

Jarosław Paweł Eichstaedt

Mówić o misterium - mówić o sobie

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 3, 211-226

1999

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.

Jarosław Paweł Eichstaedt

Uniwersytet Łódzki

Mówić o misterium – mówić o sobie

Współcześnie przedstawiane misteria¹ Męki Pańskiej nawiązują do średnio-wiecznych misteriiw pasyjnych, rozpowszechnionych w Europie w XII wieku i na trwałe wprowadzonych do kultury religijnej dzięki zakonom żebraczym². Pochodzenie misteriiw pozostawia wiele wątpliwości. Nie całkiem jasne są związki misteriiw z dramatem liturgicznym, który współtowarzyszył liturgii mszy św., wzbogacając ją krótkimi inscenizacjami fragmentów Pisma Świętego. W odróżnieniu od niego misteria odgrywano najczęściej z okazji większych świąt, głównie Bożego Narodzenia i Wielkanocy. Na ogół przedstawiane były w językach narodowych i traktowane przez Kościół jako sposób nauczania za-

¹ Słowo „misterium” ma podwójne etymologiczne związki: z łacińskim *ministerium* – ‘obrzęd’, ‘usługa’, ‘funkcja’ oraz *mysterium* – ‘tajemnica’, a także z greckim *mysterion* – ‘tajemnica’, ‘wtajemniczenie’, ‘obrzęd wtajemniczenia’. Etymologicznie misteria średniowieczne nawiązują do antycznych tajnych obrzędów religijnych – misteriiw dionizyjskich i eleuzyjskich o elitarnym charakterze, do których dostęp mieli tylko wtajemniczeni. Zob. H. I. O s i a d ł a: *Tradycje misteryjne we współczesnym teatrze polskim*. „Literatura Ludowa” 1978, nr 2, s. 5, 11; Por. także: „Misterium (gr. *mysterion* – ‘tajemnica’, łac. *sacramentum*). Centralna wypowiedz chrześcijańskiego orędzia, która nie jest dostępna dla sił rozumu, lecz może być pojęta jedynie w wierze i modlitwie, i rozmyślaniu przepelnionym wiarą, a przede wszystkim w odważnym czynie; coś niewymownie drogocennego, coś niewyraźalnie pięknego, coś co jest po prostu darem Boga.” – zob. *Misterium*. W: *ABC chrześcijaństwa. Mały słownik*. Red. S. Z a l e w s k i. Warszawa 1997, s. 157.

² Ks. D. O l s z e w s k i: *Szkice z dziejów kultury religijnej*. Katowice 1986, s. 269.

sad wiary³. Misteria z pewnością były już dobrze znane w Polsce w XVI wieku. Z tego też okresu pochodzi najstarszy zachowany tekst misterium – *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, spisana przez zakonnika Mikołaja z Wilkowiecka⁴. Co interesujące, w średniowieczu nie używano terminu „misterium” jako nazwy gatunkowej. Weszła ona u nas w użycie dopiero w XIX wieku⁵. Aktorami średniowiecznych misteriiów byli najczęściej sami zakonnicy, uczniowie szkół parafialnych bądź katedralnych. Najpopularniejszymi misteriami miały być widowiska związane z narodzinami Jezusa Chrystusa, adoracją Trzech Króli, ucieczką Świętej Rodziny oraz pasje. Zachowały się również fragmenty misteriiów o Adamie i Ewie, zwane rajsłkimi widowiskami, misteria przedstawiające fabułę starotestamentową – *Ofiarowanie Izaaka* i *Komedyja o niepłodności Anny z Joachimem* oraz misterium o św. Dorocie⁶. Scenariusze misterium pasyjnego, niejednokrotnie bardzo rozbudowane (często z zachowaniem trójdzielności sceny, czyli podziału na Niebo, Ziemię i Piekło), najczęściej przedstawiały cykl zdarzeń pomiędzy wjazdem Jezusa Chrystusa do Jerozolimy a złożeniem do grobu lub zmartwychwstaniem⁷.

Powoli jednak popularność misterium zaczęła zanikać, gdyż – jak pisze Jan S. Bystron – „warstwy wyższe odnosiły się do nich z lekceważeniem, uważając za zabawę dla prostactwa, reformacja wypowiedziała im wojnę i zdołała je ośmieszyć, kler także stopniowo tracił zainteresowanie”⁸. Swoje ponowne odrodzenie i wzrost zainteresowania misteria przeżywają od końca XIX wieku.

Spośród współcześnie przedstawianych misteriiów Męki Pańskiej w Polsce najbardziej znane i gromadzące najwięcej uczestników są – wydaje się – misteria typu procesyjnego⁹, odgrywane w Kalwarii Zebrzydowskiej, Kalwarii Paclawskiej i Górcie Klasztornej. Misteria procesyjne odbywają się pod otwartym niebem, a dominującą konstrukcją takiego przedstawienia jest przemierzanie kalwarii – przestrzeni nawiązującej do wzgórza pod Jerozolimą, gdzie ukrzyżowano Jezusa Chrystusa. Miejsca tego typu zaczęto powszechnie budować niemal w całej Europie w czasie kontrreformacji. Ich wzorcem prawdopodobnie była

³ J. Ziomek: *Renesans*. Warszawa 1973, s. 82–83.

⁴ Historycy teatru nadal nie mają pewności, czy wspomniany zabytek jest pierwszym misterium polskim. Odmiennego zdania jest Zbigniew Raszewski, który postawił tezę, iż jest to redakcja tematu mającego już odległe tradycje w Polsce. Zob. Z. Raszewski: *Krótko historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 14; J. Okoń: „*Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*” na tle misterium rezurekcyjnego. W: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991, s. 57–71.

⁵ *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 3: *Misterium*. Oprac. J. Lewańskiego. Wrocław 1969, s. 207.

⁶ J. S. Bystron: *Etnografia Polski*. Poznań 1947, s. 98–102.

⁷ J. Lewański: *Średniowieczne gatunki...*, s. 147–152.

⁸ J. S. Bystron: *Etnografia Polski...*, s. 99.

⁹ Oprócz misteriiów typu procesyjnego znane są w Polsce misteria Męki Pańskiej przedstawiane w zamkniętej przestrzeni kościołów lub sal (np. w Woźniakowie, Czerwińsku lub Łodzi).

założona w połowie XV wieku kalwaria koło Kordowy w Hiszpanii. W Polsce podobne budowle powstawały od początków XVII wieku z fundacji wojewodów lub biskupów. Kalwaria Zebrzydowska to pierwsza budowla tego typu w Polsce¹⁰, posiadająca odległe XVII-wieczne tradycje misteryjne. W Kalwarii Paclawskiej i Górcie Klasztornej w odróżnieniu od Kalwarii Zebrzydowskiej misteria przedstawiane są dopiero od kilkunastu lat.

