

# Patrycja Samson-Ładno

---

## Aktualizacja artystyczna archetypu Animy i Animusa w pantomimie Henryka Tomaszewskiego...

---

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 19, 399-411

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Patrycja Samson-Ladno*

**AKTUALIZACJA ARTYSTYCZNA ARCHETYPU ANIMY  
I ANIMUSA W PANTOMIMIE  
HENRYKA TOMASZEWSKIEGO  
*MENAŻERIA CESARZOWEJ FILISSY***

**Update Archetype Artistic Anima and Animus  
in Pantomime Henryk Tomaszewski  
*Menagerie Empress Filissa***

**Słowa kluczowe:** pantomima, Wrocławski Teatr Pantomimy, Henryk Tomaszewski, archetyp, artystyczna aktualizacja archetypów.

**Key words:** pantomime, The Wrocław Mime Theatre, Henryk Tomaszewski, archetype, Artistic update archetypes

**S t r e s z c z e n i e**

Henryk Tomaszewski, twórca Wrocławskiego Teatru Pantomimy, w swoich utworach odwoływał się do archetypów. We wszystkich jego przedstawieniach pojawiają się charakterystyczne dla mitu genotypy: epifanie bogów, bohater-bóg, święta przestrzeń i czas, przeznaczenie. Archetypalne treści i ich symbolizacje odnaleźć można w większości jego choreodramów. Duże znaczenie miało dla niego myślenie obrazowo-mityczne, w którym interpretował mity, dając im nowy, artystyczny obraz. Mistrz z Wrocławia na przykładzie cesarzowej Filissy aktualizuje archetyp Animusa, wykorzystując różne środki artystyczne.

**A b s t r a c t**

Henryk Tomaszewski, creator of the Wrocław Mime Theatre, in his works appealed to the archetypes. In all his productions appear genotypes characteristic of myth: epiphanies of gods, hero-god, sacred space and time to destination. Archetype's content and symbolization can be found in most of its choreodrams. They are proof of the importance that it had for graphically-mythical thinking, which interpreted myths, giving them a new, artistic image. Master of Wrocław on the example of the Empress Filissa updates Animus archetype, using a variety of artistic media.

*Myślę, że istnieje zakres treści,  
które ruch może wyrazić szybciej i dynamiczniej,  
z większą sugestywnością niż słowo,  
że trafia do odbiorcy bardziej bezpośrednio  
i stwarza już z samej swej natury napięcie dramatyczne*  
Henryk Tomaszewski<sup>1</sup>.

Teatr jest jednym z najstarszych sposobów opisu świata, tak dawnym jak inne dziedziny sztuki, jest też ośrodkiem wielu złożonych i wielorakich działań. Jako specjalny rodzaj ekspresji wyraża odwieczne problemy ludzkiego losu: miłość i śmierć, zbiorowość i samotność, smutek i radość, pracę i zabawę. Przedstawia pełną gamę charakterów i osobowości: bohaterów, morderców, świętych, głupich, mądrych, naiwnych itd., pokazuje wielkie napięcia określające życie i los człowieka.

Pantomima to specyficzna forma teatru. Gra sceniczna prowadzona jest tu bez słów, oparta na znakach i gestach, które mają swój własny system znaczeń zapisany w języku ciała. Jako sztuka i spektakl pantomima ma swoje źródła w europejskim antyku, ale jako nowy typ sztuki rozkwitła dopiero w XX wieku. Szczególną rolę odegrali tu francuscy mimowie: Étienne Decroux, Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault i Jaques Lecoq.

Étienne Decroux<sup>2</sup>, twórca teorii mimu czystego, nie uznawał pokazów przed dużą publicznością, nie korzystał z dekoracji czy rekwizytów (używał określenia „naga scena”), usunął też ze spektaklu muzykę, gdyż jego zdaniem mim i muzyka na scenie, to dwie równocześnie mówiące osoby. Decroux zakrył mimowi twarz, aby widz mógł skupić się jedynie na ekspresji ciała, zwłaszcza torsu i nóg. Kostiumem mima były slipy, by ukazać maksymalnie grę mięśni. Całkowicie odcięto się zatem od tradycyjnej pantomimy, a skoncentrowano na ukazaniu człowieka w działaniu. Najbardziej znani uczniowie Decroux to: Jean Louis Barrault i Marcel Marceau.

Marcel Marceau<sup>3</sup>, twórca mimu indywidualnego, uczeń Étienne’a Decroux i Charles’a Dullina. U Decroux spotkał się Jean-Louis Barrault, a ten zaprosił go do swojego zespołu teatralnego i obsadził w roli Arlekina w pantomimie *Baptiste*. Sukces umożliwił mu początek samodzielnej kariery. W 1947 r. Marceau stworzył postać Bipa, clowna z nieodłącznym kapeluszem z kwiatkiem, jako kontynuację Arlekina i Pierrota. Bip stał się *alter ego* artysty. W 1978 r. założył

<sup>1</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z L. Jabłonkówną, „Teatr” 1–15 stycznia 1973.

<sup>2</sup> Étienne Decroux (1898–1991) – francuski aktor teatralny. Swoją teorię opisał w: *O sztuce mimu*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1967.

