LESZEK KOLANKIEWICZ

DZIADY

TEATR U TERYTORIA

słowo/obraz terytoria

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Digitalizacja monografii naukowej autorstwa Leszka Kolankiewicza pt. „Dziady. Teatr święta zmarłych" – zadanie finansowane w ramach umowy 605/P-DUN/2017 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę

DZIADY TEATR ŚWIĘTA ZMARŁYCH

TERYTORIA TEATRU SERIA PO REDAKCJĄ ZBIGNIEWA MAJCHROWSKIEGO

LESZEK KOLANKIEWICZ

DZIADY

TEATR ŚWIĘTA ZMARŁYCH

słowo/obraz terytoria

Antoniemu Jahołkowskiemu
Jackowi Zmysłowskiemu
Stanisławowi Scierskiemu
Zbigniewowi Cynkutisowi
Ryszardowi Cieślakowi

Konstantemu Puzynie

Dagmarze Wiergowskiej
i Szymonowi Janke

*dědъ *děda* ‘człowiek stary zajmujący honorowe miejsce w rodzinie’, przede wszystkim ‘ojciec ojca lub matki, dziadek, avus’ ... ‘przodek, protoplasta, atavus’ (zwykle pluralis *dědi ‘przodkowie, protoplaści, maiores’), wyraz używany przy zwracaniu się z szacunkiem do starszych członków rodu... ‘duch, demon’, pluralis *dědi ‘różne uroczystości obrzędowe, związane zapewne z kultem przodków’, wschodnie ‘obrzęd dla uczczenia zmarłych przodków’

polski *dziad -da*... dialektyczne także... kaszubski ‘zły duch, którym straszą dzieci, prawdopodobnie jeden z dawnych demonów domowych’... pluralis *dziadzi* uważane za eufemizm od *diabli*... czeski *děd -da*... ‘domowy bożek’... rosyjski *died -da*... ‘przodek’ (zwykle pluralis *diédy*), dialektyczne też... ‘czart, duch domowy’, północnozachodnie (Psków, Smoleńsk) pluralis *diedý* ‘obrzęd dla uczczenia zmarłych, dziady’... ukraiński... pluralis *didý* ‘przodkowie’, potoczne ‘cienie w kątach izby (o zmroku)’, ‘dzień wspominania zmarłych, zaduszki’ (...też dialektyczne poleskie *dedý -duow*... *dydý*...), białoruski *dzied -da*... dialektyczne też... pluralis *dziadý* ‘przodkowie’, ‘obrzęd dla uczczenia zmarłych, dzień wspominania zmarłych, zaduszki’ (powszechne w gwarach...; z białoruskiego: polskie na Litwie *dziady* pluralis ‘uroczystości ku czci zmarłych’)

*děda masculinum hypocoristicum do **děd*ъ, deminutivum *dědьka

rosyjski... *diedka*... dialektyczne ‘diabeł, czart, duch domowy’... północne... *diedia* bolszoj, lesnoj *diedia* ‘diabeł leśny’

*dědo masculinum hypocoristicum do **děd*ъ, deminutivum *dědьko

słowacki... pluralis *dedkovia* ‘domowe bożki, duchy przodków lub duchy opiekuńcze domu’... rosyjski... dialektyczne *diedko* też ‘czart, duch domowy’... ukraiński *didko* ‘czart, diabeł, nieczysta siła’ (staroukraiński od XVI w. *dědko*...)

*dědušъ *děduša* północne... zazwyczaj... *dědušьka masculinum, *dědušьko *dědušьka*... hypocoristicum do **děd*ъ

rosyjski *dieduszka*... powszechnie ‘duch domowy, chochlik’, rzadziej ‘czart’ (Woroneż)... dialektyczne... *dieduszka* lesnoj ‘leśny duszek’... *dieduszko*... dialektyczne ‘duszek domowy’ (np. w okolicy Penzy, Wołogdy, Wiatki, Archangielska)

*dědьkъ *dědьka*: zachodnie i południowe *dědьcь *dědьca*... hypocoristicum do **děd*ъ

dolnołużycki... nocne *źědki* ‘gnomy’... czeski *dědek -dka*... ‘domowy bożek’ (już staroczeski: początek XIV w. w Kronice Dalimila *dědky*)

Słownik prasłowiański. T. 3

Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów.

DZIADY • Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospólstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków. Uroczystość ta początkiem swoim zasięga czasów pogańskich...

Zastawia się tam pospolicie uczta z rozmaitego jadła, trunków, owoców, i wywołują się dusze nieboszczyków. Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata...

Obrzęd ludowy zwany D z i a d a m i, święto zmarłych i wywoływania duchów... te egzorcyzmy, te zwroty sakramentalne, jakby wyjęte z kronik średniowiecznych...

Adam Mickiewicz: *Literatura słowiańska*. Kurs III, wykład XVI; *Dziady*. *Część II*. [*Przedmowa*]; [*O poemacie „Dziady"*]

KAMYK

Dwudziestego ósmego sierpnia 1989 roku zmarł Konstanty Puzyna. Jeszcze za życia mówiono o nim zgodnie, że jest najwybitniejszym polskim krytykiem teatralnym. Kiedy jakieś dziesięć lat temu przestał właściwie pisać o teatrze, od razu było widać, że trudno go będzie zastąpić. Dziś wiemy na pewno, że był niezastąpiony.

Puzyna czuł teatr jak mało kto. Chociaż z wykształcenia był polonistą, i to nie byle jakim, bo z legendarnej szkoły Kazimierza Wyki, w teatrze nie był wcale filologiem. W teatrze obchodził go teatr. Miał fenomenalną wrażliwość na swoisty język tej sztuki, na samo widowisko, na to, co teatralne. *To, co teatralne* – tak właśnie zatytułował swoją pierwszą książkę. Puzyna jednym spojrzeniem ogarniał scenografię, światło, dźwięk, ekspresję aktorów, rytm spektaklu. Jakimś niebywałym instynktem w lot chwytał zamysł inscenizatora. Był z duszą i kośćmi człowiekiem teatru reformy. Wydając uporczywie, mimo piętrzących się trudności, kolejne tomy z serii „Teorie Współczesnego Teatru", przyswoił czytelnikowi polskiemu dwudziestowieczną myśl teatralną. Jeden z ostatnich swych tekstów, pisany na seminarium w Nowym Jorku, poświęcił Craigowi. Napisał tam to, co naprawdę ważne, o reformie teatru – na sześciu, siedmiu stronach, jak zwykle.

Pisał bez przypisów, od siebie. A o każdym naprawdę dobrym przedstawieniu miał coś do powiedzenia. Tam gdzie inni stawali bezradni, nie mogąc się podeprzeć tekstem sztuki, jeden Puzyna jakimś cudem dawał sobie radę. Zwłaszcza w wypadku teatru, jak go nazywał, „pisanego na scenie" objawiało się jego niezrównane mistrzostwo. Wystarczyło mu raz obejrzeć najtrudniejszy nawet spektakl, by następnego dnia sporządzić niemal drobiazgowy, pełny jego opis. I dać olśniewającą interpretację. Puzyna opisał i zinterpretował najwybitniejsze dzieła awangardowe, takie jak *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego czy *Umarła klasa* Kantora, i są to do dziś najlepsze teksty o tych przedstawieniach. Zawsze zadziwiał prostotą i głębią pomysłów interpretacyjnych. Czytając go, wykrzykiwaliśmy: Ależ oczywiście! I zazdrościliśmy intuicji.

STP

Był wiernym kronikarzem lat dla teatru najbardziej burzliwych. Pisał wtedy recenzje dla „Polityki" – zebrał je w najlepszym swym tomie, *Burzliwa pogoda*, który stał się syntezą końca lat sześćdziesiątych. Ale nie tylko w teatrze, bo poprzez teatr widać tam całą ówczesną kulturę czy też – jak ją nazywają – kontrkulturę. Nawet więcej: widać całe społeczeństwo i głębsze procesy.

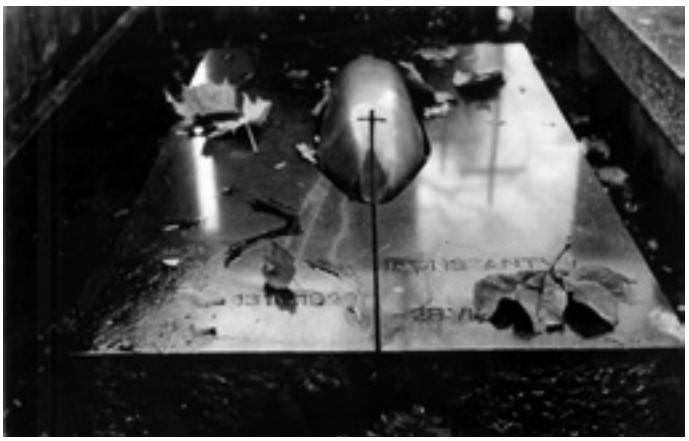
Jego ostatni tom teatralny, *Półmrok*, jest w istocie wiernym, do dziś niezastąpionym opisem ewolucji społeczeństwa w latach siedemdziesiątych. Zaczyna się tekstem o studenckim festiwalu teatralnym w grudniu 1970 roku, ale zaraz w pierwszym akapicie mowa jest tam o zajściach na Wybrzeżu, kończy zaś słynnym tekstem *Zdumieni*, już wcale nie o teatrze, ale po prostu o strajkach i o podpisaniu umów sierpniowych. Puzyna jako jeden z pierwszych witał to nowe zjawisko opisem i wnikliwą analizą. A potem umiał wywalczyć, żeby mimo cenzury, w 1982 roku, tekst został przedrukowany w – ciągle chyba niedocenionym – *Półmroku*.

W latach osiemdziesiątych przestał pisać o teatrze, przestał też chyba do teatru chodzić. Wszyscy mieli o to do niego trochę pretensji. Nagabywany, powiedział mi kiedyś: „Tak naprawdę, każdy ma pewnie swój teatr, taki, na który jest wrażliwy – wiesz, mój teatr chyba już przeminął". Był to najprawdziwiej jego teatr, ponieważ swym pisaniem Puzyna go współtworzył. Dla wielu z nas był to także nasz teatr. W zapamiętanym obrazie tego teatru „burzliwej pogody" na zawsze pozostanie postać Puzyny. Drobnego, w wytartych dżinsach czy sztruksowych spodniach, w skórzanej kurtce, z nieodłącznym papierosem.

Ale chociaż sam już o teatrze nie pisał, do końca dla niego pracował. Jako redaktor naczelny „Dialogu", pisma poświęconego dramaturgii współczesnej, które pod jego kierunkiem stało się jednym z najświetniejszych pism kulturalnych, podsuwał teatrowi polskiemu co miesiąc porcję najciekawszych, starannie dobranych sztuk. Jego zasługi na tym polu są nieocenione. To Puzyna swą edycją przywrócił, a właściwie dał teatrowi na początku lat sześćdziesiątych dramaty Witkacego. On patronował publikacji najlepszych dramatów współczesnych: Różewicza, Mrożka i innych wielkich. Nierzadko musiał o to walczyć – i przeważnie wygrywał, bo w takich sprawach umiał być naprawdę uparty. Jego codzienna praca dla kultury, dla jej życia, była spokojnie mądra.

Był człowiekiem bardzo przenikliwym. Kiedy za swoim redakcyjnym biurkiem, które nieodmiennie wydawało się za duże,

Grób Konstantego Puzyny na warszawskich Powązkach



analizował jakąś sprawę, zabierał się do tego tak, jak w swych recenzjach: skrupulatnie i wnikliwie. Lubiłem te przeciągające się rozmowy z nim na Puławskiej, kiedy nareszcie mieliśmy za sobą kwestie doraźne i kiedy już nikogo nie było w redakcji. Jego opinię ceniłem najwyżej. Ale Puzyna nigdy nie obnosił się ze swoją mądrością i doświadczeniem. Był bezpośredni, serdeczny, zawsze przy tym uprzejmy. I skromny. Jego książki nie są długie; jedną z nich zatytułował po prostu *Syntezy za trzy grosze*. Miał tak żywy, szczery dowcip, że mimo wieku czuło się w nim wiecznie żyjące dziecko.

Żył życiem młodzieńczym. Ostatnio pisał wiersze, tak jak to prawie wszyscy robią w młodości. Wcale niezłe – zebrał je w tomiku, który zatytułował *Kamyki*. Zdecydował się też na studia doktoranckie w Nowym Jorku: przygotowywał rozprawę o Witkacym u Daniela Geroulda, tego samego, który przed laty od niego właśnie dowiedział się o Witkacym. Był to pyszny dowcip Puzyny. Przez kilkanaście miesięcy mieszkał w akademiku, w jednym pokoju z młodymi studentami, biegał na seminaria i zdawał kolokwia. U siebie też mieszkał jakoś tak niezasiedziale. Miał tylko tapczan z licznymi dziurami od papierosów, czajnik i mnóstwo dobrych książek. Jak gdyby zawsze był gotów wyjść. Albo ułożyć wiersz. Był w tym mądrzejszy niż my wszyscy.

Dopiero teraz uzmysłowiłem sobie, że miał sześćdziesiąt lat. Na dobrą sprawę mógłby być moim ojcem. Zachowywał się tak, jakby był tylko trochę starszym kolegą. W pisaniu był niedościgłym mistrzem. Ale dzisiaj nie wiem, co było w nim ważniejsze: wspaniały pisarz czy człowiek? Już go nie ma. Pewnie nie tylko ja nie umiem sobie wyobrazić tego pokoju w redakcji „Dialogu" bez niego.

Żegnaj, Kecie. Należy Ci się gdzieś tam loża. Ale jak Cię znam, to siedzisz raczej wśród tego towarzystwa w dżinsach, na ławkach bez oparcia albo na podłodze. A może właśnie, małymi kroczkami, dyskretnie, trzymając w garści paczkę papierosów i zapalniczkę, wychodzisz z półmroku sali na światło dnia. Żeby zapalić, a przy okazji rzucić okiem, co dzieje się na ulicy. Pewnie w głowie układa Ci się nowy wiersz. Nie wiadomo, ostatni czy pierwszy – kamyk.

KROPELKA BRANDY ZE STONEHENGE

TAM I Z POWROTEM

W Stonehenge w hrabstwie Wiltshire, gdzie znajduje się najsłynniejsza budowla megalityczna świata, wykopano podobno butelkę brandy. Nie trzeba było metody ^{14}C ani kalibracji, by datować to znalezisko – gołym okiem dało się zauważyć, że butelka pochodzi z XVIII wieku. O tym zdarzeniu napomyka Zbigniew Raszewski na marginesie *Teatru w świecie widowisk*.

„Swego czasu zajmowałem się różnymi przejawami Romantyzmu w życiu Europy. Upodobania romantycznych poetów kazały mi się zainteresować megalitami" – tak zaczyna się ta, pozornie oderwana, wzmianka. Wnikliwy historyk nie byłby sobą, gdyby nie podał rozwiązania zagadki: „Zanim powstała dzisiejsza, zawodowa archeologia, buszowali w ziemi amatorzy zwani dziś starożytnikami. Bywali i tacy w Stonehenge. Najwidoczniej znalazł się między nimi obywatel, który miał dosyć rozumu, aby przewidzieć, że tak duże i tak niepospolicie ustawione kamienie długo jeszcze będą intrygowały bliźnich, a zamiast się mądrzyć przed nimi, wolał zostawić im coś na rozgrzewkę"[1].

Ekskurs w stronę brandy ze Stonehenge służy Raszewskiemu za morał wywodu o teoretyzowaniu w naukach humanistycznych. Wszelkie teorie, w tym jego własne próby docieczenia istoty teatru, są nieostateczne. „Zostawmy też coś dla naszych następców" – powiada, świadomy, ile jest zawsze nierozwiązanych dylematów.

Skoro więc sam autor zachęca nas, byśmy jego *Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru* traktowali jak ową butelkę brandy, chyba godzi się ją odpieczętować i sprawdzić moc zawartości. Wezmę kropelkę – reszta zostanie dla innych.

***Un petit verre de rhum* – zatytułował Claude Lévi-Strauss jeden z rozdziałów *Smutku tropików*, może najczęściej cytowany, ten z płomienną apologią Rousseau i etnografii. Kiedy na Martynice zwiedzał wytwórnię rumu i kosztował zawartości drewnianych kadzi, cokolwiek prymitywnych i dość zaniedbanych, pochodzących jeszcze z XVIII wieku, kryjących jednak trunek przedni, łagodny i aromatyczny, pierwszy raz, mówi, opanowała go wątpliwość co do samej natury dociekań antropologicznych;**

na poprzednich stronach
Wschód słońca w Stonehenge

i stąd tytuł, który Aniela Steinsbergowa oddała jako *Szklaneczka rumu*. Nie wiemy, czy Lévi-Strauss próbował tego rumu jak marynarz w tawernie, ze szklaneczki; zwiedzając wytwórnię rumu, tylko go smakował, wypił więc pewnie kieliszeczek, czyli – jak mówią we Francji – la goutte, dosłownie: kroplę, po polsku lepiej – kropelkę. I wolałbym w polskim tytule tego rozdziału *Kropelkę rumu*; ale cóż, tytuł przecież już się przyjął, bo rozdział jest często przywoływany – głównie ze względu na roztrząsane tam wątpliwości, jakie mogą budzić dociekania antropologiczne.

Dociekania te miałyby być problematyczne z powodu – rzeczywistej albo wydumanej – sprzeczności w postawie etnografa wobec różnych kultur. Najbliższą, własną, skłonny jest krytykować i wręcz potępiać, inne tymczasem – odległe, obce – sławić i wywyższać. Jednak, dowodzi Lévi-Strauss, owa sprzeczność jest raczej pozorna, bo w istocie etnograf – a tym bardziej antropolog – nie wywyższa żadnej kultury. Owszem, metoda antropologiczna – w pierwszym swym ruchu: tam – pozwala wykazać, że różne inne kultury, egzotyczne lub historyczne, rozwiązały pewne problemy lepiej niż my; toteż – w drugim ruchu: z powrotem – odbiera naszej kulturze i jej zwyczajom „tę oczywistość, do której uznania wystarcza fakt zupełnej nieznajomości innych zwyczajów lub choćby częściowe i tendencyjne ich poznanie”[2]. Ale refleksja antropologiczna, poruszająca się zawsze w tym parzystym takcie – tam i z powrotem, tam i z powrotem – nie zmierza bynajmniej do przyznania którejkolwiek z kultur tytułu doskonałości. Buduje model, czysto teoretyczny. Pomaga on nam wyzwolić się z kręgu własnych uzależnień, a „właśnie tylko od niego powinniśmy się wyzwolić”.

Duch tych medytacji Lévi-Straussa z *Un petit verre de rhum* inspirować mnie będzie w namyśle nad kropelką brandy z butelki pozostawionej przez Raszewskiego innym teoretykom na rozgrzewkę.

KTÓRY STAŁ NISKO, W STRUMIENIACH WODY

W *Skuteczności symbolicznej* Lévi-Strauss porównuje szamana z panamskiego plemienia Cuna do psychoanalityka. Psychoanaliza – powiada – to ni mniej, ni więcej, tylko „współczesna forma techniki szamanistycznej”[1]. Jednak nie tylko psychoanaliza może w postaci szamana dostrzec wielkiego poprzednika – także antropologia. Bo istotą powołania zarówno szamana, jak antropologa jest balansowanie pomiędzy światami.

Ukazuje to sensacyjnie Carlos Castaneda. W drugim tomie cyklu, zatytułowanym *Odrębna rzeczywistość*[2], narrator, etnograf prowadzący rzekomo badania terenowe i pod tym pretekstem terminujący u szamana z meksykańskiego plemienia Yaqui, pobiera pewnego popołudnia obrazową lekcję. Jeden z szamanów daje pokaz mistrzowskiej równowagi. Bez słowa wyjaśnienia wspina się najpierw śliską ścieżką, potem po skałkach, co rusz tracąc grunt pod nogami, na wierzchołek wysokiego na piętnaście pięter wodospadu, gdzie całą jego szerokość – sześciu czy siedmiu metrów – pokonuje czterema wystudiowanymi skokami z kamienia na kamień, wykonanymi z ekwilibrystyczną zręcznością na samej krawędzi. Każdy z tych karkołomnych skoków zapiera obserwującym adeptom dech. Przejęty – i zachwycony – narrator przypuszcza, że wykonanie całej sekwencji powiodło się, ponieważ było rygorystyczne jak w rytuale.

Szaman innuicki z Kanady, w masce jelenia, z nożem ofiarniczym i z uwidocznionymi organami wewnętrznymi i kośćmi nóg

Jak wiadomo, Castaneda jako etnograf nie jest wiarygodny i odkąd jego prace poddano falsyfikacji, cykl książek o naukach szamana zaczęto uważać za coś w rodzaju fikcji antropologicznej. Jednak opisując ten popis, autor jest wyjątkowo precyzyjny. Wiemy to na pewno, gdyż Barbara G. Myerhoff relacjonuje w paru miejscach – między innymi w artykule *Balansowanie pomiędzy światami: powołanie szamana* – identyczny pokaz, który pewnego popołudnia dał Ramón Medina Silva, szaman z meksykańskiego plemienia Huiczolów; skakał nawet nad – w to dopiero trudno uwierzyć – trzystumetrowym wodospadem, wyższym od Pałacu Kultury mierzonego z iglicą!

„W społeczeństwach niepiśmiennych oficjalne stwierdzenia statusu i umiejętności jednostki są często podawane w dramatycznej,

ceremonialnej formie. Czy to jako praktyka, czy rytuał, wydarzenia tamtego popołudnia stanowiły najoczywistszy dowód, że Ramón jest prawdziwym mara'akame [szamanem]"[3] – komentuje ten wyczyn etnograf. Zwykłym zajęciem szamana jest, jak wiemy, rytualne podróżowanie w zaświaty czy – według obrazowego określenia Jerzego Sławomira Wasilewskiego – do piekieł: bijąc w bęben, śpiewając i tańcząc, przenosi się on przy pomocy swego ducha opiekuńczego (przez Arkadija F. Anisimowa nazwanego dubletem zwierzęcym) do innego świata, po którym wędruje w poszukiwaniu duszy chorego porwanej przez demony; wędrówka najeżona jest niebezpieczeństwami, odbywa się jak gdyby po linie przerzuconej nad przepaścią, na której dnie czyhają żarłoczne potwory, wymaga więc od szamana odwagi, zręczności i sprytu. Szaman musi umieć zachować równowagę, nie przechylić się na którąś stronę i nie upaść, by tak rzec, w żaden świat.

W tym sensie szaman jest fachowcem od nawiązywania łączności i kursowania między światami – najróżniejszymi. Zwraca na to uwagę Barbara G. Myerhoff: „poza typowo szamańskim łączeniem świata codzienności ze światem nadnaturalnym Ramón miał też dostęp do trzeciego świata – oficjalnego, kompleksowego, miejskiego, industrialnego i państwowo-narodowego świata Metysów. Tu także z łatwością poruszał się między tą przerażająco pogmatwaną dziedziną i swym własnym ludem, tworząc bezcenny pomost. Bardzo dobrze rozumiał mechanizmy współczesnego świata – jak pochlebstwem odwieść urzędnika od jego surowości, jak dysponować pieniędzmi czy nagraniami, jak traktować czas i czym jest rozkład dnia, czego wymagają i co obiecują kontrakty – i to wszystko bez znajomości pisma". Innymi słowy: „uważał za naturalne, że jako pośrednik między swoimi ludźmi a bóstwami powinien też interweniować w ich sprawach u urzędników publicznych, i przy wielu okazjach zdobywał dla nich względy, ustępstwa i pomoc. Uważany przez wielu Metysów w mieście za rodzaj indiańskiego ambasadora Ramón powołany był do przedstawiania obcym swojej kultury".

W związku z tym etnograf stawia godne uwagi pytanie o autentyczność postawy szamana, wynikające z zasady wyłączonego środka: „jednostka uduchowiona nie może nigdy właściwie funkcjonować w kręgu spraw doczesnych" albo „jeśli ktoś potrafi czuć się jak w domu poza swoim środowiskiem, nie może jednocześnie zgadzać się z własnym światem". Tymczasem

Istota fantastyczna, tzw. *Tańczący czarownik* z jaskini Trois Frères

Postać z rogami jelenia na głowie, prawdopodobnie galijski bóg Cernunnos

na poprzedniej stronie
Statuetka nagrobna przedstawiająca szamana z Changsha w Chinach

szamana jako specjalisty od ekwilibrystyki, skaczącego na krawędzi światów, to prawo zdaje się nie obejmować. Szaman utożsamia się z własną kulturą dogłębnie – jednocześnie nie daje się jej całkowicie pochłonąć; stoi w samym jej środku – zarazem patrzy na nią spojrzeniem z oddali.

I właśnie to samo można powiedzieć o antropologu. Porównanie nie jest naciągane. Antropolog musi działać w nieustannym alercie, z uwagą zwróconą w obu kierunkach jednocześnie – jakby miał włączone oba migacze: ten wskazujący na obcą i ten na własną kulturę. Porusza się między światami, jest mediatorem i translatorem. Równoważy reporterską wrażliwość na szczegóły i abstrakcyjną wyobraźnię kreślarza schematów. Swoje relacje spisuje na granicy gatunków.

Maska jelenia znad Missisipi

„Czyż etnolog pisze coś innego niż wyznania?" – pyta Lévi-Strauss w swej mowie pochwalnej Rousseau. „Będąc w terenie, etnolog za każdym razem widzi, że powierzył się światu, gdzie wszystko jest mu obce, często nieprzyjazne. Przeżyć i prowadzić poszukiwania może tylko dzięki owemu «ja», jakim jeszcze rozporządza; ale jest to «ja» fizycznie i moralnie udręczone przez zmęczenie, głód, niewygody, wywrócenie nawyków, pojawienie się przesądów, jakich nie podejrzewał; «ja», które odkrywa siebie w tym dziwnym splocie okoliczności, obezwładnione i poturbowane przez wszystkie wstrząsy dziejów osobistych, odpowiedzialnych od początku za jego powołanie, lecz które dodatkowo wpłynie od tej chwili na dziejów tych koleje. W doświadczeniu etnograficznym obserwator zagarnia przeto siebie jako własny przyrząd obserwacyjny; musi on niewątpliwie nauczyć się poznawać siebie samego, uzyskiwać od jaźni [un soi], objawiającej się jako coś innego niż «ja» [un moi], które się nią posługuje, ocenę stanowiącą nieodłączną część obserwacji innych jaźni"[4].

Kamłanie szamana tunguskiego z Syberii

W paru artykułach Barbara G. Myerhoff opisuje jeszcze inny pokaz równowagi, tym razem w wykonaniu szamana z kalifornijskiego plemienia Luiseño, imieniem Domenico. Cieszył się wielkim wzięciem, na leczenie i konsultacje zgłaszali się doń chorzy, także biali, nie tylko z całej Kalifornii, ale też z innych stanów i z Meksyku. Zjeżdżali w weekendy. W piątek po południu Domenico wdrapywał się na kruchy dach swojej chaty i tam zastygał w dziwacznej pozie. Stawał na jednej nodze, z drugą podkurczoną, jak żuraw; tak stał i stał, bez najmniejszego ruchu. Początkowo autorce wydawało się, że Domenico wypatruje nadjeżdżających klientów, chociaż dziwiło ją, że pcha się na

Aruntowie z Australii, ze świętym słupem kauwa-auwa

dach, którego wytrzymałość była niepewna, podczas gdy mógł wygodnie wejść na pobliskie wzgórze; dopiero później zrozumiała, że szaman coś w ten sposób demonstrował. Oczywiście, zaznacza Barbara G. Myerhoff, „w jego działaniu nie było świadomej intencji i gdybym go zapytała, nie potrafiłby wyjaśnić, co robi"; nie ulega jednak wątpliwości, że działaniem tym „demonstrował umiejętność pośrednictwa, pokazując się jako specjalista w zachowywaniu równowagi"[5]. Warunki, w jakich funkcjonował Domenico, były bowiem skrajne. Społeczność jego plemienia znalazła się w stanie posuniętego rozkładu, wielu ludzi wyjechało do miast i poddało się akulturacji. Kultura praktykowana

Etruska statuetka z brązu, tzw. *Cień wieczoru*

przez niedobitki w rezerwacie była okaleczona. Po dawnych wierzeniach zostało tylko mgliste wspomnienie. Szaman nie miał już na czym się oprzeć. W tej katastrofalnej sytuacji zachowywał opanowanie i demonstrował równowagę.

Pamiętamy z *Sacrum i profanum* Eliadego historię australijskiego plemienia Aruntów, które w swych nomadycznych wędrówkach wszędzie nosiło z sobą kauwa-auwa, święty słup wykonany z drzewa gumowego, na wzór mitycznego, po którym boski Numbakula wspiął się onego czasu do nieba; słup odgrywał centralną rolę w rytuałach, a także w codziennym życiu plemienia – był niezbędny, dawał orientację; gdy pewnego razu złamał się, Aruntów ogarnął paniczny strach, jakiś czas chodzili błędnie w kółko, w końcu siedli w miejscu i postanowili wszyscy umrzeć. Domenico tkwiący na dachu jak na placówce był czymś w rodzaju świętego słupa: w rozchwianym świecie wskazywał współplemieńcom pion, mobilizował wolę przetrwania plemienia Luiseño– jak wcielona metafora – stawiał czoło nieznanemu.

Castaneda robi z szamańskiego pokazu równowagi historię niemal okultystyczną. Tego rodzaju lekcja poglądowa jest dla ludów niepiśmiennych tym, czym dla nas, powiedzmy, traktat Wittgensteina lub esej Heideggera. Opisany pokaz przywodzi na myśl koncepcję Stojącego – znaną z neopitagoreizmu, neoplatonizmu, gnostycyzmu i hermetyzmu.

Alberto Giacometti *Kobieta z Wenecji VIII*

Szymon Mag z Samarii, znany z *Dziejów apostolskich* jako przeciwnik Filipa i Piotra, przez Ojców Kościoła uznawany za arcykacerza, sprawcę wszystkich herezji, uczeń Dozyteusza (legendarnego mesjasza Samarytan), nauczyciel Menandra (z kolei nauczyciela Bazylidesa i Saturnina), notabene prototyp Fausta, nauczał o Bogu będącym „korzeniem wszechrzeczy" – „który stoi, który stał i który stać będzie: który stoi wysoko w niestworzonej sile, który stał nisko w strumieniach wody [= w świecie materii] i został zrodzony w obrazie, który stać będzie wysoko obok błogosławionej i nieskończonej siły, kiedy już będzie obrazem"[6]. Wyrażając ideę kolistego obiegu pierwiastka boskiego, Szymon twierdził, że gnostyk jednoczy się z Bogiem, naśladując go, toteż o sobie mówił, że sam jest tym, który stoi. (W przekazach greckich nosi przeważnie przydomek „hestós", imiesłów od czasownika „histánai", w stronie biernej oznaczającego 'być postawionym, stanąć; zjawić się; zatrzymać się, stanąć; trwać; wznosić się, być wyprostowanym, podnieść się'). Według apokryficznych *Dziejów werceleńskich*, nim dokonał magicznej

sztuczki, lewitując nad Forum Romanum, miał oświadczyć: „‹Podczas gdy upadliście›, patrzcie, ‹ja jestem Stojący›, a oto wzlecę w górę do Ojca mego i powiem Mu: Ci tutaj chcieli nawet mnie, syna Twego ‹Stojącego, przywieść do upadku›, ale nie zadawałem się z nimi, lecz powróciłem do ‹samego siebie›”[7]. Słowa te bynajmniej nie są przechwałką czarnoksiężnika, który anonsuje gawiedzi zgromadzonej na rynku niebywały popis; są raczej swego rodzaju dyrektywą, według której gnostyk – jak to interpretuje Gilles Quispel – szukając w sobie samym spoczynku, kroczy drogą prowadzącą do jaźni. (Kurt Rudolph przypomina, że Stojący był to w Samarii tytuł obiegowy, metafora tego, co jest transcendentnym rdzeniem człowieka, co w człowieku boskie). Toteż nauka Szymona była w istocie monistyczna: Samarytanie, Rzymianie i inni współcześni poczytywali go „za najwyższego boga”[8], on sam też głosił, że jest „jedną i tą samą Najwyższą Potęgą, Ojcem wszechrzeczy”[9], ale właśnie jako Stojący jawił się jako archetyp człowieka, jako – syn współistotny Ojcu.

Apokryficzna *Ewangelia Tomasza* podobną koncepcję wkłada w usta Jezusa. To, co mówi On o sobie: „Stanąłem [aiohe erat] w środku świata i objawiłem się im w ciele”, koresponduje z tym, co mówi z jednej strony o światłości: „która powstała [afoh‹e erat^{e}f›] i objawiła się w swych obrazach”, z drugiej zaś o wybranych, którzy „pozostaną [senaohe eratu] jedną jednością”; stąd też słynny – odzywający się echem w zakończeniu *Listu do Pozostałych* Edwarda Stachury – makaryzm: „Błogosławiony, kto stanie [naohe erat^{e}f] na początku, pozna koniec i nie zakosztuje śmierci”[10]. (Występujący w tych czterech logiach ten sam czasownik „ohe erat=” *Podręczny słownik koptyjsko-polski* tłumaczy jako ‘stanąć, stać; czekać; podnieść się’). Ten, który stoi, tożsamy ze światłością, która wstała na początku, objawia się w człowieku – jeśli człowiek, syn Ojca, rozpozna to objawienie, zjednoczy się z tym, który stoi, i powróci do początku. W ruchliwości i zamęcie świata znajdzie jako Stojący światło i spoczynek, życie. Taki jest znak Ojca żywego w człowieku: „To jest ruch i odpocznienie [dosłownie: To jest ruch ze spoczynkiem]”. Pouczenie to da się interpretować, jak zauważa Henri-Charles Puech, bądź to na modłę teoretyczną – jako nawiązanie do toposu „kínesis akínetos”, nieruchomego ruchu, którym posługiwali się zarówno filozofowie, od Platona do Proklosa, jak gnostycy, na przykład naaseńczycy (ofici) – bądź też na modłę psychologiczną; Puech przyjmuje tę drugą interpretację. Przez analogię do poruszeń tajemnej wiedzy

Hermes ityfalliczny, Sifnos

El Greco *Zmartwychwstanie*

z *Hymnu o Perle*, dzięki którym syn powraca do Ojca i znajduje swój spoczynek, w ruchu ze spoczynkiem można upatrywać archetyp człowieka, który jako syn „żywy z Żywego" Ojca – „znalazł siebie samego".

„W ostatecznym rozumieniu gnoza jest antropologią" – pisze Quispel, zgodny tu z Puechem, i wyjaśnia: „w gnozie chodziło przede wszystkim o odkrycie własnego «ja» [das Selbst, jaźni]", „gnozę trzeba określić jako mityczny wyraz samodoświadczenia"[11]. Antropologia kulturowa jako nauka znajduje swój prototyp w mitologii gnostyckiej jak, nie przymierzając, chemia w mitologii hermetycznej. Refleksja antropologiczna, będąca na początku i właściwie zawsze – według formuły Andrzeja Mencwela – filozofią, która wyruszyła w podróż, zawsze z tej podróży wraca do siebie; ale powraca – z perłą. Tą perłą jest obraz człowieka odnaleziony na najdalszych kresach doświadczenia w świecie – obraz siebie samego uwolnionego w końcu od przypadłości tego tu miejsca i czasu. I w tym właśnie obrazie antropologia znajduje swój spoczynek, bo w nim ustaje kulturowa odmienność i historyczna zmienność. Człowiek okazuje się jednością, która stoi pośród świata, tutaj w strumieniach wody i tam – na początku. W tym sensie człowiek pokonuje świat i czas.

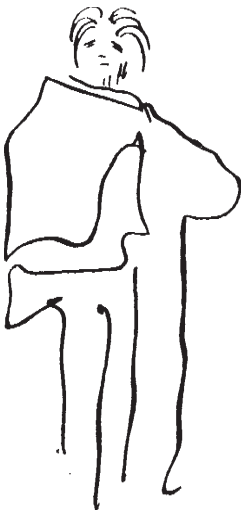
Są więc dwie przesłanki antropologii kulturowej. Jedna to owa specyficzna odmiana wyobraźni, która ożywia się wówczas, gdy filozofia – nie odchodząc przecież od swej najpierwszej dyrektywy „gnóthi seautón": poznaj siebie samego – wyrusza w podróż. Druga przesłanka, o którą trzeba uzupełnić tę pierwszą, to gnostycki obraz człowieka, który stoi pośród światów i czasów. Przypominając wciąż i wciąż ten obraz, antropologia kulturowa buduje swoje modele – czysto teoretyczne, jednak prawdopodobne, bo wywiedzione z doświadczenia, które będąc poznaniem innego, jest przecież zarazem – a właściwie dopiero ono – poznaniem siebie samego.

LUSTRO W LUSTRZE

W *Formowaniu „Dziadów" części drugiej* Stanisław Pigoń pokazał dowodnie, jak w mozolnym, ciągnącym się około trzech lat, procesie twórczym wieszcz stopniowo, przez zdejmowanie warstw, osiągał etnograficzną autentyczność i antyczną archaikę przedstawionego obrzędu. W drugiej redakcji przedmowy, rozwiniętej z pierwotnego przypisu prawdopodobnie na początku lutego 1823 roku, już po dokonaniu wszystkich poprawek, autor *Dziadów* wskazał więc na paralele etnograficzne i antyczne: obrzędowe urządzanie uczty dla zmarłych i wywoływanie ich duchów, które silnie przemawiało do niego jako naocznego świadka gdzieś w powiecie, w białoruskim środowisku unickim, zestawił z analogicznymi zwyczajami w różnych częściach świata i w czasach pogańskich. Zaakcentował paralelę grecką – przywołując żmudzki obrzęd zabijania kozła w ofierze dla duchów przodków i bóstw chtonicznych, zwany ucztą kozła, niedwuznacznie skojarzył go z pieśnią (koło) kozła, tragodią. Romantyczną fascynację ludowością łączył w ten sposób z romantycznym umiłowaniem początków.

Pigoń i inni badacze, zarówno literaturoznawcy, jak folkloryści i etnografowie, zrobili już bardzo dużo, by zrekonstruować pogański relikt obrzędowy – utrzymujący się w obyczaju gminnym w czasach wieszcza i jeszcze po dziś dzień – który był

Nagrobna stypa w Dzień Zaduszny



Adam Mickiewicz, rysunek Stanisława Wyspiańskiego

gruntem *Dziadów*. Nie ma więc potrzeby do tego wracać. Wciąż natomiast nie dość wyjaśniona wydaje się paralela grecka, badawczo ryzykowna, ale też obiecująca niezwykłe owoce. Z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze dlatego, że paralela ta uruchamia dość obfity a rozproszony w badaniach specjalistycznych materiał, pomocny w przemyśleniu raz jeszcze stosunku teatru/dramatu do obrzędu/mitu, sztuki do sacrum. Ów stosunek jest jednym z kluczowych zagadnień romantyzmu polskiego i należy do najbardziej problematycznych w historii kultury polskiej. Po wtóre dlatego, że paralela grecka zmusza do ponownego zgrupowania i odmiennego uporządkowania źródeł historycznych dotyczących prapolskich wierzeń i kultu plemiennego. Wierzenia te były dotąd przedmiotem badań historyków, archeologów, etnografów i filologów, którzy w sprawie kultu właśnie mniej może mieli do powiedzenia, niewspomagani dotychczas badawczą wyobraźnią teatrologiczną. Po trzecie wreszcie dlatego, że paralela grecka skłania do umieszczenia *Dziadów*, jako projektu teatralnego, w szerszym kontekście widowiskowym. Kontekst ów może być pomocny w wydobyciu pewnej szczególnej nici dokonań w historii teatru polskiego w wieku XX – od Stanisława Wyspiańskiego do Jerzego Grzegorzewskiego – szeregu dla badaczy tyleż kłopotliwego, ile frapującego.

Szczególna ta nić została wysnuta z dramatów, w literaturze polskiej zaliczanych do najwybitniejszych: z *Dziadów* i utworów z nimi spokrewnionych.

Jest znów wielką zasługą Stanisława Pigonia udowodnienie, jak bliska – i jakiego rodzaju – więź łączy *Wesele* z arcydramatem. Zarówno w *Gościach z zaświata na Weselu*, jak w *Formowaniu „Dziadów" części drugiej* klucza do koncepcji artystycznych Mickiewicza i Wyspiańskiego poszukiwał on w religijnym wyobrażeniu o ścisłym związku świata z zaświatem, w wierze w duchów obcowanie. Pigoń był radykalnym wyrazicielem nadprzyrodzonej interpretacji w sławnym sporze o ustrój fantastyki *Wesela*. Z *Dziadów* i – za nimi raz jeszcze – z wierzeń ludowych, naznaczonych pogańską archaicznością, Wyspiański przejął, zdaniem badacza, wyobrażenie o realności duchów, realności wyższego rzędu oczywiście; o organicznym przenikaniu duchów w potoczne życie człowieka; i o właściwej teatrowi mocy ich sprowadzania do świata widzialnego. Pigoń podkreśla, że Wyspiański, daleki przecież od naiwnej dosłowności wyobrażeń ludowych, żywił jednak osobistą wiarę w więź ze zmarłymi bliskimi – przez sztukę.

Mamy tu więc do czynienia ze sztuką, która w wieku XIX i XX przybrała kształt projektu kulturowego o najwyższych aspiracjach społecznych, poświadczonych metryką wierzeniowej, kultowej i obyczajowej archaiki.

Oczywiście, *Dziadów część III* to nierozdzielność warstwy metafizycznej i warstwy historycznej, ewokowanej na scenie z całym realizmem, tchnącym autentycznością tym większą, że szło o historię najnowszą, o bieg wydarzeń dochodzący współczesności autora. I oczywiście – *Wesele* to dramat wizyjny, organicznie wyrastający z realistycznej komedii, o realizmie tak dosłownym, że wziętym przez współczesnych za towarzyską plotkę. Choć owa warstwa realistyczna wielkiego polskiego dramatu romantycznego i neoromantycznego nie będzie tu analizowana, ani nawet wspominana, nie znaczy to jednak, że jej funkcja w ustroju tego dramatu jest niedoceniana i niegodna wzmianki. Po prostu tym razem chodzi o odsłonięcie warstwy kumulującej energie, zdolne uczynić ten czy tamten dramat metakomentarzem do historii społecznej. Takim metakomentarzem stał się w kulturze polskiej projekt, który będzie tu nazywany Dziadami, pisanymi jednak – dla odróżnienia od arcydramatu – bez kursywy.

Rzecz jest problematyczna w dwójnasób: ponieważ prowadzi nieuchronnie do zacierania – wytyczonej z naukową precyzją – granicy między teatrem a obrzędem i ponieważ zmusza do rozpoznawania przeświadczeń i przyzwyczajeń – w kulturze tak jednoznacznie utożsamiającej się z chrześcijańskim rdzeniem – jako wciąż żywotnych reliktów wierzeń i kultu przedchrześcijańskiego. Ale alternatywa: Dionizos (= bóstwo pogańskie) albo Chrystus, wydaje się już dzisiaj – inaczej niż w czasach, gdy formułował ją Nietzsche – równie fałszywa jak alternatywa: obrzęd albo teatr (= widowisko zsekularyzowane).

Na pojmowaniu stosunku teatru do obrzędu ciąży nadal ujęcie genetyczne, mimo że próbowano rozprawić się z nim już dawno, na dwa sposoby. Albo więc przyznawano, że teatr co prawda wywodzi się z obrzędu, jednakże stał się teatrem – właśnie zrywając z obrzędem; toteż przypominanie tej paranteli nie mogłoby być przydatne przy tłumaczeniu utworów teatralnych. Albo wręcz twierdzono, że pochodzenia teatru od obrzędu nie sposób dowieść; miałoby to być niemożliwe, skoro obrzęd musiał być właściwością kultury zasadniczo różnej od tej, która wydała na świat teatr, nieprymitywnej i nieporównanie bardziej już skomplikowanej. W obu wypadkach dawało się wyczuć niechęć

do obrzędu: albo źle skrywaną – wyemancypowanego dziecka, albo całkiem jawną – nobilitowanego prymitywu. Tego rodzaju reakcje obronne są, jak się wydaje, przekorną odpowiedzią na krytykę teatru. Dość przypomnieć frenezję krytyczną Nietzschego, Artauda czy Grotowskiego, by zrozumieć – z drugiej strony zrozumieć – cierpkie, nawet szorstkie reakcje apologetów historycznego, kompletnie zsekularyzowanego teatru.

Zapewne nie każdy teatr skłania do porównań z obrzędem. Bez wątpienia nie ten, który Adam Mickiewicz, mówiąc w *Lekcji XVI* o upadku dramatu chrześcijańskiego, opisywał jako – zacieśniony „do salonów i buduarów"[1], pozbawiony nieba i piekła. Sam wieszcz, który z powodu panujących „zwyczajów teatralnych" nie spodziewał się „w bliskiej przyszłości" wystawienia własnego arcydramatu, marzył, że kiedyś jednak uda się wprowadzić na scenę „chór duchów" i urządzić „istne święto Dziadów". Wyznaczał sztuce funkcję zgoła kultową. „Wśród rozkładu wszystkich rzeczy ducha, czego jesteśmy świadkami, jedynie sztuka zachowuje jeszcze pewne znamię uduchowienia"[2] – mówił w następnym kursie w Katedrze Literatur Słowiańskich w Colle`ge de France. „Sztuka" – wyjaśniał – „jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą". Kiedy więc mowa o *Dziadach* i dramatach im pokrewnych, jak *Wesele*, rozważanie stosunku teatru do obrzędu wydaje się – z powodu wyrażonych intencji twórców, a przede wszystkim samych utworów – nieuniknione i wręcz nieodzowne. Archetyp obrzędowy jest tu bowiem zarysowany wyraźnie: żywi przywołują na zgromadzenie duchy z zaświatów.

Taki właśnie miałby też być archetyp obrzędowy teatru greckiego.

Było to mniej więcej tak. Na początku XX wieku, w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, badacze antyku – od Lewisa R. Farnella do Francisa Cornforda – opublikowali szereg fundamentalnych opracowań, w których podniesiona została kwestia nie tylko obrzędowego pochodzenia, ale też obrzędowego charakteru teatru w Grecji. Zainteresowanie tą kwestią i istotny postęp w jej rozwiązaniu możliwe były nie tylko dzięki *Narodzinom tragedii* Friedricha Nietzschego, lecz także wskutek rozkwitu badań w dziedzinie porównawczej historii religii; jedno i drugie wywołało iście paradygmatyczną zmianę w dociekaniach filologów.

Punktem wyjścia był w owych dociekaniach rzucający się w oczy związek między występowaniem w obrzędach kultu

Maska staruchy z sanktuarium Artemidy Orthia w Sparcie, prawdopodobnie wotum, wcześniej używana przez wykonawców orgiastycznego tańca ku czci bogini

Maska Pantalone z komedii dell'arte

zmarłych postaci w maskach a pierwocinami teatru. Związek ten postrzegano nie tylko jako genetyczny, ale też jako strukturalny i jako funkcjonalny. Lapidarnie i dobitnie wyraził to Alfred Bäumler, który w 1926 roku we wstępie do dzieła Bachofena stwierdził, że wykonywane podczas Wielkich Dionizjów tragedie były ni mniej, ni więcej, tylko ateńskim nabożeństwem żałobnym, odprawianym w ramach publicznego kultu herosów, i że polegały one – tak, właśnie one: tragedie – na wywoływaniu duchów.

Pierwszy chyba Farnell, w piątym tomie *The Cults of the Greek States* z roku 1907, sformułował pogląd, że tragedia w swej postaci pierwotnej była bądź to obrzędem pogrzebowym, bądź też lamentem nad śmiercią herosa – tym notabene tłumaczył wchłanianie przez nią wszelkich mitów heroicznych. (Wieczna kwestia: jeśli z około sześciuset dramatów greckich, których temat jest z grubsza znany, związek tematyczny z Dionizosem daje się ustalić w mniej niż dwudziestu wypadkach, to dlaczego podczas festiwalu teatralnego Wielkich Dionizjów we wszystkich czasach obowiązywało jedno kryterium, ujęte w przysłowiowym pytaniu – co to ma wspólnego z Dionizosem?) Tezę tę obszernie rozwinął William Ridgeway w *The Origin of Tragedy with Special Reference of Greek Tragedians* z 1910 roku: obrzędom pogrzebowym wodzów towarzyszyły nie tylko lamenty, będące pierwotną formą dytyrambu, ale też tańce i zapasy – łącznie widowiska wykonywane wokół ołtarza nagrobnego, poświęcone pantomimicznemu oddaniu heroicznych czynów zmarłego; a ponieważ choreę tę wykonywano w maskach zwierzęcych, przeto należy sądzić, iż miała ona na celu wywoływanie duchów zmarłych, tym bardziej że poprzedzała ją wylana do ziemi ofiara libacyjna, zwabiająca dusze; te zaś są z reguły przywoływane w rytuałach płodności, wolno więc mniemać, że scenariusz owych widowisk wykonywanych na grobie herosa oparty był na strukturze tych właśnie rytuałów. Tak dla badaczy kłopotliwa thyméle, znajdująca się na orchestrze Teatru Dionizosa w Atenach, miałaby więc być funkcjonalnym przeżytkiem grobu herosa – jeszcze u Ajschylosa, w *Ofiarnicach* i w *Persach*, tym, co znajduje się pośrodku orchestry, jest grób. Nawiązując do zadusznego charakteru Antesteriów, Albert Dieterich w artykule *Die Entstehung der Tragödie*, opublikowanym w roku 1908, wysunął przypuszczenie, że wykonywany przez Ateńczyków w toku tego właśnie święta tren, poświęcony zmarłym w ogólności, stał się zasadniczą składową tragedii. Dionizos był bowiem

Grający na lirze w półkolu tańczących kobiet (kreteński taniec płodności?)

patronem duchów, które formują jego mityczny thíasos – thíasos rytualny jest przedstawieniem tamtego; i w jednym, i w drugim zjawiają się też towarzysze Dionizosa, Pan i satyrowie, wyposażeni w wybujały symbol płodności i również asystujący Persefonie, gdy ta wyłania się z ziemi, co świadczyłoby o udziale owych demonów dionizyjskich najpierw w obrzędach społeczeństw agrarnych, a następnie w misteriach eleuzyńskich, gdzie miałyby występować w obsadzie sacri ludi, świętego widowiska przedstawiającego podobno hierós gámos, święte zaślubiny Zeusa z Demeter. (Toteż tragedia była, zdaniem Dietericha, dziełem wtajemniczonych, jak Ajschylos, w misteria eleuzyńskie). Według Martina P. Nilssona (przede wszystkim artykuł *Der Ursprung der Tragödie* z 1911 roku) jedna z chóralnych części tragedii, kommós – przez Arystotelesa charakteryzowany jako pieśń żałobna, śpiewana wspólnie przez chór i aktorów – miałby wywodzić się, poprzez lament nad śmiercią herosa, w prostej linii z zawodzeń na pogrzebach zwykłych śmiertelników. Oczywiście owa forma, zasadniczo liryczna, trenu śpiewanego na przemian przez jednego lub dwóch lamentujących i przez chór, zwanego iálemos (lament, zawodzenie), nie była jedyną składową tragedii – tragedia rodzi się bowiem, zdaniem Nilssona, z połączenia lirycznego lamentu z epicką pochwałą zmarłego.

W 1912 roku Gilbert Murray, w apendyksie do *Themis* Jane E. Harrison, zatytułowanym *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, przedstawił słynną teorię, w której tragedię wywodził z dawnego dramatu obrzędowego, poświęconego demonowi cyklu rocznego (eniautós daímon), a więc bóstwu wegetacji, którym w stopniu najwyższym był Dionizos. Dramat ów, zwany przez Murraya sacer ludus, przedstawiano na wiosnę dla zobrazowania śmierci i zmartwychwstania tego bóstwa. Składać się miał z sześciu części: pierwszą był agón (zapasy bóstwa z przeciwnikiem), drugą páthos (męka bóstwa i jego śmierć ofiarna, jak męka i śmierć Dionizosa czy Penteusa), trzecią ángelos (doniesienie o męce i śmierci bóstwa, w rodzaju słynnego, przytoczonego przez Plutarcha: „Wielki Pan umarł!"), czwartą thrénos (lament na wieść o śmierci bóstwa), piątą anagnórisis (rozpoznanie zabitego i poćwiartowanego bóstwa), ostatnią theophánia (objawienie się bóstwa zmartwychwstałego), wywołująca nagłą zmianę (peripéteia) smutku w radość. Według Murraya był to właśnie scenariusz dionizyjskiego widowiska pasyjnego – nietrudno oczywiście zauważyć,

że zawierającego już najważniejsze składniki tragedii. Z sacri ludi, tego samego dramatu obrzędowego, miała też, zdaniem Cornforda, wyłożonym w 1914 roku w *The Origin of Attic Comedy*, wywodzić się komedia.

Tego rodzaju analizy porównawcze i rekonstrukcje genetyczne znalazły oczywiście kontynuacje. Wystarczy przypomnieć chociażby studium George'a Thomsona *Aischylos i Ateny* z początku lat czterdziestych. Autor zidentyfikował pięć składników tragedii jako rytualne, dowodząc ich zakorzenienia w pierwotnych obrzędach wtajemniczenia. I tak párodos miałby być odpowiednikiem odejścia inicjowanego jako dziecka, kommós (owa pieśń żałobna chóru) – rytualnej śmierci i zmartwychwstania, anagnórisis – rytualnego okazania świętych symboli, stichomýthia (żywy dialog, złożony z jednowersowych replik) – katechizacji, w końcu éksodos – powrotu inicjowanego jako dorosłego. Jednocześnie badacz wskazał odpowiedniki tych składników w misteriach orfickich.

Związek koncepcji Jane Harrison, Murraya i Cornforda ze *Złotą gałęzią* Frazera jest oczywisty. Koncepcja ta nosi więc w żargonie specjalistów miano tezy (szkoły antropologów) z Cambridge. Po ponad półwieczu Richard Schechner zastanawiał się: „może już czas obalić tezę z Cambridge"[3]. Nie on pierwszy, rzecz jasna, spróbował to zrobić, on pierwszy jednak – na gruncie antropologii teatru (widowisk). A ściślej: ni mniej, ni więcej, tylko dla wytyczenia i wstępnego uporządkowania obszaru jej badań. Tę swoją krytykę – artykuł *Approaches to theory/criticism* – Schechner opublikował w 1966 roku na łamach „The Drama Review" (i przedrukował kilkanaście lat później w drugim wydaniu *Performance Theory*); w ciągu następnych dwudziestu lat badacz rozwinął swoją koncepcję antropologii teatru (widowisk), między innymi w *Essays on Performance Theory*, wydanych po raz pierwszy w 1977 roku, w tomie *Between Theater and Anthropology* z 1985 roku (z przedmową Victora Turnera), wreszcie w *The Future of Ritual*, książce z roku 1993, której polskie wydanie (w przekładzie Tomasza Kubikowskiego) powinno ukazać się lada miesiąc. Moim celem nie jest jednak tym razem omówienie koncepcji antropologicznej Schechnera w całej jej rozpiętości, swoją drogą pożądane, gdyż autorowi temu, mimo opublikowania w „Dialogu" tłumaczeń kilku jego tekstów, nie oddano chyba u nas dotąd sprawiedliwości.

Gdy Schechner pisał swe *Approaches to theory/criticism*, jeszcze chyba nie natrafił na opracowania Turnera (w późniejszych

tekstach powołuje się na *The Ritual Process* z 1969 roku, a bezpośrednio uczeni zetknęli się dopiero w 1977); jeszcze też nie odwoływał się do koncepcji rytuału sformułowanej przez etologów, Konrada Lorenza i Irenäusa Eibl-Eibesfeldta. Tymczasem był pod wrażeniem matematycznej teorii gier i psychologicznej analizy transakcyjnej. I miał przed oczyma wielką koncepcję gry i/lub zabawy w kulturze, stworzoną przez Johana Huizingę i Rogera Caillois (którego książka została wydana w Stanach Zjednoczonych na początku lat sześćdziesiątych). Wydaje się nawet, że właśnie tabele sporządzone przez Caillois, zestawiające najróżniejsze instytucje kulturowe i grupujące je w cztery kategorie gier i/lub zabaw, mogły natchnąć Schechnera do uporządkowania świata widowisk w kulturze.

I otóż właśnie by tego dokonać, teoretyk najpierw obala tezę z Cambridge. Dla Murraya bardzo ważny był dowód z *Bachantek*. Poczynając od wersów:

PENTEUS
Już bliski i jak ogień nas ogarnia
Zdrożny szał menad...
(W. 778–779. Przeł. Jerzy Łanowski)

– w drugiej połowie tragedii Eurypidesa badacz ten znalazł był poetycki odpowiednik pełnej sekwencji pierwotnego sacri ludi. Schechner pyta – po pierwsze – dlaczego dopiero od tego miejsca tragedia miałaby naśladować dramat obrzędowy i jak wobec tego należałoby interpretować pierwszą jej połowę? (Notabene Jan Kott w swej interpretacji *Bachantek*, zawartej w *Zjadaniu bogów* – inaczej niż Murray – właśnie pierwszą połowę tej tragedii uważa za strukturalny odpowiednik obrzędowej pasji dionizyjskiej, co dowodzi tylko, że o rozstrzygnięcie w tej kwestii wcale nie jest łatwo). Schechner zauważa, po wtóre, że koncepcja dionizyjskiego widowiska pasyjnego, odniesiona do *Bachantek*, broni się tylko wtedy, gdy przyjmie się tożsamość Dionizosa i Penteusa, przecież prześladowcy boga. A gdy nawet ową tożsamość się założy, wtedy – po trzecie – natrafia się na inną trudność, bo rozszarpany Penteus wcale nie zmartwychwstaje jak Dionizos. Po czwarte wreszcie, w finale *Bachantek* bóg, objawiając się, bynajmniej nie odwraca smutku w radość, lecz mściwie przeklina tebański ród Kadmosa:

(*z machiny nad sceną ukazuje się Dionizos*)

DIONIZOS
Zmazą dotknięci opuszczą to miasto,
Ponosząc karę...
(Fr. III. Przeł. Jerzy Łanowski)

Zresztą, jak wiadomo, Eurypidesowi mściwość bogów nigdy nie wydawała się rzeczą chwalebną; słynął jako teomach, zabójca bogów.

Po zbiciu dowodu z *Bachantek* Schechner przechodzi do zakwestionowania całej konstrukcji Jane Harrison, Murraya i Cornforda. Przypomina: nigdy nigdzie nie odkryto pierwotnego sacri ludi; związki dytyrambu z dramatem obrzędowym są mało pewne; nie da się dowieść związków między teatrem a dytyrambem. Tym sposobem poszczególne ogniwa zostały poodłączane, łańcuch ewolucji od obrzędu do teatru rozpadł się. Owszem – powiada Schechner – taka ewolucja dokonała się w średniowieczu od obrzędu mszy do teatru liturgicznego; ale nie w starożytnej Grecji. Również teatr europejski, jakim go znamy od czasów renesansu, wcale nie pochodzi od obrzędu. Teza z Cambridge okazuje się wątpliwa naukowo, nie jest też do niczego potrzebna teatrowi.

Dlaczego więc teza z Cambridge miała takie oddziaływanie? – pyta krytyk. Będąc spekulacją elegancką, nawet olśniewającą, kusi tym, że wydaje się wyjaśniać wszystko: zarówno genezę, jak istotę teatru greckiego, poetykę przedstawień i ich katartyczną pragmatykę. Skromne na dobrą sprawę wnioski Jane Harrison, Murraya i Cornforda zostały potem znacznie rozszerzone: kolejne generacje badaczy tworzyły systemy do wyjaśniania elementarnych form teatralnych poza Grecją. Tyle że rozszerzenie to jest bodaj konsekwencją faktu, iż teza z Cambridge wynikła z zastosowania antropologicznych teorii ewolucji i dyfuzji kulturowej – tyleż ambitnych, ile przebrzmiałych. Schechner odrzuca te teorie jako naukowy mit początków: nie uznaje, by to, co starsze, bardziej prymitywne, było prawdziwsze. Sam dostrzega w historii raczej „dynamiczny splot rytuału i rozrywki".

Ano właśnie. Bo Schechner zaczyna od obalania tezy z Cambridge wcale nie po to, by z obszaru porównań wykluczyć obrzęd. „Rytuał jest jednym z kilku rodzajów aktywności spokrewnionych z teatrem" – przyznaje. „Inne to zabawa, gry, sport, taniec i muzyka. Relacja między nimi, jaką będę badać" – deklaruje –

„nie jest wertykalna czy genetyczna – od któregoś z nich do innego (innych) – lecz horyzontalna: co każdy z tych rodzajów, jako niezależny, ma wspólnego z innymi". Wszystkie rodzaje tworzą w całości „widowiskową aktywność publiczną gatunku ludzkiego". Schechner przyjmuje, że widowiskiem jest działanie wykonywane przez jednostkę/grupę w obecności i dla innej jednostki/grupy. (Zaznacza, że nawet gdy widowisko nie ma publiczności, wówczas część wykonawców może się mu przyglądać albo wykonuje się je – jak pewne obrzędy – dla widza transcendentnego). Szeroko też pojmuje teatr – zgadza się z antropologami, że „teatr – rozumiany jako odgrywanie fabuł przez aktorów – istnieje w każdej znanej kulturze we wszystkich epokach", zresztą jak pozostałe widowiska. Porównuje je ze względu na trzynaście cech. (Warto może wspomnieć, że zdaniem Schechnera rytuał ma zazwyczaj scenariusz i publiczność). Z pełnego porównania wynika, że teatr ma więcej wspólnego z grami i sportem niż z zabawą z jednej strony, z rytuałem – z drugiej. Stąd systematyka widowisk (tabl. 1):

samoutwierdzające „ja": +	społeczne „my": ±	samotranscendujące „inny": –
zabawa	gry sport teatr	rytuał
reguły ustanowione przez bawiącego się	reguły tworzą ramy: „rób" – „nie rób"	reguły dane przez władzę
zasada przyjemności	równowaga między zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości	zasada rzeczywistości
Eros To (id) prywatność przyswojenie	Ja (ego) przystosowanie	Thanatos Nad-Ja (superego)

Tablica 1
Rulonowy układ widowisk
Podstawa opracowania: Richard Schechner: *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. New York–London: Routledge 1988. Tabl. 1.3 na s. 13.

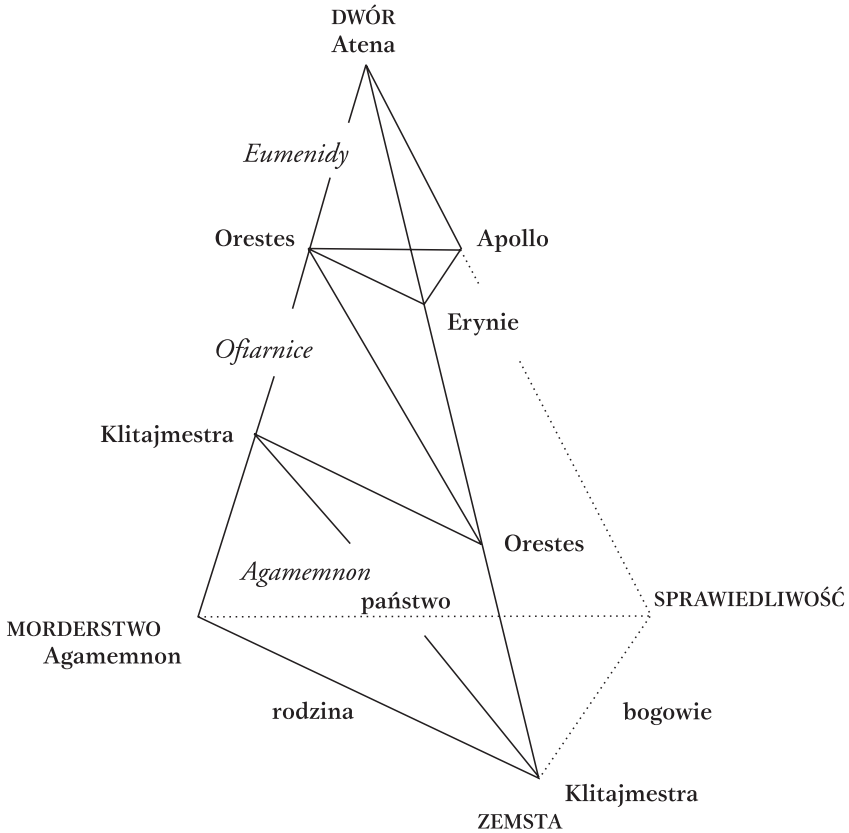
Układ można nazwać rulonowym, gdyż do właściwego odczytania winno się tablicę zwinąć w rulon, zestawiając bieguny: zabawę i rytuał, i umieszczając je naprzeciw tamtych widowisk: gier, sportu i teatru. Systematyka ta winna pociągnąć za sobą, postuluje Schechner, nowe ujęcia historycznoteatralne: teatr grecki należałoby łączyć nie z obrzędami, lecz z igrzyskami, teatr elżbietański – na przykład ze szczuciem niedźwiedzia. Badanie tego rodzaju związków horyzontalnych ma też tę zaletę, że pozwala zobaczyć teatr we właściwym kontekście: wśród widowisk, a nie – w świecie literatury.

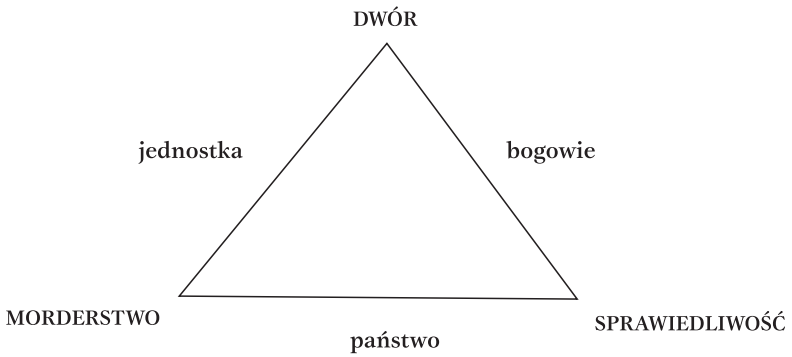
W ciągu następnych dwudziestu lat Schechner, jak się rzekło, rozwijał swoją koncepcję antropologii teatru (widowisk). Uporawszy się raz z tezą z Cambridge, już potem do tej polemiki nie wracał, najwyżej to tu, to tam o niej napomykał. Jak choćby w głośnym artykule *From ritual to theater and back: the efficacy–entertainment braid* z 1974 roku, w którym ponownie szczegółowo rozpatrzył wspomniany dynamiczny splot rytuału i rozrywki. „U podstaw biegunami są skuteczność i rozrywka, a nie rytuał i teatr" – stwierdzał, zaznaczywszy, że chodzi raczej o bieguny pewnego kontinuum niż ostrego przeciwstawienia. Po stronie skuteczności (rytualnej) wyliczał takie cechy, jak efekty, związek z jakimś nieobecnym Innym, czas symboliczny, wykonawcę opętanego (w transie), uczestnictwo widowni i jej wiarę, zniechęcanie do krytyki i twórczość zbiorową; po stronie rozrywki (teatralnej) zaś – odpowiednio – zabawę, ograniczenie do obecnych tutaj, nacisk na teraz, przytomność wykonawcy, widownię przyglądającą się i oceniającą, rozkwit krytyki i twórczość indywidualną. Tak wykreślone kontinuum posłużyło mu do ukazania procesu, w którym „teatr rozwija się z rytuału i, na odwrót, rytuał rozwija się z teatru"; dowodów dla tego dwukierunkowego procesu szukał nie – jak badacze z Cambridge – w (rekonstruowanej) przeszłości, lecz w kulturach dających się obserwować współcześnie. „Źródła teatru, od czasów Arystotelesa uważane za rytualne, jawią się inne, gdy się je ogląda w perspektywie rozrywki" – stwierdzał we wnioskach. „Otóż gdziekolwiek spojrzeć – i nawet najdalej wstecz – teatr jest mieszanką, splotem rozrywki i rytuału. Raz źródłem wydaje się rytuał, innym razem – rozrywka. Są bliźniaczymi akrobatami, wywracającymi w spleceniu koziołki, tak iż żaden nie jest ani stale u góry, ani zawsze pierwszy". O tezę z Cambridge potrącił Schechner w referacie *Magnitudes of performance*, wygłoszonym

w 1982 roku na konferencji poświęconej rytuałowi i teatrowi, przy okazji omawiania rozważań Victora Turnera na temat uniwersaliów w widowiskach. Otóż w ostatnich pracach Turner uważał teatr za spadkobiercę archaicznego rytuału, którego cechy numinotyczne są jednak w rozrywkowym teatrze tylko bladym wspomnieniem. „Myśl Turnera zgadza się dokładnie z podejściem «antropologów z Cambridge»" – musiał przyznać Schechner. „Ale «źródłem» teatru, tańca i muzyki mogło równie dobrze być uzdrawianie albo zabawianie, albo gawędzenie, albo inicjacje, albo nic zgoła. Możliwe, że widowisko towarzyszy gatunkowi ludzkiemu w całych dziejach". W przypisie do tego fragmentu autor raz jeszcze deklaruje swoje zaniepokojenie ewolucjonistycznym podejściem do widowisk. „Dlaczego teatr, taniec oraz zawodowy i/lub amatorski sport powinien «wywodzić się z» rytuału – tak jakby rytuał był jednym wielkim prehistorycznym dziełem sztuki, rozbitym na wielorakie gatunki społeczeństwa klasycznego, nowoczesnego i ponowoczesnego? Jest raczej tak, że rytuał jako gatunek istnieje obok innych gatunków widowisk". Schechner zawęża więc pojęcie rytuału, jednocześnie jednak stwierdza, że „zakres rytuału jest szerszy, niż przypuszczała grupa z Cambridge". Chodzi tym razem o rytuał w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadano w etologii – jako rezultatowi przemiany zachowań funkcjonalnych w sygnały ekspresywne. Trudność z tego wynikłą Schechner pokonał, utożsamiając w *Between Theater and Anthropology* rytualizację zachowań z procesem tworzenia widowiska; rytualizacja byłaby nieodłączną cechą wszelkich widowisk. Które koniec końców można uważać za szeroko pojęte rytuały. Tytuł nowszej książki Schechnera – *The Future of Ritual* – nie jest taki sensacyjny, jak się w pierwszej chwili wydaje. Ale o tym innym razem.

Powróćmy do artykułu *Approaches to theory/criticism* z 1966 roku. Konstruując różne modele budowy dramatu, krytyk zauważa, że *Bachantki* bliższe są, dajmy na to, *Pokojówkom* Geneta niż *Elektrze* Sofoklesa. Model klasyczny analizuje na przykładzie *Orestei*: aby oddać budowę trylogii Ajschylosa, kreśli skomplikowany ostrosłup trójkątny (czworościan), ostatecznie – zgodnie z rozwiązaniem całej akcji – sprowadzony do trójkąta (tabl. 2), którego wierzchołkami są: morderstwo, sprawiedliwość i dwór, wchodzący na miejsce zemsty. (Jak pokazuje rysunek, model ostrosłupa trójkątnego realizują w rzeczywistości *Eumenidy*, w pierwszych dwóch częściach jest on tylko domyślny). Budowę wedle modelu trójkątnego ma, zdaniem Schechnera,

na następnej stronie
Tablica 2a–b
Trójkątny model budowy *Orestei* Ajschylosa
Podstawa opracowania: Richard Schechner: *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. New York–London: Routledge 1988. Tabl. 1.6, 1.7 na s. 17, 19.


DWÓR
Atena
Eumenidy
Orestes
Apollo
Erynie
Ofiarnice
Klitajmestra
Orestes
Agamemnon
państwo
SPRAWIEDLIWOŚĆ
MORDERSTWO
Agamemnon
rodzina
bogowie
Klitajmestra
ZEMSTA


DWÓR
jednostka
bogowie
MORDERSTWO
SPRAWIEDLIWOŚĆ
państwo

także *Hamlet*; mają ją nawet niektóre sztuki współczesne: *Matka Courage i jej dzieci*, *Śmierć komiwojażera*, *Kto się boi Virginii Woolf?*. Jednak dramat współczesny, określony przez autora jako postdramatyczny, na przykład *Pokojówki*, *Łysa śpiewaczka*, *Czekając na Godota*, *Końcówka* czy *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione… pod kierownictwem pana de Sade*, stosuje w zasadzie inny model. Model ten Schechner rekonstruuje na przykładzie Becketta, jego zarysu dopatruje się jeszcze u Czechowa. W tym modelu, który nazywa otwartym, fabuła zostaje zastąpiona przez gry, akcja przez rytm aktywności, kariery życiowe przez rytmy życia, postacie przez cechy, odgrywanie zdarzeń przez stawanie się zdarzeniami, czas linearny przez czas kolisty, wzięty w nawias, lub zgoła przez bezczasowość, związki przyczynowe przez przeskoki, strumieniowość przez wybuchy, rozwiązanie akcji przez jej okrężność lub niedokończenie, zmiana w czasie przez powtórzenie.

Trójkątny model Schechnera przypomina modele konstruowane przez Lévi-Straussa, na przykład ten mitu o Edypie ze *Struktury mitów* (opublikowanej pierwotnie po angielsku w 1955 roku, przedrukowanej w *Antropologii strukturalnej*, której wydanie amerykańskie ukazało się w roku 1963) czy z *Trójkąta kulinarnego* z połowy lat sześćdziesiątych – podobieństwo warte odnotowania nie tylko z powodu upodobania do pewnego typu schematów, ale przede wszystkim ze względu na przyświecającą poczynaniom obu autorów tendencję do wydobywania badań nad mitem i rytuałem z osławionego mistycyzmu. W wypadku badań nad widowiskami, w tym nad teatrem, zwraca się ona, rzecz jasna, głównie przeciw tezie o pochodzeniu ich wszystkich, w szczególności teatru, od obrzędu. W rzeczy samej nie znaleziono dowodów na istnienie sacri ludi w układzie zrekonstruowanym przez Murraya, podobnie jak nie dowiedziono, powiedzmy, istnienia promiskuityzmu pierwotnego w kulturowej ewolucji instytucji rodziny. (Z tą ostatnią hipotezą ewolucjonistów rozprawił się, jeszcze przed Lévi-Straussem i antropologią strukturalną, Bronisław Malinowski; warto jednak pamiętać, że założyciela szkoły funkcjonalnej popchnęła ku antropologii, jak sam przyznawał, ni mniej, ni więcej, tylko lektura *Złotej gałęzi*). Ale obalanie genetycznej tezy z Cambridge, jako ewolucjonistycznej, prowadzi do wylania dziecka z kąpielą.

I nie chodzi mi o to, by raz jeszcze przejrzeć materiał zgromadzony przez folklorystów i etnografów pod koniec XIX wieku

w Tracji wschodniej, gdzie w obchodach mięsopustnych (między innymi w rytualnej orce pługiem zaprzężonym w chłopców przebranych za dziewczęta), oczywiście w karnawałowych maskach i przebraniach, stwierdzono scenariusz złożony z groteskowych narodzin, sprzeczki w sprawie małżeństwa, zabójstwa, pogrzebu i cudownego zmartwychwstania. Tego rodzaju scenariusz mają obrzędy związane z cyklem wegetacyjnym u wielu ludów; brak przesłanek, by szczególnie w trackich dopatrywać się przeżytków dionizyjskiego scenariusza misteryjnego. Teza badaczy z Cambridge, jak wiadomo, szła w parze z reformą teatru. Teza Schechnera też idzie w parze z twórczością teatralną swojego czasu – z twórczością samego badacza (dwa lata wcześniej współtworzył The Free Southern Theatre, w następnym roku miał założyć The Performance Group) i jego amerykańskich kolegów, przede wszystkim twórców happeningu. Otóż analizując *Oresteję*, krytyk nie pamiętał o tym, co na temat trylogii Ajschylosa pisał w *Nouvelles réflexions sur le théâtre* Jean-Louis Barrault, który wyznaje, że klucz do inscenizacji z 1955 roku znalazł – uczestnicząc w obrzędzie. Trafiwszy razu pewnego w Rio de Janeiro do świątyni któregoś z afrobrazylijskich kultów opętania, doznał w pewnym momencie olśnienia, że scena rytualna, w której duch afrykańskiego przodka dosiada brazylijskiego tancerza transowego, przebiega dokładnie tak, jak w *Agamemnonie* kommós Kasandry, kiedy to opętuje ją Apollo. Potem przyszedł mu do głowy i lament żałobny Orestesa i Elektry na mogile ojca z *Ofiarnic*, i hýmnon désmion chóru Erynii z *Eumenid*, który przodownica tak zapowiada:

PRZODOWNICA CHÓRU
A teraz pieśni słuchaj: to jest pieśń, co pęta.
(*do Chóru, który tymczasem ustawia się do tańca, zwartym kołem otaczając Orestesa*)
Zaśpiewajmy, siostrzyce, zawiedźmy nasz pląs
przeraźliwy, by moc
naszą poznał...
(W. 294–297. Przeł. Stefan Srebrny)

Ten pląs Erynii ma być dziki i tego rodzaju dzikość Barrault odkrył w transie Murzynów brazylijskich. „Wydało mi się, że w skorupie dwudziestu czterech wieków, jaką pokryta jest *Oresteja*, otworzyła się teraz szczelina, przez którą wypływało prawdziwe życie" – opowiada i wyznaje, że dzięki temu odsłoniła mu

Sceny z *Eumenid* Ajschylosa: duch Klitajmestry budzi Erynie, Apollo wstawia się za Orestesem

się „Grecja archaiczna, soczysta, ludzka, drżąca w trwodze, pozostająca w ustawicznym kontakcie z misterium życia – Grecja magiczna”[4]. Magiczna w sensie teatralnym była oczywiście Grecja ulegająca opętaniu przez Dionizosa.

Związki dionizyzmu z dziś praktykowanymi kultami opętania, przede wszystkim afrykańskimi, jak nigeryjski kult bori czy egipski kult z...r, pokazał Henri Jeanmaire w obszernej monografii *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus* z 1951 roku. Nie trzeba przecież nikogo przekonywać, że doświadczeniem dionizyjskim była nade wszystko manía, szał opętania przez boga, zbiorowy trans doznawany przez thíasos. Bachanci jako éntheoi, natchnieni wewnętrzną obecnością boga, byli jego ucieleśnieniem. W tym sensie ich rytualne doświadczenie metamorfozy wewnętrznej i – w ślad za nią – zewnętrznej jest prototypowe dla aktorskiego wcielania się w postać. To z jednej strony. A z drugiej – atrybutem Dionizosa i znakiem jego boskości była, jak wiadomo, maska. Maska Dionizosa jest oczywiście emblematem teatru, maska teatralna jest, jak wiadomo, synekdochą postaci teatralnej. Warto przy tym pamiętać, że maski rytualne reprezentują dusze zmarłych – tańce w maskach zawsze są tańcami duchów. Zamaskowani choreuci ewokują w teatrze atmosferę kultu zmarłych, którą wydaje się przesycony cały dionizyzm – właśnie w charakterze zmarłego herosa wywoływały boga szalejące bachantki. Zdaniem Jeanmaire'a w dionizyzmie owe dwa – wydawałoby się, że antytetyczne – sposoby, w jakie bóstwo dokonuje metamorfozy człowieka, bynajmniej nie są wobec siebie bezwzględnie

przeciwstawne. Badacz bierze za dobrą monetę niejasny i wiecznie dyskutowany fragment *Poetyki* (1449a 9–18), w którym Arystoteles wywodzi tragedię z dytyrambu i po chwili z dramatu satyrowego. Jeanmaire definiuje pierwotny dytyramb jako „krąg mający na celu – przy okazji składania ofiary – wytworzenie zbiorowej ekstazy za pomocą rytualnych okrzyków pochwalnych i wyrzekań”[5]. Podstawą dytyrambu był dionizyjski szał obrzędowy; jako gatunek poetycki zachował tego wspomnienie, jak w najstarszym (z pierwszej połowy VII wieku przed Chr.) świadectwie, fragmencie Archilocha:

Umiem władcy Dionizosa
piękne pieśni – dytyramby
Intonować, kiedy wino [= Dionizos]
niczym piorun mnie porazi.
(Fr. 120. Przeł. Jerzy Danielewicz)

Według Jeanmaire'a dramat satyrowy narodził się z maskarady, której uczestnicy, przebrani za demony dionizyjskie, oddawali się „praktykom taneczno-mimicznym, wesołym podskokom i żartom, które były już stylizacją zachowań autentycznie opętanych”; miałby zatem być wynikiem interferencji maskarady i opętania. Tak czy siak, obrzędowa manía miała dać początek aktorstwu, thíasos – teatrowi. Czy możliwa jest dyskusja na temat dionizyjskiego tła teatru bez ustosunkowania się do tej tezy?

Afrykańskie i afroamerykańskie kulty opętania zostały tymczasem porządnie opisane i zanalizowane. Dość wspomnieć, dziś klasyczne, prace z lat pięćdziesiątych: Michela Leirisa na temat etiopskiego zār, Rogera Bastide'a o brazylijskim candomblé czy Mai Deren i Alfreda Métraux o haitańskim wodu. Z tych właśnie opracowań „form teatralizacji sakralnych, jakimi są tańce opętania”, obficie czerpał Jean Duvignaud, gdy w monografii *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien* z 1965 roku wyciągał „wnioski co do twórczej pracy aktora”[6], która polega na owładnięciu przez postać sceniczną. Socjolog nie miał na celu dowodu genetycznego, lecz paralelę strukturalną i funkcjonalną, odsłaniającą całą rozległość społecznego zakorzenienia sztuki teatru. Tego rodzaju opracowania socjologiczne i antropologiczne wytyczyły – okrężną na pozór – drogę powrotną do dionizyzmu; dzięki nim inaczej dziś wyobrażamy sobie dynamikę relacji między obrzędem a teatrem w Grecji.

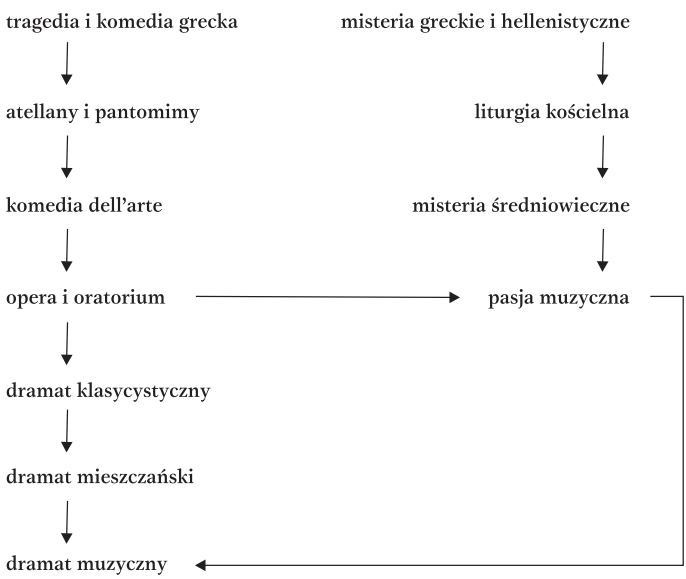
Opętanie kultowe podczas tańca transowego

Dzisiaj nawet na przebrzmiałą, wydawałoby się, koncepcję sacri ludi można spojrzeć inaczej. Na przykład tak, jak to zaproponował Gerardus van der Leeuw w książce o świętości w sztuce, której tłumaczenie angielskie (*Sacred and Profane Beauty*) ukazało się w 1963 roku. Czołowego fenomenologa religii nie sposób posądzać o życzliwość dla tez ewolucjonizmu. (Mimo to nie kryje on swej sympatii dla dzieła Frazera – motto *Złotej gałęzi*: „Le roi est mort, vive le roi!", poczytuje on za najlepsze streszczenie typowej perypetii wszystkich widowisk). „Życie i śmierć, tak jak występują one w naturze i w życiu człowieka, wieczny cykl od życia do śmierci i od śmierci do życia, monotonny, lecz poruszający jak bicie serca rytm, który pulsuje wszędzie, wewnątrz nas i dookoła nas, jest dramatycznie przedstawiony jako ruch i kontrruch" – tłumaczy. „Powstaje dzieło sztuki, które nazywamy tańcem, zabawą, grą, dramatem, ale także liturgią – dla nich wszystkich proponowałbym jedną wspólną nazwę: sacer ludus"[7]. Religioznawca przedstawia swój koncept świętej gry jako bardzo szeroki – obejmuje nim wszystkie widowiska, uważa wręcz za podstawę wszelkiej sztuki, ba, człowieczeństwa. Dlaczego? Gdyż istotą egzystencji człowieka jest gra, a grą świętą w stopniu najwyższym jest rytm ruchu i kontrruchu w relacji człowieka z sacrum, z Bogiem. Ten koncept van der Leeuwa jest rozwinięciem metafory teatralnej, która w sformułowaniu Platońskim (*Prawa* I, 644 D) nazywa człowieka marionetką w boskich rękach. W tym sensie wszelki teatr i każdy obrzęd jest teatrem marionetek.

Van der Leeuw nie pomija milczeniem historii widowisk. Owszem, wdaje się w nią, kreśli nawet schemat (tabl. 3). Jego ujęcie wydaje się – z historycznoteatralnego punktu widzenia – dość upraszczające. Wywodzi się bodaj z konceptu Nietzscheańskiego. Nie tylko wszystko w schemacie prowadzi do dramatu muzycznego (więc do Richarda Wagnera), na którym się zresztą kończy, ale też właśnie dramat muzyczny miałby łączyć obie – tak dotąd beznadziejnie rozłączne – linie: tę zeświecczenia i tę liturgii, bodaj dlatego, że jest muzyczny, przywraca więc żywiołowi dionizyjskiemu (według Nietzschego muzycznemu właśnie) należne miejsce w dramacie. (Nie od rzeczy będzie może dodać, że van der Leeuw był zawołanym melomanem, sam grał na organach i śpiewał). Mimo wątpliwości, jakie budzi, schemat wart jest uwagi. Z dwóch powodów. Najpierw dlatego, że czyni tak nazwaną ogólnie liturgię nieodłączną,

przy tym proporcjonalnie ważną częścią świata widowisk. Jest chyba sprawą godną zastanowienia dla teatrologów, że religioznawca i teolog, w dodatku pastor kalwiński, którym był van der Leeuw, utrzymuje stanowczo, iż „liturgia zawsze jest dramatem" i że wręcz – cała „sztuka dramatyczna mieści się w liturgii". Może tak twierdzić, ponieważ nie stawia go to w sprzeczności z teologią, przynajmniej protestancką, skoro wedle śmiałego poglądu Lutra dzieje ludzkości są Bożą grą marionetek (do czego nawiązuje *Faust* Goethego, a współcześnie *Doktor Faustus* Thomasa Manna czy *Fanny i Aleksander* Ingmara Bergmana); oraz ponieważ pojmuje liturgię bardzo szeroko, tak samo szeroko jak sacrum ludum. Schemat van der Leeuwa wart jest uwagi także dlatego, że tak jak unaocznia zeświecczenie teatru europejskiego, tak też sugeruje – niejako równoległe – ubolewania godne zubożenie liturgii. Ani teatr, ani liturgia – jako rozdzielone – nie ocaliły bowiem pełni świętej gry.

SACER LUDUS



Tablica 3
Linia zeświecczenia i linia liturgiczna w rozwoju dramatu
Podstawa opracowania: Gerardus van der Leeuw: *Święta gra*. Przeł. Zbigniew Benedyktowicz, Sławomir Sikora. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4. S. 7.

Kobieta zraszająca symbole falliczne, prawdopodobnie czynność kultowa

Święta gra nie jest naśladowaniem życia, lecz odsłonięciem jego gruntu – przez sprowadzenie wszystkiego do jednej zasady. Jej „podstawą i celem jest zarówno wielki cykl biegnący od śmierci do życia, odwrócenie przeznaczenia, jak i pełna bólu i szczęśliwa świadomość powiązań wewnątrz życia". Innymi słowy, sacer ludus zawiera w sobie, jak powiedziałby Karl Kerényi, archetyp życia niezniszczalnego – dla Greków ucieleśniony w Dionizosie. (Według van der Leeuwa trzy są pierwotne składniki obrzędowe sacri ludi: święta związane z cyklem wegetacyjnym, tańce pantomimiczne w maskach zwierząt, obrzędy pogrzebowe i kultu zmarłych. Takie widzenie rzeczy pozwala na śmiałe paralele, których pełno u autora; tu zasługiwało na wzmiankę, gdyż dotyczy zarówno archaiki greckiej, jak prapolskiej). Jeżeli kośćcem wszelkiego dramatu miałby być ruch i kontrruch, to najoczywistszym kształtem, jaki on przybiera, jest relacja seksualna. „Płodność", będąca celem i sensem tej relacji, „jest jedynym tematem pierwotnego dramatu". Chrześcijaństwo oduczyło nas widzieć dziedzinę seksualną w obszarze sakralnym – w obrzędowości innych religii dziedzina ta zaznaczona jest silnie. Van der Leeuw podkreśla, że seksualność czy płodność nie kłóci się ze świętością, wręcz przeciwnie – jest z nią ściśle związana, gdyż tak jak ona dotyka sedna tajemnicy życia. Toteż seksualność, przesycająca na początku sacrum ludum, nawet w formach najbardziej dosadnych, bezwstydnych i zgoła rozpustnych, nie brukała ani świętości dramatu, ani uczestników. Czy trzeba tu przypominać, że fallus był jednym z dwóch, obok maski, idoli Dionizosa i że to phalliká miały – według Arystotelesa (*Poetyka* 1449a 9) – dać początek komedii? Symbolika falliczna i obyczaje związane z płodnością zajmują oczywiście poczesne miejsce w kulturze ludowej jako residuum przedchrześcijańskich kultów plemiennych. Również w wypadku religii nieeuropejskich, na przykład hinduizmu czy taoizmu, można mówić o „liturgii erotycznej". My natomiast „wygnaliśmy do teatru podkasanej muzy i rewii wszystko, co komiczne i prostacko seksualne" – przypomina autor, zaznaczając, iż „nie powinno być powodem do dumy, że w naszej kulturze możemy łączyć seksualność i humor przede wszystkim z sytuacjami zarezerwowanymi dla dorosłych". Religioznawca, zarazem – powtórzmy – kapłan i teolog, wyraża żal, że liturgia chrześcijańska wyrzekła się tych doniosłych składników sacri ludi.

Jeśli chodzi o dramat zeświecczony, to van der Leeuw wyławia z jego dziejów niejeden ślad sacri ludi, przede wszystkim w dziełach Shakespeare'a. (Warto może przypomnieć, że Mickiewicz przed-

stawił w *Lekcji XVI* dramaty Szekspirowskie jako ogniwo w łańcuchu rozwoju, jak go nazwał, dramatu chrześcijańskiego – między misteriami średniowiecznymi a dramatem romantycznym). Religioznawca śledzi też w historii teatru, jak aktorstwo otoczone było nimbem czegoś nadnaturalnego, po trosze świętości, po trosze magii. „Dla Greków osoba aktora jest święta" – przypomina; to oczywiście – dodajmy – z powodu związku teatru z dionizyzmem.

Już w 330 roku przed Chr., przypominam za Jeanmaire'em (który oparł się na studiach Franza J. Polanda), poświadczony jest w Atenach parareligijny – niemisteryjny – cech (thíasos) artystów Dionizosa (hoi perí tón Diónyson technítai, dosłownie: rzemieślników; według Arystotelesa – *Retoryka* 1405a 23 – metafora aktorów), który w ciągu III wieku przed Chr. zostanie przyćmiony przez istmijsko-nemejski związek artystów pod wezwaniem Dionizosa, z siedzibą w Koryncie, a w następnym stuleciu przez podobny związek jońsko-hellesponcki z siedzibą w Teos; idea związków artystów pod wezwaniem Dionizosa odżyje w Rzymie w II wieku, za Trajana i Hadriana, w tak zwanym świętym zgromadzeniu ołtarza scenicznego artystów świata.

Tak jak przyczyny oskarżeń teatru o niemoralność van der Leeuw doszukuje się w zanikaniu odczucia jedności życia, wyrażającej się w seksualności sacri ludi, tak powodem nieufności wobec aktorów – pierwszy na liście jest Tespis, którego kunszt podobno gorszył Solona – byłoby właśnie podejrzenie, że uprawiają oni czarną magię. Zasadność tego rodzaju podejrzeń odsłania socjolog teatru, gdy próbuje uchwycić społeczną siłę oddziaływania aktorstwa. Duvignaud używa dla niej nazwy „mana", w antropologii stosowanej do mocy magicznej. Otóż w teatrze „mana objawia się za pośrednictwem postaci scenicznej; postaci, której aktor użycza własnego ciała" – dzięki temu owa mana staje się „potężnym ośrodkiem emocjonalności ucieleśniającym zbiorową wolę gromadzenia się i działania"[8]. (Duvignaud tym właśnie tłumaczy tarcia między teatrem a religią, mana jest bowiem, to prawda, mocą nadnaturalną, jednak – w przeciwieństwie do sacrum – nie transcendentną, lecz immanentną, i jako taka przeciwstawia się transcendencji religijnej). Ale żeby uzmysłowić sobie, jak silnie mana może promieniować z postaci scenicznej ucieleśnionej przez aktora, nawet nie potrzeba socjologii. Wyznaje Wyspiański:

dziś jeszcze dreszcz mnie dziwny wstrząsa,
kiedy przypomnę: – jednego wieczoru
zza kulis patrzę, jak trójca wiedźm pląsa

– mowa o Wiedźmach w krakowskiej inscenizacji *Makbeta*: Włodzimierzu Kosińskim, Bolesławie Szczurkiewiczu i Adolfie Walewskim –

Aż i znikły –
przepadły gdzieś ze sceny – tylko wichry
(na kołowrocie owinięte szmaty)
zaświsły przeraźliwie; – naraz czuję,
że dłoń mię jakaś chwyta dziwno szorstka,
i szepce ktoś chrapliwym piekieł głosem:
„Cóż tam dla nas nowego pisze pan łaskawie?"
odwracam się – i w grozie oniemiałem prawie:
to była makbetowska wiedźma z Piekieł rodem,
z okropnym w oczach: – duszy ludzkiej głodem,
czyhająca, by w duszę jad i żar zaszczepić
i wieść w zgubę. – Coś mówi, słucham – głosem skrzeczy:
„Patrzaj pan – jaki wielki – nos musiałem lepić?
Poznaje pan? – Ot, dola!" – Za rękę mnie trzyma
i świdruje oczyma, przykuwa oczyma.
„Nie poznaję" – A ona: „ja nie mam nic z Piekłem
wspólnego!" – „Nie poznaję!" rzekłem i uciekłem!
(Stanisław Wyspiański: *Hamlet*)

Uciekł, bo – zobaczył ducha.

„Teatr jest w świetle rozumu instytucją podejrzaną"[9] – pisał w roku 1963 Ludwik Flaszen – toteż jest skazany na magię. Choćby z tej prostej przyczyny, że jest sztuką odbieraną zbiorowo. „Człowiek w zbiorowości – nawet jeśli to audytorium tylko – skłonny jest do reagowania uczuciową i podświadomą częścią swej natury".

O sugestywnej sile takiej zbiorowości wiedzieli wielcy przeciwnicy widowisk i dlatego właśnie je potępiali. „Żadne widowisko nie obejdzie się przecież bez gorączkowego poruszenia duchowego"[10] – pisał w II wieku Tertulian. Szaleństwo bije rekordy na widowiskach cyrkowych, gdzie rozlega się „jeden ryk całkowitego ogłupienia" i gdzie widzowie „tak postępują, jakby nie należeli do siebie samych"; również inne widowiska: te na stadionie, te w teatrze i te w amfiteatrze, doprowadzają do

Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen

Zbigniew Cynkutis (Faust), Ryszard Cieślak (Benwolio) w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, reż. Jerzy Grotowski

rozpętania zbiorowych namiętności, tak iż chrześcijanin na widowiskach pogrąża się zawsze w istnym „bagnie ryczących bezbożników". „Już samo zebranie, już sama jednomyślność lub niezgoda w oklaskiwaniu rozdmuchują przez wzajemne obcowanie iskry żądz. Każdy przecież idąc na przedstawienie, myśli najpierw o tym, aby być oglądanym i oglądać innych". Bardzo podobnie w XVIII wieku oceniał siłę oddziaływania widowisk teatralnych Rousseau. „Wiemy przecież, że namiętności to siostrzyce, że wystarczy jednej, aby rozniecić tysiące, i że zwalczanie jednej przez drugą czyni w końcu serce podatnym na wszystkie. Jedynym narzędziem, które służy do oczyszczania namiętności, jest rozum", a jak powiada Rousseau – „rozum nie ma żadnej mocy w teatrze"[11].

Flaszen dopatruje się pokrewieństwa teatru z magią – nie tylko genetycznego, ale też funkcjonalnego. Teatr zawsze jako, żeby tak powiedzieć, medium polega na powoływaniu do życia zbiorowości, która manifestując uczucia, potwierdza swą tożsamość. Dokonuje tego niezależnie od ascetyzmu planu wyrażania i klarowności planu treści danego przedstawienia. „Treści te mogą być wysoce mózgowe, krytyczne i oświecone, lecz i tak – w warunkach teatru – żyć będą życiem formuł magicznych"[12] – pisze Flaszen. „Teatr jest bowiem rozpętaniem demonów, choćby, zaparłszy się swej pierwotnej istoty, stroił się w pudrowane peruki uczoności i myślowej dyscypliny. Spod owych peruk połypuje dwuznacznie diabelskość". Flaszen pisał to w roku, w którym Teatr Laboratorium 13 Rzędów wystawia w Opolu *Tragiczne dzieje doktora Fausta*; w następnym roku w Paryżu ukaże się u Gallimarda *Teatr i jego sobowtór* Artauda, w Londynie na scenie Aldwych Theatre Peter Brook wystawi *Marat/Sade'a*. W obu przedstawieniach – Grotowskiego i Brooka – szaleć będą demony.

Marat/Sade, reż. Peter Brook

„Działalność nasza może być rozumiana jako próba restytucji archaicznych wartości teatru" – tak Flaszen podsumowywał w 1967 roku eksperymenty Teatru Laboratorium. Z końcem lat siedemdziesiątych, wygłaszając w filmie telewizyjnym Krzysztofa Domagalika komentarz do dokonań Teatru Laboratorium, Flaszen stwierdził, że – tak jak Dziady – był to „pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki" (*Dziady. Część IV*, w. 1188). Jako gość Starego Teatru wrócił w 1994 roku do tego cytatu i rozwinął swą myśl: „Skłonność [Grotowskiego] do «mistycyzmu» zrodziła technikę aktorską, specyficzne widzenie aktora, stworzyła bardzo szczególny styl teatru, który w zadziwiający

Glenda Jackson w *Męczeństwie i śmierci Jean-Paul Marata przedstawionych... pod kierownictwem pana de Sade*, reż. Peter Brook

sposób zgrał się z wielkimi tekstami romantyków i Wyspiańskiego, i nadał im zaskakujący rezonans międzynarodowy. Prawzorem były *Dziady*... W IV części poczciwy Ksiądz, przerażony obrzędem Dziadów, wygłasza następujące słowa: «pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki». Styl przedstawień Grotowskiego, wszystko to, co razem robiliśmy w teatrze, można określić tym mianem. Jest to jakby nazwa gatunku, tak samo jak komedia i tragedia"[13].

U nas próba przywrócenia teatrowi jego archaiki musi chyba prowadzić do *Dziadów* Mickiewicza, a przez nie – do samego obrzędu Dziadów, obrzędu, który „ciągnie z pogaństwa początek" i który wiecznie ożywia

zabobonów krocie
O nocnych duchach, upiorach i czarach.
(*Dziady. Część IV*, w. 1168, 1190–1191)

Zbigniew Cynkutis (Kordian), Ryszard Cieślak (Imaginacja), Andrzej Bielski (Strach) w *Kordianie*, reż. Jerzy Grotowski

Toteż relacji między teatrem a obrzędem niepodobna u nas omawiać serio z pominięciem Dziadów. Te zaś zachęcają do paraleli greckiej, która winna być przede wszystkim porównaniem z dionizyzmem.

Może ono dać świeże owoce dzięki nowszym pracom badaczy religijności antycznej, na przykład tym ze szkoły francuskiej, jak Jean-Pierre Vernant czy Marcel Detienne. Przede wszystkim jednak dzięki monografii Karla Kerényiego. Jego

Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego to opracowanie nadzwyczajne, przesycone tak przenikliwą intuicją, że wobec dionizyzmu, religii bez księgi, może ono odtąd z powodzeniem pełnić analogiczną funkcję.

Opublikowany pośmiertnie w 1976 roku, w oryginale niemieckim jako ósmy tom dzieł zebranych, a w przekładzie angielskim jako tom jungowskiej serii o archetypach, *Dionizos* słusznie cieszy się sławą dzieła życia węgierskiego filologa i religioznawcy, przyswajanego dzięki wznowieniu w 1994 roku, u nas od 1997 roku dzięki przekładowi Ireneusza Kani. W przedmowie Kerényi odsłania kulisy początków swej natchnionej pracy, która dojrzewała przez czterdzieści lat. Były to intuicje dotyczące Dionizosa – ze wszystkich bóstw greckich najwyraźniej, zdaniem badacza, obecnego w zachowanych materialnych śladach antyku – intuicje, jakie opanowały jego wyobraźnię: najpierw w ruinach teatru w Cumae, kompletnie pochłoniętych przez roślinność, potem w jakiejś winnicy, którą lokalizuje w południowej Panonii (więc w ojczyźnie?), a jeszcze potem w innych krajach winnej latorośli, także na Krecie, i to zanim jeszcze Michael Ventris i John Chadwick odcyfrowali pismo linearne B, pismo, w którym odnaleziono najstarszy zapis imienia Dionizosa jako boga wina.

Monografia Kerényiego imponuje erudycją filologiczną i archeologiczną oraz właściwą tym dyscyplinom ścisłością. Ale nie w tym tkwi jej siła, lecz w połączeniu erudycji z wyobraźnią, połączeniu zupełnie wyjątkowym. Bo wcześniej uczeni, tacy jak Erwin Rohde czy Walter F. Otto, też uruchamiali wyobraźnię, przeważnie idąc tropem wytyczonym w *Narodzinach tragedii*. I właśnie powielali przy tym, tak sądzi Kerényi, błąd popełniony przez Nietzschego: prześlepiali udział i znaczenie pierwiastka kobiecego i – szerzej – erotycznego w religii dionizyjskiej. W wypadku Kerényiego chodzi natomiast o wyobraźnię badawczą zdolną przeniknąć cały ogrom materiału – aż po wizje. Sęk bowiem w tym, że religioznawcy, zauważa z przekąsem Kerényi, nie miewają wizji religijnych i – w konsekwencji – nie w pełni pojmują doświadczenia wizjonerskie, traktując je po macoszemu. Wyjątkiem jest krytyka archetypowa, ściśle związana z psychologią głębi, i szkoła fenomenologiczna; reprezentant tej ostatniej, van der Leeuw, pisząc o kulcie zmarłych, podkreśla, że nie jest to – jako prymitywny pierwszy Spencerowski szczebel ewolucji religii – wytwór psychiki człowieka pierwotnego, jemu

Kreteńska bogini objawiająca się czcicielkom wykonującym taniec kultowy pośród kwiatów i węży

więc jakoby tylko właściwy; owszem, będąc rezultatem obcowania żywych z umarłymi, widzenia duchów – nieodmiennie jako postaci – jest możliwy zawsze i wszędzie, również w naszych czasach, chociażby w szczątkowej formie, czego nie rozumieją religioznawcy, ile że – ubolewa van der Leeuw – nigdy nie widzieli ducha.

Wzniosła interpretacja Kerényiego została zbudowana na podwalinach minojskich. Poświęcona kreteńskiej archaice dionizyzmu pierwsza część dzieła robi wrażenie. (Część ta jest wielką polemiką z ujęciem Otta, według którego religia Dionizosa była pochodzenia trackiego; Kerényi toczył zresztą z Ottem niekończące się dyskusje w malowniczej scenerii jednej z chorwackich wysp, starożytnej Corcyra Nigra). Zdaniem Kerényiego jest nawet tak, że kultura minojska w ogóle pozostaje niepojęta, jeśli się nie uchwyci jej istotnie dionizyjskiego charakteru. Wymaga to szczególnej mobilizacji wyobraźni, w dziele Kerényiego zainspirowanej przez interpretację figurki Pani Maku (archaicznej Demeter) z sanktuarium polnego w Gazi. Gliniana figurka późnominojska (z okresu między 1450 a 1200 rokiem przed Chr.), o nikłej wartości estetycznej, to wyrastające z dzwonowatej podstawy popiersie bogini z rękoma uniesionymi w geście dziękczynienia, z osobliwym diademem na głowie – przepaską ozdobioną trzema makówkami; z faktu, iż na makówkach widoczne są wyraźne nacięcia, należy wnosić, że idzie o bóstwo dające nie tyle dojrzałe ziarnka maku, ile sok z zielonych puszek, czy raczej to, co on wywołuje. Wielkie ilości makówek, podane w rachunkach zapisanych w piśmie linearnym B, podobno zdumiały badaczy. Ale właśnie przemożnym oddziaływaniem tego daru bogini (jeszcze w Eleusis odbierającej ofiarę dziękczynną z makówek) można tłumaczyć, jak Kerényi, szczególny charakter sztuki minojskiej, może zwłaszcza fresków – takich jak słynne *Delfiny* czy *Błękitny ptak pośród kwiatów* z pałacu w Knossos (około 1600–1500 rok przed Chr.) – odlotowych jak, nie przymierzając, obrazy Witkacego (tyle że bez adnotacji w rodzaju „cocaina"). Kerényi posługuje się tym kluczem dyskretnie, chce bowiem uniknąć sensacji, którą zawsze wzbudza temat narkotyków; spokojnie przypomina o – znanym już starożytności – halucynogennym, a więc wzbudzającym wizje działaniu roślin; możemy zrozumieć religijny charakter owego działania, bo znamy kulty, jak plemienny kult Huiczolów czy pejotyzm, synkretyczna religia Indian północnoamerykańskich, wydatnie wspierane takim działaniem.

Śmiałego wspomożenia erudycji wyobraźnią wymaga też interpretacja jaskiń kreteńskich (jako kultowe zidentyfikowano i zbadano ponad trzysta z około dwóch tysięcy jaskiń). Kerényi pisze o Grocie Ejlejthyi koło Amnissos, w starożytności zaznającej sławy najdawniejszej i najświętszej. Nie zgadza się z przyjętymi interpretacjami tej jaskini, odkrytej w 1884 roku, gruntownie zbadanej w latach dwudziestych XX wieku; zarzuca im dowolność, brak jakiegokolwiek związku z myśleniem mitycznym. Ale z jaskiniami kultowymi jest zawsze ten sam kłopot, wynikający stąd, że – jak pisze w *Pochodzeniu człowieka* Richard Leakey – „zdecydowana większość zachowań prymitywnych grup ludzkich nie pozostawia żadnych śladów w materiale archeologicznym. Przykładem może tu służyć prowadzony przez szamana rytuał inicjacji, podczas którego opowiada się mity, śpiewa, tańczy", tylko że – ubolewa paleoantropolog – „ani mowy, ani psychiki dokopać się w ziemi nie można"[14].

Figurka bogini z Groty Ejlejthyi na Krecie

„Należy" – pisze Mircea Eliade – „przynajmniej postarać się «wyobrazić» [sobie] niematerialne wartości prahistorycznych narzędzi"[15]. Religioznawca przestrzega przed określaniem wieku wierzeń według daty pierwszego ich udokumentowania, byłoby to bowiem trochę tak, jakby za czas powstania baśni germańskich uznać datę opublikowania ich przez braci Grimmów. Teorię o braku wierzeń u człowieka paleolitycznego narzucili nauce bodaj ewolucjoniści, ale oni doszukiwali się rozmaitych braków na wszystkich niższych szczeblach rozwoju człowieka, nawet i tych, w których nie mogli już zaprzeczyć istnieniu udokumentowanej kultury. Współcześnie jednak, jak podkreśla Eliade, uczeni zgadzają się, że człowiek środkowego, a nawet dolnego paleolitu miał już jakieś wierzenia i praktykował rytuały; tyle że dokumenty z epoki kamienia łupanego pozostają dla nas nieprzeniknione, nieprzejrzyste semantycznie, a w paleoantropologii nie pojawiła się dotąd interpretacja, której kryptograficzna biegłość dorównałaby geniuszowi Freuda w badaniach archaicznych warstw psyché. Owszem – powiada Eliade – „wierzenia i idee nie dają się «odkopywać». Niektórzy uczeni woleli więc raczej milczeć na temat idei i wierzeń paleoantropów, niż próbować je rekonstruować przez porównanie z kulturami myśliwych". Toteż dyskusja dotyczy obecnie prawomocności wniosków wyciąganych z paraleli etnograficznych.

Znany przeciwnik tego rodzaju porównań, André Leroi-Gourhan, stanowczo odrzuca „ów «folklor» naukowy"[16] – to miano stosuje do pobieżnego komparatyzmu. „Nie wiemy nic

o obrzędach paleolitycznych ani w miejscach zamieszkania, ani w jaskiniach i jest to z punktu widzenia zdrowego rozsądku zrozumiałe, ponieważ chodzi o gesty i słowa, które nie zmieniają się w skamieliny". Toteż dla niego religia paleolityczna „jest, podobnie jak jej wyznawcy, tylko szkieletem", bo jedynie szkielet jest naukowo „bezsporny". Stwierdzenie godne zawołanego specjalisty archeologa! Pryncypialne stanowisko Leroi-Gourhana bywa niewłaściwie interpretowane, gdy nie zauważa się, że odrzucał on komparatyzm właśnie powierzchowny: pośpieszny i przede wszystkim wyrywkowy, z jakim miał w swoim czasie do czynienia. Autor *Religii prehistorycznych* nie neguje przecież faktu istnienia tych religii – przeciwnie, jest pewny, że człowiek paleolitu myślał w sposób religijny. Szczerze więc ubolewa, że tak niewiele da się o tym w sposób pewny orzec – sprowadza się to koniec końców do rejestru rekwizytów, nie dość, że niekompletnego, to jeszcze chaotycznego. Na podstawie takiego rejestru dowodów niepodobna zrekonstruować obrzędów religii paleolitycznej, tak jak – porównanie Leroi-Gourhana – opierając się na inwentarzu jakiegoś teatru, w którym rekwizyty wyliczono by w jednej rubryce z miotłą i toporkiem strażaka, trudno byłoby zrekonstruować wystawiane w tym teatrze przedstawienia. „Oczywiste, ale prawie niemożliwe do udowodnienia jest, że człowiek jaskiniowy oddawał się jakimś skomplikowanym praktykom, przypuszczalnie podobnym do tych, jakie istnieją jeszcze u niektórych «dzikich» ludów współczesnych" – powiada. „Można nawet przypuszczać, w oparciu o rozumowe przesłanki, że nieme ściany zdobionych sal były świadkami niezwykle malowniczych scen związanych z magią i inicjacją, może nawet oglądały ofiary z ludzi, akty rytualnego kanibalizmu czy zbliżenia hierogamiczne". Autor jeszcze raz sięga do porównania z teatrem. „Dotarły do nas tylko dekoracje robione przez człowieka paleolitu, ślady działania są niezwykle rzadkie i najczęściej niezrozumiałe. A więc możemy badać tylko opustoszałą scenę, tak jakby żądano od nas odtworzenia treści sztuki przez nas nieoglądanej jedynie na podstawie malowanych dekoracji przedstawiających pałac, jezioro i las". Że to zadanie diablo trudne, dobrze wie każdy historyk teatru; trudne, ale czy zupełnie niemożliwe do wykonania?

Chociaż ostrożnie, paleoantropologowie podejmują się go jednak wciąż od nowa. Na przykład Richard Leakey, gdy interpretuje wykopaliska na Stanowisku Nr 50 w północnej Kenii,

gdzie w końcu lat siedemdziesiątych odkryto obozowisko sprzed – bagatela! – półtora miliona lat, więc wczesnego praczłowieka (Homo erectus). Żałując, że nie pozostały żadne ślady rytuałów i narracji – Richard Leakey jest przekonany, że praczłowiek już mówił – badacz proponuje, byśmy „wspomagani bogactwem materiału archeologicznego" – ponad dwa tysiące fragmentów kostnych i około tysiąca czterystu artefaktów – „oraz własną wyobraźnią"[17], spróbowali odtworzyć życie obozowiska; na czterech gęstych stronicach daje opis jednego dnia z życia praczłowieka.

Wyobraźnię wspiera w tym obserwacjami etnograficznymi życia plemienia Kung San (z ludu tak zwanych Buszmenów), koczującego na pustyni Kalahari w Botswanie. Inaczej bowiem niż Leroi-Gourhan, zarówno Richard Leakey, jak inni współcześni paleoantropologowie nie odrzucają z góry tego rodzaju procedur komparatystycznych; za konieczne uważają je religioznawcy. Eliade podaje w *Historii wierzeń i idei religijnych* mocny argument. „Pozostawienie ogromnej części historii ducha ludzkiego poza sferą wiedzy może zrodzić koncepcję, według której przez cały ten czas aktywność umysłu ograniczała się do zachowywania i przekazywania technologii. Taka opinia jest nie tylko z gruntu fałszywa, ale i szkodliwa dla rozwoju wiedzy o człowieku. Homo faber był jednocześnie homo ludens, sapiens i religiosus. Ponieważ nie możemy zrekonstruować jego wierzeń i praktyk religijnych, musimy przynajmniej ukazać jasno pewne analogie, które je pośrednio naświetlą"[18]. Te analogie są, rzecz jasna, przede wszystkim etnograficzne. Eliade stosuje paralele nawet w obie strony: interpretacja budowli megalitycznych pomaga mu objaśnić – przytoczony za sir Jamesem G. Frazerem – indonezyjski mit o kamieniu i bananie.

Wielu historyków zapewne na taką metodę by nie przystało, a przynajmniej zachowałoby wobec niej daleko posuniętą rezerwę. „Comparaison n'est pas raison"[19] – Zbigniew Raszewski przypomina w swej książce znaną maksymę francuską – porównanie niczego nie dowodzi. Kiedy więc nareszcie – w *Liście LXIX* – zabiera się do kwestii genezy widowisk, z miejsca zastrzega się, że nie staje mu erudycji, toteż czyni to jak – jego własny żart – tresowany przez Durowa zając, który strzelał z armaty. W liście do Andrzeja Ziębińskiego pisał: „Zawsze interesowałem się raczej historią niż prehistorią teatru i pilniej studiowałem zjawisko i jego dzisiejsze pokrewieństwa w życiu niż pochodzenie tego fenomenu"[20]. Oczywiście przyjmuje – trochę na wiarę – że

„widowiska wywodzą się z jakichś praktyk magicznych, czasem prastarych”[21]. Szybko jednak wycofuje się z obszaru hipotez na teren wiedzy pewnej, a tutaj już porównywanie nie jest, uważa, uznanym i prawomocnym sposobem dowodzenia.

Bardzo stara kontrowersja. Od dawna w samym jej środku tkwią komparatyści. Toteż swego czasu René Etiemble, profesor literaturoznawstwa porównawczego na Sorbonie, zatytułował swą książkę właśnie tak – prowokacyjnie – *Comparaison n'est pas raison*. Atakował w niej rzeczników historyzmu nieustępliwie opowiadających się za śledzeniem wyłącznie związków faktycznych – badaniem niewyczerpującym, według niego, możliwości dyscypliny, która winna porównywać fakty literackie „bez względu na to, czy wchodziły one ze sobą w związki faktyczne”[22]. I proponował szereg ryzykownych, ale chyba intrygujących tematów. Wśród nich taki: „Poetyka porównawcza teatru nō i tragedii”. Po z górą trzydziestu latach wyraźniej dostrzegamy sensowność tej propozycji. I nie tylko dlatego, że lepiej znamy nō, lecz także dlatego, że tymczasem – i w Grecji, i w Japonii – zaczęto tragedię grecką wystawiać w stylu nō.

„Nie usuwam z naszych studiów dyscypliny historycznej, albowiem nie ma przecież ucieczki od historii” – zastrzegał się Etiemble, zaraz jednak dodawał: „W naszych czasach przesadnej specjalizacji wypada, by jedna przynajmniej dyscyplina, nasza, przyznawała wagę temu, co mówiąc dzisiejszym stylem zwie się «skrzyżowaniem nauk», a co jeszcze w czasach mego dzieciństwa nazywano ogólną kulturą lub skromniej – kulturą”. Ale by to było możliwe, konieczne jest, jak zawsze – pisał przed niespełna półwieczem René Wellek, profesor literaturoznawstwa porównawczego na Uniwersytecie Yale – „rozszerzenie horyzontów, wyzbycie się lokalnych prowincjonalnych uprzedzeń”[23].

Przeciwnikom porównań trzeba wciąż przypominać klasyczną kwestię Władimira J. Proppa: jak wytłumaczyć fakt, że baśń magiczna o królewnie-żabie (typ 402 według klasyfikacji Aarnego i Thompsona) znana jest nie tylko w całej Europie – od Rosji przez Niemcy (u Grimmów pozycja 63) do Francji – ale też w Indiach, w indiańskiej Ameryce i w Oceanii, skoro historycy nie potrafiliby dowieść, żeby opowiadające ją ludy kiedykolwiek wchodziły z sobą w kontakt? (Baśń ta jest również znana w Polsce; w XIX wieku została zapisana przez Antoniego Józefa Glińskiego jako baśń o królewnie zaklętej w żabę, przez Kolberga – jako baśń o żabie zaklętej; Julian Krzyżanowski odnotowuje ją w okolicach Poznania, na Śląsku, w okolicach Cieszyna,

Angel Ferrant *Młode kobiety*

Olkusza, Krakowa, Warszawy, Przasnysza, na Mazurach). Kwestię Proppa można tu zresztą postawić w formie bardziej sensacyjnej. W XV wieku w Polsce kaznodzieje piętnowali pogańskie obrządki domowe, praktykowane w czwartki, a szczególnie uroczyście w Wielki Czwartek: nie myto wówczas mis po obiedzie i pozostawiano w nich resztki jedzenia dla głodnych dusz, a w Wielki Czwartek dodatkowo rozpalano stosy drew, aby ogrzać zmarłych bliskich. W XIX wieku obserwowany był na wyspach Seran-Laut we wschodniej części Holenderskich Indii Wschodnich miejscowy obrządek domowy, praktykowany – notowali precyzyjnie koloniści – w każdy czwartek: przygotowywano posiłek dla zmarłych, którzy zwykli wtedy odwiedzać krewnych od zachodu słońca do piania koguta, a nienakarmieni mogliby rzucić klątwę. Jak wytłumaczyć podobieństwo tych obrządków, skoro jest niemal pewne, że praktykujące je ludy nie stykały się z sobą? Nie o to przecież chodzi, by za wszelką cenę unikać porównań – idzie raczej o to, by procedura porównywania odbywała się prawidłowo.

„Porównuję teksty, fakty, których struktury i konteksty zobowiązują mnie do uważania ich za porównywalne" – wyjaśnia Georges Dumézil – „moja praca dokonuje się w nieprzerwanych przejściach od porównania do analizy bezpośredniej i od analizy bezpośredniej do porównania. Nieuleczalnie jednak pozostaję komparatystą"[24]. Dumézila, który w Collège de France otrzymał Katedrę Cywilizacji Indoeuropejskiej, historycy z oporami przyjmowali do swego grona – „dlatego właśnie, że nie praktykują porównania" – toteż swoją dziedzinę wolał określać skromnie mianem ultrahistorii. Jednak zastrzegał się: „ograniczam się do ustalenia faktów – faktów drugiego stopnia, prawdopodobnych prototypów, wywnioskowanych z porównania faktów pierwszego stopnia, faktów stwierdzonych – ale w każdym razie faktów szczegółowych". To nastawienie badawcze zbliża go do strukturalistów, takich jak Claude Lévi-Strauss (który notabene przyjmował go do Akademii Francuskiej), jakkolwiek sam Dumézil nie uważał się za strukturalistę. Na pewno nie był pozbawiony tego, co doceniał u Marcela Maussa – upodobania, pociągu do tego, co uniwersalne.

Tzw. *Akrobaci*, prawdopodobnie wyobrażenie tańca rytualnego

Porównanie należy do samej istoty metody komparatystycznej, religioznawczej i etnologicznej. Ale metodę tę – rzecz ciekawa – przejęła też historia. Że z wielkim powodzeniem, pokazują prace Szkoły „Annales". A także polskich mediewistów związanych z tą Szkołą, jak Aleksander Gieysztor w jednym pokoleniu czy Bronisław Geremek w następnym. Gieysztor swą *Mitologią Słowian*

chciał wprowadzić prezentowany w niej materiał – jego własne słowa – w krąg komparatystyki; posłużył się w tym celu przede wszystkim właśnie koncepcją nowej mitologii porównawczej Dumézila, krytykując obowiązującą dotychczas, niewydolną metodę pozytywistyczną. Geremek, podsumowując badania, które przeprowadzono w ciągu trzydziestu lat od ukazania się *Kultury średniowiecznej Europy* Jacques'a Le Goffa, metodologa tak zwanej historii integralnej i zwolennika podejścia interdyscyplinarnego, podkreśla, jak płodne okazało się w historiografii spojrzenie etnologiczne.

No dobrze, ale nasuwa się pytanie: co takiego miałoby dla religii prehistorycznych wynikać z analogii do wierzeń i rytuałów ludów myśliwskich, które – na kształt żywych skamielin – przetrwały do dziś na marginesach ekumeny? (W pierwszym tomie *Historii wierzeń i idei religijnych*, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, Eliade przypomina, że teorię żywych skamielin stosuje się w paleobiologii, upatrując w niektórych żyjących gatunkach przedstawicieli form z ery mezozoicznej, które nie uległy fosylizacji. Ostrożniej należałoby powiedzieć, że tak zwane żywe skamieliny, czyli relikty filogenetyczne, takie jak hatteria czy słynna latimeria, są przedstawicielami form o wyjątkowo powolnym tempie ewolucji, wskutek czego spokrewnione są tylko z gatunkami kopalnymi. Podobnie w praktykujących myślistwo, rybołówstwo i zbieractwo kulturach z Australii, Ziemi Ognistej, Afryki Południowej i Równikowej czy strefy arktycznej można dopatrywać się reprezentantów kultur z okresu górnego paleolitu, które w toku rewolucji neolitycznej nie zmieniły się – i nie skamieniały). A więc – co właściwie?

Ni mniej, ni więcej, tylko to, że już w paleolicie praktykowano choreografię rytualną oraz inicjacje i transy szamańskie.

Co do pierwszego, to Curt Sachs sięga nawet dalej, poza prehistorię i paralele etnologiczne, twierdząc w *World History of the Dance*, że „wesoły, skoczny taniec okrężny wokół jakiegoś wysokiego, mocno osadzonego przedmiotu musiał być przekazany człowiekowi przez zwierzęcych przodków. Możemy zatem przyjąć, że taniec kolisty był już trwałą zdobyczą kultury paleolitycznej”[25]. Co do drugiego zaś, tezę chyba najbardziej radykalną stawia Andrzej Wierciński: że w dolnym paleolicie „wszyscy członkowie [społeczności] dążyli do realizacji w sobie postaci szamana”[26], toteż inicjację tego typu przechodziła cała młodzież. Transy szamańskie notabene zawsze implikują, uważa Eliade, „możliwość «opętania», to znaczy wejścia w ciało istoty ludzkiej,

a także «bycia opętanym» przez duszę zmarłego czy zwierzęcia, czy też przez ducha lub boga"[27]. A jeżeli tak, to w rzeczy samej moglibyśmy wyobrazić sobie paleolityczne widowiska kultowe – i to prototeatralne, bo oparte na transowych technikach opętania.

Tzw. *Odpoczywająca kobieta*, płaskorzeźba naskalna z jaskini La Madeleine we Francji

Zachęcają do tego badacze sztuki górnego paleolitu. Pod koniec lat osiemdziesiątych Michel Dauvois i Iégor Reznikoff opublikowali wyniki ostatnich badań jaskiń w departamencie Ariège we Francji, z rytami, malowidłami i płaskorzeźbami naskalnymi – badań osobliwych, ponieważ archeologowie dokonali systematycznego sprawdzenia warunków akustycznych w tych jaskiniach. Rezonansem największym i szczególnym cechują się komory zdobione, z czego można wyciągnąć wniosek, że tam śpiewano. Może więc i tańczono? Jako wyobrażenie tańca rytualnego interpretuje się między innymi tak zwanych *Akrobatów*, piękny ryt naskalny z jaskini Addaura na Monte Pellegrino na Sycylii. Z kolei zachwycająca płaskorzeźba naskalna z jaskini La Madeleine we Francji, zwana eufemicznie *Odpoczywającą kobietą*, uchodzi za przedstawienie związane z odprawianym tam prawdopodobnie rytuałem hierogamicznym.

Egon Schiele *Leżąca dziewczyna*

Badacze próbują ostatnio interpretować sztukę paleolityczną nawet od strony psychologii procesu twórczego. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych David Lewis-Williams przeprowadził paralelę między przedstawieniami naskalnymi a wizjami transowymi szamanów wspomnianego plemienia Kung San. Szamanistyczne pochodzenie sztuki paleolitycznej podnoszone było zresztą od dawna i zwykle ilustrowano je słynnymi

Wejście do Groty Ejlejthyi, oznaczone figowcem

rytami naskalnymi z jaskini Trois Frères we Francji, interpretowanymi jako przedstawienia szamanów, najczęściej zaś – obrazem hybrydycznej istoty z rogami jelenia, z uszami tura lub renifera, z łapami niedźwiedzia lub kota, z ogonem i ze zwierzęcymi narządami płciowymi, na ludzkich nogach, zwanej pięknie *Tańczącym czarownikiem*: czy postać tę uzna się za wizję szamańską, czy też za wizerunek zamaskowanego szamana – maska, w której uwagę przykuwają okrągłe oczy, symbolizowałaby więź z tamtym światem – istota ta ma niewątpliwy związek z myśleniem mitycznym. Czy jaskinia zdobiona tego rodzaju przedstawieniami była sanktuarium?

Sanktuarium była niewątpliwie kreteńska Grota Ejlejthyi, pełniąca tę funkcję nieprzerwanie przez trzy i pół tysiąca lat, od

późnego neolitu (około 3000 roku przed Chr.) aż do początków okresu bizantyjskiego (do V wieku). Rówieśniczka kromlechu w Stonehenge; Stonehenge jednak funkcjonowało krócej, dwa milenia. Chociaż więc jest starsza od pałaców minojskich i od piramid egipskich, jednak w kręgach chronologicznych zakreślonych przez kultury magdaleńskie, kultury ostrzy liściowatych, kultury z tylczakami i – hen, najdalej – kultury oryniackie (najstarsze z udokumentowanymi, rytymi albo malowanymi wizerunkami) zda się już nieodległa w czasie; i łatwiejsza do ogarnięcia wyobraźnią.

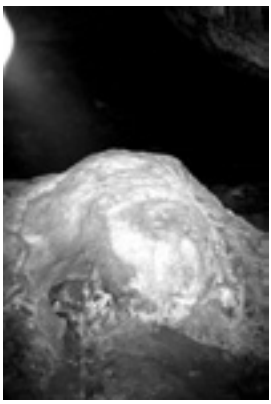
Tyle że jest wyobraźnia i wyobraźnia. Nawet tak wytrawni badacze, jak Nikolaos Platon czy Paul Faure, nie poradzili sobie, sądzi Kerényi, z objaśnieniem Groty Ejlejthyi, ponieważ abstrahowali od myślenia mitycznego. Samo ukształtowanie jaskini, będącej w całości korytarzem, oraz sugestywne kształty stalagmitów i stalagnatów – wszystko to, stwierdza Kerényi, „z pewnością nie tylko oddziaływało na wyobraźnię (o czym przekonuje się również współczesny badacz), ale i sprzyjało wizjom”[28]. O czym przekonuje się również współczesny badacz! Kiedy przeczytałem interpretację Kerényiego, solidnie opartą na wynikach badań Spyridona Marinatosa, zweryfikowanych przez naoczne świadectwo, i gdy przyjrzałem się reprodukowanej w *Dionizosie* niepozornej fotografii fragmentu wnętrza jaskini, niewyraźnej, jednak – a może właśnie dlatego? – intrygującej, wiedziałem, że będę musiał kiedyś spenetrować Grotę Ejlejthyi, by samemu przekonać się o jej inspirującym oddziaływaniu. Współcześnie dostanie się do jaskini wymaga niejakiego trudu.

Wielopierśna Artemida efeska

Gwałtownym zapędzon orkanem przybył Odysej do Krety,
Albowiem w drodze na Troję zabłądził w pobok Malei.
Stanął w Amnisos, gdzie grota jest Ejlejtyi...
(Homer: *Odyseja* XIX [193]–[195]. Przeł. Józef Wittlin)

Z Amnissos, dawnego portu knosseńskiego, do groty trzeba się było wspiąć łagodnym żlebem, wprost stworzonym dla pochodów procesyjnych. Dziś wejście do jaskini wskazuje samotny figowiec. Jaki niezwykły wstęp! Figowiec to przecież nie tylko drzewo święte, ale też poświęcone specjalnie Dionizosowi (o przydomku Sykítes, ‘figowy’); dionizyjskie fallusy kultowe wykonane były z drewna figowego. Z drugiej strony owoce figi uważano za wyobrażenie piersi kobiecych, a po otwarciu – kobiecego sromu (dalsze znaczenie „sýkon”, w pierwszym

‘figa’), więc za symbol kobiecej erotyki, płodności i macierzyństwa. Drzewo, które prawdopodobnie tradycja od niepamiętnych czasów kazała sadzić u przedsionka groty, nasuwa więc myśl i o Dionizosie, i o Artemidzie, pierwotnie bogini o usposobieniu nimfomańskim, a zarazem macierzyńskiej bogini płodności (słynna wielopierśna Artemida efeska, której piersi interpretuje się też jako owoce figi). Nasuwa tę myśl całkiem prawidłowo, gdyż „Ejlejtyja – ‘ta, która przychodzi z pomocą kobietom w połogu’ – był to tytuł Artemidy”[29]. Do jaskini wchodzi się od świętej wschodniej strony – wchodzi się wprost na wypukłą formację naciekową o wymownym kształcie, interpretowaną jako brzuch rodzącej Ejlejthyi. Mój przewodnik szybkim gestem wskazał charakterystyczną wypukłość w niewielkim zagłębieniu pośrodku czaszy, mówiąc „omphalós”; ale za mityczny „pępek” można wziąć całą tę półkulę – Kerényi upatruje w niej czegoś w rodzaju ołtarza.



Wypukła formacja interpretowana jako brzuch rodzącej z zaznaczonym pępkiem, prawdopodobnie omfalos kultowy w funkcji ołtarza w Grocie Ejlejthyi

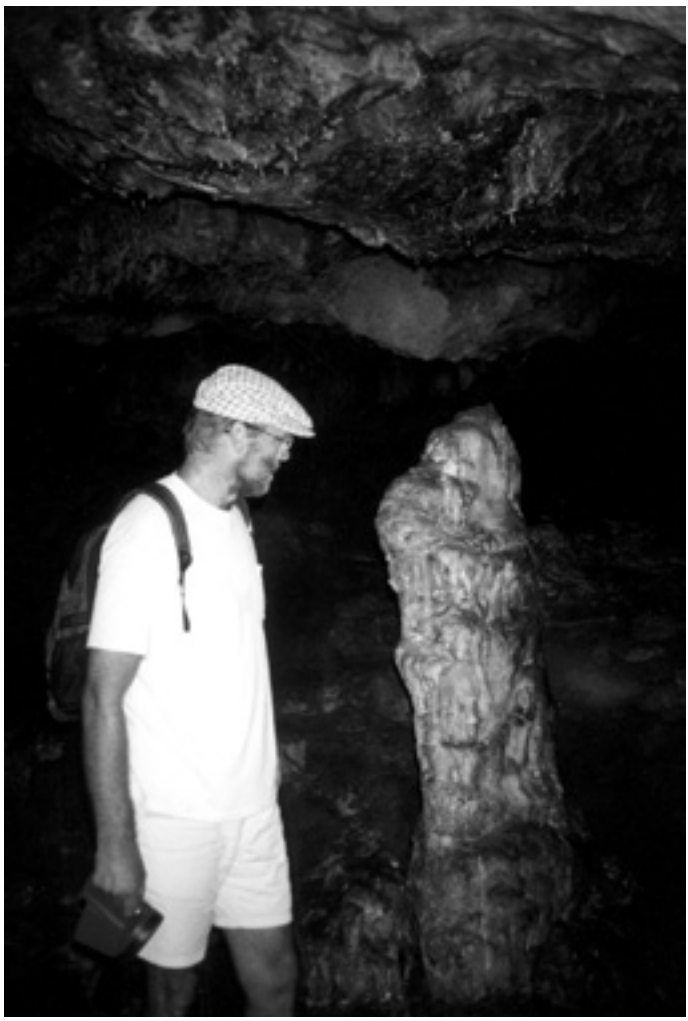
Zaraz potem pochodnia oświetla grupę dwóch stalagmitów. Widok jest tak sugestywny, że od razu ma się pewność – to jest sanktuarium. Stalagmity znajdują się wewnątrz niskiego kamiennego ogrodzenia na planie czworoboku. W pustym kącie obok smuklejszego z nich najpewniej dokonywano ofiary libacyjnej. „Obiatę” – poucza Kirke Odysa –

wylejesz takową: po pierwsze –
Mleko i miód [melikréto], a po wtóre – przesłodkie wino...
(Homer: *Odyseja* X [540]–[541]. Przeł. Józef Wittlin)

Właśnie smuklejszy stalagmit interpretuje się na ogół jako postać Ejlejthyi z dzieckiem u stóp (Artemida jako piastunka niemowląt o przydomku Kourotróphos). Kerényi oponuje przeciw tej wykładni; wystarczy rzut oka, by przekonać się, że chyba słusznie. Powołując się na udokumentowane wyobrażenie podwojonej bogini, rozpoznaje ją w drugim stalagmicie, osadzonym wysoko w obszerniejszej formacji, przysadzistym i o naturalnie dwumorficznej strukturze, w której dopatruje się dwóch zrośniętych plecami postaci tronującej Ejlejthyi: jako związującej i jako rozwiązującej – oczywista symbolika ciąży i porodu. Bogini wykazuje zresztą tendencję do multiplikacji: w zagadkowym miejscu *Iliady* Homer mówi o niej w pluralis:

Stalagmity kultowe w Grocie Ejlejthyi

Tak jak rodzącą kobietę ostry, gwałtowny przeszywa
Ból, Ejlejtyje cierpienia porodu przynoszą jej w darze,

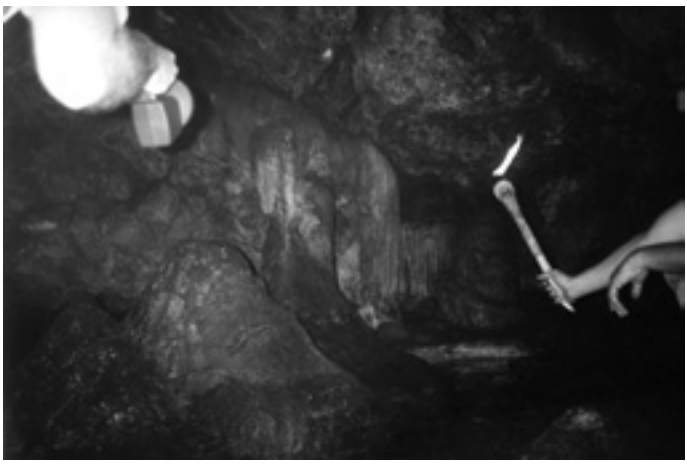


Kontrowersyjny stalagmit z Groty Ejlejthyi, prawdopodobnie kultowe wyobrażenie ityfalliczne (Dionizos?)

Córy małżonki Dzeusowej, posłanki gorzkich boleści...
(X 269–271. Przeł. Kazimiera Jeżewska)

(Owo pluralis tłumaczy się, dość karkołomnie, tym, że idzie o boginię personifikującą bóle porodowe. Chodzi raczej o wieloaspektowość, gdyż w innych miejscach – *Iliada* XVI 187; XIX 103 – Homer mówi o tej właśnie, „co bóle porodu sprowadza", jednak w singularis, podobnie Hezjod w *Narodzinach bogów* 922; „posłanki" były dwie – jak dwa oblicza jednej i tej samej bogini, jak dwie zrośnięte niczym siostry syjamskie postacie: związująca i rozwiązująca, sprowadzająca bóle i przynosząca ulgę). Tak, tam w głębi to musi być ona, wyniośle tronująca, a tutaj – czyż patrząc na charakterystyczny kształt tego stojącego sztorcem stalagmitu, można

mieć wątpliwości? „Ten męski obiekt kultowy pośrodku sanktuarium żeńskiego ma jednoznaczną wymowę”[30]. Wymowę tę wzmacnia nieodparte wrażenie silnej relacji między obiema formami i to, że ta smuklejsza, jak gdyby wyodrębniona, sterczy wewnątrz ogrodzenia, pośrodku obszaru kultowego.



Tzw. koń nad sadzawką w głębi Groty Ejlejthyi, prawdopodobnie metaforyczne wyobrażenie aktu hierogamicznego

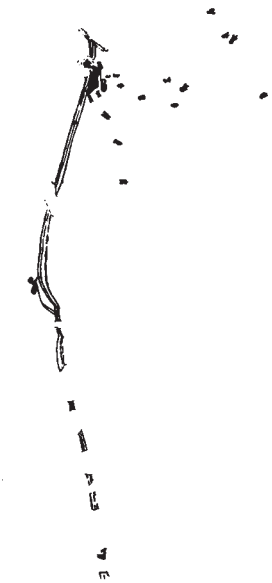
Idąc w głąb wilgotnej i śliskiej jaskini, dociera się do sadzawki, nad którą góruje fantastyczna formacja, interpretowana jako wyobrażenie konia. Tu jest najintymniejsza część groty, wyraźnie czuje się, że to sanctum sanctorum, najświętsze jej miejsce. Ukształtowanie, sprawiające nieodparte wrażenie scenki, jest też chyba jednoznaczne; można je traktować jako powtórzenie symboliki całego sanktuarium – wskazujące święty akt. Koń, którego wyobrażenia pojawiają się już w kulturze oryniackiej i stanowią czwartą część ściennych i mobilnych wyobrażeń sztuki całego paleolitu, symbolizował w tej sztuce – więc, żeby tak powiedzieć, od zawsze – męskość; taka jest przynajmniej znana teza Leroi-Gourhana. Sadzawka zaś to symbol kobiecości, a ściślej – waloru seksualności kobiecej, najdobitniej może wyrażonego w sanskryckiej nazwie świętych źródeł, celu pielgrzymek, tirtha yoni, ‘bród kobiecego łona’, będącej aluzją do sekrecji waginalnych. Nie potrzebujemy jednak erudycyjnych objaśnień, gdyż symbolika scenki jest czytelna, w każdym razie dla nas:

Otwórz, otwórz, panieneczko,
Koniom wody daj.

