

Lalki w rytuale

Henryk Jurkowski

Diachroniczne istnienie kultury jest już od dawna odczuwana oczywistością. Ale to, co dziedziczymy po przodkach, ma formę znacznie zmienioną i zazwyczaj szczątkową. Ile elementów czy motywów słowiańskich ostało się w środkowej Europie? Bardzo niewiele. Symboliczne topienie alegorii zimy, kołędowanie choćby i zaadaptowane do chrześcijańskich obyczajów chodzenie z szopką... Wszystko to stopniowo obumiera, jeśli nie całkiem już zniknęło z naszego życia. Tak to na ogół wygląda w perspektywie kultur europejskich. Jeśli jednak skupimy się na doświadczeniu całej ludzkości, rzecz ukaże nam się w innym świetle w związku z różnorodnym tempem przemian kulturowych na poszczególnych terytoriach, a na nich wśród różnych grup etnicznych: wiele dawnych form i obyczajów istnieje w dalszym ciągu i ich żywotność jest w dalszym ciągu bardzo duża.

Oczywiście zagadnienie to wymagałoby obszerniej dysertacji. Ja zamierzam ograniczyć się do lalek i do ich uczestnictwa w różnorodnych formach ludzkiej kultury. O ile w Europie lalka istnieje głównie jako uczestnik gry teatralnej we wszystkich możliwych dla niej funkcjach (jako postać w ilustrowanym bajaniu, jako substytut aktora w iluzyjnym teatrze lalek, jako znak plastyczny postaci scenicznej w teatrze alternatywnym), o tyle w Afryce i w Azji pojawia się ona w działaniach przedteatralnych i prototeatralnych.

Poprzez działania przedteatralne i prototeatralne w tym wypadku rozumiem uczestnictwo lalek w rytuałach oraz w przedstawieniach, ukształtowanych teatralnie, które w dalszym ciągu służą człowiekowi w jego kontaktach z bogiem lub siłami nadprzyrodzonymi. Na przykładzie różnorodnych i aktualnie wykorzystywanych funkcji lalek można by próbować pokazać jeden z najważniejszych procesów kulturowych w dziejach ludzkości: od rytuału do świeckiego wykorzystania lalki: innymi słowy, od sakralnych funkcji prototeatru do jego zastosowania w sferze profanum – jako czystej rozrywki. To, co w innych dziedzinach kultury może być i było już tylko domeną historyka, jako fakty z przeszłości, w wypadku kulturowego uczestnictwa lalek może stanowić część aktualnej, współczesnej wędrówki po kulturze światowej, choćby niektóre z jej sakralnych elementów były w trakcie dokonującej się zmiany, zmierzając ku sferze profanum.

Oczywiście, ktokolwiek podjąłby taką wędrówkę, nie może unikać odwołań historycznych. Odwrotnie – historia dostarczy wielu dodatkowych przykładów. Mnie chodzi o to, by pokazać cały proces uczestnictwa lalki w rytuale, prototeatrze i teatrze od chwili, gdy to uczestnictwo zostało odnotowane po raz pierwszy. Oczywiście zamierzam zrezygnować z jakichkolwiek podziałów geograficznych i przyjąć, że ludzkość jest jedną wielką całością, a jej historia w procesie przemian kulturowych w obrębie „świata lalek” tworzy obraz uchwytny dla współczesnego badacza. I ten proces właśnie jest przedmiotem mojego zainteresowania.

Być może pewien wyjątek uczynię dla Europy. Dzięki pracom Charlesa Magnina znamy zarówno rytuały greckie, jak i rzymskie, w których uczestniczyły lalki. Znamy też informacje o figurach sakralnych, czasem ruchomych, w kościołach chrześcijańskich. Skądinąd wiemy także wiele o pozostałościach

z dawnych rytuałów pogańskich w kulturowanych do niedawna obyczajach europejskich. Wszystkie one należą do przeszłości i przywoływanie ich zaciemniłoby tylko obraz kultur pozaeuropejskich, pozastających w dalszym ciągu w granicach sfery *sacrum*, prawie całkowicie zapomnianej w Europie. Pomińmy zatem rytuały europejskie jako najwcześniejsze manifestacje *sacrum*, pogrążonego w zbiorowej niepamięci. Będzimy mówili o zjawiskach, w których *sacrum* jest jeszcze żywe i pozostaje ciągle pewną szansą dla ludzkości, szukającej dla siebie niustająco jakiegoś – pewnego – drogowskazu.

Jest niemal pewne, że lalka z ruchomymi członkami wywodzi się bezpośrednio z figur kultowych, takich jak fetysz, talizman czy idol. Idol – nieruchoma figuratywna rzeźba – przedstawiał bóstwo albo ubóstwionego przodka, lub też ich akolitów (np. duch ogniska domowego), umocowanych na pewnego rodzaju podstawie (postumencie?). Zapewne w procesie oddziaływania bóstwa na człowieka (i odwrotnie) zrodziła się potrzeba uruchomienia członków figur. Figury afrykańskie dostarczają nam dowodów w tym zakresie. Niektóre z nich unieruchomione na postumentach posiadają ruchome głowy i ręce. Na tym etapie zachowały swoje „boskie” funkcje, co również potwierdza ich użycie w wielu afrykańskich rytuałach. W niektórych kulturach w ogóle lalkom przyznano status boskości, jak to wynika z zapisów mnicha hiszpańskiego Sahagúna z okresu podboju Meksyku:

[...] wtedy (sztukmistrz) stawał, poruszał torbę, potrząsał nią i wywoływał tych, którzy się w owej torbie znajdowali... Natychmiast zaczynały z niej wychodzić ludziki niby dzieci. Niektóre z nich przebrane były za kobiety; bardzo udane było to przebranie: tak jak one nosiły spódniczkę i bluzkę; dobrze również przebrane były za mężczyzn: nosiły przepaskę, pelerynę, naszyjnik z drogocennych kamieni. Tańczyły śpiewały, wyrażały to, co stanowi istotę ich serca. Kiedy już to wykonały, wtedy on ponownie potrząsał torbę i one się ukrywały, sadowiły się w niej. „Temu, który sprawia, że bogowie wychodzą, poruszają się i naśladują”, płaci się za to.¹

Nie jest jasne jednak, czy określenie „bogowie” wyrażało rzeczywistą wiarę w boskość lalek czy też była to tylko metafora, wskazująca na boskie funkcje lalek. Claude Lévi-Strauss przekonuje, że człowiek pierwotny rozumiał już symboliczne funkcje sztuki. Jej twórcy i odbiorcy zdawali sobie sprawę z różnicy między przedstawianym i przedstawiającym, czego dowodzą czasowe tylko wcielenia już to w jednego z przodków, już to w jednego z bogów w kolejnych rytuałach.² Możemy przypuszczać, że Sahagún mógł mieć problemy nazewnicze i stąd jego relacja nie jest precyzyjna. Przekazy z Afryki przekonują nas, że choć lalki wywodziły się ze świata *sacrum*, mogły też po odpowiednim przygotowaniu być wykonywane przez ludzi. Odpowiednia informacja dotarła do nas z południowej Nigerii.

Według miejscowego mitu lalki pochodzą z podziemnego kraju, gdzie przebywają zmarli przodkowie. Otóż pewnemu człowiekowi z plemienia Akpan, imieniem Etuk Vyo, udało się

dotrzeć do krainy zmarłych, gdzie zobaczył, jak zmarli przodkowie posługują się lalkami. Powróciwszy na powierzchnię nauczył ludzi posługiwania się lalkami, ale zmarli – na podobieństwo Zeusa, który ukarał Prometeusza za inną przysługę wyświadczoną ludziom – zesłali na niego śmierć. Lalki musiały wywoływać pewien respekt jako zjawisko zaskakujące, może nawet nadnaturalne, bo i inne przekazy mówią o ich, jeśli nie sakralnym, to magicznym pochodzeniu. Na przykład marionetki według tradycji nigeryjskiej pochodzą z Obio Iban Iban, to jest z wioski kobiet czarodziejek. A więc lalki wykonywały kobiety posiadające pewne dyspozycje magiczne. Również mężczyźni czarownicy posiadali taki sam przywilej. Pewne atrybuty czarodzieja przypisywano głównie kowalowi i w większości krajów afrykańskich kowal był wykonawcą lalek.

