

# Waldemar Kuligowski

---

## Antropolog w teatrze historii

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (66), 55-60

---

2001

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.

# Roztrząsania i rozbiory

## Antropolog w teatrze historii

Przesławna *Złota Gałąź*, najczęściej, jak podają odnośne źródła, cytowane dzieło antropologiczne wszech czasów, zamyślona została pierwotnie jako studium jednego, dawnego obyczaju. Lokalne, obrzędowe królobójstwo ze Świętego Gaju w Nemi stało się jednak zaczynem napisania ogromnej, wielotomowej pracy, której niebывały rozmach ogarnął całą ludzką ekumenę. Zrazu można by pomyśleć, że taktykę Jamesa Frazera zastosował także Leszek Kolankiewicz. Jego ostatnia książka, *Dziady. Teatr święta zmarłych*<sup>1</sup>, zapowiadająca się jako rzecz poświęcona jednemu tekstowi kultury polskiej, rozrasta się oto do rozmiarów dość rzadko spotykanych (ponad sto pokaźnych stron zajmują bibliografia i indeks) i wykracza daleko poza słowiański matecznik.

*Złota Gałąź* i *Dziady* łączą i to jeszcze, że zmanifestowany w obu tych tytułach pre-tekst otwiera przestrzeń, która wnet zapełnia się kontekstami zgoła nieoczekiwanymi. Do towarzyszenia Mickiewiczowskiemu *Dziadom*, a konkretnie II. ich, kowieńsko-wileńskiej, części, zwołani zostają przez Kolankiewicza indiańscy szamani i twórcy rytów naskalnych, antyczni Minojczycy i meksykańscy Huiczołe, judajscy gnostycy i prorocy artystycznej awangardy... Nie istnieją dla niego podziały przeprowadzane ze względu na demarkacje literackie, epoki historyczne czy jedność przestrzeni. Jest to zabieg z pewnością efektowny – tym bardziej, że autorowi nie brakuje wspaniałej erudycyjnej brawury – ale mający też tanim efekciarstwem. Przywołany przed momentem Frazer otrzymał, z powodu owego nieokiełznanego gromadzenia przykładów i kojarzenia niemal wszystkiego ze wszystkim, mało szlachetne miano „błyskotliwej sroki, gromadzącej etnograficzne łupy z całego świata i łączącej rozmaite elementy, wyrwane z ich kontekstów, w impo-

---

<sup>1/</sup> L. Kolankiewicz *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 582.

## Roztrząsania i rozbiory

nujący i elegancki *collage*<sup>2</sup>. *Dziady* Kolankiewicza niewątpliwie są imponujące, a w dodatku przepięknie napisane edytorsko, zatem także i on wystawił się na zarzut sroczego charakteru i pokusę nieumiarkowania w korzystaniu z antropologicznego gabinetu osobliwości. Na szczęście, nie uległ im.

Leszek Kolankiewicz, antropolog kultury, wydawca prac Junga, współpracownik miesięcznika „Dialog”, ma na swoim koncie cały szereg tekstów dotyczących związków między teatrem a antropologią. W 1988 roku przedstawił frapującą opowieść o Antoninie Artaud, twórcy Teatru Okrucieństwa, aktorze, reżyserze, artyście, który pragnął wypalony wewnątrz teatr starej Europy ożywić obrzędem i mitem indiańskich kultur Meksyku<sup>3</sup>. *Samba z bogami* z 1995 roku wprowadzała natomiast w ekstatyczny świat afrobrazylijskich kultów opętania<sup>4</sup>. Świetny, plastyczny język, połączony z fachową wiedzą i twórczą wyobraźnią autora wprawiły w wir tańca zarówno tajemnicze bóstwa plemienne, jak i bardziej swojskich Stachurę, Mickiewicza, nobliwego Lévi-Straussa. Książka ta, prezentowana jako jedna z najlepszych prac polskiej humanistyki lat dziewięćdziesiątych (to umieszczona na ostatniej stronie okładki opinia Zbigniewa Osiatyńskiego) rzeczywiście była uczta wyjątkowo wystawną, która syciła w ten unikalny sposób, że po jej lekturze miało się dotkliwie uczucie porzucenia i samotności. Powiedzmy tu od razu, że *Dziady* – znacznie obszerniejsze od obu wziętych razem wspomnianych książek – gubią w kilku miejscach wcześniejszą lekkość, ich główna myśl niebezpiecznie wikła się w rozgałęzieniach i fakultatywnych wycieczkach. Myśl owa jest jednak na tyle istotna, oryginalna i śmiała, że te defekty karłowacieją przy niej i w rezultacie stają się błahe.