Grota Ejlejthyi nazywana jest też Grotą Nereid. Były to nimfy morskie, toteż nie dziwi, że jaskinia nad portem w Amnissos uchodziła za ich schronienie. Pięćdziesiąt nereid – podobno dość rozwiązłych, jak to nimfy – zwykło się utożsamiać z kolegium pięćdziesięciu kapłanek księżyca. Tak czy inaczej, czy nazwiemy ją Grotą Ejlejthyi, czy Grotą Nereid, chodzi o sanktuarium Artemidy, gdyż bogini ta – jako patronka leczniczych źródeł – miała oczywisty związek z nimfami (sama może była nimfą), a jednocześnie – jako niosąca światło w ciemnościach – była tożsama z Selene, boginią księżyca. Warto tu przypomnieć, że w Rzymie Ejlejthyja (= Artemida) nazywała się (Diana) Lucina, co znaczy to samo co Lucifera, 'przynosząca światło', stąd też 'przynosząca na światło', więc 'wydająca na świat, pomagająca przy porodzie'; czczono ją tam jako opiekunkę narodzin i boginię światła jednocześnie.

W pewnym momencie, kiedy przykucnięci oglądaliśmy odłamki naczyń ofiarnych – minojskich, helleńskich, rzymskich – których w jaskini jest nadal mnóstwo, zjawiła się pszczoła. Oczywiście pszczół na Krecie nie brakuje (miód kreteński jest pyszny, ulubiony deser to jogurt z miodem). Pszczoła w głębi Groty Ejlejthyi była samotna i mój przewodnik, z pochodnią w ręce, rzucił mi spojrzenie pełne wymownego zdziwienia. Zjawienie się pszczoły było zastanawiające, jednak nie dziwne – harmonizowało z mityczną atmosferą sanktuarium. Było jak wizja.

Mit opowiada, że Rea urodziła Zeusa w jaskini na Krecie (identyfikuje się ją albo jako Grotę Idajską, albo jako Grotę Diktejską), zamieszkanej przez pszczoły, które stały się mamkami



Tzw. *Złodzieje miodu* (atakowane przez pszczoły dwie postacie ludzkie wspinające się – na ścianę skalną? na wysokie drzewo? – po miód), przerys malowidła naskalnego z jaskini Araña w Hiszpanii

Dwie pszczoły przy grudce miodu, złoty wisiorek z Krety

Pszczoły i Narodzenie Pańskie

boskiego dziecka. Imię Zeus znaczy 'oświecający' czy 'błyskający' – z jaskini miało raz w roku (co wskazuje, że chodzi o obrzęd) dobywać się światło. Owo światło to wypływający z niej miód, interpretowany jako wody płodowe Rei. Ale na Krecie, jak pokazuje Kerényi, Zeus często miesza się z Dionizosem. Dionizos był bogiem zsyłającym mistyczny błogostan, swego rodzaju oświecenie, i nim stał się bogiem wina, był prawdopodobnie – tak można rozumieć świadectwo Owidiusza (*Fasti – Kalendarz rzymski* – III, 736) – bogiem miodu.

Jaskinie Kuretów,
Święte kreteńskie groty,
Pieczary-kołyski Dzeusa,
Tam, gdzie w jaskiniach
Korybanci

– śpiewa w swym tanecznym parodos w *Bachantkach* chór piętnastu czcicielek Dionizosa –

Wynaleźli dla nas
Bębenek z dźwięcznej skóry,
Do tego w bachicznym akordzie
Zmieszali słodki dźwięk
Frygijskich aulosów i złożyli tympanon w ręce
Matki Rei, odgłos śpiewu bachantek.
A szalejący satyrowie

Złodzieje miodu, amfora attycka

Wzięli go od matki bogów
I połączyli z tańcami...
Słodko jest temu, kto w górach,
Znużony tańcem w kręgu,
Padnie na ziemię...
Mlekiem płynie ziemia i winem, i pszczół nektarem...
(W. 120–132, 135–137, 142. Przeł. Jerzy Łanowski)

I z tyrsów, atrybutu czcicielek Dionizosa – wedle relacji posłańca Penteusa (w. 711) – „płyną słodkie strużki miodu". Ale melíkreton, płyn z ofiary dla zmarłych przebywających w podziemiach, był to też, zgodnie z wyjaśnieniami Hipokratesa (*Aphorismoi* V, 41) i Arystotelesa (*Metafizyka* 1092b), miód zmieszany po prostu z wodą. Czy może już sfermentowany? Jeśli tak, to światło dobywające się z pszczelej groty symbolizowałoby oświecenie spływające na czcicieli Dionizosa, oszołomionych – miodem pitnym.

Wzruszające jest górskie sanktuarium Ejlejthyi. Oto miejsce ukształtowane naturalnie, a zarazem wzorzec świątyni. Świątyni, bo tajemnicza atmosfera, zawsze panująca w grotach, łączy się tu z pojawiającymi się, niejako samymi przez się, symbolami łona macierzyńskiego i żywotnego fallusa, Matki i jej Oblubieńca. Mówię o łonie, gdyż cała ta jaskinia, w istocie korytarz, długi na sześćdziesiąt metrów, szeroki na dziewięć do dwunastu

Kureci tańczący pyrrichę nad nowo narodzonym Zeusem

Taniec korybantów

metrów, o łagodnym spadku trzech do pięciu metrów, stanowi – śmiem twierdzić – wyobrażenie dróg rodnych. Nic w tym zaskakującego, bo już w paleolicie, uważa Leroi-Gourhan, jaskinie symbolizowały pierwiastek kobiecy; według Brunona Bettelheima – łono. W *Ranach symbolicznych* Bettelheim proponuje, byśmy wyobrazili sobie, że przeciskanie się wilgotnymi korytarzami jaskiń do miejsc pokrytych malunkami – jak gdyby do macierzyńskiego łona – było naśladowaniem prokreacji, droga powrotna zaś naśladowaniem porodu. Tak więc Grota Ejlejthyi wzięta jako całość jest boginią. Ma w sobie boga: boskie dziecko, zarazem małżonka. Celebrowano tam prawdopodobnie rytuał hierogamiczny. Nie możemy wiedzieć, czy w jaskini – naśladując Kuretów i korybantów/satyrów – tańczyły czcicielki Dionizosa. Chętnie wierzę, że stając w Grocie Ejlejthyi na Krecie przed sterczącym, wysmukłym stalagmitem, znajdujemy się w obliczu najstarszego, jeszcze bezimiennego kultowego wyobrażenia Dionizosa.

Truizm, który licealistom podaje się w klasie pierwszej – przy okazji omawiania tragedii greckiej i jej, sformułowanej przez Arystotelesa, słynnej definicji: tragedia narodziła się z dytyrambu, komedia zaś z pieśni fallicznych; więc i jedna, i druga – z improwizacji obrzędowej poezji dionizyjskiej. Arystoteles powiada również, że poeci zaczęli tworzyć tragedie, bo ich zdaniem przewyższały epopeje; on też jest tego zdania. Dodaje jednak – fragment rzadziej przytaczany: „rozpatrywanie, czy tragedia osiągnęła już (wówczas) odpowiedni rozwój w aspekcie swych podstawowych składników [inna lekcja: już wówczas osiągnęła doskonałość w swych odmianach gatunkowych], czy nie, oraz rozstrzygnięcie tego zagadnienia tak samego w sobie

jak w odniesieniu do teatru, to zupełnie inny problem”[31]. Ba, kiedy właśnie ten problem, tu postawiony jako genetyczny, jest – w innej perspektywie – kluczem do systematyki widowisk. Arystoteles wraca do sprawy, omawiając cztery odmiany tragedii: zawikłaną, patetyczną, etyczną, widowiskową. (Tę ostatnią miałyby reprezentować między innymi „wszelkie tragedie, których akcja rozgrywa się w Hadesie”, bodaj z powodu wyglądu jego mieszkańców). Nie jest jednak jasne, jak te cztery odmiany mają się do, wyliczonych w definicji tragedii, jej sześciu części składowych; można się tylko domyślać, że czwarta odmiana tragedii eksponuje składnik piąty, to znaczy ópsis, widowisko, o którym Arystoteles powiada, że samo może wzbudzać litość i trwogę. Ale z tych rozwinięć nie wynika, którego właściwie z podstawowych składników mogło brakować owej wczesnej postaci tragedii; oraz co ją wyodrębniało z dytyrambu.

Bynajmniej nie chcę tu wszczynać dyskusji wokół Arystotelesa i narodzin tragedii. Zajmuje mnie źródłowa teatralność całej obrzędowości dionizyjskiej. Przystąpię do tej kwestii w sposób wykraczający może poza ramy licealnego podejścia do antyku.

Dionizyjski kult opętania to zjawisko w całym znaczeniu tego wyrazu prototeatralne. Tymczasem jednak nie będzie mowy o opętaniu przez Dionizosa, lecz o rytuale wtajemniczenia w kult i o rytuale innej niż manía formy komunii z bogiem. Rytuały te zostaną tu przywołane za pomocą świadectwa późnego, lecz mimo to nieznieksztalcającego ich treści ani wyrazu, przy tym frapującego. Chodzi o zespół fresków zdobiących ściany obszernej komnaty w dworku odkopanym przy drodze z Pompejów do

Fryz w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri

Rozwinięcie fryzu z wielkiej komnaty w Villa dei Misteri

Herkulanum, zwanym od imienia właściciela posiadłości Villa Item i szerzej znanym pod nazwą Villa dei Misteri. Polichromia ta, zaliczana do tak zwanego drugiego stylu sztuki pompejańskiej i datowana na drugą połowę I wieku przed Chr., jest szczególna. Jeden rzut oka na całość wystarcza, by odczuć intensywną teatralność tego przedstawienia. Wrażenie takie bierze się przede wszystkim z niewielkiej głębi przestrzeni przedstawionej na tym fryzie: całość tworzy wąski zielony pas skontrastowany z płaskim czerwonym tłem, podzielonym czarno-zielonymi listwami na pola będące, wedle wyrażenia Reinharda Herbiga, czerwonymi ściennymi zwierciadłami, w których rozgrywają się, jak gdyby w kolejnych odsłonach, sceny, płynnie przechodzące jedna w drugą. Wrażenie teatralności jest dodatkowo wzmocnione przez tajemniczość zobrazowanej akcji. A ponieważ polichromia zachowała się w świetnym stanie, hieratyczność póz i gestów postaci, zrazu nieodgadnionych, chociaż nadzwyczaj wymownych, przemawia do wyobraźni z niepospolitą siłą, tak iż widzowi zaczyna się chcąc nie chcąc snuć dramat, który musiał powtarzać się ceremonialnie w tej komnacie, przeglądając się – to jak u Borgesa – w czerwonych lustrach ścian. Niezłym wprowadzeniem w zawiłości tego dramatu obrzędowego może być rekonstrukcja dokonana przez Henri Jeanmaire'a.

„Nie możemy wchodzić w szczegółowe roztrząsanie motywów tych dekoracji, a tym bardziej w dyskusję na temat niezliczonych hipotez, które zostały postawione w toku prób ich zinterpretowania. Wskażemy jednak ich ogólny charakter,

podkreślając to, co w tych pięknych obrazach – zapewne dziele artystów orientalnych, przede wszystkim syryjskich, niemal odosobnionych świadków rozkwitu szkół malarskich, których arcydzieła bezpowrotnie przepadły – niejasne czy dwuznaczne; dwuznaczność ta jest głównie wynikiem narzucającego się bliskiego skojarzenia scen o charakterze mistycznym z przedmiotami naładowanymi sugestią erotyczną czy zmysłową, zresztą w najwyższym stopniu dystyngowaną. Właśnie owo połączenie symboliki religijnej, szczególnie – chociaż nie tylko – dionizyjskiej, i dekoracji przywołującej ideał życia swawolnego i wyrafinowanego powinno się uważać za świadectwo tego rodzaju religijności, jakiej wyrazem był dionizyzm, kultywowany przez mężczyzn lub niewiasty, dla których ozdobiono te zbytkowne domostwa; i za odsłonięcie widoku niebiańskiej szczęśliwości [eudaimonía], którą dla tych osób z wyższych sfer było przystąpienie, w następstwie inicjacji, do thiasosu Dionizosa. Z należytą ostrożnością winniśmy też potraktować pokusę, by wyobrażać sobie te pomieszczenia, które mogły służyć za tło dla swawolnych świąt i dla misteriów o charakterze mniej czy bardziej orgiastycznym, jako kaplice domowe urządzone dla regularnych i może potajemnych celebracji nabożeństw jakiejś sekty.

Tak jest już w wypadku zespołu znakomicie zachowanych fresków wielkiej komnaty Villi Item, gdzie honorowe miejsce zajmuje para: zasiadająca na tronie w uroczystym stroju małżonki Ariadna mająca u boku Dionizosa, który miłośnie tuli się do jej łona. Inne sceny i ich niezwykły układ zdają się w istocie, wedle

powszechnych domysłów, przedstawiać różne momenty inicjacji młodej kobiety (bachantki lub idealnej figury duszy), którą obrazy najbliższe wejścia ukazują strojoną (przy udziale amorków), pouczaną poprzez lekturę, być może jakiegoś hierós lógos [tekstu sakralnego], której dokonuje dziecko (motyw dość częsty w scenach tego rodzaju), uczestniczącą w jakiejś manipulacji mistycznej odbywającej się przy wtórze melodii wygrywanej w natchnieniu na lirze przez brzuchatego sylena. Tę samą osobę oglądamy następnie, jak stopniowo zsuwa charakterystyczny woal z toalety, w którą ją przystrojono na początku, i objawia oznaki narastającej trwogi – najwyraźniej w związku z dwiema scenami, których wyobrażenia tworzą ramę dla boskiej pary na ścianie w głębi: po prawej (od boga) sceną objawienia, z pewnością przerażającego, dokonywanego sposobem znanym z katoptromancji (wróżenia z lustra) z udziałem sylena i dwóch satyrzątek, z których jedno odgrywa rolę medium; po lewej sceną odsłonięcia liknonu i dwóch przedmiotów mistycznych znajdujących się w tym koszyku, przede wszystkim fallusa, ogromnych rozmiarów, godnego ágalma [figury] z Delos, podczas gdy uskrzydlona postać, wyposażona w pejcz niczym furie, w której jednak należałoby się pewnie domyślać uosobienia samej inicjacji – tego, co w inicjacji straszne – wykonuje gwałtowny gest wyrażający niechęć i groźbę. Ostatnia scena ukazuje inicjowaną, która najwyraźniej stała się oto menadą, jak – rozdziana już ze wszystkich szat – oddaje się frenezji tańca. Jednakże warto zauważyć, iż zdaniem Marguerite Bieber, która przeprowadziła wnikliwe studium tych malowideł i porównywalnych motywów, można w nich rozpoznać alegorię małżeństwa. Tyle że małżeństwo to dla starożytnych inicjacja, teleté w całym tego słowa znaczeniu. Oba te aspekty interpretacyjne da się bez większego trudu pogodzić, gdy się pojmie, że dekoracja «sali misteriów» obejmuje swą treścią nie tylko koncepcję małżeństwa jako poniekąd sakramentalnej «figury» inicjacji dionizyjskiej, ale też że wchodząca tu niechybnie w grę symbolika odnosi się do hierós gámos, mistycznych zaślubin duszy i boga ewokowanego za pomocą symbolu – hierós gámos jako właściwego tematu inicjacji, której kolejne fazy zostały nawet jeśli nie w ścisły sposób przedstawione, to w każdym razie przywołane w różnych scenach tego zespołu obrazów”[32].

Według Karla Kerényiego, który malowidłom z Villa dei Misteri poświęca sześć stronic, komentując wnikliwie aż osiemnaście wykadrowanych ilustracji, w rzeczy samej: fryz z wielkiej komnaty nie przedstawia właściwego obrzędu misteryjnego – to

było przecież z definicji zabronione – lecz przygotowania do niego, pełne wspomnień i aluzji do cyklu inicjacyjnego; dlatego komnatę tę należy poczytywać za salę przygotowań. Komnata z fryzem łączy się artystycznie i funkcjonalnie z mniejszą izbą, ozdobioną podobnymi malowidłami, rozpoznaną jako cubiculum, sypialnia pani domu, gdzie mógł mieć miejsce sam obrzęd; ale o tym za chwilę.

Otóż Kerényi uważa właśnie ową panią domu za główną bohaterkę całego zespołu przedstawień, proponując utożsamienie majestatycznej postaci w nieokreślonym wieku, pojawiającej się w paru scenach w pozycji siedzącej, z młodą kobietą – bachantką czy też, jak chce Jeanmaire, idealną figurą duszy – której inicjację w kolejnych stadiach przypomniano na fryzie. I więcej jeszcze: Kerényi stawia bowiem frapującą hipotezę, że niewiasta z dominującej nad całą komnatą boskiej pary, tronująca w uroczystym stroju małżonki, mogła mieć rysy twarzy pani domu; tego nie dowiemy się jednak nigdy, ponieważ malowidło jest w tym miejscu uszkodzone.

Notabene Kerényi sądzi, inaczej niż Jeanmaire czy Friedrich Matz, a podobnie jak Pierre Boyancé, że bogini tronuje tu nie pod postacią Ariadny – tej bowiem nie przysługiwało, by tak rzec, podobne symboliczne wyniesienie nad Dionizosa, jej małżonka – lecz raczej Semele, matki Dionizosa. Jednak w ostatecznym rachunku, w logice mitu, to rozróżnienie nie ma większego znaczenia, bo jak syn tożsamy jest z ojcem, Dionizos Zagreus z chtonicznym Zeusem, tak matka jest identyczna nie tylko z małżonką, ale też z córką. „Syn-małżonek płodzi ze swoją matką i córką jako małżonkami dziecię mistyczne, które z kolei będzie uwodzić własną matkę" – streszcza Kerényi nieprawdopodobne powikłania mitu dionizyjskiego, mitu, w którym postać kobieca u boku Dionizosa jest po prostu archetypem „tej, która poczyna i daje istotom żywym duszę"[33]. Tym razem, na fryzie, występuje w postaci Semele, chociaż sam spór, czy to nie Ariadna, jest już wiele znaczący. „Przekaz, wedle którego Semele pod imieniem Thyone stała się bachantką swego syna, jest aluzją do dwojakiego charakteru czcicielki Dionizosa, występującej w roli bądź to królowej ateńskiej, bądź też wtajemniczonej kapłanki. W tej swojej nadziemskiej dwoistości była ona zarazem matką i oblubienicą boga. Wydaje się, że kobiecie na tronie przysługuje ta podwójna godność". Tulący się do jej łona Dionizos, wyobrażony jako długowłosy, uwieńczony bluszczem młodzieniec, spoczywający na krzesełku obok tronu, obuty tylko w jeden sandał (niczym

heros sprzymierzony ze światem podziemnym), to – żeby tak powiedzieć – jej Dionizos, syn i oblubieniec zarazem.

Gdyby uznać interpretację Kerényiego, fryz zyskałby niezwykłą spójność: całość z tronującą niewiastą w miejscu środkowym przedstawiałaby „wzorzec życia kobiecego ukształtowany w sferze misteriów dionizyjskich". Byłoby to także wyjaśnienie, na płaszczyźnie treści, owej teatralności, która tchnie z tego cyklu fresków tak sugestywnym wyrazem. Pani domu w majestatycznych pozach, jakby nadzorująca przygotowania do obrzędów, przygląda się oto sobie samej, rozpoznając się w postaci bachantki, przeżywającej za młodu perypetie inicjacji. Dramatyczna zmienność kostiumu, póz i gestów tej drugiej znajduje pełne napięcia odniesienie w nieruchomym spokoju tej pierwszej; to spokój widza, którego wprowadzono tu – z właściwym mu sposobem postrzegania akcji – do środka przedstawienia.

Przedstawiona jest, jak było powiedziane, akcja inicjacyjna. I nawet, przypuszcza Jeanmaire, alegoria samej inicjacji czy upersonifikowany jej aspekt – budzącej trwogę. Kerényi rozpoznaje w tej czarnoskrzydłej postaci Aidos, boginię wstydu, skromności i prawa naturalnego (sprawiedliwości), którą można uważać za córkę Nyks, Nocy, strzegącą jak Nemezis tajemnic nocy; i jak tamtą – za boginię śmierci czyhającej w samym życiu. Inicjowana jest kobieta (wszystkie postacie męskie jedynie reprezentują boga). Przebieg i treść inicjacji są czytelne: od panny młodej strojonej do ślubu – po rozebraną do naga, wtajemniczoną bachantkę. Uderzając w wysoko uniesione kymbala (= talerze, właściwie talerzo-kastaniety), rusza do natchnionego tańca – „w pełni wyzwolona, bez osłonek doskonała"; pewnie też wznosi okrzyk bachantek „euoí". Tajemnica zawiera się między wyobrażeniem (pominiętym w omówieniu Jeanmaire'a) młodej kobiety w widocznej ciąży a jeszcze zasłoniętym pokaźnym „sýmbolon toú theíou prégmatos" ('symbolem rzeczy boskiej', wedle określenia Aretajosa z traktatu *O chorobach ostrych i chronicznych*, zresztą dzieła z epoki; *Corpus medicorum Graecorum* II 12). Zbliżenie się do tej tajemnicy winno budzić trwogę i nie pozostaje bezkarne – klęcząca inicjowana, już niemal całkiem obnażona, pokornie przyjmuje rytualne uderzenie w kark.

Akcja inicjacyjna ma swoje przedłużenie i kondensację w żywych obrazach jak gdyby defilujących w cubiculum. Jeśli wielka komnata z fryzem jest ceremonialnym przedpokojem, to

Zakończenie inicjacji: na poły obnażona inicjowana osłania się przed rytualną chłostą; całkiem naga bachantka rusza do tańca transowego, fragment fryzu w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri

cubiculum – komnatą godową, do której wiodą rytualnie wąskie drzwi. Wkracza tam dionizyjski bezładny thíasos; może z obrzędowym śpiewem „hýes áttes, áttes hýes”[34]. (Uczestnicy uroczystości najwyraźniej pili wino z krateru ustawionego chyba pośrodku większego pomieszczenia, zgodnie z tym, co Demostenes w mowie *O wieńcu* 259, zresztą aby ośmieszyć Ajschinesa, powiada o kraterízein, ‘mieszaniu’, i kathareín, ‘oczyszczaniu’, jako sakramentalnych czynnościach ateńskich nocnych rytuałów inicjacyjnych). Arnold von Salis odtworzył układ tego korowodu bachicznego: otwiera go siwowłosy, otyły sylen wspomagany przez satyra, za nim stąpa chwiejnym krokiem sam Dionizos jako nagi młodzieniec podpierany przez innego sylena, za Dionizosem podążają dwie roztańczone menady w rozwianych szatach (jest jeszcze trzecia menada, której wizerunek słabo się zachował, ta już skąpo odziana), za nimi podskakuje nagi satyr z wysoko uniesioną nogą, wreszcie całość zamyka pani domu, poważna, trzymająca w lewej ręce rulon z intercyzą małżeńską, przyłączająca się do orszaku z niejakim ociąganiem. Ale nawet thíasos doprowadza nas tylko na próg właściwych misteriów, które przenikając z Aten do Rzymu, przeszły drogę „od sekretności państwowej do najściślejszej prywatności”. Rzeczywiście, jeśli

Dionizos jako pijany młodzieniec podpierany przez sylena, fresk z cubiculum w Villa dei Misteri

Krotochwila chłopców naśladu- jących procesję do Bukolejonu podczas Antesteriów

polichromia z Villa dei Misteri jest w całości alegorią małżeństwa (zwrócono uwagę na podwójną tabliczkę z intercyzą małżeńską, umieszczoną nad łożem z malowidła, które stanowi poniekąd połączenie wielkiej komnaty z cubiculum), to i „aluzją do małżeństwa wyższego" – małżeństwa jako sakramentalnej figury inicjacji dionizyjskiej.

Żeby uzmysłowić sobie charakter tego sakramentu, trzeba wrócić do Aten i obchodzonych tam Antesteriów – jako jednego z czterech, od czasów Pizystrata (VI wiek przed Chr.), świąt ku czci Dionizosa – święta, którego już sama nazwa, wywodząca się (tak jak Lenajów) od nazwy miesiąca (Anthesterión, dosłownie 'ukwiecony' = luty–marzec; święto obchodzono jedenastego, dwunastego i trzynastego dnia tego miesiąca), wskazuje na archaiczne i panhelleńskie źródło; wedle Tukidydesa to w ogóle najstarsze święto dionizyjskie. Reprezentantką ateńskiej pólis była basílinna, nosząca tytuł „królowej" żona archonta-króla, do którego obowiązków należało składanie wszystkich tradycyjnych ofiar (notabene najpewniej to jej tradycyjny tytuł „królowej" był pierwotny, on zaś zachowywał tytuł basileús, ponieważ był jej małżonkiem, a nie odwrotnie), jednak z okazji Antesteriów to nie archont-król, lecz królowa osobiście składała ofiary, przede wszystkim oczywiście libację z wina, w położonym nieopodal teatru Dionizosa Limnajonie (przybytku Dionizosa en Límnais, 'na Moczarach'). Otóż w drugim dniu święta, zwanym Choes, Dniem Dzbanów, czy uroczyściej – Wielkim Dniem, oddawano ją za żonę Dionizosowi. Paradny orszak weselny, w którym królowa prawdopodobnie zasiadała na wozie u boku jakiegoś mężczyzny personifikującego boga, kierował się do Bukolejonu (Obory, dosłownie 'byczej stajni' – bykiem był oczywiście Dionizos), dawnej rezydencji królewskiej, teraz otwieranej tylko raz w roku, z tej właśnie okazji. Świta złożona z czcigodnych niewiast (zapewne czternastu), będących kapłankami i zwanych Starymi, odprowadzała ją aż do progu wewnętrznej komnaty.

Cała ta procesja była widowiskiem. Dzieci naśladowały je – może nawet parodiowały – w swych zabawach, jak to ukazuje malowidło na attyckim dzbanku na wino: na czele procesji wóz z baldachimem, zaprzężony bodaj w muły, na którym już rozsiadł się chłopiec z przyprawioną brodą, udający mężczyznę personifikującego w prawdziwym pochodzie Dionizosa, i na który właśnie wsiada drugi chłopiec, naśladujący królową w jej roli panny młodej, odwrócony jeszcze z ceremonialnym gestem do innego chłopca, stojącego za wozem, może w charakterze jednej

ze Starych z pocztu panny młodej, za którym zamykając procesję, trzej nadzy chłopcy niosą jakieś rusztowanie złożone z drążka i sterczącego długiego kija. Dzieci miały swobodny dostęp do udziału w obrzędach Antesteriów – święta szczególnie uroczystego dla trzyletnich chłopców, którzy z tej okazji otrzymywali małe dzbanki na wino (na znak przyjęcia do stowarzyszeń męskich); nie tylko ich parodystyczne zabawy, lecz także dorosła procesja, tak uważa Kerényi, była „jedynie krotochwilą i maskaradą". Ani chłopcy, ani mężczyźni, w tym i ten, którego zadaniem było personifikowanie w uroczystych procesjach przybyłego Dionizosa – żaden z nich nie miał dostępu do właściwych misteriów.

Ale nawet kapłanki nie miały prawa wstępu do wewnętrznej komnaty w Bukolejonie. Poza królową, która przekraczała jej próg każdego roku, nie bywał tam nikt. Nikt też nie mówił o akcie, który się tam spełniał, były to bowiem, czytamy u Pseudo-Demostenesa (*Katá Neaíras* – *Przeciw Neajrze* – LIX 75), „tá árrheta hierá", 'niewysławialne święte ‹obrzędy›' – w całym znaczeniu tego wyrazu mystérion. Kluczem do tej tajemnicy jest, sądzi Kerényi, wspomniane „sýmbolon toú theíou prégmatos". Pisze: „To, że małżonką Dionizosa mogła [królowa] zostać tylko za pośrednictwem «mystérion», nie ulegało wątpliwości. Z bogiem wiązało ją właśnie owo theíon prégma. Tu jednak stajemy na progu milczenia".

Jak wiadomo, o tych árrheta hierá pisze Arystoteles w *Ustroju politycznym Aten* (III 5), gdzie jednak nader oględnie dobiera określeń. „Użył on słów «sýmmeiksis» i «gámos». To ostatnie oznacza stosunek cielesny, consummatio matrimonii między bogiem i królową. Jednakże termin «sýmmeiksis» bywa rozumiany błędnie, jeśli pragnie się pod nim domniemywać prostacką fizyczność związku cielesnego; ta konotacja jest raczej mało istotna. Słowem «meíksis», 'mieszanie', można było określać również parzenie się zwierząt; słowem «sýmmeiksis» – nie. We wzorcowej mowie weselnej z I w. p.n.e. czytamy, że w odróżnieniu od meíksis zwierząt małżeństwo ludzkie to meíksis i koinonía, a więc również «wspólnota»! Albo jeszcze mocniej: sýmmeiksis i koinonía. Wprowadzenie słowa «sýmmeiksis» na miejsce «meíksis» oznacza zmianę poziomu na wyższy. Sýmmeiksis i gámos to małżeństwo wyższego rzędu niż sam gámos. Według Arystotelesa żona archonta-króla zawierała z Dionizosem małżeństwo wyższego rzędu – wyższego zapewne na skutek niewysławialnych świętych obrzędów, za pośrednictwem których przywracała ona bogu integralność i odnawiała pełną jego paruzję"[35].

Amfora z wyobrażeniem kobiety w lewej ręce trzymającej uskrzydlony fallus, prawą odsłaniającej pithos wypełniony figurkami falicznymi

Grecki taniec erotyczny z olisbosami (skórzanymi fallusami)

Intryguje oczywiście – dość niedyskretnie, to prawda – w jaki mianowicie sposób ów gámos, choćby określany jako „sýmmeiksis", się spełniał. Otóż na Parnasie także odprawiano ku czci Dionizosa mystérion, tyle że tam odbywało się to co drugi rok i było udziałem nie jednej jedynej Atenki, lecz całej gromady niewiast delfickich – tyjad, jak nazywano „kobiety ogarnięte świętym szałem na cześć Dionizosa"[36]. Pauzaniasz wyraża się ogólnikowo, gdy opisując Grotę Korykejską, wspomina, że „tyjady wyprawiają tam swe szaleństwa"; Plutarch z kolei eufemicznie, gdy zdradza (*O Izydzie i Ozyrysie* XXXV 365), że „hai Thyíades egeírosin tón Likníten", tyjady budzą Liknitesa, to znaczy boga (leżącego i śpiącego) w koszyku. Ten znajdujący się w liknonie przedmiot – „sýmbolon toú theíou prégmatos" – nosi też zagadkowe miano Dionizosa Kradiajosa; przydomek mogący wskazywać zarówno na serce, jak na... figowiec. Najpierw o sercu. „Według antropologii dionizyjskiej mięsień sercowy jest w ciele opętanego nieustannie skaczącą menadą wewnętrzną. Ten narząd ukształtowany dzięki ciśnieniu krwi, która z niego tryska, jest źródłem życia" – pisze w swym fascynującym eseju Marcel Detienne. „Bijące serce jest tak ściśle związane z Dionizosem i jego mocą, że teologia orficka upatruje w nim miejsce, w którym dokonało się odrodzenie wydanego na śmierć i pożartego przez Tytanów boga. W ukrytym, uchronionym przed apetytem morderców sercu dziecka z poderżniętym gardłem kryje się cały Dionizos"[37]. (Hermeneuta przestrzega jednak przed doszukiwaniem się tu źródeł kultu Najświętszego Serca Jezusowego; cześć dla mocy objawiającej się w sercu jest immanentną cechą religijności greckiej). Rekonstruując starożytne koncepcje biologiczne, Detienne konstatuje, że dla Greków serce, narząd „obdarzony niezależnością, jest odrębną istotą żyjącą; daje on o sobie znać za sprawą swego spontanicznego ruchu i swej wrodzonej żywotności. Przywilej ten dzieli on w duchu dionizyjskiego braterstwa z członkiem, phallosem, tak często pojawiającym się w paruzjach tego samego boga". Dość powiedzieć, że zarówno serce, jak członek męski (w szczególnej chwili ejakulacji) Arystoteles uważa (w traktacie *O ruchu zwierząt* 703b 3–26) za pewnego rodzaju „zwierzę". Obnoszony w falloforiach symbol był nie tylko Orthós, Wyprostowany, co jest przydomkiem Dionizosa, ale też Esphydoménos, Nabrzmiały (od czasownika sphyzein, znaczącego jednocześnie 'nadąć' i 'silnie drgać, bić; pulsować, tętnić'); to ten właśnie symbol oznacza, jak pięknie pisze Detienne, że „przybywa osobliwe bóstwo, które każe menadom skakać,

Nancy Spero *Sheela +*
Tancerka z olisbosami

a czystemu winu tryskać. Phállos jest, tak jak serce, symbolem mocy; to siła pozostająca w ukryciu i nagle uwolniona jednym pchnięciem". Uwalniały ją tyjady, gdy budziły Liknitesa. Był on jednocześnie sercem i członkiem męskim – jako symbol wyciętym z miękkiego drewna figowca. (Nie wolno jednak żadną miarą mylić tego świętego sýmbolon z przyrządami intymnego użytku o tym samym kształcie!) „Czymś niewysławialnym, árrheton, był stosunek łączący kobiety z tą pars pro toto niezniszczalnego życia, z tą konkretną częścią konkretnej całości zoé" – pisze Kerényi o tajemnicy z Groty Korykejskiej. „Coś niezniszczalnego, boga, zabijały tylko pozornie: przechowywały go i wskrzeszały periodycznie, co dwa lata. To były ich wielkie misteria"[38].

Scholion do *Acharnejczyków* Arystofanesa (243) wyjaśnia: „hístato ho phállos tói Dionýsoi kata ti mystérion", zgodnie z misterium postawiono fallus Dionizosowi.

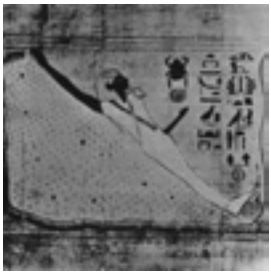
To właśnie czyniły tyjady i to też czyniła królowa. „W epoce, w której Ateny już dawno osiągnęły poziom znacznie przewyższający stosunki archaiczne, jako pierwsza możliwość nasuwa się kopulacja królowej z archaicznym ágalma, prymitywną aluzją do fallicznego aspektu niezniszczalnego życia; nasuwa się też obraz conversazione sacra w odosobnieniu Bukolejonu z czczonym od setek lat wizerunkiem bóstwa. Była to wysoce erotyczna conversazione, jak owa zażyłość mistyczna, znajdująca wyraz nawet w metaforach mniszek chrześcijańskich". Ta paralela chrześcijańska, niebywale – trzeba powiedzieć – ryzykowna, nie jest niewytłumaczalna. Gdy mowa o Sacra Conversazione, „świętej rozmowie" (chociaż we włoskiej conversazione filolog wyczuwa łacińską conversatio, oznaczającą 'wspólny pobyt, współżycie, obcowanie ‹z kimś›, towarzystwo ‹czyjeś›'!) – temacie stworzonym przez malarzy niderlandzkich, w XV i XVI wieku ukształtowanym we Włoszech, rozwiniętym szczególnie przez Giovanniego Belliniego – staje

przed oczyma jego *Madonna ze świętymi* z ołtarza w kościółku San Zaccaria w Wenecji. (Najświętsza Panienka przedstawiona jest jako tronująca z Dzieciątkiem Jezus, w otoczeniu świętych: Piotra, Katarzyny, Łucji, Hieronima, i z aniołem grającym na skrzypcach u jej stóp). „W tradycji bizantyjskiej postać Matki Boskiej była sztywno otoczona wizerunkami świętych. Bellini wiedział, jak ożywić ten prosty, symetryczny układ, nie naruszając jego porządku. Wiedział także, jak zmienić tradycyjne postacie Najświętszej Marii Panny i świętych w prawdziwe, żyjące istoty" – pisze o tym obrazie sir Ernst H. Gombrich; istoty pełne więc „realnego życia", przecież jednocześnie należące do „innego, spokojniejszego i piękniejszego świata, przesyconego wypełniającym obraz ciepłym, nadprzyrodzonym światłem"[39]. Czytelna staje się intencja przyświecająca Kerényiemu. Przez na pozór bluźnierczą paralelę chciał dokonać rewaloryzacji i uwznioślenia, w oczach współczesnego czytelnika, manipulacji dokonywanych przez tyjady i królową tytułem niewysławialnych świętych obrzędów. Chciał je przesycić ciepłym, nadprzyrodzonym światłem. Królowa to Semele – matka i (jako Tyjone) oblubienica – z boskim dzieciątkiem. Jan Parandowski w swej *Mitologii* – pamiętamy to ze szkoły, oczywiście w stosownej wersji – porównał liknon do jasełek, a rytualne budzenie Liknitesa, zastrzegając względność paraleli, do Bożego Narodzenia. Było to święto zmartwychwstania Dionizosa na wiosnę, jego powrotu na ziemię ze świata podziemnego.

Giovanni Bellini *Madonna ze świętymi*

Już Heraklit to tłumaczył: „Gdyby to nie na cześć Dionizosa urządzali procesje i śpiewali pieśń fallicką, toby się dopuścili czynu w najwyższym stopniu bezwstydnego; lecz Hades i Dionizos, w imię których szaleją i obchodzą uroczyście święta Lenajskie, są tym samym"[40]. Jako Zagreus był Dionizos synem Persefony. Dionizos miał zstąpić do Hadesu i wrócić stamtąd nad Jeziorem Alkionicznym koło Lerny; to mityczne wydarzenie upamiętnia kurhan grobowy, na którym postawiono na sztorc fallus. Sterczący z grobu fallus świadczy właśnie o powrocie Dionizosa ze świata podziemnego. Jest to znak zwycięstwa życia nad śmiercią. (Przemilczę tu mit, który to wyjaśnia; przytacza go Kerényi). Ten wątek mityczny jest bardzo stary.

Nieodparte skojarzenie prowadzi oczywiście do Egiptu. Wedle mniemań Greków – tak podaje Plutarch – Dionizos i Ozyrys są tym samym. Ozyrys, zabity i poćwiartowany przez Seta, zebrany i złożony przez Izydę – zmartwychwstał. „Jedyną częścią Ozyrysa, której Izyda nie znalazła, był jego członek męski", bo



Zmartwychwstanie Ozyrysa na wzgórzu Chepri, otoczonym przez węża

wrzucony do wody, został natychmiast połknięty przez ryby lepidotus, phragus i oxyrynchus (którymi z tego powodu brzydzą się Egipcjanie). „Na jego miejsce Izyda ulepiła podobny i poświęciła członek, na cześć którego Egipcjanie nawet teraz mają święto”[41]. (Ta ostatnia uwaga dowodzi, że jeszcze w czasach Plutarcha, na przełomie I i II wieku, tego rodzaju symbolon było używane w misteriach Izydy i Ozyrysa). Rytuał musiał być praktykowany już w Starym Państwie, ponieważ mit o Ozyrysie zapisano w *Tekstach piramid*. Chcąc ożywić złożone z kawałków ciało boga, jego siostra woła: „Powstań, odwróć się, Ozyrysie, to ja, Izyda, przybyłam, aby cię zabrać i dać serce twemu ciału”; „obudź się”, „ty trwasz w życiu. Podnieś się, popatrz na to, powstań”[42]. Jak to mityczne budzenie Ozyrysa przebiegało, o tym mówi jeszcze inny fragment: „Oto przychodzi do ciebie ‹Ozyrysa› twoja siostra, z miłości do ciebie wydająca radosne okrzyki. Ty nasadziłeś ją na swój członek. Twoje nasienie wchodzi do niej... wychodzi z ciebie jako Horus”[43]. Wskrzeszony Ozyrys panował w krainie umarłych.

Zmumifikowany Ozyrys zapładnia Izydę pod postacią krogulca, poczynając Horusa, który jako sokół przysiadł u jego stóp

Dionizyjskie Antesterie to także święto zmarłych. Ale tak powiedzieć, to powiedzieć mało. W *Religijności starożytnych Greków* Włodzimierz Lengauer stwierdza wręcz, że – „przede wszystkim święto zmarłych. Wydaje się, że w ciągu tych trzech dni najlepiej widać greckie pojmowanie śmierci – afirmacja życia i radość z przybycia Dionizosa zakłócone są tchnieniem śmierci i strachem przed duszami zmarłych”[44]. Te dusze wychodziły ze świata podziemnego, zwabione już pierwszego dnia zapachem wina, unoszącym się wszędzie po otwarciu pitosów (stąd ten dzień nosił

nazwę Pithoigia). Odtąd atmosfera stawała się gęsta – od duchów i od erotyki. Napięcie rosło, kulminowało w hierós gámos boga i królowej, odprawianym drugiego dnia w Bukolejonie i naśladowanym, sądzi Kerényi, nocą po domach przez Atenki. Trzeciego i ostatniego dnia święta, zwanego Chytroi, Dniem Garnków, karmiono i przepędzano duszyczki zmarłych: karmiono je papką zwaną panspermia ('wszystkie ziarna'), ugotowaną i złożoną do garnków. Ten dzień był też poświęcony Hermesowi Chtonicznemu, który w funkcji psychopompa, przewodnika dusz do Hadesu, miał teraz za zadanie tam je odprowadzić. „Thýraze, kéres, ouket' [lub: ouk éni] Anthestéria" – wołano – „za drzwi kery, skończone Anthestéria"[45]. Lengauer tłumaczy ten rytualny okrzyk wiernie; dlaczego jednak nie mielibyśmy pozwolić sobie tu na leciutką parafrazę? „A kysz Kery! Koniec Antesteriów!" – tak to oddałem, tłumacząc Eliadego[46]. Przypomina się też oczywiście Wyspiański:

Powołane są i wysłane
Kery, sine dajmony,
z przeklętych nor Tartaru –
Harpije, co ssają krew
konających...
(*Noc listopadowa.* [Sc. I: *Korytarz w Szkole Podchorążych*], w. 117–121)

Kery – symbolizujące w Antesteriach duszyczki zmarłych – upostaciowanie indywidualnego losu człowieka i jego śmierci, były uskrzydlone, czarnoskrzydłe, więc użycie swojskiej formuły odprawiania duchów skrzydlatych nie jest chyba niewłaściwe. Tak, Antesterie, przez Parandowskiego nazwane swojsko zaduszkami, były ateńskimi wiosennymi Dziadami.

Toteż symbolika rezurekcyjna, nawet jeśli z dzisiejszego punktu widzenia nazbyt dosadna, jest tu nie tylko zrozumiała – jest też na miejscu. Nie ulega przecież najmniejszej wątpliwości, że – jak pisze Lengauer – „obrzęd typu hierós gámos ma wyraźne znaczenie magiczne. Spotykamy go w wielu religiach i zawsze idzie o zaklęcie sił natury, zaślubiny bóstwa z kapłanką (tu żona archonta-króla pełni taką, wyraźnie sakralną, funkcję) mają zapewnić obfitość zbiorów, przy obrzędzie dionizyjskim chodziło zapewne o zbiór wina"[47]. Ale jak właściwie niewysławialne święte obrzędy łączyły się ze śmiercią? Istnieje niezwykłe pendant do fryzu z Villa dei Misteri. Mam na myśli italską spiczastą amforę z podobnym – na naczyniu zupełnie wyjątkowym –

ciągiem przedstawień, pochodzącą najpewniej z III wieku przed Chr.; malowidło powstało, uważa Kerényi, na obszarze, gdzie etruski kanon artystyczny dopuszczał dosłowność przedstawienia. Otóż ten sepulkralny zabytek religii dionizyjskiej (amfora była prawdopodobnie aż po dolną wstęgę zakopana w grobie) przedstawia drogę inicjacyjną jakiejś smutnej, może przedwcześnie zmarłej kobiety. Wezwana do świata podziemnego, przypomina sobie wtajemniczenie dionizyjskie. Było ono bowiem wtajemniczeniem w śmierć. I teraz, już w zaświatach, po tamtej stronie, czeka na nią Dionizos: uwieńczony bluszczem, obnażony, zległ podparty na łożu, gdy służka wiesza nad nim girlandę. To znów są tylko przygotowania do mystérion – tym razem wtajemniczenia w miłość i śmierć. Jego właściwy charakter został zasugerowany przez postać menady, także uwieńczonej bluszczem, zupełnie nagiej (którą pierwszy komentator amfory, Willy Zschietzschmann, interpretował nawet jako Afrodytę); stoi we wdzięcznym, prawie tanecznym rozkroku, prawą rękę unosi, lewą ręką wspiera się na słupie, na którym właśnie złożyła swe szaty – słup jest oznakowany fallusem. „Może ona być jedynie ową zasmuconą, wyrwaną z bíos, tam zaś, po drugiej stronie, mocą dionizyjskiego małżeństwa przemienioną w panią uwieńczoną bluszczem" – wyjaśnia Kerényi. „Na spiczastej amforze słup z fallusem, dla oglądającego również odsłonięty, tak otwarcie mówi o «boskim prégma», że oznacza to najprawdopodobniej niemal całkowite, niewinne i mimowolne, pośrednie «wypaplanie» misteriów z ateńskiego Bukolejonu. Wszystko to ma ukazać misterium śmierci w taki sposób, jak gdyby było to misterium życia uwznioślonego w boskim małżeństwie"[48]. Dla wyznawców dionizyzmu małżeństwo było wtajemniczeniem w to samo misterium. Według przytaczanej formuły Jeanmaire'a, to „inicjacja, teleté w całym tego słowa znaczeniu".

Jeanmaire pisał to w związku z polichromią pompejańską. Czy poza malującym się na obliczu przedstawionej tam pani domu smutkiem jest coś, co sugerowałoby misterium śmierci? Jest – lustro. W scenie przedstawiającej leciwego sylena, który poucza młodocianych satyrów, inscenizuje on, jak się przypuszcza, pewien rytuał inicjacyjny. Rytuał polegał na tym, że – w służącej za lustro – srebrnej misce inicjowany spostrzegał zamiast własnej twarzy odbicie maski, wysoko uniesionej przez asystenta. Czy po spełnieniu tego rytuału inicjowany zobowiązany był może – że jeszcze raz powołam się na relację Demostenesa – „powstać i wypowiedzieć formułę: «Uniknąłem zła, znalazłem

na następnej stronie
Sylen i młodociani satyrowie w scenie katoptromancji lub inicjacji, fragment fryzu w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri

Przerys malowidła z italskiej amfory spiczastej

drogę dobra»”[49]? Lustro należało do misteryjnych symboli Dionizosa i jako takie wkładano je do grobów wtajemniczonych. Wierzono bowiem, że dusza po śmierci rozpoznaje w zwierciadle swoje wyzwolenie z materii i wstępowanie do duchowej, nieśmiertelnej egzystencji.

Wyobrażona na fryzie w komnacie z Villa dei Misteri i na malowidle ze spiczastej amfory italskiej inicjacja dionizyjska była obrzędowym przedstawieniem o skomplikowanym scenariuszu. (Ale oczywiście sam rytuał hierós gámos, ponieważ tajemny – z teatrem nie miał już nic wspólnego). Teatralność przedstawienia inicjacyjnego została w Villa dei Misteri podkreślona przez niesamowitą defiladę czerwonych luster, w których odbijają się – niczym w celkach czy mansjonach – kolejne sceny; jedna ze scen odgrywana jest z użyciem lustra jako dionizyjskiego rekwizytu. Owo lustro w lustrze, odbicie odbicia, to sama kwintesencja teatru.

ABY SCENA ZOSTAŁA POWTÓRZONA

W opowiadaniu *Sekta Feniksa*, które jest jedną wielką zagadką, skonstruowaną jak zawsze po mistrzowsku, Jorge Luis Borges mówi o wyznawcach Tajemnicy czy – chyba lepiej – zwolennikach tajemnego Obyczaju. Można ich napotkać we wszystkich czasach i wszędzie, należą do wszystkich narodów i wszelkich grup. Pozornie niczym się nie różnią od innych ludzi, do których są podobni tak, „jak nieskończony Szekspir" podobny jest „do wszystkich ludzi na świecie". Sekta nie ma swojej świętej księgi, nie pielęgnuje nawet tradycji ustnej. Zachowała tylko mgliste wspomnienie legendy sięgającej czasów Echnatona w Heliopolis (Borges robi tu oczywiście aluzję do Benu, prawiecznej czapli ze świętej wierzby w Heliopolis, duszy Ozyrysa, symbolu odrodzenia zmarłych, prototypu Feniksa). Mit zniknął w niepamięci, choć przecież musiał istnieć. Jego treścią była prawdopodobnie opowieść o karze i/lub o przymierzu z jakimś bóstwem, gwarantującym nieśmiertelność każdemu rodowi, którego członkowie będą odprawiać pewien rytuał. (Mit był zapewne – taka przecież bywa społecznie dynamiczna postać mitu – scenariuszem tego rytuału). Tytułem do uznania zwolenników Obyczaju za sekciarzy jest fakt, że ich rytuał – notabene jedyna praktyka religijna, jakiej przestrzegają – ma tajemny charakter. Tajemnica ta „przekazywana jest z pokolenia na pokolenie, ale zwyczaj nie chce, aby matki wprowadzały w nią dzieci; ani również kapłani; wtajemniczenie w obrządek jest zadaniem jednostek najniżej postawionych. Niewolnik, trędowaty czy żebrak spełniają rolę mistagogów. Również dziecko może wtajemniczyć inne dziecko. Akt sam w sobie jest banalny, chwilowy i nie wymaga opisu. Rekwizytami są korek, wosk lub guma arabska (w liturgii mówi się o błocie; bywa ono również używane). Nie ma świątyń specjalnie przeznaczonych na celebrację tego kultu, ale jakaś ruina, piwnica czy sień uważane są za miejsca odpowiednie. Tajemnica jest święta, niemniej jest trochę śmieszna; praktykowanie jej jest ukradkowe, a nawet potajemne i adepci nie mówią o niej". Borges też nie mówi ani słowa o samych świętych czynnościach, a wymieniając rekwizyty rytualne: korek i błoto,

nieprawdopodobne w swej pospolitości, najwyraźniej bawi się z czytelnikiem w ciuciubabkę. Powiada tylko, że ów tajemny rytuał, oczywiście święty, może się komuś wydać czymś pospolitym i bez wartości. Budził przez to niekiedy zwątpienie w samych wyznawcach Tajemnicy. „Nie mogli pogodzić się z myślą, że ich przodkowie zniżyli się do takich praktyk". Mimo to rytuał jest wciąż i wciąż praktykowany, sekta Feniksa ma swoich wiernych, chociaż dostępują oni Tajemnicy już tylko instynktownie.

Borges zadaje doprawdy sfinksową zagadkę: napomyka, że Tajemnica jest w gruncie rzeczy smutna. Albo robi niewyraźną aluzję do jej treści, podając filozoficzny aforyzm: „Orbis terrarum est speculum Ludi", Świat jest zwierciadłem Gry. Ten aforyzm zachęca czytelnika, jak często u Borgesa, do daleko idących spekulacji.

Nasuwa myśl o hinduistycznym pojęciu „lila", to znaczy 'gry, zabawy, igraszki ‹bogów›', zobrazowanym w kosmicznym widowisku Śiwy – jako Nataradźi lub Nateświary ('króla' czy 'pana tancerzy/mimów'). Lila ma wiele z iluzji. Łacińska „illusio" pochodzi od „illudere", czyli 'zabawiać się, igrać; wyśmiewać się, żartować sobie ‹z kogoś›, szydzić; zwodzić, wyprowadzać w pole', i należy do tej samej rodziny wyrazów co oznaczające grę i/lub zabawę „lusio", „lusus" (w znaczeniu przenośnym 'igraszki miłosne, flirt'), „ludus" (w liczbie mnogiej 'widowiska, igrzyska, uroczystości świąteczne', stąd metaforycznie 'sztuka teatralna') – wszystkie od „ludere", czyli 'grać ‹w coś›; tańczyć; oddawać się rozrywkom, igrać, żartować, bawić się; udawać, naśladować; przedstawiać ‹coś›, grać jakąś rolę; szydzić, drwić, żartować ‹z kogoś›; podejść, oszukać, zwieść'. W doktrynie hinduistycznej iluzoryczność świata, sławetna maja, ma charakter teatralny – jest grą aktorską Iśwary (Pana, bóstwa osobowego: Wisznu lub Śiwy). W interpretacji Stanisława Schayera „tak jak artysta-magik wyczarowuje różne cuda i iluzje, tak właśnie i bóg stwarza wielość i rozmaitość świata", ale „theatrum vitae, które stwarza, nie jest z góry przygotowane i wyreżyserowane", wynika raczej z pantomimicznej/tanecznej improwizacji, która jest „zabawą, igraszką (lila) suwerennego «Pana» i jako taka pozbawiona jest ex definitione wszelkiej motywacji nie tylko racjonalnej, ale i moralnej"[1]. Tym obłąkańczym, zawrotnym tańcem/pantomimą, zwanym anandatandawa (strasznym tańcem radości), Śiwa stwarza świat, podtrzymuje w istnieniu, by go w końcu zniszczyć. Anandatandawa to widowisko kosmologiczne. Śiwa wykonuje je wewnątrz płonącej mandali, okręgu wyobrażającego świat

Śiwa Nataradźa (Król tancerzy)

i cykliczność istnienia. Tańczy, trzymając bębenek w kształcie klepsydry, której stożki zwrócone do siebie wierzchołkami symbolizują lingę (członek męski) i joni (kobiece łono) w krytycznej chwili przed rozłączeniem się dwóch pierwiastków – końcem świata i czasu. Świat istnieje bowiem w wiecznym kołowrocie stworzenia i zagłady, a rządzący nim ślepy los odpowiada grze Śiwy z Parwati (z żeńską personifikacją śakti, własnej energii tego bóstwa), wzajemnego oddziaływania i przenikania się pierwiastka męskiego z żeńskim.

Sanskryckie pojęcie „yuga" – wiek – odpowiada greckiemu „aión". W epoce hellenistycznej Aiona – jako bóstwo czasu – wyobrażano w postaci człowieka stojącego na kuli, uskrzydlonego, o nagim ciele ściśniętym w wężowych splotach, z głową ryczącego lwa, z którego grzywy opada na oczy głowa węża, dodająca jego obliczu grozy. Święty Epifaniusz, biskup Salaminy, który w IV wieku opisał w *Panárion* (*Apteczka*)kilkadziesiąt herezji, wspomina (LI 22) o uroczystości obchodzonej w Aleksandrii w wigilię Objawienia Pańskiego (w nocy z 5 na 6 stycznia): o całonocnym czuwaniu i procesjach z obnoszeniem idola

Śiwa ze swoją małżonką Parwati

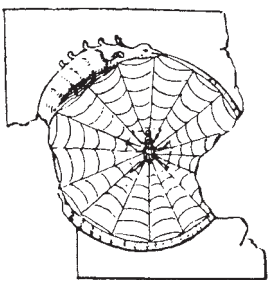
Wyobrażenie Aiona ze znakami zodiaku

Aiona przy śpiewach do wtóru fletów i bębnów na cześć dziewiczej Kory, która porodziła oto syna (nie był to jednak obrzęd misteryjny, o czym świadczy choćby łatwość, z jaką Epifaniusz uzyskał objaśnienie ceremonii). Aion (Eon) to wedle gnostyków emanacja bóstwa, istota pośrednicząca między stwórcą a stworzeniem. Według jednej z dwóch klasycznych kosmogonii hinduistycznych świat jest emanacją mentalną Pana Stworzenia; ale najszerzej rozpowszechniona jest koncepcja, w myśl której bogowie dokonują uładzenia chaosu, które jest tylko czymś w rodzaju kosmetyki – stąd proste przejście do mai. Notabene sanskrycki wyraz „māyā" przeszedł podobną ewolucję semantyczną jak łacińska „fictio": od znaczenia 'tworzenie, kształtowanie' do znaczenia 'coś urojonego, wymysł, fantazja, pozór, złudzenie, omamienie, sztuczka kuglarska', a wreszcie – 'fikcja ‹artystyczna›'.

„Świat ma niewątpliwie aspekty piękne, porywające, i rzeczywiście można, zamykając oczy na zło i cierpienie, dać się porwać entuzjazmem dla wspaniałego widowiska, partycypować choćby jako marny statysta w cudownej grze Wielkiego Dramaturga". Tyle że zawsze, gdy świat opisuje się za pomocą metafory teatralnej, wkrada się pesymizm. „Patrz, jaki to sobie stworzył bóg wszechpotężnej mai czar" – cytuje Schayer z *Mahabharaty* lament królowej Draupadi. „Jak małe dziecko zabawką, tak on stworzeniem bawi się". (Jakie to szekspirowskie! Nic dziwnego, że Brook dał się uwieść temu eposowi). Bardzo podobnie mówi o tym nieodgadniony Heraklit, który porównał czas do dziecka grającego pionkami. Według monistycznej doktryny Śankary, celem i sensem stworzenia jest zabawa (lila) stwórcy z samym sobą.

Cztery części cyklu kosmicznego noszą w sanskrycie nazwy rzutów kośćmi: od najkorzystniejszego do najfatalniejszego; jeden pełny cykl oblicza się na dwanaście tysięcy lat boskich (trzy miliony trzysta dwadzieścia tysięcy lat ludzkich); obecny wiek, ostatni i najgorszy, rozpoczął się w 3101 roku przed Chr. Egipski święty ptak Benu uważany był za Pana Jubileuszy; wyobrażano go jako czaplę wznoszącą się w czerwonych promieniach Atuma, słońca, które w Heliopolis wyłoniło się z prawód. To wyobrażenie dało prawdopodobnie początek greckiej legendzie o Feniksie, który miałby pojawiać się odrodzony w Heliopolis co pięćset (albo tysiąc czterysta sześćdziesiąt jeden) lat; ale Tacyt podaje, że od czasów któregoś z Sesostrisów (w XX lub XIX wieku przed Chr.) nastąpiło to aż czterokrotnie i zdarzało się

raczej nieregularnie, ostatni raz za panowania Tyberiusza, w 34 roku. To ostatnie wydarzenie, tak wymownie zbiegające się ze śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa, natchnęło Ojców Kościoła do uczynienia z Feniksa symbolu zmartwychwstania; piszący w IV wieku Zenon, biskup Werony, widział w nim nie tylko symbol Wielkanocy, ale też – powtarzającej się w wiecznym cyklu – tajemnicy zbawienia. W Rzymie symbolizował Feniks moc odnowy i wiecznotrwałość cesarstwa, a jego podobiznę wybijano na monetach z napisem „Aion", „Aeternitas", wieczność, lub – za Konstantyna, w IV wieku – „Felix reparatio temporum", błogosławiona odnowa czasów. Zresztą właśnie za Konstantyna, dokładnie w 334 roku, znów pojawił się Feniks. Gdyby więc zakładać mimo wszystko legendarną regularność jego wiecznych powrotów, to powinien był ukazać się ponownie w epoce Karola Wielkiego; albo w czasie rewolucji francuskiej.



Maya, niezmordowana tkaczka ułudy, otoczona przez węża pożerającego własny ogon

Takie lub tym podobne spekulacje, na modłę tych z *Wahadła Foucaulta*, może sobie snuć czytelnik *Sekty Feniksa*, wychodząc raptem od jednej, zapewne – jak to u Borgesa – apokryficznej sentencji łacińskiej o okręgu ziemskim jako zwierciadle gry, zabawy, igraszki, w domyśle: niebian. Borges zawsze daje zatrudnienie egzegetom. Wielu z nich łamało też sobie głowę, o jaki to rytuał może chodzić w tym opowiadaniu. Wreszcie, w czasie drugiej podróży pisarza do Stanów Zjednoczonych, któryś z krytyków nie wytrzymał i spytał autora wprost. Borges nie odpowiedział, poruszył się niespokojnie na krześle, odwrócił do żony (świeżo wtedy poślubionej, zresztą na krótko), jakby szukając u niej pomocy; przyparty do muru, obiecał wyjaśnić zagadkę nazajutrz, dając indagującemu dodatkowy dzień do namysłu. Następnego dnia musiał jednak zdradzić tajemnicę; i tym sposobem poznali ją wszyscy. Ale nawet wyszeptując ją na ucho, Borges posłużył się wysublimowaną peryfrazą, w dodatku zaczerpniętą z Walta Whitmana: otóż chodzi tu ni mniej, ni więcej, tylko o akt, który „the divine husband knows from the work of fatherhood"[2], boski małżonek zna z dzieła ojcostwa.

Feniks odradzający się w płomieniach

Ano tak sprawa stoi. Rzeczywiście, jakże to spekulując wokół „ludi" z sentencji łacińskiej, można było nie pomyśleć o niebiańskich igraszkach miłosnych? W hinduizmie mianem „lila" lub „rasalila" oznacza się też święte zaślubiny bóstwa z własną śakti, które na przykład *Bhagawatapurana* (*Stara opowieść o Bhagawacie*, czyli o Wisznu), przypisywana Wopadewie, czy *Gitagowinda* (*Pieśń o pasterzu*) Dżajadewy, obie datowane na XII

wiek, przedstawiają bukolicznie jako miłosne uściski Kryszny, awatary Wisznu, z pasterką Radhą we Wryndawanie, gaju nad brzegiem Jamuny.

„Nie mogli pogodzić się z myślą, że ich przodkowie zniżyli się do takich praktyk" – ta wzmianka o stosunku wyznawców do Tajemnicy mówi wiele. I powinna była naprowadzić na trop. W jednym z ulubionych opowiadań Borgesa, tych, które tak mistrzowsko łączą poetykę kryminału z metafizyką, tytułowa Emma Zunz, niespełna dziewiętnastolatka, która mści się za hańbę i śmierć ojca, wykonuje plan doprawdy piekielny, pomyślany nader chytrze: zanim zabije zdrajcę, idzie do dzielnicy portowej i – by móc potem, jako morderczyni, upozorować gwałt – sprzedaje się pierwszemu lepszemu marynarzowi, grubawemu Finowi czy Szwedowi; otóż w owej chwili – dla niej chwili powagi, należącej do całej sekwencji wendety, więc jakby poza czasem – myśli ze zdumieniem, że „ojciec jej robił jej matce tę samą straszliwą rzecz". Ta straszliwa rzecz, ów zdumiewający akt jest, zdaniem pewnego anonimowego herezjarchy z niezapomnianego opowiadania *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, obrzydliwy, tak jak – to cały Borges – lustro, ponieważ jak ono dokonuje pomnożenia liczby ludzi. W tej wersji zdanie to zapamiętał, wprowadzony przez Borgesa do fikcji, Adolfo Bioy Casares (znany kolega pisarza z grupy literackiej „Sur"); w fikcyjnym haśle encyklopedycznym miano podać inne sformułowanie: „wszechświat widzialny jest złudzeniem lub – ściślej – sofizmatem; lustra i ojcostwo są obrzydliwe (mirrors and fatherhood are abominable), gdyż zwielokrotniają go i powiększają". W Borgesie nawet coitus wzbudza abominację, taką jak ta, którą w gnostykach wywoływało samo płodzenie.

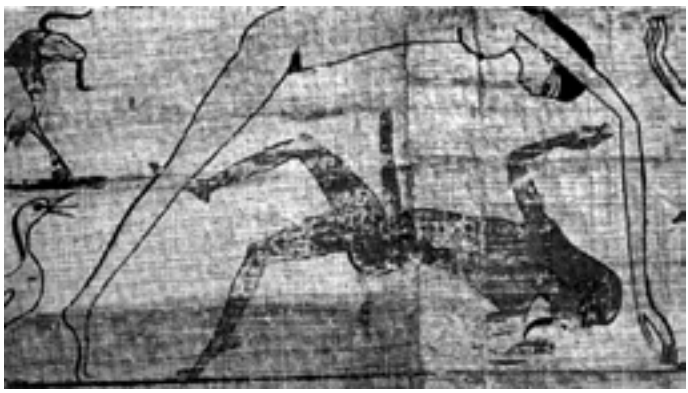
Podobnie ciężka aura otacza Geschlechtstrieb, popęd płciowy, może lepiej po młodopolsku – chuć, w filozofii Schopenhauera. Chuć to demon gatunku wrogi człowiekowi jako indywiduum, działający jako siła życiowa, ciemne, posępne parcie uprzedmiotawiające wolę życia. Owa wola – odpowiednik noumenu, rzeczy samej w sobie – jest osnową świata, z gruntu irracjonalną, czystym dążeniem, bezpodmiotowym i bezprzedmiotowym; przecież jako dążenie chce się określić i dokonuje tego, prąc do zaistnienia w miriadach bytów. Wola jest jednością, ale uprzedmiotawia się w bezbrzeżnej wielości; działa – z definicji – sua sponte, w świecie jawi się jednak jako nieubłagany przymus. Funkcjonuje w antagonistycznej grze sił natury, w morderczej walce wszystkich ze wszystkimi, w wewnętrznym skłóceniu, gdyż nienasycona wola musi – jako jedność i jako determinanta wszelkiego istnienia – pożerać siebie

samą w swych własnych tworach. Toteż świat jest jednym wielkim theatrum polowania, trwogi i cierpienia. Zwłaszcza w człowieku toczą się rozdzierające zmagania między ślepą siłą życiową a samowiedzą, która może wyzwoleńczo prowadzić do zaparcia się woli życia, zahamowania jej naporu, zgaszenia. (Dla Schopenhauera świat jest z istoty zły, zło jest w nim obecne zawsze, dobro zaś może być tylko brakiem zła, a ściślej – jego nirwanicznym zawieszeniem w człowieku). Działający przez chuć demon płci to geniusz gatunku, z istoty swej wrogi wyzwalającemu zanegowaniu woli życia. Nawet to, co w miłości eteryczne, najbardziej wysublimowane, należy do tego nieprzyjacielskiego, niszczącego demona. (Demoniczna jest szczególnie kobieta, w której geniusz gatunku wyraża się w całej pełni, jako ślepa siła życiowa). Zbliżenie płciowe jest aktem, w którym wola życia sięga zenitu; a z nią – cierpienie. Na dnie woli, chcenia indywiduów, jest bowiem brak, odczucie niedosytu; wola jest wieczna – takiż niedosyt; stąd niekończące się cierpienie. Toteż dla Schopenhauera rozkosz jest zasadniczo negatywna. Ale nawet kiedy siła życiowa po zaspokojeniu chuci słabnie, cierpienie poddaje się chwilowemu znieczuleniu – nawet wtedy człowiek nie jest w stanie zaznać szczęścia, ponieważ wpada w nudę monotonii. Wszystko w świecie się powtarza, a schematem tego wiecznego powrotu jest monotonnie obracające się koło czasu. (Warto w tym miejscu przypomnieć, że Fortuna to etymologicznie 'ta, która obraca rok').

Ten – ugruntowany w woli – tragizm istnienia najlepiej oddaje tragedia, ponieważ uświadamia, że działanie – każde działanie – jest aktualizacją cierpienia. Ale tragizm losu bohatera Schopenhauer interpretuje inaczej niż Arystoteles. Odmiana losu, popadnięcie bohatera w nieszczęście, ma w tragedii dokonywać się – powiada Arystoteles – „nie z powodu nikczemności, ale ze względu na jakieś wielkie zbłądzenie"[3]. To wielkie zbłądzenie – hamartía – jest winą tragiczną. Tyle że dla Schopenhauera taką winą obarczony jest nie tylko bohater tragedii, lecz każdy – przymuszany do działania przez wolę życia, zadający cierpienia i cierpiący. Powtarza za Calderonem:

narodziny – to błąd ‹największy›,
Jaki nam spełnić kazano.
(*Życie snem*. A. I, w. 109–110. Przeł. Edward Boyé)

W tęsknocie miłosnej i w zjednoczeniu płciowym zdarzało się Schopenhauerowi dostrzegać jeszcze coś innego niż tylko demoniczne



Zaślubiny Nut (bogini nieba) i Geba (boga ziemi), w których płodzą słońce

parcie siły życiowej. Także próbę osiągnięcia jakiejś przedustawnej jedności, wydostania się z tragicznego rozdarcia świata. I według Borgesa, który notabene poświęca Schopenhauerowi w *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* kilka słów najwyższego uznania, jako pasjonującemu myślicielowi, zespolenie miłosne można też pojmować w duchu idealistycznym – jako powrót do bytu jedynego. Jak wyjaśnia w przypisie, jednym z tych, w których nieoczekiwanie znajduje się klucze do jego zagadek: „Wszyscy ludzie, w zawrotnym momencie coitus, są tym samym człowiekiem. Wszyscy ludzie, którzy powtarzają jakiś wers Szekspira, są Williamem Szekspirem"; w dalszym wywodzie Borges zabarwia tę myśl panteistycznie. Jest to jeden z obsesyjnych motywów jego twórczości, stojącej pod znakiem lustra i tautologii. (Tę ostatnią najdoskonalej wyraził, wymyślając zdumiewające przedsięwzięcie Pierre'a Menarda, który pisze... *Don Kichota*. „Wystarczyłoby mi być nieśmiertelnym, aby doprowadzić je do kresu"). Moment miłosnego połączenia dlatego jest zawrotny, że doświadczający go spontanicznie i w najintensywniejszym doznaniu powtarzają tylko to, co zawsze było udziałem wszystkich ludzi – i co jest może lustrzanym odbiciem świętych zaślubin bogów, hierós gámos. W praktykowanej przez niektórych hinduistów rytualnej majthunie, miłości płciowej, brahmaćarin (to znaczy 'czysty młodzieniec') i pumśćali (dosłownie 'prostytutka', tu: hierodula) nie są już mężczyzną i kobietą, lecz ucieleśnieniem boskiej pary: Śiwy i Śakti albo Kryszny i Radhy.

„Los lubi powtórzenia" – lubi powtarzać Borges (przytaczam dla przykładu sformułowanie z *Osnowy*); ale zważmy, że mówi on właśnie „los", a nie – jak Tukidydes – „historia". Tyle że gdy coś się dzieje, uczestnicy zdarzenia nawet nie wiedzą, że dzieje się to po to, by jakaś „scena została powtórzona". Właśnie po to i może tylko po to.

KTO WEJDZIE DO SYPIALNI, ROZNIECI ŚWIATŁOŚĆ

Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków – głosi podtytuł słynnej książki Sigmunda Freuda *Totem i tabu*. Jakże wymowny! „Autonomiczne treści psychiczne wciąż nami władają tak, jakby były bogami. Dziś są to fobie, natręctwa i tak dalej, czyli objawy nerwicowe. Bogowie stali się chorobami; nie Olimpem włada teraz Zeus, ale splotem słonecznym, tworząc okazy dla przychodni lekarskiej lub mącąc mózgi polityków i dziennikarzy, mimowolnie rozpętujących wówczas umysłowe epidemie”[1]. To nie Freud, lecz Jung, jego uczeń, ironizuje. Obaj dowodzili prawdy – nie wszystkim miłej, więc bagatelizowanej i odrzucanej, stąd też ironia – że człowiek współczesny, tak szczycący się swą niezależnością, nie jest wcale wolny od przymusu.

Za długo, za długo już
Niewidzialna jest chwała bogów.
Prawie że muszą prowadzić
Nasze palce, i w sposób haniebny
Potęga wydziera nam serce.
Gdyż ofiar żąda każdy bóg,
A zaniedbanie ofiary dla któregokolwiek
Nie przyniosło nigdy nic dobrego.
(Friedrich Hölderlin: *Patmos*. Przeł. Mieczysław Jastrun)

Tak właśnie: niewidzialnie kierując naszą duszą i naszym ciałem, działają bogowie. Każdy z nich żąda ofiar. W odkrytym przez Freuda przymusie powtarzania dochodzi do głosu jakieś bóstwo mroczne. Thanatos był synem Nyks, Nocy; jak Kery, jego siostry, były upostaciowaniem śmierci indywidualnej, tak on uosabiał śmierć w ogóle, był – podaje Hezjod (*Narodziny bogów* 759) – potężnym bogiem.

Przymus powtarzania, który tak często przybiera postać rytuałów natrętnych, przypomina praktyki religijne, ale przede wszystkim magiczne. Jeden z mechanizmów charakterystycznych dla nerwicy natręctw, widoczny właśnie w jej obsesyjnych

rytuałach, Freud nazwał odczynianiem i opisał jako quasi-magiczne próby uczynienia niebyłymi wypieranych myśli, słów, gestów lub uczynków – za pomocą działań przymusowych o przeciwnym znaczeniu; ale Anna Freud zaliczyła odczynianie w ogóle do mechanizmów obronnych. Rzucało się w oczy, że analizowany ceremoniał neurotyczny – o tyle, o ile wiąże się z lękiem oczekiwania – przypomina rytuały magii apotropaicznej.

Przydomek Apotrópaios ('odwracający ‹gniew bogów, nieszczęście›') nosili Zeus, Atena i Apollo, do nich bowiem najczęściej zwracali się Grecy, gdy chcieli zażegnać grożące nieszczęście. Ale Lengauer rekonstruuje kilka oficjalnych świąt ateńskich, w których można się domyślać praktyk apotropaicznych: Diasia, Pompaia, Skira; dwa pierwsze ku czci Zeusa, ostatnie – prawdopodobnie Ateny. Ma to decydujące znaczenie dla rozstrzygnięcia ważnej kwestii religioznawczej, czy owe praktyki apotropaiczne były integralną częścią religii pólis. „Czy więc «zabobonność» to sprawa charakteru człowieka, postawa indywidualna i czynności prywatnych jednostek (idiotai), czy też wspólne działanie tworzących polis politai?"[2] Ta kwestia jest również ciekawa w perspektywie psychologicznej, nie jest bowiem rzeczą obojętną, czy jakieś działania – osobliwie skomponowane i zrytmizowane – są wyrazem osobistych i może patologicznych fobii, czy też panującej w całym społeczeństwie, zatem normalnej, by tak rzec, bojaźni bożej. Lengauer udziela odpowiedzi dobitnej: „praktyki magiczne i obrzędy apotropaiczne występują w kulcie greckim [therapeía], pobożność polega także na spełnianiu i takich obrzędów, magia wchodzi w zakres religii [greckiej]". Na marginesie warto odnotować tę zbieżność: jak therapeía tón theón oznaczała służenie bogom (czyli kult bogów – jak u Platona, w *Państwie* 427 B wymieniony jednym tchem z kultem duchów i herosów), tak therapeía tón kamnónton – posługę chorym (stąd terapia). Za apotropaiczne uważano więc niektóre bóstwa olimpijskie, określone gesty i działania magiczne, wreszcie amulety, wśród których wymienia się figurki Sfinksa.

Szesnastoletnia Augustyna, pacjentka doktora Charcota, przeżywająca ekstazę w czasie mimicznego odtwarzania doznanego gwałtu

Rozliczne i mocne są nici prowadzące od Freuda do Grecji (jak te, które od Schopenhauera prowadzą do Indii), szczególnie do tragedii greckiej. Początkowo Freud nawet posługiwał się (zaproponowanym wspólnie z Josephem Breuerem) terminem „katharsis", przez który rozumiał spodziewany rezultat terapii: ponowne przeżycie i dramatyczne odreagowanie urazu wynikłego z zablokowania nierozładowanych afektów. Potem George Thomson będzie w *Aischylosie i Atenach* objaśniać za pomocą koncepcji

Johann Heinrich Füssli
Koszmar

psychoanalitycznej mechanizm kátharsis w tragedii! Najwyraźniej rysuje się to w związku teorii psychoanalitycznej z postacią Edypa i sensem wyroczni przepowiadającej mu jego los. Grecką boginią przeznaczenia była Mojra (Moíra w liczbie pojedynczej) nosząca przydomek Silnej – jak jeszcze powiada Homer (*Iliada* XVI, w. 334; przekład Kazimiery Jeżewskiej), „można dosięgła go Mojra". Była ona Wielką Boginią, podlegali jej – jako konieczności – nie tylko ludzie, ale i bogowie, nawet Zeus. Trzy Mojry (Moírai w liczbie mnogiej): Kloto, Lachesis i Atropos, musiały więc być jej córkami partenogenetycznymi; z tych trzech bogiń przeznaczenia najstraszniejsza była ostatnia, przecinająca nić życia Atropos, Nieodwracalna. Później, w misteriach orfickich, Mojrę zastąpi Ananke, Konieczność. Otóż w wyroczni, która stała się przepowiednią losu Edypa, Freud upatrywał ni mniej, ni więcej, tylko właśnie przymus. W całym micie o Edypie najważniejszy z jego punktu widzenia jest – jak to ujął w *Zarysie psychoanalizy* – „przymus wyroczni, który uwalnia, czy też miał uwolnić, bohatera od winy – odpowiednik uznania nieuchronności losu, który wszystkich synów skazał na przeżywanie kompleksu Edypa"[3].

Freudowskie pojęcie „Zwang", natręctwa czy przymusu, oznacza więc fatum – fatum wiszące nie tylko nad Edypem.

„Jeśli *Król Edyp* może wywołać u współczesnego człowieka wstrząs nie mniejszy niż u ówczesnych Greków" – tłumaczy Freud – „to przyczyna tego tkwi zaiste w tym, że oddziaływanie tragedii greckiej nie sprowadza się do przedstawienia przeciwieństwa między losem a wolą człowieka – polega ono na specyfice tworzywa, z którego się je wywodzi. We wnętrzu człowieka musi być jakiś głos, który gotów jest uznać przemożną siłę losu w *Królu Edypie*" [4]. Tak więc niezmiennie żywe oddziaływanie tragedii Sofoklesa nie wynika po prostu z tego, że jest to „tak zwana tragedia przeznaczenia", ponieważ wielu pisarzy, także współczesnych, usiłowało osiągnąć podobne oddziaływanie, przedstawiając konflikt między przeznaczeniem a sprzeciwem bohatera zagrożonego nieszczęściem – widzowie jednak pozostawali i pozostają nieporuszeni. (Takim negatywnym przykładem jest dla Freuda *Matka rodu Dobratyńskich* Franza Grillparzera). Inaczej z tragedią Sofoklesa. „Król Edyp, który zabił swego ojca Lajosa i pojął za żonę Jokastę, własną matkę, to postać ucieleśniająca tylko nasze życzenia z dzieciństwa" – stwierdza Freud; wszyscy „wiedziemy żywot Edypa" i dlatego właśnie arcydzieło greckie znajduje tak silny rezonans w odbiorcach wszystkich czasów. „Los króla przejmuje nas tylko dlatego, że mógłby to być również nasz los, ponieważ wyrocznia, jeszcze nim przyszliśmy na świat, rzuciła na nas taką samą klątwę, jak na niego". Nie bez znaczenia jest oczywiście kunszt Sofoklesa, wychwalany już przez Arystotelesa. „Akcja dramatu to nic innego, jak tylko powoli postępujący, kunsztownie odwlekany proces odkrywania – dający się porównać z pracą psychoanalizy – tego, że to sam Edyp jest zabójcą Lajosa, że jest on również synem zamordowanego i Jokasty". Freud opisuje tu swoimi słowami to, co Arystoteles nazwał fabułą zawikłaną, perypetią i rozpoznaniem. Ale z tego wynikałoby, że terapeuta naśladuje tragediopisarza, wikłając materiał uzyskany w toku analizy od pacjenta, tak by doprowadzić go do rozpoznania, kunsztownie odwlekanego, połączonego z katartyczną perypetią – w tym wypadku zbawienną.

Edyp rozwiązujący zagadkę Sfinksa

Z tego psychoanalitycznego pojęcia „kompleksu Edypa" niemało było w nauce śmiechu. Badacze antyku zarzucali Freudowi niezrozumienie mitu o Edypie, będącego jakoby opowieścią o najeźdźcy Teb, który w XIII wieku przed Chr. zlikwidował stary kult bogini minojskiej: zasiadając na tronie, nawet jako uzurpator, otrzymywał automatycznie tytuł syna dawnego władcy

i zyskiwał prawa małżeńskie do wdowy, prawdopodobnie kapłanki bogini – boginią byłby w tej interpretacji Sfinks (Sfinks to, wbrew polskiemu uzusowi językowemu, istota żeńska, bardziej więc pasuje do niej miano Sfingi). Niech za streszczenie owych drwin posłuży tu pełne ironii zdanie Roberta Gravesa, że nawet Freudowi nie przyszłoby do głowy „sugerować wszystkim ludziom kompleksu hipopotama na podstawie opowieści Plutarcha (*O Izydzie i Ozyrysie* 32) o hipopotamie, «który zamordował swego ojca i zdobył jego tamę»"[5]. Tyle że Freud rzeczywiście tego nie sugerował. Więcej, podkreślał, że nie każdy mit, tak jak nie każda tragedia, dorównuje oddziaływaniem mitowi o Edypie; i że *Król Edyp* nie jest adekwatną ilustracją kompleksu Edypa.

Jeżeli istotnie wiedziemy żywot Edypa, to nie tylko nic o tym nie wiemy, ale wręcz nie chcemy wiedzieć. Toteż ta postać, ucieleśniająca tylko nasze życzenia z dzieciństwa, nie najlepiej oddaje powikłania w naszym wnętrzu, szczególnie te neurotyczne. Freud zdawał sobie z tego sprawę. „W *Królu Edypie* leżąca u podstaw tragedii fantazja życzeniowa dziecka zostaje niczym we śnie wydobyta na światło dzienne i urzeczywistniona; w *Hamlecie* pozostaje ona w stanie wyparcia, o tym zaś, że istnieje, dowiadujemy się – podobnie jak w wypadku nerwicy – jedynie za sprawą wynikających z niej oddziaływań hamujących"[6]. Tak więc to nie bohater *Króla Edypa*, lecz bohater *Hamleta* jest analogonem każdego nosiciela kompleksu Edypa! Punktem wyjścia do Freudowskiej interpretacji tragedii Shakespeare'a jest, jak wiadomo, polemika z rozpowszechnioną wykładnią Goethego, jakoby Hamlet był anemicznym młodzieńcem, którego wola czynu została sparaliżowana przez wybujałą aktywność intelektualną. Freud pokazuje w tekście miejsca temu przeczące. „Hamlet zdolny jest do wszystkiego, tylko nie do zemsty na człowieku, który zamordował jego ojca i zajął jego miejsce u boku matki, na człowieku, który pokazuje mu urzeczywistnienie jego wypartych życzeń dziecięcych". Freud nie przepuścił oczywiście okazji do naszkicowania analizy życia psychicznego poety, który stworzył *Hamleta* zaraz po śmierci swego ojca i własnego syna ochrzcił imieniem Hamnet.

Podobnych uwarunkowań w historii osobistej dopatrywał się Freud u autora *Braci Karamazow*. Dostojewski przypisuje Smierdiakowowi własną chorobę, epilepsję (a właściwie ciężką histerię z atakami epileptoidalnymi), jak gdyby chciał przyznać – powiada Freud – iż neurotyk, którym sam był, to ojcobójca,

jako że nerwica Dostojewskiego przybrała formę epilepsji w osiemnastym roku jego życia, na wieść o śmierci ojca, zamordowanego przez poddanych chłopów. W szkicu *Dostojewski i ojcobójstwo* Freud przyznał powieści Dostojewskiego poczesne miejsce, stawiając *Braci Karamazow* w jednym szeregu z *Królem Edypem* i *Hamletem*: te „trzy arcydzieła literackie wszech czasów dotyczą tego samego tematu – ojcobójstwa" – stwierdzał. „We wszystkich trzech obnażony jest też motyw czynu – rywalizacja seksualna o kobietę"[7]. Dla Freuda jest w gruncie rzeczy obojętne, który z braci faktycznie zabił ojca – z psychologicznego punktu widzenia ważne jest, kto chciał go zabić. Dlatego wszyscy są winni: Dymitr, Iwan i Smierdiakow. (Inaczej niż Freud uważam, pisałem o tym kiedyś, że winny jest także Alosza: gdy w scenie przy koniaczku ojciec zahacza w swym słowotoku o matkę, Alosza zaczyna się trząść i pada jak podcięty – jest to prawdopodobnie moment, kiedy i on chce, sam o tym nie wiedząc, zabić ojca, ponieważ jednak nie mógłby czegoś podobnego pomyśleć, a cóż dopiero, jak Mitia, powiedzieć, gwałtowne pragnienie może się u niego wyrazić tylko w formie histerycznego rozładowania, jako atak epileptoidalny). Winni są wszyscy i, jeśli tak można powiedzieć, winny jest też pisarz. Scena, gdy starzec Zosima pada przed Dymitrem na kolana, wyraża, zdaniem Freuda, narcystyczną identyfikację pisarza z postacią ojcobójcy, biorącego na siebie winę wszystkich mężczyzn, którzy kochają własną matkę i nienawidzą własnego ojca. „Nie trzeba już mordować, skoro on zamordował, ale trzeba mu być za to wdzięcznym, bo inaczej trzeba by było mordować samemu". Ojcobójstwo jest „główną i prastarą zbrodnią ludzkości i jednostki ludzkiej", toteż wszyscy jesteśmy obarczeni winą.

Anons niemieckiego wydania *Wykładów z chorób układu nerwowego, danych w Salpêtrière* Jeana Martina Charcota, w przekładzie Sigmunda Freuda

Ta wina to ni mniej, ni więcej, tylko „ogólnoludzka wina synów, na której opiera się uczucie religijne".

Taki właśnie jest, zdaniem Freuda, sens wyroczni, która – jeszcze nim przyszliśmy na świat – rzuciła na nas klątwę, taką samą jak na Edypa. Wyparte popędy są przyciągane przez wpisane w nas, tak zwane przez Freuda „nieświadome pierwotne wzorce"[8]. Te wzorce działają jako Zwang, natręctwo czy przymus, moc przeznaczenia. Dla Freuda całe życie człowieka jest tylko powtarzaniem wydarzeń z dzieciństwa, wydarzenia w dzieciństwie zaś były tylko powtórzeniem pierwotnych wzorców mitycznych. Cała ta seria powtórzeń przebiega oczywiście nieświadomie, jawi się więc świadomości jako coś

demonicznego. Psychoanaliza mówi rzeczy nie tylko skandaliczne, ale też przykre.

W pracy *Totem i tabu* Freud dowodzi, że kompleks Edypa nie tylko „tworzy rdzeń wszystkich nerwic", ale też że miałyby w nim tkwić „początki religii, moralności, społeczeństwa i sztuki"[9], a więc – korzenie kultury. W części poświęconej tragedii greckiej Freud zauważa, że gdy chór otacza cierpiącego bohatera, scena ta przypomina jakoby scenę uczty totemicznej. (Taka sytuacja powtarza się w najstarszych tragediach i nie zmienia się zasadniczo po wprowadzeniu drugiego i trzeciego aktora w późniejszych). Freud zastanawia się, co właściwie oznacza tragiczna wina, dlaczego bohater tragedii musiał cierpieć? I udziela szybkiej odpowiedzi: „Musiał on cierpieć, ponieważ był pierwotnym ojcem, bohaterem owej wielkiej pradawnej tragedii, która tu znajduje tendencyjne powtórzenie, a tragiczna wina jest winą, którą musi wziąć na siebie, aby uwolnić chór od jego win". I dalej: „Spychana na niego wina pychy i buntu przeciw wielkiemu autorytetowi jest tą samą winą, która w przeszłości gnębiła członków chóru: zastęp braci. Tak więc tragiczny bohater – jeszcze wbrew woli – otrzymał rolę zbawiciela chóru". Jak widać, Freud potrafi niekiedy w kilku zdaniach wyłożyć to, co z niejakim wysiłkiem René Girard próbuje opowiadać w opasłych tomach. Bohater tragiczny byłby zatem zbawicielem chóru (więc społeczeństwa), kozłem ofiarnym. Tu Freud od razu wyciąga wniosek: „Jako że – zwłaszcza w tragedii greckiej – treścią spektaklu były cierpienia boskiego kozła Dionizosa i lament utożsamiającego się z nim orszaku kozłów, łatwo zrozumieć, że ten dramat – choć płomień jego wygasł już w Średniowieczu – na nowo rozgorzał pełnym blaskiem w misterium Męki Pańskiej". Grzech pierworodny polegałby na zamordowaniu ojca, ten zaś był po śmierci deifikowany – Chrystus, składając swoje życie w ofierze, zbawia ludzkość od ciężaru tego grzechu i w ten sposób sam staje się Bogiem. Eucharystia chrześcijańska jest, według Freuda, tożsama z tragedią grecką i – jeszcze dalej wstecz – z ucztą totemiczną.

Prochy Sigmunda Freuda złożone w jego ulubionej wazie greckiej

Freud idzie tu oczywiście za *Złotą gałęzią* Frazera, który w piątej części, zatytułowanej *Spożywanie boga*, wypowiada twierdzenie, że komunia chrześcijańska wchłonęła sakrament znacznie starszy od chrześcijaństwa. Ale Frazer obliczył też – przypomniał Eliade w prelekcji *Mody kulturalne a religioznawstwo* – że tylko u czterech plemion zauważono praktykowanie czegoś w rodzaju uczty totemicznej. Potem Lévi-Strauss odesłał do lamusa

sam totemizm. Ani Eliade, ani Lévi-Strauss nie kwestionują jednak geniuszu Freuda w dziedzinie myślenia mitycznego i wpływu, jaki wywarł.

W *La potière jalouse* Claude Lévi-Strauss przytacza mit Indian Jivaro o kazirodczym związku węża Ahimbi z matką, glinianym dzbanem imieniem Mika. Intryga tego mitu, objaśniającego pochodzenie społeczeństwa, jest według niego nawet bogatsza i psychologicznie bardziej subtelna niż intryga mitu opowiedzianego przez Freuda w *Totemie i tabu*: Uniuszi, zdradzony mąż i zarazem ojciec, oskarża nie winowajców, lecz własną matkę, świekrę Miki i babkę Ahimbi, i ginie z rąk kazirodczych wnuków i zarazem pasierbów. Chociaż Lévi-Strauss nie zgadza się z tendencją interpretacji Freudowskich – zredukowaniem znaczenia mitów do jednego jedynego kodu seksualnego – to przecież nie przeczy, że Freud odkrył i przeniknął jeden z kodów, którymi myśl mityczna zawsze się posługiwała. Więcej: raz jeszcze podkreśla, w jak doskonały sposób Freud opanował reguły tej myśli. Na potwierdzenie przytacza jego interpretacje biblijnego mitu Genesis (Ewa jako matka Adama, który daje jej do zjedzenia jabłko granatu, to znaczy coś zapładniającego – wariant chyba nawet, przyznamy po namyśle, lepszy niż biblijny) czy greckich mitów o Prometeuszu i o nici Ariadny. Za najdoskonalszą uważa oczywiście Freudowską interpretację mitu o Edypie. Pisał już o tym niegdyś w *Strukturze mitów* (przedrukowanej w *Antropologii strukturalnej*); tu znowu powtarza, że to właśnie dzięki Freudowi mit ten jest „wciąż żywy i skuteczny. W tym też sensie powinniśmy, jak to już powiedziałem przed trzydziestu laty, bez wahania zaliczyć Freuda, obok Sofoklesa, do naszych źródeł tego mitu”[10]. Ta pochwała spod pióra autora *Mythologiques* przypomina o długu kulturowym, który cała epoka ma u Freuda.

Indianie Nambikwara
z Brazylii

Ze swej strony Lévi-Strauss, badacz logiki mitów, daje nie tyle własną wersję mitu o Edypie, ile obnaża coś, czemu nadaje miano pierwotnego schematyzmu, który tworzy rusztowanie *Króla Edypa*. Sofokles – pisze – przedstawił dramat będący zagadką kryminalną, którą Edyp musi rozwiązać. Lévi-Strauss powołuje się na wyniki francuskiej szkoły badaczy antyku, przede wszystkim Jean-Pierre'a Vernanta i Pierre'a Vidal-Naqueta; ich wywody oraz poglądy Siergieja S. Awierincewa streszcza Lengauer w swej *Religijności starożytnych Greków*. „Zagadka dotyczy człowieka, rozwiązuje ją bohater, który mniema, że zdołał pokonać

Claude Lévi-Strauss podczas badań terenowych w Brazylii

przeznaczenie, że wie, kim jest i że zna siebie samego. To także sugeruje jego imię (Oidipous) budzące skojarzenie z di-pous, «dwie nogi», istota dwunożna, czyli człowiek. Edyp to ktoś, kto wie, kim jest człowiek (oida dipous), i wie, że jest człowiekiem. Tymczasem cała jego historia dowodzi niewiedzy bohatera, który rozwiązał tajemnicę zagadki, ale nie znał tajemnicy swego pochodzenia i popełnił straszną pomyłkę. Wiedzący pozornie Edyp (a «wiedzieć» to przede wszystkim «widzieć») na końcu staje się niewidomym, bezradnym, złamanym starcem. Chyba tak właśnie odczytał ten mit Sofokles”[11]. Lévi-Strauss natomiast traktuje wątek zagadki Sfinksa nader powierzchownie. Nigdy dość podkreślania – robi to Awierincew – że Sfinks to właściwie Sfinga „o twarzy dziewicy”[12], że w nowszych wersjach mitu mówi się o erotycznym związku Edypa z tą żeńską istotą zadającą zagadki i że w folklorze nowogreckim Sfinks i Jokasta zlewają się w jedną postać; Graves dopatruje się w Sfinksie starej bogini minojskiej, w Jokaście – jej kapłanki, nic więc dziwnego, że mogły się mylić. Jak pisze Awierincew, w logice mitu pojąć (gignóskein) zagadkę oznacza posiąść (gignóskein) istotę, która ją zadaje. Połączenie się Edypa z Jokastą to przeniknięcie najskrytszej tajemnicy życia.

Przytaczając zdanie Jacques'a Lacarrière'a z książki o Sofoklesie, że tragedia była w istocie poszukiwaniem praw, które objawiają tajemnicę tragiczności istnienia, tragiczności samej w sobie, Lévi-Strauss pomija milczeniem ową tragiczność, całą swą uwagę skupiając na prawach logicznych. Z maestrią studiuje wszelkie operacje: nakładania, podstawiania, przesuwania, obracania, przestawiania, których zwykła dokonywać myśl mityczna. Zwraca więc uwagę, że schemat tworzący rusztowanie *Króla Edypa* można odnaleźć w gatunku powieści kryminalnej, i wymienia dla przykładu powieści Earle'a Stanleya Gardnera, widocznie jego ulubione. To bardzo trafne spostrzeżenie, które warto rozszerzyć na pokrewny gatunek powieści sensacyjnej; przykładem *Tożsamość Bourne'a*. W powieści Roberta Ludluma tytułowy bohater, cierpiący na amnezję pourazową, zostaje wrzucony w sam środek sensacyjnej akcji; ścigany, usiłuje dowiedzieć się, kim właściwie jest i w co się zaplątał. Ten wariant mitu o Edypie jest pierwszorzędny, przynajmniej do połowy powieści, nie tylko dlatego, że warunkiem anamnezy, a więc ruchu wstecz, jest włączenie się Bourne'a do biegnącej do przodu akcji, ale też dlatego, że bohater poznaje swoją tożsamość nie w toku introspekcji, lecz dzięki – żeby tak powiedzieć – rozpoznaniu bojem. Być może powieść Ludluma przynosi, w sensacyjnej wersji, prawdę głębszą, tę mianowicie, że aby dowiedzieć się po urodzeniu, kim właściwie jesteśmy i w co nas zaplątano, musimy wejść do tajemniczej akcji, która nazywa się życiem.

Gustave Moreau *Edyp i Sfinks*

Chcąc udowodnić „fakt, że intrygi tak różnego gatunku budzą zainteresowanie nie tyle swą treścią, ile formą"[13], Lévi-Strauss idzie jeszcze dalej i zestawia *Króla Edypa* ze *Słomkowym kapeluszem*. To nie do wiary, ale wszystko się zgadza; proszę zajrzeć do tekstu. „Wobec tej paraleli między wzniosłą tragedią a błazeńskim intermedium, których powstanie dzieli okres coś koło dwóch tysięcy trzystu lat, ktoś wniesie może sprzeciw" – badacz zdaje sobie, jak widać, sprawę z problematyczności swego przedsięwzięcia, sam nazywa je błahostką; zaznacza: „Nie należy tej wprawki z analizy strukturalnej brać zbyt poważnie". Podkreśla jednak jej wartość poglądową. Nawet gdyby nieoczekiwany paralelizm między tragedią a wodewilem był wynikiem nieświadomej reminiscencji szkolnej lektury u Labiche'a, to „wlewając do tej samej formy materię tak nieodpowiednią, dostarczyłby [on] dowodu, że już u Sofoklesa forma liczyła się bardziej niż treść". Analiza strukturalna Lévi-Straussa zawsze nakierowana jest na poszukiwanie niezmiennych reguł myślenia.

Emil Wesołowski (Sobowtór Henryka), Jan Peszek (Henryk) w *Ślubie*, reż. Jerzy Grzegorzewski

Psychoanaliza i analiza strukturalna różnią się – podkreśla Lévi-Strauss – w jednym, ale za to bardzo istotnym punkcie: o ile ta pierwsza, zarówno w wydaniu Junga, jak Freuda, skłonna jest przyjąć realistyczną koncepcję symbolu, o tyle ta druga opowiada się zdecydowanie za koncepcją relatywistyczną. Zilustrowaniu tego relatywizmu służy właśnie zestawienie *Króla Edypa* ze *Słomkowym kapeluszem*. „Zainteresowanie, jakie budzi i tragedia Sofoklesa, i komedia Labiche'a, wynika – wbrew odmiennej ich treści – ze specyficznych właściwości wspólnego rusztowania, na jakim zostały wzniesione. W tym sensie można powiedzieć, że *Król Edyp* i *Słomkowy kapelusz* są nawzajem swymi metaforami. Ich dokładnie paralelne intrygi ujawniają samą istotę metafory: zbliżając terminy czy serie terminów, metafora umieszcza je za pomocą subsumcji na szerszym polu semantycznym, którego głębokiej struktury, a tym bardziej jedności żaden z tych terminów czy żadna z tych serii terminów, wzięta z osobna, nie zdołałaby uchwycić". Owa subsumcja wskazuje na paradygmat wszystkich tych terminów. A według Lévi-Straussa łączenie w związki paradygmatyczne jest istotą działania myśli mitycznej.

Chociażby dlatego w teatrze można – a nawet trzeba – dopuścić i uznać twórcze i nawet najśmielsze podejście inscenizatora do dramatu, pod warunkiem jednak, że dochowuje wierności logice mitu. Dopuszczalne są wszelkie operacje charakterystyczne dla myślenia mitycznego: nakładanie, podstawianie, przesuwanie, obracanie – i nawet wywracanie do góry nogami, jak choćby we Freudowskiej wersji historii Adama i Ewy. Jeżeli tej wersji nie wymyślili w starożytności sąsiedzi Hebrajczyków, to zrobił to Freud. Podobnie przecież może być z inscenizatorami.

Do paradygmatu *Ślubu* Gombrowicza należy zarówno inscenizacja Jerzego Jarockiego, która dramat po mistrzowsku wyklarowała, jak inscenizacja Grzegorzewskiego, która dramat – jakże twórczo – skomplikowała. Nie sposób orzec, który z tych *Ślubów*: Jarockiego czy Grzegorzewskiego, jest bardziej w stylu *Ślubu* Gombrowicza. Ktoś zarzuci może Grzegorzewskiemu daleko idącą dowolność. Skoro jednak u Gombrowicza jest w *Ślubie* teatr, którym jest życie, w którym jest teatr, którym jest marzenie senne (lub majaczenie w malignie), w którym jest *Hamlet*, *Życie snem* i parę innych dramatów, to dlaczego nie umieścić tych teatrów w jeszcze innym teatrze? I dlaczego do sobowtóra Henryka, którym jest Władzio, nie dodać jeszcze

Chiński talizman taoistyczny używany do stymulacji pracy mózgu

innego sobowtóra? Grzegorzewski swoją parafrazą nie psuje dramatu Gombrowicza. Przeciwnie, jego wariant *Ślubu* jest wyborny, ponieważ powstał wedle logiki, tak przenikliwie – i z pietyzmem! – wydobytej z dramatu. Eksperyment Grzegorzewskiego

kolejny raz, że powołam się na opinię Zofii Stefanowskiej, wygłoszoną przy okazji *Dziadów – dwunastu improwizacji*, przywraca dramatowi pierwotny blask.

W podobnym sensie do paradygmatu *Dziadów* Mickiewicza należą nie tylko *Dziady* Leona Schillera, Kazimierza Dejmka czy Konrada Swinarskiego, ale też *Dziady – dwanaście improwizacji* Grzegorzewskiego i *Lawa* Tadeusza Konwickiego, ekranizacja ze wstawkami zdjęć dokumentalnych z Katynia i z Auschwitz-Birkenau. A może nawet – pisałem kiedyś o tym – *Umarła klasa*, nasze dwudziestowieczne Dziady, odprawiane po dwóch wojnach światowych, po Schulzu i po Szoa. I jeżeli II część *Dziadów* Mickiewicza była przekształceniem Dziadów ludowych, ale dokonanym wedle reguł obrzędowych, to wracające do ludowości *Gusła*, powstałe w „Gardzienicach" według tych samych reguł, tylko w zgodzie z antropologiczną koncepcją folkloru, chociaż tak swobodnie parafrazujące dramat, były mu paradoksalnie bliższe niż inscenizacje usiłujące dochować wierności.

Nie o to chodzi, żebyśmy się rozkoszowali tekstem; idzie o coś ważniejszego – żeby opowiedziano nam mit. Mit żywy i skuteczny, czyli scalający.

To, o czym teraz powiem, będzie miejscami drastyczne, toteż może wystawić na próbę tolerancję niektórych czytelników. Cóż, nie pozostaje mi nic innego jak powtórzyć gest Freuda i zasłonić się cytatem. Lévi-Strauss przypomina, że dla dzikich „szczególnie święte są te historie, które nam wydają się wulgarne, jeśli nie wręcz obsceniczne", gdyż myśl mityczna nie zna tematów zakazanych.

Jak mówi znana sentencja *Tablicy szmaragdowej*: „To, co jest niżej, jest jak to, co jest wyżej, a to, co jest wyżej, jest jak to, co jest niżej, dla przeniknięcia cudów jedynej rzeczy"[14]. Tę nieprzemijającą prawdę hermetystów Jung odkrył jeszcze raz w *Ulissesie* Joyce'a, dziele oskarżonym o pornografię (palonym w porcie nowojorskim!), dziele, w którym zostały sparodiowane – jak w marzeniu sennym – najwyższe prawdy religijne. „Najwyższe i najstarsze dobro duchowe, niezniszczalne nawet w poniżeniu kloacznego dołu – czyż to nie wzruszające i znaczące? Nie ma takiej czeluści w duszy, w której spiritus divinus mógłby ostatecznie postradać życie w świecie smrodu i brudu" – pisze z dwuznacznym entuzjazmem. „Oto radosna wieść: kiedy wieczne znaki znikają z niebiańskiego firmamentu,

William Blake *Szatan podglądający pieszczoty Adama i Ewy*

to szukająca trufli świnia odnajduje je na ziemi; znaki te są bowiem niezbywalne i niezniszczalne, wyryte zarówno w górze, jak i na dole”[15]. Jak wiadomo, w *Ulissesie* przyjście Eliasza obmytego Krwią Baranka i koniec świata dokonuje się w dublińskim domu pani Cohen, czyli w domu publicznym; przybyły Eliasz (notabene biblijny przeciwnik Jezabel, niewiasty splamionej czynami nierządnymi), mówiący amerykańskim slangiem, wszystkich uczestników orgii nazywa Chrystusem; jedna z prostytutek ma na imię Zoe – po grecku „życie”, ale (jak pamiętamy z Kerényiego) życie nieskończone, przeciwstawione śmierci, tożsame z pojęciem psyché. „Zupełnie szokująca okropna drwiny ze spraw religijny widziane w całym wszechświat” – powiada, zgrywając się, Stefan Dedalus, z miejsca rozpoznany przez towarzyszki uciech jako zwichnięty ksiądz. Joyce’owska „okropna drwiny ze spraw religijny” to choćby czarna msza, jaką w tym samym epizodzie intonuje kapłan przebrany niczym w parodia sacra: „Introibo ad altare diaboli”, przystępuję do ołtarza diabelskiego – ołtarza, na którym leży naga bogini.

Dokładnie nie wiadomo, kto zaczął. Być może najpierw oskarżono o to chrześcijan. Oskarżenia, które od dawna krążyły w formie plotek, jęli w połowie II wieku powtarzać intelektualiści rzymscy. Podejrzenia skupiały się przede wszystkim na agapach, które były częścią liturgii chrześcijańskiej, zanim biskupi zakazali ich w V wieku. We wczesnym chrześcijaństwie agapy były nie tylko właściwą formą zgromadzeń eucharystycznych, ale też widomym znakiem praktykowania jednej z cnót teologalnych, którymi są

wiara, nadzieja, miłość – te trzy:
z nich zaś największa jest miłość [he agápe].
(*1 Kor* 13, 13. Przeł. Kazimierz Romaniuk)

Chrześcijańska agápe, charitas, to nie to samo co amor czy éros. Agapa jako sacrum convivium, święta uczta, wynikała wprost z Eucharystii. „Gdy zaś już przełożony odprawił obrzęd eucharystyczny i cały lud przytaknął, wtedy tak zwani u nas diakoni rozdzielają między obecnych Chleb, nad którym odprawiono modły dziękczynne, oraz Wino z wodą”[16] – wyjaśniał w 155 roku Antoninowi Piusowi obrzędowość chrześcijan święty Justyn. Agapy kończyły się świętym pocałunkiem. Osculum pacis, pocałunek pokoju, praktykuje się między kapłanami jako

pax, znak pokoju, do dziś podczas uroczystych mszy koncelebrowanych. Od XIII wieku pocałunek ten zaczęto przekazywać za pośrednictwem pacyfikału (osculatorium) podawanego do ucałowania wiernym. „Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust!" – woła Oblubienica na początku *Pieśni nad pieśniami* (1, 2; przekład Piotra Rostworowskiego); w wersji *Wulgaty*: „osculetur me osculo oris sui". Podczas agap składano osculum oris, pocałunek w usta; agapy zostały zakazane z powodu jakichś nadużyć.

Święty Justyn Męczennik wskazuje cynika Krescensa jako tego, który miał na początku lat pięćdziesiątych II wieku propagować podłe kalumnie rzucane na chrześcijan (jakieś dziesięć lat później Krescens będzie oskarżycielem Justyna w procesie przed Juniuszem Rustykusem, prefektem Rzymu, przez Marka Aureliusza wychwalanym jako wyrozumiały stoik). Ale do historii przeszła mowa, którą w senacie – w 160, 162 albo 166 roku – wygłosił Fronto z Cyrty, retor, preceptor i przyjaciel Marka Aureliusza. (Tekst tej mowy znamy z kwestii włożonych w usta Cecyliusza w dialogu *Oktawiusz*, napisanym po roku 197 przez adwokata rzymskiego Minucjusza Feliksa). Cecyliusz nie zna rzeczy z autopsji, powtarza tylko to, co o obrządkach bezecnej sekty chrześcijan głosi szerząca się fama, której jednak skłonny jest dać wiarę. Chodzą więc słuchy, że ulegając jakiemuś głupiemu zabobonowi, poświęcili głowę osła, zwierzęcia najnikczemniejszego, i że oddają jej cześć; że rozpoznają się po tajemnych znakach i że to rozpoznanie wystarcza im, by się kochać. „Wszędzie między nimi panuje jakby kult rozkoszy zmysłowej: nazywają się bez różnicy braćmi i siostrami, by nawet najzwyczajniejszy nierząd przez wprowadzenie świętego imienia stał się kazirodztwem"[17]. Cecyliusz – powołując się wprost na Frontona – mówi o chrześcijańskich agapach, gdzie po wielu daniach rozpaleni trunkami biesiadnicy przemyślnym sposobem gaszą światło; „a wtedy w bezwstydnych ciemnościach sploty ciał toczą się w niewypowiedzianych namiętnościach, jak kto kogo dopadł". Oskarżyciel nie cofa się przed przytoczeniem szczegółów, jakich zazwyczaj oszczędza się słuchaczom. „Inni powiadają, że oni czczą części rodne przewodnika swego i kapłana, modląc się jakby do ojcowskiej siły rozrodczej". W to nawet jemu trudno uwierzyć, ale – argumentuje – kto krzyż skazanego w majestacie prawa przestępcy nazywa świętością, ten zasługuje na takie niecne rytuały. I jeszcze gorsze. „Temu, kto ma być wtajemniczony w świętości, podają dziecko mąką przykryte, by oszukać

Osculum pacis (pocałunek pokoju)

niebacznych. Kandydat widząc tylko mąkę i sądząc, że uderzenia będą niewinne, ślepymi i niewidocznymi ranami zabija niemowlę. Oni zaś krew tego dziecka – co za okropność! – łakomie liżą, wśród bójki rozdzierają jego członki. Przy takiej ofierze przymierzem się łączą". Z tego, co Justyn mówi w *Apologii* (I 26, 7), wynika jednak, że prawie całym tym zestawem oszczerstw – gaszenie światła podczas agapy i rozpustne łączenie się biesiadników oraz rytualne spożywanie ludzkiego mięsa – operował już zajadły przeciwnik chrześcijan i jego osobisty, wspomniany Krescens. Podobne oskarżenia podniósł w 178 roku, odpowiadając Justynowi, platonik Celsus w swym *Alethés lógos* (*Słowo prawdy*).

Ale właśnie Justyn Filozof zastanawia się, czy to możliwe, by bezeceństw podobnych do tych, o które pomawia się chrześcijan, dopuszczali się gnostycy; przyznaje, że nie wie. Wynika z tego, że albo o chrześcijanach i gnostykach krążyły wówczas w Rzymie identyczne plotki, albo myśliciel chrześcijański chciał niebezpieczne podejrzenia skierować w stronę konkurentów chrześcijaństwa. Co dla świętego Justyna nie było pewne i mogło zakrawać na zmyślenia, to jakieś pół wieku później dla świętego Klemensa już nie ulegało wątpliwości. Wspomina on w *Kobiercach* o libertyńskich praktykach nikolaitów i karpokratian. Przytacza parokrotnie (II 118, 3; III 25, 7) zalecenie Nikolaosa (prawdopodobnie znanego z *Dziejów apostolskich* diakona Mikołaja z Antiochii), by nadużywać ciała, zalecenie, które wiąże z relacją o tym, jak to Nikolaos, oskarżony przez apostołów, że jest zazdrosny o swą piękną żonę, zaofiarował ją w miejscu publicznym wszystkim chętnym. „Zwolennicy jego sekty, idąc w ślad za tym czynem i wyrażeniem w sposób dosłowny i nieprzemyślany, dopuszczają się rozpusty bez żadnych skrupułów"[18]. Członkowie sekty Karpokratesa zaś bezecną wspólnotę kobiet praktykują ni mniej, ni więcej, tylko podczas agap, kiedy to nasyciwszy się jedzeniem, gaszą światło „i obcują z sobą cieleśnie, jak chcą, z kim sobie życzą, przez tego rodzaju «agapę» uprawiając wspólnotę". W pochodzącym z przełomu II i III wieku traktacie Pseudo-Tertuliana (napisanym prawdopodobnie przez papieża Zefiryna – tego, który potępił montanizm, herezję, w jaką miał popaść Tertulian! – i sto lat później przetłumaczonym na łacinę przez Wiktoryna, biskupa Petawium) *Przeciw wszystkim herezjom* (1) mówi się o nikolaitach – zarówno o nauce założyciela, jak o praktykach członków sekty – ze wstrętem i eufemicznie: o świętokradczych związkach,

nieczystych połączeniach i innych brudach i smrodach. W drugiej połowie lat czterdziestych III wieku Orygenes (który, jak wiadomo, by nie grzeszyć, sam się otrzebił, co jako bezprawnie wyświęconemu kapłanowi napytało mu później biedy) w piśmie polemicznym *Przeciw Celsusowi* podobne zarzuty – przez tamtego stawiane chrześcijanom – wysunął (VI 27–28) pod adresem ofitów. To wręcz typowe.

Podobnie jak w jakimś sensie typowe jest to, co spotkało Orygenesa – za życia wykluczonego z Kościoła, po śmierci ostro krytykowanego za autorstwo dziewięciu heretyckich zdań. Swoją drogą, czy nie zakrawa na ironię, że zarówno Orygenes, jak Tertulian, ojcowie teologii, pierwszy greckiej, drugi łacińskiej, przeszli do historii z piętnem heretyków? W 207 roku Tertulian, który jako apologeta chrześcijański reprezentował poglądy skrajnie rygorystyczne, sam odszedł z Kościoła, przyłączył się, jak wiemy, do montanistów, wreszcie założył własną sektę. Zaatakował wtedy rozluźnienie w Kościele: w piśmie *De ieiunio adversus psychicos* (*O poście przeciw psychikom,* to znaczy katolikom; 17), uciekając się do dwuznacznych aluzji, rzucił podejrzenia na agapy chrześcijańskie! Był to cios w plecy.

Przychodzi wreszcie przytoczyć świadectwo świętego Epifaniusza, który w *Panárion* zestawił i próbował usystematyzować około osiemdziesięciu herezji. Jako że dokonywał tego w połowie lat siedemdziesiątych IV wieku, w wielu wypadkach musiał posłużyć się wiedzą z drugiej ręki. Twierdzi jednak, jakoby będąc w Egipcie w 335 roku, wpadł w szpony pewnej sekty gnostyckiej, którą następnie oskarżył, wskutek czego osiemdziesięciu jej członków wykluczono z Kościoła (wynika stąd, że działali jako chrześcijanie); podaje różne nazwy sekty: stratiotycy, fibionici, borboryci, barbelioci, ta ostatnia znana skądinąd, nawet z oryginalnych pism (w kodeksach znalezionych nieopodal Nag Hammadi), wywiedziona od imienia Barbelo (być może znaczącego 'dziewica'), boskiej pierwszej myśli, żeńskiego aspektu czy też towarzyszki Ojca. Powiada, że modlą się nago, bo tylko tak znajdują więź z Bogiem; powiada też, że rozpoznają się oczywiście po tajemnych znakach. Jego opis agap barbeliotów przeznaczony jest tylko dla dorosłych. Najadłszy się do syta i rozgrzawszy winem, spółkują. „Po skrzyżowaniu się w erotycznej namiętności bezczeszczą nadto niebiosa, gdy mianowicie mężczyzna i kobieta biorą w ręce męską wydzielinę, wychodzą, spoglądają w niebo i, niosąc nieczystości na swych rękach, jawnie się modlą: «Przynosimy

ci ten dar, ciało Chrystusa». I zjadają to, uczestnicząc w swej własnej hańbie, i mówią: «Jest to ciało Chrystusa i jest to baranek ofiarny [pesach], dla którego cierpią nasze ciała i wyznawać muszą cierpienie Chrystusa». Tak samo postępują z tym, co odchodzi od kobiety, gdy ma miesiączkę; zbierają odeszłą od niej krew nieczystości; wspólnie to zjadają i mówią: «Oto krew Chrystusa». Płodzenia dzieci unikają. Jeśli już dojdzie do ciąży, to gwałtem usuwają powstające dziecko i pochłaniają je, posiekane i przyrządzone"[19]. (Notabene Tertulian potępiał seksualną technikę fellatio z połykaniem spermy jako – praktykę antropofagiczną). Otóż mimo że Epifaniusz powołuje się na autopsję, badacze nie chcą dać wiary temu świadectwu, upatrując w nim połączenie tradycyjnych oszczerstw z zepsutą fantazją autora.

Jak widać, oskarżenia były, by tak rzec, przechodnie. A jednak – o coś w nich wszystkich idzie; i to może o coś ważnego.

Wychodzi tu na jaw pewien problem, który i chrześcijaństwo trapił od początku. Mówi się o nim w pismach *Nowego Testamentu*. „Wkradli się bowiem pomiędzy was jacyś ludzie" – pisze między 62 a 67 rokiem święty Juda Apostoł (*Jud* 4; przekład Feliksa Gryglewicza) do gmin judeochrześcijańskich – „którzy łaskę Boga naszego zamieniają na rozpustę". I uściśla (*Jud* 12): „Ci właśnie na waszych agapach są zakałami, bez obawy oddają się rozpuście". W tym samym czasie, w roku 64 lub 67, święty Piotr przestrzega gminy małoazjatyckie przed fałszywymi nauczycielami, którzy wprowadzają zgubne herezje. „Za przyjemność uważają rozpustę uprawianą za dnia, jako zakały i plugawcy pławią się w swych uciechach, gdy z wami są przy stole" (*2 P* 2, 13; przekład Feliksa Gryglewicza), czy też – wedle niektórych rękopisów – „podczas swych agap". Około trzydziestu lat później święty Jan, zwracając się w *Apokalipsie* (2, 6; 14–15; 20–21; przekład Augustyna Jankowskiego) do Kościołów małoazjatyckich, ten w Efezie chwali za to, że jak jeden mąż nienawidzi „czynów nikolaitów", natomiast ten w Pergamonie gani, że ma wśród siebie „takich, co się trzymają podobnie nauki nikolaitów" – nauki zachęcającej do grzechu „przez spożycie ofiar składanych bożkom i uprawianie rozpusty"; podobnie ten w Tiatyrze – za to, iż pozwala

działać niewieście Jezabel,
która nazywa siebie prorokinią,
a naucza i zwodzi moje sługi, by uprawiali rozpustę

Scena miłosna w *Apocalypsis cum figuris*: Ryszard Cieślak (Ciemny), Rena Mirecka (Maria Magdalena), reż. Jerzy Grotowski

– cudzołożąc z nią, w znaczeniu metaforycznym: służąc innym bogom, ale też może – komentuje *Biblia Tysiąclecia* – uprawiając sakralny nierząd (hebrajskie zebel = gnój; Jezabel to imię żony Achaba, splamionej czynami nierządnymi). Tak więc *Nowy Testament* daje świadectwa odstępstwa u pierwszych chrześcijan, między których wkradli się jacyś ludzie – czyli pewnie gnostycy – powołujący się na Mikołaja z Antiochii, jednego z siedmiu diakonów ustanowionych przez apostołów. Sami gnostycy powoływali się na nauki apostolskie. Zwolennicy Marcjona, Bazylidesa i Walentyna mieli się – podaje Klemens Aleksandryjski (*Kobierce* VII 108, 1) – chełpić głoszeniem poglądów świętego Macieja, apostoła wybranego losem na miejsce Judasza. (Powoływali się i na innych apostołów, na przykład na świętego Filipa, a także na Jakuba, jednego z braci Jezusa). Klemens to zdecydowanie odrzuca, przypominając, że nauka apostołów była jedna; dowodzi (*Kobierce* III 26, 3; II 118, 4), że zarówno poglądy świętego Macieja, wyłożone w *Tradycjach*, jak i przytaczane zdanie diakona Mikołaja miały dokładnie odwrotny sens. Wśród odnalezionych nieopodal Nag Hammadi apokryfów koptyjskich *Pierwsza Apokalipsa Jakuba* czy *Ewangelia Filipa* zawierają rzeczywiście treści wyraźnie walentyniańskie.

Szczególnie *Ewangelia Filipa*, datowana na połowę II wieku, z jej wielkim tematem oblubieńca i oblubienicy oraz misterium komnaty godowej (zresztą manšeleet to według *Podręcznego słownika koptyjsko-polskiego* nie tylko 'komnata małżeńska', ale też 'zaślubiny, ślub, małżeństwo'). „Misterium małżeństwa jest wielkie" – powiada jedna z sentencji. „Poznaj nieskalane współżycie,

bowiem posiada ono wielką siłę. Jego obraz istnieje w skalanej postaci”[20]. Albo inna: „Oddzieleni połączą się i napełniać się będą. Każdy, kto wejdzie do sypialni, roznieci światłość”. O co tu chodzi?

Święty Ireneusz z Lyonu w *Zdemaskowaniu i odparciu fałszywej gnozy* z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych II wieku pisze przede wszystkim o walentynianach; wspomina między innymi (I 21, 3), że ich wtajemniczenia misteryjne odbywają się w nymphón, specjalnie przygotowanej komnacie godowej, gdzie odbywa się rytuał pneumatikós gámos, duchowych zaślubin, naśladujący górne zespolenia par Eonów, których Walentyn – jak podaje Ireneusz (I 1, 1) – zestawił piętnaście, w tym, jako czwartą z kolei, Ánthropos–Ekklesía, czyli (Bóg) Człowiek–Kościół; sens tego rytuału komnaty godowej był soteriologiczny, toteż prawdopodobnie przypominano go umierającym jako sakrament.

„Niektórzy nadają Afrodycie publicznej miano «wspólnoty mistycznej», ubliżając samej nazwie” – niedługo po Ireneuszu boleje Klemens nad błędami nikolaitów. „Sam pogląd zaczerpnęli z jakiegoś apokryfu”[21]. Z jego referatu wynika, że chodzi o pismo wykładające naukę podobną do tej Walentyna o Eonach. „Jeśli więc i ci, podobnie jak zwolennicy Walentyna, zakładali możliwości duchowych wspólnot twórczych, to ewentualnie można by jeszcze taką hipotezę tolerować. Ale wyprowadzać wspólnotę cielesnej lubieżności ze świętego proroctwa – na to może sobie pozwolić tylko ktoś, kto już zrezygnował ze zbawienia”.

Ale przecież Eros (tak jak Afrodyta) też jest dwojaki: wszeteczny i niebiański. To, co *Ewangelia Filipa* nazywa skalanym współżyciem, wskazuje na – nieskalane. Dzięki rytualnemu łączeniu się w komnacie godowej gnostycy zdobywają udział w wielkiej sile zbawczej. Rytuały oglądane w swej zewnętrzności, bez znajomości lub zrozumienia mitów, mogą się wydawać wręcz niedorzeczne, niektóre z nich nawet gorszące. Chyba to właśnie przytrafiło się Epifaniuszowi, który nie tylko nie rozumiał barbelognostyków, ale też był do nich uprzedzony. A przecież sam podał w innym miejscu (26, 9, 4), iż wierzyli oni, że nasienie męskie i krew menstruacyjna mają w sobie siłę, którą jest ni mniej, ni więcej, tylko psyché; siłę, którą zbierając i przyswajając, przenosili – we własnym mniemaniu – do nieba. Gdyby tylko udało się nam – uprzedzonym przez współczesną kulturę z jej antyperspiracyjnymi dezodorantami, plemnikobójczymi prezerwatywami i bezpiecznymi podpaskami – przezwyciężyć odrazę

do fizjologicznych sekrecji, spokojny namysł nad owym mniemaniem kazałby nam chyba przyznać, że nie jest ono bezsensowne. A kto wie, może i koncept, że akt płciowy, mający dawać życie, może być metaforą odrodzenia na wieczność, nie wydałby się nam całkiem absurdalny.

Należy to do doli człowieka i wręcz ją określa.

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz,
na obraz Boży go stworzył:
stworzył mężczyznę i niewiastę

– czytamy na początku *Biblii* (*Rdz* 1, 27; przekład Czesława Jakubca). „Dlatego to mężczyzna" – tłumaczy się w dalszym ciągu (*Rdz* 2, 24) – „łączy się ze swą żoną tak ściśle, że stają się jednym ciałem". Do tego stwierdzenia nawiązuje Jezus, nagabywany w Judei przez faryzeuszy: „tak już nie są dwoje, lecz jedno ciało [sárks mía]" (*Mt* 19, 6; przekład Walentego Prokulskiego); potem święty Paweł, gdy wykłada gminom małoazjatyckim (*Ef* 5, 32) sens tego zjednoczenia: „Tó mystérion toúto méga estín" – „tajemnica to wielka" (przekład Augustyna Jankowskiego), należy ją odnosić do Chrystusa i Kościoła. *Biblia* kończy się wizją Godów Baranka:

„Alleluja,
bo zakrólował Pan Bóg nasz, Wszechmogący.
Weselmy się i radujmy,
i dajmy Mu chwałę,
bo nadeszły Gody [ho gámos] Baranka,
a jego Małżonka [= Ekklesía, Kościół] się przystroiła,
i dano jej oblec bisior lśniący i czysty"

– rozlega się potężny jak gromy głos wychodzący od tronu –

„Napisz:
Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę Godów Baranka!"
(*Ap* 19, 6–8; 9. Przeł. Augustyn Jankowski)

Oto więc i kara człowieka, i jego lekarstwo (małżeństwo jest sakramentem), zbawienie – cała określona przez Boga dola. Zbawienie zawiera się w owym dążeniu do jedności, również w sensie mistycznym: jak mnogość wiernych łączy się w Kościele w „jedno Ciało [hén sóma]" (*1 Kor* 10, 17), tak u kresu Kościół łączy

Coniunctio (połączenie) duszy i ciała

się z Chrystusem. Metafora mistyczna zawiera się już w przejściu od ciała w znaczeniu sárks (mięso; cielesność) do ciała w znaczeniu sóma (‹żywe› ciało; osoba); w pełni uwidacznia się jednak w wyobrażeniu związku Oblubieńca z Oblubienicą: starotestamentowym – Boga z Izraelem – i nowotestamentowym – Chrystusa z Kościołem. Najpiękniej wyraża to *Pieśń nad pieśniami*: „Połóż mię jak pieczęć na twoim sercu" – prosi Oblubienica (8, 6; przekład Piotra Rostworowskiego) – „bo jak śmierć potężna jest miłość". Tu właśnie – w agápe – jest misterium.

Duszę i Chrystusa pochodzący z III wieku fresk w katakumbie świętej Domitylli w Rzymie przedstawia jako Psyche i Erosa. Motyw ten znajdujemy w mistyce chrześcijańskiej, która chętnie posługiwała się formą erotyku.

Gdzie się ukryłeś,
Umiłowany, i mnieś wśród jęków zostawił?[22]

– już incipit *Pieśni między duszą i Oblubieńcem*, ułożonej przez świętego Jana od Krzyża w więzieniu toledańskim (w 1577 lub 1578 roku), wprowadza w rozpaloną namiętnością atmosferę *Pieśni duchowej*. „Łoże nasze w kwieciu tonące" – nie mogło tu przecież zabraknąć kryptocytatów z wzorcowej *Pieśni nad pieśniami*.

W winnej piwnicy głębinie
Rozkosze mego Oblubieńca piłam

– w objaśnieniu (napisanym w 1584 roku na prośbę Matki Anny od Jezusa) sam autor tłumaczy te wersy jako obraz zjednoczenia duszy z Bogiem, „które nazywają zaślubinami duchowymi". Toteż dalej Oblubienica wyznaje: „Tam mu oddałam siebie". Wspominając to doczesne zjednoczenie, prosi Oblubieńca o wieczne:

A potem na wyżyny
W skaliste groty pójdziemy,
Które w ukryciu są osłonione.
I tam w ich wnętrze wszedłszy tajemnicze,
Soku granatów pić będziemy słodycze.

W napisanym w galilejskim Safed w 1548 roku *Pardes rimmonim* (*Sadzie granatów*, notabene wydanym po raz pierwszy w Krakowie w 1592 roku) młodziutki rabbi Mosze Kordowero usystematyzował i właściwie skodyfikował myśl kabalistyczną. (Ośrodek tej myśli z Hiszpanii, gdzie w XIII wieku przeżyła ona swój rozkwit, przeniósł się wtedy na ziemie Lewantu; w XVIII stuleciu przeniesie się z kolei do Polski). Jedną z najważniejszych idei kabalistycznych jest reinterpretacja pojęcia Szechiny, Obecności Bożej (dosłownie 'zadomowienia ‹Boga w świecie›'): w *Talmudzie* i midraszach Szechina to jedno z Imion Boga, w Kabale natomiast staje się zasadą żeńską w Bogu, odróżnioną od pierwiastka męskiego – Kadosz Baruch Hu (Święty, niech będzie Błogosławiony), z którym łączy się więzią małżeńską, co kabaliści rozumieli, rzecz jasna, symbolicznie, oddawali jednak w obrazach dosadnie erotycznych, co więc dla talmudystów stało się petra scandali. To wyobrażenie świętego złączenia, hierós gámos, w *Sefer ha-Zohar* (*Księdze blasku*, spisanej w 1285 roku przez rabbiego Mosze z Leonu) nosi miano siwwuga kadisza; urzeczywistnia się w nim jichud, to znaczy dynamiczna jedność Boga. Szechina tożsama jest z dziesiątą, ostatnią sefirą – Malchut (Królestwo),

czyli ze światem, toteż odnajduje w niej swój archetyp zarówno Izrael jako Synagoga mistyczna, jak neszama, najwyższa dusza, iskra Boża w człowieku.

Wieczna Kobiecość nęci
Wyżej i wyżej
(Goethe: *Faust*. Cz. II, a. V, *Wąwozy górskie*. Przeł. Adam Pomorski)

– znana formuła poetycka najlepiej ujmuje, czym jest Szechina, tajemnica, w której wedle *Zoharu* (I, 228b) tkwią wszystkie niewiasty świata: zarazem matka, oblubienica i córka – Królowa. To ją mistyk napotyka w doświadczeniu jako pierwszą, ona otwiera mu dostęp do raza de-mehemanuta (tajemnicy wiary), którą jest Bóg w emanacyjnym zespoleniu dziesięciu sefirot. Według *Pardes rimmonim* (IV 9) poznanie poprzez unio mystica, będącą urzeczywistnieniem zjednoczenia Króla z Królową, ma charakter erotyczny. Sefirot wyższe, konstytuujące Króla, spływają do dziesiątej sefiry, Malchut (= Szechiny, czyli Królowej), z dziewiątej sefiry Jesod (Fundament), którą w *Zoharze* (I, 162a; II, 128a–b; III, 5a–b, 26a) symbolizuje członek męski. Według *Zoharu* (III, 296a–b) rabbi Szimon ben Jochaj, wielki mistyk, który w II wieku przewodził galilejskiej szkole w Tekoa (i którego Mosze z Leonu czyni autorem tej księgi), miał umrzeć dokładnie w chwili, gdy ekstatycznie przeżywał wizję siwwuga kadisza; impulsem dla niej stały się słowa psalmu:

Pan bowiem wybrał Syjon,
tej siedziby zapragnął dla siebie
(*Ps* 132, 13. Przeł. Augustyn Jankowski, Lech Stachowiak)

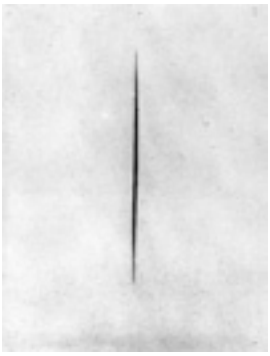
– słowa, które umierający interpretował w duchu mistyki erotycznej, wręcz drastycznie (Syjon = wagina Szechiny), ale w zgodzie z wersetem siedemnastym: „Wzbudzę tam moc dla Dawida [dosłownie: tam podniosę róg Dawidowi]". To dosadne wyobrażenie świętych zaślubin, ile że przeżywane w chwili agonii, nieoczekiwanie nabiera niepospolitej wzniosłości.

Szechina, Oblubienica Kadosz Baruch Hu, jest matką człowieka (każdego człowieka w Izraelu pojętym jako Synagoga mistyczna), Rachelą opłakującą swoje dzieci. „Jest pojęciem typowo żydowskim, jednak" – pisze Guy Casaril – „jeśli którąś z idei kabalistycznych miałoby się porównać z pewnymi ludowymi przedstawieniami chrześcijaństwa, to właśnie ideę Szechiny. Czyż

to uosobienie kobiecości, łagodności, uległości, miłości i miłosierdzia nie jest odpowiednikiem znaczenia, jakie tradycja chrześcijańska nadaje Najświętszej Marii Pannie? Szechina jest, tak jak Najświętsza Panienka, «doskonałą pośredniczką u Króla» (*Zohar* II 51a), jest «z Izraelem na Wygnaniu i otrzymuje odpuszczenie jego grzechów» (*Zohar* I 191b)"[23]. Trzeba jednak pamiętać, że idea Szechiny, charakterystyczna dla Kabały, nie jest typowa dla teologii judaistycznej; podobnie jak katolicki kult Najświętszej Panienki, od XII wieku wyróżniający się silnie w pobożności ludowej, nie jest bynajmniej przyjęty w całym chrześcijaństwie. Jak ubolewa Carl Gustav Jung, zresztą syn pastora, „protestantyzm jest religią czysto męską, która nie zna żadnej metafizycznej reprezentacji kobiety"[24]. W dziedzinie mariologii katolicyzm i prawosławie zajmują podobne stanowisko, z tą różnicą, że Kościół wschodni nie uznaje dogmatu o Niepokalanym Poczęciu. „W Dziewicy cała ludzkość rodzi Boga i przez to Maryja jest nową Ewą-Życiem i Jej macierzyńska opieka roztacza się nie tylko nad Dzieciątkiem Jezus, lecz także nad światem i każdym człowiekiem" – wyjaśnia Paul Evdokimov. „Każdemu człowiekowi dana jest łaska rodzenia Chrystusa w swej duszy, utożsamienia się z Theotókos"[25]. Toteż ikona Theotókos przedstawia w istocie Kościół jako wieczną Bogurodzicę. Wschodniemu świętu Koímesis, Zaśnięcia Matki Boskiej, odpowiada zachodni dogmat o Assumptio, Wniebowzięciu (ogłoszony przez Piusa XII konstytucją apostolską *Munificentissimus Deus* w 1950 roku), mówiący o tym, że Matka Boska jako Oblubienica „ad aetherium thalamum est assumpta" i odtąd mieszka „in thalamis caelestibus"; niebiański, znajdujący się w górnym świecie (aether) thalamus to 'komnata ‹godowa›, sypialnia; łoże małżeńskie; małżeństwo' (jak po koptyjsku manšeleet). „Ustanowienie dogmatu o assumptio Mariae wskazuje na hierós gámos w pleromie [‹boskiej› pełni]"[26] – interpretuje ten dogmat w *Odpowiedzi Hiobowi* Jung, który jako psycholog, więc lekarz dusz, witał go z żywiołowym (niezbyt teologicznym) entuzjazmem. W tej koncepcji Jung znajdował też paralelę do gnostyckich spekulacji wokół Sophii, Mądrości Bożej, i Krateru jako zesłanego ludziom ku zbawieniu naczynia przemiany duchowej. „Vas spirituale", naczynie duchowne, to – wedle *Litanii loretańskiej* – Najświętsza Maria Panna, która jest – jak w modlitwie *Zdrowaś Maria* – „gratia plena", łaski pełna.

W rytuale kabalistycznym Szechina to szabat; w wiernych wstępuje wtedy dusza szabatowa, która jest jakimś bardzo

szczególnym pneúma. Notabene w piątkową noc dopełnia się pożycia małżeńskiego, bo wedle *Ketuwot* (*Zapisania ‹kontraktów małżeńskich›*; 62b), dwudziestego piątego traktatu *Miszny*, ziemskie połączenie mężczyzny z kobietą odzwierciedla gody niebiańskie. Wszystkie te wyobrażenia streszcza szesnastowieczny hymn rabbiego Jicchaka Lurii, ułożony na posiłek w piątkowy wieczór; z tekstu przytoczonego przez Gershoma Scholema wybieram sześć strof:



u góry
Lucio Fontana *Koncept przestrzenny „Oczekiwanie"*

poniżej
Instalacja Lucia Fontany na XXXIII Biennale Weneckim

na następnej stronie
Parafraza alchemicznego wyobrażenia Animae mundi (Duszy świata) – projekt plakatu teatralnego Krzysztofa M. Bednarskiego

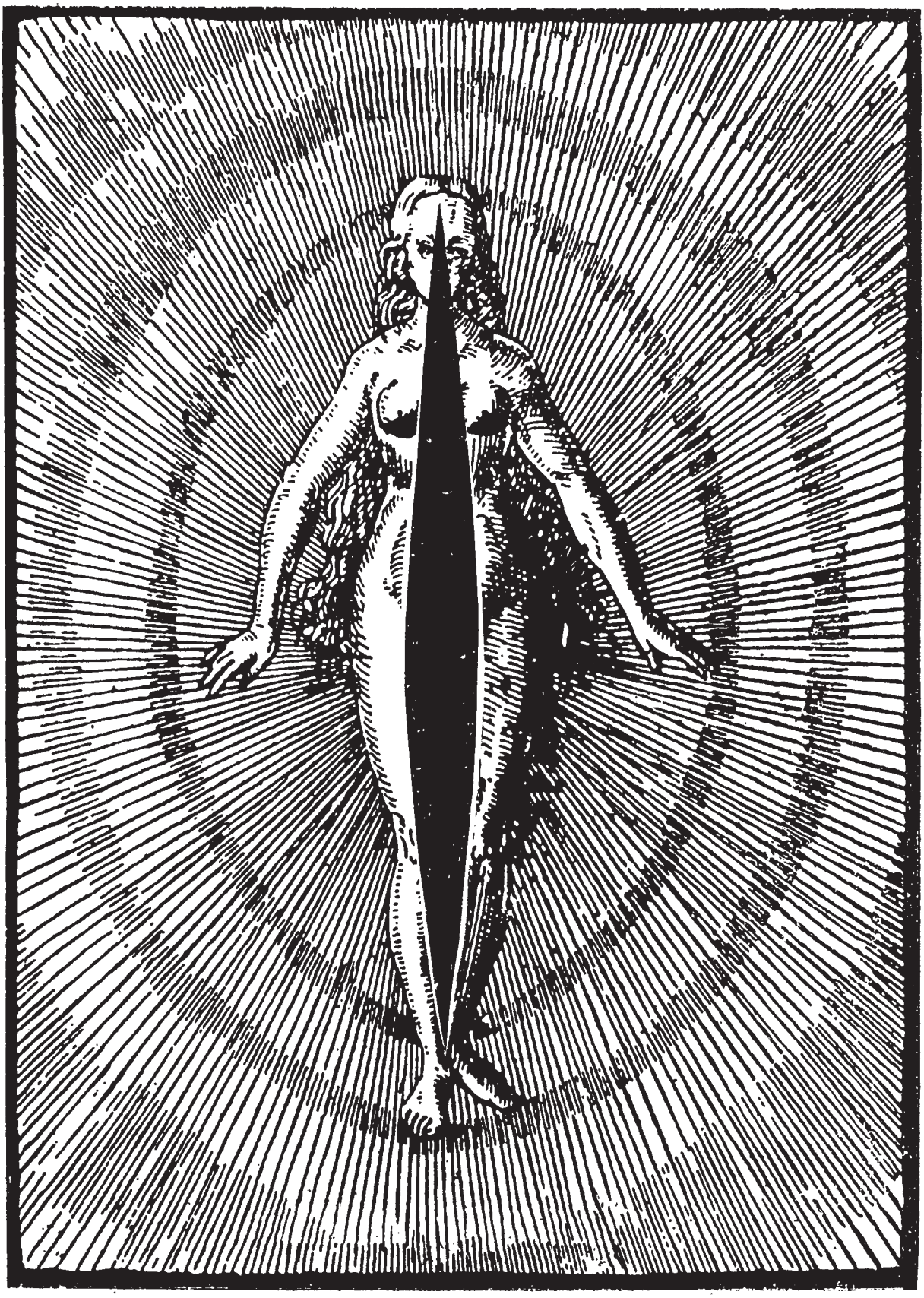
nadchodzi oblubienica w świętych ozdobach i odświętnych szatach.