Przyznanie tego samego prawa do wytwarzania lalek mężczyznom i kobietom w Afryce wydaje się późniejsze w stosunku do sytuacji, o której informuje Mircea Eliade, z okazji opisu rytuału inicjacyjnego na Ziemi Ognistej. Inicjacja dojrzałościowa u Selknamów była wyłącznie męską ceremonią tajemną:

*Mit o pochodzeniu opowiada, że pod przewodnictwem Kra, Kobiety-Księżycy, i potężnej czarownicy, kobiety zaczęły terroryzować mężczyzn, ponieważ miały moc przemieniania się w „duchy”, to znaczy potrafiły wytwarzać maski i używać ich. Ale małżonek Kra, Kran, Mężczyzna-Śłońce, odkrył pewnego dnia tajemnicę kobiet i powiadomił o niej mężczyzn, którzy zmasakrowali w szale wszystkie kobiety z wyjątkiem dziewczynek i wtedy też zorganizowali tajemne ceremonie z maskami i rytuałami dramatycznymi, aby z kolei terroryzować kobiety.*³

Lalki, jak i maski posiadały zatem specjalną siłę magiczną, pozwalającą panować nad określonymi grupami ludzi. Był to jednak zdeformowany produkt sakralnej ontologii lalki. Jeszcze mniej interesuje nas walka płci. Ważne jest dla nas, że lalka pochodzi z zaświatów, ze specjalnego – sakralnego – terytorium, co upoważniało człowieka do korzystania z niej w różnorodnych religijnych obrzędach. Jest także czas najwyższy, by uczynić zastrzeżeniem, że nie wszystkie materialne wyobrażenia bóstw były rozumiane jako lalki zgodnie z naszą europejską semantyką. Szczególnie w Afryce ich nazewnictwo było wysoce zróżnicowane, a odpowiednie terminy wynikały z aktualnej funkcji figur w rytuale, pomijając ich główną funkcję, to jest funkcję substytutu.

Lalka wkraczała do różnych rytuałów i oczywiście nikt z jej użytkowników nie miał żadnych przeczuć co do jej przyszłego teatralnego charakteru. Jak się wydaje, wśród najwcześniejszych rytuałów poważne miejsce zajmował ryt odtwarzania aktu stworzenia. Tuż obok istotne miejsce zajmował rytuał związany ze stworzeniem, narodzinami człowieka i z jego śmiercią. O ile pierwszy nie angażował lalki, o tyle drugi odwoływał się do niej nieustannie. Znalazł on wyraz w rytuałach pogrzebowych i w kulcie przodków. Jak się wydaje, to z nich właśnie teatr lalek wzięł swój początek. Tak sądzi W. H. Rassers⁴ i wielu innych badaczy. Podobnie sądzi Rinnie Tang, omawiając rytuały pogrzebowe w Chinach:

Pogrzebowej procesji ważnych osób towarzyszą udekorowane platformy na kołach, na których znajdują się grający muzykanci oraz słomiane chochoły w maskach, które symbolizują opiekunów grobu. Przy końcu dynastii Tchou (770–256) chochoły te zostały zastąpione przez drewniane lalki z ruchomymi członkami. Maski noszone przez chochoły palono lub grzebano, odpowiednio do zwyczajów w rozmaitych regionach, podczas gdy lalki wracały do ludzi, którzy je wykonali.

Lalki wytwarzali wyspecjalizowani rzemieślnicy, aby je wypożyczać, szczególnie na ceremonie pogrzebowe; oni też zapewnia-

*li ich manipulację i muzyczny akompaniament. Te bogate pogrzebowe procesje stały się prawdziwymi spektaklami. Pogrzebowe ceremonie mogą być uznane za początek chińskich lalkarskich przedstawień i tańców w maskach, pokazywanych przez aktorów.*⁵

Podobnie sądzi Jacques Pimpaneau, który daje nam szereg przykładów zastosowania lalek w rytuałach pogrzebowych.⁶ Jest rzeczą godną uwagi, że to właśnie kult przodków, również w Afryce, jest traktowany jako pierwszy impuls do powstania animowanej lalki. Jak można przypuszczać, dzieje się tak zapewne dlatego, że obok zwierzęcych (totemizm) i fantastycznych przedstawień bóstw (siły natury) zmarli przodkowie jako uznani opiekunowie plemienia, a więc ich „dobre” duchy, dały początek boskim człekokształtnym idiom-lalkom.

Pamiętamy, że Akpan Etuk Vyo przejął lalki z rąk zmarłych. Byłby to zatem akt symboliczny. A zatem lalki już to przedstawiały zmarłych, już to służyły ich weneracji. Fangowie, żyjący w Kamerunie i w Gabonie, w swoim rytuale inicjacyjnym *melane* posługują się figurkami na patykach, aby wywołać wrażenie kontaktów inicjantów ze zmarłymi przodkami. Ten punkt kulminacyjny wymaga istotnych przygotowań. Adepti wtajemniczenia, młodzi chłopcy, przebywają przez pewien czas w odosobnieniu na medytacjach, nauce i specjalnej diecie, by pewnej nocy, po zażyciu środków halucynogennych obejrzeć – ale już w innym pomieszczeniu – pokaz lalek, w których rozpoznają swoich przodków.

To samo stowarzyszenie Fangów w Gabonie w takich samych celach inicjujących posługuje się biustami na patykach z ruchomymi ramionami, które ukazują się ponad prymitywnym parawanem z chust. Poruszają nimi wioskowi dygnitarze. Pokaz służy kontaktom ze zmarłymi przodkami, a przy tym ma także znaczenie puryfikacyjne. „Lalki” te należą do wioskowego *sacrum*. Spoczywają na cylindrycznych skrzynkach z kory, w których znajdują się czaszki zmarłych.

W obrzędzie inicjacyjnym *déblé*, na Wybrzeżu Kości Słoniowej, młodzi adepci wtajemniczenia noszą figurki około 95 cm wysokości, posiadające postumenty (prawdopodobnie *déblé* jest wyobrażeniem śmierci). Trzymając je za ręce, uderzają rytmicznie postumentami o ziemię. *Déblé* i podobne do nich *déguéle* (te tylko dla wtajemniczonych) używane są w procesji pogrzebowej, w której lalkom towarzyszą dźwięki bębnow, grzechotek drewnianych, trąbek i śpiewów. Ceremonia ta ułatwia zmarłemu opuszczenie społeczności żywych.

Wiele innych plemion i stowarzyszeń korzysta z lalek w podobnych celach. Do takich można zaliczyć spektakl zwany Akan, w Nigerii, odgrywany w plemieniu Ibibio przez kilkanaście nocy po zakończeniu wojny – ku czci zmarłych. W niektórych regionach Afryki lalki uczestniczące w ceremonii pogrzebowej otrzymywały – jak się zdaje – kształt symboliczny, jak na przykład w Zairze, gdzie występowały w postaci instrumentów muzycznych. Odejściu zmarłego w pełnej jego satysfakcji służył – również w Zairze – w plemieniu Bwende rytuał zwany *niombo*. Słowo to oznacza także trumnę w postaci wielkiego manekina, przeznaczoną zazwyczaj dla szefa plemienia.

Przygotowanie *niombo* może mieć miejsce jeszcze za życia szefa plemienia, który zleca specjalistom wykonanie manekina, a przede wszystkim jego głowy, która powinna mieć wszystkie cechy przyszłego nieboszczyka. Na ogół głowa ta jest wykonana z czerwonej tkaniny, wypełnionej trawą i bawełną. Włosy naśladują fryzurę szefa. Dbą się również o podobieństwo brody i uszu. Otwarte oczy mają makijaż w postaci czarnych i białych linii, policzki są zaokrąglone, a usta odkrywają zęby spiłowane zgodnie z lokalną modą. Czasem wtyka się w nie fajkę. Kiedy szef umrze, pozostaje jeszcze wiele innych czynności: 1. suszenie zwłok, które trwa sześć tygodni – nad ogniem; 2. owijanie go w pieluszki przez kobiety, które również dokonują przeglądu ca-

iego ciała; 3. przekształcenie nieforemnej bryły z tkaniny w maska za pomocą igieł i nożyczek.

Całość wzmacnia się specjalnym pancerzem. Ogromny korpus pokryty jest tatuazem, zgodnie z pierwowzorem, oraz znakami symbolicznymi i ornamentami w kolorze niebieskim. Ramię lewe jest zgięte ukośnie ku przodowi, ramię prawe podniesione do góry i tak zafiksowane. Nogi w pozycji do tańca, ale są one bardzo grube, szczególnie w kostkach. *Niombo* ma 3 metry wysokości i 4 metry szerokości. Na ogół bywa szersze niż wyższe. Zazwyczaj *niombo* służy jednemu zmarłemu, ale czasem posiada dwie głowy i mieści w sobie dwa ciała.

Plemię Bwende traktuje rytuał pogrzebowy w sposób pogodny, a właściwie zabawowy. Już na kilka dni przed ceremonią pogrzebu członkowie plemienia zaczynają tańczyć. W dniu pogrzebu wynosi się *niombo*, na razie bez głowy, przed dom pogrzebowy. Otaczają je kobiety i wdowa. Płaczą. Gra orkiestra złożona z 6-7 muzyków, głównie perkusistów, którzy poruszają się w kręgu. Dołączają do nich ludzie, którzy tańczą i rytmicznie klaszczą. Wykonują oni wiele różnych skoków, a także gestów obscenicznych. Po kilku godzinach tańca podaje się posiłek dla wykonawców *niombo* oraz dla muzyków. Teraz *niombo* otrzymuje głowę i przymocowuje się je do platformy. Orkiestra gra. Dzieci i wnuczki zmarłego podnoszą wielokrotnie *niombo* do góry. Kobiety podskakują, imitując jego taniec.

