

Festiwal „Misteria, Inicjacje”

Dyskusja panelowa

Krystyna Bartol, Jerzy Danielewicz,
Jacek Dobrowolski, Ireneusz Guszpit,
Wiesław Juszcak, Tomasz Kubikowski,
Włodzimierz Lengauer, Czesław Robotycki,
Richard Schechner, Włodzimierz Staniewski,
Zbigniew Taranienko, Lech Trzcionkowski

Zapis dyskusji zamykającej Festiwal „Misteria, Inicjacje”, która odbyła się 14 października 2000 r. w sali im. St. Wyspiańskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie z udziałem: prof. Krystyny Bartol, prof. Jerzego Danielewicza, Jacka Dobrowolskiego, dr. Ireneusza Guszpita, prof. Wiesława Juszcaka, dr. Tomasza Kubikowskiego, prof. Włodzimierza Lengauera, prof. Czesława Robotyckiego, prof. Richarda Schechnera, dr. Zbigniewa Taranienki oraz dr. Lecha Trzcionkowskiego. Dyskusję prowadził Włodzimierz Staniewski. Poniższy zapis stanowi wersję skróconą i przeredagowaną.

Spotkanie rozpoczęło się od wystąpienia prof. R. Schechnera, które miało stanowić uzupełnienie jego wykładu z dnia poprzedniego. W jego trakcie Schechner podjął jednak, niejako obok tematu głównego, kilka wątków, które stały się punktem wyjścia do dalszej dyskusji. Te fragmenty jego wystąpienia zamieszczono w zapisie.

Richard Schechner: Chciałbym powiedzieć kilka słów o tej turystycznej wersji afrokubańskiego rytuału, którą widzieliśmy wczoraj. To jest dla mnie poważny problem – rytuał wyrwany ze swego naturalnego kontekstu. Jedno z najważniejszych pytań dotyczących tego przedstawienia brzmi: jak jest możliwe jego skuteczne działanie wtedy, gdy jest on odprawiany na polskiej wsi, w jakimś namiocie, wobec publiczności, która się składa całkowicie z cudzoziemców. To jest bardzo interesujące zagadnienie – owa transpozycja doświadczenia rytuału, brak jego naturalnego kontekstu.

I druga sprawa – wiedzą Państwo doskonale, że nie po raz pierwszy mamy do czynienia z taką sytuacją, że ktoś twierdzi, iż udało mu się ponownie odkryć Grecję. Rola Grecji w kulturze zachodniej zawsze była olbrzymia. Już wielu przed nami twierdziło, że odkryło starożytną Grecję, my dzisiaj mówimy, że tamci się mylili, bo to dopiero myśmy tego dokonali. A za pięćdziesiąt lat przyjdą inni, spojrzą na nasze dokonania i powiedzą, że byliśmy w błędzie, bo prawdziwą Grecję odkrywają do-

piero oni. To przecież już starożytny Rzym odkrył antyczną kulturę grecką i za jego pośrednictwem wywarła ona olbrzymi wpływ na całą kulturę europejską. Przypomnieć też trzeba wczesny renesans włoski, teatr włoskich humanistów – oni też twierdzili, że odkrywają dziedzictwo starożytnej Grecji. Z czasem ich odkrycia w dziedzinie tańca i pieśni stały się fundamentem nowożytnej opery, ale początkowo ci ludzie, ci uczeni byli przekonani, że odkryli prawdziwą starożytną Grecję. Podobnie rzecz się ma w z Isadorą Duncan, która starała się czerpać inspirację z waz greckich, z rzeźby greckiej i także była przekonana, że prezentuje prawdziwy taniec antyczny. Powołując się na Greków starożytnych mówiła, że należy uwolnić ciało, postulowała taniec ekstatyczny. Te same idee przyświecały też Delcroze'owi i szkole Hellerau – oni również starali się ponownie odkryć Grecję. Chóry, które tworzyli oparte być miały na wzorach greckich. Mówię o tym, by Państwu pokazać, że wiele już razy artyści byli w pełni przekonani, że udało im się odkryć istotę starożytnej Grecji, ale potem znów ktoś przychodził i mówił, że w rzeczywistości Grecja była inna. Wydaje mi się, że ci wszyscy ludzie tworzyli sobie taką Grecję, jaką sami chcieli mieć, wybierali pewne elementy i tworzyli z nich to, co dla nich było najważniejsze. Doceniam wszystko, co robi Włodzimierz Staniewski i jego teatr – ruchy kształtowane na podobieństwo wizerunków z waz i tak dalej – ale wydaje mi się, że tak naprawdę nie możemy być pewni tego, co na tych wazach widzimy. Nam się wydaje, że te postacie to tancerze, ale może jest całkiem inaczej. Może starożytni przedstawili w ten sposób kogoś zupełnie innego. To, co nam się wydaje oczywiste, wcale być może tak nie jest. Według mnie największą wartością Grecji jest to, że stanowi ona swego rodzaju otwartą księgę, którą można czytać na wiele różnych sposobów. Dotyczy to zwłaszcza ruchów i pieśni. Być może interpretacja literatury jest łatwiejsza, ale w przypadku waz trudno już cokolwiek pewnego powiedzieć. Ale ja nie krytykuję tego – ja staram się powiedzieć tylko, że nie pierwszy raz mówimy o odkryciu Grecji, o Grecji autentycznej.

Włodzimierz Staniewski: Dziękuję bardzo. Do zagadnień poruszonych przez profesora Schechnera wrócimy jeszcze z pewnością w dalszej części naszej dyskusji, teraz jednak, zgodnie ze wstępnym planem chciałbym prosić o dwa wystąpienia dotyczące istoty starożytnych misterii greckich. Pierwsze z nich, na temat misterii dionizyjskich wygłosi profesor Włodzimierz Lengauer.

Włodzimierz Lengauer: Profesor Schechner w swoim wystąpieniu wspomniał między innymi o dziejach poszukiwania oblicza Grecji, o różnorodnych obli-

czach Grecji. Jednym ze źródeł owych poszukiwań, owych prób znalezienia prawdziwej Grecji była sztuka Eurypidesa *Bachantki*, o której Goethe powiedział, że należy do najwybitniejszych osiągnięć dramatu antycznego w ogóle, a bez wątpienia jest najlepszą tragedią Eurypidesa. Od tej właśnie tragedii chciałbym zacząć.

Zastanawiając się nad historią recepcji, czy nad historią interpretacji *Bachantek* Eurypidesa, trzeba powiedzieć, że szukano w tym dziele wielu różnych prawd, wielu różnych znaczeń. Wydaje mi się, że jednym z najważniejszych kluczy, czy motywów, które mogą stać się podstawową kategorią interpretacyjną przy lekturze tej sztuki jest kategoria, czy może raczej problem, mądrości. Problem mądrości, problem tego, co to jest *sophia*, co to jest mądrość, kto jest mądry. Przypomnę Państwu, że ten problem jest spuentowany u Eurypidesa już pod koniec tragedii, kiedy posłaniec przynosi do Teb Kadmosowi wiadomość o tym, co się stało z Pentheusem. I tam w jego relacji pada bardzo charakterystyczne, nie tylko dla tej sztuki i nie tylko dla Eurypidesa, ale w ogóle dla Greków, stwierdzenie, co to jest *to sophronein*. *To sophronein* to właśnie „być mądrym”. Więc, co to znaczy być mądrym, co to jest mądrość ludzka. I może nie tylko *sophronein*, ale też *sebein*, co znaczy czcić bogów, szanować bogów. Posłaniec powiada, że najpiękniejszą rzeczą je *to sophronein kai sebein ta ton theon* – „być mądrym i czcić rzeczy bogów”. Ale to nie jest tylko puenta, to nie jest zakończenie sztuki. Stwierdzenie, że tragedia Pentheusa polegałaby na tym, że nie czcił bogów byłoby banalne.

Problematyka tego, co to jest *sophia* i co to jest *sophronein* pojawia się znacznie wcześniej. Od początku zresztą pojawia się w tej wymianie zdań między Pentheusem a Dionizosem (dla uproszczenia, nie wchodząc w interpretacje, kim jest ten, kogo spotyka Pentheus, uważam go za Dionizosa, za jakąś postać Dionizosa). Otóż już przy pierwszym spotkaniu Dionizosa i Pentheusa mowa jest o tym, kogo uważać należy za mądrego, kto jest mądry. Za mądrego uważa się Pentheus. Pentheus dlatego właśnie nie przyjął kultu Dionizosa i chce prześladować czczące go kobiety, ponieważ we własnym mniemaniu reprezentuje pewną mądrość, mądrość w wąskim znaczeniu. Tu właśnie *sophronein*, bardziej jeszcze niż *sophia*, łączy się z innym pojęciem greckim, które również ma z mądrością coś wspólnego, z pojęciem *sophrosyne*. A *sophrosyne* to jest, upraszczając, mądrość praktyczna. *Sophrosyne* polega na tym, że zachowujemy umiar, że nasza mądrość prowadzi nas do umiaru, spokoju. To właśnie reprezentuje Pentheus, lub raczej jest przekonany, że to właśnie reprezentuje. Gdy pojawia się Dionizos, od razu powiada on mniej więcej tak: „ty mnie nie rozumiesz, ale nic w tym dziwnego, bo ja, ten obcy, jestem tym, który mówi rzeczy mądre. A ten, kto mówi rzeczy mądre

uważany jest za głupca, za kogoś bezmyślnego przez tego, kto – przekład polski Jerzego Łanowskiego o ile dobrze pamiętam, używa terminu „uczony” – czyli przez kogoś, kto sam nie jest uczony – *amatheis*. Można by lepiej oddać ten użyty przez Dionizosa przymiotnik jako „nieuczony”, „niewiedzący”, bo to właściwie znaczy *amatheis* – ktoś, kto się czegoś nie nauczył, nie ma jakiejś wiedzy, wiedzy wyuczonej. I to właśnie zarzuca Dionizos Pentheusowi.

Ta sprawa pojawia się zresztą wielokrotnie w sztuce, potem także chór w kilku miejscach mówi, co to jest mądrość, co to jest mądrość śmiertelnych. Z kolei Dionizos potem raz jeszcze podkreślając, że Pentheus nie wie, co mówi, powiada: „Nie wiesz nawet, kim jesteś”. Na co Pentheus zdumiony, odpowiada, że on przecież wie, kim jest – jest synem Echiona z Teb, synem Echiona i Agaue. I warto może sobie uświadomić, że w konstrukcji tej sztuki jest pewna symetryczność – dokładnie te same słowa, które padają w wierszu 507, kiedy powiada Pentheus Dionizosowi „jestem Pentheusem, synem Echiona i Agaue”, dokładnie te same słowa powtarza Pentheus, kiedy jest rozszarpywany przez bachantki z własną matką na czele, z matką, która go nie rozpoznaje. I właśnie matce mówi on: „ja jestem Pentheus, syn Echiona i Agaue”. Te same słowa, które wcześniej mówi do Dionizosa, wypowiada w chwili swojej śmierci – on ciągle wie, że jest Pentheusem, ale można by powiedzieć, że nic z tej wiedzy nie wynika. On wie, że jest Pentheusem i to jest właściwie prawda, ale Dionizos mu na to mówi „nie wiesz, kim jesteś”.

Potem w trzecim stasimonie, w partii chóralnej padają kolejne ważne słowa dotyczące tego, co to jest *to sophon* – „rzecz mądra”, co to jest mądrość, powiedzmy. W odpowiedzi na to pytanie padają w tym miejscu słowa groźne, bo to jest zapowiedź tego, co spotka Pentheusa. Jest tam mowa o tym, co to jest mądrość i że nie ma nic piękniejszego niż położyć ręce na głowie wroga – to jest zapowiedź tego, że Pentheus zginie. Tutaj mądrość, którą reprezentuje chór bachantek lidyjskich, towarzyszek Dionizosa, prowadzić ma do zguby Pentheusa.

Co wobec tego jest mądrością Pentheusa – tą nie-dobrą mądrością, fałszywą, a co jest mądrością Dionizosa? Można by powiedzieć, że obaj reprezentują pewną tradycję. Bo to jest tylko taki zabieg sceniczny, że Dionizos jest bogiem nowym. Eurypides dobrze wie, że Dionizos już w tym momencie wcale taki nowy nie jest. On zresztą jest nowy i nienowyy, bo on przybywa wprawdzie z Lidii, ale pochodzi przecież z Teb. To są dwie różne tradycje. O tradycji Pentheusa, wedle której Dionizos jest kimś obcym i wrogim, można by powiedzieć, że jest to tradycja polis. Wskazuje na to kilka miejsc w tekście, w których Eurypides czyni wyraźne aluzje do współczesnych mu wydarzeń, do współ-

czesnego obrazu życia w Atenach. Pentheus reprezentuje przekonania typowe dla wyobrażeń, na temat tego, jaka powinna być *polis* grecka. *Polis* czyli, upraszczając i używając terminu, z którym się sam nie zawsze zgadzam – miasto-państwo, wspólnota polityczna i religijna, która ma na celu zachowanie porządku, porządku świata. *Polis* jest zgodna z porządkiem świata i może właśnie dlatego najlepiej jeden z ideałów *polis* reprezentuje wyraz *eukosmia* – „dobry porządek”. W *polis* powinien panować dobry porządek, należy zachowywać kult bogów, ale zgodny z tradycją, której nikt nie może naruszyć. To właśnie reprezentuje Pentheus i to on uważa za mądrość.