Małżonek ją obejmuje w jej podstawie [= sefira Jesod, narządy płciowe], daje jej spełnienie, wyciska wszystkie siły.
*****
Daje jej radość w podwójnej mierze, rozbłyskują światła i ‹spływają› strumienie łaski.
*****
Zwracam na południe mistyczny świecznik, stołowi z chlebami daję miejsce na północy.

Z winem w pucharze i gałązkami mirtu, parze oblubieńców, im ‹o›słab‹ł›ym ku pokrzepieniu.
*****
Szechina w otoczeniu sześciu szabatowych chlebów z każdej strony, wdzięczna temu, co w górze.

Scholem zauważa, że hymny Lurii odbiera się „niczym kultowe hymny jakiejś religii misteryjnej"[27]. Jakże trafne spostrzeżenie! Ale warto tu zauważyć, że idea Szechiny pojawiła się w dwunastowiecznej Prowansji, to znaczy tam, gdzie w tym samym czasie, w łonie chrześcijaństwa, trubadurzy i fedeli d'amore podnoszą misterium miłości i soteriologiczną rolę Niewiasty. „W miłości dwornej wychwalano – po raz pierwszy od czasu gnostyków z II i III wieku – duchową godność i religijne znaczenie Niewiasty"[28]. Miłość była wtajemniczeniem – wtajemniczeniem w nieśmiertelność. Eliade to ilustruje, przytaczając ułożoną przez pewnego fedele, Jacques'a de Baisieux, wykładnię wyrazu „amor":

„A" senefie en sa partie
„Sans", et „mor" senefie „mort";



Wyobrażenie godów chemicznych na rycinie z *Rosarium philosophorum*

Or l'assemblons, s'aurons „sans mort".
[Cząstka „a" znaczy „bez", „mor" zaś znaczy „śmierć"; teraz je połączmy, a będzie „bez śmierci".]

Zarówno w idei Niewiasty, jak Szechiny religioznawcy odnajdują koncepcję gnostycką. Ta koncepcja została następnie podjęta i rozwinięta w hermetycznych obrazach alchemików. Kiedy przygotowując wydanie *Samby z bogami*, zastanawiałem się, co powinno się znaleźć na okładce, wybrałem wyobrażenie coniunctionis oppositorum, połączenia przeciwieństw, które alchemicy przedstawiali jako coniunctionem nuptialem, związek małżeński symbolizujący oczywiście nuptias chymicas, gody chemiczne. Obraz pochodzi z *Rosarii philosophorum* (*Ogrodu różanego filozofów*, czyli alchemików), traktatu wydanego po raz pierwszy w 1550 roku, jak zaznaczono w podtytule: cum figuris, z rycinami (które Jung zanalizował w *Psychologii przeniesienia*). Nadzy Król i Królowa w akcie cohabitationis, pożycia małżeńskiego – ich związek jest kazirodczy: to brat i siostra albo syn i matka – są uosobieniem alchemicznej rtęci i siarki, elementu lotnego i elementu stałego; miłośnie spleceni, wyobrażają coniunctionem Solis et Lunae, połączenie słońca i księżyca. Przeniesiona na okładkę książki rycina miała symbolizować

Mistrz rzemiosła i jego siostra mistyczna dokonujący dzieła alchemicznego

Miłosne uściski Kryszny i Radhy we Wryndawanie

podejmowane tam wielorakie próby łączenia: kultury białych z kulturą czarnych, chrześcijaństwa z pogaństwem, racjonalizmu z magią, nauki z literaturą, studium etnograficznego z reportażem podróżniczym, wędrowca z domem, człowieka z sacrum i co tam jeszcze.

Ale i gdzie indziej, mianowicie w Indiach w XII wieku – była już o tym wzmianka – poeci, na przykład Dźajadewa w *Gitagowindzie*, opiewają miłosne uściski Kryszny z Radhą, rozumiane mistycznie jako święte zaślubiny bóstwa z własną śakti. Obrazowało je połączenie słońca i księżyca – osiągnięcie stanu adwaja, niedwoistości, a więc powrót do pierwotnej jedni. Ale „słońce" i „księżyc" to nazwy w sandhabhasza, mowie sekretnej, przypominającej parlar cruz wspomnianych fedeli d'amore. Mistycy praktykujący jogę tantryczną pojmowali bowiem to zjednoczenie nie tylko metaforycznie. Tak więc jak padma (lotos) jest w mowie sekretnej metaforą joni, czyli łona kobiecego, a wadźra (grom) metaforą lingi, czyli członka męskiego, tak też surja (słońce) oznacza radźas, czyli sekrecje waginalne, a czandra (księżyc) to śukra, czyli nasienie męskie; wyrazu „sanhita", oznaczającego zjednoczenie – mistyczną coniunctionem oppositorum – używano w miejsce wyrazu „majthuna", oznaczającego coitum. „Coitus zmienia się w rytuał, przez który para ludzka staje się parą boską"[29]. Boskie zjednoczenie osiąga się w przeżyciu zwanym „samarasa" – nazwa opisująca identyczność rozkoszy doznawanej przez oboje spółkujących. Ale joga tantryczna bynajmniej nie przestaje być jogą, to znaczy techniką i doktryną ascezy! W praktykowanej przez niektórych joginów majthunie nie chodzi więc o kosztowanie rozkoszy, lecz o osiągnięcie

niedwoistości, czyli powrót do stanu wolności, poprzedzającego wszelkie uwarunkowania. (Nie brak oczywiście pogłosek o ekscesach, jak chyba zawsze: rasamandali, kręgi zabawy, miałyby być orgiami seksualnymi tantryków, o których – jako prawdopodobnych – Eliade pisze w osobnej nocie). „W hathajodze usiłuje się uzyskać «unieruchomienie» oddechu i nasienia; mówi się nawet o «powrocie nasienia», to znaczy o paradoksalnym akcie", który – podkreśla Eliade – „oznacza na poziomie fizjologicznym «transcendencję» świata zjawisk i dostęp do wyzwolenia". Ten powrót nasienia jogin urzeczywistnia, praktykując wadźrolimudrę ('gest gromu' = fallusa), ekwilibrystyczną technikę wciągania wytryskającego nasienia. Jak zawsze w jodze, tak i w tantrze „nieśmiertelność można osiągnąć tylko przez zatrzymanie zjawisk, czyli procesu dezintegracji; trzeba płynąć «pod prąd» (udźana sadhana), aby odnaleźć jedność pierwotną, nieruchomą, tę, która istniała przed rozłamem. A to robią hathajoginowie jednocząc «słońce» z «księżycem»" – praktykując majthunę, w której unieruchamiają i cofają nasienie, żeby w ten sposób sparaliżować czas, osiągnąć wolność i nieśmiertelność.

Dzień jesienny: ostatnia z taoistycznych „trzydziestu pozycji ziemskich i niebiańskich"

Ten sam wątek można odnaleźć w Chinach. „‹Dao, które jest jak› duch doliny, nigdy nie ginie" – mówi *Tekst pięciu tysięcy (znaków) Laozi* znany jako *Daodejing*: „nazywamy je tajemnicą pierwiastka żeńskiego, bramą wiodącą do tajemnicy pierwiastka żeńskiego"[30]. Ta prawda ma ogromne znaczenie praktyczne. „Znając ‹możliwość życia aktywnego› po męsku, przestrzegając ‹jednak zasad życia biernego, właściwych› dla rodzaju żeńskiego, staję się niczym ‹najgłębszy› jar ‹dla całego świata› pod niebem. Kiedy jestem jak ‹najgłębszy› jar ‹dla całego świata› pod niebem, ‹siła mojej› niezmiennej Cnoty [de] ze mnie nie wycieka i ponownie wracam do ‹stanu› niemowlęctwa". W społeczeństwie chińskim w VI wieku przed Chr. ta pochwała pierwiastka żeńskiego była niewątpliwie czymś niesłychanym – nawiązywała do roli, zauważa Max Kaltenmark, jaką kobiety odgrywały dawniej w sprawowaniu kultu przodków i w rytuałach opętania. Ale nawiązując do wierzeń archaicznych, Laozi nadał im postać idei: „istota pełna jest męska i żeńska; jako że większość mężczyzn lekceważy lub tłumi swą kobiecą naturę, równowaga ulega zachwianiu; gdy dominuje męska agresywność, cierpi na tym cała żywotność. Świętość prawdziwa wymaga rewaloryzacji tego, co kobiece"[31]. Tylko pod tym warunkiem, uczy Laozi, niezmienna „cnota" ze mnie nie wycieka. Czy trzeba dodawać, że jego uczniowie, by osiągnąć świętość, praktykują rytualną hierogamię i że stosują

Mężczyzna pożądany przez trzy siostry

Skok białego tygrysa: chińskie wyobrażenie penetracji naczynia yin przez smoka yang

przy tym techniki podobne do tantrycznych? Jak to dyskretnie i wyszukanie ujmuje Marcel Granet, taoistyczna higiena seksualna nie opiera się na wstrzemięźliwości. (Szeroko znane są bezpruderyjne obrazy chińskie, choćby z paryskiej kolekcji Rogera Peyrefitte'a; i poetyckie nazwy rozmaitych pozycji: „jedwabnik przędzie kokon", „lecące motyle", „taniec feniksów", „skok białego tygrysa"). Adepci utrzymują, że dzięki tym technikom regenerują energię, osiągają długowieczność. Taoizm splata się z alchemią. Bohaterem alchemii jest Xian, Nieśmiertelny. Ale chodzi o nieśmiertelność ciała. Tę osiąga się, czerpiąc energię z pierwiastka żeńskiego, gdyż duch mieszkający w dolinie nigdy nie umiera. W powstałej pod koniec II wieku religii taoistycznej (Daojiao, przez niektórych wyraźnie oddzielanej od taoizmu jako filozofii, Daojia) wspólne posiłki miały służyć spotęgowaniu magicznych skutków procedur alchemicznych. Te posiłki raz w miesiącu przeobrażały się w uczty seksualne, w których toku każdy wierny obcował kolejno z wieloma partnerkami, żeby wchłonąć i przyswoić jak najwięcej dającej życie żeńskiej energii.

„Francuzi nazywają orgazm «la petite mort», mała śmierć. W obyczaju angielskim «I am dying» – mówiła kobieta u szczytu"[32]. To oczywiście Kott z niezapomnianego eseju *Pamięć ciała*, który może najdowodniej świadczy o jego wyobraźni antropologicznej; i który przypomina jakiś egzystencjalistyczny hymn

o misterium płciowości. „«I am dying» – w orgazmie umiera się, żeby narodzić". I jeszcze wniosek filozoficzny, za Platonem (i Arystofanesem): „Pary były ze sobą zrośnięte, potem rozcięte. Szukają siebie, odnajdują się, odczuwają potrzebę ponownego spotkania. Było zakodowane w ich ciele". Ta nieodłączność ciała i duszy, która kwestionuje ten spójnik i nawet możliwy łącznik odrzuca, jest dla Kotta bardzo ważna. „Używamy dwóch słów w odniesieniu do sfery erotycznej: seks i miłość. W całej tradycji greckiej i rzymskiej używano słowa Eros albo Amor, które zawiera oba te pojęcia. «To make love» albo «faire amour» we współczesnych idiomach. Pragnienie, pożądanie jest dane z zewnątrz, przyrodzone, jak gdyby przed-ustawne. Jest jednocześnie i potrzebą złączenia się w cielesności, i złączenia dusz".

I to pragnienie znajduje swój kres w śmierci, która – tego Kott nie dopowiada – we wszystkich misteriach jest połączeniem się duszy z bóstwem.

Współczesna refleksja egzystencjalistyczna czy antropologiczna spotyka się tu w nieoczekiwany sposób z duchowością archaiczną, która odnosząc się do psychofizjologicznej integralności człowieka z naiwną prostotą, nawet z fizjologii miłosnej czyniła wielkie misterium religijne i rytualne narzędzie zbawienia duszy.

Hieronymus Bosch
Droga do raju

Świat jest dla gnostyków tylko odzwierciedleniem, obrazem odbitym, kopią. Weźmy jakieś typowe ujęcie, choćby walentyniańską *Ewangelię Filipa*. Powiada się tam, że prawda nie weszła w świat naga, lecz w odbiciach. Na szczęście w tym świecie istnieje też odbicie odrodzenia. Toteż jeśli człowiek chce się odrodzić, może to zrobić dzięki temu odbiciu. Dzięki odbiciu odrodzenia wchodzi się więc – ale wraz z własnym odbiciem – w nagą prawdę, powraca do stanu pierwotnego. Trochę to skomplikowane.

Henri-Charles Puech w cyklu wykładów w Collège de France próbował rozwikłać tę walentyniańską koncepcję odrodzenia, „które jest zarazem apokatástasis, 'odnowieniem', 'przywróceniem', i anástasis, 'zmartwychwstaniem' – dokonującym się, w formie «zaślubin mistycznych», «duchowego małżeństwa» (pneumatikós gámos), dzięki połączeniu i ścisłemu zjednoczeniu «obrazu» z «aniołem»: spotykając swojego «anioła» («anioła», z którym tworzy parę, który jest jego sýzygos, 'sobowtórem', i jego nymphíos, 'oblubieńcem') i łącząc się z nim, by odtąd

stanowić już jedno, «pneumatyk» [= gnostyk] przechodzi z dziedziny pozoru i stawania się do dziedziny Bytu i ponadczasowości, odnajduje siebie w swej prawdziwej postaci, w swej jedności, swej całkowitej realności, staje się na powrót taki, jaki jest sam w sobie"[33].

Tę myśl o odrodzeniu się gnostyka rozszerzono później na świat. Odrodzenie Orygenes nazwał – za *Dziejami apostolskimi* – apokatástasis pánton, odnowieniem wszystkich rzeczy. Po nim naukę tę powtarzali inni Ojcowie Kościoła: święty Grzegorz z Nazjanzu i święty Grzegorz z Nyssy w IV, święty Maksym Wyznawca w VII wieku (ten już nie bez bojaźni: chcemy ją czcić milczeniem – powiada).

Należę jednak do tych którzy wierzą w apokatastasis.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten co zastygł w katastasis,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy, Johannes Scotus Eriugena, Ruysbroeck i William Blake.

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

To Miłosz z ostatniej, siódmej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, poematu wciąż pełnego tajemnic. I obrazów: wywoływanego z pamięci Wilna i teraz widzianego z gór San Francisco.

A gdyby miasto, tam w dole, zgorzało
I zgorzały miasta wszystkich kontynentów
Nie powiedziałbym, ustami popiołu, że niesprawiedliwie.

Bo żyliśmy pod Sądem, nic nie wiedząc o tym.

Który to Sąd zaczął się w roku tysiąc siedemset pięćdziesiątym siódmym
[według Swedenborga; był to zarazem rok urodzenia Blake'a],
Choć nie na pewno, może w którymś innym.
Dopełni się w szóstym millenium albo w następny wtorek.
Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.

I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.
Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.

Jednak nie rezygnuje ze starań. W 1977 roku przełożył czy, jak sam określa, swobodnie przerobił *Hymn o Perle*. Zatytułowany w oryginale *Pieśń apostoła Judy Tomasza w krainie Hindusów*, utwór ten zaliczany jest do ważniejszych tekstów gnostyckich; Hans Jonas poświęca mu w swej *Religii gnozy* osobny rozdział. Przez „suknię chwały", o której tam mowa, powinno się rozumieć gnostycki „obraz".

Ale terminologia gnostycka nie jest konsekwentna: raz obrazem nazywa odbicie, obraz obrazu, innym znów razem – pierwowzór, obraz przedustawny. Gnostycy dużo spekulowali na temat spójnika w sformułowaniu: „kat' eikóna kaí kath' homoíosin", na obraz i na podobieństwo, to znaczy na temat ewentualnej różnicy między podobieństwem a obrazem Boga. Bardzo zagadkowy jest pewien logion *Ewangelii Tomasza*: „Gdy zobaczycie podobnego wam [epetᵉnine], zwykle się cieszycie. Jeśli jednak oglądacie wasze obrazy [anetᵉnhikon], które powstały przed wami, które nie umierają ani nie ukazują się, to jak wiele zniesiecie?"[34]. Ine, 'podobieństwo', zostało tu przeciwstawione hikon, 'obrazowi' – próbowałem to rozgryźć w *Sambie z bogami* i ów „obraz" interpretowałem jako praobraz, archetyp. Ale ten logion zawiera jeszcze, oprócz idei obrazu, inny z wielkich tematów gnostyckich. Zresztą nie tylko gnostyckich, także filozoficznych – pogańskich i chrześcijańskich. „Opiera się on na spekulacjach dotyczących «poznania w zwierciadle» czy «poprzez zwierciadło» (en kátoptro, di' esóptrou, diá kátoptrou lub prós kátoptron), porównanego w tym miejscu do samopoznania i zaraz przeciwstawionego «poznaniu twarzą w twarz» (prósopon prós prósopon lub katá prósopon), które nie jest już widzeniem pośrednim i cząstkowym, lecz bezpośrednim i zupełnym" – interpretuje Puech. „Widzeniem w tym wypadku odradzającym i przeistaczającym nas w naszej pełnej rzeczywistości, w naszej «postawie», czy też w postaci «człowieka doskonałego», ánthropos téleios"[35]. Łatwo tu rozpoznać aluzje do nauki świętego Pawła. „A jednak głosimy mądrość między doskonałymi [teleíois]", ale taką mądrość, która stanowi „tajemnicę mądrości Bożej [theoú sophían en mysterío], mądrość ukrytą" – powiada on w *Pierwszym Liście do Koryntian* (2, 6–7; 10). „Nam zaś objawił to Bóg przez Ducha. Duch przenika wszystko, nawet głębokości Boga samego". I dalej w słynnym hymnie o miłości, we fragmencie, w którym Bergman

znalazł tytuły dla swych dwóch – tu użyję tej wyświechtanej metonimii – obrazów:

Teraz widzimy jakby w zwierciadle [di' esóptrou], niejasno;
wtedy zaś ‹zobaczymy› twarzą w twarz [prósopon prós prósopon].
(*1 Kor* 13, 12. Przeł. Kazimierz Romaniuk)

Zwierciadło było również wykorzystywane – ukazuje to scena z fresku w Villa dei Misteri – we wtajemniczeniach dionizyjskich. Umieszczano je w grobach inicjowanych.

Greckim odpowiednikiem koptyjskiego „ine" jest nie tylko „homoíosis", ale może przede wszystkim „eídolon", to samo co łacińskie „idolum" albo – jeszcze lepiej – „simulacrum": 'podobizna, wyobrażenie', ale jako 'widziadło, widmo, mara, zjawa; pozór'.

Bachantka grająca na flecie i satyrowie tańczący z lusterkiem w ręce

Jorge Luis Borges w jednej ze swych króciutkich refleksji, tak zręcznie udających interpolacje – *O ścisłości w nauce* – odsyłając do fikcyjnych siedemnastowiecznych podróży, wspomina o Kolegium Kartografów w pewnym Cesarstwie. Dążąc do osiągnięcia perfekcji w sztuce, Kolegium to sporządziło najpierw mapę Cesarstwa, wielkości całej prowincji, a w końcu mapę Cesarstwa, która dokładnie się z nim pokrywała. Ta rozszerzona i uszczegółowiona do granic możliwości mapa z czasem się zniszczyła i już tylko gdzieniegdzie na pustkowiach można oglądać jej, jak wyraża się autor, porwane ruiny.

Od przytoczenia tej historii, jako najpiękniejszej alegorii symulacji, Jean Baudrillard zaczyna *Precesję symulakrów*. (Praecessio to po łacinie 'poprzedzanie'). „Nadeszły czasy, że mapa poprzedza terytorium – precesja symulakrów – że mapa rodzi terytorium i, jeśliby raz jeszcze przywołać fikcję Borgesa, strzępy owego terytorium powoli obracają się w proch na gładzi mapy. Poniewierają się tu i ówdzie resztki nie mapy, ale rzeczywistości, choć nie na pustkowiach Cesarstwa, ale na naszym pustkowiu. Pustkowiu, gdzie brakuje tego, co rzeczywiste"[36]. Brzmi to dosyć sensacyjnie, jak często u teoretyków postmodernizmu. Zapytajmy, jak to się stało, że zniknęła – zniknęła niezauważenie – rzeczywistość? Baudrillard chwyta ten moment. „Przejście od znaków, które coś dysymulują [= ukrywają, zatajają], do znaków, które dysymulują, że niczego nie ma, oznacza decydujący zwrot" – zwrot zapoczątkowujący „erę symulakrów i symulacji, w której nie ma już Boga rozpoznającego swoich, nie ma już Sądu Ostatecznego oddzielającego prawdę od fałszu, rzeczywistość od jej

sztucznego zmartwychwstania, bo wszystko umarło i od razu zdążyło zmartwychwstać". To zmartwychwstanie nie było jednak, wyglądanym przez Orygenesa, apokatástasis pánton; było – powiada Baudrillard – sztuczne. Jak się domyślamy, było ono sztuczne, ponieważ dokonało się tylko i wyłącznie w naszych zmysłach. Dla zmysłów więc świat nadal istnieje; analiza jednak dowodzi, że nie jest już taki sam.

Chińskie zwierciadło kosmiczne wyobrażające koło czasu, ozdobione czterema zwierzętami symbolizującymi cztery strony świata

Wszystkiemu winna symulacja. Symulowanie czegoś nie jest bowiem, według Baudrillarda, naśladowaniem czy udawaniem, od którego różni się tym, że bez „prawdziwej" przyczyny wytwarza „prawdziwe" objawy, zmuszając nas w ten sposób, byśmy – tak jak to przed chwilą zrobiłem – ujęli w cudzysłów samą prawdę. „Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie" – tłumaczy Baudrillard. „Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości". O ile więc imitacja nie narusza zasady rzeczywistości – wiadomo, co jest pierwowzorem, a co kopią – o tyle symulacja doprowadza do zakwestionowania różnicy między bytem a pozorem, prawdą a fałszem, toruje drogę dla urealnienia fikcji, tym groźniejszego, że dokonującego się kosztem samej rzeczywistości i prawdy. I taki

właśnie – rzeczywiście nierzeczywisty, prawdziwie nieprawdziwy – jest współczesny świat.

Najłatwiej to oczywiście pokazać na przykładzie Stanów Zjednoczonych. Baudrillard analizuje fenomen Disneylandu. Disneyland pełni przede wszystkim funkcję społeczną, wręcz parareligijną, stwarza bowiem możliwość kultowego obcowania z miniaturą Ameryki, obcowania dokonującego się w ramach wspólnotowych, to znaczy mikrospołeczności zwiedzających, połączonych wiarą w baśnie. (Conrad Phillip Kottak analizuje wycieczki do Disneylandu jako właściwą kulturze masowej formę pielgrzymek. Posłużyłem się epitetem „kultowy", który – zauważyli to językoznawcy – jest ostatnio bardzo ekspansywny. Tu wydaje się na miejscu, opisuje bowiem znamienny dla społeczeństwa kultury masowej sposób zaspokajania tego, co Eliade nazywa głodem sacrum). Otóż Disneyland został, zdaniem Baudrillarda, stworzony po to, by jako jawna „gra iluzji i fantazmatów" zataić fakt, że „Disneylandem jest cały «realny» kraj, cała «realna» Ameryka", to znaczy świat, którym rządzi dążenie, by rzeczywistość uczynić, metodą zabiegów kosmetycznych – niczym w tanatopraksji – hiperrealną, uśmiechniętą do nas. I właśnie na owym „hiper" miałby polegać cały dowcip. Szukając gorączkowo rzeczywistości, którą sama unicestwiła, kultura współczesna wytwarza symulakry, należące do porządku hiperrealności. Różnica między Disneylandem a Stanami Zjednoczonymi jest – sądzi Baudrillard – pozorna, została sztucznie i prowizorycznie wygenerowana dla symulacji, że istnieją jeszcze jakiekolwiek różnice.

Różnica jest podstawą referencji, która pozwala odnosić znak do rzeczywistości, jakkolwiek pojętej. Baudrillardowskie „podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości" oznacza zniesienie wszelkiej referencyjności: w kulturze współczesnej nie ma już semantycznego podwajania – ani serio, ani chociażby dla parodii. „Żyjemy zatem wszyscy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału", gdzie wystarczają przedstawienia, które niczego nie przedstawiają, same operacje symulowania, tak iż cały system kultury „przechodzi w stan nieważkości, jest niczym więcej niż gigantycznym simulacrum – nie jest irrealny, jest symulakrem, albowiem jego gwarantem przestaje być rzeczywistość, wymiany dokonuje we własnym zakresie, w nieprzerwanym obiegu wzajemnie do siebie odsyłających referencji". Jeżeli dobrze rozumiem te wywody, chodzi tu między innymi o różnicę między realistyczną a relatywistyczną koncepcją znaku, różnicę, o której napomknąłem, omawiając dyskusję

Lévi-Straussa z Freudem. Lévi-Strauss w tym właśnie punkcie nie zgadza się z twórcą psychoanalizy. Ten wierzył bowiem, że „elementy znaczące [les signifiants] istnieją w ilości nieograniczonej, natomiast znaczone [les signifiés] zawsze są te same, a mianowicie, że są to fakty należące do seksualizmu”[37], toteż usiłował dotrzeć do jedynego prawdziwego znaczonego. Z kolei twórca antropologii strukturalnej kwestionuje tego rodzaju referencję i epitet „prawdziwy” umieszcza tu oczywiście w cudzysłowie. „Nie będziemy w mitach czy w marzeniach sennych doszukiwać się jakowegoś «prawdziwego» znaczonego. Mity, a być może i marzenia senne, posługują się mnóstwem symboli, z których żaden wzięty z osobna nie znaczy czegoś określonego. Zyskują one znaczenie tylko w tej mierze, w jakiej nawiązują się między nimi związki. Ich znaczenie nie istnieje w sposób bezwzględny – jest ono jedynie «pozycyjne»”. I dokładnie w tym momencie system uzyskuje nieważkość. W tak pojętym systemie znaczenie dosłowne i znaczenie metaforyczne korelują ze sobą. Lévi-Strauss wyraża się obrazowo. „Tak jak to się dzieje w życiu seksualnym ślimaków – właściwa lub przenośna funkcja każdej z klas, wyjściowo nieokreślona, w zależności od roli, jaka zostanie danej klasie wyznaczona do odegrania w ogólnej strukturze znaczenia, będzie indukować w tej drugiej klasie funkcję przeciwną”. Obraz jest oczywiście aluzją do seksualnej obsesji w hermeneutyce psychoanalitycznej. Ale przemawia on do wyobraźni wyjątkowo sugestywnie, bo współcześnie obserwujemy w praktyce kulturowej stosowanie zasady zachowań seksualnych ślimaków, tak iż to, co do niedawna wydawało się niewątpliwe – różnica płci – funkcjonalizuje się tylko zależnie od sytuacji.

Pojawia się więc, zauważa Baudrillard, gwałtowna potrzeba realności. Świadectw realności ma nam dostarczyć przede wszystkim nauka. Ta jednak nie jest zdolna tego dokonać, ponieważ poszukiwania prowadzi już tylko w dziedzinie znaczonego. Zresztą to właśnie nauka, zdaniem Baudrillarda, walnie przyczyniła się do zniknięcia rzeczywistości. Zaczęło się od procesu demaskowania magii – skończyło na niespokojnym produkowaniu dowodów realności. Nauka, która – z definicji – nie ma respektu dla żadnej tajemnicy, szczególnie absolutnej, jest ślepa na całości – obejmujące tajemnicę. Świetnie to widać na przykładzie mumii egipskich.

Rozwinę myśl Baudrillarda. Procedura mumifikacji należała do porządku mitycznego, w którym unieśmiertelnieniu

ulegał zmarły jako całość: nie tylko jego ciało, ale jeszcze sześć innych składników, to znaczy serce, cień, imię, duch dobroczynny „ach", duch opiekuńczy „ka" (zmarłego określano wiele mówiącą peryfrazą „ten, który wrócił do swego ka") i dusza „ba". Kiedy więc w osobnej sali Muzeum Egipskiego w Kairze przyglądamy się zabalsamowanym ciałom, wszystko, co jesteśmy w stanie dojrzeć, to ekshumowane znaczące integralnego znaku, który jako taki ukryty był w grobowcu – na wieczność. Nawet najlepsza klimatyzacja gablot nie jest zdolna odwrócić rozpadu tych znaków, rozpadu, który stał się faktem wówczas, gdy naukowcy wyciągnęli z wieczności widzialny element znaku. Procedura naukowa jest zatem niejako odwrotnością pogrzebowego rytuału zwanego Otwarciem Ust: za pomocą „stp", rodzaju drewnianego haka, kapłan rozwierał mumii usta, wprowadzając w zmarłego na powrót siłę życiową, reanimując jego duszę; takie narzędzie można obejrzeć w Muzeum Mumifikacji w Luksorze – też w gablocie, niczemu więc już niesłużące. Nauka nie ma narzędzi, by ocalić to, co przez kilka tysięcy lat (sztukę mumifikacji Egipcjanie praktykowali na pewno w XXVII wieku przed Chr.) trwało nienaruszone w porządku mitycznym. Mumie w Muzeum Egipskim, mimo że nadal mają otwarte usta, są martwe; widać to gołym okiem.

Egipska figurka wyobrażająca duszę ba

Stp – egipski drewniany hak służący do otwierania ust mumii

Współczesna sztuka tanatopraksji, która ostatnio do Europy, w tym i do Polski, wróciła w wersji amerykańskiej, przeniesiona z tamtejszych funeral homes, jest dokładnym przeciwieństwem egipskiej mumifikacji religijnej. „Zabiegi na tętnicach i jamach, jeśli odbywają się w dobrych warunkach (stan trupa, szybkość interwencji), umożliwiają konserwację od tygodnia do kilku miesięcy" – pisze w swym fascynującym *Trupie* Louis-Vincent Thomas. „Poza tą, właściwie techniczną, funkcją, która zaspokaja wymogi higieny, tanatopraktyk obarczony jest znacznie trudniejszą misją: winien, jeśli to tylko możliwe, przywrócić trupowi wygląd człowieka żywego – i w tym sensie jego technika zbiega się ze sztuką"[38]. Ze szczegółowego opisu technik tanatopraktycznych wynika, że estetyczne zabiegi korygujące mogą iść daleko – za daleko w tym sensie, że przygotowany do pokazu zmarły wydaje się świeższy niż za życia. W Stanach Zjednoczonych wystawienie tak przysposobionego trupa jest najważniejszą częścią uroczystości pogrzebowej. W eseju *L'échange symbolique et la mort* Baudrillard ten kunszt pozorowania życia ocenia jako bezwstyd. Wtóruje mu Thomas, który potępia nie samo ukrywanie symptomów rozkładu – to uznawały przecież wszystkie

społeczeństwa – lecz aberracyjne nadużycie symptomów życia, którego skutkiem jest ich zhańbienie.

I takiego właśnie bezwstydnego zhańbienia rzeczywistości dopuszcza się współczesna kultura wszędzie tam, gdzie produkując symulakry, kieruje się ambicją nadania im pozoru bytów bardziej rzeczywistych i prawdziwszych niż sama rzeczywistość. Owe hiperrealne znaki rzeczy cieszą nasze zmysły przez tydzień i nawet kilka miesięcy. Zresztą dzięki nim otaczający świat wydaje się bardziej estetyczny. Więcej: symulakry stają się obiektem jakiejś współczesnej idolatrii. Jest to idolatria w pełnym tego słowa znaczeniu, ponieważ polega na czci i uwielbieniu dla idoli, które są tylko widmami i pozorami prawdziwych rzeczy. Ich uszminkowane znaczące ma tylko zamaskować fakt, że nie wskazuje już na żadne znaczone. Mamią i tumanią.

Baudrillard odsłania korzenie tej postawy, pokazując pogoń historyków za czymś, co byłoby materialnym dowodem ciągłości. Służy mu do tego przykład z mumią. Jeśli go dobrze rozumiem, tak jak amerykańska tanatopraksja jest przeciwieństwem mumifikacji egipskiej (w piramidach bowiem wskrzeszano zmarłego jako integralną całość dla wieczności, podczas gdy w funeral homes symuluje się na użytek doczesności, że zmarły jako cielesna powłoka jest nadal żywy), tak też przeciwieństwem mumifikacji, a odpowiednikiem tanatopraksji, jest nasza naukowa muzeifikacja. Mumię oderwano od pozostałych sześciu składników całości i wyrwano z mitycznego porządku wieczności, sprzed oblicza Ozyrysa, żeby ją umieścić w porządku historycznym – w charakterze materialnego dowodu na istnienie naszych początków, jako takiego opatrzonego etykietą, wprowadzonego do katalogu, wreszcie umieszczonego w gablocie, zwiedzającym pod nos. „Nauka, niczym Orfeusz, zawsze za wcześnie ogląda się do tyłu i wówczas jej obiekt, niczym Eurydyka, zapada w otchłań”[39]. Ogarnięta obsesją namacalnych dowodów nauka grzęźnie w rozkładającej się materii; grzęźnie dlatego, że nie zna i nie ceni – magicznych czy też artystycznych – technik scalania i ożywiania.

Etnografowie mają ten sam problem co archeologowie. Jak mówi Baudrillard, „w kontakcie z nimi tubylcy natychmiast się rozkładają jak mumia”. Toteż w 1971 roku sami poradzili rządowi Filipin, by odkrytych w dżungli Tasadajów zostawić w spokoju, przede wszystkim zakazać prowadzenia wśród nich badań terenowych. Jaka przewrotna sztuczka! – oburza się Baudrillard. Bo pozostawienie nietkniętych dzikich w dżungli – odwrotność

Drabina Jakubowa

wyciągnięcia mumii z grobowca – to tylko symulacja wyrzeczenia się przedmiotu badań. Jeśli dobrze rozumiem Baudrillarda, była to symulacja, ponieważ nie można wyrzec się czegoś, czego się nie posiada. Ogłoszono jednak łaskawą rezygnację z niszczącej obserwacji kilku tuzinów dzikich, by za tę cenę ocalić samą zasadę rzeczywistości, w etnografii – przeświadczenie o istnieniu dzikich. Przypomina to – dopowiedzmy – imperializm mocarstw, które mają czelność ogłaszać, że jakieś terytorium, z jego mieszkańcami, jest albo nie jest obszarem ich żywotnych interesów.

Tak więc fakt, że nauka, mianowicie etnografia i etnologia, próbuje ocalić rzeczywistość, którą sama zniszczyła, popycha ją, uważa Baudrillard, do produkowania symulakrów. Dokładnie w chwili, gdy etnografia, symulując, wyrzekła się przedmiotu badań, przyznała sobie prawo, by „rozszerzać kompetencje na wszystkie żyjące istoty i stawać się niewidzialna jako wszechobecny czwarty wymiar, wymiar simulacrum". Rezygnacja z jednego plemienia miałaby życie całego globu przekształcić w rodzaj życia plemiennego. Etnologia wszystkich nas przeobraża w symulakry dzikich, żeby dzięki temu dowodzić swych uniwersalnych prawd.

Cóż, być może tak właśnie jest. Tyle że antropologa wcale nie płoszy pesymizm wynikający z takiego opisu świata. Już gnostycy opisywali świat jako simulacrum. Jednocześnie wierzyli przecież w apokatástasis. Tak wciąż wierzą poeci, bo jakże inaczej mogliby być poetami.

Należę jednak do tych którzy wierzą w apokatastasis

– powiada poeta, gdy zapamiętuje i ocala świat.

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

W paradygmacie pozytywistycznym nauka bała się mitu jak diabeł święconej wody. Od tego czasu antropologia, od Frazera do Lévi-Straussa, zdołała nieźle przebadać mity. Dzięki temu dziś lepiej rozumiemy myśl mityczną i jej specyficzną logikę. Już nie dezawuuje się jej za pomocą refleksji naukowej, upatrując w myśli mitycznej biegun błędu, w refleksji naukowej zaś biegun poprawności poznawczej. Niektórzy antropologowie, jak Lévi-Strauss, posłuszni dyrektywie poszukiwania jedności w różnorodności, widzą w jednej i drugiej siostry. Dzisiaj wiemy już lepiej, że nie jest rzeczą obojętną, jakim typem wyobraźni posługuje się naukowiec. I jeżeli rację ma Baudrillard, że nauka jest współodpowiedzialna za zniszczenie rzeczy, wypada, żeby próbowała naprawić szkody. Ale do tego potrzeba naukowcom wyobraźni raczej poetyckiej, takiej jak ta, którą analizował Gaston Bachelard. I niechby nauka opowiedziała mit – mit odnowienia rzeczy, przywrócenia.

Najważniejszą książką Junga są *Wspomnienia, sny, myśli.* Nie wyraził zgody, by włączyć je do swych naukowych dzieł zebranych, bo – powiada – nie potrafi doświadczać siebie jako zagadnienia naukowego. Wolał więc opowiedzieć historyjki, mit; kwestię, czy mit ten jest – w sensie naukowym – prawdziwy, zostawiając na boku. Dzięki temu mógł swobodnie puścić wodze wyobraźni i snuć w osobnym rozdziale opowieści o życiu po śmierci. Wystarczającym uzasadnieniem było to, że myśli na ten temat często go w ciągu życia nawiedzały, jak zresztą wielu ludzi. Oczywiście wiedział, że temat ten jest w najwyższym stopniu problematyczny, a podejmowanie go – żenujące, między innymi właśnie dlatego, że nienaukowe. Niech więc pozostanie w dziedzinie mythologeín, opowiadania mitów, bajek, historyjek, snucia fabuł, nawet jeżeli dziś oduczyliśmy się mitów. Nadal przecież ciekawie nadstawiamy ucha, gdy ktoś opowiada o tym, że widział zmarłego, tak jakby ukryte w nas przeżytki dawnej wiary w duchy łaknęły takich opowieści.

Niepodobna pojąć sztuki teatru, jeśli nie ma się ucha dla historyjek o duchach powracających, bo teatr jest przecież, choćby w dalekim sensie, wywoływaniem duchów.

CO TO MA WSPÓLNEGO Z DIONIZOSEM?

„Mój Profesor sądził, że nie”[1]. To krótka i węzłowata odpowiedź Zbigniewa Raszewskiego na pytanie, czy powrót teatru do religijnych źródeł, obrzędu, mógłby coś przynieść dzisiejszemu światu. Zastanawiający argument. Przecież równie dobrze mógłby rzec – jak Sędzia w *Panu Tadeuszu* – „szepnął o tym mnie mój palec mały”.

Opowiada Jerzy Timoszewicz, że przy okazji pewnego sympozjum doszło do publicznego spotkania Raszewskiego z Zygmuntem Szweykowskim. Zaciekawione otoczenie przysłuchiwało się, jak profesor – uczniowie Raszewskiego inaczej o nim nie mówili – konwersuje ze swoim profesorem, uczeń, który stał się mistrzem, ze swoim mistrzem. Uczeni siedzieli w saloniku na kanapie, świadkowie wydarzenia zachowywali stosowny dystans. I na to ni z tego, ni z owego wpadła z sali obok Marta Fik. Łamiąc niewidzialną barierę, podbiegła – jak na balu – do panów, przysiadła lekko między nimi i bezpretensjonalnie, z wdziękiem oznajmiła: Tam jest okropnie gorąco, więc przyszłam tutaj! Zapadła cisza. Publiczność milczała, ciekawa sensacji; profesor i jego profesor zareagowali po dżentelmeńsku powściągliwie i taktownie.

Zbigniew Raszewski

Raszewski był przewidujący. Wiedział, że okazując cześć swoim poprzednikom, można zasłużyć na szacunek u własnych następców. Wiedział też, że trzeba tym następcom pokazać, jak to się robi. Ale to zrozumiałe. Jednak nie jest zrozumiałe, przynajmniej w pierwszej chwili, z jakiego powodu i w jakim celu ten badacz, tak we wszystkim samodzielny, zasłania się w jednej kwestii opinią swego profesora. Odpowiedź może być tylko jedna: żeby ustanowić dogmat. Tam bowiem, gdzie dogmat, tam i urząd nauczycielski, tu – sukcesja profesorów.

Wychodzi więc na to, że to zdanie Raszewski adresuje do swego następcy. Ten ma, sam jako profesor, powtórzyć kiedyś: Mój Profesor sądził, że nie. Ma to być „nie” w wiadomej kwestii. Nie chodzi tu zapewne o pierwsze pokolenie uczniów; ci przecież nigdy nie będą kuszeni przez nowinki i zagrożeni myślą o zdradzie historii teatru. Adresatem jest, wydaje się, uczeń najmłodszy, wyglądany sukcesor.

Carl Gustav Jung w jednym ze swych wspomnień o Freudzie, jak wszystkie – nie całkiem sprawiedliwym (to, zdaje się, była nieuchronna cena jego – i nie tylko jego – samodzielności), opisuje rozmowę z twórcą psychoanalizy, a zarazem swoim mistrzem, która odbyła się w Wiedniu w 1910 roku, jakieś dwa, najwyżej trzy lata przed zerwaniem stosunków między nimi. Nieoczekiwanie Freud poprosił go o uroczyste przyrzeczenie, że nigdy przenigdy nie wyrzeknie się teorii libido. Miała się ona stać – te określenia zaskoczyły Junga – niewzruszonym bastionem, dogmatem psychoanalizy. Freud mówił to – relata refero – jakimś szczególnym tonem, jak ojciec zaklinający syna, by w święto nie zapomniał pomodlić się w świątyni. Na podobny ton, jak się domyślamy, Jung, syn pastora, musiał być uczulony; mówi, że tą prośbą Freud nieumyślnie zadał cios ich przyjaźni. Bo w nauce, nawet w humanistyce, nie ma dogmatów. Są tylko paradygmaty; i jest ich zmiana.

Oczywiście, dobrze pamiętam mądre, arcymądre zakończenie książki Raszewskiego. „W nauce istnieje coś takiego jak postęp badań. A postęp badań nad teatrem wymaga właśnie w tej chwili przezwyciężenia dawnych nawyków myślowych" – pisze w *Liście XCI*. „Dzisiaj poglądy, które pozaczepiałem, cieszą się powodzeniem, czasem nawet bywają traktowane jako pewniki, ale jutro mogą pójść w kąt. W naszych czasach poglądy środowisk naukowych zmieniają się bardzo często". I jego własne poglądy, wyłożone w *Teatrze w świecie widowisk*, nie są – z tego świetnie zdawał sobie sprawę – teorią ostateczną. Od początku pozostają też teorią względną: „nikt nie może mieć całej racji" – przyznaje przecież w ostatnim zdaniu książki. „Zostawmy też coś dla naszych następców" – cytowałem to zdanie, które Raszewski tak pięknie zilustrował ekskursem w stronę brandy ze Stonehenge, swego rodzaju morałem wywodu o teoretyzowaniu w nauce. To stamtąd przecież zaczerpnąłem mój tytuł – zarazem tytuł do roztrząsań i zaczepek.

Skąd więc u uczonego, zajmującego tak trzeźwe stanowisko w sprawie względności i doraźności teorii, argument „mój Profesor sądził"? Stąd właśnie, że – bodajże w tej jednej jedynej kwestii – idzie o dogmat. Zresztą wcale nie musimy poddawać podmiotu tego wywodu psychoanalizie, sam doskonale zdaje sobie z tego sprawę. „Takie wyskoki jak w poprzednim liście nie powinny mieć miejsca" – pisze dalej z deklarowaną skruchą i zamieszcza ważny autokomentarz do książki: „oświadczam, że nigdy nie chciałem jej nadawać charakteru programowego".

A takie właśnie podejrzenie mogą budzić niechętne uwagi na temat pożytku z podejmowanych w teatrze współczesnym prób powrotu do religijnych źródeł.

Mam przed oczyma dwa obrazy. Raszewski tête-à-tête ze swym profesorem, który po stosownym namyśle wyraża pogląd, że „chrześcijaństwo jest religią zbyt uduchowioną, by nadawała się do odgrywania". Dla teatrologa pogląd wiążący, dogmat. I Raszewski tête-à-tête z uczniem, któremu na niepokojącą kwestię odpowiada owym „mój Profesor sądził", mówiąc to tak, jakby go namaszczał: Czynię cię, mój synu, depozytariuszem. Zaprawdę świat stosunków patriarchalnych. Toteż nie dziwię się wcale, że los sprawił, iż wpadła tam Marta Fik. Bo jeśli czegoś temu światu nie dostawało, to z pewnością jej niezrównanego wdzięku.

„Pi, Wdzięk", dwudziesty drugi heksagram *Yijing* (starej chińskiej *Księgi Przemian*) otrzymał jako wróżbę Konfucjusz w odpowiedzi na jakieś zapytanie. „Dodaje wdzięku brodzie na swym obliczu"[2] – powiada wyrocznia drugiej linii tego heksagramu. Richard Wilhelm podaje tu za tradycją, że indagujący poczuł się nieswojo. Trudno się dziwić; ten racjonalista i utylitarysta, który z filozofii wyciął całą metafizykę, założyciel religii, której świątyniami stały się szkoły, a kultem etykieta dworska – nie doceniał sztuki. „Gdyby mi jeszcze długo żyć było dane tak, bym przez lat pięćdziesiąt *Księgę Przemian* mógł badać, wówczas zdołałbym uniknąć poważnych błędów"[3] – powiada Konfucjusz. Ale do wygłoszenia tej pochwały *Yijing* może skłonił Konfucjusza głębszy namysł nad radą, by dodał wdzięku swej brodzie; toteż w kulcie etykietę uzupełnił muzyką, a więc tym, czego brakowało jego religii – entuzjazmem. To ostatnie w zgodzie z najgłębszym sensem obrazu szesnastego heksagramu *Yijing*, zatytułowanego właśnie „Yu, Entuzjazm":

Podobnie dawni królowie czynili muzykę,
Aby uczcić zasługi,
I uroczyście składali ją w darze Najwyższemu Bóstwu,
Przodków swoich spraszając na świadków[4].

Przez czynienie muzyki rozumiano w Chinach zalążek dramatu obrzędowego, śpiew i taniec, dzięki którym człowiek zbliżał się do Boga; do takiej teatralnej ofiary zapraszano zmarłych przodków w charakterze reprezentantów i orędowników świata widzialnego w świecie niewidzialnym. Wilhelm przytacza komentarz Konfucjusza do tak pojętej służby bożej: „Kto by tę ofiarę

w pełni zrozumiał, ten mógłby rządzić światem, jak gdyby ów na jego dłoni się obracał"; jak w tańcu.

Wróżba otrzymana przez Konfucjusza przypomina owo uzupełnienie, do którego, jakieś osiemdziesiąt lat później, sen nakłonił – w ostatniej chwili – Sokratesa. „A to był taki sen mniej więcej" – zwierza się Sokrates w więzieniu w dniu śmierci – „Sokratesie, powiada, muzykę rób i uprawiaj"[5]. Sokrates przyznaje, iż w ostatniej chwili połapał się, że nie chodzi o uprawianie filozofii (która jest, jak uważał, najgodniejszą służbą Muzom), lecz o muzykę pojętą zupełnie dosłownie. Ułożył więc wiersze. Diogenes Laertios podaje incipit peanu: „Bądźcie sławieni, Apollo Delijski i Artemis, świetna wy paro!"[6]; przytacza też inny sen więzienny, który Sokrates odczytał jako zapowiedź, że umrze za dwa dni. (Sokrates wierzył, że tym, kto przepowiada mu przyszłość, jest jego duch opiekuńczy, daimónion). Całe życie Sokrates przejęty był wyrocznią, że jest najmądrzejszym ze wszystkich ludzi. Lubił tańczyć, jednak dopiero w obliczu śmierci spróbował uprawiać muzykę.

Teraz komentarz Nietzschego do tego snu. „Chociaż niewątpliwie pierwsze działanie sokratycznego popędu poszło w stronę destrukcji dionizyjskiej tragedii, to głębokie życiowe doświadczenie samego Sokratesa każe nam zapytać, czy między sokratyzmem i sztuką musi istnieć relacja tylko antypodyczna i czy narodziny Sokratesa artystycznego w ogóle są czymś w sobie sprzecznym". Nietzschemu chodzi tu o przejście od Sokratesa jako – morderczego dla dionizyjskiej tragedii – typu człowieka teoretycznego do Sokratesa uprawiającego muzykę. „Słowa sennej zjawy Sokratesa to jedyny znak wątpliwości co do granic logicznej natury" – stwierdza i pyta: „Może sztuka jest nawet koniecznym korelatem i suplementem wiedzy?"[7]; tym pytaniem Nietzsche puka – jak powiada, z bijącym sercem – do wrót współczesności i przyszłości.

Nauce – trzeba przyznać – przeważnie brakuje wdzięku. Tylko przenikliwi myśliciele zauważają, że potrzeba im muzyki.

„Sądzę dzisiaj, że zwiedziłem niezgorzej, w sobie samym, okropności Ulro. Moim nieszczęściem było zawsze Widmo, czyli bardzo silne ego, zamykające mnie w państwie Urizena [= Rozumu], gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd. Biedna moja Urthona, czyli Wyobraźnia, próbowała mnie wyrwać z więzienia, ale natrafiając wszędzie na zamknięte drzwi, ryła podziemne tunele" – wyznaje Miłosz w *Ziemi Ulro* – „posługując się terminologią C. G. Junga, rzekłbym,

Fragment obrazu *Maryja pomiędzy niewiastami*

że moja kobieca anima borykała się z dużymi trudnościami, nieraz na próżno żądając, żebym ją uznał za swoją, i byłoby ze mną całkiem źle, gdybym nie został wychowany w obrządku rzymskokatolickim. Gdyż obrządek ten wyzwala w nas cząstkę kobiecą, bierność gotową na przyjęcie Jezusa albo poetyckiego natchnienia – Blake poprawiłby «albo» na «czyli». I teraz, mimo że nadal ego mnie dręczy, cały jestem po stronie Wyobraźni, Urthony, animae"[8].

W podobnym odkryciu widzę mądrość Konstantego Puzyny, który pod pięćdziesiątkę zaczął pisać wiersze. Odmłodziło go to tak bardzo, że pod sześćdziesiątkę przekroczył wielką wodę (taką przed wyjazdem do Nowego Jorku otrzymał wyrocznię od *Yijing*), żeby studiować i pisać doktorat. Doktoratu nie napisał, za to biegał na zajęcia, po księgarniach i ulicach, wolny jak student. Wiele osób, statecznych i utytułowanych, nie mogło tego zrozumieć.

Podobnie też niektórzy nie mogli zrozumieć, dlaczego sześćdziesięcioletni Raszewski swój traktat teoretycznoteatralny zaczął pisać w formie listów do jakiejś Pani. O wyborze formy będzie jeszcze mowa, teraz o adresatce. Już pierwsze fragmenty opublikowane przez „Dialog" w 1989 roku dały asumpt do najrozmaitszych domysłów. Ktoś w liście do redakcji podał się za adresatkę, wskazywano jakąś uczoną wrocławiankę, ale były to tylko psikusy spłatane Raszewskiemu. Jacek Sieradzki, któremu Puzyna powierzył w redakcji opiekę nad tym tekstem, wspomina, że autor reagował na fałszywe wskazania jakoś niewspółmiernie serio. „Mówiąc szczerze, po czasie byłem cokolwiek już znużony przykładaniem tak dużej wagi do błahej w końcu sprawy" – wyznaje – tym bardziej że sprawa ta okazała się „aż zabawną w swej pedanterii fabularną mistyfikacją"[9]. Ale ta mistyfikacja nie była dla autora czymś błahym. Chodziło bowiem o kobiecą animę nadawcy listów.

Edith Stein

Dedykacja wszystko wyjaśniła: „Pamięci Edyty Stein". Kanonizowana 11 października 1998 roku w Rzymie, już wcześniej głośna z powodu niedoszłego wyniesienia na ołtarze we Wrocławiu (podobno z powodu protestów ze strony kół żydowskich, które oczekiwały wpierw dokumentu watykańskiego potępiającego antysemityzm), jest święta Edith Stein postacią niesłychanie złożoną. Urodzona we Wrocławiu Żydówka, która w wieku trzydziestu lat się ochrzciła, w 1933 roku wstąpiła do zakonu karmelitanek bosych, przybierając imię Teresa Benedykta od Krzyża; w 1942 roku została jednak aresztowana jako Żydówka i zginęła w ko-

morze gazowej w Birkenau. Była fenomenologiem, uczennicą i asystentką samego Edmunda Husserla, kochał się w niej Roman Ingarden (ona kochała się w Adolfie Reinachu); uprawiała teologię. Beatyfikowana przez Jana Pawła II w 1987 roku, więc w okresie, gdy Raszewski pisał swą książkę. Jak na animę, trzeba przyznać, niezwykła. Niesamowicie skomplikowana: Żydówka karmelitanka, święta fenomenolożka. Wzdragałbym się dokonywać tu psychoanalizy podmiotu czynności epistolograficznych.

Dość będzie zauważyć, że adresatka *Listu LXXXIX*, którego tematem jest „współżycie teatru z religią" czy ogólniej „ze światem wartości", a w którym autor owszem, chcąc się „obronić od naukowego gadulstwa"[10], tak beznadziejnie wpada w pułapkę dogmatu – że adresatka ta reaguje w sposób typowy dla animy. Dzieje się to oczywiście w wyobraźni autora i zgodnie z jego planem pisarskim. „Ze skruchą przyznaję Pani rację. Takie wyskoki jak w poprzednim liście nie powinny mieć miejsca" – zaczyna Raszewski następny list i, jak się rzekło, odżegnuje się od kreślenia programu. Ta reakcja wyobrażonej adresatki, podpowiedziana przez instynkt, wywołana została właśnie – tak wierzę – dogmatycznym tonem autora. Anima nie cierpi tego, co zaskorupiałe, zawsze pobudza do twórczości. W tym dopuszczeniu instynktu do głosu widzę dowód, że nawet jako uczony teoretyk Raszewski był przede wszystkim pisarzem. I to, kim była dla niego adresatka listów, może powiedzieć tylko poezja:

Szła niepewna wśród innych idących,
A która potem ożywiała źródła i odświeżała zdroje

Chłodziła spieczone skały i umacniała piaski
W błękicie chabrów, błękicie, barwie Marii,
Sovegna vos

– to Eliot, pełen reminiscencji z Dantego („sovenga vus" – mówi w *Czyśćcu* trubadur Arnaut Daniel: „zechciej pamiętać").

Milcząca siostra w błękicie i bieli
Pośród cisów, za bożkiem ogrodu
Którego flet oniemiał, pochyliła głowę
I uczyniła znak krzyża
Lecz nie wypowiedziała ani jednego słowa

Ale źródło wytrysło i zaśpiewał ptak
(*Popielec*. Przeł. Władysław Dulęba)

„Którego flet oniemiał... Ale źródło wytrysło i zaśpiewał ptak". Dotykamy tu tajemnicy i, tak to czuję, intymności Raszewskiego. Przeczuł to też Tomasz Kubikowski (autor rozprawy o fenomenologii sztuki scenicznej), interesujący się postacią Edith Stein. Kubikowski trafnie zauważa, że ta sprawa to „najdelikatniejszy i najbardziej ukryty – chyba nawet umyślnie zamaskowany! – wątek ostatniej książki Profesora"[11]. Dla Kubikowskiego wiąże się to z czymś, co nazywa on konfesyjną perspektywą *Teatru w świecie widowisk*, i ze statusem Edith Stein w Kościele – od 1987 roku błogosławionej, w okresie powstawania książki oczekującej na kanonizację. „Dla kogoś wierzącego i akceptującego dogmaty swego Kościoła taka osoba żyje w pełni, stanowi ciągły punkt odniesienia i podmiot możliwego dialogu. Punkt odniesienia jak najbardziej rzeczywisty: święty uczestniczy przecież w tym, co przede wszystkim Jest. Wie od nas więcej o tym. Rozmowa z nim jest formą modlitwy". Wniosek dla wielu z pewnością zaskakujący. Już fakt, że rozprawa teoretycznoteatralna ujęta została w formę listów, wywoływał konsternację – czymś zaiste trudnym do pojęcia jest, dlaczego ta rozprawa miałaby być modlitwą. „Edyta Stein była karmelitanką, a trudno pomyśleć coś bardziej obcego wszelkim widowiskom niż duch karmelitański" – tłumaczy Kubikowski. „Dla świata pozoru stanowi przeciwwagę absolutną. I taką przeciwwagę postawił sobie ostatecznie Profesor, kiedy się w ten świat zagłębił". Owa absolutna przeciwwaga potrzebna była Raszewskiemu, uważa Kubikowski, do dokonania rozrachunku z własnym zawodem.

Ale jeżeli było tak, jak mniema Kubikowski, to nasuwa się parę pytań. Po pierwsze, czy o tym, że jakaś osoba istniejąca wirtualnie (tu: wyobrażona partnerka korespondencji) może być ożywiona i stanowić podmiot dialogu – badacza teatru musi dopiero pouczać Kościół? Jeśli nie wierzy on po prostu w duchy, co u miłośnika teatru wydałoby mi się dziwne, to powinien dojść do tej prawdy poprzez namysł nad fenomenem postaci teatralnej; i Raszewski przecież do niej na tej właśnie drodze dochodzi. A po wtóre, skoro dla Raszewskiego teatr jako świat pozoru znajduje przeciwwagę – przeciwwagę absolutną – w duchowości modlitwy, to dlaczego badacz ten miałby pisać rozprawę o teatrze będącą, jak twierdzi Kubikowski, ni mniej, ni więcej, tylko modlitwą? Ta sprawa jest rzeczywiście jakaś zamaskowana i niejasna.

Extra Ecclesiam nulla salus – od Bonifacego VIII po Jana Pawła II papieże powtarzają tę prawdę – nie ma zbawienia poza Kościołem. Tak zwana przez Kubikowskiego konfesyjna perspektywa *Teatru w świecie widowisk* jest ukryta, ale rzeczywiście chyba dopiero w tej perspektywie zamysł autora rysuje się wyraźnie. Jeżeli w swych fundamentalnych pracach historycznoteatralnych Raszewski dowiódł raz na zawsze, że historia teatru jest nauką z prawdziwego zdarzenia, to w rozprawie teoretycznoteatralnej postanowił udowodnić, że – jak stwierdził podczas jubileuszu czterdziestolecia pracy naukowej – „ta nowa nauka «ani dogmatów nie podważa, ani nie obraża moralności publicznej»"[12]. Zdanie tyleż zaskakujące, co trudno zrozumiałe. To, że socjologowie w wiadomym okresie musieli udowadniać, iż ich nauka nie podważa obowiązującej doktryny marksizmu-leninizmu, tłumaczyło się zideologizowaniem państwa i jego instytucji, z nauką włącznie. Komu jednak i po co miałoby się usiłować dowieść, że teatrologia nie obraża moralności publicznej i nie podważa dogmatów? Raszewski brał na siebie – czy potrzebnie? – niezwykłe ciężary. Jako historyk teatru z powołania, katolik z przekonań, musiał całe życie czuć się niewygodnie. Historykom próbował dowieść, że historia teatru też jest historią, to znaczy nauką, urzędowi nauczycielskiemu Kościoła zaś, że ta świecka nauka nie podważa dogmatów i nie gorszy. Za wszelką cenę chciał przeszkodzić temu, by historię teatru umieszczono extra Ecclesiam, jak zdarzało się to samemu teatrowi.

Jako teoretyk więc Raszewski niezłomnie utrzymywał, że utwór teatralny jest, po pierwsze, czymś z definicji różnym od rytuału religijnego, że jednak, po wtóre, jest on zarazem wirtualnie danym światem wartości, a mianowicie piękna. Dzięki temu stanowi formę zmysłową wyposażoną w zdolność dobroczynnego oddziaływania na odbiorcę. Do kluczowej dla tego ujęcia sprawy piękna Raszewski wraca w *Liście LXXXIX*, gdzie omawia relację teatru z religią i w ogóle ze światem wartości. „Wielu badaczy wyśmiewa się dzisiaj z pojęcia piękna i kwestionuje możliwość odróżniania piękna od brzydoty" – pisze i zastanawia się, „czy badacze ci doszli już w Biblii do słów «brzydota spustoszenia» w księdze Daniela. I czy mieli czas zastanowić się nad znaczeniem tych słów. Mnie życie przymusza do tego od pięćdziesięciu lat"[13]. Wypada się zastanowić.

O czym więc mówi prorok Daniel? Trzykrotnie (*Dn* 9, 27; 11, 31; 12, 11) pojawiająca się w przepowiedni „ohyda ziejąca pustką" to wizyjne nawiązanie do wydarzenia, które miało miejsce

w Jerozolimie w dniu 25 Kislew (8 grudnia) 167 roku przed Chr.: na mocy dekretu Antiocha IV Epifanesa, wielbiciela kultury greckiej, na tamtejszym ołtarzu całopalenia wybudowano „ohydę spustoszenia" (*1 Mch* 1, 54); jak wyjaśnia *Druga Księga Machabejska* (6, 2), chodzi o przekształcenie świątyni jerozolimskiej w miejsce kultu Zeusa Olimpijskiego. Dla Żydów to była zgroza, sodoma i gomora. „Świątynia była pełna rozpusty i uczt, na których poganie zabawiali się z nierządnicami, a na świętych dziedzińcach zbliżali się do kobiet" – jak to poganie, w tym wypadku przestrzegający greckiego obyczaju. I jeszcze gorzej – proszę posłuchać uważnie – „kiedy zaś przyszło święto Dionizjów, zmuszano do tego, aby w bluszczowych wieńcach brać udział w pochodzie ku czci Dionizosa" (*2 Mch* 6, 4; 7; przekład Feliksa Gryglewicza). Prorok Daniel zrobił z tego wielki temat eschatologiczny: ta „ohyda ziejąca pustką" to kara boska do końca czasów. Kiedy Daniel pyta Boga, jaki będzie ów koniec, w odpowiedzi słyszy: „Idź, Danielu", „Szczęśliwy ten, który wytrwa", „Ty zaś idź" (*Dn* 12, 9; 12; 13; przekład Lecha Stachowiaka); to biblijny prototyp *Przesłania Pana Cogito*.

Najpierw warstwę historyczną trzeba tu oddzielić od apokaliptycznej. Antioch IV, który zresztą uważał się za wcielenie Zeusa, o czym najlepiej świadczy jego przydomek (Epiphánes = '‹bóg› objawiony'), hellenizował swoje królestwo ogniem i mieczem, tyle że w Jerozolimie nie było to zrazu konieczne, ponieważ wyszli mu naprzeciw Żydzi zapatrzeni w kulturę grecką, przeważnie kapłani; gdy jednak w 169 roku przed Chr., wracając z kampanii egipskiej, splądrował świątynię jerozolimską, a dwa lata później rozkazał zrównać z ziemią mury Jerozolimy, wznieść Akrę i przemianować świątynię, wybuchło powstanie machabejskie; zwycięstwo Żydzi do dziś święcą podczas Chanuki. Chociaż dla uciśnionych przemianowanie świątyni musiało być wydarzeniem przejmującym świętą zgrozą, historykowi religii nie wydaje się czymś wyjątkowym. Dla ikonoklastycznych Żydów posąg Zeusa w ich świątyni był oczywiście czymś nieznośnym, historykowi sztuki z kolei, ubolewającemu nad zniszczeniem w Olimpii dzieła Fidiasza, monumentalnego chryzelefantynowego posągu Zeusa, oczyszczenie świątyni przez Judę Machabeusza w dniu 25 Kislew 164 roku przed Chr. zda się może jakąś stratą. Ale już szczególnie badaczowi teatru będzie niesłychanie trudno wzbudzić w sobie obrzydzenie na wiadomość, że Żydzi musieli iść przystrojeni bluszczem w pochodzie ku czci Dionizosa, ponieważ dla każdego historyka teatru święto Dionizjów jest, żeby tak

powiedzieć, święte – z tym świętem związane są przecież narodziny teatru w Atenach. Może więc i w Jerozolimie wykonywano podczas Dionizjów dytyramby? Doprawdy, jeśli teatrolog chciał, by czytelnik zastanowił się głębiej – teologicznie – nad brzydotą w historii, to jakże niefortunnie wybrał odsyłacz. Doszliśmy bowiem do wskazanego miejsca w *Księdze Daniela*, stamtąd cofnęliśmy się do *Ksiąg Machabejskich* – Daniel przecież wykłada teologię powstania machabejskiego – i wyciągamy oto wnioski, które w danym kontekście wprawiają w zakłopotanie, gdyż ni mniej, ni więcej, tylko kwestionują źródłowy dla teatru urok obrzędów dionizyjskich. Raszewskiemu nie szło przecież, przypomni ktoś, o takie dociekania historyczne; wyraźnie odsyła do wizji apokaliptycznej Daniela.

Już nie wiem, czy wobec tego ciągnąć dalej; czasami nie należy za bardzo się wczytywać. Ale niech będzie. Co więc wychodzi? Że jest przedsięwzięciem ryzykownym robić z teatru antidotum przeciw brzydocie za pomocą apokaliptyki. W ramach apokaliptyki Daniel uprawia bowiem to, co bibliści nazywają teologią historii; nie wiadomo, jaką rolę miałby do odegrania w tej perspektywie teatr. Przecież właśnie w obrębie apokaliptyki u Tertuliana pojawia się konkluzja zdecydowanie antyteatralna. (Tertulian był impulsywny, zaczepny i skłonny do skrajności, toteż jako polemista – a w polemiki wdawał się bez przerwy, nie mając żadnych względów dla przeciwników – łatwo wpadał w tony apokaliptyczne). W piśmie *De idolatria* (*O bałwochwalstwie*) zabronił chrześcijanom uprawiania jakiejkolwiek twórczości artystycznej; w *O widowiskach* potępił wszystko, co chrześcijanin może zobaczyć na stadionie, w amfiteatrze i w teatrze. Cóż bowiem mogłoby dorównać widowisku, które rozegra się – zapewnia Tertulian – „za niedługo", a którym będzie „przyjście Pana" i „dzień ostatniego powszechnego sądu"[14]? W toku tej akcji ogarniającej cały kosmos „stary świat i narody jego zostaną spalone przez trawiący wszystko ogień. To będzie wspaniałe widowisko!". No, w takiej perspektywie wszelka sztuka – w tym i teatr – z całym swoim pięknem to popiół.

Raszewski jakimś cudem pozostaje przy teatrze; i wolałby teatr kultywujący piękno. „Samo piękno jest nieruchome. Przeżywanie go może być ulotne, a próby wywołania go mogą mieć przemijalność w swoim założeniu i mimo to mogą być skuteczne" – ciągnie. „Inaczej z tym, co przywykliśmy nazywać dziełem sztuki. W tym wypadku pojawianie się piękna miewa różnych gwarantów, ale do najpewniejszych pomiędzy nimi

zdaje się należeć trwałość". I stwierdza: „W teatrze tkwią obie możliwości. Od pewnego momentu pojawia się w jego historii ten typ artyzmu, który szuka sobie ujścia w formowaniu dzieła o trwałym kształcie"[15]. Ten wywód autor kończy wyraźnym, chociaż – jak zaznacza – niechętnym przyznaniem, że nie ma oczywistego związku między instynktem aktorskim, który leży u podstaw teatru, a kultywowaniem wartości etycznych.

Piękno jest nieruchome – zupełnie jak dobro, jak prawda, jak Bóg. O ile twierdzenie takie nie zdziwiłoby u teologa, takiego jak Evdokimov, autor *Sztuki ikony. Teologii piękna*, o tyle trochę zaskakujące wydaje się u historyka.

Przykład pierwszy z brzegu to Caravaggio dwukrotnie malujący *Świętego Mateusza* dla kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie. Pierwsza wersja z 1598 roku: „Św. Mateusz siedzi na krześle w nieokreślonej przestrzeni, oświetlony silnym blaskiem, padającym z góry, jak gdyby z teatralnego reflektora" – opisuje Jan Białostocki ten obraz (który spłonął w muzeum berlińskim w 1945 roku). „Jest to prosty człowiek, rybak, czy robotnik, o silnych muskularnych ramionach, o szorstkich, zniszczonych stopach; jedna z nóg Mateusza wysuwa się naprzód, jakby wdzierając się w przestrzeń nie należącą już do obrazu, lecz do widza. Obok świętego stoi anioł o delikatnej dziewczęcej urodzie, kontrastującej bardzo silnie z szorstkością postaci apostoła. Wiotką swą ręką anioł ujmuje dłoń apostoła i prowadzi ją po papierze wielkiej księgi, nad którą Mateusz pochyla swe zmarszczone czoło. Pisanie sprawia mu wielką trudność; nie jest do tego nawykły"[16]. Ważne, że tę grupę oglądamy „nieco z góry, co zbliża ją jeszcze bardziej do widza". To sugestywne ujęcie nie odpowiadało jednak zamawiającym, którzy uznali je za wyraz gorszącego braku szacunku dla świętego; Caravaggio namalował więc w 1602 roku drugą wersję. „Mateusz zamienił się w szlachetnej urody starca, upodobnił się do rzymskich retorów, czy greckich filozofów. Pokazany jest z lekka od dołu, co podnosi go w oczach widza i oddziela od codzienności życia". Caravaggio to Caravaggio: ten drugi obraz, wiszący na ołtarzu, wciąż zachwyca widzów.

Oczywiście, piękno jednego i drugiego obrazu było trwałe w sensie, w jakim o trwałości piękna mówi Raszewski. I to właśnie trwałe piękno okazuje się zmienne w perspektywie historycznej, biograficznej, ba, nawet jednego i tego samego przedsięwzięcia twórczego. Przywołane przedsięwzięcie Caravaggia jest pouczające

dlatego, że artysta nie posunął się w nim naprzód w poszukiwaniu piękna bliższego prawdy, lecz na prośbę instytucji powołanej do strzeżenia prawdy zmuszony był się cofnąć. Zdaniem historyków to nagięcie się artysty do wymagań kościelnego mecenasa i konwencjonalnej stosowności było zubożeniem wizji artystycznej – stwierdza Białostocki – „jakby zaparciem się wyrażonego początkowo ideału", ideału będącego wynikiem natchnienia, które nie liczyło się z decorum. W rezultacie owo drugie malowidło jest, wedle Gombricha, „mniej uczciwe i szczere niż pierwsze"[17]. Gombrich wyciąga z tego ważne wnioski: „Historia ta ilustruje krzywdę, jaką mogą wyrządzić ci, którzy odrzucają i krytykują dzieła sztuki z niewłaściwych powodów. Co ważniejsze, uświadamia nam, że to, co nazywamy «dziełami sztuki», nie jest wynikiem jakiejś tajemniczej działalności, lecz przedmiotami stworzonymi przez istoty ludzkie dla istot ludzkich". Twierdzenia historyka sztuki co się zowie.

Ale co dla niego znaczy: krytykować dzieło z niewłaściwych powodów? Ano właśnie z powodów pozaartystycznych, z punktu widzenia jakiegoś dogmatu. Każde dzieło sztuki jest wynikiem napięcia między konwencją a indywidualnym natchnieniem. Niełatwe i ryzykowne jest ustalanie, czy natchnienie to było wynikiem działania Ducha Świętego, czy może podszeptem diabelskim. Toteż dogmatyczny punkt widzenia woli sztywno trzymać się kanonu i nieufnie patrzy na porywy inspiracji. W wypadku teatru rzecz komplikuje się jeszcze bardziej, ponieważ sztuka ta ma w ogóle kłopot z trwałością kształtu swych dzieł. Z drugiej strony, gdy teatr zaczyna zabiegać o nadanie swym dziełom trwałości, niebezpiecznie zbliża się do sztywnego i niezmiennego w swym kształcie formalnym rytuału. Ponieważ teatr – czy tego chcemy, czy nie chcemy – przypomina rytuał. Przedstawienie podobne do mszy, aktor przypominający celebrującego kapłana – to paralele bardzo śliskie, lepiej zatem z góry je wykluczyć, odcinając teatr od religii. Ale w taki przemyślny sposób, by nie odciąć teatru od świata wartości! Toteż sztuka teatru – jak może żadna inna zagrożona przez czas, który wszystko zmienia, przekręca i relatywizuje – sama musiała okazać się czymś trwałym, by zostać uznaną za godną depozytu wartości, z definicji nieruchomej. Chyba dopiero teraz jest w pełni jasne, dlaczego Raszewski upierał się przy czystym pięknie, dlaczego swą teorią, by tak rzec, wznosił bastion piękna. Raszewski chciał ocalić historię teatru dla perspektywy konfesyjnej, odwieść teatr od zgubnych skłonności, wreszcie zapewnić teatrowi,

przynajmniej w teorii, zdolności zbawcze. Przedstawienie teatralne nie jest modlitwą, ale przecież może działać podobnie! Chyba nigdzie teologiczne ambicje Raszewskiego nie dają o sobie znać dobitniej. Ocalenie przez sztukę – przez sztukę teatru? Tak, ale nie w kościołach.

„Co chwila jakaś pobożna sztuka, odgrywana z pobożnym namaszczeniem. Albo też całkiem świecka, za to odgrywana w kościele. Albo też jedno i drugie, co znaczy, że zawodowi aktorzy grają w kościele jakąś pobożną sztukę" – wylicza Raszewski pokusy współczesnego teatru polskiego. „Myślę, że w naszych czasach teatr wcale nie musi być częścią liturgii, nie musi grać w kościele i nie musi odgrywać Ewangelii, aby zachować w sobie tę czystość, która go dzisiaj fascynuje w religii, bo do tego wystarczy przestrzeganie zasad etycznych powszechnie znanych i uczciwe wykonywanie swojego zawodu. Bez udawania, że się ma receptę na «sacrum» (co za okropne słowo), bo właśnie z tego może w końcu wyniknąć moralna dwuznaczność nie do wytrzymania"[18].

Podobnie sądził jego profesor i tak, wolno przypuszczać, powinien trzymać jego uczeń.

Rzuca się w oczy uwaga umieszczona przez Raszewskiego w nawiasie. A dlaczegóż to – warto chyba spytać – słowo „sacrum" miałoby być takie okropne? „Pojęcie «sacrum» pochodzi z łaciny, nie tylko z języka łacińskiego, lecz także z zakresu rzymskich koncepcji religijnych. Dla Rzymianina sacrum («święte» – przymiotnik rodzaju nijakiego, który może być używany jako rzeczownik) jest wszystko to, co należy do bogów lub w jakiś sposób zostało im oddane, przypadło w udziale, znajduje się w sferze ich oddziaływania. Jest więc oczywiste, że sacrum jest też niebezpieczne, nie wolno przecież samowolnie i nieodpowiedzialnie wtargnąć na teren zastrzeżony dla bogów"[19]. I cóż w tym okropnego? Świętość jest przecież zawsze – dowiódł tego Rudolf Otto – i fascinans, i tremendum, urzekająca i straszna zarazem. Raszewskiemu chodzi prawdopodobnie o nieznośną dwuznaczność przymiotnika „sacrum", oznaczającego i 'święte', i 'przeklęte', co najlepiej widać w łacińskiej formule „sacer esto", niech będzie przeklęty (problem ambiwalencji tego przymiotnika omawiał w IV wieku Servius w komentarzu do *Eneidy* III 57: „auri sacra fames" – w przekładzie Ignacego Wieniewskiego „głodzie złota przeklęty"). Ale jeszcze bardziej może o to, że „sacrum" to termin techniczny współczesnego religioznawstwa. I że taki Eliade tym jednym terminem potrafi objąć i Boga chrześcijan, i manę z najprymitywniejszych wierzeń aborygenów. Byłaby to więc krytyka

pars pro toto, terminu zastępującego całą dyscyplinę naukową; i oko puszczone do świętej Edith Stein.

Nigdy dość powtarzania, że Arystoteles patrzy na zagadnienie tragedii, w tym i jej genezy, w perspektywie literackiej. Jak dobitnie stwierdza Henri Jeanmaire, „Arystoteles nie interesował się kwestią związku teatru, w żadnej z jego form, z osobą i kultem Dionizosa”[20]. George Thomson pisze ogólniej, że Arystoteles traktuje „ewolucję sztuki jako proces całkowicie wewnętrzny, nie odwołując się do dziejów społeczności, której stanowiła ona część życia. Z tego powodu ogranicza się on do wyjaśnienia, w jaki sposób tragedia przybrała swą formę ostateczną, nie tłumacząc, dlaczego przybrała tę właśnie szczególną formę czy też dlaczego przestała potem się rozwijać”[21]. Rzeczywiście, o genezie tragedii Arystoteles opowiada w *Poetyce* skrótowo, gdyż – mówi – prześledzenie szczegółów zabrałoby za dużo czasu. Przyjmijmy – proponuje – że są to sprawy znane. Dwieście lat po Tespisie takie może rzeczywiście były, choć Arystoteles nie znał już żadnej tragedii Tespisa; zresztą pomija go w *Poetyce* całkowitym milczeniem, chociaż w rozwoju tragedii przyznawał mu podobno – tak w każdym razie podaje Temistiusz – naczelne miejsce.

Czy trzeba to powtarzać? Tragedia narodziła się „ap’ archés autoschediastikés”, z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, czyli wykonywaną zrazu procesyjnie, potem w kręgu choreę (kýklios chorós, stąd spolszczona nazwa chór cykliczny), rodzaj inwokacji do Dionizosa; tragedia rozwijała się stopniowo,

Chór w *Błagalnicach* Ajschylosa, reż. Eua Sikelianou

Dionizos z thiasosem nawiedza poetę dramatycznego

wreszcie doszła do doskonałej postaci czy – jak dosłownie wyraża się Arystoteles – osiągnęła własną naturę. Arystotelesa interesuje oczywiście owa własna już natura tragedii, jej postać doskonała, i schemat jej ewolucji zamieścił jedynie dla porządku. Już po chwili zaskakuje nas dodatkową wiadomością. Dość późno tragedia przybrała właściwą, to znaczy poważną, dostojną postać, na początku miała bowiem charakter satyrowy i nade wszystko była taneczna, cechowały ją więc krótkie wątki i żartobliwy język ujęty w tetrametr trocheiczny, gdyż – jak wyjaśnia w innym miejscu – trocheje są odpowiednie do tańca. Tłumacze mają kłopot z oddaniem sformułowania o pochodzeniu tragedii „ek satyrikoú"; przekład „z dramatu satyrowego" wydaje się – jako że dramat satyrowy został zinstytucjonalizowany ponad trzydzieści lat po tragedii – zbyt daleko idącym dopowiedzeniem; proponuje się więc ostrożniejsze sformułowania, w rodzaju „z maniery dramatu satyrowego" czy „z formy właściwej dramatowi satyrowemu"[22]. Że takiej formy nie miały tragedie Tespisa, wynika choćby stąd, iż posługiwał się on już metrum jambicznym. Tragedia ma więc według Arystotelesa dwa źródła: po pierwsze, improwizacje przodownika chóru wykonującego dytyramb, po wtóre zaś, formę czy manierę właściwą dramatowi satyrowemu. Wielokrotnie podejmowane próby zrekonstruowania przejścia od dytyrambu do tragedii za pośrednictwem dramatu satyrowego pozostają hipotezami. Trudno się dziwić. W końcu – ile można wycisnąć z dwóch lapidarnych wyrażeń „ap' archés autoschediastikés" i „ek satyrikoú"? Zresztą już sama teoria Arystotelesa zda się hipotezą.

W innej perspektywie ta niezmiernie skomplikowana kwestia genetyczna i genologiczna nie jest taka paląca. Nie wydaje się też takie ważne rozwiązywanie tego, co jest – w przenośni i dosłownie – kwadraturą koła: w jaki sposób okrężna chorea dytyrambu, pełna entuzjazmu i niesłychanie dynamiczna, przeobraziła się w czworobok chóru tragicznego, śpiewającego i tańczącego w miejscu? Albo: czy – stawia tę kwestię Jerzy Axer, referując rewelacje Egerta Pöhlmanna – orchestra Teatru Dionizosa w Atenach była od początku kolista, czy może prostokątna? Pojawia się natomiast pytanie: co właściwie Ateńczycy mieli na myśli, gdy mówili „oudén prós tón Diónyson", nic wspólnego z Dionizosem?

To przysłowie paremiograf Zenobios odnotowuje w II wieku po Chr. jako stare i tak objaśnia: „Chóry miały z początku zwyczaj śpiewać dytyramb na cześć Dionizosa, ale poeci wyszli

Chór w *Błagalnicach* Ajschylosa, reż. Stauros Doupheksis

potem poza tę regułę i zaczęli pisać o Ajasach i Centaurach. Dlatego widzowie szydzili z nich, mówiąc: nic do Dionizosa ‹to się nie odnosi›. Postanowili więc później wprowadzać naprzód Satyrów (tj. dramat satyrowy), aby się nie zdawało, że zapominają o bogu ‹którego święto mają uświetniać poezją›"[23]. Według *Rozmów biesiadnych* Plutarcha źródłem dla tego przysłowia miało być pytanie, które po raz pierwszy zadano, gdy Frynich i Ajschylos wprowadzili do tragedii mity i patos – jak się domyślamy: niedionizyjskie. Niejasne sformułowanie na temat Chamajleona (w odnośnym haśle Suidasa) daje, zdaniem niektórych, asumpt do przypuszczeń, że pytanie to skierowano wcześniej pod adresem Tespisa. O Frynichu wiemy między innymi, że w 494 roku przed Chr. swym *Zdobyciem Miletu* wzruszył Ateńczyków do łez, za co go zresztą ukarano grzywną, i że pierwsze zwycięstwo odniósł w agonie roku 511; ale w ogóle agon tragiczny został do programu Wielkich Dionizjów wprowadzony przez Pizystrata podczas 61. olimpiady, w roku 534 – był to, jak wiadomo, występ Tespisa (za pierwszym razem nagrodą był trágos, kozioł, potem już zawsze ofiarny trójnóg). Ale

gdzie chodzi o starożytność przysłowia, ćwierć wieku bodaj nie robi różnicy.

„Tí taúta prós tón Diónyson", co to ma wspólnego z Dionizosem? To pytanie można rozumieć jako wyraz zdziwienia wobec poetyckich nowinek, przyimek „prós" – jako wskazujący na tematykę tragedii, która powinna być związana z Dionizosem. Tak sądzi Tadeusz Sinko: jako że „tragedia nie była liturgią, nabożeństwem dionizyjskim, lecz tylko ozdobą święta", jej rozwojem rządziło „prawo poetów do dowolnego kształtowania mitu", kształtowania, w którym liczy się nade wszystko efekt artystyczny. „Względy artystyczne górują nad wszelkimi innymi" – podkreśla Sinko. Warunkiem całego rozumowania Sinki jest danie wiary świadectwu Plutarcha i odmówienie jej świadectwu Chamajleona, to znaczy taka interpretacja tych źródeł, w myśl której wyłączną materią tragedii Tespisa, wystawianych na Wielkich Dionizjach, były wątki dionizyjskie, kiedy więc następnie Frynich wykorzystał inne wątki, widzowie, nawykli do tego, o czym traktuje tragedia, wyrazili zdziwienie tą nowinką. Tylko czy tłumaczyłoby to, jakim cudem owo – w pełnym tego wyrazu znaczeniu: historyczne – pytanie mogło się przekształcić w przysłowie? Gdyby bowiem nowość, wprowadzona przez Frynicha i podjęta przez Ajschylosa, należała do istoty tragedii jako artystycznej ozdoby święta, w której idzie tylko o jak „najefektowniejsze ukształtowanie" dowolnej treści mitycznej, to dlaczego – zapytajmy – Ateńczycy mieliby wciąż i wciąż wyrażać negatywny sąd o tym ukształtowaniu w taki właśnie sposób – stwierdzając: nic wspólnego z Dionizosem? Nieadekwatność przysłowia byłaby uderzająca. Z ogólnej liczby około sześciuset dramatów, których temat jest mniej więcej znany, związek tematyczny z Dionizosem daje się ustalić – podawałem już ten ułamek – w mniej niż dwudziestu wypadkach. Toteż trafniejsza wydaje się interpretacja rozszerzająca ów osąd poza tematykę utworów. „Gdyby sąd ten dotyczył wyłącznie tematyki, wówczas jedynie nader szczupła liczba tragedii miałaby coś wspólnego z Dionizosem. Nie był to zarzut natury materialnej, lecz potępienie powierzchowności sztuki, jej oderwania się od boga, w którego świętym okręgu ją wykonywano"[24] – pisze Karl Kerényi, który sądzi, że Plutarch nie był już po prostu zdolny uchwycić subtelnych odniesień do tego kontekstu.

Chór wywołuje ducha zmarłego

Jest to chyba niemożliwe, w każdym razie niesłychanie trudne, gdy patrzy się na tragedię w perspektywie czysto artystycznej. Zwracał na to uwagę José Ortega y Gasset w tym wspaniałym

fragmencie, który Kerényiemu posłużył za motto podrozdziału o początkach tragedii. Zdaniem Ortegi y Gasseta to, co jest w naszych oczach tragedią, to tylko lewa strona tkaniny – strony prawej, właściwej, nie widzimy, ponieważ nie czujemy już ówczesnej religijności, która spowijała teatr. Kerényi to uściśla, gdy formułuje alternatywę: związki teatru z Dionizosem można pojmować albo powierzchownie, na poziomie treści, i wówczas na miano godnych Dionizosa zasługiwałyby na dobrą sprawę tylko dramaty satyrowe – albo głębiej, mianowicie w duchu mitu o Dionizosie chtonicznym, mitu, który stwarza podstawę do częściowego utożsamienia tego, co dionizyjskie, z tym, co heroiczne. Nie jakaś artystyczna dowolność, wynikła może z nudy, lecz właśnie owo utożsamienie upoważniało poetów do czerpania z innych wątków, mianowicie – heroicznych.

To oczywiście tylko hipoteza, ale ta hipoteza Kerényiego przynosi przynajmniej odpowiedź na pytanie, dlaczego związek tragedii z Dionizosem był w Atenach przysłowiowy, mimo że taki Sofokles, jeśli nie liczyć *Tereusza*, nie nawiązywał do orgiazmu dionizyjskiego. I dlaczego tragedie wystawiano tam w ramach religijnych świąt ku czci tego boga. Żeby to móc właściwie ocenić, trzeba porzucić perspektywę czysto artystyczną. Nic nowego, zrobił to już Nietzsche. Zieliński zachwycał się mistrzostwem, z jakim Nietzsche przedstawił w *Narodzinach tragedii* charakter religii Dionizosa. Sinko natomiast nie mógł wybaczyć Ulrichowi von Wilamowitz-Moellendorffowi, że koło osiemdziesiątki jednak zaakceptował hipotezę Nietzschego, którą zwalczał jako dwudziestolatek; on sam odwrotnie: zrazu ją podziwiał jako genialną, po dwudziestu latach odrzucił, gdyż przy objaśnianiu genezy i istoty tragedii, powiada, można się obejść bez czynników pozaliterackich.

Mimo wszystko jednak zapytajmy, dopowiadając myśl Kerényiego: jaka byłaby najpierwotniejsza treść tragedii? Jej bohater, prześladowca boga Penteus (jego imię, tak jak imię Dionizosa, jest jeszcze minojskie: oznacza ‘boleściwy, zbolały, cierpiętnik’), ponosi karę i zostaje rozszarpany na sztuki. Ale ponieważ heros identyczny jest z bogiem, w osobie Penteusa ofiarę ponosi niejako sam Dionizos, a mianowicie Zagreus, ten, który został poćwiartowany i zjedzony przez Tytanów. Na pamiątkę w obrzędach orgiastycznych bachantki rozszarpywały go w postaci byka i zjadając ociekające krwią surowe mięso, zjadały boga. Logika utożsamienia herosa, prześladowcy, który staje się ofiarą, z bogiem, prześladowanym, który odnosi ostateczny tryumf, jest oczywiście logiką mityczną. Jej szydercze kwestionowanie może

Teatr Dionizosa w Atenach

doprowadzić najwyżej do czegoś w stylu: „Który się począł Sam z Siebie" – pamiętna parafraza *Credo* z *Ulissesa* Joyce'a – „i Sam zesłał Siebie, Odkupiciel". Ofiara syna/herosa jest w strukturze mitycznej odkupieniem mordu na bogu/ojcu. Kto nie pojmuje atmosfery mitycznej i głębokiej religijności dionizyjskiej, ten w dziejach tragedii nie dostrzeże wiecznego rozszarpywania boga, lecz jedynie kawałkowanie wątków literackich.

O dionizyjskiej tetralogii Ajschylosa, której częścią był *Penteus*, nie wiadomo prawie nic. Jej skład i układ odtwarza się z tytułów, w których pojawiają się Dionizos, Semele, Penteus, bachantki. Jest jeszcze piąty tytuł, który wydaje się ni przypiął, ni przyłatał – *Ksántriai*, to znaczy *Czesalnice*. Co czesalnice czy prządki miałyby wspólnego z Dionizosem?

U prząśniczki siedzą
Jak anioł dzieweczki,
Przędą sobie, przędą...

Ale to była metafora bachantek; u Ajschylosa roztargiwały nie kądziel, lecz Penteusa – żywcem na sztuki. Tragedia była widowiskiem pasyjnym. Pasja bohatera tragedii – zarówno Penteusa, jak Edypa i innych – zawsze miała coś wspólnego z Dionizosem.

Edward Zwolski chwyta moment przejścia od obrzędu do teatru dokładnie tam, „gdzie entuzjazm przechodził w pasję", która jednak „w klimacie ulicy, z dala od górskich ostępów" mogła już być tylko grą, zabawą (paidiá, pojęcie to objaśnia

Huizinga w *Homo ludens*) – tak narodziła się „zabawa w lęk i mękę: tragedia”[25]. Ale przejście od obrzędu do teatru nie dokonało się raz na zawsze – w VII czy VI wieku przed Chr., wraz z wynalazkami Ariona i Tespisa. W Atenach przejście to odbywało się na okrągło każdego roku i, by tak rzec, z miesiąca na miesiąc.

Było to przejście od Antesteriów do Wielkich Dionizjów (inaczej Miejskich), obchodzonych w miesiącu Elaphebolión (marzec–kwiecień), od ósmego do trzynastego dnia miesiąca. Dwa razy dłuższe od Antesteriów, Dionizje Miejskie kończyły cykl czterech świąt, prawdziwie dionizyjską porę roku, którą w miesiącu Poseideón (grudzień–styczeń) otwierały Dionizje Wiejskie. Dionizje Miejskie były wielkim festiwalem sztuk widowiskowych. Program podaje Demostenes. Pierwszego dnia święta rano pompé, procesja – przeniesienie figury Dionizosa Eleuthereus, Oswobodziciela, ze świątyni do Akademii, gaju platanowego za miastem; wieczorem kómos, odprowadzenie posągu z powrotem i ustawienie go na orchestrze koło świątyni na południowowschodnim stoku Akropolu. Dwa pierwsze dni to agon dytyrambiczny: pierwszego dnia chórów chłopięcych w Akademii, drugiego – męskich, już na orchestrze (także swawolne kómoi obywateli poprzebieranych za towarzyszy Dionizosa). Nagrodą dla zwycięzcy w agonie dytyrambicznym był byk, toteż dytyramb nazywano „poganiającym”, czy wręcz „mordującym byka”. Trzeciego dnia agon komiczny. Czwartego, piątego i szóstego dnia – cała druga połowa święta – agon tragiczny (w połączeniu z dramatem satyrowym, ale tetralogię wykonywał jeden chór). W toku tego festiwalu – od lat osiemdziesiątych V wieku przed Chr. – prezentowano więc wszystkie gatunki, którym patronował Dionizos: dytyramb, komedię, tragedię i dramat satyrowy. Wszystkie cztery były widowiskami. Najmniej teatralny był dytyramb, ale odkąd Arion z Metymny wynalazł – tak podaje Suidas – „tragikoú trópou”, manierę tragiczną, przez co należy rozumieć, że kazał choreutom mówić wierszem i wprowadził akcję, można dytyramb uważać za coś w rodzaju pratragedii, to znaczy sam chór cykliczny, jeszcze bez „odpowiadacza” (hypokrités), prototypu aktora, którego wprowadzi dopiero Tespis. (Jednak dla Greków to stopniowanie natężenia teatralności w toku Wielkich Dionizjów: od dytyrambu do tragedii, nie było tak ważne jak genetyczna łączność wszystkich czterech gatunków z kultem Dionizosa). Napawa niezmiennym zdumieniem i podziwem to dzieło Greków – „la plus belle reussite terrestre”, z ziemskich osiągnięć najpiękniejsze, wedle słynnego wyrażenia Edmonda

Jaloux – dzieło przeobrażenia obchodów religijnych w wybujałą działalność artystyczną.

Przejście od Antesteriów do Wielkich Dionizjów było też przejściem ze świata kobiet do świata mężczyzn. Antesterie, najstarsze, sięgające korzeniami kultury mykeńskiej święto dionizyjskie w Atenach, były misteriami kobiecymi, podobnie jak orgie delfickie odprawiane przez tyjady na Parnasie. Natomiast Dionizje Miejskie – od początku własne dzieło Ateńczyków, zrazu tylko dodatek, swego rodzaju dopełnienie Antesteriów – były wybitnie męskie.

Oznaczało to między innymi upolitycznienie święta. Niedługo po tym, jak dytyramb procesyjny przekształcony został w okrężny, wykonywany na orchestrze, w wyniku reformy ustrojowej Klejstenesa pod koniec VI wieku przed Chr., wprowadzono choregię szczepową: każda z dziesięciu fyl już miesiąc po Wielkich Dionizjach wybierała choregów, których zadaniem było zestawienie i wyćwiczenie w ciągu roku dwóch (męskiego i chłopięcego) pięćdziesięcioosobowych chórów dytyrambicznych na następne święto; trzech choregów kierujących chórami tragicznymi i pięciu przewodzących chórom komicznym wyznaczał latem, zaraz po rozpoczęciu urzędowego roku politycznego, archont-eponim. Wszystkie czynności organizacyjne należały do tego, czemu Ateńczycy nadawali miano „leitourgía", do liturgii, ale w starożytnym znaczeniu służby publicznej, świadczenia na rzecz państwa, połączonego jednak z zaszczytami i prawami: do noszenia paradnego płaszcza czy do stosowania przymusu wobec członków fyli. Potrzebna była sala ćwiczeń i doświadczony nauczyciel, kosztowne szaty i złote wieńce dla tancerzy, muzycy grający na aulosie i kitarze: na wszystko przez okrągły rok łożył choreg, przeznaczając na to niekiedy dwie trzecie swych dochodów, toteż utracjuszostwo choregów stało się w Atenach przysłowiowe (później już część środków na ten cel pobierali z kasy państwowej). „Podczas Dionizjów Miejskich przez orchestrę w Atenach przewijało się dwadzieścia chórów cyklicznych po pięćdziesiąt osób każdy, w sumie tysiąc osób!" – oblicza Zwolski. „Dochodziły do tego trzy chóry tragiczne po dwanaście, a od czasów Sofoklesa po piętnaście osób, i pięć chórów komicznych po dwadzieścia cztery osoby, razem sto pięćdziesiąt sześć względnie sto sześćdziesiąt pięć osób". Ale na tym nie koniec, bo w niektórych sztukach pojawiał się dodatkowo chór poboczny, poza tym ambitnym choregom przychodziło do głowy powiększać chór dytyrambiczny, nawet – jak w IV wieku

przed Chr. uczynił Demades – do stu osób. Niektórzy uważają, że było nie dwadzieścia, lecz dziesięć chórów dytyrambicznych, każda fyla wystawiała bowiem jeden: męski albo chłopięcy; a Wilamowitz, przez analogię do agonu tragicznego i chórów dytyrambicznych w Pireusie – że tylko trzy (męskie), tak iż poszczególne fyle stawały do zawodów co trzy, cztery lata.

Gdyby nawet szacunki Zwolskiego okazały się przesadzone, to i tak maluje się przed naszymi oczyma obraz sporej machiny. Rywalizacja szczepów, zawody, ambicje, mianowania, prerogatywy, kasa, potlacz, laury, te sprawy – świat co się zowie męski. Notabene zgodnie z kalendarzem politycznym dziesięciu choregów powoływano wkrótce po elekcji dziesięciu strategów. Żeby odmalować męstwo szczepu Ajasa, uczestnicy *Rozmów biesiadnych* Plutarcha wspominają bohaterską postawę pod Maratonem i pod Platejami, a także – niejako jednym tchem – fakt, że jego chór nigdy nie zajął ostatniego miejsca. Trudno się więc dziwić, że Platon w *Prawach* nazwał Ateny – teatrokracją.

Ale nawet upolityczniona sztuka teatru, funkcjonująca w ramach świąt dionizyjskich – świąt w liczbie mnogiej, gdyż w latach czterdziestych V wieku przed Chr. zinstytucjonalizowano agon tragiczny w czasie Lenajów – nie zerwała więzi z kultem, i to więzi dość ścisłej. Przede wszystkim z kultem Dionizosa chtonicznego, którego świętem były Antesterie. Żeby ewokować ich gęstą od erotyki i duchów atmosferę, Kerényi posługuje się późniejszym rzymskim określeniem „mundus patet", świat otworem (w domyśle: dla tego, co wychodzi spod ziemi); otóż sądzi on, że właśnie znany z Antesteriów fenomen „mundus patet" był impulsem dla artystów teatru.

„Nie ulega wątpliwości, że Dionizos miał aspekt chtoniczny lub, jak kto woli, piekielny. Ten aspekt jest z pewnością starodawny i może pierwotny; odpowiada złowrogim cechom, które stwierdziliśmy" – pisze Henri Jeanmaire – „w rytuale dionizyjskiej omofagii [= zjadania surowego mięsa]; łączy się on z zespołem właściwości czyniących tego boga jednym z wyobrażeń życia, życia natury, szczególnie roślinnego, którego odnowa, wybuchająca po każdym odrętwieniu zimowym w krążeniu soków, otwieraniu się pąków i dojrzewaniu owoców, czerpie z wielkiego rezerwuaru sił witalnych, jakim jest ziemia nasycona mocami uwolnionymi dzięki nieustającemu dziełu śmierci. Pojęcie tamtego świata, cokolwiek pod nim rozumiemy, jest też nierozerwalnie związane z ideą naprzemiennego pojawiania się i znikania boga; podobnie jak z ideą szczególnych doświadczeń,

jakimi są ataki manii – doświadczeń pod każdym względem problematycznych, rzucających prawdziwe wyzwanie prawom psychologii, fizjologii i etyki. Z drugiej strony charakter chtoniczny i przynależność do tamtego świata – zupełnie innego jednak niż ów, w którym niejako obwarowali się olimpijscy nieśmiertelni – tamtego świata nieodgrodzonego od naszego jakąś nieprzekraczalną barierą, przyczyniły się z pewnością do rozwoju religii dionizyjskiej w kierunku mistycyzmu, gdzie na stare podłoże nałożyły się nowe warstwy; z kolei mistycyzm ten, choćby w wyniku styczności z religiami świata umarłych, takimi jak religia bóstw z Eleusis czy Ozyrysa i bogów egipskich, skutkował tym, że wyznawcy zaczęli w Dionizosie upatrywać boga misteryjnego i gwaranta pewnej formy nieśmiertelności”[26].

Opisując Teatr Dionizosa w Atenach, Tadeusz Sinko stwierdza, że na orchestrze „nie istniał żaden ołtarz, a tak zwana thyméle (czy = themélion, platforma?) jest jakimś przygodnym wzniesieniem”[27]; nawet nie bawi się w hipotezy, jaka mogła być jej funkcja. Inaczej ci badacze, których żywiej obchodzi związek teatru z kultem Dionizosa. Kerényi wiąże thyméle z rytuałem składania ofiar – w miesiącu Elaphebolión zwierzęciem ofiarnym był kozioł. Stawia hipotezę, że w nocy z pierwszego na drugi dzień Wielkich Dionizjów zabijano kozła i ćwiartowano na stole ofiarniczym – to właśnie była thyméle. „Stół zwał się również eleós, a słowo to tylko pozornie – akcentem – różni się od éleos, «współczucie». Na wczesnym etapie tragodii [= pieśni kozłów, czyli dytyrambu] odgrywał on wielką rolę”[28]. Jeanmaire, który określa thyméle jako „ołtarz zajmujący centralne miejsce na orchestrze”, czy dobitniej – „ołtarz Dionizosa pośrodku teatru”, stwierdza: „wydaje się dowiedzione, że chodzi o mogiłę, gdzie pierwotnie składano ofiary przeznaczone dla zmarłych i sprzyjające wywoływaniu widm”[29]. Tak więc Teatr Dionizosa, w którym już tylko bawiono się w wywoływanie zjaw, byłby urządzony na miejscu odprawiania greckich Dziadów. Wciąż jednak drewniana figura Dionizosa Eleuthereus, okryta skórą czarnej kozy, tkwiła pośrodku przez cały festiwal.

Zastanawiając się nad pierwotnym obrazem, który w *Dziadach* Mickiewicza pełni – we wszystkich częściach dramatu – funkcję Bachelardowskiego „obrazu uprzywilejowanego”[30], Dobrochna Ratajczakowa wskazuje na cmentarz, a ściślej – na „drzwi śmierci”. „Motyw drzwi jako symbol sepulkralny” w sztuce starożytnej, renesansowej, barokowej i romantycznej przedstawił w kilku artykułach Jan Białostocki, wersję romantyczną

Caspar David Friedrich *Brama cmentarza*

omawiając przede wszystkim na przykładzie obrazów Caspara Davida Friedricha, w szczególności *Bramy cmentarza* z Galerii Drezdeńskiej; otóż skojarzenie tego motywu, będącego „symbolem granicy rodzajów egzystencji, a w konsekwencji symbolem innego świata, pozagrobowego”[31], z arcydramatem jest pomysłem na miarę „mundus patet” Kerényiego. Odwołanie się do tego motywu pozwala badaczce dowieść istotnej jedności dramatu – według jej wspaniałej formuły, część trzecia to swego rodzaju pomnik grobowy, wystawiony narodowej sprawy męczennikom – a także, co ważniejsze, objaśnić niebywałe – mityczno-rytualne – oddziaływanie: dokonujące się w historii „wejście narodowej wspólnoty w otwarte przez *Dziady* «drzwi śmierci»”[32]. Stwierdza autorka: „Mickiewiczowskie «drzwi śmierci» oznaczają nie tylko wieczne odejście, ale i wieczny powrót – dzięki sztuce teatru i poprzez sztukę teatru. W sztuce teatru”. Ten wieczny powrót dokonuje się w sztuce teatru jak w obrzędzie – w obrzędzie zadusznym, który został przez dramat podniesiony do rangi uroczystości, odprawianej w XX wieku przez wspólnotę w teatrze, jak na cmentarzu. W tym sensie *Dziady* – dramat i jego różne, przecież powtarzające się inscenizacje – zachowują związek z polskim gestem zadusznym.

Tragedia zachowała więź z dionizyzmem. W ostatniej tragedii Eurypidesa, *Bachantkach*, wystawionych w Teatrze Dionizosa w Atenach już pośmiertnie, w 405 roku przed Chr., wbiegający na orchestrę chór piętnastu menad tak śpiewa do wtóru aulosów i tympanów:

Bachantka w tańcu ekstatycznym, tzw. *Szalejąca menada*

Zawsze będę, jak się godzi, hymnem chwalić Dionizosa!
Szczęśliwy ten szczęsny człowiek,
Co boże zna tajemnice
I żywot pędzi święty,
I duszę swą w kręgu oczyszcza
W górach bachicznie szalejąc
W czcigodnych oczyszczeniach,
I Wielkiej Matki Kybeli
Godnie odprawia orgie,
Potrząsając tyrsem,
W wieńcu bluszczowym,
Czcząc Dionizosa służbą.
Naprzód, bachantki, naprzód,
Bromiosa, boga i syna boga

– „boga i syna boga" znaczy: Dionizosa, syna Zeusa, chociaż brzmi to jak przywołane „i Sam zesłał Siebie", bo Dionizos jako Zagreus stanowił jedno z chtonicznym Zeusem –

Dionizosa sprowadźcie
Z gór frygijskich w szerokie ulice
Grecji, gdzie tańczą chóry, Bromiosa!

Bromios było to imię Dionizosa, znaczyło: Hałasujący. Ten hałas robiły mosiężne kymbala (nie cymbały, lecz talerze), których w czasie orgii dionizyjskich „odgłos wybuchał oszałamiający", a przede wszystkim tympany, których łomot „szerzył się hukliwy" – powiada Ajschylos w cytowanych (za Tadeuszem Zielińskim) *Edonach*, otwierających tetralogię o Likurgu – „jak gdyby gromów podziemnych wybuchy". Menady w parodos u Eurypidesa:

Znów cały kraj tańczy,
Gdy Bromios prowadzi kręgi
Ku górom, ku górom, gdzie czeka
Tłum kobiet porwanych od przęślic,
Od kołowrotków porwanych,
Gnanych przez Dionizosa.

Tu przypomina się Ajschylos i jego *Czesalnice*. Teraz już epoda z parodos *Bachantek*:

A czciciel Bakcha, unosząc
Płomienną żagiew sosnową,
Tyrsem potrząsa, rozpala w biegu
Pochodnię na wietrze
I podnieca błędny korowód,
I zachęca okrzykami,
Potrząsa pięknymi włosami w powietrzu.
Pośród zaś wrzasków bachicznych
Tak krzyczy: Naprzód, bachantki,
O naprzód, naprzód, bachantki,
Jaśniejąc takim blaskiem, jak rzeka, co spływa,
Dionizosa śpiewajcie
Przy dźwięku głębokim tympanów,
Euòj, euo`j, czcząc boga
Krzykiem, zaśpiewem frygijskim,

Postacie z greckich tragedii w malarstwie wazowym: Kreon, Medea, Fedra

Gdy lotos o pięknym tonie
Święty, melodiami świętymi
Wtóruje rytmowi pędzących
Ku górom, ku górom. Niby radosna
Klaczka przy matce na łąkach
Szybkim pędem w skokach się niesie bachantka.
(W. 71–87, 114–119, 145–167. Przeł. Jerzy Łanowski)

Wyobrażamy sobie, że ten chór u Eurypidesa musiał mieć coś z orgii. Bo przecież emmeleja, taniec chóru tragicznego, tak jak sikinnis – satyrowego, a wyuzdany kordaks – komicznego (i oczywiście tyrbasja, taniec chóru dytyrambicznego), zachowały wspomnienie błędnych korowodów kobiet gnanych przez Dionizosa. Jak powiada Lukian, „trzem głównym rodzajom tańców: kordaksowi, sikinnidzie i emmelei, dali początek słudzy Dionizosa”[33]. *Bachantki* były nie tylko ostatnim już, piątym zwycięstwem Eurypidesa w agonie, ale też zwycięstwem boga Dionizosa w sztuce teatru. Zinterpretował to Nietzsche.

Koniec końców teza o stopniowym wyodrębnianiu się sztuki teatru z obrzędów dionizyjskich jest tyleż oklepana, ile nieścisła. Z punktu widzenia socjologii religii u początków dramatu był impuls idący w przeciwnym kierunku! Pisze George Thomson: „kiedy dramat znalazł się w Atenach, tendencja w kierunku jego sekularyzacji, która rozpoczęła się wraz z rozpowszechnieniem się misteriów dionizyjskich wśród chłopstwa, uległa odwróceniu. Zamiast w dalszym ciągu oddalać się od rytuału, dramat powracał do niego; dlatego przez całą historię pozostał przede wszystkim służbą bożą, która – raz ustalona według nowego obrzędowego wzoru – nakładała na jego przedstawicieli surową dyscyplinę artystyczną”[34]. Surowość tej dyscypliny wynikała z przynależności teatru do dziedziny religijnej; toteż cech artystów Dionizosa miał charakter związku parareligijnego (parareligijnego, gdyż związek ten nie był – z definicji – misteryjny). Dlatego – uważa Thomson – nie ma większego sensu porównywanie teatru ateńskiego z elżbietańskim. Sensowne jest natomiast – dopowiedzmy – porównanie z japońskim nō.

Pisałem już o śmiałej propozycji René Etiemble'a, by porównać dramat nō z tragedią grecką, zresztą bynajmniej nie oryginalnej, bo paralelę taką jeszcze w XIX wieku przeprowadził w swej *Literaturze porównawczej* Hutcheson Macaulay Posnett. „Kto miał sposobność być na miejscu na przedstawieniu starojapońskiego nō, ten przedstawienie tragedii w teatrze

ateńskim potrafi sobie wyobrazić – żywiej niż filolog”[35] – pisał filolog Tadeusz Sinko. Nie był wyjątkiem. Wilamowitz w swej *Die grechische Tragödie und ihre drei Dichter* wskazał paralelę do teatru indyjskiego. I – może słynniejszą – do misteriów średniowiecznych. Tu zresztą da się już ustalić więź genetyczną. „Nie dziwi nas” – stwierdza Jerzy Łanowski we wstępie do własnego przekładu *Bachantek* – „że chrześcijańska tragedia *O męce Chrystusowej* (*Christòs paschon*), centon, czyli składanka z wierszy Eurypidesowych przypisywana obecnie znów z dużym prawdopodobieństwem Grzegorzowi z Nazjanzu (IV w.n.e.), czerpie wyjątkowo obficie z *Bachantek*”[36]. Wszystkie te paralele, a szczególnie ostatnia, dotyczą teatru nie w pełni wyemancypowanego z religii.

Postacie z japońskiego teatru no: Starzec, Kobieta, Kobieta

Było jednak coś, co różniło atmosferę panującą podczas ateńskich festiwali teatralnych od tej na misteriach średniowiecznych, a co także należało do religijnej dziedziny dionizyjskiej. Wino. Powiada Platon o Dionizosie: „jakaś taka wieść się szerzy i legenda, że bóg ten przez swą macochę, Herę, obrany został z rozumu i że mszcząc się za to wprowadził swe orgiastyczne święta i tchnące szałem korowody taneczne. Z tego powodu miał i winem nas obdarować”[37]. Poeci tworzyli w upojeniu: tragediopisarz Ajschylos, komediopisarz Kratinos, który Arystofanesa pokonał *Flaszą*. Epicharm ostrzegał poetów: pijesz samą wodę – nie ma dytyrambu. Kilkaset lat później święty Klemens Aleksandryjski (*Zachęta do Greków* I 2, 2) potępi poetów „lenaízontas”, czyli tworzących w dionizyjskim odurzeniu, ogłupionych misteriami i upojonych winem; będzie radził związać ich – kara zaiste dionizyjska – bluszczem i odesłać precz w góry.

Picie wina wytwarzało nastrój dionizyjski. I uczestnicy Wielkich Dionizjów byli przeważnie upojeni. Wcale nie tylko wtedy, gdy pod koniec pierwszego dnia święta formowali pochody ciągnące w stronę świątyni i gdy drugiego dnia wykonywali na orchestrze ochotniczy kómos, często przebrani za kobiety. Kómos, który nigdy nie poddał się do końca politycznemu nadzorowi państwa, z czasem jednak ze swą nieuładzoną wrzawą został usunięty w cień przez wyćwiczony artyzm choreutów, był nie tylko sprośną krotochwilą, ale niebezpiecznie ocierał się o świętokradztwo, z powodu naśladowania transu – transu zastrzeżonego dla kobiet. W ogóle do teatru, nawet na agon tragiczny, szło się na rauszu. „Podczas zawodów dionizyjskich Ateńczycy, wpierw pośniadawszy i napiwszy się, śpieszyli do teatru” – informuje Filochoros – „w czasie widowiska na głowach mieli wieńce, a gdy

Głowa Dionizosa w wieńcu z winorośli

trwały zawody, ciągle dolewano im wina”[38]. W teatrze panowała więc atmosfera typowa dla zgromadzeń mężczyzn, jednocześnie – również z powodu tego nieustannego upojenia winem – dionizyjska. Tak było na światowych prapremierach Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa.

Kiedy przyjaciele i uczniowie Raszewskiego przygotowywali *O teatrze i dramacie*, księgę jubileuszową dla uczczenia wypadającego w 1989 roku czterdziestolecia jego pracy naukowej, księgę, w której recenzent, Czesław Hernas, znajdzie – obok świadectwa imponującego rozkwitu badań historycznoteatralnych – dowód mniejszego niestety zainteresowania teatrologów refleksją teoretyczną, Raszewski będzie już od jakiegoś czasu sam nadrabiać to zaniedbanie. *Teatr w świecie widowisk* w formie książkowej ukaże się, to prawda, dopiero w 1991, jednak we fragmentach będzie publikowany przez „Dialog” w tymże 1989 roku: w numerze lipcowym ukaże się *Układ „S”* (poprzedzony notą zapowiadającą druk książki w PIW-ie), we wrześniowym *Postać teatralna* i w październikowym *Scenariusz*; w roku następnym zaś *Strumień i kryształ* w numerze lutowym i *Emancypacja widowisk* w majowym (tym samym, który przyniesie recenzję tomu *O teatrze i dramacie* i dyskusję redakcyjną *Historia teatru, teatr*

historii). Tych pięć fragmentów stanie się – do pewnego stopnia szczęśliwym trafem – odpowiedzią na zastrzeżenia i wątpliwości.

Ale nie będzie jakąś wystrzałową rewelacją. Z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że wielu uczniom Raszewskiego rzecz była już znana z wykładów wygłoszonych w latach 1979–1980 na Wydziale Wiedzy o Teatrze (i na Wydziale Reżyserii) warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. (Sama książka została napisana, poinformowano na okładce, w latach 1984––1989). A po wtóre – i może ważniejsze – dlatego, że autor ujmie swą koncepcję w staroświeckiej formie listów, nieco chyba zbijającej z tropu niektórych czytelników. „Szanowna Pani": cykl w „Dialogu" zaczynał się nieoczekiwaną formułką (notabene w nocie mówi się jeszcze o dziewięćdziesięciu listach). Ten zwrot wzbudzi najprzeróżniejsze domysły i nawet stanie się zawiązkiem intrygi; była o tym mowa. Pisząc traktat teoretycznoteatralny w formie listów, Raszewski – w sposób wielce przemyślany, najzupełniej celowo – nawiązywał do dawniejszych sposobów uprawiania refleksji.

Epistolografia kwitła przed czasami, którym Hermann Hesse nadał w *Grze szklanych paciorków* niesławne miano epoki felietonu. Z utopijnej perspektywy Kastalii nasza współczesna kultura najlepiej streszcza się właśnie w felietonie – podstawowym pokarmie duchowym XIX i XX wieku. Parę wieków później fakt popularności felietonów będzie wywoływać niekłamane zdziwienie: „dziwimy się nie tyle faktowi, że istnieli ludzie, którzy pochłaniali je jako codzienną lekturę, ile raczej temu, że znani, cenieni i należycie wykształceni autorzy pomagali w «obsługiwaniu» owej olbrzymiej konsumpcji błahych ciekawostek" – anegdot i skandali z życia znanych mężczyzn i kobiet, doniesień na temat ich ulubionych potraw i zmieniającej się mody, ich mniemań na temat wad i zalet stanu kawalerskiego, przyczyn kryzysów finansowych i tak dalej. Zdaniem Hessego przyczyny tego „poniżenia, sprzedajności i przeniewierstwa duchowego" są jak najbardziej serio. „Oni" – to o nas – „którzy czytali tak wiele artykułów i tylu słuchali wykładów, nie umieli zdobyć się na wysiłek i znalezienie czasu, by uodpornić się na lęki, zwalczyć w sobie strach przed śmiercią; żyli z dnia na dzień, wśród drgawek, bez wiary w jakiekolwiek jutro".

Pisząc traktat epistolarny o naturze teatru, Raszewski świadomie nawiązywał do piśmiennictwa osiemnastowiecznego; jednocześnie – i to właśnie mi imponuje – czynnie przeciwstawiał się tendencjom epoki felietonu. Widzę w tym coś z gestu Hessego. Nie jestem jednak pewny, czy to znaczenie gestu

Raszewskiego zostało od razu odczytane; ten gest składano może przede wszystkim na karb stylizacji na czasy Bogusławskiego.

Poetyka epistolarna nie tylko dawała wywodowi teoretycznemu pożądaną żywość, szczęśliwie go rozluźniając, pozwalając na niekrępowane rygorami naukowej dyskursywności perseweracje i tak w toku wykładu odświeżające dygresje, ale też torowała drogę szczególnej pragmatyce: seminaryjnego połączenia dydaktyki z dyskusją. Jakiś udział w wyborze takiego sposobu oddziaływania na odbiorcę miał powrót autora do działalności dydaktycznej; powrót, bo po przeniesieniu się w 1953 roku z Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Poznańskiego do Państwowego Instytutu Sztuki (gdzie z czasem zaczął prowadzić seminarium doktoranckie), uczony wznowił zajęcia dla zwykłych studentów dopiero w roku 1971 na PWST w Warszawie. Ten powrót do bieżącej pracy ze studentami, systematyczne kontakty z osobami początkującymi, zadającymi pierwsze i palące – może właśnie najtrudniejsze – pytania, mogły odświeżyć podejście badacza, a nawet natchnąć go do szukania innych form wypowiedzi.

„Pojmując teatrologię jako naukę historyczną Zbigniew Raszewski z rezerwą traktował jej – nieraz nadmiernie rozbudzone – ambicje teoretyczne. Zachowywał dystans do aktualnych tendencji i modnych nowinek metodologicznych, co niektórzy mieli mu za złe. Nie interesowała go czysta teoria. Do uogólnień teoretycznych zawsze dochodził drogą interpretacji konkretnych przykładów z historii teatru i dramatu" – pisze Janusz Degler, który relacjonuje też przyjęcie przez środowisko teatrologiczne książki teoretycznej Raszewskiego: „Dla wielu była zaskoczeniem. Nie spodziewano się, że Profesor, który często podkreślał swoją niechęć do rozważań stricte teoretycznych, napisze książkę, będącą wykładem teoretycznym i to na dodatek ujętym w literacką formę listów adresowanych do kobiety"[39].

Jako teoretyk Raszewski wystąpił już wcześniej, publikując w 1958 roku *Partyturę teatralną*. Wcześniej też jako historyk teatru dochodził metodą indukcji do sformułowań teoretycznych. Zarys teorii teatru w świecie widowisk pojawił się już w końcowym rozdziale *Krótkiej historii teatru polskiego*. I po opublikowaniu tego pomnikowego dzieła – ale przede wszystkim świetnej książki – oraz po wydaniu cztery lata wcześniej pierwszego tomu *Słownika biograficznego teatru polskiego* (*Słownika*, który był jego fundamentalnym przedsięwzięciem i który redagował od 1965 do 1984 roku) Raszewski mógł, jak chyba mało kto, uznać

swój program badawczy w dziedzinie historii teatru za wykonany. Pozostawało napisać pracę teoretyczną.

Praca miała być trzytomowa – informuje o tym Degler. *Teatr w świecie widowisk* miał stanowić część pierwszą, najogólniejszą. Część druga miała przynosić dyrektywy metodologiczne wyprowadzone z przykładów – Degler przypuszcza, że jest nią w jakiejś mierze *Trudny rebus*. Część trzecia miała być poświęcona analizie przedstawienia teatralnego: znalazłaby się w niej może – to znów przypuszczenie Deglera – *Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś*, opis *Nie-Boskiej komedii* Konrada Swinarskiego (opublikowany pośmiertnie w „Dialogu") czy *Dziadów* Dejmka (i może tegoż *Henryka VI na łowach* oraz *Jak wam się podoba* Krystyny Skuszanki). „Dopiero wszystkie trzy [części] razem" – kreślił autor plan w liście do Deglera – „powinny – w moich intencjach – utworzyć rodzaj podsumowania mojej życiowej krzątaniny"[40]. Plan nie tylko intrygujący, ale też – nawet jako sam plan – metodycznie instruktywny. Żal, że ciężka choroba przerwała to podsumowanie, tak skromnie nazwanej, życiowej krzątaniny. Podobnie okrutny los spotkał Eliadego, któremu nie było dane dokończenie *Historii wierzeń i idei religijnych*. Obaj uczeni podobnie też stawiali czoło śmiertelnej chorobie – pisząc.

Z trylogii teoretycznoteatralnej Raszewskiego otrzymaliśmy tylko tom pierwszy. Autor szczęśliwie zrezygnował z przeglądu stanu badań; dzięki temu nie tylko nie zanudził czytelnika niepotrzebnymi wstępami, od pierwszych stronic wchodząc in medias res, ale też potrafił zaintrygować oświadczoną lojalnie amatorszczyzną. Brak treningu, wiązanie całej konstrukcji sznurkiem, słabe punkty: wszystko to z miejsca zjednuje sympatię dla autora, który ciepło – w charakterze zamiłowanego majsterkowicza – zaprasza oto czytelnika do wspólnej podróży, nie każąc mu czytać przedtem bedekerów. A do tego stosowna demonstracja charakteru i przekonań – oświadczenie, że autor bynajmniej nie zamierza odrabiać zaległości lekturowych. Tak się pisało traktaty w XVIII wieku; i dziś mogą tym sposobem powstawać rzeczy prawdziwie oryginalne. *Teatr w świecie widowisk* Raszewskiego należy do najważniejszych dokonań polskiej nauki o teatrze.

Właśnie – nauki. Już w *Liście I* autor, prezentując się jako amator w dziedzinie teorii i jasno i wyraźnie odżegnując od ambicji filozoficznych, mocno podkreśla naukowość własnego podejścia. Zaznacza, że ma wypracowane stanowisko w kwestii „pojmowania nauki, jej możliwości, obowiązków, wewnętrznego

podziału zadań”[41], chyba po to, byśmy od razu wiedzieli, że przystąpi do rzeczy może niezbyt specjalistycznie, za to owszem, w zgodzie z rygorystycznie pojmowanymi obowiązkami nauki i stosownym wyobrażeniem o jej możliwościach. A w nauce tylko tak świadomy badacz wie, czy i w którym dokładnie punkcie jest oryginalny. Raszewski to właśnie wie dobrze i od razu sygnalizuje. Robi to zgodnie z obyczajem nauki instytucjonalnej. Bodźcem dla dociekań o miejscu teatru w świecie widowisk stał się dlań wykład jego profesora, Zygmunta Szweykowskiego, wykład, który mu później nie dawał spokoju, domagając się tym samym rozwinięcia. Chodzi zatem o wyobrażenie nauki jako sukcesji badaczy, którzy przekazują następcom problemy do rozwinięcia i – ewentualnie – rozwiązania; wyobrażenie kumulacji wyników.

Za własny wkład do teorii teatru Raszewski uznał wyodrębnienie tak zwanego układu „S”. Jest to więc jego znak firmowy, który zresztą łatwo rozpoznać, ponieważ Raszewski lubił właśnie podawać odkryte prawidłowości w formie sentencji łacińskich[42]. Wciąż jeszcze poczuwamy się do obowiązku żmudnego odcyfrowywania łacińskich fraz w dziełach minionych epok, prawdą jest jednak i to, że rzadko podobne zadanie chcą stawiać przed nami autorzy współcześni.

„Spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit”[43], przyglądamy się komuś, ponieważ ma być oglądany (trzeba go oglądać), i to czyni nas widzami. Chodzi więc o układ biegunowy wynikły z przyglądania się. Teatr jest jego szczególnym przykładem.

Skoro mowa o nazewnictwie, warto przypomnieć, że teatr zawdzięcza swe miano ślepemu trafowi, nie zaś – już u początku rozpoznanej – własnej istocie. „Orchestra jest właściwym terenem tragedii i tylko jakiś przypadek zrządził, że nie od niego wziął nazwę lokal widowiskowy, ale od miejsca dla widzów, od widowni (théatron od theáomai, przypatruję się)”[44]. Z trzech możliwych nazw: orchestra, dramat i teatr, przyjęły się – jako miano dla instytucji kulturowej – trzecia i, w pewnym zakresie, druga, pierwsza natomiast – genetycznie najwłaściwsza – zmieniła sens.

Przypominam tu o tym nie dlatego, żeby wmawiać teatrowi coś, co w toku swego rozwoju zagubił. Nie da się dziś teatru nazwać za pomocą greckiego wyrazu „orchéstra” (który Sinko oddaje po polsku mianem „taneczni”), ponieważ teatr już w czasach Arystotelesa oczyszczał się z niepotrzebnych chórów. Poeta

Rysunek labiryntu z pałacu Nestora w Pylos

tragiczny powinien – postulował autor *Poetyki* – „traktować chór jako jednego z aktorów. Ma on stanowić integralną część całości”[45]. Dramat satyrowy nie dopełniał już w czasach Arystotelesa, jak jeszcze w V wieku przed Chr., tetralogii tragicznej, a prawdopodobnie zachował on w sobie większy niż tragedia ładunek taneczności. Z kolei kordaksowi, rozpasanemu tańcowi chóru komicznego, nadaje autor *Retoryki* miano „dzikiego”[46]. O słabnącej funkcji społecznej chorei najlepiej może świadczy fakt, przytoczony w owym czasie przez Demostenesa, że szczep Pandiona przez trzy lata nie zdołał wyznaczyć chorega dytyrambicznego na święto Dionizjów Miejskich. Było to drugie – ostateczne – przesilenie w dziejach chorei.

W swej pięknej książce o chorei Edward Zwolski ukazuje jej długą historię, sięgającą kultury minojskiej, i wielki, zarówno geograficzny, jak społeczny zasięg – pisze o niej wręcz jako „wszechogarniającej formie doświadczenia religijnego w starożytnej Grecji”[47]. Chorea „narodziła się ze zbiorowego przeżycia świętości” i „choros jako plac taneczny poprzedza agorę jako miejsce zebrań ludowych lub z nią się pokrywa”. Święta chorea nie tylko przesycała życie społeczne; była też wehikułem duchowości, narzędziem sublimacji – samą kulturą w węższym znaczeniu uprawiania wartości.

Kiedy zwiedzając pałac w Knossos, docieramy do jego północno-zachodniego skraju, tego, którego dotyka droga królewska, wychodzimy na boczny niewielki dziedziniec; ten dziedziniec nazywany jest „teatrem”. (Z dwóch stron otaczają go łagodnie opadające stopnie, które pełniły być może funkcję widowni; z trzeciej natomiast, drogą królewską, dochodzą do niego dwie dróżki procesyjne). Nazwa odniesiona do budowli późnominojskiej, z okresu tysiąc lat wcześniejszego od pierwszego występu Tespisa w Atenach, zazwyczaj szeroko otwiera oczy zwiedzających. Jednak orchestra lub po prostu choros byłyby trafniejszymi nazwami dla tego prostokątnego placyku. Bo chętnie wyobrażamy sobie, tak jak Zwolski, że właśnie ten plac to miejsce wspomniane przez Homera, na którym korowód

był w Knossos szerokiej
Kunsztem Dedala stworzony dla pięknowłosej Ariadny.
(*Iliada*. XVIII, 590–591. Przeł. Kazimiera Jeżewska)

na następnych stronach
Tzw. teatr w Knossos na Krecie

Chociaż może Homer mówi tu, jak sugeruje Kerényi, o jeszcze innym, przypisywanym kunsztowi Dedala, placu tanecznym,

Pablo Picasso *Minotaur pochylony nad dziewczyną*

który był labiryntem – budowlą przeznaczoną do wykonywania tańców obrzędowych (słynna nić Ariadny byłaby tą, którą tancerz trzymał, gdy wykonywał skomplikowaną technicznie figurę). Czy mowa o „teatrze" z pałacu w Knossos, czy o „daidaleon", jakimś innym kunsztownym placu tanecznym – w jednym i drugim wypadku chodzi o choros.

Choreę obrazują dwa naczynia ceramiczne: czarka i czara na nóżce, z najstarszego pałacu w Fajstos, z okresu między XX a XVIII wiekiem przed Chr. Tańczą kobiety, a ich pląsy są zapewne tańcem kultowym. „Gest natchniony przenosi człowieka w pobliże bóstwa, taniec zaś jest jeszcze skuteczniejszy – za jego sprawą bogowie mogą zostać uobecnieni, a największe bóstwo może pojawić się wśród tańczących" – komentuje te obrazy Kerényi. „Figura tańca łączy bogów i ludzi na tym samym poziomie istnienia"[48]. Jeśli więc tak zwana przez Raszewskiego – i tak dla niego doniosła – emancypacja teatru polegała między innymi na oczyszczaniu się ze zbędnych chórów, to wyrywając się ze środowiska świętej chorei, sztuka teatru zatracała coś w najwyższym stopniu wartościowego. Z pewnego punktu widzenia to szkoda – i tego właśnie żal było Friedrichowi Nietzschemu.

Ale nawet emancypujący się dramat pozostał w Grecji do końca na orchestrze. Jeszcze w szczytowym punkcie jej gatunkowego rozwoju, u Sofoklesa, zachowana jest w tragedii pamięć o pochodzeniu i religijnej funkcji tańca.

Ciebie wzywam, złotosploty,
Boś tej ziemi syn,
Niechaj zaznam twej ochoty,
Ty, coś panem win!
O Bakchosie, pośród gór
Pląsasz w Menad gronie

– śpiewa chór na zakończenie parodos w *Królu Edypie*. A potem znów w stasimon drugim:

Do boga wzniosę ja prośbę gorącą,
By zbawił tego, co nas ratował w niedoli.
Bóg mi ostoją i wiernym obrońcą!

A gdy ludzi czyn lub głos
Prawa obrazi i święte bóstw trony,
Niech ich straszny dogna los,
Skarci dumy wzlot szalonej

– mowa tu oczywiście o dumie szalonej Edypa (tego, co Teby ratował w niedoli), o hýbris, na którą antidotum jest chorea:

Któż by jeszcze się chełpił, iż karę za winy
I bogów odeprze gniewy?
Jeśliby takie cześć miały czyny,
Na cóż me tańce i śpiewy?
(Przeł. Kazimierz Morawski, oprac. Zygmunt Kubiak)

„Na cóż me tańce i śpiewy?" – pytanie było retoryczne, zarówno w odniesieniu do losu Edypa, jak losu chorei. Jakieś ćwierć wieku później, w *Bachantkach* Eurypidesa, wbiegną na orchestrę menady. Ale będą to w dziejach tragedii greckiej ostatnie już podskoki chorei dionizyjskiej. Eurypides odnalazł atmosferę dionizyjską dopiero po siedemdziesiątce, po ucieczce z Aten na łono natury w Macedonii, gdzie spędził ostatnich parę lat życia – nawrócony na Dionizosa, niczym Sokrates na muzykę, tuż przed śmiercią. Po upływie następnych siedemdziesięciu lat Arystoteles będzie mógł, definiując tragedię, niemal całkowicie pominąć religijne pochodzenie i funkcję chóru. Ale tamto pytanie chóru z *Króla Edypa* będzie wracać w historii teatru, na zawsze już splecione z dociekaniem wzajemnego stosunku człowieka i mocy boskiej. Jan Kott esej o teatrze

Tzw. teatr w Knossos, widok z zachodu: model w pozach figurek minojskich

Grotowskiego zatytułuje *„Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze…”*.

Raszewskiego, nie inaczej przecież niż Arystotelesa, zdają się te kwestie nie intrygować. „Formuły w rodzaju «teatr narodził się z religii» albo «teatr powstał z magii», albo «teatr rozwinął się z tańca» są w świetle obecnego stanu badań mało obowiązujące”[49] – stwierdza. „Kiedy Grecy zaczęli wystawiać tragedie” – przypomina – „nie nazywali tego genialnego wynalazku «teatrem». Słowo «teatr» było w użyciu, ale oznaczało «widownię». W każdym razie nie oznaczało jakiejś odrębnej «techne»”. I ciągnie: „Nazwą takiej odrębnej «techne» była właśnie tragedia. Nie oznaczała ona wtedy «gatunku literackiego». (Grek nie zrozumiałby tego wyrażenia.) Oznaczała zjawisko swoiste, nie należące ani do poezji [lirycznej], ani do epiki, ani do tańca czy muzyki. (Pomimo udziału poety, tancerza i muzyka w powstawaniu przedstawień)”. Podsumowuje: „w tym wypadku nazwa nie jest najważniejsza. Od czasów Ajschylosa wynalezione przez Greków widowisko zachowuje po dziś dzień swoją identyczność, a dziś właśnie jest nazywane teatrem”.

Tylko istotna uwaga. W czasach Ajschylosa, kiedy genialny wynalazek Greków jest już faktem, wciąż bywa postrzegany – zwracał na to uwagę Ortega y Gasset – w kontekście dionizyzmu. Więcej, jest – w szczerych intencjach Ateńczyków – polityczną próbą, jak tego dowodzi Thomson, raczej powrotu do rytuału niż odchodzenia od niego! Próbą nieudaną, to prawda; jak to nierzadko bywa: inny był zamiar, inny jest – i zgoła nieoczekiwany – skutek. Ale gdy patrzy się z perspektywy dziejów religii na cztery gatunki, którym patronował Dionizos: dytyramb, dramat satyrowy, komedię i tragedię, jawią się one – i, śmiem twierdzić, w swej tożsamości – jako rodowite potomstwo dionizyzmu. Widzimy je wtedy w łonie długiej i burzliwej historii: zaczynającej się wtargnięciem orgiazmu dionizyjskiego do Grecji w VIII i VII wieku przed Chr., sięgającej jednak znacznie dalej wstecz, bo jeszcze do czasów minojskich, czego szczegółową, fascynującą rekonstrukcję przedstawia Kerényi w swej monografii Dionizosa. Nawet gdy już doszła do doskonałej postaci, tragedia jako taka była – podkreśla w *Mitologii Greków i Rzymian* Zygmunt Kubiak – „dziełem sztuki, a zarazem obrzędem”[50]. Tragedia była przecież szczególną formą aktywności religijnej, spełnianą w przestrzeni sakralnej, podczas świąt dionizyjskich i przez parareligijny cech artystów Dionizosa.

Od czasu występu Tespisa w roku 534 przed Chr. sama religia dionizyjska, powiada Kerényi, „miała się w warunkach ateńskiej demokracji kształtować nie na sposób «orficki», lecz poetycki i artystyczny”[51]. Według tego badacza więc teatr w Atenach nie emancypuje się z religii, lecz religia – pod wpływem zjawiska nowo narodzonego w jej łonie – zmienia swój kształt! Toteż nawet u Menandra, w komedii nowej, z przełomu IV i III wieku przed Chr., o nader ograniczonych partiach chóralnych, za to pełnej świetnie podpatrzonych scenek z życia i charakterów, w której badacze doszukują się pierwowzoru komedii nowożytnej i znajdują Molière'a, Kerényi widzi aurę dionizyjską. Wiele zależy od perspektywy, z jakiej się patrzy, i od sposobu patrzenia.

Pokazuje to pięknie Borges w opowiadaniu *Dociekania Awerroesa*. Jedyny zachowany rękopis *Poetyki* Arystotelesa pochodzi z XI wieku (mowa oczywiście o pierwszej księdze; rękopis drugiej, tej poświęconej komedii, miał – znany żart – spłonąć w jednym z opactw benedyktyńskich w północnych Włoszech w XIV wieku). Ale wcześniejszy, z X wieku, jest przekład arabski lekarza i filozofa bagdadzkiego Abu Biszra (dokonany z przekładu syryjskiego); w XII wieku na nim właśnie oparł swoją parafrazę Awerroes. Borges ukazuje nam Awerroesa w Kordobie w chwili, gdy Komentator, pracując nad tłumaczeniem, właśnie usiłuje sobie wyobrazić, czym też mogły być tragedia i komedia z traktatu Filozofa. Pamiętając, że zazwyczaj to, czego szukamy, znajduje się blisko, uczony zabiera się właśnie do szperania w zasobnej bibliotece, gdy dobiega go melodyjne zawodzenie – wygląda przez balkon i widzi dzieci bawiące się na patio. Dzieci bawią się w odprawianie modłów. Jedno, stojące prosto i nieruchomo, naśladuje minaret; wzięło na barana drugie, które zawodzi jak muezin; trzecie klęczy przed tymi dwojgiem, wyobrażając wiernych składających pokłony. Dzieci zamieniają się rolami: każde chce być przez moment muezinem. Awerroes chwilkę przygląda się zabawie i wraca do ksiąg. Klucz do zagadki rzeczywiście był blisko, podsunięty pod nos; mimo to dociekliwy badacz go przeoczył.

Nie o to chodzi, jak Borges definiuje teatr, to znaczy czy chce w tym opowiadaniu powiedzieć, że teatr to gra/zabawa będąca naśladowaniem/udawaniem, w którym osoby naśladujące/udające mogą się dowolnie zamieniać rolami, czy też że teatr to taka gra/zabawa będąca w szczególności naśladowaniem/udawaniem modlitwy. Raczej ogólniej – to pierwsze. Pamiętamy

przecież, jak w *Everything and nothing* mówi, iż w teatrze ludzie udają, że wierzą w to, co na scenie robi aktor, gdy udaje kogoś innego.

Ale dla Borgesa ważna jest klęska Awerroesa, którego wyobraźnia zamknięta była w orbicie islamu. Myśl muzułmańska odległa jest, jak wiemy, od teatru. Nie przeocza jednak wielkiego zagadnienia gry i zabawy, podobnie jak naśladowania i pozoru, i w opisie świata posługuje się ekwiwalentem metafory teatralnej. Powiada *Koran* wielokrotnie (S. VI, w. 32; S. XXIX, w. 64; S. XLVII, w. 36):

Życie tego świata
jest tylko grą i zabawą.

Wdzięczne są dzieci bawiące się na patio, przepyszna jest Kordoba, czarująca rzeka Gwadalkiwir. Ale gdy Awerroes przegląda się w metalowym lusterku – to cały Borges – znika, a wraz z nim dom z biblioteką i patio, i Gwadalkiwir. Borges mówi tu: i może Gwadalkiwir; ale to tak, jakby chciał powiedzieć: może świat cały.

Wiedzcie, że życie tego świata
jest tylko grą, rozrywką i próżną ozdobą

– uczy Prorok –

życie tego świata jest tylko
złudnym używaniem.
(*Koran.* S. LVII, w. 20. Przeł. Józef Bielawski)

Tak, myśl islamska, która rozpoznaje w samym świecie grę/zabawę, złudne używanie i próżną ozdobę, nie pojmuje teatru. „Czyny szalonych" – komentuje u Borgesa opis teatru chińskiego jeden z muzułmańskich mędrców – „przekraczają przewidywania roztropnych". W dyspucie na temat tej osobliwej umiejętności przedstawiania akcji szybko pada pytanie, czy wykonawcy zwykli posługiwać się mową; bo skoro tak, to po cóż ich tylu, gdy jeden opowiadający wystarczy, by zdać sprawę z najbardziej nawet powikłanych wydarzeń.

