

KU ANTROPOLOGII WIDOWISK

1

Metafora teatru świata, powtarzana w ciągu wieków przez mówców i pisarzy, stała się toposem – obiegowym motywem – literatury europejskiej, sklasyfikowanym pod mianem *theatrum mundi*. Upodobali ją sobie zwłaszcza pisarze epoki baroku, zresztą epoki bujnego rozkwitu dramatu i teatru. Z tych właśnie czasów pochodzi najbardziej chyba znane, wręcz oklepane jej sformułowanie – łaciński napis z emblematu londyńskiego teatru The Globe, zbudowanego w 1599 roku dla kompanii, której współlnikiem i głównym dostawcą dramatów był Shakespeare: *Totus mundus agit histrionem*. Cały świat gra komedię.

Autor tego motta musiał, zdaniem Ernsta Roberta Curtiusa, zaczerpnąć je ze świeżego wtedy wznowienia (1595) dzieła *Polycraticus* średniowiecznego humanisty Jana z Salisbury: *totus mundus iuxta Petronium exercean histrionem*. Rzeczywiście, formuły, jak widać, różnią się tylko nieznacznie (czasownik *exercere* – wykonywać – zamiast *agere*), oprócz tego zostało podane źródło sentencji: według Petroniusza. Niewiele wcześniej (1588) tę sentencję Petroniusza, tylko z innym, równoznacznym przymiotnikiem (*universus* zamiast *totus*), przytoczył – za współczesnym mu filologiem Justusem Lipsiusem – Montaigne: *Mundus universus exercet histrionem*.

Autorowi *Prób* topos posłużył do moralizowania. Montaigne właściwie zinterpretował łaciński wyraz *histrionem*, oznaczający aktora, czasem jednak z zabarwieniem pejoratywnym, jako aktora podrzędnego, komedianta, błazna, a w przenośni – każdego pozera. I stwierdzał, że większość ludzkich czynności i zajęć – poczynając od wykonywania prostego rzemiosła, poprzez piastowanie jakiegoś urzędu, na noszeniu korony kończąc – z natury swej cechuje się komedianstwem. Należy je spełniać, jakimi się je otrzymało, zawsze w sposób stosowny. Jednak nie powinno się przy tym zapominać, że są to jedynie nadane i przybrane role, stanowiące jak gdyby odrębną, obcą osobę – maski tylko, a nie rzeczywista istota człowieka. I nie wolno dopuścić, by pełnione obowiązki nas wewnętrznie przeobrażały czy, jak to ujął Montaigne, przeinaczały, wzdymając nasze dusze. (W czasach współczesnych takie przybieranie na znaczeniu Gombrowicz nazwie w *Ślubie* pompowaniem, a psychologia głębi będzie definiować jako inflację „ja”). Przyzwoity człowiek nie uchyla się od powinności swego urzędu, ale też – przestrzegał, szydząc, moralista – nie puszy się i nie nadyma aż po wątrobę i jelita, niosąc się ze sprawowaną godnością nawet do wygodki.

Niemal słyszymy tu już Szekspirowskie, znane z *Makbeta*, określenie życia jako lichego aktora, który przez godzinę swego występu na scenie puszy się i miota, a potem milknie na zawsze. Swoją drogą wiadomo, że Shakespeare czytał Montaigne'a i właśnie *Próby* miałyby być tą książką, nad którą medytuje bohater innej jego tragedii, Hamlet. W ustach przegranego Makbeta topos stracił moralistyczny wydźwięk i przybrał postać tragicznego rozpoznania. Jednak rozpoznanie to, inaczej niż *anagnórisis* w greckiej tragedii, nie prowadzi do *kátharsis*, bo – jak przekonywał Jan Kott – jest rozpoznaniem absurdalności świata i absurdalności sytuacji człowieka. (Nie tylko *Króla Leara*, ale i *Makbeta* autor *Szekspera współczesnego* odczytał tak, jakby te tragedie zawierały już wykładnię egzystencjalizmu i były podobne do dramatów Becketta).

Shakespeare był cierpki nawet w komediach. *All the world's a stage...* Cały świat jest sceną, a wszyscy ludzie są tylko aktorami. Tak w *Jak wam się podoba* zaczyna się rodzaj małego eseju, w którym Jakub, postać antycypująca Hamleta, rozwija i tłumaczy metaforę

universal theatre – teatru świata – jako wyraz bezsensu istnienia. Być może Shakespeare chciał tym sposobem dać w swej komedii, napisanej w 1599 lub w pierwszej połowie 1600 roku, wykładnię motta nowego teatru The Globe.

W końcu nie wiadomo, jak dokładnie brzmiała sentencja Petroniusza Arbitra, źródło tego motta. Tak czy inaczej, współbrzmi ona z obrazem życia codziennego w Rzymie za czasów Nerona, odmalowanym w przypisywanych mu *Satyrykach*. Nowobogacki styl życia wyzwolenców, ludzi bez tradycji i bez hamulców, ale za to z geszefciarską fortuną, może stanowić ilustrację pozerstwa. Według Ericha Auerbacha romans Petroniusza wyznacza kres możliwości realizmu antycznego i niemal odruchowo nasuwa skojarzenia z *Targowiskiem próżności* Thackeraya czy z *Komedią ludzką* Balzaca. Tyle że robienie fortuny i jej trwanie jako obraz zmienności ludzkiej egzystencji nie zostały tu przedstawione na tle ekonomiczno-społecznym, jak w powieści dziewiętnastowiecznej, lecz w zgodzie z żywą jeszcze wyobraźnią mityczną. Dopiero co, za czasów Oktawiana Augusta, Owidiusz w swych *Metamorfozach* starą filozoficzną myśl o wiecznej i nieuchronnej przemianie wszystkiego, nawet bogów, wyraził w materii mitycznej. I z mitu o dzierzającej ster ludzkiego życia, ślepej Fortunie pochodziło dynamiczne ujęcie losu człowieka, podlegającego nieustannym odmianom, których niepomyślnym skutkom mógł zapobiec tylko, jak wierzyli Rzymianie, *ritus*, odprawiane na każdym kroku z zabobonną skrupulatnością obrządku. (Fellini w swej luźnej adaptacji romansu Petroniusza odmiany losu i w ogóle następstwo zdarzeń pozbawił logiki życiowej, tak że działania bohaterów stały się w jego filmie mrocznymi rytuałami, rozgrywającymi się według jakiegoś mitu o nieodgadnionym sensie – jak w teatrze okrucieństwa rodem z pism Artauda). Z jednej strony formalistyczny, natrętny rytualizm, z drugiej zepsute kabotynizmem obyczaje mogły zrodzić myśl o teatralności życia.

Myśl tę wielokrotnie formułowano właśnie w Rzymie w okresie pryncypatu, w środowisku neostoików. Pojawia się ona i u Seneki Filozofa, wychowawcy Nerona, w jego *Listach moralnych do Lucylusza*, i u Epikteta z Hierapolis, w sporządzonym przez jego ucznia, Flawiusza Arriana, *Podręczniku (etyki stoickiej)*. Człowiek jest aktorem w widowisku scenicznym, które nie on ułożył i w którym ma do odegrania rolę, jakiej sam sobie nie wybrał: ten długą, ów krótką, jeden monarchy, drugi szarego obywatela, inny żebraka – trzeba tylko, powiada Epiktet, by taką, jaka mu przypadła, starał się odegrać jak najlepiej. Stoicy mogli przejąć to porównanie człowieka do aktora od cyników, u których figura aktora życiowego – *humanae vitae mimus* w późniejszym sformułowaniu Seneki – stała się powracającym tropem stylistycznym. Podobno (ta scena ze Swetoniusza będzie wielokrotnie powracać u Pascala Quignarda) Oktawian August miał w godzinie śmierci zapytać, czy dobrze odegrał farsę życia, *mimum vitae*, i poprosić zgromadzonych nad śmiertelnym łóżem o końcowe oklaski.

Można by prześledzić dzieje metafory teatralnej w różnych jej sformułowaniach wstecz i do przodu. Wstecz – do Platona, który w *Filebie* włożył w usta Sokratesa słowa o tragedii i komedii życia; do przodu – do Ojców Kościoła, Klemensa Aleksandryjskiego, który będzie mówić o teatrze całego świata, czy świętego Augustyna, który życie nazwie komedią rodzaju ludzkiego. To samo powie Jan z Salisburii: komedią jest życie ludzkie na ziemi; i doda, że widzom w teatrze życia jest Bóg. Kiedy potem Luter nada historii miano *Spiel Gottes*, igrzyska Bożego, uzna Boga za więcej niż widza tej gry. Zresztą ta śmiała formuła też miała już wtedy swoje dzieje: można w niej usłyszeć echo słów biskupa Synezyjusza z Cyreny o człowieku – *theou paignion*, Bożej igraszce, i Platona (późnego, z *Praw*) o człowieku – zabawce, marionetce w rękach bogów.

Żywotność metafory teatralnej w epoce odrodzenia odświeżył przede wszystkim Erazm z Rotterdamu. Będzie ona później powracać w literaturze, szczególnie w dramacie, i w teatrze coraz częściej. *Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs*, świat jest teatrem, a ludzie aktorami – Ronsard napisał to na zabawę karnawałową 1564 roku, kilkadziesiąt lat

przed Shakespeare'em; i dodał, niemal już obowiązkowo, że Fortuna rządzi sceną życia ludzkiego, a widzom są w tym teatrze niebios. W literaturze hiszpańskiej złotego wieku metafora teatralna będzie używana tak często, że właśnie tam i wtedy stanie się toposem. Gdy Don Kichote (w drugiej części powieści Cervantesa z 1615 roku) porównuje życie tego świata do komedii, a ludzi do aktorów, Sanczo Pansa nie przeczy, że porównanie jest przednie, ale wcale nie nowe, i że słyszał je już nie raz i nie dwa. Można je było znać chociażby z ówczesnych kazań, ganiących pogłębiającą się w społeczeństwie hiszpańskim dekadencję (którą później Montesquieu porówna do rzymskiej), z powieści łotrzykowskiej Matea Alemana, z komedii Lopego de Vegi.