Kolankiewicza interesują mianowicie *Dziady*, ale nie tylko jako osobliwe zjawisko literackie, lecz znacznie bardziej w kategoriach rodzimego analogonu dionizyzmu (s. 407); analogonu wiecznie żywego, wciąż oskarżanego o świętokradztwo i inkarnującego się współcześnie w dwu zwłaszcza teatrach: Tadeusza Kantora oraz Jerzego Grotowskiego. Postulowany przezeń projekt teatralny *Dziady* (już bez kursywy) łączy na jednym poziomie zamierzchłe obrzędy pogańskie z dramatem Mickiewicza i istniejącymi dziś teatrami osobnymi. W każdym wypadku chodzi bowiem o obrzędy, które stały się natchnieniem całego życia społecznego, jego krwiobiegami i siłą burzącą. *Dziady*, w ujęciu Kolankiewicza, są bardzo szczególnym metatekstem, dostarczycielem alternatywnych sensów, mistyczną agorą między dawnymi a przyszłymi czasy. Widzi on w nich niezwykle istotną praktykę sakralną związaną z wywoływaniem duchów, widzi nie zamierający mit wszczepiony w truchło historii, wskazuje na to, że mamy do czynienia z cyklicznym powtarzaniem narodzin odwiecznej tragedii. Ci, którzy tego nie dostrzegają, są jak religioznawcy nie mający wizji religijnych i, z tego powodu, drwiący z objawień, transów, wiedzy wizyjnej.

---

2/ E. Gellner *Pojęcie pokrewieństwa i inne szkice*, przeł. A. Bydłoń, Kraków 1999, s. 9.

3/ L. Kolankiewicz *Święty Artaud*, Warszawa 1988.

4/ L. Kolankiewicz *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995.

## Kuligowski Antropolog w teatrze historii

Tej wizji służą – ociekające przypisami, suto zasilone literaturą przedmiotu – genealogie słowiańskich bóstw, tworzenie ich metryk, poszukiwanie imion i zakresu władzy, próby rekonstrukcji pogańskich widowisk prototeatralnych. Pierwotnym środowiskiem teatru, jego archaiczną kolebką były – to teza, której Kolankiewicz broni w całej pracy – obrzędy ku czci Dionizosa (s. 338). Ta grecka paralela, sugerowana przez samego Mickiewicza, skłania do umieszczenia *Dziadów* w szerokim kontekście widowiskowym (s. 32), zmusza do odszukiwania relacji między teatrem a obrzędem (s. 54), a wszystko to razem pomóc ma „w wydobyciu pewnej szczególnej nici dokońca w historii teatru polskiego w wieku XX – od Stanisława Wyspiańskiego do Jerzego Grzegorzewskiego” (s. 32). Uznanie ważkości kontekstu religijno-obrzędowego nie przeszkadza Kolankiewiczowi w trzeźwym dostrzeżeniu tego, że w ramach dionizjów stapały się zarówno rozrywka, jak i obrzęd. To pierwsze źródło teatru, pełne banału, wtórności i lichych emocji jest wszakże ledwie leniwą strugą w porównaniu ze wściekłą mocą obrzędowości.

Całe przedsięwzięcie Kolankiewicza wymierzone jest przeciw apollinijskiej, klasycznej tradycji (i to nie tylko, śmiem twierdzić, w odniesieniu do badań nad teatrem, o czym później), która separuje teatr od obrzędu, poruszając się z godnością pośród przewidywalnych inscenizacji, powtarzalnych odczytań, scenicznej elegancji. Teatrologia polska zbyt długo, powiada autor *Dziadów*, zawierzała metodzie i etosowi historii, ograniczając się w ten sposób, dobrowolnie odcinając od możliwości drzemających w antropologicznej wizji świata ludzkiej wielości.

Z antropologicznego punktu widzenia aż dziw bierze, że kropelka dionizyjskości serwowana przez *Dziady* może być dla kogoś – sugeruje autor – tak bardzo gorzka, przykra, niesmaczna. I to nie tylko po Nietzsche, Dostojewskim, po erupcji kontrkultur, ale także w obliczu tej naukowej teorii kultury, która powiada, że porządek ma sens wtedy tylko, gdy przeciwstawimy go ładowi, że harmonia istnieje wyłącznie w parze z ekstazą. Określenie przedmiotu badań antropologicznych w kategorii widowisk, dramatów społecznych – co najpełniej przedstawił Victor Turner<sup>5</sup> – pozwoliło na ujawnienie wzorów życiowych: konkretnych, a nie abstrakcyjnie wyjałowionych, zanurzonych w potoczności, nie zaś w aseptycznych realiach laboratoriów. Przekonanie o konieczności i pożytkach płynących z uwolnienia się od sztywnych wymogów abstrakcyjnych modeli (właściwe między innymi „późnemu” Wittgensteinowi, Gadamerowi i Geertzowi) na rzecz badania codzienności i spraw zwyczajnych (co z powodzeniem czyni francuska szkoła historii), zaowocowało nową wizją kultury: kultury nieustannie zmiennej, nie zaś statycznej, kontradykcyjnej, zantagonizowanej, w której ramach zasady zawsze rodziły kontrzasady, a kanon stawał się najlepszym akuszerem rewolucjonistów.