<sup>3</sup> Marcel Marceau właściwie Marcel Mangel (1923–2007) – francuski aktor i mim nazywany „poetą gestu”. Por. B. Martin, *Marcel Marceau master of mime*, New York 1978; H. Pawlikowski-Cholewa, *Marcel Marceau*, Hamburg 1955; E. Wisten, *Marcel Marceau*, Berlin 1966.

pierwszą w świecie *Ecole Internationale de Mimodrame de Paris*, która jest obecnie najbardziej prestiżową uczelnią tego typu.

Jean-Louis Barrault<sup>4</sup> współpracował z É. Decroux, tworząc etiudy oparte na technice mimu czystego, np. *Jeździec i koń*, w której górna część ciała odgrywała jeźdźca, a dolna (nogi) – konia. Dzięki temu powstał słynny „marsz w miejscu”. Barrault wprowadził technikę gry pantomimicznej do warsztatu aktora, uważając, że sztuka gestu jest integralną częścią sztuki teatralnej. W latach pięćdziesiątych porzucił pantomimę na rzecz pracy w teatrze dramatycznym.

Jaques Lecoq<sup>5</sup>, twórca teorii maski, nie akceptował techniki Decroux. Jego poszukiwania zmierzały w innym kierunku. W założonej przez siebie w Paryżu w 1956 r. *L'École Internationale de Théâtre* propagował koncepcję gry opartą na korzystaniu z sił odśrodkowych<sup>6</sup>, które jego zdaniem ukazują maskę<sup>7</sup>, klaunada, błazenada, melodramat, mim-opowiadacz. Przyczynił się do większej swobody gry w teatrze pantomimy.

Francuscy twórcy mieli duży wpływ na rozwój współczesnej pantomimy europejskiej i światowej<sup>8</sup>, w której można wyróżnić dwie odmiany. Pierwsza to solowy występ mima wyrażającego myśli, pojęcia, zjawiska, grającego wyłącznie ruchem ciała i mimiką. Mim utożsamia się wówczas nie tylko z odtwarzaną postacią, lecz również z elementami otaczającego go świata. Druga odmiana to rozwinięta dramaturgicznie inscenizacja, w której występuje zespół mimów.

## Teatr pantomimy Tomaszewskiego

W Polsce szczególną rolę w rozwoju pantomimy jako nowoczesnego gatunku sztuki scenicznej odegrał Henryk Tomaszewski (1919–2001), który założył w 1956 r. we Wrocławiu autorski Teatr Pantomimy i zaangażował tancerzy, aktorów, gimnastyków, modeli, statystów itd., tworząc zespół mimów, który wpisał się na trwałe do historii teatru światowego. Przez czterdzieści pięć lat, pod kie-

<sup>4</sup> Jean-Louis Barrault (1910–1994) – francuski, aktor, reżyser, scenarzysta i mim. Zasygnalizował rolę Baptiste Debureau w filmie *Komedianci*. Por. A. Frank, *Jean-Louis Barrault*, Paris 1971.

<sup>5</sup> Jaques Lecoq (1921–1999) – aktor, mim, instruktor działający.

<sup>6</sup> W przeciwieństwie do sił dośrodkowych preferowanych w założeniach mimu czystego Decroux.

<sup>7</sup> Wyróżnił kilka typów masek: naturalną, larwalną, ekspresyjną, przeciwmaskę, półmaskę. Por. J.L. Barrault, *The moving body*, London 2000.

<sup>8</sup> Por. D. Pickering, *Encyclopaedia of Pantomime*, London 1993; K. Smużniak, *Pantomima XX wieku. Tendencje i kierunki*, Zielona Góra 2002; J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975; E. Markowa, *Marcel Marceau*, Leningrad 1975; E.A. Wilson, *The story of Pantomime*, London 1974; J. Broadbent, *A history of pantomime*, New York 1965; M. Felner, *Apostles of silence: the modern French mimes*, San Francisco 1984.

rownictwem swojego założyciela, zespół przygotował dwadzieścia cztery programy pantomimiczne.

Henryk Tomaszewski pracował najpierw jako tancerz-solista w Operze Wrocławskiej, odnosząc indywidualne sukcesy. Bycie tylko tancerzem, z jego niejasnym statusem zawodowym, możliwością utraty pozycji i dyspozycji, ograniczeniami choreograficznymi i artystycznymi itp. skłoniło go do przejęcia inicjatywy i zaprojektowania nowych możliwości w celu zmiany własnej sytuacji jako artysty pracującego w dziedzinie sztuki ruchu. „Zaczęła mnie wtedy nurtować taka chęć, takie marzenie; stworzyć teatr ruchu, w którym wyraz byłby podstawowym zadaniem kreacyjnym – artykulacją ruchu i jego celem nadrzędnym, a nie jakimś dodatkiem do choreografii. Wydawało mi się również, że poprzez środki ruchowo-pantomimiczne – tak potrafiłem je nazwać dopiero później – można wyrazić rzeczy, można dotrzeć do pewnej sfery rzeczywistości ludzkiej, która wymyka się i baletowi, i teatrowi słowa. [...] Interesował mnie teatr: interesował mnie zespół, nie solowe występy mima. Chodziło mi od początku o nowy rodzaj teatru”<sup>9</sup>.