Ale najślynniejsze – i może najbardziej brzemiennie w znaczenia – sformułowanie metafory teatralnej pojawi się u Calderona, w dramacie *Życie jest snem* z 1635 roku i w napisanym w tym samym roku albo niewiele wcześniej *auto* filozoficzno-teologicznym *Wielki teatr świata*.

Świat jest wielkim teatrem całego stworzenia, na którego scenie ludzie – wcieleni w aktorów – odgrywają swoje role. Krótkie jest życie ludzkie, jak występ w przedstawieniu – od wejścia do wyjścia: od kołyski do trumny. Człowiek rodzi się, odgrywa swoją rolę – rolę zawsze za krótką – i umiera. Ale na scenie świata nikt nie wybiera sobie roli: bogacza albo biedaka, króla albo wieśniaka – tę lub tamtą otrzymuje się, wraz z kostiumem i rekwizytami, jako zadanie, przed którym nie można się wykić i które należy wykonać dobrze, nie znając sztuki, bez jednej próby. Role nie są jednak ważne: po skończonym występie wszyscy tak samo oddają kostiumy, zrównani przez śmierć. Życie to tylko gra, świat to scena ułudy – powiada Calderón. Jeśli jego *auto sacramental* dziś jeszcze, po egzystencjalizmie i po teatrze absurdu, może przemówić do widzów, to dzięki conceptowi świata jako posępnego igrzyska.

Dramat *Życie jest snem* jeszcze pogłębia to ujęcie. Życie jest snem, w którym król śni się sobie królem, żebrak żebrakiem, nawet męczennik tylko śni swoje męczeństwo, a sny te śnią się – następne piętro metafory – uwięzionym w świecie cieniem. To z tych snów zbudowany jest *el gran teatro del mundo*, w którym Fortuna rozgrywa swe okrutne tragedie. Szaleństwem, iluzją, nicością jest życie.

Wcześniej tak głębokie sensy wydobywał z metafory teatralnej tylko Shakespeare. Życie nazwał w *Makbecie* opowieścią idioty, pełną wrzasku i wściekłości, nic nieznaczącą, a ludzi w *Burzy* – surowcem snów, ulotnych wizji, cieniami rozwiewającego się w nicość widowiska. *Burzę* (1611) Shakespeare żegnał się z teatrem. (W *Everything and nothing* Borges dopowie, w duchu naszych czasów, że i Shakespeare, który wyśnił w swych dziełach tyłu ludzi, sam był tylko snem Boga, nikim).

To już dalekie odejście od płaskiej, moralistycznej wykładni tej metafory – w stronę kosmogonii i ontologii. Przychodzi tu na myśl Orient: islam i – dalej i wcześniej – hinduizm. W *Koranie* powraca formuła, że życie tego świata jest złudnym używaniem i prózną ozdobą – tylko zabawą i grą. Sanskryckie pojęcie *līlā* oznacza wszelkie gry i zabawy, a w kontekście kosmogonii – igraszki bogów. Taką igraszką jest kosmiczne widowisko boga Śiwy, tego, który zwany jest Nataradżą, królem tancerzy, i który wywodzi się jeszcze z wyobrażeń przedaryjskich. Nie przypadkiem więc szczególną cześć odbiera on w południowych Indiach, gdzie zresztą świat widowisk jest tak wybujały i urozmaicony: widowiska obrzędowe tejjam i mudijettu, teatr świątynny kudijattam, teatr krysznanattam, teatr kathakali – to wyliczenie można by ciągnąć dalej. Lila w doktrynie hinduistycznej zawsze występuje w parze ze sławetną mają, pojęciem oznaczającym specyficznie rozumianą iluzoryczność, fikcyjność świata.

Nawiasem mówiąc, łaciński rzeczownik *illusio* pochodzi od czasownika *illudere*: zabawiać się, igrać, żartować z kogoś, zwodzić, wyprowadzać w pole. *Illusio* należy do tej samej rodziny wyrazów co, oznaczające grę i zabawę, rzeczowniki *lusio*, *lusus*, *ludus* – w liczbie mnogiej *ludi*: widowiska, igrzyska, uroczystości świąteczne, a stąd metonimicznie:

sztuka teatralna – wszystkie od czasownika *ludere*: grać w coś, tańczyć, bawić się, udawać, naśladować, przedstawiać coś, grać jakąś rolę, żartować z kogoś, oszukiwać, zwodzić. Z grubsza biorąc, odpowiednikiem pojęcia *līlā* jest więc *ludus*, a odpowiednikiem pojęcia *māyā* – *illusio* czy *fictio*. Sanskrycki wyraz *māyā* przeszedł zresztą podobną ewolucję semantyczną jak *fictio*: od znaczenia ‘tworzenie, kształtowanie’ do znaczenia ‘urojenie, fantazja, pozór, złudzenie, omamienie, sztuczka kuglarska’, a wreszcie – ‘fikcja artystyczna’.

Tak też przekształcało się w hinduizmie rozumienie *mai*. Zrazu, w epoce wedyjskiej, *maja* oznaczała po prostu moc, potencję stwórczą bogów – z czasem, w doktrynach wedantystycznych, zaczęła oznaczać ich zdolność do stwarzania rzeczywistości pozornej, złudnej, fikcyjnej. Sztukę wyczarowywania widowiska: kiedy się je ogląda, wydaje się realne, potem zamienia się w niebyt.

Íśwara, Pan, bóstwo osobowe – najczęściej właśnie tańczący i wykonujący pantomimę bóg Śiwa – stwarza świat niczym kuglarz czy iluzjonista. Nie ma w tym żadnego zamysłu racjonalnego ani moralnego. Nie ma gotowego dramatu do odegrania i nie ma reżyserii wydarzeń. Stworzenie dzieje się spontanicznie, jak w tanecznej improwizacji. Ale swym szaleńczym, zawrotnym tańcem – określanym południowoindyjskim mianem *ānandatāṇḍava*: straszego tańca radości – Śiwa najpierw stwarza świat, podtrzymuje w istnieniu, żeby go w końcu zniszczyć. *Anandatandawa* to kosmogoniczna pantomima, sztuczka magiczna, igraszka stwórcy.

W *Mahabharacie* – wielkim eposie indyjskim, często nazywanym piątą Wedą – mówi się, że stwórca bawi się stworzeniem jak brzdąc zabawką. Śiwa wykonuje *anandatandawę* wewnątrz płonącego okręgu, wyobrażającego świat i cykliczność istnienia. Ma cztery ramiona, symbolizujące jego władzę nad czterema żywiołami, z których utworzona jest materia, i nad czterema stronami świata. W jednej z rąk trzyma bębenek w kształcie klepsydry, której stożki zwrócone do siebie wierzchołkami symbolizują członki męski i kobiece łono w krytycznej chwili przed rozłączeniem się dwóch pierwiastków – końcem świata i czasu. Świat istnieje bowiem w wiecznym kołowym cyklu stworzenia i zagłady, a rządzący nim ślepy los odpowiada zabawie Śiwy z Parwati, jego małżonką, personifikacją jego własnej energii jako mocy kosmicznej. Według wedantystycznej doktryny Śankary, jedynym celem i całym sensem stworzenia jest ta *lila*, zabawa stwórcy z samym sobą.

Kosmiczny taniec Śiwy to cudowny spektakl boskiego teatru okrucieństwa. Ale nie jest on tylko nieludzką i częścią igraszki; jest też konieczną ofiarą. Tańczący Śiwa miażdży swą stopą leżącego karła, uosobienie gnuśnej duszy ludzkiej, która – uwięziona w świecie – zapomniała o swoim przeznaczeniu. Jak sam bóg Śiwa, tak i jego taniec jest ambiwalentny: unicestwia świat i człowieka, ale jednocześnie przywraca pamięć o wyzwoleniu.

Metafora *theatrum mundi* chyba zawsze podszyta jest ambiwalencją. Zresztą żeby to stwierdzić i by cały świat widzialny przejrzeć jako wynik magicznej sztuczki – złudę i nicość – nie trzeba sięgać aż do traktatów wedantystycznych, hymnów wedyjskich czy *Mahabharaty*. Podobną myśl można odnaleźć u Shakespeare’a i Calderona, a potem w drugiej części dramatu Goethego o Fauście, gdy Mefistofeles, jak mystagog, wtajemnicza alchemika w arkana sztuki wywoływania wizerunków istnień. Mówi mu wtedy o Matkach. Ich domeną jest pustka, poza całym światem stworzonym, poza przestrzenią i czasem. Z czystych form, ze schematów, ich myśl wieczna – w zabawie bez początku i końca – kształtuje tam i ciągle przekształca obrazy stworzenia. Obrazy widzialne tylko tu, na tym świecie, a tam, w królestwie Matek, rozwiewające się jak dym.

Aby ta wieczna zabawa mogła się toczyć, dziejąc się sama przez się i niejako sama dla siebie, konieczne jest to, co Hans-Georg Gadamer nazwie ruchem w tę i we w tę, niezwiązanym z żadnym celem, odnawiającym się w nieustannym powtarzaniu, oderwanym od podmiotu i od nosiciela – źródłowym dla wszelkiej gry i wszelkiej akcji. I dla kultury oglądanej w jej aspekcie dynamicznym – jako ludzka, arcyludzka gra i zabawa, jako dramat.

Arystoteles podaje w *Poetyce*, że działanie Dorowie określali słowem *drán*, Ateńczycy zaś słowem *práttein*: od tego pierwszego miałyby pochodzić nazwa dramatu (*dráma*), od drugiego – nazwa akcji (*práksis*). Antropologia widowisk ujmuje kulturę jako praktykę dramatyczną.

2

W minionym stuleciu metafora teatru świata powracała w humanistyce tak często – i z czasem w tak nośnych sformułowaniach – że pod koniec lat sześćdziesiątych niemiecki socjolog sir Ralf Dahrendorf uznał ją już za naczelną zasadę wyjaśniania faktów społecznych. W jego dziedzinie zadomowiła się ona na dobre w latach trzydziestych – wraz z wprowadzeniem i szerokim zastosowaniem pojęcia roli społecznej.

