

Kolankiewicz, Leszek

Teatr kultów transowych

Kultura Media Teologia 1, 64-73

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Leszek Kolankiewicz

Teatr kultów transowych

STRESZCZENIE:

TEATR JEST ZJAWISKIEM KULTUROWO OKREŚLONYM, OGRANICZONYM TERYTORIALNIE I HISTORYCZNIE. NIE MA JEDNAK KULTURY, KTÓRA NIE PRAKTYKOWAŁABY JAKICHŚ WIDOWISK. POŚRÓD WIDOWISK KULTUROWYCH NA SZCZEGÓLNĄ UWAGĘ ZASŁUGUJĄ KULTY TRANSOWE.

MOŻNA W NICH DOSTRZEĆ WIELE ELEMENTÓW TEATRALNYCH. TANCERZ KULTÓW TRANSOWYCH TRACI SWOJĄ TOŻSAMOŚĆ NA RZECZ INNEJ TOŻSAMOŚCI. W TRANSIE RYTUALNYM MITYCZNA POSTAĆ WCHODZI NA MIEJSCE ZWYKLEJ OSOBOWOŚCI CZŁOWIEKA.

W PRZECIWIENSTWIE DO AKTORA, TANCERZ TRANSOWY WYKAZUJE JEDNAK AMNEZJĘ W SPRAWIE TEGO, CO SIĘ Z NIM DZIAŁO W TOKU RYTUALNO-MITYCZNEJ AKCJI. TEATR KULTUROWY NIE JEST TEATREM ODGRYWANYM, LECZ PRZEŻYWANYM. AUTOR ARTYKUŁU KONCENTRUJE SIĘ NA TRZECH WYBRANYCH KULTACH TRANSOWYCH: DIONIZYZMIE, TARANTYZMIE I KULCIE CANDOMBLE.

SŁOWA KLUCZOWE:

TEATR, KULTY TRANSOWE, TOŻSAMOŚĆ

ABSTRACT:

THE THEATER IS A CULTURALLY SPECIFIC PHENOMENON, LIMITED TERRITORIALY AND HISTORICALLY. BUT THERE IS NO CULTURE THAT DOES NOT ENGAGE IN ANY PERFORMANCES. AMONG THE CULTURAL PERFORMANCES, THE TRANCE CULTS ATTRACT SPECIAL ATTENTION. IN THEM ONE CAN SEE MANY ELEMENTS OF THIS KIND OF THEATRE. TRANCE CULTS DANCER LOSES ITS IDENTITY TO ANOTHER IDENTITY. IN A TRANCE RITUAL, A MYTHICAL FIGURE TAKES THE PLACE OF A NORMAL HUMAN PERSONALITY. THE DANCER, IN CONTRAST TO THE ACTOR, SHOWS A TRANCE AMNESIA REGARDING WHAT HAD HAPPENED TO HIM DURING THE RITUAL-MYTHIC ACTION. THE CULT THEATER IS NOT PLAYED OUT BUT LIVED THROUGH. THE ARTICLE FOCUSES ON THREE TRANCE CULTS: THE BACCHIC CULT, THE TARANTISM AND THE CANDOMBLE WORSHIP.

KEYWORDS:

THEATRE, TRANCE CULTS, IDENTITY

Teatr – definiowany jako sztuka teatru – jest zjawiskiem określonym kulturowo, ograniczonym terytorialnie i historycznie: powstał i rozwijał się tylko w niektórych miejscach i czasach. Na gruncie europejskim teatr narodził się w antycznej Grecji: to wszyscy wiedzą ze szkoły, ale raczej już tylko nieliczni pamiętają, że między teatrem greckim a współczesnym teatrem europejskim nie ma ciągłości, bo po upadku teatru rzymskiego nastąpiła autentyczna wyrwa, wielowiekowa przepaść. W Europie średniowiecznej, już w świecie chrześcijańskim, nastąpiły niejako ponowne narodziny teatru. Ten teatr europejski – nawet jeśli historycznie nieciągły, najpierw grecko-rzymski, pogański, a następnie średniowieczny, chrześcijański, i potem nowożytny, już świecki – to zjawisko, które dość dobrze znamy. Niemniej warto zauważyć, że wciąż rewiduje się nasze rekonstrukcje teatru greckiego i rzymskiego – tak dalece, że coraz bardziej zaczyna on przypominać dawny teatr azjatycki, jakim go znamy z istniejących przeżytków; pamiętajmy, że sztuka teatru została wykształcona jeszcze przez kultury azjatyckie: od Indii, przez Chiny i Koreę, aż do Japonii. Klasyczne teatry azjatyckie, które przetrwały po dziś dzień, znamy coraz lepiej, najpierw z opracowań orientalistycznych, a ostatnimi czasy z prac komparatystycznych, przede wszystkim jednak z coraz częstszych bezpośrednich kontaktów.