Około czwartej po południu odgrywa się scenę pożegnania *niombo*. Kobiety lamentują. Strzał z fuzji jest znakiem do formowania się pochodu, w którym bierze udział cała wioska. Młodzi ludzie podnoszą na ramiona platformę, przy czym dwóch dodatkowych animuje ręce i głowę zmarłego. Odgrywają oni małą komedię. Oto *niombo* nie chce iść w kierunku grobu, ale pragnie odwiedzić miejsca, które bliskie mu były za życia, a przede wszystkim domostwa swoich kochanek. Przypadkiem trafia także na podwórze misji chrześcijańskiej, ale wycofuje się z niego z oznakami niezadowolenia, wreszcie pozwala się doprowadzić do grobu. Po krótkim dialogu, jak najlepiej pochować *niombo*, uczestnicy pogrzebu wrzucają je do grobu i po wydaniu okrzyku wielkiej radości kontynuują swoje tańce i zabawę.

Niewiele wiadomo o pochodzeniu tego rytuału, niemniej analogie do mumifikacji zmarłych w Egipcie wydają się bardzo wyraźne. Bardzo możliwe, że *niombo* wywodzi się z Egiptu i jest prymitywną, „ludową formą” rytuałów znad Nilu. Jego odmiany znajdujemy również w Togo w postaci rytuału *unil* oraz w Ghanie w postaci *ga*. Potrzeba zadowolenia zmarłego przybierała czasem formy naturalistyczne czy wręcz makabryczne. Jak podają Nidzgorscy,⁷ w niektórych plemionach praktykuje się ożywianie zmarłego za pomocą specjalnej, choć nieznannej manipulacji. W efekcie zmarły sam podąża do swego grobu. Plemię Mitsogo łączy ruch zmarłego z jego demonstracją wśród zieleni, w pełnym splendorze. Członkowie plemienia Mofu-Gudur w Kamerunie, dzięki zabiegom dokonany na kościach zwłok, mogli łatwo manipulować jego ciałem i sugerować jego życie. Nie należy jednak dziwić się Afrykanom. W Europie znano do niedawna podobne obyczaje.

Nadmorska wieś Leucate na pograniczu Katalonii znana jest z przywiązania jej mieszkańców, rybaków, do gry w karty. Kiedy więc któryś z nich umrze, jego koledzy organizują mu ostatni

seans karcianej gry. Jeden z nich zastępuje zwłoki na łożu śmierci, inni zaś niosą zmarłego do karczmy, sadzają przy stole i manipulują jego rękami tak, jakby zmarły grał w karty. Współczesny lalkarz powiedziałby, że mamy tu do czynienia z „animacją zewnętrzną”. Podobny obyczaj ożywiania nieboszczyka, choć w innych okolicznościach, znamy także z Ukrainy. Tu zmarły porusza swoimi członkami jak marionetka (dzięki systemowi sznurków) w czasie nocnego czuwania rodziny. Jest to zapewne znak sympatii i ostateczne pożegnanie z żywymi.⁸

Nowe aspekty kultu zmarłych przynoszą przekazy z Dahomeju i Nigerii, dotyczące praktyk stwarzania Gelede z plemienia Yoruba. W swoich obrzędach posługują się oni lalkami na postumentach, których członki poruszane są z pomocą sznurka. Lalkarz jedną ręką podtrzymuje postument, a drugą animuje lalkę, odtwarzając taniec erotyczny, który, po ujawnieniu zakrytego początkowo seksu lalek, kończy się aktem płciowym.

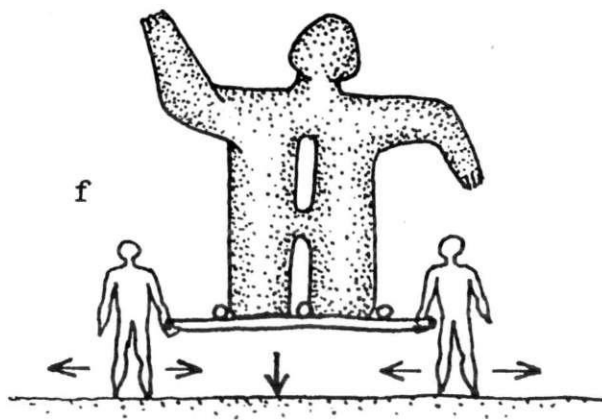
To połączenie ceremonii pogrzebowej z aktem płciowym ma swoje głębokie uzasadnienie.

W wielu krajach inicjacja młodych w dorosłe życie odbywa się m.in. poprzez doświadczenie śmierci inicjacyjnej: trzeba umrzeć, żeby stać się nowym człowiekiem.⁹ Stan śmierci wyraża się często zmarionetyzowanymi ruchami inicjantów:

W rytuale inicjacji młodzi ludzie przyjmują często śmiertelny wygląd, albo ściślej – wygląd przywróconych do życia. Wracają oni do żyjących po pobycie w tajemnym miejscu, gdzie byli uważani za zmarłych, później zaś zostali ponownie narodzeni. Narodzenie to nie ma istotnego znaczenia aż do ostatniej ceremonii, w której są przywracani do życia. Inicjanci z plemienia Kissi w lasach Gwinei, jak i w innych społecznościach Afryki, mają pobielone ciała jak fantomy i ruszają się jak automaty albo lalki; ich kroki, ich najmniejsze gesty są zmechanizowane i całkowicie podporządkowane rytmowi bębna, w który uderza mistrz rytuału. Równocześnie mimo wagi gatunkowej ceremonii znajduje tu swe miejsce satyra i bufonada, a nawet nagle ujawniająca się wrogość: „lalki” odrywają się od swego tła i grożąc zbliżają się do widzów, którzy wycofują się...¹⁰

Można jednak sądzić, że ten dychotomiczny obrzęd, ryt przekroczenia, łączący śmierć z narodzinami, rozpadł się z czasem na dwa odrębne rytuały, szczególnie że obok rytu narodzin, ogromne znaczenie dla plemion pierwotnych miał ryt płodności w swoim jak najszerzym znaczeniu. O ile rytuał przekroczenia miał w dużym stopniu charakter symboliczny, o tyle ryt płodności był nastawiony na uzyskanie konkretnych efektów ważnych dla całego plemienia, bo zabezpieczających jego byt. Zapewne dlatego w rycie tym znajdujemy elementy magii sympatycznej (analogicznej), za pomocą której człowiek pragnął zobowiązać naturę i przenikający ją świat nadprzyrodzony do obdarzenia go jak najbogatszymi plonami. Rytuał płodności z natury rzeźbił jego uczestników do sakralnego, ale równocześnie instrumentalnego traktowania aktu seksualnego:

Bardzo często, zwłaszcza w Afryce i Oceanii, młodzi inicjowani cieszą się po obrzezaniu dużą swobodą seksualną. Faktu tego nie należy jednak mylić z rozwiązłością, gdyż nie chodzi



Rysunek figury grzebalnej – n i o m b o, Zair

o swobodę seksualną we współczesnym zdesakralizowanym tego słowa znaczeniu. Jak wszystkie pozostałe funkcje życiowe, tak i seksualność jest w społeczeństwach przednowożytnych obarczona świętością. Jest to środek uczestnictwa w fundamentalnym misterium życia i płodności.¹¹

Znaczna część plemion pierwotnych była przekonana, że kopulacja ludzi ma wpływ na przyspieszenie kiełkowania zboża. Pipiles z Ameryki środkowej wyznaczali specjalne osoby do wykonywania seksualnego aktu w momencie gdy pierwsze ziarna były rzucane w ziemię, co stanowiło przykład „sakralnego małżeństwa”.¹²

W Afryce lalki występowały bardzo często w rytuałach płodności. Niektóre uczestniczyły w rozbudowanych ceremoniach. Tak było w wypadku lalek *gelede* plemienia Yoruba, które uczestniczyły w rycie płodności ku czci bóstwa Sapata, rycie odbywającym się w okresie pierwszych siewów. Ceremonia składała się z szeregu tańców, w czasie których wtajemniczeni parzyli się, a nawet pewni młodzieńcy spótkowali z ziemią.