Dionizos tymczasem niesie z sobą coś, co istotnie jest sprzeczne z porządkiem *polis*, który reprezentuje Pentheus. Dionizos jest tego świadomy, proszę znów zwrócić uwagę na pewne momenty w tej jego słynnej rozmowie z Pentheusem, kiedy on powiada wyraźnie, że reprezentuje rzeczy, które są *arreta*. Przekład polski z braku lepszych terminów tłumaczy to po prostu jako „tajemnice”. *Arreta* to rzeczy niewypowiedzialne, takie, których nie można powiedzieć, lub które są z natury swojej niewypowiedzialne. To właśnie reprezentuje Dionizos. O tych niewypowiedzialnych rzeczach mówi on, że nie może ich poznać ktoś taki jak Pentheus – niewprowadzony. Wcześniej jest mowa o tym, że Dionizos swoich czicieli sam wprowadza w swoje obrzędy. Tu nie pada słowo misteria, pada słowo „obrzęd” – *telete*, *teletai* w liczbie mnogiej. I pada także słowo „wprowadzić” – *eisbaino* – „wejść” i „wprowadzić”. Wobec tego Dionizos wprowadza w takie rzeczy, które są *arreta*. Nie może ich oczywiście poznać Pentheus, który nie chce być wprowadzony.

Jakie to więc są rzeczy? Pentheus widzi je tylko jako zachowania bachantek, a przecież to jest tylko zewnętrzna strona tych *arreta*, mimo że to, co one czynią też należy do *arreta* – bo to są rzeczy niewypowiedzialne, nienazywalne. Ale za tym kryje się jeszcze co więcej, kryje się właśnie owa mądrość Dionizosa – boga, który jest inny niż porządek *polis*, a który coś sobą reprezentuje. Niesłuchanie trudno byłoby powiedzieć w stosunkowo krótkim czasie, co sobą Dionizos reprezentuje, ale warto zwrócić uwagę na ten jego aspekt, który on z całą pewnością reprezentuje dla tych, którzy wiedzą, że jest coś niewypowiedzialnego dla niewtajemniczonych, coś, w co trzeba być wprowadzonym. Dla wielu różnorodnych i skomplikowanych nurtów religii dionizyjskiej, bo czasem się mówi o wręcz oddzielnej religii dionizyjskiej, rzeczą charakterystyczną jest to, że Dionizos łączy w sobie sprzeczności, łączy rzeczy, które się wzajemnie wykluczają. Powszechne przekonanie odnoszące się do tego Dionizosa, który znany jest wszystkim Grekom w czasach Eurypidesa głosi, że jest to bóg życia, bóg wegetacji – bóg winnej

latorośli, ale przede wszystkim w ogóle życia i wegetacji. Ale równocześnie – i to zaskakująca sytuacja – powiada Heraklit w jednym ze słynnych fragmentów, że Dionizos i Hades to jedno. To utożsamienie Dionizosa z Hadesem pojawia się też w kilku innych wczesnych wypowiedziach. Być może to stwierdzenie Heraklita jest tylko jakimś zagadkowym skrótem myślowym lub metaforą, ale w podobny sposób miał się także wypowiadać Aischylos. Co prawda tu jesteśmy w sytuacji bardzo niedobrej – co często się zdarza w przypadku historii literatury starożytnej – bo nie znamy tekstu Aischylosa tylko fragment, który co gorsza nie jest cytatem a został przekazany w bardzo późnym leksykonie, gdzie glosator powiada, że Aischylos miał nazywać Dionizosa Zagreusa Hadesem, albo synem Hadesa raczej. Można też przywołać inny tekst – pierwszy tekst, w którym jest mowa o odpowiedniku, czy raczej dublecie Dionizosa, drugim Dionizosie o imieniu Zagreus – imieniu tajemniczym, zdaniem niektórych trackiego, a w każdym razie niegreckiego pochodzenia. Ów tekst to znowu fragment – zacytowana w pewnym leksykonie jedna linijka z niezachowanego poematu epickiego z VI w. *Alkmaionis*. Otóż we fragmencie tym wezwany jest Zagreus jako najwyższy z bogów razem z Ziemią, Panią Ziemią, *Potnia Ge*. Tu mamy właśnie do czynienia z sytuacją absolutnej sprzeczności Dionizosa z porządkiem *polis*. Dionizos wprawdzie wkracza do *polis*, zostaje w *polis*, jest w niej przyjęty nie w postaci jakichś obrzędów, które zwalcza Pentheus, ale w postaci świąt, przynajmniej w Atenach, gdzie w V w. najważniejszym świętem poliadycznym są bez wątpienia Wielkie Dionizja. Więc Dionizos został przyjęty, ale właśnie jako bóstwo życia, bóstwo wegetacji. Natomiast gdzieś pojawia się też Dionizos który jest chyba bóstwem śmierci, a w każdym razie bóstwem chthonicznym. A łączenie tych dwóch porządków, porządku olimpijskiego i chthonicznego, łączenie ich w tym samym kulcie i w tej samej postaci, wydawałoby się chyba Grekom bardzo sprzeczne z tym porządkiem, z tym wszystkim, co *eukosmia poleis* i co *eusebeia polis*, czyli szacunkiem *polis* wobec bogów by nazwali.

I teraz inne poświadczenie, spoza tekstów literackich, też ciągle kłopotliwe, różnie interpretowane. Oto z Olbii nad Morzem Czarnym pochodzi cały zestaw fascynujących, acz mało mówiących zabytków. Są to niewielkie, liczące mniej więcej 4,5–5 na 3,5–3 cm tabliczki z kości zwierzęcych, na których są wydrapane pewne napisy. Znalezione je na terenie *temenos*, czyli okręgu świętego, w Olbii. Znalezione je w roku 1950, ale opublikowano po raz pierwszy na początku lat 70., więc ze znacznym opóźnieniem i bez dobrze udokumentowanego stanu i miejsca znalezienia. Także datowanie może być trochę zawodne ponieważ opiera się całkowicie na paleografii, na sposobie zapisu, na kształ-

cie liter. Datowanie jednak wedle tych kryteriów wskazuje, że pochodzą one z wieku V, a zatem są mniej więcej współczesne tekstowi *Bachantek*. Są to tabliczki sporządzane przez orfików. Co do tego nie ma wątpliwości, bo są one podpisywane właśnie w ten sposób – *orfikoi*, „orficy”. Wyryte na nich teksty to właściwie hasła, słowa-klucze *bios-thanatos-bios*, najwyraźniej słowa związane z obrzędowością czy misteriami orfików. Jaką pełniły funkcje trudno powiedzieć. Są to zapewne przedmioty święte, tabliczki święte, używane, może wręczane inicjowanym lub wypisywane przez osoby wprowadzane w misteria orfickie. O misteriach tych wiadomo dzisiaj bardzo mało, właściwie tylko tyle, że je odbywano i chyba były połączone z Dionizosem, o czym świadczą i inne znaleziska, które tę formułę *bios-thanatos-bios* rozwijają. Rozwijają ją między innymi teksty na innych tabliczkach sporządzanych najczęściej na złotym listku – złota tabliczka jest nieco mylącym określeniem, bo to jest niewielka, kilkucentymetrowa, bardzo cieniutka złota folia, którą można było zwinąć. My tych „tabliczek” mamy dzisiaj sporo, pochodzą one z różnych okolic świata greckiego – nie tylko z Grecji w znaczeniu geograficznym – pochodzą z południowej Italii, z Macedonii, Tesalii, Krety, także z Grecji właściwej. Najstarsze z nich datowane są na początek IV lub raczej koniec V w. Z tego właśnie okresu pochodzi też jedna z najsłynniejszych, z pięknym długim tekstem – tabliczka z Hipponion, gdzie wyraźnie jest mowa, że zmarły, dusza zmarłego, po śmierci ma taki sam los jak inni *bakchoi*, inni wtajemniczeni w misteria dionizyjskie. Jeszcze dobitniej związek orfizmu z dionizyzmem wynika z dwu tabliczek z Tessalii, z Pelliny, gdzie jest mowa o tym, że oto Dionizos (dokładniej Bakchios, bo takiego imienia tam się używa), uwolnił duszę, uwolnił tego zmarłego. Te tabliczki w literaturze przedmiotu nazywano kiedyś paszportami śmierci, bo były przeznaczone dla zmarłych. Kładziono je zmarłym do grobu po to, by zmarły nie zapomniał, dusza jego nie zapomniła tego tekstu, który jest na tabliczce zapisany – to jest cała formuła o losie pośmiertnym duszy – by dusza ten tekst przeczytała, wyrecytowała, powiedziała bogini świata zmarłych Persefonie. I to jest właśnie, myślę, najważniejszy element misterii dionizyjskich, orfickich misterii dionizyjskich, który mamy dobrze acz szcątkowo poświadczony dla okresu współczesnego już Eurypidesowi. Istotą owych misterii jest przekazanie wiedzy o nieśmiertelności duszy i może więcej – przygotowanie do śmierci, przygotowanie do spotkania z Persefoną. A jest to możliwe właśnie dlatego, że Dionizos, o którym Karl Kerényi pisał, że jest to bóstwo i bóg wiecznego życia, jest tak naprawdę bogiem życia i śmierci.

Być może tego dotyczą słowa z *Bachantek*, które w polskim przekładzie są trochę niedokładnie przetłu-

maczone. Chodzi o wiersze 860–861, gdzie Dionizos jest określony jako *en telei theos*. Moim zdaniem po *en telei theos* należy postawić przecinek i tłumaczyć to (dokładniej mówiąc tam jest *pephyken en telei theos*) – „bóg z natury doskonały”, „bóg z natury spełniony, skończony”. A dopiero dalej, w następnym wierszu, już po przecinku, można czytać, że jest *deinotatos* – „straszny”, „najstraszniejszy” – i jednocześnie *anthropois epiotatos* – „najżyczliwszy, najłagodniejszy dla ludzi.” I tego właśnie dowiadują się wtajemniczeni w orfickie misteria Dionizosa, dowiadują się, co jest najżyczliwsze i najłagodniejsze dla ludzi – dowiadują się, że najłagodniejsza i najlepsza, i najstraszniejsza dla ludzi jest śmierć – *bios*, który następuje po *thanatos*. I tyle tylko chciałem Państwu powiedzieć. Dziękuję za uwagę. (*brawa sali*).

Włodzimierz Staniewski: Dziękujemy bardzo. Poproszę teraz Lecha Trzcionkowskiego.

Lech Trzcionkowski: Mówiąc o istocie misterii eleuzyńskich trzeba po pierwsze powiedzieć, że odmiennie niż misteria dionizyjskie, są to misteria organizowane przez polis, to znaczy przez wspólnotę obywatelską, czy też coś, co z dużym przybliżeniem można by uznać za starożytną formę państwa. Są organizowane w sanktuarium pozostającym pod opieką wspólnoty obywatelskiej. Jednocześnie przystąpienie do tych misterii zależało od decyzji indywidualnej, co odróżniało je od innych świąt obywatelskich, państwowych, w których każdy, już z racji tego, że był obywatelem, brał udział. W przypadku misterii każdy mógł brać udział, ale nie był to obowiązek obywatelski, była to indywidualna decyzja. To jest pierwsza rzecz, która już wprowadza nas w to, co można by nazwać poszukiwaniem istoty, esencji misterii. Misterium jest to indywidualne przejście przez pewien scenariusz obrzędowy, rytualny.