Kwestia jest stara. Która ze sztuk naśladowczych, czyli poetyckich, jest doskonalsza: epicka czy tragiczna? Platon uważał, że ta pierwsza, Arystoteles – że druga. „Epika" – przytacza Ary-

stoteles argument zwolenników jej wyższości – „jest adresowana do wykształconych odbiorców, którzy nie potrzebują żadnych gestów, a sztuka tragiczna do pospólstwa”[52]. A wcześniej pisze, także w mowie pozornie zależnej: „przecież aktorzy w przekonaniu, że publiczność nie zrozumie przedstawienia, jeśli oni nie dołożą wszelkich starań, zwielokrotniają swe gesty, jak marni fletniści, którzy kręcą się wkoło, gdy mają naśladować rzut dyskiem, lub ciągną koryfeusza, gdy grają Scyllę”. (Tu dowiadujemy się o toczonych w V wieku przed Chr. sporach między aktorami i że aktor starej daty nazwał młodszego z powodu przesady w jego grze – małpą). Ale, kontrargumentuje Arystoteles, te zarzuty nie dotyczą poezji tragicznej, lecz sztuki aktorskiej; swoją drogą, dodaje, przesadne gesty miewają też wykonawcy poezji epickiej czy lirycznej. Poza tym zarzuty te nie dotyczą samej sztuki aktorskiej, raczej przesadnych gestów złych aktorów (tańca się nie potępia). Tragedia przewyższa jednak epopeję dlatego, że osiąga cel, którym jest naśladowcze przedstawienie akcji, mając mniejsze niż epopeja rozmiary i bardziej niż ona jednolitą budowę, a ponadto, posiadając wszystkie składniki epopei, ma jeszcze dwa ekstra: jeden to środek naśladowania, jakim jest śpiew, drugi to sposób naśladowania – widowisko (he ópsis), oba wzmagające żywość jej oddziaływania. W strukturze tragedii ceni więc Arystoteles uszczuplenie, w jej pragmatyce przeciwnie – spotęgowanie zastosowanych środków i sposobów. Jasne.

Arystoteles uważa epopeję i tragedię za jedną i tę samą téchne poetycką, mającą dostarczać właściwej, wspólnej obu przyjemności; byłaby to podstawa porównania i oceny. (Notabene także w Indiach dramat sanskrycki uważano na równi z *Mahabharatą* za tę samą sztukę i zarówno dramatowi, jak epopei nadawano miano „piątej *Wedy*”). Niech nas jednak nie zmyli owa ópsis, widowiskowość, którą Arystoteles wymienia jako czynnik sprawiający najżywszą przyjemność. „Równą żywość oddziaływania posiada” – zaraz dodaje – „tragedia i czytana, i wystawiona na scenie”. Wynikałoby z tego, że gdy powiada, iż tragedia przewyższa epopeję „działaniem sztuki”, nie ma na myśli wystawy scenicznej (kósmos ópseos, ‘uporządkowany świat wyglądu’ = widowisko). Wspomniana przyjemność – działanie sztuki – to skutek albo kátharsis, albo jedności akcji dramatycznej. „W sztuce naśladowczej” – zarówno epopei, jak tragedii – „fabuła powinna być ułożona w sposób dramatyczny i obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek, środek i koniec” – to druga z wymienionych możliwości. Ale alternatywa okazuje się pozorna o tyle,

o ile poeta, mając wzbudzić „przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi" – możliwość pierwsza – osiąga to za pomocą „samego układu zdarzeń", bez posiłkowania się wystawą sceniczną.

Arystoteles umieścił tragedię wśród innych sztuk naśladowczych, w tym poezji epickiej i lirycznej (przez poezję rozumiejąc naśladowanie, a więc coś innego niż mówienie wierszem). Raszewski natomiast umieszcza tragedię (rozumianą jako synonim teatru greckiego) w świecie widowisk. Wyjmuje teatr z kontekstu literackiego, znosi alternatywę: dramat albo teatr. Jego zdaniem „alternatywa «albo literatura, albo teatr» nie ma pokrycia w rzeczywistości"[53], ponieważ teatr, jakkolwiek ściśle związany z mową, nie należy do sztuki słowa. Po prostu.

Wielkim walorem *Krótkiej historii teatru polskiego* jest periodyzacja, inna niż w historii literatury polskiej, a wynikła z historycznej dynamiki przedstawionej gałęzi sztuki. Całą przeszłość teatru polskiego Raszewski podzielił na dwie epoki, obierając jako cezurę rok 1765. (Dokładnie 19 listopada 1765 roku premiera *Natrętów* w Operalni zainaugurowała działalność Teatru Narodowego jako instytucji kulturalnej). Także podział na okresy: trzy w epoce teatru staropolskiego i sześć do wybuchu II wojny światowej, wynikł ze związania życia teatralnego z dziejami społecznymi, bez pośrednictwa życia literackiego. Dopiero ta rewelacyjna książka pokazała, na czym polega ujęcie historyczno-teatralne.

Podobną perspektywę – z wnętrza historii teatru jako samodzielnej sztuki – przyjął Raszewski w *Dziewięćdziesięciu jeden listach o naturze teatru*. Dążąc do sformułowania „pewnego poglądu na naturę teatru", zajmuje stanowisko, iż do „najtrwalszych rysów tego zjawiska" należą te, które „zdają się wynikać z przynależności teatru do świata widowisk". Niby to oczywiste, jednak tak konsekwentnie wywodzone, jak to robi Raszewski, okazuje się brzemienne w skutki teoretyczne, takie jak koncepcja scenariusza i koncepcja postaci.

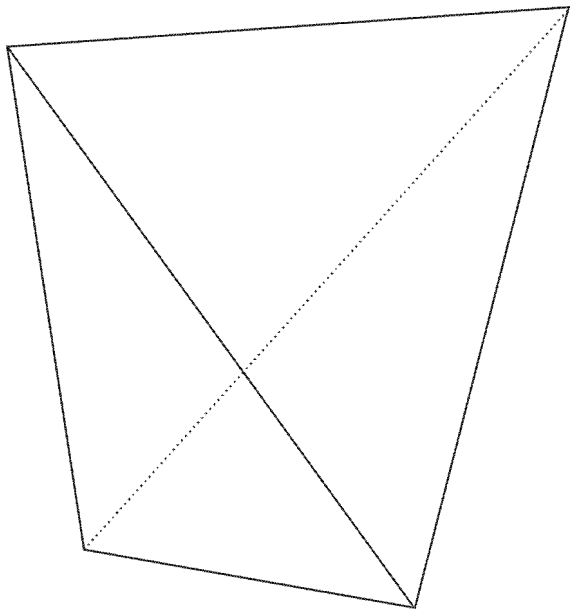
Zwraca uwagę przydawka: idzie o rysy teatru nie tyle najistotniejsze w poszczególnych epokach, ile właśnie najtrwalsze. Historyk teatru docieka natury tego zjawiska oczywiście ze stanowiska własnej specjalności. To twardy grunt, na którym wznosi swą teoretyczną konstrukcję – zarazem terytorium rozległe, dostarczające nieprzeliczonych egzemplów, kuszące, wymagające ascezy. Otóż stojąc pewnie na gruncie historii teatru, Raszewski nie uprawia jednak teorii w formie poetyki historycznej (poetyki tragedii greckiej, poetyki tragedii klasycystycznej i tak dalej),

lecz poetykę systematyczną, która miejscami – i to w najważniejszych punktach – przechodzi w poetykę normatywną. Mówiąc ściślej, zaczyna się jako poetyka systematyczna, kończy zaś jako poetyka normatywna.

Raszewski definiuje przedstawienie teatralne jako wynik prób. I to jest dopiero powiedziane z samego środka sztuki teatru. Właśnie: sztuki, gdyż „obserwacja prób najlepiej pozwala zrozumieć, na czym polega w teatrze" – tłumaczy – „«nałożenie się» celowości nieodłącznej od fenomenu widowiska na celowość nieodłączną od powstawania dzieł sztuki". Otóż wydaje mi się, że tu właśnie znajduje się punkt wyjścia wszystkich dociekań Raszewskiego w dziedzinie, którą nazywa on „nauką o widowiskach". Nie dramat, lecz próby – to właściwe podłoże dzieła sztuki teatru; takie ujęcie wiele zmienia.

Raszewski patrzy więc na rzecz inaczej niż Arystoteles. To, co my nazywamy teatrem, Grecy określali mianem tragedii i pojmowali jako téchne odrębną od poezji (lirycznej) i od epiki – twierdzi Raszewski, podczas gdy Arystoteles, jak widzieliśmy przed chwilą, uważał epopeję i tragedię za jedną téchne poetycką (do której zaliczał też dytyramb i nom, oba liryczne). W konsekwencji „tworem rdzennie teatralnym" – w tym sensie, że „nie ma [on] odpowiednika poza teatrem" – skłonny jest Raszewski określić strukturę tragedii, mianowicie tak nazwaną budowę stożkową. „Nie jesteśmy w stanie twierdzić, że budowa stożkowa jest czymś od zjawiska teatru nieodłącznym. Natomiast wolno nam utrzymywać, że została razem z teatrem odkryta i wykazała potem w europejskim teatrze żywotność godną najwyższej uwagi". Zatem po prostu to, co Arystoteles mówi w *Poetyce* o budowie tragedii, Raszewski odnosi do teatru. Jest to historycznie słuszne. Notabene – wiemy to chociażby z *Retoryki* Arystotelesa – „sami autorzy tragedii byli początkowo aktorami"[54]; dopiero Sofokles – jak podaje starożytna biografia: z powodu słabego głosu – zaniechał osobistych występów aktorskich.

Raszewski anektuje do widowisk, w tym teatru, także strukturę epopei, wprowadzając rozróżnienie między budową stożkową a taką, która „ma znamiona znane nam ze sztuki słowa w jej wersji epickiej"[55]. Tę ostatnią nazywa „strumieniem", tę pierwszą zaś „kryształem", gdyż najlepszym wyobrażeniem kompozycji greckiej tragedii jest jedna z postaci krystalograficznych, mianowicie czworościan (bisfenoid) rombowy (tabl. 4).



Tablica 4
Czworościan (bisfenoid) rombowy: „kiedy go Pani położy na stole, wszystkie jego krawędzie, i dłuższe, i krótsze, pobiegną w stronę jednego, ostrego szczytu... najprostszymi drogami... świetny obraz praw rządzących budową greckiej tragedii". Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg 1991. S. 163.

Raszewski uważa taką strukturę za „wielkie odkrycie" w kulturze, dzięki któremu Grecy zasługują na tytuł właściwych wynalazców teatru. Struktura ta wskazuje bowiem na „ścisłe powiązanie przyczyny i skutku", to zaś nie tylko było dla teatru rzeczą historycznie pierwszą, ale też okazało się niewyczerpanym napędem – może wręcz warunkiem – rozwoju w całej jego historii, pozostając na pierwszym planie. „Teatr rozwijał się wtedy, kiedy uczył się zaciekawiać publiczność dociekaniem przyczyny i skutku" – sądzi Raszewski. „Ilekroć ludzie mieli odwagę interpretowania swoich losów posuniętą aż tak daleko, że gotowi byli przedstawić przygody postaci teatralnej per causas, w porządku przyczynowo-skutkowym, budowa stożkowa nie tylko pozwalała się zastosować do jakiegoś nowego celu, ale nawet od razu czyniła nowy proceder bardziej pociągającym, także przez możliwość złączenia go z dawniejszą tradycją". Na dowód historyk przytacza późniejsze zastosowanie kompozycji „kryształu" w komedii, gdy ta przedstawiała jakieś, jak się wyraża, „stanowcze interpretacje naszego losu", a nawet w melodramacie, którego najwybitniejszy przedstawiciel, „Pixérécourt, choć nic nie wiedział o tragizmie, okazał się mistrzem budowy stożkowej!". Wynika stąd, że konstrukcja stożkowa, jakkolwiek będąca „szczególnym produk-

tem dociekań nad tragizmem ludzkiego losu", okazała się nad wyraz nośna. Zdaniem Zbigniewa Raszewskiego – konstytutywna dla teatru.

Claude Lévi-Strauss przeprowadził, jak pamiętamy, szczegółową paralelę między *Królem Edypem* a *Słomkowym kapeluszem*. I posunął się dalej, gdy schemat tworzący rusztowanie tragedii Sofoklesa rozpoznał w całym gatunku powieści kryminalnej, wymieniając przykład powieści Gardnera. Do czego już nietrudno było dorzucić powieść sensacyjną, a szczególnie *Tożsamość Bourne'a* Ludluma. Mowa o gatunkach zachowujących niezwykłą dla rodzaju epickiego jednolitość budowy, czyniących z akcji oraz dociekania przyczyny i skutku swój podstawowy budulec; mimo to – mowa o gatunkach epickich. A gdyby ktoś zechciał utrzymywać, że kryminał to nie powieść, zwłaszcza po tym, czym ten ostatni gatunek stał się pod piórem autora *Józefa i jego braci*, wystarczyłoby przywołać *Imię róży*, by wskazać przykład utworu, w którym na rusztowaniu powieści kryminalnej umieszczono imponująco wiele erudycyjnej eseistyki; byłby to przykład pierwszorzędny także ze względu na rolę, jaką w samej akcji odgrywa *Poetyka* Arystotelesa, będąca kluczem do wszystkich, także konstrukcyjnych zagadek powieści Eco. W tym

W trakcie ceremonii pogrzebowej u Indian Bororo z Amazonii część wsi zamienia się w publiczność...

...podczas gdy druga część przedstawia w tańcu powrót duchów zmarłych

W toku widowiska obrzęd religijny przerywany jest świeckimi zawodami w podnoszeniu wielkich kół z łodyg palmowych

kontekście nasuwa się pytanie, dlaczego Raszewski, miłośnik Simenona, obstawał przy tezie o rdzennie, niepowtarzalnie teatralnym charakterze budowy stożkowej.

Dla Arystotelesa epopeja i tragedia stanowią jedną i tę samą téchne poetycką, mającą ten sam cel, którym jest swoiście pojęta przyjemność. „W sztuce naśladowczej wyrażonej w formie opowiadania i jednorodnym wierszu, oczywiście podobnie jak w tragedii, fabuła powinna być ułożona w sposób dramatyczny i obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek, środek i koniec, aby" – stwierdza Arystoteles – „mogła ona dostarczyć właściwej przyjemności"[56]; różnica w tym punkcie polegałaby jedynie, jak się rzekło, na mniejszych rozmiarach i większej jednolitości tragedii. Co więc byłoby differentia specifica poezji tragicznej? Ni mniej, ni więcej, tylko to, że „poeta poprzez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi". Tak więc budowa budową, ale bez dwóch pojęć, mianowicie: hamartía i kátharsis, definicja tragedii jest nie do pomyślenia; oba pojęcia są niejasne.

Co do pierwszego – które tłumaczy się, jak wiadomo, albo jako zbłądzenie, albo jako winę tragiczną, a które oznacza chyba i to, i to łącznie, od zbłądzenia bohatera tragedia się bowiem zaczyna, na winie wzbudzającej litość i trwogę kończy – pojęcie to wprost prowadzi do koncepcji losu tragicznego. „Jest to" – przyznaje Raszewski – „koncepcja wyrosła z myślenia religijnego"[57]. Hamartía, co prawda, wyrasta z religijności Greków i przeobraża się w causam „w porządku przyczynowo-skutkowym", pojęcie jurystyczne, jako takie pasujące do powieści kryminalnej; kátharsis natomiast nie przestaje do tej religijności należeć; zaraz do tej sprawy wrócę – jest kluczowa.

Oddzielając teatr od sztuki słowa, Raszewski nie wyrywa go z mowy. Stwierdza, że „do tego, żeby gdzieś powstał teatr i żeby się rozwinął, potrzebna jest ludzka mowa", przede wszystkim dlatego, że w – pierwszorzędnym dla teatru – „dociekaniu przyczyny i skutku właśnie mowa i rozmowa bywają ważniejsze od innych możliwości naszego rozumienia", a także dlatego, że to właśnie dzięki mowie teatr nabiera „zdolności godzenia człowieka z życiem, z bólem, z cierpieniem". Notabene można się zastanawiać, ile ta ostatnia zdolność ma w sobie z tego, co Arystoteles nazywał „kátharsis". Wydaje się dyskretnie sformułowanym celem sztuki teatru; w każdym razie cenną możliwością jej działania.

Tu warto chyba przypomnieć, że dla Arystotelesa sztuka aktorska – różna od poetyckiej – nie jest nieodłączna od tragedii i komedii, owszem, towarzyszy zarówno epice, jak liryce: „przesadne gesty może wykonywać również rapsod" – autor *Poetyki* podaje przykłady – „i śpiewak"[58], czyli wykonawca pieśni lirycznych. Mowa oczywiście o utworach lirycznych i epickich, które były wykonywane przed publicznością, i można przypuszczać, że rapsod wcielał się momentami w postacie bohaterów epopei. Notabene tak właśnie było w Indiach, gdzie sutowie, nadworni pieśniarze, czy kuśilawowie, wędrowni rybałci – zarazem rapsodowie i aktorzy – wykonując epos, odgrywali poszczególne sytuacje dialogowe; w Indiach wspólnym źródłem dramatu i eposu był wierszowany dialog, a *Mahabharatę* i teatr – była już o tym mowa – uważa się za tę samą sztukę i nadaje im wspólne miano „piątej *Wedy*". Kiedy więc zestawia się Raszewskiego z Arystotelesem, dokonane przez historyka rozróżnienia przestają być takie wyraźne, a teatr – to z takiego, to z innego powodu – zlewa się z epicką i liryczną sztuką naśladowczą.

Zdaniem Raszewskiego jednak – jak widzieliśmy – tragedia oznaczała dla Greków zjawisko różne od liryki i od epiki; zgadza się on ze swą korespondentką, że teatr narodził się z rozróżnienia tragizmu i komizmu, które nie jest znane tamtym sztukom. Tu znów dochodzimy do tragizmu.

Pora więc przystąpić do kwestii kátharsis. Raszewski jak najsłuszniej stwierdza, że „upór gromadki desperatów usiłujących dociec, co to takiego «katharsis», wcale nie świadczy o zrozumieniu, które by miały przejawiać dla tego zjawiska dzisiejsze uniwersytety"[59], toteż w zasadzie zadowala się postawieniem pytania, czy takie zrozumienie jest w dobie obecnej w ogóle możliwe. „Przecież dziś nawet nikt dobrze nie wie" – stwierdza z rezygnacją – „co należy rozumieć przez oczyszczenie, którego, zdaniem Arystotelesa, mieli dostępować widzowie tragedii". Godne uwagi są warunki, które wedle Raszewskiego należałoby spełnić, by móc właściwie pojąć kátharsis. „Pewno trzeba by być Grekiem V wieku, wierzyć w Dionizosa, mieć ten rodzaj poczucia winy, jaki wiara w Dionizosa wywoływała, siedzieć pośród tysięcy rodaków, myśleć i czuć razem z nimi" – wylicza. Wierzyć w Dionizosa! A więc jednak. I tu leży pies pogrzebany.

Otóż jednym z najważniejszych twierdzeń Raszewskiego jest teza o emancypowaniu się widowisk z innych przejawów

życia zbiorowego, przez co rozumie on proces „zrywania przez zjawiska funkcjonujące na zasadzie układu «S» ich naturalnego [= wynikającego z powszechnie uznawanego porządku rzeczy, niewymagającego oddzielnego uzasadnienia] związku ze światem wartości, po to, by mogły odtąd budzić podziw widzów", uzyskując dzięki temu „swobodę, nieporównanie większą od tej, która tkwi w praktykowaniu obrzędu". Stożkowa budowa tragedii byłaby więc nie tylko „tworem rdzennie teatralnym", ale też tym, co ma w tragedii budzić podziw widzów (z drugiej strony osią tej budowy jest, jak wiemy, hamartía, „koncepcja wyrosła z myślenia religijnego"). Jest przy tym oczywiste, że w myśl tej koncepcji teatr jest widowiskiem i że jako takie wyemancypował się z religii, tracąc przez to naturalny związek ze światem wartości. W tej sprawie Raszewski wyraża się dobitnie. „Wedle mojego przekonania jedną z pierwszych rzeczy, które badacza widowisk obowiązują, jest wyłączenie z pola badawczego tych przejawów życia zbiorowego, które mają naturalny związek ze światem wartości. Nawet te zjawiska, w których wykrywamy celowe wytwarzanie układu «S», muszą pozostać poza pojęciem widowiska, jeśli ich celem nie jest wywołanie podziwu" – wyłuszcza swoje stanowisko. „Kto tej różnicy nie chce uznać i upiera się, że w obu wypadkach mamy do czynienia ze zjawiskiem tego samego rodzaju, pełniącym te same funkcje społeczne, tej samej wagi, zamyka sobie dostęp do poznania pewnego wycinka społecznej rzeczywistości. Myślę, że ma to zawsze zgubne następstwa". Sęk w tym, że tragedia grecka, której celem było niewątpliwie wywołanie podziwu, miała – wedle definicji Arystotelesa – „sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi", z „«oczyszczenia» tych uczuć"[60]. O tym oczyszczeniu zaś Raszewski powiada, że aby go dostępować, widzowie tragedii musieli pewnie wierzyć w Dionizosa. Właśnie tak. Przecież to Ateńczycy mieli na myśli, gdy mówili „oudén prós tón Diónyson", nic wspólnego z Dionizosem, co było przysłowiem na agonie tragicznym. W tym sensie tragedia attycka nie wyemancypowała się z dionizyzmu.

Raszewski uważa, że wynalezione przez Greków widowisko zachowało do dzisiaj identyczność. W świetle tego, co powiedziano, nie jest to takie bezdyskusyjne. Owszem, Raszewski dobrze wie i wcale tego nie ukrywa, że istnieje ciągłość historyczna tylko niektórych właściwości. „Zagłada świata starożytnego" – pisze – „nie zaprzepaściła ich znajomości, ponieważ zachowały się i teksty tragedii, i traktaty teoretyczne,

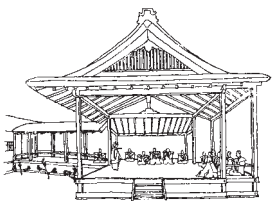
i ruiny budynków teatralnych. A na dobitkę przekazy, z których się można było dowiedzieć mnóstwa rzeczy o organizacji i przebiegu przedstawień”[61]. Dlaczego jednak odtworzenie tragedii attyckiej było i jest takie problematyczne? Próbuje się tego od czasów humanistów. „Kiedy humaniści odkryli fenomen starożytnego teatru i postanowili tę sztukę odtworzyć, zakończyło się to” – przypomina Raszewski – „powstaniem czegoś nowego, słusznie nazwanego teatrem nowożytnym”. Do dziś podejmowane próby skutkują niejednoznacznie i w ogólności są „chyba dość odległe od oryginału”. Najlepsze wydają się Raszewskiemu te, nie takie częste, w których dokonuje się „sojusz kompetencji z polotem”[62].

W jaki sposób zaś polot mógłby wyrazić się w artystycznych próbach odtworzenia tragedii greckiej, to Raszewski mówi wyraźnie: przywracając jej „frenetyczny ton”, dzięki któremu wyraz rekonstrukcji stałby się „kolorowy, falujący, groźny”[63]. Byłoby chyba niezmiernie ciekawe, co historyk powiedziałby o przedstawieniu *Metamorfoz albo Złotego osła* w wykonaniu „Gardzienic”, tak nazwanym „eseju teatralnym”, będącym właśnie rezultatem unikatowego – i, na mój gust, olśniewającego – połączenia kompetencji z frenezją. Niezależnie jednak od tych czy innych przykładów, jedne próby odtworzenia teatru greckiego wydają się nam udane, inne zaś niefortunne. Na jakiej podstawie? Chyba na takiej, że chociaż nikt dziś dobrze nie wie, co należy rozumieć przez kátharsis, bez prób znalezienia teatralnego wyrazu tragizmu, którego jądrem jest w tragedii hamartía, tragedia wydaje się – nawet dziś – na scenie niepełna i niespełniona.

Taniec bachantek w *Metamorfozach albo Złotym ośle*, reż. Włodzimierz Staniewski

Teza Raszewskiego o historycznej identyczności widowiska wynalezionego przez Greków jest więc do utrzymania pod warunkiem, że w definicji przedstawienia pominie się ten punkt, którym jest klasycznie pojęty tragizm. I rzeczywiście, badacz go pomija, gdy stwierdza, że „pewne elementy starożytnego teatru naprawdę udało się ożywić, tak że współkształtowały one potem rozwój europejskiej kultury". Tylko pewne elementy. Tu przypominają się *Dociekania Awerroesa*. Borges jest mądry: powiada, że Awerroes usilnie próbujący pojąć, co to takiego tragedia i komedia, bez intuicji rzeczy teatralnej, nie ima się bynajmniej czegoś bardziej niedorzecznego niż on sam, Borges, usiłujący wyobrazić sobie, kim jest Awerroes. Toteż nie ma w tej sprawie powodu do rozdzierania szat. Jakkolwiek historykom milsza byłaby zapewne myśl, że próby odtworzenia zjawisk nie są czcze i że w postępie czasu istnieje jakaś ciągłość. Ale trzeba powiedzieć wyraźnie: teza historyka teatru o historycznej identyczności tragedii od czasów Ajschylosa oznacza istotne uszczuplenie zjawiska tragedii attyckiej i sprowadzenie jej do wymiarów – ja wiem? – tragedii klasycystycznej XVII wieku.

I tu widzę trudność nie do pokonania. Przytaczałem już dobitną opinię Henri Jeanmaire'a, że Arystoteles zupełnie nie interesował się kwestią związku teatru z kultem Dionizosa; ale nawet autor *Poetyki*, dwieście lat po Tespisie, nie ważył się wyrwać teatru z tej wyższej całości – w definicji tragedii umieścił kłopotliwe pojęcie „kátharsis", pojęcie, dla którego dziś nie mają zrozumienia nawet uniwersytety i które usiłuje rozszyfrować jedynie garstka desperatów. Jeżeli jest tak, że – wedle definicji Arystotelesa – celem tragedii jest przyjemność płynąca z kátharsis, i jest tak, że – zdaniem Raszewskiego – aby doznać kátharsis, trzeba by wierzyć w Dionizosa, to tragedia attycka byłaby widowiskiem, które nie wyemancypowało się z dionizyzmu. Tymczasem teoria Raszewskiego takiej możliwości zdaje się nie przewidywać!



Scena w japońskim teatrze no

Że nie jest nie do pomyślenia widowisko teatralne, które zarazem, jak w definicji Raszewskiego, budzi podziw i pozostaje nie całkiem wyemancypowane, tego najlepiej dowodzi przedstawienie japońskiego nō . „W teologii Nō, która jest zarazem jego estetyką, prawdziwe są esencje, a więc duchy postaci" – pisze Jan Kott w eseju *Nō, albo o znakach*. „Waki [= aktor poboczny, drugi, antagonista] i Shite [= aktor działający, pierwszy, protagonista] nie są charakterami ani «rolami», wydają się raczej

Gest płaczu w japońskim teatrze nō

dwiema Osobami o różnych i ściśle wyznaczonych zadaniach w niezmiennym zawsze dramatycznym ceremoniale Przeistoczenia”[64]. Toteż według Kotta „Nō w swojej strukturze teatralnej wydaje się, że jest przede wszystkim dramatycznym ceremoniałem”, ceremoniałem, który Kott porównuje do innych ceremonii japońskich: kaligrafii, herbaty. Kott ma wyobraźnię antropologiczną, toteż nie lęka się herezji, wyrażających się już w terminologii, jak estetyka teologiczna, dramatyczny ceremoniał, czyli – powiedzmy dobitniej – teatralny obrzęd.

Notabene japoński teatr nō, skodyfikowany przez Zeamiego w XV wieku i do dziś – z grubsza – niezmieniony, jest wynikiem stopienia i opracowania estetycznego różnych obrzędów, zarówno miejscowych, jak pochodzących z kontynentu: Chin, Korei, a nawet Indii. „Powszechna jest opinia, że kluczową rolę w powstaniu nō odegrał obrzęd kagura, polegający na oddawaniu przez taniec i śpiew czci bóstwu, przywoływanemu między obecnych”[65] – pisze Jadwiga Rodowicz. Warto też pamiętać, że z okazji ważnych świąt, szczególnie w noworocznym cyklu

przedstawień, oprócz regularnych dramatów, których jest pięć kategorii (o bogach, o wojownikach, „z kobiecą peruką", o szaleńcach, o demonach), wykonuje się jeszcze ceremonialny taniec zwany okina, pochodzący od (tak samo nazwanego) obrzędu związanego z kultem przodków.

W Teatrze Dionizosa w Atenach bóg występował w postaci Melanaigisa (przydomek Dionizosa Eleuthereus, odzianego w skórę czarnej kozy). Zdaniem Kerényiego, Melanaigís była to postać „boga mrocznego, związanego z duchami umarłych"[66], i w tym właśnie charakterze Dionizos obecny był w tragedii. Przez cały festiwal Dionizjów Miejskich jego drewniana figura górowała nad orchestrą, pośrodku której znajdowała się thyméle, gdzie pierwotnie składano ofiary przeznaczone dla zmarłych i sprzyjające wywoływaniu widm. Powie ktoś, że tak było na początku, a potem, gdy tragedia uzyskała właściwą postać, już nie. Myślę inaczej.

W tym miejscu nie od rzeczy będzie przywołać to, co u kresu życia przytrafiło się Eurypidesowi. Jest coś istotnie dionizyjskiego – pokazał to Tadeusz Zieliński – nawet w opowieści anegdotycznej (autorstwa być może Arystofanesa), wedle której Eurypides miał zginąć rozszarpany przez psy gończe, to znaczy ni mniej, ni więcej, tylko śmiercią Penteusa, jaką przedstawił w swej ostatniej tragedii, w której bachantki (jak w *Czesalnicach* Ajschylosa) porzucały

warsztat i czółenko
Dla większej sprawy, ręką łowiąc zwierza

– „szybkie suki Szału" na Kitajronie, gdzie „Aktajona niegdyś psy rozdarły" (*Bachantki*, w. 1236–1237, 977, 1291; przekład Jerzego Łanowskiego). Taki był nędzny los przeciwnika Dionizosa i taki też, podły, miałby być los zabójcy bogów, którym był Eurypides, w każdym razie jako autor *Iona* i *Orestesa*. (Notabene ten teomach był zarazem osławionym mizoginem, o czym świadczy jego wersja postaci Medei, Fedry z *Hipolita* czy Hermiony z *Andromachy*; związek godny może zastanowienia). Ale w tej legendarnej śmierci Eurypidesa byłaby paradoksalnie i nieoczekiwana wzniosłość, gdyż dzieląc los samego Dionizosa – mianowicie Zagreusa poćwiartowanego przez Tytanów – poeta wstępował niejako do dionizyjskiego mitu, wracał do samego serca religii dionizyjskiej.

Albo – albo. Albo więc są do pomyślenia widowiska teatralne, które – jak w definicji Raszewskiego – „człowiek wywołuje,

by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu «S»", które jednak – inaczej niż w tej definicji – wcale nie przestały być elementem „jakiejś większej całości o charakterze magicznym albo religijnym"[67], nie wyemancypowały się: przykładem tragedia attycka i dramat nō, zachowujące naturalny związek ze światem wartości i, co więcej, na zachowaniu tego związku fundujące swoje działanie. Albo też nauka powinna tragedię attycką i dramat nō pozostawić poza pojęciem widowiska.

Raszewski zaznacza oczywiście, że my już nie możemy – mimo usiłowań garstki desperatów – przedrzeć się do tragedii greckiej, zachowujemy jednak kontakt z artyzmem tamtego czasu. Ten utrzymuje się przez takiego Corneille'a czy Racine'a, a nawet Pixérécourta, dotyczy on bowiem budowy stożkowej i tego wszystkiego, co zmieściło się w klasycystycznej poetyce normatywnej. Reszta jest już problematyczna. Nasuwa się nieuchronnie pytanie, na mocy czego właściwie mielibyśmy wśród współczesnych artystycznych prób odtworzenia tragedii greckiej odróżniać jej kształt „mdły" od tego, który jest „falujący, groźny"? Skąd dziś dobywa się frenetyczny ton, co sprawia, że jest on właśnie taki, i dlaczego owa frenezja działa na współczesnego widza?

Chodzi tu może o najbardziej dyskusyjny punkt teorii Raszewskiego. „Za każdą emancypację trzeba płacić. I widowiska też płacą zrywając naturalny związek ze światem wartości, jaki miały przed swoim całkowitym usamodzielnieniem" – stwierdza. „Po zakończeniu procesu emancypacji widowisko musi nieustannie pokonywać stan zagrożenia", mimo to nawet „widowisko całkowicie wyemancypowane może wejść w związki ze światem wartości", chociaż są to już zawsze tylko „związki chwilowe". Istotną teoretyczną trudność, jaką rodzą te stwierdzenia, zauważył w recenzji Paweł Konic. „Skrajnie obiektywistycznie ujmując świat wartości i dbając o czystość klasyfikacji zjawisk, odmawia Raszewski teatrowi istotowego kontaktu ze światem wartości. Odmawia go zresztą także innymi widowiskom, przypisując prawo do takiego kontaktu jedynie obrzędom, między innymi procesji i pochodowi pierwszomajowemu, pod warunkiem zaistnienia szczerych przeżyć stosownych do okoliczności wśród uczestników obu zgromadzeń. Co jednak ma być miarą tych przeżyć – nie wiadomo. Nie wiadomo też, jak przebiega proces, sygnalizowany tylko przez Raszewskiego, początkowego emancypowania się zjawisk ze świata wartości i późniejszego

Scena finałowa *Akropolis*, real. Józef Szajna i Jerzy Grotowski

Scena zbiorowa w *Męczeństwie i śmierci Jean-Paul Marata przedstawionych... pod kierownictwem pana de Sade*, reż. Peter Brook

nawiązywania z nim związku chwilowego. Nie wiadomo, kto jest arbitrem wskazującym na możliwość kontaktu przedstawienia teatralnego ze światem wartości. Chciałoby się znać szczegółowe odpowiedzi na te pytania. Wiedzieć, czy zdaniem Zbigniewa Raszewskiego wartości estetyczne należą do tego samego idealnego obszaru, co wartości etyczne i religijne, czy nie"[68]. Stanowisko Raszewskiego jest tak skromne, że aż wydaje się pesymistyczne. Ten badacz, który całe życie poświęcił historii teatru, dość nisko ocenia możliwości tej sztuki. „Z natury swojej teatr nie ma trwałych związków ze światem wartości; nie ma takich związków żadne widowisko"– stwierdza. Dlaczego? „Potrzeba wywoływania podziwu tkwi w naturze teatru i jest nawet tak silna, że właściwie nie powinna dopuszczać do powstania wyrazu równie czystego jak w poezji, w malarstwie, a zwłaszcza w muzyce"[69]. Oto więc nie tylko miałoby być tak, że – jak sądził jego profesor, Zygmunt Szweykowski – „chrześcijaństwo jest religią zbyt uduchowioną, by nadawała się do odgrywania", odgrywania w teatrze, ale też teatr – jako wehikuł dla czystego wyrazu – okazuje się nie tak doskonały jak muzyka, poezja i malarstwo. I od razu powiem: wydaje mi się, że to przez chrześcijaństwo.

W teorii Raszewskiego w ogóle nie dyskutuje się z Friedrichem Nietzschem ani z Antoninem Artaudem. A przecież i jeden, i drugi marzył namiętnie, by przywrócić teatrowi trwałe związki ze światem wartości, z większą całością o charakterze religijnym albo magicznym; tyle że tą całością nie miało być chrześcijaństwo. Ale rzeczą jeszcze bardziej uderzającą jest to, że gdy Raszewski zajmuje się obrzędem, podaje przykłady albo bezimiennych praktyk magicznych, albo obrzędów chrześcijańskich, nigdy dionizyjskich – dla sztuki teatru przecież źródłowych.

„To, że dzisiaj teatr bywa aż tak ordynarny, jeszcze niczego nie dowodzi. Nie zawsze tak bywało. Powiedziałbym nawet, że stosunkowo rzadko się zdarzało, aby upadał aż tak nisko". Ten osąd Raszewskiego tylko pozornie przypomina osąd Artauda. „Dzisiejszy teatr, jak widzę, bardzo się interesuje" – konstatuje Raszewski – „i kabaretem, i misterium, jakby zmęczony głównym nurtem swojej własnej przeszłości"; dlatego też uczony uważa, że „teatr bardzo się zmienił", i chyba mamy sądzić, że na niekorzyść, skoro – jak pisze Raszewski – „coraz bardziej oddala się od tego, co w moich listach traktowałem jako najbliższe jego naturze". Dbając o czystość klasyfikacji, teoretyk tnie po

skrzydłach, ani trochę nie żałując wizji autora *Inscenizacji i metafizyki*. Nawet jeśli sam Artaud nigdy jej nie zrealizował, to próbował to zrobić na przykład Peter Brook. Tymczasem Raszewski zachowuje się tak, jakby w teatrze współczesnym nie powstawały przedstawienia w rodzaju *Marat/Sade'a*, frenetyczne, w których szaleją demony. Bo nie to w teatrze ceni. W teatrze, rozpiętym między dziełem sztuki a kiczem, szuka piękna. Toteż i temu teatrowi, który nie wypadł z głównego nurtu własnej przeszłości, nie szczędzi gorzkich słów. Potępia czczą wirtuozerię inscenizatorów jako opłakany skutek działalności reformatorów teatru: „powinny gorszyć popisy reżyserów, którzy mieli wygnać z teatru wszelką samowolę, a skończyli na tym, że każą nam dzisiaj podziwiać swoją inwencję i swoją oryginalność, dając przy tym dowody próżności, przy której próżność primadonny mogłaby uchodzić za przejaw cichej pokory".

Czy temu historykowi teatru w ogóle coś się w teatrze dzisiejszym podobało? W teatrze polskim upodobał sobie teatr Kazimierza Dejmka; i tu wybredzał, zarzucając *Dziadom* brak czystego piękna. Bodaj pierwszym z olśnień teatralnych Raszewskiego była *Szkoła żon* w inscenizacji Louisa Jouveta, którą obejrzał w 1948 roku na gościnnych występach w Krakowie. Może wtedy właśnie stał się teatromanem, czyli – jak sam powiada – kimś przypominającym krokodyla, który zjadłszy kawałek Kapitana Haka, niezmordowanie szuka po całym świecie reszty. Raszewski znalazł ją dziesięć lat później. W 1958 roku Piccolo Teatro della città di Milano pokazał w Warszawie słynnego *Sługę dwóch panów* Goldoniego, w inscenizacji Giorgia Strehlera, z Marcellem Morettim w roli Arlekina. (To w recenzji tych występów Kott – sam się przyznaje – strzelił gafę, zamieniając płeć Pulcinelli; przed blamażem uratował go Timoszewicz, który spostrzegł błąd w korekcie). „Było to przedstawienie tak piękne, że właściwie nie powinno go być" – zachwyca się Raszewski; u tego autora, tak zawsze powściągliwego, pochwała niecodzienna, najwyższa. Tym, co go zachwyciło, była „snująca się przez cały czas nić nostalgii, absolutnie nieoczekiwana w tym motku kolorowego zgiełku, niewiarygodnie ruchliwego i śmiesznego". Nić nostalgii, tęsknoty, żalu – za czym? Za utraconym dawnym teatrem. Historykowi teatru bardzo zaimponowało, że „ten cudowny twór narodził się z miłości do dawnego teatru", i to miłości, która zrazu wyraziła się w niemal badawczym podejściu Strehlera do stylu dell'arte, tak iż „pierwsza wersja jego inscenizacji była podobno za bardzo erudycyjna". („Utkwiło mi to w pamięci, bo znam

Sługa dwóch panów, reż. Giorgio Strehler

to niebezpieczeństwo z własnego doświadczenia" – dodaje; nawet nie musiał tego mówić). Pisząc o *Słudze dwóch panów* Strehlera i o *Szkole żon* Jouveta, Raszewski kreśli coś w rodzaju ideału: „wśród najpiękniejszych przejawów sztuki inscenizacji, tak znamiennej dla naszego stulecia, z czasów gdy nieboszczka przeżywała swoje najpiękniejsze lata, znajdziemy wiele przedstawień powstałych pod urokiem dawnego teatru". (Tu warto chyba przypomnieć, że w 1972 roku Dejmek inscenizował na deskach Piccolo Teatro w Mediolanie *La Passione* – koło jakby się zamykało). Zaznacza lojalnie, że przedstawienia takie stawiają widzom specjalne, wysokie wymagania. „Udział w odtwarzaniu dawnego teatru nie jest przyjemnością, którą by można ucieszyć ludzi od niedawna obcujących ze sztuką czytania i pisania", ale nierzadko przecież – pisze z dumą – znajdowała się „publiczność, która sekundowała odkryciom erudytów". Sprawa wydaje się więc jasna: historyk teatru lubi takie przedstawienia – jakby stworzone dla historyków teatru. I już. (Oczywiście – dodajmy od razu – nie ma się co łudzić, że jeśli antropolog woli inne, to i one stawiają wymagania erudycyjne – przykładem wspomniane *Metamorfozy* „Gardzienic").

Zastanawiają mnie dwie rzeczy.

Raszewski pisze o bisfenoidzie. Jednak wszystko na to wskazuje, że w teatrze współczesnym nigdy nie trafił na przedstawienie, które by miało taką budowę w wersji wzorcowej, czyli tragedii (w każdym razie, o ile wiem, milczy o tym). Znaczyłoby to chyba, że najbliższy naturze teatru był dla Raszewskiego – teatr XVII wieku.

Strehler, Jouvet to teatr włoski, francuski. A polski: Kantor, Grotowski? Teatr Tadeusza Kantora – ceniony we Włoszech i Francji – uważa Raszewski za w istocie liryczny, a „liryzm to jakby umyślne cofnięcie się do sytuacji sprzed odkrycia tragedii". Z teatrem Grotowskiego – najgłośniejszym w świecie teatrem polskim – sprawa jakby poważniejsza. „O ile w Opolu Grotowski mimo wszystko jeszcze miał teatr – szalony, pomylony, ale także ciekawy – o tyle we Wrocławiu skończył na majakach o zakroju czarnej mszy. Nazwał to *Apocalypsis cum figuris*" – zanotował Raszewski w swym *Raptularzu*. „Obejrzałem ją i zaraz po przedstawieniu powiedziałem mu, że mój próg tolerancji to przekracza"[70]; od czasu *Księcia Niezłomnego* w przedstawieniach Teatru Laboratorium objawiły się w pełni, jego zdaniem, skłonności sekciarskie, które oceniał – potwierdza to Marta Fik – nader krytycznie.

Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do benefisu Jacka Zmysłowskiego z wrocławskiego Teatru Laboratorium w Nowym Jorku

Konic dziwił się w swojej recenzji, że Raszewski polemizuje jeszcze z Craigiem. „Wyobrazić to sobie nawet potrafię, ale nie jestem tego ciekaw”[71] – powiada Raszewski o Craigowskim projekcie czystego teatru, obywającego się bez słów. To zdanie wydaje się zaskakujące, bo wynika z niego, że teoretyk nie był ciekaw ni mniej, ni więcej, tylko granic teatru.

Inaczej Kott, w którym zresztą i Kantor, i Grotowski potrącili jakąś bardzo osobistą strunę. „W legendzie Craiga, która po nim została, jest widzenie absolutnego teatru. Ten absolutny teatr” – uważa niegdysiejszy autor *Końca teatru niemożliwego* – „jest teatrem niemożliwym, bo jego esencją nie jest ani słowo, ani aktor, ani dekoracja, ani muzyka. Może tylko ruch i światło”[72]. Kott zgadza się z Brookiem, że Grotowski podobny jest do Craiga. Też pokazuje granicę teatru. Kott mówi, że to Grotowski dał mu poznać tę granicę – na stepie. „Na stepie podchodzącym pod jurtę Grotowskiego o wschodzie słońca syczały grzechotniki i poruszało się powietrze. Taki ruch powietrza widziałem przedtem tylko raz jeden: na pustyni Neegiew obok różowych słupów Salomona”. *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze* zaczynają się dawnym wyznaniem Kotta z *Aloesu*: „pomyślałem o moim ojcu i o mojej matce. I o rodzicach mojego ojca, i o rodzicach mojej matki. To była moja modlitwa za umarłych”[73]. To są skojarzenia bardzo osobiste – one najlepiej świadczą o sztuce teatru, gdy naprawdę porusza.

Jaki jeszcze teatr każe myśleć o modlitwie za zmarłych? O ojcu i o Ojcu? O dziadach i o Dziadach?

Gdy autor *Zjadania bogów* chce to zobiektywizować, chętnie ucieka się do Grecji. Kantora porównał do Charona. „Żywych

przemieniał w umarłe i umarłe zamieniał z powrotem w żywe". Pisząc o teatrze Grotowskiego, posłużył się cytatem z Sofoklesa: „Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze...".

Jak lotne ptaki, wartkie błyskawice,
Mkną ludzie cwałem w Hadesu ciemnice

– śpiewa ten chór wcześniej, w parodos, i zaraz wznosi inwokację:

Ciebie wzywam, złotosploty

– ta inwokacja na orchestrze, w obliczu Melanaigisa, jest na miejscu –

O Bakchosie, pośród gór
Pląsasz w Menad gronie,
W boga klęsk, co niesie mór,
Żagwią mieć, co płonie!
(*Król Edyp*. Przeł. Kazimierz Morawski, oprac. Zygmunt Kubiak)

Kiedy Zbigniew Raszewski rozważa stosunek widowisk do obrzędów, te ostatnie egzemplifikuje w dwojaki sposób. Albo są to jakieś prastare praktyki magiczne, na przykład gra w piłkę jako symboliczna walka o słońce lub biegi w ramach plemiennych uroczystości inicjacyjnych – albo obrzędy chrześcijańskie, takie jak procesja Bożego Ciała, czy też nawiedzenie Grobu Pańskiego, a przede wszystkim msza. Pisze: „wszystkie najbardziej dziś rozpowszechnione widowiska wywodzą się z jakichś praktyk magicznych, czasem prastarych"; i: „może dotyczy to nawet genezy wszystkich widowisk"[74]. Stąd konieczne wzmianki. „W typowych obyczajach zbiorowości plemiennej można łatwo wyróżnić elementy rozmaitych widowisk znanych dziś, inaczej jednak zastosowanych. Są one, by tak rzec, wmontowane w pewne większe całości o znaczeniu magiczno-politycznym". I wyjaśnia, że chodzi o większą, czy też „wyższą całość, o wielorakich zadaniach i wielorakich funkcjach", gdy tymczasem widowisko, kiedy już się z tego rodzaju całości wyemancypuje, pełni w ogólności jedną funkcję – „chce wzbudzić podziw". Wśród wyróżnionych przez teoretyka trzech grup widowisk: zawodów, popisów i przedstawień, tylko ta trzecia – teatralna – ma charakter

Gra w kauczukową piłkę u Indian Nambikwara w Brazylii

Gra w piłkę u Majów

artystyczny. Raszewski jest zdania, że „jeśli widowisko ma charakter artystyczny – a teatr to właśnie widowisko o charakterze artystycznym – może dojść do zadzierzgnięcia" – ponownego zadzierzgnięcia – „związków ze światem wartości", niestety już tylko chwilowych. Według Raszewskiego „pierwiastek artyzmu nie jest obcy widowiskom", jednak jest on w nich „gościem niecodziennym" (autor stwierdza to w związku z kabaretem) właśnie „dlatego, że chodzi o widowisko", to znaczy taką odmianę układu „S", celowościową, której funkcją jest wzbudzenie podziwu.

Teatr jest z tego punktu widzenia widowiskiem wyjątkowym. „Potrzeba wywoływania podziwu tkwi w naturze teatru i jest nawet tak silna, że właściwie nie powinna dopuszczać do powstania wyrazu równie czystego jak w poezji, w malarstwie, a zwłaszcza w muzyce" – tę pesymistyczną, zdawałoby się, opinię już przytaczałem; mimo to – „chciałby uczynić przedstawienie teatralne dziełem sztuki". Jak to jest możliwe, żeby w teatrze „właściwości dzieła sztuki nałożyły się na właściwości widowiska", będzie mowa dalej; dość, że jest możliwe. Kiedy zaś staje się faktem, teatrowi udaje się nawiązać związki ze światem wartości. Te związki są swoiste. Aby je zdefiniować, Raszewski powołuje się na księdza Romano Guardiniego i na Jerzego Stempowskiego. Guardini podkreśla autoteliczność dzieła sztuki, które

William Blake *Szatan wzywa do powstania swe zastępy*

powoływane jest – „ut sit", aby było; i w tym jego sens. „Ilekroć sztuce próbuje się przemocą narzucać jakieś inne zadania poza tym jednym jedynym «ut sit», ginie marnie, usycha" – ostrzega Raszewski. Stempowski z kolei świat sztuki – fikcyjny – uważa za „lepiej uporządkowany pod względem wartości", uporządkowany lepiej niż świat rzeczywisty. „Świat sztuki jest bez wątpienia «lepiej uporządkowany pod względem wartości» i na tym polega jego wyjątkowe znaczenie w życiu społecznym" – powtarza tę myśl Raszewski, zaznaczając, że idzie o uporządkowanie „inne od znanego nam z naszych doświadczeń potocznych, a lepsze przez to, że bardziej wyraziste", przeto cenne – „jako alternatywa". Do sprawy fikcji też przyjdzie jeszcze wrócić.

Chodzi więc o piękno – o piękno, oczywiście, czyste. Pojęcie Platońskie, szerokie, szersze niż estetyczne.

Kiedy Raszewski mówi o pięknie czystym i gdy podaje jego synonimy: blask i doskonałość, nawiązuje oczywiście do Platona,

do neoplatonizmu, do myśli patrystycznej i scholastycznej; mówiąc krótko i dobitnie – do koncepcji boskości piękna. „Piękno nadsubstancjalne nazywa się pięknością, ponieważ samo z siebie, na miarę właściwą każdemu, rozdziela piękność, stwarza harmonię i świetność bytów i – tak jak światło – obdziela wszystko rodzącymi piękno darami swojej promieniującej jasności”[75] – czytamy w traktacie *Imiona boskie* Pseudo-Dionizego. Ta idea piękna nadsubstancjalnego, czystego, boskiego – jest szersza niż pojęcie piękna estetycznego; wiąże się z dobrem. Jest to, żeby tak powiedzieć, piękno źródłowe. Tylko ono zasługuje na miano wartości obiektywnej.

Piękno estetyczne, w tym piękno dzieł sztuki teatru, jest inne. Jest pięknem zmysłowo danej formy, wolnej od usterek – i w tym najpierw sensie doskonałej i lśniącej blaskiem. W tym wypadku chodzi już o piękno węziej pojęte, subiektywne i/lub relatywne. W sztuce nie istnieją rzeczy piękne same dla siebie, lecz istnieją rzeczy piękne – to subiektywizm – dla odbiorcy. Nie istnieją też rzeczy, które są piękne zawsze – to relatywizm: co jest piękne dla jednych, dla innych może być brzydkie, zależy to od momentu historycznego i/lub od przyjętej konwencji. Ale rzeczy (subiektywnie i/lub relatywnie) brzydkie mogą być ufundowane na (obiektywnym) pięknie. Tak właśnie dzieje się ze światem, bo nawet jeśli szerzy się w nim i panoszy „brzydota spustoszenia”, to przecież nie przestaje on być światem Bożym, a więc pochodzącym od dobra i piękna. Piękna źródłowego, boskiego, czystego, nadsubstancjalnego, które rozdziela piękno „na miarę właściwą każdemu”. Świat bywa/jest nie najlepiej uporządkowany pod względem wartości. Różnica między „jest” a „bywa” byłaby różnicą między koncepcją manichejską a chrześcijańską. Chodzi mianowicie o różne odpowiedzi na pytanie, co – i jaką mocą – psuje świat Boży. I nawet sztukę.

Jednak alternatywny świat fikcji artystycznej jest lepiej – powiada Raszewski za Stempowskim – niż świat rzeczywisty uporządkowany pod względem wartości. Byłby więc niejako pomostem między światem rzeczywistym a Bogiem. Raszewski mówił w rozmowie z Puzyną: „nie potrafiłbym powiedzieć, dlaczego zetknięcie z pięknem wydaje mi się takie cenne. Zdaje mi się po prostu, że ma to na naszą psychikę dobroczynny wpływ”[76]. Zachwyt wywołany zetknięciem się z pięknem estetycznym, poza tym, że oczywiście sprawia zadowolenie, „podobny jest do przeczucia” – przeczucia tamtego piękna, niezmiennego, jedynego, wiecznego, boskiego. Fikcyjny świat dzieła sztuki, właśnie jako

lepiej uporządkowany pod względem wartości, nie wymaga dodatkowych uzasadnień. Dzieło sztuki więc – mówi Raszewski za Guardinim – jest, aby było. Najczystszy wyraz, zdaniem Raszewskiego, osiąga muzyka. Dlatego można mówić, dodajmy, o muzyce absolutnej. Raszewski zdaje się powątpiewać, by teatrowi udało się kiedykolwiek osiągnąć równie czysty wyraz, by teatr był – w podobnym sensie – absolutny.

O teatrze absolutnym, zrobionym ze światła i ruchu, marzył Craig; był to teatr – uważa Jan Kott – niemożliwy, jednak został pomyślany. Ów teatr miał obywać się bez słów, dlatego Raszewskiemu wydał się nieciekawy; ale przecież muzyka instrumentalna też obywa się bez słów. I czy rzeczywiście taki teatr, ze światła i ruchu, jest niemożliwy? A osobliwy i nadzwyczajny teatr Leszka Mądzika?

„Za każdą emancypację trzeba płacić. I widowiska też płacą zrywając naturalny związek ze światem wartości, jaki miały przed swoim całkowitym usamodzielnieniem" – przypominam stanowisko Raszewskiego. Jednakże nawet „widowisko całkowicie wyemancypowane może wejść w związki ze światem wartości", chociaż są to już zawsze tylko „związki chwilowe"[77]. Konic zastanawiał się w recenzji, skąd miałoby być wiadomo, że jakieś wyemancypowane widowisko, w tym przedstawienie teatralne, weszło w związki ze światem wartości. Formułuję to pytanie w języku wywodów Raszewskiego: kiedy i dzięki czemu zachwyt staje się podobny przeczuciu? Piękno estetyczne jest subiektywne i relatywne, ale w dziele sztuki, które jest wynikiem „walki z przypadkiem", prześwieca coś trwałego – budowa. Właśnie dlatego, wydaje się, dla Raszewskiego tak ważne było to, co nazwał „scenariuszowością teatru". To dzięki niej i dzięki możliwości „odklejenia postaci od aktora, który ją po raz pierwszy odegrał, tak że może się potem w nią wcielić inny aktor", pojawia się w świecie widowisk szansa na dzieło sztuki, przeto i możliwość wejścia widowiska w związek ze światem wartości. Oczywiście, scenariuszowość i zjawisko odklejenia postaci pozostają konstytutywnymi cechami przedstawienia teatralnego o tyle, o ile jest ono dziełem sztuki, niezależnie więc od tego, czy ma ono budowę stożkową, będącą „tworem rdzennie teatralnym", czy inną, to znaczy znamienną raczej dla dzieł epickich lub lirycznych. Raszewski opowiada się jednak – w tym punkcie jego poetyka systematyczna zamienia się w normatywną – za hierarchizacją dzieł teatralnych. Dlaczego?

Chrystus Frasobliwy w *Księciu Niezłomnym*: Rena Mirecka (Feniksana), Ryszard Cieślak (Don Fernand), reż. Jerzy Grotowski

Tu właśnie docieramy do tego, co wedle Raszewskiego jest najcenniejszym wynalazkiem teatru, genialnym wynalazkiem Greków – do budowy stożkowej, przypominającej strukturę kryształu zwanego bisfenoidem. Zdaniem Raszewskiego „nie ma w naszym powszednim doświadczeniu czystego tragizmu", natomiast w teatrze bisfenoidalna struktura akcji umożliwia widzowi intuicyjne poznanie takiego tragizmu, dzięki czemu teatr nabywa „zdolności godzenia człowieka z życiem, z bólem, z cierpieniem". Tragizm zaś, a już na pewno tak tu nazwany „czysty tragizm", jest koncepcją głęboko zakorzenioną w religijności, w każdym razie – w religijności Greków. Widowiska więc wyemancypowały się, „zrywając naturalny związek ze światem wartości", jednak mogą go nawiązać, co prawda tylko chwilowo, przede wszystkim dlatego, że – jak to jest w wypadku dzieła teatralnego mającego budowę stożkową – dają niekiedy ogląd i przeżycie czystego tragizmu. Prawdopodobnie to ma na myśli

Pietà w *Księciu Niezłomnym* Calderona: Maja Komorowska (Tarudant), Ryszard Cieślak (Don Fernand), reż. Jerzy Grotowski

Raszewski, gdy zauważając, że teatr owszem, „bywał przede wszystkim rozrywką", stwierdza, że jednak po części „wyrastał z modlitwy", co – przyznaje – „nie pozostało tak całkiem bez wpływu na jego charakter". Sformułowanie ostrożne, jak inne. Jak na przykład to, w którym określa poziom, jaki dziś udaje się osiągać teatrowi: „zapewne można by go bronić w pewnych wypadkach, nie jest to jednak poziom, który by mógł porażać moralistów". Autor wyraża się tu dość oględnie. Gdzie indziej pisze dosadnie, że „dzisiaj teatr bywa" – już to było cytowane – „ordynarny", i to tak bardzo, iż można nawet powiedzieć, że „stosunkowo rzadko się zdarzało, aby upadał aż tak nisko". Tym, co psuje teatr, jest fatalna skłonność do popisów, w teatrze dzisiejszym – popisów reżyserów; skłonność ta jest fatalna, wynika bowiem z czegoś, co jest przecież cechą dystynktywną widowisk – z chęci wywołania podziwu.

Jeśli więc dobrze rozumiem Raszewskiego, teatr stawałby się tym lepszy, im wyżej wznosiłby się ponad poziom zwykłych widowisk, puszczanych w ruch li tylko dla wywołania podziwu, i dzięki wehikułowi artyzmu osiągał poziom sztuki. Na poziom najwyższy i, jak się wydaje, nieprzekraczalny może dzieło teatralne wywindować budowa stożkowa, która zdolna jest dać widzowi intuicję czystego tragizmu, pogodzić go z cierpieniem i z życiem. Tak więc przedstawienie teatralne, jeśli tylko jest dziełem sztuki, pozostaje autoteliczne – jest, aby było; swoją największą wartościowość zawdzięcza jednak odniesieniu do wartości pozaestetycznych, a mianowicie – genetycznych religijnych. Tak oto teatr, jak wszystkie widowiska, wyemancypował się z większej, czy też wyższej całości o charakterze religijnym, ale do tego, co religijne, w swych najszczytniejszych porywach wraca.

Ale powraca – zachowując autonomię. To Raszewski podkreśla szczególnie mocno. Bynajmniej nie dziwi go, gdy teatr „instynktownie szuka nowych związków ze światem wartości", to znaczy z religią, jednak w powrocie teatru do religii historyk widzi więcej niebezpieczeństw niż pożytków. „Dzisiejszy teatr, jak widzę, bardzo się interesuje" między innymi „misterium, jakby zmęczony głównym nurtem swojej własnej przeszłości". A przecież w tym właśnie nurcie znaleźć można to, co najcenniejsze, to znaczy możliwość, którą teatr zdobył jako sztuka – wywierania dobroczynnego wpływu na psychikę widza. Jeżeli zaś może wywierać dobroczynny wpływ, to potrzeba, którą zaspokaja, ma charakter istotnie duchowy. Także

dzięki teatrowi – „rosną skrzydła duszy" (Platon: *Fajdros* 246 E; przekład Leopolda Regnera). Nie trzeba ponownego połączenia z religią, bo teatr – pozostając sobą, widowiskiem wyemancypowanym – może zaspokajać potrzebę duchową, spokrewnioną z potrzebą religijną.

Teatr jako sztuka sytuuje się wysoko, jest lepiej niż rzeczywistość uporządkowany pod względem wartości – na tym winien poprzestać. Nie powinien chcieć na powrót stać się obrzędem. „Wyobrażalne to oczywiście jest" – przyznaje Raszewski – miałoby jednak zgubne skutki.

Otóż nad tym punktem rozważań Raszewskiego – newralgicznym – zaciążył chyba repertuar przywołanych przykładów, które miały teoretykowi pomóc prześledzić dynamikę relacji między teatrem a obrzędem. Ani prastare praktyki magiczne, ani obrzędy chrześcijańskie tej dynamiki nie oddają w pełni, nie ukazują wszystkich możliwości. Rzuca się w oczy, że teoretyk w ogóle nie rozpatruje przykładów obrzędów tych kultur i religii, w których narodził się był teatr: greckich, indyjskich, chińskich. (Raszewski podziela pogląd, w myśl którego starożytny Egipt nie wytworzył jeszcze teatru, a teatr koreański i teatr japoński – oba dość stare – powstały pod wpływem chińskim). Przecież jeżeli „teatr należy do widowisk najpóźniej i najrzadziej pojawiających się w historii" i jeżeli u jego podłoża zawsze są jakieś zjawiska, jak je nazywa Raszewski, „spektaklogenne", to nasuwa się hipoteza, że owe spektaklogenne obrzędy, które – tak rzadko w historii – nosiły w swym łonie zarodek teatru, mogły cechować się czymś szczególnym. Teoretyk tego nie docieka. „W typowych obyczajach zbiorowości plemiennej można łatwo wyróżnić elementy rozmaitych widowisk znanych dziś, inaczej jednak zastosowanych" – powiada tylko ogólnie, ale które z tych elementów i jak skonfigurowane okazywały się spektaklogenne, tego nie wiemy.

Z jednym wyjątkiem, który – niestety – potwierdza regułę. „Kiedy rozwinął się teatr grecki, zjawisko przemiany, metamorfozy, zajmowało wiele miejsca w wyobraźni przeciętnego Greka, wydawało się czymś cudownym, ale nie podlegającym wątpliwości co do swego istnienia i wcale nie tak rzadkim" – przypomina Raszewski. Zaraz jednak zaznacza, że „nawet w Grecji postać teatralna – pomimo oswojenia myśli greckiej z metamorfozą – już przez to musiała być osobliwością, że była oderwana od obrzędu religijnego". Doprawdy, akurat w związku z tą kwestią bliższe przyjrzenie się obrzędowości dionizyjskiej

Tancerz występujący w indyjskim widowisku świątynnym ćhau

mogłoby okazać się pouczające. Szkoda więc, że Raszewski nie przywołał obrzędów greckich, nie inaczej niż indyjskich, chińskich, koreańskich czy japońskich. Jednak gdy się odpowiada na

Taniec chiński

pytanie, jak jest możliwe współżycie teatru z religią, rozpatrzenie w tym celu przykładu Misterium Męki Pańskiej w Oberammergau może okazać się niewystarczające.

Pod spodem scenariuszy misteryjnych i obrzędów transowych, w najgłębszej warstwie, zawsze można odkryć obrzędy kultu zmarłych. Dziady. Pokazywałem to na przykładach dramatu nōi tragedii attyckiej.

Z opinii Szweykowskiego, że chrześcijaństwo zbyt jest uduchowione, by nadawało się do odgrywania, przytoczonej przez Raszewskiego, wolno chyba wyciągnąć dwa wnioski. Pierwszy, że sztuce teatralnej niedostępne są, z definicji, najwyższe wzniesienia duchowości. Drugi, że te religie, które nadają się do odgrywania, są mniej niż chrześcijaństwo uduchowione. Wypada też zauważyć, że akurat u nas, gdzie chrześcijaństwo ma postać tak wybitnie rytualistyczną, to znaczy w ogromnym stopniu spełnia się w obrzędowości, podobne twierdzenie wydaje się cokolwiek przesadzone, nieprzekonujące.

To nieco fundamentalistyczne stanowisko – nazwijmy je mimemoklazmem, niechęcią do przedstawiania naśladowczego prawdy religijnej – przywodzi na myśl starotestamentową ohydę. Grzechem Izraela był nie tylko nierząd z bożkami: Asztarte, Baalem czy innymi, ale też z duchami. „Nie będziecie się zwracać do wywołujących duchy" – powiada tradycja Mojżeszowa (*Kpł* 19, 31; przekład Jerzego Wirszyłły). „Nie znajdzie się pośród ciebie nikt" – powtarza kodeks deuteronomiczny (*Pwt* 18, 10–12; przekład Władysława Borowskiego) – „kto by uprawiał zaklęcia, pytał duchów i widma, zwracał się do umarłych. Obrzydliwy jest bowiem dla Pana każdy, kto to czyni". Uczynił to, jak wiadomo, zresztą wbrew własnemu zakazowi, przebrany Saul, który zwrócił się do mającej ducha kobiety z Endor, by wywołała widmo Samuela. Ale ów eksperyment, jakkolwiek grzeszny i złowróżbny, okazał się udany: wywołany z ziemi duch Samuela trafnie przepowiedział Saulowi rychłą śmierć. W świetle wyniku tego eksperymentu nie bardzo jest zrozumiałe oświadczenie proroka Izajasza, który ironizuje, polecając uczniom: „Radźcie się wywoływaczy duchów i wróżbitów, którzy szepcą i mruczą ‹zaklęcia›. Czyż lud nie powinien radzić się swych bogów? Czy nie powinien pytać umarłych o los żywych?" (*Iz* 8, 19; przekład Józefa Paściaka). Stanowisko Izajasza zwyciężyło. Przejęło je chrześcijaństwo.

Taniec egipski

Taniec koreański

Salvatore Rosa *Wróżka z Endor*

KSIĄDZ

Ja we wszystko wierzę,
Cokolwiek w Piśmie Świętym Chrystus nam ogłasza
I w co zaleca wierzyć Kościół, matka nasza.

GUSTAW

I w co twoje pobożne wierzyły pradziady?
Ach! najpiękniejsze święto, bo święto pamiątek,
Za cóż zniosłeś dotychczas obchodzone Dziady?

KSIĄDZ

Ta uroczystość ciągnie z pogaństwa początek;
Kościół mnie rozkazuje i nadaje władzę
Oświecać lud, wytępiać reszty zabobonu.

GUSTAW (*pokazując na ziemię*)

Jednak proszą przeze mnie, i ja szczerze radzę,
Przywróć nam Dziady.

(*Dziady. Część IV, w. 1162–1172)*

Ten pamiętny dialog wyznacza ważną ramę dla otwartej dyskusji o możliwym współżyciu teatru z religią. Bo jak moglibyśmy u nas pominąć ów obrzęd świętokradczy, który w postaci teatralnej przywrócił nam – na dobre i na złe – wieszcz?

„Wspominając drogą osobę, którą utraciliśmy, przywracamy jej najpierw jej wygląd w naszej wyobraźni”[1] – powiada w pewnym miejscu Raszewski. Ale nie ciągnie tego wątku i nie zmierza, jak zrobiłby to Kott, do ojca, do dziadów i wreszcie – do Dziadów.

W swojej znakomitej książce o fotografii, *Światło obrazu*, Roland Barthes dociera do istoty tego medium, odnajdując – jak pisze: jak w jakimś satori buddyzmu zen – własną matkę na zdjęciu z cieplarni. „Na tym prawdziwym zdjęciu istota, którą kocham, którą kochałem, nie jest oddzielona od siebie samej: wreszcie następuje zgodność. I – rzecz tajemnicza – ta zgodność stanowi jakby metamorfozę. Wszystkie zdjęcia mojej matki, które przeglądałem, były trochę jak maski, dopiero przy ostatnim [= zdjęciu z cieplarni], nagle, maska znikała. Pozostał duch, bez wieku, ale nie poza czasem, ponieważ ten wyraz był właśnie tym, który widziałem, współistniejący z jej twarzą – każdego dnia jej długiego życia”[2]. Do fotografii jako sztuki Barthes użył, to ważne, innego klucza niż ten, którym posługiwano się dotychczas: to nie malarskość fotografii zbliża ją do sztuki, lecz jej teatralność! Ale teatralność pojęta swoiście: „jeśli Zdjęcie zdaje mi się bliższe Teatru, to ze względu na szczególnego pośrednika

Makijaż rytualny przed obrzędem transowym u Fangów z Gabonu

Tadeusz Kantor *Portret matki*

(być może tylko ja to zauważyłem): Śmierć. Znamy pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych: pierwsi aktorzy wyróżniali się ze zbiorowości grając role Zmarłych. Ucharakteryzować się, pomalować, znaczyło to określić się jako ciało jednocześnie żywe i martwe. To właśnie oznacza pomalowany na biało tors ludzki teatru totemicznego, człowiek z pomalowaną twarzą w teatrze chińskim, makijaż sporządzany z papki ryżowej w indyjskim kathakali, maska japońskiego teatru nō".

Wielka chyba szkoda, że w tej książce, napisanej w 1979 roku, niedługo przed śmiercią, Barthes nie zdążył napisać o teatrze Tadeusza Kantora. (Co prawda znana już była we Francji *Umarła klasa*, a w 1977 roku Denis Bablet wydał w Lozannie wybór tekstów Kantora *Le théâtre de la mort*, jednak związki tego teatru z fotografią mogły jeszcze nie rzucać się w oczy; o „kliszach pamięci" Kantor zaczął mówić, jeśli się nie mylę, po *Wielopolu, Wielopolu*, w 1980 roku – roku śmierci Barthes'a i roku ukazania się *Światła obrazu*). Na związek Kantorowskiej metafizyki teatru z metafizyką fotografii w ujęciu Barthes'a wskazywał Krzysztof Pleśniarowicz w swej książce o Teatrze Śmierci. „Klisze pamięci Kantora mogły stworzyć Teatr Śmierci tylko przez przywołanie metafizyki fotografii" – Pleśniarowicz to ilustruje na przykładach z *Umarłej klasy*, w której odnajduje konstytuujący przedstawienie „rytm przechodzenia z umarłego, nieruchomego czasu fotografii do ciągu obrazów, które łudzą

– jak film – pozorem przyszłej kontynuacji. Odchodzenie od klisz i powracanie do nich wyznacza więc, zgodnie z fenomenologią fotografii, rytm ożywania i umierania, jeden z wielu semantycznych rytmów seansu Kantora”[3].

Ten seans teatralny Artur Sandauer porównał, jak pamiętamy, do seansu spirytystycznego; pisał o *Umarłej klasie* i *Wielopolu, Wielopolu*: „Oba te seanse – słowo, które pasuje tu doskonale – są wywoływaniem duchów. Świętem Zadusznym jest – twierdzi Kantor – w swej najgłębszej istocie teatr. Tej jego funkcji dała wyraz dotąd tylko jedna sztuka polska: *Dziady* kowieńskie”[4]. Ale Sandauer wskazywał też na ważną różnicę. „Nie tyle aktor gra umarłego, co jest przezeń «grany»” – pisał przenikliwie o relacji między tym i tamtym światem w teatrze Kantora. Kott porównał Kantora obecnego we własnych spektaklach do Charona. „Kantor obecny/nieobecny na scenie od pierwszej do ostatniej chwili spektaklu, przygarbiony, w tym samym zawsze czarnym ubraniu i ciemnym szalu, ponaglający swoich aktorów lekkim, czasem niemal niedostrzegalnym trzepnięciem palców, jakby zniecierpliwiony, że to wszystko jeszcze tak długo trwa, wydać się może Charonem, który przeprawia umarłych na tamtą stronę. Ale Kantor nie tylko odprowadza umarłych, on ich także sprowadza”[5]. Ale na początku tego ostatniego akapitu Kott czyni jeszcze inną paralelę – do japońskiego teatru nō. „W tradycyjnym teatrze japońskim scena jest jeszcze ciągle liturgicznym miejscem ofiarowania. Znakomity antropolog, Masao Yamaguchi, nazywa to miejscem negacji, gdzie następuje spotkanie ze śmiercią”.

Tadeusz Kantor *Chłopiec z „Umarłej klasy”*

I właśnie Kott jako pierwszy, w tym tekście z 1982 roku (opublikowanym w „Zeszytach Literackich” rok później), powołał się na książkę Barthes’a. Zbierając teksty Kotta o Kantorze, Piotr Kłoczowski wyeksponował ten wątek. W pięknie wydanym *Kadyszu* jeszcze przed tekstem umieścił stare fotografie: kościoła parafialnego w Wielopolu Skrzyńskim, matki Kantora na ławeczce w atelier, rodziców, wuja Stasia i jakiejś zatartej kobiety przy stole, ojca wśród rekrutów austriackich, na okładkę zaś dał słynny Wynalazek Pana Daguerre’a – ni to aparat na statywie, ni to cekaem, którym w *Wielopolu, Wielopolu* wdowa po miejscowym fotografie „zdejmowała” biesiadników Ostatniej Wieczerzy, spod mieszka kamery wyciągając taśmę z nabojami. „Fotograficzna odbitka, lśniący niegdyś kartonik, jest w całej swojej kruchości trwalsza od ludzkiego ciała” – pisał Kott. „Kantor odkrył jednocześnie i grozę, i teatralność fotografii umarłych”.

Tadeusz Kantor *Właściwa obsługa wynalazku p. Daguerre*

Zdaniem Barthes'a fotografia zmierza do zniesienia referencyjności, chce przestać być znakiem rzeczywistości, to znaczy zatrzeć się jako medium, stać się rzeczą samą. Podobnie teatr Kantora – zdają się go opisywać niektóre zdania Barthes'a. Wracając do zdjęcia matki z cieplarni, Barthes rozważa swoje cierpienie, wynikłe ze skończoności tego obrazu, i niemożność przekształcenia tego bólu w żałobę. Dlatego fotografia wydaje mu się niedialektyczna. „Jest teatrem o zmienionej naturze, gdzie śmierć nie może «oglądać» siebie, zastanowić się nad sobą czy uwewnętrznić się. Lub inaczej: Fotografia jest martwym teatrem Śmierci, wyłączeniem Tragizmu; wyklucza wszelkie oczyszczenie, wszelką katharsis"[6].

Taką właśnie niemożność tragizmu Raszewski zdaje się sugerować, gdy omawiając na przykładzie *Wielopola, Wielopola* budowę przedstawień Kantora, podkreśla ich istotnie liryczny charakter: „jesteśmy tu bardzo daleko od tragedii" – stwierdza i dodaje, że daleko – „nawet od tego zaciekawienia dla świata, bez którego nie ma tragizmu"; zaraz potem uogólnia: „interpretacja naszego losu per causas [= w porządku przyczynowo-skutkowym] nie jest specjalnością dzisiejszego teatru"[7]. Żeby nie było niedomówień: na Raszewskim *Wielopole, Wielopole* zrobiło wrażenie, nie inaczej niż – co rzetelnie odnotowuje – na innych widzach, na całej publiczności. „Jest tu temat, który publiczność bardzo obchodzi, i ujęcie, które ją fascynuje". Ale ten temat obchodzi publiczność tak, jak zajmujące bywają dla nas wypowiedzi liryczne, które przecież nie mówią – uważa Raszewski – o nas, lecz o drugim człowieku: Kantor mówi o sobie.

Otóż nie tylko: Kantor mówi też o swoich „drogich zmarłych", o samej śmierci. Wcześniej, analizując problem statusu uczestników świata przedstawiającego, Raszewski zastanawia się nad reżyserem biorącym bezpośredni udział we własnych przedstawieniach i polemizuje – z przykrością, jak zaznacza – z mniemaniem, jakoby Kantor istniał w tych przedstawieniach jako autor i reżyser, niejako więc „stworzyciel" trwale zadomowiony „w swoim stworzeniu". Nic podobnego – dowodzi Raszewski – Kantor gra tylko rolę, tworzy postać. „Pomysł wprowadzenia do własnego tekstu takiej postaci (i odegranie jej samemu) nie jest nowy. Nowe jest to, że postać stworzona przez Kantora – ten teatralny Tadeusz Kantor – nie komunikuje się z innymi postaciami i przez to narzuca nam instynktowne przeświadczenie o swej wyższości. Jest z innego świata". I to właśnie byłoby wytłumaczeniem i siły oddziaływania tej postaci, i zafascynowania

Tadeusz Kantor *Mam dość! Wychodzę z obrazu*

publiczności takim ujęciem całości. Po prostu nowym, jeszcze niezbanalizowanym.

Jednak i Sandauer, i Kott mówią, że odwrotnie – ujęciem starym, tak starym, że już nawet zapomnianym. Teatr miałby być w ujęciu Kantora miejscem quasi-rytualnym, gdzie odprawia się seanse wywoływania duchów, a sam Kantor – kimś w rodzaju Guślarza, który ma moc sprowadzania zmarłych: „z innego świata". Przecież to dlatego właśnie przedstawienia Kantora były takie przejmujące.

Nie inaczej niż dla Barthes'a zdjęcie jego matki z cieplarni. Moment liryczny staje się w jednym i drugim wypadku momentem antropologicznym. „Wszyscy ci młodzi fotografowie, biegający po świecie w poszukiwaniu aktualności, nie wiedzą, że są agentami Śmierci" – zauważa Barthes. „Jeśli chodzi o mnie" – zaznacza – „wolałbym, aby zamiast umieszczać ciągle powstanie Fotografii w kontekście społecznym i ekonomicznym – pytać także o związek antropologiczny między Śmiercią i nową formą obrazu. Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. I jeśli nie ma jej już (lub dzieje się to

Tadeusz Kantor *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*

Tlazolteotl, aztecka bogini-matka – bogini Ziemi, miłości cielesnej, rodzących kobiet, pożeraczka nieczystości (ludzkich grzechów)

Helena Kantor

Emilia Grotowska

w mniejszym stopniu) w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc być może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć pragnąc zachować życie. Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo Śmierci asymbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej"[8]. Teatr Kantora, w którym tak wielką rolę odgrywały „klisze pamięci", też był może takim społecznym miejscem dla śmierci: pozareligijnej, pozarytualnej albo – lepiej – kryptoreligijnej, quasi-rytualnej. Bo chociaż był to teatr, to jednak przypominał rytuał – obrzęd Dziadów.

Była to, jak pisał Sandauer, „sztuka po końcu sztuki". Taką też sztuką – jedną ze sztuk, jak je nazywa, „performatywnych" czy wręcz Sztuk Rytualnych – stały się od połowy lat osiemdziesiątych przedsięwzięcia Grotowskiego. „Jedno z wejść na drogę twórczą polega na odkryciu w sobie cielesności dawnej, z którą jesteśmy związani przez silną więź rodową. Ani nie jesteśmy wtedy w postaci (w postaciowaniu), ani w nie-postaci (w nie-postaciowaniu). Wychodząc od szczegółu można odkryć w sobie innego: dziadka, matkę" – powiada Grotowski w programowym tekście *Performer*. I, rzecz znamienna, on też mówi o fotografii. „Fotografia, wspomnienie zmarszczek, odległe echo barwy głosu pozwalają od-tworzyć cielesność. Najpierw cielesność kogoś znanego, a potem, idąc coraz dalej, cielesność kogoś kogo się nie znało, praojca, przodka. Czy dosłownie tę samą? Może nie dosłownie tę samą, ale przecież jaką być mogła. Możesz tak dojść daleko wstecz, jakby budziła się pamięć. To jest zjawisko reminiscencji, jak gdybyśmy przypominali (w) sobie Performera rytu bardzo dawnego"[9]. Bardzo podobnie, jak się wydaje, Barthes odnalazł na zdjęciu w cieplarni własną matkę. Był to, mówiąc ściślej, jej „duch, bez wieku, ale nie poza czasem". To swoje obudzenie pamięci Barthes porównał do satori.

Kim jest ta matka Barthes'a, którą przypomniał sobie dzięki zdjęciu w cieplarni? Kim są drodzy zmarli Kantora, sprowadzani przezeń z innego świata i nie tyle grani, ile grający przez jego aktorów? Kim wreszcie jest ów przodek u Grotowskiego, od-twarzany przez Performera poprzez tegoż stopniowe odkrywanie w sobie dawnej cielesności? Nie są to zwykłe postacie teatralne; powiedziałbym, że są to postacie mityczne, gdyby to mogło nie być metaforą. Takie postacie uzyskują byt w Fotografii, która jest teatrem śmierci; w tym teatrze, który jest Teatrem Śmierci; i w teatrze, który jest Sztuką Rytualną,

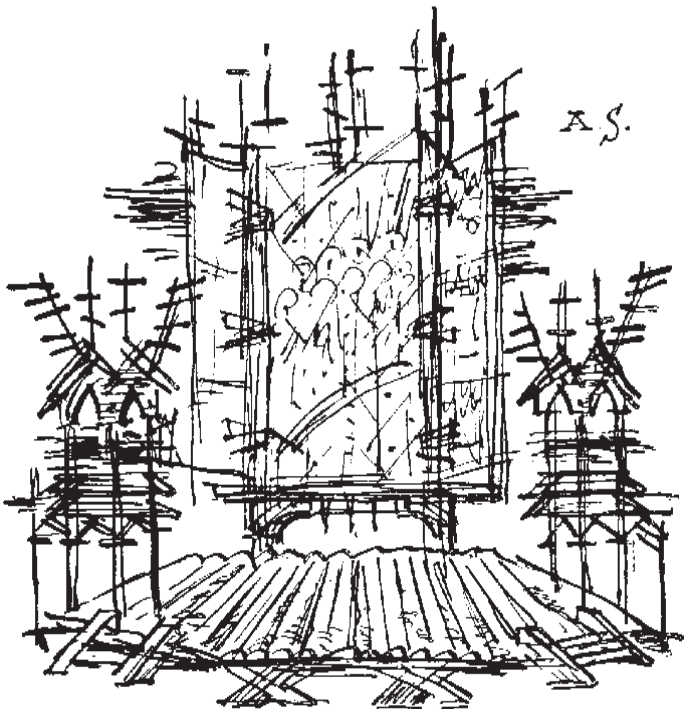
ponieważ jest teatrem śmierci. Że taki teatr śmierci jest możliwy, powinniśmy rozumieć, ponieważ dawno oswoiliśmy się z *Dziadami*.

Na kartach *Teatru w świecie widowisk* przewija się przykład *Giselle*, najwyraźniej ulubionego baletu Raszewskiego. Fantastyczny świat willid, wstająca z grobu zjawa nieszczęsnej Giselle – to świat prawd żywych, świat romantycznej ludowości, pokrewnej ludowości II części *Dziadów*. Raszewski jednak milczy o tym. W końcu wydaje się rzeczą zastanawiającą, że autor *Raptularza 1967/1968*, poświęconego w znacznej mierze jednej z historycznych inscenizacji *Dziadów*, rozważając kwestię podejmowanych przez teatr prób współżycia z religią, nie rozpatrzył jej na tym przykładzie.

Zrobiła to, jak pamiętamy, Elżbieta Morawiec w studium pod znamiennym tytułem *Religijne inscenizacje „Dziadów" w teatrze polskim w latach 1945–1980*. Nasuwa się oczywiście pytanie: w jakim sensie – religijne?

Punkt wyjścia jest jasno określony. Elżbieta Morawiec powołuje się na Mickiewiczowski autokomentarz: „Wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego, na sferę ludzkich myśli i działań jest ideą macierzystą poematu"[10]. Jest to, trzeba od razu zauważyć, przesłanka metafizyczna. Ale ona właśnie, to znaczy – jak tłumaczy Elżbieta Morawiec – „wpisanie dziejów, historii rozgrywającej się hic et nunc w porządek metafizyczny, wpisanie dramatu politycznego Polski w symbolikę Golgoty i Ukrzyżowania"[11], miałaby przesądzać o religijności struktury *Dziadów*.

Autorka zastrzega się, że nie będzie charakteryzować religijności samego poety, bez wątpienia głębokiej, chociaż odbiegającej od katolickiej ortodoksji; interesują ją wyłącznie religijne inscenizacje jego arcydramatu. Z ogólnej liczby dwudziestu dziewięciu inscenizacji *Dziadów* w okresie trzydziestu pięciu sezonów „areligijny czy indyferentny [religijnie] charakter" miało w jej pojęciu siedem, a właściwie osiem: Aleksandra Bardiniego w Teatrze Polskim w Warszawie w 1955 roku, Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w 1961, Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w 1962 i w Teatrze Polskim w Warszawie w 1964, Henryka Baranowskiego w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie w 1977, Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Małym (*Dziady* drezdeńskie) i Jerzego Kreczmara w Teatrze Współczesnym (*Dziady* wileńsko-



Szkic scenograficzny Andrzeja Stopki do *Dziadów* Adama Mickiewicza w reż. Kazimierza Dejmka

kowieńskie) w Warszawie w 1978 oraz Macieja Prusa w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w 1979 roku. Autorka odrzuca więc niemało, robi to jednak na podstawie fachowo, bo teatralnie ustanowionego kryterium. Takim kryterium jest dla niej sformułowana w szkicu Bohdana Korzeniewskiego *W obronie aniołów* sugestia, że kluczem do metafizyki arcydramatu jest stosunek inscenizatora do aniołów. „Chcemy tego czy nie chcemy" – stwierdza Elżbieta Morawiec – „anioły z *Dziadów* trzymają w rękach nie tylko klucze do dramatu Mickiewicza, lecz także do tożsamości narodu w ogóle". Może warto od razu dopowiedzieć: właśnie dlatego, że do tego dramatu, to i do owej tożsamości.

Dziady, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Stopka

Punkt ciężkości pada na dwie inscenizacje, obie wybitne, a zarazem przeciwstawione sobie. To oczywiście nie autorka analizy je przeciwstawia; przeciwstawienie wynikło, żeby tak powiedzieć, z historii i stało się opozycją konstytutywną dla teatralnych interpretacji metafizyki *Dziadów*. Chodzi o inscenizacje Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1967 i Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie w 1973 roku.

Historyczny charakter danej opozycji można pominąć, gdyż – jak to niestety bywa – sprawa została ściągnięta do poziomu

pomówień. Jak silnie była ona przeżywana, zdradził Gustaw Holoubek, wielki bohater inscenizacji Dejmkowskiej, we wstydliwym wyznaniu, uczynionym na spotkaniu publicznym w Starym Teatrze. Oświadczając, że nie widział inscenizacji Swinarskiego, legendarny Gustaw-Konrad przyznał, iż nawet wybrał się na przedstawienie, ale na wstępie – wyszedł. Relacjonował: „zobaczyłem na schodach prawdziwych dziadów krakowskich spod kościołów, nasze dziady. Jak to zobaczyłem, wyszedłem”[12]. I tłumaczył się: „mnie się wydawało, że to są inne *Dziady*. Że *Dziady* Adama Mickiewicza nie mają nic wspólnego z dziadami spod kościoła”. *Dziady* Swinarskiego były oczywiście inne niż *Dziady* Dejmka, to natomiast, czym są – albo lepiej: mogą być – *Dziady* Mickiewicza, okazywała oto ni mniej, ni więcej, tylko opozycja między jednymi a drugimi. Co to za opozycja?

Dejmek, który już wcześniej – w *Żywocie Józefa* i w *Historyi* – dał dowody „zakochania w staropolszczyźnie i katolickim ceremoniale religijnym”, wystawiając *Dziady* – stwierdza Elżbieta Morawiec – „schrystianizował cały obrzęd, czyniąc zeń element martyrologii narodu”[13]. „Po raz pierwszy w powojennej historii *Dziady* w realizacji Dejmka rozbłysły całym pięknem katolickiego ceremoniału” – podkreśla autorka (odnotowując, że przedstawienie otwierał i zamykał obrzęd, któremu „akompaniowała śpiewana przez obrzędników pieśń w języku starocerkiewnym”, tak więc ów ceremoniał katolicki trzeba tu rozumieć w znaczeniu niewykluczającym z polskiego katolicyzmu Kościoła greckokatolickiego, unickiego). „Spektakl Dejmka był jak elegia o tragicznych dziejach narodu, iluminowana złotymi kartami chrześcijańskiego rytuału. Świadomie używam pojęcia «rytuału»” – zaznacza Elżbieta Morawiec – „ponieważ religijność tego przedstawienia odwoływała się do stereotypu religijności polskiej w ogóle – obrzędowej, rozkochanej w ceremoniach i zewnętrznych manifestacjach wiary”. W innym tekście autorka nadaje tej inscenizacji miano „mszy jedności narodu świętego, narodu patetycznego”[14].

Do dziś pamięta się słowa z recenzji Augusta Grodzickiego – przypomina ją zresztą Raszewski w *Stu przedstawieniach w opisach polskich autorów* – o misterium ludowym, w którego ramach dawał się słyszeć przejmujący krzyk o wolność, i o Konradzie w kajdanach, który nieoczekiwanie wracał w ostatniej scenie przedstawienia, zbliżał się do krawędzi sceny, ogromniał. *Dziady* Dejmka były wielkie przede wszystkim wielkością kreacji Holoubka. To, że jego Wielka Improwizacja była dla widza wielkim

przeżyciem, czuł się zmuszony przyznać nawet Jaszcz w swej niesławnej recenzji.

Na źródła niecodziennego patosu tej inscenizacji wskazał sam Holoubek podczas spotkania na Uniwersytecie Warszawskim w 1981 roku: „kiedy w *Dziadach* Dejmka wchodziło się na scenę, wchodziło się w owych dniach w czas nadnaturalny i przestrzeń całkowicie niezgodną z wymiarami zarówno sceny Teatru Narodowego, jak i jego sali”[15]. A więc: w czasoprzestrzeń jak gdyby sakralną! „Wchodziło się w jakąś szczególną atmosferę pojednania, kontaktu, inspiracji płynącej z widowni” – w dalszym ciągu Holoubek zdaje się jednak wracać do wymiarów sceny i widowni Teatru Narodowego; ale zaraz się poprawia: „Nie, inspiracja właściwie płynęła zewsząd”. Ale co to znaczy: zewsząd? Chyba nie będzie błędna odpowiedź, że z jakiejś czasoprzestrzeni mitycznej – mitu narodowego.

Gustaw Holoubek (Konrad) w *Dziadach*, reż. Kazimierz Dejmek

Holoubek analizuje to na własnym przykładzie. Ten aktor, znany z powściągliwości i zdrowego rozumu, przyznaje, że w roli Gustawa-Konrada pierwszy raz w karierze tracił kontrolę nad sobą, i – rzecz znamienna – jedynym porównaniem, które mu się nasuwa, jest najwcześniejszy jego występ, przed komisją, jeszcze na egzaminie wstępnym do szkoły teatralnej: „posmarkałem się całkowicie” – wyznaje i podkreśla, że odtąd raz na zawsze przyjął jako aksjomat, iż w aktorstwie nie ma miejsca dla dosłowności przeżycia; mimo to w *Dziadach*, pod wpływem owej przemożnej inspiracji, utracił kontrolę nad postacią i jej oddziaływaniem. Nawet jeśli było to skutkiem jakiejś historycznej kondensacji atmosfery społecznej, to kondensacja ta dokonała się według reguł rządzących strukturami mitycznymi: dla wykonawców „trwało wdanie się w sferę całkowicie irracjonalną, podniosłą, niezmiernie wzruszającą” – w tej charakterystyce znamienne są nie tylko przydawki, ale nawet orzeczenie.

Owo „wdanie się w sferę całkowicie irracjonalną” stało się niejako wbrew intencji inscenizatora: „Dejmek za wszelką cenę chciał uwolnić ten utwór” – przypomina Holoubek – „od irracjonalizmu”, „chciał *Dziady* zracjonalizować, ale wielkość tego tekstu polega na tym, że nie da się go zracjonalizować do końca”[16]. Twórcy zdali sobie z tego sprawę podczas prób, którym towarzyszył duch niezwykłości i – jakiejś niemożliwej do zdefiniowania – wzniosłości; ale w pełni ujawniło się to na premierze, kiedy wykonawcy energię płynącą z widowni wyczuli jako pulsację czegoś niezwykłego. Aktor opowiada o trudnościach technicznych, jakie

Kazimierz Opaliński (Guślarz) w *Dziadach*, reż. Kazimierz Dejmek

wywołało u wykonawców oddziaływanie widowni: że Kazimierz Opaliński w roli Guślarza nie wytrzymał tej presji i wygłaszając dedykację („Świętej pamięci... spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom... narodowej sprawy męczennikom"), ronił prawdziwe łzy; i że on sam w roli Gustawa-Konrada musiał na gwałt szukać sposobu na powstrzymanie łez.

Holoubek przypomina, że Wielka Improwizacja jego Konrada trwała dwadzieścia dwie minuty; zwraca uwagę, że dla wątłego aktora, jakim jest, było to – z powodu nieprzeciętnego diapazonu emocji – wyzwanie fizyczne i że aby zadanie to udźwignąć, potrzebował dodatkowego bodźca. (Aktor kategorycznie odrzuca utartą opinię, jakoby ujął był rzecz intelektualnie). „Żaden człowiek nie może unieść ciężaru ponad swoje siły! Chyba że się wyizoluje od rzeczywistości, skoncentruje tak, że dotknie go Anioł! To nie jest sprawa techniki, ale swoistego cudu".

Ów cud aktor opisuje językiem romantycznego mitu, przypomina nawet – jako rzecz zabawną, ale przypomnienie znamienne – że miał wówczas właśnie czterdzieści cztery lata. „Poczułem się jak uniesiony na skrzydłach czegoś niewidzialnego. Czułem się nieomal fizycznie oderwany od podłogi!" Nawet wykrzykniki, które mnożą się w tym wyznaniu, są niezwykłe, zaskakujące, gdy się pamięta, kto to wszystko mówi. „Nigdy przedtem, nigdy potem nie czułem tak mocno jak wtedy, że znika granica teatru – granica między sceną a widownią". Dopowiedzenie jest tu oczywiście ważne, ale i tak najważniejsze pozostanie stwierdzenie wyjątkowego doświadczenia transgresji,

doświadczenia wynikłego z przekroczenia poziomu technicznego i z koncentracji na wnętrzu. Z tego jedynego w swoim rodzaju doświadczenia Holoubek wyciąga wnioski na temat zawodu aktora i sztuki teatru; kiedy jednak mówi o wspólnocie smaku i wartości, którą (mimo późniejszego zerwania) zachował z Dejmkiem, mówi o czymś, co nazywa – religią artystyczną.

„U Dejmka" – pisze krótko Zbigniew Majchrowski – widz „czuł się jak w kościele"[17]. Nie tylko widz – dodajmy – ale i aktor; gdyby było inaczej, Holoubek nie mówiłby o dotknięciu anioła. Elżbieta Morawiec stwierdza, że pod względem myśli inscenizacja Dejmka nie odbiegała daleko od tej Mieczysława Kotlarczyka (wcześniejszej o sześć lat) i że różniła je tonacja wymowy: w Teatrze Rapsodycznym optymistyczna, w Narodowym zaś pesymistyczna. W tym drugim wypadku powściągnięta namiętność przekazu mogła skuteczniej rezonować na widowni.

Ryszard Cieślak w *Księciu Niezłomnym*, reż. Jerzy Grotowski

W porównaniu z *Dziadami* Dejmka religijność inscenizacji Swinarskiego wydaje się Elżbiecie Morawiec sprawą problematyczną. Przede wszystkim dlatego, że przedstawienie w Starym Teatrze konstytuował głęboki dualizm, objawiający się na wszystkich płaszczyznach: od historycznej po metafizyczną. „Myśl i filozofia tych *Dziadów* jest manichejska, czy – w kategoriach chrześcijańskich rzecz ujmując – jest z ducha gnozy"[18]. Ale badaczka zdaje sobie świetnie sprawę, że teatru Swinarskiego niepodobna było zawrzeć w jednoznacznych formułach, toteż w konkluzji analizy nie waha się stwierdzić, że przesłanie przedstawienia było prawdziwie chrześcijańskie. Tyle że problematyczność, z którą zmaga się tu Elżbieta Morawiec, nie jest przypadłością akurat inscenizacji Swinarskiego, lecz samego arcydramatu.

Jerzy Trela w *Dziadach*, reż. Konrad Swinarski

W programie do przedstawienia inscenizator podkreślał swój polemiczny stosunek do koncepcji *Dziadów* jako „mszy narodowej". Według Swinarskiego w poezji romantycznej w ogóle chodzi o „zmaganie się z Bogiem, a nie poddanie się Bogu", same *Dziady* są dziełem ambiwalentnym i wydobyty z nich dualizm „nadal istnieje i nie został rozwiązany. Dlatego *Dziady* są żywe"[19]. Ujawniła to jego inscenizacja – i chyba dopiero ona w pełni. W całości utrzymana była – podkreśla to Maria Janion – w zupełnie nowej tonacji. „W inscenizacji II części *Dziadów* Swinarski radykalnie zerwał z tą tradycją historycznoliteracką i teatralną, którą można by określić jako sentymentalną"[20]. Badaczka romantyzmu swoistą dzikość obrzędu przypisywała wpływowi nowej etnografii, przynoszącej nowe rozumienie rytuału i świętości. Bo rzeczywiście, zastanawiając się, „czym jest w kulturze obrzęd

wywoływania duchów", Swinarski zauważał, że „ma on znaczenie szersze niż msza chrześcijańska"[21], że bliższy jest życia. W kontekście nowej etnografii i nowej psychiatrii Maria Janion postrzegała też interpretację postaci Konrada z III części *Dziadów* – Wielkiej Improwizacji jako ataku świętego opętania. Pięknie to ostatnio zanalizował Zbigniew Majchrowski, zestawiając rolę Jerzego Treli z rolą Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym* w Teatrze Laboratorium (i przypominając, że w pewnym momencie Swinarski planował obsadzenie Cieślaka w roli Gustawa-Konrada); najwięcej mówią zestawione przez Majchrowskiego fotografie.

Skojarzenie Swinarskiego z Grotowskim nie jest nowe. „Swinarski, podobnie jak Grotowski, «ogołacał» aktora, ale nie sakralizował tego ogołocenia"[22] – to znów Elżbieta Morawiec we wspomnieniu o Swinarskim. „W przekraczaniu i obalaniu zastanych w teatrze pojęć wiele łączyło go z Grotowskim. Ale różniła sprawa podstawowa – niewiara w możliwość odrodzenia się mitycznej, sakralnej wspólnoty, jaką Grotowski próbował tworzyć, wychodząc poza teatr". Dlatego właśnie Swinarski, zdaniem autorki, między innymi nie rozsadzał pudełka sceny, z dwoma wyjątkami: *Dziadów* i niezrealizowanego *Hamleta*. Zarazem – twierdzi ona – „rozumiał, że tragedia to najgłębiej religijna forma dramatyczna". Toteż nie musiał wychodzić poza teatr. Swoimi inscenizacjami z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: *Nie-Boskiej komedii*, *Fantazego*, *Sędziów* i *Klątwy*, *Dziadów*, *Wyzwolenia*, Swinarski nie tylko dał nowe, odświeżające odczytanie wielkiego dramatu romantycznego i neoromantycznego, na duchową miarę Mochnackiego i Brzozowskiego, ale też uczynił teatr miejscem społecznego doświadczenia i namysłu, a przy okazji Staremu Teatrowi w Krakowie, gdzie to wszystko się rozegrało, nadał rangę rzeczywiście funkcjonującego teatru narodowego.

W tym teatrze odprawiał jednak „czarne, diabelskie msze" – wedle Elżbiety Morawiec taką była *Nie-Boska komedia*, taką były też *Dziady*. „Nie wiem" – przyznaje autorka – „czy Konrad Swinarski był człowiekiem wierzącym. Wątpię, a jeśli nawet – jego wiara musiała być wiarą herezjarchy".

Od „mszy narodowej" i Dziadów jako ceremoniału katolickiego u Dejmka – do „czarnej mszy" i dzikiego obrzędu wywoływania duchów u Swinarskiego: zarysowana w latach 1967–1973 opozycja ukazywała, czym są – albo lepiej: mogą być – *Dziady* Mickiewicza. Zarówno w jednym, jak w drugim

wypadku „mszę" trzeba ujmować w cudzysłów, jednak nie podlega dyskusji, że obie inscenizacje operowały – nawet wbrew intencjom twórców – w sakralnej dziedzinie mitu. Oto dlaczego warto je było wziąć na warsztat, rozpatrując możliwe współżycie teatru z wartościami i religią. I z obrzędem też, bo od „czarnej mszy" Swinarskiego do „czarnej mszy" Grotowskiego – taki zakrój miała według Raszewskiego *Apocalypsis cum figuris* – było już bardzo blisko.

W *Celi Konrada*, wyśmienitej książce o scenicznych dziejach Wielkiej Improwizacji, która jest książką o pisaniu na scenie *Dziadów*, a właściwie o dziejach interakcji sceny z widownią czy – jeszcze szerzej – o dziejach polskiej publiczności teatralnej w XX wieku, i która dużo mówi o przemianach świadomości społecznej, Zbigniew Majchrowski przytacza rzucone mimochodem zdanie Tadeusza Słobodzianka, dramatopisarza, dawniej krytyka teatralnego, jakoby Mickiewicz, pisząc *Dziady*, myślał o paryskim Théâtre du Cirque Olympique. Majchrowskiego dziwi, że jeszcze w latach dziewięćdziesiątych teatrolog może powtarzać opinię o monumentalnym charakterze projektu Mickiewicza – opinię tyleż wytartą, ile niesłuszną. Majchrowski czyta arcydramat – nareszcie tak konsekwentnie! – przez teatr czy raczej teatry, różne teatry. Jego zdaniem zastosowana do *Dziadów* „monumentalna optyka wymaga dziś zasadniczej reorientacji czy wręcz traci rację bytu"[23]. Przyczyniły się do tego zarówno prace teatrologów, jak też – i może przede wszystkim – praktyka sceniczna.

„Teatr monumentalny odchodzi w przeszłość" – stwierdza Majchrowski i jednocześnie zauważa, że arcydramat służył teatrowi jako wyzwanie dla różnorakich „poszukiwań na obrzeżach teatru". „Ileż «teatrów osobnych» szukać i znajdować będzie w *Dziadach* poręczenie: Miron Białoszewski, Mieczysław Kotlarczyk, Jerzy Grotowski, Włodzimierz Staniewski, Jerzy Grzegorzewski..." – ciąg nie jest zakończony, a ze zjawisk już historycznych wymaga uzupełnienia przede wszystkim o teatr Kantora. „Być może najbliższa formie teatralnej *Dziadów* okazałaby się forma *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora?" – Majchrowski stawia tu znak zapytania, bo zdaje sobie sprawę, że *Dziady* nie zostały jeszcze odmienione na wszystkie możliwe sposoby i że nie zaistniały jeszcze w całym paradygmacie. W swej rekonstrukcji tego paradygmatu Majchrowski uwzględnił realizacje w mediach

nieteatralnych: w filmie (*Lawa* Tadeusza Konwickiego) i w Teatrze Telewizji (Jana Englerta) – *Umarłej klasy* do tego paradygmatu włączyć jeszcze nie miał śmiałości, wspomina więc tylko o jej bliskości wobec formy teatralnej *Dziadów*.

Nasuwa się jednak pytanie, czy ten paradygmat nie będzie się dalej rozwijać, przede wszystkim właśnie eksplorując możliwości owej formy? (Wskazywałaby na to na przykład ewolucja teatru Grzegorzewskiego, jego premiery w Teatrze Narodowym: *Noc listopadowa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego). Może nawet nie tyle jako forma ściśle teatralna, ile szerzej – kulturowa, quasi-mityczno-rytualna? Dlatego właśnie *Umarła klasa* to dwudziestowieczne Dziady. Tyle że takich Dziadów nie będzie się pewnie pisać kursywą.

Kiedy mówi się tu o Mironie Białoszewskim, chodzi nie tylko o owo odegranie przezeń Pustelnika-Gustawa z IV części *Dziadów* w tak zwanym programie klasycznym, wykonanym w Teatrze Osobnym (już w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego) w 1961 roku. „Teatr Białoszewskiego narodził się z ducha *Dziadów*" – powiada Majchrowski, który ma na myśli cały teatr Białoszewskiego, nie tylko ten późny program czy jeszcze późniejszy tekst Białoszewskiego *O tym Mickiewiczu jak go mówię*. Majchrowski przypomina też wielokrotnie przytaczane (przez Grację Kerényi czy Martę Fik) zdanie Białoszewskiego z wywiadu w 1962 roku, że gdyby chciał przedstawić siebie, może posłużyłby się *Dziadami*.

Czegoś podobnego dowodzi w swej świetnej *Gramatyce i mistyce* Jacek Kopciński, gdy pisze o *Osmędeuszach*. Białoszewskiego (i Ludwika Heringa, pomysłodawcę i współautora) interesowała „odwieczna gra człowieka z losem, ukryty, sakralny i sakramentalny sens zwykłych zdarzeń", to znaczy interesowało go, „co stanie się z samym życiem", gdy z potoczności wydobędzie się „niezmienny wzór, zamieniając go równocześnie w obrzęd i dzieło sztuki"[24]. Dzieło sztuki i obrzęd równocześnie, niezmienny wzór – przecież tym właśnie miała być, według Zygmunta Kubiaka, tragedia grecka i tym wydają się *Dziady* Mickiewicza. W analizie *Szarej mszy* Kopciński, zajmując się czymś, co nazywa „mitem osobistym poety" (do takiego widzenia utworu drogę otwiera mu oczywiście Bruno Schulz), dociera do archetypowo-numinalnej podszewki tej „domowej liturgii", którą Białoszewski „dla siebie celebruje przy kuchennym stole" jako – „dziwne seanse". To w tym właśnie sensie *Szara msza* Białoszewskiego „stanowi gotową partyturę jego osobistego mitu" – jej realizacja w Teatrze Osobnym

Miron Białoszewski (Gustaw) w programie klasycznym w Teatrze Osobnym

stawała się „prywatnym świętem poety", prywatną mszą, obrzędem poniekąd świętokradczym – i jako taki wywiedzionym z *Dziadów* Mickiewicza. „To Mickiewicz był pierwszym reżyserem świętokradczych obrzędów". To zdanie Kopcińskiego wydaje się w świetle jego analiz takie oczywiste, że łatwo w lekturze przejść do porządku nad użytymi określeniami. Mickiewicz – reżyserem? Tak jak Białoszewski, poeta, dramatopisarz, reżyser, aktor i celebrans w jednej osobie? Ależ tak, Mickiewicz był w podobnym sensie reżyserem świętokradczych obrzędów. Tyle że nie prywatnych, lecz – kulturowych.

Czy to nie uderzające, że dziś autorzy tacy, jak Kopciński czy Majchrowski, nie uważają za niezbędne tłumaczyć się z szerszego, kulturowego spojrzenia na poetykę i pragmatykę dramatu i sztuki teatru? Zapewne do takiego spojrzenia uprawnia – czy wręcz zmusza – ich i innych zajmowanie się zjawiskami sytuującymi się na obrzeżach teatru, tymi wszystkimi teatrami osobnymi. Te teatry powoływane były do istnienia jako osobne i jako osobne też funkcjonowały społecznie. Osobny więc rozdział swych *Trzydziestu pięciu sezonów* poświęciła im Marta Fik, i tak właśnie zatytułowany – *Teatr Osobny*; omówiła tam sześć wybranych teatrów: Kotlarczyka, Białoszewskiego, Kantora, Szajny, Grotowskiego i Tomaszewskiego. Bagatela! Ale to czysta rutyna teatrologiczna kazałaby myśleć o tych i innych dokonaniach współczesnego teatru polskiego jako o sytuujących się na obrzeżach teatru. Może jednak nie byłoby od rzeczy czasami inaczej wyobrazić sobie tę topografię?

Majchrowski czyta dziś teatralnie tekst *Dziadów* między innymi przez performance art i *Performera* Grotowskiego. I Grzegorzewskiego *Dziady – dwanaście improwizacji* nie tylko go nie gorszą, ale też to one zdają się dawać mu klucz do interpretacji całych dziejów inscenizacji arcydramatu. Tymczasem bowiem, niepostrzeżenie, przesunął się punkt oparcia tych interpretacji: literaturoznawczych – na szyderców w rodzaju Gombrowicza (Majchrowski śledzi ewolucję od „Daj mi rząd dusz!" do „Dajcie mi człowieka"), teatrologicznych – na bluźnierców w rodzaju Grotowskiego. Pisze Majchrowski: „celem Grotowskiego nie była reforma teatru, lecz przemiana człowieka. Podobnie jak Mickiewicz, Grotowski szukał w sztuce teatru nowej antropologii, by ostatecznie porzucić sztukę. Jego rozbrat z teatrem inscenizacji przypomina w jakiejś mierze rozbrat Mickiewicza z poezją jako układaniem wierszy"[25]. Mogę się pod tym podpisać obiema rękoma, bo też chciałem pokazać w *Świętym Artaudzie*,

że bohater książki nie wpisuje się bynajmniej w tak zwaną reformę teatru, lecz jest autorem projektu swego rodzaju reformy człowieka; a w *Sambie z bogami* – w jaki sposób Mickiewicz, Artaud i Grotowski spotykają się na gruncie antropologii.

Kiedy przed laty pisaliśmy samowtór z Krzysztofem Rutkowskim o różnych praktykach kulturalnych, określając je epitetem „czynny" (kultura czynna, poezja czynna), obaj rekonstruowaliśmy pewien projekt antropologiczny, który w kulturze polskiej nakreślił Mickiewicz, a uwydatnił – w każdym razie w naszych oczach – dopiero Grotowski. Przypominam tu o tym jedynie dlatego, że wtedy takie ujęcie wydawało się problematyczne, toteż byliśmy zobowiązani specjalnie zaznaczać, że nie mówimy po prostu o literaturze czy o teatrze, lecz o poszukiwaniach dokonywanych na obrzeżach sztuk; stąd tak wówczas ekspansywny przedrostek „para" i stąd paraliteratura czy parateatr.

Koło pięknie się domknęło, gdy Grotowski został powołany na Katedrę Antropologii Teatralnej w Collège de France, którą zainaugurował 24 marca 1997 roku wykładem na temat tak nazwanej linii organicznej w teatrze i w rytuale. Dzięki Grotowskiemu, podobnie jak dzięki Kantorowi czy Białoszewskiemu, możemy widzieć dziś w Mickiewiczu po prostu reżysera, a w jego *Dziadach* – kulturowy obrzęd. Bez tłumaczeń i bez przedrostków. „Wśród rozkładu wszystkich rzeczy ducha, czego jesteśmy świadkami, jedynie sztuka zachowuje jeszcze pewne znamię uduchowienia. Ma ona swe uroki i tajemnice, których umysł nie zdołał wytłumaczyć. Dla niektórych ludzi sztuka jest jeszcze obrządkiem religijnym, jedynym obrządkiem, jaki śmią spełniać" – mówił Mickiewicz w Katedrze Literatur Słowiańskich w Collège de France 30 stycznia 1844 roku. „Sztuka zatem jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą"[26]. To mógłby powiedzieć Artaud, mógłby pewnie Grotowski, mogliby też powiedzieć – choć może z ogródkami – Białoszewski czy Kantor.

Jeżeli nawet mówi się tu o obrzeżach teatru, to na pewno nie o obrzeżach kultury polskiej. Choć przecież to prawda: Mickiewicz umieścił święte obrzędy, swoje święto – poza cerkwią, poza dworem.

Zmarli tylko wedle woli
Spieszą, gdzie ich guślarz woła;
Żywi są na pańskiej roli,
Cmentarz pod władzą kościoła.
(*Dziady. Widowisko*. Część I, w. 89–92)

Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do przedsięwzięcia parateatralnego *Drzewo ludzi*

Przywracając nam Dziady, Mickiewicz jako artysta, ale wyjątkowy – wieszcz, wytyczył specjalne pole dla obrzędu kulturowego, który wykazał się niezwykłą mocą generowania faktów: w historii i w psychologii zbiorowej.

Mickiewicz 11 lutego 1842 roku doszedł w swych prelekcjach paryskich do pojęcia „ducha". I tak rzecze swym francuskim słuchaczom: „Muszę słowo to wyjaśnić, bo będę go niejednokrotnie używał. Trudno mi je dobrze przetłumaczyć. Nie jest to «esprit»" – wyraz w języku francuskim, powiada, „sponiewierany", znany chociażby z wyrażenia „un homme d'esprit"

(oznaczającego człowieka inteligentnego i dowcipnego). „Nie jest to również dusza [l'âme]" – ciągnie wyliczenie; wreszcie tłumaczy: „U Słowian duch jest tym, co we wszystkich krajach lud dotąd zwykł nazywać «duchem», kiedy ktoś mówi, że «widział ducha», «rozmawiał z duchami»"[27]. W świetle tego wyjaśnienia staje się w pełni jasne, dlaczego przywracając Dziady, uciekł się do medium teatralnego. Ale też to, dlaczego w scenicznych dziejach jego *Dziadów* niejednokrotnie tworzono „seanse" – na obrzeżach teatru. Na obrzeżach, dopowiedzmy, skoro właściwe terytorium pozostawało zdominowane przez wyobraźnię, jaką są obdarzeni owi hommes d'esprit.

Słusznie chyba uważa się, że romantyzm francuski nie był pełnokrwisty i że surrealizm – jak pisał André Breton, „ogon historyczny" romantyzmu, ale „jeszcze chwytliwy"[28] – z taką frenezją odrabiał nagromadzone zaległości. Najradykalniejszym z surrealistów był bez wątpienia Antonin Artaud – i dopiero on był, pisałem kiedyś, romantykiem pełnokrwistym. Artaud zdiagnozował „duchowe kalectwo Zachodu – miejsca, gdzie pomylono sztukę z estetyzmem" – i postulował teatr niemożliwy, odwołujący się do jakiejś „pierwotnej fizyki, od której Duch nie zdążył się odłączyć", teatr wyobrażający, niczym w misteriach greckich, jak je pojmował, „palące i decydujące przenikanie i przeistaczanie materii przez ducha"[29]. Miarkując w przebłyskach trzeźwości, że jego teatr pozostanie jednak teatrem niemożliwym, posuwał się do oskarżeń – a właściwie samooskarżeń – najgwałtowniejszych: „jeżeli myślimy, że Murzyni śmierdzą, to nie wiemy, że dla wszystkiego, co nie jest Europą, śmierdzimy my, biali". To pisał tuż przed podróżą do indiańskiego plemienia Tarahumarów, gdzie szukał teatru, który by nie odprawiał się na deskach scenicznych. Skończył jako wariat, tak jak Nietzsche.

Nie ma się co łudzić: we Francji, obojętnie, gdzie miałaby się ona znajdować, *Dziadów* nie zrozumieją, mogliby natomiast – porównanie jest Miłosza z rozmów „Polityki" – w Afryce. Dlatego że – uważa Miłosz – Mickiewicz odkrył struktury doświadczenia równie stare, jak te animistyczne, do dziś religijnie nośne w Afryce. Toteż my, z owym świętem „poza" (greckie „pará"), może zawsze będziemy w oczach Europy ludźmi z hebanem pod skórą.

Czy nie powinniśmy spróbować zrozumieć Afryki, żeby móc pełniej pojąć – siebie samych? „Duchowy świat Afrykanina (świadomy jestem, że używając tego określenia, bardzo uprasz-

czam) jest bogaty i złożony, a jego życie wewnętrzne przenika głęboka religijność”[30]. To Ryszard Kapuściński z *Hebanu*, jego książki może najpiękniejszej, książki życia. Kapuściński wylicza i charakteryzuje światy, w których zwykł żyć Afrykanin. Pierwszy to oczywiście świat materialny. Świat drugi i trzeci Kapuściński opisuje tak, jakby charakteryzował podłoże *Dziadów* i *Umarłej klasy*. Przeczytajmy. „Drugi – świat przodków – tych, którzy zmarli przed nami, ale zmarli jak gdyby nie całkowicie, nie do końca, nie ostatecznie. Owszem, w sensie metafizycznym istnieją nadal, a nawet potrafią brać udział w naszym życiu realnym, wpływać na nie, kształtować je. Dlatego utrzymanie dobrych stosunków z przodkami jest warunkiem pomyślnego życia, a czasem nawet życia w ogóle. Wreszcie, świat trzeci to przebogate królestwo duchów; duchów, które istnieją niezależnie, ale zarazem żyją w każdym bycie, w każdej istności, w każdej rzeczy, we wszystkim i wszędzie”. Jak niegdyś Stanisław Vincenz odnalazł na wysokiej połoninie kulturę będącą środowiskiem Dziadów i w huculszczyźnie zobaczył nawet starożytną Grecję, tak teraz Ryszard Kapuściński może nam pomóc odkryć i jedną, i drugą – jeszcze dalej, już chyba najdalej: w pustyni i w puszczy.

Nie idzie przecież o powierzchowną stylizację inscenizacji *Dziadów* na obrzęd afrykański, o to, żeby Guślarz wybijał na bębnie egzotyczne rytmy, tym bardziej gdyby miało się to odbywać na tle chóru rodem z *Widm* Moniuszki. Chodzi raczej o odnalezienie obrzędowego rytmu świętowań. W tym rytmie obecny jest specyficzny rytm egzystencji, o którym w *Małej Itace*, czyli *Rozważaniach o kulturze ludowej*, pięknie pisał Vincenz, że podtrzymuje obecność duchów zmarłych, bez których społeczność nie będzie w pełni sobą. Taki obrzędowy rytm świętowań znała starożytna Grecja i długo europejska kultura ludowa o starożytnym rodowodzie. Dziś pamięta go jeszcze Afryka. I dlatego stoi ona bliżej niż my zarówno naszych Dziadów, jak greckiego dionizyzmu.

Po Swinarskim, który obrzęd Dziadów zrealizował w duchu nowej etnologii, jako dziki, tak iż pewnemu konserwatywnemu widzowi – jednak nie tradycjonaliście w głębokim znaczeniu słowa! – przyszło uciekać ze Starego Teatru, ów obrzędowy rytm świętowań odnalazł w pełni zespół „Gardzienic” w swych *Gusłach* z 1981 roku (według *Dziadów* wileńsko-kowieńskich). Ale też ten zespół jak żaden, ze swoim programem i doświadczeniem, był przysposobiony, żeby tego dokonać. Wywoływane były du-

chy zmarłych lub umierających kultur. (Do zespołu należeli wtedy jeszcze między innymi Jan Bernad, który miał dziesięć lat później założyć Fundację „Muzyka Kresów" w Lublinie, i Krzysztof Czyżewski – późniejszy twórca Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach). Do Gardzienic na *Gusła* konserwatyści już po prostu nie pojechali i nie musieli uciekać z progu: z góry było wiadomo, że obrzęd jest dziki.

Podobnie dziki obrzęd zrealizował potem, w 1989 roku, Tadeusz Konwicki – jako wizję filmową. W roli Guślarza obsadził Maję Komorowską – i nie przypadkiem ją: dawną aktorkę Grotowskiego. *Lawa. Opowieść o „Dziadach" Adama Mickiewicza* była filmem pełnym reminiscencji: Wielką Improwizację mówił – niezapomniana sekwencja – znów Gustaw Holoubek, tym razem jednak jako Poeta. Reżyser wszedł w czasoprzestrzeń mitu kulturowego *Dziadów*, czasoprzestrzeń, w której tego rodzaju reminiscencje artystyczne mieszały się z historycznymi. Film Konwickiego odnajdował, w sposób właściwy temu medium, rytm egzystencji społecznej.

Ale ta egzystencja wyrażała się zarówno w 1981, jak w 1989 roku gdzie indziej. Toteż i *Gusła*, i *Lawa* pozostały marginalnymi, szerzej nierezonującymi komentarzami do mitycznej historii.

W ogłoszonym niedawno kompetentnym i pouczającym studium *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych* ubolewa Jan Ciechowicz, że historycy literatury polskiego romantyzmu mało interesują się wynikami badań teatrologicznych dotyczących Mickiewicza teatralnego. Jako przykład dobitny i najbardziej wymowny podaje najnowszą syntezę historycznoliteracką *Romantyzm* Aliny Witkowskiej i Ryszarda Przybylskiego, w której tak podstawowe opracowania historycznoteatralne, jak Zbigniewa Raszewskiego *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* czy Michała Witkowskiego *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, nie zostały nawet odnotowane. Konstatacja ta, poczyniona ku zawstydzeniu wybitnych – ba, najwybitniejszych – historyków literatury, skłania autora do lekkiego przekąsu, gdy wyraża się on o sposobie przyjęcia w Instytucie Badań Literackich PAN najświeższych studiów Zbigniewa Majchrowskiego o *Dziadach*. W tej sytuacji Ciechowicz nie czuje się w obowiązku ustosunkować do poszczególnych monografii powstałych w Instytucie, jak *Słowo i milczenie Bohatera Polaków* Ryszarda

Przybylskiego z 1993 czy *Dramat i teatr romantyczny* Aliny Kowalczykowej z 1997 roku.

Zrobił to w drobiazgowych, namiętnie polemicznych recenzjach inny teatrolog, Rafał Węgrzyniak. Omawiając książkę Kowalczykowej, z kurtuazyjnym uznaniem odnotował fakt, że autorka uwzględniła ustalenia historyków teatru (czytała Raszewskiego!), zarzucając jednak od razu, że zrobiła to wybiórczo i bez zrozumienia, że – słowem – nie najlepiej orientuje się w dziejach scenicznych dramatu romantycznego. „Cóż jednak z tego, że Alina Kowalczykowa pracowicie przepisała z książek polskich, niemieckich, francuskich i angielskich historyków teatru informacje o kubaturze, wyposażeniu technicznym i pojemności widowni budynków teatralnych w Europie na początku dziewiętnastego wieku, skoro wyraźnie nie pojęła estetyki spektaklu romantycznego”[31] – ubolewa recenzent. I wysuwa przypuszczenie, że najważniejsza myśl książki Kowalczykowej, ta o brzemiennym w skutki odwróceniu się romantycznych dramatopisarzy od współczesnego im teatru – myśl formułowana przez autorkę tyleż radykalnie, ile nieprzekonująco – wywodzi się wprost z Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*. Tak więc za ten błąd Kowalczykowej należałoby winić fatalne przewartościowanie, dokonane przez samego wieszcza w tekście pełnym przecież, przypomina Węgrzyniak, wewnętrznych sprzeczności. Otóż historyka teatru wcale nie zachwyca fakt, że inscenizatorzy do dziś muszą się u nas mocować z klasyką, której funkcję pełnią dramaty o problematycznym kształcie scenicznym, i że na dodatek dramaty te noszą na sobie tak silne piętno czasów, w których powstały – czasów niewoli i walki o niepodległość.

Ilustracja do warszawskiego wydania *Poezji* Adama Mickiewicza z 1833 roku

„Przeczytałem *Dziady* z piętnaście razy i ze zgrozą stwierdziłem, że jest to utwór-przekleństwo!” – Węgrzyniak przytacza wyznanie Jana Nowickiego sprzed paru lat, dobrze streszczające ambiwalentny stosunek ludzi teatru do arcydramatu. „Fakt, że mamy *Dziady* i zachwycamy się nimi, świadczy o chorobie Polski. Pomyślałem, jakim zdrowym narodem są Anglicy, którzy mają Szekspira, czy Francuzi ze swoim Molierem”[32].

Heinrich Füssli *Garrick i Mrs. Pritchand w „Makbecie”*

We wcześniejszej recenzji z książki Przybylskiego o *Dziadach* Węgrzyniak zastanawiał się, czy wnioski, do jakich hermeneuta dochodzi w toku swej lektury arcydramatu, mogą się w jakiś sposób przydać teatrowi. Na przykład: jak miałby budować postać aktor obsadzony w roli Pustelnika-Gustawa z IV części? „Upiora, udającego Gustawa, który jest w istocie wyalienowaną w ludowym fantazmacie duszą młodego mężczyzny z syndromem Cotarda

Portret Adama Mickiewicza w albumie Marii Szymanowskiej

[= inwolucyjną postacią melancholii], obawiam się, nie jest w stanie zagrać żaden aktor"[33] – ironizował Węgrzyniak. I dowodził, że Przybylski ma nie tylko słabe pojęcie o dziejach scenicznych dramatu, o którym pisze, ale też – co gorsza – nie posiadł umiejętności czytania dramatu jako scenariusza teatralnego.

Przynajmniej w jednym miejscu recenzent jako apologeta historii teatru chyba się zagalopował. On, który wprost wytyka Przybylskiemu, że ten nie znalazł czasu, by zajrzeć do książki Witkowskiego – czytał pobieżnie odsyłacze u Przybylskiego i, co więcej, sam chyba dawno nie zaglądał do *Świata teatralnego młodego Mickiewicza*. Stwierdza Węgrzyniak: „zdumienie budzi twierdzenie Przybylskiego, że część II pomyślał Mickiewicz jako operę, wsparte zresztą wywodem dotyczącym narodzin opery z ducha opacznie pojętej tragedii antycznej". Przecież, jak wiadomo, *Dziadów* część II nosiła w pierwodruku znamiona libretta i dopiero w wydaniu petersburskim z 1829 roku zniknęły wskazówki, takie jak recitativo, aria, duo. Toteż i Witkowski dowodzi, właśnie ze stanowiska historyka teatru, czegoś podobnego jak Przybylski. Więcej nawet. Stwierdza dobitnie, że „wyobraźnia i upodobania Mickiewicza najmocniej skłaniały się ku operze czy w ogóle dramatowi muzycznemu" i że dla twórczości młodego Mickiewicza „największe, obok dram [= melodramatów, utworów z pogranicza dramatu i opery], znaczenie miały wpływy bądź też reminiscencje oper"[34]. W rozdziale *Na drodze ku „Dziadom"* przypomina, że w pierwszej połowie roku akademickiego 1818/1819 Mickiewicz opracował w kręgu filomatów poświęcony operze artykuł z encyklopedii Sulzera *Allgemeine Theorie der schönen Künste*; jest zdania, że cała młodzieńcza twórczość Mickiewicza, nie tylko *Dziady* wileńsko-kowieńskie, ale też *Ballady i romanse*, *Grażyna*, *Konrad Wallenrod*, językiem, wersyfikacją, stylem i tematyką nawiązują do librett ówczesnych oper; wspomina o inspirującym wrażeniu, jakie na Mickiewiczu mógł był wywrzeć *Upiór* (tytuł oryginalny: *Le Vampire*), melodramat grany w 1821 roku w teatrze wileńskim, z Ignacym Werowskim w roli tytułowej. Witkowski dowodzi szczegółowo, że IV część *Dziadów* napisana została techniką monodramatu, że „widowisko" (jak poeta określił część I i całe *Dziady* wileńsko-kowieńskie) było synonimem gatunku nazywanego w tamtych czasach dramą i że libretto operowe Mickiewicz, tak jak Iksowie, nazywał „poematem" (narzędnik od nazwy „poema", znamionującej części II, IV i III). Trudno pojąć, skąd – w tym wypadku – zdumienie Węgrzyniaka.

Ilustracja Czesława Borysa Jankowskiego do *Dziadów*

Węgrzyniaka jako teatrologa bulwersują uwagi autora *Studium o „Dziadach"* na temat istoty teatru i aktorstwa. Cytując w jednym z przypisów fragment *Dziadów* Słowackiego, zauważa Przybylski, że „istotą aktorstwa jest upiorowość. Teatr to sabat upiorów. Potwierdzają to liczne wywiady z mądrymi i znakomitymi aktorami, rozmawiającymi na temat tzw. niebezpieczeństw ich zawodu. Nie umniejsza to wcale wielkości tej sztuki. Ukazuje jedynie jej tragiczne jądro"[35]. Recenzent pokpiwa z tego określenia. Choć wcześniej przytacza ważną deklarację hermeneuty, że bez próby pojęcia „takiej symbolicznej formy istnienia, takiego fantazmatu jak upiór, romantyzm pozostanie dla nas zamknięty na cztery spusty", Węgrzyniak nie dostrzega związku między tymi stwierdzeniami. A przecież wydaje się, że Przybylski próbuje w swej monografii odczytać właśnie specyficzną wizję teatralną autora *Dziadów* – wyrażającą się w upiorowości. W *Lekcji XVI* wieszcz mówił o rozwiniętej u Słowian „wierze w upiory", która „jest niczym innym, jak wiarą w indywidualność ducha człowieczego, w indywidualność duchów w ogóle"[36], skąd – wydaje się – prosta droga do postaci teatralnej, szczególnie w dramacie będącym rekonstrukcją święta Dziadów. („Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego"[37] – podkreślał już wcześniej, w kursie pierwszym).

Co do tego Przybylski jest chyba zgodny z Witkowskim. „Z punktu widzenia ówczesnego teatru Śniadecki widział «romantyczność» w tym, co było dopiero zapowiedzią przemian w kierunku romantyzmu na scenie" – pisał autor *Świata teatralnego młodego Mickiewicza*; i przypominał, że artykuł Śniadeckiego *O pismach romantycznych i klasycznych*, ogłoszony w styczniu 1819 roku w „Dzienniku Wileńskim", był w istocie rozprawą o teatrze. „To teatr doprowadził do fermentu poglądów i walki stylów"[38]. W rzeczy samej Jowisz Litewski pisał z niechęcią o zwolennikach romantyczności, którzy wprowadzają na scenę sabaty czarownic, upiory, duchy i gusła, bawiąc zgromadzoną publiczność dubami. Mickiewicz, odpowiadając Śniadeckiemu w *Romantyczności*, nawiązał – dowodzi Witkowski – do opery *Familia szwajcarska*, by w ten sposób przeciwstawić klasykowi wyobraźnię teatralną.

„Słuchaj, dzieweczko!" – krzyknie śród zgiełku
Starzec i na lud zawoła:
„Ufajcie memu oku i szkiełku,
Nic tu nie widzę dokoła.

Duchy karczemnej tworem gawiedzi,
W głupstwa wywarzone kuźni.
Dziewczyna duby smalone bredzi,
A gmin rozumowi bluźni".
(*Romantyczność*, w. 54–61)

Scenka jest, uzmysławia to Witkowski, wielce teatralna. Co ważniejsze, występuje tu – filozoficzny i zarazem teatralny – motyw widzenia i patrzenia. Uzbrojony w szkiełko i oko mędrzec widzi świat w proszku – obdarzeni czuciem i wiarą dziewczyna i gromada, i skromny poeta romantyczny znają prawdy żywe i widzą ducha. (W drugim z zachowanych autografów, w niedatowanym liście do Tomasza Zana, mowa jest nie o prawdach żywych, lecz – w dwóch wariantach – o upiorze lub upiorach). Od upiora zaczął się polski romantyzm, upiory ewokował polski dramat romantyczny i z upiorowością zmaga się polski teatr, skazany na tego rodzaju klasykę. Zmaga się z *Dziadami* – jak z powracającym upiorem.

Węgrzyniak tego nie chce zauważyć albo dlatego, że tego nie uznaje, albo może z przekory, ponieważ drażni go ton Przybylskiego, który uważa za niepotrzebnie patetyczny i minoderyjny. Że też nie zastanowił go ani ten ton, ani własne rozdrażnienie. „Archetypy przemawiają w sposób patetyczny, a nawet nadęty. Ten styl jest mi" – wyznawał Carl Gustav Jung – „niemiły, razi moje poczucie smaku; wywołuje u mnie gęsią skórkę, jak zgrzyt paznokci po murze albo noża po talerzu"[39]. Podobnie przecież przemawiają mity. Stąd może szczególne tony u Przybylskiego i rozdrażnienie u Węgrzyniaka. To powinno było go zastanowić; ale on śpieszy się do swego ceterum censeo – ulubionego argumentu teatrologów spod znaku Raszewskiego: zmuszony jest porządkować terminologię i wyjaśniać, co jest przedstawieniem, a co popisem, i że nie wszystkie widowiska są teatrem.

Parada nie może więc być dziełem reżysera, jej uczestników zaś niepodobna nazywać aktorami, w ogóle niewłaściwe jest mówienie o teatralizacji parad w dziewiętnastowiecznej Rosji. Ale semiologowie skupieni w tak zwanej szkole tartusko-moskiewskiej już nas przyzwyczaili myśleć inaczej. Dość przypomnieć szereg rozpraw zamieszczonych w antologii *Semiotyka dziejów Rosji*, szczególnie *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku* Jurija M. Łotmana, rozprawę, na którą powołuje się Przybylski (notabene mającą pierwodruk w Polsce i aż dwa

tłumaczenia na polski). Tego rodzaju ujęcie jest odrzucane zgodnie z przestrogą Raszewskiego: „Jeśli dla kogoś pochód pierwszomajowy będzie zjawiskiem tej samej natury co mecz, cyrk, teatr, systematyka będzie oczywiście możliwa, da jednak wyniki błędne i chyba społecznie szkodliwe”[40]. Jednak Węgrzyniak chyba trochę przesadza, ponieważ bodaj żadnemu z czytelników Przybylskiego parada urządzona przez cara Aleksandra (czy raczej Mikołaja – wyjaśniał to Pigoń) nie pomyli się z przedstawieniem w Teatrze Aleksandryjskim; ryzyko byłoby więc raczej niewielkie. W dodatku pamięta się na ogół, że źródłem zamętu jest sam wieszcz: „Wszyscy odeszli” – relacjonował zakończenie parady w *Ustępie* (*Przegląd wojska*, w. 364) – „widze i aktory”.

Przyjrzenie się w optyce teatralnej postaciom kreowanym przez knutowładnych samodzierżców – jak to robią Dmitrij S. Lichaczow w *Aktorstwie Iwana Groźnego* czy Anton W. Antonow-Owsiejenko w *Teatrze Józefa Stalina* – pomaga natomiast odsłonić coś specyficznego w rosyjskim stylu sprawowania władzy, co jeszcze można było podziwiać w występach prezydenta Jelcyna. Metafora to zresztą w tym wypadku wcale nie nowa, jeśli się pamięta, że Napoleon nazwał Aleksandra I – Talmą Północy, markiz de Custine zaś Mikołaja I – wielkim aktorem.

Jak widać, na styku między literaturoznawstwem a teatrologią iskrzy wciąż i niezmiennie, ostatnio ostrzej. Historycy teatru czują się nieczytani lub niezrozumiani przez historyków literatury. Cierpią z tego powodu między innymi badania nad *Dziadami*. „Rozwiązując zagadki *Dziadów* odwołuje się Przybylski do pism dwudziestowiecznych filozofów, strukturalistów, religioznawców, psychiatrów, semiotyków i historyków idei. Przywołani są w tej książce tacy autorzy jak Cassirer, Lévi-Strauss, Freud, Jung, Eliade, Wittgenstein, Ricoeur, Foucault, Hannah Arendt, Heidegger, Eco, Bettelheim i Derrida” – wylicza Węgrzyniak w swej recenzji ze *Słowa i milczenia Bohatera Polaków*. I dodaje: „Przybylski osadza *Dziady* mocno w teologii i wyobraźni chrześcijańskiej, zarówno ortodoksyjnej, jak i związanej z herezją manichejską”, co skutkuje takim odczytaniem, przekornym wobec lektury bogoojczyźnianej, w którym arcydramat odsłania „mroczne i bluźniercze oblicze, przejawiające się w nieustannym balansowaniu na granicy manicheizmu (uwięzienie dusz w materii stworzonej przez złego demiurga, świat doczesny jako domena sił szatańskich) oraz wprowadzeniu duchów, upiorów i wampirów”[41]. Szkoda więc,

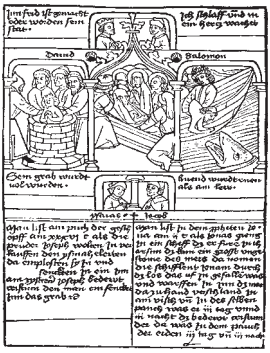
że Przybylski w swej hermeneutyce nie korzysta chętniej ze scenicznych interpretacji dramatu, bo przecież – przypomina Węgrzyniak – takie właśnie oblicze *Dziadów* ukazywała wcześniej inscenizacja Swinarskiego.

Z drugiej strony szkoda, że historycy teatru tak często okazują brak zainteresowania wobec tych wszystkich – dla historyków literatury jednak inspirujących – filozofów, historyków idei, religioznawców, semiologów czy psychologów głębi. Że odwołanie się do nich mogłoby być także dla prac teatrologicznych pożyteczne, może uzmysłowić choćby spostrzeżenie, iż wielu autorów przywoływanych przez Przybylskiego pokrywa się z indeksami książek Kotta. Ponadto historycy teatru sami przyznają, jak Jan Ciechowicz, że pewien typ studiów nad Mickiewiczem teatralnym, ten, który stworzył Jerzy Timoszewicz w swej wzorcowej i niedoścignionej monografii *„Dziadów" w inscenizacji Leona Schillera*, bez wątpienia potrzebny i użyteczny, ostatnio już wydaje się mało odkrywczy, przy tym – przyznaje to krytycznie teatrolog – nużący pedanterią, zanadto skupiony na samym teatrze.

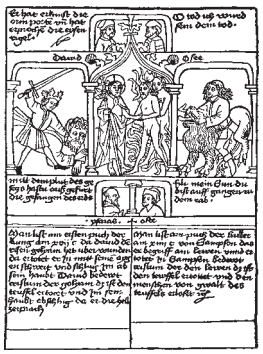
Za godny uwagi wyjątek Ciechowicz uznał ostatnie studia Majchrowskiego – zresztą obok jego studium „Dialog" drukował kolejny rozdział świetnej *Celi Konrada*. Wkrótce też w księgarniach pokazała się najświeższa książka Michała Masłowskiego *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Te dwie książki przynoszą nowe spojrzenie na *Dziady*, przede wszystkim dlatego, że nie poprzestają na problematyce historycznoliterackiej i/lub historycznoteatralnej, lecz wprowadzają – nareszcie! – perspektywę historycznokulturową.

Co takiego tkwi w głębi arcydramatu, że nawet na areligijne, wedle kwalifikacji Elżbiety Morawiec, czy bezbożne, jak chce Jan Ciechowicz, *Dziady* w inscenizacji Bardiniego ciągnęły do teatru istne pielgrzymki jak – porównanie ze studium Ciechowicza – na Jasną Górę? Masłowski przypomina, że *Dziady* w inscenizacji Swinarskiego miały milion widzów. Wolno więc chyba upatrywać w *Dziadach* tekst quasi-sakralny. I to z całą ambiwalencją dziedziny sacrum: święty tekst kultury, a zarazem jej przekleństwo.

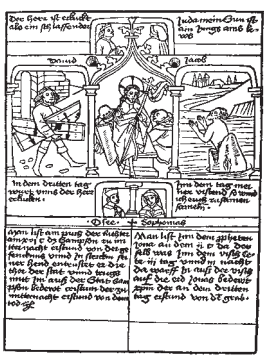
Stara się to pokazać Masłowski. Warto może najpierw zauważyć, że z listy kilkunastu nazwisk wyliczonych przez recenzenta książki Przybylskiego – w indeksie książki Masłowskiego można znaleźć więcej niż pół tuzina, nadto jakieś dwa tuziny nazwisk innych myślicieli, którzy rzadko u nas goszczą na



Józef wrzucony do studni – Jezus złożony do grobu – Jonasz połknięty przez wielką rybę



Dawid odrąbuje głowę Goliatowi – zmarły Jezus zstępuje do otchłani – Samson rozdziera rękoma lwa



Samson z wyrwaną bramą miejską Gazy – Chrystus zmartwychwstały – Jonasz wy- rzucony przez wielką rybę na ląd

kartach książek poświęconych teatrowi, między innymi Baudrillard, Caillois, Campbell, Dumézil, van Gennep, Goffman, Koyré, Lacan, Leroi-Gourhan, Lorenz, Mauss, Scholem, żeby poprzestać na tuzinie.