Przyczynili się do tego reprezentanci różnych dyscyplin wiedzy. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku w tych usiłowaniach wyszły sobie naprzeciw psychologia i socjologia. W psychologii zakwestionowano wówczas samoistość psychiki, w socjologii – społeczeństwa. Amerykański psycholog i filozof William James, zwolennik i popularyzator pragmatyzmu, zauważył, że poczucie tożsamości jednostkowej nie jest czymś oderwanym i stałym, lecz wytwarza się – raczej jako *social self*, jaźń społeczna – wskutek niekończącego się procesu, poprzez interakcje, w których uczestnicząc, człowiek wyobraża sobie, jak jest oceniany przez innych ludzi i czego oczekują od niego ci, z których opinią się liczy. Z kolei niemieckiego socjologa i teoretyka kultury Georga Simmla, twórcę teorii interakcjonizmu, interesowało nie tyle społeczeństwo wzięte jako całość, niezmienna i schematyczna, ile życie społeczne w jego żywiołości, przyptywach i odpływach natężenia, w dynamicznym oddziaływaniu jednostek na siebie, wymianie będącej wzajemnością, która ma miejsce we wszelkich stosunkach międzyludzkich. Wreszcie amerykański socjolog i psycholog społeczny Charles H. Cooley, twórca pojęcia grup pierwotnych – niewielkich, niesformalizowanych grup społecznych, takich jak rodzina, sąsiedztwo, grupa rówieśników – stwierdził, że w takich właśnie grupach, uczestnicząc w życiu wśród bliskich, jednostka zdobywa psychiczną tożsamość w postaci *looking-glass-self*, jaźni odzwierciedlonej – odzwierciedlonej, ponieważ własne wyobrażenie siebie odnosi ona do wyobrażeń na swój temat, jakie przypisuje tym, z którymi jest zespolona bezpośrednimi relacjami. Tak oto ci trzej badacze zbliżyli się z różnych stron do odkrycia roli społecznej.

Prawdopodobnie jako pierwszy posłużył się tym pojęciem Robert E. Park, amerykański socjolog miasta, twórca szkoły chicagowskiej, w artykule *Behind our masks* z 1926 roku. Według jego koncepcji zbiorowość nabiera charakteru społeczeństwa dzięki wielorakim interakcjom, wśród których procesy akomodacyjne przyczyniają się do uformowania się organizacji społecznej, a asymilacyjne – kultury i odpowiadającej jej osobowości społecznej. Osobowość ta wiąże się z różnymi rolami, odgrywanymi przez jednostkę w różnych grupach i w różnych sytuacjach, i daje się poznać jako jej *behavior*, zachowanie czy sposób bycia, dostosowane do prestiżu i statusu, jakie społeczeństwo przyznaje każdej z ról.

W latach trzydziestych i czterdziestych koncepcje roli społecznej, już rozwinięte, stworzyli Mead, Znaniecki, Linton i Parsons.

Amerykański psycholog społeczny i filozof George Herbert Mead, jeden z twórców pragmatyzmu społecznego, twierdził, że jednostka doświadcza siebie nie bezpośrednio, wprost i natychmiast, lecz dopiero internalizując zewnętrzny punkt widzenia innych jednostek, a więc występując wobec siebie samej w charakterze grupy. Złożony proces *role-taking*, przyjmowania roli, przypomina po trosze zabawę, jednak przede wszystkim podobny jest do gry, prowadzi bowiem do podporządkowania się regułom, przyjętym przez grupę jako

całość.

Florian Znaniecki, który socjologię traktował jako naukę o interakcji – nawiązywaniu kontaktu i współdziałaniu między jednostkami, między jednostkami i grupami oraz między grupami – rozwinął analogię do teatru, a teoria ról społecznych jest w opinii Jerzego Szackiego najcenniejszą częścią jego socjologii. Według tej teorii role społeczne, definiowane jako system normatywnych stosunków między jednostką a określonym kręgiem społecznym, ustanawiają funkcję społeczną jednostki i warunkują jej społeczną jaźń. Osobowość jednostki to w tej perspektywie dynamiczna synteza wszystkich jej ról społecznych. (W kraju teorię Znanieckiego rozwijał w latach sześćdziesiątych jego uczeń Jan Szczepański. Zwrócił on uwagę, że proces realizowania roli społecznej, pojętej jako względnie stały i spójny system zachowań, będących reakcjami na zachowania innych osób i przebiegających według ustalonego wzoru, zależy od właściwości biologicznych i psychologicznych jednostki, od jej wzoru osobowego – zespołu idealnych sposobów zachowania, pełniącego funkcję scenariusza roli – od definicji roli w grupie, od struktury i organizacji grupy, wreszcie od stopnia identyfikacji jednostki z grupą).

Amerykański antropolog kulturowy Ralph Linton, psychokulturalista, uważał, że rola jest dynamicznym aspektem statusu, kulturowymi wzorami postaw, wartości i zachowań, związanymi z danym statusem i realizowanymi w celu potwierdzenia posiadania tytułu do określonego statusu. Wreszcie amerykański socjolog Talcott Parsons, czołowy funkcjonalista, definiował rolę jako ogniwo łączące jednostkę – w znaczeniu bytu psychologicznego – ze strukturą społeczną. (Jednostki działające w społeczeństwie nazwał po prostu aktorami).

Później Robert K. Merton, uczeń Parsonsa, zwrócił uwagę, że z jednym statusem związana jest nie jedna rola, lecz *role-set*, zróżnicowany zespół ról społecznych, będących odpowiedzią na różne oczekiwania partnerów wobec posiadacza określonego statusu. Tym partnerom, z którymi jednostka utrzymuje stosunki społeczne, Ragnar Rommetveit nadał miano *role-senders*, nadawców roli. Wraz z rozwojem teorii rozwijała się więc terminologia dotycząca roli społecznej, poświadczając jej ugruntowanie się w socjologii.

Już dokonany tu krótki przegląd pokazuje proces wchłaniania i przetwarzania przez nauki społeczne metafory teatralnej. Metafora ta zadomawia się tam ostatecznie w latach czterdziestych. W 1940 roku wychodzi książka Znanieckiego *The Social Role of the Man of Knowledge*, w 1947 praca Lintona *Concepts of Role and Status*. Gdy w połowie lat sześćdziesiątych ukaże się pośmiertnie podręcznik Znanieckiego *Social Relations and Social Roles*, zawierający najpełniejsze sformułowanie jego koncepcji roli społecznej, w bibliografii załącznikowej do opublikowanego w tym samym czasie opracowania zespołowego *Role Theory: Concepts and Research* znajdzie się wykaz już około tysiąca pięciuset prac.

Ten przybór ilościowy doprowadzi na progu lat sześćdziesiątych do zwrotu jakościowego. Stanie się to za sprawą opublikowanej w 1959 roku (w wersji rozszerzonej) książki Ervinga Goffmana *The Presentation of Self in Everyday Life*. (Tytuł jej polskiego wydania, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, jest dobitniejszy i trochę jednostronnie interpretuje myśl autora, idąc w tym dalej niż, również będący parafrazą, tytuł jej przekładu francuskiego: *La mise en scène de la vie quotidienne*, a więc – inscenizowanie życia codziennego). Zresztą książka ta w Stanach Zjednoczonych będzie bestsellerem i osiągnie łączny nakład ponad pół miliona egzemplarzy – fakt bez precedensu, może dlatego, że autor napisał ją przystępnie, nadając pozór opracowania popularnonaukowego. (Warto w tym miejscu od razu wspomnieć, że bestsellerem stanie się też, wydana pięć lat później, książka Erica Berne'a *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, rzecz z innej dziedziny, od strony psychologii głębi wprowadzająca jednak podobną perspektywę). Bestseller Goffmana, ucznia Herberta Blumera, twórcy teorii interakcjonizmu symbolicznego, nie będzie po prostu kolejnym sformulowaniem koncepcji roli społecznej, lecz wprowadzeniem do nauk społecznych tak nazwanej przez autora perspektywy

dramaturgicznej w zakresie dotąd niespotykanym, obejmując nią cały obszar socjologii życia codziennego. I wtedy właśnie otworzy się perspektywa antropologii widowisk.

Nie chodziło tu już tylko o pojęcie roli społecznej. To z czasem zdefiniowano jako elementarną strukturę pośredniczącą między jednostką a społeczeństwem, system interpersonalnych zachowań jednostki działającej w obrębie małych grup. Według mikrosocjologa Jacka Szmataki, który w latach siedemdziesiątych omówił i uporządkował, a na progu lat osiemdziesiątych zsyntetyzował koncepcje roli społecznej, każda mała grupa, tak lub inaczej ustrukturuwana, tworzy określone konfiguracje ról instrumentalnych, służących jej działalności zadaniowej, oraz ról ekspresyjnych, służących jej wewnętrznej integracji. Punkt ciężkości jest więc w tej teorii przesunięty na stronę systemu – i po tej stronie też umieszcza się rolę społeczną.

Inaczej u Goffmana. Badacza tego kompletnie nie interesowały role jako elementy struktury i w ogóle cały system społeczny. Rewolucyjność jego wizji polegała na przesunięciu punktu ciężkości z systemu na żywiołową – niepohamowaną i niekierowaną – płynność świata społecznego, który jawił mu się jako bezlik dziejących się mniej lub bardziej spontanicznie interakcji. (Nie przypadkiem więc – i pod pewnym względem trafnie – wizję tę nazwano socjologią heraklitejską). Socjolog cały wysiłek skupił na obserwacji życia codziennego i poszukiwaniu w jego niestałej materii jakichś regularności, konstytuującego się wciąż i wciąż od nowa ładu. Kiedy ludzie spotykają się twarzą w twarz, wówczas ich zachowanie zmienia się pod wymienianymi spojrzeniami w coś, co Goffman określił jako *performance*, występ. To zwyczajne angielskie słowo, oznaczające tak wiele – wykonanie czegoś, przeprowadzenie jakiejś operacji, dokonanie czegoś, jakieś osiągnięcie, wydajność, pełnienie jakiejś roli, odprawienie obrzędu, odegranie czegoś, występ, numer cyrkowy, *show*, koncert, interpretację utworu muzycznego, inscenizację dramatu, kreację roli, przedstawienie teatralne, widowisko – będzie robić w humanistyce zawrotną karierę. Dla Goffmana oznaczało ono takie działanie jednostki występującej w interakcji, które ma na celu wywarcie na innych uczestnikach tej interakcji określonego wrażenia. Bo niczym innym, jak odebraniem przez innych wrażeniem, swoistym – jak mówi Goffman – efektem scenicznym, wynikiem zaprezentowanej sceny, postacią, która w niej właśnie wystąpiła, jest „ja” – „ja”, jakie przypisują człowiekowi inni i z jakim skłonny jest on się identyfikować. Jeśliby pod tą tożsamością, jak pod maską, miała tkwić jakaś inna, to tylko tożsamość wykonawcy, „ja” dwojącego się i trojącego aktora, zmordowanego wytwórcy wrażeń, inscenizującego przedstawienie swojego „ja”.