W 1997 roku miałem okazję wraz z grupą studentów II i III roku etnologii Uniwersytetu Łódzkiego brać udział w badaniach terenowych w Górcie Klasztornej¹¹ (miejsce to położone jest około 1 km na zachód od Łobżenicy, przy trasie Bydgoszcz – Piła). Badania koncentrowały się wokół niedyskursywnych form kultury na przykładzie misterium Męki Pańskiej, które odgrywane jest przy klasztorze oo. Misjonarzy Świętej Rodziny.

Górka Klasztorna, według legendy, jest najstarszym ośrodkiem kultu maryjnego w Polsce. W 1079 roku ukazała się tutaj ubogiemu pasterzowi Matka Boska¹², która wrzuciła do studni swój pierścień, co uczyniło wodę cudowną. W początkach XV wieku opiekę nad tym miejscem objęli oo. augustianie, a od 1683 roku – oo. bernardyni, którzy podjęli prace zmierzające do ufundowania kalwarii. Prace te jednak zostały przerwane po wybudowaniu w 1758 roku dwóch kapliczek. W tym okresie wzrósł też kult cudownego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Obraz ten został częściowo zniszczony w 1907 roku. Po kasacji zakonu oo. bernardynów w 1841 roku oraz po okresie opieki nad sanktuarium Matki Boskiej Góreckiej przez księży diecezjalnych, od 1923 roku aż po dzień dzisiejszy opiekę nad świątynią sprawują oo. Misjonarze Świętej Rodziny, którzy w czasie wojny zdołali ukryć cudowny obraz. Po zakończeniu wojny w 1945 roku Misjonarze Świętej Rodziny powrócili do Górki. Zniszczenia, jakim uległ w minionym okresie cudowny obraz, skłoniły do podjęcia decyzji o namalowaniu jego reprodukcji i umieszczeniu jej w ołtarzu. W 1965 roku kardynał Stefan Wyszyński dokonał uroczystej koronacji obrazu¹³.

¹⁰ I. K u b i a k, K. K u b i a k: *Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1978, nr 3–4, s. 143.

¹¹ Badania terenowe przeprowadzono w dniach 15–21 marca 1997 r. z grupą 17 studentów. Nie byłyby one możliwe, gdyby nie życzliwe przyjęcie, jakie spotkało nas ze strony oo. Misjonarzy Świętej Rodziny oraz mieszkańców gminy Łobżenica. Wszystkim rozmówcom serdecznie dziękujemy za poświęcony nam czas.

¹² A. K u n c z y Ń s k a - I r a c k a: *Misterium Męki Pańskiej w Górcie Klasztornej*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1989, nr 2, s. 93. Wiarygodność wspomnianej legendy jest podważana przez niektórych historyków – zob. A. M i e t z, J. P a k u l s k i: *Łobżenica. Portret miasta i okolicy*. Łobżenica–Toruń 1993, s. 19; ks. F. K r y s z a k: *Sanktuaria maryjne w Archidiecezji Gnieźnieńskiej*. „Wiadomości Archidiecezji Gnieźnieńskiej” 1960, R. 15, nr 5, s. 246.

¹³ P. J. K r u p a MSF, M. O s t o j a - L n i s k i MSF: *Górka Klasztorna*. Pelplin 1997, s. 3–21.

W przeciwieństwie do bogatej historii sanktuarium, góreckie misterium Męki Pańskiej ma tradycje stosunkowo świeżej daty. Zainicjowane zostało przez ks. Jana Czekalę MSF, który w 1983 roku zaprezentował spektakl *Góreckie Boże Narodzenie*, składający się z dwóch części: objawienia w Górcie Klasztornej Matki Boskiej i jej zaślubin z Krajną oraz narodzin Jezusa Chrystusa. Ks. J. Czekala MSF zagrał w przedstawieniu rolę zagubionego współczesnego człowieka. W Nowy Rok 1984 roku w stodole jednego z gospodarzy odbyła się kolejna inscenizacja, której tematem było narodzenie Jezusa Chrystusa. Przedstawienie przygotowane zostało przy pomocy braci Chmielewskich¹⁴. Jak pisze Roman Skiba, „idea wystawienia misterium dojrzewała stopniowo. Na początku były pewne trudności ze skompletowaniem 50-osobowego zespołu aktorów. Ludzie do końca nie byli przekonani, czy »wypada« grać postacię świętych. Przerażała także objętość scenariusza, konieczność nauki na pamięć długich partii tekstu i wreszcie występ przed liczną publicznością. Ks. Czekala sam postanowił wcielić się w postać Chrystusa, co ośmieliło pozostałych aktorów.”¹⁵ Sam osobiście wyszukiwał aktorów spośród wiernych, byli też tacy, którzy zgłaszali się sami. W 1984 roku udało się z sukcesem przedstawić pierwsze góreckie misterium Męki Pańskiej, odegrane trzykrotnie: w sobotę przed Niedzielą Palmową, w Niedzielę Palmową oraz w Wielki Piątek¹⁶.

Scenariusz, napisany przez ks. J. Czekalę przy współudziale Pani Danuty Peplińskiej, oparty został na Ewangelii i książce Romana Brandstaettera pt. *Jezus z Nazaretu*. W 1994 roku scenariusz został zmieniony przez ks. Ireneusza Szulca MSF i wzbogacony (m.in. o scenę z Herodem); inspiracją do zmiany była książka Marii Valtorty: *Męka Jezusa Chrystusa w XX wieku*¹⁷.

Aktorami misterium są w zdecydowanej większości mieszkańcy parafii Górkę Klasztorna, do której należą wioski: Wiktorówko, Rataje, Piesna i Walentynowo. W parafii liczącej około 700 wiernych aktorami jest przeszło 80 osób. W 1997 roku trwające blisko trzy godziny misterium było przedstawiane pięciokrotnie: 15, 16, 22, 23 marca oraz 6 kwietnia, tj. w sobotę i w niedzielę na tydzień i dwa tygodnie przed Wielkanocą, oraz w Przewodnią Niedzielą. Każdorazowo prezentowano to samo przedstawienie, które zaczynało się sceną w pałacu Kajfasza, odsłaniającą zdradę Judasza i kulisy pojmania Jezusa Chrystusa, a kończyło sceną piety i złożenia do grobu.

¹⁴ R. S k i b a: *Misterium pasyjne w Górcie Klasztornej*. „Kronika Wielkopolski” 1984, nr 3, s. 70; E. K o r u l s k a: *O tym jak powstało Misterium*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1989, nr 2, s. 102.

¹⁵ R. S k i b a: *Misterium pasyjne...*, s. 5.

¹⁶ Ks. W. A. T a r g a n i c z a n - M a r c z y ń s k i: *Dlaczego to zrobiliś. Rozmowa z ks. Janem Czekalą – twórcą góreckiego Misterium Męki Pańskiej*. „Misterium Męki Pańskiej 1996 – Górkę Klasztorna. Dodatek Tygodnika Pilskiego” 1996, s. 2.