Punktem wyjścia jest dla Masłowskiego koncepcja Josepha Campbella wyłożona w słynnym *Bohaterze o tysiącu twarzy*, dziele – dla Jana Kotta natchnieniu do pamiętnej interpretacji *Moby Dicka* – które dopiero niedawno, po półwieczu zostało przetłumaczone na język polski. Gdy *Bohater o tysiącu twarzy* ukazał się w 1948 roku, Campbell był już znany jako autor komentarza do amerykańskiego wydania baśni Grimmów i (wspólnie z Henrym Mortonem Robinsonem) *A Skeleton Key to „Finnegans Wake"*, studium, które stało się pierwszym (jak twierdzi Jerzy Strzetelski) systematycznym przewodnikiem po gąszczu powieści Joyce'a, a w każdym razie pierwszą rekonstrukcją jej fabuły. I właśnie z *Finnegans Wake* Campbell zapożyczył pojęcie „monomitu", jednego i tego samego mitu o herosie, opowiadanego na wszelkie możliwe sposoby we wszystkich epokach i kulturach. Campbella zainspirowały nadto *Les rites de passage* Arnolda van Gennepa z 1909 i *Wandlungen und Symbole der Libido* Carla Gustava Junga z 1912 roku.

Jak wiadomo, van Gennep w swej klasycznej, do dziś jednak dyskutowanej pracy przedstawił uniwersalny schemat obrzędów towarzyszących zmianom statusu społecznego jednostek, głównie z powodu przejścia do nowej grupy wieku. Tak więc typowy obrzęd przejścia, niezależnie od stopnia skomplikowania scenariusza, składa się z pięciu części:

1) przynależność jednostki do statusu pierwotnego;

2) rytuał wyłączenia (rite de séparation) z pierwotnego statusu;

3) rytualna faza pozostawania na marginesie (période de marge) – przynależności jednostki do stanu anormalnego;

4) rytuał włączenia (rite d'agrégation) do nowego statusu;

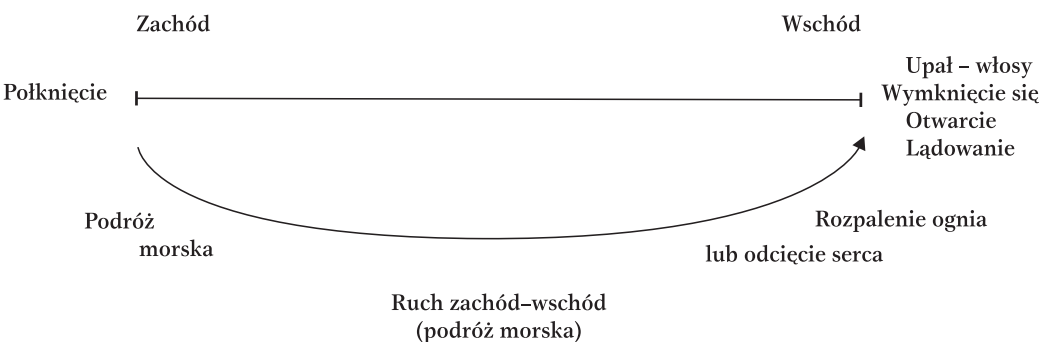
5) przynależność jednostki do nowego statusu.

Kluczowa w tym obrzędzie jest tak zwana faza marginalna, w której toku jednostka znajduje się w skrajnie paradoksalnym stanie: pozbawiona jakiegokolwiek statusu, a więc poza społeczeństwem, przez nie przecież umieszczona na marginesie; poza społeczeństwem oznacza zarazem – w bezpośredniej bliskości sacrum. Jednostka zostaje w tej fazie rytualnie odseparowana, kontakt z nią uważa się za niebezpieczny. Wejście w okres marginesowy i wyjście z niego możliwe jest zatem

poprzez coś w rodzaju progu, w toku tak zwanej fazy liminalnej („limen" to po łacinie 'próg'), której przykładem może być krótszy lub dłuższy okres narzeczeństwa czy żałoby. Rytuały separacji i ponownego włączenia do społeczności często – i najbardziej odpowiednio – wyrażają się w symbolice śmierci i ponownych narodzin.

To dlatego właśnie schemat, zaproponowany przez van Gennepa w odniesieniu do obrzędów przejścia, Campbell uznał za podstawową strukturę mityczną – i nazwał „jądrem monomitu"[42]. Natchnieniem była dlań książka Junga, poświęcona analizie fantazji pewnej schizofreniczki, ukrywającej się pod pseudonimem Frank Miller. Szwajcarski psychiatra, który nie znał osobiście chorej, zanalizował opublikowany przez Théodore'a Flournoy materiał na szerokim tle porównawczym, głównie mitologicznym. W toku prac zrewidował Freudowskie pojęcie libido i interpretację kazirodztwa, i to tak radykalnie, że opublikowanie *Wandlungen und Symbole der Libido* doprowadziło do zerwania autora z twórcą psychoanalizy. W tej książce (wydanej po czterdziestu latach pod zmienionym tytułem *Symbole przemiany*) Jung zrekonstruował mit heroiczny, inspirując się – warto tu przypomnieć – pracą Leo Frobeniusa *Das Zeitalter des Sonnengottes* z 1904 roku. Etnolog i folklorysta niemiecki, wybitny znawca kultur afrykańskich, dał bowiem schemat czegoś, co nazwał „nocną podróżą morską" w mitach solarnych. Ten właśnie schemat (tabl. 5), który dotyczy perypetii bohatera, połkniętego przez potwora morskiego i odbywającego w jego brzuchu podróż morską na wschód – jako boga solarnego zamkniętego w łonie matki, stał się potem podstawą opracowanego przez Campbella schematu wyprawy herosa kulturowego.

Tablica 5
Nocna podróż morska boga solarnego
Carl Gustav Jung: *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wrota 1998. S. 270.
(Źródło: Leo Frobenius: *Das Zeitalter des Sonnengottes*. Berlin 1904. S. 421).



Rodząca Bogini Matka ze świątyni A.II.I w Çatalhöyük (Turcja)

Idąc za myślą Junga, Campbell jest zdania, że odwieczne mity żyją. „Ostatnie wcielenie Edypa, ciąg dalszy romansu Pięknej i Bestii stoją dziś na rogu Czterdziestej Drugiej Ulicy i Piątej Alei [w Nowym Jorku], czekając na zmianę sygnalizacji świetlnej" – stwierdza efektownie. Cała archaika mityczna objawia się przede wszystkim oczywiście w marzeniach sennych. „Sen jest spersonalizowanym mitem, mit zdepersonalizowanym snem". Toteż każdy z nas jest, sam o tym nie wiedząc, kimś w rodzaju herosa kulturowego.

Nie tylko bowiem bierzemy udział w obrzędach przejścia, które urządzają wszystkie społeczeństwa za każdym razem, gdy jednostka ma zmienić swój status, ale też – wedle tego samego, niezmiennego prawzoru – nasze perypetie duchowe w ciągu całej biografii wewnętrzej układają się, bez naszej wiedzy, w cykl przejść heroicznych. Jest to „ciąg typowych przeobrażeń, jakie przechodzą mężczyźni i kobiety w każdym zakątku świata, we wszystkich stuleciach".

„Zataczamy pełen krąg – od grobu łona do łona grobu", a najgłębszy sens tego „mitologicznego koła" zawiera się właśnie w zstąpieniu do podziemi. „Śmierć mogą pokonać tylko narodziny", oczywiście „narodziny czegoś zupełnie nowego" – powiada Campbell. Albo dobitniej: wszystko, co możemy zrobić, to „dać się ukrzyżować i zmartwychwstać, rozczłonkować, a potem odrodzić". Ci, którzy zwycięsko przechodzili ten cykl, stawali się zawsze „bohaterami kulturowymi, założycielami miast"; gdyby i nam się to udało, stalibyśmy się, uważa Campbell, „kulturowymi bohaterami naszych czasów".

Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Per Olov Ultveld *Ona*

Tyle że nam nie może już być pomocne społeczeństwo.

Jedną z przyczyn, a może tylko objawów, jest degeneracja symboliki. Campbell pokazuje to na przykładzie religii. Współcześnie symbolika religijna zdaje się podlegać procesom podobnym do tych, które dotknęły religię hellenistyczną i rzymską, w których „Olimp stał się Riwierą, pełną banalnych skandali i romansów, a boginie-matki histerycznymi nimfami". Podobny proces stał się też, zdaniem Campbella, udziałem chrześcijaństwa, które Chrystusa potrafi uznawać najwyżej za „przykład prawości i hartu ducha".

André Masson *Ziemia erotyczna*

„Kiedy jakaś kultura zaczyna w ten sposób reinterpretować swoją mitologię, wycieka z niej życie, świątynie stają się muzeami i zanika więź łącząca te dwa punkty widzenia" – stwierdza Campbell. „Aby przywrócić życie tym obrazom, trzeba szukać nie ciekawych paraleli z tym, co się dzieje obecnie, lecz pouczających

Indiańskie wyobrażenie rodzącej jaskini, przerys malowidła środkowoamerykańskiego

wskazówek w natchnionej przeszłości". Jak takie poszukiwanie mogłoby wyglądać, autor pokazuje szczegółowo na przykładzie katolickiej liturgii Jutrzni Wielkanocnej. Liturgia ta składa się zasadniczo z dwóch części. W części pierwszej dokonuje się poświęcenia nowego ognia i paschału (świecy paschalnej), w części drugiej zaś – poświęcenia wody chrzcielnej[43].

„(*hic Sacerdos in modum Crucis aquam dividit manu extensa, quam statim linteo extergit, dicens:*) Qui [i.e. Spiritus Sanctus] hanc aquam regenerandis hominibus praeparatam, arcana sui numinis admixtione foecundet: ut sanctificatione concepta, ab immaculato divini fontis utero, in novam renata creaturam, progenies caelestis emergat: Et quos aut sexus in corpore, aut aetas discernit in tempore, omnes in unam pariat gratia mater infantiam".

„(*hic Sacerdos pau‹l›ulum demittit Cereum in aquam: et resumens tonum Praefationis, dicit:*) Descendat in hanc plenitudinem fontis, virtus Spiritus Sancti. (*deinde extractum Cereum de aqua, iterum profundis mergit, aliquanto altius repetens:* Descendat in hanc [*u.s.*]. *Postea Cereum rursus de aqua extractum, tertio immergens usque ad fundum, altiori adhuc voce repetit:* Descendat, *ut supra. Et deinde sufflans ter in aquam, secundum hanc figuram:* Ψ, *prosequitur:*) Totamque hujus aquae substantiam, regenerandi foecundet effectu. (*hic tollitur Cereus de aqua*)".

Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum, aliorum Pontificum cura recognitum, a Pio X reformatum, et Benedicti XV auctoritate vulgatum. Romae–Tornari–Parisiis: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée et Socii, S. Sedis Apost. et S. Ritum Congr. Typographii [b.d.]. S. 212, 216.

Kapłan, stojąc nad chrzcielnicą, wyciągniętą ręką dzieli znakiem krzyża wodę, mówiąc: „Niech Duch Święty przez ta-

Symbol Śiwy – linga w joni na terenie świątynnym w Madrasie

Symbol Śiwy – linga w joni w indyjskiej świątyni hinduistycznej

jemnicze działanie swojej mocy uczyni płodną tę wodę przygotowaną dla odrodzenia ludzi, aby z czystego łona tego Bożego źródła wynurzyło się niebiańskie pokolenie poczęte w świętości i zrodzone do nowego życia. Niech łaska, jak matka, zrodzi ich do jednego dziecięctwa, mimo różnic płci i wieku". A dalej – zanurza paschał w wodzie chrzcielnej i wyjmuje go, mówiąc: „Niech moc Ducha Świętego zstąpi w to źródło chrzcielne". Akt ten wykonuje trzykrotnie, za każdym razem zanurzając świecę paschalną głębiej i powtarzając coraz głośniej przytoczoną formułę rytualną; za trzecim razem wkłada świecę do samego dna. Następnie trzykroć dmucha w wodę, kreśląc tchnieniem znak Ψ (grecką literę psí, otwierającą wyraz „psyché") i mówiąc: „Niech zapłodni całą tę wodę, dając jej moc odradzania", po czym wyciąga paschał z wody.

Campbell tak komentuje ten fragment liturgii: „Żeńska woda zapłodniona duchowo męskim ogniem Ducha Świętego jest chrześcijańskim odpowiednikiem wody przemienienia znanej we wszystkich systemach mitologicznych obrazów. Rytuał ten jest odmianą świętego małżeństwa [hierós gámos], które jest źródłem i chwilą zrodzenia i odrodzenia świata i człowieka, dokładnie tej samej tajemnicy, której symbolem jest hinduski lingam"[44]. Linga to figura ityfalliczna – symboliczne wyobrażenie Śiwy – wyeksponowana w świątyniach hinduskich, gdzie zazwyczaj umieszczona jest w czymś w rodzaju kamiennego naczynia (kształtem przypominającego zbiornik chrzcielnicy), symbolizującego joni, czyli kobiece łono. Wskazując paralelę hinduską, Campbell odsłania wspólne korzenie symboliki tego rodzaju aktu – archaikę wyobrażeń hierogamicznych. Zwraca przy tym uwagę na fakt, że tam gdzie mówi się o odrodzeniu, zrodzeniu do nowego życia, a więc o ponownych narodzinach, tam – w logice mitologicznej – zawsze mamy do czynienia z aktem hierós gámos, świętych zaślubin; aktem w symbolice chrześcijańskiej cokolwiek zaniedbanym.

„Plemienne obrzędy", jakie praktykowano w dawnych czasach i jakie praktykuje się jeszcze w niektórych społeczeństwach, „służą przełożeniu przełomowych momentów życia jednostki i jej czynów życiowych na język klasycznych, bezosobowych form", tak by „całe [ich] znaczenie zawierało się" – powtarza Campbell – „w wielkich anonimowych formach". Opisane przez van Gennepa obrzędy przejścia – wszelkie obrzędy wtajemniczenia, wprowadzania na urząd i tym podobne – służyły więc definiowaniu jednostki nie przez jej wyodrębnienie, lecz przez

włączenie do społeczeństwa, i miały na celu potwierdzenie istotnej jedności jednostki i zbiorowości. Ale ta społeczna funkcja obrzędów przejścia zawsze też była funkcją religijną. Wszystkie społeczeństwa praktykowały również obrzędy otwierające jeszcze szerszą perspektywę – kosmiczną. Odsłania się ona w pełni w świętach regulowanych przez astronomię rytualną, w których – jak w ośrodku obrzędowym w Stonehenge – miała nawiązywać się „łączność z niebem i światem podziemnym”[45]. W tego rodzaju obrzędach działa symbolika życia nieśmiertelnego: rytualnej śmierci i ponownych narodzin. Otóż, zdaniem Campbella, współcześnie ta archaika symboliczna utraciła siłę oddziaływania. Dziś to nie społeczeństwo prowadzi i zbawia bohatera. Może stać się – uważa Campbell – co najwyżej odwrotnie.

Wiąże się to, można sądzić, z przypomnianą przez Campbella koncepcją dwóch stopni wtajemniczenia. „Osiągnąwszy pierwszy, [bohater] wraca jako emisariusz rodzica, dopuszczony do drugiego – z wiedzą o tym, że «Ja i ojciec jesteśmy jednością» [*J* 10, 30]. Bohaterowie, którzy doznali tej drugiej, wyższej formy olśnienia, są zbawcami świata, tak zwanymi wcieleniami boga w najściślejszym sensie tego określenia”[46]. Campbell rozumie dosłownie, tak jak Jung, pamiętne słowa psalmu (*Ps* 82/81, 6; przekład Augustyna Jankowskiego):

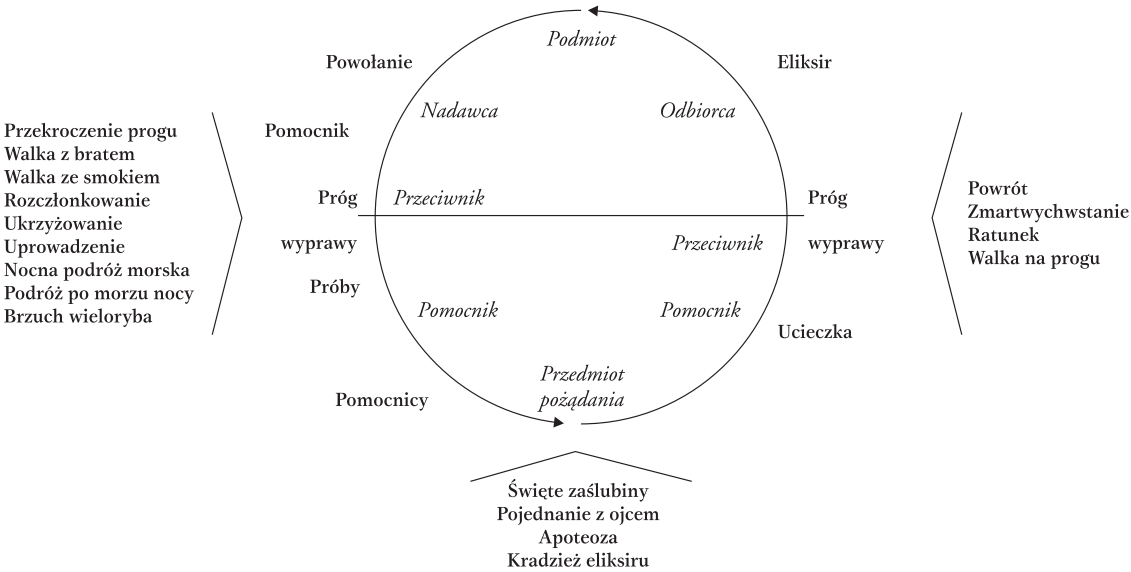
Jesteście bogami
i wszyscy – synami Najwyższego

– powtórzone przez Jezusa w dalszym ciągu rozmowy w świątyni jerozolimskiej (*J* 10, 34). Bohater, który na wyższym stopniu wtajemniczenia dostępuje „ostatecznych objawień”, zdolny jest pełnić funkcję soteriologiczną. Koło się zamyka, „cały spektakl nabiera spójności”, mit okazuje się rzeczywiście monomitem.

Stąd atrakcyjność zaproponowanego przez Campbella schematu i jego przydatność w analizach struktur przypominających dawne scenariusze mityczno-rytualne, szczególnie zaś tych, które ukazują przejścia jakiegoś bohatera. Toteż, według Michała Masłowskiego, schemat ten może też być użyteczny w analizie Mickiewiczowskich *Dziadów*. Badacz uzupełnił czy, jak pisze, ustabilizował schemat Campbella, wprowadzając do niego trzy pary tak zwanych aktantów (wiązek działań, klas postaci), zestawione przez Algirdasa Juliena Greimasa w głośnej *La sémantique structurale* z 1966 roku, a mianowicie: podmiot–przedmiot,

nadawca–odbiorca, pomocnik–przeciwnik. Sporządził więc własny schemat przejść herosa (tabl. 6).

Jak ten schemat ma się do *Dziadów*? I czym dla Masłowskiego są same *Dziady*?



Tablica 6
Przejścia (wyprawa) herosa kulturowego
Podstawa opracowania: Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski. Poznań: Zysk i S-ka 1997. S. 183; Michał Masłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998. S. 21.

Autor wychodzi od wiecznego problemu jedności czterech części arcydramatu. Proponuje łatwe rozwiązanie, wynikłe z oczywistego, wydawałoby się, spostrzeżenia, że tę jedność wskazał sam autor – tytułem. Jedność czterem częściom *Dziadów* nadawałby zatem rytuał Dziadów. Ale Masłowskiemu chodzi o rytuał swoiście pojęty. „Rozwój etologii, historii religii i antropologii pozwala lepiej zrozumieć specyficzną funkcję i wagę rytualności w tworzeniu więzi społecznej. Jest to dziedzina krytyki bardzo obiecująca, a mało eksplorowana. Pozwala na stawianie analitycznych pytań dotyczących struktury rytualnej”[47] – stwierdza na wstępie swej analizy *Dziadów*. Idzie więc nie tylko – i nie tyle – o sam rytuał Dziadów przedstawiony w utworze; idzie o społeczne działanie dramatu – właśnie rytualne – polegające na tworzeniu więzi społecznej.

W części II poeta, adaptując folklorystyczny obrzęd zaduszny, podnosi go do rangi metafory – święta pamięci, przyswajania przeszłości – i jako taki czyni swoistą matrycą dyskursu

Paolo Uccello *Święty Jerzy i smok*

poetyckiego. „Folklorystyczny rytuał, który stał się rytuałem literackim, ma zapewnić" – uważa Masłowski – „pełnię – gwaranta społecznej i kulturowej autonomii wspólnoty". Ustanawiając wymianę między żywymi i umarłymi, uwalnia energię, czyli – jak pisze Masłowski – libido wspólnoty. W ten sposób święto zmarłych staje się świętem zbiorowej pamięci, mistycznej wspólnoty pokoleń – wspólnoty, do której zostaje włączona literacka/teatralna publiczność. W części IV poprzez dalszą autonomizację obrzędu, dzięki „ekstrapolacji poza bezpośredni kontekst obrzędowy – wyjściowej matrycy strukturalnej i jej podstawowych cech", stworzony zostaje rytuał już czysto literacko/teatralny. Ma to znaczyć, że publiczność (teatralna lub literacka) staje się wspólnotą kulturową zastępującą niejako chłopską gromadę. Głęboka jedność struktury rytualnej II i IV części *Dziadów* wyraża się, zdaniem Masłowskiego, w inicjacji bohatera, który zostaje uwolniony z ubezwłasnowolniającej miłości romantycznej. Inicjacja jest też głównym motywem części III, idea inicjacji spaja zatem *Dziady* drezdeńskie i *Dziady* wileńsko-kowieńskie, stanowi zasadę organicznej jedności, czy też „istotę głębokiej struktury" utworu. Ale w części III idzie już o rytuał inicjacji zbiorowej, w której toku dokonuje się reorientacja libido wspólnoty – nakierowanie zbiorowej energii na przemianę społeczeństwa, historii, świata. „Od obrzędu folklorystycznego, poprzez rytuał literacki do rytuału teatralnego i –

Polifil ścigany przez smoka

ostatecznie – kulturowego: powoli konstruowana jest oryginalna formuła zbiorowej, współczesnej inicjacji".

Notabene Masłowski twierdzi, jakoby Campbell nie rozróżniał obrzędów przejścia i inicjacji szamańskiej, wyższej, drugiego stopnia. Wydaje się to jednak pomyłką, akurat dosyć niefortunną. Pisząc przy okazji choreografii rytualnej o domniemanym szamanizmie paleolitycznym, cytowałem Wiercińskiego, którego zdaniem w dolnym paleolicie inicjację szamańską przechodziła cała młodzież. Wynikałoby z tego, że początkowo inicjacja szamańska nie była wyodrębniona z obrzędów przejścia.

Ale tak czy inaczej, bohater III części *Dziadów* przechodzi, zdaniem Masłowskiego, właśnie ową wyższą inicjację, inicjację drugiego stopnia, polegającą „na interioryzacji i personalizacji transcendencji"; dzieje się to „przez utożsamienie się (a więc restrukturację libido) z Chrystusem, herosem par excellence". W ten sposób bohater dramatu staje się herosem kulturowym. Jego przejścia dostarczają zatem matrycy dla duchowej przemiany – śmierci i zmartwychwstania, odrodzenia[48].

„Uczestnictwo w dziele (w spektaklu *Dziadów*) staje się uczestnictwem w inicjacyjnym rytuale kulturowym o wymiarze religijnym. Forma estetyczna zapośrednicza ten proces i go kodyfikuje"[49]. Co do owej formy estetycznej, jest ona płodem problematycznego skrzyżowania formy teatralnej z rytualną, nastręczającego niemały kłopot taksonomiczny. Masłowski proponuje ochrzcić *Dziady* mianem „poematu rytualnego", to jest

utworu, gdzie dochodzi do głosu „poezja kulturowego rytuału, którym stał się tu (wirtualnie) spektakl teatralny". Jak wynika z tego wyjaśnienia, propozycja Masłowskiego wychodzi z mylnego założenia, co Mickiewicz rozumiał pod terminem „poema": „poematem" nazywał, jak się rzekło, libretto operowe, „widowisko" zaś było dlań synonimem dramy. Mimo to warto przytoczyć grę słów, którą na podstawie ukutej nazwy tworzy dalej Masłowski. „O ile w planie literackim możliwe było określenie gatunku *Dziadów* przez formułę «poematu rytualnego», w teatrze dzieło to staje się siłą rzeczy raczej rytuałem poetyckim, który stał się rytuałem kulturowym". Inscenizacja *Dziadów* byłaby kulturowym aktem rytualnym, jej percepcja zaś aktem uczestnictwa w tym rytuale. Arcydramat projektuje, według Masłowskiego, rodzaj teatru/rytuału, który badacz nazywa słusznie teatrem uczestnictwa.

Jesteśmy tu więc daleko od kwestii ściśle teatrologicznych, jak – dajmy na to – czy istotnie paryski Théâtre du Cirque Olympique pomieściłby *Dziady*. „*Dziady* przedstawiają theatrum mundi" – powiada Masłowski; tam też się rozgrywają. Kiedy? W całej historii. Czasoprzestrzeń została tu zaprojektowana jako taka, którą odbiorcy/uczestnicy przedłużaliby w wyobraźni jako wizję świata stającego się w historii i w dziejach zbawienia; w tym sensie prawdziwą czasoprzestrzenią akcji jest świadomość widzów/czytelników, czy też ich sumienie. Ale tej świadomości czy tego sumienia nie powinno się pojmować płasko i statycznie. „Charakter parareligijny" arcydramatu objawia się w tym, że projektuje on „nową antropologię przemiany". W *Dziady* wpisany został schemat przezwyciężania kryzysu, „teatr przemiany jako sposobu życia" jednostek i całego społeczeństwa – przemiany doświadczanej w życiu. Dlatego to dzieło jest głęboko religijne. W nim i poprzez nie rodzi się nowa religijność Polaków: „nieinstytucjonalna, zinterioryzowana i autonomiczna", w stosunku do religijności tradycyjnej znacznie funkcjonalnie rozszerzona i zdynamizowana.

Jak to możliwe? Koleje losu bohatera kulturowego tworzą matrycę mityczną i rytualny scenariusz. Dzięki skonfigurowanemu w *Dziadach* „heroicznemu paradygmatowi stawania się i przebóstwienia człowieka" przyswoiliśmy matrycę mityczną i scenariusz rytualny – oczywiście tak tu nazwanego rytuału kulturowego – inicjacji polegającej „na wyzwoleniu libido adepta, jego zdolności do angażowania się i – poprzez przezwyciężenie pierwotnego narcyzmu – na zapewnieniu kontaktu z otaczającym go

Adam Mickiewicz według akwareli Józefa Holferta

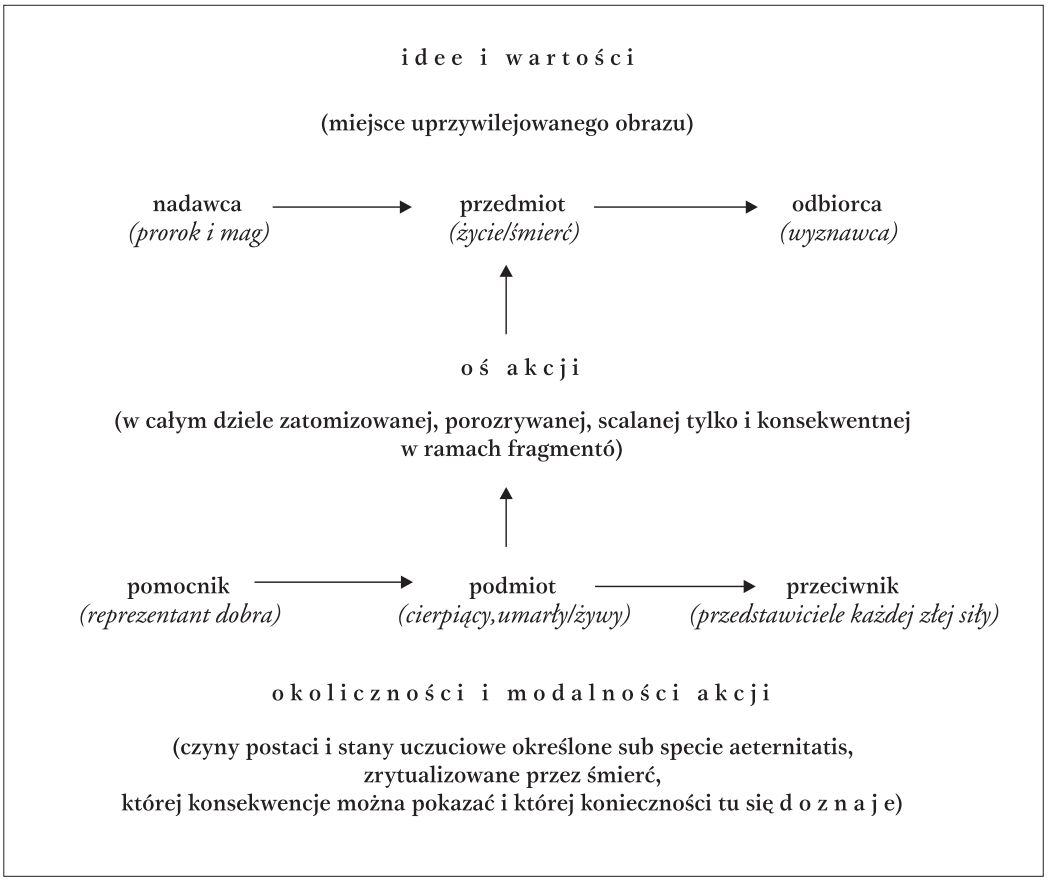
społeczeństwem". W ten sposób ów scenariusz inicjacyjny stał się scenariuszem rytuału historycznych zachowań Polaków. Oznacza to, że czytelnicy/widzowie *Dziadów* – wczoraj, dziś, jutro – „są powołani do przemiany świata i siebie samych: do powtórnych narodzin". Teatr spełniający tego rodzaju funkcję słusznie chyba wydaje się Masłowskiemu dość wyjątkowy. Jest to teatr religijny, ale szczególnej – artystycznej – religii.

„Aktor staje się jakby kapłanem narodowego nabożeństwa, narodowej wiary, a teatr, jak o tym marzyli romantycy, świątynią zbiorowego życia" – stwierdza Masłowski. Przypomina się tu estetyka nieodłączna od teologii (lub z nią tożsama), o jakiej pisał Jan Kott przy okazji japońskiego teatru nō, dramatyczny ceremoniał *Dziadów* kazałby jednak mówić o jakiejś estetyce eschatologicznej. „Estetyka ta" – pisze dalej Masłowski – „nadała życiu teatralnemu w Polsce wagę i prestiż, jakiej nie ma ono w innych kulturach". Dzięki *Dziadom* (i dwom idącym w ich ślady romantycznym dramatom eschatologicznym: *Kordianowi* i *Nie-Boskiej komedii*) teatr polski stał się, uważa Masłowski, świątynią

rytualizacji historii. I to niezależnie od poetyki i pragmatyki tej czy innej inscenizacji. Najdalej w tym kierunku poszły, zdaniem badacza, inscenizacje Grotowskiego i Swinarskiego. Ale chyba kulturowy charakter tego rytuału obnażył dopiero Kantor, który co prawda nie inscenizował arcydramatu, ale ujmując teatralnie swoje losy, uciekł się do rytualnej matrycy *Dziadów*.

Jeśli nawet interpretacje Masłowskiego mogą budzić zastrzeżenia teatrologów z powodu nie dość solidnego ich umocowania w historii teatru, to z pewnością nie budzi ich studium Dobrochny Ratajczakowej *„Zamknijcie drzwi od kaplicy…"*. Autorka nie tylko oparła się mocno na dziejach inscenizacji arcydramatu, ale też proponuje przekonujący sposób ich włączenia do procesu historycznokulturowego. Przede wszystkim uważa ona *Dziady* za – formuła zaskakująca, ale trafna – „więcej niż arcydzieło"[50], a mianowicie dzieło pełniące funkcję mitu. „Mit narodowy", kształtujący się po utracie niepodległości jako mit (nowych lub właściwych) początków – mit epoki herosów – „w *Dziadach* znajduje swoje centrum", wieszczowi powiodło się bowiem „stworzenie nowej przestrzeni artystycznej i społecznej zarazem", przestrzeni „wykorzystującej elementy religijne, ale też sytuującej się obok i poza oficjalną postacią wiary, nawet w opozycji wobec niej". Ta przestrzeń artystyczna, przestrzeń księgi i/lub spektaklu, jest przestrzenią nierzeczywistą – nie inaczej jednak niż Polska porozbiorowa; również czas akcji, głęboko zanurzony w potoku wydarzeń historycznych, wychodzi poza czas, w kolisty czas mitu. Wspólnota audytoryjna tego dzieła-mitu, stanowiącego „kwintesencję bytu narodowego", a zwłaszcza zgromadzenie widzów jego inscenizacji, tworzy coś w rodzaju „substytutu i cząstki narodowej wspólnoty" – jako wspólnoty żywych i cieni, cieni umarłych/postaci. Dramat ten został od razu ukształtowany jako dzieło wymagające w odbiorze szczególnych wysiłków: po pierwsze, fragmentaryczne, wiecznie więc otwarte na interpretacje scalające; po wtóre, mające dwojaki status księgi i (instrukcji) spektaklu. Przy tym jego pragmatyka została zaprojektowana tak, by spotykało się z „wyznawczym podejściem odbiorców". Wyznawczym wobec czego właściwie? Wobec idei misteryjnej oczywiście, skoro uprzywilejowanym obrazem dzieła-mitu są, według Dobrochny Ratajczakowej, „drzwi śmierci". Romantyczny – jak u Caspara Davida Friedricha – cmentarz w *Dziadach* to „przestrzeń ludowej proweniencji czynności kultowych", gdzie „ma miejsce akt narodowej inicjacji". Jego schemat badaczka kreśli,

Szkic Waldemara Krygiera do *Dziadów* Adama Mickiewicza w reż. Jerzego Grotowskiego



Tablica 7
Schemat *Dziadów* według modelu aktancyjnego Greimasa
Dobrochna Ratajczakowa: *„Zamknijcie drzwi od kaplicy…”*. W: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, pod red. Zofii Trojanowiczowej, Zbigniewa Przychodniaka. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1998. S. 85.

odwołując się, jak Masłowski, do modelu aktancyjnego Greimasa (tabl. 7).

Czyny postaci zostają tu zrytualizowane – ten wymiar nadaje im śmierć widziana w „czasoprzestrzeni metamorfoz”, zawsze prowadzących do odrodzenia; czynności odbiorcy noszą znamiona inicjacji, wchodzenia w – obejmujący całe społeczeństwo i (re)konstytuujący je jako wspólnotę – rite de passage. Obrzęd osobliwy: po trosze magiczny – pełniący funkcję magii apotropaicznej wobec zła przenikającego losy i historię, a zarazem działający na odbiorców mocą magii przenośnej; po trosze religijny – rytuał ofiary. Ale *Dziady* są obrzędem szczególnym przede wszystkim dlatego, że artystycznym i odprawianym „na narodowym theatrum”. Toteż spełnienie tego dzieła-mitu autorka widzi w jego inscenizacjach, z których najdonioślejsze dostąpiły społecznego wyniesienia do rangi spektakli-mitów. W różnych inscenizacjach – podkreślmy: w różnych – *Dziady* są więc wciąż

powtarzane. Właśnie teatr jako wehikuł wiecznego powtarzania – Tadeusz Kantor rozumiał to jako mroczny proceder tej sztuki, który autorka analizuje na przykładzie drzwi z *Wielopola, Wielopola* – tworzy właściwą czasoprzestrzeń dla obrzędu Dziadów. Który w teatrze polskim w XX wieku powraca za sprawą Mickiewiczowskiego „«upiora» dramatycznej formy".

Błogosławieństwo to czy przekleństwo – tak widać być musi. Ma Anglik swojego Shakespeare'a, ma Francuz swojego Molière'a, a Polak ma Mickiewicza. I zawsze z Polakiem wystąpi – hélas! – jakiś sobowtór na kształt upiora.

KOBIETA
On!
GUŚLARZ
Tu jedzie.
KOBIETA
I znowu nazad zawrócił,
I tylko raz okiem rzucił,
Ach, raz tylko! – jakie oko!
GUŚLARZ
Pierś miał zbroczoną posoką,
Bo w tej piersi jest ran wiele:
Straszne cierpi on katusze,
Tysiąc mieczów miał on w ciele,
A wszystkie przeszły – aż w duszę.
Śmierć go chyba z ran uleczy.
KOBIETA
Któż weń wraził tyle mieczy?
GUŚLARZ
Narodu nieprzyjaciele.
KOBIETA
Jedną ranę miał na czole,
Jedną tylko i niewielką,
Zdaje się być czarną kropelką.
GUŚLARZ
Ta największe sprawia bole;
Jam ją widział, jam ją zbadał:
Tę ranę sam sobie zadał,
Śmierć z niej uleczyć nie może.
KOBIETA
Ach, ulecz go, wielki Boże!
(***Dziady. Część III***, **sc. IX, w. 176–195**)

Caspar David Friedrich
Cmentarz pod śniegiem

Krzysztof M. Bednarski
Thanatos polski

W Gardzienicach, po skończonym przedstawieniu Guseł, w salce obok, przy płonącym ogniu, Iga Rodowicz grała na gitarze i śpiewała te wiersze. Tak wyśpiewane, mogły się wydać nawet piosenką ludową, anonimową, tradycyjną. Śpiewająca była trochę jak vaidilùte, litewska stróżka wiecznego ognia, a trochę jak Joan Baez. W 1981 – i potem – to brało. Podobnie po domach śpiewało się wtedy pieśni Kelusa i Kaczmarskiego.

NIE MA TUTAJ TEGO, KTÓREGO SZUKACIE

Synteza Raszewskiego, *Krótka historia teatru polskiego*, dzieło ogromnej erudycji i talentu, cieszy się wzięciem u czytelników; jeszcze za życia autora miała trzy wydania, była nagradzana. I – połączenie nie tak znowu częste – zjednała sobie najwyższe uznanie specjalistów. Nestor polskiej teatrologii, Tymon Terlecki, uznał ją za jedną z trzech (spośród z górą trzystu) publikacji Raszewskiego, przez które ten ugruntował, już na zawsze, tę dyscyplinę w Polsce; Jan Kott ocenił ją jako dzieło nieprześcignione, nawet w pokrewnych dziedzinach nauk humanistycznych, już klasyczne. Książka zyskała też, rzecz bodaj jeszcze rzadsza, aprobatę ludzi teatru. Tadeusz Łomnicki powitał ją jako podręcznik, który uczy sposobu myślenia o teatrze.

Od pierwszej strony *Krótkiej historii teatru polskiego* czytelnik ma wrażenie obcowania z dziełem przednim: bogatym w treść, klarownym, pięknie napisanym.

„Quem queritis? (Kogo szukacie?) Jesum Nasarenum (Jezusa Nazareńskiego).

Od tych słów, na poły mówionych, a na poły śpiewanych, zgodnie z prastarym obyczajem, wywodzącym się jeszcze ze starożytności, zaczął się teatr chrześcijański. Był początkowo ściśle obrzędowy. Zjawiał się oczom wiernych raz do roku, w poranek wielkanocny, przemawiał wyłącznie po łacinie i tylko słowami Ewangelii, bez żadnej obcej domieszki. Stanowił część liturgii i stąd w pierwszej fazie swego rozwoju zwany jest przez badaczy teatrem liturgicznym”[1].

W dalszym ciągu Raszewski daje zwięzły, plastyczny opis przedstawienia *Nawiedzenia grobu*.

Ta właśnie sekwencja (lub jej fragment) był to motyw powtarzający się, w naszych czasach, w przedstawieniach Jerzego Grotowskiego. W *Apocalypsis cum figuris*, pod koniec, rozprawę między Szymonem Piotrem a Ciemnym, domniemanym Chrystusem, który za chwilę miał zostać na zawsze wypędzony, przerywało wkroczenie dwóch bab w żałobie. Milcząco wnosiły miednicę i wiadro z wodą, w którym wiejskim zwyczajem, jak

po powrocie z pola, jedna z nich, podkasawszy się, myła pośpiesznie nogi, gdy druga (grał ją zresztą aktor) się krzątała: nabierała wody do miednicy, przygotowywała trepy. Szykowały się do drogi, może na nabożeństwo, może na cmentarz. Naciągały kaptury, przewiązywały się i ruszały w drogę. Przygarbione, śpiesznie drobiące nogami, zatrzymywały się znienacka, gdy jedna przypomniała sobie o flaszeczkach z wonnościami. Zwalniały, jak kondukt przed cmentarzem, i skrzeczącymi głosami intonowały „On wie, co udręczenie". U celu, wyimaginowanego grobu, jedna podnosiła wysoko białe prześcieradło, które rozwijało się do ziemi – zastygała w tym geście, napięta jak gotycka rzeźba, a wtedy druga, wpatrzona w całun, powoli stawiając kroki w miejscu, jakby odsuwała się w zdumieniu i przestrachu. Grób był pusty. Etiudę na ten sam temat z okresu pracy nad nieudanymi *Ewangeliami* można obejrzeć na jednym z nielicznych filmów dokumentujących pracę Teatru Laboratorium. Scena rozwijania całunu pojawiła się wcześniej w *Księciu Niezłomnym*. Motyw pustego grobu był chyba dla Grotowskiego jakimś archetypem w jego „teatrze ubogim". A w każdym razie praobrazem teatralnym o wielkiej mocy i nurtującym znaczeniu. Ale na co właściwie położony był tam główny akcent? Na obwieszczenie i przykazanie:

Nie ma tutaj tego, którego szukacie, lecz śpiesznie idąc
oznajmijcie uczniom Jego i Piotrowi,
że zmartwychwstał Jezus[2]

– czy raczej na pytanie: „Dlaczego szukacie żyjącego wśród umarłych?" (*Łk* 24, 5; przekład Walentego Prokulskiego). Bo jeżeli na to drugie, to przesunięcie było wiele znaczące. Gdzie żyje ten, którego daremnie szukają niewiasty nawiedzające grób – czyżby w człowieku, jako archetyp, jak w Ciemnym?

W drugiej części *Apocalypsis cum figuris*, tej, która rozgrywała się przy świecach i przenosiła widzów w czas mitu, pojawiały się cytaty z liturgii katolickiej. Na słowa Judasza o Męce Baranka, rzucone jakby dla prowokacji, inni z miejsca odpowiadali modlitewnym, wielogłosowym „Amen" – chwytali Ciemnego pod ramiona, zarzucali mu na kark biały obrus i wywlekali na środek, jak jagnię do strzyżenia albo na zabicie. Intonowali hymn *Chwała Wielkiemu i Sprawiedliwemu*. Ze śpiewem, coraz głośniejszym i rozkołysanym jak dzwony, okrążali swą ofiarę na klęczkach, trzymając w rękach świece, drgające światła. Szymon

Piotr przysuwał się do Ciemnego i głośno cmokał go w szyję. Śpiew zamieniał się we wrzask, wreszcie w głośne, wyszydzające beczenie. Z twarzami wykrzywionymi złością zrywali się na nogi, gromadzili w kupie nad Ciemnym, podtykali mu pod nos świece, żeby lepiej widzieć. Nagle zapadała cisza. On przewracał się na plecy z rękoma wyrzuconymi na boki; tuż obok jego głowy stała na podłodze samotna świeca. Zdyszanym głosem, z wysiłkiem unosząc głowę, mówił monolog, wyjęty z Eliotowskiego *Popielca*: „Jeżeli słowo przepadłe przepadło...", aż do: „...wypluwając z ust wyssaną pestkę". Była to scena pojmania, odrzucenia i ukrzyżowania.

Gdy tylko głowa ofiary ciężko opadła na podłogę, Szymon Piotr skwapliwie zabierał stojącą tam świecę, ceremonialnie przenosił ją w inne miejsce i intonował mszę: „In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti". Łazarz odpowiadał mu jak ministrant. Przy „Sequentia sancti Evangelii secundum..." Szymon Piotr urywał i, jak gdyby w charakterze zapowiedzianej ewangelii, podejmował oskarżenia Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*. W ostatniej scenie przedstawienia, gdy poszły już sobie dwie baby i Szymon Piotr zostawał sam na sam z Ciemnym, znów mówił do niego jak Wielki Inkwizytor, tym razem zdradzając tajemnicę: „Dawno już nie jesteśmy z tobą, lecz z innym, już kilkanaście wieków". Na zakończenie tej ostatniej dysputy to Ciemny odwoływał się do liturgii. Klęcząc, wyśpiewywał tren *Cogitavit Dominus dissipare*. Jego rozedrgany głos, rezonujący w całym ciele, potężniał w pustej sali. W tym czasie Szymon Piotr, nie odrywając oczu od śpiewającego, ukradkiem gasił po kolei świece. Zarówno ostatnia pieśń Ciemnego, jak stopniowe gaszenie świec nawiązywały do Ciemnej Jutrzni, rytu cieszącego się opinią jednego z najstarszych w chrześcijaństwie, do dziś odprawianego, choć w nielicznych kościołach, w Wielki Piątek przed świtem.

Ale przecież przedstawienia Laboratorium, w których parafrazowano teatr liturgiczny i samą liturgię, nie były teatrem kościelnym. Jeśli apoteozowały, to przez szyderstwo, jak średniowieczny risus paschalis; były problematyczne. (Prymas Tysiąclecia określił *Apocalypsis cum figuris* mianem obrzydliwości, o których, siedząc w teatrze i spluwając, Polacy mówią, że to prawdziwe świństwo). Grotowski niebezpiecznie pakował się ze swym poszukującym teatrem na teren zastrzeżony dla kultu. Nawet trawestując *Nawiedzenie grobu*, najstarszą tradycję teatralną w Polsce.

Sala Teatru Laboratorium we Wrocławiu przed przedstawieniem *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski

Początek *Apocalypsis cum figuris*: Stanisław Scierski (Jan), Antoni Jahołkowski (Szymon Piotr), Zbigniew Cynkutis (Łazarz), Elizabeth Albahaca (Maria Magdalena), Ryszard Cieślak (Ciemny), reż. Jerzy Grotowski

Raszewski tego nie akceptował, przekraczało to już, powiada, próg jego tolerancji. Od pierwszej premiery wrocławskiej, *Księcia Niezłomnego*, w przedstawieniach Teatru Laboratorium objawiły się w pełni, tak uważał, skłonności sekciarskie, które wydały na świat owe (było już cytowane to określenie *Apocalypsis*) majaki – chyba więc: brednie, niedorzeczności – „o zakroju czarnej mszy"[3].

Raszewski był stylistą. Lekturę *Krótkiej historii teatru polskiego* zacząłem nie, jak rasowy naukowiec, od przejrzenia bibliografii i indeksów, lecz od sprawdzenia, jakie słowa autor wybrał na zakończenie wywodu. Otóż prezentację kolejnych epok Raszewski zamyka słowem „dziś", podsumowanie – wyrażeniem „wszystkich czasów". Tak mógł zrobić tylko stylista, jak wiemy z przykładu Joyce'a. Nie mniej świetnie – i równie wymownie – rzecz się zaczyna. „Quem queritis? (Kogo szukacie?) Jesum Nasarenum (Jezusa Nazareńskiego)". Że autor umieścił na początku te, a nie inne słowa nie przypadkiem, jest też święcie przekonany Bronisław Dembowski; zdaniem księdza biskupa, Raszewski był wyraźnym, niedwuznacznym świadkiem Ewangelii, czego właśnie dowodzą otwierające książkę akapity. (Dembowski nie omieszkał zaznaczyć, że autor, decydując się na wymowny incipit, pozostał w zgodzie z prawdą historyczną). Historia teatru w Polsce przecież rzeczywiście zaczyna się w XIII wieku, od teatru liturgicznego.

Ale nie historia widowisk. Tę mogłyby równie dobrze otwierać inne słowa. Pospólstwo wyśpiewywało je tajemnie jeszcze w późnym średniowieczu, w święto Zesłania Ducha Świętego.

Nie wypowiadam przecież tutaj żadnej herezji. Powtarzam tylko za Julianem Lewańskim prawdę dość oczywistą, że widowiska liturgiczne, po części, jak zaznacza, „parateatralne"[4], były odpowiedzią Kościoła na teatr jokulatorów i – „inscenizacje wywodzące się jeszcze z pogańskiej obrzędowości". Dla porównania: najświeższe, z lat dziewięćdziesiątych, syntezy historycznoliterackie średniowiecza w Polsce zaczynają się już na nową modłę – od twórczości oralnej. Ale do naszych czasów nie zachowały się żadne dokumenty o twórczości ustnej z okresu poprzedzającego przyjęcie chrztu. Ani o widowiskach. Toteż historia kultury zdana jest tu na hipotezy. Najczęściej formułowane na podstawie źródeł pośrednich, dokumentów kościelnych, ujmujących fakty zgodnie z interpretatio Christiana. Oraz na podstawie porównań: zarówno folklorystycznych,

Sala Teatru Laboratorium we Wrocławiu po przedstawieniu *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski

jak antropologicznych. Przyjmuje się po prostu, że u plemion prapolskich pewne zjawiska powinny były wystąpić – jak u wszystkich, zauważa Tadeusz Witczak, nawet prymitywnych, ludów całego świata. Jednak mimo hipotetycznego charakteru wszelkich rekonstrukcji – Teresa Michałowska niemal każdy akapit zaczyna tu od jakiegoś „zakłada się", „wysuwa się przypuszczenie", „mniema się" – nie pomija się już przedchrześcijańskich początków literatury. I tak samo może, a nawet chyba powinno być w dziedzinie widowisk.

Historycy potrafią odnieść się sceptycznie także do tego, co mogłoby wzbogacić i ożywić nasze wyobrażenie historii. W solennym omówieniu w „Pamiętniku Teatralnym" antologii Lewańskiego nawet temu badaczowi – chociaż trudno w to uwierzyć – wytknięto niezbyt precyzyjne i dyskusyjne posługiwanie się pojęciem „teatru". Zastrzeżenia dotyczyły króciutkiego wyboru *Wiadomości o teatrach w wieku XV*. Recenzent przyznaje, to prawda, że fragmenty są bardzo ciekawe i że ujawniają one rozziew między literaturą oficjalną – profesorską i zakonną – a prawdziwym, kipiącym życiem. Fragmenty te świadczą o dość bujnym „życiu teatralnym", ale nasuwają pytanie, o jakim właściwie teatrze mówią. „Czy" – pyta więc recenzent – „można mieć pewność, że «teatry» tu wzmiankowane i te, na które naprowadza tytuł *Dramaty staropolskie*, są jedne i te same?" I odpowiada, obwarowując się retorycznymi zastrzeżeniami, że „chodzi tu raczej o występy publiczne, które kojarzą się nam z rybałtami czy skoromochami [!]"[5]. Redakcja „Pamiętnika Teatralnego" była więc ostrożniejsza i w numerach poświęconych teatrowi staropolskiemu znalazła miejsce co najwyżej dla opracowań na temat Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej lub tak zwanego tryumfu opisanego w *Pamiętnikach* Paska.

NIE ŁADA, NIE JESZA

Słowo prasłowiańskie *dědъ jest bardzo stare. Widać to w jego morfologii: reduplikacja sufiksalna nagłosowej spółgłoski (pełna w dialektycznym chodzkim dědě, serbsko-chorwackim djede, słoweńskim i macedońskim dede) jest typowa dla wyrazów języka dziecięcego, takich jak „mama", „tata", „baba". Historycznie kontynuuje tego samego typu praindoeuropejskie *dhēdhē oznaczające starszych członków rodu. Jego dokładnym odpowiednikiem jest łotewskie dèds, 'stary człowiek'; można je też porównać z litewskim dede/dedis, 'wuj, stryj, starsza osoba', z greckimi téthe, 'babka', tethís, 'ciotka', z dialektycznym niemieckim deite/teite, szwajcarskim däddi, 'ojciec, starzec', z tureckim dädä, 'dziadek, ojczulek'. W języku prasłowiańskim *dědъ oznaczał starego człowieka zajmującego honorowe miejsce w rodzinie, przede wszystkim dziadka, może też stryja czy wuja (ojca lub matki) i może jeszcze teścia, stąd używany był jako tytuł grzecznościowy w ogóle wobec starszych członków rodu. (Karłowicz w *Słowniku gwar polskich* wśród dwudziestu różnych znaczeń podaje również „Dziád = prawiący przemowę, oracje w obrzędzie weselnym"). Z tego szerszego znaczenia wzięły się później u Słowian południowych tytuły osób piastujących godności kościelne: w XIV–XV wieku w Bośni djed to głowa kościoła bogomilskiego, to samo słowo serbsko-chorwackie zachowało dialektyczne znaczenie prawosławnego duchownego, popa lub mnicha; w średniobułgarskim w XIV wieku dědьcь to biskup. W tym też kontekście należałoby widzieć pewne znaczenia odnotowane u Słowian wschodnich i zachodnich: u rosyjskich staroobrzędowców na Uralu dieduszka to osoba pełniąca funkcje kapłańskie, dialektyczne dolnołużyckie znaczenie liczby mnogiej źědy to pasterze i mędrcy składający pokłon dzieciątku Jezus.

W polszczyźnie znaczenia się nawarstwiały. *Słownik staropolski* odnotowuje od końca XIV wieku znaczenie 'dziadek' („dzad", „dzadi" w rotach przysiąg sądowych z 1393 roku), od XV wieku znaczenie 'przodek' („awum et preawum al. dzadow" w zapisce sądowej z 1446 roku, „starczow uel starych oczczow,

Tadeusz Kantor *Starzec ze swoim dzieciństwem na plecach*

sc. dzadow, pradzadow" w słowniczku wyrazów prawa magdeburskiego). I właśnie w tym szerszym znaczeniu mamy później u Kochanowskiego „zacne plemię dziadów" (w *Pieśniach*) i „sławne dziady" (w *Pamiątce Janowi na Tęczynie*). W XVI wieku odnotowuje się trzecie znaczenie: 'starzec, stary człowiek' – u Reja, u Kochanowskiego, który też użył (we *Fraszkach*) wyrażenia „trzystoletne dziady", 'ludzie bardzo starzy'. Także w XVI wieku odnotowuje się znaczenie 'żebrak, człowiek stary i ubogi, kaleka'.

To ostatnie znaczenie pojawia się w dialektycznych rosyjskim died, 'żebrak, stary żebrak', i białoruskim dzied, 'żebrak', przy czym wyrazy te oznaczają jednocześnie znachora.

W liczbie mnogiej prasłowiańskie *dědi to 'przodkowie', zgodnie ze znaczeniem staro-cerkiewno-słowiańskiego wyrazu dědъ.

Nic więc dziwnego, że *dědъ to w drugim znaczeniu 'duch', w domyśle – duch przodka. W tym znaczeniu wyraz jest szeroko poświadczony u Słowian wschodnich i zachodnich. W bardzo ciekawą serię układają się znaczenia ukraińskiej liczby mnogiej didý: najpierw po prostu 'przodkowie', potem – w użyciu potocznym – 'cienie kładące się o zmroku w kątach izby', wreszcie 'dzień wspominania zmarłych'. Czeski děd i dědek (prasłowiański hipokorystyk *dědьkъ) to 'domowy bożek'. W słowackim liczba mnoga dedkovia (prasłowiańskie zdrobnienie *dědьko od hipokorystyku *dědo) oznacza to samo oraz 'duchy przodków' lub 'duchy opiekuńcze domu'. W rosyjskim dialektyczny dieduszko to jeszcze po prostu 'duszek domowy', ale już powszechnie używany dieduszka (prasłowiańskie hipokorystyki *dědušьko i *dědušьka) to 'duch domowy, chochlik' i lokalnie 'czart'.

To ostatnie znaczenie wysuwa się na plan pierwszy w dialektycznych użyciach wyrazów died, 'czart, duch domowy', diedka (prasłowiańskie zdrobnienie *dědьka od hipokorystyku *de ˇda), 'diabeł, czart, duch domowy', wreszcie diedko, 'czart, duch domowy'. Odpowiedniki tego ostatniego – staroukraiński dědko i ukraiński didko – oznaczają już po prostu 'czarta, diabła, siłę nieczystą'. Kaszubski dziad to 'zły duch, którym straszy się dzieci', prawdopodobnie dawny demon domowy. W gwarach polskich liczbę mnogą dziadzi Karłowicz uważa za eufemizm od diabli. W dolnołużyckim nocne źědki to 'gnomy', w rosyjskich dialektycznych dieduszka lesnoj to 'leśny duszek', diedia bolszoj, lesnoj diedia to 'diabeł leśny'.

Od znaczenia duch, demon pochodzi w liczbie mnogiej prasłowiańskie *dědi jako nazwa różnych uroczystości obrzędowych,

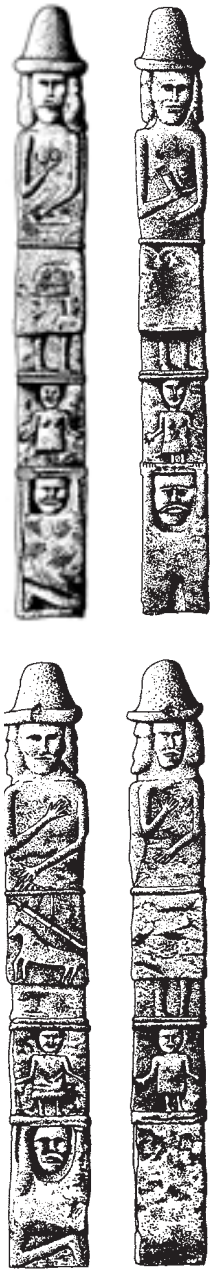
związanych zapewne z kultem przodków. Rosyjskie północnozachodnie (Psków, Smoleńsk) diedý to ‘obrzęd dla uczczenia zmarłych’, ukraińskie didý i dialektyczne poleskie dedý/dydý to ‘dzień wspominania zmarłych, zaduszki’, białoruskie dziadý to ‘obrzęd dla uczczenia zmarłych, dzień wspominania zmarłych, zaduszki’, dziadowaja niadziela to ‘tydzień karnawału, w którym wypada dzień wspominania zmarłych’.

Z białoruskiego właśnie wzięły się polskie na Litwie dziady jako „nazwisko uroczystości obchodzonej” – pisał Mickiewicz w tak zwanej *Przedmowie* do II części swojego dramatu – „na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”; „święto zmarłych i wywoływania duchów”[1] – wyjaśniał we wstępie do francuskiego wydania przekładu części II i III.

„Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów”[2] – powiada w *Lekcji XVI*.

Ale poeta zobaczył to, patrząc – spojrzeniem z oddali. Zofia Stefanowska, odwołując się do zgromadzonej przez Wacława Kubackiego dokumentacji na temat uczt zmarłych, z podróży i opisów geograficznych przedstawiających obyczaje ludów egzotycznych, wskazała na nie jako na niedoceniane dotąd źródła II części *Dziadów*. Pisała: „potrzebna była wiedza o obyczajach egzotycznych, aby podobne im odkryć we własnym powiecie. Bo właśnie informacja o obrzędach pogan zamorskich pełniła [dla romantyków] funkcję programu poszukiwań w terenie najbliższym. Trzeba było wiedzieć, jakie w ogóle bywają obyczaje pogan, żeby odkryć szczątki obrzędowości pogańskiej w sąsiedniej wiosce”[3]. Oparte to było oczywiście na przekonaniu, że folklor jest wszędzie podobny, bo jest tak uniwersalny jak stan natury. Ten program nie sprowadzał się zatem do etnograficznego zbieractwa. Postulując poszukiwanie uniwersalności natury ludzkiej, zapowiadał antropologię.

Wielką rolę w procesie rozumienia (zauważyli to między innymi komparatyści) odgrywa przekład. Goethe zdołał zrozumieć swego *Fausta* – przypomina René Etiemble – dopiero po przeczytaniu przekładu Nervala. I antropolog zawsze dokonuje przekładu – jak przyznaje Clifford Geertz – przepisuje, tekst interpretuje innym tekstem. Świetnie to ujął Georges Dumézil, mówiąc, że w mitologii porównawczej oświetlające iskry wywołuje się przez pocieranie mitów jednej kultury o mity



Wapienny posąg ze Zbrucza, tzw. Światowid, rozwinięcie rysunkowe czterech stron słupa

innej. U nas tę formułę pamięta się w wersji, która wyszła spod pióra Jana Kotta, gdy pisał o niedokończonym *Hamlecie* Swinarskiego: tekst pociera się tekstem i wtedy się otwiera. To akurat ludzie teatru powinni dobrze rozumieć, bo tak otwiera się i tekst, i aktora.

W 1997 roku głośno było o podpaleniu przez skinheadów katowickich szesnastowiecznego kościółka pod wezwaniem Świętego Michała; policji podpalacze podali się za czcicieli Światowida.

W 1848 roku koło Liczkowiec, nieopodal Husiatyna, wyłowiono ze Zbrucza wapienny posąg. Półamorficzny bałwan w formie czworograniastego słupa, wysokiego na dwa metry i pięćdziesiąt siedem centymetrów, pokryty reliefem, pierwotnie pomalowanym na czerwono, jest polikefalicznym wizerunkiem – bóstwa lub bóstw. W 1851 roku został przekazany Towarzystwu Naukowemu Krakowskiemu, obecnie można go oglądać w krakowskim Muzeum Archeologicznym. Ochrzczono go „Światowidem", oczywiście przez analogię do rugijskiego Świętowita.

Zuantevith/Zuantevit/Zuanteuit, Zvantevich/Zuentevich, jak go pisze Helmold w swej *Kronice Słowian*, Suantouitus/Suantouithus/Suantuithus, w ortografii *Gesta Danorum* (*Dziejów Duńczyków*) Saxona Grammaticusa, czczony był w Arkonie przez zachodniosłowiański lud Ranów ze Związku Wieleckiego. Jego czterogłowy drewniany posąg nadnaturalnej wielkości się nie zachował: w 1168 roku król duński Waldemar I kazał go obalić, ciągnąć na sznurze między szeregami swych wojów, porąbać na kawałki i wrzucić do ognia. Ale w 1974 roku w Wolinie znaleziono, w warstwach datowanych na drugą połowę IX i pierwszą połowę X wieku, parę sześcio-, dziewięciocentymetrowych ityfallicznych figurek drewnianych, z których jedną, czterogłową, uważa się za wizerunek właśnie Świętowita arkońskiego.

Imię Świętowit składa się z prasłowiańskich *svętъ, 'silny', i *vitъ, 'pan, władca', znaczy więc tyle co 'silny, godny czci władca, pan'; oczywiście ma się ono nijak do naiwnej etymologii imienia „Światowida", usiłującej odnieść je do polikefaliczności posągu – patrzącego na cztery strony świata, symbolizującego więc jakoby wszechwiedzę tego boga. (Z Siemowita, którego imię oznacza 'władcę poddanych' – od prasłowiańskiego i starocerkiewno-słowiańskiego sěmь, 'osoba', sěminь, 'niewolnik',

sěmija, 'niewolnicy, poddani', stąd staroruskie siemьja, 'domownicy, rodzina' – też robiono, choćby Kraszewski w *Starej baśni*, jakowegoś „Ziemowida").

Od półtora wieku badaczy intryguje zagadka, jakim cudem rugijski Świętowit miałby znaleźć się w korycie Zbrucza. Dopiero nie tak dawno, w roku 1984, odkryto na górze Bohod (Bogit) w Miodoborach krąg kultowy, w którym prawdopodobnie czczony był – jeszcze w XII wieku – właśnie ów bałwan zbrucki. Tyle że raczej nie wyobraża on Świętowita. Jeśli w ogóle przedstawia on jedno bóstwo, a nie wiele różnych, to według Borisa A. Rybakowa miałoby to być wyobrażenie Roda, bóstwa doli i losu, według Aleksandra Gieysztora natomiast – Peruna, bóstwa niebios i piorunów, na jednej ze ścian wyobrażonego z mieczem i z koniem: tak czy siak, bóstwa naczelnego Słowian wschodnich – czy to w wersji wcześniejszej (Rod), czy też w późniejszej (Perun).

Nikt nie będzie mówić śląskim skinom, czyimi mają być czcicielami; mogą być – „Światowida". Najpewniej wzięli go za, jeśli tak wolno powiedzieć, rasowe bóstwo polskie. Według Mirosława Pęczaka, badacza subkultur młodzieżowych, światopogląd skinheadów nie przybrał kształtu spójnej ideologii, składa się z oderwanych sloganów, przeważnie szowinistycznych, jak „Polska dla Polaków!" lub „Polish Power!". Ekstremistyczny nacjonalizm może się wyrażać, jak nazizm, w reakcji pogańskiej.

Drewniana figurka czterotwarzowa z Wolina, prawdopodobnie wyobrażenie Świętowita

Ostatnio słyszy się o tak zwanym neopogaństwie. W 1998 roku „Polityka" przedstawiła raport o nowych ruchach religijnych w Polsce, powołując się na dokumentację Zbigniewa Paska z Instytutu Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, wymieniła trzy zrzeszenia kultowe nawiązujące do religii słowiańskiej: Zrzeszenie Rodzimej Wiary, Polski Kościół Słowiański i Rodzimy Kościół Polski, ten ostatni właśnie czczący jakoby Świętowita. Prawdę mówiąc, sprawia to raczej wrażenie zabawy w konfabulację historyczną niż głoszonej serio ideologii, której sztandarem byłyby – jak w szyderstwie Karola Irzykowskiego z neoromantycznej mody na powrót do korzeni – odkopane „nasze prapieluszki"[4]. Zresztą z dwojga złego: konfabulacji historycznej i ideologizacji historii, ta pierwsza wydaje się jednak złem mniejszym.

Przetrwały późne świadectwa, dopiero z XV wieku, i wyłącznie kościelne. W ocenie ich wartości warto sobie uprzytomnić, że od pierwszej, a potem drugiej chrystianizacji Polski upłynął wtedy

Mons Sabathus (Ślęża)

taki szmat czasu, jaki nas dzisiaj dzieli od czasów Zygmunta Starego i pierwszych przedstawień humanistów na Wawelu albo Zygmunta III Wazy i komedii rybałtowskiej!

Wcześniej ani Bruno z Kwerfurtu, ani Gall Anonim, ani Mistrz Wincenty, ani *Kronika wielkopolska*, ani też *Kronika książąt Polski* nic nie mówią o polskich wierzeniach pogańskich. Thietmar w swej kronice z początku XI wieku wspomina tylko o czci oddawanej na Śląsku górze Ślęży (prawdopodobne, gdyż góra była miejscem kultowym jeszcze ludności kultury łużyckiej, potem Celtów i Lugiów), na Pomorzu zaś demonom morskim (raczej wątpliwe). Zdaniem Aleksandra Brücknera pogańskie kulty publiczne załamały się i zniknęły doszczętnie, jak u żadnego innego ludu słowiańskiego, w momencie chrystianizacji Polski – wbrew jego stanowczemu poglądowi jednak dopiero w czasie powtórnej chrystianizacji; reakcja pogańska w drugiej połowie lat trzydziestych XI wieku i upadek metropolii gnieźnieńskiej zatrzymały misję przez jedno pokolenie. Dłużej miał utrzymywać się tylko kult tajemny, zwłaszcza przodków i demonów domowych, oraz praktyki magiczne. W XIII wieku nikt już, uważa Brückner, nie pamiętał dawnej przeszłości, a cóż dopiero w wieku XV.

Jednak jeśli założyć, że pamięć o religii pogańskiej zależała, w stosunku odwrotnie proporcjonalnym, od nasilenia chrystianizacji, to przebieg misji na ziemiach polskich przemawiałby za tym, iż pamięć ta przetrwała o wiele dłużej, niż sądzi Brückner – do XIII i nawet XV wieku.

W ciągu XII wieku Polskę pokryła sieć kościołów, która gęstość minimalną dla sprawowania pieczy misyjnej i duszpasterskiej (obszar jednej parafii, jak oblicza Henryk Łowmiański, około 300 km^2) osiągnęła dopiero na przełomie XII i XIII wieku. W konstytucjach wydanych na synodzie w Budzie w 1279 roku Filip z Fermo, legat papieski do Węgier i Polski, polecał, by wierni uczęszczali do właściwego kościoła parafialnego, tam przyjmowali sakramenty i słuchali nauczania. Ale istotniejsza chrystianizacja ludu dokonywała się wciąż powoli. Polska pieśń modlitewna *Bogurodzica* powstała, jak wynika z analiz, w drugiej połowie XIII, a może w XIV wieku. Katechizacji w średniowieczu nie prowadzono w ogóle i dopiero na zwołanym w 1285 roku przez arcybiskupa Jakuba Świnkę synodzie prowincjonalnym w Łęczycy polecono wspólne z wiernymi recytowanie po polsku *Oćcze nasz*, *Wierzę w Bog*, *Zdrowa Maryja* i *Kaję się Oćcu* (recytowanie dwóch pierwszych wcześniej zalecał synod wrocławski w 1248 roku), co jednak w 1320 roku musiał powtórzyć synod krakowski, zwołany przez biskupa Nankera. Kazania w języku wernakularnym zaczęły głosić zakony żebracze, które sprowadzono do Polski w pierwszej połowie XIII wieku (w latach siedemdziesiątych zapisano imiona sławniejszych kaznodziejów franciszkańskich: Boguchwała, Marcina, Krzyżana). *Kazania świętokrzyskie*, najstarszy zachowany zbiór kazań w języku polskim, datuje się na koniec XIII lub początek XIV wieku.

Jeszcze Długosz ubolewał, w pierwszym tomie *Liber beneficiorum* (*Księgi uposażeń*, napisanej w latach 1470–1480), że bardzo rzadko kazano do ludu po polsku i że wszyscy Polacy, z wyjątkiem nielicznych: zakonników albo uczonych, unikali nauki ewangelicznej. W *Rocznikach* zaś pisał, że obrządki „ludorum" odprawianych ku czci bóstw pogańskich, co prawda w postaci szczątkowej, zachowały się do jego czasów, były więc powtarzane w drugiej połowie XV wieku – powiada – po pięciuset latach chrześcijaństwa u Polaków.

Skąd wobec tego kategoryczność opinii Brücknera? Odpowiedź jest prosta. Stąd, że Brückner magię i wierzenia animistyczne, a nawet kult przodków, uważał za formy religii podrzędne, niższe. Tyle że to pogląd przestarzały, proweniencji ewolucjonistycznej, dziś już nie do utrzymania. Współcześnie Gieysztor jak najsłuszniej domaga się, by na demonologię i eschatologię patrzyć nie jak na niedorozwiniętą religię, lecz jak na dziedzinę komplementarną wobec mitologii wyższej, przejmującą fragmenty jej dziedzictwa

Radegast, litografia Zofii Stryjeńskiej

Swaróg, litografia Zofii Stryjeńskiej

jako residua, przechowywane w stanie niezmienionym w rodzinach, rodach, wspólnotach sąsiedzko-terytorialnych.

„Odkąd Chrystos pokonał dawne bogi – jak mówił święty biskup, który zna sprawy boskie – to sie wszystko przeodmieniło" – wzdycha w *Drzewiej* Orkana stary Cichórz. „Już ci oczu nie zadziwią – już ci serca nie wzdrygną pojawą... Przeszły, minęły – choć i bogi..." – stwierdza z nostalgią. „Bezpieczniej teraz, ale puściej. Jakby sie ziemia wyludniła. Przyszła podmucha i zmiotła je w zagłębia mroczne, w jamy, rozpady ziemne, w piekła, jako te liście z pagórków na późnej jesieni. Nie ostało sie żadne przeciw przemocy zwycięskiej". Toteż wszystko mu się pomieszało i wyciąga je z piekła zapomnienia bez ładu i składu. Radgość (Radogost), który czczony był w Retrze; Jarowit, który miał swoje świątynie w Hawelbergu i Ołogoszczu; Swarog (Swaróg), którego czcili zarówno Redarowie, jak plemiona staroruskie; Dażbog (Dadzbog), którego źródła wymieniają wśród bogów Włodzimierza Wielkiego – upchani razem w głowie mieszkańca polskiej puszczy, nie mogą przecież ułożyć się w jednorodny panteon.

Mitologia polska jest nader problematyczna. „Nieszczęściem tylko jest, że nie posiadamy polskiej *Eddy* i nie mamy z czego tak bardzo robić naszych dramatów wagnerowskich" – ironizował w 1907 roku na łamach „Prawdy" Irzykowski i proponował z przekąsem, by obok zakopiańskiej powołać jeszcze do życia „szkołę huculską". (Nostalgiczny wizerunek huculszczyzny rzeczywiście stworzył wiele lat później Stanisław Vincenz). Trudno Irzykowskiemu nie przyznać racji. Coś takiego jak mitologia polska nie istnieje – nie znamy ani jednego mitu plemion prapolskich!

Znamy tylko podania. Cykl wielkopolski (Polan) o Popielu i Piaście przekazany przez Galla Anonima na początku XII wieku, cykl małopolski (Wiślan) o Kraku i Wandzie przekazany przez Mistrza Wincentego (który powtórzył też wielkopolski) na przełomie XII i XIII wieku i cykl słowiański (czesko-polski) o Lechu, Rusie i Czechu przekazany przez *Kronikę wielkopolską* (która powtórzyła także dwa poprzednie) w XIV wieku. Ale podania to nie mity. W szkicu *Mit w psychice człowieka pierwotnego* Bronisław Malinowski podkreśla różnice: owszem, podania lub legendy opowiada się nie dla rozrywki, jak baśnie czy bajki, lecz by „zaspokoić ambicje społeczne", otwierają one bowiem „perspektywy historyczne", jednak mity, „uważane nie tylko za prawdziwe, ale także za godne czci i święte", opowiada się – a właściwie przedstawia – dlatego, że „rytuał, ceremonia

Kronika Galla Anonima

Kronika polska Wincentego Kadłubka

Lech i Czech, drzeworyty na początku *Kroniki Polaków* Macieja z Miechowa

lub zasada społeczna czy moralna wymagają uzasadnienia, poświadczenia ich dawności, prawdziwości i świętości"[5]. Mit w swej żywej postaci – jako działający dynamizm społeczny – jest ściśle związany z rytuałem. Bywa scenariuszem rytualnym – scenariuszem widowisk prototeatralnych. Natomiast podania mogły najwyżej dostarczać fabuł dla widowisk parateatralnych, opartych na pieśniach epickich wykonywanych – świadczy Długosz – dźwięcznymi głosami na widowiskach. Notabene według Teresy Michałowskiej i Tadeusza Witczaka w tego rodzaju występach publicznych tok epicki przeplatał się z elementami dramatu.

Jest sprawą znaną, że domniemana religia plemion prapolskich, inaczej niż Słowian połabskich czy Słowian wschodnich, ma wątłą dokumentację. Mircea Eliade uważa, że niepodobna odtworzyć historii religii słowiańskiej, skoro wszystkie źródła pisane przedstawiają jej stan schyłkowy.

Kusi więc odwołanie się do folkloru jako źródła pomocniczego. „Ale analiza europejskich tradycji folklorystycznych w perspektywie powszechnej historii religii jest jeszcze w powijakach"[6]. Mimo to Eliade próbuje jej w *Historii wierzeń i idei religijnych* wielokrotnie. U nas też robią to historycy, na przykład Karol Potkański w *Wiadomościach Długosza o polskiej mitologii* (nie przypadkiem przygotowanych do druku przez Bystronia) czy Gieysztor (słusznie kojarzony ze Szkołą „Annales"). Jednakże dane etnograficzne w wypadku ludów europejskich najczęściej są w danych historycznych – interpolacją. Znaczenie źródła folklorystycznego zrozumiano dopiero w wieku XIX, ale długo jeszcze jego zgłębianiem zajmowali się amatorzy, toteż w latach trzydziestych naszego stulecia Kazimierz Moszyński pisał, że za jedną modlitwę chłopskiego ofiarnika można by bez żalu oddać nawet sto pieśni ludowych. Chociaż więc odwołanie się do folkloru mogłoby okazać się płodne, w próbie rekonstrukcji pogańskich widowisk prototeatralnych na ziemiach polskich ograniczę się do źródeł historycznych, żeby obejrzeć najpierw nagie fakty, a następnie sprawdzić możliwości wyobraźni antropologicznej.

Jednak zdjęcie warstwy foklorystycznej to jedno, a co innego – dotarcie do faktów. Wiadomości są późne, urywkowe, nie zawsze wiarygodne, pochodzą od obcych lub wrogich, tendencyjnych świadków. Jak zauważa Stanisław Urbańczyk, opracowania religii słowiańskiej zawsze będą grzeszyć dowolnością, oczywiście z winy źródeł, nie autorów, którzy nie mogą przeprowadzić

ostatecznych dowodów i którym – wzajemnie – nie można do końca dowieść braku racji. Brückner ubolewał w *Dziejach kultury polskiej*, że rozprawia o kultach Polski pogańskiej, wedle jego własnych słów, jak ślepy o kolorach – przecież mimo to parał się tym całe półwiecze.

Brückner orientował się w zdobyczach mitologii porównawczej – głównie za sprawą prac Ottona F. Gruppego, który inspirował się koncepcjami Maxa Müllera, i Andrew Langa, który z kolei rozwijał koncepcje Tylora, podobnie jak w tym samym mniej więcej czasie Frazer – i to one wyznaczyły horyzont jego wizji. Toteż nieobce mu były koncepcje animizmu czy manizmu i – całkiem jak Herbert Spencer, a inaczej niż Tylor – za podłoże religii uważał on właśnie kult przodków. Dzisiaj horyzont wizji Gieysztora wyznaczają prace Eliadego, a przede wszystkim Dumézila. Jednak dziś o wiele lepiej zdajemy sobie sprawę z tego, że badacz zawsze interpretuje – zamknięty w określonym paradygmacie. I wiemy, że nie o to chodzi, czy wiadomości o mitach słowiańskich można zmieścić na zaledwie – jak twierdził Brückner – jednej stronie druku, lecz czy te wiadomości umiemy zobaczyć we właściwej – wydobywającej i uwypuklającej ich sens – perspektywie.

Aleksander Brückner

Przed osiemdziesięciu laty Brückner napisał, że mity słowiańskie same są mitem. Miał na myśli to, co jeszcze dokładnie pół wieku po nim wyraził Urbańczyk, mówiąc, że historia badań religii słowiańskiej to dzieje rozczarowań.

Ale dzisiaj mało kto rozumie mit w ten sposób, i to nawet wśród historyków. Henryk Samsonowicz – zresztą w książce o mitach jako źródle historycznym – lekko pokpiwa z kolegi, który zapytany na kolokwium habilitacyjnym o to, czym jest mit, miał udzielić prędkiej i ciętej odpowiedzi, że to fałszywa teza jego polemistów. Szukając odpowiedzi na to samo pytanie, Samsonowicz powołuje się na antropologów: od Tylora, Frazera, Lévy-Bruhla, Durkheima, przez Malinowskiego, Kluckhohna do Lévi-Straussa. Ten ostatni pisał w swych *Mythologiques*: „chodzi tu o wydobycie nie tyle tego, co jest zawarte w mitach (nie będąc zresztą obecne w świadomości ludzi), ile systemu aksjomatów i twierdzeń określającego najlepszy możliwy kod, mogący dać wspólne znaczenie nieświadomym wytworom, którymi są różnorodne fakty duchowe, społeczne i kulturowe, wybrane spośród tych, które cechują się względem siebie nawzajem największym oddaleniem. Jako że mity same oparte są na kodach drugiego systemu (kodami pierwszego systemu są bowiem

te, z których składa się język), można by powiedzieć, że książka ta zarysowuje kod trzeciego systemu, którego celem jest zapewnienie wzajemnej przekładalności wielu różnych mitów. Z tego właśnie powodu nie byłoby błędem uważanie jej za mit – niejako mit mitologii”[7].

Swego rodzaju badania terenowe, które będzie się tu prowadzić w bibliotece, mogą dać podobny mit – mit mitologii prapolskiej.

Nie znamy mitów polskich, a tym samym ideologicznego tła obrzędów, znamy tylko imiona bóstw, które były tam przywoływane.

Przeprowadzona kwerenda pozwoliła skompletować blisko dwadzieścia źródeł z XV i XVI wieku podających bóstwa prapolskie. (Jej wyniki są przedstawione w *Dodatku*). Przełomowy był w drugiej połowie XV wieku elaborat w *Rocznikach* Jana Długosza, który ustalił panteon Polaków i podał jego interpretatio Romana – niemal wszystkie późniejsze źródła wykazują zależność od tego kanonu ośmiu bóstw. Wystarczy rzut oka na zestawienia (tabl. 11 i 12), by zauważyć, że z czasem panteon ten był rozszerzany; usposabia to sceptycznie do późniejszych źródeł. Przecież kiedy w latach osiemdziesiątych XVI wieku ksiądz Jakub Wujek pisał swoją *Postyllę*, wtedy od – liczmy już tylko – drugiej chrystianizacji Polski upłynął taki szmat czasu, jaki nas dzisiaj dzieli od czasów Kazimierza Jagiellończyka, Jana Długosza i satyry *Chytrze bydlą z pany kmiecie…* Tymczasem kiedy zestawiamy źródła z początku XV wieku ze źródłami z końca wieku XVI, okazuje się, że znanych z imienia bóstw zrobiło się, lekko licząc, trzy razy więcej. Informacje stają się oczywiście coraz mniej wiarygodne. Toteż w zasadzie można było zrezygnować z kompletowania źródeł siedemnastowiecznych i późniejszych.

Obowiązująca w źródłach od Długosza interpretatio classica, zarówno Romana, jak Graeca, zawsze filtrująca, dziś jest trudna do przyjęcia. Z istną krytyczną furią odrzucił ją był Brückner. Wydobył i przypomniał w kontekście Długosza wcześniejsze, piętnastowieczne statuty i kazania. I – o dziwo – na przekór literze tekstów, w których tajemnicze słowa, spożytkowane przez kronikarza, występują przecież jako nomina idolorum, twierdził kategorycznie, że to zwykłe przyśpiewy, refreny i wykrzykniki bez szczególnego znaczenia. Opinia Brücknera

Georges Dumézil

zaciążyła na krytycznej ocenie prapolskiego Olimpu. Krzyżanowski przyznaje Długoszowi tytuł do występowania w dziejach literatury właśnie dlatego, że tworząc Olimp prapolski, uczony historyk bujał na skrzydłach poetyckiej fantazji. Dziś uważa się, że Brückner w swym krytycyzmie przesadził. Ale już Potkański zauważył, iż łatwiej byłoby przyjąć, że mylił się jeden Długosz niż że mylili się wszyscy! Zresztą jego zdaniem ten właśnie fakt, że imię trafiło aż do przyśpiewu, mógłby przemawiać – odwrotnie – za specjalną czcią.

Przedstawione w *Dodatku* wyniki krytycznego przeglądu imion bóstw prapolskich upoważniają, by uznać je jednak za nomina idolorum, to znaczy imiona – powiedzmy za Długoszem – gminnych bogów i bogiń.

Współcześnie wymagają one oczywiście innej interpretacji. Dziś odżywają badania mitologii słowiańskiej na porównawczym tle indoeuropejskim, głównie dzięki impulsowi, który dała im koncepcja Georges'a Dumézila. W Dumézilowskiej uogólnionej trójdzielnej ideologii Indoeuropejczyków, wyrażającej się w triadach funkcji naczelnych bóstw, pierwszemu bóstwu przypisana jest funkcja władzy w aspekcie prawnym i magicznym, drugiemu – siły fizycznej i militarnej, trzeciemu – płodności, zaopatrywania w żywność, dobrobytu. Podjęto próby zastosowania tego schematu do postaci mitycznych u Słowian – najpoważniejsze dotąd są te Władimira N. Toporowa i Aleksandra Gieysztora, który zaznaczył, że zyskał aprobatę Dumézila dla założeń własnej interpretacji. Ale te interpretacje pozostają bardzo problematyczne.

Nie jest to wyjątkowy wypadek, warto bowiem pamiętać, iż sam Dumézil przyznał, że gubił się, przymierzając do ideologii trójdzielnej materiał grecki – Grecy, powiada, odrzucili go; chyba dlatego, że Grecy wcześnie, jeszcze za sprawą Homera, wydobyli się spod jarzma indoeuropejskiego. W wypadku Słowian mogło być podobnie, chociaż przyczyny i skutki były inne.

Krótko o tym. W *Słowie swiatago Grigorьja o tomь, kako pьrwoje pagani sušèe jazycy kłanialisia idołomь* (*Kazaniu świętego Grzegorza ‹z Nazjanzu› o tym, jak niegdyś poganie oddawali cześć bożkom*), źródle staroruskim z lat sześćdziesiątych XI wieku, podzielono kult na ten oddawany upiorom i beregyniom, ten oddawany Rodowi i rodzanicom, ten oddawany Perunowi i ten chrześcijański. Nie jest jasne, czy chodzi o podział strukturalny, czy też historyczny, jak skłonny byłby sądzić Rybakow. W interpolacjach pojawiają się, to prawda, słowa wskazujące następowanie

Aleksander Gieysztor

po sobie tych czterech kultów, redaktor dodaje jednak, że jeszcze w jego czasach, chociaż już potajemnie, w miejscach ustronnych, poganie modlą się – jak wylicza jednym tchem – do Peruna i do Chorsa, do Mokoszy i do wił. Może bez ładu i składu, ale może też być, że według zachowanych warstw kultu. Kult ten u Słowian wschodnich utrzymywał się wyjątkowo długo, najuporczywiej praktykowany – rzecz typowa dla kultów peryferyjnych – przez kobiety. Jeszcze w XVI wieku zalecano duchownym, by przy spowiedzi wypytywali delikwentki, czy nie modliły się do wił, do Roda i rodzanic, składając im wespół z babami (wiedźmami/czarownicami) ofiary z jedzenia i napitku. Albo więc u Słowian poczet bóstw naczelnych, tworzących mitologię wyższą, został późno przejęty z zewnątrz, potem zaś stosunkowo łatwo obalony, albo też owe bóstwa naczelne, zwalczane na początku chrystianizacji z największym impetem, poszły potem w całkowite zapomnienie.

Skutek jest taki, że kulty słowiańskie jawią się nam dziś jako podobne raczej do afrykańskich, z wybujałą warstwą animizmu i manizmu – zwłaszcza tego ostatniego – niż do, powiedzmy, religii rzymskiej. Pozostało więc wciąż nierozstrzygnięte, które z bóstw u Słowian w ogóle, a u plemion prapolskich w szczególności, było analogonem Jowisza, które Marsa, a które Kwirynusa.

Kłopot jest już z samą trójdzielnością. Przed trzydziestu laty Émile Benveniste, analizując mityczną postać kowala, postulował uzupełnienie triady Dumézilowskiej o jeszcze jedną funkcję – postulat wart powtórzenia, tyle że materiał staropolski

domaga się wyodrębnienia nie tyle funkcji opiekuna rzemiosł, ile bóstwa zaświatów. Wybujałe słowiańskie wierzenia manistyczne i animistyczne zdają się bowiem nijak nie mieścić w ramach eschatologicznego aspektu władzy, będącej istotą pierwszej funkcji. W końcu nawet fakt, że polskie źródła piętnastowieczne w enumeracjach idoli mają upodobanie do czterech imion albo dwóch, gdy zdają się wskazywać bóstwa suwerenne, nigdy zaś nie wymieniają trzech, może się wydać znaczący, duchownym przecież, którzy te imiona przytaczają, pierwsze skojarzenie numeryczne winno podsuwać Trójcę, tak jak autorowi *Powieści rzeczy istej* (źródło z tego punktu widzenia wyjątkowe – byłby to wyjątek potwierdzający regułę).

Obcując z prapolskim materiałem mitologicznym, odnosi się niezmienne – i trudne do odparcia – wrażenie, że nie jest to mitologia rozwinięta w taki sposób, w jaki rozwinęły się te, którymi zajmował się w swych nowych badaniach porównawczych Dumézil: indyjska, irańska, rzymska czy germańska. I trudno się dziwić, że ostrożny Gieysztor, mając trudności z obsadzeniem trzech funkcji w materiale ogólnosłowiańskim, w polskim już nawet tego nie próbował.

To wynik stanu źródeł, które o naszej mitologii wyższej przynoszą informacje skąpe i wątpliwe, wręcz zmuszając do porównań, w których wyniku badacze albo w ogóle kwestionują istnienie pocztu prapolskich bóstw naczelnych, jak Aleksander Brückner, albo rekonstruują go w charakterze wiecznych hipotez, nieuchronnie skazanych na problematyczność.

Wszystkie prapolskie idolorum nomina mają bardzo archaiczne źródłosłowy, z reguły praindoeuropejskie, uprawniają więc do ostrożnych porównań na drugim stopniu. Jednak nie o to chodzi, żeby porównywać i uogólniać na siłę, wmawiając naszym pradziadom – niewątpliwie pobożnym, ale na swój sposób – wierzenia politeistyczne.

Wyniki dokonanego w *Dodatku* przeglądu imion pogańskich bóstw Polaków można więc ująć tylko w hipotezę (tabl. 8), w której najbardziej dyskusyjne wydaje się wskazanie bóstwa uosabiającego siłę fizyczną i militarną. „Idola Polonorum fuerunt ista Alado agyeſsze”[8], bożki Polaków były te: i Łada, i Jesza – czytamy w glosie przy żywocie świętego Wojciecha z połowy XV wieku; krótko i węzłowato, i może tylko bóstwa suwerenne. Analiza wskazuje, że pierwszą funkcję sprawowali ewentualnie i Łada, i Jesza, przy czym ten pierwszy przypomina Mitrę jako boga łączącego ludzi i zaprowadzającego ład społeczny. Funkcję

Tablica 8
Hipotetyczna systematyka funkcyjna bóstw prapolskich

	władza	**siła**	**bytowanie**	**zaświaty**
Postilla Koźmińczyka (1410–1412)	Łada, Jesza	Kija		Nija
Statuta provincialia (-1420)	Łada, Jesza	!Tija	Leli	!Tija
Sermones Cunradi (1423)	Łada, Jesza		Leli	!Ya ya
Powieść rzeczy istej (1550)	Łada	Boda	Leli	
Roczniki Długosza (1455–1480)	Jesza	Łada	Dzidzilela Dziewanna, Marzanna Pogoda, Żywie	Nija
Kronika Miechowity (1521)	Jesza		Dzidzilela, Dziewanna Marzanna, Pogoda; Łada, Leli i Poleli	Nija
	Łada, Jesza	**Kija Jesza/Boda**	**Dzidzilela; Łada, Leli i Poleli; Dziewanna/**Łada	**Nija**

drugą – wbrew wątpliwej interpretacji Długosza – pełnił bądź to Kija, domniemany analogon Kawego, który pokonawszy smoka, ze swej kowalskiej spódnicy uczynił sztandar królewskich Kejów, bądź Jesza, analogon boga, który pali (Dadzboga), bądź też Boda, tożsamy z Jeszą, bodący białą bronią, z czasem sprowadzony do postaci straszydła.

Polemicznie do tez Dumézila nastawiony Henryk Łowmiański wierzeniom prapolskim poświęcił w swojej oryginalnej koncepcji stosunkowo mało miejsca. W myśl tej koncepcji religia słowiańska była początkowo tak zwaną polidoksją, wielorakością kultów, złożonych z pierwiastków: magicznego, manistycznego, animistycznego i – wtórnie wyodrębnionego – demonologicznego. Do tych archaicznych wierzeń dołączył – przejęty od Scytów – prototeizm, kult nieba (czyli Swaroga/Peruna). Politeizm wykształcił się u Słowian późno, już po zróżnicowaniu się ich wspólnoty, i tylko na dwóch skrajach terytorium: politeizm ruski, wynikły z wewnętrznego rozwoju religii Słowian wschodnich, i politeizm połabski, będący skutkiem wzmożonych kontaktów ze schrystianizowanymi Sasami. Rekonstruowanie panteonów słowiańskich jest przeto, zdaniem tego badacza, zasadne tylko w tych wypadkach.

Już Brückner pisał: „Mitologie słowiańskie (umyślnie używam liczby mnogiej, jak gdyby każdy szczep miał swoją osobliwszą) odznaczają się cechą obcą, zdaje się, w tej mierze mitologii germańskiej, celtyckiej, litewskiej, właściwą raczej greckiej. U każdego mianowicie szczepu znajdziesz odmienne bóstwa, przynajmniej naczelne”[9]. Paralela grecka ujmy nie przynosi, a pozwala wyobrazić sobie, że gdyby nawet sam Dumézil zabrał się do Słowian, musiałby pewnie powiedzieć, że i ci – tak jak Grecy – go odrzucili.

Dzisiaj nawet zagorzali zwolennicy hipotezy indoeuropejskiej skłaniają się ku tej paraleli. Tak Krzysztof Tomasz Witczak, który praruskiego Rgła (prasłowiańskie *Rьgьlь, stąd polskie Rgielsko, również staropolska nazwa żyta: „reż jest żyto” – jak wyjaśniają szesnastowieczne *Księgi o gospodarstwie* – „od ktorego rżany chleb zową”, a także nazwa rżyska) zestawiał z indyjskim Rudrą – paraleli dla prapolskiego Nii/Nyi doszukał się w greckiej Enyo, opierając się na tezie o bliskości słowiańskich i greckich poglądów ni mniej, ni więcej, tylko na świat zmarłych.

I mnie pociąga paralela grecka, ponieważ zajmuję się przede wszystkim Dziadami. Te zaś pojmuję jako kult prototeatralny, porównywalny do kultu Dionizosa[10]. Tak więc i tym razem badania, będące osławionym włażeniem w korzenie – we własne i, siłą rzeczy, w cudze – świadczą chcąc nie chcąc o bziku greckim; nie z bezradności jednak i – chciałoby się wierzyć wbrew Irzykowskiemu – nie z tchórzostwa.

Czy u plemion prapolskich zaczął kształtować się politeizm, który w chwili przyjęcia chrześcijaństwa – albo dlatego, że był szczególnie ostro zwalczany, albo dlatego, że był świeży i niedojrzały – upadł i z miejsca poszedł w zapomnienie, czy też wierzenia niezmiennie miały cechy manizmu i animizmu: w każdym razie nigdy chyba nie pozbędziemy się wątpliwości, czy Łada był ogólnopolskim bóstwem suwerennym, czy tylko lokalnym mazowieckim demonem, albo czy Nyja/Nija był takimż bóstwem podziemi, czy może niepokaźnym demonem o genetycznych cechach upiora.

Funkcja trzecia i – postulowana tu dodatkowo – czwarta są jednak już pewniej obsadzone. Najpierw o tej dodatkowej. „Plutona nazywali Niją, uważając go za boga podziemi i stróża oraz opiekuna dusz, gdy ciała opuszczą” – powiada Długosz, dodając, że temu bogu „wybudowano w mieście Gnieźnie najważniejszą świątynię [delubrum primarium in Gneznensi civitate], do której

Persefona i Hades na tronie

pielgrzymowano ze wszystkich stron”[11]. Doniesienie jest oczywiście fantastyczne, gdyż świątyni – żaden archeolog tego nie kwestionuje – w Gnieźnie nie było: polscy poganie w ogóle raczej nie wznosili świątyń. (Dlatego sensacją było odkrycie w 1999 roku pod Bełchatowem pozostałości świątyni pogańskiej, wstępnie datowanej na XI wiek; hipotetyczne datowanie wymaga oczywiście potwierdzenia metodą ^{14}C. Jeśli zaś chodzi o fantazję Długosza o świątyni gnieźnieńskiej, to czyżby wzięła się ona stąd, że w *Traktacie o ortografii polskiej* Parkoszowica czytał o idolum Nija w kontekście wyrazu „gniazdo”?) Otóż rozwijając tę fantazję, z górą sto lat później Maciej Stryjkowski wymyślił w swej *Kronice polskiej, litewskiej, zmodzkiej i wszystkiej Rusi* drugą świątynię gnieźnieńską, honorując w ten sposób dwoje bogów: „Plutona... boga piekielnego, którego zwali Nia... którego kościół był w Gnieźnie naświętszy... Cererę też boginią ziemną, wynalezycielkę zboża wszelkiego, którą oni zwali Marzana, tej też w Gnieźnie... był wielkim kosztem zbudowany kościół”[12]. W świetle logiki mitologicznej fantazja ta jest, by tak rzec, prawidłowa.

Wytłumaczenia dla działającej tu prawidłowości szukał już Długosz. „A jako że państwu Lechitów wydarzyło się powstać na obszarze zawierającym rozległe lasy i gaje, o których starożytni wierzyli, że zamieszkuje je Diana i że Diana rości sobie władztwo nad nimi, Cerera zaś uważana była za matkę i boginię urodzajów, których dostatku kraj potrzebował, ‹przeto› te dwie boginie: Diana w ich języku Dziewanną zwana i Cerera zwana Marzanną cieszyły się szczególnym kultem i szczególnym nabożeństwem [illos in precipuo cultu et veneracione habite sunt]”[13]. Argumenty te wydają się próbą zracjonalizowania struktury i treści pogaństwa polskiego, którego – jak powiada – niejakie resztki kronikarz obserwował jeszcze w XV wieku.

Tak czy inaczej, już Długosz wyróżnił bóstwa, które należałoby obsadzać w funkcji trzeciej (Dziewannę i Marzannę) i – postulowanej tu między innymi z racji tego wyróżnienia – dodatkowej czwartej (Niję).

Na gruncie współczesnego religioznawstwa obie te funkcje postrzega się jako ściśle powiązane. Eschatologiczne wyobrażenia zbiorowe odgrywały w wierzeniach słowiańskich rolę wyjątkową. Mickiewicz miał zupełną rację, że ze wszystkich pogańskich świąt Słowian najdonioślejszym i najbardziej uroczystym były Dziady – święto zmarłych i wywoływania duchów. Nie dziwi zatem wybitna pozycja Nyi/Nii. Ale opieka nad duszami na tamtym i nad ludźmi na tym świecie to – w każdym razie w wierzeniach

Wenus paleolityczna, od lewej: z Dolních Vestonic (na terenie Moraw), z Willendorfu (na terenie Austrii), z Moravan (na terenie Moraw), z Gagarina (na terenie Rosji), z Lespugue (na terenie Francji)

manistycznych i animistycznych – dwie strony tego samego medalu. Szczególne sprzężenie mitologicznej funkcji trzeciej i czwartej w wierzeniach prapolskich uwidacznia się w obrzędach i obyczajach, toteż jedność ta zostanie wyśledzona i pełniej odkryta za chwilę, gdy przejdę do obrzędów. Tu pozostaje zaznaczyć, że postać pasująca w domniemanej mitologii prapolskiej do funkcji trzeciej to bóstwo pierwszorzędne. Mogła nim być Dziewanna – ściślej Dziewanna/Marzanna – zduplikowana bogini życia wegetacyjnego, może tożsama z Ładą (tu jako boginią) patronującą pomyślności, zwłaszcza rodzinnej; mogła być Łada ze swymi bliźniętami Leli i Poleli; mogła być wreszcie Dzidzilela, boska piastunka ludzkiego rodu, reprezentowanego przez protoplastów, dziadów. Postacie Dziewanny i Dzidzileli są chyba bardzo archaiczne, mają w sobie coś z Wielkiej Matki – związane są ze światem podziemnym (Marzanna) i zmarłymi przodkami (domniemana – to moja hipoteza – *dědi-leãa, 'piastunka dziadów; ta, która hołubi przodków').

Na początku wieku Irzykowski kpił sobie, że nie posiadając polskiej *Eddy*, nie bardzo mamy z czego robić nasze dramaty wagnerowskie – z końcem wieku Jerzy Strzelczyk w swych kompetentnych *Mitach, podaniach i wierzeniach dawnych Słowian* dezawuuje najświeższy leksykon Czesława Białczyńskiego, zbeletryzowany podobno na wzór Tolkiena. U nas nie ma raczej szans na powstanie czegoś w rodzaju tetralogii *Pierścień Nibelunga* czy trylogii *Władca pierścieni*. Ale nie jesteśmy bez mitu, bo – szczęśliwie czy nie – mamy *Dziady* Mickiewicza. W braku mitologii prapolskiej one właśnie – rodzaj poematu rytualnego – pełnią funkcję mitu, z którym – jak z powracającym upiorem czy wampirem – zmaga się polski teatr i polska świadomość zbiorowa.

Najpierw była tamta historia. Rozbrzmiewały w niej modlitwy polskich ofiarników, żyrców, o których upamiętnieniu marzył Kazimierz Moszyński. Mogły zaczynać się tak:

A, Ładо gardzina Jesze!
Ładо, Jasza, Kija, Nija.
Ładо i Leli, Jasza, Tija.
Jasza, Ładо i Leli, Jaja.
A, Ładо! A, Jiesze!

A później wieki całe odzywały się w setkach pieśni ludowych:

Lelu, Lelu, Ładо moja, Lelu, Ładо!
Lelum, Polelum,
Ładо, Ładо, Ładо moja!

Toteż jeszcze cztery i pół wieku po przyjęciu chrześcijaństwa kaznodzieja pouczał, przecząc: „Non Lada, non Yassa, non Nia..." (Nie Łada, nie Jesza, nie Nija...) „Non enim salvatur in hoc nomine Lado, Yasa, Quia, Nia, sed in nomine Ihesus Christus" (Albowiem nie zbawia się człowiek w imię Ładо, Jesza, Kija, Nija, tylko w imię Jezusa Chrystusa).

I dopiero potem może się zacząć ta historia: „Quem queritis?" (Kogo szukacie?) „Ihesum Nazarenum" (Jezusa Nazareńskiego).

ROZMAITE GRY ZWODZĄC

Próba rekonstrukcji pogańskich widowisk prototeatralnych na ziemiach polskich, jak się rzekło, będzie ograniczona do źródeł historycznych, z wykluczeniem uzupełnień folklorystycznych czy etnograficznych. W bibliotece będzie się tu postępować tak jak w terenie. Ale znaczy to też: zachowując ostrożność. Nikt, nawet najświetniejsi tłumacze i interpretatorzy, nie ustrzeże się omyłek.

Przykład pierwszy:

„Prasłowiańskie *èarъ znaczyło «urok» i «gusła», którymi odznaczała się w oczach obserwatorów arabskich Słowiańszczyzna wschodnia, jak to wynika z relacji Abu Hamida przy końcu pierwszej połowy XII wieku: «Co dwadzieścia lat mają u nich miejsce czary za sprawą starych kobiet. Z tego powodu powstają wśród ludzi duże zamieszki. Biorą więc oni wszystkie staruchy, jakie znajdują w swym kraju, i wiążą im ręce i nogi. Mają zaś wielką rzekę. Do tej rzeki wrzucają wspomniane staruchy. Tę zaś, która wypłynie na powierzchnię wody, uważają za czarownicę i palą. Co do tej, która się zanurzy, to sądzą, że nie jest czarownicą i puszczają ją wolno». Obecność czarownic poświadcza relacja kroniki Kosmasa z Pragi z przełomu XI i XII wieku, mówiąca

Sztych przedstawiający przeciąganie czarownicy przez rzekę

Pławienie czarownicy według sztychu G. Franza

Próba czarownicy według sztychu G. Dietricha

o wróżce Luboszy, trucicielce Kazi i czarownicy Tetce, które uradziły, aby Czechom dać Przemysła za księcia (I 4). Wtóruje *Kronika wielkopolska* pod rokiem 1283 opisująca czarownicę, która wróży z sita, co zgodne jest z powszechnym obyczajem słowiańskim"[1].

Przytoczony fragment pochodzi z książki Gieysztora, opracowania nie tylko fundamentalnego, ale też w najwyższym stopniu inspirującego. Toteż elektryzuje wiadomość o zapisku w *Kronice wielkopolskiej*, jednym z ważniejszych pomników polskiego dziejopisarstwa przed Długoszem. Relacja *Kroniki wielkopolskiej* urywa się, to prawda, na roku 1272 (w rękopisach Sędziwoja i Stanisława Augusta) lub 1273 (w *Roczniku kapituły poznańskiej*), co notabene jest podstawą hipotezy o autorstwie Godzisława Baszki, ale w tekście gdzieniegdzie pojawiają się późniejsze interpolacje, między innymi o odstąpieniu przez Mściwoja II księstwa pomorskiego Przemysłowi II, a więc o układzie w Kępnie z 1282 roku. Wśród tych interpolacji nie ma jednak żadnej o czarownicy wróżącej z sita w 1283 roku. Skąd więc ta nieskomentowana informacja u Gieysztora? Można przypuszczać, że z *Wierzeń religijnych i stosunków rodzinnych* Brücknera:

„Do kultu należą czary, zamawianie chorób czy ran, uroków itd. Pierwotnie czarownicy (nazwani tak od robienia czar, tj. kresek w celach wróżenia pomyślności; czy nie stąd i nazwisko czarta?) przeważali, dopiero z czasem zajęły niemal ich miejsce czarownice, pojawiające się już w bardzo dawnych źródłach, w podaniu czeskim o czarownicy (mniemanej Libuszy), co Przemysła wskazała; w opowiadaniu Koźmy praskiego [= Kosmasa] o czarownicy w boju między Czechami a Łuczanami, o jej wróżbach i przemianach; w *Kronice polskiej* o niewieście wróżącej, ale daremno, o zwycięstwie, z sita, pod rokiem 1283"[2].

Tyle że Brückner się pomylił. Dwanaście lat później, w *Mitologii polskiej*, wzmiankuje – już poprawnie: „czarownice, wieszczycami («wiedźma» słowo ruskie) dawniej zwane, bo wieszczeniem przyszłości się trudniły, jak owa, co z przetaku i wody zwycięsko wróżyła, lecz się srogo zawiodła w r. 1209"[3] – tym razem bez wskazania źródła. Zrobił to w przypisie do tego fragmentu Stanisław Urbańczyk, on też sprostował wcześniejszą pomyłkę Brücknera. Zapisek pochodzi z trzynastowiecznego niemieckiego *Chronicon Montis Sereni* (*Kronika Lautenbergu*, dziś Petersbergu koło Halle) i dotyczy walki o Lubusz między

księciem Władysławem Laskonogim a margrabią wschodnim Konradem:

„Mieli zaś [ludzie księcia] jako przewodnika wojennego pewną wróżkę, która sitem zaczerpnąwszy z rzeki wody, jak mówiono nieprzeciekającej, poprzedzała wojsko i tym dziwnym znakiem zapowiadała im zwycięstwo. I nie uszło uwagi margrabiego przybycie ich, lecz szybko uzbroiwszy swoich i uszykowawszy, ruszył naprzeciw i silnym natarciem zmusił wszystkich do ucieczki, wpierw zabiwszy wróżkę”[4].

Zarówno Brückner, jak Gieysztor, a także Urbańczyk dają tej relacji wiarę. Warto tu jednak zaznaczyć, że z kolei Gerard Labuda i Henryk Łowmiański odmawiają jej zaufania, uznając ją po prostu za pogłoskę krążącą w obozie wroga, w najlepszym wypadku – przywidzenie.

Kronice wielkopolskiej przypisuje się przeróżne fantastyczne doniesienia. Pisze Włodzimierz Szafrański:

„Trudno powiedzieć, czy również niezwykle interesujące odkrycie pod katedrą gnieźnieńską niewątpliwie pogańskiego kultowego paleniska z kamieni ułożonych w czworokątny bruk ze śladami długotrwałego używania w postaci ogromnej masy nagromadzonych popiołów i kości zwierzęcych składanych tu bóstwu ofiar dotyczy śladów świątyni, czy też tylko uroczyska pod gołym niebem. *Kronika wielkopolska* z XIII wieku poświadcza istnienie w tym miejscu przedchrześcijańskiego ośrodka kultu bogini [!] Nyi”[5].

Nie poświadcza. Imię tego bóstwa zapisano dopiero w XV wieku: w *Postylli* Koźmińczyka, w *Traktacie o ortografii polskiej* Parkoszowica i wreszcie w *Rocznikach* Długosza, który z Nii zrobił boga podziemi i opiekuna dusz zmarłych i który wystawił mu świątynię w Gnieźnie. Jednak świątyni, jak wiemy, nie było. Warstwa skamieniałych popiołów i niedopalonych kości zwierzęcych, w otoczeniu potężnych pni dębowych, świadczy o istnieniu w tym miejscu świętego gaju.

Kronika wielkopolska, początek rękopisu

Przykład drugi:

W *Kronice Czechów* kanonika praskiego Kosmasa (z 1120 roku, a więc rówieśnej naszej *Kronice* Galla Anonima), w relacji o wstąpieniu w 1092 roku na tron księcia Brzetysława II jest mowa o tym, że ów „wytępił również zabobonne obrzędy [superstiociosas institutiones], które wieśniacy, dotąd półpoganie [villani, adhuc semipagani], obchodzili na Zielone Święta we wtorek albo we środę [in pentecosten tertia sive quarta feria observabant]; ofiarując u źródeł zabijali zwierzęta i składali demonom

Święty las zamieszkiwany przez duchy w regionie Mounana w Gabonie

Afrykańska maska wyłaniająca się z lasu

[demonibus]; także pogrzeby [item sepulturas] urządzane po lasach i polach, oraz budki [atque scenas], które pogańskim obrządkiem [gentili ritu] stawiali na rozdrożach, jakoby na miejsce odpoczynku dla dusz [quasi ob animarum pausationem]: także i igrzyska pogańskie [item et iocos profanos], które odprawiali nad swoimi zmarłymi przyzywając cienie przodków [inanes cientes manes] i tańcząc, wdziawszy na twarz maski [induti faciem larvis bachando]"[6].

W tym fragmencie zwraca uwagę między innymi wyraz „scenas", który w przytoczonym przekładzie oddaje się jako – budki. (Wyraz „scenas" występuje w kilkunastu kodeksach; tylko dwa kodeksy, zresztą bliźniacze, podają „cenas", uczty, może dlatego, że kopista przeoczył „s", które wyblakło w pierwowzorze). Swój przekład Urbańczyk opublikował w *Religii pogańskich Słowian* w 1947 roku, potem ponownie w artykule *Wierzenia plemion prapolskich* (w zbiorowych milenijnych *Początkach państwa polskiego*), ale jego lekcja – skonsultowana z filologiem klasycznym Mieczysławem Brożkiem – została całkowicie zignorowana. Inna rzecz, że sam autor nie wyeksponował wówczas tego swojego ustalenia, zrobił to po latach w przyczynku *Ze studiów nad dawną religią Słowian (Komentarz do „Kroniki Czechów" Kosmasa, ks. III, r. 1)*.

Otóż według leksykonów łacińskich „scena" to w pierwszym znaczeniu 'tabernaculum, chata', 'tentorium, namiot', 'umbraculum, cieniste miejsce, altana' – dopiero w drugim znaczeniu jest to 'pars theatri, część teatru'. Święty Izydor z Sewilli tak ją definiował w swych *Etymologiach* w pierwszej połowie VII wieku: „Sceną było miejsce w dole teatru: była ona zbudowana na sposób domu [in modum domus] z trybuną, ponieważ trybuną (pulpitum) nazywano orchestrę, na której śpiewali komicy i tragicy oraz tańczyli mimowie i pantomimowie. Nazywana zaś jest z grecka sceną [skené, 'namiot, barak, buda'] dlatego, że została zbudowana na wzór domu"[7]. I stąd użycie – na zasadzie pars pro toto – „scena pro theatro". Takie też rozumienie wyrazu „scena" potwierdza *Lexicon Latino-Polonicum* Jana Mączyńskiego z 1564 roku: „Scena – Játá, namiot, nákryty plac álbo stanowisko"; natomiast „in theatro scena – Gmách álbo námiot, w który ci którzy komedyje správują ustępują, wchodzą i wychodzą"[8]. Religioznawcy czy etnografa nie dziwią budki, chatki, namioty wznoszone duchom zmarłych dla odpoczynku – jest to zwyczaj stary, znany z wielu stron świata, na przykład z Afryki.

Jeszcze *Kronika èeská* Václava Hájka z Liboèan z 1541 roku tłumaczyła: „stánky", 'namioty'. Ksiądz Josef Dobrovský,

twórca naukowej slawistyki, przyjął pod koniec XVIII wieku dwie możliwe lekcje tego miejsca u Kosmasa: chatki albo – gry. W dziewiętnastowiecznym przekładzie czeskim Václava Vladivoja Tomka (który chyba czytał kodeks z wariantem „cenas") jest „tryzny", 'ofiary ku czci zmarłych' lub 'uroczystości pogrzebowe'; tak samo odczytywał to miejsce historyk i etnograf Čeněk Zíbrt. Obszerną dyskusję na temat tego fragmentu z Kosmasa przeprowadził archeolog i antropolog Lubor Niederle. Jego *Život starých Slovanù* z 1916 roku dopuszcza, to prawda, znaczenie 'namioty dla zmarłych', ostatecznie opowiada się jednak za lekcją 'uroczystości ku czci zmarłych z przedstawieniem podobnym do pierwotnej tryzny' – tryzny, którą pojmuje jako walkę orężną ze śpiewem i okrzykami bojowymi lub taniec z mieczami.

I oto rzecz zaskakująca: Brückner, który przecież swą *Mitologię słowiańską* pomyślał i napisał jako jedną wielką polemikę z Niederlem, nie dość jego zdaniem krytycznym, i który Niederlemu do końca, nawet jeszcze w *Tezach mitologicznych*, nie przepuścił żadnego potknięcia, idzie dokładnie – i bezkrytycznie – jego tropem. Tłumaczy Kosmasa: „widowiska (igrzyska)" i – rozumiejąc przez nie tryznę – w interpretacji popuszcza wodze fantazji: „gry, widowiska, szermierki, zapasy, bitwy, urządzane na cześć zmarłego"[9]; nie wie tylko, czy te „igrzyska, tańce mieczowe (?)" miały na celu odpędzanie duchów. Trudno się dziwić, że za tak wytrawnymi znawcami przedmiotu, jak Niederle czy Brückner, poszli tłumacze. W czeskim przekładzie Karela Hrdiny czytamy: „hry, jež podle pohanského obøadu konali na rozcestích a køižovatkách jako pro odpoèinutí duši"[10]. W polskim przekładzie Marii Wojciechowskiej:

„Więc nowy książę Brzetysław... zaraz na początku swego panowania, zapalony wielką gorliwością wiary chrześcijańskiej, wygnał wszystkich czarowników, wieszczków i wróżbitów [omnes magos, ariolos et sortilegos]; podobnie i powyrywał, i ogniem spalił gaje lub drzewa, które prosty lud w licznych miejscach czcił [in multis locis colebat vulgus ignobile]. Także i zabobonne zwyczaje, które wieśniacy – dotąd półpoganie – zachowywali we wtorek lub we środę Zielonych Świąt: składając ofiary zabijali nad źródłami zwierzęta ofiarne i diabłom mąką i solą posypywali [et demonibus immolabant]. Także pogrzeby, które odbywały się w lasach i na polach, i korowody [atque scenas], które odprawiali podług pogańskiego zwyczaju, na dwóch i trzech rozstajnych drogach, jakoby dla spokoju dusz. Także i bezbożne gry,

które wyprawiali nad swoimi zmarłymi, tańcząc z nałożonymi na twarz maskami i wywołując cienie umarłych. Te okropności i inne świętokradcze wymysły [has abhominaciones et alias sacrilegas adinventiones] dobry książę wyplenił, aby się więcej nie działy wśród ludu Bożego”[11].

W tym przekładzie zwraca też oczywiście uwagę owo posypywanie zwierząt ofiarnych mąką i solą – oryginał powiada w odpowiednim miejscu: „et demonibus immolabant”. *Słownik łaciny średniowiecznej* podaje dla czasownika „immolo” znaczenie ‘ofiarować, składać na ofiarę (bóstwu)’; owszem, *Słownik łacińsko-polski* odnotowuje – u Katona w *Origines* (*Początkach*) – znaczenie ‘posypać mąką ofiarną (o zwyczajach mieszkańców Lawinium)’, skąd wywodzi znaczenie właściwe: ‘ofiarować, złożyć na ofiarę bóstwu’, i metaforyczne – jak u Wergilego – ‘zabijać’. Podczas obrzędów ofiarnych zarówno w Rzymie, jak w Grecji zwierzęta posypywano prażonymi ziarnami jęczmienia, a po zabiciu i poćwiartowaniu części przeznaczone dla bogów oprószano mąką, skrapiano winem, okadzano i spalano na ołtarzu. Pamiętamy to z Homera:

Gdy ukończyli modlitwy i jęczmień ofiarny rzucili,
Karki gnąc bydląt, porżnęli ofiary
(*Iliada*. II, w. 421–422. Przeł. Kazimiera Jeżewska)

[Eumajos] składa w ofierze kawalce
Z wszelakich członków, tłustością dobrze owite i rzuca
W żar, posypawszy je mlewem białego sypkiego jęczmienia
(*Odyseja*. XIV, [w. 454–456]. Przeł. Józef Wittlin)

Ale nie ma chyba żadnego powodu, by w przekładzie Kosmasa przypisywać pogańskim Czechom zwyczaje Greków czy Rzymian – dość mieli własnych świętokradczych wymysłów. Fragment ten znaczy po prostu: i ofiarowywali bożkom pogańskim; czy – jak u Urbańczyka – krócej: składali demonom (u Hrdiny jest: „zlým duchùm obětovali”).

Oto więc długa droga: od budek, namiotów – poprzez tryzny, uroczystości ku czci zmarłych z przedstawieniem – do widowisk, gier, igrzysk, zapasów szermierczych, tańców z mieczami, korowodów. Od końca XVIII wieku fantastyczna interpretacja narasta lawinowo. A przecież budki dla dusz zmarłych nie wydają się jakimś bezbarwnym faktem, który by potrzebował podkolorowania dla nadania całemu doniesieniu Kosmasa dobitniej

pogańskiego charakteru. Doniesienie jest w rzeczywistości bogatsze, mówi o tym, że pod koniec XI wieku książę czeski zwalczał superstitiosas institutiones nie dwojakiego, lecz trojakiego rodzaju: po pierwsze, sepulturas, po wtóre, scenas stawiane na rozdrożach dla odpoczynku dusz, po trzecie wreszcie, iocos profanos.

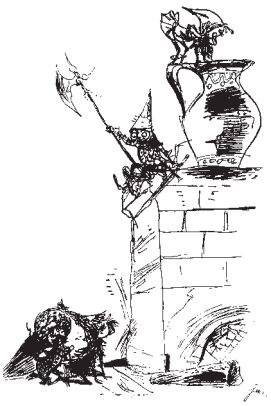
Intrygują owe tańce z mieczami. Przypomina się tu choreia orężna, pyrricha, i Homerowy pojedynek Diomedesa z Ajasem na igrzyskach pogrzebowych ku czci Patroklosa. O tańcach z mieczami u Słowian mówi Niederle, a za nim Brückner, ten ostatni opatruje je, to prawda, znakiem zapytania. Mieli intuicję! Jerzy Wolny opublikował ciekawy fragment kazania na Zielone Świątki z *Postylli* Łukasza z Wielkiego Koźmina (z tej samej *Postylli*, co cytowana w *Dodatku*, tym razem jednak z rękopisu Biblioteki Kapituły w Kielcach):

„In quadam Cronica recolo tempore adolescencie mee legisse fuisse ydola in Polonia, unde et iste ritus usque ad tempora nostra pervenit, nam chorea exercebantur puellule cum gladiis ac si ymmolande demonibus et non Deo disponebantur et masculi cum fustibus et gladiis armabantur et invicem findebantur..."[12]

Przypominam sobie, iż w młodości czytałem w pewnej kronice, że były w Polsce bóstwa, skąd też do naszych czasów dociera taki obrzęd, a mianowicie tańce wykonywane przez dziewczęta z mieczami, jak gdyby na ofiarę bożkom pogańskim, a nie Bogu, i przez chłopców uzbrojonych w miecze i kije, które nawzajem sobie rozłupywali...

Kaznodzieja wspomina tu o jakiejś kronice jako źródle swoich wiadomości o kulcie pogańskim w Polsce; może to być, co prawda, tylko figura retoryczna, chociaż nie musi – wypada jedynie żałować, że nam to źródło nie jest znane. Tu ważne jest świadectwo Koźmińczyka, że jeszcze na początku XV wieku były wykonywane – przez młodzież męską i żeńską! – rytualne tańce z mieczami.

To doniesienie nie jest wyssane z palca, owszem – prawdopodobne. Na początku XIX wieku siostry Ljubica i Danica Janković notowały w Serbii taniec kraljice wykonywany w dniu Trójcy Świętej (w niedzielę po Zielonych Świątkach) przez dorosłe dziewczęta z chorągiewkami, z brzękadłami i z magicznym zielem, ale pierwotnie – z mieczami. Przytupując, drobiąc i przeskakując z nogi na nogę, tańczące powtarzały przyśpiew – tu uwaga! – „Ljeljo" i „Lado". Zupełnie jak w przyśpiewie rosyjskim podczas



„W górach, w jamach, pod kamykiem,
Na zapiecku czy w komorze
Siedzą sobie Krasnoludki
W byle jakiej mysiej norze".
Ilustracja Jana Marcina Szancera

wodzenia przez kobiety korowodu na cześć panny młodej: „Lelij, Lelij, Lelij zielenyj i Ładо moje!”[13]; jak w polskiej pieśni weselnej „Oj śratajże nas, moja matulu” z przyśpiewem „lelum ładо”; i jak u Macieja Stryjkowskiego:

I „Lelu, Lelu, Ładо moja, Lelu, Ładо!”
Tak śpiewały, z kleskanim ręku niewiast stado[14].

Dawniej dziewczęta w tym stadzie prawdopodobnie wymachiwały mieczami.

Gdyby były znane mity, a tym samym ideologiczne tło obrzędów, te można by odtworzyć o wiele pełniej. Ale z tym jest bieda. Mitów prapolskich nie zapisano wcale, słowiański – jeden, etiologiczny, niestety wątpliwy. Mam na myśli zapisek *Powieści minionych lat* (latopisu ruskiego zredagowanego w roku 1113 przez Nestora na podstawie zwodów z XI wieku i przeredagowanego w latach 1116–1118) o dwóch wołchwach – czarownikach i wieszczach (prasłowiańskie *vļchvъ od *vļsnðti, ‘mruczeć, szeptać’) – z Jarosławla, którzy w 1071 roku, idąc na północ, przyszli do Biało(je)zierska, gdzie zostali ujęci i przyprowadzeni do Jana Wyszatycza, ten zaś, nim wydał ich na śmierć (powieszono ich na dębie, gdzie ich zeżarł niedźwiedź), uciął sobie z nimi teologiczną pogawędkę. Na pytanie, jak został stworzony człowiek – padła słynna odpowiedź:

„Bogъ mywьsa wь mownicy i wspotiwьsa, otiersa wě chtiemь...

Bóg mył się w łaźni i spocił się, otarł się wiechciem, i wyrzucił [go] z niebios na ziemię. I spierał się szatan z Bogiem, komu [z nich przypadnie w udziale] z wiechcia stworzyć człowieka. I stworzył diabeł człowieka, a Bóg duszę w niego włożył. Dlatego, jeśli umrze człowiek, w ziemię idzie ciało, a dusza do Boga.

...ašèe umrietь czełowěkь, w ziemlu idietь tělo, a duša k bogu”[15].

Zaraz potem na pytanie, w jakiego boga wierzą, wołchwowie odpowiedzieli bez wahania, że mianowicie w Antychrysta, który siedzi w otchłani. Mamy tu, jak widać, do czynienia z interpretatione Christiana, odnoszącą się do jakiegoś światopoglądu dualistycznego, być może bogomilskiego. Kulty słowiańskie tego rodzaju dualizmu nie znały. Owszem, kojarzono ten mit

Wołchw przed księciem i biskupem

antropogoniczny u Słowian wschodnich z relacją *Kroniki* Helmolda (napisanej w latach 1163–1168) na temat dobrego boga, źródła wszelkiej pomyślności, i złego boga, przyczyny przeciwności losu, u Słowian połabskich, którzy tego drugiego mieli nazywać Diabol albo Zcerneboch, to jest Czarnobóg. (Toteż badacze ochrzcili boga dobrego kontrastowym mianem „Białobóg"). To bezsporna interpretatio Christiana. Kojarząc *Powieść minionych lat* z *Kroniką Słowian*, zestawia się więc nie dwa różne doniesienia na temat wierzeń słowiańskich, lecz jedną interpretationem z drugą, obie chrześcijańskie.

Z zapisami wierzeń słowiańskich czas postąpił podobnie jak, jeśli wolno porównywać, dekonstrukcjonista z tekstem inscenizowanego dramatu. Jeśli więc potrafimy, a w każdym razie – próbujemy poradzić sobie z, dajmy na to, *Dziadami – dwunastoma improwizacjami*, w których Jerzy Grzegorzewski uprawia – sformułowania Zofii Stefanowskiej – „teatralną grę z tekstem", przeprowadza „eksperyment tekstologiczny"[16], to możemy chyba, opierając się na fragmentach i idąc w drugą stronę, popróbować sił w rekonstrukcji prapolskich scenariuszy rytualnych. Nie powinno przecież zbytnio peszyć, że fragmenty, które mamy do dyspozycji, są luźne, że występują między nimi spore luki i że zestawienie tego, co zdołało się zachować, wydobywa na jaw niespójności. Są to bowiem wszystko cechy współczesnej inscenizacji. Zresztą i samego dramatu, którego bohater odznacza się niejednolitością, a – mający wszystko spajać – obrzęd za każdym razem okazuje się nieco odmienny; *Dziady* to tekst, według samego Mickiewicza, „dziwny i nieukończony", „poczwarna kompozycja"[17]. Nic strasznego, gdyby miało się okazać, że rekonstruowane scenariusze są – podobnie poczwarne. Byleby zachowały, tak jak *Dziady* zdekonstruowane

przez Grzegorzewskiego, swoją tożsamość; i – z sądu Zofii Stefanowskiej o tych *Dziadach* – „pierwotny blask".

Co do niespójności w przekazach źródłowych, natychmiast rzuca się taka w oczy w przytoczonej relacji *Powieści minionych lat*. Oto bowiem dwaj wołchwowie z Jarosławla twierdzą najpierw, że człowiek stworzony został z wiechcia, zrzuconego przez Boga „s niebiesie", z niebios, chwilę później zaś deklarują swą wiarę w boga, który „sěditь w biezdně", siedzi w otchłani; jeśli ten bóg, ochrzczony mianem Antychrysta, miałby być identyczny z owym szatanem/diabłem, który rzekomo stworzył człowieka z wiechcia, ale tylko ciało, które po śmierci idzie do ziemi, to zastanawia niekonsekwencja – ba, głupota – wołchwów, którzy wierząc przecież, że dusza po śmierci idzie do Boga, swego stwórcy, przebywającego w niebiesiech, upierają się jednak przy wierze w – siedzącego w otchłani – Antychrysta.

Teraz z kolei nasuwa się pytanie: czy Słowianie w ogóle wierzyli w zaświaty? A jeśli tak, to w jakie?

W słynnym fragmencie swojej *Kroniki* (z lat 1012–1018) Thietmar powiada: „by nie narazić się na zarzut, iżem jako pies niemy, powiem te rzeczy ludziom nieuczonym, a zwłaszcza Słowianom [inlitteratis et maxime Sclavis], którzy uważają, że wraz ze śmiercią cielesną wszystko się kończy"[18]. Jak widać, biskup Merseburga polemizuje tu, przy okazji wykładania chrześcijańskiej nauki o nieśmiertelności duszy, w ogóle z ludźmi nieuczonymi, kwestionującymi wiarę w ciała zmartwychwstanie. Toteż tę jego wzmiankę trzeba bodaj rozumieć w sensie ograniczonym ramą polemiki. Bo jeszcze w tym samym rozdziale kronikarz przyznaje, że dusza ludzka, „jak sądzą niektórzy poganie [ut quidam gentiles opinantur], inne ma zadanie w życiu przyszłym niż w tym doczesnym". W dalszym, nie mniej słynnym fragmencie, poświęconym państwu Bolesława Chrobrego, Thietmar donosi: „Za czasów pogańskich [gentilis] jego ojca, po pogrzebie każdego męża, którego palono na stosie, obcinano głowę jego żonie i w ten sposób dzieliła ona jego los po śmierci". A po co miano by to czynić, gdyby nie wierzono w jakieś życie pozagrobowe? Doniesienie Thietmara budzi nieufność archeologów, którzy rzadko spotykają podwójne pochówki (w Kałdusie koło Chełmna i w Wierzenicy koło Poznania). Jednak nawet jeśli nie miałby to być zwyczaj powszechny, nie jest nieprawdopodobny. Dysponujemy bowiem podobnym świadectwem dla Wschodu – sławetną relacją posła arabskiego Ibn Fadlāna z jego podróży do króla Bułgaru Wielkiego nad Wołgą, pochodzącą

z roku 921/922 (zachowaną w przekazach z XII–XVI wieku), co prawda kwestionowaną – przez Niederlego, Brücknera, Łowmiańskiego – jako traktująca o „Rusach" normańskiego pochodzenia lub po prostu Normanach (Waregach); pytanie jednak, czy sceptycyzm autorytetów nie wynika czasem z braku zaufania do źródeł, które trochę obszerniej rozpisują się na temat religii Słowian?

Pisząc o Nii jako bogu podziemi, powiada Długosz w XV wieku, że Polacy modlili się do tego stróża i opiekuna dusz, aby „post mortem in meliores inferni sedes deduci"[19], po śmierci wprowadzone zostały do lepszych siedzib w podziemiach. Świadczyłoby to nie tylko o wierze w życie pośmiertne i w zaświaty, ale też o istnieniu zbiorowych wyobrażeń na temat zróżnicowania owych inferni sedium, które mogły się trafić duszy – lepsze albo gorsze. „Krok jide do návi"[20], Krok idzie do nawi – czytamy w czeskiej tak zwanej *Kronice Dalimila* z początku XIV wieku. Starocerkiewno-słowiańskie навь to 'trup, zmarły'; вь навіехь to tyle, co po grecku én tó tartáro, 'w krainie umarłych'. O oboczności *nyti/(u)naviti i Nyja(Nija)/навь jest mowa w *Dodatku*, jest tam też przedstawiona teza Urbańczyka, że Nyja był odpowiednikiem nawki, demonem wywodzącym się od upiora.

Prasłowiański przymiotnik *unylъ znaczył 'obojętny, cierpiący, nieszczęsny, biedny'. Polskim odpowiednikiem nawia było uboże. W pierwszym słowniku łacińsko-polskim, tak zwanym *Wokabularzu trydenckim*, ułożonym najpewniej w 1424 roku, znajduje się hasło: „Manes, penates, vbosze"[21]. W jednej z glos dopisanych w 1466 roku do łacińskiego poematu *Palestra Christi* (*Walka w obronie wiary Chrystusowej*) Marcin z Łęczycy objaśnia rzymskie Manes jako „vydzydla, vbozą"[22].

Anonimowy kaznodzieja z pierwszej połowy XV wieku piętnuje pewne praktyki domowe – w kazaniach na Poniedziałek Wielkanocny i na dzień Trójcy Świętej ubolewa, że wierni w czwartki, szczególnie zaś w Wielki Czwartek, składają ofiary bożkom czy też duszom zwanym „uboże", zostawiając im resztki jedzenia w niepomytych miskach. Nie jest jednak do końca jasne, komu właściwie, w drugim wariancie rękopis mówi bowiem, niejako alternatywnie, o karmieniu „animarum", dusz (zmarłych), albo „demonum", bożków czy demonów, zwanych „uboże", a będących jakimiś innymi duchami. Brückner wyciąga stąd wniosek, że w każdy czwartek przez okrągły rok karmiono demony domowe, owo uboże właśnie, w Wielki Czwartek zaś – duchy zmarłych.

...składają ofiary demonom [demonibus], co się zowią uboże [vboschye], zostawiając im resztki jedzenia w czwartek po obiedzie.

...nie myją misek po obiedzie w uroczysty Wielki Czwartek, aby nakarmić dusze [animas] i inne duchy, co się nazywają uboże [vbosshe], głupio wierząc, że duch potrzebuje rzeczy cielesnych... zostawiają resztki umyślnie na miskach po obiedzie jakoby dla nakarmienia dusz [animas] czy to pewnego demona [quoddam demonium], co się nazywa uboże [vbosche], ale to śmiechu warte, ponieważ często myślą głupcy i lekkomyślni, że to, co zostawili, zjada wymienione uboże [vbesche], które pielęgnują, bo jakoby przynosi szczęście, ale wtedy często przychodzi pies i, jak nie widzą, zjada te resztki.

Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część II*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 24: 1895. S. 341, 345. Przekład Stanisława Urbańczyka w: *Dawni Słowianie. Wiara i kult*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991. S. 51.

...w Wielki Czwartek [feria quarta magna = w Wielką Środę, więc w przeddzień] należy upominać, aby nie palili grumadek jarzących [focos grumathky ardentes] wedle obrządku pogańskiego [secundum ritum paganorum] na pamiątkę dusz swoich bliższych [in commemorationem animarum suarum cariorum], a kłamią ci, co twierdzą, jakoby dusze do tego ognia przychodziły i przy nim się ogrzały [quod anime ad illum ignem veniant et se illic calefaciant], bo kto tam raz wszedł, stamtąd już nie wychodzi.

Aleksander Brückner: *Über die älteren Texte des Polnischen*. [Cz. 1]. „Archiv für slavische Philologie". Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 10: 1887. S. 385. Przekład tegoż w: *Wierzenia religijne i stosunki rodzinne*. S. 54.

Zresztą Wielki Czwartek odgrywał pewną rolę w kulcie zmarłych, gdyż palono wtedy grumadki, stosy drew lub kupki chrustu, rzekomo – powiada pod koniec XV wieku Michał z Janowca – duszom bliskich dla ogrzania. Fałszywemu wierzeniu, jakoby dusze zmarłych powracały, brat Michał przeciwstawia optymistyczną interpretatione Christianam. W *Literaturze religijnej w Polsce średniowiecznej* Brückner wyraża pogląd, że palenie grumadek nie mogło się obyć bez ofiarowania zmarłym jedzenia i napitku.

...pospolicie kmiecy naród jest na tym, iż leda w co wierzą, zwłaszcza niewiasty: gdy się jej tak stanie, jako wierzy, mówi czartu ku czci modlitwy... ofiary czyniąc we czwartek po wieczerzy, zostawia potraw i zjada to w nocy nie wiem kto.

Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu. 1570. Wyd. Artur Benis. Kraków: Wydawnictwa Akademii Umiejętności 1892. S. 117.

We czwartków dzień po wieczerzy broję troje dziwy,
Ludzi straszę, że nie wiedzą czasem, jeśli żywi...
Przeto warzy w czwartkowy dzień ubogim nie dają;
Tak z naczyniem niepomytym to dla nas chowają.
Wiara dyabeł, uczynki dwa, ledajako wierzą;
Który zły duch pojadł obiad, ten zje i wieczerzą.

Sejm piekielny. Satyra obyczajowa (1622 r.), w. 1157–1158, 1161–1164. Wyd. Aleksander Brückner. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1903. S. 56–57.

Z tychże duchów rodzaju, lecz jak dzieci mali,
Przedtym jacyś duchowie w kuźnicach bywali...
U Jędryska a Kota przedtym czas niemały
Pokusy te, uboża takie więc bywały,
Ktorym zawżdy u pieca małego stawiali
Jadło na noc w soboty tam, kędy kowali.
Ubożnym je kuźnicy pospolicie zwali,
Wiele o nich – za święte je mając – trzymali.
...uboże ono
Z tej kuźnice kotowskiej było wystraszono.

Walenty Roździeński: *Officina ferraria abo Huta y warstat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego (1612)*, w. 1463–1492. Z unikatu Biblioteki Kapitulnej w Gnieźnie wyd. Roman Pollak. Wyd. 2 popr. i uzup. Katowice–Wrocław: Wydawnictwa Instytutu Śląskiego 1948. S. 64, 65.

Stanisław Rospond odtworzył prasłowiańską formę wyrazu „uboże" jako *u-bog-ьje (gdzie *bogъ to 'udział, dola, pomyślność, bogactwo, szczęście, dobro', a prefiks u- tyle co 'nie-') i zdefiniował jako 'ubóstwo' (to właśnie oznacza w starocerkiewno-słowiańskim „ubožije" – według słownika Miklosicha 'bieda, nędza'); uboże oznaczałoby więc, jego zdaniem, duchy niedoli, biedoty, chłopów. Trzeba je było ubłagać skromnymi potrawami, by zatroszczyły się o pomyślność domu. Ale

Figurka płodności z Tanzanii

Marionetka wyobrażająca przodka, prezentowana wyłącznie przy okazji uroczystych świąt

Koszałek-Opałek opowiada pastuszkom o Bożętach. Ilustracja Jana Marcina Szancera

Urbańczyk odnosi to znaczenie do samych duchów, 'biedactwa', przypuszcza bowiem, że nazwa jest późna, wynikła już z interpretationis Christianae, kiedy kult uboża, by tak rzec, popadł w biedę.

Jeszcze *Postępek prawa czartowskiego* z 1570 roku mówi o zostawianiu przez gospodynie w czwartki potraw – w charakterze ofiar, nie wiadomo jednak, dla kogo właściwie. Z górą pół wieku później, w sprawozdaniu ślepego Lelka nocnego z *Sejmu piekielnego*, wszystko się już niestety pokręciło: resztki potraw, chowane w naczyniach nie wiedzieć dla kogo, zjadają czarci – uboże, czy też jakieś jego echo, zamieniło się w ubogich, których w czwartki powinno się miłosiernie częstować tym, co uwarzone.

W *Officina ferraria* Walentego Roździeńskiego pojawia się w 1612 roku – chyba ostatni raz – uboże, tu jako duchowie kuźniczni; pojawia się, co ciekawe, w pierwotnej formie, bo przecież wyraz ten wówczas upodobnił się już do innych neutrów zakończonych na -ę, -ęta. Tyle że mają to być jakieś małe istoty przypominające krasnoludki. W 1579 roku kaznodzieja kalwiński Paweł Gilowski w *Wykładzie katechizmu kościoła krześciańskiego* powiada, iż „widáni są źiemscy skryátkowie, domowe vbożętá"[23]. Bo w późniejszych czasach właśnie krasnoludki i skrzatkowie zastąpili uboże. (Skrzat, krasnoludek to nazwy obce – rodzime brzmiały: podziomek, latawiec, płonek). Pięknie to się zachowało u Konopnickiej: „Drzewiej nie nazywali my się Krasnoludki, ale – Bożęta. Nie mieszkali my też pod ziemią, pod skałami albo pod korzeniami drzew starych, jako mieszkamy teraz, ale po wsiach, w chatach, razem z ludźmi" – prawi dzieciom uczony kronikarz Koszałek-Opałek. „Jak nie gospodarz, to gospodyni pamiętała o nas. Zawsze w świetlicy na brzeżku ławy były kruszyny chleba i twarogu, zawsze w kubku trochę miodu albo chociaż mleka".