Goffmanowski człowiek w interakcji jest blisko spokrewniony z opisywanym przez egzystencjalistów człowiekiem wrzuconym w sytuację. Niedaleko stąd też do Geneta, do Gombrowicza. U Gombrowicza w *Ślubie*, w kluczowej scenie między Henrykiem a Władziem, Henryk zaczyna wątpić, czy to naprawdę on czuje, myśli, czy to on sam decyduje o sobie – czy w ogóle istnieje sam w sobie. I nachodzi go podejrzenie, że wszystko rozstrzyga się nie w nim samym, lecz między nim a innymi, że to, co międzyludzkie, stanowi o człowieku i człowieka ustanawia. Moce, jakie wytwarzają się między ludźmi – tak potężne, że niemal magiczne, ba, absolutne – pompują człowieka albo miotają nim jak słomką, zawsze jednak biorą go w posiadanie. Ludzie stwarzają się nawzajem, przeglądając się w sobie jak w lustrze, dostrajając do siebie – skazani na życiowe aktorstwo, na wieczne odgrywanie siebie przed innymi i przed sobą. Dominującą i determinującą moc tego, co międzyludzkie, Gombrowicz nazwał Formą; wyraz ten pisał wielką literą – tak jak się pisze wyraz Bóg. Ten swoisty absolut stwarza się w każdej chwili od nowa między ludźmi – w odprawianych przez nich ceremoniach, w jakiejś nieustającej, jak mówi w *Ślubie* Pijak (ten arcypolski Mefistofeles), oddolnej mszy międzyludzkiej. Forma jest w pojęciu Gombrowicza zarazem sztuczna i żywiołowa: podlegając jej i ulegając w interakcjach, człowiek uczestniczy w uroczystości kultury, do której okazuje się wiecznie niedojrzały, i pozwala się opanować

działającej w niej i poprzez nią zbiorowej sile. Człowiek pozostaje zawsze nieautentyczny.

Goffman jednak zdawał się nie przejmować tragedią nieautentyczności. Jego opisy i analizy, tak podobne do tych Gombrowicza, Geneta czy egzystencjalistów, zachowują cechy opisów behawiorystycznych i analiz socjologicznych. Socjologicznych, gdyż Goffmana interesuje nie – jak w polskim tytule jego książki – człowiek w teatrze życia codziennego, lecz samo to życie, złożone z sytuacji, w których ludzie usiłują podolać swym wykonawczym zadaniom. Bada on więc – jak to ujął w późniejszej swej książce, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* – nie te lub inne momenty w życiu ludzi, lecz owe momenty jako takie, obsadzone przez tych lub innych ludzi. A w owych momentach, sytuacjach czy w epizodach – to, co zamienia je właśnie w rytuał interakcyjny. Odprawiając rytuały interakcyjne, ludzie chcąc nie chcąc zamieniają się w celebransów życia codziennego czy – powiedziałby Gombrowicz – w naturalnych aktorów. W ujęciu Goffmana są oni może bardziej jeszcze iluzjonistami, uwijającymi się, by wytworzyć i podtrzymać wrażenie wiarygodności swojego „ja”. Są też – muszą być – zręcznymi graczami, przebiegłymi taktykami i rozważnymi strategami.

Kiedy na początku lat osiemdziesiątych Clifford Geertz rekonstruował współczesne konfiguracje myśli o społeczeństwie i kulturze, Goffmana wymienił jako czołowego reprezentanta – przenikliwe rozpoznanie – tej, która posługuje się analogią do gry. Trzy wyróżnione przez Geertza, jego zdaniem dominujące konfiguracje – a więc właśnie ta, która posługuje się analogią do gry, ta, która opiera się na analogii do dramatu i teatru, oraz ta, która stosuje analogię do tekstu – nie są, to prawda, wyodrębnione wyraźnie, zachodzą na siebie, a poszczególni badacze i teoretycy oscylują między różnymi analogiami, niekiedy nawet w jednym i tym samym opracowaniu. Tak też jest z Goffmanem. Bo nawet jeśli uciekał się on w analizach życia codziennego do metafory teatralnej, rozwijając ją z rozmachem, to w badanych sytuacjach *face-to-face*, interakcjach bezpośrednich, mniej zajmował go ich przebieg, bardziej natomiast *behavior* ich uczestników, będący skonwencjonalizowaną, podporządkowaną regułom grą ekspresji i impresji, wywierania i odbierania wrażeń – jako zawiłą i manieryczną grą informacyjną, której uczestnicy prą wszelkimi sposobami – często niczym w powieści szpiegowskiej: maskując się, zwodząc się nawzajem, używając wybiegów, spiskując między sobą – do realizacji zwycięskiej strategii.

Według Goffmana w życiu codziennym gra się zawsze o jedną i tę samą stawkę: o wytworzenie i podtrzymanie wiarygodnego, także we własnych oczach, wizerunku „ja” – jako kogoś, kto jest, jak to się mówi, w porządku, kto czuje się w swojej skórze. Jedne sytuacje przybierają postać rytuałów interakcyjnych, gdzie idzie przede wszystkim o współpracę w ramach jakby jednej drużyny wykonawców, właśnie jak przy odprawianiu obrzędu, inne interakcji strategicznych, w których mocniej zaznacza się współzawodnictwo, jak w grze na giełdzie; jednak we wszystkich obecny jest pierwiastek agoniczny. Interakcje sprowadzają się w tej wizji do zrytualizowanej gry o zyski, gry, której uczestników krępują skonwencjonalizowane zasady zachowania czy postępowania, zawsze przytłaczające.

Do tej wizji socjologicznej zbliżyła się, od drugiej strony, psychologiczna koncepcja Erica Berne'a, tak bardzo, że z powodzeniem można by ją wymienić jako inny wybitny przykład jednej i tej samej konfiguracji. Niemal wszystkie interakcje są według tego amerykańskiego psychiatry transakcjami, w których chodzi o zdobycie wymiernych korzyści: społecznych, psychologicznych i egzystencjalnych; i niemal wszystkie interakcje – od rytuałów do gier – są ściśle ustrukturywane. Te najbardziej skomplikowane i mroczne, gry, są zawsze nieuczciwe, polegają na manewrach wyprowadzania partnerów w pole, zastawianiu na nich pułapek – po to, by odnieść owe różnorakie korzyści. Gry są ambiwalentne: z jednej strony programują ludziom czas i gwarantują im równowagę, z drugiej rujną ich życie, zamieniając je w koszmar tragedii.

W *Ślubie* Gombrowicza, który tak bardzo przypomina *Hamleta*, a jednak nie jest

zatytułowany imieniem bohatera, jedynym wyjściem z sytuacji, wrzuconym w nie – nie wiadomo skąd i przez kogo – osobom, wydaje się odprawianie jakichś uroczystości. Kto pierwszy podnosi do ust łyżkę, kto przed kim kłeka, kto komu udziela ślubu: nacisk Formy na ludzi jest tu przemożny. W zgodzie więc z formalną logiką sytuacji poryw wyzwoleńczy Henryka chce się zrealizować właśnie w tym, że on sam, napompowany sakrą przez innych, udzieli sobie ważnego ślubu. Tryumf Formy nad wolą jest ostateczny, gdy skutek perypetii zamiast ślubu Henryk, jak w złym śnie, musi urządzać pogrzeb i skazać samego siebie na uwięzienie. Gra Formy – kulturowy dramat – jawi się tu jako zabawa, a zarazem rytuał ofiarny.

3

Jako czołowego reprezentanta tej współczesnej konfiguracji myśli o społeczeństwie i kulturze, która posługuje się analogią do dramatu i teatru, Geertz wskazał antropologa Victora W. Turnera. Jak Goffman otworzył perspektywę antropologii widowisk w socjologii, tak Turner dokonał tego na gruncie antropologii kulturowej.

Turner zasłynął wydanym w 1957 roku studium *Schism and Continuity in an African Society*, będącym owocem badań terenowych w plemieniu Ndembu. Opracowanie to natychmiast uznano za istotne rozwinięcie myśli Maxa Gluckmana i zaliczono do kanonu osiągnięć szkoły manchesterskiej. (Jeszcze w swym omówieniu dorobku sześćdziesięciu lat brytyjskiej antropologii społecznej Adam Kuper wpisywał Turnera w poczet członków tej szkoły, chociaż badacz ten już od dwudziestu lat pracował w Stanach Zjednoczonych, tam też publikując kolejne swe książki, między innymi *The Ritual Process* w 1969 roku i *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* w 1982, rok przed śmiercią). Jedną z ostatnich rzeczy tego autora był artykuł pod znamienym tytułem *Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze*; po jego śmierci ukazała się książka *The Anthropology of Performance* (1986). Już rzut oka na dzieło Turnera pokazuje, że był on nie tylko twórcą specyficznej teorii, którą nazwano w antropologii podejściem procesualnym, ale też pionierem antropologii widowisk jako nowej perspektywy badawczej.

Inaczej Richard Schechner, amerykański neoawangardowy reżyser teatralny, a zarazem teoretyk teatru i antropolog, który swoje koncepcje formułuje konsekwentnie pod szyldem teorii i badania widowiska (*performance*): zrazu, w 1977 roku, opublikował jeszcze *Essays on Performance Theory* – ostatnio, w roku 2002, już podręcznik akademicki *Performance Studies: An Introduction*. (Znane są trudności z przetłumaczeniem tej terminologii na język polski; Tomasz Kubikowski, tłumacz Schechnera, zaproponował tu nawet neologizm: performatyka). Jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych Schechner – publikując książkę *Between Theater and Anthropology* – skłaniał się ku antropologii widowisk jako swoście teatralnej perspektywie antropologii kulturowej; później jednak opowiedział się za wyodrębnieniem *performance studies* jako osobnej dziedziny badań.