¹⁷ Z. P r z e w o r s k a: *Misterium*. „Misterium Męki Pańskiej 1996...”, s. 2.

Nie bez przyczyny tak długi wstęp poświęciłem przeszłości misteriów i przeszłości Górki Klasztornej. Mniej czy bardziej drobiazgowo rekonstrukcje przeszłości są nam znane nie tylko z książek historycznych, lecz również z pracy etnografa. Konstruowane w ten sposób narracje oddają, często z ogromną drobiazgowością, opisywaną przeszłość, którą najczęściej lokujemy w dyskursie historycznym. Depozytariuszami tej zbiorowej pamięci są, oprócz wspomnianych badaczy, także powołane do tego instytucje, jak muzea czy towarzystwa kultury¹⁸. W przypadku pracy etnografa rozróżnienie na historię i na tradycję – na co wskazywał Czesław Robotycki¹⁹ – jako na dwie kategorie opisu przeszłości, wydaje się być pożyteczne. Depozytariusze lokalnej kultury korzystają najczęściej z narzędzi opisu przeszłości, jakie dostarcza tradycja. „Odczucia potoczne nie sięgają bowiem poziomu obiektywistycznej historii, wyrażają się w tradycji, kategorii, która pozornie jest historyczna, a właściwie jest obyczajowa i stereotypowa.”²⁰ Opisy przeszłości misterium nie miały na ogół charakteru chronologicznych relacji, lecz usytuowane były raczej w uogólniającej, całościowej perspektywie i zbliżone do metajęzyka mitycznego. Niech zobrazuje to kilka przykładów z naszych badań:

- Jak doszło do tego, iż misteria są przedstawiane w Górce Klasztornej?
- To właściwie rozpoczął ks. Czekala. Z początku grał sam i on to wszystko zorganizował, ludzie się zgodzili i tak jest co roku. Jak niektórych już nie ma, to dobierają ludzi. Ale co roku prawie ci sami są. (7; s. 3–4)²¹
- Jaki był powód powstania pierwszych misteriów?
- Tu były nieobliczalne możliwości, w tej parafii. Wizualnie to było trochę inaczej, była inna studzienka. Tego nie było, to znaczy tej dzwonnicy. Ale zaangażowanie tutaj, tych parafian, było niewspółmiernie duże w stosunku do innych parafii, na przykład gdzieś w końskim. To szło zrobić. Prawie w każdej rodzinie, w mojej też. (6; s. 7)
- Nie wiem, co było powodem, że to misterium zaistniało, ale ja podejrzewam, takie jest moje odczucie, że to jest chyba agresja i przemoc, która w tej chwili istnieje. Pokazać ludziom, młodzieży, bo dużo młodzieży jest przecież, że niestety dawno, dawno ludzie potrafili cierpieć. (1; s. 3)

¹⁸ Cz. R o b o t y c k i: *Jak opisać społeczność lokalną – przykład Wojnicza*. W: „Łódzkie Studia Etnograficzne”. T. 35. Łódź 1996, s. 28.

¹⁹ T e n ż e: *Historia i tradycja – dwie kategorie opisu przeszłości*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. *Prace etnograficzne*. Nr 29. Kraków 1992, s. 15–20, 23–30.

²⁰ Tamże, s. 28.

²¹ Przeprowadzone wywiady miały charakter swobodnej rozmowy, w której inicjatywę przejmowała to jedna, to druga strona. Po wyczerpaniu się tematu proponowaliśmy następną, który w formie dyspozycji był opracowywany w przeddzień wywiadu, lub też pozwalaliśmy, aby nasz rozmówca proponował swój temat. W nawiasach podaję numery i strony wywiadów, przechowywanych w archiwum Katedry Etnologii UŁ.

Władimir Toporow, rozważając problem semiotycznego rozumienia historii, stawia pytanie wprost: „Co to jest historia?”²² Pytanie to skłania badacza do zwrócenia się w stronę wciąż niejasnego w paradygmacie semiotyczno-strukturalnym stosunku do rozróżnienia na interpretację immanentną i odwołującą się do różnych kontekstów. Praktyka powoduje jeszcze większą niejasność niż założenia teoretyczne, które mówią, że tekst ma tyle znaczeń, w ilu systemach występuje. Dzieło, lecz także historia (opisywanie przeszłości) są więc otwarte nie ze względu na swoją naturę, lecz ze względu na systemy, w ramach których funkcjonują. Założenia te jednak nie przeszkadzają w stosowaniu interpretacji immanentnej²³. Toporow proponuje jednak porzucenie tych problemów, dając w zamian rozgraniczenie „w historii tego, co odnosi się do emicznej, i tego, co odnosi się do etycznej (lub empirycznej) warstwy [...] w określeniu, czy historia jest niezmienna (stanowi inwariant) w stosunku do różnego typu przekształceń (i jako taka sama tworzy szczególną klasę zjawisk), czy powinna być rozpatrywana jako wariant czegoś obszerniejszego (a więc wchodzi do pewnej klasy zjawisk na równi z innymi); w wyjaśnianiu różnic między opisem dokonywanym od wewnątrz rozpatrywanego całokształtu zjawisk i opisem dokonywanym z zewnątrz.”²⁴

Tak postawiony problem historii zwraca uwagę na różnorodność, z jaką mamy do czynienia w przypadku opisów historycznych; moglibyśmy więc powiedzieć, iż tekst opisu historycznego to splot kilku tekstów, z których jest zbudowany właściwy tekst historyczny. Konsekwencją tego spostrzeżenia jest stwierdzenie, iż jeden i ten sam element opisu historycznego może być nosicielem wielu różnych znaczeń.

Wyróżnienie opisu „od wewnątrz” przywodzi na myśl inspiracje płynące z „badań struktur synchronicznych”, którymi zajmował się Claude Levi-Strauss²⁵. Opisy przeszłości dokonywane bez znajomości stanu poprzedniego (gdy kultura jest stacjonarna) oraz z wykorzystaniem tradycji opisu danej i poprzedniej (gdy kultura jest kumulatywna) – to punkt wyjścia nie tylko opisów społeczeństw „zimnych” (podlegających zmianom stacjonarnym, w ramach jednego ogólnego typu systemu socjokulturowego) i „gorących” (podlegających zmianom kumulatywnym, właściwym społeczeństwom dynamicznym), lecz także porównań pracy etnologa i historyka.

Etnolog, zdaniem C. Levi-Straussa, skupia się w swych analizach przede wszystkim na nie uświadomionych składnikach życia społecznego. Metoda etnologa polega niejako na kroczeniu od tego, co uświadomione, o czym stale

²² W. T o p o r o w: *O kosmologicznych źródłach wczesnohistorycznych opisów*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. J a n u s, M. R. M a y e n o w a. Warszawa 1975, s. 133.