Po drugie, żeby mówić o tym rytuale trzeba opisać scenę i główne osoby świętego dramatu, czy świętych działań (żeby przywołać etymologiczne znaczenie słowa dramat – działanie). Otóż miejscem jest ziemia attycka, czyli ziemia należąca do obywateli polis Ateńczyków, Ateny. Dlaczego mówię „ziemia” – otóż dlatego, że misteria eleuzyńskie rozgrywały się w kilku miejscach. W samym centrum polis Ateńczyków, czyli w Atenach, w mieście Ateny, było sanktuarium poświęcone Demeter i jej córce Kore. To sanktuarium już samą swą nazwą przywoływało główne miejsc obrzędów, bowiem nazywało się *Eleusinion*, czyli przybytek eleuzyński, związany z Eleusis, czy z boginiami z Eleusis. Drugim miejscem było sanktuarium Demeter i Kore, czyli córki, położone w mieście leżącym na samym krańcu, granicy przestrzeni obywatelskiej, w Eleusis. Było to miasto o niezwykle starych tradycjach osadni-

czych i, co jest nieoddzielne oczywiście, religijnych – w starożytności tam, gdzie są ludzie, tam są i bogowie. Sanktuarium tamtejsze wyrosło na miejscu pałacu z epoki brązu, z epoki mykeńskiej, która później przetworzyła się w epokę heroiczną. Ciągłość kultu jest poświadczona od bardzo wczesnego okresu archaicznego. Z czasem, gdy polis poczuła się szczególnie odpowiedzialna za przebieg obrzędów odbywających się w Eleusis, sanktuarium tamtejsze zaczęło przybierać coraz bardziej monumentalną formę, która osiągnęła swoje apogeum u szczytu potęgi państwa, chociaż później Rzymianie dodali także kilka swoich budynków. Mimo wszystkich tych zmian centralnym miejscem świątyni w Eleusis pozostało Miejsce Wtajemniczeń – dziwna budowla wzniesiona przez najznakomitszego architekta starożytności Iktinosa. Był to rodzaj olbrzymiej hali, zadaszanej, w pewnym sensie odizolowanej od świata zewnętrznego. W jej centrum wznosił się budynek zwany Domem Królewskim – pomieszczenie, którego najważniejszym elementem były drzwi otwierające się na zamkniętą przestrzeń Tajemnicy od widzów dramatu siedzących w Miejscu Wtajemniczeń.

Jeżeli chodzi o osoby tego dramatu, to oczywiście, najważniejsze są dwie czczone w Eleusis boginie, czasem po prostu tak właśnie nazywane – Dwie Boginie. Pierwsza z nich to Demeter nazywana też Matką, *Meter*. Co znaczy imię Demeter nie jesteśmy w stanie dokładnie powiedzieć. Starożytni *De-* interpretowali jako „ziemia”, a więc Matka Ziemia. Współcześni próbują mówić, że raczej chodzi o Matkę Zboża – zostawię tę kwestię otwartą. Druga z bogiń to córka Demeter, zwana imieniem, które jest nieprzekładalne – Persefona, czy *Ferefatte* według attyckiej tradycji, lub też imieniem określającym jej istotę – *Kore* – Córka. Te boginie właśnie królowały w sanktuarium w Eleusis. Są one związane z mitem o porwaniu przez Hadesa, boga podziemia, córki – *Kore*, *Persefony* – i poszukiwaniu jej przez zbolalą matkę. Rozwiązaniem tej opowieści mitycznej był powrót córki do matki, ale z zastrzeżeniem, że musi ona pewną część roku spędzać w domu swego boskiego małżonka, boga świata umarłych Hadesa. Oczywiście to już nas wprowadza w atmosferę Eleusis, a mianowicie w dwa związki, które są tutaj niezwykle istotne – związek matki z córką i związek Dziewczyny z mężczyzną, Hadesem, który porywa młodą dziewczynę i czyni ją gwałtem swoją małżonką. A więc relacja mąż-żona i relacja matka-córka.

Chciałbym teraz powiedzieć kilka słów o tym, co się działo w Atenach w czasie wielkich misterii. Ale czyżnię to z pewnym niepokojem, dlatego że mówię o rzeczach, które nie powinny być wypowiedziane, o tym co jest *arreta*, co jest nie do wypowiedzenia. Mówię z niepokojem podwójnym – z jednej strony będę mówił o rzeczach, które nie powinny być wypowiedziane, ale

z drugiej strony jako ktoś, kto z perspektywy teraźniejszości patrzy na te fragmenty starożytności, które nam pozostały, od razu spostrzega, że starożytni tego, co nie powinno być wypowiedziane, rzeczywiście nam nie powiedzieli. Kilka słów na temat istoty misterii eleuzyjskich powiedzieli nam pisarze chrześcijańscy, którzy nie czuli się już zobowiązani do zachowania tajemnicy, ale nie jest pewne, czy możemy ufać ich informacjom. Pewne informacje przekazali nam też pisarze gnostycy, którzy chcieli też dla swoich, gnostyckich celów wskazać na wtajemniczenie w Eleusis. Wszystko to jednak jest zbyt mało, żeby, odrzuciwszy drżenie religijne, zrekonstruować samo misterium.

Otóż wszystko rozgrywało się teraz, to znaczy w tej porze roku, pomiędzy 14 a 23 dniem miesiąca Broedromion, który z przybliżeniem odpowiada naszemu wrześniowi i październikowi. No, powiedzmy trochę przeszliśmy już tę porę, ale będę mówił tak, jakbyśmy świeżo przeszli drogę wtajemniczanych w misteria eleuzyjskie. Ci, którzy byli wtajemniczani 2500 lat temu, mieli ten tydzień misterii i inicjacji bardzo, bardzo świeżo w pamięci. Otóż – pierwszego dnia, 14., efebowie – a więc chłopcy, którzy pełnią służbę wojskową, co w starożytności oznaczało, że przechodzą rodzaj inicjacji w życie dorosłe, w życie obywatelskie – przenoszą w uroczystej procesji z Eleusis święte przedmioty. Jakże to były przedmioty nie jestem w stanie powiedzieć – starożytni też tego nam nie powiedzieli. Przedmioty te przenoszono z Eleusis do Eleusinion w Atenach. A więc Ateny w tym momencie stawały się centrum sceny obrzędów, ale proszę zauważyć, że centrum to miało bardzo silny związek z krańcem, z granicą, i że misteria zaczynały się od procesji z granicy, z sanktuarium misteryjnego do sanktuarium poliadycznego, do sanktuarium miejskiego. Następnego dnia *keryks*, herold ogłaszał początek misterii i składano ofiary. Ci, którzy mieli być wprowadzani w misteria, zaczęli działać dopiero następnego dnia, który nazywał się *Halademistai*, czyli „do morza mistowie”, do „morza wtajemniczani”. W tym dniu ci, którzy mieli być mistami, wtajemniczonymi, brali na ręce prosięta i z tymi zwierzętami, które później stawały się zwierzętami ofiarnymi, szli do starego ateńskiego portu Faleronu. Tam dokonywano obmycia zwierząt w wodzie morskiej – wtajemniczani wchodziłi ze zwierzętami do morza.

Ponieważ wspomniałem o mistach, czyli o wtajemniczanych, muszę otworzyć nawias i powiedzieć o tym, kto mógł być wtajemniczany, kto mógł, na mocy swojej indywidualnej decyzji, przystąpić do misterium. Otóż mogli to zrobić wszyscy ci, którzy mówili po helleńsku i nie byli splamieni zbrodnią, pod warunkiem że odpowiednio wcześniej – wiosną, w miesiącu *Anthesthion* (kwietnym), na początku naszego marca – dostąpili wstępnego oczyszczenia, tak zwanych małych mi-

steriów, w sanktuarium Matki i Córki leżącym opodal Aten, w miejscu zwanym Agraj – Dzikie Pole. Zamykam nawias.

Po tym oczyszczeniu w morzu, w tym długim rytuale, który opisuję, następuje jakby dwudniowa przerwa. Następne informacje, jakie posiadamy dotyczą bowiem dopiero 19. dnia miesiąca Broedromion. W tym dniu efebowie, kapłani i urzędnicy zanoszą z powrotem do Eleusis święte przedmioty i w tym momencie centrum działań rytualnych przenosi się do Eleusis. Na razie dzieje się to poprzez przedmioty, ale następnego dnia ich śladem ruszają też mistowie. Idą oni do Eleusis w procesji, na której czele stoi bóg Jakchos – bóg tańca i okrzyków ekstatycznych (samo jego imię jest wprowadzone z okrzyku ekstatycznego). Mijając most na rzece Kefizos, która stanowi symboliczną granicę między miastem a terytorium bliższym Eleusis, uczestnicy procesji są obrzucani obelgami i wyśmiewani przez tłum zgromadzony wokół. Przechodząc pewne stacje, o których nie będę mówił, dochodzą w końcu do miejsca zwanego Studnią Pięknych Chórów, które znajdowało się przy samym wejściu do sanktuarium w Eleusis. Tam właśnie, sądzę, że pod wieczór, a później przez całą noc, odbywają się tańce, których początek stanowiła procesja. A więc mamy do czynienia z dwoma zasadniczymi formami chorei greckiej, czyli tej jedności tańca, śpiewu i muzyki – choreją procesyjną, gdzie ruch jest liniowy i choreją cykliczną, gdzie ruch odbywa się po okręgu, co sprawia, że wspólnotę przyszłych wtajemniczanych zaczynają łączyć coraz ściślejsze więzy.

Następnego dnia, pod wieczór wszyscy uczestnicy misterii wchodzi na teren sanktuarium. Przechodzą koło Skały bez Radości, jakby można dosłownie przełożyć jej nazwę, skały, która mitycznie jest związana ze zdarzeniem bodaj najistotniejszym w tej drodze zbolalej Matki w poszukiwaniu Córki, to znaczy z momentem, kiedy matka już nie jest w stanie dalej poszukiwać, siada na skale i pogrąża się w smutku i tam zostanie znaleziona przez dziewczęta, które poszły po wodę. Minąwszy Skałę bez Radości, mistowie podchodzą do Miejsca Wtajemniczeń, wrzucają prosięta do dołów, do *megara*, a następnie zaczynają wchodzić do sanktuarium. Zaczynają wchodzić, ale nie wszyscy tak samo. Działo się tak dlatego, że pełne wtajemniczenie w misteria eleuzyjskie składało się z dwu stopni. Pierwszy, zwany *myesis*, czyli wtajemniczenie, stąd słowo *mysterium* – łacina to tłumaczy jako *initiatio*, czyli jako wprowadzenie, wtajemniczenie, wejście. Było to jak gdyby wprowadzenie do obrzędów misteryjnych po raz pierwszy i dopiero przeszedłszy je można było w następnym roku przystąpić do drugiego stopnia, który nazywał się *epopteja*, to znaczy ogląd, widok. Już sama nazwa wskazuje, że w pierwszym stopniu widok, patrzenie było niemożliwe, w każdym razie w pewnych momentach rytu-

alu było niemożliwe. Otóż w związku z tym ci, którzy wchodzi do miejsca wtajemniczeń po raz pierwszy mają prawdopodobnie zasłonięte oczy, są ślepi, są wprowadzani – i tu znowu można przywołać to, co widzieliśmy w czasie ostatniego tygodnia – są wprowadzani przez mistagogów, to znaczy tych, którzy wprowadzają do misterii, to znaczy tych, którzy byli już inicjowani i uczą każdego właściwego gestu. To jest fizyczna obecność i fizyczny kontakt pomiędzy mistagogiem a mistą.

Najważniejsze wydarzenie misterium, właściwy dramat, rozgrywał się w nocy. W tym momencie staję przed największym kłopotem, ponieważ to, co tam właściwie się działo, cały scenariusz rytualny, jest właściwie nie do opisanego z powodów, o których mówiłem wcześniej. Wiemy tylko, że tym, którzy przechodzili przez *epopteję* coś pokazywano. Mówi się, że pokazywano w milczeniu kłos zboża. Wiemy też, że dokonywano jakichś czynności. Ci, którzy mogli patrzeć, oglądali jakiś dramat, prawdopodobnie rodzaj pantomimy rytualnej. Znamy dwie formuły, które wówczas wypowiadano. Jedna mówi: „pościłem, piłem z *kykeon* (*kykeon* to prawdopodobnie rodzaj odurzającego napoju), zabrałem z *kiste* (ze skrzyni), pracowałem (czy działałem), włożyłem do *kalathos* (do otwartego koszyka) i włożyłem z powrotem do *kiste*.” Centralnym punktem tej formuły opisującej kolejne czynności mistów jest owo „działałem”, czy „pracowałem”. O jakie działania czy prace tu chodzi? Sugeruje się, że było to mielenie miodzierzem czegoś, co służyło do przygotowania *kykeon*.

Ale chociaż nie wiemy dokładnie, co działo się w środku, wiemy, co otrzymywali ci, którzy przeszli te wszystkie etapy wtajemniczenia. Otóż mogli oni mieć nadzieję na szczęśne życie po śmierci. Prawdopodobnie, podobnie jak w misteriach Bakchów, dionizyjskich, właśnie to jest istotna przyczyna, dla której ludzie podejmowali decyzję o przystąpieniu do misterii.

Następnego dnia wszystko stawało się ogólnodostępne, społeczne. Składano wielkie ofiary, w atmosferze ogólnego święta ofiary te spożywano i ostatniego dnia, 23., wracano do Aten.