Na ogół lalkarze demonstrowali akt płciowy w niezwykle uproszczonej wersji. Oto na jednej nitce zawieszonych horyzontalnie między palcami oddalonych od siebie stóp animatora, siedzącego na ziemi, umieszczano dwie lalki, które w prymitywnym tańcu zbliżały się do siebie i, wykorzystując swe odkryte organy płciowe, łączyły się ze sobą. Były one niezwykle popularne. Spotykano je w Kamerunie, Gabonie, w Kongo i w innych krajach. Były wykonane z rozmaitych materiałów, głównie z drewna i z rafii, z wyraźnym uwzględnieniem seksu i jego owłosienia. Dzisiaj lalki te utraciły już sakralne funkcje. Oddano je w ręce wyrostków, którzy traktują je jako pikantną zabawkę. Ślad zapomnianego sakralnego seksu odnajdujemy także w Brazylii, gdzie byli niewolnicy afrykańscy rozwinęli własny, ludowy wyrób zabawek figuralnych, przedstawiających *coitus* w sposób dynamiczny (m.in. w formie akcji lalek osadzonych na pistolecie, uruchomianych za pomocą spustu).

Motywy seksu pojawiały się w rytuale często i w różnej formie, i trudno by było wiązać je zawsze z kultem płodności. Lalkarze Hausa z Nigru wystawiają wokół swego czworokątnego parawanu szereg lalek z olbrzymimi wzwiedzionymi fallusami, które stoją jak gdyby na straży wykonywanego przedstawienia. W każdym zaś razie wyznaczają sakralną przestrzeń, której nie wolno zajmować widzom. Spektakl składający się ze scen rodzajowych zawiera także efektowną scenę kopulacji, ale w żaden sposób nie wiąże się ona z czuwającymi postaciami na zewnątrz parawanu. Ci strażnicy, których orężem jest fallus, pozwalają myśleć o wykorzystaniu seksu w teatrze cieni w Karnataka, o czym pisze B.Tapper, badacz funkcji błażna w teatrze indyjskim:

*Jedną z najistotniejszych funkcji, jaką południowoindyjski błażen pełni w teatrze cieni, jest odwracanie złego spojrzenia. Postacie komiczne często są opatrzone nieproporcjonalnie wielkimi genitaliami. Potęguje to ich zdolność zwracania na siebie uwagi, a tym samym pozwala uniknąć spojrzenia złego oka. Bangarakka (kobieca postać komiczna) chroni animatorów poprzez wchłanianie złego spojrzenia widzów, bez szkody dla siebie, podając się nieszczęściom projektowanym przez złe oko.*¹³

Oczywiście niezależnie od tych funkcji już to sakralnych, już to protekcyjnych, należy się spodziewać, że widzowie doświadczali przy okazji demonstracji gry seksualnej sporo erotycznego podniecenia. Było to dobytym powodem utrzymywania tych motywów w repertuarze rytualno-widowiskowym wbrew protestom różnego rodzaju moralistów.

Naturalnie znamy wiele rytuałów płodności, w których elementy seksualne były zapoznane. Pochodziły one zapewne



K i o l l e k y a t h a, postać błażna z teatru cieni, Karnataka, Indie

z późniejszego okresu, kiedy to objaśnienia sił życiodajnych stały się bardziej skomplikowane. Plemię Anang w Nigerii skupia uwagę widzów na wielkiej figurze (animowanej od środka), zwanej Matką – eka – w wodzie. Pojawia się ona wśród publiczności w splotach pytona i wraz z nim wykonuje taniec życia. Reprezentuje żeńską siłę płodności. Obecność węża kojarzy nam się ze sceną kuszenia w Raju. O ile jednak Biblia traktuje węża jako alegorię szatana-kusiciela, sprawcę grzechu pierworodnego, o tyle mitologie ludów, wyznających religie naturalne, uznają go za symbol życia i zabiegają o jego życiowość.

Ten sam motyw węża odnaleźli dawni podróżnicy w Kongo w ceremonii inicjacyjnej Djo w plemieniu Koyo. Uczestnikom uroczystości ukazywał się wąż, bóg-stwórca Elongo, o wysokości od 5 do 6 metrów, z głową na patyku, pokrytą zwojami rafii i piórami kury. Otaczały go i tańczyły wraz z nim lalki *ifya* (kukły na patyku). Rytuał ten popadł już niemal w całkowite zapomnienie. Jego ślady odnajdujemy w popularnym tańcu lalek *kyebe-kyebe*.

Wśród Indian amerykańskich Hopi z Arizony wężę reprezentują także siły natury i życia w rytuale zwanym *Paalölöqangw* w otoczeniu wszechobecnych tancerzy *kachinas*. Pośrodku miejsca rytuału znajduje się wielki ekran (parawan), z którego wysuwają się głowy węży, podczas gdy ofiarnicy składają im swoje dary:

Na jednym z bawełnianych ekranów wymalowano siedem oślepiających słońc w jasnych kolorach i poprzez nie wysunięto siedem węży wijących się ponad miniaturowym polem rosnącej kukurydzy. Potem pojawiły się dwa obrazy młodych dziewczyc, kłaniających się sobie nawzajem i podnoszących swe ręce do głowy i opuszczających je. Na końcu, żywa dziewczyna wyszła spoza ekranu i ofiarowała jednemu z dygnitarzy kierujących ceremonią

uplecioną tacę z ich świętym kukurydzianym jedzeniem. Zazwyczaj węże wykonane były z małych pierścieni, pokrytych skórą, i były poruszane jak żywe przez szamanów znajdujących się z tyłu płótna.¹⁴

Lalki oczywiście były także wykorzystywane do bardziej przyziemnych praktycznych celów. Poza tancerzami *kachinas* Indianie Hopi posiadają także ich miniatury w postaci czterdziestu kilku figurek, wspierających Hopi w chwilach kłopotów i nieoczekiwanych trudności. Mówi się, że każda z nich służy określone mu powołaniu, a więc trzeba mieć wszystkie, by być zabezpieczonym na wszystkie możliwe wypadki. Również w Afryce miejscowi czarownicy posiadają liczne figurki o sile magicznej, które pozwalają rozwiązywać codzienne problemy. Jest więc wykrywacz złodziei, tropiciel zaginionych rzeczy (afrykański św. Antoni), czuwający w nocy, rzucający uroki i wielu innych.

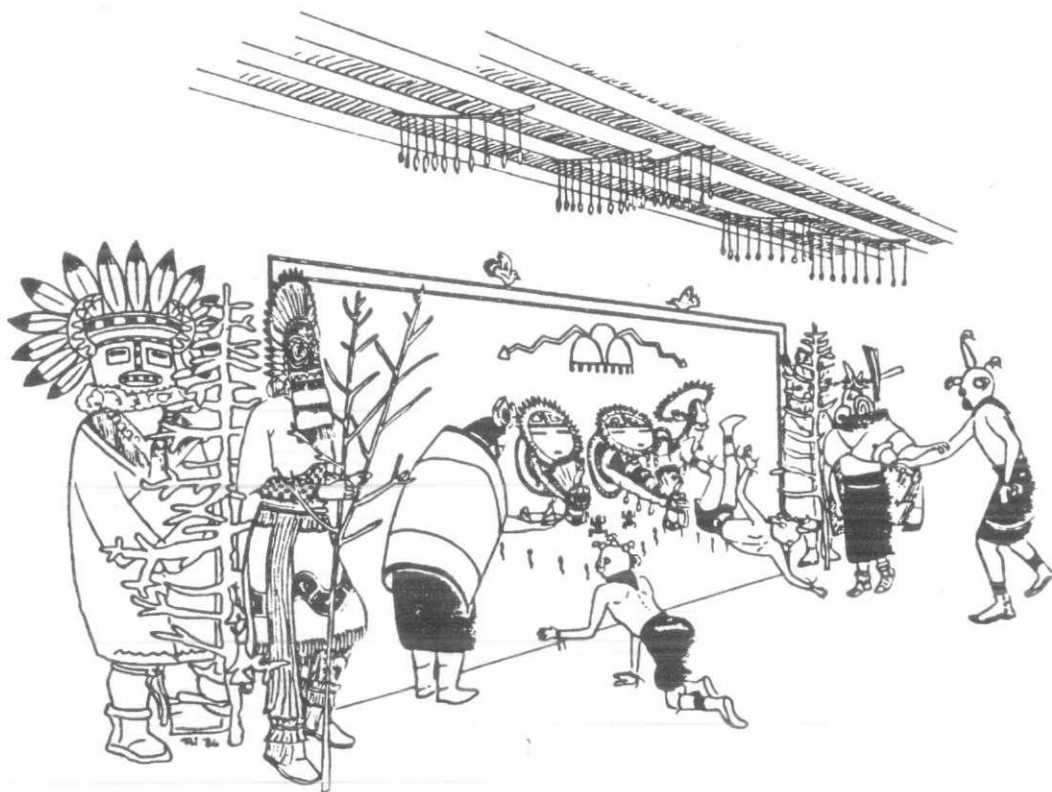
Jest także osobna grupa figurek, a także lalek, które służą za biegom leczniczym i przewidywaniu przyszłości. Wykorzystanie lalek dla celów leczniczych było szeroko rozprzestrzenione w Meksyku i w innych częściach Ameryki Północnej. Szaman z plemienia Irokezów demonstrował siłę swoich leków za pomocą lalki. Była to martwa wiewiórka do której ogona przymocowane były nici. Pod wpływem zastosowanych ziół odzyskiwała ona swoją energię, co było dobrą rekomendacją jego usług. Świadczenie to, pochodzące z wieku siedemnastego, było jednym z wielu przykładów wykorzystania lalek przez szamanów lub tak zwanych „leczących ludzi”.¹⁵

Wiele tego rodzaju przykładów znajdujemy w Afryce. W Gabonie lalki służą do postawienia właściwej diagnozy, a ściślej biorąc są punktem odwołania dla znachora, który sugeruje pacjentowi, że to lalka widzi, rozpoznaje, ustala diagnozę: „*Bwiti*

wskazuje... więc widzę... *Bwiti* mi powiada, że...”, co w sumie wskazuje na magiczne rozpoznanie choroby.