²³ Por. J. Ł o t m a n: *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury...*, s. 243–295.

²⁴ W. T o p o r o w: *O kosmologicznych źródłach...*, s. 134.

²⁵ C. L e v i - S t r a u s s: *Antropologia strukturalna*. Warszawa 1970, s. 78–80.

pamięta, ku temu, co nie uświadomione. Historyk natomiast kroczy „tyłem, z oczyma utkwionymi w konkretnych i szczegółowych czynnościach, od których oddala się po to jedynie, by ująć je z bogatszej i pełniejszej perspektywy”²⁶.

W koncepcji Toporowa opis synchroniczny (od wewnątrz) to opis, gdzie spotykają się dwie kategorie: tradycja i historia, a w ramach tych kategorii konstruowane są opisy przeszłości. W relacji historia–tradycja oba pojęcia odnoszą się do przeszłości i do kultury. Istotną różnicą jest to, że historia skupia się na dyskursywnym opisie przeszłości, natomiast tradycja – na jej mitycznym przekazie ustnym.

Czesław Robotycki proponuje spojrzeć na historię i na tradycję również jako na dwie kategorie opisu przeszłości. Podstawową różnicę widzi m.in. w tym, że historia posługuje się w opisach metajęzykiem nauki i do takiego porządku w metaopisie kultury należy. Etymologicznie historia to greckie: ‘badanie’, ‘spisana relacja wydarzeń’. Tradycja z kolei nakierowana jest na przekaz ustny, w łacinie to: ‘nauczanie i przekazywanie’²⁷. W opisach tradycja posługuje się metajęzykiem mitu i kategoria tradycji jest też odpowiednio sytuowana w mitycznym porządku kultury. Jednak – jak sam autor zaznacza – „między historią, rozumianą jako zbiór metatekstów o przeszłości, a tradycją, rozumianą jako zbiór przeświadczeń o niej wyrażonych w różnej formie, granice stale zacierają się”²⁸, co jest przyczyną bezustannych procesów mityzacyjnych w nauce²⁹. W tym też ujęciu historia nie jest rozumiana jako uniwersalna wykładnia dziejów, lecz sama uwikłana jest w proces tworzenia kultury. Historia to nic innego jak społeczna historia kultury, gdyż kultura jest traktowana jako rzeczywistość myślowa, a człowiek jako uczestnik i współtwórca kultury zajmuje odpowiednio miejsce centralne. Dlatego też nie sposób przyjąć takiego oglądu przeszłości, gdzie badacz posługuje się czasem zdarzeniowym; pożądane jest posługiwanie się czasem trwania, zwłaszcza w odniesieniu do społeczeństw pierwotnych i ludowych, które były statyczne rozwojowo³⁰.

Nie znaczy to, iż kategoria historii jako opisu przeszłości nie funkcjonuje w społeczności parafii Górki Klasztornej. Kiedy reinterpretuje się przeszłość, może łatwo dojść do wzajemnego przeplatania się kategorii historii i tradycji, czego wynikiem jest powoływanie się na ustalenia historyków w zakresie określania dziedzictwa oraz wykorzystywanie przekazów płynących z tradycji do konstruowania narracji historycznych. Zjawisko to odzwierciedlają książki, które można nabyć w klasztorze oo. Misjonarzy Świętej Rodziny³¹ lub w siedzibie

²⁶ Tamże, s. 81.

²⁷ Cz. R o b o t y c k i: *Historia i tradycja...*, s. 16.

²⁸ Tamże, s. 19; por. także: T e n ż e: *Jak opisać społeczność lokalną...*, s. 23–30.

²⁹ W. P a n a s: *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin 1991, s. 56–60.

³⁰ W. W r z o s e k: *Metafory historiograficzne, w pogoni za ułudą prawdy*. W: *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*. Poznań 1994, s. 13–14.

³¹ Zob. m.in.: P. J. K r u p a MSF, M. O s t o j a - L n i s k i MSF: *Górka Klasztorna...*; Z. K r u ż a MSF: *Górka Klasztorna* [b.m.] 1983; T e n ż e: *Swastyka nad Górką Klasztorną*.

Towarzystwa Przyjaciół Łobzenicy³². Są to zarówno publikacje ukazujące przeszłość, jak i monografie historyczne Łobzenicy. Już samo wyodrębnienie historii i tradycji wskazuje na ich współobecność, a więc na graniczność różnych kategorii opisu przeszłości, z jakimi może się zetknąć etnograf badający religijność w Górcie Klasztornej. Mając na uwadze to rozróżnienie, nie będę jednak podążał tropem ujawniania mitycznej organizacji wypowiedzi naszych rozmówców.

Kontynuując wątek przeszłości, zadawałem sobie w trakcie badań pytanie, jaką pamięć o misterium zachowują mieszkańcy parafii Górka Klasztorna oraz przybywający tam pielgrzymi. Mimo że misterium w Górcie Klasztornej jest odgrywane od niedawna, bo od 13 lat, ma ono z pewnością swoje miejsce w pamięci przybywających tam ludzi. Jest to wydarzenie nadzwyczajne, święteczne, wybijające się nad szarą codzienność. Jest powodem do dumy dla lokalnej społeczności. Nie jest to więc wydarzenie „przezroczyście”, które umyka uwadze. Większość spotkanych tam osób uczestniczyła w misterium od wielu lat lub od samego początku, tj. od 1984 roku.

Pamięć, która w najbardziej oczywisty sposób odnosi się do tego, co było, czyli do przeszłości, ma bezustannie do czynienia z teraźniejszością, każdy akt pamięci rozgrywa się w obliczu teraźniejszości³³. Badanie przeszłości stawia badacza (ale i jego rozmówcę) w bardzo problematycznym punkcie. Okazuje się, iż przeszłość to zawsze mniej niż to, co było, ale zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji (reinterpretacji) przystępujemy wiedząc, co nastąpiło potem. Tym samym przeszłość stawiamy wobec teraźniejszości, budując i jednocześnie burząc oddzielające je granice czasowe. Rekonstruowana przeszłość jest z pewnością czymś innym niż sama przeszłość, która była. Pamięć ma skłonność do cenzurowania niewygodnych wspomnień, jest stronicza i fragmentaryczna. Sama autonomia pamięci – na co zwracają uwagę jej badacze – przesądza, że za każdym razem, kiedy sobie coś przypominamy, uzyskujemy tę samą, ale zarazem inną przeszłość³⁴. Przypominanie ujawnia się w wielokrotnym powtarzaniu tego, co było, powtarzaniu, które dąży do tego, aby być przedstawieniem rzeczywistości. Nie podejmując jednak zagadnienia estetyki *mimesis*, skoncentruję się na relacjach pamięci o misterium i misterium Męki Pańskiej w Górcie Klasztornej. Relacje te skłaniają do myślenia o formach przedstawiania przeszłości zarówno w dramacie misteryjnym, jak i w wypowiedziach rozmówców. Interesującym mnie problemem będzie próba odpowiedzi na pytanie, jak konieczność opowiadania zdarzeń z przeszłości dotyczących misterium, ich rekonstrukcji (tak więc ich interpretacji), przesądza o sposobach przedstawiania tejsze przeszłości?³⁵

Górka Klasztorna 1987.