W historii teatru postawiono hipotezę, że to artyści greccy jakoby zanieśli sztukę teatru do Indii, tak jak to miało być w wypadku rzeźby. Inna hipoteza historycznoteatralna powiada z kolei, że antyczny teatr grecki miałby się wywodzić od teatru egipskiego, jak inne zjawiska, które – przez minojską Kretę – przywędrowały do Grecji z Egiptu. Są to jednak tylko hipotezy, na potwierdzenie których trudno będzie znaleźć dowody.

Pewne jest natomiast, że w starożytnym Egipcie praktykowano widowiska taneczne – zresztą, chciałoby się powiedzieć, jak wszędzie i zawsze. Taniec to jedno z najbardziej archaicznych działań kulturowych gatunku ludzkiego; człowiek paleolityczny, malujący ściany jaskiń, uprawiał taniec – by się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do opracowań paleoantropologicznych i archeologicznych, na przykład do *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées* Jeana Clottes'a i Davida Lewisa-Williamsa¹. Ci badacze najstarszej sztuki pokazują dowodnie, że pierwszy człowiek – wyobraźmy go sobie jako kogoś w rodzaju bohatera początkowej części *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka, tej zatytułowanej *Narodziny ludzkości*, czy też bohatera *Walki o ogień* Jeana-Jacques'a Annauda – był pogrążonym w transie, tańczącym szamanem.

Jeśli chodzi o widowiska, wypada podkreślić, iż nie ma i chyba nie było kultury, która nie znałaby i nie praktykowała jakichś widowisk. Termin *cultural performance* (widowisko kulturowe) wprowadził do etnologii i antropologii kulturowej pod koniec lat 50. ubiegłego wieku Milton Singer²: do widowisk kulturowych zaliczył on, oprócz teatru i tańca, również tradycyjne występy muzyków i opowiadaczy, obrzędy religijne

¹ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996.

² Uczynił to we wstępie do książki zbiorowej *Traditional India: Structure and Change*, ed. by Milton B. Singer, Philadelphia 1959.

PRZESTRZENIE KULTURY

i uroczystości świeckie i tym podobne działania społeczne, mające na celu ucieleśnienie głównych aspektów symbolicznych danej tradycji, zorganizowane z jakiejś okazji w określonym miejscu i czasie, odprawione przez wykonawców wobec zgromadzonych zgodnie z przewidzianym przebiegiem. Świat widowisk kulturowych jest niesłychanie bogaty – bogatszy niż ten objęty szerokim pojęciem sztuk widowiskowych (ang. *performing arts*, franc. *arts du spectacle*).

Do widowisk kulturowych zalicza się także obrzędy kultów zwanych kultami opętania (ang. *possession cults*, franc. *cultes de possession*). Wyraz *opętanie* w tej nazwie może być mylący, jeśli rozumieć go albo w kontekście zagadnień związanych z psychiatrią – jako obłąkanie, w którym chory czuje się zamieszkanym przez jakąś istotę nadprzyrodzoną, najczęściej przez demona, wskutek czego ma poczucie rozdwojenia osobowości i doznaje halucynacji, albo w sposób religijny – jako pozostawanie w mocy złego ducha wymagające egzorcyzmów, właśnie jak to, co spotkało tę nieszczęsną dziewczynkę, Regan MacNeil, w pamiętnym *Egzorcysty* Williama Friedkina. Przeważnie nie o tak pojmowane opętanie tu jednak chodzi. Kulty te można by więc nazwać kultami nawiedzenia. Wyraz *nawiedzenie* oznacza bowiem nie tylko dotknięcie opętaniem, popadnięcie w szaleństwo, ale też – bardziej pozytywnie – napełnienie łaską, obdarzenie natchnieniem przez wstępujące w kogoś moce nadprzyrodzone. Zresztą tam, gdzie chodzi o moce nadprzyrodzone, zwykle mamy do czynienia z pewną ambiwalencją (tego rodzaju ambiwalencję najlepiej oddaje techniczny termin religioznawstwa i antropologii kulturowej – *sacrum*: jako przymiotnik oznaczający i to, co święte, czcigodne, otoczone kultem, i to, co przeklęte, przeznaczone na zatracenie, poświęcone mocom podziemnym). W społeczeństwach, w których praktykuje się te kulty, pojmowane są one także pozytywnie, jako wysoki przejaw duchowości. Cóż jednak, skoro w polskiej literaturze przedmiotu – etnologicznej, religioznawczej – nie jest przyjęte mówienie o kultach nawiedzenia. Może, dlatego że dziś nawiedzenie kojarzy się przede wszystkim z fanatyzmem, ślepym oddaniem jakiejś ideologii?