Stosunkowo dużo znajdujemy w Afryce lalek „dewinacyjnych”, to znaczy lalek przepowiadających przyszłość lub rozwiązujących aktualne problemy poszczególnych osobników. W Zairze w plemienu Pende lalka *galukoshi* (lalka zgadująca) znajduje się na kolanach wróża i skinieniem głowy reaguje na imię winnego kradzieży czy innego przestępstwa. Na Wybrzeżu Kości Słoniowej członkinie żeńskiego stowarzyszenia wróżbiarskiego Sandogo noszą swe lalki na głowie, stawiają je na ziemi i tańczą wokół nich, by ostatecznie ustalić ich wyroki. W Górnej Wolcie inne stowarzyszenie posługuje się lalkami *kafiguélédio*. Lalki te nie mają twarzy, pokryte są śladami poświęconej krwi i prawdopodobnie służą do rzucania uroku.

Niezwykły seans misteryjnej dewinacji urządzają wróżowie z Górnej Wolty. Wróż wyznacza przed sobą na ziemi hematyt lub kaolinem czworobok, podzielony na cztery sektory, a później na jednej stronie tej figury koło, połączone z czworobokiem liniami sinusoidalnymi. Umieszcza w środku tego wielkiego rysunku naczynie ze skóry wołu w formie butelki, zawierającej „znaczone” muszelki *kauri* oraz żelazny dzwonek. Uczyniwszy to, „przepowiedacz rzeczy ukrytych” wiąże do każdego ze swych dużych palców u nóg koniec nitki, przechodzący na poziomie nóg dwóch figurek drewnianych wysokości 8 cm i umieszczonych na dwóch kołach. Te figurki znajdują się w pobliżu przecinających się linii w środku czworoboku. Kiedy ten cały materiał jest już zebrany, operator dzwoni dzwoneczkiem, wzywając po kolei przepowiedaczy zmarłych i żywych, a także swoich przodków, Pytona, Hienę, Ziemię, Boga-Niebo, Sowę, Kaimana, Hipopotama, Rzekę, rybę *Tetradona*, święte wzgórze *Koumbou*, wzgórze *Nawo* i *Sangoe*, wzgórze *Tiolo*, świętą sadzawkę oraz święte drzewo z *Oussourou*.



P a a l ö l ö g a n g w w otoczeniu tancerzy *k a c h i n a s*. Z ekranu (parawanu) wysuwają się głowy węży, którym ofiarnicy składają swoje dary. Rytuał płodności amerykańskich Indian w Arizonie, USA

Z kolei zwraca się do dwóch drewnianych figurek, przedstawiających mężczyznę Sié i kobietę Yeli, upomina je, zaleca im, by były posłuszne, by nie śmiały się, ale by wykonywały ich zadania. Potem rzuca na ziemię dwie muszle, przyzywając swego ojca i prosząc go, by nic złego nie wyniknęło dla niego z aktualnego seansu. W tym momencie muszle powinny zająć odpowiednią pozycję, jeśli zaś tak się nie stanie, przepowiedacz zaczyna swe wezwanie od początku. Następnie zwraca się do lalek, pytając czy sprawa jest delikatna i do czego się odnosi, ponieważ petent nie stawia żadnych pytań i nie ujawnia, jaki jest cel jego wizyty. Ten bowiem powinien być odkryty przez samego wróża z pomocą figurek z drewna. Przyjmuje się, że to pod wpływem bogów i innych protektorów, wezwanych na początku operacji, lalki przesuwają się na sznurku, pozdrawiają się, kłaniają i padają na ziemię. Sądzi się, że jest też jakiś kod interpretujący te ruchy. Czuwa nad nimi przepowiedacz-wróż, który rzuca zwykłe muszle, by kontrolować odpowiedzi lalek. W każdym razie seans kończy się zadowoleniem petenta, który płaci należne honorarium jakby w pełni zrozumiał odpowiedź lalek.¹⁶

Afrykanie akcentują specjalną więź między lalkarzem i jego lalkami, ale nie przypisują lalkom złych mocy, istniejących w nich autonomicznie. Tę wiarę natomiast posiadali dawni Chińczycy. Uważali oni, że lalka ze swoimi otwartymi oczami jest podatna na zły wpływ demonów, które chętnie w niej zamieszkują. Liczne anegdoty opowiadają o samodzielnym życiu nawiedzonych lalek, szczególnie w nocy. Dlatego lalkarz powinien chronić swoje lalki, trzymać je w odpowiednim pudle pokrytym zaklęciami, a ponadto zakrywać im oczy tkaniną zapisaną magicznymi formułami. Specjalistami w formułowaniu tych zaklęć byli kapłani taoiści i lalkarze blisko z nimi współpracowali. Niemniej paranie się przedmiotami magicznymi, za jakie powszechnie uważano lalki, powodowało wśród Chińczyków wiele niechęci wobec lalkarzy, z drugiej jednak strony zapraszano ich w pewnych sytuacjach, kiedy tylko ich działania magiczne mogły wyzwolić człowieka od wpływu dokuczliwych demonów.¹⁷

Mimo ciągłej obecności lalek „rytualnych” czy wykorzystywanych w działaniach magicznych w Afryce da się zauważyć

proces przechodzenia od lalek pierwotnych, sakralnych, do lalek teatralnych służących rozrywce uczestników wioskowych świąt. Przedstawienia Afrykanów nie mają jeszcze jednorodnej i sfabularyzowanej struktury dramatycznej. Składają się z szeregu epizodów, przedstawiających scenki z życia codziennego, postaci zwierzęce, a także postaci mityczne jak Une Meven z głową kajmana, jak Fanro czyli mistrz wody, jak Yankadi o podwójnej twarzy i czworgu piersi. Mimo obecności tych postaci przedstawienia te zdają się mieć charakter wyłącznie rozrywkowy. Można przypuszczać, że mamy tu przykład etapu przejściowego od lalek rytualnych do lalek teatralnych, z ich funkcjami poznawczymi i rozrywkowymi. W ostatnich dziesięciokach lat proces ten został przyspieszony w wyniku licznych kontaktów lalkarzy afrykańskich z teatrem europejskim. W wielu wypadkach sami Afrykanie zaliczają lalki rytualne do kultury ludowej i starają się upodobnić swój teatr do wzorców międzynarodowych. Nie jest to słuszne, ponieważ w ten sposób tracą szansę na stworzenie teatru własnego, zakorzenionego w pierwotnej kulturze magicznej.

Inną i jakże osobną sytuację odnajdujemy w Azji. Wydawałoby się, że w Azji od wielu wieków istniały ukształtowane formy widowiskowe, zasługujące na nazwę teatru, takie jak indyjski teatr cieni, indonezyjski i malajski *wayang*, japoński teatr *ningyo joruri*, zwany także *bunraku*, opera lalkowa w Chinach. Znamienną cechą tych wszystkich teatrów jest jawna obecność narratora: *tayu* w *bunraku*, *pulavara* w teatrze cieni w Kerali, *dalanga* w *wayangu purwa*, *kulit* czy *golek*. Wśród tych teatrów tylko *bunraku* wyróżnia się świeckimi tematami w repertuarze, chociaż przygotowanie do spektaklu zawiera wiele pierwiastków sakralnych. Pozostałe wymienione tu teatry posiadają nie tylko sakralne tematy ale wypełniają sakralne funkcje. Wiele z nich pozostaje w kręgu kultury hinduskiej, co wyraża się w demonstrowaniu na scenie i ekranie tematów z *Mahabharaty* i *Ramajany*, dwóch sanskryckich eposów.