Zapewne wynikało to po trosze z pojawienia się w nazewnictwie międzynarodowym antropologii teatru i – nietożsamej z nią, co jeszcze zagmatwało obraz – antropologii teatralnej. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwaj neoawangardowi twórcy teatralni, Jerzy Grotowski i Eugenio Barba, zainicjowali projekty badawcze wynikające z interferencji między poszukiwaniami teatralnymi a antropologią: Grotowski rozpoczynając w 1978 roku transkulturowe przedsięwzięcie Teatr Źródeł, Barba tworząc w 1979 roku International School of Theatre Anthropology, Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatru. Antropologia teatru jest w pracach tej Szkoły traktowana jako porównawcze badanie technik wykonawczych – w teatrze i w tańcu – zmierzające do odkrycia transkulturowych zasad, na których opierają się te techniki. Jest ona antropologią,

ponieważ odsłonięte tą metodą podłoże tak zwanej preekspresywności definiuje jako wspólne dla wszystkich kultur teatralnych. Z kolei Grotowski – poczynając od wspomnianego przedsięwzięcia Teatr Źródeł, przez Objective Drama Project, aż do Ritual Arts – skupił się w pracy z kolejnymi zespołami międzynarodowymi na badaniu rytuału, pojmowanego jako *performance*, ale – jak to formułował – poza podziałami na różnorakie gatunki sztuk widowiskowych. Poszukiwania te uzyskały oprawę nauki instytucjonalnej, gdy w 1997 roku – dwa lata przed śmiercią – otrzymał Chaire d'Anthropologie théâtrale, Katedrę Antropologii Teatralnej, specjalnie dla niego utworzoną w Collège de France. Rozważał on tam rytuał jako ogólną i macierzystą dziedzinę działań wykonawczych, w szczególności tych o doniosłym walorze czynnego, bezpośredniego poznania i samopoznania.

Chociaż więc badania w dziedzinie antropologii teatru (teatrologii porównawczej) i hipotezy robocze sztuk rytualnych (antropologii teatralnej) przyczyniły się niemało do odsłonięcia perspektywy antropologii widowisk, to jednak ani jedno, ani drugie nie są z nią tożsame. Aby lepiej uzmysłwić sobie różnice, warto wrócić do koncepcji Turnera.

W jego wypadku zaczęło się od całkiem typowej kwestii etnologicznej: w jaki sposób w plemieniu Ndembu, które jest społecznością matrylinearną, mężczyźni rozwiązują strukturalny konflikt między szwagrami? Skoro bowiem mężczyzna zmuszony jest oddalić swą siostrę do domu jej męża, zarazem jednak jego dziedzicem staje się jego siostrzeniec, to zawsze usiłuje on odebrać swojemu szwagrowi jego dziecko, co jest w tej społeczności jednym ze źródeł niewygasających konfliktów, wciąż i wciąż ją destabilizujących. Turner drobiazgowo zbadał niezliczone przypadki tego rodzaju antagonizmów i wypracowanych przez społeczność sposobów ich rozwiązywania. Zauważył, że gdy konflikt nabrzmiewa i wskutek tego całej społeczności zagraża kryzys, ucieka się ona zazwyczaj do wykonania jakiegoś sprawdzonego widowiska, angażującego w charakterze aktorów zwaśnione strony. Skuteczność tego remedium opiera się na kolektywności i repetytywności działań, na odtwarzaniu – ale i przeżywaniu – wciąż na nowo tych samych struktur obrzędowych. Temu typowemu przebiegowi procesu społecznego Turner nadał miano *social drama*, dramatu społecznego, a jego schemat zaczerpnął z Arystotelesowskiej definicji akcji – jako przedmiotu przedstawienia mimetycznego w tragedii. (Spotkało się to z krytyką jego nauczycieli, sir Raymonda Firtha i Maxa Gluckmana, a później Clifforda Geertza, który zarzucił schematowi Turnerowskiemu upraszczającą jednostajność: gromadzenie dowodów na prawdziwość znanej tezy, że im bardziej rzeczy się zmieniają, tym bardziej pozostają takie same; z drugiej strony Mary Douglas przeciwstawiała to ujęcie strukturalizmowi Claude'a Lévi-Straussa, wywodząc, że schemat Turnerowski uwypukla emocjonalną treść symboli, które są w toku widowisk nie tylko odtwarzane, ale też przeżywane, co schemat ten różni od założonej arbitralności schematów strukturalistycznych, wypełniając go treścią rzeczywistych dramatów życiowych). W zmieniającej się materii życia Turnera interesowała, owszem, właśnie dynamika działań społecznych, ich zdolność do dokonania przemiany – rozwijał tu twórczo schemat *rites de passage*, obrzędów przejścia, stworzony w etnografii przez Arnolda van Gennepa.

Przez skupienie się na obrzędach – i w ogóle widowiskach – Turner akcentował kolektywny i zorganizowany charakter działań społecznych, jednocześnie ukazując przebieg całego wielokształtnego procesu społecznego w rytmie wyrazistej akcji. Odwołując się do Schechnerowskiego schematu położonej na boku ósemki, obrazującej skomplikowane obustronne oddziaływanie między dramatem społecznym a dramatem scenicznym, albo – szerzej – jakimkolwiek tak zwanym widowiskiem kulturowym (*cultural performance*), pokazał, w jaki sposób sugestywne rytmy dramatu przenikają do życia, na jakiś czas przywracając zachwianą homeostazę i ład strukturalny. Skoro – jak uważa Turner – życie składa się z konfliktów i samo jest konfliktem, to dramaty odtwarzane w widowiskach kulturowych dobrze nadają się do wypełniania funkcji komentarza metaspolecznego, czyli –

w myśl definicji Geertza – historii, jaką społeczność samej sobie opowiada o sobie.

Ujęcie Turnera było rewolucyjne: metafora teatralna została tu zastosowana do całości życia społecznego, ale – inaczej niż u Goffmana – całkiem straciła swą moralistyczną wymowę. Dramat i teatr – i w ogóle widowiska – są tu najskuteczniejszym narzędziem służącym regeneracji społeczeństwa. To one bowiem wzniecają i kumulują przeżycia zbiorowe, a łagodząc i rozładowując konflikty, organizują energię społeczną. W nich społeczeństwo jawi się sobie samemu jako dynamiczna całość.

Z czasem Turner rozszerzał swoje ujęcie: od etnograficznego i etnologicznego – do antropologicznego. W działających jednostkach wykrył i oznaczył napięcie między personą a indywiduum, które na planie widowisk wyraża się różnicą między liminalnością – kluczową dla scenariuszy *rites de passage* zmianą statusu, dokonaną przez symboliczne przeprowadzenie przez próg (*limen*) – a liminoidalnością, przemianą wewnętrzną widza, będącą celem spektaklu teatralnego. Z kolei w działających zbiorowościach śledził i charakteryzował antagonizm między społeczeństwem jako stanem i strukturą a *communitas* – współdziałaniem, wspólnotą, więzią, obcowaniem, poczuciem łączności, samym zmysłem społecznym – jako antystrukturą i fazą. Wreszcie – na najwyższym piętrze ogólności, także w perspektywie paleoantropologicznej – za definiujące nasz gatunek uznał rozpięcie wszystkich ludzkich działań między dwoma sprzecznymi dynamizmami: tym, który etologowie nazwali rytualizacją, i tym, który sam określił jako *playfulness*, rozigranie; pierwszy jest hamujący i sublimujący, drugi ludyczny i rozsadzający – oba są kulturotwórcze. Ujęcie to wymyka się więc jednostronności, którą zarzucano wielkim koncepcjom Freuda, odkrywcy natręctw i przymusu powtarzania, i Huizingi, piewcy człowieka jako istoty ludycznej.

Kiedy więc Schechner będzie potem, w *Przyszłości rytuału* z 1993 roku, rozszerzać definicję rytuału – jako wszelkich dynamicznych systemów performatywnych, złożonych z działań będących odtworzeniem zachowania (*restoration of behavior*) – to na każdym kroku będzie też wydobywać ową zależność między rytuałem a zabawą. Ale ujęcie Schechnera będzie typowe dla *performance studies*. Performatywność jest cechą wielu ludzkich działań, które są wykonywane/uskuteczniane w obecności innych ludzi. Właściwie wszędzie, gdzie mamy do czynienia z człowiekiem działającym w zbiorowości, zaznacza się – słabiej lub mocniej – performatywność działania. Performatywność to napęd kultury; poprzez performatywność kultura jawi się w swym aspekcie dynamicznym. Badanie kulturowej rzeczywistości performatywnej jest więc zgłębianiem wszelkich społecznych sytuacji komunikacji bezpośredniej, gdzie odbiorcy komunikatów są obecni przy akcie stwarzania komunikatu i reagują na niego natychmiast i bezpośrednio.

Jeśli przypomnieć klasyczną definicję sir Edwarda B. Tylora – powtarzaną nawet jeszcze przez Lévi-Straussa – wedle której na kulturę składają się wiedza, wierzenia, sztuka, moralność, prawo, obyczaje i wszelkie inne zdolności lub nawyki zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa, to zapewne antropologia widowisk nie zawrze w sobie całego tego kompleksu zjawisk. W jej polu widzenia pozostają wszelkie działania performatywne: od życia codziennego – do sztuki teatru, od zabawy – do rytuału. Ale skupia ona swoją uwagę na widowiskach kulturowych. Pojęte jako instytucja kulturowa, powołana do symbolicznego wykonywania (formułowania, odgrywania i przeżywania) komentarzy metaspołecznych, widowiska kulturowe są ważną dziedziną funkcjonowania społeczeństwa, ponieważ – wskutek ich zaprogramowania w czasie i w przestrzeni, rytualnej, ludycznej i estetycznej organizacji oraz wymogu bezpośredniego i zbiorowego uczestnictwa – dokonują ześrodkowania się społeczeństwa na aktywnym podtrzymywaniu i redefiniowaniu tradycji oraz na refleksji o społecznych więziach i komunikacji, refleksji przebiegającej w ramach komunikacji umożliwiającej za każdym razem odnowienie tych więzi.