Włodzimierz Staniewski: Dziękuję bardzo. Chciałbym teraz zadać pytanie nawiązujące do tego o czym mówił wcześniej profesor Schechner, a mianowicie – z czym mieliśmy do czynienia wczoraj w nocy, w czasie obrzędu Santerii? (*śmiech R. Schechnera*). Zespół z Kuby pokazał nam dwa widowiska: jedno, to społeczne w hali „Sokoła” i drugie, do którego trzeba być wprowadzonym i którego tajemnice nie powinny być wypowiedziane. Chcę przypomnieć fragment z Apulejusza, z *Metamorfoz*, którego używamy w naszym przedstawieniu, u jego końca. Brzmi on tak: „Usłyszałeś tedy, ale chociaż usłyszałeś, trzeba żebyś nie rozumiał. Zobaczyłeś tedy, ale chociaż zobaczyłeś, trze-

ba żebyś nie rozumiał.” Pojawia się też pytanie, z którą ze sfer, z tą społeczną, o której mówiła Maria Reyna przy okazji pokazu społeczności z Pueblo Taos. Mówiła, przypomnę, że to co oni mogą zaprezentować, do czego są upoważnieni przez starszych i przez swoją społeczność to są tak zwane widowiska społeczne, jak ktoś tłumaczył „towarzyskie”. A to czego nie mogą zaprezentować jest po drugiej stronie kurtyny i do tego trzeba być wprowadzonym. Więc z którą ze sfer należy wiązać powinność teatru dzisiaj – z tą społeczną, towarzyską, czy z tą do której trzeba być wprowadzonym. Richard – proszę cię o zabranie głosu. Muszę jeszcze powiedzieć, że wciąż nie wiem, czy stosunek Richarda do tego, co się wydarzyło wczoraj był krytyczny czy apologetyczny. Widziałem go wczoraj przejętego...

Richard Schechner: No właśnie – w czasie wczorajszego przedstawienia mieliśmy do czynienia z tym, co pozwolono nam zobaczyć. Byłem tam wczoraj z moją żoną i poruszaliśmy się po całej przestrzeni, by móc oglądać widowisko z różnych perspektyw. W pewnej chwili znaleźliśmy się w pobliżu ołtarza, za którym, za przykrywającą go zasłoną, coś się działo. Chciałem zobaczyć co, ale wtedy jeden z Kubańczyków powstrzymał mnie i nie pozwolił mi tam zajrzeć. Dowodzi to, że nie wszystko zostało nam pokazane, że pokazano nam tylko to, co pokazane być mogło. I to jest strategia stosowana przez wszystkich wtajemniczonych wobec świeckich. Rzeczy prawdziwe świętych nie wolno oglądać, są one przeznaczone tylko dla wtajemniczonych.

Z wczorajszym przedstawieniem wiąże się jeszcze jedna ważna rzecz, o której muszę powiedzieć. Prezentacja rytuału afrokubańskiego na polskiej wsi, przed obcą publicznością jest zjawiskiem tego samego typu, jak prezentacja tańców z Bali w Paryżu, tych tańców, które stanowiły tak ważne odkrycie dla Artauda. Jak Państwo wiecie, ten pokaz został przygotowany przez władze kolonialne, a Artaud odczytał w nim coś zupełnie odmiennego, odczytał w nim własne myśli. Takich sytuacji było wiele i przedtem, i potem. Trzeba więc zapytać, kim jesteśmy wobec prezentacji, która miała miejsce wczoraj? Kto jest kim, gdy rytuał kubański pokazywany jest w czasie festiwalu obcej publiczności. Jeśli taka sytuacja się wydarzyła, to jej dopełnieniem powinna być autentyczna wymiana myśli oparta na zasadzie równości. Bo inaczej zachowujemy się, jak koloniści, którzy są przekonani, że Czarni mają tylko ciała, na które można patrzeć, a Biali są tymi, którzy patrzą, badają i analizują.

Zebyśmy się dobrze zrozumieli – sam czuję się odpowiedzialny za to, o co oskarżam was i wszystkich nas. Moja biała skóra jest częścią mnie, częścią mnie jest też moja uprzywilejowana pozycja, którą odziedziczyłem po kolonializmie. Ale jestem tego świadom. Wzajemne

stosunki między kulturami to sprawa niezwykle delikatna. Gdybym ja organizował to spotkanie, nalegałbym, by Kubańczycy siedzieli tutaj, by mogli zrationalizować, zanalizować swoje doświadczenie. Byłbym jak najdalej do zakładania, że działający przybyli z innych stron prezentują swe ciała i swą wiarę, ale nie mają intelektu. Nie zakładałbym też, że i my nie mamy głębokich przekonań, które wyrażamy ciałem, ale sami ich nie rozumiemy, nie potrafimy odczytać. Chciałbym wiedzieć, co oni myślą o naszym Kościele. Chciałbym, by powiedzieli mi, co sądzą o moim żydostwie. Chcę prawdziwej wymiany zarówno na poziomie fizycznym jak i intelektualnym. Byłem pod wielkim wrażeniem tego, co widziałem wczorajszej nocy, byłem tym poruszony, ale jednocześnie byłem bardzo mocno poirytowany, wręcz rozsierdzony, nierównością wymiany pomiędzy oboma grupami. (*brawa sali*).

Włodzimierz Staniewski: Czasem emocje wypowiedzi znaczą więcej niż sama jej treść. Nikt nie traktuje naszych gości z Kuby jako ludzi, którzy byłiby przedmiotem, oni byli głównym podmiotem naszego spotkania. Bardzo chciałem, żeby oni byli tutaj dzisiaj.

Schechner (krzyczy): No właśnie! Właśnie tak, trzeba...

Staniewski (równocześnie): Przepraszam, Richard, przepraszam cię bardzo... Chciałem, żeby dzisiaj tu byli. Robiliśmy nieprawdopodobne starania o to, ażeby przedłużyć ich pobyt. Jeszcze do godziny siedemnastej wczoraj wydawało się, że zostaną dłużej. Niestety nie dało się tego ze względów organizacyjnych załatwić. Trzeba wiedzieć, że wszystko, co wiązało się z ich pobyt, było realizowane ściśle według ich instruktażu. Nie odbyło się nic, czego Santero i Ernesto nie życzyliby sobie. My byliśmy raczej uczniami instruowanymi i posługującymi, zakrystianami tej sytuacji.

Chcę też powiedzieć, że po tym wydarzeniu ja, jak również wielu innych, pomyślałem sobie, że na resztę życia muszę się głęboko zastanowić, czy mogę być reżyserem teatralnym, czy nie powinienem raczej zostać zakrystianem, posługującym ludziom odprawiającym obrządki, związane ze swoją własną religią. I teraz proszę zwrócić uwagę, że na koniec Ernesto wypowiedział dosyć ważne słowa, które mnie osobiście zaskoczyły, a on miał do ich wypowiedzenia prawo i miał mandat. Mianowicie powiedział: tak wygląda nasza kultura, jesteście dobrymi ludźmi, cieszę się, że mogliśmy pokazać wam i odsłonić wam tajemnice i fragmenty naszej kultury. Jesteście dobrymi ludźmi. I myślę, że z tym błogosławieństwem powinniśmy pozostać. Aczkolwiek... Aha! I zdecydowanie protestuję przeciwko identyfikowaniu motywacji, które skłoniły mnie do zaproszenia

społeczności ze wsi Honduras jako postawie kolonialnej. Całe moje życie, całe moje 23–24 lata pracy, to jest posługiwanie kulturom ludowym. Wszystkie wyprawy które zrobiliśmy, zarówno do wsi we wschodniej południowej Polsce, jak również później wyprawy do społeczności tradycyjnych i plemiennych za granicą to nie było nic innego jak posługiwanie. W związku z tym nie tylko nie utożsamiam się, ale gorąco, gwałtownie protestuję przeciwko takiej identyfikacji. Myślę, że mamy do czynienia z jakimś istotnym przełomem w stosunku do kultur tradycyjnych. I nieprzypadkowo próbujemy szukać analogii między tym, z czego, uważamy, wyrosliśmy, czyli kulturą śródziemnomorską a współcześnie żywymi kulturami tradycyjnymi. Chciałem też, jeżeli pozwolisz Richard – mam nadzieję, że ciągle jesteśmy umówieni na kolację wieczorem – powiedzieć też takie zdanie: my ludzie z miasta bardzo często traktujemy ludzi ze wsi jako egzotycznych. Egzotyka, tak zwany egzotyzyzm, bym powiedział, przestał być kategorią, która cokolwiek znaczy i która określa nasz stosunek do zjawisk. To kiedyś było, dzisiaj nie ma czegoś takiego. Dzisiaj szukamy wzajemności między tym, co tak zwane wysokie i tak zwane niskie. Między tak zwaną kulturą niską, czy tak zwaną kulturą prymitywną, która czasami uszlachetnia nas bardziej niż najważniejsze teksty, a tak zwaną kulturą wysoką, która zbrzydza nas i postępuje bardziej niż najbardziej krwawe ofiary. To jest tak samo desperacka i rozpaczliwa praca, jak szukanie wzajemności i przerzucanie mostów między północą a południem, między biednymi a bogatymi. I to jest to, co próbujemy robić. To jest misja i to jest posłanie tego spotkania i tego projektu.

Chciałbym jeszcze powiedzieć, że mam głęboką pokorę wobec tych ludzi, wobec społeczności, wobec Ernesto, wobec Santero, ponieważ oni reprezentują coś, co kiedyś Jacek Dobrowolski nazwał bardzo ładnie żywą inteligencją, za którą stoi obszerna wiedza dotycząca głębokich strun natury ludzkiej i wobec tego jestem bardzo pokorny mimo, że pewnie przeczytałem więcej książek niż oni.

Richard Schechner: Uznaję tę postawę szacunku, tę pokorę, ale nie zmienia ona nierówności sytuacji. Istotne pytanie brzmi bowiem, kim jesteśmy oglądając rytuał wyrwany ze swego naturalnego kontekstu, jaka jest natura naszego patrzenia?

Ireneusz Guszpit: Czy można, czy można? Dziękuję, bo na razie, proszę Państwa, odnoszę takie wrażenie, że posadzono nas tutaj, żebyście Państwo mogli patrzeć na więcej osób. Ja chciałbym się odnieść do tego, co się działo wczoraj, ale chciałbym się do tego odnieść w perspektywie trochę szerszej, bo to był jeden z elementów tego, co się dzieje tutaj przez parę dni.

Otóż ja sobie myślę tak, że człowiek ma wiele różnych potrzeb. Jeżeli ma potrzebę rytu, idzie do kościoła. Jeżeli ma potrzebę poznania tego, co było kiedyś, co było przeszłe, najczęściej idzie do muzeum. Jeżeli ma potrzebę nauki, idzie do szkoły. Takie potrzeby ma również artysta. Jeżeli artysta ma potrzebę rytu, szuka go w teatrze. Jeżeli chce poznać przeszłość, idzie do guślarza. Jeżeli ma potrzebę nauki, idzie do bazarza.

Teatr znaczy tyle, ile znaczy. Teatr jest do patrzenia, do widzenia, do postrzegania. Natomiast ryt, najprościej mówiąc, nie wnikać w jakieś ustalenia o szczegółowym charakterze, ryt to działanie. Zresztą była o tym mowa w dwóch bardzo pięknych wystąpieniach, szczególnie w tym, które traktowało o misteriach eleuzyjskich. Trzeba działać.

Jest proszę Państwa takie zdanie, które ja powtarzam dość często, wypowiedziane przez wielkiego twórcę polskiego teatru, zmarłego wiele lat temu: „teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza Kościół”. Ano jeśli tak, to można by rzec, że tutaj nam się jakoś rozwija ta sprawa rytu i teatru. Teatr to nie ryt, bo to jest to miejsce inne, które Bóg stworzył.

Proszę Państwa, guślarz pośredniczy między ezoteryką a egzoteryką, zna dobrze obszar ziemi i nieba, w którym jest. Ja posługuję się tutaj tym określeniem „obszar ziemi i nieba” za Staniewskim, który wielokrotnie bardzo pięknie o tym mówił. Obszar tej ziemi i tego nieba, na którym jestem, guślarz zna i my o tym wiemy. Bazarz to jest ten, który bając, mówiąc otwiera drzwi i do chaty wkracza rozgwieżdżone niebo, które sprawia, że gwiazdy włączają się w narrację, włączają się w tę opowieść. Tak właśnie pisze o tym Mickiewicz w *Lekcji XVI* i jeżeli myślę o bazarzu, to myślę o nim z perspektywy tej lekcji. Jest tutaj jeszcze proszę Państwa pieśń. Pieśń, która, znowu posługując się słowami Wieszcza, co zresztą mieści się w porządku naszych rozmów tutaj, jest arką przymierza między dawnymi i nowymi czasy. A więc mamy parę tych elementów.