Według glosy do słowniczka poznańskiego „skrzathkovye", „maly lvdzye" to odpowiednik lares familiares. Tak koło się zamyka: manes, penates, lares familiares. Słowniki staroczeskie też odnotowują „ubozie" (uboże) i tłumaczą jako – dusze zmarłych. Jan Łasicki w *De diis Samogitarum* (*O bogach żmudzkich*) z 1615 roku objaśnia – cytuję za Brücknerem – „lemures, quos Russi uboże appellant", dusze zmarłych, które Rusini nazywają „uboże". Helmold w paru miejscach *Kroniki Słowian* donosi, że na początku lat trzydziestych XII wieku u Słowian połabskich odradzały się rozmaite praktyki zabobonne, między

innymi kult, w którym czczono „lucos atque penates, quibus agri et oppida redundebant", (święte) gaje i bóstwa opiekuńcze rodziny, w które obfitowały pola i miasta, „penates... et ydola, quibus singula oppida redundebant"[24], bóstwa opiekuńcze rodziny i bałwany, w które obfitowały poszczególne miasta; Józef Matuszewski oddaje owe penates, niestety bezimienne, jako niebożęta; mogły nazywać się źědki, jak w dolnołużyckim – gnomy, a więc coś takiego jak duchowie kuźniczni, uboże z *Officina ferraria*.

Znane są inne słowiańskie odpowiedniki polskiego uboża – na przykład rosyjski domowoj died/dieduszka czy staroczeskie dědky. Otóż w *Kronice Dalimila* wspomina się, że Czech, protoplasta plemienia, wyruszył z południa (zssemye... Charwaty) do nowych siedzib w Bohemii –

ybra sye lesem dolessa
dyetky swe napleczy nessa[25],

i przedzierając się lasami, niósł na plecach – kogo, co właściwie? Niech nas nie zmyli ortografia oryginału. Czech niósł na plecach bynajmniej nie dítky, 'dziatki', lecz dědky, 'domowe bożki'. Bohuslav Havránek i Jiøí Daòhelka wyjaśniają w wydaniu krytycznym, że we wszystkich rękopisach zapisano „dietky", ponieważ kopiści nie zrozumieli wyrazu „dědky"; w słowniczku „dě dci [dědky]" w liczbie mnogiej oddają jako 'bożki, penates'. Prasłowiański odpowiednik to *dědьki, hipokorystyk do *dědi, tu w znaczeniu '(wyobrażeń) duchów przodków'. Tę lekcję uzasadnia *Kronika Czechów* Kosmasa, gdzie mowa o tym, iż Czech, dotarłszy w okolice góry Øip między Ohrzą a Wełtawą, założył pierwsze siedziby – „et quos in humeris secum apportavat humi sisti penates gaudebat", co Karel Hrdina oddaje następująco: „a radostně na zemi postavil bùžky, jež s sebou na ramenou pøinesl", Maria Wojciechowska zaś: „i radował się postawionymi na ziemi bożkami, które przyniósł ze sobą na ramionach"[26]. Jan Orth w komentarzu do Václava Hanky wydania *Kroniki Dalimila* przypomina, że pogańscy Czesi mieli dwa rodzaje bóstw domowych: skrety (skøítky, 'skrzaty') i dědky, i że te drugie były to wycięte z drewna wizerunki zmarłych przodków, dziadów poszczególnych rodzin.

Frey – germański bóg płodności

Przejdźmy do obrzędów, najpierw – pogrzebowych. Słowianie przeważnie odprawiali rytuał ciałopalny.

(Ibn Rosteh:)

Jeśli ktoś z nich umrze, palą go w ogniu... Na drugi dzień po spaleniu tego zmarłego udają się ku niemu [tj. na miejsce spalenia zwłok]; zbierają z owego miejsca popiół, wkładają go do urny i umieszczają na pagórku [= mogile]. W rok po śmierci biorą 20 dzbanów miodu, ‹czasem› mniej, ‹czasem› więcej, i udają się z nimi na ten pagórek. Zbiera się tam rodzina zmarłego, jedzą tam i piją, a potem oddalają się... Przy spalaniu zmarłego głośno się radują, utrzymując, iż cieszą się z powodu zmiłowania się nad nim boga.

(al-Bekrī:)

Oni głośno objawiają swą radość i cieszą się przy paleniu zmarłego, i twierdzą, że ich radość i głośne oznaki wesela ‹pochodzą› stąd, że Pan jego zmiłował się nad nim.

Tadeusz Lewicki: *Obrzędy pogrzebowe pogańskich Słowian w opisach podróżników i pisarzy arabskich głównie z IX–X w.* „Archeologia". Red. Kazimierz Majewski. T. 5: 1952–1953. S. 125, 126.

Podróżnik arabski Abū ʾAlī Ahmad ibn Rosteh w encyklopedii *Kitāb al-aʿlāq an-nafīsa* (*Księga kosztownych klejnotów*), napisanej w latach 903–913, przedstawił obyczaje pogrzebowe u as-Saqlabīja, czyli Słowian (zapewne głównie zachodnich, bo dla Rusów miał odrębne miano). Wspomina o rytualnym demonstrowaniu radości podczas kremacji zwłok i rodzinnych obchodów rocznicy śmierci. Przytacza też objaśnienie tej radości. To samo objaśnienie zacytował w roku 1067/1068 Abū ʿUbajd al-Bekrī w dziele geograficznym *Kitāb al-masālik waʿl-mamālik* (*Księga dróg i królestw*), który prawdopodobnie czerpał z relacji Ibn Rosteha. Notabene przyjmuje się, że Ibn Rosteh opierał się na wcześniejszej arabskiej tak zwanej *Relacji anonimowej,* datowanej na lata 870–894. Przyczyną radości i rytualnego rozweselenia miało być przekonanie, że śmierć jest znakiem zmiłowania boskiego, oznacza więc pomyślny los.

Według *Powieści minionych lat* obyczajem Wiatyczów, Krywiczów i innych plemion wschodniosłowiańskich było spalanie zmarłego na wielkim stosie drew; pozostałe z kremacji kości zbierano do małego naczynia, które ustawiano na słupie przy drodze i – dodaje *Letopisiec russkich cariej* (z XV wieku) – sypano w kurhany. Rytuał ciałopalny odprawiali wedle *Kroniki* Thietmara, jak wiemy, polscy poganie za czasów Mieszka I. Więc chociaż

istnieją przesłanki przemawiające za tym, że Słowianom rytuał grzebalny nie był całkiem obcy (pochówki szkieletowe z okolic Kijowa datowane na V–VI wiek), słuszne będzie chyba przypuszczenie, że zaczął się on upowszechniać dopiero niedługo przed przyjęciem chrztu – już pod wpływem kontaktów z chrześcijaństwem. To podobnie jak ze świątyniami pogańskimi, które budowali w zasadzie Słowianie połabscy, najwcześniej od VIII wieku, bodaj chcąc dorównać schrystianizowanym germańskim sąsiadom; w prasłowiańskim nie było nazwy świątyni – miejscem kultowym był dla Słowian gaj. I tak jak Wagrowie świątynię w Płoni z wizerunkiem bóstwa Podaga mieli – jeszcze w połowie XII wieku – obok stargardzkiego gaju ze świętymi dębami boga Prowe, tak też mogło na progu chrystianizacji tu i ówdzie dojść u Słowian do połączenia rytuału ciałopalnego z rytuałem grzebalnym w obrzęd birytualny.

Zaświaty wyobrażano sobie raczej jako krainę niedoli, coś jak Hades czy Szeol: świadczyłaby o tym sama nazwa „uboże", 'biedactwo', oraz to, że na przedwiośniu zostawiano duszom zmarłych resztki jedzenia w miskach i że palono im grumadki dla ogrzania. W świecie podziemnym istniały jednak siedziby gorsze i lepsze.

We wspomnianej relacji Ibn Fadlāna z podróży do Bułgaru Wielkiego nad Wołgą z początku lat dwudziestych X wieku przytoczone zostało objaśnienie pewnego „Rusa", dotyczące losów pośmiertnych zmarłego, którego ciało poddano kremacji (przytaczam szesnastowieczną redakcję Amīna Razīego): „jeżeli w tej chwili powstanie ‹taki› wiatr, który rozdąwszy ogień, rozsieje popiół, to ten mąż [= zmarły] przynależy do raju. A jeżeli ‹to się› nie ‹stanie›, to oni nie uważają tego zmarłego za przyjętego do pałacu szczęśliwości i sądzą, że należy on do nieszczęsnych"[27]. Na określenie raju użyto wyrazu „dżenna", 'ogród', nie wynika ono jednak z interpretationis Islamicae; chodzi o stare słowo i wyobrażenie słowiańskie, później przejęte przez misjonarzy chrześcijańskich jako synonim „parádeisos" (grecki parádeisos to pierwotnie 'perski park, zwierzyniec'; w znaczeniu ogólnym 'ogród'; stąd znaczenie chrześcijańskie 'ogród edeński, raj'), pierwotnie oznaczające 'ciepłe kraje, dokąd ptaki odlatują na zimę, wyraj', prawdopodobnie przejęte – jak tyle innych pojęć – z Iranu, gdzie wyraz „rāy" oznaczał 'niebiański blask, błogość, szczęśliwość'. Raj to kraina wiecznie zielona. Potwierdza to relacja Ibn Fadlāna (tym razem trzynastowieczna wersja z rękopisu meszchedzkiego, skolacjonowana z redakcją Jāqūta): „ogród jest

piękny i zielony". Ibn Fadlān nie podał imienia boga, który zabrał duszę zmarłego „Rusa" do raju; mógł to być Weles/Wołos – według Brücknera bóg krainy umarłych (przez zestawienie z litewskim velēs, 'duchy'); zresztą Jan Łasicki podaje – znów cytuję za Brücknerem – „wielona deus animarum", więc niejako opiekun dusz (zmarłych). U nas był to Nyja/Nija.

Jeszcze Maciej Stryjkowski był naocznym świadkiem obrzędowych tańców na pogrzebach u Bałtów. Tańczono podczas obrzędowego palenia zwłok, bijąc w bębny i dmąc w trąby. Zgadzało się to z wiarą, że śmierć jest wyzwoleniem z wszelkich ucisków i przejściem ze smutnej nędzy w wieczne wesele i rozkosz. Toteż rodzinne obchody na pamiątkę zmarłych, rytualne biesiady połączone ze śpiewaniem starodawnych, czyli pogańskich pieśni, a nawet z tańcami, jak o tym pisze (prawdopodobnie za Stryjkowskim) Aleksander Gwagnin, były tam przepełnione radością i weselem. Na początku biesiady ktoś ze starszyzny obowiązany był wziąć na łychę mąkę różnych zbóż, wymieszaną z solą i kadzidłem, i spalając, wypowiedzieć formułę ofiary: „A za wissumos priatelos musu!" – formuła jest oczywiście makaroniczna, w zlituanizowanej polszczyźnie czy też w spolszczonym litewskim, i według lituanisty Marcina Niemojewskiego znaczy: A za wszystkich naszych przyjaciół (braci)! W toku uczty biesiadnicy dzielili się każdą potrawą i napitkiem ze zmarłymi. W XVI wieku praktykowali to jeszcze Litwini, Łotysze i Prusowie, ale wedle Stryjkowskiego zwyczaj ten wywodził się z wierzeń Rusinów.

Źródła staroruskie świadczą o nocnym czuwaniu przy zmarłym. Jak mówi *Prołożnoje żitie swiatoj Olgi* (*Krótki żywot świętej Olgi*) z XV wieku, nakazała ona swemu synowi, Światosławowi – przytaczam za słownikiem staro-cerkiewno-słowiańskim Miklosicha: „sь ziemleju rawno pogriesti sę a mogyły nie suti ni triznь tworiti ni bdyna dějati", aby ją pogrzebano równo z ziemią i nie sypano mogiły, nie sprawiano też tryzny ani nie urządzano bdynu. Kontekst może być mylący. Wbrew Miklosichowi i Vasmerowi chodzi tutaj nie tyle o stawianie jakiegoś pomnika, ile o czuwanie, prasłowiańskie *bьdynь pochodzi bowiem od czasownika *bьděti, 'nie spać, czuwać, czuwać nad czymś' (wykazującego podobieństwo do awestyjskiego buiδyieti, 'spostrzega', i staroindyjskiego budhyatē, 'budzi się, spostrzega'). Stąd słoweńskie i macedońskie badnik, serbsko-chorwackie badnji večer, bułgarskie bydni weczer – wszystkie oznaczają dziś 'Wigilię Bożego Narodzenia'.

A iż z nędze na rozkosz idą, w dudy grali,
W bębny bijąc, koło ich żglisk tańcem skakali.
To jeszcze Łotwa w ziemi kurlandzkiej chowają,
Iż gdy przyjaciel umrze, grając mu śpiewają,
Com sam widział.

Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*. S. 237.

Dziś się to jeszcze najduje w jednym kącie Liflandskiej ziemi za Moizą Solkową, i, com sam widział przy pogrzebie umarłych, w trąby grają, śpiewając: Idź nieboże z tego nędznego świata rozmaitych ucisków na wieczne wesele... W Kurlandskiej zaś i Samlandskiej ziemicy i w Prusiech, kiedy czynią umarłym pamiątkę, tedy z kościoła prosto do karczmy idą, albo do którego domu, gdzie się na war piwa zsypią, żony za nimi przyniosą w koszałkach ryb pieczonych i warzonych na zimne, tamże bez nożów jedzą, a żony im służą, a każdy co umarłemu krewnemu życzy, każdej potrawy stukę pod stół rzuca i kufel piwa leje. W Litwie zaś i w Żmodzi chłopi także na upominanie przyjaciół kołacie sprawują wielkim dostatkiem, a gospodarz starszy, już kiedy mają począć jeść, weźmie na łyżkę wielką mąki rozmaitego zboża, soli, etc., i kadzidła, a zakurzywszy mówi: A za wissumos priatelos musu! etc. Potym jedzą i piją, aż na nogach nie mogą stać, ojczyste starodawne pieśni śpiewając.

Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. T. 1. S. 149–150.

Do mogił bliskich krewnych y powinnych swoich / z mlekiem y miodem rozsyconym / y z piwem chodźili / támże bieśiády y tańce zá dusze onych vmárłych przy trąbách y bębnách odpráwowáli. Ten zwyczay ieszcze y podźiśdźień we Zmudźi przy granicy Kurlándskiey / zwłásczá chłopi ná wśiách záchowuią.

Aleksander Gwagnin: *Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie... tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow*. Ks. 2. S. 31.

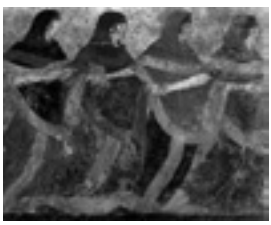
Brückner uważa, że do czynienia bdynu należało też rozweselanie zmarłego i zgromadzonych. Zawody z nagrodami dla

zwycięzców nazywały się tryzna. Według słownika Miklosicha w staro-cerkiewno-słowiańskim „trizna" znaczy 'bój, walka, igrzyska'; Vasmer tłumaczy prasłowiańskie *tryzna jako 'nagroda w zawodach'. Brückner wiąże staropolskie tryznić, 'marnować czas', z czasownikiem trawić (wspomniany już typ oboczności: try-/tra-), to znaczy 'wydawać'. Tryzną były więc turnieje urządzane przez Słowian przed samą strawą, czyli stypą, być może jeszcze nad ciałem zmarłego.

Według *Powieści minionych lat* tryzna była obyczajem pogańskich Wiatyczów, Krywiczów i innych plemion. „I jeśli kto umierał, to czynili nad nim tryznę [tworiachu triznu nadь nimь]"[28]. Toteż w roku 945, po zabiciu przez Drewlan Igora, wielkiego księcia kijowskiego, Olga, wdowa, „kazała ludziom swoim usypać mogiłę wielką, i gdy usypano, kazała sprawiać tryznę [i powielě tryznu tworiti]", a Drewlan, którzy popili się miodem, wymordować; po latach, gdy przyjęła chrzest, nakazała (969) synowi, Światosławowi, „nie sprawiać tryzny nad sobą [nie tworiti tryzny nad soboju], miała bowiem prezbitera, ten pochował błogosławioną Olgę". Biesiadowano też i upijano się miodem na grobie w rocznicę śmierci.

Ale bdyn i tryznę sprawiali nie tylko Słowianie wschodni. W 1092 roku książę czeski Brzetysław II – była o tym mowa – usiłował wykorzenić zwyczaj urządzania igier, podczas których żałobnicy w maskach, stroiąc żarty, wywoływali nad zmarłym mary. Zwyczaj utrzymywał się jednak uporczywie, skoro podobne praktyki potępiał synod praski jeszcze w 1384 roku.

U Kraszewskiego tryznę – ale mylnie rozumianą jako stypa! – sprawiono ongiś, śpiewa gęślarz, Krakowi; w toku akcji, wedle tego wzoru – Wiszowi, zdradziecki Chwostek zaś odmawia jej Mściwojowi i Zabojowi. Niestety, świadectw z ziem polskich właściwie brak, jeśli nie liczyć paru drobnych wzmianek. Pisząc o pogrzebie Pompiliusza I (Popiela), Mistrz Wincenty opowiada o ogólnych biadaniach, strasznych zawodzeniach, głośnym biciu się w piersi, klaskaniu w dłonie. „Panny targają włosy, matrony ‹rozdrapują› twarz, szaty ‹rozdzierają› staruszki" – najwyraźniej w sposób rytualny (podobne gesty źródła arabskie odnotowały u Słowian wschodnich). „Otóż po obrzędach pogrzebowych, które jeszcze dziś pogaństwo odprawia podczas pogrzebów [quas etiam hodie in funeribus exercet gentilitas], ‹król› podejmuje ‹stryjów› ucztą z najwykwintniejszymi przysmakami"[29]. Niestety tego, jakie były owe zabobonne obrzędy pogrzebowe odprawiane na początku XIII



Etruski taniec pogrzebowy

Egipska procesja pogrzebowa z muzykami i tancerzami

wieku, nie mówi. W konstytucjach wydanych na synodzie w Budzie w 1279 roku Filip z Fermo, legat papieski do Węgier i Polski, polecał zabraniać „sacerdotes, sub poena excomunications, choreas in coemeteriis vel in ecclesiis duci”[30], kapłanom, pod karą ekskomuniki, wodzenia korowodów na cmentarzach lub w kościołach.

„Postanawiamy, aby jacykolwiek duchowni czy też świeccy, ubrani w maski [induti monstris larvarum], nie wchodzili zuchwale do kościołów lub na przyległe cmentarze, zwłaszcza gdy się w nich odprawia służba boża” – stanowił arcybiskup Janisław w konstytucjach wydanych na synodzie uniejowskim w 1326 roku – „albowiem przez takie widowiska [ludibriorum spectacula] stygnie nabożna żarliwość, nadto bruka się dostojeństwo kościoła i przystojność stanu duchownego; zarządzamy więc, że tak duchowni, jak świeccy niosący tego rodzaju poczwarne i wstrętne maszkary [monstruosas et detestabiles ymagines huiusmodi] będą automatycznie podlegać ekskomunice i nie otrzymają rozgrzeszenia, dopóki nie odprawią pokuty. Dodajemy też, aby duchowni i świeccy czyniący w kościelnych procesjach ‹ante Natale Domini, czyli przed Bożym Narodzeniem› zabobonne igraszki według jakiegokolwiek miejscowego nagannego zwyczaju [ludos supersticiosos iuxta quorundam locorum abusum] automatycznie byli objęci podobną karą”[31].

Jeszcze sto lat później, w latach dwudziestych XV wieku, *Statuta provincialia breviter* (*Statuty prowincjonalne w skrócie*) arcybiskupa Mikołaja Trąby, w artykule trzydziestym, i pokrywające się z nimi statuty synodalne biskupa poznańskiego Andrzeja Łaskarza, w artykule czterdziestym, zakazują „supersticiosas consuetudines, que consueverunt fieri circa funera”[32],

Twarz adepta przed makijażem rytualnym do obrzędu opętania i po makijażu u Fangów z Gabonu

zabobonnych zwyczajów okołopogrzebowych – znów nie wyjaśniając, o co chodzi. Brückner jest pewny, że Polacy też czynili tryznę, w której występowali igrcy.

Tu krótko o igrcach i igrach. Otóż w XV wieku igrzec (lub igracz) to 'aktor wędrowny, kuglarz, mim, błazen', słowem – jokulator (tak podaje glosa do rękopisu *Passionale Christi – Opis męki Chrystusowej* – z 1409 roku: „ioculatores igrczy"[33]); igra zaś – bądź to 'zabawa, gra (ludus)', bądź też 'widowisko, występ (spectaculum)'. Dla ilustracji dwa ekscerpty z połowy XV wieku. W glosach do pewnego rękopisu sandomierskiego czytamy: „voluptates – luboszczy roszkoszy czelestnye, ludus, spectacula – szmechy [śmiechy = żarty, figle, zabawa], gygry [jigry], marnoscz [marność = bezwartościowe moralnie widowisko], populi tumultum – ludzy wyelykoszcz yszebranya"[34]. W kazaniu na dzień Wszystkich Świętych anonimowy kaznodzieja tłumaczy wiernym: „wiedz, eże człowiecza rozkosz podług ciała, jąż źli mają za błogosławieństwo, zależyć [= polega] na piciu, na jedzeniu, na tańcech, na całuwaniu, obłapianiu, na spaniu lubem, na głosiech gędźby [= muzyce], piszczby [= grze na piszczałkach], jigier przyglądaniu"[35]; staropolskie przyglądanie oznaczało 'przypatrywanie się, actus spectandi'.

Tak, ale nie chodzi tu o igry – ludos i nawet spectacula – teatralne, lecz rytualne. Toteż niech nas nie zmylą igrcy, jokulatorzy, bo nie byli oni jeszcze komediantami. Odprawiano obrzędy pogrzebowe – u Kosmasa określone jako iocos profanos, igry pogańskie, u Janisława wręcz jako ludibriorum spectacula, widowiska – z tańcami rytualnymi. Tancerze byli przystrojeni w okropne maski, wyobrażające bezcielesne dusze zmarłych przodków, upiory. Nie wymaga to rozwiniętych tłumaczeń, gdyż pierwotna funkcja maski – oczywiście też masek choreutów i aktorów teatru greckiego – jest jedna i ta sama. W czasie czuwania przy zmarłym, zwanego bdynem, sprawiano tryznę, turniej, i dawano rytualną strawę. Tryzna to rytualny ludus, dość rozpowszechniony w świecie. Obrzędowa strawa przyrządzana była również w rocznicę śmierci, połączona z karmieniem i pojeniem dusz, z korowodami. Cały ten kompleks obrzędowy miał charakter kultu rodowego, więc interpretatio Romana: manes, penates, lares familiares, wydaje się tu jak najbardziej na miejscu[36]. Manes i penates to domowe dziady i dziadki – duchy zmarłych przodków, opiekujące się własnym rodem, demony domowe i ich figurki. Brückner pisze w *Mitologii polskiej*, że także kult uboża był przeżytkiem manizmu. Czy trzeba tu – dla

porównania – przywoływać Afrykę, ziemię wzorcowego, klasycznego kultu przodków?

Jednak wiele wskazuje na to, że uboże było odpowiednikiem i manium, i larium familiarium. Sam Brückner nie mógł się zdecydować, jak należałoby interpretować uboże: w *Tezach mitologicznych* stwierdza stanowczo, że uboże nie ma nic wspólnego z bóstwami losu, ale pięć lat później, w *Dziejach kultury polskiej*, nie mniej stanowczo dowodzi czegoś innego, że pierwotnie było to uosobienie doli gospodarstwa, które stopiło się w jedno z duchami przodków. To zawsze jest trudno rozsupłać, jedno splecione jest z drugim. I zarówno dusze zmarłych, jak duchy opiekuńcze złączone są z gromadą żywych węzłami wzajemnej zależności.

Czy uboże wiązało się z domeną losu (i płodności), jak u Słowian wschodnich rodzanice i Rod? W jedenastowiecznym *Kazaniu świętego Grzegorza* oddzielono, jak pamiętamy, kult oddawany Rodowi i rodzanicom od kultu oddawanego upiorom i beregyniom, kultu oddawanego Perunowi i kultu chrześcijańskiego; jeszcze pięć wieków później penitencjał zalecał wypytywanie, czy chrześcijanki nie modliły się do wił, do Roda i rodzanic i czy nie składały im (pokumawszy się z wiedźmami czy czarownicami) ofiar z jedzenia i napitku. Według Rybakowa kult rodzanic i Roda – jako bóstwa naczelnego, tożsamego ze Swarogiem (i jego odmianami) i wyobrażonego w bałwanie ze Zbrucza – miał być rozwiniętą z animizmu pierwotną postacią religii słowiańskiej, sprzed reformy w roku 980, w której Włodzimierz Wielki ustanowił w Kijowie kult Peruna (i pięciu innych bóstw, wśród których nie było jednak Roda); siedem czy osiem lat później Włodzimierz ochrzcił się i kazał drewnianą figurę Peruna obalić, obić kijami i utopić w Dnieprze.

Antyczna maska teatralna z Grecji

W chwili zaprowadzenia kultu Peruna Ruś Kijowska była już faktycznie objęta pierwszą fazą chrystianizacji; dość przypomnieć, że święta Olga, babka Włodzimierza, ochrzciła się była z górą dwadzieścia lat wcześniej, choć jeszcze bez konsekwencji dla księstwa. Toteż panteon Włodzimierzowski trzeba rozumieć bodaj jako próbę ustanowienia pogańskiego kultu ponadrodowego i ponadplemiennego, porównywalnego mocą państwowotwórczą do wdzierającego się już chrześcijaństwa: od zachodu łacińskiego, od południa greckiego. Warto pamiętać, że ów późno wykształcony politeizm ruski był skutkiem, jak sądzi Łowmiański, raczej wewnętrznej dynamiki tamtejszej religii, inaczej niż połabski. Z pewnością jednak Rod nie był bóstwem tego pokroju co Perun.

Opętanie przez ducha przodka

Młody Zulus w toku inicjacji; skrzyżowane na piersi paski z koziej skóry ewokują obecność zmarłych przodków

Podobnie było chyba z naszym Nyją/Niją. Patronował on zmarłym przodkom, możliwe też, że całej krainie umarłych; mógł jednocześnie (chociaż to, pisze Brückner w *Tezach mitologicznych*, już dyskusyjne) wiązać się z domeną losu, a zatem patronować ubożu.

Notabene białoruskie święto zmarłych, które Mickiewicz strawestował w *Dziadach*, nazywało się, jak wiadomo, Radaunica (Radunica). Stanisław Pigoń nie umiał rozstrzygnąć, czy źródłosłowem Radaunicy był wyraz „ród", plemię, czy też może „rad", wesoły. Tak czy inaczej, nie będzie błędu w stwierdzeniu, że chodzi o obrzęd rodowy, obchodzony w atmosferze rytualnej radości.

Kult zmarłych przodków i demonów domowych, zawsze spleciony z kultem sił przyrody, był nie tylko pierwotniejszy, ale też okazywał się trwalszy, najtrwalszy. Czy powinno się go wiązać z euhemeryzmem, procesem ubóstwienia herosów? Czy słowiańskie bóstwa manistyczne należy uważać za deos gentiles, uogólnionych bogów rodowych? Koncepcje euhemerystyczne formułowali badacze na początku XX wieku: Jan Máchal (*Bájesloví slovanské* z 1907 roku), Josef Janko (*O pravěku slovanském* z 1912 roku) czy Jewgienij W. Aniczkow (*Jazyczestwo i driewniaja Ruś* z 1914 roku), zarówno w odniesieniu do Słowian połabskich, jak wschodnich. Świadectwa znajdowano jednak tylko na tym drugim obszarze.

W *Słowie o wyprawie Igora* legendarny wieszcz Bojan nazwany został wnukiem Welesa, Ruś zaś – lub książę Rusi – wnukiem Dadzboga; w *Wędrówce Bogarodzicy po miejscach męki* z XII wieku mówi się, że za bóstwa uznawano ludzi: Trojana, Chorsa, Peruna; w *Słowie i objawieniu świętych apostołów*, że wierzono w wielu bogów: Peruna, Chorsa, Dyja, Trojana, ale że to byli ludzie, a mianowicie cesarze. Sformułowania te interpretuje się w ten sposób, że cześć rodowa dla protoplastów, bohaterów – czy ogólniej: wybitnych przodków – z czasem urastała do rangi kultu ogólnoplemiennego, a w końcu ponadplemiennego (Perun, Chors). Podobne procesy znamy chociażby z kultów afrykańskich, wykazujących wiele analogii; nie oznacza to jednak, że kluczem do ogółu wierzeń słowiańskich jest euhemeryzm.

Pierwotnie i/lub na poziomie elementarnym kult oddawano przecież upiorom i beregyniom, rodzanicom i Rodowi, potem długo wiłom, rodzanicom i Rodowi. Rod patronował płodności w rodzie: z powietrza ciskał na ziemię „grudy", z których rodziły się dzieci, i dlatego uważano, że to „tworiecь". Rodzanica, która

zrazu była bóstwem stanowiącym dwójcę z Rodem (*Kazanie świętego Grzegorza* nazywa oboje Artemidą i Artemidem!), patronowała rodzeniu. Toteż obojgu – czytamy w *Pytaniach Kirika ‹do biskupa nowogrodzkiego Nifona›* z XII wieku – krojono chleby, sery i miód, które składano jako ofiarę na „trapezie", stole: nielegalnym, tak zwanym drugim, długo jeszcze na Boże Narodzenie ustawianym obok tego z kutią. Pojedyncza Rodzanica przekształciła się z czasem w mnogość rodzanic, przypuszczalnie przez upodobnienie do beregyń, których miało być dwadzieścia siedem. Notabene nazwa beregyń, wywodzona najczęściej od prasłowiańskiego *bergъ, 'pagórek, urwisko, krawędź między wodą a lądem', może pochodzić – to jedna z hipotez Niederlego – od czasownika *berkti, bergoə, 'strzec, pilnować, chronić, dbać' (staro-cerkiewno-słowiańskie brěšti, brěgo, 'troszczyć się'), z czego mogłoby wynikać, że były to duchy opiekuńcze, takie jak grecki daímon czy łaciński genius albus. Wił miało być trzydzieści, upiorów zaś oczywiście już nieprzeliczone mnóstwo: zarówno jednych, jak drugich bano się – jako zmarłych szkodzących żywym.

Niecelowe byłoby uszczuplanie i ujednolicanie tego bogactwa demonów i ich odmian, ale chodzi tu o jeden i ten sam kompleks manistyczno-animistyczny: od tchnięcia życia (Rod), przez narodziny (rodzanice), dolę człowieczą (beregynie), do egzystencji pośmiertnej (upiory). U plemion prapolskich na ten kompleks składa się wiara w dziady, uboże i upiory – może dawniej łącznie zwane nawiem – oraz Nyję/Niję, któremu Długosz wystawił w końcu w Gnieźnie najważniejsze sanktuarium, rzekomo przyciągające wiernych ze wszystkich stron.

Istotom takim, jak dziady i uboże, ustawiano budki na rozdrożach, dokarmiano je jak ptaki i ogrzewano, ich figurki trzymano w domu i zabierano z sobą do nowych siedzib. Jedenastowieczne kazania staroruskie (zachowane w późniejszych przekazach, począwszy od XIV wieku): *Kazanie świętego Grzegorza*, *Słowo otca našego Ioanna Zlatoustago o tomь, kako pьrwoje poganyje wěrowali wь idoły* (*Kazanie ojca naszego Jana Chryzostoma o tym, jak niegdyś poganie wierzyli w bożki*) i *Słowo o poście k niewieżam* (*Kazanie o poście dla nieuków*), wspominają o obrzędzie odprawianym w Wielki Czwartek, całkiem jak grumadki. Palono „mьrtwymь" w łaźni, lano wodę na piec, wieszano ręczniki i płócienne okrycia; przy tej okazji sypano pośrodku izby popiół, zastawiano ciasta, mięso, mleko, jaja, masło, miód i piwo. Tu bardzo ciekawy szczegół, że robiono mosty z ciasta

Uskrzydlone dusze ba

– jak przypuszcza Urbańczyk, zamiast prawdziwych kładek, które przerzucano przez wodę dla zmarłych (czyżby chodziło o symbolikę analogiczną do irańskiej z jej wyobrażeniem Mostu Czinwat, po którym czwartego dnia po śmierci ziemska dusza zmarłego przechodzi do nieba?). Kaznodzieje tłumaczą, że to nie żadne nawie, lecz biesy, drwiąc sobie, zostawiają ślady w popiele. Wyłania się z tego obraz koegzystencji, albo lepiej – kohabitacji, wspólnego bytowania na dobre i na złe. Dochodziło to współistnienie do głosu w świętowaniu, w którym zawsze uczestniczyły owe istoty demoniczne. Człowiek w całej ziemskiej doli przebywał w towarzystwie duchów z tamtej strony, trochę zabezpieczony, trochę zagrożony, podlegając typowo ambiwalentnym oddziaływaniom najbliższej sfery sacrum.

W zarysie wstępu do francuskiego wydania *Dziadów* Mickiewicz przewidywał, że może razić „przywyknienia dramatyczne"

współczesnego czytelnika owa – macierzysta dla utworu – ciągła oscylacja między światem niewidzialnym a rzeczywistością; a także, dodawał, „te egzorcyzmy, te zwroty sakramentalne" – tu uwaga! – „jakby wyjęte z kronik średniowiecznych"[37]. W *Lekcji XVI* źródło dramatu słowiańskiego upatrywał w wierze w upiory wyróżniającej tutejsze kulty. Bo rzeczywiście, staroruski upirъ to prasłowiański *ǫpirъ/ǫpyrъ, 'wampir', wyobrażenie, jeśli tak wolno powiedzieć, rdzenne. Kazimierz Moszyński podkreślał nie tylko żywotność, ale też bezgraniczną dzikość tego wyobrażenia u Słowian, od których przejęły je inne ludy. Słowiańskie pochodzenie wiary w upiory podkreślał Mickiewicz w wykładach w Collège de France.

Na świecie znowu, ale nie dla świata;
Czymże ten człowiek? – Upiorem.
(*Dziady*. *Upiór*, w. 11–12)

Na marginesie wywodu o bohaterze IV części *Dziadów*, właśnie Upiorze, Ryszard Przybylski zanotował, że teatr w ogóle jest miejscem zjawiania się upiorów i że to jest jądro – tragiczne jądro – tej sztuki, w każdym razie w jej romantycznej wersji. Z tych wynurzeń pokpiwał sobie Węgrzyniak w recenzji *Słowa i milczenia Bohatera Polaków*. Może rzeczywiście nie każdy teatr jest zdolny ściągnąć upiory, stać się miejscem,

gdzie na Dziady
Zgromadzić się zaklęte mają nieboszczyki.
(*Pan Tadeusz*. Ks. V, w. 791–792)

Ale przecież pamiętamy teatr Kantora. Po *Umarłej klasie* Tadeusz Kantor przez piętnaście lat powielał tak szczęśliwie odnaleziony w tym przedstawieniu prototyp mediumistyczny. Na początku naszego stulecia Edward Gordon Craig projektował, by dla wskrzeszenia teatru oczyścić scenę z aktorów, przygotowując w ten sposób powrót pewnego wyobrażenia; tym wyobrażeniem była nad-marioneta, spowita w piękno Śmierci, pisanej właśnie wielką literą; wyobrażenie nad-marionety miało chyba ukazać, że idzie nie tyle o ciało i krew aktora, ile o jakieś – własne słowa Craiga – ciało w transie. Przez następnych sześćdziesiąt lat Craig sam nie zrealizował tego projektu – w ostatniej ćwierci stulecia udało się to, bodaj bezwiednie, Kantorowi.

Zofia Kalińska (Prostytutka-Lunatyczka), Andrzej Wełmiński (Staruszek z Rowerkiem) w *Umarłej klasie*, reż. Tadeusz Kantor

Aktorzy poruszali się u niego jak somnambulicy, wykonywali mechaniczne, powtarzające się wiele razy gesty. W *Umarłej klasie* byli to Staruszkowie, już stojący nad grobem, może nawet zmarli, którzy wrócili do klasy galicyjskiego gimnazjum; w takt staromodnego walca defilowali w kółko jak automaty, zrośnięci ze swymi ni to zabawkami, ni to sobowtórami, dopóki nie powaliła ich Sprzątaczka-Śmierć swą szczotką/kosą. W scenariuszu tego przedstawienia, które twórca nazywał seansem, czytelne było powiązanie literackie: *Tumor Mózgowicz* Witkacego. W *Wielopolu, Wielopolu* już nie. Na scenę, która dla Kantora była budą jarmarczną, wracali bliscy: Helka, jego matka, Ojciec Marian w mundurze żołnierza ck, Babka, Ciotki, Wujowie; gdy wszyscy zasiadali do wieczerzy, ostatniej, Wdowa po fotografie, jeszcze inne uosobienie Śmierci, wycelowywała w nich obiektyw/lufę – i zdejmowała jak serią z mitraliezy. To przedstawienie było seansem pamięci Kantora i jakby seansem spirytystycznym.

Ostatnie przedstawienie też miało być takim seansem: mieli się w nim znów zjawić – jak z fotografii rodzinnej – Ojciec, Matka, Wuj Stasio, Ksiądz Śmietana, a także koledzy z Grupy Krakowskiej, Maria Jarema i Jonasz Stern: „umarlaki". Artysta pracował nad scenariuszem, oczywiście pisząc na scenie, zupełnie tak jak dotychczas. Ale w biednym pokoju wyobraźni, w który tym razem zamieniała się scena, miał się odbyć pogrzeb Kantora. Co na początku, w *Umarłej klasie*, było tylko metaforą seansu spirytystycznego, na koniec, w pracy nad *Dziś są moje urodziny*, stawało się niemal obrzędem magicznym.

Mickiewicz, trawestując obrzęd ludowy, stworzył kompozycję dramatyczną, która ostatecznie osiągnęła postać libretta, zaczątku opery – Kantor, klarując ze swoim zespołem Cricot 2 kolejne scenariusze teatralne, tworzył widowisko graniczące z obrzędem. Dzięki nim obu wyraźniej dostrzegamy prototeatralną strukturę obrzędów, takich jak Radaunica lub Nawśkyj Wełykdeń.

Ograna melodia:

W. KSIĄŻĘ
Listopad to dla Polski niebezpieczna pora – ?

MAKROT
Znacząca. – –

W. KSIĄŻĘ
A ty, widzę, jesteś zmora.

MAKROT
Tak teraz jest listopad – więc baczne mam słuchy.
Jest to pora, gdy idą między żywych duchy –
i razem się bratają.
(*Noc listopadowa*. [Sc. II:] *Salon w Belwederze*, w. 343–347)

Melodia jest tyleż ograna, ile fałszywa – jeśli chodzi o porę występowania upiorów i bratania się żywych z duchami.

Pogańscy Słowianie rozróżniali z grubsza – przypomina Karol Potkański – tylko dwie pory roku. Jak wiadomo, podział roku na miesiące przyjęto wraz z chrześcijaństwem, co zresztą widać w nazwach niektórych miesięcy: marzec (Martius), maj (Maius). Notabene nazwy miesięcy ustabilizowały się w polszczyźnie dopiero w XVI wieku i żadna z nich nie zawiera choćby aluzji do sezonowych obrzędów. Jedynie przy okazji piętnastowiecznej nazwy dwunastego miesiąca: prosień (Prossen, Proschyen), będącej może odpowiednikiem staro-cerkiewno-słowiańskiego prosinьcь i czeskiego prosinec (jednak jako nazwa pierwszego miesiąca, bohemizm u nas też notowany – Prosinech = prosiniec), można zastanawiać się, czy ta stara nazwa, dziś zapomniana, mogła mieć jakiś związek z kalendarzem rytualnym, mianowicie oznaczać: porę księżycową święta próśb.

Według Potkańskiego święta słowiańskie były przede wszystkim wiosenno-letnie, związane z kultem sił przyrody, które wracają na wiosnę – wraz ze wzbierającą wodą czy z pierwszym grzmotem. Nie można się z tą koncepcją zgodzić; wynika ona z mylnego pojęcia o podłożu i funkcjach świąt w życiu społeczności rolniczych. Nie jest bowiem tak, że świętuje się po prostu z dziecinnej radości, bo znów przyszła wiosna i zakwitły kaczeńce i leszczyna; z drugiej strony nie świętuje się tylko dlatego, że nie ma akurat żadnych innych zajęć, jak to bywa w zimie.

Logika kultów chtonicznych jest inna, wynika z dramatycznego – ba, rdzennie misteryjnego czy tragicznego – przeżywania rocznego cyklu przyrody. Plemienne społeczeństwa rolnicze są silnie związane z jej rytmami, szczególną uwagę poświęcają zjawiskom astronomicznym, atmosferycznym i wegetacyjnym, które postrzegają jako otoczone nimbem cudowności. Stosunek do przyrody pełen jest respektu, ale przecież nie bierny i poddańczy. Techniki agrarne są stosowane zawsze łącznie

z technikami magicznymi: jedne i drugie służą wspomaganiu i korygowaniu procesów samorzutnych. Zimowy okres spoczynku roślinności, i ogólniej – zamarcia przyrody, chociaż zawsze napawający lękiem, nie paraliżuje aktywności człowieka, owszem, raczej ją wzmaga, szczególniej zaś tę magiczną. Aktywność obrzędowa w tym okresie ma dopomóc światu przejść i pokonać kryzys. Nikt nie może dać gwarancji, czy bez tej pomocy przyroda zdołałaby obudzić się na wiosnę; zresztą lepiej tego nie sprawdzać.

Westa i Lary z Domu Wettiuszów w Pompejach

Chtoniczny sezon obrzędowy nie pokrywa się z jedną porą roku – jako rewelacja i objaśnienie przeplatania się życia i śmierci, i odrodzenia, spina zimę z wiosną, a więc koniec tamtej pory roku, mrocznej i śmiertelnej, z początkiem tej, świetlistej i żywotnej – dwóch pór, między którymi dokonuje się przełom, dramatyczny zwrot. Początek sezonu świątecznego trzeba więc, moim zdaniem, umieszczać około przesilenia zimowego (mniej więcej 22 grudnia), koniec oczywiście około przesilenia letniego (w przybliżeniu 22 czerwca), kulminację zaś w okresie następującym po równonocy wiosennej (około 21 marca), który jest okresem tryumfu życia nad śmiercią, światła nad ciemnością.

Chodzi o odniesienie się człowieka do tajemnicy tkwiącej w stworzeniu. Trzeba tu wyobrazić sobie odruchy i postawy z rodzaju najbardziej elementarnych, chociaż już w pełni religijne – właśnie w tym sensie człowiek jest, jeśli tak wolno powiedzieć, naturalnie religijny. Nie powinniśmy jednak, broń Boże, pojmować owej religijności na naszą modłę. Mowa jest o ludziach, w których codziennym doświadczeniu wielką rolę odgrywały na przykład marzenia senne, fantazje na jawie, wizje. Świat jawił się jako pełen głosów i zjaw: coś stuknęło, coś na mgnienie oka zamajaczyło; wszystko przybierało postać – było jakąś postacią. Mowa o doświadczeniach niekoniecznie nazywanych i racjonalizowanych, które jednak – jako percepcje zabarwione intuicyjnie lub emocjonalnie – zachowywały siłę oddziaływania wewnętrznego, tworzyły kręgosłup postawy człowieka. W źródłach niestety nie znajdziemy ich śladów; błędem byłoby przecież ich ignorowanie. Bez uwzględnienia tego rodzaju doświadczeń nie sposób pojąć, jak cienie kładące się o zmroku w kątach izby mogły po ukraińsku nazywać się didý, dokładnie tak samo jak zmarli przodkowie – to oni przecież są tymi cieniami! I tak samo, didý, nazywał się dzień ich wspominania, kiedy zmarli stawali, jak żywi, przed oczyma. Mogli być jak owe dědky/penates,

drewniane figurki wyobrażające duchy przodków, które Czech niósł na plecach i radośnie ustawił na ziemi, potem zapewne przeniósł do domu. Mogły, ale nie wszędzie musiały, ponieważ ten rodzaj wyobraźni, o którym mowa, potrafi zadowolić się cieniami igrającymi w kątach izby, jakimiś poruszeniami, piskiem czy kołataniem (kołatek z IV części *Dziadów*!). Zmarli przodkowie opiekowali się domem, jak słowaccy dedkovia; też broili i mogli ludziom szkodzić, jak rosyjski diedko/diedka/dieduszka. Kiedy ich nie rzeźbiono, wyobrażano ich sobie jako gnomy, którymi były dolnołużyckie žědki. Nie, nie były to przywidzenia, skoro karmiono ich, jak polskie uboże, raz w tygodniu w czwartek, a raz w roku, w Wielki Czwartek, ogrzewano ich grumadkami. Karmiono ich więc jak inwentarz; ogrzewano, nawet przygotowywano im kąpiel. Były to biedne istoty, skazane na istnienie niepełne, gdzieś w bezdni, otchłani, okresowo powracające na ziemię: już to zwykłych rozmiarów, ale widmowe, już to pomniejszone. Troszczono się o nie, dawano na nie baczenie, w zamian one otaczały dom i gospodarstwo, i świat opieką. Widać to też na przykładzie rzymskich larów: były to dusze zmarłych, które jako Lares familiares opiekowały się żyjącymi członkami rodziny, wyobrażone w postaciach laleczek umieszczonych w lararium nad ogniskiem domowym, obok imaginum domesticorum, woskowych masek przodków; jako Lares rurales opiekowały się polem rodzinnym, jako Lares urbani – całym miastem, jako Lares compitales – rozstajnymi drogami, gdzie stawiano im przydrożne kapliczki.

Jednak obecność zmarłych czy duchów chtonicznych była odczuwana tak silnie, że nie wymagała nieodzownie upostaciowania w maskach i/lub figurkach. Tutaj właśnie wyłania się trudność niemal nie do pokonania, gdyż historycy religii, jak słusznie mówi Kerényi, nie miewają wizji, toteż zdolność do widzenia duchów spotyka się w badaniach religii z częściowym tylko zrozumieniem; jest niedoceniana, traktowana po macoszemu. Ale dlatego tylko, że badacze animizmu w życiu nie widzieli ducha, nie powinno się dyspozycji do takich widzeń – stwierdza stanowczo van der Leeuw – uważać za symptom psychiki prymitywnej albo – dopowiedzmy – patologicznej. Gdy z katedry Collège de France wieszcz próbował wyjaśnić słuchaczom, czym jest duch dla Słowian, mógł się tylko – beznadziejnie – odwołać do takich zwrotów, jak „widzieć ducha" lub „rozmawiać z duchami". Zwroty takie des hommes d'esprit, ludzie inteligentni i dowcipni, dopuszczają na zasadzie licentiae

poeticae:
Znowu mnie, chwiejne zjawy, nawiedzacie.
...stańcie w pełnym majestacie,
Z mgiełki wynikłe, obleczcie się ciałem;
Owiane tchnieniem czarodziejskim cienie...
...jak zamierzchłe baśnie...
Z dziwną mi teraz tęsknotą ożywa
Świat duchów, cichy a poważny...
...Z lękiem
Wzdrygam się...
Coraz to dalsze życie mi się zdaje,
A to, co znikło, znów się jawą staje.
(Goethe: *Faust. Dedykacja*. Przeł. Adam Pomorski)

Relief eleuzyński: Demeter, Triptolemos (któremu bogini przekazuje tajemnicę uprawy zboża), Kora

Maryja z kiścią winogron i kłosami zboża na obrazie *Madonna Eucharystyczna* Sandra Botticellego

Nie działa tu przecież dyspozycja prymitywna, chociaż niewątpliwie natchnienie poetyckie jest dyspozycją pierwotną, mitotwórczą; dyspozycją, którą zachowują jeszcze poeci – chociaż w jałowym czasie, ubolewał Hölderlin, już nie wiadomo, po co. Dla Greków poezja była, tak to ujmuje Jean-Pierre Vernant, prawdziwym nabożeństwem pamięci zbiorowej. Ale taką funkcję pełniło nie tylko to, co mówione – legomena; także dromena – rzeczy czynione (terminologia jest z *Themis* Jane E. Harrison).

Weźmy spożywanie pokarmu w kulturach agrarnych. Pierwotnie, żeby być sakramentem, chleb nie wymagał rytualnej konsekracji; posiłek zawsze był sakramentalny. Jakaś tego pamiątka pozostała prawie do naszych czasów w przestrzeganym na wsi zwyczaju: przed pokrojeniem chleba rysowano nożem na bochenku znak krzyża. Strawą dzielono się z duchami zmarłych. Zresztą chleb związany był symbolicznie ze zmarłymi, bo są oni ziarnem: obumierającym w ziemi i w ziemi kiełkującym. Między dziewiątym a siódmym tysiącleciem przed Chr., kiedy na Bliskim Wschodzie powstało rolnictwo, narodziły się też wyobrażenia, przez Mirceę Eliadego określone mianem teologii pokarmu: rośliny pochodzą z ciała bóstwa, dlatego są święte – człowiek, zjadając je, spożywa więc samą istotę boską. W wypracowanym już wtedy ujęciu mitologicznym: zboże to skutek pierwotnego morderstwa, tajemnica wegetacji zawiera w sobie misterium śmierci i odrodzenia. Jakieś sześć tysięcy lat później, w czasach egipskiego Średniego Państwa (między XXI a XVIII wiekiem przed Chr.), zmarły – tożsamy z Ozyrysem, bogiem zmarłych, wegetacji i płodności – tak wierzył: „W ciebie przenikam i poprzez ciebie znów się pojawiam, w tobie marnieję i w tobie

rosnę... Żyją we mnie bogowie, albowiem ja żyję i rosnę w zbożu, które ich żywi. Ja pokrywam ziemię – czy żyję, czy umarłem, jam jest Jęczmień, niezniszczalny. Przeniknąłem Ład... Stałem się Panem Ładu, w Ładzie się ukazuję”[38]. Ta sama tajemnica zawarta była w innych misteriach: frygijskich Attisa, który był zielonym zżętym kłosem, symbolizującym przyrodę odradzającą się na wiosnę; i eleuzyńskich, gdzie epoptowie – tak przynajmniej twierdzi święty Hipolit Rzymski – w uroczystej ciszy mieli oglądać kłos pszenicy; ale nawet jeśli tak nie było, to postacie Demeter, bogini urodzaju, która za pośrednictwem Triptolemosa nauczyła ludzi orki, siewu i młócki zboża, i jej córki Persefony, rządzącej duchami, część roku spędzającej pod ziemią z Hadesem, część na ziemi – w najwyższym stopniu i w rozwiniętej mitologicznie formie oddają tajemnicę wegetacji, sakralność pożywienia i misterium odrodzenia. Do tego misterium nawiązało też chrześcijaństwo. Chrystus – powiada w V wieku święty Piotr Chryzolog, biskup Rawenny – „jest chlebem, który został posiany w Dziewicy, zakwaszony w ciele, uformowany cierpieniem, upieczony w piecu grobu, przyprawiony w Kościołach, ofiarowany na ołtarzach, i który codziennie dostarcza wiernym niebieskiego pokarmu”[39]. Koncepcja chrześcijańska, choć podobna do misteryjnej, jest już oczywiście bardzo wysublimowana, operująca obrazem obumierania ziarna i wschodzenia zboża jako jawną metaforą, oparta na odróżnieniu ciała w sensie substancji materialnej i obdarzonej zmysłami od ciała duchowego: „To, co zasiewasz, nie jest od razu ciałem, którym ma się stać potem, lecz zwykłym ziarnem, na przykład pszenicznym” – powiada święty Paweł (*1 Kor* 15, 37; 44; przekład Kazimierza Romaniuka); otóż „zasiewa się ciało zmysłowe [= podlegające prawom fizycznego rozkładu] – powstaje ciało duchowe”. Koncepcja chrześcijańska zasadniczo abstrahuje także od symboliki fallicznej i wyobrażeń hierogamicznych, które obecne były jako sakramenty w kultach misteryjnych i – najdawniejszych – neolitycznych, gdzie energie duchowe ukryte w przyrodzie wydobywano na jaw w działaniach i gestach obrzędowych, które jako znaki mogą razić dzisiejszą wrażliwość naturalizmem swych signifiés.

Jako badacze wyobrażeń zbiorowych tkwimy beznadziejnie w pojęciu kultury jako tekstu. W źródłach szukamy najpierw i przede wszystkim legomenów, a ich brak lub niedostek nieodmiennie nas rozczarowuje. Ale w wypadku kultów słowiańskich nawet świadectwa dotyczące dromenów są mizerne. Jednak że były to obrzędy o rozbudowanym scenariuszu, obfitującym w wiele

Symbol kobiecego sromu, przerys rytu na fragmencie poroża z Pair-non-Pair (na terenie Francji)

znaczące epizody, w to nie należy wątpić – wynika to między innymi z doniesień o obyczaju palenia wdów: doniesienia świętego Bonifacego, apostoła Niemiec, który w liście z 745 roku wspomina, że u Wenedów (to znaczy, według Jordanesa, Protosłowian zachodnich) wdowa nie chciała po śmierci męża dłużej żyć i że chwałą okrywała się ta, która sobie własnoręcznie śmierć zadała, by razem z mężem spłonąć na jednym stosie; i przytoczonego wcześniej doniesienia Thietmara o pogańskim obyczaju w państwie ojca Bolesława Chrobrego, że po spaleniu ciała zmarłego mężczyzny obcinano rytualnie głowę jego żonie, by poszła w ślady męża. Ibn Fadlān w relacji z podróży do króla Bułgaru Wielkiego nad Wołgą zapisał z wieloma szczegółami odprawiony w jego obecności obrzęd pogrzebowy, dwufazowy lub zgoła birytualny: zmarłego najpierw pogrzebano w ziemi, a po dziesięciu dniach wyjęto z grobu i spalono w łodzi – wraz z ochotniczką spośród niewolnic. Nie ma tu niestety miejsca, by tę relację przytoczyć szczegółowo; powiem więc tylko, że cały obrzęd był wypełnieniem scenariusza weselnego, zdominowanego oczywiście przez symbolikę erotyczną, a także przez – dosłownie – rytualny seks (w dniu śmierci dziewczyna dwukrotnie oddała się wszystkim krewnym zmarłego, najpierw w szałasach rozstawionych wokół łodzi, potem w szałasie na łodzi, już w obliczu zmarłego, albo więc krewni zastępowali zmarłego w jego obowiązku małżeńskim, albo korzystali z przywileju, który ojcu pana młodego, w ogóle jego krewnym, drużbom lub wręcz całej drużynie dawał w dniu ślubu prawa seksualne do panny młodej). Warto jednak przytoczyć jeden epizod: przed wstąpieniem na łódź, gdzie ją zabiją i spalą, dziewczyna była trzy razy podsadzana na dłoniach, by mogła zajrzeć ponad czymś, co zbudowano na kształt bramy, w zaświaty: za każdym razem wypowiedziała formułę, opisującą tamten świat, w którym zmarli jakoby nadal bytują społecznie, w komplecie i, jak się wydaje, zgodnie, na łonie kwitnącej i przyjaznej przyrody. Za trzecim, ostatnim razem rzekła: „oto widzę pana mego siedzącego w ogrodzie... oto on mię przyzywa: zawiedźcież więc ‹mię› do niego”[40]. Ale owej eschatologii weselnej, którą zawierały i dromena, i legomena obrzędu – te ostatnie bez mała w tonacji *Pieśni nad pieśniami* – badacz nie odgrzebie przecież w kurhanie. Tak, archeolog zawsze staje przed trudnościami przypominającymi – porównanie Leroi-Gourhana – kłopot historyka teatru, któremu przyszłoby dokonywać rekonstrukcji nieobejrzanego przedstawienia teatralnego: bez znajomości scenariusza i nawet technik teatralnych, znamiennych dla epoki,

Rysunek bez tytułu Pabla Picassa

Irlandzka Sheela-na-giggs, „kucająca starucha” obnażająca srom

jedynie na podstawie chaotycznego spisu rekwizytów i zachowanych fragmentów dekoracji.

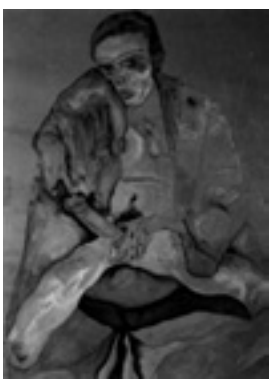
Taką zagadkową dla archeologów scenografią obrzędową jest na przykład jedna z grot kreteńskich – Grota Ejlejthyi, czyli Artemidy. Ale Artemida, jako tożsama z Selene, boginią księżyca – Artemida niosąca światło w ciemnościach – równa się też Hekate, tej z kolei tożsamej z Demeter i Persefoną. Tym ekwiwalencjom nie ma końca i dość będzie przypomnieć, że gdy w 431 roku sobór efeski, obradujący w świątyni Artemidy, przyznawał Najświętszej Panience tytuł Theotókos, Matki Boskiej, zgromadzeni efezjanie – najwyraźniej przez pamięć o macierzyńskiej wielopiersnej Artemidzie (mniejsza o to, czy jej piersi były owocami figi, czy jądrami byka) – mieli zagrzewać biskupów okrzykami, przezywając Matkę wręcz boginią. Dziewicza Artemida miała związek z nimfami – sama może była nimfą – w tym z niezliczonymi nýmphai chthónai, lokalnymi bóstwami animistycznymi, na poziomie symbolicznym zaś wskazywała na sakralny walor seksualności kobiecej. Czy to ta postać, która zjawiła się, jak drogi, chwiejny cień, jeszcze przy Eliocie?

Sylen, tetradrachma z Naksos

Która szła między fiołkiem a fiołkiem
Która szła między
Wieloma rzędami przeróżnej zieleni...
A która potem ożywiała źródła i odświeżała zdroje

Chłodziła spieczone skały i umacniała piaski
W błękicie chabrów, błękicie, barwie Marii

To nie tylko Maryja Panna; także Beatrycze – w ogóle personifikacja miłości, która zbawia duszę:



Egon Schiele *Autoportret masturbującego się*

za bożkiem ogrodu
Którego flet oniemiał, pochyliła głowę
I uczyniła znak krzyża
Lecz nie wypowiedziała ani jednego słowa

Ale źródło wytrysło...
(*Popielec*, w. 124–126, 131–133, 146–150. Przeł. Władysław Dulęba)

Wszystkie te imiona, przydomki i funkcje można drogą subsumcji umieścić w religijnym wyobrażeniu Matki, religijnym, a to zawsze znaczy niepojętym: obejmującym matkę i wieczną dziewicę,

Bogini z wężami, prawdopodobnie Pani Labiryntu

Wielopierśna Artemida efeska

Narodziny Afrodyty – z ziemi? z piany morskiej? – pomiędzy dwiema Horami

oblubienicę i przerażającą łowczynię dusz. Zdaniem Kerényiego na minojskiej Krecie czczono ją jako bezimienną Panią Labiryntu (da-pu-ri-to-jo po-ti-ni-ja), labiryntu, czyli drogi prowadzącej ku światłu (w sensie dosłownym będącej kunsztownym placem do wykonywania choreografii obrzędowej); tożsamą z Ariadną i Aridelą, ponad wszystkim jaśniejącą boginię księżyca; zawierała w sobie Artemidę (Ejlejthyję), Demeter i Persefonę, a także Reę i Afrodytę. Była to kazirodcza Matka z obnażonym biustem i z wężami. Jej Synem i Oblubieńcem był Dionizos (mykeński genetivus di-wo-nu-so-jo), jak ona – skupiający w sobie wiele postaci boskich, przede wszystkim tożsamy z Zeusem chtonicznym; Dionizos już na Krecie znany był jako Oswobodziciel, Eleuthereus (mykeński dativus e-re-u-te-re), ten sam, którego okryta skórą czarnej kozy figura górowała nad orchestrą przez cały festiwal teatralny Wielkich Dionizjów.

Na Krecie sezon świąteczny zaczynał się, jak w Egipcie, wraz z porannym wschodem Syriusza, a więc w lipcu; w Atenach podobnie: Hekatombaión (lipiec–sierpień), miesiąc składania hekatomby Apollinowi, otwierał rachubę roku. Ale sezon świąt dionizyjskich był tam inny. Otwierały go Dionizje Wiejskie w miesiącu Poseideón (grudzień–styczeń) – w miesiącu Elaphebolión (marzec–kwiecień) kończyły Dionizje Miejskie. Kulminacją całego sezonu były Antesterie: miały nie tylko największy zasięg – było to święto ponadattyckie, ogólnojońskie – ale też zachowały archaikę, zarówno strukturalną, jak funkcjonalną, sięgającą korzeniami kultury mykeńskiej. Odbywano je w miesiącu Anthesterión (luty–marzec), którego nazwa znaczy dosłownie 'ukwiecony'; wtedy – w tamtym klimacie – przyroda budzi się do życia, budzą się nýmphai Bakchídes, bachiczne nimfy, i w kobietach śmiertelnych budzi się chuć; i wtedy też budzi się Dionizosa. Warto pamiętać, że Dionizos ma nie tylko związek z Horami, boginiami pór roku: Kiełkującą, Wzrastającą i Owocującą, ale też stoi w jednym rzędzie z Charytami, mocami odradzania się życia: Jaśniejącą, Radosną i Kwitnącą. Sezon świąteczny Dionizosa, boga, który jest winoroślą i winem, związany był z wegetacją poprzez cykl fermentacji i dojrzewania tego oszałamiającego napoju. Lenaje w miesiącu Gamelión (styczeń–luty) wiązały się z tłoczeniem wina i zlewaniem moszczu winnego do pitosów dla sklarowania, Antesterie w następnym miesiącu – z pierwszym otwarciem pitosów.

Ale Antesterie było to, podkreśla Lengauer, przede wszystkim święto zmarłych. Dusze zmarłych, które od najdawniejszych czasów nosiły epitet „spragnionych" (mykeńskie di-pi-si-jo-i) –

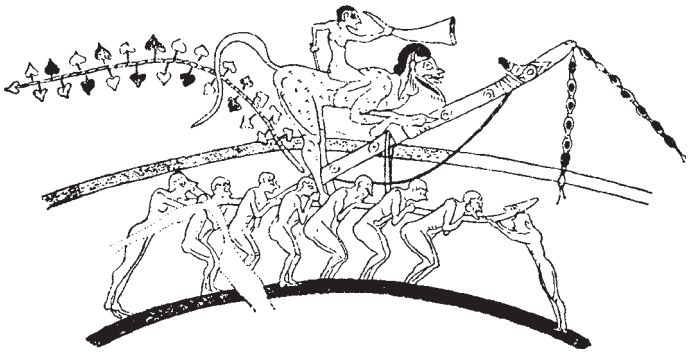
Dionizos, rzeźba z Partenonu w Atenach

Śpiąca Ariadna, relief z Civita Alba we Włoszech

spragnionych wina – całym rojem zlatywały się do pitosów, otwieranych w pierwszym dniu święta przede wszystkim właśnie dla nich. Toteż Parandowski mógł nazwać to święto swojsko brzmiącym mianem zaduszek. Symbolika rezurekcyjna w kulturach agrarnych zawsze pochodzi od alternacji życie–śmierć–życie w cyklu wegetacyjnym i uwyraźnia się w porze przełomu między porą zamarcia a porą odrodzenia się życia w przyrodzie. Chodzi jednak o czas graniczny, kiedy martwota – ostatni raz – kontratakuje. O aspekcie Dionizosa chtonicznego Jeanmaire powiada, że łączy on wyobrażenie życia natury, jej odnowy wybuchającej po odrętwieniu zimowym w roślinach, z wyobrażeniem ziemi jako rezerwuaru mocy, wyzwolonych dzięki wciąż i wciąż dokonującemu się dziełu śmierci. Na kurhanie grobowym, upamiętniającym zstąpienie Dionizosa do Hadesu, postawiono na sztorc fallus – znak powrotu boga na ziemię, zwycięstwa życia nad śmiercią. „Hístato ho phállos tói Dionýsoi kata ti mystérion", zgodnie z misterium postawiono fallus Dionizosowi: czyniły to rytualnie tyjady w Grocie Korykejskiej, budząc boga leżącego i śpiącego w koszyku – w Bukolejonie czyniła to basílinna, oddając się sacra conversazione z wyciętym z figowca symbolem boga; naśladowały ją, dowodzi Kerényi, nocą po domach wszystkie Atenki. Ta symbolika odsyła do Ozyrysa i archaicznych rytuałów egipskiego Starego Państwa. W *Józefie w Egipcie* Thomas Mann rekonstruuje mitologiczny kompleks śmierci i rozpusty, naznaczający obrzędy kultu zmarłych rytualnym rozpasaniem – w logice sacrum nierozerwalna duchowa jedność. Atmosfera Antesteriów była duszna od erotyki – i od duchów, którym Dionizos, wracając z podziemi, niejako otwierał drogę na świat. Ostatniego dnia karmiono te dusze ugotowaną, włożoną do garnków papką z mieszaniny ziaren, przepędzano z powrotem do Hadesu: „A kysz Kery! Koniec Antesteriów!". Tylko w takim splocie: życia ze śmiercią, to święto zyskuje sens, objawia – w religijny sposób – zmartwychwstanie, ukryte za periodycznością natury. „Gdyby to nie na cześć Dionizosa urządzali procesje i śpiewali pieśń fallicką, toby się dopuścili czynu w najwyższym stopniu bezwstydnego; lecz Hades i Dionizos" – wyjaśnia Heraklit – „są tym samym"[41]. Chtoniczny charakter Dionizosa, jego tożsamość z Hadesem i (poświadcza to Plutarch) z Ozyrysem, każą upatrywać w nim bóstwo misteryjne. Taki wymiar miał Dionizos zwany orfickim, którego misterium streszcza tabliczka z Olbii: „bíos thánatos bíos", życie–śmierć–życie.

Ale kult Dionizosa nie był ujęty w spisanym tekście mitu; wyobrażenia, stojące u podstaw święta Antesteriów, nie były

Phallophoria – procesja z pługiem fallicznym



nawet sformułowane. Nie przeszkadzało to wcale, by kult był żywy – i głęboki. Co roku gazety drukują uczone komentarze etnografów i folklorystów, objaśniające symbolikę naszych Zaduszek, ale nie potrzebujemy ich, żeby na grobach zmarłych stawiać kwiaty i zapalać ognie. Tym bardziej w XIX wieku na Białorusi nie potrzebowali uczonych objaśnień, kiedy na Przewody (w kwietniu) szli na groby z jajkami wielkanocnymi, kołaczami, wędlinami, blinami i kaszą jaglaną i kiedy pierwsze okruchy potraw oraz pierwsze krople wódki i piwa strząsali na ziemię – dziadom. W czasach pogańskich, zdaniem Potkańskiego, zawsze, gdy świętowano i ucztowano, dzielono się jadłem i napojem ze zmarłymi przodkami; szczególnie wiosną.

Bo to wiosna była porą, gdy idą między żywych duchy. W Grecji odbywało się to na przełomie lutego i marca; u nas kulminacja pory świątecznej następowała odpowiednio później, po równonocy wiosennej. Kwiecień – plecień, bo przeplata trochę zimy, trochę lata; jeszcze w XV wieku nazywano go łżykwiat. Ale „w kwietniu jedna chwilka" – śpiewka z *Ballad i romansów* – lepsza niż całe grudnie. Najlepsza pora do świętowania budzenia się, odradzania życia pośród panującej jeszcze martwoty: trochę życia, trochę śmierci. Świetnie ujmuje to przekorna, ale trafna sentencja, otwierająca *Jałową ziemię* Eliota: „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień".

Cykl świąteczny zaczynał się jednak wcześniej, około przesilenia zimowego, naszego Bożego Narodzenia. Warto tu przypomnieć, że o chrześcijańskim święcie Bożego Narodzenia po raz pierwszy wzmiankuje się w rzymskim *Chronografie z 354 roku*, ułożonym prawdopodobnie przez Dionizego Filokalusa, w wykazie dni złożenia do grobu męczenników – pod datą 25 grudnia. I że tego samego dnia wypadało w Rzymie, ustanowione przez cesarza Aureliana w 274 roku, święto Narodzenia

Niezwyciężonego Słońca, czyli Mitry. (Notabene mitraizm i chrześcijaństwo wykazywały jeszcze inne podobieństwa: sakrament chrztu, znak chleba; toteż Ernest Renan mógł powiedzieć, że gdyby nasz świat nie stał się chrześcijański, byłby pewnie mitraistyczny – stracił na to szansę właśnie w IV wieku, gdy cesarz Gracjan cofnął oficjalne poparcie dla mitraizmu). Nakładanie się świąt różnych religii i kultów w kalendarzu słonecznym nie wymaga przecież dodatkowych wyjaśnień.

Dionizje Wiejskie lub Polne, zwane też Małymi, które w Attyce otwierały około przesilenia zimowego sezon świąt dionizyjskich, polegały przede wszystkim na procesjach, kómoi. Owe kómoi były ochotnicze, złożone wyłącznie z mężczyzn, którzy albo w nich obnosili symbol swej męskości, albo – przeciwnie – występowali przebrani za kobiety. I chociaż włóczące się gromady mężczyzn szukały nawzajem zwady, procesje nie były naznaczone dramatyzmem; ani wzniosłością. Ożywieni, rozochoceni, oszołomieni, obnoszący symbol ityfalliczny, intonujący phalliká uczestnicy doznawali szczególnego nastroju dionizyjskiego, dostępowali udziału w bogu – przez śmiech. Dionizje Polne były w istocie Lenajami wieśniaków: w obu świętach dochodziła do głosu ludowa kultura śmiechu, oba były środowiskiem obrzędowym komedii. Świąteczny śmiech budził otuchę. Bóg się rodził, Dionizos, tożsamy z młodym winem, którego pierwszy raz kosztowano, osadu używając jako mazidła – do pokrycia twarzy maskami. Truchlała moc śmiertelnej zimy.

Uderzająco podobne święta pogańskie poświadczono na naszych ziemiach. *Statuty prowincjonalne w skrócie* w artykule piętnastym, statuty Łaskarza w artykule trzydziestym stanowiły, aby „in vigilia Nativitatis Christi prohibentur ludi et superstitiose opinionis (sic), que prohdolor in hac patria vigent”[42], w Wigilię Bożego Narodzenia były zakazane igrzyska i zabobonne doktryny, które niestety kwitną w tym kraju. *Statuty prowincjonalne w skrócie* w artykule czternastym, a statuty Łaskarza w artykule dwudziestym dziewiątym zakazywały „columbaciones nocturnas in festo S. Stephani, cum illa nocte homicidia, furta et plura mala commituntur”, nocnego chodzenia po kolędzie (kolędników świeckich) na Świętego Szczepana (w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia), gdyż owej nocy dochodzi do mordów, kradzieży i wielu występków. Z okresem od Wigilii do Trzech Króli (od 24 grudnia do 6 stycznia) związany był obyczaj chodzenia grup kolędników wyśpiewujących życzenia dla gospodarzy. Możliwe, że tego właśnie obyczaju dotyczyły:

Bracia Limburg *Kwiecień*

list papieża Innocentego III do arcybiskupa Henryka Kietlicza z roku 1207 i list papieża Grzegorza IX do zakonów w Polsce z roku 1230 – pierwszy piętnujący noworoczne święto głupców, połączone z nakładaniem masek i nieprzyzwoitymi ruchami, drugi igry, oba zaś wskazujące duchownych jako uczestników lub widzów tych wszeteczeństw. Konstytucja synodu w Uniejowie w 1326 roku zakazywała, jak pamiętamy, aby duchowni albo świeccy w kościelnych procesjach „ante Natale Domini"[43], przed Bożym Narodzeniem, czynili zabobonne igraszki wedle karygodnych miejscowych zwyczajów, polegających na noszeniu jakichś monstrualnych maszkar/masek. Możliwe więc, że mowa o chodzeniu z kobylicą (maską na podobieństwo konia, tura i tym podobnych), piętnowanym jeszcze później przez Michała z Janowca: „ut non ambuletis per equam po kobylicy, sz kobyliczą"[44]. Jak to mogło wyglądać, domyślamy się na podstawie późnej, z 1636 roku pochodzącej, relacji z Niżnego Nowgorodu. Otóż w okresie od Bożego Narodzenia do Trzech Króli kobiety i mężczyźni schodzili się po domach, z łyka robili konie i tury, stroili się, na twarze nakładali maski zwierzęce, przywiązywali sobie ogony, obnażali wstydliwe części ciała i tak, przy wtórze trąb, śpiewów i klaskania, ruszali po ulicach miast i po wsiach, wstrętnymi głosami mówiąc różne wszeteczeństwa i wykonując bezwstydne ruchy i gesty, a całe gromady ciągnęły za nimi.

Drewniana maska z Opola

Rzeźba twarzy ludzkiej wykonana w ciosie mamuta, Dolní Věstonice (na terenie Moraw)

Z czasem obyczaj podtrzymywały już tylko dzieci, a chodzenie po kolędzie zaczęło oznaczać duszpasterskie odwiedziny księży u parafian. Dwie przedchrześcijańskie kolędy życzeniowe z dawnego powiatu myślenickiego są nam znane dzięki zbiorkowi *Ludycje wieśne* z 1543–1544 roku. Widać tam, to prawda, późną redakcję (w realiach mody szesnastowiecznych mieszczek krakowskich, które noszą taki „wacek ode złota"), można się jednak dogrzebać pokładów znacznie starszych, w tym dawnych zaklęć magicznych, chociażby w specyficznym użyciu trybu oznajmującego, znamiennym dla tekstów odwołujących się do skuteczności symbolicznej. Na przykład w *Gospodyniej kolędzie*:

A ta pani sliczńie chodzi...
[= oby ta pani ślicznie się nosiła]
Ieszcże pani sliczńie chodzi...
[= jeszcze ‹raz: oby ta› pani ślicznie się nosiła]
Aby dzis tak szczodra była,
Wieczerzą pr‹z›e [= dla] nas vczyniła[45].

Projekt terenowy Teatru Wiejskiego Węgajty

W naszych czasach niedawno, po raz pierwszy w styczniu 1989 roku, kolędę zrekonstruował Teatr Wiejski Węgajty – jako swoistą formę parateatralną. Styczniową porą, w dwóch terminach: zgodnie z kalendarzem świąt katolickich i prawosławnych, artyści wyruszają rokrocznie na wyprawę kolędniczą po wsiach Beskidu Żywieckiego, Beskidu Niskiego, Bieszczad, nawet Huculszczyzny; i – na miejscu – Warmii. Uformowawszy procesję, trąbiąc, obchodzą zagrody. Scenariusz występów obejmuje nie tylko wykonywanie kolęd, ale też scenki w tradycyjnych maskach warmiackich: szemla i kozy. W kolędniczym chodzeniu po wsiach i straszeniu maskami artyści z Węgajt widzą powrót do najstarszych popularnych form parateatralnych.

Poganie na ziemiach polskich z zamiłowaniem, według Włodzimierza Szafrańskiego, przebierali się w skóry zwierząt i nakładali maski, jak te drewniane z XI lub XII wieku, znalezione w Opolu, które służyły zapewne do obchodu z kobylicą. Zwyczaj obrzędowego przebierania się w stroje płci przeciwnej *Statuty prowincjonalne w skrócie* odnotowały w artykule dziewiętnastym, statuty Łaskarza w artykule trzydziestym trzecim, odnosząc się do obchodów parę miesięcy późniejszych (luty–marzec): „quod multe incantaciones et supersticiones consueverunt fieri carnisprivio arceatis populum vestrum a talibus desistere,

Grecki aktor z maskami

Menander z maskami młodzieńca, kurtyzany i starca

Grecki aktor z maską w ręce

James Ensor *Maski i śmierć*

a dissolutionis effrenate consuetudinis, ut viri mulierum vestibus nec mulieres virorum vestibus utuntur”[46], jako że wiele guseł i przesądów zwykło się odbywać w czasie mięsopustu, chrońcie swój lud przed trwaniem przy tego rodzaju (rzeczach), przed rozpasanymi wyuzdanymi stosunkami, aby mężczyźni kobiecych szat nie używali ani kobiety męskich.

Funkcja nakładania stroju obrzędowego zawsze jest podobna do funkcji maski rytualnej. Przede wszystkim i kostium, i maska wyzuwają człowieka ze zwyczajnej tożsamości i – truizm, który wypada tu chyba przypomnieć – nadają mu tożsamość symboliczną. W tym sensie zarówno maska, jak strój obrzędowy tyleż zasłaniają, ile odsłaniają: przesłaniają to, co należy do dziedziny profanum, by przywołać i objawić inny, przeważnie sakralny wymiar ludzkiej egzystencji. Ten wymiar zawsze związany jest z wyobrażeniem istnienia przekraczającego granicę śmierci. I dlatego maska rytualna – obojętnie, czy wystrugana, czy choćby tylko pokrywająca twarz jako mazidło – najpierw i nade wszystko reprezentuje byty bezcielesne, cienie, dusze zmarłych. Bo trzeba tu dodać, że maska i kostium należą do akcesoriów tych bytów symbolicznych z dziedziny sacrum, które mają charakter wybitnie epifaniczny, do których istoty należy niestałość, niepochwytność, a zarazem nagłość i wyrazistość ich objawień. Właśnie tego rodzaju byty metafizyczne są obrzędowym prototypem postaci teatralnej. Zygmunt Kubiak słusznie podkreśla, że maski choreutów i aktorów greckich wyrażały bliskość ludzi wobec dionizyjskiego sacrum. Tej bliskości doświadczano nie dzięki pojęciu, lecz w swego rodzaju – celne określenie Kerényiego – second sight, jasnowidzeniu; w zbliżeniu, a jednak – przez niesamowitą nieruchomość maski – nieskończenie daleko; ale chyba tylko stanięcie oko w oko z maską, najlepiej maską nō, może dać jakieś wyobrażenie, o czym tu się właściwie mówi.

Gerardus van der Leeuw szkicuje fenomenologię maski: „Bóg jest maską, maska bogiem. Poprzez maskę dokonuje się przekształcenie w osobę w znaczeniu rzeczywistego istotnościowego wydarzenia. Etrusko-łacińskie słowo «persona» («phersu») oznacza ‘maskę’, ‘boga zmarłych’, jak również samego ‘zmarłego’ (porównaj nazwę bogini zmarłych Persefatta czy Persefona). Nazwa zmarłego człowieka staje się nazwą maski. Aktorzy w dramacie rzymskim atellanae nazywani są «personati». Pierwotnie przedstawiali oni dusze zmarłych”[47]. Wszystkie te znaczenia razem to esencja maski.

Żeby ewokować postacie, istniejące chwiejnie na granicy nieobecności i obecności, uczestnik obrzędu wyprawia się w pobliże

Tancerz balijski I Made Bandem ze swą maską

sacrum, przekracza więc limen, próg. W fazie liminalnej istota ludzka nabiera cech wielce paradoksalnych: co prawda pozostaje żywa, ale tak jakby umarła, bo umiera dla społeczeństwa w swej zwykłej tożsamości; w sposób oczywisty zachowuje płeć, jednocześnie nabiera cech płci przeciwnej.

W Eleusis obchodzono Małe Dionizje razem ku czci Dionizosa oraz Demeter i Persefony. Notabene to tam właśnie, na rubieżach miasta ateńskiego, kultywowano rytualny wymiar Dionizosa; Marcel Detienne odsłonił istotne tego przyczyny, ukazując w swym wspaniałym *Dionizosie pod gołym niebem* rozliczne homologie między tym bogiem a Demeter. W logice mitu dionizyjskiego nie tylko syn tożsamy jest z ojcem, Dionizos Zagreus z chtonicznym Zeusem, ale też matka jest identyczna z córką, wielka bogini Rea (matka albo babka Dionizosa) z Persefoną, obie zaś są małżonkami boga, tożsamymi z Ariadną, składając się – podsumowuje Kerényi – na mityczny wizerunek kobiety, która poczyna i daje duszę, i która związana jest z księżycem, siedzibą dusz.

Maska Dionizosa, amfora z Tarkwinii

W wierzeniach prapolskich podobny kompleks mógł obejmować Nyję/Niję – opiekuna dusz, który panował w nawi, w krainie umarłych, zresztą (etymologicznie) tożsamego z nowiem, małym księdzem (= księciem), czyli księżycem – oraz mitologiczne postacie żeńskie: Dziewannę – jako Wielką Matkę – i Marzannę, uosabiającą jej związek ze światem podziemnym, a także Dzidzilelę, piastunkę ludzkiego rodu, reprezentowanego przez dziadów. Obrzędy zdają się potwierdzać to przypuszczenie.

Transwestytyzm rytualny – młody Zulus przebrany za kobietę podczas inicjacji w kult zmarłych przodków

Maska, przebranie – skojarzenie z karnawałem narzuca się tu z mocą oczywistości, nie będę go jednak rozwijać; powiem tylko, że w karnawale zawsze zaznacza się – raz wyraźniej, innym razem dyskretniej – obecność śmierci. Natomiast dodam parę uwag o dionizyzmie. Przebranie i maska to atrybuty Dionizosa: tak jak, powiada Detienne, kaduceusz był atrybutem Hermesa – maska była znakiem boskości Dionizosa. W *Bachantkach* Penteus wybiera się podglądać menady na Kitajronie w przebraniu kobiecym – za podszeptem samego Dionizosa, który każe mu „zniewieścieć"[48] i w którego oczach groteskowo przebrany prześladowca, a wkrótce już ofiara, jawi się w owej chwili „straszny": scena jest jak żywcem wyjęta z Geneta. Dionizos sam rzecz wyjaśnia, gdy w prologu powiada, że kobiety tebańskie zmusił, by przywdziały strój jego orgii, tajemnych obrzędów. Gdy na początku tragedii zjawia się w Tebach, przybiera wygląd ponętnego młodzieńca, zdolnego „pięknością kusić Afrodytę". Kobiety idą za jego wezwaniem, opuszczając mury miasta – Penteusowi wydaje się, że zdoła w tych murach zamknąć gościa. „A czyż bogowie nie przekroczą murów?" – pyta retorycznie Dionizos; ma na myśli siebie. To bóg, który nie tylko nauczył ludzi mieszać wino z wodą, ale też lubił namieszać w ludzkiej społeczności. Autóchthon, który przybywa jako ksénos; nauczyciel – samowtór z Demeter – kultury (wino, chleb), który wypędza mieszkanki pólis na łono natury. Kapryśny, nieprzewidywalny, groźny. Penteus tuż przed kaźnią, na którą Dionizos wysyła go bez mrugnięcia okiem, poprawiając mu w ostatniej chwili zwichrzone włosy pod mitrą, ściągając peplos pasem i instruując, jak trzymać w prawicy tyrs i unosić prawą stopę w dionizyjskiej chorei – Penteus (minojski pe-te-u, 'boleściwy') przez moment widzi Dionizosa w postaci byka. Zaraz po tej scenie chór piętnastu menad z wężami we włosach rozpętuje dionizyjską manię:

Gońcie, szybkie suki Szału, gońcie w góry,
Gdzie tańczą w korowodzie córki Kadma,
Poszczujcie je
Na przebranego za kobietę...

i błaga boga, by się objawił:

Ukaż się jak byk lub wąż wielogłowy,
Lub ogniem ziejący lew.

Epifania tak przerażająca jak ta Chrystusa w *Apokalipsie Janowej*. Strabon relacjonuje obrzędy dionizyjskie praktykowane na ziemi

galijskiej przez Namnetki (kobiety nantejskie): jak wszystkie bachantki porywane przez boga z domostw, te płynęły na wyspę, gdzie każdego roku pokrywały świątynię Dionizosa nowym dachem – ta z nich, której niesiony budulec wyśliznął się z rąk i upadł na ziemię, była przez pozostałe rozszarpywana na strzępy, rozrzucane z rytualnym okrzykiem „euoí". Kult bóstw o dynamice wynikającej z cyklu wegetacyjnego chyba zawsze wiązał się z ofiarami z ludzi. Ofiara tożsama była z bogiem – to bóg był rozszarpywany, ćwiartowany.

Odległym echem tej struktury mityczno-rytualnej są obrzędy odprawiane przez różne ludy Europy Środkowej na przedwiośniu. W *Złotej gałęzi* Frazer podaje przykłady nie tylko z Bawarii i Turyngii, ale też z Łużyc, Śląska, Czech i Moraw. Pojawiają się u niego imiona Marzanny i Dziewanny.

Jan Długosz pisze, antydatując, pod rokiem 965:
„książę Polski Mieczysław [Mieszko I] najsurowiej rozporządził za powszechną zgodą wszystkich baronów i szlachty polskiej, aby zniszczono bożyszcza [ydola] i podobizny fałszywych bogów... ich czciciele skazani byli na utratę majątku i ścięcie głowy. Nie tylko poszczególne obrzędy, uroczystości i święta [singulos ritus celebritates atque festa], w czasie których cześć oddawano bożkom, ale i wszystkich wróżów, zaklinaczy i wieszczów [omnes ariolos, incantatores, augures et phitones] wywołał i wyrugował z kraju, zakazał odprawiania publicznie czy prywatnie wszelkich igrzysk [ludos omnes publice et privatim] urządzanych na cześć bogów... pogan, o których lud polski sądził, że ich ułagodzi igrzyskami, oklaskami, nieprzystojnymi ruchami i tysiącem innych rodzajów bezbożności [ludis, plausibus et gestis inhonestis, atque sexcentis aliis generibus impietatis]... A ponieważ prawie we wszystkich miastach, miasteczkach i znaczniejszych wsiach Polski zachowywano posągi bogów i bogiń i święte gaje, które niszczono i łamano wolniej, niż opiewał rozkaz księcia Mieczysława, więc później Mieczysław naznaczył na rozbicie i zniszczenie ich we wszystkich stronach Polski dzień 7 marca. Kiedy ten nadszedł, każde miasto i każda wieś zmuszone były rozbijać wizerunki swoich bogów, a potłuczone, wobec tłumów obojga płci topić w jeziorach, błotach i bagnach i zarzucać je kamieniami; podczas tego czciciele bogów i bogiń, ci zwłaszcza, dla których były te świętości źródłem zarobku, głęboko żalili się i płakali... Dokonane wówczas zniszczenie i zatopienie fałszywych bogów i boginek bywa przedstawione i wznawiane [representatur renovaturque] w niedzielę W. Postu

A sthąd ieszcże dziś ten obyczay maią w wielkiey Polsce y w Sląsku / iż siodmego dnia Márcá thopią Marzanę vbrawszy iako niewiastę / wyszedszy ze wsi spiewaiąc: Smierć sie wije po płothu szukaięcy kłopotu etc.

Marcin Bielski: ***Kronika, to jest Historia Świata na sześć wieków a czterzy monarchie rozdzielona, z rozmaitych historyków tak w Świętym Piśmie krześcijańskim, żydowskim, jako i pogańskim wybierana i na polski język wypisana dostateczniej niż pierwej z przydanim wiele rzeczy nowych, od początku świata aż do tego roku, który sie pisze 1564.*** **Kraków: Druk u Mateusza Siebeneichera 1564. (Przedruk techniką fotooffsetową. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1976). K. 344r.**

Ná Sląsku też przy gránicy Polskiey 17. [!] dniá Márcá (to iest ktorego czásu te bálwany z pośrzodku Chrześćian wygubiono) chłopiętá po wśiách y miásteczkách według dawnego obyczáiu / bálwáná iákiego ná kształt niewiásty / z słomy ábo tám z iákiey podłey máteriey vbudowawszy / y chustámi obwináwszy / wszyscy się do gromády schodzą / tamże z wielkiem rąk kláskániem y foremnym śpiewániem głosy rozmaite rozwodząc / bálwáná onego z mostu w rzekę wrzucáią.

Aleksander Gwagnin: ***Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie… tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow.*** **Ks. 1. S. 27. (Notabene na poprzedniej stronie autor podaje za Długoszem „dźień śiodmy Márcá").**

Bo ten był mándat y roskazánie Książęce / áby wszyscy iednego dńiá / śiodmego Kśiężycá Márcá / ktory ná ten cżás był Niedzielá Srzodopostna / Bogi one swoie w rzeki álbo w błotá / álbo więc w ogień wrzućili. Czego nijáka pámiątká długo w Polszcże trwáłá.

Jakub Wujek: ***Postylle katolicznej o świętych część pierwsza ozimia. W ktorej sie zamykają kazania na święta Panny Maryej, apostołow, męczennikow i innych świętych, ktorych święta Kościoł zwykł obchodzić, począwszy od Aduentu aż do ś. Jana Krzciciela.*** **Kraków: w Drukarniej Siebeneycherowej 1584. S. 187.**

Laetare; w tym dniu w wielu polskich wsiach noszą na wysokich tykach wyobrażenia Dziewanny i Marzanny [simulacrum Dzyervane et Marziane in longo ligno], wrzucają je do trzęsawisk

i topią; tradycja tego staroświeckiego zwyczaju [huius consuetudinis vetustissime] aż dotąd u Polaków nie zaginęła”[49].

Długosz myli się oczywiście: nie Mieszko ustanowił święto, które było świętem pogańskim. *Statuty prowincjonalne w skrócie*, w artykule dwudziestym trzecim, zakazywały „in dominica Iudica alias Byala Nijedzela superstitiosam consuetudinem observent offerentes quandam ymaginem, quam mortem vocant et in lutum postea proiuciunt”[50], zabobonnego zwyczaju wynoszenia w niedzielę Iudica, czyli Białą Niedzielę, obrazu zwanego śmiercią i rzucania go następnie w błoto. Statuty Łaskarza, tak zazwyczaj wierne prowincjonalnym, w tym punkcie, w artykule trzydziestym piątym, są jednak różne: „Zabrońcie również, aby w niedzielę Laetare, czyli w «Białą Niedzielę» [in dominica «Laetare», alias «Biała niedziela»], zachowywali zabobonny zwyczaj, nosząc pewną kukłę, którą nazywają śmiercią, którą rzucają potem do błota – ponieważ tego rodzaju postępowanie nie jest wolne od zabobonu [superstitionis]”[51]. Tekst zakazu jest prawie dokładnie ten sam, różni się jednak co do daty – tutaj tak zwana Biała Niedziela to, raczej prawidłowo, niedziela Laetare, a więc czwarta niedziela Wielkiego Postu. O tym samym mówi w pierwszej połowie XV wieku anonimowy kaznodzieja w kazaniu na dzień Trójcy Świętej. Analogiczny obyczaj potwierdzony jest wcześniej w Czechach. W statutach praskich z roku 1366 ubolewa się, że w środku postu zarówno świeccy, jak duchowni wyobrażenie śmierci noszą, z zabobonnymi śpiewami i tańcami, przez miasto do rzeki, gdzie je z rozmachem zatapiają, na znak doszczętnego zniszczenia i przepędzenia śmierci; ponownie w roku 1384 zabraniają wynoszenia ze śpiewem poza miasto specjalnie na tę okazję wykonanego wyobrażenia śmierci. Ale kalendarz praski z początku XVII wieku, jeszcze dwieście pięćdziesiąt lat później, zapisał pieśń obrzędową o wynoszeniu śmierci ze wsi.

Długosz wyraził się ogólnie, pisząc o starodawnym zwyczaju, obchodzonym w wielu polskich wsiach. Inni to uściślają. Miechowita mówi wyraźnie o Wielkopolsce; Marcin Bielski i Maciej Stryjkowski o Wielkopolsce i Śląsku; Gwagnin o Śląsku przy granicy. Aleksander Brückner jest przekonany, że obrzęd topienia śmierci był na ziemiach polskich lokalny, poznański i śląski, a to dlatego, że przyszedł z Niemiec; Potkański się z tym nie zgadza, nie ma jednak żadnych dowodów historycznych. „Za mej też jeszcze pamięci był ten obyczaj u nas po wsiach” – świadczył Joachim Bielski w 1597 roku; w tym mniej

więcej czasie ksiądz Tworzydło (Marcin Łaszcz) ubolewał, że zwyczaj ten „jeszcze niekędy zachowują"; czyżby miało znaczenie, że w tych późnych świadectwach nie określa się dokładniej regionu?

Nie ma też całkowitej pewności co do terminu obchodu. Wersję Marcina Bielskiego o siódmym marca – więc na pamiątkę rozporządzenia Mieszka I – tak jak i Gwagnina (zresztą z oczywistą pomyłką w dacie), można uznać za skutek nieuważnej lektury Długosza. Według większości doniesień (statuty Łaskarza, Długosz, Miechowita, Kromer, Joachim Bielski) starodawny zwyczaj obchodzono w niedzielę Laetare, tak zwaną Białą, czwartą niedzielę Wielkiego Postu (w marcu) – tak jak u Niemców. Tylko *Statuty prowincjonalne* mówią o niedzieli Iudica – tak zwanej Czarnej! – piątej niedzieli Wielkiego Postu, kiedy to podobny zwyczaj praktykowali Czesi; redaktor tego artykułu miał jednak na myśli na pewno Białą Niedzielę.

Obnoszono na wysokich tykach, powiada Długosz, simulacra Dziewanny i Marzanny, po czym topiono je in paludes – w jakiejś stojącej wodzie: jeziorach, stawach, bagnach, kałużach (lacus et stagna) – uważanych za bramę piekieł, przejście do świata podziemnego (Dionizos zszedł do Hadesu w bagnach lernejskich, jego świątynia ateńska wzniesiona była na moczarach). Miechowita powtórzył interpretację Długosza, do opisu topienia Dziewanny i Marzanny dodając jednak nowe szczegóły: wywożenie bałwana na wozie i wyścigi w drodze powrotnej znad trzęsawiska. Na Długosza powołał się też Marcin Kromer, który z kolei mówił o wywożeniu bałwanów na sankach. Na Długosza i Miechowitę razem powołał się Maciej Stryjkowski, który notabene Ziewonię/Dziewannę i Marzannę uważa tu – wbrew Długoszowi i mimo własnej wcześniejszej interpretationis Romanae – za jedno i to samo bóstwo, polską Dianę (zupełnie już fantastyczna jest, oparta na współbrzmieniach, interpretacja Joachima Bielskiego: skoro Ziewanna to Diana, przeto Marzana pewnie była Marsem!). Stryjkowski dodał nowy szczegół: zrzucanie bałwana z mostu do rzeki. Powtórzył to Gwagnin; i opisał wygląd bałwana, którego miano formować ze słomy (albo jakiegoś lichego materiału) i owijać chustami, niby kobietę. Joachim Bielski podał, że był to snopek słomy albo konopi w ludzkim ubraniu, które zdejmowano przed wrzuceniem bałwana do wody; powtórzył też za swym ojcem słowa pieśni:

Śmierć się wije po płotu,
szukający kłopotu. [= szukając zamka u drzwi]

Seruaturque ille mos usque in hodiernam diem in maiori polonia. Nam pueri in dominica Letare facto idolo, seu imagine alicubi in ligno longo portant, alibi in uehiculo ducunt, et in aquam proicientes demergunt: singuli propere domum repedantes: Ad dilatandum autem, et augendum orthodoxe fidei rudimenta.

I zwyczaj ten jest po dziś dzień dochowywany w Wielkopolsce, bo w niedzielę Laetare chłopcy uczynionego bałwana albo jakieś wyobrażenie na wysokich tykach wynoszą lub na wozie wyprowadzają i do wody rzucone topią, na wyścigi do domu wracając, a mianowicie ku rozszerzeniu i wzmocnieniu pierwocin prawej wiary.

Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. Cracouiae: Hieronymi Vietoris Chalcographi 1521. (Reprodukcja techniką fotooffsetową. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza 1986). S. 22.

...po wsiach niektórych bałwany, Marzanę i Ziewonią, na żerdzi wetknąwszy, albo (jako starzy udawali) na sanki włożywszy, frasowliwym i żałobnym śpiewaniem po wsi nosić i w kałużę albo rzeki jawnie rzucić zwyczaj był niedziele czwartej wielkiego postu.

Kronika polska Marcina Kromera, biskupa warmińskiego, ksiąg XXX... przełożona przez Marcina z Błażowa Błażowskiego [Błażewskiego] i wydana... r. 1611. Wyd. 2 w jęz. polskim [Kazimierza Józefa Turowskiego]. Sanok: Nakład i Druk Karola Pollaka 1857. S. 102.

...co i dziś w Wielkiej Polszcze i w Sląsku zachowują, abowiem dzieci w niedzielę Srzodopostną, uczyniwszy sobie bałwan na kształt niewiasty Ziewoniej, albo Marzanny, to jest Diany boginiej łowów, który pierwej chwalili, wetknąwszy na kij długi noszą, żałośnie śpiewając, a jeden po drugim opiewając, albo na wózku wożąc. Potym w kałużę albo w rzekę z mostu wrzucają, a do domów co wskok uciekają, jakoby od bałwanów do prawdziwej chwały Christusa Pana.

Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. T. 1. S. 141.

„Marionetka" pogrzebowa wyobrażająca ducha zmarłej, Togo

Za mej też jeszcze pamięci był ten obyczaj u nas po wsiach, iż na białą niedzielę (w) poście topili bałwan jeden, ubrawszy snop konopi albo słomy w odzienie człowiecze, który wszystka wieś prowadziła, gdzie nabliżej było jakie jeziorko albo kałuża, tamże zebrawszy z niego odzienie wrzucili do wody, śpiewając żałobliwie: „Śmierć się wije po płotu, szukający kłopotu etc." Potem co najprędzej do domu od tego miejsca bieżeli, który albo która się wtenczas powaliła albo powalił, wróżkę tę mieli, iż tego roku umrze. Zwali tego bałwana Marzana, tak bym rzekł, że to był bóg Mars, jako Ziewanna Diana.

[Joachim Bielski:] *Kronika polska Marcina Bielskiego*. Wyd. Kazimierz Józef Turowski. Sanok: Nakład i Druk Karola Pollaka 1856. S. 70.

(Marcin Łaszcz: *Okulary na zwierciadło nabożeństwa chrześcijańskiego*:) W niedzielę srzodopostną dzieci, uczyniwszy iakiego bałwana topili go w rzekach śpiewając Ládá Leli Leli á do domu co wskok ućiekały co ieszcze niekędy zachowują.

Aleksander Brückner: *Mythologische Studien. III*. S. 181.

Dodał informację o wróżbie, że kto biegnąc na wyprzódki z powrotem, nieszczęśliwie się wywrócił, ten jeszcze tego roku miał umrzeć. (Tu przypominają się Namnetki). Śpiewy musiały być żałobne, tak podają prawie wszyscy: Kromer, Stryjkowski, Joachim Bielski; Gwagnin, który pisze o kunsztownym śpiewie na głosy, wspomina o wielkim przy tym klaskaniu. Natomiast jezuita Marcin Łaszcz, który swoje doniesienie formułował po nich wszystkich, w 1594 roku, donosi, jakoby śpiewano: „Łada, Leli Leli" – tu ksiądz Tworzydło, pomysłowy pamflecista, coś chyba pokręcił. Chociaż...

Albrecht Dürer *Zstąpienie do Otchłani*

Henryk Łowmiański jest zdania, że obrzęd topienia śmierci był wynikiem przeobrażenia, pod wpływem zachodnim, starszego święta ku czci zmarłych, analogii ruskiej Radunicy (Radaunicy). Warto tu przypomnieć, że Białą Niedzielą, Dominica in albis in octava Paschae, nazywa się pierwszą niedzielę po Wielkanocy, tak zwaną Przewodnią. A właśnie na Przewody odprawiało się Radaunicę, być może wskutek swoistej interpretationis ecclesiasticae: w kalendarzu kościelnym święto to upamiętnia zstąpienie Chrystusa do krainy zmarłych (Szeolu, Hadesu) i wywiedzenie stamtąd sprawiedliwych („wzbudził tych, którzy spali od wieków... pogrążeni w cieniu śmierci"[52]) – zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią. Potkański jest pewny, że niedzielę Laetare jako dzień

obchodu wybrano pod wpływem Kościoła. Tym sposobem dawny obchód pogański zostałby niejako uzgodniony z kalendarzem kościelnym i mógł znaleźć się pod kontrolą kleru, niezbyt zresztą skuteczną, o czym świadczy zgorszenie synodu praskiego udziałem w topieniu śmierci nawet osób duchownych. Istniał więc pierwotnie jakiś obrzęd przedwiosenny poświęcony zmarłym przodkom i symbolizujący przezwyciężanie śmierci.

Na ten właśnie obrzęd powołuje się – czerpiąc przykłady ze *Złotej gałęzi*, ale też polemizując z interpretacją Frazera – George Thomson w swej książce o genezie dramatu, gdy interpretuje inicjacyjne tło dionizyzmu. Cytuje też przy tej okazji waganckie *Carmina Burana*, bliźniaczo podobne do tych, które wybrał do swej słynnej kantaty Carl Orff:

Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia...

Oto z dawna
upragniona
wraca radość wiosny...
Śnieg topnieje,
mróz ucieka
gdzieś na koniec świata,
pierzcha zima,
a zaś wiosna
już ssie piersi lata...[53]

Te pieśni wiosenne były zarazem pieśniami miłosnymi. Wiele było lubieżnych i wręcz nieprzyzwoitych, do czego aluzją jest u Orffa sopran *Dulcissime*... Wszystkie były do tańca:

Z tych tu dziewcząt, które tańczą
kolistego węża,
każda pragnie tego lata
mieć swojego męża.

Pójdź, pójdź, miły mój,
dawno już na ciebie czekam...

Chume, chum, geselle min,
ih enbite harte din...

Wiosna przychodzi na świat, gdy Koszałek-Opałek zajęty jest obliczeniami. Ilustracja Jana Marcina Szancera

Można chyba zgodzić się z Thomsonem, że wiosenne pieśni waganckie zachowały ślady pradawnej struktury mityczno-rytualnej; okres tak zwanego drugiego renesansu w średniowieczu (druga połowa XII, początek XIII wieku) miał przecież wyraźny odcień pogański – doszły wtedy do głosu dążności naturystyczne, wykształcił się swoisty kult pierwiastka kobiecego.

Bóg, który umiera i odradza się, zawsze jest skojarzony z postacią kobiecą. I tak Ozyrysa ocala Izyda, Dionizosa zaś ratuje Rea, o której mit orficki powiada, że stała się później Demeter i Persefoną, zarazem matką i małżonką Dionizosa. Postać kobieca u boku boga-ofiary – a zarazem żądającego ofiar – jest zawsze oszałamiająca: to jednocześnie matka (nawet babka), żona i córka; bogini, a zarazem kobieta śmiertelna. Wspaniale wyjaśnia to Kerényi: bóg-ofiara jest archetypem życia niezniszczalnego, postać kobieca u jego boku – matka, małżonka/siostra, córka – archetypem niekończącego się procesu powstawania dusz.

Ten drugi archetyp był w wierzeniach prapolskich reprezentowany zapewne przez Dziewannę i Marzannę (jako postacie mityczne odpowiadające Demeter i Persefonie), a także Dzidzilelę, z którą – jako piastunką dziadów, dusz zmarłych przodków – związany był Nyja/Nija, tożsamy z księżycem. Pytanie, czy pierwszy z archetypów miał w tych wierzeniach swą reprezentację? Leli i Poleli, jakoby synowie Łady (tu jako bogini, patronki pomyślności rodzinnej), dziewicy i matki, nakładającej się zresztą na postać Dziewanny, wykazują nie tylko godny uwagi związek z upojeniem alkoholowym (oczywiście nie tyle, jak Dionizos, winem, ile raczej miodem pitnym i piwem), ale też jako bliźniacza dwupostać oznaczają dwuaspektowość życia: tego, co śmiertelne, i tego, co nieśmiertelne (zoé, która umiera i odradza się w cyklu bíos–thánatos–bíos). „Lelij zielenyj i Ładо moje!" czy też „Lelu, Ładо moja, Lelu, Ładо!" – zaśpiewy lub okrzyki towarzyszące obrzędom wiosennym najlepiej streszczają radość z powodu odradzania się życia, jego niezniszczalności zagwarantowanej w ładzie świata. Jak w wypadku dionizyzmu, nie odbywało się to jednak w wąskich ramach kultu natury; owszem, natura nie była przeciwstawiona temu, co nadnaturalne, ale też sacrum nie sprowadzało się po prostu do potęg natury.

Według Frazera wiosenny obrzęd wynoszenia Śmierci był pierwotnie rytuałem magicznym – oczywiście magii sympatycznej, ściślej: tej jej odmiany, którą nazwał homeopatyczną – którego celem było wskrzeszenie przyrody poprzez symulowaną egzekucję starego króla. Thomson polemizuje z tą interpretacją. Jego zdaniem

Ilustracja Valentine Hugo do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego

Święto wiosny Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego według karykatury Joela

symboliczna egzekucja to reminiscencja próby z obrzędów inicjacyjnych. Na wiosnę młodzież wśród znaków żałoby odchodzi ze społeczności – na łono natury; wraca stamtąd – po obrzędzie inicjacyjnym – odmieniona: chłopcy jako mężczyźni, dziewczęta jako kobiety. Tajemnica odradzania się przyrody splata się z tajemnicą ludzkiej płciowości, symboliczna śmierć – z rytualną rozpustą. Właśnie taki miałby być też sens obrzędów dionizyjskich.

Ta interpretacja Thomsona dosyć pasuje do wiadomości o wiosennych obrzędach prapolskich. Najwcześniejszy jest zapis z uchwały synodu diecezji krakowskiej z 1408 roku (synod pod nieobecność biskupa Piotra Wysza prowadzony był przez wikariusza generalnego Jana Szafrańca), gdzie w rozdziale dwudziestym pierwszym *De ritu paganico hucusque seruato per christianos* (*O obyczaju pogańskim ciągle jeszcze dochowywanym przez chrześcijan*) powiada się: „Ideo prohibemus, ne tempore Pentecosthen, fiant cantus paganici, in quibus ydola inuocantur et venerantur”[54], dlatego zabraniamy, aby w czasie Zielonych Świątek były wykonywane pieśni pogańskie, w których wzywa się i czci bożków. (Imion tych bóstw w statutach krakowskich nie wymieniono). Podobnie w anonimowym kazaniu z pierwszej połowy XV wieku na

Poniedziałek Wielkanocny: „w Zielone Świątki czynią zabawy (igrzyska) pogańskie [ludos faciunt paganorum] z wymienianiem demonów (diabłów) [cum denominacionibus demonum]; nie chcą spać pod dachem (spędzają noc na dworze), nie rozmawiają z ludźmi, chodzą z bosymi nogami, jakby inaczej zbawionymi być nie mogli”[55]. (Notabene Rej pisał w *Postylli*, że w Wielki Piątek dobry chrześcijanin musi boso chodzić − pomnąc na Chrystusa). O tym święcie mówią też w pierwszej połowie XV wieku: *Statuty prowincjalne w skrócie*, w artykule dwudziestym pierwszym nakazujące duchownym zabraniać „klaskań i śpiewów [plausus et cantilenas]... które się zwykło odprawiać podczas Zielonych Świąt [tempore festi Penthecosten]”[56]; częstochowski rękopis *Sermones per circulum anni Cunradi* (*Kazań Konrada na rok liturgiczny*), przepisanych w roku 1423 przez Jana z Michocina: „w te trzy dni ‹Zielonych Świątek›... schodzą się starki, kobiety i dziewczęta [vetule et mulieres, et puelle]... na tańce [ad coreas]”[57]; a także *Postylla* anonimowego husyty: „około Zielonych Świąt [circa Penthecostes]... dziewczęta [puelle]... zwykły przychodzić ku czci bożków [solent venire ad colenda ydola]”[58]. Tak więc obrzęd zielonoświątkowy jest w Polsce dobrze poświadczony.

Długosz opisuje owe ludos, podając ich polską nazwę: „ustanawiane były i urządzane igrzyska [ludi] w pewnych porach roku, dla przeprowadzenia których nakazywano zbierać się w miastach tłumom mieszkańców obojga płci ze wsi i osiedli. Odprawiano zaś je przez bezwstydne i lubieżne przyśpiewki i ruchy [ludos huiusmodi impudicis lascivisque decantationibus et gestibus], przez klaskanie w dłonie i podnietliwe zginanie się [manuumque plausu et delicata fractura] oraz inne miłosne pienia, klaskanie i uczynki [ceterisque venereis cantibus, plausibus et actibus] przy równoczesnym przywoływaniu [repetitis invocando] wspomnianych bogów i bogiń z zachowaniem rytuału [obsecracionibus]. Obrządek tych igrzysk [Horum ludorum ritum], raczej niektóre jego szczątki ‹istnieją› u Polaków aż do naszych czasów, mimo że wyznają oni chrześcijaństwo od 500 lat, powtarzane są co roku na Zielone Święta [in Penthecostes diebus repetere] i przypominają dawne zabobony pogańskie dorocznym igrzyskiem [et veterum superstitionum suarum gentilium annuali ludo], zwanym po polsku «Stado» [stado], co tłumaczy się po łacinie «grex», kiedy to stada narodu zbierają się na nie i podzieliwszy się na gromady, czyli stadka, w podnieceniu i rozjątrzeniu umysłu [tumidi ingenii et sediciosi] odprawiają igrzyska [peragunt], skłonni do rozpusty, gnuśności i pijatyki”[59].

Roczniki Jana Długosza, początek tzw. autografu

Warto w tym miejscu przypomnieć, że staropolskie „plęsać (pląsać)" znaczyło 'tańczyć' – od klaskania w dłonie lub w biodra; „pląsanie" to w pierwszym znaczeniu – jak podaje *Słownik staropolski* – 'klaskanie, uderzanie dłonią o dłoń', dopiero w drugim 'podskakiwanie, wyskakiwanie'. To klaskanie miało charakter obrzędowy. Pisze o nim Gall Anonim, relacjonując w *Kronice* (z lat 1113–1116) legendę o odzyskaniu wzroku przez Mieszka, syna księcia Siemomysła: „Gdy zaś dobiegała siódma rocznica jego urodzin, ojciec, zwoławszy wedle zwyczaju zebranie komesów i innych swoich książąt, urządził obfitą i uroczystą ucztę" – opowiada – „kiedy inni radowali się i wedle zwyczaju klaskali w dłonie, radość dosięgła szczytu na wiadomość, że ślepy chłopiec odzyskał wzrok"[60]. Jeszcze *Legenda sancti Stanislai* (*Legenda świętego Stanisława*), zwana *Vita minor* (*Żywotem mniejszym*), pióra Wincentego z Kielczy, przynosi w latach 1253–1257 doniesienie, że „do dziś dnia na ucztach u Słowian spotyka się pogańskie pieśni, klaskanie w dłonie i przepijanie do siebie nawzajem"[61].

> ...roczne święta, schadzki, uczty, tańce, kleskania, śpiewania, rozmaite gry zwodząc, obchodzili. Które to obrzędy świąt bałwochwalskich że i Długosz czasów swych, nieco po przyjęciu wiary chrześcijańskiej zaznał, samże spomina, mówiąc, że zwykli byli mężczyźni, białogłowy, starzy i młodzi na gry i tańce zgromadzać się wespołek, właśnie pod czasem Świątek naszych, który schadzki ludzi stadem, jako bydło albo trzodę jaką nazywano.
>
> *Kronika polska Marcina Kromera, biskupa warmińskiego, ksiąg XXX... przełożona przez Marcina z Błażowa Błażowskiego [Błażewskiego] i wydana... r. 1611*. S. 93, 94.

> Jakoż pisze Długosz, że jeszcze za niego o świątkach zwykli się byli ludzie schadzać po wsiach, tak męczczyzni jako białogłowy, i dziwne tańce wymyślać k woli im, a zwali to pospolicie stado.
>
> [Joachim Bielski:] *Kronika polska Marcina Bielskiego*. S. 70–71.

Opis Długosza i podaną przez niego nazwę powtórzyli jego następcy: Marcin Kromer i Joachim Bielski, w drugiej połowie XVI wieku. Ten pierwszy powiada, że „na gry i tańce" gromadzono się co roku „pod czasem Świątek naszych"; ten drugi, że – „o świątkach". Miano, które obrzędowi nadał Długosz – Stado, jest prawdopodobnie wymyślone. (Poza tym jednak trzeba

Wieśniak z syreną

świadectwo Długosza uznać za zupełnie wiarygodne: Potkański przypomniał, że urodzony i wychowany na wsi kronikarz znał obrzęd, o którym pisze, z autopsji, a później, już jako duchowny, prawdopodobnie go zwalczał). Brückner zastanawia się w *Dziejach kultury polskiej*, czy nie zwano owych ludi po prostu Świątkami. Z jednego z kazań z 1455 roku wiemy bowiem, że ogłupiałe kobiety, zawodząc „cantica lasciviae", lubieżne pieśni, „saltant ad sonum chori et cytharae concinnando Swąthky lyecze"[62], tańczą przy śpiewach chóru i dźwiękach lutni, śpiewając razem *Świątki lecie* (składnia staropolska: miejscownik, a nie narzędnik, w znaczeniu przysłówkowym, w funkcji okolicznika czasu = latem). W wieku XVI ciągle jeszcze przestrzegano przed tym świętem, choć już chyba bez ściślejszej pamięci przyczyny; na przykład Rej w *Postylli* (w 1557 roku) upomina, by nie chodzić w owym czasie po odpustach.

Świątki pogańskie odprawiano w XV i jeszcze w XVI wieku, jak o tym świadczą liczne źródła: od statutów diecezjalnych krakowskich po Stryjkowskiego. Że zapewnieniu Długosza, iż obrządki owych ludorum – w każdym razie jakieś ich pozostałości – zachowały się pięćset lat od chrztu Mieszka I i jego zakazu odprawiania wszelkich igier pogańskich, na to istnieje dowód niezbity. Dokładnie 4 grudnia 1468 roku opat klasztoru świętokrzyskiego Michał z Kleparza skorzystał z pobytu Kazimierza Jagiellończyka w pobliskiej Słupi i poskarżył się królowi, że „jarmark na Łysej Górze pod klasztorem odbywał się co rok na

Zielone Świątki [pro festo pentecosthes] bez przywileju i że tam ze zwyczaju [de consuetudine] zbierało się mnóstwo obojej płci ludu; że trąby, bębny, piszczałki i inna wrzała muzyka [tubarum, timpanorum, fistularum, aliorumque musicorum generum exercicia adhibentur]; że tańce i krotofilne odbywały się igrzyska [chorearum ceterorumque jocorum plausus exercentur]; a obok tego zdarzały się mnogie kradzieże, zabójstwa, łotrostwa i rozpusta [multa insuper furta, homicidia, alieque enormitates et deordinaciones plerumque commituntur] – co nie raz dziennemu i nocnemu nabożeństwu wielce przeszkadzało: chcąc takie niegodziwości, zbrodnie i zbereżeństwa [deordinata et enormia huius modi scandala] usunąć z miejsca, na którem wciąż imienia boskiego wzywano, i pragnąc opatrzyć, aby miejsce jak przystoi szanowano i zakonnicy mieli przy modleniu należyty spokój, ‹król Kazimierz› zakazał nadal jarmarku na Łysej Górze, dał oraz moc opatowi wzbraniać tak gorszących i bezecnych zebrań [tales enormes deordinaciones scandalososque Conventus (sic)] w te dni, w które błagać szczególniej o łaski Ducha św. należy; nie dopuszczać przywozu ni przedaży piwa i innych napojów, i nie pozwalać wznoszenia szałasów na zabawy [tuguria insuper pro premissis exercendis in dicto monte caluo construere]”[63].

Jednocześnie król dał przywilej na jarmark w Zielone Świątki w Słupi. Ale *Powieść rzeczy istej* (z 1538 roku) podaje, że modłę czyniono i ofiary składano na Łyścu pierwszego maja, a nie w Zielone Świątki; Frazer jednak uważa oba te obchody za jedno i to samo święto. Tymczasem *Statuty prowincjonalne w skrócie* zakazywały osobno, w artykule siedemnasym, „omnes incantaciones et signanter que consueverunt fieri de nocte in vigilia sanctorum Philippi et Jacobi apostolorum”[64], wszelkich guseł, jakie zwykły odbywać się nocą w wigilię Świętego Filipa i Jakuba Apostołów, a więc 30 kwietnia. (Prawie dokładnie tego samego, w artykule trzydziestym pierwszym, zakazywały statuty Łaskarza). Sławetny sabat czarownic w noc Walpurgi, który znamy z *Fausta*, odbywał się na Brockenie z 30 kwietnia na 1 maja. Chociaż Thomas Mann noc Walpurgi urządza Hansowi Castorpowi w ostatki... Znowu więc koło się zamyka, ale o tym za chwilę. Frazer pisze w *Złotej gałęzi* łącznie o świętach wiosennych obchodzonych od Wielkiego Postu do Świętego Jana. Ksiądz Gacki snuje więc całkiem prawdopodobny domysł: „Być też może, iż za księży benedyktynów obchody czerwcowe [= sobótek] zamieniono na Zielone Świątki, które z czasem zamieniły się w ów jarmark głośny w XV wieku z zabaw, rozpusty i zbrodni, i dlatego 1468

Hans Baldung, zw. Grien
Sabat czarownic

r. zniesiony. Teraz na górze Witosławskiej stoi kaplica, a w Zielone Świątki zbierało się tam do 4000 ludzi na odpust. Chociaż zaś władza duchowna, z powodu, iż przy kaplicy stawiano pobudzające do pijaństwa szałasy, indult odwołała (1850 r.) i nabożeństwo bywać w tej kaplicy przestało, wszelako mieszkańcy okoliczni zawsze się tu na Świątki licznie gromadzą"[65]. Świadectwo z lat siedemdziesiątych XIX wieku, w którym godna uwagi jest precyzja, z jaką autor szacuje wielkość zgromadzenia: do czterech tysięcy ludzi. Ta sama liczba jeszcze tu powróci; w obu świadectwach, mnicha niemieckiego z XII wieku i proboszcza jedleńskiego z XIX, budzi jednaką wątpliwość.

Obrzęd wiosenny, obchodzony w okresie Zielonych Świątek, był godami życia. Były to znane Słowianom południowym i wschodnim rosalie czy rusalie. Jak wykazał Franz Miklosich, nazwa ta pochodzi od diei rosae, starożytnego święta róży, skąd chrześcijańska Pascha rosarum, Pascha czerwona, czyli Zielone Świątki, celebrowane w czerwonych szatach liturgicznych; ale też stąd rousália, ludowe święta wielkanocne. Nazwa ta ze świata antycznego dostała się przez Bałkany na Ruś w XI wieku. O rusaliach *Powieść minionych lat* mówi pod rokiem 1068:

„diabeł oszukuje... wszelkimi chytrościami odwodząc nas od Boga, trąbami i skomorochami, gęślami i rusaliami [trubami i skomorochy, guslmi i rusali]. Widzimy bowiem igrzyska zatłoczone [igrišèa utołoèena], ludzi wielkie mnóstwo na nich, tak że pchają się jeden przez drugiego, urządzając widowiska [pozory dějušèe], dzieło od biesa wymyślone, a cerkwie stoją puste; gdy zaś bywa czas modlitwy, mało ich jest w cerkwi"[66].

Czy tu chodzi o te same igrzyska, o których Nestor mówi, charakteryzując zwyczaje Radymiczów, Wiatyczów i Siewierzan?

„I ślubów u nich nie bywało, jeno igrzyska między siołami [igrišèa miežiu sieły]; schodzili się na igrzyska, na pląsy i na wszelkie pieśni biesowskie [na igrišèa, na plasanьje i na wsia běsowьskaja pěsni], i tu porywali żony sobie..."

Letopisiec russkich cariej (Perejasławia Suzdalskiego) z XV wieku ostatnie zdanie zastępuje interpolacją, która daje dłuższy i bardziej szczegółowy opis:

„i tu spółkowali zbiegając się na pląsy [rišèušèe na plasanija], i z pląsów [ot plasanija] poznawali, która kobieta lub dziewica do młodych pociąg ma, i ze spojrzeń oczu, i z obnażenia ramion, i z pierścieni na rękach pokazania, i z pierścieni wkładania w darze na palce cudze; a potem było całowanie z obejmowaniem i gdy ciała i serca rozpalały się, spółkowali"[67].

Prawdopodobne wyobrażenie wił, przerys ze złotego wisiorka

Taniec Krasnoludków wokół stosu Sobótki. Ilustracja Jana Marcina Szancera

Notabene wspomniane dalej malowanie lic przez kobiety, by młodzieńcy poczuli do nich chuć, nie było na Rusi znane przed XV wiekiem. Zdaniem Borisa A. Rybakowa wszystkie obrzędy, odprawiane u Słowian wschodnich między 9 marca a 29 czerwca, były poświęcone parze bóstw Łada i Leli, jakoby – uważa ten badacz – matce i córce, opiekunkom wegetacji i małżeństwa. Paralelne do Demeter i Persefony są w wierzeniach prapolskich Dziewanna i Marzanna; Łada nachodzi oczywiście na postać Dziewanny, jest przy tym dziewiczą matką bliźniąt, Leli i Poleli, ucieleśniających misteryjny ład świata.

W przytoczonych fragmentach Nestora i w późniejszej interpolacji mowa jest o igrach, będących świętem godów; ale rusalie były – jak słusznie podkreśla Dmitrij S. Lichaczow – świętem zadusznym, poświęconym zmarłym przodkom. Jeszcze w 1551 roku moskiewski Stogław (sobór „stu rozdziałów") potępił zwyczaj gromadzenia się w wigilię Zielonych Świątek na cmentarzu, gdzie mężczyźni i kobiety płaczą płaczem wielkim nad grobami, po czym w takt muzyki skomorochów tańczą, klaszczą w dłonie i śpiewają pieśni diabelskie. Taki też splot znaczeń prezentuje obrzęd rusalije praktykowany we wschodniej Serbii, w regionie Homolje, jeszcze do połowy lat osiemdziesiątych XX wieku: otoczone kręgiem tancerzy, dzierżących jatagany, dziewczęta zwane rusaljami wchodziły w trans, podczas którego pozostawały – jak to ujmuje Dragoslav Antonijević – w dialogu ze zmarłymi. Rusalie były pierwotnie nazwą święta zmarłych, przeniesioną następnie na skomorochów, którzy uczestniczyli w igrzyskach, a w końcu na demony – rusałki.

„Rusałki, u starożytnych Słowian zapewne jakowe bóstwa, podług przechowującego się dotąd mniemania między pospólstwem w Małorosji – są krwi chciwe czarownice, nienawidzące powszechnie ludzi. Prawie zawsze przeznaczają im na mieszkanie

Albrecht Dürer *Cztery czarownice*

Peter Paul Rubens *Trzy Gracje*

Jean Goujon *Nimfy* z Fontaine des Innocents

stare bory, strumienie itp. Liczne przykłady przebiegłości rusałek w podejściu niebacznych słyszeć można w powieściach tego ludu”[68] – pisał Bohdan Zaleski w folklorystycznym, na modłę Mickiewiczowską, przypisie do jednej ze swych młodzieńczych ballad. Temat rozwinął w 1829 roku w obszernej fantazji, w której przetworzył, jak sam pisze, wszystko, co

w życiu słyszał kiedy
O Rusałkach różnej treści,
Czy to w dumce, czy z powieści...

W jego poetyckiej wizji nie mogło zabraknąć obrazu szaleńczych pląsów:

Grono bogiń przy Zorynie
Wietrzny taniec zawiązało.

Dłonie w dłoniach, chyżo, społem,
...bez ustanku
Krążą, krążą nad nią kołem[69].

Bardzo ciekawa wzmianka na temat tego święta wiosennego, dotycząca Pomorza, znajduje się w jednym z żywotów świętego Ottona. *Dialogus de vita s. Ottonis episcopi Babenbergensis* (*Dialog o życiu św. Ottona, biskupa bamberskiego*), napisany w latach 1158–1159 przez Herborda, opowiada o momencie przybycia biskupa z misją do Pyrzyc 4 czerwca 1124 roku:
„ad castrum ducis Pirissam undecima hora diei propinquantes ecce illic ‹turbam› hominum ad quatuor milia ex omni provincia confluxisse, ut eramus eminus, aspeximus. Erat enim nescio quis festus dies paganorum, quem lusu, luxu cantuque gens vesana celebrans vociferacione alta nos reddidit attonitos”[70];
zbliżając się o trzeciej po południu do grodu książęcego [księcia pomorskiego Warcisława] Pyrzyce, oto ujrzeliśmy z daleka ‹tłum› około czterech tysięcy ludzi, którzy przybyli z całej prowincji; było bowiem jakoweś święto pogańskie, obchodzone igrzyskiem, wyuzdaniem i śpiewem tak, iż ogarnięty szałem lud ogłuszył nas swym głośnym krzykiem.
Zresztą misjonarze przezornie nie zbliżyli się do grodu i całą noc spędzili bezsennie, obawiając się ogień rozniecić, a nawet głośniej rozmawiać; dopiero rano biskup wysłał do grodu Pawła, komesa Santoka, i posłańca księcia Warcisława. To święto odprawiano

dekadę po Zielonych Świątkach. Potkański uważa owo święto pomorskie, podobnie jak opisane przez Kosmasa zabobonne obrzędy odprawiane przez wieśniaków czeskich we wtorek lub w środę po Zielonych Świątkach, a także znane z kroniki Nestora igrzyska Radymiczów, Wiatyczów i Siewierzan, za tożsame z Długoszowym Stadem.

Vita sanctae Hedwigis, żywot świętej Jadwigi napisany przez anonimowego minorytę śląskiego między 1267 a 1300 rokiem, wspomina o „nundinarum in festo sancti Johannis baptiste”[71], targu w dniu Świętego Jana, odbywającym się we Wrocławiu. W jednej z krótkich instrukcji dla spowiedników, dołączonej do rękopisu z 1418 roku, przy trzecim przykazaniu zaleca się dopytywanie o przyłączanie się wiernych „ad ducendas choreas vel spectacula”, do tańców lub widowisk, wykonywanych „in vigiliis sanctorum”, w wigilie świąt kościelnych, i o śpiewanie „in ecclesiis cantilenas luxuriosas”[72], w kościołach rozpustnych piosenek. W tym też czasie *Statuty prowincjonalne* w artykule pięćdziesiątym trzecim, a statuty Łaskarza w artykule pięćdziesiątym ósmym, zakazywały nocnych „pląsów [nocturnas correas] w dni sobotnie [sabbativis diebus] i w wigilie Jana Chrzciciela [= 23 czerwca], Piotra i Pawła [= 28 czerwca], ponieważ niejedne zgorszenia, cudzołóstwa i czyny niemoralne [fornicaciones, adulteria temporibus nocturnis et incestus] w tych czasach zachodzą”[73]. Od owych tańców sobotnich („choreas in diebus sabbativis”[74]) wywodzi się nazwa sobótek. W anonimowym kazaniu na dzień Trójcy Świętej (niedzielę po Zielonych Świątkach) z pierwszej połowy XV wieku mówi się najpierw o czynieniu przez niektórych w wigilię Świętego Jana – frazeologia archaiczna – „dla rozmaitych guseł [pro variis superstitionibus]”, a dalej – już ogólnie – o tym, że „panny i mężatki czuwają w wigilie i soboty całą noc, klaszczą, igrają, śpiewają, tańczą [plaudunt et ludunt, cantant, saltant], jak poganie dla Prozerpiny [= Persefony] lub Wenery”[75]. Całkiem właściwa interpretatio Romana, ale dziś powiedzielibyśmy: lub/i. Długosz w trzecim tomie *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis* (*Księgi uposażeń diecezji krakowskiej*) wspomina o wsi Skowieszyn (Skowiszyn) nieopodal Wietrznej Góry nad Wisłą, gdzie „pro die Sancti Johannis Baptistae iuxta vetustum et priscum morem, pro celebritate et indulgentiis illius diei, maximus fit concursus”[76], największe zbiegowisko czyni się wedle starodawnego zwyczaju na Świętego Jana Chrzciciela dla tłumu i odpustów owego dnia.

Artemida Brauronia, fragment reliefu ofiarnego

Sobótki znamy oczywiście z pieśni Kochanowskiego:

Tak to matki nam podały,
Samy także z drugich miały, [= dowiedziały się od innych]
Że na dzień świętego Jana
Zawżdy sobótka palana.
(Panna I, w. 9–12)

Za mną, za mną, piękne koło,
Opiewając mi wesoło! [= odpowiadając śpiewem]
(Panna II, w. 33–34)

Owe „trefne plęsy", ucieszne (lub wymyślne) tańce, to „cenar i goniony" (Panna XII, w. 31–32) – tańce szesnastowieczne.

Niewiele przed Kochanowskim, na początku lat sześćdziesiątych XVI wieku, ksiądz Marcin z Urzędowa, profesor Akademii Krakowskiej, pisał w *Herbarzu Polskim* (wydanym dopiero w 1595 roku) pod hasłem *Artemesia Valentina. Herba Regia, Olus Regium. Po polsku Bylicá*, że „Ziele to wezwano z Gréckiégo słowá «Artemesia», od Artemis Boginiéy Diány... Abowiém tá to źiele wynálázłá / y pań Gréckich iego vżywánia náuczyłá... Przeto oné Pogánki święćiły iéy to źiele / y gdy iéy dźień świącano / wieszáli po domách / drugié sie nią opásowáły: á to czyniły dwudźiestégo dniá y czwartégo / Kśiężycá Czérwcá / v nas dźień S. Janá: tám téż w nocy ognie paliły / táńcowáły / śpiéwáły /

Pani Zwierząt, prototyp Artemidy

diabłu cześć á modłę czyniąc. Tego obyczáiu pogáńskiégo do tych czásów w Polscze niechcą opuszcáć niewiásty / bo tákiéż to ofiárowánié tego źiela czynią / wieszáiąc / opásuiąc sie niém. Swiętá téż téy diablicy święcą / czyniąc sobotki / paląc ognie / krzesząc ogień deskámi / áby była práwa świątość diabelska: támże śpiéwáią diabelskié pieśni / plugáwé / táncuiąc / á diabeł téż skacze / ráduie sie że mu krześćiiánie czynią modłę á chwałę / á o miłégo Bogá niedbáią / ábowiem dźień świętégo Janá / wieśniaków przy chwale miłégo Bogá żadnégo nie będźié / á około sobótki będą wszyscy czynić rozmáite złości”[77].

W *Starej baśni* „stado” odbywa się w noc świętojańską ku czci Kupały, boga światła: „Kupało! Kupało! Ładо!” – śpiewają świętujący. Święto jest dzikie. „Chłopcy stali na uboczu, szeptali cicho, z ukosa patrzyli na dziewczęta i wybierali oczyma. Szał czasem opanowywał nad ranem te gromady i dziksze z nich szły jak «stada» w las, porywając gwałtownie dziewczęta. Zwano też te szały «stadem». Rodzina jednak każda pilnowała swoich i stała na czatach, aby do «stada» nie dopuścić i od porywania obronić”.

Jeszcze w 1505 roku cały Psków wpadł w zamęt, urządzając po okolicznych wsiach igrzyska: grano na bębnach, piszczałkach, instrumentach strunowych, klaskano, śpiewano i tańczono – tańczyły przede wszystkim dziewczęta i kobiety, potrząsając głowami, kręcąc pośladkami, miotając się, skacząc i przytupując, czemu chłopcy i mężczyźni przyglądali się z lubością; skutek był taki, że dziewczęta traciły dziewictwo, a mężatki cześć. A w 1551 roku moskiewski Stogław potępia urządzane w noc świętojańską zabawy wspólne mężczyzn, niewiast i dziewcząt, połączone z nieprzyzwoitymi rozmowami, diabelskimi pieśniami, tańcami i innymi bezbożnymi sprawkami.

Na Podlasiu i w Lubelskiem Sobótki nazywano Kupalnocką, najwyraźniej od Kupalii (nazwa trzynastowieczna), Kupał (nazwa czternastowieczna) czy Kupały (nazwa siedemnastowieczna) u Słowian wschodnich, tak nazwanych dlatego, że od tej nocy aż do jesieni można się było kąpać, skoro święty Jan Chrzciciel w Jordanie przepędził z wód wiły i rusałki. Wreszcie w XVII wieku pojawił się – w *Żywocie świętego Włodzimierza*, w *Kronice Gustyńskiej* – ruski bożek Kupało: z obrzędowej kąpieli. Brückner nie widzi w polskich pieśniach kupalnych niczego szczególnie pogańskiego, choć przyjmuje hipotezę, że obrzędy nazwane później Sobótkami mogły mieć, jak tego dowiedziono w związku z Kupałą gdzie indziej, jakiś związek z kultem słońca

i ognia. Gieysztor zwraca uwagę, że warianty nazwy Kupalnocka odnotowano nie tylko na pograniczu etnicznym, ale także w Sieradzkiem i w Kaliskiem, co mogłoby świadczyć o szerszym zasięgu obrzędów Kupał, uważanych na ogół za wschodniosłowiańskie.

Jeszcze w latach czterdziestych XIX wieku Władysław Ludwik Anczyc pisał, iż w Krakowskiem pali się Sobótki nie w noc świętojańską, lecz w Zielone Świątki. Podobną hipotezę co do obchodów na Łysej Górze postawił, jak pamiętamy, ksiądz Gacki, który przy tej okazji tak pisał o samych sobótkach: „Dziś ogni czerwcowych, czyli sobótek, po górach w dobrach pobenedyktyńskich nie palą. Wzbronili ich pewno zakonnicy, tamując nocne swawole, jak to uczynili proboszczowie w Goźlicach pod Sandomierzem (1825 r.) i w Grocholicach pod Opatowem (1857), którzy przez lat kilka wciąż noc świętojańską ze sługami kościelnymi na miejscu palenia sobótek przepędzali i wreszcie choć bliższych kościoła parafian od tej zabawy odzwyczajali. W przyległych jednak wioskach, zwłaszcza w łańcuchu gór ku Łysicy, sobótki zawsze są obchodzone”[78]. *Noc na Łysej Górze* Musorgskiego jest nocą świętojańską, a nie nocą Walpurgi – kompozytor podkreślał jej ludowy rosyjski charakter, który przeciwstawiał duchowi niemieckiemu. Mogło więc być i tak, że na ziemiach polskich Sobótki wyodrębniły się pod wpływem Kupały z dawniejszych obrzędów wiosennych, o których była mowa wcześniej.

Hans Baldung, zw. Grien
Zabawa czarownic

Tu konieczna dygresja. Spojrzenie na obrzędy typu sobótkowych mamy, zdaje się, nieco zmącone scenkami z poezji sentymentalnej. Na przykład Bartłomiej Zimorowic w swych *Sielankach nowych ruskich różnym stanom dla zabawy teraz świeżo wydanych przez Simeona* [!] *Zimorowica* (w 1663 roku) tradycyjny sztafaż bukoliczny odmalowuje w kolorach – nazywa to Czesław Hernas – lokalnego prymitywu. W dziesiątej, w *Zalotniku*, zwraca się do pasterzy w wieńcach na głowie, grających na piszczałkach nad chłodnym strumieniem:

kiedy sobótkę, jako zwyczaj niesie,
Zapalicie na błoniu równym lub przy lesie,
Dajcie mi dobre słowo, wspomnijcie mię mile,
Pamiętając na moje przeszłe krotofile.
Znajdzie się też, ja wierzę, cnotliwy młodzieniec,
Który na mą pamiątkę, zdjąwszy z głowy wieniec,
Powiesi go na brzozie; tam jeśli go zoczy
Moja niegdy Olenka, pewnie go doskoczy[79].

Natomiast Seweryn Goszczyński w swej *Sobótce*, napisanej w 1833 roku, dopatrywał się tam – na romantyczną modłę – wierzeń bardzo archaicznych. W przypisie do tytułu, wzorowanym na Mickiewiczowskiej przedmowie do *Dziadów*, wyjaśniał:

„Uroczystość ludów słowiańskich, znana w różnych plemionach pod różnymi nazwami. Sięga najdawniejszych czasów, a w niektórych stronach trwa dotąd... Były to istne słowiańskie igrzysko, lub święto ognia, odziane uroczystą tajemniczością religii i całym urokiem poezii. Pojąłem ją w tym duchu i wystawiłem w niniejszej poezii. O Sobótce wspominają nasi kronikarze; z powodu Sobótki są pieśni Jana Kochanowskiego, które jednak, przez naśladownictwo cudzoziemskiej literatury, nie dają o niej żadnego wyobrażenia”[80].

Toteż sam spróbował dać wyobrażenie właściwsze, romantyczne co się zowie:

Dziewice w kwiatach, chłopcy z długim włosem,
Gęśle i kobzy, fujarki i dudki –
Wszystko to naraz uderzyło głosem
I grzmotnym krokiem do tańca Sobótki.

Obrzęd lokował na tle wierzeń animistycznych:

Ależ bo wówczas – ziemio staroświecka! –
Dzisiejsze dziwy dziwami nie były;
Grały widomie niewidome siły,
I pilnowały człowieka, jak dziecka.
W powietrzu, w drzewach, w kamieniu, pod wodą
Krewne spółczucie ludzie znajdowali,
Bo nie gardzili naówczas przyrodą,
Bo ją, jak matkę, znali i kochali.

Nie było chyba drugiego zespołu teatralnego, który by, jak „Gardzienice”, równie serio zwrócił się w stronę kultury ludowej. Swoją determinacją i rewolucyjnością zwrot ten przypominał romantyczny, sprzed półtora wieku, kiedy Mickiewicz pisał *Ballady i romanse* i *Dziady*. Mickiewicz strawestował Radaunicę, stworzył apokryf Dziadów, przekonany, że odkrywa to, co w obrzędzie najstarsze. Miał go w tym pomyśle utwierdzić Leon Borowski, wykładowca Uniwersytetu Wileńskiego, do którego o opinię o rękopisie poeta zwrócił się w maju 1821 roku (w wydanych rok wcześniej *Uwagach nad poezją i wymową* Borowski

Adam Mickiewicz według rysunku Walentego Wańkowicza

postulował zbieranie i badanie starożytności pogańskich). Mickiewicz poprawił II część *Dziadów*, archaizując obrzęd na pogański, i napisał uzasadniającą to przedmowę. Artyści z „Gardzienic" w 1977 roku, gdy zespół się formował, inspirowali się książką Michaiła M. Bachtina *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (dwa lata wcześniej wydaną po polsku), o rady zaś zwracali się do Włodzimierza Pawluczuka, autora świeżych i odkrywczych publikacji o kulturze ludowej: *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej* i *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* (ta pierwsza przynosiła między innymi tezę, że przyczyną zamierania twórczości ludowej jest redukowanie jej do sztuki, podczas gdy spełnia ona wiele funkcji – jako zarazem religia, magia, filozofia, zabawa i styl życia – i z reguły realizuje się w działaniach o charakterze obrzędowym). Badacz brał udział w organizowanych przez zespół wyprawach artystycznych w teren, nie tylko komentując je na gorąco za pomocą koncepcji wyłożonych w *Żywiole i formie* (książce wydanej w 1978 roku), ale też czerpiąc z nich inspirację dla własnych dociekań teoretycznych.