Mówi się niekiedy o kultach transowych – i ja też wybrałem dla niniejszego tekstu tę nazwę, wydaje się ona bowiem nazwą najbardziej techniczną ze wszystkich. Ale wyraz „trans” też może budzić rozmaite zastrzeżenia. W dzisiejszej kulturze wielkich miast kojarzy się z muzyką transową (ang. *trance music*), dopomagającą popaść w stan zapału, uniesienia, zachwyty, ekstazy – stan często osiągany dzięki dodatkowemu zażyciu właśnie tabletki *ecstasy* (MDMA, pochodnej amfetaminy) lub jakiegoś innego środka psychostymulującego, wywołującego euforie; rozrywkowy stan oderwania się od problemów życia codziennego. Ale kiedy w religioznawstwie, etnologii czy antropologii kulturowej mówi się o kultach transowych, to ma się na uwadze zasadniczo pozytywne fakty kulturowe, w społeczeństwach plemiennych mające rangę najwyższą. O transie już napomknąłem, poruszając temat zdobionych jaskiń paleolitycznych – tacy badacze jak Clottes i Lewis-Williams uważają trans za doświadczenie formujące w toku antropogenezy.

Chociaż w literaturze fachowej bardzo często trans i ekstazę traktuje się jak synonimy – tak czyni Mircea Eliade w *Szamanizmie i archaicznych technikach ekstazy* (przeł. i wstęp Krzysztof Kocjan, oprac. naukowe Jerzy Tulisow, Warszawa 1994), tak też czyni

Ioan M. Lewis w *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism* (Harmondsworth and New York 1978), by ograniczyć się do najwybitniejszych przykładów – to niekiedy badacze postulują jednak odróżnianie jednego od drugiego. Gilbert Rouget widzi w nich wręcz dwa bieguny całego kontinuum faktów: od ekstazy, którą charakteryzuje samotność, znieruchomienie, cisza, umartwienie zmysłów, halucynacje, brak objawów ataku i zachowanie pamięci o doświadczeniu – do transu, który jest doświadczeniem społecznym, cechującym się ruchem, hałasem, nadpobudliwością zmysłową, brakiem halucynacji, atakiem i amnezją poatakową³. Również co do samego – nawet tak wąziej pojętego – transu zgłaszane są rozmaite uściślenia, na przykład Alfred Métraux odróżnia właściwy trans od symptomatyki ataku, który stanowi tylko jego fazę wstępną⁴.

Tak czy inaczej trans i opętanie to synonimy – i takie ujęcie jest w literaturze przedmiotu obowiązujące, klasyczne, tak jak klasyczna jest już choćby praca zbiorowa *Spirit Mediumship and Society in Africa*⁵. Rytualny tancerz wpadający w trans traci świadomość, ale nie upada – traci tylko przytomność tego, co się z nim dzieje, kim jest; przestaje być sobą. Na miejsce dotychczasowej tożsamości, zwykłego ludzkiego „ja”, wchodzi jakieś inne „ja”, odrębna, niecodzienna tożsamość; tancerz zostaje nawiedzony przez ducha. W języku psychologii głębi ową obrzędową tożsamość można by nazwać psychoidem, nieświadomą inteligencją, kierującą funkcjami ciała oraz działaniami instynktowymi lub odruchowymi. Dla nas tutaj ważne jest to, że ta nowa tożsamość, owo inne „ja”, które nawiedza tancerza w transie, ma strukturę postaci, jest osobą. W językach, które wywodzą się z łaciny, wyrazy *postać i osoba* pochodzą z jednego pnia słowotwórczego. Jak pamiętamy, łacińska *persona* to nie tylko – w sensie abstrakcyjnym – osoba i – w sensie metaforycznym – charakter człowieka, ale przede wszystkim – w znaczeniu właściwym – maska teatralna. We francuskim, włoskim czy hiszpańskim mamy więc trzy ściśle powiązane pojęcia: *personne/persona*, czyli osoba, również w sensie gramatycznym, prawnym i religijnym (jako osoba Trójcy Świętej); *personnalité/personaliteit/personalidad*, czyli osobowość; oraz *personnage/personaggio/personaje*, czyli postać – w znaczeniu sylwetki ludzkiej stworzonej przez artystę, szczególnie bohatera utworu literackiego, na przykład dramatu, bohatera, w którego wciela się następnie aktor. Tak więc aktor jest osobą, obdarzoną jakąś osobowością, ale rolę, którą kreuje, to postać.