Proszę Państwa – wczorajszy rytuał. To jest tak, przykro mi rzec... Ja mam tyle lat, ile mam i jeszcze nigdy nie odwiedziłem przybytku, który się nazywa peep-show. Natomiast wczoraj czułem się tak, jakbym poszedł do peep-show. Niby wiem, jak to wygląda, ale niewiele z tego wynika dla mnie i jest mi trochę wstyd. Ano właśnie, bo się pytam, czy to był teatr, czy to był rytuał. Jeżeli to miał być teatr, to miałem prawo tam być, jeżeli był to był rytuał, to przykro mi, że odwiedziłem peep-show.

Wiemy od dawna, że teatr nie jest życiem i wkracza nie życia do teatru nie wychodzi teatrowi na zdrowie. Na pewno Państwo znacie tę piękną historię, kiedy Konstanty Stanisławski pracował nad *Potęgą ciemnoty* Lwa Tołstoja i jako dwoje ekspertów sprowadził sobie

wieśniaka i wieśniaczkę, którzy mieli sprawdzać, jak wygląda praca nad *Potęgą ciemnoty*, czy to jest zgodne z tym, jak faktycznie wygląda wieś rosyjska w guberni tulskiej. W pewnej chwili członkowie zespołu doszli do wniosku, że owa wieśniaczka mogłaby zagrać małą scenkę. Kiedy zaczęła grać jako naturszczyk, wtedy się okazało, że inni aktorzy nie mają, co tam robić, że jej prawda i wyrazistość jest tak mocna, że przeszkadza. Więc postanowiono ją usunąć z pierwszego planu i gdzieś tam ustawiono w tylnych rzędach. Ale jej śpiew i wizerunek był tak mocny, że nadal skupiała uwagę wszystkich, postanowiono zatem zostawić tylko głos, który biegł spoza kulis. Okazało się, że to również było złe. Więc wreszcie postanowiono coś – i to jest piękna puenta – otóż głos jej tylko płynął z taśmy. Okazuje się, że życie musiało wyjść z teatru, bo jeżeli w nim było, to teatr się kończył. Piękna historia, bardzo piękna opowieść. No więc właśnie – tak jak teatru nie można łączyć z życiem, nie można wprowadzać życia do teatru, tak samo, myślę, w teatrze ryt pojmowany tak, jak wczoraj było to widać, nie ma prawa się zjawiać i wiem o tym od wczoraj na pewno.

Jaki jest więc sens takich związków, takich złączeń, które mają miejsce tutaj w trakcie tych naszych spotkań. Ano sensem jest transformacja, czyli to twórcze spożytkowanie wyprawy. Człowiek powinien wyprawiać się, by odsłonić. Należy dokonać twórczej transformacji tego, po co się wyprawilo. To samo odnosi się do tej twórczej wyprawy artystów w stronę rytu, wyprawy artystów w stronę bazarza, wyprawy artystów w stronę guslarza i w stronę pieśni. Dla mnie takim przykładem bardzo pięknym na dokonanie takiej właśnie transformacji są *Metamorfozy*, które od jakiegoś czasu prezentuje nam teatr „Gardzienice”. To jest właśnie przykład na działanie, o którym mówię i które jest mi bliskie. A spojrzcie jednocześnie, że oni nie są w historii, oni nie są w rycie, oni nie są w micie – oni są we współczesności, we współczesnym świecie, ze współczesnym człowiekiem – ten człowiek to chyba bardzo mocno jest Polak, mimo że także i Każdy – i są z tym tak mocno, że ja nie wiem, czy można być bliżej. „Gardzienice” to przykład, że możliwa jest taka droga, w której teatr szanuje ryt i pozostaje w dalszym ciągu teatrem, czyli tym, co „Bóg stworzył dla tych, którym nie wystarcza Kościół”.

Włodzimierz Staniewski: Ja jestem fundamentalnie na nie w stosunku do wypowiedzi doktora Guszpita i ...

Ireneusz Guszpit: Ja się nawet cieszę, że tak jest.

Włodzimierz Staniewski: Ja bym bardzo prosił, ażeby uważać na porównania i na używanie terminologii szczególnie wtedy, kiedy terminy dotyczą zjawisk,

z którymi się nie miało do czynienia. No więc Irku – jeżeli nigdy nie byłeś w peep-show, to nie opowiadaj o peep-show. To jest sprawa, która, jak wiesz bardzo mnie mocno dotyka – taki rodzaj porównania, który zbrudza tamto doświadczenie, ponieważ nie jest to doświadczenie sytuujące się w przestrzeniach klubów placu Pigalle. Wprost przeciwnie – mieliśmy do czynienia z doświadczeniem o wyjątkowym poziomie moralności, gdzie wszystko, co dotyczy podstawowych racji związanych z etyką zostało uchronione i przekazane nam jako pewnego rodzaju przesłanie. Podczas kiedy w peep-show mamy do czynienia z deprecjacją wartości etycznych, mamy do czynienia ze wszystkim, czym się brzydzimy.

Ireneusz Guszpit: Ja nawet jestem rad, że my się nie rozumiemy. Może tak musi być.

Włodzimierz Lengauer: Pozwolę sobie tylko przypomnieć banalną rzecz z mojej, oczywiście, dziedziny. Mianowicie związki teatru i obrzędowości nie są wcale takie proste, a że istnieją nie ulega najmniejszej wątpliwości. Geneza obrzędowa teatru starożytnego, teatru greckiego jest rzeczą na pewno wszystkim Państwu doskonale znaną. Znana jest Państwu zapewne w postaci owej teorii, którą się czasem nazywa teorią Arystoteles-Wilamowitz, bo jej początkiem jest słynny fragment *Poetyki* Arystotelesa, którego interpretację rozwinął później jeden z najwybitniejszych filologów nowożytnych Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. Teoria nie jest może do końca słuszna, dzisiaj bywa często kwestionowana, ale to, że u podstaw nie tylko tragedii jako gatunku, ale teatru właśnie leży obrzęd dionizyjski jest rzeczą niewątpliwą. Co więcej, można powiedzieć, że w pewnym momencie, wtedy, kiedy teatr grecki powstawał, istniała sytuacja trochę może podobna do tej, którąśmy wczoraj obserwowali. Oto bowiem zdaniem pewnego bardzo wybitnego uczonego, twórcy jednej z możliwych teorii wyjaśniających genezę obrzędową teatru greckiego, Waltera Burkerta, teatr, przedstawienie rytualne bierze się z rytuału ofiarnego. Następuje składanie ofiar przez wąski krąg uczestników obrzędu – tego, co zabija oraz tych, co stoją obok i wnoszą pieśń. Ta pieśń jest skonwencjonalizowanym, zrytualizowanym krzykiem rozpacz, że oto zadaje się śmierć, wobec tego jest i autentyczna, i trochę zagrana, ale przecież pozostaje w niej przede wszystkim przeżycie ludzi biorących udział. Dopiero gdzieś dalej jest ten inny krąg ludzi i z niego dopiero potem powstaje *theatron*, czyli miejsce, skąd się patrzy. Ale ci co patrzą – nawet w tej koncepcji, która odnosi się też do Aten w V wieku, kiedy istnieje tekst literacki, kiedy istnieje teatr – ci patrzący, ta publiczność, która patrzy, na tych którzy coś tam przedstawiają, coś



Obrzęd Santeria. Zespół Jagüey. Kraków 2000 „Misteria, Inicjacje”.
Fot. Joanna Holcgreber

rzeczywiście czynią na tym miejscu, które się nazywało *orchestra* – ci patrzący, ci którzy siedzą w *theatron* są też uczestnikami obrzędu, bo całe przedstawienie teatralne, łącznie z obecnością publiczności jest autentycznym obrzędem. I przypomnę, proszę mi wybaczyć, rzecz już tak najbardziej banalną – widzi się w teatrze, w tragedii antycznej czasem rzeczy okropne, rzeczy straszne. I jest paradoksem tragedii, że oglądanie cierpienia ma przynieść przyjemność. Ale idzie przecież o to, żeby ta przyjemność z oglądania cierpienia, przepraszam za banał, prowadziła do *katharsis*.

Tomasz Kubikowski: Kilka rzeczy mi się nasuwa. Pierwsza: zawsze, kiedy słyszę, że teatr powstał z obrzędu, zadaję sobie pytanie: a co musiało się stać po drodze, żeby z obrzędu powstał teatr? Najkrócej to ujmując – mam poczucie, że teatr, który się wyodrębnił jako zjawisko w miarę (nie zawsze) autonomiczne, wiodące pod swoją nazwą względnie niezależny byt kulturowy – jest czymś pomiędzy, czymś na styku bardzo różnych obszarów, z których tylko jednym (najczęściej i najchętniej podkreślanym, bo to tradycja najwyższa) jest obrzęd religijny, czy też misterium religijne. Z równym przekonaniem można by chyba powiedzieć, że teatr równie dobrze wywodzi się z oszustwa na targu, że równie dobrze wywodzi się ze stręczycielstwa, czy z kłamstw wszelkiego rodzaju, czy

z godowej albo i nie-godowej rywalizacji... można rzec, że wiele tych sfer – jedne szlachetne, inne wstydlive, jedne zaliczane do godnego dziedzictwa inne do kłopotliwego brzemienia – musiało się złożyć, żeby powstał właśnie teatr: teatr w swojej cudownej anarchii, polimorficzności, nieprzewidywalności i przekorze, w jakich go znamy. Teatr się wymyka, obrzędowi także – i przyznaję, że do takiego jego międzybytu jestem mocno przywiązany.

Druga rzecz – ja owszem, byłem w peep-show, panie Irku, ale to mi zupełnie nie przypominało tego, czego doświadczyłem wczoraj w nocy. I nie uwierało mnie także to, o czym mówił profesor Schechner. Ja nie próbowałem wprawdzie wejść za ołtarz, ale nie próbowałem też tego nigdy w czasie mszy katolickiej i wcale nie miałem wobec tego poczucia, że doświadczam z tej mszy tylko tyle, ile mi wolno. Miałem poczucie, że partycypuję w pełni – tylko w roli, która jest dla mnie przewidziana; że ten dramat, który się rozgrywa (bo to jest niewątpliwie dramat), ma swoje wstępne ustalenia dotyczące porządku przestrzennego, dynamiki grup i zachowania jednostek, które w nim uczestniczą – że istnieje tu po prostu pewna struktura, której jestem częścią i której nie powinienem za bardzo zakłócać, o ile rzecz ma się dopełnić w ogóle. A zatem nie musi się to wiązać z kontekstem kulturowym, z obcością wobec jakiejś religii czy zakorzeniem w niej. W noc-



Obrzęd Santeria. Zespół Jagüey. Kraków 2000 „Misteria, Inicjacje”. Obrzęd Santeria.
Fot. Joanna Holcgreber

nym obrzędzie uczestniczyłem oczywiście jako człowiek obcy, który wprawdzie teoretycznie wie co nieco o Santerii, ale z pewnością nie jest w żaden sposób oswojony z tymi bogami. I w związku z tym, jednym z naturalnych pytań, jakie się w głowie pojawiały, było pytanie, które zadawał sobie wspomniany dzisiaj Kerenyi. On się zastanawiał, co jawiło się starożytnym Grekom jako Hermes? Ja nie potrafię oprzeć się pytaniu: co jawiło się naszym wczorajszym gospodarzom jako Ochum czy Obatalia? I to jest dla mnie pytanie wyjściowe: mam poczucie, że zadając je, stawiam się wobec obrzędu w uczciwej sytuacji wyjściowej.

Trzecia rzecz – bezpośrednio do profesora Schechnera, którego postkolonialne uwagi rozumiem. Będąc akurat w miejscu, w którym Pan się dzisiaj znalazł, trzeba jednak chyba wziąć pod uwagę specyficzny czynnik lokalny. Pewnie, jesteśmy tutaj białymi ludźmi i uczestniczymy w kulturze białego człowieka, łącznie z jej ko-

lonialnymi tęsknotami i zaszłościami. Z drugiej jednak strony jesteśmy w kraju, który pod koniec XVIII wieku został rozebrany na kolonie przez państwa, które własnych kolonii zamorskich nie miały i tutaj szukały dodatkowego terytorium. Nas w dużej mierze potraktowano jako „tubylców”, pamięć o tym głęboko wrosła w tutejszą kulturę i stała się nieodłącznym składnikiem tutejszej świadomości, czy nawet tutejszych schizofrenii. Kiedy czytam dzisiejsze analizy kultur postkolonialnych, w wielu miejscach przypominają mi one polską kulturę XIX wieku. O tym rozdwojeniu świadomości warto chyba pamiętać.