Antropologia widowisk widzi w kulturze przede wszystkim pamięć społeczną zmagazynowaną w strukturach dramatycznych oraz dynamiczne regularności wyuczonego i

odtworzanego zachowania. Kulturę jako całość ogląda się tu poprzez to, co w życiu społecznym najintensywniejsze, co jest ośrodkiem świątecznego wrzenia – poprzez widowiska z ich dramatyczną akcją. W nich bowiem – i dopiero w nich – objawia się cały człowiek, ten bohater refleksji antropologicznej.

W latach trzydziestych Marcel Mauss, czołowy przedstawiciel francuskiej szkoły socjologicznej, naszkicował w dwóch krótkich wystąpieniach: jednym poświęconym technikom ciała (wygłoszonym w 1934, opublikowanym w 1936 roku), drugim o pojęciu osoby i pojęciu „ja” (opublikowanym w 1938 roku), zarys antropologicznej teorii posługiwania się ciałem i tożsamości jednostkowej. Używane i uznawane przez społeczeństwo techniki ciała – jako wszelkie działania skuteczne, usankcjonowane przez tradycję – są wpajane jednostce przez pokaz i ćwiczenie. Odślaniając i akcentując udział w tym zakresie autorytetu społecznego – badacz mówił nawet o tresurze i drylu – Mauss zanegował niezapośredniczoną naturalność ciała, które definiował jako pierwsze narzędzie człowieka, a sposoby posługiwania się nim – właśnie jako techniki użytkowe, z typową dla nich dominacją wzoru społecznego nad pierwiastkiem biologicznym. Do koncepcji Maussa będzie potem nawiązywać Barba w swych badaniach porównawczych pozacodziennych technik ciała (*extra-daily body techniques*), stosowanych w teatrze i tańcu w różnych tradycjach widowiskowych, oraz Grotowski w poszukiwaniu tak zwanych obiektywnych technik rytualnych, prowadzących do aktów poznawczych o charakterze mistycznym lub gnostycznym, a wywiedzionych głównie z praktyk kultów etnodramatycznych czy religii tańczonych. Zarówno jedne jak drugie to *opus contra naturam*, działanie przeciw naturze, sztuka w najbardziej elementarnym wymiarze.

W tym samym czasie co Mauss amerykańska antropolożka Margaret Mead, przedstawicielka psychokulturalizmu, zakwestionowała w studium *Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych* (1935) związek między płcią biologiczną a cechami osobowości statusowej mężczyzny albo kobiety. W badanych przez nią nowogwinejskich społecznościach Arapeshów i Mundugumorów w ogóle nie różnicowano osobowości mężczyzn i kobiet; w społeczności Tchambuli – owszem, ale przypisując kobietom wojowniczość, cechy władcze i inicjatywę w stosunkach seksualnych, natomiast mężczyznom uległość, wrażliwość i aktorski wdzięk. Na tej podstawie Mead uznała, że różnica między cechami osobowości mężczyzny i kobiety jest sztuczna; jej zdaniem jest to tylko społeczne urojenie, arbitralna klasyfikacja, która łączy jednostkę w swą sieć już wówczas, gdy w naszym społeczeństwie chłopcu wytyka się, że jest płaksą, a dziewczynkę upomina, by nie wyrosła na łobuziaka. Do tych i innych koncepcji – na przykład do koncepcji Mary Douglas, która w książce *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo* (1966) ukazała, w jaki sposób społeczeństwo ustanawia rozmaite tabu dotyczące ciała, rzekomo naturalne, oraz zaprowadza ład kulturowy, arbitralnie interpretując różnice między tym, co męskie, i tym, co kobiece – nawiązą potem przedstawicielki badań genderowych. Według Judith Butler *gender*, płeć kulturowa, to *performance* – skutek wiarygodności przyznanej przez widownię społeczną aktorowi występującemu w ramach rytualnych dramatów społecznych (*ritual social dramas*); niezdeterminowana przez płęć biologiczną, jest w istocie nieautentyczna.

Mauss przypominał w wielkim skrócie, jak późnym tworem jest kategoria „ja”: dzieło neostoików i prawników rzymskich, myśli chrześcijańskiej, wreszcie Kanta i Fichtego. Jednocześnie pokazał, że osoba (*persona*) jako postać (*le personnage*) – pojęcie starsze i mające zasięg powszechny – należy do struktury społecznej i obejmuje dziedziczone imię, status i role społeczne, a także przodków i maskę, czyli określone rytuały. Tak rozumiana *persona* to w istocie cykl zdarzeń o charakterze obrzędowym. Van Gennep już w 1909 roku, w książce, która miała zachować swą ważność przez całe stulecie, zrekonstruował dramatyczny schemat, według którego – w toku *rites de passage* – społeczność przeprowadza jednostkę przez całkowitą przemianę tożsamości. Z drugiej strony psychoanaliza, która

walnie przyczyniła się do rozbicia monolitu „ja” w psychologii, przedstawiała *psyché* jako scenę, gdzie rozgrywa się dramat, w którym czynniki autonomiczne – *Es*, *To*, i *Über-Ich*, *Nad-Ja* – wchodzi w konflikt ze świadomym *Ich*, *Ja*. Według Carla Gustava Junga, ucznia Freuda i dysydenta w ruchu psychoanalitycznym, *psyché* składa się jak gdyby z wielu postaci, zresztą różnej płci: *persona*, która pośredniczy między „ja” człowieka a światem zewnętrznym, reprezentuje tę samą płęć, natomiast *anima* (w wypadku mężczyzny) lub *animus* (w wypadku kobiety), reprezentujący we wnętrzu człowieka płęć przeciwną, pośredniczą między „ja” a światem nieświadomości. *Psyché* jest w tym ujęciu procesem, faustowskim dramatem poznania i alchemicznej przemiany.

Twórca francuskiej odmiany psychoanalizy, Jacques Lacan, ukazał – chyba jak nikt inny – iluzoryczność podmiotu. W jego teorii podmiot jako jedność ustanawia się nie w porządku realnym, lecz wyobrażeniowym i symbolicznym – na swego rodzaju innej scenie, będącej tylko lustrzanym reflekssem, iluzją. Wszystkie pragnienia podmiotu są pragnieniem Innego i w tym sensie podmiot jest podmiotem Innego. Ale Inny, będący porządkiem symbolicznym – językiem, prawem, kulturą – jest brakiem. Owszem, podmiot snuje swoje mityczne fantazmaty o zabójstwie Ojca (*Boga*) i kastracji Matki fallicznej, ale po to tylko, by zamaskować fundamentalny i niepojęty fakt, że inność Innego to brak. Każdy podmiot, każdy symbol, każdy rytuał powstaje – paradoksalnie – tylko dlatego, że Inny, wciąż od nowa, potwierdza w nim swoją nieobecność.

Antropologia widowisk bada właśnie to, co dzieje się na scenie kultury, skupiona na uwodzicielskim spektaklu porządku symbolicznego – niezdeprymowana brakiem i nieobecnością, które spektakl ten miałby maskować. Dostrzega ona i potrafi przeniknąć i oszacować potęgę iluzji.

4

Akcja kojarzy się dziś przede wszystkim z kinem. *Action movie*, kino akcji, nie jest genealogicznie określone, obejmuje filmy różnych gatunków: szpiegowskie, gangsterskie, kryminalne, wśród nich szczególnie policyjne. W kinie akcji najważniejsze jest samo dzianie się – wynikiłe z gwałtownych działań postaci, szybkie, z raptownymi zwrotami. Zamachy, pościgi, walki. Toteż nic tak nie zasługuje na miano kina akcji jak filmy sensacyjne. Zasadniczym elementem ich budowy jest właśnie akcja: wypełniona niezwykle, niekoniecznie umotywowanymi zdarzeniami, obfitująca w intrygi i perypetie i – co z tego wynika – trzymająca w napięciu. Wszystko jest podporządkowane jej dynamice: wątki, które wydają się uboczne i zwalniające bieg akcji, okazują się służyć rozwojowi intrygi; bohater i inne postacie są charakteryzowani niemal wyłącznie przez działania, w których wykazują się sprytem, zręcznością, reflekssem, walecznością; brak obszerniejszej prezentacji tła historycznego i społecznego, a tło geograficzne – przy gwałtownych skokach akcji z miejsca na miejsce – miewa charakter widokówek. Film sensacyjny – lub powieść sensacyjna – może być kryminałem: z akcją rozwijającą się w porządku dochodzenia mającego na celu wyjaśnienie zagadki zbrodni; może być *spy story* ze szpiegowską intrygą, motywem spisku i motywem detektywistycznych poszukiwań; może też być thrillerem – szpiegowskim lub terrorystycznym – z nieoczekiwanym pojawieniem się zagrożenia, z bohaterem samotnie stawiającym czoło potęgom zniszczenia, z wywołującym dreszcze nieskończonym wzmaganiami napięcia. Ale powieść sensacyjna – po polsku tak nazwana jak po angielsku (*sensational novel*) – jest określeniem szerokim: w innych językach nosi miano powieści przygodowej, świadczące o jej genealogii, o jej odległym pierwowzorze, którym była *novela picaresca* z jej awanturniczą fabułą, dźwięcznie zwana po polsku romansem łotrzykowskim, po niemiecku *Schelmenroman* – właśnie z szelmą, archetypowym tricksterem, jako główną

postać; jej współczesnym wcieleniem jest agent wywiadu.

Tożsamość Bourne'a Roberta Ludluma, pierwsza część bestsellerowej trylogii o tym bohaterze, została sklasyfikowana, tak jak jej ekranizacje – dawna z Richardem Chamberlainem i nowa z Mattem Damonem – jako *action thriller*. Przyczyną dreszczy, które miałyby przenikać czytelnika i widza, jest tu typowa sensacyjna fabuła i dość nietypowo skonstruowana akcja.