³² Por. A. M i e t z, J. P a k u l s k i: *Łobzenica...*

³³ E. B i e Ń k o w s k a: *Mała historia pamięci*. „Znak” 1995, R. 47, nr 480 (5), s. 29.

³⁴ M. Z a l e s k i: *Formy pamięci*. Warszawa 1996, s. 7–8.

³⁵ Tamże, s. 9.

Misterium Męki Pańskiej niesie z sobą szczególnego rodzaju pamięć, pamięć o wydarzeniu dla chrześcijan fundamentalnym – śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Powtarzane co roku misteria czyni się z „pamięci” i „na pamiątkę”. Jak pisze eseistka Ewa Bienkowska, „jesteśmy religijni »z pamięci«, w imię pamięci. Chrześcijaństwo wyraziło to, co myślą wszystkie religie: czyni się »na pamiątkę«, myśli się i odczuwa w perspektywie pamięci. W szerszym sensie dzieje się tak w całej przestrzeni kultury. Wobec ważnych składników naszego spadku zdarza się nam odczuwać nabożną wdzięczność, zobowiązanie do przeniesienia dalej bezcennego depozytu. Ale pamięć religijna skupia się na wydarzeniach źródłowych, tak jakby nie dzielił jej od nich nieodwracalny kierunek czasu. Znikają tu bariery pomiędzy początkiem a momentem obecnym, nic nie oddziela jej od pamiętnych słów i czynów, które zostały jej dane do rozpamiętywania i naśladownictwa. Nic – z wyjątkiem własnej słabości, którą nazywa przygodnością albo grzechem – przeszkoda ontologiczna, a nie historyczna.”³⁶

Oddajmy głos naszym rozmówcom, aby zobaczyć, jak oni rekonstruują przeszłość misterium:

Od tego czasu, jak zaczęliśmy odgrywać to misterium, to jakby człowiek zauważył tę potrzebę, zrozumiał bardziej tę Mękę Pańską. No bo dotychczas tak było, Mękę Pańską z Ewangelii się znało, i treść, i wiadomości troszeczkę. Ale teraz, jak to jest tak fizycznie pokazane na żywo, no to jest to dla mnie i dla ludzi zrozumiałe. No bo sam, prawda, odczuwam, że to jest takie prawdziwe, dociera do naszych głów. (11; s. 1–2)

Może to dziw, że tyle lat gramy i ci sami ludzie grają od początku do końca. Chociaż mieszczą blisko, widzą się, znają tekst na pamięć, bo ja na przykład znam tekst Piłata, mój znają Żołnierze, znają na pamięć, ale obcy ludzie przychodzą, nie z Górki, z Łobzenicy i oni stoją i słuchają jak wryci. Znają to wszystko na pamięć i patrzą, wsłuchują się i jakby nic poza tym nie było ważne. Przyjść i chociaż raz czy dwa to misterium przeżyć, posłuchać, chociaż znają dokładnie wszystko, co będzie. Kiedy kogo uderzą, kiedy coś ktoś powie. Wiedzą na pamięć. Ale żeby chociaż jeszcze raz posłuchać. (6; s. 4)

Zawsze się skupiam na grze aktorów, czuję to, co się dzieje na scenie, głęboko w sercu. Może dlatego co roku jest to dla mnie ogromne przeżycie. Może co roku na inne rzeczy zwracam uwagę, co innego dostrzegam. Ale jest to równie silne przeżycie. Ja z misterium jestem bardzo mocno związany, od początku byłem, i myślę, że Bozia da mi jeszcze trochę lat życia i parę razy jeszcze będę brał w tym udział. (8; s. 9)

Wydaje się więc, iż uczestnictwo w misterium niesie z sobą jakiś szczególny rodzaj wiedzy i poznania, a samo poznanie, które dokonuje się na płaszczyźnie niedyskursywnej i jakby „nadziemskiej”, jest trudne do opowiedzenia. Ciągłe powtarzające się słowo: „przeżywanie”, nawiązywanie do pierwszego doświadczenia misterium świadczy, jak ograniczone są możliwości przekazu słownego.

³⁶ E. B i e n k o w s k a: *Mala historia pamięci...*, s. 28.

Nasi rozmówcy, opowiadając misterium, zawierali w swoich wypowiedziach jakby trzy nakładające się na siebie obrazy. Najmocniej akcentowany jest obraz misterium, w którym uczestniczyli po raz pierwszy. Każde kolejne przedstawienie było wspominane w kontekście pierwszego, które stało się wzorcowe. Co więcej, zmieniający się aktorzy wzorowali się na swoich poprzednikach, nawiązując stylem gry do pierwszego wystawienia misterium w Górcie Klasztornej.

Paru tych starszków [aktorów misterium – przyp. J. E.] umarło. Nikodem umarł. Jeden też umarł, to był ojciec Maryi. To następni, którzy przychodzili, akcentowali zdanie w zdanie dokładnie tak jak poprzednicy. Tak jak poprzednicy poruszali się. (11; s. 36)

Znaczyłoby to, iż pierwsze misterium stało się w lokalnej kulturze tekstem, a sposób artykulacji i gesty aktorów nabrały charakteru kodu kanonicznego. Ponieważ oprawa plastyczna, jak i sam scenariusz misterium zmieniają się, być może to, co pozostaje niezmiennie, czyli artykulacja i gesty, są semantycznie ważne. Staje się to o wiele bardziej zrozumiałe, gdy dostrzeżemy rytm, jaki wydobywa się z powtarzania. Zdaniem Jurija Łotmana istnieją dwa typy komunikatów, jedne są nastawione na przekazywanie informacji, drugie – jedynie na przypominanie. W pierwszym przypadku odbiorca nastawiony jest na słuchanie i odbiór nowej informacji, którą odczytuje z tekstu. Każda „nowa” sytuacja, która przełamuje to, co stałe, dotychczasowe, jest takim komunikatem. Pierwsze misterium w Górcie Klasztornej było z pewnością takim komunikatem i zostało w związku z tym zapamiętane jako odmiennie od kolejnych. W drugim przypadku, kiedy odbiorca zetknie się z komunikatem, który nie przekazuje informacji, lecz ją przypomina, ma on zapewnione jedynie sprzyjające warunki, „żeby przysłuchał się samemu sobie. Jest on nie tylko słuchaczem, lecz i twórcą”³⁷. Aby „co roku na inne rzeczy zwracać uwagę”, czyli co roku odmiennie obcować z misterium, słuchacz winien – zdaniem J. Łotmana – otrzymać za każdym razem odmienny klucz (czytania misterium) z zewnątrz; albo też winien otrzymać jedynie „określoną część informacji, która gra rolę bodźca, powodującego wzrost informacji wewnątrz świadomości odbiorcy. To samowzrastanie informacji doprowadzające do tego, że amorficzne w świadomości odbiorcy staje się strukturalnie zorganizowanym, oznacza o wiele bardziej czynną rolę adresata niż w przypadku prostego przekazu określonego zasobu wiadomości.”³⁸ Sztuka kanoniczna – zdaniem J. Łotmana – to szczególny tego typu przypadek. Stałość zasad i sensów przygłusza informację, a wydobywa rytm. Rytm stanowi podstawę obrzędu, liturgii i wspólnoty. Tekst jako kanon jest niedialogowy. Odbiorca misterium nie otrzymuje żadnej nowej informacji (ta jest