Mistrz z Wrocławia nie chciał ograniczać się do technik i sposobów realizowania zadań artystycznych znanych z dotychczasowej tradycji europejskiej i amerykańskiej. Miał jednak zamiar udać się do Francji, aby zapoznać się osobiście z tradycją pantomimy francuskiej, opartej na długoletniej tradycji teatrów jarmarcznych, a odnowionych przez Charlie Chaplina w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W czerwcu 1958 r. Tomaszewski próbował zostać stypendystą szkoły pantomimy Étienne’a Decroux w Paryżu, lecz nie otrzymał na to zgody władz politycznych. Osobisty talent, silna wewnętrzna potrzeba tworzenia nowych rodzajów sztuki, mimo tych ograniczeń, zmusiły Tomaszewskiego do zrealizowania własnej artystycznej wizji teatru ruchu: „Znałem teorie Decroux, interesowałem się też tym, co robił Marceau, ale nie miałem możliwości obejrzenia ich w praktyce. Nie wzorowałem się jednak na nich. Marceau jest wielkim solistą, z konieczności więc stosuje inne metody pracy, inną technikę aniżeli teatr pantomimy opierający się na trzydziestu paru aktorach. Natomiast Decroux jest dla mnie bardziej metodą, nawet jakąś ideą, którą stworzył, ale nie teatrem [...]. Wydaje mi się jednak, że w widowisku scenicznym stosowanie takiej metody jest zbyt monotonne. Widz chce obcować z całością. Od początku interesowała mnie pantomima jako widowisko sceniczne, a nie jako recital solisty czy jakiejś małej grupki. Chciałem robić wielkie inscenizacje. Z całą więc premedytacją odrzucałem kierunek mima czystego, marzyły mi się dekoracje, światło, muzyka, a nawet rekwyzyty, tak przez purystów wyklęte. Wprowadzałem świadomie wszystkie elementy teatru poza słowem. Rzeczywiście chciałem stworzyć coś zupełnie innego”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z J. Kelerą, „Odra” 1976, nr 6.

<sup>10</sup> H. Tomaszewski w rozmowie ze Z. Otołęgą, „Gazeta Krakowska” nr 118 z 20 maja 1983.

Koncepcja teatru pantomimy Henryka Tomaszewskiego powstawała powoli i przechodziła różne etapy. Pierwsze osiem programów (1956–1966) miało charakter składany: od czterech do ośmiu etiud (obrazów) pantomimicznych. Te dziesięć lat to intensywne poszukiwania i eksperymenty: teatr wschodni, tradycyjna pantomima francuska, *commedia dell'arte*, teatr ludowy, średniowieczne misteria i film niemy. To czas studiów nad ruchem i różnych doświadczeń scenicznych, stopniowo ewoluujących ku zintegrowanemu widowisku monotematycznemu, pomimo pewnego rozproszenia tematycznego.

Od dziewiątego programu (*Gilgamesz, Bagaze*, 1968) reżyser ograniczył liczbę obrazów, nie skracając przy tym czasu spektaklu, a kontynuując proces ujednolicania stylu i estetyki. „Szybko zrozumiałem, że to, co mnie interesuje, to pantomima jako pełnospektaklowy teatr. Marzyłem o wielkich inscenizacjach, do tego pchała mnie moja wyobraźnia teatralno-pantomimiczna. Interesowała mnie zawsze literatura i z niej chciałem snuć moje pantomimiczne opowiadanie”<sup>11</sup>. W dziesiątym programie (*Odejście Fausta*, 1970) Tomaszewski zaprezentował jednolity, monotematyczny spektakl, posiadający wszystkie cechy charakterystyczne dla jego stylu. Takie monotematyczne spektakle w załączonych do przedstawień programach określał jako: „wizje pantomimiczne” (1970), „collage obrazów pantomimicznych” (1974), „opracowanie pantomimiczne” (1979), „pantomima” (1990, 1999), „impresja pantomimiczna” (1993), „tragikomedie” (1995), „choreodram” (1971). Ten ostatni termin najtrafniej charakteryzuje dramat pantomimiczny – choreodram to połączenie dwóch greckich słów: *choreōba* – taniec wykonywany przez chór i *drāma* – działanie, akcja, czyli działanie zbiorowe, akcja zespołowa. Choreodram Tomaszewskiego to mim zbiorowy i dialog ruchowy, w przeciwieństwie do monologu mimu czystego.

Henryk Tomaszewski jest jednym z najbardziej oryginalnych twórców w historii teatru europejskiego i polskiego drugiej połowy XX wieku. Jego wkład polega na stworzeniu pantomimy zespołowej oraz dramatów pantomimicznych – choreodramów, dla których źródłami są epos, obrzęd, legenda, rytuał, oniryka i mit. Jako choreograf i inscenizator odwoływał się do przeżyć wywodzących się z najgłębszej i najbardziej ukrytej warstwy psychicznej, wspólnej wszystkim ludziom. Jak mówił: „moje widzenie świata przez sztukę musi współgrać ze spojrzeniem widza. To muszą być znaki, w których wyrastaliśmy wspólnie z widzem – swoisty archetypiczny kod porozumiewawczy, jakbyśmy wszyscy patrzyli tym samym językiem”<sup>12</sup>.