Zaczyna się oczywiście od walki na śmierć i życie – walkę toczą dwaj mężczyźni na jakimś trawlerze, chybotanym i zalewanym przez wysokie sztormowe fale. Padają strzały. Człowiek wielokrotnie trafiony – ostatnim pociskiem w głowę – wypada za burtę. Resztką sił utrzymuje się na powierzchni: widzi jeszcze eksplozję na trawlerze, potem chwyta się jakiejś rzeczy unoszącej się na falach. Po wielu godzinach wylawiają go – nieprzytomnego, ale żywego, kurczowo wczepionego w dryfującą deskę – francuscy rybacy śródziemnomorscy; odstawiają topielca do najbliższego lekarza, na niewielką wyspę. Ranny przeżył w wodzie, ponieważ pociski utkwily w jego ciele; zoperowany w domowych warunkach, prawie miesiąc leży w śpiączce. Gdy się w końcu budzi, nie może sobie przypomnieć, jak się nazywa, skąd jest, czym się zajmuje ani jak się tu znalazł.

Od momentu postrzału bohatera w głowę narrator dba, by rzeczywistość przedstawiać oczyma podmiotu, który ma pełnię władz percepcyjnych i intuicyjnie przenika dynamikę zdarzeń, jednak nie rozumie sensu – nie zna ani przyczyn, ani celu – własnych działań. Prawdopodobnie kula, która trafiła go w głowę, przebijając czaszkę, spowodowała uszkodzenie mózgu (hipokampa czy raczej przedniej kory zakrętu obręczy). Teraz już domyślamy się, na co cierpi bezimienny ocalony, choć on sam jeszcze nie w pełni zdaje sobie z tego sprawę: zachowując niezaburzoną pamięć procedur, utracił – całkowicie lub częściowo – tak zwaną pamięć epizodyczną. I od razu też domyślamy się, że bohater, który w powieści kryminalnej lub szpiegowskiej z reguły prowadzi poszukiwania, tym razem będzie poszukiwać – własnej tożsamości.

Godna zauważenia oryginalność powieści Ludluma wynika nie tylko z takiego zawiązania akcji, ale też z tego, że przez dziesiątki stron narrator nie opuszcza bohatera, budując świat przedstawiony poprzez niego – zajętego odbudowywaniem swojej pamięci rzeczy, ludzi i siebie samego.

Podstawowe dane odczytuje z własnego ciała. Jest nie tylko wysportowany i wprawnie manipuluje bronią palną, ale też musiał w przeszłości poddawać się kamuflażowi, jak o tym świadczą ślady po farbowaniu włosów, operacji plastycznej twarzy i długotrwałym używaniu, mimo dobrego wzroku, szkielek kontaktowych. Najbardziej intrygującego odkrycia dokonuje dzięki pielęgnującemu go lekarzowi, który nad jego prawym biodrem znalazł chirurgicznie wszczepioną błonę fotograficzną z nazwą jakiegoś banku w Zurychu i napisanym jego ręką kodem liczbowym. Osobliwych danych dostarczają też jego reakcje. Pewnego razu zaatakowany, ku własnemu zaskoczeniu wydaje okrzyki wojownika i wykonuje zwinne ruchy zgodne z jakąś orientálną sztuką walki, gładko rozprawiając się z kilkoma napastnikami naraz.

Po tym incydencie musi natychmiast wynieść się z wyspy – i odtąd będzie już bez wytchnienia gnany przez wypadki. Intuicja dyktuje mu, jak trafić do banku w Zurychu: najpierw podstępem zdobywa samochód, potem posługując się sfałszowanym dowodem tożsamości, wsiada w Marsylii do samolotu, wreszcie w Zurychu odnajduje hotel, w którym powinien się zatrzymać. Recepcjonista w hotelu rozpoznaje go jako stałego gościa, jemu jednak wydaje się, że pierwszy raz widzi tego człowieka. Tak jak wcześniej w Marsylii nie rozpoznał mężczyzny, z którym przypadkowo zderzył się w barze, a który zareagował tak, jakby zobaczył ducha, i w tej samej chwili chciał go zabić. Gdy opuszczając zuryski bank, w którym nareszcie poznał swoje dane osobowe, zresztą nic mu niemówiące, oraz szokujący stan swojego konta, zostaje zaatakowany przez kilku napastników, wie już na pewno, że jest

ściągany i że ktoś usiłuje go zabić – nie wie jednak kto i z jakiego powodu.

Nie ma potrzeby dalej streszczać. Bourne stale i wciąż konfrontuje się z tajemniczym zagrożeniem, stacza walki w obronie życia, zabija – i nie ustaje w poszukiwaniach. Kim jest naprawdę, czytelnik dowiaduje się dopiero na ostatnich stronach powieści, on sam zaś przypomina to sobie dosłownie na ostatniej. Ale ta konstrukcja zgodna jest z zasadami sztuki – typowa dla szpiegowskiej i terrorystycznej powieści sensacyjnej, którą cechuje przecież schematyczność. Jednak nieszablonowy jest koncept, który czyni z tej powieści thriller. Bohaterowi, cierpiącemu na amnezję pourazową, depczą po piętach niezidentyfikowani mordercy – żeby odzyskać pamięć, cofnąć się do przeszłości, musi włączyć się do biegnącej do przodu akcji. Anamneza nie zostaje w tym wypadku osiągnięta, jak w gabinecie psychoanalitycznym, w toku introspekcji, lecz – całkiem dosłownie – wywalczona w świecie. Poznanie dokonuje się tylko w bezpośrednim działaniu, poprzez czynny udział w akcji, człowiek dążący do poznania przypomina więc wojownika.

Ale za myślą, że samopoznanie jest akcją, a akcja – samopoznaniem, która w pierwszej chwili wydaje się może zaskakująca w gatunku *action thriller*, majaczy jego nieśmiertelny literacki wzór. W *Królu Edypie* bohater, podejmując dochodzenie w poszukiwaniu zabójcy, nie wie, że znajdzie go w sobie, gdy pozna prawdę o tym, kim jest. W *Tożsamości Bourne'a* poszukujący prawdy o sobie bohater, zmuszony do ucieczki przed zabójcami, znajduje w sobie – zabójcę terrorystów. Tragedia Sofoklesa będąc właściwie zagadką kryminalną, uchodzi – już od czasów Francisque'a Sarceya – za prototyp powieści kryminalnej. Ta ostatnia podejmując schemat *Króla Edypa* (choć nie pełny wymiar jego akcji, która – przypomina Humphrey D. F. Kitto – rozgrywa się równocześnie na paralelnym wyższym planie) i powielając w niezliczonych wariantach, uczyniła go schematyzmem, łatwo przyswajalnym dla niewymagającej publiczności. Przyjemność lektury powieści sensacyjnej, takiej jak *Tożsamość Bourne'a*, podobnie jak powieści detektywistycznej (przykład: *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie i jego analiza z wykładów harvardzkich Umberta Eco), opiera się na śledzeniu wszystkich operacji podstawiania, przesuwania, obracania, dla których pierwowzorem jest schemat zarysowany w *Królu Edypie*. (Lévi-Strauss udowodni więcej: że schemat ten można rozpoznać nawet w utworze należącym do gatunku bardziej jeszcze oddalonego od tragedii, jakim jest wodewil Eugène'a Labiche'a *Słomkowy kapelusz*).

I to, co w *Tożsamości Bourne'a* schematyczne: sensacyjny charakter i bieg wydarzeń, w jakich los każe uczestniczyć bohaterowi, może przesłaniać – prowadzoną nienatrętnie i bez większych ambicji – analizę człowieka, który nagle wypadł z kolein codzienności. Od czasu urazu Bourne nie czuje się w swojej skórze. Ten utrzymujący się, dokuczliwy dystans – wobec siebie samego i wobec świata – jest źródłem poczucia wyobcowania. W obcym i wrogim mu świecie bohater poczyna sobie jak czujny tropiciel. Bada rzeczy, bada innych i bada swoje własne reakcje. Jego uwaga cały czas jest – musi być – z wielkim napięciem skierowana jednocześnie i na świat zewnętrzny, i na wewnętrzny. Jeden i drugi jest bowiem dla niego zagadką, jeden i drugi napawa go trwogą. Bourne jest człowiekiem, o którym można powiedzieć, że został rzucony w sytuację. Zniewolony do działania, robi coś, co wymuszają na nim okoliczności, ale nie wie, dlaczego to robi i po co. Można to nazwać doświadczeniem niepewności i nietrwałości, i może nawet absurdalności istnienia.

Oczywiście, bez przesady. Nieustanna troska bohatera wynika raczej z kryminalnych zagrożeń, jego poczucie opuszczenia – z agenturalnej misji. Zatrważający chaos wydarzeń znajduje – całkiem zgodnie z wymaganiami gatunku – łatwe wyjaśnienie w zaplanowanym w tajnych gabinetach wywiadu łańdże operacji. No, ale w końcu Bourne to nie Gregor Samsa ani Józef K. I nie Henryk ze *Ślubu*.

Eric Berne w książce z 1972 roku „*Dzień dobry*”... i co dalej? *Psychologia ludzkiego przeznaczenia* pokazuje, dlaczego i w jaki sposób każdy człowiek urzeczywistnia w swoim

życiu pewien scenariusz (*script*), zakorzeniony w dziecięcych iluzjach i zakodowany w nieświadomości: strukturalizując swój czas przez wypełnianie go rytuałami, rozrywkami i grami, które przynoszą mu wymierne korzyści i satysfakcje, popycha naprzód – sam o tym nie wiedząc – akcję owego skryptu. Tego rodzaju scenariuszem jest omawiany przez niego skrypt Czerwonego Kapturka (wcześniej analizowany chociażby przez Ericha Fromma, przedstawiciela neopsychoanalizy, w książce *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* z 1951 roku); są też inne bajki, a także baśnie i mity. Zasadniczo inną interpretację rozmaitych baśni i mitów, ze stanowiska badań genderowych, wysunęła w połowie lat dziewięćdziesiątych Clarissa Pinkola Estés w książce *Biegnąca z wilkami*, odnajdująca w tym materiale archetyp Dzikiej Kobiety. Natomiast Joseph Campbell, uczeń Junga, przepatrując mity i baśnie, poszukiwał tego, co za Joyce'em określił jako monomit – jeden i ten sam mit o herosie, opowiadany na różne sposoby we wszystkich kulturach i epokach. Inspirując się koncepcjami van Gennepa i Junga, przedstawił w pracy *Bohater o tysiącu twarzy* (1948) schemat akcji monomitu jako przejść bohatera kulturowego w toku jego heroicznej wyprawy, podczas której parokrotnie poddany zostaje przemianom liminalnym. Najpierw po to, by w nowej roli włączyć się w życie społeczne, potem po to, by nawiązać łączność z niebem i światem podziemnym, znaleźć oś wertykalną.