Zjawisko owładnięcia przez postać, z jakim mamy do czynienia w kultach opętania, jest analogiczne do tego, z jakim spotykamy się w teatrze, jak to dowodnie pokazał Jean Duvignaud w swej socjologiczno-antropologicznej monografii aktora⁶. W transie rytualnym to właśnie mityczna postać wchodzi na miejsce zwykłej osobowości człowieka.

³ G. Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préface de Michel Leiris, Paris 1980.

⁴ A. Métraux, *Opętanie w wodu*, przeł. Katarzyna Ławniczak [Leżeńska], „Dialog” 1987 nr 9.

⁵ *Mediumship and Society in Africa* ed. by John Beattie and John Middleton, foreword by Raymond Firth, London 1969).

⁶ J. Duvignaud, *Aktorstwo a opętanie*, przeł. Magda Rodak, „Dialog” 1997 nr 1; tenże, *Maniczność postaci scenicznej*, przeł. Magda Rodak, „Dialog” 1997 nr 5.



Tancerz, który wpadł w trans, po wyjściu z niego w zasadzie nie powinien pamiętać, co się z nim działo – wszyscy naokoło wiedzą, jak się zachowywał, co robił i mówił, kiedy był wcieleniem mitycznej postaci, tylko on jeden nie ma tej świadomości. Co więcej, etykieta, dobre wychowanie nakazują mu, by nie wypytywał na ten temat innych uczestników kultu

Uczestnicy obrzędów uciekają się do metafor ujmujących gwałtowny charakter tego owładnięcia: duch spada na tancerza, ujeżdża go – metafory te nie tylko podkreślają wspomnianą wcześniej fazę ataku, ale też oddają typ relacji między oderwanym psychoidem a integralną psychofizycznością tancerza. Tancerz, który wpadł w trans, po wyjściu z niego w zasadzie nie powinien pamiętać, co się z nim działo – wszyscy naokoło wiedzą, jak się zachowywał, co robił i mówił, kiedy był wcieleniem mitycznej postaci, tylko on jeden nie ma tej świadomości. Co więcej, etykieta, dobre wychowanie nakazują mu, by nie wypytywał na ten temat innych uczestników kultu: nie powinien za dużo wiedzieć, żeby nawet niechcący, wbrew woli nie utożsamiać się z ową postacią. Ta mityczna postać z definicji przewyższa bowiem człowieka, jest wyższym dobrem. Dlatego właśnie jej żywa obecność, jej wcielenie jest przez ludzi pożądane, jest przez społeczność wyznawców wywoływane. Postać mityczna inkarnuje się, zjawia w toku obrzędu kultu transowego, będącego widowiskiem kulturowym.

Dlatego właśnie w tytule tekstu umieściłem wyraz „teatr”, w wyrażeniu „teatr kultów transowych”. Należy to oczywiście odczytywać jako metaforę (taką samą jak w podtytule mojej książki *Dziady. Teatr święta zmarłych*). Co różni działanie rytualnego tancerza od działania aktora, już zostało powiedziane: tancerz transowy – inaczej niż aktor teatralny – powinien wykazywać się amnezją w sprawie tego, co się z nim działo w toku rytualno-mitycznej akcji. Rozróżnienie to wszakże nie jest oczywiste – Michel Leiris pokazał, że tancerze w transie jednak bardzo często zachowują świadomość, a zatem i pamięć o tym, co się z nimi działo⁷. Niemniej Leiris, mówiąc o teatrze kultowym, zaznacza, że nie jest to teatr odgrywany, lecz przeżywany. W literaturze przedmiotu porównanie do teatru jest niezwykle częste: Métraux robi je przy okazji afrohaitańskiego kultu wodu (ang. *voodoo*, franc. *voudou*), a Roger Bastide przy okazji afrobrazylijskiego kultu

⁷ M. Leiris, *Opętanie w kulcie zâr*, przeł. Monika Mazurkiewicz [Bułaj], „Dialog” 1988 nr 2; tenże, *Teatr odgrywany i teatr przeżywany w kulcie zâr*, przeł. Joanna Pawelczyk, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007 nr 3-4.