Czesław Robotycki: Przysłuchując się tej rozmowie mam uwagę metodologiczną, wartą chyba podkreślenia. Niektórzy badacze bardzo łatwo posługują się w naszych rozważaniach analogią między rytuałem greckim a kulturą współczesną, szczególnie między ry-

tuałami ludowymi a tradycjami greckimi. Pytanie czy można ich szukać i dowolnie takich analogii używać jest właśnie kwestią metodologiczną. Ten rodzaj postępowania to stara koncepcja, jeszcze ewolucjonistyczna. Za metodologią porównywania stoi XIX – wieczna myśl etnologiczna dzisiaj już anachroniczna. Współcześnie, szczególnie strukturaliści i semiotycy, kiedy poszukują archaiki, czynią to w inny sposób. Śledzą mianowicie transformacje i konteksty rytuałów, żeby dochodzić przede wszystkim do znaczeń, a nie do powierzchniowych analogii. Ten rygor postępowania jest niezwykle ważny, ponieważ w założeniach ewolucjonistycznych przyjmowano jedność i stałość ludzkiej psychiki bez względu na to, gdzie i kiedy rytuał na świecie występował. W tym typie rozumowania analogie można było stosować z przekonaniem, że dotyczą one esencji ludzkiego sposobu bycia w świecie. Ponieważ ten wszędzie powinien być taki sam, więc nawet różnice czasowe i geograficzne nie przeszkadzały analogiom. Tymczasem krytyczne nurty myśli antropologicznej, które skupiają się na poszukiwaniach sensów i znaczeń poszczególnych kultów, koncentrując swoje zainteresowania przede wszystkim na aspekcie synchronicznym. Spojrzenie synchroniczne jest bardzo ważne i dopiero gdy je zastosujemy, rekonstrukcje archaicznych kultur, bo takie przecież semiotycy też czynią, nabierają innego wymiaru i służą innym celom. Wątpliwości, które się tu pojawiły w związku z pytaniem czy jesteśmy w stanie zrozumieć, odczuć sposób widzenia i przeżywania świata charakterystyczny dla kultury archaicznej, skłaniają mnie do odpowiedzi, że niestety nie, że jest on dla nas niedostępny. Ciągłe obracamy się w kręgu własnego doświadczenia, z którego nie możemy się wyrwać. To jest w antropologii problem, o którym niezwykle dużo się mówi.

Richard Schechner: Skoro już mówimy o rytuale i teatrze. To w Europie przyjęło się twierdzić, że teatr powstał z rytuału. W Indiach na przykład jest całkiem odwrotnie – tam najpierw jest teatr, który dopiero w trakcie swego rozwoju nabiera cech rytuału. Cała ta sprawa nie jest więc wcale taka prosta. Choć jeśli spojrzeć na nią z nieco innego punktu widzenia, to może stać się jasna. Zarówno rytuał jak i teatr są przecież widowiskiem¹, tyle tylko, że widowisko to może pełnić różne funkcje – kultowe lub teatralne.

Włodzimierz Staniewski: Granica między misterium a teatrem, który ma funkcje przede wszystkim społeczne bywa granicą bardzo azurową. Opowiem o jednym wydarzeniu, którego doświadczyłem. Mianowicie uczestniczyłem w rytuale tarantyzmu w Galatina di Lecce w Pulii, miałem wtedy dwadzieścia parę lat. Jedno z najbardziej porażających doświadczeń w moim ży-

ciu. Udało mi się psim śwędem dostać do kaplicy świętych Piotra i Pawła, która w ciągu całego roku służy jako miejsce odprawiania mszy katolickich. Tej jedynej nocy i tego jedyne go poranka może wejść do kaplicy kilka lub kilkanaście kobiet, które odprawiają rytuał. Proszę zwrócić uwagę – w kaplicy katolickiej. Również mogą być tam obecni niektórzy członkowie ich rodzin. Pozostaje jedna jedyna osoba spośród gremium kościelnego. To jest zakrystianin, który czyni posługę wobec zdarzeń podobnych do tego, w którym uczestniczyliśmy wczoraj. Są to zdarzenia, które odwołują się do stanów transgresji, mamy tam do czynienia z owładnięciem, mamy do czynienia z czymś, co z medycznego punktu widzenia nazwalibyśmy zarówno stanem epileptycznym, jak i kataleptycznym, mamy do czynienia ze śpiewami, z krzykami, z bieganiem wokoło ołtarza oraz z wbieganiem poziomo do pewnej wysokości na ściany przez stare kobiety. Mnie się udało, tak jak powiedziałem, psim śwędem tam dostać. Oczywiście możecie sobie Państwo wyobrazić, co się dzieje z człowiekiem, który jest poddany presji takich wrażeń. Na zewnątrz tej kaplicy jest wielotysięczny tłum, który dyszy żądzą wdarcia się do środka. Tak właśnie – jak na każdym jarmarku, jak na każdej fiście, jak na każdym festiwalu, jak na każdej paradzie religijnej – tłum po prostu dyszy żądzą wdarcia się do środka. Jest on otoczony i hamowany przez kordon policji, więc do kaplicy nikt się nie może wedrzeć. W pewnym momencie jedna z kobiet wpada w stan tak granicznego owładnięcia, że nie wystarcza jej zamknięta przestrzeń sakralna. Wówczas obecni posługujący temu rytuałowi, czyli zakrystianin oraz rodzina tej kobiety otwierają drzwi kościoła i ona wybiega w stanie owładnięcia na zewnątrz i odczynia coś, co już nie jest rytuałem, nie należy do sakralnej, zamkniętej części zdarzenia, ale staje się tylko i wyłącznie teatrem, ponieważ te kilka tysięcy ludzi patrzy na jej taniec, który jest tańcem, twierdzi się, pająka. Później jest zabierana do środka i znów całe doświadczenie przechodzi w sferę zakrytą, hermetyczną, ezoteryczną. Mnie osobiście interesują takie zjawiska, aczkolwiek ten Festiwal, zwróćcie Państwo uwagę jak on jest skonstruowany – nie jest on Festiwalem, który miałby w sposób doktrynerski propagować jeden typ zjawisk. Dzisiaj na przykład będziemy uczestniczyć w koncercie, w którym pieśni starożytnej Grecji śpiewać będzie jeden z najbardziej filharmonicznych chórów, najbardziej znanych chórów, który pod przewodnictwem Anne Belis zajmuje się rekonstrukcją autentycznych reliktyw i zabytków starożytnej Grecji. Mieliśmy również do czynienia z widowiskami kostiumowymi, należącymi do tej społecznej sfery, spełniającej powinności bardziej towarzyskie, niż jakiegokolwiek inne, teatru. Ale w czym rzecz? Rzecz w pewnym pytaniu, które warto sobie może teraz zadać i które zawiera się w drugim członie tytułu projektu, który zapropono-

walem – inicjacje. Rzecz w systemie wartości etycznych. Jak należy tworzyć system wartości etycznych również na terenie teatru? Czy powinien teatr posiadać system wartości etycznych? I jeżeli tak, to czy nie powinien czerpać z wartości etycznych, które zachowane są w tradycjach misteriów, w tradycjach rytu? Ponieważ jak wiemy teatr, który spełnia funkcje społeczne, który spełnia funkcje towarzyskie, tych wartości etycznych nie posiada. One są albo znieprawione, albo zdegradowane. Pod względem etyki teatr, ten teatr towarzyski, jest zupełnie czczy. I to jest kwestia, która mnie interesuje osobiście.

Lech Trzcionkowski: Chciałem zwrócić uwagę na kilka drobnych punktów. Pierwszy problem, który był tu już w różny sposób omawiany, to problem związku pomiędzy rytuałem i teatrem problem przejścia od rytuału dionizyjskiego, od składania ofiary krwawej do teatru, to znaczy do pojawienia się widzów i do pojawienia się czegoś, co można nazwać sztuką teatralną. Otóż tym punktem przełomowym jest przede wszystkim pojawienie się imiennego poety, który pisze tekst, jest twórcą i jest nauczycielem chóru. Chór zaczyna śpiewać jego pieśń, a nie pieśń tradycyjną. I to jest to, o czym chciałem mówić – nie tylko ciągłość tradycji ale także przerwa w tej ciągłości, przerwa, jaką jest pojawienie się twórcy. Takie przerwy są dla kultury i dla nas niezwykle istotne. To jest problem tych wyłomów w ciągłości tradycji. Być może – jak ktoś powiedział – wynalezienie drugiego aktora przez Aischylosa jest najważniejszym wynalazkiem ludzkości.

Drugi problem dotyczy tego, co tutaj oglądaliśmy. Mówiąc o tym, chciałbym użyć ogólnego schematu komunikacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Otóż sądzę, że poszukiwanie nowych nadawców wynika z potrzeby poszukiwania, czegoś nieznanego, co wykracza poza nasze doświadczenie. Być może jest tak, jak jest w dobrym małżeństwie, które sobie już wszystko powiedziało i wobec tego się znakomicie rozumie – język nadawcy jest identyczny z językiem odbiorcy i w związku z tym nie ma już nic ciekawego do powiedzenia. A więc szukamy kogoś na zewnątrz. I teraz chodzi o to, kim będzie ten ktoś – czy będzie to coś przelotnego, czy będzie to nasza nowa miłość. Poruszano tutaj już problem analogii i jej niewystarczalności. Jeżeli nie analogia, to trwały, znaczący układ. I znalezienie tego trwałego, znaczącego układu w badaniu zewnętrznego wobec nas tekstu jest chyba istotą tych właściwych poszukiwań teatru, poszukiwań nowego rytu dla teatru.

Zbigniew Taranienko: To chyba oczywiste, że bez dotykania najważniejszych rzeczy etycznych nigdy nie było teatru. Jeżeli to zostało zagubione, to znaczy, że coś się złego w teatrze stało. I w tej perspektywie wypo-

wiedź doktora Guszpita nie była zrozumiana: porównanie z oglądaniem peep-show dotyczyło zasad moralnych. Wczoraj byliśmy podglądaczami, nikim więcej. Nie mogliśmy być uczestnikami, nawet jeżeli ktoś czytał jedną książkę, nic nie wie o tamtej kulturze. Byliśmy też nimi, bo tak był skonstruowany rytuał: mogliśmy zobaczyć raczej plecy znajomych lub nieznajomych. Można było pójść trzy kroki dalej i podskakiwać, jak zrobiło parę kobiet, albo dać się tłumowi nosić.

Co to wczoraj było? Czy to był rytuał, czy – teatr? I rytuał, i teatr, wszystko jest przecież pomieszane. Połowa siedzących przy tym stole może stworzyć teorię rytuału, czy teatru, podzielić to na gatunki, pociąć pod różnymi kątami: ze względu na strukturę, dramaturgię, kulturę, jakąś moralną prawdę, związki z innymi rzeczami, czy widowiska. To są worki, które nie wiadomo czemu służą. Zajmowałem się kiedyś genezą teatru greckiego i teoriami genezy. Różne rzeczy tam można znaleźć, ale jeden punkt jest ważny – teatr powstał, kiedy rytuał przestawał być rytuałem – obrzęd uległ zeświecczeniu. Zasadnicza intencja funkcjonowania teatru jest inna niż rytuału. Nie możemy dojść do bogów, którzy są nam obcy, do wartości, które nie są nasze. Nie możemy uczestniczyć w cudzym rytuale. Dopiero jak to wszystko weźmiemy w nawias, zaczynamy go oglądać, ale wtedy zaczynamy oglądać tylko teatr. Taki teatr wczoraj był, choć nie wiem, do jakiego stopnia to, co się działo w tym obrzędzie było wyreżyserowane, do jakiego prawdziwe. Jednak upadki kobiet, które oglądałem – upadały, a potem szybko wstawały i wracały – nie były do końca opętaniem, lecz robieniem opętania – grą aktorską. Czy jest w tym coś złego? Myślę, że nie, oczywiście, że nie, ale zabijana kura była kurą, a gołąb gołębiem. Wydaje mi się, że okrutne, rytualne zabawy z gołębiem nawet mniej wrażliwe osoby przyprawiały o niechęć do tego wszystkiego. I można mieć na to alergię.

Co my z tego możemy mieć? Możemy niewątpliwie poznawać obcą kulturę. Nie możemy natomiast być uczestnikami, chyba że przemontujemy sobie to, co istnieje wewnątrz nas. Czy nam się to uda i czy jest potrzebne? To pytanie. Wydaje mi się, że zupełnie niepotrzebne, że można żyć tak, jak się żyje w tej chwili. Co by warto było zrobić? Uporządkować pojęcia. Sądzę, że rytuały zwierzęce nie mają wiele wspólnego z rytuałami typu msza katolicka, a także z różnego rodzaju rytuałami społecznymi, na przykład z panelami, festiwalami, czy sympozjami. I jeżeli to sobie troszkę uporządkujemy, powiemy, że teatr nie jest na przykład pokazywaniem *Lunatyków* Brocha – olbrzymiej prozy, serią bardzo pięknych obrazków – tylko czymś, co ma w sobie konflikt i musi być czymś dramatycznym, możemy w ten sposób coś wyjaśnić, ewentualnie łatwiej się ze sobą nie zgodzić.