³⁷ J. Ł o t m a n: *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*. „Literatura” 1975, nr 45 (195), s. 3.

³⁸ Tamże, s. 3.

wieczna), lecz tekst, który mu ją przypomina. Misterium staje się autokomunikacją, gdyż odbiorca z góry wie, co mu będzie przekazane³⁹. Ta interpretacja odsyła bezpośrednio do drugiego obrazu misterium, odczytywanego w wypowiedziach. Jest to misterium nowotestamentowe. Ten obraz misterium rozmówcy przedstawiają jako „autentyczną” współobecność uczestników z Jezusem Chrystusem w tym, co odbywało się kiedyś, teraz i zawsze.

Na pewno przeżywa się po raz pierwszy to misterium, inaczej przeżywa się po raz kolejny, na pewno, ale jeśli chodzi o moje odczucia, to są one co roku bardzo głębokie i co roku inne. Ale myślę również, że wynika to z tego, że człowiek jest coraz starszy, bardziej dojrzały z roku na rok. Jest to rzeczywiście takie autentyczne przeżywanie i chyba ta scena ukrzyżowania Pana Jezusa jest chyba taką najmocniejszą, gdzie nie potrafię zatrzymać łez i co roku jest ta sama reakcja mimo tego, że nawet znam osobiście ludzi grających, to mimo wszystko jakoś to jest przeżywane bardzo głęboko. Jak przyjeżdżam na misterium, to potrafię się przestawić i w zasadzie, no nie podchodzę, że ten jest Antek, a tamten Marek itd., tylko odbieram to jako autentyczną rzecz. (21; s. 6–8)

Kolejny, trzeci obraz misterium jest w relacjach widzów konkretny, ściśle związany z czasem teraźniejszym.

No i bez przerwy jego popychali. A wczoraj było błoto straszliwe, bo wczoraj padało, jak my za Męką żeśmy szli tą drogą, to było tak mokro. Pan Jezus cały w tej sukni, umoczony, bo go popychali, był sznurami obwiązany. Popychali, a on tak zalatywał i kilka razy upadł, bo to jest trzy razy, jak jest upadł. Dzisiaj to nie będzie błota, on się tak nie wybrudzi. (16; s. 2)

Ta rozmówczyni przyjechała z Opola Śląskiego, aby po raz pierwszy obejrzeć widowisko. Postanowiła zostać do następnego dnia, by móc powtórnie przeżyć misterium).

Trzeci obraz misterium jest też powtórzeniem misterium nowotestamentowego oraz tego pierwszego, które odbyło się w Górcie Klasztornej. W ten sposób w każdym kolejnym przedstawieniu zawierają się jakby trzy różne obrazy.

Sceny składające się na góreckie misterium (Ostatnia Wieczerza, modlitwa w Ogrojcu, Jezus przed Kajfaszem, Jezus i Piłat, Droga Krzyżowa, ukrzyżowanie, zdjęcie z krzyża) są scenami znanymi ze sztuki ludowej o średniowiecznym rodowodzie⁴⁰. Misterium góreckie bardzo wyraźnie nawiązuje do ikonografii męki Jezusa Chrystusa. Jest to tendencja zgodna z regułami religijności w kulturze typu ludowego, która zakłada sztywność kodu i treści religijnych tekstów wizualnych⁴¹. Sztandarowymi przykładami mogą być następujące sceny: biczowanie Jezusa Chrystusa przedstawione na podobieństwo wizerunku *Ecce Homo*, św. Weronika ocierająca chustą twarz Jezusa, pieta w scenie zdjęcia

³⁹ Podaję za: W. P a n a s: *W kręgu metody...*, s. 152.

⁴⁰ Zob. T. D z i u b e c k i: *Ikonoografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*. Warszawa 1996.

⁴¹ K. P i ą t k o w s k a: *Sztuka a ikonosfera*. Łódź 1994, s. 74–94.

Jezusa z krzyża. Są to jedne z najbardziej typowych religijnych przedstawień w kulturze ludowej⁴².

Tadeusz Chrzanowski, analizując kategorie czasu w religijnej sztuce średniowiecza, sugeruje wzajemne przeplatanie się trzech kształtów wspomnianego czasu. Byłby to czas zaprzeszy dokonany, nazwany przez autora „czasem Starego Zakonu”, który oddziałuje na nas poprzez prefigurację, poprzez zapowiedź wydarzeń z Nowego Testamentu (czas Ewangelii, Dziejów Apostolskich, Apokalipsy, komentarzy i apokryfów nowotestamentowych). To „czas boski” obserwowany jako pewne *continuum*: coś wydarzyło się kiedyś, wydarza się każdego dnia i będzie wydarzać aż po kres świata. Czas ten jest poddany pewnemu odrealnieniu, jest czasem głębokim, świętym. Jest on rozciągnięty aż do granic bezczasu, tak więc jest czasem wiecznego teraz. Czas ten nazywany jest „czasem perpetualnym”. Ostatni wreszcie kształt czasu to „czas doczesny”, czas ziemski. Czas wielkich lub małych wydarzeń historycznych, częstokroć mający swoje miejsce w sztuce⁴³.