*candomble*⁸. Luc de Heusch urobił nawet pojęcie „teatru ekstatycznego”⁹; przytaczam je z zastrzeżeniem, które robi Rouget, że chodzi raczej o trans, a nie o ekstazę. I – dla porządku – podaję jeszcze propozycję Duvignauda, aby odróżnić opętanie od transu: to pierwsze miałyby polegać na ovladnięciu przez postać, to drugie polegałoby na euforii, wzmożonej aktywności psychofizycznej, często objawiającej się tańcem, i osiąganemu dzięki niej uniesieniu; na tym pierwszym zasadza się teatr – na tym drugim święto¹⁰.

Spośród niezliczonych kultów transowych wspomnę, tytułem przykładu, o trzech.

Pierwszy wydaje się znajomy – to dionizyzm, kult Dionizosa w starożytnej Grecji. Dionizyzm był bardzo specyficzną częścią religii greckiej, nietypową, podobnie jak już sam Dionizos był w panteonie greckim postacią nietypową, nieprzypominającą innych bóstw zasiadających na Olimpie. Dionizos jest w pewien sposób bliższy człowiekowi przez sam fakt, że nawiedza swoich czcicieli, jak u Eurypidesa w *Bachantkach* opętuje kobiety tebańskie. Warto zwrócić uwagę na pewną paradoksalność tego boga, który ukazuje się jako obcy, a jednak przybywający z wnętrza człowieka. Ale Dionizos był nie tylko bogiem wina, upojenia i manii, szału czy transu, ale też bogiem maski. Teatr grecki stanowił, jak wiadomo, część kultu dionizyjskiego. Festiwale teatralne odbywające się w Atenach były w istocie świętami dionizyjskimi i nigdy poza kult Dionizosa nie wyszły, pozostając miejską formą czci dla tego bóstwa. *Bachantka* skacząca w górach i chórzysta tańcząca na orkestrze to bliźniacze figury jednego i tego samego kultu.

Drugi przykład kultu transowego, który chciałbym przywołać, to tarantyzm – kult znany z południowych Włoch, dobrze poświadczony od XVII wieku i praktykowany jeszcze na progu lat 60. minionego stulecia. Wszyscy znamy tarantelę – ten szybki taniec w metrum $\frac{6}{8}$, w XIX wieku często stylizowany, na przykład przez Chopina czy Liszta. Otóż tarantyzm to kult, w którym kobiety ugryzione przez jadowitą tarantulę, pajaka apulijskiego, wpadały w trans, bez końca tańcząc szaloną tarantelę. *Rimorso* to po włosku powtórne ugryzienie, zgryzota i gryzące wyrzuty sumienia – tarantyzm to rodzaj terapii za pomocą barw, muzyki i tańca, praktykowanej w kręgu społecznym. W południowych Włoszech ta obrzędowa terapia powiązała się ściśle z wyobrażeniami katolickimi, z kultem św. Pawła zwanego w kręgach tarantystycznych „św. Pawłem od tarantuli”. To on miał uwalniać od transu, a tym samym od wszelkich zgryzot.

Trzecim przykładem będą kultury afroamerykańskie, praktykowane przez czarnych mieszkańców obu Ameryk, takie jak *wodu* na Haiti, *santeria* na Kubie i *candomblé* w Brazylii. Ten przykład chciałbym nieco rozwinąć.

Mowa jest o kulturze czarnoskórych niewolników, których od początku XVI do schyłku XIX wieku przywieziono do Nowego Świata około 15 milionów (pamiętamy wypowiedź Jana Pawła II na temat tego zbrodnictwa procederu). Na pokład bydlęcych statków, gdzie wielu z nich umierało z wycieńczenia, nie mogli niczego zabrać – wszystkim, co ludzie ci mieli przy sobie, była ich duchowość: wyobrażenia religijne, pamięć

⁸ R. Bastide, *Opętanie w kandomble*, przeł. Monika Mazurkiewicz [Bułaj], „Dialog” 1990 nr 8.

⁹ L. de Heusch, *Pourquoi l'épouser? Et autres essais*, Paris 1971.

¹⁰ J. Duvignaud, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, Paris 1977.