Jak rozróżnić rytuał od teatru? Innymi słowy czy słusznie teatry azjatyckie (szczególnie teatry cieni) nazywamy t e a t r a m i? Richard Schechner zaproponował następujące rozróżnienie elementów rytuału i teatru według modelu stawiającego skuteczność przeciw rozrywce:



Lalki „a la planchette”, stosowane w afryce jako devinacyjne, czyli rozwiązujące trudne problemy



Przygotowania lalkarzy teatru cieni do uczestnictwa w rytuale świątecznym, Kerala, Indie

Skuteczność (rytuał)

rezultat
związek z nieobecnymi Innymi
likwidacja czasu, czas
symboliczny
sprowadzenie tutaj Innych
wykonawca nawiedzony,
w transie
publiczność uczestniczy
publiczność wierzy
krytyka jest zakazana
twórczość zbiorowa

Rozrywka (sztuka teatralna)

zabawa
tylko dla obecnych, tutaj
podkreślenie naszego teraz
publiczność stanowi Innych
wykonawca świadomy swej
funkcji
publiczność przygląda się
publiczność wyraża uznanie
krytyka mile widziana
twórczość indywidualna¹⁸

Zobaczymy, czy model ten da się zastosować w stosunku do przedstawień azjatyckich. Z góry można przypuszczać, że istnieją także zjawiska pośrednie, hybrydalne, co zresztą pokaże ich opis i analiza.

W Indiach wiele przedstawień teatrów cieni wystawia się z okazji festiwali ku czci jakiegoś bóstwa (w Indonezji dotyczy to głównie bogini ryżu Sri Devi), ale także z przyczyn bardziej przyziemnych, jak po to, by sprowokować deszcz, oddalić epidemię itp. W Indonezji przedstawienia *wayang* towarzyszą człowiekowi we wszystkich przełomowych momentach życia: z okazji siódmego miesiąca ciąży, z okazji urodzenia dziecka, z okazji odpadnięcia pepowiny, z okazji uzyskania ważnego urzędu (podobnie w Chinach, gdzie z tej racji wystawia się krótką sztukę pod nazwą *Pojednanie*), z okazji małżeństwa czy pogrzebu. Przedstawienia takie służą również wypędzeniu złego ducha, zażegnaniu niebezpiecznej choroby itp. Znamienne, że o ile Indonezjczycy z pomocą teatru dokonują egzorcyzmów (uwolnienie człowieka nawiedzonego przez złego ducha), o tyle Chińczycy posługują się teatrem lalek w celu oczyszczenia z demonów pomieszczeń (domu prywatnego, urzędu, kina). Być może Chińczycy, inaczej niż Indonezjczycy, traktowali demony jako zjawisko obiektywne, istniejące poza człowiekiem.

Do przedstawień mających na celu zapewnienie człowiekowi pomyślności w Indonezji wybierano tematy z *Mahabharaty* i *Ramajany*. M.in. panowało powszechne przekonanie, że z okazji siódmego miesiąca ciąży dobrze jest pokazać narodziny Arjuna, z okazji małżeństwa dobrze było pokazać ślub radży Baladeva. W innych okolicznościach, a szczególnie w wypadku egzorcyzmów lub zażegnania niebezpiecznej choroby, zarówno w Indonezji, jak w Chinach i w Indiach posługiwano się specjalnymi tematami.

Stosunkowo bliskie rytuałowi były przedstawienia wystawiane w Indiach w czasie świątecznych festiwali ku czci bogini Bhagavati. Są to przedstawienia cieni nieprzezroczystych z ograniczoną ruchomością członków. W zasadzie pokazuje się je w pobliżu świątyni w pomieszczeniu zwanym *Kuttu Madam*, lub na specjalne zlecenie osób prywatnych. Kieruje nim *pulavar*, który jest znawcą dawnych pism i pieśni (*vedy, purany*), a także posiada własną wersję skróconej *Ramajany* w tym wypadku zwanej *Kamba-Ramayana*. Jest on rodzajem kapłana, z którym współpracuje inny kapłan, wygłaszający prorocтва. Ten ostatni właśnie modli się przed przedstawieniem do bogini i ogłasza wszystkim wieść o jej przychylności dla przygotowywanego przedsięwzięcia.

Regularne wystawianie tych przedstawień jest związane z następującą legendą. Hunuman, król małp, spieszący do Lanki na pomoc Ramie w jego walce z demonem Ravana, wyzwolił z czaru Mahamayę. Ta pragnęła podążyć wraz z Hanumanem, by być świadkiem ostatecznej rozprawy z Ravana. Tymczasem bogini Parashakti wezwała ją na pomoc do walki z demonem Daruką. W pierwszej chwili Mahamaya odmówiła temu wezwaniu. Parashakti ponowiła swą prośbę, obiecując, że wyniesie Mahamayę do godności bogini z imieniem Bhagavati i że sprawi, że co roku będzie ona oglądać wydarzenia, których teraz nie zobaczy (walkę Ramy z Ravana), w specjalnym przedstawieniu. Widowiska cieniowe przy świątyni Bhagavati są więc rekompensatą dla bogini, która zechciała pomóc Parashakti w jej walce z Daruką. Jest to więc przedstawienie o charakterze wotywnym, z tym że mamy do czynienia z darem nie tyle wynawców bogini, ile przywilejem danym przez inną boginię. Tak czy inaczej pozostajemy

w sferze *sacrum*. Przedstawienia tego rodzaju odbywają się także w innych świątyniach.¹⁹

W Indonezji, jak i w wielu innych krajach związanych z „kulturą ryżu” ogromne znaczenie posiada mitologia ryżu i przedstawiające ją rytuały. Znamienne, że w krajach tych ryż traktowany jest jak żywa istota, jak człowiek, albo jeszcze dokładniej – jak zwierzę. Nie jest to takie zadziwiające, jeśli przypomnimy sobie obyczaje społeczeństw totemistycznych, to jest społeczeństw myśliwych, którzy żywili się mięsem upolowanego zwierza. Po każdym szczęśliwym polowaniu odbywały się ceremonie mające na celu przebłaganie ducha zabitego zwierzęcia-żywiciela. Takim samym żywicielem był ryż, więc jego animalizacja czy antropomorfizacja nie musi się wydawać niczym dziwnym.

Przedstawienia cieniowe (na ogół *wayang purwa*) służyły ryżowym rytuałom przy tradycyjnych okazjach: oczyszczenie wioski w celu przygotowania jej do kolejnych siewów, sprowadzenie deszczu, zakończenie zbiorów ryżu i inne podobne. Z tej okazji wystawiano sztukę *Sri Machapungung*, opowiadającą o przygotowaniach Devi Sri, bogini ryżu, która pragnęła uniknąć niemiłego jej małżeństwa. Wystawiano także jej wariant pod tytułem *Mengukuchon*, zawierający dowody na boskie pochodzenie ryżu.

Przygotowaniami przedstawień kieruje *dalang*, kapłan, znawca dawnych tekstów, ich recytator i jedyny animator lalek, a przy tym dyrygent towarzyszącej mu grupy muzyków. *Dalang* zatem zaprasza uczestników do składania darów dla zmarłych przodków, modli się do zmarłych, by uzyskać ich aprobatę dla przedstawienia, okadza miejsce, gdzie ono się odbędzie, manifestuje swój pełen szacunku stosunek do figury cieniowej zwanej *gununganem*, będącej symbolem światowego, kosmicznego drzewa. W sumie *dalang* jest gwarantem religijnego charakteru całego przedstawienia. Oczywiście jego rytualne funkcje rozciągają się na wszystkie przedstawienia, które realizuje, nie tylko na te, które są poświęcone bogini ryżu.

Przedstawieniem o największej mocy religijnej i, jakbyśmy my powiedzieli, o mocy magicznej jest *wayang ruwatan*. Wystawia się je dla zażegnania złych skutków, m.in. takich wydarzeń, jak: kocioł do ryżu przewróci się na ogień; ekran *wayangu* przewróci się na *dalanga*; rodzina jest niezadowolona z małej liczby dzieci; człowiek nawiedzony przez ducha staje się tabu dla wszystkich innych i szuka duchowej pomocy. Badacze europejscy i amerykańscy najczęściej uwagi poświęcili egzorcyzycznej funkcji *ruwatanu*. Zazwyczaj z okazji egzorcyzmów wystawia się sztukę *Murwakala* (Narodziny Kali):

*W tej opowieści bogowie zstępują na ziemię, aby dać przedstawienie wayangu (teatru cieniowego) w celu powstrzymania morderczej napaści boga-olbrzyma Kali (syna wielkiego boga Siwy), który symbolicznie ściga ezorcyzmowanego: dziecko lub dorosłego. Ofiara zatem chowa się w jednym z instrumentów używanych w sztuce w ramach przedstawienia ruwatan i kiedy lalkarz odczytuje mantrę o potężnej sile, Kala zostaje uspokojony, ofiara oczyszczona i porządek powraca na świat.*²⁰

Przedstawienia *ruwatanu* odbywają się z reguły w ciągu dnia. Zaczynają o 10.00, a kończą około 4.00 po południu. Publiczność siedzi zazwyczaj po stronie *dalanga*, patrzy zatem na lalki, a nie na ich cienie. Przedstawienie prowokuje tak wielką kondensację sił magicznych, że tylko doświadczony *dalang* (którego ojciec już umarł) może je odprawić. Przedstawienie jest zrozumiałe dla wtajemniczonych, ponieważ bogowie wstępują w postaci tradycyjnych bohaterów. Pojawia się przy tym wiele innych elementów wziętych z rzeczywistości. Ten „teatr w teatrze” rozgrywa się na wielu piętach:

Kiedy bogowie zstępują na ziemię, aby wziąć udział w przedstawieniu wayangu sztuki Murwakala, ruwatan staje się fakto-



Lalka rytualna *tsongot-songot*, Gabon. Fot. Denis Nidzgarski

*ralnie bogaty i gęsty. Bogowie muszą „przebrać się” i przyjąć kształt innych postaci, co oznacza się jawańskim słowem **mali-han**. Wisnu, wielki bóg, staje się lalkarzem, ale przyjmuje na siebie postać Arjuna, szlachetnego wojownika. Brama, inny bóg, podejmuje grę płcią i staje się Sumbadrą, żoną Arjuna; a Narda, śmieszny zdeformowany bóg, przyjmuje na siebie postać Semara, kłowna, służącego bohatera Arjuna, i starszego brata, wielkiego boga Siwy, i staje się **pendandang**, albo doboszem. W ten sposób dwa przedstawienia wayangu przenikają się nawzajem – to, które było rozpoczęte oraz nowa sztuka w toczącym się przedstawieniu.*

*Ponieważ opisywane w tym wypadku przedstawienie było z jednej strony ofiarą na rzecz przodków, a z drugiej miało rozwiązać rodzinne problemy, wystąpili w nim również wspomniani tu przodkowie. W wyniku zbiegu okoliczności ta określona rodzina była rodziną lalkarzy i muzyków. Po krótkim pobycie przodków na ekranie, gwałtownie prześladowanych przez Kalę, obecni, żywi członkowie rodziny, którzy zamówili przedstawienie, pojawili się na ekranie jako lalki.*²¹

Tych komplikacji było jeszcze więcej, ale przytoczony cytat wystarczająco informuje o możliwości piętrenia planów fikcji i rzeczywistości w przedstawieniu *wayangu*. Oczywiście i w tym wypadku Kala został ujarzmiony i problemy rodzinne zostały uregulowane.

W Chinach stosunki z demonami układały się w sposób bardziej skomplikowany. Wiązało się to ze strukturą chińskiego społeczeństwa. Od czasów Konfucjusza największym respektem cieszyli się producenci żywności, chłopci, którzy tylko w okresie zimowym mieli czas na inne, manualne, rzemieślnicze prace,

Z
wiają
by by
zadar
swęg
z akt
odpc
dacz
do li
si, p
ki je
sam
pod
czą
się,
int
któ
W
pl
lal

la
w
cz
d
L
n
r
k
r
l

traktowane nie tylko jako pewna odmiana ciężkiej całorocznej pracy, ale i jako pewna przyjemność. Ktokolwiek wyodrębnił się z grupy rolników i całkowicie poświęcił się rzemiosłu, traktowany był jako darmozjad. Wytworzyła się więc pewna niechęć między grupami producentów i rzemieślników, a w szczególności budowniczych domów. Byli oni uważani za odszczepieńców, którzy, co gorsza, umieli posługiwać się magią. Budowniczowie przyjęli proponowaną grę i otoczyli swój zawód rozlicznymi tajemnicami. Powszechnie wierzono, że budowniczy domu może w nim ukryć magiczną formułę, która nie tylko będzie wpływać na losy mieszkańców domu, ale sprowokuje także obecność demona lub demonów.

W ten sposób pojawiła się konieczność puryfikacji domu po jego wykończeniu. Mogli tego dokonać ludzie w równym stopniu pogardzani za swoje powiązania z magią, a przy tym także „darmozjady” – lalkarze. Lalkarzy więc angażowano od niepamiętnych czasów do odegrania przedstawienia o puryfikacyjnej sile. Zazwyczaj wystawiano przedstawienie pod tytułem *Zhao Xuantan ujarzmi tygrysa*, które wykonywane było w pustym domu, a więc jak gdyby wyłącznie na rzecz demona. Miało ono przerazić do tego stopnia, by dobrowolnie i na zawsze opuścił dom. Oczywiście za tak straszliwe i pełne magicznej siły przedstawienie lalkarze pobierali podwójną opłatę.

Na pustą scenę z lewej wchodził najpierw tygrys, podczas gdy kawałki surowej wieprzowiny były umocowane po stronie prawej. Tygrys znajdował mięso i zaczynał je pożerać. Z kolei z lewej wchodził na scenę Zhao Xuantan, wskakiwał na mały stolik na środku sceny i popatrzywszy na tygrysa zjadającego mięso, wykonywał niebezpieczny skok i spadał na grzbiet tygrysa jak na konia. Zakładał mu wędzidło albo czerwony sznurek wokół szyji i siedząc na nim okrakiem, kierował się płynnie do wyjścia na prawo. Wieprzowe mięso, które wykorzystano w sztuce, wyrzucano na śmietnik. Jeśli psy nie chciały go jeść, albo, co się zdarzyło parę razy, trawa, gdzie upadło, zmieniła kolor, był to niedobry znak.²²

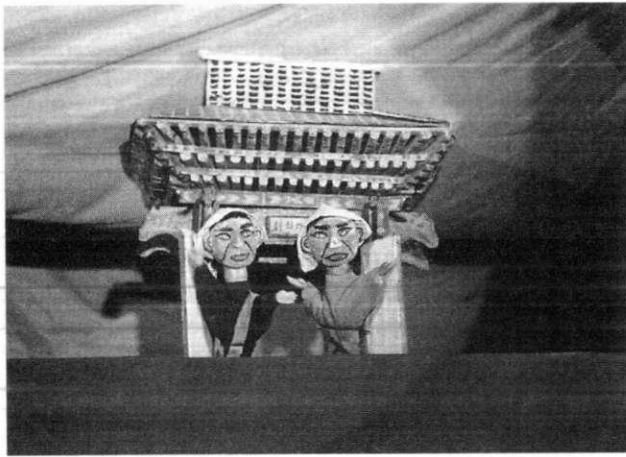
Jeśli jednak otwierano jakąś świątynię albo nowy teatr, po-

trzebne było przedstawienie o większej mocy. Odgrywano wtedy sztukę *Król fantomów usuwa złe wpływy*. Wezwani lalkarze budowali we wnętrzu budynku ołtarz ku czci Huanganga, patrona teatru w prowincji Guangdong. Na ołtarzu stawiali drewniane wiadro pełne ryżu, na którym kładli zwierciadło, parę nożyczek i linijkę. Z boku znajdowała się skrzynka z kartkami papieru zawierającymi rok, miesiąc, dzień i godzinę urodzin każdego z lalkarzy, aby bóg zapewnił im swoją pomoc w czasie walki ze złymi duchami. Znajdowało się tu jeszcze wiele innych pomocnych, symbolicznych instrumentów. Po ich wykorzystaniu w działaniach magicznych lalkarze odgrywali sztukę o królu fantomów, w trakcie której okazuje się, że straszliwy król fantomów jest tylko przebraniem bogini miłosierdzia Guanyin. Kiedy przestrzeń została oczyszczona, wpuszczano do sali publiczność, która oglądała inne przedstawienie *Guan Gong w towarzystwie synów*.

Wydaje się, że wszystkie opisane tu przedstawienia funkcjonowały na terytorium sakralnym: służyły kontaktom z bóstwami i nastawione były na określony efekt. Biorąc pod uwagę wcześniej cytowane rozróżnienie rytuału i teatru, wypadaloby powiedzieć, że nie kwalifikują się one jako rozrywka i teatr. Wprawdzie trudno jest stwierdzić, że ich wykonawcy byli nawiedzeni i w transie, jak też, że spektakle zostały wytworzone (w sensie wspólnej kreacji – teraz) w sposób kolektywny. Zatem oznacza to tylko, że znów spotykamy się ze zjawiskiem z etapu przejściowego między rytuałem a teatrem. Rytuał służy bowiem przypomnieniu dziejów bóstwa i jego czynów, w omówionych wypadkach te funkcje adoracyjne są uzupełnione albo wręcz zastąpione przez funkcje błagalnicze, przez prośby o likwidację stanów zagrażających całej społeczności albo przez prośby o pomoc jednemu z jej członków (choroba, nawiedzenie przez złe duchy). Te błagalnicze funkcje przedstawień sugerują nam wpływy innej dawnej tradycji i praktyki religijnej, a mianowicie szamanizmu. Rzecz tentująca wobec faktu, że w większości omówionych przypadków mamy tylko jednego koryfeusza przedstawienia, jednego mędrca, który dyryguje wrażeniami uczestników swego



Scena, lalki i widownia przedstawienia cieniowego wayang kulit, Jogyakarta, Indonezja



K k o k t u g a k s i – teatr koreański o korzeniach szamanistycznych

seansu. Oczywiście rzecz jest bardziej skomplikowana, jak to zauważył Levi-Strauss:

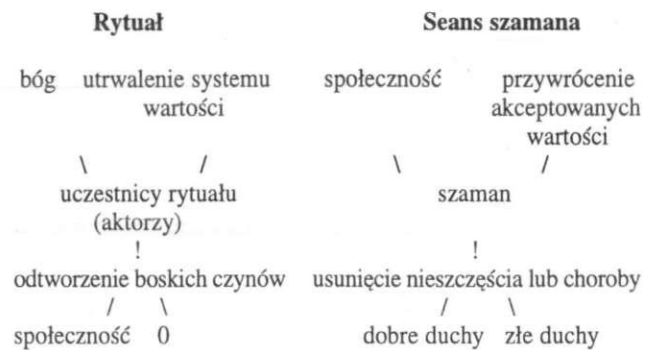
*(Szaman) przed rozpoczęciem dramatu posiada dwa rodzaje danych: z jednej strony przekonanie, że stan patologiczny posiada pewną przyczynę i że ona może być osiągnięta; z drugiej strony system interpretacji lub inwencji osobistej odgrywa wielką rolę, która porządkuje różnorodne fazy bólu, od diagnozy do wyleczenia. Przekształcenie w bajkę rzeczywistości, która w istocie pozostaje nieznaną, realizuje się dzięki równoczesnemu działaniu trzech rodzajów doświadczenia: po pierwsze doświadczenia samego szamana, który, jeśli jest rzeczywiście szamanem z powołania (a nawet jeśli nie, to w rezultacie jego praktyki), doświadcza stanów o charakterze psychosomatycznym; po drugie, chorego, który rzeczywiście czuje polepszenie albo też nie odczuwa go; po trzecie, widzów, którzy uczestniczą w procesie leczenia, odczuwając przy tym pewne ożywienie oraz intelektualne i emocjonalne zadowolenie, będące podstawą zbiorowej zgody co do prawidłowości leczenia, prowadząc do jego następnej fazy.*²³

Istota operacji szamańskich sprowadza się do następujących etapów: 1. wezwanie szamana w warunkach nieszczęścia zbiorowego lub indywidualnego; 2. wezwanie przez przybyłego szamana duchów wspomagających. Udanie się w podróż w celu spotkania z bóstwami, które pozwolą zwalczyć antagonistów poszkodowanego i które pozwolą usunąć początkowy, negatywny stan; 3. powrót szamana z podróży, przekaz zdobytych wartości duchowych i zdobytych prorocत्व, uwolnienie duchów wspomagających. W kategoriach teatralnych mamy tu do czynienia z teatrem jednego aktora, który bardzo często, oprócz tańca i zachowań wynikających z przebywania w transie, posługuje się narracją. W tym także kryje się istotna różnica między rytuałem a szamanistycznym seansem. Pierwszy stopniowo rezygnuje z postaci koryfeusza i zastępuje go działającymi rzekomo samodzielnie postaciami scenicznymi; drugi zachowuje koryfeusza i powierza mu nową funkcję: jedyne go aktora i opowiadacza. W spektaklach parateatralnych zatem, takich jak *wayang*, szaman mógł pozostać głównym wykonawcą i recytatorem.

Różnice w strukturze i funkcji rytuału i seansu szamana da się łatwo zauważyć na przykładzie słynnego diagramu A. Greimasa, stosowanego wobec analizowanych fabuł:



Odpowiednia interpretacja rytuału i seansu szamanistycznego przedstawiałaby się następująco:



Różnice strukturalne, ważne dla przyszłego rozwoju teatru, są tu bardzo wyraziste. Struktura rytuału jest funkcją religijnych przekonań społeczności ludzkich, dlatego będzie podlegać wahaniom odpowiednio do zmiany przekonań religijnych. Struktura seansu szamanistycznego wynikająca ze stosunków wewnątrz społeczności ludzkiej wydaje się bardziej trwała. Uczestnicy rytuału jako aktorzy teatralni stali się służebnikami różnorodnych ról i różnorodnych fabuł. Szaman nawet zmieniając swoje funkcje (kapłan-lekarz, aktor, recytator, psychiatra), zachował całkowitą niezależność od fabuły, którą tylko relacjonuje. Posługuje się nią jak orężem dla osiągnięcia swoich religijnych (magicznych) i świeckich celów.

W efekcie tej analizy możemy przypuścić, że to właśnie z powodu tych strukturalnych różnic rytuał dał początek spektaklom dramatycznym w sensie arystotelowskim, podczas gdy seans szamanistyczny dał początek spektaklom kierowanym przez narratora. Oczywiście wniosek ten ma charakter orientacyjny. Teatr bowiem, niezależnie od jego specyficznego charakteru, żyje dzięki bogatemu kontekstowi różnorodnych impulsów. Możliwe wpływy rytuału czy seansów szamanistycznych przemieszały się ze sobą, łącząc ze sobą elementy dramatyczne i epickie w jedną całość, przeciw której nikt już nie może protestować, i to w imię tak błahego powodu jak „czystość gatunkowa”. I dlatego *wayang* już to jako rytuał, już to jako seans szamanistyczny pozostanie dla nas teatrem.

Obecność elementów dramatycznych i epickich we współczesnym teatrze lalek ma oczywiście charakter dynamiczny i ich wzajemne układy zmieniają się bardzo często. Widać to szczególnie wyraźnie w krajach praktykujących pozostałości rytuału, gdzie lalkarze podejmują wysiłki na rzecz rozwoju przedstawień lalek teatralnych, zmodernizowanych i świeckich. Z drugiej strony w krajach o rozwiniętym lalkarstwie typu europejskiego próbuje się przywrócić pewne elementy rytuału. Jest to jednak odrębny temat. Dodajmy tylko na koniec, że dzieje rytuału są dość podobne do dziejów mitu. Społeczeństwa ludzkie zachowały swą energię mitotwórczą, co pozwala na przywołanie do istnienia mitów współczesnych. Podobnie rytuał jako sposób realizacji mitu odnawia się nieustająco w coraz to nowych kształtach.

PRZYPISY:

- ¹ M. Sten, *Teatr – którego nie było*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 22
- ² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958
- ³ Mircea Eliade, *Inicjacja, Obrzędy, Stowarzyszenia tajemne. Narodziny Mistyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 50
- ⁴ W. H. Rassers, *Pandji, the Cultural Hero*, The Hague 1959
- ⁵ Rinnie Tang, *From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre*. „The Drama Review”, T96, 1982, s. 63
- ⁶ Jacques Pimpaneau, *Des Poupées a l'Ombre. Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Université Paris 7. Centre de Publication Asie Orientale, Paris 1977, s. 9
- ⁷ Olenka Darkowska-Nidzgorski, Denis Nidzgorski, „Le chant de l'oiseau”. *Théâtre de marionnettes racines africaines*. Paris 1997 (maszynopis)
- ⁸ Maryse Badiou, *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Publicacions de l'Institut del Teatre, Barcelona 1988, s. 21
- ⁹ Mircea Eliade, op. cit., s. 30, 52, 78
- ¹⁰ André Schaeffner, *Rituel et préthéâtre*, in: *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris 1966, ss. 51–52
- ¹¹ Mircea Eliade, op. cit., s. 45
- ¹² E.T. Kirby, *Ritual Sex. Anarchic and Absolute*, „The Drama Review”, t. 89, 1981, s. 4
- ¹³ Mel Helstien, *Killekyatha i Bangaracka*, Teatr Lalek, 21–22, 1988, s. 10
- ¹⁴ Armin W. Geertz and Michael Lomatuway'ma, *Children of Cottonwood. Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Puppetry*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1987, s. 218
- ¹⁵ Paul McPharlin, *The Puppet Theatre in America. A History: 1524 to 1948*. Plays, Inc. Boston Publishers, 1969, s. 9
- ¹⁶ Olenka Darkowska Nidzgorski, *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique noire*, Paris 1976, s. 40–41
- ¹⁷ Jacques Pimpaneau, op. cit., s.19
- ¹⁸ Wayne Ashley and Regina Holloman, *From Ritual to Theatre in Kerala*, „The Drama Review”, t. 94, 1982, s. 68
- ¹⁹ Friedrich Seltmann, *Schattenspiel in Kerala. Sakrales Theater in Süd-Indien*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1986, s. 87–90
- ²⁰ Laurie Lobell Sears, *Aesthetic Displacement in Javanese Shadow Theatre. Three Contemporary Performance Styles*, „The Drama Review”, t. 123, 1989, s.125
- ²¹ Tamże, s.126
- ²² Jacques Pimpaneau, op. cit., s.21
- ²³ Claude Lévi-Strauss, op. cit., s.197
- ²⁴ Impuls do wykorzystania tego schematu dała mi praca Eleny S. Novik, *Obriad i folklor w sibirskim szamanizmie*, Nauka, Moskwa 1984



Oryginalna technika poruszania lalek typu bommalata w Tamil Nadu, Indie