Archetypalne treści i ich symbolizacje znajdujemy w wielkich dziełach Tomaszewskiego, tj. w *Gilgameszu* (1968), *Scenach fantastycznych z legendy o panu Twardowskim* (1976), *Rycerzach króla Artura* (1981), *Synu marnotrawnym*

<sup>11</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z J. Opłokim, „Rzeczpospolita” z 6 listopada 1996.

<sup>12</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z J. Kowalczykiem, „Rzeczpospolita” z 8 czerwca 1992.

(1983), *Śpiewie młodzieńców w piecu gorejących* (1993) czy też pośrednio np. w *Odejsciu Fausta* (1970), *Śnie nocy listopadowej* (1971), *Przyjeżdżam jutro* (1974), *Królu siedmiodniowym* (1988). Te dzieła są dowodem na to, jak wielkie znaczenie miało dla niego myślenie obrazowo-mityczne, w którym interpretował mity, dając ich nowy artystyczny obraz.

Naczelnym podmiotem, punktem centralnym w swoim choreodramie mistrz z Wrocławia uczynił człowieka, którego życie – jego zdaniem – urzeczywistnia się z jednej strony w realizmie, a z drugiej – w iluzji. Z fascynacji przenikaniem się tych dwóch światów stworzył mim zbiorowy i dialog ruchowy (w przeciwieństwie do monologu mimu czystego). We wszystkich jego przedstawieniach pojawiają się charakterystyczne dla mitu genotypy: epifanie bogów, bohater-bóg, święta przestrzeń i czas, przeznaczenie. Archetypalne treści i ich symbolizacje odnaleźć można w większości dzieł Henryka Tomaszewskiego.

Twórca wrocławskiej pantomimy jako artysta był człowiekiem niezadowolonym ze stanu sztuki teatralnej w Polsce, zaś „niezadowolenie każe artyście wycofać się ze współczesności, a tęsknota prowadzi go ku owemu praobrazowi wgłębi nieświadomości [...]. Jego tęsknota chwyta ten obraz, a wynosząc go z najgłębszej nieświadomości i przybliżając świadomości, zmienia również jego postać, tak aby człowiek współczesny, odpowiednio do swojej zdolności pojmowania, mógł go sobie przyswoić”<sup>13</sup>.

W jednym z wywiadów mówił: „moje widzenie świata przez sztukę musi współgrać ze spojrzeniem widza. To muszą być znaki, w których wyrastaliśmy wspólnie z widzem – swoisty archetypiczny kod porozumiewawczy, jakbyśmy wszyscy patrzyli tym samym językiem”<sup>14</sup>. Jako choreograf i inscenizator odwoływał się do treści przeżyć wywodzących się z najgłębszej i najbardziej ukrytej warstwy psychicznej, wspólnej wszystkim ludziom – do nieświadomości zbiorowej, w której niczym w archiwum przechowywane są archetypy.

## Czym jest archetyp?

Pojęcie archetypu na gruncie nauki, a szczególnie psychologii, rozpowszechnił w XX wieku Carl Gustav Jung. Koncepcja archetypów i nieświadomości zbiorowej stała się jedną z podstawowych w jego teorii analitycznej.

Słowo „archetyp” składa się z dwóch członów: *arche* i *typos*. Pierwszy oznacza początek, władzę, zasadę, a drugi – odbicie, obraz, wzorzec, co daje łącznie „praobraz”. Początkowo (1912) Jung używał także terminów „pierwotny obraz” (za J. Burekhardtem) oraz „dominanta zbiorowej nieświadomości”.

<sup>13</sup> C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 399.

<sup>14</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z J. Kowalczykiem...

Niezadowolony z tych tłumaczeń, pozostał przy oryginalnej nazwie, którą zapożyczył od Pseudo-Dionizego Areopagity i przede wszystkim od św. Augustyna (*ideae principales*)<sup>15</sup>. Szwajcarskiemu psychologowi chodziło bowiem o jak najtrafniejsze nazwanie owych uniwersalnych, nieświadomych treści, wywierających bardzo przemożny wpływ na całe życie psychiczne człowieka.

Jung wprowadził rozróżnienie między archetypem *per se* („samym w sobie”, utożsamianym z jaźnią, niedostrzegalnym, autonomicznym, nieaktualizowanym, potencjalnie obecnym w każdej strukturze psychicznej)<sup>16</sup> a archetypem dostrzegalnym, aktualizowanym, który wkroczył już w sferę świadomości. Wówczas staje się on dostępny, lecz występuje tylko w formie obrazu, wyobrażenia, zdarzenia czy procesu.

Archetyp ujawnia się przez symbole w snach, fantazjach, motywach, mitach, ideach, dogmatach, wierzeniach, ideologiach oraz we wzorcowym myśleniu, powtarzających się postawach życiowych. Jak pisze uczennica Junga, Jolande Jacobi: „właściwie na fundamencie archetypu opierają się wszystkie ogólnoludzkie i typowe przejawy życia, bez względu na to, czy mają charakter biologiczny, psychologiczny, czy duchowo-ideowy”<sup>17</sup>. Archetyp niesie ze sobą znaczny ładunek emocjonalny, gdyż jest odbiciem instynktownych reakcji na określone sytuacje.