Jednak twórca i kierownik zespołu, Włodzimierz Staniewski, szedł przede wszystkim za impulsem romantycznym. Jeszcze w okresie przełomu romantycznego, przedpowstaniowym, zaznaczyło się – pisze Maria Janion – rozdwojenie orientacji na ludowość w literaturze. Starożytnik, etnograf i archeolog Zorian Dołęga Chodakowski przedsięwziął, z jednej strony, poszukiwania wiadomości *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (tytuł rozprawy z 1818 roku): abyśmy już nie stawali się obcy sami sobie, co zapoczątkował chrzest, powinniśmy własną ziemię – postulował – czytać jak najtrwalszą księgę. Z drugiej strony Mickiewicz, w pierwszym tomie *Poezyj* (wydanym w 1822 roku), formułował program poszukiwania prawd żywych, twórczego, w dziedzinie poezji romantycznej. Program sam realizował, przekształcając swobodnie nie tylko pieśni gminne, ale też obrzędy fantastyczne, pogańskie, jak to zrobił w wydanych w następnym roku *Dziadach*. W efekcie stworzył, powiada teraz Przybylski, operę dla intelektualistów. Program poety podjął entuzjastycznie Maurycy Mochnacki. Jednym ze źródeł poezji romantycznej w Polsce, pisał w 1825 roku, mogą stać się fantastyczne obrzędy pogańskie, wszystko, co jeszcze ocalało ze starożytności słowiańskich. Jedną z naczelnych koncepcji romantycznych była szczególna interpretacja, powiedzielibyśmy za Lucienem Lévy-Bruhlem, prawa partycypacji mistycznej.

Mickiewicz wrócił do tej kwestii w drugim kursie wykładów o *Literaturze słowiańskiej*, charakteryzując ludowy pogląd na świat u Słowian. Dla ludu słowiańskiego, stwierdzał, cały świat ożywiany jest przez pierwiastek niematerialny, jednak objawiający się – w postaci ducha, którego się widzi i z którym się rozmawia; i który, jako motyw przychodzący nie wiadomo skąd, pobudza natchnienie. Takim zbiorem tonów, motywów są pieśni gminne, jest muzyka ludowa. I oczywiście obrzęd ludowy wywoływania duchów. W studium o romantyzmie polskim na tle europejskim Maria Janion uwypukla wpisane w Mickiewiczowski obrzęd Dziadów pojęcia wspólnoty żywych z umarłymi i ich pomocy wzajemnej i upatruje w tym obrzędzie projekt zbiorowości ściśle powiatowej, a zarazem bezbrzeżnej, uniwersalnej, sięgającej w zaświaty i w wieczność.

Po nowe środowisko teatru – to hasło, które Staniewski rzucił w czerwcu 1979 roku. Nie było wyssane z palca. Zespół „Gardzienic" miał już wtedy za sobą piętnaście wypraw po wsiach w południowo-wschodnim regionie Polski, głównie w Lubelskiem, na Zamojszczyźnie i Chełmszczyźnie, także w województwach bialskim, tarnobrzeskim i na Nowosądecczyźnie. W następnym miesiącu tego samego roku wyruszy na pierwszą wyprawę zagraniczną, po włoskich wsiach północnych Apeninów w regionie Emilia-Romania. A w ciągu dwóch najbliższych lat, aż do wprowadzenia stanu wojennego, przedsięweźmie jeszcze trzydzieści pięć wypraw, najwięcej na Zamojszczyznę i Białostocczyznę, rozszerzając zakres penetracji na województwo łomżyńskie, olsztyńskie i nawet jeleniogórskie, za granicą wędrując po Lotaryngii i Toskanii. Te pierwsze cztery lata z okładem był to w pracy „Gardzienic" okres, nie waham się nazwać, heroiczny. Średnio prawie raz w miesiącu zespół wyruszał na wyprawę do najbardziej partykularnych okolic kraju. W manifeście *Po nowe środowisko teatru* Staniewski proklamował opuszczenie miasta: budynku teatralnego i nawet ulic, jako środowiska wyeksploatowanego i zdegradowanego, i poszukiwanie enklaw społecznych i kulturowych, które mogłyby się stać dla sztuki teatru podłożem nowym: nieznanym lub dawno zaniechanym, a w domyśle płodnym. Na pozór wyprawy i szczególnie poprzedzające je rekonesanse zorganizowane były na modłę etnograficzną: artyści docierali do społeczności i osób przechowujących pamięć o tradycji, zbierali materiał. Ale nie robili tego tak jak Zorian i jego następcy. Wyprawa była bowiem przede wszystkim praktyką artystyczną: miała scenariusz złożony z sekwencji wędrówek z wózkiem teatralnym po drogach

i bezdrożach, zaimprowizowanych spotkań połączonych ze śpiewami i muzykowaniem, ćwiczeń i prób teatralnych w plenerze i wśród siedzib ludzkich, zgromadzeń. Właśnie zgromadzenie było podstawową formą praktyk teatralnych „Gardzienic". Zbierała się społeczność wsi i często całej okolicy, żeby spełnić uroczystość, która była przygotowana i prowadzona przez zespół. Niewymuszenie, drogą zwyczajową odtwarzało się środowisko społeczne dla przedstawienia. Przedstawienie było w tym środowisku głęboko osadzone, było niejako uwypukleniem kultury tego środowiska, którą tworzy bezpośrednie obcowanie, gesty ciała, żywiołowe reakcje, pieśni, tańce, pamięć i obecność zmarłych. Kreowane przez „Gardzienice" zgromadzenia były utworami artystycznymi, które w najpełniejszy sposób – śmiem teraz twierdzić – odradzały ludi, igrzyska opisane przez Długosza. Przyśpiewki i ruchy, klaskanie i zginanie się – wszystko to ożywało i dochodziło do wrzenia. Było to „milieu effervescent", jak u Émile'a Durkheima, środowisko w stanie wrzenia, o którym Jean Duvignaud powiada, że poprzez swą aktywność ludyczną kreuje byt społeczny.

I z tego wyłaniało się przedstawienie teatralne. Przedstawienia powstały w tamtym okresie dwa: *Spektakl wieczorny – Gargantua i Pantagruel* i *Gusła*. Inaczej powstają przedstawienia na próbach w budynku teatralnym – obojętnie, czy w teatrze repertuarowym, czy w studyjnym lub laboratoryjnym – inaczej podczas wędrowania w zmieniającym się topograficznie i etnograficznie terenie; materiał, z którego artyści budują role, jest innego rodzaju i jakości. Dominowała zdwojona ekspresja śpiewno-taneczna i rytmiczne działania zespołowe, tworzące niepowtarzalny obraz ludzkiej gromady obcującej ze światem żywiołów i duchów. Scenariusz *Guseł* oparty był na części II, IV i I *Dziadów*. Chyba tylko ten zespół, mający wtedy za sobą czteroletnią wędrówkę po wsiach, mógł stworzyć taki obrzęd. Nie była to podmalowana rekonstrukcja folklorystyczna, lecz frenetyczna kreacja, w której teatr stawał się magią. Obrzęd był, całkiem jak chciał Mickiewicz, mieszaniną wyobrażeń chrześcijańskich ze starszymi, tak przecież typową dla kultury ludowej. Był też w jakimś metaforycznym sensie wywoływaniem duchów polskiej ziemi. Osiągał ten zawrotny efekt nie przez spekulacje artystyczne, lecz przez nasycenie aktorów prawdą obcowania z życiem – dosłownie i najściślej powiatowym, dzięki temu jednak uogólnionym do doli człowieczej. W ostatniej scenie przedstawienia gromada śpiewała pieśń ludową z Kresów: „Hej, hej, dołoż moja! Cztoż ty z wodoju popłyła".

Spektakl wieczorny, reż. Włodzimierz Staniewski

Scena chóralna z *Guseł*, na pierwszym planie od lewej: Iga Rodowicz, Anna Zubrzycka, Mariusz Gołaj, na drugim planie od lewej: Wanda Wróbel, Krzysztof Czyżewski, Jan Tabaka, Jan Bernad, reż. Włodzimierz Staniewski

Ale już we wcześniejszym *Spektaklu wieczornym*, którego scenariusz czerpał głównie z *Gargantui i Pantagruela*, odczytywanych oczywiście po bachtinowsku, pojawiała się inkantacja Guślarza:

Czyscowe duszeczki!
W jakiejkolwiek świata stronie...
Każda spieszcie do gromady!
Gromada niech się tu zbierze!
(Adam Mickiewicz: *Dziady. Część II*, w. 13–14, 21–22)

Przedstawienie było plenerowe. Rozgrywało się na tle rozciągniętej ogromnej płachty białego płótna, w półkręgu wyznaczonym przez wbite w ziemię zapalone znicze. Niczym

Wyprawa w Łomżyńskie

Wyprawa do Szaflar

średniowieczni wędrowni wesołkowie aktorzy popisywali się kuglarskimi sztuczkami: na wózku wypraw, na dwóch podestach, na niebotycznych drągach, wpadając w ciżbę. Było dużo z wesołej materii kultury ludowej i sam jej dosadny i prześmiewczy duch, toteż zgromadzenie przeważnie zanosiło się śmiechem. Ale były też chwile poezji i magii, które przejmowały grozą, niekiedy wywołując bojaźliwą niechęć. Bo już tamto przedstawienie było pełne guślarstwa, rodziło więc podejrzenie o jakieś praktyki świętokradcze. Były skoki jakby wiedźm przez płonące obręcze i finałowy pochód z wózkiem oświetlonym pochodniami, co w niektórych wsiach budziło głęboko w nieświadomości zbiorowej drzemiące wspomnienie buntowniczego palenia krzyży. Nie była to opera dla intelektualistów, lecz trawestacja uroczystości ludowej, uczyniona romantycznie i sięgająca – starożytności słowiańskich.

Po tej dygresji, pomagającej nam lepiej sobie wyobrazić charakter obrzędów, wróćmy do nich. W *Kronice polskiej, litewskiej, zmodzkiej i wszystkiej Rusi* Stryjkowskiego mowa jest o schodzeniu się gromadą do tańca „po niedzieli Przewodnej aż do Ś. Jana Chrzciciela", a „zwłaszcza 25 dnia maja miesiąca i 25 czerwca"; i zarówno w jednym, jak w drugim terminie – twierdzi – ową „schadzkę «kupałą» zwali". W tym kontekście wspomina też jakieś „kołyski dziwne o świętym Pietrze", czyli 29 czerwca. Te same daty podaje Gwagnin, który pisze, że Stado – „gry, tańce i krotofile rozmaite" – odbywało się 25 maja i 25 czerwca, jak mówi, „osobliwie", więc nie tylko. Jak się wydaje, doniesienie Stryjkowskiego i (za nim) Gwagnina, z pozoru może ogólnikowe, jest dokładne. Święto, o którym tu mowa, obchodzono bowiem najprawdopodobniej w całym tym okresie: od oktawy Wielkanocy do Świętego Jana, a więc mniej więcej od początku kwietnia aż do ostatniej dekady czerwca; kulminacja wypadała w Zielone Świątki, czyli w drugiej połowie maja albo pierwszej połowie czerwca.

Zgromadzenie w Tokarach podczas wyprawy w Tarnobrzeskie

Uściślenia wymaga także kwestia: kto właściwie wówczas świętował? Są bowiem dwie wersje. Jedna ta, którą podaje Długosz: „stada narodu", mianowicie „obojga płci". Tę wersję za Długoszem powtarza Kromer, wyliczając: „mężczyźni, białogłowy, starzy i młodzi"; i Joachim Bielski, krócej: „ludzie... tak mężczyźni jako białogłowy". Wersję tę czyni prawdopodobną skarga ojca Michała, zaniesiona do króla w 1468 roku, na jarmark łysogórski, na którym zbierało się „mnóstwo obojej płci ludu" (swoją drogą mogło to być źródło Długosza). Druga

A zwykli byli mężowie i niewiasty, starzy i młodzi na święta... w jedno się schodzić miejsce do tańców i krotofil inszych, którą schadzkę „kupałą" zwali, zwłaszcza 25 dnia maja miesiąca i 25 czerwca, co jeszcze do tych czasów w Rusi i w Litwie zachowywają... po niedzieli Przewodnej aż do Ś. Jana Chrzciciela niewiasty i panny do tańca się gromadą schodzą... Także owy kołyski dziwne o świętym Pietrze i wieczory święte po narodzeniu Pańskim, wszystko z starodawnych zabobonów pogańskich poszło.

Dzidzis Lado to jest wielki bóg... którego... święta 25 dnia maja, aż do 25 czerwca, obchodzili w karczmach, a niewiasty i panny na łąkach i po ulicach tańce, ująwszy się około za ręce, stroili... co i dziś jeszcze w Litwie, w Żmodzi, w Liflanciech i w Rusi czynią.

Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. T. 1. S. 137, 146.

A mieli ten zwyczay / ták mężczyzny iáko y niewiasty / ták młodźi iáko y stárzy / w dni święte... / gry / tańce / y krotofile rozmáite stroić: á osobliwie 25. Máiá / y 25. Czerwcá / ktore zgromádzenie lud pospolity stádem názywał: co się iescze poniekąd w Litwie y w Ruśi / y do tychmiast záwadza po wśiach. Abowiem począwszy od Niedźiele Przewodney / aże do ś. Janá Chrzćićielá / niewiásty y dźiewki w dni święte do tańca kupámi się schodząc / y śpiewaiąc swoie stáre pieśni... / rękomá klaskáiąc... / szerokie koło okrągłego tańcá / wszytkie się zá ręce poiąwszy / pośrzod rynku wywodzą: zowie ten taniec Rus y Litwá Korohodem.

Aleksander Gwagnin: *Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie... tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow*. Ks. 1. S. 27.

wersja – z kilku źródeł z pierwszej połowy XV wieku – mówi o jednej tylko płci. Tak w *Kazaniach Konrada*: „starki, kobiety i dziewczęta"; w *Postylli* husyty krócej: „dziewczęta"; w kazaniu na dzień Trójcy Świętej: „panny i mężatki"; w kazaniu (z 1455 roku) po prostu – „ogłupiałe kobiety". Czy te wersje się wykluczają? Połączył je, jak widzieliśmy, Marcin z Urzędowa, który wspomina (frazeologia archaiczna) około sobótki czyniących –

jak zaznaczył, ubolewając – wszystkich „wieśniaków", a z drugiej strony mówił wyraźnie, że to „niewiasty" święta owe święcą, czyniąc sobótki.

Kreteńska dziewczyna na huśtawce

Święta z istoty swojej – jako chtoniczne – były obchodzone przez kobiety; tak samo jak tajemne obrzędy dionizyjskie. Dionizyzm był religią kobiet. Do misteriów męskich transponowali treści dionizyjskie orficy, ale stało się to dopiero wtedy, gdy kult Dionizosa w ogóle zyskał oprawę państwową, owocując nie tylko misteriami orfickimi, ale też teatralną sztuką dionizyjską – wytworami politycznego świata mężczyzn. Pierwotny dionizyzm kobiet polegał na niewysłowionym przeżyciu rozwierania się otworu do niskiego świata podziemi, poruszenia głębin, mrowienia się duchów i narastającej szalonej żądzy seksualnej. Budziły boga leżącego w koszyku, fallus i serce, i były w zamian pobudzane przez boga, rozkazującego – powiada Detienne – tryskać winu i skakać bachantkom.

Obrzęd aiora, huśtania dziewczyny nad otwartym pithosem z winem podczas Antesteriów

Eletheín, héro Diónyse...
hagnón sýn charítessi es naón,
tói boéoi podí thýon[81]

– śpiewały czcicielki Dionizosa: przybywaj, herosie Dionizosie (z krainy zmarłych), z Charytami do czystej świątyni, krocząc byka stopą szalejącą; thýein, 'szaleć' (jak tyjady), oznaczało pierwotnie – dowodzi Kerényi – szczytowe doznanie rozkoszy, bliskie już lewitacji, którego mimetyczny przedsmak miała dawać kobietom rytualna zabawa na huśtawce. Mowa tu jednak o doznaniach religijnych, sezonowych i zbiorowych, mocnych jak trzęsienie ziemi, czego echem jest motyw znany z *Komu bije dzwon*.

Sylen kołyszący dziewczynę na huśtawce, dzieło „malarza Penelopy"

Oczywiście, kobiety potrzebowały w tych obchodach – znów z samej istoty święta – mężczyzn (lub przynajmniej pars pro toto). Toteż Świątki, obejmując całą społeczność – jako wspólnotę żywych i umarłych – odbywały się pod znakiem tego, co kobiece. Tak musiało być przed chrystianizacją – tak też pozostało długo po niej, gdy kult pogański zmienił swój charakter, stając się typowym kultem peryferyjnym. Ivan Myrddin Lewis, który wprowadził pojęcie kultów peryferyjnych, w szczególności związanych z kultem przodków, peryferyjność pojmuje jako: po pierwsze, usytuowanie starego kultu wobec zwycięskiej religii, zwanej centralną, która dostarcza społeczności obowiązującego kodu

Jean Honoré Fragonard
Wesołe igraszki na huśtawce

moralnego; po wtóre, położenie demonów, przywoływanych w danym kulcie, wobec bóstw/boga religii centralnej; po trzecie wreszcie, społeczny status jednostek, z uporem trwających przy praktykowaniu starego, przezwyciężonego już kultu. Świetnie to widać na przykładach afrykańskich: u Amharów kult zăr, który został zepchnięty przez chrześcijaństwo na peryferie, praktykują ludzie o niższym statusie, głównie kobiety; podobnie w kulcie bori u Hausów, gdy ci przeszli na islam, już tylko kobiety są nawiedzane przez duchy, których wyrzekli się mężczyźni. Z jednej strony zachowana może być dzięki temu historyczna tożsamość kultu, z drugiej jednak – przez zmianę jego funkcji – zmienia się też jego struktura. Dawny kult przodków ewoluuje przeważnie w stronę demonologii, a to za sprawą wysuwanych przez reprezentantów religii centralnej oskarżeń wobec jego krnąbrnych i niepoprawnych wyznawców – czy raczej: wyznawczyń – o czary; podnosi to wprawdzie prestiż oskarżonych, z reguły niski, ale oczywiście w sposób swoisty – złowrogi.

na następnych stronach
Bachantki prowadzące byka na ofiarę

Bóg Sakpata tańczy w ciele swojego wyznawcy z plemienia Fonów

Bóstwo przemawia ustami Jorubijki pogrążonej w transie, Benin

Pamiętamy to, ot, choćby z *Ogniem i mieczem*, gdzie Rzędzian, wypaliwszy z bliska do Horpyny, czym prędzej doskakuje do konającej, przywala jej piersi kamieniem, na którym kredą święconą kreśli krzyż; w filmie Hoffmana nawet wbija jej w piersi kołek, jak wampirowi. Taka była przez wieki dola kobiet, które w oczach religii centralnej pokumały się z diabłem; a wraz z nimi i los kultu peryferyjnego, któremu wciąż i wciąż – jak powracającemu upiorowi – przekłuwano serce lub przygniatano głazem.

Długosz pisze pod rokiem 965, że książę Mieszko wyrugował „omnes ariolos, incantatores, augures et phitones”[82], wszystkich wróżów, zaklinaczy i wieszczów; Kosmas powiada, że Brzetysław II wygnał w 1092 roku „omnes magos, ariolos et sortilegos”[83], wszystkich czarowników, wróżów i wieszczów. W *Powieści minionych lat* wspomina się parokrotnie o buntach czarodziejów: w 1024 roku w Suzdalu i w 1091 roku w Rostowie.

Ale najciekawsza jest w kronice Nestora obszerna relacja pod rokiem 1071. Najpierw mowa tam o wołchwie, który – „prielьšèenъ bѣsomъ”, usidłany przez biesa – przepowiadać miał w Kijowie niestworzone rzeczy (zanim przepadł bez wieści), co opatrzono morałem: „Bѣsy bo podьtokše na zło wwodiatь... nauèiwše głagołati”[84], albowiem biesy, poduszczając ludzi, na złe ich wiodą, nauczywszy mówić. Potem następuje przytaczana już opowieść o dwóch wołchwach z Jarosławla, którzy w Biało(je)ziersku marnie zginęli z rąk Jana Wyszatycza: „iněmъ wiedušèa, a swoje‹j›a paguby nie wѣduèe”, innym przepowiadając, a swojej zguby nie przewidziawszy (chrześcijański kronikarz bodaj nie zauważył, że jego morał jest niefortunnym powtórzeniem szyderstw z Jezusa na krzyżu: innych wybawiał, siebie nie może wybawić). I wreszcie dwie relacje, szczególnie cenne, przynoszące bowiem garść szczegółów.

„Oto i to powiemy o wyglądzie ich i o opętaniu [omraèenji] ich. Tymi bowiem czasy, w też lata, zdarzyło się niejakiemu nowogrodzianinowi przyjść w Czudy; i przyszedł do czarodzieja [k kudiesniku], chcąc wróżby [wołchwowanьja] od niego. On zaś wedle obyczaju swojego począł przyzywać biesów [prizywati be ˇsy] w dom swój. Nowogrodzianin zaś siedział na progu tegoż domu, czarodziej zaś leżał zdrętwiawszy, i tłukł nim bies [kudiesnikь że leżaše ocepѣwь, i šybie imь bѣsь]. Czarodziej zaś wstawszy rzekł nowogrodzianinowi: «Bogowie nie śmieją przyjść [Bozi nie smějutь priti], coś masz na sobie, czego się boją». On zaś przypomniał sobie krzyż, i odszedłszy położył go za tym

Palenie czarownic

domem. On [= czarodziej] zaś począł na nowo przywoływać biesów. Biesy zaś miotając nim, powiedzieli [mietawše imь, powědaša], po co przyszedł ‹nowogrodzianin›... On zaś rzekł: «To jacy są bogowie wasi, gdzie żyją?». On [= czarodziej] zaś rzekł: „W otchłaniach [W biezdnachь]... Jeśli kto... umiera, to niesion jest do naszych bogów w otchłań [nosimь našimь bogomь w biezdnu]»..."

„Takać to jest biesowska siła, i oblicze, i niemoc. Tym zaś zwodzą ludzi, że każą im opowiadać widzenia [głagołati widě nьja]... jednym zjawiające się we śnie, innym w majaczeniu [w mieètě], i tak czarują nauczeniem biesowskim [wołchwujut nauèenjem běsowskym]. Najwięcej zaś przez niewiasty biesowskie czary [běsowskaja wołьšwienja] bywają... w naszym pokoleniu niewiasty wiele czarują czarodziejstwem [mnogo wołchwujut ženy èarodějstwom], i trucizną, i innymi biesowskimi sidłami"[85].

Kończąca ten fragment kroniki Nestora relacja o buncie w Nowogrodzie za Gleba Światosławicza, a więc między 1068 a 1078 rokiem, przynosi nader ciekawą informację, że wołchw, który miał pociągnąć za sobą wszystkich ludzi z wyjątkiem drużyny książęcej, „głagolet... ludiemь, tworiasia aky bog", mówił do ludzi, udając boga – chyba więc majacząc w stanie nawiedzenia. (Zginął, podstępnie rozpłatany toporem przez kniazia).

Czy praktyki tu opisane były charakterystyczne dla religii słowiańskiej przed chrystianizacją, czy też pojawiły się dopiero wskutek rywalizacji z nową religią centralną, jako odreagowanie w doświadczeniu religijnym zepchnięcia starych wierzeń na peryferie życia społecznego? To drugie jest dość typowe w procesie powstawania kultów peryferyjnych; tak właśnie stało się z kultem bori, który pierwotnie był religią, po prostu sankcjonującą

Renée Falconetti w filmie Carla Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc*

strukturę plemienną Hausów, i dopiero po islamizacji tego ludu przybrał kształt kultu opętania. Z drugiej strony jednak kulty chtoniczne, odprawiane głównie przez kobiety, zazwyczaj łączą się z doświadczeniem opętania/nawiedzenia. Toteż na postawione pytanie nie ma – prawdopodobnie nigdy nie będzie – jednoznacznej odpowiedzi.

Czy religie słowiańskie w ogóle miały kapłanów? Wiemy o celebransach, którzy składali ofiarę. Staropolski żyrzec to w znaczeniu pierwotnym właśnie 'ofiarnik', później już tylko 'starosta weselny' (w tym znaczeniu poświadczony od początku XV wieku). W staro-cerkiewno-słowiańskim žiric od žrěti, žrď, według słownika Miklosicha 'ofiarować'; forma prasłowiańska *žrc/*žirc, 'ten, kto wygłasza prośbę do boga', *žrtva: pierwotnie 'modlitwa upraszająca bóstwo o przyjęcie ofiary', później sama 'ofiara'. Notabene ofiara nazywała się też w staropolskim „trzeba". W staro-cerkiewno-słowiańskim trěba to, według słownika Miklosicha, 'obrzęd ofiarny (i w ogóle religijny), ofiara z płodów ziemi (także płynna), modlitwa, stół ofiarny (trápeza) i w ogóle miejsce święte' – od trěbiti, trěblď, 'oczyszczać (trzebić)'. Czy jednak sprawa z kapłanami u Słowian nie miała się podobnie jak ze świątyniami i posągami? To znaczy: czy kapłani nie pojawili się w religiach słowiańskich późno, pod wpływem kontaktów z chrześcijaństwem? Świadczyłaby o tym informacja u Thietmara, że (dopiero) dla opieki nad świątynią są (u Słowian połabskich) wyznaczani ministri, słudzy świątynni. Wcześniej trzebę składał po prostu ktoś ze starszyzny rodowej: „gospodarz starszy" – relacjonuje jeszcze w 1582 roku (z Litwy i Żmudzi) Maciej Stryjkowski – „weźmie na łyżkę wielką mąki rozmaitego zboża, soli, etc., i kadzidła, a zakurzywszy mówi: A za wissumos priatelos musu!"[86], a za wszystkich naszych (zmarłych) braci!

Kobiety w transie, Ghana

Czy czynili raczej mężczyźni, czy kobiety? Język prasłowiański znał nazwy męskie osób uprawiających magię: między innymi *èarnikъ, *èaroděj (staropolskie czarodziej, czarodziejnik, czarodziejca), *èarovnikъ (staropolskie czarownik), *lěkar, jeszcze w znaczeniu zamawiacza, *věšèij (staropolskie wieszczy), *vl̥chvъ, czyli – jak po rosyjsku – wołchw; znał też żeńskie: na przykład *èarnica, *èarovnica (staropolskie czarownica, czarowniczka), *vědma (staropolskie wiedźma, wiedma[87]). Prawdopodobnie z powodu widocznej przewagi nazw męskich Brückner był zdania, że pierwotnie u Słowian magią parali się mężczyźni, choć zaznaczył, że o czarownicach i wiedźmach donoszą już wczesne

źródła. Rzeczywiście, Kosmas na początku XII wieku mówi o wróżce Luboszy (identyfikowanej z bezimienną phitonissa z legendy Krystianowej z końca X wieku), o Kazi, biegłej w zielarstwie, i o czarownicy Tetce, którą porównał do Kirke. W połowie XII wieku Abu Hamid pisał o czarach za sprawą starych kobiet. Pamiętamy też zapisek kronikarski z XIII wieku o czarownicy, która podczas walki o Lubusz wróżyła zwycięstwo, niosąc przed wojskiem sito z nieprzeciekającą wodą.

Na odpowiedź o rolę kobiet w kulcie prapolskim może naprowadzić, nieco okrężną drogą, analiza – już świeckich przeważnie – tańców piętnastowiecznych. Tańczono głównie w niedzielne i świąteczne popołudnia, w wigilie świąt, w soboty. Tańczono na dworze królewskim i innych dworach, w domach prywatnych, w karczmach, na placach przykościelnych i jarmarcznych, w ramach obrzędów sobótkowych zaś na łąkach i w gajach. Tańcom przewodzili wodzireje, którymi bywali zarówno klerycy i duchowni, jak jokulatorzy i histrioni, a także stare kobiety. Ironizował brat Piotr z Miłosławia w jednym ze swych *Sermones de sanctis* (*Kazań na uroczystości świętych*) sprzed 1459 roku, mówiąc o bogu Mięsopuście:

„Presbiteri eius (sc. deus carnisprivium) sunt omnes puelle et femine, que more presbiteri cantilenas lascivas et inhonestas prius in corea incipiunt, deinde omnes corigantes subsecuntur opyewaya...”[88]

Jego kapłanami są wszystkie dziewczęta i kobiety, które obyczajem odprawiających mszę intonują w tańcu rozpustne i bezecne pieśni, po czym wszyscy tańczący im wtórują śpiewem – opiewają...

„si vetula corizare non videt, nihilominus tamen adhuc sedens suggerit videntibus, dicens: ubi est iuventus vestra? ubi est flos vestre teneritatis? o si ego viderem, unum qui ego ita putrescerem; et demum eis cantilenam in corea incipit, sedens, vel eciam accepto baculo palpat viam coram se, corizans”;

jeśli stara kobieta sama nie tańczy, to jednak, nadal siedząc, zachęca tańczących słowami: gdzie wasza młodość? gdzie kwiat waszej delikatności? o, jeślibym tańczyła, czybym tak zgrzybiała? wreszcie intonuje pieśń na siedząco albo nawet kijem maca drogę przed sobą, tańcząc ze śpiewem na ustach.

Antoine Wiertz *Młoda czarownica*

Mężczyźni tańczyli razem z kobietami – tańcząc, trzymano się za ręce. Tańce były skoczne – aż do potów. Anonimowy traktat zaczynający się od słów *Ille servus...* (*Ów sługa...*) z 1400 roku nie zostawia na tancerzach suchej nitki: „choreisantes

Stylizowana figurka kobiety oddanej paradoksalnie w kształcie fallicznym, Dolní Vestonice (na terenie Moraw)

Stylizowana figurka kobiety oddanej paradoksalnie w kształcie fallicznym, Malta (na terenie Rosji)

Drewniany kielich i drewniana figurka ityfalliczna z Tumu koło Łęczycy

sudant fetidum pro luxuria, sudorem pro meretricis amore", tańczący pocą się, śmierdząc rozpustą, potem nierządnej miłości, „choreista transfixus libidinis vinculo tanquam gravissimo clavo manus dilatat in chorea, pedes frangens, vulneratus amore meretricis et corona rosea vel ruthea vel alterius modi coronatus, id est crinali vel serto aliquo delicato", tancerz (porównywany tu dla kontrastu z Chrystusem ukrzyżowanym) przebity okowami żądzy cielesnej jakby najcięższym gwoździem ramiona rozpościera w tańcu, nogi zginając, zraniony nierządną miłością i uwieńczony wieńcem z kwiatów róż lub ruty, lub w inny sposób, to jest diademem lub jakimś zbytkownym wieńcem, „scandalisant in eo, quod ex sui ostensione ex ornatu meretricio", sieją zgorszenie swoim wyglądem, swoim nierządnym strojem, „scandalisant suis verbis et canticis pessimis luxuriosis et amatoriis"[89], gorszą swoimi słowami i najniegodziwszymi pieśniami rozpustnymi i miłosnymi. Do tańca albo zrzucano szaty wierzchnie, kobiety obnażały szyję aż po dekolt, albo przebierano się, wkładając stroje częściowo męskie, częściowo kobiece. Pieśni źródła – kościelne – nie przekazują. Zachowała się jedna jedyna, anonimowa, tak zwana *Cantilena inhonesta* (*Pieśń nieobyczajna*), zapisana w 1416 lub 1417 roku przez franciszkanina Mikołaja z Koźla, a następnie zamazana inkaustem, prawdopodobnie czternastowieczna, ze swawolnego repertuaru wagantów:

Chcy ja na pannu żałować: [= żalić się]
Nie chciałat' mi trochy dać –

Memu koni owsa.
Mnisz li ty, panno, bych był mał?
[= czy sądzisz, panno, że jestem mały?]
U mne-t' wisi jako s‹t›ał –
Nożyk przy biedrzycy[90].

Teresa Michałowska przypuszcza, że wędrowny kaznodzieja usłyszał tę pieśń w karczmie lub na placu – w wykonaniu histriona. Tańcom towarzyszyły w średniowieczu występy jokulatorów i histrionów, gra w kości i kulki, zespołowa gra w piłkę, turnieje na kopie, guślenie.

Chrześcijaństwo bardzo długo nie ceniło pierwiastka kobiecego. Było i tu spadkobiercą patriarchalnej tradycji judaistycznej. Tę tradycję najlepiej chyba oddaje werset *Księgi Koheleta* (7, 26; przekład Konrada Marklowskiego): „bardziej gorzką niż śmierć jest kobieta". Dopiero kult Najświętszej Panienki, od XII wieku wyróżniający się silnie w katolickiej pobożności ludowej, podobnie jak idea Szechiny, w tym samym czasie ukształtowana przez kabalistów w łonie judaizmu, i misteryjna rola Niewiasty, podniesiona przez trubadurów w okresie wspomnianego tak zwanego drugiego renesansu, zaczęły odwracać dotychczasową waloryzację. Jednak w porównaniu z plemiennymi tradycjami indoeuropejskimi, w tym greckimi, ta judeochrześcijańska zawsze będzie wydawać się mizoginiczna. Czy trzeba przypominać osławione polowania na czarownice, które kulminację na Zachodzie – tysiące stosów – miały w XVI i XVII wieku, a w Polsce w ostatnim ćwierćwieczu XVII i w pierwszym XVIII wieku?

Z drugiej połowy XIII wieku pochodzi tak zwany *Katalog magii Rudolfa* ze śląskiego klasztoru cystersów w Rudach Raciborskich, obfitujący w detale bałwochwalczych praktyk uprawianych przez dziewczęta i złe kobiety, między innymi oczywiście z zakresu magii miłosnej. Mniejsza, czy brat Rudolf czerpał szczegóły od informatorów polskich, czy niemieckich (penatów nie nazywa ubożem, lecz zagadkowym mianem „stetawaldiu"[91]), ponieważ tego rodzaju praktyki były wszędzie takie same: znaczenie spermą i sekrecjami waginalnymi (IX 28), podawanie krwi menstruacyjnej do spożycia (IX 29) i tym podobne. Ale wtedy zakres działań opartych na skuteczności symbolicznej był już mocno ograniczony – sprowadzał się do, by tak rzec, małej magii; wcześniej był znacznie szerszy. Nie ma tu potrzeby przywoływać obfitych średniowiecznych, od VIII wieku, doniesień

Linga (członek męski) z wyobrażeniem boga Śiwy w joni (łonie kobiecym)

„Karmicielką jego jest Ziemia"

o Amazonkach, które miały zamieszkiwać ziemie lokalizowane między innymi na Mazowszu. *Powieść minionych lat* podaje za dziewięciowieczną kroniką Georgiosa Monachosa, jakoby Amazonki spółkowały z mężczyznami raz w roku, na przedwiośniu, którą to porę roku czciły jako wielkie, uroczyste święto. O konflikcie damsko-męskim wśród Czechów opowiada dosadnie Kosmas w relacji na temat sądów sprawowanych przez Luboszę i wybrania sobie przez nią Przemysła na męża – wtedy to nastał koniec swobody kobiet, wcześniej mających nawet własny gród, Děvín. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że kobiety odgrywały w praktykach pogańskich bardzo ważną – może wręcz najważniejszą – rolę. Dlaczego?

W kulturach społeczeństw agrarnych kobieta porównywana jest do ziemi: obie przyjmują w siebie nasienie i rodzą, toteż kobieta znajduje się w centrum obrzędów – jako ich bohaterka, a zarazem wykonawczyni. W noworocznym misterium sumeryjskim, ustanowionym prawdopodobnie w połowie trzeciego tysiąclecia przed Chr., najważniejszy był akt hierós gámos między Dumuzim, królem Uruk i późniejszym bogiem wegetacji, a Inanną, boginią miłości, pierwowzorem Isztar i Afrodyty. Akt ten odgrywany był we wszystkich świątyniach przez władców i kapłanki, recytujących śpiewnie rodzaj dialogu dramatycznego. „Moje łono jest wilgotną ziemią" – podaje kwestię Inanny uszkodzona tabliczka z Nippur (Ni 9602) – „któż je będzie orał?"

[DUMUZI]
Pani, król je zaorze dla ciebie, Dumuzi, król je zaorze dla ciebie.
[INANNA]
Orz moje łono, ukochany, orz moje łono.

Karmiąca Matka Ziemia

Porównaniem kobiety do roli, mężczyzny zaś do siewcy i pługa operuje nie tylko poezja ludowa, zawsze zakorzeniona w archaice, ale też poezja literatów, żeby przypomnieć choćby Sofoklesa czy Shakespeare'a. Moc wiecznie odradzającego się życia najpełniej – organicznie – odczuwana jest przez kobietę, która przez biologiczny rytm połączona jest z miesiącem, księżycem jako mityczną siedzibą dusz; która, jak bachantki, piastuje, budzi, stawia fallus – tożsamy z boskim sercem organ będący nośnikiem życia; która czuje w swym ciele pierwsze poruszenie dziecka. Jeśli więc Dionizos był, jak chce Kerényi, archetypem niezniszczalnego życia, to jego czcicielkami musiały być kobiety – w pełni egzystencjalnej, ze wszystkimi nadziejami, doczesnymi i eschatologicznymi.

Izyda karmiąca Horusa

Opiewa je dionizyjskie stasimon piąte z *Antygony*:

...i w Eleuzis, o synu Semeli,
Roje cię sławią czcicieli.
Bakchosie, w Tebach...
Szałem twym tchnące pląsają dziewice...
Gdzie Parnas...
...swawolnych tańców
Koryku nimfy zawodzą wesela...
Ty, co przodujesz wśród gwiazd korowodu,
Pieśniom przewodzisz wśród mroczy,
Zawitaj...
Niechaj cię zastęp naksyjskich otoczy
Tyjad, co w szale od zmierzchu do rana
Tańczą...
(W. 1115–1154. Przeł. Kazimierz Morawski)

Jan van Eyck *Madonna z Dzieciątkiem*

Dionizyjski thíasos Kerényi przedstawia jako ogarniętą sezonowym upojeniem gromadę kobiet, którym towarzyszą mężczyźni naznaczeni podnieceniem jako spotęgowanym przejawem niezniszczalności życia. Kobiety były właściwymi bohaterkami tych, jak mówi Eurypides w *Bachantkach* (w. 1109; przekład Jerzego Łanowskiego), „tajemnych tańców na cześć boga". Wedle

Dziewczęta wznoszą własny gród Děvín

znanego świadectwa Arystotelesa nawet w późniejszych misteriach wtajemniczani nie mieli się czegoś uczyć; byli raczej wprawiani w stan, w którym doświadczali pewnych emocji. I podobnie było wcześniej, w kobiecych obrzędach dionizyjskich. Zdaniem Kerényiego obrzędy te też były misteriami – jeszcze na Krecie! – tyle że paradoksalnie z tajemnicą wszystkim wiadomą.

Ciekawe są jedenastowieczne doniesienia ze Słowiańszczyzny wschodniej. Jak przytoczony niegdyś za Epifaniuszem opis agap barbeliotów, także te fragmenty przeznaczone są tylko dla dorosłych. Jak podaje *Słowo niekojego christolubca* (*Kazanie pewnego męża miłującego Chrystusa*, tak zwane *Słowo Chrystolubca*): „jeśli u którego z nich będzie brak [= wesele], czynią to z bębnami i piszczałkami, i z wielu dziwami diabelskimi, a inne od tego jeszcze gorsze jest: udziaławszy członek męski i wkładając w wiadra i w czasze, piją, i wyjąwszy, obsysają go i oblizują, i całują"; a *Kazanie świętego Grzegorza*: „Słowianie na swaćbach, wkładając sramotę [= członek] i czosnek w wiadra, piją, od nich Bułgarzy nauczywszy się, pożywają zmazę wyciekłą z członków wstydliwych"; nadto przy wzmiance o „Jekadju" (Hekate) jest interpolacja, że Słowianie „Malakiją bardzo czczą"[92]. Staro-cerkiewno-słowiańskie małakiju dějati/sdělati znaczyło 'uprawiać samogwałt, dokonać samogwałtu' (grecka malakía), ponieważ jednak tekst mówi wyraźnie, że „małakiju ѣbtošja" – należy domyślać się, że mowa jest o jakiejś szczególnej praktyce rytualnej. I to wykonywanej przez kobiety, o czym świadczyłyby, po pierwsze, akcesoria rytualne, przypominające sýmbolon, o którym była mowa przy okazji czcicielek Dionizosa, budzących boga na wiosnę (grecki hipokorystyk malakíon to 'chodź, kochasiu'); po wtóre zaś to, że w ekscerptach, jakie

podaje *Słowar´ russkogo jazyka XI–XVII ww.*, w kontekście małakii mówi się o kobietach. Nie chodzi tu jednak o jakieś przyrządy intymnego użytku i – w ogóle – nie o intymne sprawy, lecz o praktyki religijne!

Że idzie o praktyki nie tylko Słowian wschodnich, o tym świadczy odkrycie z Tumu koło Łęczycy, gdzie w studni, w warstwie datowanej na XII lub XIII wiek, znaleziono dwie drewniane figurki ityfalliczne i drewniany kielich (przechowywane w Stacji Archeologicznej Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN w Łodzi). Zdaniem badaczy miałoby to być dowodem praktyk magii homeopatycznej wśród załogi grodu, męskiej oczywiście. Dziwny wniosek. Przecież – jak pamiętamy z Kerényiego – dionizyjskie árrheton, coś niewysławialnego, to właśnie stosunek łączący kobiety z owym sýmbolon niezniszczalnego życia; były to wielkie misteria kobiece: tyjad w Grocie Korykejskiej i żony archonta-króla w Bukolejonie. Do takich też misteryjnych praktyk kobiecych mogły służyć owe łęczyckie symbole ityfalliczne. Natomiast praktyki spożywania sekrecji fizjologicznych lub całowania, lizania i ssania symboli przypominają przytaczane relacje na temat sakramentów gnostyckich (notabene źródło odnosi te praktyki do Bułgarów, którzy mieli przejąć je od Słowian, możliwe jednak, że chodzi tu ściślej o bogomiłów, dla których inspiracją byłyby raczej praktyki manichejskie). Rytualne wkładanie symbolu do czaszy/wiadra przypomina zanurzanie świecy paschalnej w chrzcielnicy w toku katolickiej liturgii Jutrzni Wielkanocnej – rytualne odrodzenie świata i człowieka, które Campbell interpretuje jako nader wysublimowaną, czysto symboliczną wersję hierós gámos, świętych godów.

Dla kogoś takie paralele to może – raz jeszcze cytat z *Ulissesa* – „szokująca okropna drwiny ze spraw religijny". Owszem, bywają praktyki religijne, które wystawiają na próbę tolerancję obserwatora, ponieważ z punktu widzenia naszej religii, a szczególnie religijności współczesnej, mogą się wydać drastyczne. Ale jak myśl mityczna nie zna tematów zakazanych – udowodnili to raz na zawsze Freud i Lévi-Strauss – tak też praktyka rytualna nie zna zakazanych działań.

W relacji z podróży do Afryki wschodniej Carl Gustav Jung opowiada, jak Elgonowie demonstrowali mu rytuał odprawiany o świcie – przez nich, Kewirondów, Bujandów i przez wszystkie plemiona jak okiem sięgnąć. Kiedy zaczynało dnieć, ludzie wychodzili z chat, pluli i/lub dmuchali w dłonie, które następnie obracali w stronę wschodzącego słońca. Podróżnik wypytywał

na następnych stronach
Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do realizacji parateatralnych wrocławskiego Teatru Laboratorium na Sycylii

instytut aktora
teatr laboratorium
diretto da jerzy grotowski
wroctaw • polonia

Murzynów, co ma znaczyć ten rytuał, i oczywiście nie otrzymał wyjaśnienia; stwierdzali po prostu, że tak się robiło zawsze – i tyle. Ślina jest substancją leczniczą, witalną i magiczną, nasyconą mana; dech to wiatr i duch, jak w greckiej koncepcji pneúma czy w hebrajskiej ruach. Toteż zdaniem Junga była to niema modlitwa odmówiona za pomocą dwóch prostych gestów. Znaczyła mniej więcej tyle co: „Panie... przyjmij ducha mego" – słowa świętego Szczepana (*Dz* 7, 59; przekład Mariana Wolniewicza), powtarzającego słowa Jezusa (*Łk* 23, 46), powtarzającego słowa psalmisty (*Ps* 31/30, 2; 6; przekład Augustyna Jankowskiego i Lecha Stachowiaka: „Panie... w ręce Twoje powierzam ducha mojego"). U Elgonów był to rytuał ofiarowania się słońcu, słońcu pokazującemu się o świcie na horyzoncie, jeszcze nie usymbolizowanemu – w hostii w złotej, promienistej monstrancji.

Poruszające słowa wypowiedziała podczas wręczania Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury za 1998 rok Maria Janion: mówiąc o różnych sensach wspólnoty, przypomniała pojęcie romantyczne, wspólnoty żywych ze zmarłymi, do dziś żywe w różnych świętach pamięci, między innymi w geście zaduszn ym; zresztą tytuł przemówienia – „Misterium nieprzerwane" – mówi wszystko. Maria Janion upomniała słuchaczy, niemal zaklinając, ażebyśmy do Europy wstępowali tylko z naszymi umarłymi. Jeśliby zatem ktoś odrzucał tę część naszego dziedzictwa, przypomniany przez romantyków przeżytek pogaństwa – jako urągający dzisiejszemu samopoczuciu cywilizacyjnemu – wypada powtórzyć prowokacyjnie za wieszczem: „istotnie jesteśmy barbarzyńcami epoki teraźniejszej"[93]. Wyrzucić romantyczne szczątki wierzeń prapolskich? Można, ale tylko – razem z antyczną Grecją; i z Dionizosem.

Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Detienne i inni badacze ze szkoły francuskiej zrobili doprawdy bardzo dużo, by pokazać, że religia grecka nie ustępowała dzisiejszym ani pod względem organizacji, ani też – bogactwa duchowego. Była inna, ponieważ nie opierała się, jak chrześcijaństwo, na objawieniu. Podobnie można chyba powiedzieć o religii słowiańskiej. Podobieństwo dotyczy przede wszystkim tego, że i tu, i tam religia przenikała całe życie społeczne, była po prostu ustanowionym przez przodków obyczajem. Toteż sacrum i profanum nie były ani tu, ani tam przeciwstawione sobie. Odprawiając rytuał, człowiek nie odrywał się od swych zwykłych zajęć, od środowiska rodzinnego; owszem, mocniej łączył się ze wspólnotą. W religii greckiej więź między społecznością ludzi a istotami nadprzyro-

dzonymi – wedle klasyfikacji Hezjoda z VII wieku przed Chr. (*Prace i dni*, w. 120–126, 140–142, 152–155, 159–160, 173): bogami, demonami (strażnikami ludzi), herosami (półbogami) i zmarłymi (mieszkańcami Podziemia)– była ścisła i obustronna. Społeczność ludzka nie mogła istnieć bez tych istot, ale też wszystkie te istoty potrzebowały społeczności ludzkiej, w której byłyby wspominane i przyjmowane, wręcz – jako jej uczestnicy. Dla człowieka obcowanie z tymi istotami, czczonymi w ramach kultu, zawsze lokalnego, było więc potwierdzeniem przynależności społecznej i dowodem tożsamości, podobnie jak posługiwanie się mową ojczystą. Wedle krótkiej formuły Włodzimierza Lengauera, homo politicus jest tożsamy z homo religiosus, ile że nie tylko mity i rytuały, ale wszystkie sprawy pólis są dziedzictwem po przodkach. Rozumiemy to chyba dobrze, mimo dramatycznego konfliktu, zarysowanego jeszcze przez Mickiewicza:

KSIĄDZ
Ja we wszystko wierzę,
Cokolwiek w Piśmie Świętym Chrystus nam ogłasza
I w co zaleca wierzyć Kościół, matka nasza.
GUSTAW
I w co twoje pobożne wierzyły pradziady?
Ach! najpiękniejsze święto, bo święto pamiątek,
Za cóż zniosłeś dotychczas obchodzone Dziady?
KSIĄDZ
Ta uroczystość ciągnie z pogaństwa początek;
Kościół mnie rozkazuje i nadaje władzę
Oświecać lud, wytępiać reszty zabobonu.
GUSTAW (*pokazując na ziemię*)
Jednak proszą przeze mnie, i ja szczerze radzę,
Przywróć nam Dziady.
(*Dziady. Część IV*, w. 1162–1172)

Gdy Jerzy Kłoczowski pisze w *Młodszej Europie* o buncie niewolników i wyzwoleńców po śmierci Mieszka II (w 1034 roku), nie wspomina, że przybrał on przede wszystkim kształt reakcji pogańskiej na nową religię o charakterze państwowym. Przemilczenie to służy badaczowi do postawienia tezy, że bunt ten był reakcją na ogrom ciężarów narzuconych przez system rządów kasztelańsko-grodowych (idących oczywiście w parze z akcją chrystianizacyjną). Przyznaje przecież, że to właśnie grody, z kościołami i duchownymi, stanowiły oparcie dla misji i że chrześcijaństwo

odgrywało fundamentalną rolę w procesie nowego kształtowania państwa według systemu władzy kasztelańskiej, rozrywającym stare więzy plemienne. Zarówno więc dawna, jak nowa organizacja społeczna była ściśle połączona z określonymi praktykami religijnymi. Owszem, pisze Gall Anonim, że „niewolnicy powstali na panów, wyzwoleńcy przeciw szlachetnie urodzonym", jednym tchem dodaje jednak: „porzucając wiarę katolicką – czego nie możemy wypowiedzieć bez płaczu i lamentu – podnieśli bunt przeciw biskupom i kapłanom Bożym"[94]. Potwierdza to zapisek w *Powieści minionych lat* (antydatowany na rok 1030) o tym, że „był bunt w ziemi lackiej: ludzie powstawszy pozabijali biskupów i popów, i bojarów swoich"[95]. Ale taki właśnie charakter – reakcji pogańskiej – miały w ogóle bunty, których fala przetoczyła się przez ziemie słowiańskie w XI wieku. Nestor odnotowuje bunty w roku 1024 w Suzdalu i w 1071 w Nowogrodzie, oba z inspiracji wołchwów, z których jeden jeszcze w 1091 roku próbował buntu w Rostowie; Kosmas natomiast donosi o walce, jaką w 1092 roku Brzetysław II wydał pogaństwu w Czechach, między innymi wypędzając precz czarowników, wróżów i wieszczów. Wszędzie walka ze starą religią była walką z dawnym społeczeństwem, kształtowanie nowego społeczeństwa zaś było połączone z narzucaniem nowej religii. Dla procesu tego przełomowy miał okazać się wiek XIII, ale dopiero w toku dwóch następnych stuleci – XIV i XV – doszło do zintegrowania naszej części Europy z zachodnim kręgiem kulturowym, naznaczonym piętnem chrześcijaństwa łacińskiego.

Nic więc dziwnego, że Długosz w drugiej połowie XV wieku – jak zaznacza, po pięciuset latach chrześcijaństwa u Polaków – mógł znać z autopsji szczątki annualium ludorum, igrzysk powtarzanych co roku na Zielone Święta przez ożywione gromady, stada odprawiające rozmaite cantus et actus, śpiewy i działania, w tym klaskanie w dłonie i zginanie się – wszystko razem miłosne: bezwstydne, lubieżne, podnietliwe – połączone z rytualnym przywoływaniem bogów i bogiń.

Przede wszystkim bogiń, a właściwie – bogini. Która w niezapomnianym fragmencie *Metamorfoz* Apulejusza (XI, 5) tak się przedstawia: „ja, Macierz wszechświata, pani żywiołów wszystkich, praźródło wszechwieków, ja, z bóstw największa, ja, cieni podziemnych królowa, spośród niebian pierwsza, ja, której twarz obliczem jest pospólnym bogów i bogiń wszystkich, której skinienie rządzi świetlistymi sklepieniami nieba, uzdrawiającymi tchnieniami oceanów, rozpaczliwym piekieł milczeniem, ja, której jedno jedyne bóstwo czci cały świat we wielorakim kształcie,

w różnym obrządku i pod różnorakim imieniem". Ona zawsze, tak jak zmarli, może liczyć u nas, obojętnie, pod jakim imieniem, na nabożeństwo.

Igry pogańskie były – posłużę się archaicznymi zwrotami – działane czy sprawowane bez wątpienia w wieku X. Na pewno do chrztu Mieszka I i jego dworu w roku 966 i w 968 sprowadzenia do Poznania misji biskupa Jordana[96]. Po śmierci Mieszka II nastąpiła reakcja pogańska: Długosz pisze (pod rokiem 1037), że spośród bezbożnych buntowników, którzy nie oszczędzili ani świątyń, ani duchownych, wyrzekając się religii chrześcijańskiej, „niektórzy postanowili powrócić do pogańskich i bezbożnych obrzędów [Ad ritus insuper gentiles et prophanos nonnulli redeundum censebant]"[97]. Upadek metropolii gnieźnieńskiej w wyniku tego buntu, który dotknął zwłaszcza Wielkopolskę i Śląsk, i najazdu księcia czeskiego Brzetysława I (u Długosza pod rokiem 1038) zahamował chrystianizację kraju na całe pokolenie – Gall powiada, że w katedrze gnieźnieńskiej i poznańskiej dzikie zwierzęta pozakładały legowiska.

Sprawowanie igier pogańskich można więc uznać za udokumentowane w XI wieku, a za wielce prawdopodobne w następnym stuleciu. W każdym razie na terenach puszczańskich, jak o tym świadczy list Galla Anonima do biskupa poznańskiego Pawła i kanclerza Michała Awdańca, otwierający drugą księgę jego *Kroniki*, wychwalający mądrość obu, która „umiejętnie rozświetla leśne gąszcze Polski i nie pierwej każe im rzucać pszeniczne ziarno wiary na nieuprawną dotąd [incultam] glebę serc ludzkich, aż z niej doszczętnie wyplenią ciernie i osty motyką słowa Bożego"[98]. Łowmiański jest zdania, że drugi Kościół polski pełnił na początku XII wieku misję chrystianizacyjną podobną do misji Jordana, i to na tym samym terenie – w najstarszej diecezji. Igry pogańskie przyrządzano prawdopodobnie jeszcze w wieku XIII i bodaj nie tylko w ustroniach. Wincenty z Kielczy w *Legendzie świętego Stanisława* (z 1253–1257 roku) donosi, że wciąż jeszcze śpiewane są pogańskie pieśni, którym towarzyszy – obrzędowe najprawdopodobniej – klaskanie w dłonie. Potkański przytacza tekst ugody z roku 1249 między kapitułą biskupstwa wrocławskiego a księciem śląskim Bolesławem w sprawie Milicza, gdzie mówi się, że gdyby w pierwszy dzień Zielonych Świątek wszczęła się w grodzie zwada lub doszło do zabójstwa, cała opłata kar sądowych, obojętnie, czyimi poddanymi byli winni (gród

należał do księcia, a podgrodzie do kapituły), ma sprawiedliwie przypaść kasztelanowi kościoła; pyta, dlaczego poświęcono aż osobny artykuł Zielonym Świątkom, i odpowiada, że w Miliczu odbywało się pogańskie zbiegowisko – podobne do tego, które jeszcze ponad dwa wieki później przysparzało kłopotów opatowi na Łysej Górze. Jednak to tylko domysł historyka. Czy podobne zbiegowisko odbywało się we Wrocławiu w dniu Świętego Jana z okazji targu, o którym wspomina *Żywot świętej Jadwigi*, napisany między 1267 a 1300 rokiem – tego wiedzieć nie możemy.

Dość dobrze w rozmaitych źródłach udokumentowane są, jak widzieliśmy, resztki igier pogańskich w wieku XV i XVI. Nie będzie więc niedorzeczne, owszem – prawdopodobne, że w ciągu tych stu pięćdziesięciu czy dwustu lat bez poświadczenia były one nieprzerwanie to tu, to tam przyrządzane i sprawowane. Jak inaczej mogłyby przetrwać?

„Prócz widowisk, które bez większych wahań zaliczamy do historii teatru, znała dawna Polska i inne, z pogranicza wielu sztuk" – pisze Raszewski w *Krótkiej historii teatru polskiego*, mając na myśli widowiska urządzane przez specjalistów, ioculatores (dosłownie 'wesołków'), którzy „dawali przedstawienia o charakterze mieszanym"[99]: na poły teatralnym, na poły cyrkowym. W podsumowaniu rozdziału o teatrze w państwie Piastów i Jagiellonów zamieścił Raszewski tablicę, jedną z tych, które tak świetnie ilustrują i syntetyzują jego wywody. Dowiadujemy się z niej, że potwierdzoną tekstami albo wiadomościami o przedstawieniach działalność świeckiego teatru popularnego datuje się na wiek XVI, a hipotetycznie – na wiek XV. W poprzedzającym wywodzie autor pisze, to prawda, o działalności jokulatorów w wieku XV i nawet XIV, jednak najwidoczniej nie uważa jej za teatralną w ścisłym znaczeniu. Zarówno Teresa Michałowska, jak Tadeusz Witczak, omawiając to zagadnienie, piszą o popularnych, świeckich widowiskach (obchodach czy imprezach) – parateatralnych.

Na przełomie XII i XIII wieku Mistrz Wincenty w prologu do swej kroniki odnosi się negatywnie do uroczystości teatralnych: „Nie mamy bowiem z dzieweczkami wśród muz swawolić w pląsach Diony... ‹dmuchać› w sielskie piszczałki z bagiennej trzciny... Nie lalki gliniane, lecz prawdziwe ojców wizerunki każą nam wydobywać z głębi zapomnienia"[100]. W 1207 roku papież Innocenty III w liście do arcybiskupa Henryka Kietlicza potępił gry teatralne, pokazy masek i pieśni, w których bierze udział niższe duchowieństwo; nie musi to jednak być dowodem,

na następnej stronie
Żonglerzy na iluminacji z *Roman de Fauvel*

że owe ludi theatrales były już wtedy w Polsce problemem, bo list tej treści papież wystosował do arcybiskupów w całej Europie. Zakłada się, że w Polsce jokulatorzy pojawili się w XIII wieku. W każdym razie wspomina się ich, niektórych z imienia, w dokumentach łacińskich z XIII i XIV wieku. (Na przykład w roku 1235 książę Bolesław Wstydliwy potwierdził, że kościół Świętego Piotra w Poznaniu otrzymał wieś o nazwie Wełna (?) od „Iurici ioculatoris”[101], od jokulatora Jurka). W konstytucjach wydanych na synodzie w Budzie w 1279 roku Filip z Fermo, legat papieski do Węgier i Polski, stanowił, żeby „clerici officia vel commercia non exerceant, maxime inhonesta: mimis, histrionibus, et joculatoribus non intendant”[102], niżsi duchowni nie wykonywali szczególnie nieprzystojnych zajęć, nie oglądali mimów, histrionów i jokulatorów. Arcybiskup Janisław w konstytucjach wydanych na synodzie uniejowskim w 1326 roku stanowił, „ut clerici a vita wlgari seclusi, a mundi voluptatibus et deliciis lubricis, crapula et ebrietate, prorsus abstineant, non spectaculis nec pompis intersint, ioculatoribus, ystrionibus, goliardis et buffonibus non intendant, nullaque eis, sub pena excommunicacionis, dona tribuant”[103], aby niżsi duchowni, odcięci od życia świeckiego, unikali całkowicie światowych uciech i nieczystych rozrywek, pijaństwa i upojenia, nie brali udziału w widowiskach ani w zabawach, nie oglądali jokulatorów, histrionów, goliardów i bufonów i nie udzielali im, pod karą ekskomuniki, żadnych datków. Ustawa króla Kazimierza Wielkiego z roku 1336 zezwalała mieszczanom krakowskim, by na wesela „octo Ioculatores habeantur et non plures, cantatibus et loquentibus Canciones, qui Rymarij dicuntur”[104], zamawiali ośmiu i nie więcej jokulatorów, śpiewających i mówiących pieśni, zwanych rymownikami; wiemy, że jokulator imieniem Wacław wystąpił wraz z towarzyszem w roku 1388 podczas uczty w krakowskim Kazimierzu, wydanej z okazji powrotu króla Władysława Jagiełły.

Wysuwa się przypuszczenie, że to właśnie owi rymownicy układali pieśni, o których wspomina Długosz, jak opiewające zwycięstwo księcia Leszka Białego w 1205 roku pod Zawichostem czy opłakujące skrytobójczą śmierć księżnej Lukierdy w 1283 roku, śpiewane – jeszcze w czasach kronikarza – na widowiskach („in theatris”, „theatra”[105], to znaczy w miejscach przeznaczonych do występów publicznych, może na podiach). Poprzednikami rymowników byli starcy. Gall Anonim i Helmold na początku XII, Mistrz Wincenty na przełomie XII i XIII wieku

powołują się na narracje starców jako swoje źródło. Notabene w *Lekcji XVI* Mickiewicz, opowiadając słuchaczom o kunszcie słowiańskich bajarzy, podkreślił parateatralny charakter ich występów, gdyż zwykli oni wprowadzać siebie w opowiadanie i odgrywać jakąś rolę w akcji (poeta nie mógł wówczas wiedzieć, że podobne zjawisko dało początek teatrowi indyjskiemu, gdzie sutowie, nadworni pieśniarze, i kuśilawowie, wędrowni rapsodowie, recytując dialogi balladowe, przedzierzgali się momentami w aktorów).

Tak więc do połowy XIV wieku używano na ziemiach polskich pół tuzina łacińskich nazw wesołków, z których najwcześniej, jeszcze w XIII wieku, zaświadczone są: ioculator, histrio i mimus, a wkrótce potem: goliardus i buffo.

Niewykluczone, że jeszcze w ciągu XIII, a pewniej już w XIV wieku dokonało się – pokazał to Wolny, analizując teksty prawno-kazuistyczne – rozwarstwienie socjalne i specjalizacja wesołków. W rękopisie z 1420 roku, wchodzącym w skład sylwy franciszkanina Mikołaja z Koźla (domniemanego autora frywolnej tak zwanej *Cantilena inhonesta*), dokonuje się rozróżnienia: „niektórzy komedianci [ystriones] wciąż mówią nieprzystojne słowa i przyczyniają się do pomnożenia przywar i złośliwości panów... Są inni komedianci [hystriones], którzy grają na muzycznych instrumentach i ci są dwojakiego rodzaju. Jedni włóczą się po karczmach, nie dbając o to, czy dobrze, czy źle postępują... Drudzy przebywają na dworach królów i książąt oraz zacnych obywateli i służą im dla pokrzepienia umysłu i rozpogodzenia czoła”[106].

Jednych wesołków tolerowano, innych zwalczano. Pierwsi, osiadli, śpiewali na dworach podczas biesiad pieśni, jak wspomniani rymownicy, lub głośno czytali ucztującym; tym, jeśli nie przekraczali granic moralności (na przykład sprzedając nieprzyzwoite kukiełki z ciasta albo wykonując bezwstydne gesty nierządnic), władze kościelne nie odmawiały komunii świętej; tym też udawało się nawet dojść do fortuny (jak wspomnianemu Jurkowi czy pewnemu szpilmanowi, który w 1311 roku kupił sobie w Krakowie kamienicę). Drudzy, wędrowni, na placach w miastach, we wsiach, w karczmach wykonywali pieśni i tańce, często swawolne i wulgarne, nawet parodiujące liturgię, popisywali się akrobacją i żonglerką, odgrywali scenki, na ogół farsowe i satyryczne; ci mieli zszarganą opinię jako pomiot diabelski, żyli w stanie grzechu, nie mieli prawa przystępować do komunii świętej; cieszyli się masową popularnością. Co nie

Igrzec przy kramie ulicznym

dziwi, skoro średniowieczna kultura ludowa miała wybitnie karnawałowy charakter. Świetnie to oddaje bajka Biernata z Lublina, gdzie mowa o tym,

iż się śmiano,
A wiłę przeto w cześć miano,
Kiedy zadkiem barzo trzaskał[107]

– czym zaś chciał, i to podczas uczty („w cześć"), przewyższyć wiłę osioł, raczej już zmilczę. Co igrcy musieli wyprawiać, sugeruje pochodzący z końca XV wieku tekst reguły tercjarzy, gdzie w rozdziale szóstym, poświęconym między innymi temu, jak się wystrzegać „marności", mówi się o tym, iż bracia „nie mają chodzić na niepoczliwe gody i swadźby ani na ktore marności [w pierwowzorze: spectacula], ani do dworow, ani do tańcow, bo jim to owszejki jest zapowiedziano. A wiłam [vylam] albo

kuglarzom i jinym jigrcom [‹gygrczom›] dla jich marnych względow nie mają nic dawać, ani teże darować, ani też mają swojej czeladzi dozwalać, by co mieli takim to wiłam [vylam] dawać, ale mają czeladzi więcej zakazać”[108]; wiłów „marne względy”, synonim „marności”, oznaczają – wyjaśnia Hieronim Łopaciński – ‘spectacula, widowiska’, oczywiście niepoczliwe, czyli nieobyczajne, nieprzyzwoite. Jasne, że prawdziwym świętem jokulatorów były ostatki; ale też dni Zielonych Świątek – stare święto pogańskie.

Stanisław ze Skarbimierza, rektor Akademii Krakowskiej, w mowie wygłoszonej na otwarcie semestru w 1401 roku, znanej jako tak zwana *Mowa o złych studentach*, wyliczając wszystkie ich rodzaje, wymienia i takich, którzy „quasi quottidie spectaculis aut pompis, levitatibus aut lubricitatibus se immiscent”, niemal codziennie biorą udział w widowiskach albo zabawach, niedozwolonych rozrywkach lub nieczystościach, „non morantur cum cetu magistrorum, sed cum societate scurrarum”[109], przebywają nie w towarzystwie nauczycieli, lecz błaznów. W ogłoszonych na synodzie wieluńsko-kaliskim w 1420 roku *Statuta toti provinciae Gnesnensi* (*Statutach całej prowincji gnieźnieńskiej*) arcybiskup Mikołaj Trąba, pierwszy prymas Polski, nakazywał, żeby „clerici officia vel commercia secularia non exerceant, maxime inhonesta”, „choreis et publicis spectaculis non intersint”[110], niżsi duchowni nie wykonywali szczególnie nieprzystojnych zajęć, nie uczestniczyli w tańcach i widowiskach publicznych. Ale kilkadziesiąt lat później Długosz w swej płomiennej pochwale Krakowa, zaraz na początku pierwszego tomu *Księgi uposażeń*, wśród wielu tytułów do chwały królewskiego miasta podawał: „in hac gladiatorum munus et theatrales eduntur ludi”[111], tu urządzane są igrzyska szermiercze i widowiska teatralne.

Z początku XV wieku pochodzi pierwsze zaświadczone tłumaczenie łacińskiego ioculatores na polskie igrcy („igrczy”, w cytowanej już glosie z 1409 roku). W ogóle XV wiek przynosi bogactwo polskich nazw. Oto krótki ich przegląd – za *Słownikiem staropolskim* – z wybranymi ekscerptami w oryginalnej ortografii. Kuglarz, kuglerz, czyli ‘wędrowny aktor i sztukmistrz’ w jednej osobie, ‘magik’: „kuclarz ioculator, kuglerz prestigiator” (1437). Igrzec, igracz, czyli ‘wędrowny aktor, kuglarz, mim, błazen’: „ioculatores gygrcy, kvglarze” (połowa XV wieku). Wiła, czyli ‘kuglarz, wędrowny aktor i sztukmistrz, akrobata’, też ‘błazen, głupiec’: „histrio vylą”, „mimus vylą”, a nawet – tu uwaga! – „histrio, representator comediarum vylą” (1490). (Wiłować znaczyło więc nie tylko ‘popisywać

się skokami, wywracaniem koziołków i innymi sztuczkami, błaznować', ale też 'odgrywać scenki'). Ludarz, czyli 'wędrowny aktor i sztukmistrz, magik': „ludarza histrionem" (1436). Błazno, czyli 'trefniś, wiła': „blazno, vyla" (1490). Szpilman, czyli 'żartowniś, błazen, kuglarz': „spilman histrio" (1420). Kłamnik, tyle co szpilman: „klamnyczy albo spylmany" (druga połowa XV wieku). Chwist, fist, czyli 'błazen', też 'rozpustnik': „chwysth mimus" (1455), „mime alias physczye" (1477). Podrzeźniacz, czyli 'błazen, trefniś': „mimus podrzeznyącz" (1490). Piszczek, czyli 'grający na piszczałkach': „ioculatores pysczkowye" (połowa XV wieku). Gędziec, czyli 'grający na instrumencie strunowym, grajek, muzykant': „pysczkom vel gączczom histrionibus" (1413–1414). Skrzypiec, czyli 'grający na skrzypcach, grajek, muzykant': „ioculatoribus scrzypczom" (połowa XV wieku). (Rybałt w wieku XV oznaczał jeszcze śpiewaka kościelnego lub organistę; gracz, łaszek czy łaszkarz, mietelnik nie są jeszcze notowani). Tuzin różnych określeń! Świadczy to wymownie o niejakiej bujności świeckich widowisk, które wszyscy ci jokulatorzy urządzali w XV wieku.

Toteż na początku wieku XVI Biernat z Lublina mógł napisać w swym *Żywocie Ezopa* (wydanym w 1522 roku):

Gdy w igrzysku ludzie byli,
Na rozliczną grę patrzyli[112].

Wyobrażenie wił na rogowej rękojeści noża

Te igrzyska były czymś ulotnym, podobnie jak literacka twórczość ustna. Mimo to wolno parateatralne widowiska popularne, spectacula zwane igrami, datować z pewnością na XV, a nawet XIV wiek, hipotetycznie zaś, jednak z dużym prawdopodobieństwem, na poprzednie stulecie.

Nie brak oczywiście doniesień na temat igier w dawniejszych czasach, są one jednak nie dość wiarygodne, a nawet mało prawdopodobne. Na przykład Długosz, pisząc o chrzcie i małżeństwie Mieszka I i relacjonując kilkudniowe uroczystości, które odbywały się z tej okazji w Gnieźnie, wzmiankuje, iż urządzono wtedy – ludi et spectacula. Chociaż nie jest to całkiem nieprawdopodobne, doniesieniu historyka nie można dać wiary. Jest charakterystyczną cechą dziejopisarstwa Długosza, że przekazy źródłowe uzupełnia on szczegółami, które czerpie z własnej współczesności. Toteż owe ludi et spectacula na dworze książęcym w Gnieźnie w X wieku przywodzą natychmiast na myśl ludi theatrales, o których historyk wspomina w swym opisie realiów królewskiego Krakowa w XV wieku; mogą też być zwykłym schematem

z gatunku loci communes, stylistycznym przejawem tendencji humanistycznej w pisarstwie Długosza. Już bardziej prawdopodobne byłoby domniemanie, że hymny pochwalne, jakimi witano powrót Kazimierza Odnowiciela, o czym Długosz pisze pod rokiem 1041, śpiewane były „in theatris", podobnie jak te trzynastowieczne o zwycięstwie pod Zawichostem i o śmierci Lukierdy. Jednak tego, kiedy w Polsce odegrano pierwsze widowisko, nie dowiemy się pewnie nigdy.

Godna uwagi jest polisemia wyrazu „kuglarz". W XV wieku oznaczał on bowiem także 'wróżbitę, wieszczka' („sortilegi vel czarownycze, cuglarze, guszlinczy ‹guślnicy›", 1433–1434), 'czarodzieja' („kuglarz magus", 1455) lub 'zaklinacza' („incantatoribus carov‹n›icze, kugla‹rze›", druga połowa XV wieku). Notabene w następnym stuleciu, kiedy słowo to będzie z jednej strony oznaczać dość ściśle 'aktora' („kuglarz który wszistkich obyczáye vmie náśládować y vkázáć", 1564; „Personá w Komedyiey et Kuglarz", 1579), z drugiej posłuży innowiercom, na przykład Rejowi w *Wizerunku* (1558), jako obelżywe określenie duchownych katolickich. Z kolei wyraz „wiła", oznaczający 'głupka' lub 'ogłupiałego' (znany chociażby z *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, 1463: „Groźno się tego przelęknął, Padł na ziemię... leżał wznak jako wiła"[113], czytelny w tym znaczeniu jeszcze w XVI wieku: w „nawilał"[114], 'oszalał', w *Rozmowie kruszwickiej* Jana Dymitra Solikowskiego z 1573 roku, i w „nawilały"[115], 'szalony', w *Lexicon Latino-Polonicum* Jana Mączyńskiego z 1564 roku), Brückner wywodzi od wicia się (w tańcu) i skłonny jest wiązać z wiłami, u Słowian wschodnich (zaświadczone w XI wieku) i południowych (w XIII) żeńskimi duchami przyrody, ukazującymi się w postaci wirów powietrznych, wywołującymi wichury (rdzeń wi- wspólny jest wyrazom „wicher", „wić" i „wiła", jeśli ten ostatni jest wyrazem słowiańskim), tańczącymi do upadłego i zatańcowującymi podobno młodzieńców na śmierć – nazwa u Słowian zachodnich mogła, jego zdaniem, wcześnie przyrosnąć do nieszczęsnych ofiar wił (notabene u tamtych wiły i nawki zamieniły się w późniejsze rusałki z rosaliów). Ani w wypadku wyrazu „kuglarz", ani w wypadku wyrazu „wiła" nie chodzi o homonimy. Raczej o zjawisko przesuwania się znaczenia w obszarze denotacji jednego i tego samego wyrazu: z pogańskich widowisk obrzędowych, które bezpardonowo zwalczano – na popularne widowiska świeckie, które piętnowano jako marność. Czy wolno zatem upatrywać w tych ostatnich kontynuację tych pierwszych,

powstałą w wyniku, jeśli tak można powiedzieć, ich zeświecczenia i stopienia się ze sztuką wędrownych jokulatorów, domniemanych spadkobierców starożytnych mimów?
Tak więc tablicę Raszewskiego można, ze stosowną ostrożnością, uzupełnić w taki oto sposób (tabl. 9):

Tablica 9
Typy widowisk w Polsce do połowy XVI wieku
Podstawa opracowania: Zbigniew Raszewski: *Krótka historia teatru polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1977. S. 23.

Wiek	Proto-teatralne widowiska obrzędowe (pogańskie) polskie	Para-teatralne widowiska popularne (świeckie) polskie	Teatr popularny (świecki) polski	Teatr liturgiczny łaciński	Teatr misteryjny polski	Teatr humanistyczny łaciński
X	x					
XI	x					
XII	?					
XIII	?	?		x		
XIV	?	x		x		
XV	x	x	?	x	?	
XVI	x	x	x	x	x	x

x = działalność potwierdzona tekstami albo wiadomościami o widowiskach
? = działalność hipotetyczna

W artykule *W poszukiwaniu „początków" religii* Eliade przypomina tendencję, która pojawiła się w historii religii w drugiej połowie XIX wieku, do koncentrowania się na gromadzeniu i klasyfikowaniu materiałów źródłowych. W rezultacie badacze coraz bardziej pogrążali się w dokumentach, pozwalając niekiedy przytłoczyć się ich masie. Zdaniem religioznawcy takie kompletne zanurzenie się w nagromadzonych materiałach, utonięcie w nich, jakkolwiek wyrażające ascetyczną skromność, a przez to niepozbawione pewnej wzniosłości, przypomina zstąpienie do piekieł i oznacza, z drugiej strony, wyjałowienie sił twórczych badacza, jego swego rodzaju śmierć psychiczną. Materiały zawsze wymagają jeszcze interpretacji. Badacz podkreśla jednak, że interpretacja historycystyczna w wypadku dokumentów religijnych nigdy nie wystarcza.

Warto przytoczyć opinię Stanisława Vincenza, który mówiąc o mnemotechnice kultury ludowej, zwracał uwagę, że tam pamięć przesiewa i na dobrą sprawę zapomina, zachowując tylko to, co wiecznie powraca w świętowaniu. My natomiast, kultywujący historię – w postaci natrętnej pamięci faktów – i zanurzeni w niej po uszy, mniemamy, że dzięki temu niczego nie zapomnimy, ostatecznie jednak niczego nie pamiętamy naprawdę, to znaczy – uważa Vincenz – długo i głęboko.

Gieysztor podszedł do źródeł dotyczących mitologii Słowian z większym optymizmem niż wcześniejsi badacze. Od czasów Niederlego i Brücknera niewiele przecież przybyło materiału – głównie archeologiczny, jak zawsze nastręczający najwięcej trudności w interpretacji. Ale Gieysztor zasadniczo nie zajął się historyczną krytyką poszczególnych źródeł, wziął je, by tak rzec, w masie, i spróbował dopasować do całościowego schematu Dumézila. Gdy źródła budzą wątpliwości i gdy nawet źródeł brak – Gieysztor wierzy w schemat. Nic to, że źródła pisane są szczątkowe, powiada, skoro upoważniają do porównań (z otoczeniem indoeuropejskim), dowodząc istnienia u Słowian ukształtowanego światopoglądu religijnego, na który składały się: zarys mitologii wyższej, refleksja nad zaświatami, rój duchów i demonów,

Rembrandt *Filozof nad otwartą księgą*

William Blake *Sen Jakubowy*

wreszcie magia. (Nawet Jerzy Kłoczowski przyznaje, że opór wobec chrystianizacji, trwający setki lat, wynikał nie tylko z woli zachowania niezależności politycznej, ale też z ogromnej roli religii w życiu Słowian; i że religia pogańska zawierała bogatą wizję świata, przesycającą całe życie społeczne i indywidualne). Owa magia, ów rój duchów i demonów, owa refleksja nad zaświatami, a także ów zarys mitologii wyższej były tu ewokowane ze źródeł. Te przedstawiono w całej obfitości. Teraz czas uwydatnić schemat teoretyczny. Oznacza to ascensus, próbę wynurzenia się z nagromadzonych materiałów.

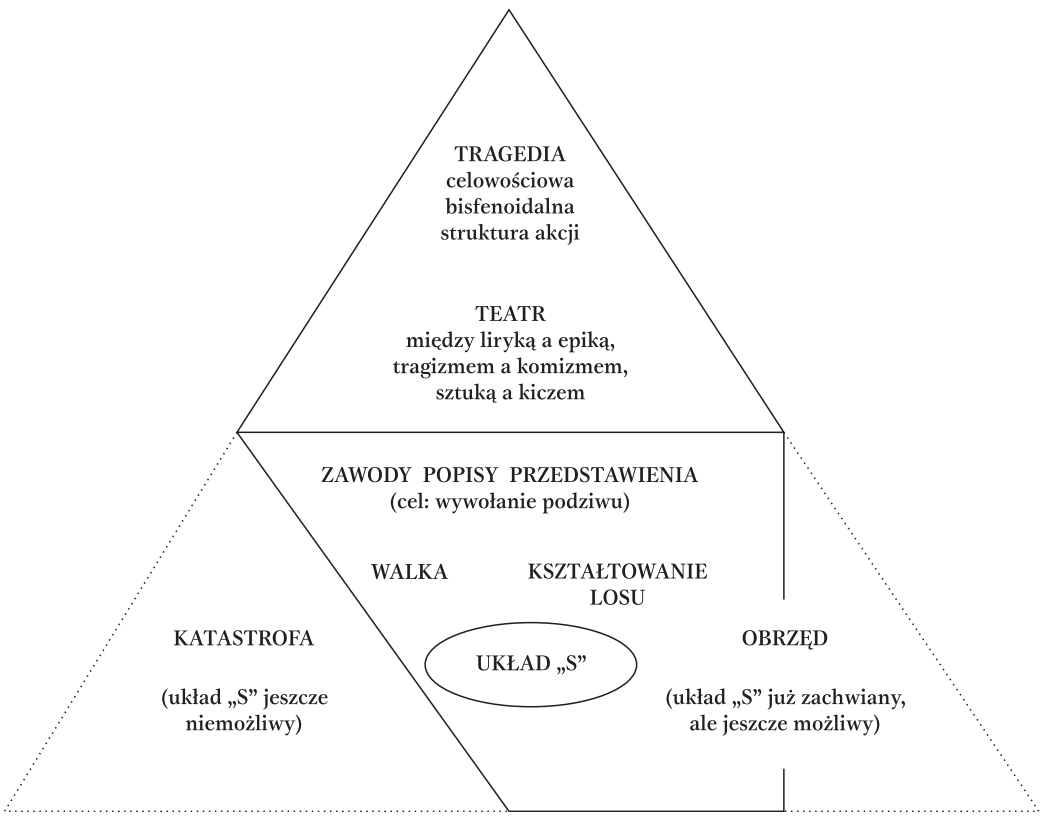
Teatr w świecie widowisk **Zbigniewa Raszewskiego zawiera systematykę stanowiącą fundament całej konstrukcji teoretyczno-teatralnej autora, z koncepcjami postaci teatralnej i scenariusza jako pierwszorzędnymi. Autor nie zechciał, niestety, sam przedstawić schematu. O nakreślenie modelu systematyki Raszewskiego pokusił się Krzysztof Pleśniarowicz w *Przestrzeniach deziluzji*. Podstawą trójkąta narysowanego przez Pleśniarowicza jest cała rozciągłość układów (typów chwilowych usytuowań zbiorowości połączonej wspólnotą miejsca i celu), z czterema wyróżnionymi przez Raszewskiego zjawiskami: katastrofą, walką, kształtowaniem losu, obrzędem; wierzchołkiem tego trójkąta**

na następnej stronie
Tablica 10
Model świata widowisk według Raszewskiego
Podstawa opracowania: Krzysztof Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków: Universitas 1996. Ryc. 8 na s. 106.

jest oczywiście tragedia (pojęta jako bisfenoidalna struktura akcji), czyli szczególny wypadek teatru, będącego szczególnym wypadkiem przedstawień, stanowiących szczególny wypadek układu „S". Dzieląc ten duży trójkąt, Pleśniarowicz tak zmyślnie wykrawał pola, że wyszły mniejsze trójkąty.

Strasznie mi przykro, że reprodukując tu rysunek Pleśniarowicza, muszę to popsuć, mianowicie dolny trójkąt, zamykający w sobie układ „S", przekształcić w trapez, a to wskutek odchylenia jednego z ramion trójkąta – tego odgradzającego układ „S" od obrzędu – i skierowania go prostopadle do podstawy (tabl. 10). Dlaczego tak? Ponieważ to wynika z wywodów Raszewskiego.

Sens tu jest taki, że posuwając się od lewego do prawego wierzchołka podstawy, dokonujemy trojakiego przejścia: po pierwsze, od układów, w których przypadek przeważa nad zamiarem, do układów, w których ten stosunek jest odwrócony, innymi słowy, od ulegania losowi – poprzez wyzywanie go i kształtowanie – do zaklinania losu; po wtóre, od grozy do uspokojenia; po



trzecie, od milczenia do słowa. To przejście jest jednak przede wszystkim przejściem od układów, w których układ „S" jest jeszcze niemożliwy, do takich, w których jest on – symetrycznie – już niemożliwy. Tu właśnie, po stronie prawego wierzchołka podstawy, jest obrzęd. Już na tym poziomie teorii obrzęd zostaje oddzielony od teatru, ponieważ w obrzędzie tak nazwany przez Raszewskiego pas bezpieczeństwa, minimalna odległość pomiędzy biegunami w układzie, jest skurczony tak, iż bieguny ulegają ostatecznie zespoleniu. A przecież układ „S" – do którego należą widowiska, a wśród nich teatr – zawsze jest biegunowy: przyglądamy się (spectamus) komuś, ponieważ ma być oglądany (spectandus est), i to czyni nas widzami (spectatores). Widz zawsze uczestniczy w wydarzeniach, napędzających układy dynamiczne – uczestniczy przez samą obecność i przez swoje reakcje, z których podstawowe są zaciekawienie, zainteresowanie i fascynacja – ale nie uczestniczy jako współdziałający (dla Raszewskiego rozróżnienie między uczestnictwem a współdziałaniem jest bardzo ważne). Widz może więc uczestniczyć, przyglądając się – może, ale nie musi. To zastrzeżenie zdaje się określać podstawę układu biegunowego. To, co w układzie „S" ma być oglądane, charakteryzuje się dobrowolną jawnością, chociaż – paradoksalnie – sprawia wrażenie działań swoiście zamkniętych.

Raszewski stara się nie dopuścić, byśmy teatr mylili z obrzędem. Usiłuje wytropić fundamentalną różnicę, taką, która oddzielałaby obrzęd nie tylko od teatru, ale w ogóle od widowisk. Te ostatnie tym się odznaczają, że są wytwarzane – przy wykorzystaniu specyficznych właściwości układu „S" – przez kogoś, kto ma na celu wzbudzenie podziwu; oraz – że skazane są na sztuczność. Toteż nie wolno mylić meczu, cyrku, teatru – niewątpliwych widowisk – z układami zupełnie innej natury, takimi jak pochód pierwszomajowy lub właśnie obrzęd. Raszewski zdaje sobie doskonale sprawę, jak kusząca, szeroko i często używana jest metafora teatralna w opisie sytuacji społecznych; i na przekór tej fatalnej i zgubnie rozpowszechnionej skłonności trwa przy własnej systematyce. Argumentuje, w końcu upomina, ostrzegając przed wnioskowaniami nie tylko błędnymi, ale wręcz – szkodliwymi społecznie.

Z podobnym uporem, choć przeciwnie zwróconym, Nietzsche zarzucał doktrynie chrześcijańskiej wrogość wobec sztuki, kwalifikowanej jako kłamstwo, negowanej i wyklinanej; sam odtwarzał, a właściwie stwarzał doktrynę dionizyjską jako artystyczną

– czysto artystyczną – będącą jednak, paradoksalnie, wizją soteriologiczną, to znaczy przynoszącą zbawienie – przez pozór. Wiążąc sztukę, ściślej – tak zwane przezeń popędy artystyczne, z życiem, Nietzsche osądzał doktrynę chrześcijańską jako wrogą samemu życiu. Ten konflikt i tkwiący w nim zarodek historycznej tragedii Thomas Mann najpełniej przedstawił w *Doktorze Faustusie* i omówił w *O Niemczech i Niemcach*, ukazując złowróżbne skutki romantycznego subiektywizmu i frenetycznego witalizmu podniesionych w samym środku Europy w XX wieku do rangi napędu życia społecznego. Demoniczna epopeja nietzscheańska, tak niefortunnie otwarta obłędem proroka, skończyła się (mówiąc skrótowo i w wielkim uproszczeniu) katastrofą całego narodu – Niemcy diabli wzięli. Upadek Trzeciej Rzeszy był ocknięciem się z wizji wojny jako dzieła sztuki, wojowania jako piękna; był klęską Führera mieniącego się największym aktorem świata. Ale nierozerwalny splot sztuki i życia w Europie w pierwszej połowie XX wieku, tak sugestywnie ukazany w *Święcie wiosny* Modrisa Eksteinsa, nie jest kwestią takiej, a nie innej interpretacji, lecz rzeczywistością procesu historycznokulturowego. Przyznaje to także Raszewski, gdy stwierdza w *Raptularzu*, że w czasie drugiej wojny światowej granica pomiędzy teatrem i życiem uległa pewnemu zatarciu, całe życie nabrało charakteru jakiegoś gorączkowego scenariusza.

A więc tak bywało i chyba nadal bywa. Czy zatem systematyka widowisk, zaproponowana przez Raszewskiego, należycie przemyślana i starannie przeprowadzona, z określonego punktu widzenia słuszna, jest w każdym wypadku poręczna i wydajna? Nie, nie przymierzam się tu do odpowiedzi na pytanie, na ile może być przydatna w odniesieniu do widowisk współczesnych. Tyle tylko, że obserwując tak nazwane przez Jeana Baudrillarda zjawisko precesji symulakrów oraz narastający proces estetyzacji życia codziennego, opisany niedawno przez Mike'a Featherstone'a, można się obawiać, czy sztuczność i wzbudzanie podziwu wystarczą do wyodrębnienia widowisk wśród konfigurujących się dzisiaj usytuowań zbiorowości.

W artykule *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku* Jurij M. Łotman przedstawia trzy typy relacji między sztuką a rzeczywistością: klasycyzm, który oddziela sztukę od życia granicą tak wyraźnie zaznaczoną i pilnie strzeżoną, że jakiekolwiek przenikanie między nimi jest zgoła niemożliwe; romantyzm, który uznając w sztuce dziedzinę modelującą życie, każe rzeczywistości pozaartystycznej wzorować się na artystycznej;

Wykład Adama Mickiewicza w Collège de France 19 marca 1844 roku w karykaturze z prasy francuskiej

Wacław Szymanowski *Mickiewicz po Improwizacji*

i oczywiście realizm, zgodnie z którym sztuka jest naśladowaniem życia. Otóż nie będzie chyba błędem stwierdzenie, że Raszewski, według którego najbliższy naturze teatru był teatr XVII wieku, w swej systematyce, przechodzącej w poetykę normatywną, relację między sztuką teatru a innymi przejawami życia społecznego ogląda pod kątem pierwszego z typów wyróżnionych przez Łotmana – klasycyzmu. Dalej już wszystko układa się konsekwentnie w całość: czym jest tragedia, możemy dowiedzieć się tylko za pośrednictwem Corneille'a i Racine'a; z drugiej strony w teatrze współczesnym Raszewski najwyżej ceni przedstawienia powstałe pod urokiem dawnego teatru, sztukę całkowicie autonomiczną. Teoretykowi o orientacji historycznej najbardziej w teatrze podobały się dzieła przepełnione nostalgią: *Sługa dwóch panów* Strehlera i *Szkoła żon* Jouveta, oba apelujące do erudycji historycznoteatralnej widza – widza, dodaje pedantycznie, ale nie przypadkiem Raszewski, oswojonego z piśmiennością.

Celem mojego przedsięwzięcia jest tymczasem uwypuklenie w historii kultury polskiej specyficznego projektu teatralnego – nazwałem go Dziadami, ale niepisanymi kursywą – który jako z istoty romantyczny i zakorzeniony w świecie przedchrześcijańskiej ustności, nie może się zmieścić w zaproponowanej przed chwilą perspektywie teoretycznej. Spina bowiem w nierozerwalną całość obrzędy pogańskie, *Dziady* Mickiewicza i rozmaite współczesne tak nazwane teatry osobne, na czele z teatrem Kantora czy z teatrem Grotowskiego. Pokawałkowanie tego projektu, między innymi przez teoretyczne oddzielenie teatru od obrzędu, niweczy – w moim przekonaniu – jego istotność. Projekt ten jego proroczy twórca, wieszcz, sam uważał za trudny do pojęcia dla publiczności dysponującej wyobraźnią ukształtowaną przez teatr klasycystyczny. W niniejszym przedsięwzięciu nie chodzi więc, broń Boże, o wydobycie prawdy o całym teatrze polskim, lecz tylko – o owym wyjątkowym projekcie. Z całej butelki brandy, pozostawionej przez Raszewskiego przyszłym teoretykom na rozgrzewkę, biorę doprawdy – jak to zostało powiedziane na początku – tylko kropelkę. Ta kropelka to kluczowy dla projektu, o którym mowa, problem relacji między obrzędem a teatrem. Problem co się zowie! Na tej drodze zawsze się bowiem natrafia na rafę, na której rozbił się Nietzsche, a mianowicie na delikatną kwestię niejednoznacznego stosunku chrześcijaństwa do teatru. Nic tu nie pomoże teoretyczne oddalanie problemu dionizyjskich

źródeł tej sztuki przez interpretowanie tragedii w ramie klasycystycznej. (Chociaż nawet w odniesieniu do tragedii Racine'a mówiono – mianowicie Roland Barthes – o rytuale i o teologii odkupienia). W moim przekonaniu jest wprost przeciwnie – idę tu przecież za tezą wieszcza: żeby pojąć istotę teatralnego projektu Dziadów, trzeba się właśnie zmierzyć z dionizyzmem. To wyróżnienie projektu Dziadów w procesie historycznokulturowym nie oznacza jednak abstrahowania od teatru, bo w projekcie tym mieści się dużo dobrego, ba, świetnego teatru, jak nade wszystko teatr Swinarskiego. Owszem – chodzi o odniesienie nawet do tragedii greckiej, która w teorii Raszewskiego, zdaje się, tylko zawadzała.

Różnicę między ujęciami bodaj nietrudno pojąć. I tak ściąganie *Dziadów* Swinarskiego do ich miejsca w procesie historycznoteatralnym – od osławionego *Senatora Nowossiltzoffa* w 1848 roku (czy raczej, jak dowiódł niedawno Zbigniew Jędrychowski, od kamienieckiej sceny z poematu *Dziady* w 1832, może nawet, jak przypuszcza Jan Ciechowicz, od *Gustawa* w 1823) do sławetnych *Dziadów* Dejmka – pomniejsza, niesprawiedliwie w moim przekonaniu, wymiar tego dzieła jako bluźnierczego dyskursu mitycznokulturowego. To właśnie ni mniej, ni więcej, tylko w obliczu tego wymiaru Holoubek, legendarny Gustaw-Konrad z inscenizacji Dejmkowskiej, wyszedł, na samym początku, z przedstawienia Swinarskiego: wydawało mu się, tłumaczył po latach, że *Dziady* są czymś innym i że nie mają nic wspólnego z dziadami spod kościoła, z – jak się wyraził – naszymi dziadami. Żaden jednak teatr, który nie ma nic wspólnego z naszymi dziadami, nie należy do tego, co tu nazwano projektem teatralnym Dziady. (Moje kryterium działa trochę jak powiedzenie Ateńczyków na festiwalu teatralnym Wielkich Dionizjów, dyskwalifikujące przedstawienie: „oudén prós tón Diónyson", nic wspólnego z Dionizosem). Stwierdza się to z całą otwartością: chodzi o dwa różne typy wyobraźni teatralnej, dwa różne horyzonty oczekiwań widza. Jeden klasycystyczny – by odwołać się do typologii Łotmana – drugi romantyczny. Ten drugi relację między teatrem a obrzędem postrzega zupełnie inaczej.

Raszewski rozpatruje ją w czterech punktach na trzech poziomach. Najpierw na poziomie najogólniejszym, tak nazwanego układu „S", rozważając kwestię pasa bezpieczeństwa. Następnie na poziomie widowisk, których celem jest budzenie podziwu, a cechą konstytutywną sztuczność. Ta ostatnia w szczególnym wypadku

przedstawień wyraża się w scenariuszu i postaci. Przyjrzyjmy się tym punktom po kolei.

Raszewski przyznaje, że Kościół katolicki toleruje obecność widzów na mszy, czyli wytworzenie się w obrzędzie pasa bezpieczeństwa właściwego dla układu „S". Miałby to być wynik historycznych przeobrażeń, bo w pierwszych wiekach msza (msza katolicka, jak uważa za konieczne zaznaczyć Raszewski) bywała obrzędem tajemnym, ale w tym sensie, że wykluczającym widzów.

Nie byłby to bynajmniej wypadek odosobniony. W afroamerykańskich tak zwanych kultach opętania obecność widzów na obrzędzie jest nie tylko tolerowana, ale wręcz z góry zakładana. Zawsze w afrobrazylijskich obrzędach candomblé (obojętnie, czy candomblé de Keto, de Angola, czy też candomblé de caboclo) istnieje ów pas bezpieczeństwa. Ci uczestnicy, którzy nie byli inicjowani w danym terreiro (świątyni), muszą pozostać widzami – choćby nawet byli dobrymi znajomymi, traktowanymi jak goście honorowi, nie mają prawa dostępować transu, nie są więc osobami współdziałającymi. Albo więc zajmują miejsca gdzie się da, pod ścianami barracão czy canzuá (pomieszczenia kultowego), tak aby po prostu nie przeszkadzać w tańcach – siadając ot, chociażby na jakimś wąziutkim gzymsie, a gdy izba jest przestronniejsza, na ławkach lub na krzesłach dla ważniejszych gości; albo – w znaczniejszych i większych terreiros – sadowią się na specjalnie dla nich urządzonej widowni, często dodatkowo oddzielonej od przestrzeni akcji rytualnej barierkami, z reguły symetrycznie: po lewej od wejścia kobiety, po prawej mężczyźni. Wejście do barracão lub canzuá jest w trakcie obrzędu otwarte, bo też uczestnicy mogą wchodzić i wychodzić właściwie, kiedy chcą. Niezależnie od tego uczestnikom jest doskonale znany pewien gest – uniesienia rąk do piersi i odwrócenia ich otwartymi dłońmi w stronę tancerza opętanego przez orixá, inkice czy caboclo (ducha), który zbliżył się akurat na odległość niebezpieczną, grożącą zarażeniem transem – gest skutecznie chroniący przed wytrąceniem ze zdefiniowanej sytuacji widza. Jeśli mimo wszystko przytrafi się opętanie na widowni, takim widzem energicznie zajmują się ekedes, pomocnicy celebransów, bezpośrednio opiekujący się opętanymi: uspokajają, przytrzymują, trzeźwią, ocierając twarz zwilżonym ręcznikiem, gwałtowniej opętanego wyprowadzają z barracão czy canzuá. Notabene nieprowokowane transy – jako niezgodne z etykietą – są źle widziane, trudniej je bowiem okiełznać, mogą zakłócić xirê (porządek obrzędu),

Atak znamionujący wejście w trans w afrobrazylijskim kulcie candomblé

Wychodzenie z transu kultowego u Fonów, Benin

a w obrzędzie o tak burzliwym przebiegu rytuałów, jak te w kultach opętania, utrzymanie przez celebransów kontroli jest sprawą pierwszorzędną.

Oczywiście, uczestnictwo widzów w obrzędzie kultu candomblé jest bardzo zaangażowane, nie sprowadza się do zwykłego zaciekawienia, zainteresowania i fascynacji; znam osoby, które na widowni w barracão najadły się prawdziwego strachu. To zaangażowanie jest skutkiem i niezwykłości samych rytuałów transu, i całej atmosfery obrzędu, który odbywa się pod dyktando baterii przemożnie dudniących bębnów. Jest ono też wpisane w xirê, gdyż na zakończenie wszyscy uczestnicy – czy byli czynni, czy pozostawali bierni – są zapraszani do udziału w uczcie, która jest posiłkiem komunijnym, łączącym żywych z duchami zmarłych przodków i ludzi z nawiedzającymi ich bogami. Jednak bieguny w obrzędzie candomblé nie łączą się ostatecznie: widzowie nie mają wstępu do camarinhi, pomieszczenia w terreiro, w którym przeprowadza się inicjacje i gdzie przechowywane są obrzędowe kostiumy i rekwizyty; i to widzowie wrzucają datki do łupiny z kokosa.

Afrobrazylijskie obrzędy kultu opętania mają więc właściwości układu „S". Czy tak jak msza katolicka nabrały ich z czasem? Chyba tak. Jest to oczywiście przede wszystkim skutek przeniesienia plemiennych kultów afrykańskich do Nowego Świata, gdzie były praktykowane przez społeczności mniej lub bardziej bezładnie wymieszane i ulegały nieuchronnej synkretyzacji; a tam, gdzie zachodzą procesy synkretyzmu religijnego, łatwiej o powstanie układu „S" w obrzędzie. Kulty przestają bowiem mieć charakter endoetniczny, chcąc nie chcąc rywalizują z sobą o wiernych, którzy są w nie inicjowani nie z urodzenia, lecz wskutek wyboru mającego już znamiona prozelityzmu. Wszystko to staje się łatwiejsze – a przez to się nasila – w wypadku obrzędów, które cieszą się statusem legalności.

Tak więc bywają obrzędy odprawiane przy użyciu układu „S" – msza, candomblé – co zostało zaznaczone w poprawionym rysunku modelu świata widowisk. Przy czym obrzędy afroamerykańskich tak zwanych kultów opętania wypada uznać za wypadek szczególny. Oparte są one, jak się rzekło, na układzie „S". Ale to nie wszystko. Odbywają się ściśle według scenariusza obrzędowego, xirê, na przykład w afrobrazylijskim candomblé de Keto otwarciem obrzędu jest padê de Exu, spotkanie z Exu, jorubijskim Hermesem, którego na wstępie posyła się do Afryki, ażeby sprowadził do barracão duchy dawno zmarłych, mitycznych

przodków, a następnie wzywa się te duchy po kolei, zazwyczaj poczynając od Oguna, boga wojny, a kończąc na Oxalá, bogu stworzenia. Ale xirê to byłoby za mało, by mówić o scenariuszu w ściślejszym sensie teatralnym, warto więc zwrócić uwagę na fakt, że w toku obrzędu zdarzają się sceny z udziałem kilku bóstw, jak na przykład swego rodzaju skecz, w którym szpetna Obá, jedna z żon boga burzy Xangô, ta odrzucona, rzuca się, oszalała ze złości, na piękną Oxum, wedle mitu – jego wybrankę, osóbkę przemyślną i podstępną. O duchach: orixás, inkices czy caboclos – jako swego rodzaju postaciach – za chwilę; tu trzeba natomiast podkreślić, że osnową scenariusza są mity, o których chyba można powiedzieć, że tworzą świat fikcyjny, z pewnego punktu widzenia nawet radykalnie; i stwierdzić, że w niemałej mierze – w każdym razie w Brazylii – obrzęd ma na celu wzbudzenie podziwu.

Tłumaczyłem to już w *Sambie z bogami*, ale tu powtórzę, problem jest bowiem skomplikowany. Inaczej niż w innych kultach opętania (w haitańskim wodu czy w etiopskim zār), bogowie opętujący tancerzy w kulcie candomblé nawet nie udzielają ludziom rad, przestróg ani napomnień, nie prorokują i nie wróżą, nie leczą; po prostu zjawiają się – i tańczą, pięknie tańczą. Dla tancerzy, zresztą w większości kobiet, na co dzień ubogich szwaczek, kucharek, posługaczek i kim tam jeszcze one bywają, sam przepych kostiumów obrzędowych jest rekompensatą i wyróżnieniem. Podobnie jak fakt, że oto – kiedy wpadają w trans – znajdują się w środku uwagi, wzbudzając coś na kształt podziwu. Zasłużenie! Elles ont de la présence – idiom francuski, stosowany zazwyczaj do aktorów, jest celny – mają niepospolitą siłę wyrazu (dosłownie: obecność). Taniec każdego ducha odznacza się mocą i pięknem. To prawda, w candomblé tańczą dla mocy, zwanej tam axé – hasło słynne w całej Brazylii – czegoś w rodzaju energii mana; axé ma jednak zawsze jakość estetyczną. Toteż Roger Bastide, autor monografii *Le „candomblé" de Bahia (rite nagô)*, powiada, że taniec, w chwili gdy staje się naznaczony obecnością ducha, osiąga niezwykłą poezję, staje się – etnolog cytuje Rimbauda (*Majaczenia*) – „operą bajeczną". Można wręcz powiedzieć, że godna podziwu uroda tych tańców nie jest ich cechą akcydentalną, przeciwnie – stanowi istotny wyróżnik rytualnego stanu opętania.

Czy wobec tego takie obrzędy, jak obrzędy candomblé, są widowiskami lub nawet przedstawieniami? A warto pamiętać, że nie mówi się tu o jakichś etnograficznych ciekawostkach,

znanych tylko w wąskim kręgu specjalistów; na przykład Barrault dojrzał w candomblé ni mniej, ni więcej, tylko nieskłamany obraz Grecji, jak powiada – Grecję magiczną, i znalazł klucz do inscenizacji *Orestei*; Brook, odwołując się do analogicznych afrohaitańskich obrzędów wodu, charakteryzował tak nazwany przez siebie Teatr Święty. Otóż religioznawcy i etnologowie wręcz upierają się opisywać te obrzędy jako teatr. Na przykład Bastide podkreśla, że tak zwane opętanie rytualne polega na przemianie osobowości tancerza; jego twarz i całe ciało staje się wizerunkiem boga, który go oto nawiedza. (Z budową tych postaci mitycznych i ich ekspresją wierni zaznajamiają się w toku wielofazowego procesu inicjacji). Toteż te tańce rytualne badacz nazywa mimetycznymi, zwracając uwagę, że wbrew dość rozpowszechnionemu mniemaniu, a także sądom niektórych psychiatrów, trans religijny jest ściśle uwzorowany, jakkolwiek polega on nie tyle na imitowaniu zdarzeń mitycznych, ile na ponownym ich ożywieniu. I tu Bastide zastanawia się nad tym, ile jest w tego rodzaju transie symulacji. Nie wyklucza wypadków czystego udawania, ale w ogólności w grę wchodzi, jego zdaniem, nie symulacja, lecz tak zwana deluzja: po trosze symulacja, a po trosze szczere uczucie.

Nie wiem, czy aktorstwo – w szczególności przeżywanie roli – nazwać deluzją; wydaje się, że kunszt aktorski nie jest jednak tylko techniką. Wedle Stanisławskiego celem tego kunsztu jest dosłownie – życie ludzkiego ducha postaci scenicznej. Świetnie tę dialektykę pojmował Wyspiański, zauważając, że aktorzy żyją autentycznie tym, co jest właśnie udawaniem postaci.

Michel Leiris w książce o opętaniu u Etiopczyków z Gondaru osobny rozdział (*Théâtre joué et théâtre vécu dans le culte des zār*) poświęcił skomplikowanej kwestii symulacji. Przeżywany jest teatr, który polega na opętaniu autentycznym – zarówno spontanicznym, jak sprowokowanym; odgrywany zaś ten, w którym opętanie jest rozmyślnie symulowane – po to, by zrobić z siebie widowisko lub aby wywrzeć na kimś presję. W praktyce jednak trudno jest klasyfikować jednoznacznie, ponieważ istnieją stany pośrednie: trochę udawane, trochę autentyczne. Toteż jeśli nawet w ostatecznym rachunku opętania rytualne trzeba uważać raczej za teatr przeżywany, to jednak – przynajmniej w tej mierze – teatr. Jest to teatr osobliwy, któremu nie wolno nigdy się przyznać, że jest teatrem (odgrywanym).

Ale nie mówi się tu o obrzędach w ogóle, czy to plemiennych: o grze w piłkę jako symbolicznej walce o słońce lub o biegach

w ramach uroczystości inicjacyjnych, czy też chrześcijańskich: o procesji Bożego Ciała lub o nawiedzeniu Grobu Pańskiego, żeby przypomnieć przykłady, jakie podaje w swej książce Raszewski. Mowa jest o specjalnej odmianie obrzędów, dla której właściwe będzie miano – prototeatralnych. (O prototeatrze pisałem po raz pierwszy piętnaście lat temu w *Świętym Artaudzie*, omawiając jego koncepcje powrotu do początków teatru, sformułowane po podróży do Meksyku. Henri Gouhier w książce *Antonin Artaud et l'essence du théâtre* rozróżnił egzystencjalistyczną filozofię teatru, uznającą historyczny proces laicyzacji sztuki i jej funkcjonalnego zróżnicowania, oraz esencjalizm, wedle którego proces historyczny nie degeneruje istoty teatru, od początku i we wszystkich czasach religijnej – tragedia antyczna i misteria średniowieczne z jednej strony, z drugiej zaś teatr balijski i obrzędy indiańskie – i jeśli teatrowi przytrafiło się o niej zapomnieć, winien do niej – to właśnie postulat Artauda – powrócić, niejako w geście unieważnienia zmiany historycznej. Zdaniem Gouhiera wizja Artaudowska prowadzi jednak nie w stronę teatru, rzekomo odrodzonego, lecz widowiska innego rodzaju; takie widowisko nazwałem prototeatrem. Do tematu wróciłem w szkicu *Teatr zarażony etnologią*, nawiązując z kolei do koncepcji Nietzscheańskiej: prototeatrem było tak nazwane przez Nietzschego prazjawisko dramatyczne, dionizyjskie podłoże tragedii greckiej, do prototeatru zmierzały też, w naszych czasach, zarówno wizje Artauda, jak przedsięwzięcia Grotowskiego: *Teatr Źródeł*, *Dramat Obiektywny*, *Sztuki Rytualne*). Chodzi o widowiska wobec teatru prototypowe: u początków był to określony typ obrzędów – zawsze więc były, są i będą to obrzędy lub quasi-obrzędy.

Obrzędy takie, jak przywołane przed chwilą afrobrazylijskie, to głównie obrzędy tak zwanych kultów opętania. Pora postawić pytanie, czy dionizyzm – religijne środowisko sztuki teatru – był takim kultem? Mowa o dionizyzmie jako całości, z teatrem – tragedią, komedią i dramatem satyrowym – jako częścią religii nie mniej integralną niż órgia, obrzędy tajemne.

Wejście do siedziby Teatru Laboratorium

Trzeba tu wrócić do sprawy usytuowania kultu Dionizosa w całej religii greckiej. Otóż wśród bogów greckich – słynne stwierdzenie Jeanmaire'a – Dionizos jest najmniej polityczny: Homer nie zalicza go do rodziny bogów ani nie podaje za protektora herosów, żadne z miast greckich nie ustanawia go swym bóstwem opiekuńczym, nie patronuje on też żadnej dziedzinie życia prywatnego. Znaczy to, że jego kult nosił znamiona – w terminologii Lewisa – kultu peryferyjnego. Zaadaptowano go jak

się dało do religii oficjalnej, jednak nie bez najwyższych trudności. Doświadczenie dionizyjskie było bowiem – podkreśla to Vernant – pod niejednym względem wręcz niezgodne z duchem kultu publicznego, co w dalszym ciągu miał wyostrzyć orfizm, ze swoimi misteriami, obcymi samej zasadzie pólis.

Dionizos był i pozostał obcym, chociaż wielce osobliwym, bo ucieleśniającym – jak pięknie mówi Detienne – Obcego, który nadchodzi z wnętrza. Doświadczeniem dionizyjskim jest w stopniu najwyższym oczywiście manía, szał opętania przez boga, opętania zbawiennego, przynoszącego bowiem objawienie tryumfu życia nad śmiercią, nieśmiertelności duszy – i w tym sensie, powiada Tadeusz Zieliński, Dionizos jest zbawcą ludzkości – opętania owszem, doznawanego przez thíasos jako trans zbiorowy, zawsze jednak z rodzaju epifanii gwałtownych co się zowie. Opętani przez Dionizosa odgrywali – powiada Vernant – rolę boga, który wcielając się w nich, nie tylko przyjmował ludzką postać, ale też brał na siebie dolę człowieka; tym sposobem bachanci jako éntheoi, natchnieni wewnętrzną obecnością boga, kosztowali jeszcze przed śmiercią, tu, na tym świecie, wiekuistego szczęścia, co z istoty swojej było doświadczeniem indywidualnym i transformującym. Zapewne dionizyzm, nie inaczej zresztą niż późniejszy orfizm, nie kreował nowej koncepcji duszy ani nowej wizji tamtego świata, jednak eudaimonía, niebiańska szczęśliwość, której przedsmak przynosiła manía, otwierała drogę indywidualnego poszukiwania zbawienia, wyprowadzającą bachanta daleko poza granice religijności publicznej.

Tytuł zaginionej tragedii Ajschylosa, *Czesalnice*, pozorny eufemizm, w jednym słowie streszcza zatrważające przejście od codziennego powołania kobiety do jej powołania dionizyjskiego. Ten ważny motyw dionizyjski najlepiej chyba ilustruje przerażająca historia trzech Miniad, które – gdy wszystkie mieszkanki Orchomenos pobiegły czcić boga w korowodach – trwały przy krosnach, i nawet sam Dionizos, przebrany za dziewczynę, nie zdołał ich wyrwać z domu. Dopiero jego przerażające epifanie – ukazuje się im pod postacią byka, lwa, pantery – i cuda – po krosnach spływa mleko i nektar – wprawiają je w szał; Miniady ślubują Dionizosowi ofiarę z człowieka, rzucają losy, nieszczęsna Leukippe rozszarpuje wraz z siostrami własnego syna. Bóg przynoszący taką nowinę nie dawał się upchnąć w ramy, które przyjmowała therapeía tón theón, praktykowana w pólis służba bogom. Jego kult miał jednak z tą służbą coś wspólnego – mianowicie podłoże, którym był kult zmarłych.

Grecki taniec winobrania

Tragedia grecka zawiera elementy, które występowały w strukturach obrzędowych; struktury te tworzyły scenariusze widowisk. Pozostaje wyrazić żal, że Raszewski, podejmując problem stosunku teatru do obrzędu, zupełnie je ignoruje – i w ogóle nie uważa za godne wyjaśnienia, dlaczego.

Sprawia to wręcz takie wrażenie, że skoro pierwszorzędnym przykładem obrzędu jest dla uczonego msza katolicka, która teatrem nie jest i z definicji być nie może (nawet gdyby brać pod uwagę spektakularny ryt gallikański, w którego łonie uformował się teatr liturgiczny), to inne obrzędy wolno spokojnie pominąć. Nie, i tu nie zamierzam zastanawiać się ani nad strukturalnym osadzeniem mszy w przedchrześcijańskich scenariuszach obrzędowych, ani nad – mimo wszystko – jej teatralnością; notabene taką kwalifikację liturgii prawosławnej, jako wcale nie deprecjonującą, podaje na przykład Evdokimov – no tak, ale prawosławie zachowuje ściślejszy związek z duchowością grecką. I kiedy się spogląda na chrześcijaństwo niejako z wnętrza tej duchowości, tak jak Kerényi, można o Chrystusie, mianującym siebie „prawdziwym krzewem winnym" (*J* 15, 1; przekład Jana Drozda), zaryzykować nawet powiedzenie, że był świadkiem ni mniej, ni więcej, tylko religii dionizyjskiej – tyle że niegreckiej. Ale też właśnie w tym momencie odsłania się niepewny grunt, na który może Zbigniew Raszewski nie życzył sobie wchodzić.

Bachantka z wężem i satyr z panterą

Obrzęd mszy nazywa się tradycyjnie celebrowaniem świętych misteriów. Chodzi o misterium co się zowie – Chrystus, umierając, zniweczył śmierć, zmartwychwstając, przywrócił człowiekowi życie – którego celebracja służy nie tylko przypomnieniu tych wydarzeń, ale też ich aktualizacji i uobecnieniu przez działanie

Ducha. Otóż w tym misterium Chrystus, przez Ducha, jak to ujmuje anafora z *Liturgii świętego Jana Chryzostoma*, składa ofiarę i jest ofiarowany (*Katechizm Kościoła Katolickiego* 1137). Jako że celebracja tego misterium działa – słynna formuła soboru trydenckiego – ex opere operato, przez sam fakt spełnienia czynności obrzędowych, przeto msza jest zawsze skuteczna, także wtedy, gdy celebrans odprawia ją w pojedynkę, bez ludu i nawet bez ministranta. To ostatnie może jednak uczynić tylko i wyłącznie ze słusznej przyczyny, gdyż celebracja ma z natury rzeczy charakter społeczny. Jako akcja całej wspólnoty, msza wymaga czynnego uczestnictwa wiernych, ich współdziałania. Więcej: celebracja odbywa się w jedności ze zmarłymi; Kościół katolicki i prawosławny są tu zgodne, może tylko w liturgii prawosławnej communio sanctorum jest mocniej akcentowana – dzięki wierze, dobitnie wyrażonej przez Orygenesa (*Perí euchés – O modlitwie – PG* XI, 553), że dusze zmarłych rzeczywiście przybywają na zgromadzenia liturgiczne.

Msza jest obrzędem misteryjnym, ale nie tajemnym. Podobnie oczywiście chrześcijańskie widowiska misteryjne, które w koncepcji Raszewskiego są już teatrem, chociaż nie w pełni wyemancypowanym, po części bowiem funkcjonują jako praktyka religijna. Jeszcze mniej wyemancypowany był oczywiście teatr liturgiczny, na początku – jak paradoksalnie stwierdza Raszewski – ściśle obrzędowy. Badacz przyznaje, że wskutek historycznych przeobrażeń także w samym obrzędzie mszy wytworzył się pas bezpieczeństwa. Otóż wydaje się, że w wypadku obrzędów religii nieendoetnicznych, a więc takich, które wchodzą w procesy synkretyzmu lub zgoła są uniwersalne, wytworzenie się układu „S" jest nie tylko dopuszczalne, ale wręcz zakładane. Tam gdzie dążenie do nawracania poparte jest dodatkowo legalnością kultu, tam też panuje dobrowolna jawność obrzędów, pozostających oczywiście działaniami swoiście zamkniętymi. Wystarczy wyobrazić sobie średniowiecznych neofitów, zanurzonych w kulturze zdominowanej przez ustność i gestyczność, żeby msze celebrowane, dajmy na to, na ziemiach polskich po przyjęciu chrztu uznać bez większych wahań za widowiska. (Notabene z rekonstrukcji pierwszej mszy, odprawionej w katedrze poznańskiej, wynika, że biskup Jordan, pochodzący prawdopodobnie z Lombardii, posłużył się rytem gallikańskim). W tym miejscu pozostaje przytoczyć opinię Junga, iż msza jest ni mniej, ni więcej, tylko złożoną formą artystyczną, przejętą z misteriów pogańskich, z których chrześcijaństwo, po niejakim wahaniu, uczyniło widowiska

otwarte dla wszystkich, ile że celem chrześcijaństwa jest wprowadzenie w misterium zbawienia wszystkich ludzi; Jung zaznacza, że celebrans nie działa jednak w obrzędzie mszy jako aktor, choćby najlepszy, który coś przedstawia, lecz jako owładnięty. (Msza tym różni się od wizji, że – jak powiada psycholog – ta jest straszna, tamta zaś piękna). W każdym razie w mszy katolickiej tekst opowiadania o ustanowieniu („On to w dzień...") i konsekracji („To jest bowiem Ciało moje... To jest bowiem Kielich Krwi mojej...") wypowiadane są przez celebransa in persona Christi, w tym momencie dokonuje się bowiem transsubstantiatio i od tej chwili w postaciach eucharystycznych jest obecny żywy Chrystus. Odmawiana bezpośrednio przedtem epikleza („Prosimy Cię...") ma dla katolików sens prośby o zesłanie pełni błogosławieństwa na konsekrowane znaki, dla prawosławnych zaś raczej prośby o obecność Ducha – wówczas Szechina, Obecność Boża, tajemniczo wypełnia świątynię i nastrój hierós gámos, świętych godów, opanowuje uczestników liturgii. Msza jest pamiątką Ostatniej Wieczerzy, czymś w rodzaju posiłku zadusznego.

Jung w *Symbolu przemiany w mszy* obszernie omawia świadectwo, które przynoszą apokryficzne *Acta Joannis* (*Dzieje Jana*), przede wszystkim opis korowodu, który Jezus miał poprowadzić podczas Ostatniej Wieczerzy (XCIV–XCVI; przekład Roberta Reszke), śpiewając hymn:

Wzniosę śpiew – wszyscy tańczcie...

Kto nie tańczy, nie wie, co jest czynione...

Zrozum przez taniec, co czynię...

Tym, którym Mnie teraz widzisz, nie jestem.
‹Ale kim jestem› zobaczysz, gdy przyjdziesz...
Tymczasem będę z duszami świętych...

Jam jest ten, który tańczył.

Zdaniem hermeneuty taniec ten był parafrazą eucharystii. Może szkoda, że ten epizod nie wszedł do scenariusza rytualnego mszy jako pamiątki. Taniec nie jest wehikułem doświadczenia religijnego uczestników mszy, jak w kultach transowych, na przykład w dionizyzmie. I to od jego kreteńskich początków, co ilustrują

naczynia z Fajstos, datowane na XX–XVIII wiek przed Chr. Kerényi interpretuje przedstawione na nich tańce jako transowe, to jest uobecniające boga pośród tańczących. (Najnowszy *Katechizm Kościoła Katolickiego* wymienia co prawda tańce wśród kulturowo zróżnicowanych form pobożności, które powinno się uwzględniać w katechezie, ale jako swoistą kontynuację liturgii). Są obrzędy, w których – parafraza Artauda – metafizyka wchodzi w umysły przez taniec: kto nie tańczy, nie poznaje misteriów. Było przysłowiem, że zdradzić święty sekret misteriów to – powiada Lukian – je roztańczyć.

Podłożem obrzędów prototeatralnych jest zawsze kult zmarłych przodków. Warto tu zauważyć istotną teatralność samych obrzędów pogrzebowych. W pracach antropologicznych traktuje się tego typu obrzędy wprost jako teatr tradycyjny. Paradoksy, jak odgrywanie mylące się z przeżywaniem, fikcja urzeczywistniająca wyobrażenia konstytuujące zbiorowość, widowisko stanowiące uprzywilejowany moment życia społecznego – krótko: obrzęd będący teatrem – antropologów nie niepokoją. Dlaczego? Ponieważ ci bez zastrzeżeń i bez obaw posługują się, wywiedzioną z prac Victora Turnera, koncepcją metateatru. W świetnej książce *Expérience sociale de la mort. Étude des rites funéraires des Bassar du Nord-Togo* Jacka J. Pawlika obrzędy pogrzebowe są metateatrem interakcji społecznych: wskutek zawieszenia ról statusowych uczestnicy, odgrywając z pasją role wyznaczone przez scenariusz tych obrzędów, wyzwalają swe zdolności twórcze, dzięki czemu więzi spajające strukturę społeczną ulegają zacieśnieniu, ona sama zaś – odnowieniu i rozwojowi. Ten metateatr, urządzany za przyczyną śmierci, służy utwierdzeniu się społeczności żywych, afirmacji życia. Antropolog objaśnia ostatecznie sens obrzędów pogrzebowych u Basarów, powołując się na koncepcję Kantora, w myśl której doświadczenie śmierci pozwala wyrazić w teatrze życie.

Także u plemion prapolskich obrzędy pogrzebowe – i w ogóle obrzędy należące do kultu zmarłych przodków – były takimi widowiskami. Owe ludi/ioci/spectacula zawierały elementy znamienne dla obrzędów manistycznych: czuwanie przy zmarłym (bdyn), zapasy (tryzna), wspólny rytualny posiłek (strawa) i tańce. Tancerze mieli na twarzach imagines/larvas, maski wyobrażające bezcielesne dusze zmarłych. Teatralność tych tańców obrzędowych zostaje u pogańskich Słowian dodatkowo uwypuklona poprzez charakterystyczne wyobrażenie upiora. Nawet jeżeli obrzędy te nie są teatrem w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli – jak to

nazywa Raszewski – wyemancypowanym, nie ulega wątpliwości, że kult zmarłych przodków jest w każdym razie podłożem obrzędów prototeatralnych.

Świat przedstawiony w tych obrzędach tworzony jest mocą wyobraźni, jakkolwiek takiej wyobraźni, która zbiorowe fikcje bierze za rzeczywistość – widzi ducha, jak w *Romantyczności*: „Tu jego dusza być musi". Oni widzieli duchy zmarłych, tak jak widzi Karusia; dostrzegali je w maskach – maski były zmaterializowanymi duchami. Ze współczesnych dramatopisarzy chyba najlepiej animistyczną aurę maski wyczuwał Genet – dowodem zwłaszcza *Murzyni*.

Bachantki tańczące w Lenajonie wokół idola Dionizosa

Dionizyzm przypisywał masce rolę centralną, można by nawet powiedzieć, że w masce była skumulowana jego ogromna energia – termin Raszewskiego – spektaklogenna. Grecy znali dwa idole Dionizosa: maskę i fallus. Boga obecnego na poświęconych mu obrzędach – jako brodata maska ze zwisającą draperią, zawieszona na kolumnie stojącej pośrodku sanktuarium – ukazują słynne wazy lenajskie, na przykład czerwonofigurowa czara Makrona, przeważnie przedstawiające czcicielki Dionizosa w transowym tańcu wokół idola. Otóż za tą maską kryła się kraina duchów, skąd przybywały one nie tylko na obrzędy, ale też – jak pisze Kerényi – na dionizyjską scenę. Arystofanes komedię nazwał w *Acharnejczykach* trygodią, oczywiście dla żartobliwego skojarzenia z tragodią, pieśnią (koło) kozła, mimo to z etymologiczną ścisłością, gdyż trýks/trygía były to 'męty winne, osad', którym smarowali sobie twarze – dla zamaskowania – uczestnicy Lenajów: często dodatkowo przebrani za kobiety, formujący krotochwilny kómos, między innymi dla szyderczych kupletów, i występujący jako choreuci w komedii. (A więc podobnie jak nasi przedchrześcijańscy

Maska Dionizosa, rzeźba z Ikarionu

kolędnicy, też poprzebierani za kobiety i w maskach zwierzęcych). Przypominając o tym, chcę wydobyć jednorodność kultowych form dionizyzmu, obrzędowych i teatralnych. Nie idzie tu o jakieś dowodzenia o charakterze genetycznym, lecz o odsłonięcie dionizyjskiej tożsamości struktur i porównywalności funkcji. Albowiem należy to sobie wyobrażać tak, że religia dionizyjska tworzyła jedną całość: od obrzędów – i tych jawnych, i tych tajemnych – do teatru. Teatr był religijny, a więc obrzędowy. Teatr był tak ściśle powiązany z obrzędami dionizyjskimi, święcącymi sezonowy powrót zmarłych, że przechodzenie od obrzędu do teatru – ale zawsze też z powrotem! – dokonujące się między jednym świętem dionizyjskim a drugim (między Antesteriami a Dionizjami Miejskimi), ba, w toku jednego święta (Lenajów), było płynne i nie nastręczało Ateńczykom żadnych trudności.

Przejście od obrzędu do teatru jest przejściem od chorei ochotniczej do chorei wyszkolonej (cztery gatunki, cztery tańce: tyrbasja, emmeleja, sikinnis, kordaks), od służby bogu (therapeía tón Diónyson) będącej obowiązkiem każdego mieszkańca pólis – do tej będącej dziełem wyspecjalizowanego kunsztu artystów Dionizosa (technítai = rzemieślników), których parareligijny cech (thíasos/koinonía) poświadczony jest w Atenach, przypominam za Jeanmaire'em, w 330 roku przed Chr. Teatr jest dziełem miasta, a w nim – sprawujących władzę mężczyzn. I to, historycznie rzecz biorąc, dziełem pomyślanym wręcz odwrotnie – dowodzi Thomson – jako próba przeciwdziałania postępującej sekularyzacji dionizyzmu na wsi. Próba udana o tyle, że zachowująca rygory obrzędowości, z drugiej strony jednak: stosująca je do nowego – artystycznego wzoru. Ale misteria (niegdyś zawsze odrywające kobiety od krosien, wypędzające je na hale albo do grot górskich) wprowadzone do miasta i w tryby machiny politycznej – rywalizacji szczepów, zawodów, męskich ambicji, mianowań, prerogatyw choregów, kasy, wreszcie laurów – musiały zmienić swój charakter.

Owszem, w zachowujących archaikę misteryjną Antesteriach odprawiano obrzęd kobiecy, gdy w Wielkim Dniu królowa przestępowała uroczyście próg wewnętrznej komnaty w Bukolejonie, by w ustroniu oddać się „sacra conversazione" z fallicznym wizerunkiem Dionizosa – w imieniu całego miasta poślubiała boga, co nocą naśladowały, przypuszcza Kerényi, wszystkie Atenki. (Obrzęd był odpowiednikiem tego odprawianego przez niewiasty delfickie w Grocie Korykejskiej, gdzie „budziły Liknitesa", falliczny wizerunek boga leżącego i śpiącego w koszyku). Inicjacja

w misteria dionizyjskie polegała więc na udziale w obrzędzie hierogamicznym, z natury rzeczy tajemnym i, co więcej, niebędącym widowiskiem, chociaż odwołującym się do wizjonerskich umiejętności wtajemniczanych kobiet, umiejętności wzmacnianych przez rytualny kontakt z idolem. Obrzęd hierogamiczny był sakramentem małżeństwa, ale z samym bogiem – jako małżonkiem, jak go nazywa Kerényi, wyższego rzędu. Jako taki oczekiwał on – tak na malowidle z italskiej spiczastej amfory: uwieńczony bluszczem, obnażony, leżący, podparty na łożu – na duszę zmarłej kobiety. Śmierć miała się okazać dla wtajemniczonej w misterium dionizyjskie weselnym wejściem w życie niezniszczalne. Oto i ścisłe powiązanie misteriów z kultem zmarłych, tyle że w dionizyzmie grób jest, jeśli tak wolno powiedzieć, ołtarzem, symbolizującym jednocześnie – jak grób Semele, matki boga, w Tebach czy Ariadny, jego małżonki, w Argos – thálamos, komnatę godową. Metaforycznie thálamos oznaczał zresztą 'grób'; związek frazeologiczny: thálamoi hypó gés – 'królestwo podziemi'. Warto tu też przypomnieć, że w sformułowaniu dogmatu o Wniebowzięciu Matka Boska została – jako Oblubienica – przyjęta do niebiańskiej komnaty (thalamus aetherius, caelestis) na gody, hierós gámos w pleromie.

Jednak polichromia z Villa dei Misteri, przez swą intensywną teatralność – to w istocie defilada czerwonych luster, w których odbijają się kolejne sceny – pokazuje, że przynajmniej przygotowania do obrzędu misteryjnego miały charakter przedstawienia, odgrywanego w celu aluzyjnego przypomnienia cyklu inicjacyjnego. Podobnie paradny orszak weselny, odprowadzający „królową" do Bukolejonu, był widowiskiem, nawet krotochwilnym. (Dzieci naśladowały je – może nawet parodiowały – w swych zabawach, jak to pokazuje malowidło na dzbanku). Jest zrozumiałe, że bóg, którego idolem była maska, miał skłonność – w obrzędach – do maskarady. Stąd był już tylko mały krok do teatru, w każdym razie – do komedii i do dramatu satyrowego. Zalążkiem tego ostatniego było, wolno przypuszczać, połączenie urządzanych w ramach Dionizji Wiejskich wesołych zawodów askoliasmós, skakania po naoliwionych bukłakach ze skóry ofiarnego kozła, z rubasznymi korowodami mężczyzn zaopatrzonych, niczym satyrowie z orszaku Dionizosa, w imponujący atrybut falliczny. O obrzędowych źródłach komedii była już mowa, warto tylko zauważyć, że dzięki nim słusznie uchodzi ona za starszą od tragedii, choć jako ukształtowany gatunek jest oczywiście młodsza.

Correggio *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*

Tragedia bowiem, jako miejski obrzęd dionizyjski, pomyślany jako antidotum dla tendencji sekularyzacyjnych, wynikła z nawiązania do objawień Dionizosa chtonicznego, herosa Dionizosa (a przez to w ogóle do kultu zmarłych herosów), w ramach rozwijającej się formy dytyrambu. Objawienia te przybierały kształt opętań – jako innej komunii z bogiem. Ale jeszcze thíasos dionizyjski był łonem, w którym dokonało się to połączenie – dowodzą tego wiersze Eurypidesa:

Bromios [= Dionizos] prowadzi kręgi [thíasous]...

Bromios nasz wódz [ho d' éksarchos], euòj
(*Bachantki*, w. 115, 141. Przeł. Jerzy Łanowski).

Ten éksarchos, przewodzący tu korowodowi obrzędowemu, jest już po trosze przodownikiem chóru dytyrambicznego, z którego improwizacji – wedle Arystotelesa (*Poetyka* 1449a 9: „tón eksarchónton tón dithýrambon", tych, którzy intonowali dytyramb) – narodziła się tragedia; przede wszystkim jednak jest on – jako nawiedzony – Dionizosem wcielonym. Kátochos i éntheos, opętany i natchniony wewnętrzną obecnością boga, odgrywał jego rolę. Nie był jeszcze owym „odpowiadaczem" (hypokrités), pierwszym aktorem, którego wprowadzi dopiero Tespis, lecz jego enthousiasmós jest – jako epifaniczna transformacja – prototypem postaciowania. Swoją drogą kunszt, z którego słynął podobno Tespis – hypókrisis, 'odpowiadanie', w sensie mówienia dialogu, grania roli na scenie, ale szerzej 'naśladowanie, granie ‹jakiejś› roli, używanie sztuczek aktorskich ‹przez mówcę›' – trzeba rozumieć jako umiejętność magiczną, sztukę wywoływania zmarłych. To właśnie miało gorszyć Solona, którego zdaniem – powtarza Plutarch – było tylko monstrualnym kłamstwem; ale ten sam kunszt podziwiano jeszcze sto lat później u Empedoklesa, który zwracając się do swego ucznia, miał – podaje Diogenes Laertios (VIII 59; przekład Witolda Olszewskiego) – wśród oferowanych umiejętności chwalić się i tą: „z Hadesu na ziemię sprowadzisz zmarłego". Tego rodzaju ewokowanie upostaciowanej obecności, związane z obrzędami kultu zmarłych, jest samą esencją dionizyzmu, w każdym razie tego z Antesteriów, czyli tego, który – uważa Kerényi – jest dla nas najbardziej zrozumiały. Dionizyjską sztukę tragiczną należy ujmować właśnie w tym związku. Narodziła się ona wówczas, gdy enthousiasmós obrzędowy przeobraził się w hypókrisis, to jest w wyćwiczony kunszt ewokowania/naśladowania postaci.

Eros prowadzący zmarłą jako bachantkę z tympanem, za którą postępuje chłopiec z wieńcem Ariadny

Caravaggio *Nawrócenie świętego Pawła*

Notabene fenomen transformacji wewnętrznej, postaciowania, nieobcy jest też chrześcijaństwu. Mam na myśli doświadczenie religijne typu metánoia: „umarłem... aby żyć dla Boga... już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus" – tak to misteryjne co się zowie doświadczenie opisuje święty Paweł (*Ga* 2, 19–20; przekład Felicjana Kłonieckiego). I stąd – imitatio Christi. Naśladowanie to przybierało niekiedy kształt radykalny, na przykład w prawosławnym jurodstwie – tytuł studium Aleksandra M. Panczenki: *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*, musi tu wystarczyć za omówienie; albo w ruchu samoutożsamień rosyjskich tak zwanych chrystusów w XVII i XVIII wieku, który Marija B. Pluchanowa interpretuje jako – historycznie i psychologicznie – „przedteatralną teatralność", w tym sensie analogon społecznej plagi samozwańców.

Tragedia była obrzędową grą/zabawą (paidiá Huizingi) w przedstawianie pasji dionizyjskiej. Bohater tragedii to antropomorfizacja kozła ofiarnego, przestępcy, który jest nieświadomy swego przestępstwa (skoro go jeszcze nie popełnił), kozła składanego jednak w ofierze z rozkazu boga, który – w paradoksalnej logice mitu – sam cierpi tę śmierć. Takim kozłem ofiarnym, prześladowcą Dionizosa, tożsamym z bogiem, jest Penteus. Tę logikę mitu lapidarnie oddaje Joyce'owska parafraza *Credo*: „Sam zesłał Siebie, Odkupiciel". Analogia z chrześcijańskim mitem Odkupiciela stanie się wyraźniejsza, gdy przypomnimy sobie wyobrażenie ukrzyżowanego węża, znane na przykład z rewersu talara Hieronima z Magdeburga, ale przede wszystkim – jako serpens mercurialis – z rycin w traktatach alchemicznych; ów wizerunek Chrystusa jako ukrzyżowanego węża zwie się – na mocy *Ewangelii według świętego Jana* (3, 14) – wywyższonym wężem Mojżesza.

Trudno się zgodzić z Janem Kottem w konkluzji, jaką wyciąga ze swej – zresztą olśniewającej, jak zwykle – interpretacji *Bachantek*: swoją tragedią Eurypides miałby szydzić z Dionizosa, w którego obecność w teatrze – a może w ogóle istnienie – nie wierzył; wielki temat ofiary dionizyjskiej ujął więc jako okrutny i nonsensowny mord na człowieku, którego odciętą głowę wnosi na scenę mordercza matka. Podstawą interpretacji Kotta jest bowiem spostrzeżenie dwudzielności *Bachantek*: część pierwsza, kończąca się tryumfalną mową Dionizosa uwolnionego z więzów (w. 616–641: „Tu właśnie z niego szydzę. Sądził, że mnie spętał"...; przekład Jerzego Łanowskiego), miałaby być pasją Dionizosa i odpowiednikiem archaicznego sacri ludi, z którego Gilbert Murray

Talar Hieronima z Magdeburga: na awersie ukrzyżowany Jezus, na rewersie wywyższony wąż Mojżesza

Wywyższony wąż Mojżesza

wyprowadzał tragedię; część druga natomiast – od zdyszanych słów Penteusa (w. 642: „Cóż na mnie spadło? Obcy przybysz uciekł"; przekład Jerzego Łanowskiego) – już nie symboliczną pasją dionizyjską, lecz rzeczywistą męką i śmiercią człowieka. Ale w *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy* Murray dowodził, że to właśnie druga połowa *Bachantek* (od w. 778) jest poetyckim odpowiednikiem pełnej sekwencji dramatu obrzędowego, poświęconego demonowi cyklu rocznego (dlatego Richard Schechner pytał w swoich *Approaches to Theory/criticism*, jak wobec tego interpretować pierwszą połowę tragedii Eurypidesa); wypada żałować, że Kott nie zechciał wyjaśnić, dlaczego odszedł od rozpoznania Murraya. Interpretacja Kotta jest oczywiście bardzo teatralna i może przede wszystkim współczesna; tak rytuały interpretuje Genet albo Brook we *Władcy much*. Dla Kotta teatr zawsze, nawet gdy odprawia rytuały, jest po stronie człowieka – tak niezłomnie, że nawet przeciw bogom. Kott powiada w zakończeniu swej analizy *Bachantek*, że tragedię tę pisał Eurypides, gdy Grecja była już ciężko chora na szaleństwo historii; i wtedy dała wstęp bóstwom domagającym się frenetycznych orgii. Przytacza sentencję o farsie odegranej po tragedii, sformułowaną przez Plutarcha przy okazji relacji o marnym końcu Krassusa, triumwira, który w 53 roku przed Chr. poległ pod Karrami i którego świeżo odciętą głowę przyniesiono do pałacu króla Partów właśnie, gdy odgrywany był eksodos z *Bachantek* – głowa Krassusa posłużyła więc za głowę Penteusa. W chwili gdy historia okazuje się silniejsza od mitu, tragedia zamienia się już tylko w farsę, powiada Kott. Tyle że ta droga została otwarta wcześniej, gdy mit przyoblókł się w nową szatę tragedii. Czyżby więc samo wynalezienie teatru – „la plus belle reussite terrestre" – miało dać początek tej degrengoladzie?

Uwagi Kotta na temat kultu Dionizosa wskazują, że badacz ten relację między mitem dionizyjskim a tragedią pojmuje dychotomicznie. Ale można tak, można też inaczej. W tragedii rzeczywiście mamy oto na scenie zmasakrowane zwłoki herosa (Penteus przypomina w tym momencie umęczonego Jezusa z turpistycznych wyobrażeń średniowiecznych). W micie misteryjnym zawsze jest ten patetyczny moment, gdy na scenie widzimy tylko okrutnie dotkniętego przez los Hioba. Tu tragedia zwykła kończyć się, w tym momencie końcowego znieruchomienia, wskutek którego – powiada Zygmunt Kubiak – zda się ciężka jak głaz. Ale mit misteryjny na tym się nie kończy, bo mit misteryjny zawsze jeszcze przynosi – odpowiedź Hiobowi. Chtoniczny Dionizos/

Chrystus po zejściu do świata podziemnego tryumfalnie zmartwychwstaje. To zasadnicza różnica między tragedią a mitem, który jest nie tyle – uważa Campbell – zaprzeczeniem tragedii, ile jej soteriologicznym dokończeniem i szczęśliwym zakończeniem.