PRZESTRZENIE KULTURY

o przodkach. Ale to właśnie był ich skarb, którego nikt nie mógł im odebrać. (Możemy odnaleźć pewne analogie w naszej własnej historii: w XX wieku przetaczały się przez Europę straszliwe kataklizmy wojenne, wzbudzające wielkie fale migracji – toczy się właśnie na ten temat szeroka dyskusja – gdzie tysiące ludzi było zmuszonych opuścić wbrew woli ziemię, domostwa, cmentarze z grobami przodków; to Jan Kott zauważył, że w naszej części Europy, najdotkliwiej dotkniętej wywózkami i przesiedleniami, rzeczą najtrwalszą okazała się – paradoksalnie – fotografia, czyli coś, co bardzo łatwo zniszczyć; dlatego też fotografia stała się tak ważnym motywem w teatrze Kantora – teatrze pamięci, teatrze dziadów). Mieszkańcy Czarnej Afryki, wywożeni siłą do Ameryki, zabierali z sobą swoje śpiewy, swoje tańce, pamięć o postaciach swoich mitologii. A tam, daleko od domu, w niedoli, wzywali imiona przodków, ożywiali tradycyjne narracje, kultywowali pamięć zbiorową, wcielając się w transie w afrykańskie duchy. To jest właśnie najbardziej klasyczną funkcją widowisk kulturowych.

Jeśli mowa o duchach, trzeba zauważyć, że ta nazwa wydaje się być bardzo adekwatna. Jak wiadomo, niesłuchanie trudno jest tłumaczyć pewne pojęcia z języków afrykańskich na języki europejskie. Gdy zajrzemy do popularnych słowników, takich jak *Słownik mitologii i religii Czarnej Afryki* Stanisława Piłaszewicza¹¹, to od razu widzimy problem: „orisza” definiuje się tam jako nazwę rodzajową bóstw jorubijskich, zaś „zar” jako etiopską nazwę złego ducha opętującego człowieka. Jorubijski termin *ñrěsř* rzeczywiście zwykle oddaje się jako bóstwo, jednak afrykańscy i religioznawcy zwykli go definiować jako niematerialną siłę, zwaną po jorubijsku *řsč* (asze), która staje się widzialna dzięki opętaniu jakiejś istoty ludzkiej – wybranej spośród żyjących potomków i uczynionej elegunem, tym, który ma przywilej bycia dosiadanym (*gún*), czyli stania się wehikulem dla orisza, które dzięki niemu może powracać na ziemię i odbierać cześć od żyjących pokoleń. Tego rodzaju siła jest poza dobrem i złem. Możemy to lepiej zrozumieć przez porównanie do pewnych pojęć łacińskich. *Anima* to i powiew, wiatr, i oddech, tchnienie, wreszcie siła życiowa, dusza – jako pierwiastek życia wspólny wszystkim istotom żyjącym: ludziom i zwierzętom, i nawet roślinom; pierwiastek subtelny, niewidzialny, jednak związany z materią, z cielesnością, życie obecne w oddechu i ulatujące z ciała wraz z ostatnim tchnieniem. *Spiritus* to – podobnie – powiew, wiatr, wicher oraz oddech, tchnienie, a dalej – to bardzo ciekawe – głos, ton, a stąd dusza, duch i natchnienie poetyckie; ale nawet jeszcze w słowniku chrześcijan *spiritus* zachowuje swoją wieloznaczność: to i Duch Święty, i Szatan. Tego rodzaju pojęcia, jak jorubijskie *ñrěsř* czy łaciński *spiritus*, obejmują całą skalę zjawisk składających się na teatr, który przecież w najbardziej fundamentalnym znaczeniu jest medium umożliwiającym oglądanie (gr. *theáomai*, oglądam) tego, co niewidzialne – duchów, które są postaciami.

Jest jednak znaczna różnica między kultami transowymi w Afryce, a tymi praktykowanymi przez potomków niewolników w Ameryce. Wspomniany afrobrzylijski kult *candomblé* to twór synkretyczny, wynik hybrydyzacji elementów kultur różnych plemion i ludów afrykańskich.

¹¹ S. Piłaszewicz, *Słownik mitologii i religii Czarnej Afryki*, Warszawa 1996.