Struktura każdego archetypu jest bipolarna – posiada on swoją konstruktywną i destruktywną stronę, zawiera całe potencjalne bogactwo dziedziny, do której się odnosi. Choć sam w sobie jest moralnie obojętny, to dopiero w zetknięciu ze świadomością staje się albo zły, albo przybiera postać dwójni przeciwieństw. Archetyp dotyczy trzech poziomów: intrapsychoicznego, międzyludzkiego oraz relacji między psychiką a światem zewnętrznym<sup>18</sup>. Zdaniem Junga nieświadomość zbiorowa zawiera wiele różnorodnych archetypów, np.: narodzin, odrodzenia, śmierci, mocy, jedności, bohatera, dziecka, Boga, demona, zwierzęcia, wody, drzewa, ognia, lecz ostatecznie ich liczba jest ograniczona, bowiem odpowiada „możliwościom typowych podstawowych przeżyć i doświadczeń, które człowiek nagromadził od czasów najdawniejszych”<sup>19</sup>.

Twórca psychologii głębi do najważniejszych archetypów zaliczał: Ja i Cień, Animę i Animusa, Wielką Matkę i Starego Mędrca, Jaźń i Boga<sup>20</sup>. Podkreślał, iż różne archetypy przenikają się wzajemnie, toteż trudno je opisać jednoznacznie i choć trwają od tysiącleci, to trzeba je wciąż na nowo określać.

Archetypy są źródłem przeżyć religijnych, uniesień artystycznych i głębokich doświadczeń wewnętrznych. Wszystko to, co oddziałuje na wyobraźnię, co

<sup>15</sup> Por. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypaciewicz, s. 60.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>18</sup> Por. Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 50.

<sup>19</sup> J. Jacobi, op. cit., s. 70.

<sup>20</sup> Por. Z. W. Dudek, *Psychologia integralna Junga*, Warszawa 2006.



zwiększa wrażliwość, relaksuje, osłabia samokontrolę i mechanizmy kontrolne ego, ułatwia kontakt z archetypem. Do tych czynników zaliczyć można: symboliczne oddziaływanie sztuki, ceremoniał religijny, wyczerpanie fizyczne, intensywny trening psychofizyczny, niespodziewane sytuacje, intensywne konflikty, poważne choroby czy środki odurzające.

Przeżycia archetypowe są niezwykle intensywne, a pod postacią symboli mogą być źródłem rozwoju jednostki i grupy. Szczególnym nośnikiem symboli archetypowych jest kultura. U podstaw kultury, a w szczególności sztuki znajdują się obrazy symboliczne, bowiem „proces twórczy, o ile w ogóle możemy go badać, polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło”<sup>21</sup>.

### Archetypy w pantomimach Tomaszewskiego

W dziełach Henryka Tomaszewskiego można zobaczyć całą galerię ludzkich postaci, postaw i zdarzeń. Przemawiał on ponadczasowymi obrazami, a „ten, kto mówi praobrazami, mówi jakby tysiącem głosów, przejmując i porывая, a zarazem to, co opisuje, przenosi z dziedziny jednorazowości i przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu ludzkości”<sup>22</sup>. Przyczynił się w ten sposób do wyzwolenia pomocnych sił pozwalających przetrwać ludzkości każde niebezpieczeństwo i najdłuższą noc<sup>23</sup>.

Z całą pewnością choreodramy Henryka Tomaszewskiego można uznać za aktualizację archetypów, ponieważ zawierają w sobie potencjał kreacji artystycznej przemawiającej do świadomości i nieświadomości zbiorowej. Aby zweryfikować to stwierdzenie, wykorzystałam teorię archetypów C.G. Junga i analizę archetypalną, która pozwala na rejestrowanie przekazów duchowych sztuki. W naszym kraju nie jest ona zbyt powszechna, ale istnieją próby jej stosowania w innych dziedzinach sztuki (poezja, malarstwo, muzyka). Podjęłam pionierską próbę jej zastosowania na gruncie teatru pantomimy<sup>24</sup>.

Przeprowadzone przeze mnie analizy i interpretacje dotyczyły całego dzieła: tak wymiaru strukturalnego (składników), jak psychologicznego i duchowego jego bohaterów, bowiem choreodramy Henryka Tomaszewskiego oprócz warstwy estetycznej niosą ze sobą przekaz filozoficzny i duchowy. Analizowane spektakle uzmysławiają wielopłaszczyznowość ludzkiego życia, jego uwikłanie, pułapki

<sup>21</sup> C.G. Jung, op. cit., s. 368.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 298.

<sup>23</sup> Por. ibidem, s. 398.

<sup>24</sup> Rozprawa doktorska: *Pantomima Henryka Tomaszewskiego jako artystyczna realizacja archetypu apollinijsko-dionizyjskiego. Analiza zapisu wybranych realizacji scenicznych*, Warszawa 2010.

losu, na jakie narażona jest jednostka. Przez to stanowią źródło wiedzy o psychice i życiu duchowym człowieka, a jednocześnie są formą estetycznej i estetyzowanej terapii. Zgodnie ze starożytną zasadą *katharsis* – oczyszczają psychikę, porządkują jej treści, ostrzegają i wyjaśniają na poziomie prewerbalnym, tj. emocji i ciała.

