 47) Müller, Friedrich Max: *Lectures on the Science of Language*, Nowy Jork: Scribner, Armstrong and Co., 1967.
- 48) Murray, Gilbert: *Eurypides in his age*, Londyn, The London and Norwich Press Limited, 1913.
- 49) Otto, Rudolf: *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa, KR, 1999.
- 50) Otto. F Walter: *Dionizos. Mit i kult*. Warszawa, Wydawnictwo naukowe Sub Lupa, 2020.
- 51) Panasiuk, Joanna, *Mutyzm w autyzmie. Studium przypadku*, Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie Katedra Logopedii i Językoznawstwa Stosowanego, 2019.
- 52) Peterson Royce, Anya: *Antropologia sztuk widowiskowych. Artyzm, wirtuozeria i interpretacja w perspektywnie międzykulturowej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- 53) Pietrzykowski, Michał: *Mitologia starożytnej Grecji*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1979.
- 54) Plaut: *Pseudolus* 191 p.n.e.
- 55) *Playboy*, 11.1965.
- 56) Porębski, Mieczysław: T. Kantor. *Świadczenia, rozmowy, komentarze*. Warszawa: wydawnictwo MURATOR, 1997.
- 57) Rank, Otto: *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth*. Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press, 2004.
- 58) Richard Schechner: *Environmental Theatre*, Nowy Jork 1973.
- 59) Sahlins, Marshall: *Culture and Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- 60) Sahlins, Marshall: *Evolution of Culture*, Michigan, University of Michigan Press, 1960.
- 61) Schechner, Richard; Appel, Willa: *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- 62) Schipper, Mineke: *Na początku nie było nikogo. Jak pojawili się ludzie?* Warszawa: Aletheia, 2012.
- 63) Smith, William Robertson: *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*, Nowy Jork, KTAV Publish, 1969.
- 64) Synowiec, Ola: *Dzieci szóstego nieba. W co wierzy Meksyk*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- 65) Tylor, Edward Burnett: *Primitive Culture*, Nowy Jork: Harper, 1958.

- 66) Van Gennep, Arnold *Obrzędy przejścia*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- 67) Weber, Max: *Szkice z socjologii religii*. Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2018.
- 68) Weston, Jessie: *From Ritual to romance*, Scott's Valley, Createspace Independent Publishing Platform, 2016.

Źródła internetowe:

1. Lichti, E.S.: *Richard Schechner and the performance group: A study of acting technique and methodology*, dostępne przez <http://hdl.handle.net/2346/19791>
2. Gustafson-Larson, A. M, Terry, R.D.: *Weight-related behaviors and concerns of fourth-grade children*. [w:] *Journal of the American Dietetic Association*, 92(7), dostępne przez: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/1624650/> .
3. Hochschild, A. R. *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*, [w:] *The American Journal of Sociology*, Vol. 85, Nr. 3, (listopad 1979), dostępne przez: <https://www.jstor.org/stable/2778583> .
4. Noordenbos, G A. Oldenhave, A., Muschter, J., Terpstra, N.: *Characteristics and treatment of patients with chronic eating disorders. Eating Disorders*, dostępne przez <https://doi.org/10.1080/106402602753573531>
5. Teatr Zar <http://teatrzar.pl/o-nas/>
6. Arcelus, J.: *Mortality rates in patients with anorexia nervosa and other eating disorders. A meta-analysis of 36 studies*. Dostępne przez: <https://doi.org/10.1001/archgenpsychiatry.2011.74>
7. Sparks, J.: *Life of John Ledyard, American Traveller*. C. C. Little and J. Brown, Boston, dostępne przez: https://books.google.pl/books/about/Life_of_John_Ledyard_the_American_Travel.html?id=ftw5AAAACAAJ&redir_esc=y
8. Boutelle K., Neumark-Sztainer D., Story, M., Resnick, M.: *Weight control behaviors among obese, overweight, and nonoverweight adolescents*. [w:] *Journal of Pediatric Psychology*, 27(6) dostępne przez: <https://doi.org/10.1093/jpepsy/27.6.531>
9. S.W.McNutt, Y. Hu, G.B Schreiber, P.B Crawford, E. Obarzanek, L. Mellin,. *A longitudinal study of the dietary practices of black and white girls 9 and 10 years old at enrollment: the NHLBI Growth and Health Study*. [w:] *The Journal of Adolescent Health*, dostępne przez: [https://doi.org/10.1016/S1054-139X\(96\)00176-0](https://doi.org/10.1016/S1054-139X(96)00176-0)

10. Państwowa Agencja Prasowa:
<https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C1590782%2Cidris-elba-zrezygnowal-z-walki-o-role-jamesa-bonda-cala-sprawa-stala-sie>
11. The Independent: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/barbara-walters-sean-connery-interview-hit-women-b2254294.html>
12. Embrace Autism: <https://embrace-autism.com/selective-mutism-and-autism/> Dr. Debra Bercovici PhD
13. „Finding the True Number of Females with Autistic Spectrum Disorder by Estimating the Biases in Initial Recognition and Clinical Diagnosis”
Robert McCrossin Published online 2022 Feb 17
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8870038/>
14. <https://autism.org/sexual-victimization-in-autism/>