Te, w swojej istocie właściwie obiegowe, prawdy antropologii okazują się być jednak jedynie wiedzą o charakterze lokalnym – w części reklamowy slogan, ale i kłątwa umieszczona na ostatniej stronie okładki *Dziadów*, „Szatańskie wersety te-

---

<sup>5/</sup> Patrz: V. Turner *Dramas, Fields and Metaphors*, New York 1974, i tegoż *The Anthropology of Performance*, New York 1986.

## Roztrząsania i rozbiory

atrologii”, sugeruje bowiem wcale wyraźnie, że zawierająca im książka Kolankiewiczza zagroziła pewnym przyzwyczajeniom, zakłóciła święty spokój paradygmatów, odkryła nowy wzór dla układanki, którą uznano już za zmierzającą do końca.

Teatrológiczny spór między klasycyzmem – sztuka i życie są dokładnie rozdzielone, a reguły przekraczania granicy określono w specjalnych kodeksach – a postawą zwaną najczęściej romantyczną (sztuka jest dziedziną modelującą życie, obie te przestrzenie połączone są niczym skrzydła jednego ołtarza) należałoby potraktować jako naturalny proces trwania kultury. Ta konstatacja zupełnie jednak nie zmienia faktu, że strony owego sporu obstają twardo przy swoim. Kolankiewicz powiada, że teoretyk o nastawieniu klasycystycznym nadal najwyższej ceni w teatrze te dzieła, które odwołują się do erudycji i tradycji piśmiennej. Tragedia to wciąż Racine i Corneille, a najwspanialsze spektakle współczesne to takie, które zawierają autonomii sztuki (s. 382). Z tej perspektywy, najodpowiedniejszym odniesieniem dla badań teatru jest historia: spisana historia instytucji, dramatopisarstwo, dzieje aktorów, autorów i następujących po sobie inscenizacji. Zapomina się przy tym, dodajmy tu od siebie, że wiedza zarchiwizowana w dokumentach pisanych to efekt pamięci, która zawsze jest wybiórcza, a często cenzurowana; że tradycja jest aktem przekazywania, a więc przykrawania na własną miarę, wtórnego racjonalizowania, wytwarzania własnej autentyczności. Zgiełkowość zatargu tłumi głos dzisiejszych historyków, którzy analizują mentalność Maorysów, mitologię antyczną, symbolikę feminizmu, piszą prace poświęcone rytuałom cielesnym, rekonstruują zasady medycyny naturalnej. Do przebrzmiałych należy już przesąd, wedle którego antropologia zajmuje się mitem, czym historia z kolei gardzi; że historia bada umarłych, a antropologia tych, co żyją. Obie dziedziny w równym stopniu interesują się obecnie tym, co wcześniej rzekomo separowało je od siebie, a mianowicie zmiennością i trwaniem, bliskością i oddaleniem, oralnością i pismem, czasem i przestrzenią, szczegółem i ogółem. Obie dziedziny funkcjonują na tym tak niezwykłym przecięciu sztuki i nauki, metody i wyobraźni. Jeśli bowiem rzeczywistość przeszłość jest innym krajem, to i inne ludy są tajemniczymi, archaicznymi manuskryptami.

Skoro zatem znaczenie Kolankiewiczowskich *Dziadów* miałoby zamykać się w heroicznej próbie otwarcia klasycyzującej teatrológii na ustalenia poczynione przez antropologów, to – przynajmniej – łatwo byłoby przypiąć im łatkę doraźności, opasłego felietonu interwencyjnego albo nawet zgryźliwej miejscami filipiki (i to w dodatku wymierzonej przeciw nieżyjącemu już badaczowi, Zbigniewowi Raszewskiemu: to jego teorie są odwracane, jego wykresy kreślone i poprawiane, on jest uosobieniem krótkowidztwa w polskiej refleksji naukowej o teatrze). Gdyby było tak rzeczywistość, właściwie nie warto byłoby kruszyć kopii – wszak humanistyka różnicą zdań stoi, nawet jej dzisiejszość, która rozparła się za sterami walca homogenizacji, nie zetrze przecież w proch dziedzictwa Heraklita.