W przypadku *Menażerii cesarzowej Filissy* omawiany jest problem dojrzewania psychiki kobiecej oraz inicjacji seksualnej. Filissa początkowo jest dziecinną, urokliwą dziewczynką, która dojrzewa i staje się kobietą coraz bardziej świadomą swej seksualności. Diagnoza medyka o konieczności zamążpójścia (alternatywą byłaby śmierć) sprowadza na dwór wielu kandydatów chętnych do jej poślubienia. Staje się to sposobnością do poznania mężczyzn i różnych modeli miłości damsko-męskiej. I tak markiz Casti Piani – aranżer wyszukanych uciech cielesnych – rozbudza erotycznie niedoświadczoną Filissę i skłania ją do poszukiwania nowych doznań, zwłaszcza tych bardziej romantycznych. Jednakże zblazowany kochanek odbiera sobie życie, zatem wezwany zostaje następny, aby zrealizować marzenie. Przybywa Ludovico – iluzjonista, mężczyzna piękny, aczkolwiek nieosiągalny, a cesarzowa spragniona miłości czulej, sentymentalnej, idealnej, Ignie do niego w nadziei spełnienia. Niestety przeżywa rozczarowanie i niebawem oddaje się flirtowaniu z Maxem Pipifaxem – żonglerem, który rozbudzając jej łakomstwo, ostatecznie sam zostaje pożarty. Wyglodniała, rozbudzona seksualnie, a niezaspokojona przez kochanka Filissa niczym modliszka wchłania go, nabierając jeszcze większego animuszu do wyszukanych igraszek cielesnych. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki hipnotyzera Hidalli pojawia się Medium gotowe na wcielenie w czyn każdej, nawet najbardziej wyuzdanej fantazji erotycznej. Cesarzowa dostaje to, czego tak bardzo pragnęła, lecz w następstwie orgiastycznego uniesienia traci kontakt z rzeczywistością i zapada w stan ostrej depresji. Przychodzą jej z pomocą dwaj Aniołowie: Biały i Czarny, równoważą w sobie miłość czułą, troskliwą, opiekuńczą oraz miłość namiętą, beztroską, upojną. I już gdy wreszcie bohaterka zdaje się być szczęśliwą i spełnioną, rozbija się w motocyklowej krasie swoich wiecznie niezaspokojonych pragnień. Pojawia się nowy kochanek – mechaniczny – i żąda zapłaty za swoją pieszczotę, a brak pieniędzy uzmysławia Filissie, że namiętność ma także swój kres. Pobiera ona bolesną lekcję, do czego prowadzić może zwiększanie podnieć, połykanie wrażeń, zaspokajanie wszystkich potrzeb. Przekonuje się, iż rozkręcona spirala namiętności nigdy nie ma końca i zawsze pozostawia ją w momencie niedosytu i frustracji. I dopóki nie znajdzie w sobie zgody na wzajemne przenikanie i uzupełnianie się różnych cech miłości, dopóty nie będzie w stanie się zatrzymać.

Kolejni kochankowie uosabiają spełnienie potrzeb, pragnień i marzeń Filissy, zatem w kontakcie z każdym z nich dostaje to, czego pragnie w danej chwili. A ponieważ w swoich żądzach jest wciąż niezaspokojona, to poszukuje dalej.

Jednocześnie każdy z kochanków nosi na sobie piętno (satyrycznie wyolbrzymione) mody i obyczaju, charakterystyczne dla kolejnych etapów: od schyłku wieku XVII aż po dzień dzisiejszy.

Markiz Casti Piani reprezentuje typ wyrafinowanych igraszek miłosnych epoki baroku. Jest cynicznym, wyrafinowanym kochankiem, znawcą doznań cielesnych, zmanierowanym, przesyconym. Znakomicie aranżuje sytuacje, pokazuje najrozmaitsze warianty uciech seksualnych, lecz tą rozpustą jest już znudzony i wybiera samounicestwienie.

Ludovico jako romantyczny kochanek jest dostoyny i pełen powagi. Filissie ofiarowuje miłość nietykalną, a tym samym nieosiągalną, pełną tajemnic i domysłów. Jako iluzjonista czyni magiczne sztuczki (np. spuszcza złoty deszcz na łożo) i po chwili zastyga w idealnej pozie. Żyje tylko miłością duchową, a gdy nie potrafi jej ucieleśnić, zostaje strącony z piedestału swoich iluzji. Reprezentuje typ romantycznej, nieosiągalnej miłości.

Max Pipifax to nieco podstarzały galant, lecz pełen wigoru i ochoty na zabawę. Spragniony dawnych uciech, a sprytnie zachęcony przez cesarżową – godzi się na ślub. Po ceremonii syci Filissę olbrzymim tortem, dając jej w ten sposób do zrozumienia, iż najchętniej to ją by skosztował. Niestety sprawy przybierają nieco inny obrót i to on zostaje wchłonięty, unicestwiony. Jego słabości pogrążają go w niemocy. Reprezentuje typ miłości z końca XIX wieku.