Przez analogię można mówić o tożsamy kształtach czasów w sztuce sakralnej oraz w misterium. Zastanawiające jest to, iż w trakcie badań nie ujawnił się w żadnej z prowadzonych rozmów wspomniany „czas Starego Zakonu”. Był on natomiast obecny w przedstawianym misterium (na przykład w scenie: Jezus u Kajfasza). Prefiguracyjna zasada odczytywania Starego Testamentu jako zapowiedzi Nowego ujawniała swoją moc. To, co przynależało do przeszłości Starego Testamentu, łączyło się z czasem wiecznego teraz. Być może czas Starego Zakonu jest „nieprzekładalny” na dyskursywną mowę, być może jest on głęboko ukryty w symbolice słowa i przez to nieczytelny dla nas. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć ten problem. Tak jak zastanawiające było nieujawnienie się w rozmowach czasu Starego Zakonu, tak samo zdumiewał rozbudowany czas doczesny, który przybrał dwie formy. Pierwsza skupiała się wokół tych wydarzeń, które łączą się z pierwszym zaprezentowanym misterium w Górcie Klasztornej, druga natomiast odnosiła się do wydarzeń późniejszych i teraźniejszych. Takie „przesunięcie czasu” na korzyść czasu doczesnego może być, zdaniem T. Chrzanowskiego, oznaką desakralizacji, która miała się dokonać w obrębie sztuki nowożytnej i przejawiać się aż po dzień dzisiejszy. Jest pewnego rodzaju kryzysem niemożliwości powrotu do źródeł⁴⁴.

⁴² Zob. S. K r z y s z t o f o w i c z: *O sztuce ludowej w Polsce*. Warszawa 1972, s. 30–50; A. J a c k o w s k i: *Sztuka zwana naiwną*. Warszawa 1995.

⁴³ T. C h r z a n o w s k i: *Trzy kształty czasu w religijnej sztuce średniowiecza*. W: *Biblia a kultura Europy*. Red. M. K a m i Ń s k a, E. M a ł e k. T. 2. Łódź 1992, s. 13–25; Ł. K a p r a l s k a: *Spółeczny aspekt rytuałów religijnych*. W: *Oglądy i obrazy świata społecznego*. Red. J. G o ć k o w s k i, P. K i s i e l. Poznań 1997, s. 312–313.

⁴⁴ T. C h r z a n o w s k i: *Trzy kształty czasu...*, s. 25; T e n ż e: *Kryzys sztuki religijnej – historia czy teraźniejszość*. W: *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*. Warszawa 1988.

Rekonstruowanie przeszłości przez naszych rozmówców przybierało najczęściej postać opisywania wyodrębnionych scen. Zdeponowane w pamięci fragmenty rzeczywistości nie powracały jako dynamiczna akcja, lecz przeciwnie – pod postacią statycznych stop-klatek, niczym na fotografii⁴⁵. Zacytujmy fragment z przeprowadzonych wywiadów.

Jak to przebiegało? Pan Jezus był powieszony. Tak jak na obrazku, tak jak prawdziwy. W tym czasie zaczął grad czy deszcz z gradem taki padać. Pan Jezus był nagusieńki, bosy, tylko miał takie skośne spodenki. [...] Wieczera przy stole była, chleb tam był, owoce na tym stole, chleb taki okrągły był. Owoce były, banany, pomarańcze, jabłka. Apostołowie jedli, Pan Jezus wcale nie jadł tych owoców, tylko apostołowie. (16; s. 1)

Oczywiście nasi rozmówcy dostrzegali, iż czas biegnie, lecz opisywana przez nich przeszłość przybierała formę fotografii. Marek Zaleski, pisząc o rekonstruowaniu przeszłości w formie fotografii⁴⁶, zwracał uwagę, iż tego rodzaju forma pamięci sugeruje, podobnie jak fotografia, iż można ją reprodukować w nieskończoność⁴⁷. Fotografia ma w sobie zarazem wskrzesielską i dowodową moc tego, co było⁴⁸. Jednocześnie T. Chrzanowski przypomina, iż w wyobrażeniach Nowego Testamentu „dzianie zatrzymywało się przy każdym z osobna wydarzeniu, tak jakby nie miało prologu ani epilogu, nie miało ciągłości czasoprzestrzennej, nawet wówczas gdy obrazowano w poszczególnych scenach życie Zbawiciela, a przede wszystkim dzieje jego męczeństwa. Droga Krzyżowa miała cechy narracyjne, czasem niezwykle rozbudowane, jak w polskim przypadku w cyklu miniatur *Rozmyślań dominikańskich*. Tymczasem, pomimo ciągłości chronologicznej, poszczególne sceny cyklu pasyjnego mają charakter wyodrębniony: każda jest tematem refleksji wydzielonej, każda stanowi element zamknięty w tym specyficznym czasie perpetualnym, bo obecnym za życia Chrystusa, jak też obecnym tu i teraz każdorazowej modlitwy i refleksji.”⁴⁹ Wydaje się więc, że rekonstruowanie przez naszych rozmówców scen misterium w formie fotografii doskonale współgra z odczuwaniem czasu perpetualnego, który niejako „zatrzymuje się”, tak więc uniemożliwia akcję.

Mechanizm powrotu do przeszłości ujawnia się również we wrażliwości nostalgicznej. W opisywanym tu przykładzie ta nostalgia przejawia się we wspomnieniach dotyczących twórcy górckiego misterium – ks. J. Czeakały MSF, który od 1993 roku przebywa w Domu Prowincjonalnym Księży Misjonarzy Świętej Rodziny w Poznaniu. Ks. J. Czeakała, opuszczając Górkę Klasztorną, zamknął pewien etap historii miejscowego misterium. W wielu wypowiedziach

⁴⁵ M. Z a l e s k i: *Formy pamięci...*, s. 38.

⁴⁶ Tamże, s. 37–68.

⁴⁷ S. S o n t a g: *O fotografii*. Warszawa 1989, s. 150.

⁴⁸ M. Z a l e s k i: *Formy pamięci...*, s. 42–44; S. S o n t a g: *O fotografii...*, s. 9.

⁴⁹ T. C h r z a n o w s k i: *Trzy kształty czasu...*, s. 18.

łączono postać księdza z bezpowrotnie utraconą przeszłością, czymś zasadniczo różnym od terażniejszości lub nawet lepszym. Niech za przykład posłuży jedna z wypowiedzi: Książd Czekala to był prawdziwy gospodarz, teraz już nie ma takich. On był założycielem misterium (12; s. 22).