Prawdziwe znaczenie *Dziadów. Teatru święta zmarłych* polega jednak, jak sądzę, na czym innym. Sam Kolankiewicz mówi, że bardzo jest ulotna materia jego wizji (s. 409), że „obrazy są gnostyckie”, powtarza zdanie Ludwika Flaszena o tym, iż

## Kuligowski Antropolog w teatrze historii

„Teatr jest w świetle rozumu instytucją podejrzaną” (s. 52). Przecież zarówno Kantor, przynajmniej od *Umarłej klasy*, jak i Grotowski odprawiali Dziady pokątnie, wywoływali duchy, próbując stworzyć wspólnotę żywych i umarłych, urządzali apokaliptyczne misteria. I wszystko to – prywatnie, poza Kościołem. Zawsze w takich razach rodzi się nadzieja (u jednych), a podejrzanie (u innych), że ziszcza się słowa poety:

Dionizos nadchodzi, wraca długo wygnany Dionizos  
Skończyło się panowanie Galilejczyka  
Dionizos nadchodzi.<sup>6</sup>

Kolankiewicz nie ukrywa, że i jemu nieobca jest taka perspektywa, pisząc: „Kto nie pojmuje atmosfery mitycznej i głębokiej religijności dionizyjskiej, ten w dziejach tragedii nie dostrzeże wiecznego rozszarpywania bogów, lecz jedynie kawałkowanie wątków literackich” (s. 159). Zakrzyknie ktoś, że gnostycki to obraz i książka gnostycka. Ja zaś odpowiem – skromniej – że *Dziady* są bardzo dojrzałą pracą antropologiczną. Jej autor wyróżnia się wysokim stopniem świadomości tego, że każda pisana dzisiaj interpretacja jest kroplą w morzu tych, które w tym samym czasie piszą inni (miarodajne źródła podają, że 90% znanych historii uczonych żyje i pracuje współcześnie). Nie mamy siebie ani czytelników iluzją ekskluzywnej słuszności własnego punktu widzenia, przynajmniej otwarcie, że istnieją dwa różne typy wyobraźni teatralnej i dwa odmienne horyzonty oczekiwań widza (s. 383). Nie wszyscy muszą kochać Grotowskiego, o czym skądinąd wiemy aż nadto dobrze, przejście od rozrywki do zanurzenia w obrzędzie jest dla wielu dobrowolnym opuszczeniem tłumnego gościńca, pełnego znajomych atrakcji i atrakcyjnych znajomości.

Pozostaje jeszcze dwuznaczne miano „szatańskich wersetów”. Odnóża tradycja przekazuje tu dwa wyraźne obrazy: Nietzsche, pragnący uczynić się nadczłowiekiem, i Dostojewski, który wierzył w Boga, bo nie miał innego wyjścia. Nietzsche afirmował życie i siebie, przeczuwając w tym apogeum. Dostojewski zaś proponował wyrzeczenie, bo w pysze widział jedynie upadek. Wskrzeszenie umarłych jest więc osobliwym rodzajem pouczającej nauki, a nie tylko odszczerpieniczą herezją. „To właśnie dlatego, byśmy my mogli uniknąć szaleństwa – powiedział Blake – inni zmuszeni byli popaść w nie przed nami”. Kolankiewicz pokazuje to szaleństwo teatru, nie wystarczają mu patosy i koturnowości, nawet za cenę targnięcia się na świętość Kościoła i imię Boga. Nie chce jednak wcale burzyć świata i jego ołtarzy, lecz jedynie otworzyć na pełne doświadczenie początku: ja, my, teatru, wątpliwości, wiary. Każdy przecie żałobnik w trakcie odprawiania przez siebie obrzędów wprowadza w życie własnych zmarłych. Nie trzeba dodawać, że duchy te są różne, czasem skłócone ze sobą. Autor *Dziadów* realizuje tym samym dwie najważniejsze zasady antropologii najwyższej próby. Pierwsza zasada gwarantuje,

---

6/ Cz. Miłosz *Pierwsze wykonanie 1913*, w: tegoż *Kroniki*, Kraków 1988.

## Roztrząsania i rozbiory

że dzięki niej „twoje życie ulegnie skomplikowaniu”<sup>7</sup>, druga natomiast zapowiada, iż „dobra antropologia wulgaryzuje filozofie i ufilozoficzna życie”<sup>8</sup>.

**Waldemar KULIGOWSKI**

---

<sup>7/</sup> E. A. Schultz i R. H. Lavenda *Cultural Anthropology. A Perspective on the Human Condition*, New York 1991, s. 38.

<sup>8/</sup> D. Miller *Introduction*, w: *Modernity through the Prism of the Local*, ed. D. Miller, London-New York 1995, s. 22.