Jeszcze jedna sprawa – zgubiliśmy tutaj coś po drodze – mianowicie magię. Mówimy obrzęd, rytuał, inicjacje – ale inicjacje to wychowanie, forma wychowania, taka szkółka niedzielna, archaiczny kurs dokształcający, a misteria, to nauka religii. To wszystko można objąć w perspektywie dawnej nauki i już. Ale w tym wszystkim, i w teatrze, i w sztuce jest coś, co przypomina opisy różnego rodzaju czynności magicznych dokonywane przez tych przeklętych ewolucjonistów, którzy do tej pory pokutują w umysłach bardzo wielu humanistów. Stworzyli oni różne teorie magii. Znalaziono dwa szeregi nieprzyległych do siebie czynności, dwa niewspółmierne ciągi – mówi się tam jakieś słowa, a jest to zaklęcie magiczne, które ma spowodować coś konkretnego. Zabija się jakąś kurę, po to żeby duch jakiejś tam bogini wstąpił akurat od pasa w dół, albo od pasa w górę. Albo trzeba zabić koguta, żeby to się stało. I tak mniej więcej wygląda magia – wykonuje się jakieś czynności, wypowiada się jakieś słowa i oczekuje się określonego skutku.

Włodzimierz Staniewski: Ja myślę, że trochę banalizujesz.

Zbigniew Taranienko: Nie, opis magii jest właśnie mniej więcej taki. To nie są...

Włodzimierz Staniewski: Ja chcę tylko powiedzieć, że kury i koguty są dobierane według...

Zbigniew Taranienko: Są różnego rodzaju przepisy, a podręcznik czarnej magii, daje rzeczy niesłychane. Mówię tu o niewspółmierności dwóch szeregów, to znaczy słów, działań i oczekiwanego skutku. Ryty, to nie tylko modlitwy prawdziwe i prawdziwe ofiarowania czegoś. Magia jest w tym, że za ofiarowanie ktoś chce czegoś konkretnego, to znaczy – między aktem ofiarowania, życzeniem i realizacją – nadzieję na spełnienie. Są takie momenty w rytach, ofiarach, w teatrze, że magii nie ma, ale jest bardzo dużo momentów, że jest. Nie mówiliśmy o niej. W sztuce też jest, szczególnie w plastyce. Wiem od malarzy, że w akcie malowania bardzo często im się coś takiego zdarza: nagle coś się zapętla, zamyka – i jest akurat to, czego oczekiwali. Może w teatrze też jest. Jest to równie ważne źródło wszystkiego, jak rytuał. Rzecz jeszcze bardziej tajemnicza, nieznaną, trudną do rozpoznania, kiedy ze względu na jakieś działania, nie takie, jak planowaliśmy, coś jednak następuje.

Włodzimierz Staniewski: Może powiesz o swoim wczorajszym doświadczeniu osobistym. Widziałem, że zostałeś dotknięty.

Zbigniew Taranienko: Nudziłem się okropnie.

Włodzimierz Staniewski: Ale widziałem, że zostałeś dotknięty wczoraj.

Zbigniew Taranienko: Tak, oczywiście. Upodobał mnie sobie ten szaman z pierwszej części. Dwukrotnie się do mnie zwracał. Stałem pod ścianą, żeby oszczędzić oczy – reflektory raziły. Szaman dwukrotnie dotknął mnie zdejmując jakby „złą energię” – jeżeli się tak dotyka od szyi po ramiona, to ściąga się tą energię. Miał rzeczywiście niebywałą siłę w rękach, którą odczułem jako zenergetyzowanie. Może uważał, że jestem pełen niepotrzebnego w tym rytuale napięcia, że chętnie bym jednak wszedł w jego środek? Nie było tak jednak.

Włodzimierz Staniewski: Bardzo przepraszam, ale muszę interweniować, żeby w czasie tak ograniczonym...

Zbigniew Taranienko: Jeszcze dwa zdania. Santeria trwały sześć godzin, było tam teatru na 45 minut, może na pół godziny – świetnego. Po wcześniej zobaczonym spektaklu „Gardzienic” pomyślałem, że następny wieczór, na który wszyscy tak bardzo czekają będzie gorszy, że wszystko będzie to mniej interesujące niż teatr, który robi Staniewski. Nie zawiodłem się. Mnie to nudziło, chwilami było coś interesującego, a nie mogło wciągnąć, bo ja w te bóstwa nie wierzę. Nie mogę wierzyć.

Włodzimierz Staniewski: Skoro się mówi o alergiach, to ja mam ochotę ogłosić początek końca postmodernizmu. I zrobię to: ogłaszam początek końca postmodernizmu. Teraz pan profesor Danielewicz prosił o głos.

Jerzy Danielewicz: Chciałbym oderwać się na chwilę od bieżącej dyskusji i wrócić do dzisiejszych wystąpień, świetnych moim zdaniem, pana profesora Lengauera i pana doktora Trzcionkowskiego, pewien aspekt rozwijając. Moim zdaniem profesor Lengauer dokonał bardzo ciekawej interpretacji najbardziej dionizyjskiej tragedii, interpretując ją pod kątem *sophia* – mądrości, identyfikowanej z *sophrosyne* – umiarkowaniem, przestrzeganiem porządku, ładu społecznego. A więc w kategoriach dość na pierwszy rzut oka zaskakujących. Gdy się przyrzuć temu pojęciu, to rzeczywiście Pentheus taki rodzaj mądrości, czy też wiedzy reprezentuje. Jest to wiedza potrzebna w kierowaniu społeczeństwem, w zapewnieniu mu ładu, bezpieczeństwa. Natomiast mądrość Dionizosa należałoby rozumieć w trochę innych kategoriach. Tak jak mądrość Pentheusa dotyczy porządku społecznego, tak mądrość Dionizosa jest innego rodzaju. Dotycząca porządku misterii, czy nawet, w pewnych wypadkach, przekraczania granic świata.

Spójrzmy na problem *sophia* z punktu widzenia uczestników orgii dionizyjskich, ogarniętych stanem ekstazy, stanem *enthusiasmos*. Dla nich ta wiedza jest czymś innym, tak samo jak dla uczestników wtajemniczeń. Chciałem zwrócić uwagę, że w formułach misteryjnych powtarza się czasownik określający stan osiągnięcia wiedzy: *oida* – wiem. Otóż ten czasownik jest w języku greckim związany etymologicznie z czasownikiem *eidon* – zobaczyłem, a więc owa wiedza ma swoje źródło w ujrzaniu czegoś. Spójrzmy na misteria eleuzyńskie, o których mówił doktor Trzcionkowski. Nieprzypadkowo w terminologii określającej mistów znajdujemy słowa odwołujące się do obserwacji wzrokowej: *mystes*, od *myo*, *myeo* – zamykać oczy, to ten, który patrzeć jeszcze nie może, nie jest do patrzenia uprawniony. Ten, który może spoglądać, to *epoptes* – ten, który spogląda ku czemuś. W formułach rytualnych – a są autorzy, którzy jednak je zdradzają, na przykład Pindar – powtarza się to słowo nie tylko w tej wersji.

Wiesław Juszczak: Jak wiadomo, istnieje taki fragment Pindara, w którym wyraźnie mówi się o transmigracji dusz, związanej z darem uczynionym Persefonie, z zapłatą uczynioną Persefonie. Być może – taka jest moja teza – głównym celem inicjacji było wprowadzenie w świadomość odradzania się dusz. Myślę, że to mogłoby być treścią zasadniczą misteriów eleuzyńskich oraz orfickich. Chciałbym też, w związku z tym, o czym mówił profesor Lengauer, wspomnieć, że pierwszy w literaturze epitet Persefony występuje już u Homera, gdzie jest ona nazywana Straszliwą. W tym fragmencie ona nie jest wcale córką Demeter – ona jest Boginią Straszliwą, Panią Podziemi. W Eleusis, jako Kore występuje w złagodzonej wersji, w wersji, która nie wiadomo, czy jest druga, czy jest pierwsza. Jeżeli chodzi o misteria eleuzyńskie, można by mówić, że nie wiadomo, czy nie były one pierwotnie, albo czy nie wywodziły się z misteriów pierwotnie czysto rytualnych, chthonicznych, czy nie były wprowadzaniem w tajemnicę śmierci, tak jak wszystkie zejścia, wszystkie katabazy, począwszy od Gilgamesza, poprzez egipskie księgi umarłych i katabazy greckie, takie jak Heraklesa, Tezeusza, Orfeusza i tak dalej. To o czym mówię nawiązuje oczywiście do znanej pracy Güntera Kunza na temat prób wywiedzenia kultu Persefony z Malty, gdzie zresztą spędziłem sporo czasu, żeby się przekonać, do jakiego stopnia jest to wyspa misteriów – niezamieszkała właściwie, pozbawiona pochówków, gdzie się odbywały wtajemniczenia, na które przyływano prawdopodobnie tratwami aż z Sycylii, czyli osiemdziesiąt kilometrów, co na owe czasy było wielką wyprawą.

Jerzy Danielewicz: *Ad vocem*, dla poparcia tezy pana profesora, chciałem przypomnieć, że Herakles przed

swoją katabazą przeszedł oczyszczenie w Agrai po zabójstwie Centaurów, i przeszedł wtajemniczenia właśnie w Eleusis, co by tę tezę potwierdzało.

Wiesław Juszczak: Z tym wiąże się moja, nieco dyletancka hipoteza, wynikająca raczej z podróży i z przemyśleń niż z wyuczonej wiedzy, to znaczy – mam więcej książek niż przeczytałem. To się zdarza często (śmiech i oklaski sali). Ja uważam, że w Grecji, powiedzmy już archaicznej, mamy do czynienia z odwróceniem porządku – jajko jest wcześniejsze od kury, Demeter jest córką Persefony, Demeter jest wyłoniona z Persefony przez rozdzielenie i dlatego Demeter jest boginią chthoniczną. Ale to są sprawy już szczegółowe, do dyskusji w innym miejscu.

Natomiast jeśli idzie o dyskusję, która poszła w stronę związków rytuału i teatru, chciałbym odnieść się po pierwsze do tego, o czym mówił profesor Schechner, do stosunku badacza do przedmiotu, do pytania, kim jesteśmy wobec tego, co oglądamy, do tego swego rodzaju zażenowania, kłopotów i jakichś innych tam spraw. Ja mam na to bardzo proste rozwiązanie, które może wynika z fałszywej skromności. Uważam, że uczonego powinien starać się odwracać tradycyjną relację wobec badanego przedmiotu. Podmiotem jest według mnie przedmiot, który badamy – to on rządzi nami, a nie my nim. My jesteśmy przedmiotem, a przedmiot badany podmiotem, czyli czymś aktywnym, co na nas działa i czemu my się musimy poddać.

To jest jedna kwestia. Druga kwestia, to jest taka króciutka tylko pretensja do pana doktora Kubikowskiego – uważam, że myśmy nigdy nie byli skolonizowani. Kolonizacja jest działaniem odnoszącym się do innej kultury, a myśmy nigdy nie byli poza Europą, nawet wtedy, gdy byliśmy pod obcymi rządami. Myśmy byli podbici częściowo przez Europejczyków, częściowo przez Azjatów. Natomiast nie przestaliśmy nigdy być Europejczykami.

I wreszcie trzecia, podstawowa sprawa – to, o czym dzisiaj była mowa bez przerwy, a mianowicie rytuał i niemożność wybrnięcia z tego, co jest rytuałem a co jest teatrem. Dla mnie sprawa jest absolutnie prosta i oczywista, więc może upraszczam i to w sposób radykalny. Jeżeli Państwo nie chcą słowa rytuał, niech Państwo wezmą sobie słowo sakrament. Na czym polega sakrament? Polega na uczestnictwie. To, co pan Kubikowski powiedział, że nie zagląda do zakrystii, to jest oczywiste, ale pan uczestniczy, pan jest włączony. A poza tym sakrament jest połączony z sacrum, aczkolwiek słowo sacrum jest dla mnie słowem przegrany, tak samo jak słowo rytuał.