Ale czy życie człowieka – w tym wypadku jednostki płci żeńskiej – miałyby przebiegać według scenariusza bajki o Czerwonym Kapturku lub baśni i mitów o Dzikiej Kobiecie; czy też według mitu o Edypie, który Freud odnajdował nie tylko w losach bohaterów *Hamleta* i *Braci Karamazow*, lecz w doświadczeniu każdej jednostki płci męskiej; czy w ogóle – życie mężczyzn i kobiet – według schematu monomitu o przygodach bohatera kulturowego, trudno przecież przesądzić; zresztą nie jest to sprawą zasadniczą. Układa się ono w linię pewnej akcji, w której można rozpoznać regularności, istotnie zasługujące może na miano dramatu.

W *theatrum mundi* człowiek jest aktorem, któremu przypada w udziale wykonywanie różnych postaci.

Najpierw postaci, jaka wyłania się z dolnych regionów, jako ślepa, demoniczna siła, natręctwo czy przymus, moc przeznaczenia u Freuda. I stamtąd dosięga nas klątwa wyroczni, według której wszyscy mielibyśmy być Edypem, istotą, która wie, kim jest, ale nie zna tajemnicy swego pochodzenia. Dla Freuda całe życie człowieka jest nieświadomym powtarzaniem wydarzeń z dzieciństwa, wydarzenia w dzieciństwie zaś były tylko powtórzeniem pierwotnych wzorców.

Żyjąc w społeczeństwie, człowiek zmuszony jest stać się postacią, daną jako rola społeczna. Po trosze role społeczne wynikają z tak nazywanego powołania, ale w największej mierze są nieuniknionym wytworem interakcji społecznych, toteż jednostka nierzadko odczuwa je jako coś przymusowego: albo nieustannie przyprawianego jej, jak gęba, przez innych, albo jako narzucona samej sobie dyscyplina. Postać wynikła z wykonywania ról społecznych tworzy się w toku długotrwałego procesu, wielofazowego i niewidocznego, przypominającego proces wegetacyjny, który można w skrócie uznać – zgodnie z wiedzą potoczną – za proces stwarzania się człowieka jako takiego, ponieważ w rolach społecznych ukryte są techniki urzeczywistniania wartości, uznanych przez dane społeczeństwo, przede wszystkim umiejętnego obchodzenia się z popędami biologicznymi.

Obie te postacie wykonywane są przez jednostkę po grób i dzięki temu długotrwałemu przyleganiu zrastają się z nią. Obie jednak nie są od jednostki nieodłączne, istnieją bowiem jako schematy: jedna w kodzie biologicznym, druga we wzorze społecznym. W innych społeczeństwach, nie tak zindywidualizowanych jak nasze, nakładano je zresztą na jednostkę jako maskę przodka.

Widowiska kulturowe posługują się jeszcze innymi postaciami, na przykład teatralnymi, zza których zawsze wyziera ich obrzędowy prototyp – duchy zmarłych.

Przywoływanie i ucieleśnianie tych postaci jest kluczowe dla zbiorowych świąt pamięci. Czym bez nich – i bez widowisk, w których powracają – byłoby społeczeństwo?

Mity opowiadają o jeszcze jednej postaci, archetypowej, stanowiącej oś wertykalną rytuałów misteryjnych. Miałyby spoczywać złożona jak depozyt w górnych regionach, niedostępnych dla śmierci. Zapewne i ta postać – albo dopiero ona – jest tworem kultury, wyższym uporządkowaniem egzystencji. Może jednak wyrasta ona z kultury w podobny sposób, jak rola społeczna – jako rytualizacja popędu agresji – samorzutnie wyrasta z bytu biologicznego. Według religii misteryjnych dopiero ta postać mityczna miałyby być prawdziwą postacią człowieka. W neopitagoreizmie, neoplatonizmie, gnostycyzmie i hermetyzmie nazywano tę postać Stojącym. Szymon Mag z Samarii, prototyp Fausta, nauczał o tym, który stoi wysoko w niestworzonej sile, który stał nisko w strumieniach materii, zrodzony na obraz, i który stać będzie wysoko obok tej niestworzonej siły, kiedy już – powróciwszy – stanie się obrazem. (W przekazach greckich pojawia się przydomek *hestós*, imiesłów od czasownika *histánai*, w stronie biernej oznaczającego ‘być postawionym, zjawić się, trwać, zatrzymać się, stanąć, być wyprostowanym, podnieść się, wznosić się’). W postaci Stojącego można rozpoznać nawiązanie do toposu *kínesis akínetos*, nieruchomego ruchu, którym posługiwali się filozofowie, od Platona do Proklosa. Człowiek okazuje się Stojącym pośród światów i czasów, tutaj w strumieniach materii – w toku biegnącej akcji – i tam w mitycznym początku. W doświadczeniu archetyp ten przebłyskuje, paradoksalnie, tylko w akcji o wyjątkowej intensywności. Albo sprowokowanej, jak w rytuale, albo zagarniającej jak kataklizm wojenny. Wtedy ów nieruchomy w ruchu, choćby – jak u Białoszewskiego – kucający pośród wszechogarniającego latania, przypomina jeszcze inną postać archetypową: leżącego oseska lub płód spoczywający w łonie.

Dwa mitologemy opisują dolę człowieczą. Mitologem trickstera ukazuje człowieka jako bohatera kulturowego, twórcę i przemyślnego innowatora, zanurzonego w nurcie czasu i zmieniającego jego bieg. I mitologem Stojącego – unieruchamiającego, unieważniającego czas. W tym obrazie nieruchomieje też ostatecznie ruchliwość dociekania antropologicznego, bo ustaje w nim kulturowa odmienność i historyczna zmienność.

NOTA WYDAWNICZA

Prace nad tym podręcznikiem trwały wiele lat, od kwietnia 1998 roku, najpierw dość długo nad jego koncepcją, istotnie nową w nauczaniu akademickim, zresztą nie tylko w Polsce, a potem jeszcze dłużej nad ostatecznym kształtem. Kształt ten zmieniał się w miarę, jak wypełnialiśmy wzmożoną, konieczną pracą przekładową dotkliwie luki w polskiej literaturze przedmiotu, i w miarę, jak w toku procesu dydaktycznego – od października 1999 roku, pracując z sześcioma kolejnymi rocznikami studentów – formowaliśmy jego najlepszy profil. Oferujemy więc czytelnikowi rzecz przemyślaną i należycie sprawdzoną.

Jak wszystkie tomy cyklu *Wiedza o kulturze*, przygotowanego w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, także ten nie jest antologią tekstów. Aby zasłużyć na to miano, musiałyby mieć inny kształt: składać się może z jeszcze innych tekstów, wszystkich zaś przedrukowanych oczywiście bez skrótów. Nie będąc antologią, lecz podręcznikiem antropologii widowisk, tom niniejszy zawiera teksty przydatne do prezentacji sformułowanych przez nas zagadnień – teksty, które może nie wszystkie są reprezentacyjne dla tej perspektywy badawczej, które jednak okazały się dydaktycznie poręczne. Zamieszczone tu skróty niekoniecznie oddają sprawiedliwość całej myśli autorów i w żadnym wypadku nie zastąpią lektury źródeł *in extenso*, bez opuszczeń i zmian.

Na pewno w naszym podręczniku rzuca się w oczy prawie zupełny brak tekstów poświęconych teatrowi. Jest to pominięcie świadome: materiał ten odkładaliśmy do odrębnego tomu, który będzie nowym, gruntownie zmienionym wydaniem podręcznika zatytułowanego *Teatr w kulturze* – logicznym, istotnym uzupełnieniem całości.

Wszystkie, z wyjątkiem jednego, pomieszczone tu teksty zostały skrócone; we wszystkich pominięto przypisy o charakterze bibliograficznym, zwłaszcza odsyłające do publikacji trudno dostępnych w Polsce. Ze względu na podręcznikowy charakter publikacji przedruki poddano adiustacji: poprawiono nie tylko błędy ortograficzne i interpunkcyjne, ale także leksykalne i frazeologiczne, fleksyjne i składniowe, co nie jest osobno zaznaczane pod tekstami. W transkrybowanych wyrazach greckich zaznaczono akcenty. Objasniono te wyrazy, zwroty i nietłumaczone przytoczenia, których użytkownik podręcznika nie mógłby odnaleźć w łatwo dostępnych słownikach, takich jak *Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe* PWN lub *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego. Przypisy erudycyjne umieszczono w zasadzie tam tylko, gdzie chodziło o fakty niełatwe do odnalezienia w *Wielkiej encyklopedii PWN*. Adnotacja „przyp. red. tomu” wskazuje na autorów opracowania wymienionych na karcie tytułowej niniejszego podręcznika; pochodzące od nas wtręty i uzupełnienia zostały ujęte w nawiasy kwadratowe.

Podręcznik ten powstał w Zakładzie Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie była prezentowana jego koncepcja i gdzie sprawdzano jego przydatność dydaktyczną. Za cenne uwagi autorzy podręcznika dziękują prof. dr. hab. Zbigniewowi Osińskiemu, byłemu kierownikowi tego zakładu, a także kolegom z innego zakładu: prof. dr. hab. Andrzejowi Mencwelowi, redaktorowi pierwszego, i dr. Grzegorzowi Godlewskiemu, redaktorowi drugiego tomu cyklu *Wiedza o kulturze*. W początkowej fazie prac nad tym podręcznikiem uczestniczyła Agnieszka Kędzierska, a uwagi krytyczne zechciał sformułować dr Tomasz Kubikowski – obojgu dziękujemy. Za sumienne i inspirujące recenzje gotowej całości autorzy podręcznika wyrażają wielką wdzięczność prof. dr. hab. Dobrochnie Ratajczakowej i prof. dr. hab. Januszowi Deglerowi.

L.K.