Hidalla jako początkowo spokojny, łagodny hipnotyzer, z czasem coraz bardziej obezwładnia i oszalał swoją mocą. Władą wszystkim na dworze za pomocą tajemniczej mocy. Dla Filissy wyczarowuje zmysłowe Medium, które odpowiednio pobudza do erotycznej zabawy. Sam zostaje spacyfikowany – zamknięty w pudle przez swoich asystentów i wampiryczne Medium. Reprezentuje typ miłości z początku XX wieku.

Medium ubrane w żołnierski (faszystowski) mundur, chłodne i powściągliwe, w niczym nie zapowiada wytrawnego kochanka. Rozebrane, w koronkowych slipach, eksponuje swoje zmysłowe ciało, doprowadzając Filissę do utraty zmysłów. Namiętnie wpija się w jej usta i wysysa krew, okazując tym samym nowe, nieznane oblicze. Reprezentuje typ miłości z lat czterdziestych XX wieku.

Czarny Anioł w skórzanym kombinezonie pojawia się z piskiem opon. Uwielbia swój motocykl i bardzo czule się z nim obchodzi. Gdy obok niego zjawia się Filissa, całą swą tkliwość, czułość, troskę przelewa na nią, jednak co jakiś czas odsuwa się od niej, by ponownie zbliżyć (potrzeba zależności – autonomii). Ostatecznie decyduje się zabrać ją na motocyklu w swój idealny świat, do którego nie docierają, gdyż beztraska zagradza im drogę. Reprezentuje typ miłości z lat sześćdziesiątych XX wieku.

Biały Anioł, z gitarą w ręku, jest samotny, lecz spragniony poklasku. Zdaje się pragnąć kobiety – bierze nawet Filissę w swe ramiona i próbuje pogodzić dwie namiętności: do kobiety i do muzyki. Miłość do kobiety zdaje się być

dla niego czymś nieznanym, gdyż tylko przybliża się i oddala. Ostatecznie jednak wybiera muzykę, pogrążając się w krainie dźwięków i tracąc kontrolę nad sobą.

## Artystyczna aktualizacja archetypów

Z przeprowadzonej przeze mnie archetypalnej analizy pantomimy *Menażeria cesarzowej Filissy* Henryka Tomaszewskiego wynika, iż jest to spektakl ukazujący archetyp erotyczny, który C.G. Jung wiąże z duchowym działaniem odwiecznego wzorca identyfikacji ludzkiej – Animusa i Animy.

Animus jest wewnętrznym obrazem mężczyzny w psychice kobiety<sup>25</sup>. Ta archetypowa postać reprezentuje odmienną płęć, której obraz nosimy w duszy, lecz jesteśmy jej nieświadomi. Animus to archetyp męskości w nieświadomej warstwie psychiki kobiety<sup>26</sup>. Jung wyjaśnia to w następujący sposób: „świadomość kobiety jest kompensowana przez pierwiastek męski, toteż jej nieświadomość opatrzona jest niejako znakiem męskim [...]. Czynnikiem odpowiedzialnym za projekcję u kobiety określiłem terminem Animus. Słowo to oznacza rozum lub ducha, [...] odpowiada ojcowskiemu *logosowi*”<sup>27</sup>.

Animus kobiety to komplementarna do postawy świadomej (najczęściej uczuciowo-intuicyjnej) nieświadoma i nieodróżnicowana postawa wewnętrzna, oparta zazwyczaj na funkcji myślenia, na prymacie *logosa*. Animus to „pośrednik między świadomością a nieświadomością oraz personifikacja nieświadomości [...] daje świadomości kobiety zdolność rozmyślenia, zastanawiania się i poznania”<sup>28</sup>. Zatem ten archetypiczny obraz psychiczny umożliwi kobiecie uzupełnienie świadomości o cechy męskie, odpowiada za idealny obraz mężczyzny, pozwala zrozumieć zasadę rozumu i twórczej idei.

Animus jako obraz duszy jest wieloznaczny, skomplikowany. Przybierać może różne formy: Dionizosa, rycerza Sinobrodego, Szczurołapa, Latającego Holendra, Zygryda czy Rudolfa Valentino, polityków, dowódców wojskowych, donżuanów, profesorów. Pojawia się także pod postacią: orła, byka, lwa, wieży lub innego kształtu fallicznego<sup>29</sup>.

Ten archetyp, jak każdy inny, posiada dwie strony: jasną (wyższą) i ciemną (niższą). Ta pierwsza objawia się wówczas, gdy treści nieświadomości zostaną uświadomione i nastąpi ich wewnętrzna integracja (proces ten jest związany

<sup>25</sup> Por. J. Jacobi, op. cit., s. 155.

<sup>26</sup> Odpowiednikiem Animusa kobiety jest Anima u mężczyzny, czyli archetyp kobiecości w nieświadomej warstwie męskiej psychiki.