Jak wiemy, Afryka to ziemia kultu przodków, klasycznego manizmu. Tak więc afrykańskie kultury transowe, jako odmiana manizmu, praktykowane są w obrębie konkretnych rodów. Każdy ród ma własne bóstwa/duchy, wyposażone w cechy osób (i przypominające przez to postacie teatralne). Przywołuje się je podczas obrzędu, a one wcielają się w celebransa, a w każdym razie w kogoś wtajemniczonego. Pamiętajmy, że mowa jest o kulturach oralnych, w których niczego nie spisywano: uczestnicy musieli znać na pamięć pieśni zapraszające bóstwa/duchy, kroki tańców, które czyniły ich żywymi wehikułami dla niewidzialnych istot. Objawienie się, ukazanie ducha, epifania wstąpienia w celebransa, to był dar: wszyscy zgromadzeni mogli obcować z bóstwem. Na koniec obrzędu spożywano posiłek, przyrządzony dla bóstwa/ducha - i w tym akcie komunii społeczeństwo stawało się pełne: żywi i zmarli, i bogowie razem. (Były to więc jakby takie afrykańskie Dziady). W myśl tych pojęć społeczeństwo bez swoich zmarłych przodków i bez swoich bogów jest niepełne. Całkowitość uzyskuje dzięki wysiłkowi dramatycznej aktualizacji zdarzeń mitycznych. Kult to nieskończona seria aktów, wykonywanych przez społeczeństwo celebrujące - w formie widowisk kulturowych - święto swojej całkowitości. W kulcie nie ma nauczania i pouczenia - jest ofiarne wtajemniczenie i służba. W kulcie nie opowiada się o bogach - w kulcie doprowadza się do spełnienia epifanii.

W Afryce każdy ród, każda wioska, każde miasto-państwo jorubijskie ma własne bóstwa/duchy i nikomu nie przyjdzie do głowy, żeby w toku obrzędu przywoływać cudzych bogów, duchy cudzych przodków. Inaczej w Brazylii. Przywożonych niewolników rozdzielano i osadzano w różnych miejscach tego rozległego kraju, tak by nie spotykali się ludzie z tej samej wsi lub z tego samego miasta, a nawet z tego samego plemienia czy ludu: chciano w ten sposób zapobiec możliwym buntom. Niewolnicy żyjący w jednym miejscu, nie mając wspólnych obrzędów, stworzyli nowe, synkretyczne. Tak właśnie narodził się wspomniany kult *candomblé*, tak narodziły się inne kultury afrobrazylijskie: *macumba*, *quimbanda* i *umbanda*. Już sama nazwa *candomblé* jest hybrydą, ściągnięciem *ka-ndomb(e)-(i)lé* - złożenia wyrazu *ilé*, oznaczającego w języku jorubijskim dom, wyrazu *ka*, w narzeczu kimbundu (ludów Bantu) oznaczającego zwyczaj, i wyrazu *ndombe*, w narzeczu kikongo (też Bantu) oznaczającego czarny, razem więc: miejsce odprawiania obrzędów afrykańskich. Ludzie, którzy brali udział w obrzędzie, współtworzyli nowy - zawsze niepowtarzalny - porządek pieśni inwokacyjnych i tańców transowych. Każda świątynia praktykuje trochę inny porządek i każda zwraca się do nieco innego zestawu bóstw/duchów. A same bóstwa/duchy zatraciły swój rodowy, lokalny afrykański charakter i nabierają cech struktur bardziej uniwersalnych, skoro w Brazylii *orixá* (orisza) nawiedza już nie tylko swoich bezpośrednich potomków, ale też potomków innych plemion czy ludów, Mulatów i Cafuso, i nawet białych tancerzy. Badacze, tacy jak Pierre Fatumbi Verger¹² czy Maya Deren¹³, opisują te bóstwa/duchy ob-

¹² P. F. Verger, *Orixás. Bogowie jorubijscy w Afryce i w Nowym Świecie*, przeł. Magda Rodak, w: L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995.

¹³ M. Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Małgorzata Wiśniewska i Zbigniew Zagajewski, Kraków 2000.

PRZESTRZENIE KULTURY

jawiające się w Nowym Świecie za pomocą terminu „archetyp” - zaczerpniętego z psychologii głębi, używanego też przez religioznawców.

Nad świątyniami nie ma organizacji w typie Kościoła, która by jednoczyła poszczególne wspólnoty wyznawców i ujednolicała ich obrzędy. Każda wspólnota posiada autonomię, a pełną odpowiedzialność za przebieg - i powodzenie - obrzędu ponosi dany celebrans; ściśle biorąc, celebransów jest dwoje: kapłan i kapłanka. Oni inicjują wiernych - *notabene* taka inicjacja trwa od dwóch tygodni do sześciu miesięcy - toteż wiedzą oni, w jaki sposób poszczególni uczestnicy obrzędu zwykli wchodzić w trans i z niego wychodzić; ważnym zadaniem celebransa jest bowiem wyprowadzanie tancerzy z transu. Dlatego rzeczą niedopuszczalną jest wpaść w trans w cudzej świątyni: kłóci się to z etykietą, ale przede wszystkim jest niezgodne z zasadami bezpieczeństwa.