Tym, co powoduje moją absolutną furję jako historyka sztuki, historyka, po części, religii, historyka czy uczestnika sztuki teatralnej jest słowo „odbiór”, które



Studenci Akademii Praktyk Teatralnych. Zajęcia warsztatowe z instruktorem Capoeira Andre Reisen (Brazylia), Gardzienice 2000. Fot. Przemek Sieraczyński

zrobiło straszliwą karierę poprzez strukturalizm. Jest to słowo, które ukazuje widza jako kogoś biernego wobec akcji, którą obserwuje, czyli kogoś, kto nie uczestniczy tylko odbiera, tak jak dziecko, które otwiera buzię i wtedy wkłada mu się łyżkę z kaszką i ono albo wypłuje, albo nie. Słowo „odbiór” jest dla mnie słowem zabójczym, jeśli idzie o koncepcję kontaktu człowieka ze sztuką, dlatego, że oznacza ono, że moja aktywność duchowa, czy intelektualna, czy jedna i druga, są lub mogą być wyłączone. Tutaj zawsze posługuję się przykładem interpretacji muzycznej. I tylko tak wyobrażam sobie kontakt ze sztuką – partytura wykonywana przez dyrygenta, pianistę, skrzypka czy śpiewaka to jest kontakt z dziełem, jedyny prawdziwy i możliwy kontakt z dziełem. Każdy z nas, moim zdaniem, jeżeli jest autentycznie w sztukę i w istnienie zaangażowany, musi ten stosunek w sobie wyzwolić. I w związku z tym ostatnia sprawa – mianowicie kwestia różnic między tym, co tutaj było pokazywane: rytuałem, a teatrem. Teatr powstał wtedy, kiedy skończyło się bezpośrednie uczestnictwo w dramacie. Czym to było na początku – nie wiemy. Mogło być sakramentem – prawdopodobnie było – ale nastąpił rozdział, rozerwanie na salę i widownię. I w związku z tym powstała możliwość nieuczestniczenia, która w tym, co było tutaj nazywane rytuałem –

żeby zostać przy tym słowie, które mi trochę z trudem przechodzi przez gardło – jest niedopuszczalna.

Krystyna Bartol: Ja chciałabym nawiązać do dwóch spraw poruszonych w wykładzie profesora Lengauera. Przede wszystkim do tego, co pan profesor mówił na końcu swojego wystąpienia, o orfizmie i związku kultu Dionizosa z misteriami orfickimi. Otóż wydaje mi się, że możemy podejrzewać, iż istotą misterii był jednak wymiar eschatologiczny. Pan profesor wspominał o złotych listkach, które mogły mieć związek z misteriami orfików, że są pewną wskazówką dla wtajemniczonych w misteria, by po śmierci mogli przejść etap z życia ziemskiego do niebiańskiego. Pan profesor wspominał też o tabliczkach z Pelienu. Mnie przypominał się listek z Turioi, bardzo interesujący, jeśli chodzi o teriomorficzną epifanię Dionizosa, który w tym aspekcie bardzo dobrze funkcjonuje jako bóstwo sprawcze odradzania się, czy, jak niektórzy badacze nawet sądzą, reinkarnacji. Na tym złotym listku widnieje mianowicie wizerunek Dionizosa w postaci koziołka i napis „kozyłku wskoczyłeś do mleka”. Badacze interpretują to przedstawienie bardzo symbolicznie, w kategoriach odrodzenia się, umierania i zyskiwania ponownego życia.

Druga rzecz, która mi się skojarzyła dotyczy tych bardzo ciekawych rozważań interpretacyjnych pana profesora

sora na temat *Bachantek*. Właśnie ta antynomia: porządek polis – porządek misteriów, czyli tego, co irracjonalne. Zastanawiam się, czy tą ogólną antynomią nie można wyjaśnić również poglądów Platona na literaturę, na poezję. Chodzi mi o ten zdecydowanie negatywny stosunek Platona do boskiego szafu, o te fragmenty, w których Platon powiada, że poezja, muzyka porusza te struny duszy, które nigdy drgać nie powinny. I czy nie jest to właśnie dalekie echo tego przeciwstawienia.

Jacek Dobrowolski: Ważnym pytaniem, które tu jeszcze nie padło, jest pytanie o to, czego szukamy w misteriach i jakich bogów przyzywamy? Jest na pewno rzeczą niebezpieczną, jeżeli przyzywamy bogów niebezpiecznych. Jeżeli szukamy tego, co nieśmiertelne, jeżeli szukamy światła, to nie uda nam się tak łatwo do niego dotrzeć, ponieważ wędrujemy przez naszą podświadomość, która w większości tradycji przedstawiana jest w sposób piekielny. Zmagamy się z tymi potworami i w końcu powinniśmy – jak na to wskazują losy różnych herosów, bohaterów – dotrzeć do celu podróży, do tego, co nieśmiertelne. Ale czy zawsze nam się udaje, czy musimy przyzywać niebezpieczne potęgi, zafascynowani nimi? Z jakimi uczuciami do tego podchodzimy? Czy jesteśmy kolekcjonerami, którzy zbierają każde doświadczenia, bo nas interesuje jakieś ekstremum, czy interesuje nas moc, czy interesują nas krwawe ofiary, czy też chcemy jak najszybciej, czy może jak najsprawniej, przedostać się przez te wszystkie warstwy namiętności i dotrzeć do tego, co nieśmiertelne. Otóż w tej chwili na świecie bardzo modne są wszelkiego rodzaju stany zmienionej świadomości, modne jest słowo szamanizm, i jest bardzo wielu nauczycieli rozmaitej jakości. A musimy zawsze pamiętać, że „po owocach poznacie ich”. Trzeba zawsze pytać, jaka to jest wspólnota. Czy ta wspólnota, która oferuje jakieś misterium jest rzeczywiście wspólnotą braterską, przepelnioną miłością i otwartą? I musimy pytać, kim jesteśmy, gdy do tego przystępujemy. Czy tylko ulegamy fascynacji, bo jesteśmy znudzeni naszym codziennym życiem, czy szukamy mocnych wrażeń, czy też rzeczywiście poszukujemy prawdy, rozumianej jako lekarstwo?

Richard Schechner: Niezależnie od tego, co sami myślimy, musimy wszyscy przyznać, że Santeria odprawiana dla Polaków ma zupełnie inne znaczenie, niż ten sam rytuał odprawiany w jego naturalnym środowisku. Ja uczestniczyłem w rytuale Santerii na Kubie i proszę mi wierzyć, że znaczy on tam zupełnie coś innego. Tam na przykład nikt nie ukrywa sytuacji odprawiania rytuału. Tu wywieziono nas za daleko za miasto, w ściśle dobranym gronie, więc pojawił się też taki aspekt jak chęć uniknięcia skandalu. Nie unik-

niemy też chyba tego, że pojawienie się takiego zjawiska w tym a nie innym miejscu zawsze będzie w jakimś stopniu egzotyka.

Mówimy tu wiele o przekazywaniu rytualnej wiedzy, o tradycji rytuału. A przecież prezentacja Santerii w Polsce pokazuje wyraźnie, że rytuał nie jest czymś stałym, że wciąż się zmienia, odnawia, nieustannie ustanawia nowe związki. Jak się wobec takiego zjawiska zachować? Jakie mamy prawo uznać, że jakaś forma rytuału jest „właściwa”, „czysta” a inne są „nieautentyczne”? Myślę, że tego typu hierarchie są nieprawdziwe i bezwartościowe. To, co jest wartościowe, to pełna i oparta na równości wymiana. My zbyt często chcemy czcić, imitować, zachowywać zmitologizowany, „autentyczny” rytuał, używając argumentów typu: „bo tak jest od wieków”. Wczoraj, mówiąc o ramlili w mieście Ramnagar wspominałem o takich elementach, które uznawane są za bardzo stare, a w rzeczywistości pojawiły się kilkadziesiąt lat temu. To pokazuje, jak nieprawdziwe jest przekonanie, że coś jest autentyczne, bo pochodzi sprzed wielu lat, a coś innego nieautentyczne, bo wykorzystuje nowoczesne środki i narzędzia. Ja nie wierzę w tego typu hierarchie. W ogóle nie wierzę w hierarchie, ale w różnorodność. Przywiązujemy na przykład wielkie znaczenie do transu, a przecież wielcy aktorzy Zachodu też grają w transie. A co zrobić z postulatem zachowywania tradycji, zachowywania rytuałów, wobec takich zjawisk jak okaleczanie kobiet w Afryce, albo, bardzo stare przecież i tradycyjne, rytuały, w czasie których składało się ofiary z ludzi. Nie można zakładać, że wszystko, co bardzo stare jest już z racji tego bardzo wartościowe, nie można zawęzić pola obserwacji tylko do tego, co rzekomo autentyczne. Wierzę w różnorodność, wierzę w potrzebę interesowania się tym, co odmienne, co nie powtarza niewolniczo wzoru, w zmienność, wierzę w proces historyczny jako prawdziwy przedmiot zainteresowania i badania.

Włodzimierz Staniewski: Na zakończenie tej naszej długiej rozmowy chciałbym przypomnieć pewne wydarzenie. Kilkanaście lat temu organizowałem inne sympozjum, w innym czasie – to był jeszcze komunizm, była żelazna kurtyna, żyliśmy w całkiem innej rzeczywistości. Sympozjum to było zatytułowane „Przyroda słowa w tradycjach teatralnych”. Zaprosiłem na nie wykonawców roli Hamleta z różnych krajów, z różnych kontynentów. Był wśród nich między innymi aktor, który grał Hamleta w spektaklu Ingmara Bergmana, był Jerzy Radziwiłowicz, który próbował rolę Hamleta ze Swinarskim, byli wybitni wykonawcy tej roli z Norwegii, z Japonii. Byłem nawet o krok od zaproszenia Smoktunowskiego. Wszyscy oni mówili o momencie transgresji. Ale najciekawszą osobą był Joseph Chaikin, który nie grał nigdy roli Hamleta, natomiast był wówczas cią-

gle jeszcze w fazie rekonwalescencji po bardzo ciężkim wylewie. I on czytał swój bardzo piękny poemat, który się nazywał *Wojna w niebie*². Czytał ten poemat człowiek, który na skutek wylewu stracił mowę i odzyskiwał ją czytając. Wszyscy mieliśmy poczucie, że mamy do czynienia, inaczej się tego nie dało ująć – z misterium, że mamy do czynienia z rolą, której nie możemy już ujmować w kategoriach artystycznych, że mamy do czynienia z sytuacją, w której magia nieustannie się przeplata z teatrem, ponieważ był to występ publiczny. Sposób, w jaki on walczył ze swoim ograniczeniem wymawiając słowa tak, jakby rzeźbił je z kamienia, był obezwładniający. Mieliśmy do czynienia z teatrem, ale mieliśmy jednocześnie do czynienia z misterium mortis. Mówiono – to jest zwykle szmaństwo, to nie jest teatr – takie różne rzeczy.

Ja przez te wszystkie lata zawsze miałem taką refleksję, że moment graniczny, w którym misterium czy rytuał łączy się z teatrem, to jest moment szczególnego rodzaju wysiłku, szczególnego rodzaju trudu, trudu przekroczenia swojego własnego ograniczenia, trudu przekroczenia progu swoich własnych możliwości. I jest to właściwe zarówno zjawisku rytuału (wczoraj mieliśmy z tym do czynienia) jak i pewnym stanom w teatrze.

Bardzo mi przykro, że doszło do kontrowersji między mną a doktorem Guszpiem i doktorem Taranienką, którzy są zwolennikami naszego przedstawienia, ale w trakcie procesu prób myśmy się zatrzymali w punkcie, który dopiero dla nas stawał się najbardziej apetyczny, najbardziej pociągający i który kieruje nas ku misteriom starożytnej Grecji i ku współcześnie żywym tradycjom rdzennym, w których mamy do czynienia

z rytuałem. W odniesieniu do obu tych sfer doznaję tego stanu pokory, o którym już wspomniałem. Doznaję go wtedy, kiedy mam do czynienia z niezwykle precyzyjnym przekazem wiedzy. Czyli w stosunku do naukowców, którzy mnie instruują, tak jak profesor Danielewicz, dzięki któremu, między innymi, *Metamorfozy* mogły powstać, którzy mnie instruują, jak pewien materiał do którego sięgamy, materiał archaiczny, może a jak nie może być potraktowany i również wpadam w stan pokory, kiedy mam do czynienia z Santero, który mówi mi, jak fraza zaklęcia może być, a jak nie może być zaśpiewana.

Myślę, że do wielu kwestii, które poruszyliśmy podczas tej dyskusji wielokrotnie jeszcze będziemy wracać, bo są to sprawy ważne, bodaj, czy nie jedne z najważniejszych w dzisiejszej kulturze i w dzisiejszym teatrze. Bardzo dziękuję Państwu za to spotkanie i wszystkim Państwu na widowni za uwagę i cierpliwość, z jaką zechcieliście nas wysłuchać.

(oprac. Dariusz Kosiński)

Przypisy

- ¹ Schechner użył tu oczywiście angielskiego słowa *performance*, które ma nieco inne zabarwienie znaczeniowe niż polskie „przedstawienie” czy „widowisko” odnosząc się raczej do samej czynności, a nie do faktu obrazowania czego lub pokazywania czegoś. Na tę istotną różnicę zwracał uwagę m. in. Jerzy Grotowski (zob. J. Grotowski, *Przemówienie doctora honoris causa*, „Notatnik Teatralny” 192 nr 4, s. 24). Zwracam uwagę na tę różnicę, ponieważ odwołanie do samej czynności pozwala swobodnie obejmować tym samym słowem i rytuał (*ritual performance*) i teatr (*theatrical performance*).
- ² Opublikowany w polskim tłumaczeniu Grzegorza Godlewskiego w „Dialogu” nr 6 z 1988 r.