<sup>27</sup> C.G. Jung, op. cit., s. 76.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>29</sup> Por. J. Jacobi, op. cit., s. 159.

także z uświadamianiem cienia). Asymilacja cech tego archetypu daje intelektualną i zadaniową niezależność. Kobieta doświadczająca symbolicznego wpływu Animusa zmierza przede wszystkim do ustalenia partnerskich relacji z mężczyzną, współpracuje z nim oraz kształtuje wzajemną odpowiedzialność. Nie oznacza to jednak utraty kobiecości, ale jej funkcjonalne (psychologiczne) zrównoważenie.

Ciemna (niższa) strona Animusa ujawnia się jako uwydatnienie cech postrzeganych jako psychologicznie charakterystyczne dla płci przeciwnej, tj. męskiej (zawziętość, bezwzględność, apodyktyczność). Kobieta traci swoją indywidualność, urok osobisty, wdzięk i dominuje u niej *logos*, który przybiera postać chaotycznych przekonań. Zaczyna rywalizować z mężczyzną lub dominować nad nim, staje się nieprzystępna, uprzedzona. Można mówić w takim przypadku o kobiecie z kompleksem Animusa.

Cesarzowa Filissa jest przykładem kobiety opanowanej przez męskie cechy, które nie zostały przez nią uświadomione i zintegrowane. Pojawiający się kochankowie uosabiają różne jej pragnienia i potrzeby. W jej sypialni w igraszkach erotycznych udział biorą: arystokratyczny, perwersyjny markiz Casti Piani; romantyczny, posagowy Ludovico; łakomy seksapilu kobiecego Max Pipifax; hipnotyczny Hidalla; supermęskie, zmysłowe Medium; pełen wolności Czarny Anioł; idealistyczny Biały Anioł. Stanowią galerię cech męskich pożądanых przez Filissę. Wszyscy ci kochankowie w finałowej apoteozie krążą wokół niej w rytm uderzeń wystukiwanych pejcem. Każdy jest gotowy na jej wezwanie i popisową błazenadę, by zostać wyróżniony. Ona nie może się zdecydować i wybrać z tej wielości, jest przesycona i szuka innych, wzorowych kochanków. Nawet mechaniczny robot nie jest w stanie jej zaspokoić, choć nie zagraża jej przecież czymś „nieprzewidywalnie męskim”.

Każdy z tych kochanków uosabia aspekt psychiki Filissy, nieświadomiony obraz duszy – Animusa, który sprawia jej kłopoty i nakłania do wiecznych poszukiwań kończących się rozczarowaniem. Zamiast wejrzeć w siebie, cesarzowa poszukuje na zewnątrz, co czyni ją ofiarą nieświadomych cech i pragnień. Pozostaje na poziomie infantrylnej dziewczynki, którą superkochanek ma odczarować i uczynić szczęśliwą. Nie podejmuje próby poznania tego, co w jej psychice należy do płci odmiennej. Gdyby to uczyniła, siły nieświadomości nie miałyby takiej mocy nad nią i mogłaby je zintegrować ze świadomą postawą. W wyniku tego wzbogaciłaby treści świadomości, zbudowała i rozszerzyła swoją osobowość, dążąc do pełnego rozwoju (proces indywidualizacji) a tak to „Filissa jest taka, jak ją formuje świat uosobiony przez otaczających ją mężczyzn”<sup>30</sup>.

Henryk Tomaszewski jako mistrz obserwacji psychologicznej, socjologicznej i kulturowej był szczególnie wyczulony na wszystkie nietypowe składniki mani-

<sup>30</sup> H. Tomaszewski w rozmowie z L. Jabłonkówną...

festowania się tożsamości człowieka. W tym przypadku dotyczyła ona tożsamości seksualnej, podstawowej dla biofilnej perspektywy ludzkiego życia, która ma przed sobą problem akceptacji. W swojej sztuce objął on cały zakres postulatów Jungowskich, które we wzorcowy sposób dają się opisać jako wędrówka ludzkiego Ja po drodze Cienia – Animy i Animusa, Wielkiej Matki i Starego Mędrca – do Jaźni.

Ta droga nie może ominąć archetypu różnicującego człowieka ze względu na jego płć, mimo prób jej zacierania lub zbytniego różnicowania. Jest to fakt biologiczny, kulturowy, mistyczny i o tym przypomina nam – idąc drogą C.G. Junga – Henryk Tomaszewski. Aktualizując ten archetyp, mistrz z Wrocławia wykorzystuje różne środki artystyczne. Ważne są dekoracje, rekwizyty, charakteryzacja, która nadaje aktorom-mimom cechy archetypowe. Wrażenie to wzmacnia ich gra połączona z artystycznym ruchem. To ona wprowadza w zawilosci narracji, które wykluczają zbyt prostą i oczywistą interpretację, prowadzą w kierunku tego, co wysublimowane, wielowarstwowe.

Dzięki specyfice pantomimy niektórzy widzowie mogą widzieć w przygodach miłosnych Filissy realne wyuzdanie, inni grę wyobraźni głodnej wrażeń dziewczyny. Dla jednych jest to ekstrawertywna perwersja władzy na poziomie społecznym, dla innych introwertywna konfrontacja z wstydliwymi granicami własnego pragnienia. Wyjście z konfliktu wskazuje raczej na tę drugą interpretację. Z czasem sensacyjna relacja z cesarskiego dworu okazuje się być mityczną opowieścią o psychice dziewicy.