Trzeba pamiętać, że *candomblé* to kult, a nie religia: obrzędy i tylko obrzędy. Wszystko tu jest działaniem, akcją i skutecznością, nawet jeśli nazwiemy ją - za Claude'em Lévi-Straussem - skutecznością symboliczną¹⁴. Nie ma teoretycznej doktryny. Taka doktryna, *quasi*-teologia, jest dziełem etnografów, religioznawców. W mojej książce *Samba z bogami* umieściłem tabelkę ilustrującą panteon *candomblé nagô*, czyli pochodzenia jorubijskiego, ale jest to arbitralne zestawienie. Uczestnicy obrzędów nie potrzebują takich inwentarzy i charakterystyk: swoich bogów mają w głowie - jako transerzy, no i w nogach - jako rytualni tancerze. Czytają jednak rozmaite opracowania, i kiedy przyjeżdża telewizja, recytują informacje zaczerpnięte z publikacji etnograficznych. Należy podkreślić, że osoby praktykujące *candomblé* są jednocześnie - przeważnie - katolikami (pamiętajmy, że Brazylię zamieszkuje największa liczba katolików na świecie). Może więc pod wpływem religii chrześcijańskiej odczuwają potrzebę dodania do praktyk kultowych *candomblé* jakiejś teoretycznej doktryny.

Skoro o tym mowa, warto wspomnieć, że w Salvador da Bahia, dawnej stolicy Brazylii i obecnej stolicy Czarnej Brazylii, gdzie kultu *candomblé* są najbardziej rozwinięte, praktykowany jest też godny uwagi obrzęd ekumeniczny: raz w roku kapłani katolicy i kapłani *candomblé* odpowiadają go wspólnie w - cudami słynącym - kościele Nossos Senhor do Bonfim, pw. Pana Naszego Jezusa Chrystusa od Dobrej Śmierci.

O tym, że kult *candomblé* jest wciąż żywy, mogłem się znów przekonać w tym roku w jednej z najszacowniejszych świątyni salvadorskich, „Pilão de Prata”, w środku przed karnawalem, gdy odprowadzany był obrzęd ku czci boga Xangô (Szango). Trzeba podkreślić, że obrzędowi przypatrują się widzowie: takich jak ja umieszczono w tej świątyni, należącej do zamożniejszych, na jednej z dwóch galerii, a widzów miejscowych, ale niebiorących udziału w rytualnych tańcach, na krzesłach ustawionych w paru rzędach. Obrzęd jest dość długi, trwa wiele godzin. Najpierw są niekończące się rytualne powitania. Potem zaczynają się tańce - i oto kapłanka wchodzi w trans: łagodnie, jakby musnął ją lekki powiew wiatru. Ale wyraźnie zmienia się jej twarz, zmieniają się ruchy, zmienia cała sylwetka. Wcieliła się w nią chyba Oxum (Oszun), żona Szango, jorubijska bogini piękna. Wkrótce potem w młodego adepta wcielił się sam Szango, bóstwo burzy i pioru-

¹⁴ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, wstęp B. Suchodolski, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.

nów - w okamgnieniu taniec stał się mocny, gwałtowny, tancerz, wykonujący rękoma tnące ruchy, jak gdyby ciskał piorunami o ziemię. Potem jeszcze, pod sam koniec obrzędu, pojawiła się postać z zawiązanym uchem, najprawdopodobniej trzecia żona Szango - Obá, która według mitu obcięła sobie ucho, by - za radą podstępnej Oszun - dać je mężowi do zjedzenia w jego ulubionej potrawie i w ten sposób go zaczarować. Najwyraźniej zjawiała się po to, by teraz odnaleźć Oszun i zemścić się na niej za ten podstęp, który ściągnął na nią nieszczęście. Wyglądało to jak skecz, scenka z teatru mitycznego.

Obrzęd kultu *candomblé* jest teatrem - teatrem transu i opętania, widowiskiem kulturowym, w którym potomkowie niewolników, ucieleśniając Afrykę, świętują pamięć swych początków.■

O AUTORZE

Prof. dr hab. Leszek Kolankiewicz, kulturoznawca, antropolog widowisk

*Dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, wykładowca na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk, członek Rady Programowej Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Książki: *Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977*, Wrocław 1978; *Święty Artaud*, Warszawa 1988 (wyd. 1), Gdańsk 2001 (wyd. 2 rozszerzone); *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995 (wyd. 1), Warszawa 2007 (wyd. 2 rozszerzone); *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999; *Wielki mały wóz*, Gdańsk 2001.*