Sens nostalgii wypływa z tęsknoty za czymś minionym. Przeszłość w takim świecie zostaje unieruchomiona, a pamięć podąża w świat raz na zawsze utracony. „Przeszłość taka ma często status mityczny, gdyż jest niezmienna, jest wartością, która przechowuje się mimo płynącego jednokierunkowo nurtu życia: to oaza pamięci.”⁵⁰ Nostalgik ufa swojej pamięci, przywołując przeszłość, atestuje ją. W atestacji nie ma pewności, jest ona krucha i nie podlega kategorii prawdy i fałszu. Przeciwnością atestacji jest podejrzenie, lecz kiedy nostalgik atestuje, odrzuca podejrzenie, chce uznania i wiarygodności dla swojej pamięci. Atestując, upewnia się co do kształtu tego, co było, buduje również zaufanie do własnych ocen⁵¹. Dzisiaj coraz częściej nostalgia staje się formą praktyki kulturowej. Współczesny świat, który jawi się jako trudny lub wręcz niemożliwy do zrozumienia, skłania nas ku temu, co pewne, minione i co daje punkt odniesienia⁵², my zaś myślimy, iż wtedy, gdy terażniejszość pochwyćmy jako przeszłość, będziemy ją mogli osiąść naprawdę⁵³. Nie sądzę, aby nostalgia rozumiana jako forma praktyki kulturowej była zachowaniem powszechnym w Górze Klasztornej. Wyczuwało się jej obecność raczej wtedy, kiedy pamięć opuszczała obszary tego, co święte, a nasi rozmówcy skupiali się nad własną przeszłością. Nostalgia nieuchronnie niesie z sobą desakralizację, zakłada bowiem niemożliwość powrotu do raz na zawsze utraconej przeszłości, a więc niemożliwość reaktualizacji i współprzebywania w czasie boskim. Jeśli przyjąć, że nostalgia nie jest cechą przedmiotu, lecz rodzajem oglądu świata⁵⁴, tego rodzaju wrażliwość jeszcze dobitniej podkreślałaby niemożliwość powrotu do źródeł czy wręcz niemożliwość zadomowienia. Równocześnie można sądzić, iż człowiek szybciej zrezygnuje z takiego oglądu świata niż z chęci zadomowienia⁵⁵.

Reasumując, przypominanie przeszłości wydaje się być bardziej aktem wyobraźni i procesem twórczym niż odtwarzaniem rzeczywistości minionej, z czym na ogół zgadzają się badacze pamięci⁵⁶. Pamięć o misterium jest z pewnością częścią przeszłości naszych rozmówców, lecz jednocześnie przeszłość rozmówców – historia ich życia – tworzy też historię misterium. Pozostaje więc pyta-

⁵⁰ W. B u r s z t a: *Czytanie kultury*. Łódź 1996, s. 100 oraz 101–102.

⁵¹ B. S k a r g a: *Tożsamość „ja” i pamięć*. „Znak” 1995, R. 47, nr 480 (5), s. 14.

⁵² W. B u r s z t a: *Czytanie kultury...*, s. 103.

⁵³ M. Z a l e s k i: *Formy pamięci...*, s. 28.

⁵⁴ Tamże, s. 12.

⁵⁵ Por. J. T o k a r s k a - B a k i r: *Chińszczyzna, czyli jak możliwa jest tubyleczość*. W: *Powroty i kontynuacje*. Red. E. T a r k o w s k a. Warszawa 1995, s. 214.

⁵⁶ M. Z a l e s k i: *Formy pamięci...*, s. 24.

nie, czy przywołując pamięć o misterium, czynię to po to, aby odnaleźć siebie, czy też – przeciwnie – pozwalam, aby moje „ja” było tworzone wraz z historią misterium?⁵⁷

⁵⁷ Pytaniem tym nawiązuję do artykułu B. S k a r g i: *Tożsamość „ja” i pamięć...*

Speaking of Mystery – speaking of self

S u m m a r y

The article is a result of field research in Górka Klasztorna, Piła in the course of Easter mystery plays performed in the monastery of Fathers Missionaries of the Holy Family.

Taking into account semiotic inspirations and an understanding of culture as non-inherited memory, the author reminds of the discussion on the notions of history and tradition defined as two categories of a description of the past. A specific borderline situation of the present and the past in the conception of the performed Easter mystery play raises the following question: In what way is the necessity of speaking about events from the past and related to the mystery plays and their reconstruction (thus their reinterpretation) decisive for the means of presentation of the past?

The fact that Interlocutors refer to memory inevitably leads to the necessity of using images of mystery plays.

Most characteristic are three images of the mystery play intermingling in expression. The first of them was connected with the mystery play that was performed as the first one ever in Górka Klasztorna. In consequence it was duplicated and laid on the following ones. The second image was related not so much with the past of the mystery play in Górka Klasztorna but with the idea of Christ crucifixion. The third one referred to the one being performed by the actors.

The categories of history and tradition were interwoven, just like historical time and sacred time. However the memory of the conception of the mystery plays revealed its ambiguous role. First as a source of integration and speaking of common past and secondly as a secret place of refuge expressed in nostalgic sensitivity and concentration on the present and past forms of the mystery play.

The memory of the mystery play is certainly a part of the Interlocutors' past but simultaneously their past or life history also creates a history of the mystery play.

Über das Mysterium sprechen – über sich selbst sprechen

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Artikel ist das Ergebnis der auf dem Gebiet von Gorka Klasztorna (Woiwodschaft Pila) durchgeführten Untersuchungen, die während der dortigen Ostermysterien (März 1997) beim Kloster der Missionspater der Heiligen Familie stattfanden.

Indem sich der Autor auf semiotische Inspirationen und das Verständnis der Kultur als un-geerbten Gedächtnisses beruft, erinnert er an die Diskussion über die Begriffe der Geschichte und der Tradition, die als zwei Kategorien der Vergangenheitsbeschreibung verstanden werden. Eine besondere Grenzsituation zwischen der Gegenwart und Vergangenheit in den das gespielte Ostermysterium betreffenden Vorstellungen ist der Grund für die Fragestellung: Auf welche Weise entscheidet die Notwendigkeit des Erzählens über die das Mysterium betreffenden Ereignisse aus der Vergangenheit, deren Rekonstruktion (folglich auch die Reinterpretation) über die Darstellungsweise dieser Vergangenheit?

Die Tatsache, daß sich die Interviewten auf ihr Gedächtnis berufen, entscheidet über die Notwendigkeit, sich der Mysteriumsbilder zu bedienen.

Charakteristisch sind drei einander in Aussagen durchdringende Mysteriumsbilder. Das erste Bild betraf dieses Mysterium, das als das erste in Gorka Klasztorna gespielte im Gedächtnis geblieben ist. Es wurde folglich in die anderen aufgenommen und nachgeahmt. Das zweite war nicht so sehr mit der Vergangenheit des Mysteriums in Gorka Klasztorna verbunden, sondern mit dem Bild der neutestamentlichen Passion Jesu Christi. Das dritte Mysterienbild berief sich auf dasjenige, das gerade von den Schauspielern gespielt wurde.

Die Kategorien der Geschichte und der Tradition durchflochten einander in den Aussagen, ähnlich wie die historische und die heilige Zeit. Die Erinnerung an die Vorstellungen des Mysteriums zeigte jedoch ihre zwieträftige Rolle. Einmal als Integrationsquelle und Ursache der Unterhaltung über die gemeinsame Vergangenheit, und zweitens als eine intime Zufluchtstätte, die sich in der nostalgischen Empfindsamkeit und der Konzentriertheit auf die Gegenwart und auf die vergangene Mysteriumform zeigt.

Die Erinnerung an das Mysterium ist mit Sicherheit ein Teil der Vergangenheit der Interviewten, aber gleichzeitig die Vergangenheit der Interviewten – die Geschichte ihres Lebens – bildet auch die Geschichte des Mysteriums.