W świetle mitu tragizm wydaje się cokolwiek histeryczny, morał zaś – prowizoryczny i krótkowzroczny. Narracja mityczna nie napawa trwogą i nie budzi litości, lecz interpretując całe życie jako kosmiczną boską komedię, przynosi radosną wieść, dobrą nowinę o niezniszczalności procesu życia, transcendującego los jednostki rodzącej się i umierającej w czasie. Niestrudzony badacz tajników wyobraźni, Gaston Bachelard, ocenił w *Poetyce marzenia* tragedię jako rzecz związaną z tym, co męskie. Temu, co żeńskie, odmówił tragizmu – jako archetypowi życia związanego z rytmami kosmicznymi.

Śmierć jest w mitologii powrotem do łona matki, która jak nikt – pokazuje to Jung w *Symbolach przemiany* – obejmuje i pojmuje. „One rodzą okrakiem na grobie, światło świeci przez chwilę" – powiada Pozzo (po włosku – dół kloaczny) w *Czekając na Godota* (przekład Antoniego Libery). „Tak to jest na tej kurewskiej ziemi". Obraz podchwytuje Vladimir: „Okrakiem na grobie" – powtarza jak echo; i rozwija: „Grabarz z głębi dołu zakłada opieszale kleszcze [porodowe]" – opieszale na tyle, żebyśmy przed pochówkiem zdążyli się zestarzeć. Zestarzeć się to – mieć nadzieję na erekcję już tylko jako wisielec w agonii. „Tam, gdzie to [= nasienie wisielca] padnie, wyrastają mandragory". Korzeń mandragory, alrauna, o charakterystycznych ludzkich kształtach (nazywany „człowieczkiem spod szubienicy"), cieszył się sławą środka podniecającego i zapewniającego płodność. Jest to groteskowe ujęcie wielkiego tematu misteryjnego, istny cyrk zamiast – czy raczej w charakterze – sacri ludi, świętego widowiska z Eleusis, sprowadzonego – niczym w Bachtinowskim karnawale – do dołu materialno-cielesnego. U Becketta tak zawsze, jak wcześniej u Joyce'a. Jung upatrywał w *Ulissesie* próbę niemal alchemiczną: oto nawet w poniżeniu kloacznego dołu najstarsze i najwyższe dobro duchowe okazuje się niezniszczalne. „Stworzeni na obraz i podobieństwo Boga" – nawet Pozzo i tamte dwie istoty, prawie wisielcy. „Spadałem" – to koszmar, który śni się człowiekowi, jak Estragonowi. Ale mit misteryjny zawsze obiecuje: „Ten, który zstąpił, jest i Tym, który wstąpił ponad wszystkie niebiosa, aby wszystko napełnić" (*Ef* 4, 10; przekład Augustyna Jankowskiego). Ta myśl jest zwłaszcza rozwijana w koncepcjach gnostyckich,

Alrauny, drzeworyty z *Hortus sanitatis* Johannesa de Cuba

na następnej stronie
Nut, bogini-matka obejmująca zmarłego na wieku i na dnie egipskiego sarkofagu skrzynkowego

Egon Schiele *Żona artysty siedząca*

gdzie w antropologii – powiada Quispel – człowiek to upadły bóg, który wraca do nieba. „Historia" – mówi w *Ulissesie* Stefan Dedalus – „jest nocną zmorą, z której staram się przebudzić". Mówi to oczywiście po doświadczeniu przez kulturę europejską Wielkiej Wojny – podkreśla to Eksteins w *Święcie wiosny*. (Ten związek rozumiemy bardzo dobrze, jest on przecież osnową *Ślubu*). Ale w *Czekając na Godota*, gdzie wiosenny mit odrodzenia zostaje – jak w *Ulissesie* – poniżony i niemal nierozpoznawalny, wszystko zamarło, jak w tragedii. „Faun [Pan] już śpi". To jest nieruchomy moment piękna, który w tragedii – zdaniem Kubiaka – łączy się z tamtym innym znieruchomieniem, wynikłym z końcowego rozpoznania nierozwiązywalności.

Kubiak pisze tak, jak gdyby znane mu było znieruchomienie aktora w teatrze nō, dawane widzom do smakowania. Ale sam obrzędowe źródło tego artystycznego skrzepnięcia formy znajduje – jakże trafnie – w nagłym znieruchomieniu szalejącej menady, oddanym pięknie w dytyrambie Horacego *Quo me, Bacche, rapis tui* (*Ody* III, 25, 9) jako jej osłupienie na którymś z trackich szczytów. Kubiak patrzy na ten obraz okiem artysty, już niewyczuwającego religijnej atmosfery dionizyjskiej. Inaczej Kerényi, który też zastanawiał się nad tym zesztywnieniem tyjady, a dokładniej – nad charakterystycznym znieruchomieniem jej spojrzenia, odrzuconej w tył głowy i całego ciała. Otóż Kerényi, przytaczając dokładnie te same wersy Horacego, odróżnia dionizyjskie obrzędy menadyczne (ofiarnicze) od tyjadycznych – thýein, 'szaleć' (jak tyjady), oznaczało pierwotnie, uważa, rozpalenie żądzy i szczytowe doznanie rozkoszy erotycznej. W tym obrzędowym znieruchomieniu tyjady (nie menady) nie było więc nic ze skamienienia, lecz przeciwnie, głębokie i mocne jak trzęsienie ziemi obudzenie gorącej witalności, bo tylko ono mogło – formuła Kerényiego – stać się przeciwwagą dla lodowatej twardości górskich kamieni i śmiertelnej drętwoty zimy. Tyjady budziły Dionizosa, stawiały mu fallus i w ostatecznym geście tajemnych obrzędów kobiecych – istotnie mitycznym, choć bez słów, tylko z okrzykiem „euoí!" – dzięki obudzonej potędze wyobraźni wywoływały zmarłego herosa z podziemi.

Tu właśnie – w tej potędze ewokowania, wytwarzania złudzeń, potędze upojnej, dionizyjskiej co się zowie – odnajduje się źródło teatru, a nie – jak chciałby Kubiak – w bezradnym osłupieniu wobec nierozwiązywalności sprzeczności. Ta moc wytwarzania złudzeń, śnienia na jawie, działa nawet w seksie. Świat doświadczeń erotycznych jest, według Georges'a Bataille'a, fikcją

na następnej stronie
Balthus *Teresa marząca*

taką jak marzenie senne czy fantazjowanie na jawie. Sztuka, czerpiąca z tej samej mocy wytwarzania złudzeń co erotyka, gospodarująca tą samą energią, byłaby naśladowaniem wszechpotężnej magii, dzięki której świat jest właściwie igraszką stwórcy z samym sobą. Dionizyzm, jako kult boga wyobrażanego już to pod postacią fallusa, już to maski, był religią intymnego doświadczania misterium płciowości i tworzenia światów. Była to więc religia misteryjna i – jak się miało okazać – teatralna. Bo owa dionizyjska potęga wytwarzania złudzeń – podkreślał to Nietzsche – służyła do przejrzenia wszystkich rzeczy i ludzi jako widm. Owo zobaczenie podwójności istnienia było wstępem do misteryjnego święta zjednoczenia światów i zbawienia człowieka, którego przedsmak mieli czciciele Dionizosa w upojeniu i opętaniu przez boga, uchylającym principium individuationis.

Najbardziej chyba natchnione stronice *Dionizosa* Kerényiego są te poświęcone tyjadycznemu doświadczeniu religijnemu, w którym przez rytualne doznanie tego, co Francuzi nazywają „la petite mort", małą śmiercią (Kott z *Pamięci ciała*!), kobieta w sobie, organicznie, urzeczywistniała oszałamiające połączenie przeciwieństw: zamarłą u szczytu witalność – kínesis akínetos, nieruchomy ruch. Przytaczając idiom angielski „I am dying", Kott przywołuje szczytowy moment doświadczenia, w którym śmierć łączy się z rodzeniem, przemienia się w odrodzenie. Przypomina się koncepcja Stojącego: „który stoi, który stał i który stać będzie" – to ujęcie Szymona Maga, arcykacerza, sprawcy wszystkich herezji – i który nawet tu, „nisko, w strumieniach wody", jest Stojący. W apokryficznej *Ewangelii Tomasza* (50) Jezus mówi, że znak Ojca żywego w człowieku – w tłumaczeniu dosłownym – to ruch ze spoczynkiem. Jeżeli religia jest zawsze – w sformułowaniu Leszka Kołakowskiego – paraliżem czasu, to wtajemniczenie w misterium polega na organicznym, całym sobą, doświadczeniu – w nieprzerwanym ruchu – tego, co nieruchome; doświadczeniu trwałości życia nieśmiertelnego w niekończącej się alternacji narodzin, życia i śmierci; doświadczeniu boskości w komedii/tragedii świata. Sztuka dionizyjska, teatr, jest artystycznym naczyniem dla tych misteryjnych poznań, danych w oglądzie. Od 'osłupienia, zdrętwienia' tyjady – do 'oglądania z podziwem': użyte przez Horacego słowo „stupere" przyłącza do doświadczenia inicjacyjnego – doświadczenie teatralne.

Detal z *Ekstazy świętej Teresy*

Bachantka w ekstazie

Od obrzędów do teatru i z powrotem: ta droga jest w dionizyzmie zawsze dwukierunkowa. Chodzi tylko o przesuwanie

Kapłan i jego pomocnica opętana podczas obrzędu, Ghana

Opętanie przez ducha orixá w afrobrazylijskim kulcie candomblé

się akcentu w pragmatyce. Według Thomsona thíasos, misterium i tragedia pełniły jedną i tę samą funkcję – wywoływania kátharsis, która miała odrodzić żywotność uczestników. Kátharsis pojmowaną po hipokratejsku – jako dosłowne przeczyszczenie organizmu ze szkodliwych humorów, dokonujące się dzięki orgiastycznym tańcom, wyciskającym siódme poty; mitycznie – jako rytualna lustracja z menadycznego szaleństwa, nieczystego, gdyż prowadzącego do zbrodni (Agaue z głową Penteusa), dokonująca się w misteriach Dionizosa zwanego Lyzjos (Uwalniający); oraz po arystotelesowsku – jako przyjemność płynąca z oczyszczenia litości i trwogi, uczuć wzbudzonych przez układ zdarzeń w tragedii, kulminujących w perypetii i rozpoznaniu, po których następowała lýsis, rozwiązanie akcji. O ile órgia zakładały uczestnictwo w formie współdziałania wszystkich biorących w nich udział, o tyle w tragedii uczestnictwo przybrało dychotomiczną formę: działali tylko wyćwiczeni choreuci i aktorzy, wszyscy pozostali zaś uczestniczyli jako widzowie.

To wysublimowanie przeżycia katartycznego było, zdaniem Thomsona, możliwe dzięki postępującej indywidualizacji społeczeństwa. Ale kiedy wtajemniczenia misteryjne stają się otwartymi przedstawieniami dla tysięcy widzów – choćby oglądali je, jak podkreśla Nietzsche, na dionizyjskim rauszu – tracą funkcję soteriologiczną, co najlepiej oddaje przysłowie, powtórzone przez Platona (*Fedon* 69 C): wielu jest takich, którzy noszą tyrsy, ale mało bachantów – nawiedzonych przez boga. Bo tylko ten, kto się w misteriach oczyścił i uświęcił, mógł się spodziewać, że po śmierci trafi do towarzystwa bogów – niewtajemniczony po przyjściu do Hadesu będzie leżeć w błocie. I w tej sprawie wypada zgodzić się z Raszewskim, że nie wszystkie właściwości obrzędu – a ściślej: właściwości nie wszystkich obrzędów – zostają zachowane w przedstawieniu.

Ale różnica jest tyleż podstawowa, ile trudno uchwytna. Zanalizował ją Grotowski. Według niego jest to sprawa montażu. W sztuce przedstawień teatralnych siedliskiem montażu jest percepcja widza (wielokrotnie powtarzany przykład z *Księcia Niezłomnego*, w którym widz widział historię męczeństwa Don Fernanda, otoczonego przez zafascynowanych nim prześladowców, podczas gdy Ryszard Cieślak, kreujący tę postać, wracał w strumieniu działań do intymnego przeżycia z młodości), natomiast w sztuce nazwanej „wehikułem" montaż dokonuje się w samym działającym. W tym drugim wypadku staje się – paradoksalnie – obiektywny, to znaczy niezależny od percepcji widza. Montaż

Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego na jubileusz dwudziestolecia wrocławskiego Teatru Laboratorium

jest tu wznoszeniem się w działaniu od energii ciężkich, związanych z instynktem biologicznym, do energii subtelnych, świetlistych, i sprowadzeniem ich do cielesności działającego; ów montaż służy więc – jak to nazwał Grotowski – wertykalności albo „higher connection". Tyle że dla widza (w pierwszym wypadku koniecznego, w drugim tolerowanego, lecz w charakterze świadka) różnica między jednym a drugim rodzajem montażu może być bardzo trudno uchwytna, praktycznie żadna. Widzów miała zarówno quasi-rytualna *Akcja* (na podobnej zasadzie co obrzędy candomblé), jak teatralny *Książę Niezłomny* – różnica, o której tu mówi Grotowski, nie tkwi w pasie bezpieczeństwa albo jego braku. Dotyczy ona bowiem intencji: czy się dzieło montuje dla widzów – czy dla siebie, aby poznać misterium.

Teraz, kiedy Grotowski pokazał – w ramach współczesnych „sztuk performatywnych" – jak jest możliwe przejście od teatru do obrzędu, możemy chyba lepiej wyobrazić sobie, jak w religii dionizyjskiej możliwe było przejście od obrzędu do teatru. Po cóż więc w teorii bariera, która w praktyce artystów została obalona?

Pytanie u nas tym bardziej na miejscu, że kulturze polskiej – chce tego czy nie chce – przychodzi się mierzyć z projektem teatralnym Dziadów. Projekt ten pomyślany został przez jego twórcę – autora tekstu *Dziadów* – jako analogon narodzin tragedii z obrzędów kultu zmarłych. Ten swój zamiar Mickiewicz całkiem trafnie interpretował w przedmowie do wydania wileńskiego z 1823 roku; w 1834 roku w rozprawce, która stała się podstawą przedmowy do wydania paryskiego, cały swój utwór uznał ostatecznie za nieukończony i – dziwny. Dziś najwybitniejsi badacze *Dziadów* – Ryszard Przybylski, Zofia Stefanowska – widzą w nich to, co nazwano „dziełem otwartym". Jest ono otwarte nie tylko w takim sensie, w jakim Mickiewicz, mówiąc w 1843 roku w Collège de France o dramacie słowiańskim, rozumiał niemożność jego zamknięcia w dziewiętnastowiecznej realizacji scenicznej. Przede wszystkim jest ono otwarte tak jak mit.

Znaczy to między innymi, że – z jednej strony – gdy już w naszym stuleciu artyści teatru wymyślili sposoby realizacji, nadające mu kształt sceniczny, jako dzieło sztuki zamienia się im – jak Dejmkowi – w jakąś mszę narodową; i znaczy to, że – z drugiej strony – chyba nie ma takich zabiegów inscenizatorskich, których by ów mit nie tolerował: czy to będzie dekonstrukcja, jak u Jerzego Grzegorzewskiego, czy też bluźniercze poniżenie – Konrad z miotłą – u Grotowskiego. Jako scenariusz teatralny

utwór Mickiewicza zachowuje żywotność właściwą mitom. Pozostaje niezniszczalny i wiecznie płodny.

Wciąż zapładniający wyobraźnię artystów, ale tych działających na obrzeżach sztuki teatru, do odmieniania całego paradygmatu. Te nowe realizacje, nie zawsze w ścisłym pojęciu sceniczne, nazwano teatrami osobnymi. Nawiązując do IV części *Dziadów*, Białoszewski wyodrębnił i rozwinął to, co w tym dramacie liryczne. Teatr Białoszewskiego nie byłby jednak częścią projektu Dziadów, gdyby poeta nie odprawiał go w formie dziwnych seansów, które Jacek Kopciński interpretuje jako – liturgię, ale domową, przy kuchennym stole. Teatr Kantora należy do tego projektu przez nawiązanie do, konstytutywnego dla II części *Dziadów*, obrzędu wywoływania duchów, w którym sam artysta pełniłby funkcję Guślarza mającego moc sprowadzania zmarłych. Na pytanie Zbigniewa Majchrowskiego, czy forma *Umarłej klasy* nie okazała się najbliższa formie teatralnej *Dziadów*, odpowiedzią jest, że – jak dotąd – chyba tak. Seans Kantora to Dziady dwudziestowieczne, sięgające jednak do obrzędowej archaiki prapolskiej – obowiązku żywych wobec uboża, biednych dusz zmarłych, które żywi powinni karmić i ogrzewać. Ten seans trafiał do współczesnego widza, ponieważ jego kryptoreligijna skuteczność nie wymagała od uczestników, jako warunku, postawy konfesyjnej. Mickiewicz w *Lekcji XVI* tłumaczył słuchaczom francuskim, że u nas nawet ci, którzy zaniedbali praktyki religijne i doszczętnie zapomnieli katechizmu, nigdy nie zatracili wiary w duchy.

Dziady Mickiewicza są quasi-sakralnym tekstem kultury polskiej – projekt kulturowy Dziady to polski analogon dionizyzmu. Ten projekt jest świętokradczy, ponieważ mit dionizyjski połączył się w nim z chrześcijańskim, odmieniając chrześcijańską kodyfikację mityczno-rytualną. Ale dzięki temu połączeniu – inaczej niż w dziejach tragedii dionizyjskiej – historia nie okazała się tym razem silniejsza od mitu. Dziady nie zamieniły się w farsę. Przeciwnie: kto uprawia u nas teatr w ramach tego projektu, ten wciąż i wciąż naraża się na podejrzenie o bluźnierstwo: religijne i/lub artystyczne.

Mickiewiczowi wyszła, sam to przyznał ze zdziwieniem i niejakim zakłopotaniem, poczwarna kompozycja. Musiała chyba być taka, skoro miała pomieścić wszystko: i rekonstrukcję obrzędów zadusznych, analogicznych do Antesteriów, i mit heroiczny, odpowiednik misteriów transponowanych do historii, i powtórzenie narodzin tragedii. Wszystko w natchnionym procesie

twórczym, który był dziełem jednego człowieka – sprawiedliwie uznanego za wieszcza – i trwał zaledwie dwanaście lat (Goethe pisał swego *Fausta* pięć razy dłużej, około sześćdziesięciu lat). Otóż ten utwór wykreował nie tylko Bohatera Polaków, ale też dopiero on stworzył herosa kulturowego, odpowiednik herosa Dionizosa w polskiej mitologii kultu zmarłych, męskiego partnera czczonej tu chętnie boskiej postaci macierzyńskiej. Toteż *Dziady* Mickiewicza są matrycą projektu Dziadów, wydając płody przede wszystkim teatralne – realizacje sceniczne; ale też pełniąc funkcję historycznego metateatru społecznego.

Do tych płodów należą dwa najosobliwsze zjawiska teatru polskiego: teatr Tadeusza Kantora i teatr Jerzego Grotowskiego. Wielokrotnie podnoszona kwestia różnicy między nimi, rozważona w ramach projektu, o którym tu mowa, sprowadza się do różnicy między II a III częścią *Dziadów*: Kantor odprawiał w swym teatrze gromadne święto zaduszne, sam występując w roli Guślarza – Grotowski natomiast odprawiał w swym teatrze bluźniercze msze, apoteozując akt ofiarny heretyckiego bohatera, samotnego jak Konrad.

Teoria teatru nie może u nas odwracać się plecami do teatru Kantora czy teatru Grotowskiego. I po cóż nam ona, jeśli nie potrafi – a może nawet nie chce – wyjaśniać takich faktów? Nawet gdybyśmy w europejskich porównaniach ze słodką Francją i wesołą Anglią mieli z naszym teatrem zmarłych wyjść na barbarzyńców. Nie bójmy się tego – będziemy w towarzystwie Greków. Bo to właśnie w naszym teatrze osobnym jest obecny Dionizos.

Tadeusz Kantor *Deska ostatniego ratunku*

ULOTNA MATERIA TYCH WIZJI

Fermentatio philosophorum (fermentacja alchemiczna) – wyobrażenie zjednoczenia duchowego

Jest jakaś istotna niezgodność między historią a teatrem. Teatr pomyślany został bowiem jako komentarz do życia, chwilowe zatrzymanie i odegranie życia, przeciwstawienie się przemijaniu. U źródeł jest takim przeciwstawieniem w sensie najdosłowniejszym i najmocniejszym, ponieważ jego prototypem są obrzędy kultu zmarłych, które nieodwracalność przemijania unieważniają przez wywoływanie cieni z zaświatów. Antropolog, poszukując tego, co inwariantne, każe zamrzeć historii; dlatego może antropologia lepiej zgadza się z teatrem.

Jeżeli teatr jako sztuka skrystalizował się w takich interpretacjach losu człowieka, odważnych, stanowczych i dalekosiężnych, które miałby wyobrażać bisfenoid – o krawędziach biegnących w stronę jednego, ostrego szczytu najprostszymi drogami – to może model ten przedstawia nie tylko, inaczej niż dla Raszewskiego (w jego interpretacji Arystotelesa), przypadki postaci teatralnej w porządku przyczynowo-skutkowym, ale też szerzej, i w ogóle, skrzepnięcie losu w figurę wynurzającą się z potoczności. W naszym stuleciu dramatopisarze – od Czechowa do Becketta – szlifowali taką technikę, aby mimo eliminowania akcji wszystko w odrętwieniu wskazywało na (domyślny, ale czy jeszcze istniejący?) szczyt; to tak, jak gdyby było już po perypetii, ale bez możliwości rozwiązania, a znieruchomiała godzina teatralna – „Faun [Pan] już śpi" – służyła tylko pracy rozpoznania. „One rodzą okrakiem na grobie" – to jedna jedyna akcja, absurdalnie nieruchoma, „na tej kurewskiej ziemi". Abstrahując od niskiego stylu tej sentencji, rozpoznanie jest i tragiczne, i misteryjne.

Świat jest zwierciadłem Gry – według Borgesa wszyscy należymy do sekty Feniksa, chociaż Tajemnicy dostępujemy już tylko instynktownie, naśladując niskie praktyki przodków. Dla Borgesa praktyki te – stwórcze czy twórcze dzieło ojcostwa – są obrzydliwe, jak lustra, bo zwielokrotniają świat. Ale gdy coś się dzieje – akcja! – uczestnicy zdarzenia nawet nie wiedzą, że dzieje się to właśnie po to i może tylko po to, by jakaś scena została powtórzona. U Borgesa jak u Schopenhauera: wszystko w świecie się powtarza, koło czasu obraca się monotonnie.

Rembrandt *Faust przed magicznym zwierciadłem*

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

Najpierw postaci, jaka wyłania się z dolnych regionów, jako ślepa, demoniczna siła, geniusz gatunku u Schopenhauera, natręctwo/przymus, moc przeznaczenia u Freuda. I stamtąd dosięga nas klątwa wyroczni, według której wszyscy mielibyśmy być Edypem, istotą (dwunożną), 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 (mitycznych).

Żyjąc w społeczeństwie, człowiek zmuszony jest stać się postacią, daną jako tak zwana rola społeczna (w rzeczywistości, bardziej skomplikowanej, wiązka ról), na przykład rola profesora, ale też aktora. 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.

W powietrzu albo w pamięci jest jeszcze zawsze pełno innych postaci, uwolnionych, luźnych. Są to duchy zmarłych albo postacie teatralne. Człowiek zawsze je może wziąć z powietrza i ucieleśnić. Tak czyni w kulcie zmarłych i w teatrze. Tu leży źródło może najgłębszej nostalgii, jakiej doznajemy jako uczestnicy przedstawień. Czym byłoby życie społeczne bez takich świąt pamięci?

I czym byłoby życie człowieka bez jeszcze innej postaci – mitycznej? Ta z kolei miałaby 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 postać mityczna miałaby być prawdziwą postacią człowieka. Żeby ją przeczuć, trzeba wydostać się z potoku czasu – jak zamarła tyjada, jak oniemiały widz. Wywodzący się z dionizyzmu teatr jest – dzięki swej radykalnej fikcyjności – urządzeniem służącym do budzenia takich przeczuć.

Od libido do Erosa – jedna siła kieruje człowiekiem. Grecy uważali pierwotnie Erosa za demoniczną Kerę; czcili go po prostu w słupie fallicznym. Według Hezjoda (*Narodziny bogów* 120–122) Eros jest tak potężny, że ujarzmia nie tylko ludzi, ale i bogów. „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy" – jak w pamiętnym

Georges de La Tour *Święta Maria Magdalena przed zwierciadłem*

ostatnim wersie *Boskiej komedii* (*Raj*, p. XXXIII, w. 145; przekład Edwarda Porębowicza). Platon utrzymuje, że jedynie dzięki pośrednictwu Erosa odbywa się obcowanie człowieka z bogami, uduchowienie człowieka. Eros jest więc wehikułem, „higher connection" – i w życiu, i w sztuce. Jest przewodem od otchłani śmierci do wzniosłego marzenia o niezniszczalności. Łączy bieguny.

Bieguny bowiem w ostatecznym rachunku łączą się. W opowiadaniu *Teologowie* Borges po raz kolejny podejmuje swój wielki temat powtarzania. Rozrzutnie nasyca tekst genialnymi sentencjami, jak na przykład ta, że najgroźniejsze są herezje, które można pomylić z prawowiernością. Mowa o sekcie monotonnych, wierzących, że historia jest kołem. Sekta zostaje zwalczona, herezjarcha płonie na stosie. Potem pojawia się inna sekta, histrionów, wierzących, że każdy człowiek jest dwoma ludźmi, jednym tu, na ziemi, drugim w niebie. O głoszenie tej herezji zostaje oskarżony teolog, który oskarżał herezjarchę monotonnych, i teraz z kolei on płonie na stosie. A prawowierny teolog, który oskarżył kolegę, ginie w pożarze. W zakończeniu opowiadania, dziejącym się oczywiście w niebie, ortodoks i heretyk, dwie strony sporu teologicznego – łączą się, tworząc jedną i tę samą osobę.

Nie wiem, czy tak samo jest z antropologiem i historykiem. Kultura jest tylko historyczna, istnieje tylko w czasie; ale człowiek, chociaż marnieje w czasie i umiera – czas przekracza. Tu, nisko, w strumieniach wody, jest – stojący. Antropolog przypomina o tym historykowi, przywołując na przykład wizerunek Ramona, szamana skaczącego na krawędzi wodospadu i nieruchomiejącego w ekwilibrystycznej równowadze. Albo wizerunek Domenica, który wdrapuje się na zmurszały dach walącego się domu, staje na jednej nodze i w tej pozie zastyga – zapatrzony w dal. Według Bachelarda uroczysta jest wiedza, która widzi fakty w aureoli wartości; taka chce być antropologia – i może jest, gdy przypomina o wertykalności.

Jest w teatrze motyw wędrowny snu. Pamiętamy go z Sofoklesa i Shakespeare'a. Stasimon czwarte z *Króla Edypa*:

Śiwa Ardhanariśwara (Pan, którego połową jest kobieta), tzn. stanowiący hermafrodytyczną jedność ze swą małżonką Dewi

O śmiertelnych pokolenia!
Życie wasze to cień cienia.
Bo któryż człowiek więcej tu szczęścia zażyje
Nad to, co w sennych rojeniach uwije,
Aby potem z biegiem zdarzeń

Ye Zhi *Długowieczność*, chiński ideogram stylizowany na taoistyczny diagram procesów alchemii życia w człowieku

Po snu chwili runąć z marzeń.
(Przeł. Kazimierz Morawski, oprac. Zygmunt Kubiak)

Prospero w *Burzy*:

Aktorzy
Byli duchami...
I rozpłynęli się w zwiewnym powietrzu.
A jak ulotna materia tych wizji,
Jak nasze bezcielesne widowisko,
Tak...
cały ten glob
Ze wszystkim, co ma na swojej powierzchni,
Kiedyś rozwieje się, nie zostawiając
Strzępu mgły nawet. Jesteśmy surowcem,
Z którego sny się wyrabia, a życie
To chwila jawy między dwoma snami.
(A. IV, sc. 1. Przeł. Stanisław Barańczak. W. [154–165])

Gdy umilknie warsztat demiurga i nastanie niewyobrażalna cisza – mówi, trochę jak profeta, Miłosz – będzie forma pojedynczego ziarna i powróci w chwale. Obrazy są gnostyckie, myśl ogólniejsza – antropologiczna. Nieobca też historykowi. Który w motku zgiełku, niewiarygodnie ruchliwego, pstrokatego i groteskowego, znajduje nieoczekiwanie nić nostalgii. Nić snującą się przez cały czas.

DODATEK: BOŻKI POLAKÓW BYŁY TE

Panteon Polaków ustalił Jan Długosz w *Rocznikach*. Powiada tedy, że jako bałwochwalcy oddawali oni cześć „diis deabus-que", bogom i boginiom. (W źródłach jako synonimy deus ethnicorum alias paganorum występują idolum lub daemon: według *Słownika łaciny średniowiecznej w Polsce* idolum/ydolum to 'bóstwo pogańskie, bałwan', daemon/demon – 'bożek pogański'). Długosz twierdzi, że Polacy czcili „pluralitatem deorum et dearum", wiele bogów i bogiń, „multitudinem confusam ac popularem deorum", mnóstwo rozmaitych gminnych bóstw; podaje jednak tylko osiem imion. Tylko i aż. Wcześniejsze źródła – odnaleziono ich raptem sześć, wszystkie z XV wieku (zestawia je tabl. 11) – potwierdzają zaledwie cztery, a może tylko trzy z tych imion (wymieniając ponadto trzy, których Długosz nie uwzględnił). Stąd przypuszczenie, że drugą połowę historiograf sobie zmyślił, opracowując elaborat pod kątem interpretatio Romana, pierwszej

Tablica 11
Formowanie się kanonu Długoszowego w XV wieku

Kożmińczyk (1410–1412)	Yassa/Yasa	Lado/Lada		Quia	Nia	Podaga	Siwa		
Statua provincialia (~1420)	yassa	lado	y leli (yleli)	tija (tya)					
Sermones Cunradi (1423)	yassa/ysaya	lado	ylely	ya ya					
Parkoszowic (~1440)					Nya				
Postilla Husitae (przed 1450)	yesse	Alado							
Glosa przy *S. Adalberti vita* (~1450)	agye[s]sze	Alado							
Długosz (po 1455)	**Yesza (Jessa)**	**Lyada**	**(?) Dzydzilelya (Dzidzilela)**	(?)	**Nya**	(?) **Pogoda**	(?) **Zywye (Żywye)**	**Dzewana /Dzyervana (Dzyewana)**	**Marzyana /Marziana**
interpretatio Romana	*Jowisz*	*Mars*	*Wenera*		*Pluton*	*Temperies*	*deus vitae*	*Diana*	*Cerera*

u nas i zwiastującej już humanizm. Skąd wziął pierwszych czworo bogów – polskich Jowisza, Marsa, Wenerę i Plutona – dawno odkrył Brückner.

Ale Brückner przeoczył przekaz, który najprawdopodobniej był dla Długosza najpierwszym źródłem. Chodzi o *Postyllę* Łukasza z Wielkiego Koźmina.

Magister Lucas, teolog i prawnik, był od roku 1411 do 1412 rektorem Akademii Krakowskiej (bakalaureat uzyskał w Pradze i później, jako jedyny mistrz krakowski bronił Husa); wysunięto hipotezę, że to on jest autorem *Kazań gnieźnieńskich*. Swą łacińską *Postyllę* kazań niedzielnych, dedykowaną Wojciechowi Jastrzębcowi, ułożył najpewniej w latach 1410–1412. W kazaniu na Zielone Świątki tak mówi:

„Hoc deberent advertere hodie in coreis vel alibi in spectaculis nephanda loquentes, in cordibus immunda meditantes, clamantes et nominantes ydolorum nomina, et attendere an possit referri ad Deum Patrem. Certe non”[1].

Należałoby zwrócić uwagę na tych, którzy dzisiaj mówią rzeczy bezbożne w tańcach lub gdzie indziej na widowiskach, rozważają w sercu rzeczy nieczyste, wykrzykują i wymieniają imiona bożków, i zastanowić się, czy jest możliwe ‹ich› nawrócenie do Boga Ojca. Na pewno nie.

„Non enim festa libere quales proch dolor celebrant ex remanenciis rituum execrabilium paganorum, quales fuerunt predecessores nostri, pervenire poterint ad aures, nisi ad ulciscendum, sicuti ascenderat clamor Sodomorum et Gomorrorum. Nam in hoc festo libere fiebant turpes denudacione et alia turpia que dicit Apostolus eciam non nominare gracia domini Dei. Tamen talia, iam auctis predicatoribus, cessantur et in multis locis cessaverunt...”

Albowiem nie wolno dopuszczać do uszu swobodnie tych świąt, które niestety obchodzą wedle tego, co pozostało z obrządków przeklętych pogan, jakimi byli nasi przodkowie, chyba że dla ukarania, tak jak niegdyś podniósł się krzyk mieszkańców Sodomy i Gomory. Albowiem na tym święcie swobodnie stawały się nieprzyzwoite obnażenia i inne obrzydliwości, o których Apostoł powiada, że nie godzi się ich nawet nazywać z powodu Boga Ojca. Takich rzeczy jednak, dzięki temu, że przybyło kaznodziejów, zaprzestaje się, a w wielu miejscach już się zaprzestało...

„Non est aliud nomen sub celo in quo oportet non salvos fieri. Non enim salvatur in hoc nomine Lado, Yas‹s›a, Quia, Nia, sed in nomine Ihesus Christus...”

Nie ma innego imienia pod niebem, w którym możemy zostać zbawieni. Albowiem nie zbawia się człowiek w imię Ładо, Jassa, !Quia, Nija, tylko w imię Jezusa Chrystusa...

„Non Lada, non Yassa, non Nia, que sunt nomina alias ydolorum in Polonia hic cultorum, ut quedam cronice testantur ipsorum Polonorum..."

Nie Łada, nie Jassa, nie Nija, które są skądinąd imionami bożków tu w Polsce czczonych, jak zaświadczają niektóre kroniki samych Polaków...

Jest to pierwszy znany dokument, w którym pojawiają się imiona polskich bożków: Łada/Ładо, Jassa, Nija oraz – niepowtórzone w drugim szeregu – !Quia, czyli Kwija albo może raczej Kija.

Odkrycia tego dokonała, badając rękopisy Biblioteki Jagiellońskiej (rkps BJ 1446), Maria Kowalczykówna, która przytoczone fragmenty (k. 268v–269r) opublikowała w 1979 roku. Jednak odkrycie to nie zostało zauważone: nie wspomina o nim ani Aleksander Gieysztor w *Mitologii Słowian* z 1982 roku, ani nawet Stanisław Urbańczyk z Uniwersytetu Jagiellońskiego, który w *Dawnych Słowianach* z 1991 roku wyraża przecież swoje uznanie dla odkrywczości Kowalczykówny.

Jeszcze trzy źródła przed Długoszem wymieniają imiona polskich bożków w związku z obchodami Zielonych Świątek.

Szczególnie ważne jako źródło do pogaństwa polskiego są *Statuta provincialia breviter*, które należy datować na 1420–1422 rok. W 1420 roku, dwa lata po powrocie arcybiskupa gnieźnieńskiego Mikołaja Trąby, już jako pierwszego prymasa Polski, i biskupa poznańskiego Andrzeja Łaskarza z soboru konstancjeńskiego, odbył się w Wieluniu i Kaliszu synod prowincjonalny – w grudniu 1422 roku umarł prymas. Datowanie jest do pewnego stopnia problematyczne, ponieważ *Statuty prowincjonalne*, których autorstwo należałoby przypisać prymasowi, prawie dokładnie pokrywają się ze statutami synodalnymi Łaskarza, datowanymi na 1420–1426 rok, gdzie ostatnia data to z kolei rok jego śmierci. Kolejność należy odczytywać chyba tak: najpierw postanowienia soborowe zostały przez delegację przekazane całej prowincji i przyswojone przez Kościół polski w obszernych statutach, które może od razu na synodzie wieluńsko-kaliskim zaopatrzono w poręczny skrót, a następnie były przez biskupa Łaskarza, uczestnika obrad soborowych, propagowane w jego diecezji na synodzie poznańskim, którego statuty powieliły być może gotowy już skrót statutów prowincjonalnych.

Statuta provincialia breviter:
„Zabraniajcie również klaskań i śpiewów [plausus et cantilenas], w których się wzywa imiona bałwanów Lado, Yleli, Yassa, Tya [in quibus invocantur nomina ydolorum: lado y leli yassa tija], a które się zwykło odprawiać podczas Zielonych Świąt [que consueverunt fieri tempore festi Pentecosten]".
Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 50. Przekład Stanisława Urbańczyka w: *Dawni Słowianie*. S. 16. (Transliteracja imion u Urbańczyka za Brücknerem, który daje inną niż Abraham lekcję).

Sermones per circulum anni Cunradi:
„niestety nasi starcy, starki i dziewczęta nie przykładają się do modłów, aby byli godni przyjąć Ducha św., ale niestety w te trzy dni ‹Zielonych Świątek›, co by należało spędzić na rozmyślaniu, schodzą się starki, kobiety i dziewczęta nie do kościoła, nie na modły, ale na tańce [ad coreas], nie Boga wzywać, ale diabła, mianowicie Ysaya, Lado, Ylely, Yaya [dyabolum scilicet ysaya lado ylely ya ya]... Tacy... jeśli nie będą pokutować, przejdą z Yassa, Lado [yassa lado] na wieczne potępienie".
Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część II*. S. 327. Przekład Stanisława Urbańczyka w: *Religia pogańskich Słowian*. S. 8. (Cytuję pierwodruk tego przekładu, bo w uzupełnionym przedruku w *Dawnych Słowianach* brak partykuły przeczącej).

Postilla Husitae anonymi:
„Polacy jeszcze teraz około Zielonych Świąt czczą bożków Alado, Gardzyna, Yesse [Alado gardzyna yesse colentes ydola]... i niestety owym bożkom [ydolis] większą cześć źli chrześcijanie oddają niż Bogu, bo dziewczęta, co cały rok nie chodzą do kościoła chwalić Boga, wtedy zwykły przychodzić ku czci bożków [solent venire ad colenda ydola]".
Aleksander Brückner: *Z rękopisów petersburskich. I. Kazania husyty polskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 4: 1893. S. 572. Przekład Stanisława Urbańczyka w: *Dawni Słowianie*. S. 16.

Oba źródła są bardzo ważne dla poznania przeżytków pogaństwa polskiego na początku XV wieku. O ile jednak osiem interesujących z tego punktu widzenia artykułów pokrywa się w obu źródłach niemal idealnie, o tyle ten jeden znaleźć można tylko w *Statutach prowincjonalnych*. W artykule dwudziestym pierwszym wymienia się cztery imiona bożków: Ładо, Ileli lub (i) Leli, Jassa, Tija.

Także częstochowski rękopis *Kazań Konrada na rok liturgiczny* – będących może parafrazą popularnej w Polsce w drugiej połowie XIV i pierwszej XV wieku postylli czeskiego kaznodziei Konrada Waldhausena – z roku 1423 przynosi w zakończeniu kazania na Zielone Świątki cztery imiona diabelskie: Jassa (w pierwszym zapisie zdefektowane), Ładо, Ileli, Jaja.

Natomiast anonimowy polski husyta w *Postylli* przed rokiem 1450 wymienił imiona dwóch bożków, którym oddawano cześć w okresie Zielonych Świąt: Ładо – bo w zapisie występuje, zdaniem Brücknera, na początku spójnik „a" – oraz Jesse. Dwóch, ponieważ wymieniony w szeregu wyraz „gardzina", który notabene wśród imion bóstw pojawia się w tym jednym źródle, oznaczał w XIV i XV wieku – jak za Brücknerem podaje *Słownik staropolski* – 'bohatera, mocarza' (herosa). Forma prasłowiańska, według Franciszka Sławskiego, to *gr̥dr-ina, pierwotnie rzeczownik abstrakcyjny oznaczający 'dumę, pychę', wtórnie o człowieku. Wyraz służył jako nazwisko przezwiskowe: *Słownik staropolskich nazw osobowych* wymienia w XIV wieku Stanisława Gardzinę, w XV Piotra Gardzinę lub Gardzinczyca, Laurentego Gardzinę Brzoskiego i Mikołaja Gardzinę.

Traktat o ortografii polskiej Jakuba Parkoszowica

W glosie przy żywocie świętego Wojciecha w kodeksie krasnostawskim nieznanego kompilatora z połowy XV wieku podano imiona dwóch bożków – zgodnie z propozycją Brücknera, żeby na początku czytać spójnik „a": Ładо oraz J(i)esze.

Jakub Parkosz w swym *Traktacie o ortografii polskiej*, napisanym w 1440 roku, a znanym z kopii wykonanej w 1470 roku, wymienia nazwę Nija jako imię bożka. Niestety, z tego fragmentu nie wynika, jak właściwie wymawiało się przytoczoną nazwę: Nija czy Nyja. Warto tu od razu wspomnieć, że Mikołaj Rudnicki upierał się przy formie Nyja, przypuszczając zarazem, że był to rzeczownik rodzaju męskiego.

W sześciu źródłach występują więc wielokrotnie cztery imiona: Jassa/Jesse/Jesze, Łada/Ładо, Ileli/Leli oraz Nija/Nyja.

Glosa przy *S. Adalberti vita*:
„bóstwami [Idola] Polaków były te: «Ałado, Ajesze» [Alado agyeſsze]".
Rafał Lubicz: *Kilka zabytków języka staropolskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 5: 1899. S. 59. Przekład Aleksandra Brücknera w: *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*. T. 1: *Kazania i pieśni*. S. 43.

Traktat o ortografii polskiej Jakuba Parkoszowica:
„ilekroć się trafiało «n»... miękkie, zawsze pisano je przy pomocy podwójnego «y» przed odpowiednią samogłoską... Taka pisownia była niewystarczająca do zróżnicowania, bo między «Nija», co było nazwą bożka [Nya, quod fuit idolum], a «nia», sylabą znajdującą się w wyrazie «gniazdo», nie było ‹w pisowni› różnicy".
Jakuba Parkosza Traktat o ortografii polskiej. Oprac. Marian Kucała. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985. S. 47 (fotokopia), 68 (odczytanie). Przekład Mariana Kucały tamże, na s. 97–98.

Trzy z tych imion: Jessa, Łada i Nija, bez trudu można odnaleźć w panteonie Długosza, czwartego zaś – Ileli/Leli – domyślamy się tam pod zmienioną postacią. Nadto w przytoczonych źródłach występują jeszcze cztery imiona, trzy niewyjaśnione, jedno wyjaśnione i, okazuje się, rzekome – gardzina. Te trzy to: !Quia (Kwija? Kija?) z kazania Koźmińczyka, !Tya/Tija (Tyja? Tija?) ze *Statutów prowincjonalnych* i !Ya ya (Ja Ja? Jaja?) z *Kazań Konrada*. Nasuwa się tu hipoteza, że Kija i Tija, i może nawet !Ya ya, jeśli to jakieś zniekształcenie (Jija?), mogłyby być obocznościami Nii. Nie wolno jednak przeoczyć, że Kija występuje, co prawda tylko w pierwszym szeregu, obok Nii, jako osobne imię. Może więc Kija było imieniem mitycznym – przywodzącym na myśl legendarnego założyciela Kijowa. Jeśli tak, to nie można wykluczyć, że imię Tija jest obocznością Kii, nie Nii.

Szczególnie interesujące jest zdanie „circa Penthecostes Alado gardzyna yesse colentes ydola" z *Postylli* anonimowego husyty. Może bowiem wyglądać na przytoczenie formuły modlitwy lub śpiewu rytualnego. Pojawia się pytanie: czy wyraz „a", wyodrębniony z zapisu „Alado", jest spójnikiem, czy raczej partykułą nawiązującą i wzmacniającą, może wręcz wykrzyknikiem? Oraz: gdzie w szeregu „Alado gardzyna yesse" należy umieścić przecinek? Zapis można bowiem czytać bądź to jako enumerację: „(a) Łado gardzina, Jesse" czy „(a) Łado, gardzina Jesse", bądź

też jako okrzyk: „A, Ładо gardzina, Jesse!" czy „A, Ładо, gardzina Jesse!"; w pierwszych wariantach mocarzem nazwany byłby Ładо, w drugich zaś – Jesse. Podobnie mógł odczytywać wcześniejsze zapiski Długosz, który Ładę mianował przecież polskim Marsem, Jessę – Jowiszem.

Kanonik krakowski powtarza więc trzy idolorum nomina, jedno przekształca, od siebie dorzuca jeszcze następne cztery:

„Wiadomo też o Polakach, że od początku swego rodu byli bałwochwalcami [idololatras] oraz że wierzyli i czcili mnóstwo bogów i bogiń, mianowicie Jowisza, Marsa, Wenerę, Plutona, Dianę i Cererę, popadłszy w błędy innych narodów i szczepów. Jowisza zaś nazywali w swoim języku Jessą [Yeszam[2]], wierząc, że od niego jako najwyższego z bogów przypadały im wszystkie dobra doczesne i wydarzenia zarówno niepomyślne, jak i szczęśliwe. Jemu więc też większą aniżeli innym bóstwom cześć oddawali i częstszymi wielbili ofiarami. Marsa nazywali Ładą [Lyadam]. Wyobraźnia poetów uczyniła go wodzem i bogiem wojny. Modlili się do niego o zwycięstwa nad wrogami oraz o odwagę dla siebie, cześć mu oddając bardzo dzikimi obrządkami [asperrima illum placantes cultura]. Wenerę nazywali Dzidzileylą [Dzydzilelya[3]] i mieli ją za boginię małżeństwa, więc też upraszali ją o błogosławienie potomstwem i darowanie im obfitości synów i córek. Plutona nazywali Nią [Nya], uważając go za boga podziemi i stróża oraz opiekuna dusz, gdy ciała opuszczą [quem inferorum deum et animarum, dum corpora linquunt, servatorem et custodem opinabantur]. Do niego modlili się o to, aby wprowadzeni byli po śmierci do lepszych siedzib w podziemiach. ‹Duszom› tym [albo: temu ‹bogu›[4]] wybudowano w mieście Gnieźnie najważniejszą świątynię, do której pielgrzymowano ze wszystkich stron. Dianie natomiast, uważanej według wierzeń pogańskich za niewiastę i dziewicę zarazem, matrony i dziewice ‹oddawały cześć przez składanie› przed jej posągami wieńców. Rolnicy zaś i prowadzący gospodarkę rolną czcili Cererę, na wyścigi składając jej w ofierze ziarna zbóż. Za bóstwo uważali także «pogodę» [Temperies] i takoż zwali je Pogodą [Pogoda], czyli dawcą dogodnego powietrza. Był też bóg życia, zwany Żywie [Żywye]. A jako że państwu Lechitów wydarzyło się powstać na obszarze zawierającym rozległe lasy i gaje, o których starożytni wierzyli, że zamieszkuje je Diana i że Diana rości sobie władztwo nad nimi, Cerera zaś uważana była za matkę i boginię urodzajów, których dostatku kraj potrzebował, ‹przeto› te dwie boginie: Diana w ich języku Dziewanną [Dzewana] zwana i Cerera zwana

Marzanną [Marzyana] cieszyły się szczególnym kultem i szczególnym nabożeństwem. Tym więc bogom i boginiom stawiali Polacy świątynie i posągi, ustanawiali kapłanów i dawali ofiary, wreszcie gaje ogłaszali za święte i w szczególnie bardziej uczęszczanych miejscach odbywali obrządki i modlitwy [‹sacra et veneratio› habita] oraz zaprowadzali uroczystości z nabożeństwami [solennitates et sacrificia instituta], na które zbierali się mężczyźni i kobiety wraz z dziećmi. Swoim tutaj bogom składali ofiary i całopalenia z bydła i trzód, niekiedy zaś z ludzi wziętych do niewoli, wierząc, że ofiarami ubłagają mnóstwo rozmaitych gminnych bóstw. Na ich cześć ustanawiane były i urządzane igrzyska [ludi] w pewnych porach roku... Obrządek tych igrzysk [Horum ludorum ritum], raczej niektóre jego szczątki [et nonnullas eorum reliquias] ‹istnieją› u Polaków aż do naszych czasów [usque in presencia tempora], mimo że wyznają oni chrześcijaństwo od 500 lat, powtarzane są co roku na Zielone Święta [annis singulis in Penthecostes diebus repetere]..."[5]

Dalej w *Rocznikach* Długosz powtarza imiona dwóch z ośmiu wyliczonych bóstw, wspominając „simulacrum Dzyervane et Marziane"[6], wizerunek Dziewanny i Marzanny, w związku ze staroświeckim zwyczajem wrzucania go do trzęsawisk i topienia.

Imiona bóstw Jessa, Łada i Nija z panteonu Długosza znane są, jak widzieliśmy, z wcześniejszych źródeł. Czy Dzidzilelia/Dzidzilela zawiera w sobie Ileli/Leli znane ze *Statutów prowincjonalnych* i z *Kazań Konrada* – imię, które w panteonie Długosza się nie pojawia? Brückner snuje w *Mitologii polskiej* domysł, że Długosz mógł przeczytać gdzieś „dzileli" zamiast „ileli" albo też usłyszeć pieśń weselną z refrenem „dzidzi lelum", analogiczną do tej z „lelum ładо": „Oj śratajże nas, moja matulu, lelum ładо" (starej, na co wskazuje archaiczny czasownik „śratać", 'wybiec naprzeciw, witać'). Kwestię tę trudno rozstrzygnąć. Szesnastowieczni następcy Długosza rozróżniają jednak te nazwy jako imiona dwóch bóstw.

W swym panteonie Długosz umieścił ponadto cztery bóstwa wcześniej w źródłach polskich niepoświadczone: Pogoda, Żywie, Dziewanna i Marzanna.

Warto dodać, że w innym dziele, *Insignia seu clenodia Regni Poloniae* (*Znaki czyli godła Królestwa Polskiego*), Długosz tłumaczy, jakoby klejnot szlachecki „Lada", Łada, wziął swą nazwę od imienia „deae Polonicae, que in Mazovia, in loco et in villa Lada colebatur"[7], bogini czczonej przez Polaków na Mazowszu, w miejscowości i wsi Łada. Tak oto ten, którego wyobraźnia poetycka – bodaj samego historiografa – w *Rocznikach*

Jan Długosz

czyniła bogiem wojny, czczonym najdzikszymi obrządkami, tu stał się boginią, i to dość lokalną.

W tym miejscu należy przytoczyć źródło rówieśne Długoszowi i najpewniej od niego zależne. Humanista Kallimach w *Vita et mores Sbignei cardinalis* (*Życiu i obyczajach kardynała Zbigniewa*), biografii napisanej prawdopodobnie w 1480 roku (ogłoszonej drukiem po raz pierwszy dopiero przez Ludwika Finkla w roku 1893), utrzymuje, że rodzina Oleśnickiego, „familia de Dembno" – ortografia tu ważna – „przejęła prawdopodobnie swój przydomek od Deombrota zniekształciwszy nieco jego imię, choć ci, co nie znają tak dawnych dziejów, mniemają, iż przydomek ten powstał później od dębu niezwykłej wielkości"[8]. O bóstwach Scytów pisze Herodot: „Hestia nazywa się po scytyjsku Tabiti, Zeus, najsłuszniej moim zdaniem, Papajos, Ziemia Api"[9]. Kallimach przejął interpretatio classica Herodota, zamieniając jednak interpretatio Graeca na interpretatio Romana: Hestię zastąpił

Westą, Zeusa – Jowiszem, Ziemię (Demeter raczej niż Gaję) – Cererą. (Polemizuje on zresztą z Herodotem, twierdząc, że Scytowie przejęli wyobrażenia na temat bogów i początku wszystkich rzeczy nie od filozofów greckich, lecz od mędrców perskich). I pisze, że gdy Scyta Deombrotus przyłączył się do Polaków i stał się ich przywódcą, „polecił czcić przede wszystkim Westę, którą Scytowie nazywają Labiti, Cererę, którą Apią nazywają, Jowisza, który u nich Jasde się zowie. Mędrcy-magowie uważali, że ci bogowie to są: Ogień, Ziemia i Powietrze. Lecz Polacy przekręciwszy z biegiem czasu nazwy scytyjskie mówili Lada [Lada] zamiast Labiti, Mija [Miia] zamiast Apia, Jesse [Iesse] zamiast Jasde”[10].

Potrójnie zapośredniczone tłumaczenie musiało doprowadzić do przekłamań: scytyjska Tabiti (Hestia/Westa) przeszła w Labiti, Api (Ziemia/Cerera) – w Apię, Papajos zaś (Zeus/Jowisz) – w Jasde! Ale też Kallimachowi zależało, jak widać, na współbrzmieniach; chociaż jak to było możliwe, że Polacy imię Apia przekręcili na Mija, trudno zgadnąć. Jego interpretatio Romana nie zgadza się z tą Długosza, w której odpowiednikiem Cerery jest przecież Marzanna, Łada zaś jest odpowiednikiem Marsa. Ciekawostką jest Mija, trochę jak Nija Koźmińczyka, Parkoszowica i Długosza. Wypada tu tylko powtórzyć hipotezę, że jest to jeszcze jedna oboczność Nii – w szeregu Mija/Nija/Tija/(Jija?)/Kija. Zdaniem Potkańskiego te trzy imiona: Łada, Mija (Nija) i Jesse (Jessa), Kallimach usłyszał od Długosza, z którym często się spotykał na dworze kardynała Oleśnickiego.

Kwerenda w źródłach szesnastowiecznych pozwoliła stwierdzić, że po Długoszu nie pojawiają się już – z jednym wyjątkiem – doniesienia samodzielne. *Roczniki* Długosza nie były, oczywiście, znane szeroko, ponieważ, jak wiemy, w XVI wieku nie wydano ich drukiem, a pierwsza próba ich opublikowania, podjęta w latach 1614–1615 przez Jana Szczęsnego Herburta, spełzła na niczym, edycja została bowiem przerwana po sześciu pierwszych księgach i skonfiskowana zarządzeniem króla Zygmunta III Wazy; dopiero w XVIII wieku ukazało się pierwsze wydanie kompletne, a w XIX pierwsze wydanie krytyczne. Jednak dzieło najwybitniejszego historiografa XV wieku było w następnych stuleciach znane, czytane w licznych rękopisach (odnaleziono z górą osiemdziesiąt). Taką recepcję miał w szesnastowiecznym piśmiennictwie panteon Polaków.

W źródłach szesnastowiecznych Długoszowy kanon ośmiu bóstw utrwalił się, został częściowo przekształcony i był rozszerzany. Za

przekształcenie należy uznać umieszczenie: obok Dzidzileli bóstwa, którego imię przypomina zapis znany ze *Statutów prowincjonalnych* i z *Kazań Konrada* (Ileli/Leli), a obok Pogody bóstwa antytetycznego (niepogody). Tak z ośmiu bóstw zrobiło się dziesięć. Do tych doszły jeszcze inne, które z grubsza można by ująć w pięć dodatkowych kategorii. To rozszerzanie panteonu Długoszowego odbywało się stopniowo: Miechowita wymienia dziewięć kategorii – ksiądz Wujek już trzynaście! Ten widoczny gołym okiem proces (ilustruje go tabl. 12) każe patrzyć sceptycznie na źródła. Przecież im dalej w czasie od chrystianizacji, tym pamięć o pogaństwie powinna była słabnąć.

Tablica 12
Utrwalenie i rozszerzanie się kanonu Długoszowego w XVI wieku

Wszystkie źródła szesnastowieczne, wyjąwszy jedno, za to dyskusyjne, zależą od Długosza. Najpierw więc ten wyjątek.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Długosz (1480)	x	x		x	x	x		x	x	x					
Miechowita (1521)	x	x	x	x	x	x	x		x	x					
Powieść (1550)		x	x								x				
Kromer (1555)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					
Gwagnin i Stryjkowski (1564–1582)	x	x	x	x	x		x		x	x		x	x		
Bielscy (1564–1597)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	
Wujek (1584)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x		x

1 – Jessa: Iessa, Yessa, Jessa, Iesza, Jossa; 2 – Łada: Lyada, Lada, Láda, Łádá, Ládo, Ladon, Ładon; 3 – y leli: Ileli, Leli, Łeli, Lel; Lelipoleli, Leli-Poleli, Lel-Polel, Lelus-Polelus, Lel i Polel; 4 – Dzidzilelya: Dzidzililya, Dzidzilia, Zizilia, Zyzylia, Zezylia; 5 – Nija: Nya, Nia, Nija; 6 – Pogoda; 7 – (Niepogoda): Pogwisd, Pogwizd, Pochwist; 8 – Żywie: Żywia, Żywot; 9 – Dziewanna: Dzeviana, Dziewánna, Ziewanna, Ziewána, Ziewonia; 10 – Marzanna: Marzana; 11 – Bodá; 12 – Grom; Piorun; 13 – Słońce; Mieśiąc; Plánety, Gwiazdy; 14 – Heli; 15 – Węże.

W *Powieści rzeczy istej o założeniu klasztora na Łysej Górze* (wydanej w 1538 roku, tłumaczonej z oryginału łacińskiego, datowanego na rok 1536) powiada się o Łyścu – przytaczam za wydaniem Tomasza Ujazdowskiego:

„Na tym też miescu był kościoł trzech bałwanow, kthore zwano Lada, Boda, Leli. Do ktorych prosći ludzie schadzali się pierwszego dnia Maia, modły im czynić i ofiarować. Tedy Dąbrowka przerżeczona [= wspomniana], pokaziwszy [= poniszczywszy] ich boznice, kazała zbudować kośćioł i poświęćić ku cźći y ku chwale wielebney świętey Troyce”[11].

Oczywiście rzuca się w oczy paralela: trzy bałwany – Trójca Święta. Archeologowie Eligia i Jerzy Gąssowscy sądzą, że stąd pierwsze wezwanie kościoła łysogórskiego. (Znamy taki zabieg choćby z Indii, gdzie misjonarze podstawiali Trójcę Świętą na miejsce trimurti: Brahmán–Wisznu–Śiwa). Mogło jednak być na odwrót, to znaczy autor *Powieści rzeczy istej* na wzór Trójcy Świętej wytworzył, dla paraleli, pogańską trójkę bałwanów. Notabene bożek Boda występuje tylko tutaj.

Henryk Łowmiański stanowczo dyskwalifikuje, wbrew jej tytułowi, wartość źródłową *Powieści rzeczy istej*; Jerzy Ziomek też uważa ją za prozę z pogranicza fabuły; Stanisław Urbańczyk wręcz nazywa bajką. Jednak Leszek Paweł Słupecki dowodzi, że przytoczony ustęp o sanktuarium pogańskim może być stosunkowo stary – datuje go na początek XV wieku! Prawdą jest przecież, że Łysiec był pogańskim sanktuarium, jak o tym świadczy odkryty przez archeologów wał kamienny z X, IX, a może VIII wieku, i fakt, że benedyktyni ze Świętego Krzyża jeszcze w drugiej połowie XV wieku skarżyli się na ludowe festyny. Domniemanie Słupeckiego wydaje się prawdopodobne, gdy spojrzymy na ten fragment *Powieści rzeczy istej* w kontekście innych źródeł szesnastowiecznych: nie tylko wykazuje on zupełnie wyjątkową niezależność od Długosza, ale też – co więcej – przypomina raczej źródła wcześniejsze od *Roczników*, z pierwszej połowy XV wieku.

Kronika Polaków Macieja z Miechowa

Decydującą rolę w ustaleniu panteonu Polaków odegrała, będąca sumiennym streszczeniem Długosza, *Chronica Polonorum* (*Kronika Polaków*) Macieja z Miechowa, lekarza Zygmunta Starego i rektora Akademii Krakowskiej, wydana w 1521 roku (wydanie pierwsze, wcześniejsze o dwa lata, zostało skonfiskowane) pierwsza drukowana historia Polski.

Miechowita w księdze drugiej, najpierw – dokładnie za Długoszem – podaje jego interpretatio Romana: „Iouem uulgari sermone Iessam nuncupabant”, Jowisza mienili w swoim języku

Jessą, „Martem apellarunt Ledam", Marsa nazywali Ledą, „Plutonem uocauerunt Nya", Plutona nazywali Niją, „Venerem dixerunt Dzidzililya", Wenerę nazywali Dzidzililią, „Dianam nuncupabant Dzeuiana", Dianę mienili Dziewianą, „Cererem uocarunt Marzana", Cererę nazywali Marzaną, „Adorabant Pogoda, quod sonat temperies"[12], czcili Pogodę.

Do Pogody dodaje Miechowita bóstwo antytetyczne:

„Adorabant spiraculum, siue flatum tenuis aurae, per spicas frugum, et folia arborum silibantem, atque cum sibilo transientem. Vocantes numen eius Pogwisd".

Czcili poświst albo łagodny powiew wiatru, szeleszczący w kłosach i liściach, i przechodzący w gwizd, zwąc bóstwo jego Pogwizdem.

Wreszcie jednak podaje własną interpretatio Graeca:

„Adorabant Ledam matrem Castoris et Pollucis, Geminos que ab uno ouo natos Castorem et Pollucem, quod auditur in hodiernam diem, a cantatibus uetustissima carmina: Lada, Lada, Ileli, Ileli, Poleli cum plausu et crepitu manuum. Ladam (ut ausim ex uiuae uocis oraculo dicere) Ledam uocantes, non Martem, Castorem Leli, Pollucem Poleli".

Czcili Ledę, matkę Kastora i Polluksa, i bliźnięta zrodzone z jednego jaja, Kastora i Polluksa, co się słyszy po dziś dzień u śpiewających najdawniejsze pieśni „Łada, Łada, Ileli, Ileli, Poleli" z klaskaniem i biciem w ręce. Ładą nazywając (jak śmiem twierdzić według świadectwa słowa żywego) Ledę, a nie Marsa, Kastora – Leli, Polluksa – Poleli.

Na koniec Miechowita dorzuca:

„Ego in puericia mea uidi tria idola de praedictis in parte contracta, circa ambitum monasterii sanctae Trinitatis iacentia Graccouiae. Iamdudum sublata".

Sam w dzieciństwie widziałem trzy z takich bałwanów, częściowo potłuczone, leżące niedaleko obejścia ‹dominikańskiego› kościoła świętej Trójcy w Krakowie, dawno już zebrane.

W swoim „Ileli" historiograf szesnastowieczny wraca jak gdyby do imienia znanego ze *Statutów prowincjonalnych* i z *Kazań Konrada*, w znamienny sposób rozbijając je – dla wprowadzenia imion bliźniąt Leli i Poleli. Ta interpretatio Graeca Miechowity utrwaliła się w epopei narodowej:

Kastor z bratem Polluksem jaśnieli na czele,
Zwani niegdyś u Słowian Lele i Polele.
(*Pan Tadeusz*. Ks. VIII, w. 63–64)

Marcin Kromer, z pochodzenia mieszczanin, sekretarz Zygmunta Augusta, później biskup warmiński, w swej kronice *De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX* (*O pochodzeniu i czynach Polaków ksiąg trzydzieści*), wydanej w 1555 roku, będącej kompilacją Długosza i Miechowity, napisanej wytworną łaciną, przetłumaczonej, poprawionej i uzupełnionej w 1611 roku przez Marcina Błażewskiego, powtórzył w zasadzie Olimp Długoszowy:

„Chwalili tedy Polacy i narody insze słowiańskie za bogi Jowisza osobliwie, Marsa, Plutona, Cererę, Wenerę, Dyannę nazywając ich Jessą, Ladem albo Ladonem, Nyą, Marzaną, Zezylią, Ziewonią... Długosz... spomina, że w Gnieźnie stał kościół Nyej albo Plutonowi na cześć poświęcony. Mieli k temu więcej bogów Polacy, jako to Żywię, co wyłożyć możesz żywotnym albo żyjącym..."

Dalej Kromer zaczyna polemizować z Miechowitą:
„Pogodę, Pochwist, co Miechowita powietrzem a ja niepogodą wykładam; stądże Mazurowie niewczesność powietrza pochwiścielem mianują... Są [= Miechowita] którzy Lela i Polela przydają [do kanonu Długosza], których słyszymy że i tych czasów pod pijany wieczór spominają i rozumieją, że ci Kastorem i Polluxem są"[13].

O pochodzeniu i czynach Polaków Marcina Kromera

Błażewski od siebie daje próbę etymologii Pochwista (będącego tym samym co Pogwizd) i uzupełnia wiadomości o bóstwach Rusi – na podstawie świadectwa Mikołaja Giedzińskiego, w Moskwie bywałego na żołdzie, którego osobiście wybadał. Dzięki przekładowi Błażewskiego kronika Kromera, przeznaczona dla cudzoziemców (wydana w Bazylei), była w Polsce szeroko znana i czytana przez pokolenia; wcześniej autor doczekał się podziękowania od sejmu roku 1580.

Maciej Stryjkowski

Samouk Maciej Stryjkowski, zawołany podróżnik, na koniec kanonik w Miednikach, pisał o bóstwach pogańskich kilkakrotnie. Najpierw w 1574 roku krótko w *Gońcu cnoty do prawych slachciczów*, w rozdziale *O królach polskich i wywodzie sławnego narodu sarmackiego*, a potem (w roku 1577) w nieopublikowanym za życia autora dziele *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych...* Wreszcie w cokolwiek chełpliwie zatytułowanej *Która przedtem nigdy światła nie widziała, Kronice polskiej, litewskiej, zmodzkiej i wszystkiej Rusi*, wydanej w 1582 roku, dziele zdumiewającej u samouka erudycji, w rozdziale *O starodawnych ceremoniach albo raczej szaleństwach ruskich, polskich, żmodzkich, litewskich, liflandskich i pruskich obywatelów bałwochwalców i różność ich bogów fałszywych* potraktował temat obszerniej.

Kryste tyś Mieszka śleporodzonego
Oświecił, Polskęś przywiódł do krztu swego,
Tobie ustąpił Grom, Ladon, Marzana,
Pogwizd, Ziewanna.

Maciej Stryjkowski: *Goniec cnoty do prawych slachciczów, przez Matysa Strykowiusa uczyniony, w którym są przykłady piękne spraw mężów zacnych, postępki Sarmatów i królów polskich, książąt litewskich i ich narodu sławnego wywód, i sprawy skuteczne z dawna w prochu zakryte, a od żadnego przedtym niewydane, od początku ich aż do dzisiejszego dnia z łaski Bożej krola Henrika*. (Kraków: u Macieja Wirzbięty 1574). W: Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. nowe... pomnożone przedrukiem dzieł pomniejszych wg pierwotnych wyd. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga 1846. T. 2. S. 519.

Lelusa z Polelusem i Ładona bogi
Też mieli od wojennej obrońcami trwogi.
I „Lelu, Lelu, Ładо moja, Lelu, Ładо!"
Tak śpiewały, z kleskanim ręku niewiast stado.

Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego, przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmie pilnego doświadczenia*. Oprac. Julia Radziszewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978. S. 236–237.

„Naprzód tedy Polacy, Pomorczycy, Mazurowie ty naprzedniejsze bogi mieli: Jowisza, którego oni zwali Jessa, tego chwalili za wszechmocnego i za dawcę wszech dóbr. Plutona też boga piekielnego, którego zwali Nia, chwalili wieczor, prosili też od niego po śmierci lepszego i wczesniejszego miejsca w piekle i dżdżów albo uskromienia niepogody, którego kościół był w Gnieźnie naświętszy, jako Dlugosus świadczy. Cererę też boginią ziemną, wynalezycielkę zboża wszelkiego, którą oni zwali Marzana, tej też w Gnieźnie, jako Wincenti Kadłubkus, biskup krakowski, pirwszy Kronikarz Polski pisze, był wielkim kosztem zbudowany kościół, gdzie jej na chwałę dziesięciny wszelkiego zboża po żniwach ofiarowali, prosząc na drugi rok o żyzne urodzaje. Wenerę też boginią miłości zwali Zizilią, której modły czynili dla płodu, i wszelkich rozkoszy cielesnych od niej żądali. Dianę, boginią łowów, swym językiem zwali Ziewonią albo Dziewanną. Castora też i Poluxa, rzymskich bożków chwalili, których

Lelusem i Polelusem nazywali, co jeszcze i do dzisiejszych czassów u Mazurów i Polaków na biesiadach, gdy sobie podleją, jawnie słyszemy, kiedy «Lelum po Lelum» wykrzykają. Chwalili i matkę Lelowę i Polelowę Ledę... bo skoro po niedzieli Przewodnej aż do Ś. Jana Chrzciciela niewiasty i panny do tańca się gromadą schodzą, tam ująwszy się za ręce «Lado, ładо» i «ładо moja!» powtarzają, śpiewając na pamiątkę Ledy albo Ladony... Chwalili jeszcze Polacy wiatr szumiący za boga, który nazywali Żywie, także Pogodę, boga jasnych a wesołych dni, jako słyszał Miechovius od przodków swoich. Chwalili też drugi wiatr Pochwist, który, jako Miechovius pisze (ale Cromer Pochwist niepogodą wykłada), jeszcze i dziś Mazurowie Pochwiscelem zowią, przeto kiedy już taki się wiatr świszczący trafił, padali i klękali"[14].

Jak widać, autor powołuje się, nie zawsze ściśle, na poprzedników: Kadłubka, Długosza, Miechowitę, Kromera. Pisząc o Litwinach i Żmudzinach, podaje, że „Dzidzis Lado to jest wielki bóg, któremu bieluchne kapłuny na ofiarę bijali, którego też święta 25 dnia maja, aż do 25 czerwca, obchodzili w karczmach, a niewiasty i panny na łąkach i po ulicach tańce... stroili, śpiewając żałośnie... co i dziś jeszcze w Litwie, w Żmodzi, w Liflanciech i w Rusi czynią".

Stryjkowski nie tylko jako pierwszy poznał i spożytkował niektóre źródła ruskie i jako pierwszy opowiedział historię Litwy wraz z historią Polski i Rusi, ale też dzięki siedemnastowiecznemu przekładowi sam stał się na Rusi ważnym źródłem. Później zainspirował romantyków: Mickiewicza, Słowackiego, Kraszewskiego.

Włoch Aleksander Gwagnin – notabene dowódca Macieja Stryjkowskiego, którego ten oskarżył przed królem o plagiat – w kronice *Sarmatiae Europeae descriptio* (*Opis Sarmacji europejskiej*) z 1578 roku, uzupełnionej przez autora i wydanej ponownie w roku 1611 w polskim przekładzie Marcina Paszkowskiego pod tytułem *Kronika Sarmacjej europskiej*, opowiadając w pierwszej księdze za Długoszem historię zniweczenia bałwanów przez Mieczysława, wymienia:

„Abowiem przedtym wszelákie rzeczy stworzone / Słońce / Mieśiąc / Powietrze / ktore zwáli Pogwizdem / zá bogi czćili. Nád to Jowiszá / ktorego oni Jossa: Plutoná / ktorego Ládonem: Cererę / ktorą Niją / ktorey kośćioł był w Gnieźnie známienity: Wenerę / ktorą Márzaną: Dianę / ktorą Ziewonią pogáńskim ięzykiem názywáli / zá bogi chwalili. Tákież Lelá y Polelá / to

iest / Kástorá z Polluxem / tąż czćią Boską czćili y chwalili / y iescze y podźiśdźień w wielkiey Polscze przy biesiádách Lelá y Polelá ludźie / zwłasczá ná wśiách wspomináią"[15].

Jak widać, włoski kronikarz nie był biegły w Długoszowej interpretatio Romana: Łada (Długoszowy rzekomy Mars) pomylił mu się z Niją (Plutonem), Nija z Marzanną (Cererą) – to chyba wskutek kontaminacji dwóch „kościołów" gnieźnieńskich, o których powiada Stryjkowski, tego najświętszego Nii i tego kosztownego Marzanny – Marzanna z Dzidzilelią (Wenerą), której notabene nie wymienia; tylko rzekomy polski Jowisz – przez Gwagnina zwany Jossą, chyba raczej dla współbrzmienia – i Diana się zgadzają. Za Miechowitą dodał Gwagnin do kanonu Długoszowego jeszcze Pogwizd oraz Lela i Polela, tych ostatnich czczonych jakoby jeszcze za jego czasów w Wielkopolsce. Od siebie zaś dorzucił Słońce i Księżyc (Miesiąc), co w danym kontekście wydaje się nie tyle informacją, ile spekulacją, jeżeli nie czystym ozdobnikiem.

Marcin Bielski

Marcin Bielski, szlachcic sieradzki, w ósmej księdze swej *Kroniki*, po raz pierwszy wydanej w roku 1551 pod szumnym tytułem *Kronika wszytkiego świata*, pierwszej polskiej historii powszechnej, w ciągu trzech lat zaczytanej, w wydaniu trzecim w roku 1564 pod zmienionym tytułem *Kronika, to jest Historia Świata*, jednej z najpopularniejszych książek staropolskich – *Kroniki* często ocenianej jako dzieło erudycji raczej średniowiecznej niż renesansowej – nawiązuje do Długosza i Miechowity, pisząc o rozkazie Mieszka:

Kronika to jest Historia świata Marcina Bielskiego

„Przykazał też wszytkim tak bogátym iako vbogim aby sie pokrzćili siodmego dniá Márcá / wmiotawszy w ogień bałwany drzewiane / á kámienne potłukszy do wody... Bo przed thym ledá co chwalili / Plánety / Pogody / Pogwizdy / Heli / Láde / Dziewánnę / to iest Diánę / Márzánę / y wiele takich"[16].

Swoją interpretatio classica Marcin Bielski oparł na współbrzmieniach, co pokazują wcześniejsze fragmenty poświęcone wierzeniom naszych przodków słowiańskich w ogóle:

„Bogá iednego chwalili / zwłaszczá tego ktory gromy spráwował / bo sie gromu bali. Marsá theż za S. mieli y ofiáry mu czynili / takież páná / Pásterskiego bogá / sthądże przełożone zwáli pány y my dziś zowiemy. Marsá zwáli Marzá / tę potym nászy Marze albo Márzáne / po okr›z›czeniu topili w wodzie vbrawszy iako człowieká pierwey w Gnieźnie / á potym po wsiách wszędzie".

Syn Marcina, sekretarz Zygmunta III Wazy, Joachim Bielski w *Kronice polskiej Marcina Bielskiego nowo wydanej* w 1597

roku, jak mówi tytuł, okrojonej do dziejów Polski, poprawionej – zwłaszcza we fragmentach krytykowanych za niechęć do Kościoła rzymskokatolickiego i sympatię dla reformacji – ale też uzupełnionej, taką dał wersję:

„Polacy przyjąwszy wiarę chrześciańską potłukli obrazy bałwańskie, w których czarty chwalili za bogi, wszędzie po miasteczkach i po wsiach drugie popalili, takież wszystkie modły pogańskie zagubili przez edykt albo rozkazanie książęce, ustawiwszy na to dzień 7 marca. Które bałwany, pisze Miechowita, że jeszcze ich widział trzy takowe potłuczone w kościele ś. Trójcy w Krakowie, gdzie długo na ziemi leżały... Marzana, tak bym rzekł, że to był bóg Mars, jako Ziewanna Diana, a Dzidzilia bogini Wenus, i Jessa bóg Jowisz, a Nia bóg piekielny Pluto, które oni obyczajem pogańskim za bogi chwalili i kościoły im budowali, dni pewne święte ustawiali, ofiary sprawowali i ku czci ich biesiady i tańce stroili... Pisze... Długosz, że też w Gnieźnie stał długo kościół ś. Nije. Mieli jeszcze i drugie swe bogi, jako Lela i Polela, które niektórzy rozumieją za Kastora i Poluksa, chwalili za boga i Żywot, Pogodę, Niepogodę, ktorą zwali Pochwistem, a dziś w Mazowszu zowią jeszcze Pochwiściel, chwalili i Piorуna, Ruś zwłaszcza... Także wiele innych tych błazeństw pogańskich było”[17].

Ksiądz Jakub Wujek, rektor kolegiów jezuickich, znakomity tłumacz *Biblii*, w swej *Postylli* (tak zwanej Większej), mającej zastąpić kalwińską *Postyllę* Reja, w trzeciej części (jej wydania rozszerzonego z 1584 roku), w kazaniu *Na dzień Wojciecha świętego, męczennika, patrona i apostoła naszego polskiego* mówi *O nawroceniu przodkow naszych na wiarę chrześciańską*. Biada:

„Byłá kiedyś Polská nászá ćiemnośćiámi / kiedy miásto práwego á żywego Bogá / ládá Dyabelstwá / Iesze / Lády / Nije / Márzány / Ziewány / Zyzylie / Zywie / Pogody / Pochwisty / Lelipoleli / Pioruny / Gwiazdy / y Węże chwaliłá”[18].

Tu wypada przytoczyć jeszcze jedno źródło szesnastowieczne, nie w pełni oryginalne, nadto podające imiona niektórych bóstw nie jako takie, lecz jako imiona czartów. Chodzi o anonimowy *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*, wydany w 1570 roku, dziełko literatury popularnej, które wykazuje różnorakie więzi z literaturą średniowieczną – parafrazuje apokryfy w rodzaju *Vitae Adae et Evae* (*Życia Adama i Ewy*), nawiązuje do traktatów typu *Processus procuratoris nequitiae infernalis contra genus humanum* (*Proces zarządcy*

niegodziwości piekielnej przeciw rodzajowi ludzkiemu) – a także z literaturą reformacyjną, czerpiąc niektóre pomysły z *Theatri diabolorum* (*Zgromadzenia diabłów*). Jednak traktat polski jest nie tylko kompilacją, uwzględnia bowiem także koloryt lokalny, przynosząc niemało wiadomości o polskiej demonologii szesnastowiecznej. W rozdziale siedemnastym:

„Do naszej też Polski posłał drugą hordę albo ćmę czartów Lucyper na łów... wszytkę Bachusowę hordę, z której są przedniejszy ci towarzysze: Farel, Diabelus, Orkiusz, Opses, Loheli, Latawiec, Szatan, Chejdasz, Koffel, Rozwod, Smołka, Harab myśliwiec, Ileli, Kozyra, Gajda, Ruszaj, Pożar, Strojnat, Bież, Dymek, Rozboj, Bierka, Wicher, Sczebiot, Odmieniec, Wilkołek, Węsad, Dyngus albo Kiczka, Fugas. Siostry też nasze pójdą z wami, które za jedne święte będą u ludzi, to jest: Dziewanna, Marzana, Wenda, Jędza, Ossorya, Chorzyca, Merkana”[19].

Aż trzy tuziny imion; nie ma tu miejsca, żeby je wszystkie objaśniać; wpadają w oko trzy: Ileli, Dziewanna i Marzana. Gdy w następnym rozdziale Koffel, rotmistrz czartowskiej hordy Bachusowej, upija się, „woła drugich czartów do siebie, które zowią: Hejdaż, Hała, Ilelu, Polelu”. To ostatnie wygląda na szereg okrzyków biesiadnych: „hejdaż” jak „hejta”, „hała” jak „hola”; zresztą czart Koffel jest oczywiście kuflem, pisanym jeszcze, tak jak u Reja, z „o”. Czy czart Loheli z *Postępku* ma coś wspólnego z zagadkowym !Heli u Marcina Bielskiego, trudno orzec. Czart Wicher kojarzy się jakoś z Pogwizdem/Pochwistem.

Pora teraz na systematyczny przegląd i próbę wytłumaczenia imion pogańskich bóstw Polaków.

Słownik staropolski podaje definicję, że to jakieś okrzyki i rzekomo imiona bożków. Ostrożność wynikła z miażdżącej krytyki Brücknera jest jednak niezrozumiała w świetle źródeł piętnastowiecznych, które przecież wszystkie bez wyjątku charakteryzują owe imiona expressis verbis jako nomina idolorum (*Postylla* Koźmińczyka, *Statuty prowincjonalne*), określając ich nosicieli jako idola (*Postylla* husyty, glosa przy *Żywocie świętego Wojciecha*, Parkoszowic), diabolos (*Kazania Konrada*), wreszcie – w duchu humanistycznym – deos et deas (Długosz, Kallimach), a więc – tak czy inaczej – jako bóstwa. Dlaczego mielibyśmy kwestionować te kwalifikacje źródłowe? Brückner uzasadniał to w ten sposób, że autorzy źródeł są niewiarygodni, bo uprawiając interpretationem ecclesiasticam, zasłyszane świeckie okrzyki biesiadne, które potępiali jako niegodne chrześcijan, brali za przeżytki pogaństwa. Ale rację miał raczej Karol Potkański,

którego zdaniem mogło być właśnie tak: zwalczany przez duchowieństwo kult bóstw pogańskich przetrwał tylko w takich okrzykach. I tak właśnie piszą o tym autorzy szesnastowieczni, którzy przytaczają owe vetustissima carmina, jak określił je Miechowita.

Miechowita podaje taką starodawną pieśń: „Łada, Łada, Ileli, Ileli, Poleli"; Maciej Stryjkowski zaś inne, podobne: „Lelu, Lelu, Łado moja, Lelu, Łado!", „Lelum po Lelum", „Łado, Łado, Łado moja!". I podobnym okrzykiem z takiej też najstarożytniejszej pieśni mogło być „A, Łado gardzina Jesse!" przytoczone w piętnastowiecznej *Postylli* husyty.

W Dumézilowskiej trójdzielnej ideologii Indoeuropejczyków, wyrażającej się w triadach funkcji naczelnych bóstw, takich jak triada indyjska Mitra i Waruna–Indra–Aświnowie, rzymska Jowisz–Mars–Kwirynus, celtycka Esus–Taranis–Teutates czy germańska Odin–Thor–Frey i Freya, pierwszemu bóstwu przypisana jest funkcja władzy w aspekcie prawnym i magicznym, drugiemu – siły fizycznej i militarnej, trzeciemu – płodności, zaopatrywania w żywność, dobrobytu. Takie triady funkcjonalne bóstw stanowiły, zdaniem Georges'a Dumézila, ideał organizacji społeczeństw, podzielonych na kapłanów, wojowników i rolników. Podjęto próby zastosowania tego schematu do postaci mitycznych u Słowian – najpoważniejsze dotąd są te Władimira N. Toporowa i Aleksandra Gieysztora, który zaznaczył, że zyskał aprobatę Dumézila dla założeń własnej interpretacji. Ale te interpretacje pozostają bardzo problematyczne.

Trójfunkcyjność rzymska: trzej flaminowie składają ofiarę Jowiszowi, Marsowi i Kwirynusowi

Triada bóstw germańskich, od lewej: Thor, Odin, Frey

Z paru powodów. Najpierw dlatego, że źródła, jakimi rozporządzamy do mitologii słowiańskiej, skażone interpretatione ecclesiastica, opartą na założeniu, że pogaństwo wszędzie jest takie samo, w najgorszym wypadku wmawiają Słowianom zwalczane przez duchowieństwo w zachodniej Europie pogaństwo germańskie, celtyckie, nawet residua rzymskiego, w najlepszym zaś nakładają siatkę rozpoznanych już zabobonów tamtejszych na jeszcze nierozpoznane tutejsze. Jeden przykład. *Historia ecclesiastica* (*Historia kościelna*) Orderyka Vitalisa z pierwszej połowy XII wieku donosi o Lutykach (Wieletach), jakoby czcili Odina, Thora i Freyę, co jasno tłumaczy się tym, że mowa akurat o aliansie tych Słowian z duńskim królem Swenem II; jednym tchem kronikarz normandzki dodaje innych fałszywych bogów, a nawet – powiada – demony, jednak innych imion nie zechciał już podać. Inny powód jest ten, że „materiału słowiańskiego" – jak przyznaje sam Gieysztor – „nie

dzieli się łatwo i w całości między szuflady systemu trzech funkcji", schemat Dumézilowski znajduje zastosowanie w interpretacji „słowiańskiej mitologii wyższej, obejmującej poczet bóstw naczelnych", to znaczy „tylko jednego z kilku systemów współistniejących w wierzeniach Słowian"[20]. Rzeczywiście, inaczej niż Toporowowi, Gieysztorowi nie udało się ostatecznie dojść do wyklarowania słowiańskiej triady; dlatego, że był ostrożniejszy. Miał trudności z obsadzeniem nie tylko trzeciej, zresztą jak zwykle przy stosowaniu schematu Dumézilowskiego, ale nawet pierwszej i drugiej funkcji.

Trudności z interpretacją źródeł i uporządkowaniem mitologii mieli i mają wszyscy badacze słowiańskiego pogaństwa. W zakończeniu *Mitologii polskiej* Brückner stwierdził ostatecznie, że „nie sposób rozróżnić już, co powstało ze czci i bojaźni przed duchami przodków, a co ze czci i bojaźni duchów-czartów przyrody" – hołdujący koncepcjom religioznawczym proweniencji ewolucjonistycznej badacz ten kult przodków oraz, wywodzony z niego, animizm uważał zresztą za podrzędne formy religii; „ledwie że gołe nazwy okazały się nicią przewodnią w tym labiryncie"[21] nieustannie łączących się i znów różnicujących postaci mitycznych. W tej sytuacji pozostają tylko – podtytuł pracy Brücknera – studia porównawcze. Tyle że dziś jest to mitologia porównawcza uprawiana na przykład w duchu Dumézila.

Trzeba tu przypomnieć, że wyrazy *bogъ, 'udział, dola, pomyślność, bogactwo, szczęście, dobro', i *svętъ, 'silny', nabrały znaczenia sakralnego: 'bóg' i 'święty', pod wpływem irańskim, pierwszy przez analogię do awestyjskiego baga, 'pan, bóg' (i staroindyjskiego bhaga, 'ten, który udziela, dawca, pan', będącego przydomkiem bóstw), drugi – do awestyjskiego spənta, 'ten, który działa z mocą, święty'. Do języków słowiańskich w ciągu pierwszego tysiąclecia przed Chr. przeniknęło, dowodzą językoznawcy, około trzydziestu wyrazów awestyjskich związanych ze sferą sacrum, w tym sam wyraz „wiara", prasłowiańskie *věra, awestyjskie varəna, od var-, 'wierzyć', czy wyraz „czar, -y", prasłowiańskie *èarъ, -i, -y, *èara, awestyjskie èārā, 'środek (działania), środek pomocniczy', od kərənaoit, 'robi, czyni, dokonuje'. Z uporządkowaniem słowiańskich imion mitycznych według Dumézilowskiej trójdzielnej ideologii Indoeuropejczyków są, to prawda, niejakie kłopoty, jednak związki wyobrażeń zbiorowych Słowian w dziedzinie sakralnej z dziedzictwem indoeuropejskim nie ulegają najmniejszej wątpliwości.

Warto stawiać hipotezy. Najpierw więc pierwsza i druga funkcja w trójpodziale Dumézila: władca i wojownik. Długosz Jowiszem mianuje Jessę, Marsem zaś Ładę, którego jednak gdzie indziej wspomina jako boginię, toteż ten jego Mars od początku budzi wątpliwości.

Imię Jassa/Jesse/Jessa miało prawdopodobnie formę Jesza (znaną z Długosza), trzeba bowiem pamiętać, że w XV wieku spółgłoskę szczelinową szumiącą š często zapisywano dwuznakiem ss. Ješa to, jak zauważył Brückner, w staro-cerkiewno-słowiańskim partykuła życzeniowa: 'oby!'. Stanisław Urbańczyk – autor haseł mitologicznych w *Słowniku starożytności słowiańskich* i redaktor naczelny *Słownika staropolskiego* – który początkowo powtarzał objaśnienie Brücknera, wznawiając po czterdziestu czterech latach swą *Religię pogańskich Słowian*, nieoczekiwanie wycofał się i zaznaczył w przypisie, że słowniki tego nie potwierdzają. Jak to? Niezastąpiony dziewiętnastowieczny *Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum* Franza Miklosicha (który staro-cerkiewno-słowiański uważał za język starosłoweński) definiuje „ješa" jako odpowiednik łacińskiego „utinam". Na przykład: „ješa i nie sьbrali sьbora, ješa i sicie nie biesědowali", oby nie zgromadzili soboru, oby się tak nie wypowiadali, albo – w innej ortografii – „ieša mogl bych az was uwěštati", obym zdołał was przekonać, „ieša isprawili sę byšę pǫtiie moie", czy też – w jeszcze innej – „ěša isprawili sę byša putije moi", daj Boże, aby się prostowały drogi moje. (Pierwszy ekscerpt podaje też *Słowar´ russkogo jazyka XI–XVII ww.*, definiując ruski cerkiewnosłowiański wyraz „jesza" jako 'żeby, gdyby'). Heidelberskie *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten* daje – za Grigorijem A. Iljinskim – objaśnienie, że ješa pierwotnie była to forma trzeciej osoby liczby pojedynczej w optatywie czasownika „jesm", od praindoeuropejskiego *esiēt, stąd prasłowiańskie *ša, do którego nagłosowe e- zostało przeniesione z czasu teraźniejszego, i że ze znaczenia: 'żeby był', łatwo już mogło powstać 'obyż!'. Suborinowski *Słowar´ driewniago sławianskago jazyka* definiuje *ješę, *ješa jako 'niechaj, aby'. (Hasło *ješa podaje też kilka renomowanych słowników etymologicznych, wszystkie ze znaczeniem 'oby!'). Tak więc Jesza to bardzo stare słowo. Jednak wyjaśnienie etymologiczne imienia tego bóstwa niewiele nam, niestety, mówi o jego strukturze i funkcji mitologicznej. Z imienia wynika najwyżej, że Jesza mógł być bóstwem, do którego kierowano życzenia. Zgadzałoby się to z funkcją, jaką przypisuje mu Długosz – najwyższego

Galijski bóg Esus jako drwal ścinający drzewo

z bogów, który zsyła wszystkie dobra doczesne i wszystkie, zarówno niepomyślne, jak szczęśliwe wydarzenia.

Włodzimierz Szafrański podjął hipotezę postawioną, niejako mimochodem, przez Brücknera w *Mythologische Studien*, czy Jeszy – może bóstwa ogólnosłowiańskiego, a nawet indoeuropejskiego – nie łączy coś z Esusem. Ten bóg celtyckiej Galii, na ołtarzu odkrytym pod katedrą Notre Dame w Paryżu wyobrażony jako drwal ścinający drzewo, miałby być w koncepcji Dumézila strukturalnym ekwiwalentem rzymskiego Jowisza i germańskiego Odyna. Może więc Długosz miał jednak trafną intuicję? Badacze stosujący trójpodział Dumézilowski do materiału słowiańskiego spierają się tymczasem, który z bogów Słowian wschodnich miałby być odpowiednikiem Jowisza: zdaniem Toporowa to Stribog, według Gieysztora natomiast to Weles/Wołos i Perun. W przeciwieństwie do Brücknera, który z miejsca odrzucił własną hipotezę z powodu niejasnej dla niego etymologii imienia Esus (imię to znaczy, ustalono, 'dobry, geniusz, pan'), Szafrański zrównuje obu bogów; szkoda, że nie przytacza żadnych argumentów.

Jeśli Jesza był najwyższym bogiem, którego – jak pisze Miechowita – „dixerunt omnipotentem, omnia dantem, omniaque facientem"[22], nazywali wszechmocnym, wszystko zsyłającym i wszystko stwarzającym, a jego imię miałoby się wywodzić z prasłowiańskiej partykuły życzeniowej, to przychodzi tu na myśl inna partykuła życzeniowa: „bodaj", w staropolskiej formie zaklęcia znana chociażby z piętnastowiecznego *Wiersza Słoty o chlebowym stole*: „Bogdaj mu zaległ usta wrzod!", o czytelnej strukturze: daj Boże, dałby Bóg, da Bóg, co z kolei nasuwa skojarzenie z imieniem Dadzboga. Prasłowiańską formę tego imienia rekonstruuje się dwojako i chyba niesprzecznie: albo *Dad'-bog (pierwotnie najpewniej *Dabogъ), złożony z trybu rozkazującego czasownika *dati, 'dać', i rzeczownika *bogъ, czyli 'dawca bogactwa' lub 'bóg-dawca', albo *Dag-bogъ, gdzie pierwszym członem złożenia byłby praindoeuropejski rdzeń *dag-, 'palić' (jak w staroindyjskim dahati i awestyjskim dažaiti, 'spala, pali'), czyli 'bóg, który pali'. Notabene ten rdzeń miałby, według Rudnickiego, występować w słynnym regestrze Deusdedita *Dagome iudex* jako imię Mieszka I, a zarazem w imieniu Podaga, przytoczonym w *Kronice Słowian* Helmolda jako imię bóstwa czczonego w Płoni (co dowodziłoby wagryjskiego po kądzieli pochodzenia księcia); według Romana Jakobsona natomiast Podaga może być zepsutym w zapisie imieniem Da(dz)boga. Dadzbog nazywany był synem Swaroga i utożsamiany ze

słońcem.

Ogólnosłowiańskim bogiem słońca był najpewniej właśnie Swaróg, którego imię wywodzi się już to od staroindyjskiego svar, 'blask, niebo, słońce', awestyjskiego χvar, 'słońce, blask', już to od prasłowiańskiego *svariti, 'karać' (staropolskie swarzyć), *svariti sę, 'kłócić się, sprzeczać się' (staropolskie swarzyć się), *sьvariti, 'na gorąco spawać lub skuwać dwa kawałki żelaza' (staropolskie zwarzyć), stąd *Svar-ogъ, gdzie sufiks -ogъ oznaczałby wykonawcę czynności – Swaróg byłby to zatem bóg-kłótnik, objawiający się w trzasku płonących drew, karzący i zgrzewający, tożsamy z ogniem, tak na ziemi, jak i na niebie, a więc w tym drugim wypadku tożsamy ze słońcem. O kulcie tego bóstwa na ziemiach polskich miałyby świadczyć takie nazwy miejscowe, jak Swarożyn, Swaroszyn, Swarzów, Swarzewo, Swarzykowo, Swarzędz. *Słownik staropolskich nazw osobowych* podaje szereg imion: w XII wieku Swar, w XII i XIII Swarzysz, w XIV Swarko, Mikołaj Swarowski, w XV Jaszko Swarno, Andrzej Swarno, kanclerz księcia mazowieckiego Mikołaj Swaroc(s)ki, Andrzej Swarzędzki, Stanisław Swar(z)yczewski, Jacko Swarzyczowski. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że zarówno nazwy osobowe lub miejscowe, jak apelatiwa świadczą co najwyżej o występowaniu wyrazu na jakimś terenie, nie dowodzą jednak, tak uważa Urbańczyk, że dany wyraz musiał być zaraz nazwą istoty otaczanej czcią religijną; przecież mogło być nawet na odwrót, jeśli pomyśleć o tabu językowym.

Swarożyc to albo syn Swaroga, sufiks -it'ъ tworzy bowiem patronimikum, takie jak znany z *Bogurodzicy* bożyc, 'syn Boga'; albo też sam Swaróg, nazwany dla przebłagania pieszczotliwie Swaroż(y)kiem, z sufiksem -ьkъ tworzącym hipokorystyk. Swarożyca wspomina w swym liście do Henryka II z 1008 roku Bruno z Kwerfurtu jako bóstwo lutyckie, plemion Związku Wieleckiego, jakieś dziesięć lat później (w latach 1012–1018) Thietmar – jako naczelne bóstwo plemienia Redarów z tego Związku, czczone w Radogoszczy. Stąd zresztą spekulacje na temat Radogosta – wymienionego przez Adama z Bremy w *Gestis Hammaburgensis ecclesiae pontificum* (*Dziejach arcybiskupów hamburskich*) z 1075 roku i bez mała sto lat później przez Helmolda jako bóg czczony przez Redarów – który miałby być tożsamy ze Swarożycem i którego imię, jako bardziej zrozumiałe, zastąpiło z czasem imię Swarożyca. Źródła staroruskie: *Słowo Chrystolubca*, *Kazanie świętego Grzegorza*, oba z XI wieku, *Kazanie Jana Chryzostoma*, wymieniają Swarożyca jako bóstwo ognia

rozpalanego w suszarni ziarna, a więc u Słowian wschodnich raczej bóstwo niższego rzędu, demona.

Na podstawie interpolacji w bułgarskim przekładzie (X lub XI wiek) bizantyjskiej kroniki Jana Malali (gdzie notabene Swaroga nazwano Feostem, to znaczy Hefajstosem), *Powieści minionych lat* z lat dziesiątych i *Słowa o wyprawie Igora* z lat osiemdziesiątych XII wieku przyjmuje się, że Swarożyc tożsamy jest z Dadzbogiem. O istnieniu kultu Dadzboga w Polsce miałyby świadczyć nazwy miejscowe: Dadźbogi czy Daćbogi, a także używanie jego imienia przez szlachtę mazowiecką: *Słownik staropolskich nazw osobowych* wymienia między innymi w XIV wieku wojewodę płockiego Dadzboga, w XV kanonika gnieźnieńskiego Dadzboga, niejakiego Mikołaja Dadzboga i wielu innych, podaje też formę żeńską Dadzboga i patronimikum Dadzbogowic(z).

Jesza mógł być, tak jak Dadzbog, lokalnym odpowiednikiem Swarożyca, bóstwa słońca i ognia, dawcy, karzącego i palącego; Dadzbog i Jesza znaczy bowiem w istocie to samo.

Zwraca jednak uwagę, że w źródłach piętnastowiecznych wyliczanie idolorum nominum zawsze, z jednym wyjątkiem, zaczyna się od Łady, nie od Jeszy. Jakby to Łada był bóstwem pierwszym, najważniejszym.

Łada, Ładо to, jak podaje Franciszek Sławski, pierwotny wołacz, prasłowiańskie męskie i żeńskie *lada, nijakie *lado, 'ukochany/ukochana, małżonek/małżonka' – dochodzący z sobą ładu, żyjący w zgodzie, „ładzący" z sobą, jak wciąż po rosyjsku.

Tak w *Słowie o wyprawie Igora* (z lat 1185–1187), gdy kobiety ruskie zawodzą lament pogrzebowy, tak zwane priczitanije, nad wojskiem Igora: „Uže nam swoichъ miłychъ ładъ...", już nam naszych ukochanych...; i gdy Jarosławna, wypatrując męża, wypłakuje rankiem na murach obronnych Putywla zawojennyje płaczi, kobiece żale po wojach, którzy wyruszyli na wyprawę: „Wьzleléj, gospodinie, moju ładu kь mně", przykołysz, panie, mego ukochanego do mnie; słowo „łada" przewija się w skardze Jarosławny jeszcze dwukrotnie: „na mojeja łady woi", na wojów mego ukochanego, „na ładě woi"[23], nad wojami (mego) ukochanego. Przekład filologiczny na język polski oddaje „łada" przez „ukochany/miły"; ale Tuwim w swym przekładzie poetyckim zachował w trzech miejscach archaiczny wyraz: „Nie ma mężów, pomarli ładowie!", „W mego łady miłego zastępy", „W chrobre pułki, w mego męża-ładę". Badacze *Słowa* pokazali, jak obficie poświadczony jest ten wyraz w folklorze wschodniosłowiańskim – w pieśniach weselnych.

U nas też na wschodnim pograniczu etnicznym, na Lubelszczyźnie i Chełmszczyźnie, „Oj, ładо, ładо!" lub „Hej, ładо, ładо!" to przyśpiewy ludowych pieśni weselnych, na przykład – podaje Jan Karłowicz w *Słowniku gwar polskich* – „Oj, ładо, ładо, drużebka z weselem!". Stryjkowski, pisząc *O... sprawach... sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*, powiada, że

taniec jeszcze i dziś, widzim, zachowują,
Od maja aż do lipca z tym „Ładо" tańcują,
„Ładо, Ładо" śpiewając, święte też wieczory
Na Rusi są bałwanów chwały starej wzory[24].

Marcin Błażewski w uzupełnieniu kroniki Kromera daje objaśnienie:

„Ruś i Litwa, Sielanie zwłaszcza zwyczaj taki chowają, iż tańce swoje wiodąc, rękami kleszczą i Lado powtarzają. Dostatecznie o Ladonie, krótkości folgując jako mniemam, nie pisze Kromer; przetoż czegom z pism i obyczajów ruskich, w tej ziemi urodziwszy się, dosięgnął, dostateczniej podaję. Ladona narody ruskie miały niekiedy za boga takiego, któremu rządy w powodzeniach i sprawach pociesznych przypisując, panem go wszelakiego szczęścia czynili; zaczym po chrzcinach dziatek swych, na grach, biesiadach, weselach i wszystkich inszych podług myślnych pociechach wzywali go. Nie inaczej jako Łacinnicy Hymena, Grekowie Jea albo Bachusa i inszy inszych. Wszystka tedy Ruś, pamiątkę pogaństwa po dziś dzień zachowując, zwłaszcza w pieśniach swadziebnych, na weselach Ladona pomienionego wyrażają, gdy lub to dłoniami w stół, lub też rękę o rękę bijąc, na każdym wierszu pieśni Ladona opiewają"[25].

Chodziłoby więc o bóstwo szczęścia i pomyślności, którego imienia wzywano w przyśpiewach, zwłaszcza oczywiście weselnych.

Ale nie tylko. Stanisław Orzechowski w 1564 roku pisze: „możemy, urągając się im... ono Ładо po rusku... z wielkim tryjumffem przyśpiewować"[26]. Także Stryjkowski parę razy wspomina o tym przyśpiewie przy okazji tryumfalnych wjazdów: wielkiego księcia Giedymina w 1305 roku do Kiernowa,

Gdzie go pospólstwo, w ręce kleszcząc, przywitało,
Jak był zwyczaj, a „Ładо, Ładо" przyśpiewało

czy trzydzieści lat później jego syna Olgierda do Wilna, gdzie

wszyscy mieszczanie
Śpiewali: „Ładо! Ładо!". W tym ręku klaskanie,
Jak był zwyczaj, powstało[27].

W *Kronice* Stryjkowski wspomina również, jak pamiętamy, o litewskim i żmudzkim Dzidzis Lado. Potkański zastanawiał się, czy ów bóg nie ma czegoś wspólnego z ruskim Did Ładо, jak w przyśpiewie: „Aj Did, oj Ładо, Oj did Ładо, Oj did, idid, ta i Ładо"[28]. Skojarzenie ciekawe, jednak lituanista Marcin Niemojewski, którego poprosiłem o konsultację, wyjaśnia „dzidzis" jako dialektalną, dzukską formę przymiotnika „didys", 'wielki'. Zgadza się to z wyjaśnieniem samego kronikarza: „Dzidzis Lado to jest wielki bóg" – pisał – „którego... święta... obchodzili w karczmach, a niewiasty i panny na łąkach i po ulicach tańce, ująwszy się około za ręce, stroili, śpiewając żałośnie, a powtarzając: «ładо, ładо, ładо, Didis musu Dewie [= didys mūsu devie]!», to jest: «wielki nasz boże Lado!», co i dziś jeszcze... czynią".

Natomiast w czeskiej tak zwanej *Kronice Dalimila* (z lat 1308–1314) znajdujemy „naykrassyu ladu"[29], najpiękniejszą pannę. *Etymologický slovník jazyka èeského* Václava Machka definiuje staroczeskie „lada" jako 'panna, dziewczyna'. Słowem: istota żeńska.

Ładа, litografia Zofii Stryjeńskiej

Notabene sam Długosz, dla którego w *Rocznikach* Ładа miał być polskim Marsem, pogubił się, bo w *Insignibus* (*Klejnotach*), utrzymuje, jakoby na Mazowszu oddawano lokalnie cześć bogini Ładzie. Potkański doliczył się na Mazowszu aż trzech osad o tej nazwie; przypomniał jednak, że książęta ruscy spustoszyli w połowie lat czterdziestych XIII wieku ziemie Bolesława Wstydliwego koło Łady i że Ludwik Węgierski nadał Ładę pod koniec lat siedemdziesiątych XIV wieku Dymitrowi z Goraja, toteż lokalizuje tę miejscowość w dorzeczu Sanu. Według *Słownika etymologiczno-motywacyjnego staropolskich nazw osobowych* brak jest historycznych dowodów, by na Mazowszu istniała miejscowość o tej nazwie, ale na Lubelszczyźnie jest wieś Ładа nad rzeką Ładą, prawym dopływem Tanwi, i o niej mógł pisać Długosz, ponieważ okolice Janowa Lubelskiego pozostawały swego czasu we władaniu książąt mazowieckich. Józef Łęgowski-Nadmorski zauważa, że takie nazwy, jak Lednogóra, Lednica, gdzie były grody, przypominają imię Łady.

Więc bóg czy bogini? Odpowiednik Marsa, czczony na Litwie i Żmudzi jako wielki bóg, na Rusi jako pan wszelkiej

pomyślności – czy raczej bogini, nader lokalna, czczona na Mazowszu? Hymen, bóg wesela, nawet sam Bachus – a może Hestia, opiekunka domowego ogniska? Klucz do odpowiedzi znaleźć można u Długosza, który napisał przecież, że Ładę wymysły poetów ogłosiły prowadzącym do boju tanecznym krokiem samym bogiem wojny – pisząc to, poniekąd dystansował się, jak widać, do zaproponowanej paraleli. O ile więc wolno powątpiewać, czy zwracano się do Łady o odwagę i o zwycięstwa, o tyle można uznać za pewne, że odprawiano na jego cześć obrzędy – i to najdziksze. Chyba właśnie z powodu tej gwałtowności, tego nieokrzesania obrzędów mogła się nasunąć poetom, a pewnie po prostu samemu kronikarzowi, myśl o bogu wojny. Ale już Miechowita, który zrazu za Długoszem nazwał Ładę „ducem bellorum, et largitorem uictoriarum”[30], wodzem i hojnym dawcą zwycięstw – zaraz dokonał korekty, utrzymując, że to nie Marsa nazywano Ładą; powołał się przy tym na świadectwo słowa żywego, przytaczając jedną z najdawniejszych pieśni, śpiewaną jeszcze w jego czasach. Jest rzeczą uderzającą, że późniejsi kronikarze: Miechowita, Stryjkowski, Błażewski w uzupełnieniu Kromera, przy okazji Łady tak chętnie wspominają owe vetustissima carmina. Najbardziej przekonująco brzmi właśnie tłumaczenie Błażewskiego, że imię to jest pamiątką pogaństwa, zachowaną w pieśniach weselnych, Łada było to bowiem bóstwo szczęścia i pomyślności. Jego płeć mogła być niezdecydowana, skoro w prasłowiańskim jego imię miało identyczną formę męską i żeńską, oznaczało umiłowanego i umiłowaną. To bóstwo o dwuznacznej, zmieniającej się płci działało w najbliższej domenie losów indywidualnych i rodzinnych, przywoływane w przyśpiewie pieśni towarzyszących zwłaszcza obrzędom przejścia; i stąd może przeniesione zostało do wszelkich aklamacji.

Trafnie to chyba wyczuł Kraszewski. W pieśni ślepego gęślarza Słowana powtarza się przyśpiew „O Ładо, o Ładо!”. Ale okrzyk „Ładо!” jest lejtmotywem wszelkich zgromadzeń[31], zachowuje sens aktu strzelistego do bóstwa, jak w krzyku rozpaczy Słowana bitego przez najeźdźców.

Słowiańskim odpowiednikiem Marsa był prawdopodobnie Perun. W kanonie Długosza takiego boga nie ma. Dopiero Marcin Bielski wspomina nienazwanego, ogólnosłowiańskiego Boga jedynego sprawującego gromy, któremu jego syn nadaje imię Piorun, zaznaczając – najzupełniej słusznie – że cześć odbierał on zwłaszcza na Rusi. Przed Joachimem Bielskim wymienił

Pioruna – wśród diabelstw polskich – ksiądz Wujek, natomiast Stryjkowski podał imię Grom. Czy to wystarczy, by uznać, że nasi przodkowie oddawali cześć Gromowi/Piorunowi?

Bóstwo to poświadczone jest u Słowian wschodnich. Przede wszystkim wspomina o nim kilkakrotnie *Powieść minionych lat*, wzmiankuje je też *Kazanie świętego Grzegorza*; historyk bizantyjski Prokop z Cezarei w swej *Historii wojen*, napisanej w latach 550–553, przypisał Słowianom południowym kult twórcy błyskawicy. Nosi on imię Perun. Imię to starsza etymologia wywodzi od litewskiego boga gromu, który zwał się Perkūnas, od starej nazwy dębu (jak łacińskie quercus, celtyckie herkos), drzewa poświęconego bogom pioruna, co zgadza się z *Perkunī-, starszą postacią fonetyczną imienia Fjörgyn, matki Thora, nordyckiego boga burzy i gromu; imię Perkūnas (staropruskie Parkuns, łotewskie Pērkuõns) przybrało w prasłowiańskim postać *Perkynъ, która pod wpływem czasownika *perð, 'piorę, uderzam' (kijanką, ale i w ogóle – „Ociec, prać?"), zamieniła się w *Perynъ i ostatecznie, z sufiksem -unъ oznaczającym wykonawcę czynności, w *Perunъ. Tak bóg dębu i gromu stał się bogiem uderzającym piorunami. W nowszych etymologiach imię Perun zestawia się z greckim Keraunós ('piorun, grom'), przydomkiem Zeusa, łacińskim Quernus ('dębowy'), przydomkiem Jowisza, gockim faírguni, oznaczającym 'wzgórze pokryte dąbrową', indyjskim Parvati ('górska, góralka'), imieniem córki boskiej personifikacji Himalajów, a wreszcie – paralela zapierająca dech w piersiach (XIV wiek przed Chr.) – z hetyckim Perunaš, to znaczy bogini Skała (s'al-li-iš pi-ru-na‹š›), z którą Kumarbi spłodził kamiennego olbrzyma Ullikummi do walki z Teszubem, bogiem burzy, o odzyskanie panowania nad światem. Związki pioruna z górą i skałą wyjaśnia się tak jak te z dębem i dąbrową, że mianowicie uderza on w miejsca wyniosłe piorunem kamiennym, stąd fulguryty (rurki powstałe ze stopienia piasku kwarcowego w wysokiej temperaturze wywołanej przez piorun) i podobne do nich rostra belemnitów nazywano w całej Słowiańszczyźnie piorunowymi strzałkami lub prątkami.

Jeśli chodzi o Słowian połabskich, Peruna doszukiwano się w paru ich bóstwach: w Prowem, czczonym – według Helmolda – w Stargardzie wagryjskim, gdzie miał swój święty gaj z poświęconymi mu dębami, którego imię trzeba by poprawić na Prone (jak miejscowość Prohn koło Strzałowa rańskiego), czyli Piorun; i w Porenucie, czczonym – według Saxona Grammaticusa – w Gardźcu rańskim, w świątyni, gdzie stał jego posąg o czterech

Wzgórze Peruna w Kijowie

twarzach i jeszcze jednej, trzymanej na piersiach, którego imię należałoby poprawić na Porenuc, czyli Piorunic, syn Pioruna lub Piorunek. Porenuta *Knýtlinga-saga* (*Saga o potomkach Kanuta*) z drugiej połowy XIII wieku nazywa Puruvitem; może więc władał (*vitь, 'pan, władca') piorunami. Są to jednak tylko odczytania hipotetyczne; Urbańczyk czy Łowmiański je kwestionują. Jak pamiętamy, Orderyk Vitalis pisał, że zachodniosłowiańscy Lutycy czczą między innymi (odpowiednik) Thora, boga gromu i błyskawic, wyposażonego w cudowny młot.

O kulcie Peruna na ziemiach polskich miałoby świadczyć przede wszystkim samo apelatiwum „piorun" (śląskie „ty pieronie", kaszubskie „të perónie", oba zabarwione magicznie), które zachowało się tylko w polszczyźnie, oraz nazwy miejscowe, jak Piorunowa, Piorunowy Dział, Piorunki i tym podobne. *Słownik staropolskich nazw osobowych* odnotowuje w XIV wieku Bogusława zwanego Piorun, w XV niejakiego Mikołaja Pioruna, a także Marcina Piorunka i Piotra Piorunka. Nazwy osobowe i miejscowe, apelatiwa i piorunowe strzałki – na ziemiach polskich mamy tylko okruchy kultu Pioruna.

Wróćmy teraz do nieodcyfrowanego imienia Kija z *Postylli* Koźmińczyka, które mogło być bądź to obocznością Nii, bądź też – hipoteza uprawniona dlatego, że w pierwszym wyliczeniu występuje jednak obok Nii, więc jak gdyby jako osobny bożek – imieniem przywodzącym na myśl legendarnego Kija, według *Powieści minionych lat* władcę jednego z rodów Polan naddnieprzańskich i założyciela Kijowa (a także innych dawców imienia dla różnych słowiańskich Kijowów, Kijewów czy Kijowców, może też i Kujaw, jak przypuszczano w związku z zapisem tej nazwy w źródłach arabskich, co jednak odrzucał Tadeusz Lehr-Spławiński). Notabene Długosz widzi w założycielu Kijowa „jednego polskiego księcia pogańskiego"[32]. Otóż rzeczownik „kij",

który pochodzi od czasownika „kuć", w pierwotnym znaczeniu 'bić' (co czytelne w dawniejszym związku frazeologicznym „kuć w policzki" i w dziś jeszcze żywym „skuć mordę"), stąd „kije", 'bicie' – rzeczownik ten oznaczał dawniej nie tylko 'pałkę, drąg', ale też 'młot' (łotewskie kūja, 'kij', litewskie kūgis, kūjis, 'młot, młotek'). Od czasowników „kuć/kować" – z prasłowiańskiego *kovati, kovð/koujð – wywodzi się rodzina wyrazów, jak „kijanka", 'narzędzie do prania (bicia) bielizny i obijania lnu', „kuźnia", „kowadło", „okowy", „podkowa" i „kowal". *Słownik staropolskich nazw osobowych* nazwisko Kij odnotowuje w wieku XIII, XIV (Jan Kij) i XV (Stefan Kij); nadto w XIV wieku nazwiska Kijan, Kijanowic, Kijanowski, Kijko, w XV oprócz tych Kijski, Kijowski, Kijański, Kije, Kijk, Kijec, Kijec(s)ki. Imię Kij oznaczało tego, który bije czy kuje (litewskie káuti to 'bić, kuć'; staro-wysoko-niemieckie houwan – 'uderzać'; celtyckie cuad – 'bić'). Kojarzy się z archaicznym kompleksem mitologicznym, którego uosobieniem jest w mitologii irańskiej Kawe. Imię Kawego, znane też w wariancie Koba, zawiera rdzeń kov-/kob- (praindoeuropejski *koų-) tworzący czasowniki o znaczeniu 'kować, kopać'. Kawe był – przekaz z początku X wieku przed Chr. – kowalem, bohaterem, który pobił trójgłowego smoka i założył dynastię Kejów, w *Aweście* zwanych Kawi. Tytuł Kej, przysługujący w Iranie bohaterom i królom, jak Kej Chosrow, jest podobny do imienia Kija, który też, nim założył Kijów, pokonał smoka. Maria Składankowa, kierująca uwagę na to podobieństwo, przypomina w tym kontekście strukturalną zbieżność z małopolską legendą o Kraku, mówiącą – w wersji zapisanej na przełomie XII i XIII wieku przez Mistrza Wincentego – o walce założyciela miasta ze smokiem, i zastanawia się, czy tam, gdzie od stuleci istniała metalurgia, nie odezwały się może echa archaicznego mitu o kowalu. Tak czy inaczej, Kij(a) mógł być mitycznym kowalem, który pobił smoka, jak irański Kawe/Koba, protoplasta Kejów. Ale czy mityczną postać bohaterskiego kowala klasyfikować jako drugą funkcję w trójpodziale Dumézilowskim, czy też powinno się domagać dla niej jakiejś funkcji osobnej, opiekuna rzemiosł? To ostatnie postulował pod koniec lat sześćdziesiątych Émile Benveniste w swym *Vocabulaire des institutions indo-européennes*.

Oczywiście wszystko, co tu powiedziano o Kii z *Postylli* Koźmińczyka, może się też odnosić do innego zagadkowego imienia: Tija ze *Statutów prowincjonalnych*, prawdopodobnej oboczności albo Nii, albo Kii.

Gieysztor stwierdza ostatecznie, że „u Słowian bóstwa suwerenne ujęte" zostały „w dwumian: Peruna i Welesa, przy czym pierwszy, gwarant ładu świata, objął także funkcje wojenne, podczas gdy drugi zachował, jak się zdaje, swoje archaiczne kompetencje magiczne i eschatologiczne"[33]. Wynikałoby z tego, że słowiańskim odpowiednikiem Jowisza byli od początku obaj: Weles/Wołos i Perun, odpowiednikiem Marsa zaś dopiero z czasem stał się Perun. Tłumaczyłoby to może nachodzenie na siebie funkcji dwóch bóstw prapolskich: Jeszy, który – jako równy Dadzbogowi, utożsamianemu ze słońcem – był dawcą dóbr; i Łady, który – jako bóstwo szczęścia i pomyślności – mógł pełnić w ogóle funkcję gwaranta ładu świata. Rzuca się w oczy zwłaszcza strukturalna odpowiedniość Łady i uosabiającego pierwszą funkcję indyjskiego Mitry, którego imię oznacza 'przyjaciel, partner' i który jednocząc ludzi we wspólnym działaniu – mówi o tym jego przydomek jatajadźdźana, 'łączący ludzi' – zaprowadzał ład społeczny; w mitologii irańskiej był Mitra stróżem przysiąg, układów i sojuszy. Tak więc w odniesieniu do pierwszej funkcji trójpodziału Dumézilowskiego – władzy w aspekcie prawnym i magicznym – wypada w wypadku polskiego materiału mitologicznego pozostać też przy dwumianie: Jesza i Łada. Z tych dwóch można wskazać Ładę jako prapolskiego Mitrę.

Jednego z tych dwóch bogów anonimowy husyta określił w pierwszej połowie XV wieku mianem gardziny: bohatera, mocarza, wojownika. Funkcję drugą – siły fizycznej i militarnej – w ogóle trudno jest obsadzić, można to bowiem robić albo poprzestając na wątpliwej interpretatione Długoszowej, że polskim Marsem był Łada – albo przez analogie: Jeszy do boga, który pali (Dadzboga), Gromu/Pioruna do Peruna, wreszcie może też Kii do Kija, domniemanego analogonu Kawego, który pokonawszy smoka, ze swej kowalskiej spódnicy uczynił sztandar królewskich Kejów.

Intrygująco w tym kontekście wyglądają trzy idola: Łada, Boda, Leli, z *Powieści rzeczy istej*, tekstu szesnastowiecznego, mającego jednak w danym fragmencie cechy przekazu starszego, przeddługoszowego, nawet – twierdzi Słupecki – z początku XV wieku.

Kłopot jest zwłaszcza z Bodą, imieniem poświadczonym tylko tutaj. Mający zawsze jakieś intuicje etymologiczne Brückner nie wiedział, skąd pochodzi ten wyraz. Natomiast Szafrański owszem, czyta go po prostu Woda(n), nie tłumacząc jednak, w jaki sposób germański Wodan/Odin trafił do towarzystwa Łady i Leli.

Słownik staropolskich nazw osobowych odnotowuje w XIV wieku nazwisko Bodko, a także niejakich Wyszomira Bodec(s)kiego i Dobiesława Bodeczskiego, w XV zaś Marcina Bodka i Wasyla Bodanczyca, z czego wynikałoby, że także imię Boda może być polskie.

Gieysztor snuje domysł, że Boda to może niesprawny zapis „Boga", nie wiemy jednak, czy chodzi mu o formę męską „Bóg" w jakiejś archaicznej postaci (*bogъ od baγa/bhaga), czy może o formę żeńską „Boga" (w *Słowniku staropolskim* niefigurującą, w *Słowniku polszczyzny XVI wieku* odnotowaną tylko w znaczeniu sklepienia łukowego), która u Wacława Potockiego w XVII wieku występuje jako synonim bogini, na przykład „O Palládźie ni dudu, ni słowka o Bodze"[34].

Można by się jednak zastanawiać, czy Boda nie jest raczej analogonem imienia Dadzbog (*Dad'-bog/*Da-bog), wynikiem przejścia od jakiegoś *Bog-da(d'), przypominającym partykułę życzeniową „bo(g)daj". Jeżeli Jesza, którego imię znaczyło: oby (Bóg dał), jest tożsamy z Dadzbogiem, o strukturze imienia „da Bóg", (oby) dał Bóg, to przez znaczenie partykuły „bo(g)daj" dochodzimy do hipotetycznej formy *Bog-da, z czego wynikałoby – wniosek karkołomny, ale logiczny – że Boda równy był Jeszy. Warto przy tym zauważyć, że partykuła „bogdaj" jest silnie zabarwiona magicznie, otwierała formuły zaklęć, szczególnie klątw, jak w pamiętnym dialogu:

PUSTELNIK
O bogdaj piorun!...
KIRKOR
Nie przeklinaj.
PUSTELNIK
Młody,
Przeklinaj ze mną – oni klątwy warci.
Bogdaj doznali, co pomor i głody!
Bogdaj piorunem na poły pożarci,
Padając w ziemi paszczą rozdziawioną,
Proch mieli płaszczem, a węża koroną.
Bogdaj!
(Juliusz Słowacki: *Balladyna*. A. I, sc. I, w. 33–39)

Niezależnie od tego, w kontekście drugiej funkcji – siły fizycznej i militarnej – ciekawe byłoby ustalenie, czy imię Boda ma jakiś związek z rodziną wyrazów wywodzących się od cza-

sownika „bóść", prasłowiańskiego *bosti, bodð, 'kłuć, uderzać czymś ostrym', takich jak „bod", 'róg, uderzenie rogami' (prasłowiańskie *bodь, 'ukłucie, ślad od ukłucia'), „bodacz", 'bodący rogiem', „bodłak", 'roślina kłująca' (prasłowiańskie *bodã, 'kłująca, mająca kolce roślina, zwykle oset'). Przypomina się tu wyraz „bodło", poświadczony w XVII wieku, na przykład u Łukasza Opalińskiego, który wspominając w *Poecie nowym* niedawne bitwy i w nich wyczyny rycerskie, jako to branie na kopie wozów z taboru, powątpiewa,

by to przedsię bodło
Podnieść cały wóz jedną ręką mogło[35].

Inne wyjaśnienie zaproponował już dawno Józef Gacki, który w swej monografii klasztoru łysogórskiego zastanawiał się, czy Boda to nie „Bodło i Bobo, dziwotwór bywający w postaci capa lub kota czarnego na Łysej Górze, podczas schadzek wiedźm i czarownic"[36]. Ostatnio, ponad sto lat po księdzu Gackim, ale nie powołując się na niego, Urbańczyk sformułował hipotezę, iż mogło chodzić o wyraz „bubo/bobo, bubak/bobak" – nazwę nocnego ducha (prawdopodobnie od łacińskiego „bubo", 'puchacz'), którym straszono dzieci[37]. Karłowicz przytacza śpiewkę z okolic Olkusza:

Pójdźmy, Jasiu, oba,
Nie bójmy się Boba.

I stąd znaczenie straszydła, które miało zabierać, dusić i zjadać niegrzeczne dzieci. Ani *Słownik staropolski*, ani *Słownik polszczyzny XVI wieku* nie odnotowują wyrazu „bobo"[38]. W znaczeniu dziwotworu sto lat później używał go Wacław Potocki, na przykład w *Wojnie chocimskiej*: „straszą boby"[39], czy w *Ogrodzie fraszek*:

Zdechł diabeł, i świat, który dotąd ludziom grobem,
Noclegiem już, nie strasznym stał się śmierci bobem[40].

A jeszcze po stu latach autorzy „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych": „prożne bobo", „bobo oglądać"[41]. (Boboka pamiętamy zresztą z Dostojewskiego). Także formę „bobak" można znaleźć u autorów siedemnastowiecznych. Karłowicz przytacza zdanie zanotowane w okolicach Chochołowa: „Na polu

sie ciemrzy, juze sie po smrekach bobáki robiom", i wyjaśnienie z okolic Olkusza, że bobakiem nazywają tam wszelkie strachy zjawiające się wieczorem i że straszą bobakiem dzieci.

Brückner wskazał na możliwy związek polskiego wyrazu „bobo" i podobnych z litewskim „baube", poświadczonym na przykład w kancjonale Daniela Kleina *Naujos giesmju knygos* (*Nowe księgi pieśni*) z 1666 roku; litewskie „baubas" to 'upiór, straszydło'. Występowanie wyrazu „bobo" i podobnych, wszystkich w znaczeniu 'straszydło', w języku polskim, dolnołużyckim, górnołużyckim, czeskim, słowackim, bułgarskim i macedońskim pozwala rekonstruować ich formy najstarsze jako *bobo/*bobakъ, *buba/*bubakъ, które *Słownik prasłowiański* zestawia z wieloma wyrazami bałtyjskimi.

W tym kontekście można jeszcze wspomnieć o formie wynikłej z działania tabu językowego, zastępującej „diabła" – „baboł", jak w rybałtowskim *Sejmie piekielnym* z 1622 roku, gdzie skarży się Belial, że przeklinają ludzie, nawet

I te, co po ziemi łażą, malusieńkie dzieci,
Umieją już sobie łajać: „O, Baboł w cię wleci"[42].

Jako synonim „bobo" i „bubacz" Karłowicz przytacza (za *Słownikiem kaszubskim* księdza Pobłockiego) jeszcze wyraz „Dedko [Detko] = strach na dzieci". Diedko/Didko znany jest jako demon domowy u Słowian wschodnich. W cytowanym *Sejmie piekielnym* Dietko (czy raczej, jak wskazywałby rym, Ditko/Dytko) pojawia się jako brat Biesa, diabła ruskiego, i zwraca się do Lucypera w te słowa:

Miłostiwy pane Caru, ja ubohe Detko,
Szto roblę w Moskwie, w Podolu, tot na tebe wszytko.

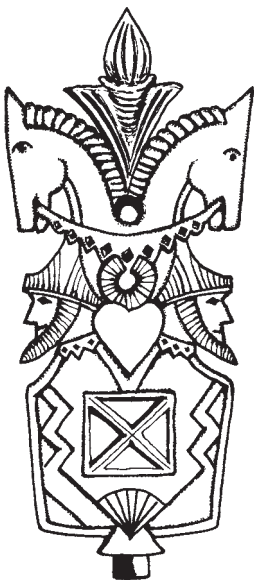
Fragment kromlechu na szczycie Ślęży

Wracając do trzech idoli z Łyśca, wyliczonych w *Powieści rzeczy istej*, to jeśli kościół Świętej Trójcy stanął rzeczywiście na miejscu składania ofiar dla pogańskiej trójcy Łada–Boda(= Dadzbog/Jesza)–Leli, podstawienie to nie tyle byłoby odpowiednikiem zastępowania Trójcą Świętą przez misjonarzy w Indiach trimurti, ile może raczej nałożeniem struktury chrześcijańskiej na archaiczną triadę funkcji naczelnych bóstw, jak ta indyjska, rekonstruowana przez Dumézila: Mitra i Waruna–Indra–Aświnowie, triadę będącą wyrazem trójdzielnej ideologii Indoeuropejczyków. Boda – czy to jako tożsamy z Jeszą, czy też jako bodący białą

bronią, czy wreszcie jako zdegradowany do straszydła – mógł być prapolskim drugim bóstwem.

Trzeciemu bóstwu przypisana została funkcja płodności, zaopatrywania w żywność, w ogóle materialnej pomyślności; ale z tą funkcją zawsze jest trudność. O ile więc Dumézil poświęcił osobne opracowania funkcji pierwszej (*Les dieux souverains des Indo-Européens*) i drugiej (*Heur et malheur du guerrier*), o tyle nigdy nie udało mu się dojść do monografii funkcji trzeciej. Przyznawał: „trzecia funkcja nie oferuje obserwatorowi jednolitej struktury, ale – jeśli można tak rzec – jednostkę pokawałkowaną, puzzle”[43]; krytycy jego ujęcia nazwali ją mniej dowcipnie graciarnią. Bo rzeczywiście, kategoria ta obejmuje płodność, a więc płciowość i rodzenie, bytowanie w pokoju i dobrobycie, czyli rolnictwo, hodowlę, bogactwo i medycynę. Z porównań Dumézila wynika, że w tej funkcji najczęściej obsadzone było jakieś bóstwo bliźniacze: indyjscy Aświnowie (w tle z Surją, ich żoną, siostrą lub panną młodą, której byli drużbami); indoirański demon Nahaithja (w tle z Anahitą, dziewicą i piastunką); greccy Dioskurowie, synowie Zeusa, Kastor i Polideukes, czyli Polluks (w tle z Ledą, ich matką, i z Heleną, siostrą); rzymscy Romulus, czyli Kwirynus, i Remus (w tle z matką Reą Sylwią, czyli Ilią); germańscy Frey i Freya; łotewscy Dieva dēli, synowie Dievsa, Auseklis i Szweistiks (w tle z Saule, słoneczną panną, ich oblubienicą). Słynne jest doniesienie Tacyta z końca I wieku, który w *Germanii* pisał o kulcie bliźniąt Alków (rekonstruowane jako *alhiz, ‘ochraniający, niosący pomoc’) u Lugiów na Śląsku (Lugiami, rzekomymi Słowianami, byli, jak pamiętamy, Ligia i Ursus z *Quo vadis*); notabene bywa to, w zestawieniu z relacją Thietmara z początku XI wieku, argumentem za starożytną i długą, najmniej tysiącletnią historią świętości Ślęży. Otóż Leli, trzeci bożek z pogańskiej trójcy z Łyśca, mógłby być właśnie bliźniętami: Leli i Poleli, czyli – pomysł Szafrańskiego – Lelkami, więc po prostu lugijskimi Alkami.

Od Krasickiego („Lelum Polelum Popiel błaga, wzywa”) – przez Słowackiego (u którego Lelum i Polelum zamienili się w skutych łańcuchem Wenedów) – do Wyspiańskiego („Spraw to, Lelu, przyjacielu”): długa i bogata jest literacka historia tego motywu, której jednak nie będę tu śledzić. Wystarczy wspomnieć, że u Orkana uzyskał on kształt nader już wybujałej fantazji mitologicznej: „był Lel, stryj boga, i Łada abo Polel, syn, który mieczem sprawy ładził; był Lelej abo Lelek, opiekun stad”.



Bałtyjskie bóstwo bliźniacze, prawdopodobnie Auseklis i Szweistiks

Drewniane podwójne, zrośnięte głowami i tułowiami popiersie męskie z wyspy Fischerinsel

Przed Długoszem, w *Statutach prowincjonalnych* i w *Kazaniach Konrada* z lat dwudziestych XV wieku, pojawia się imię Ileli (ale zapis „y leli" sugeruje, że inicjalne „i" to spójnik, chociaż wariant „Ileli" pojawia się po półtorawieczu w *Postępku prawa czartowskiego*). Miechowita przytacza zaśpiew „Łada, Łada,

Lelum, litografia Zofii Stryjeńskiej

Ileli, Ileli, Poleli", z którego wywodzi swą interpretationem Graecam: Kastora nazywali Leli, Polluksa – Poleli. Ich matką miałaby być Łada, prapolska Leda, przywołana tu albo po prostu dla współbrzmienia, albo jednak jako żeński aspekt bóstwa szczęścia i pomyślności. Że bliźnięta – i to wraz z towarzyszącą im postacią żeńską – mogły cieszyć się czcią u Słowian zachodnich, dowodzą wyjątkowej wielkości dwie figury dębowe z XI–XII wieku odkryte na Fischerinsel, wyspie na jeziorze Tollensee koło Neubrandenburga (jednej z trzydziestu możliwych lokalizacji Radogoszcza, ośrodka kultu Swarożyca u wieleckich Redarów). Jedna wyraźniejsza, wysokości metra i siedemdziesięciu ośmiu centymetrów, wyobraża podwójne, zrośnięte głowami i tułowiami popiersie męskie (z wąsami); druga prymitywniejsza, wysokości metra i pięćdziesięciu siedmiu centymetrów, przedstawia postać kobiecą (z biustem).

Jednak Brückner uważał, że „leli poleli!" to refrenowy okrzyk z pieśni biesiadnych. Leli kojarzy się bowiem z czasownikiem „lelejać się" (w piętnastowiecznym *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*: „Wstał mistrz jedwo lelejąc się"), to znaczy 'chwiać się, zataczać się, kołysać się' – jak ktoś, kto się odurzył lulkiem albo po prostu upił, czyli, mawiamy i dzisiaj, ululał. Potwierdzałyby to starodawne zaśpiewy przytoczone przez Miechowitę i Stryjkowskiego. Przeto źródło nieporozumienia z polskim Jowiszem, Marsem i Wenerą – z całym wręcz panteonem Polaków – upatruje Brückner w interpretatio ecclesiastica. Duchowieństwo potępiało wszelkie przejawy ludowej kultury śmiechu, szczególną niechęć żywiąc do okrzyków i przyśpiewów, podejrzewało w nich bowiem uporczywie się trzymające bałwochwalstwo. Jak dwa wieki później u Kaspra Miaskowskiego, wedle którego imię Jezusa

oświeciło Lechowe plemię,
lejąc zbawienny zdrój mu na ciemię,
wygnawszy z Ładą Lelu Polelu,
zwykłe tu bożki jeszcze przy chmielu[44].

Zarówno Sławski, jak *Etimołogiczeskij słowarʹ sławianskich jazykow* podają dwie formy prasłowiańskie: *leléti i *lelějati, obie o takim znaczeniu jak staropolskie „lelejać się", i porównują je ze staroindyjskim lēlāyati, 'chwieje się, drży', i lālāyati, 'pieści, piastuje' (w *Słowie o wyprawie Igora* cytowane „wъzleléj", 'przykołysz' czy, tłumaczy Tuwim, przyhołub). Zdaniem Brücknera okrzyk

„leli poleli!" byłby tego rodzaju, co przyśpiew „luli luli". Potkański dowodzi, że Leli było imieniem własnym (rzeczywiście, *Słownik staropolskich nazw osobowych* odnotowuje w XV wieku we wsi Podworze kmiecia imieniem Lelej); przypomina też przyśpiew rosyjski, wykonywany podczas wodzenia przez kobiety korowodu na cześć panny młodej: „Lelij, Lelij, Lelij zielenyj i Ładо moje!"[45]. Zdaniem Borisa A. Rybakowa podobne przyśpiewy świadczyłyby o związku Łady i Leli, jakoby matki i córki, opiekunek małżeństwa i wegetacji.

Staroruskim określeniem korowodów weselnych było woditь leli. Brückner w *Dziejach kultury polskiej* przypomniał (za Witoldem Prackim), że „dziedziły" była to w mowie mieszkańców dawnego powiatu radzyńskiego „nazwa zabaw towarzyskich, zwykle na Wielkanoc grywanych, przy stosownych śpiewach"[46]. Nazwa „dziedziły" kojarzy się z Dzidzilelą, imieniem Długoszowej Wenery z rękopisu Rozrażewskiego. W związku z tym wariantem Gieysztor przywołuje bułgarskie Didiula, bułgarskie, serbskie i rumuńskie Dodola, bułgarskie Dudula, albańskie Dudule, greckie Tuntulé, litewskie Dundūlis, łotewskie Dundusēlis – wszystkie, jego zdaniem, imiona dźwiękonaśladowcze (tabu językowe) dla domniemanej *Perperuny, towarzyszki Peruna (której imienia Jakobson dopatrzył się w Perepłucie, domniemanym demonie Słowian wschodnich, i w Pripegali, rzekomym bóstwie połabskim, wymienionym w apokryficznym liście biskupa Adelgota z 1108 roku). Notabene *Słownik staropolskich nazw osobowych* odnotowuje w XV wieku niejakiego Marcina Dzidziulę.

Imię Dzidzilelii/Dzidzileli pozostaje nieodcyfrowane. Zwraca uwagę podobieństwo tego imienia do Dieva dēli, bliźniaczych synów Dievsa, łotewskiego odpowiednika Dioskurów. Brückner postawił jednak kilka innych hipotez. W *Mythologische Studien* urobił hipotetyczną dziecilelę, lelejącą, to znaczy kołyszącą, hołubiącą, piastującą dzieci (domniemane prasłowiańskie *dě ti-leãa, analogiczne do greckiego kourotróphos, 'żywiący, wychowujący dzielną młodzież', będącego przydomkiem bogiń, na przykład Artemidy czy Afrodyty). Długosz charakteryzował przecież Dzidzilelę jako boginię pożycia małżeńskiego, zsyłającą obfitość potomstwa i mnogość synów i córek; według Miechowity dawała „fecunditatem, uoluptates, et prolis copiam"[47], płodność, rozkosze cielesne i mnóstwo potomstwa.

Stąd też Orkan wynalazł Matkę Dziedzę, boginię życia, której nadaje też miana Dziedzili i Dziedzy-Leli, burzącej krew, jak braciom na widok nagiej Jewki.

W *Wierzeniach religijnych* Brückner sygnalizował możliwy związek Długoszowej Wenery z Dziadami. Niestety nie rozwinął tej hipotezy, która dla Szafrańskiego jest pewnikiem: Dzidzilelia/Dzidzilela to po prostu złożenie wyrazu „dziad", 'przodek', i wyrazu „lel", inaczej „lala", mającego oznaczać krainę umarłych, ale gdzie, nie podaje (znana jest, to prawda, Lala, latyńska nimfa wód królestwa zmarłych, matka Larów). Ani *Słownik staropolski*, ani *Słownik polszczyzny XVI wieku* nie odnotowuje wyrazu „lala" – Linde podaje przykłady późniejsze, w znaczeniu 'łątka, pupa'. Przecież nasuwa się prostsze rozwiązanie: dziadylela, w brzmieniu bliskim domniemanemu archaicznemu *dědi-leãa, 'piastunka dziadów', to znaczy 'ta, która hołubi przodków'. Może wręcz tak jak kobiety afrykańskie, noszące figurki przodków wetknięte za zapaskę, tuż przy piersiach.

Jako możliwy drugi człon tego złożenia pomysłowy Szafrański podsuwa jeszcze wyraz „lelek" (za *Słownikiem staropolskim* – 'jakiś nocny ptak: puchacz, lelek kozoduj albo ślepowron'), oznaczający podobno skrzydlatego nosiciela dusz zmarłych. Znamy ten wyraz jako imię własne z *Postępku prawa czartowskiego*, który opowiada o tym, jak to po przyjściu Pana Krystusa na świat piekielnicy posłali najpierw jednego czarta, Mardocha, który natchnął Heroda do pobicia dziatek, a potem „drugiego, którego zwano Lelek, na śpiegi na świat, aby z Jezusem miał niejaką rozmowę, z ktorejby wyrozumiał, jeśli to jest Syn boży"[48]. Z jednego i z drugiego późniejszy *Sejm piekielny* zrobił czarta Klekota; ale i tu pojawia się czart Lelek, ślepy, sprawujący przeto swoją moc w nocy, demon, który sam określa się jako domowy:

gdzie w leda co wierzą, kochankowie naszy,
Nam się oddają, mniemając, iże je Bóg straszy.

Zresztą w tym miejscu jest relacja na temat pewnej praktyki animistycznej, wyjątkowo u Polaków trwałej, związanej z Dziadami, o której była mowa: o chowaniu w czwartek po wieczerzy niepomytych mis dla złych duchów.

W ten czas chodzą, nas wzywając, na rozstajne drogi,
Czarne kury ofiarują, chwalą nas za bogi.
Na ten czas się każdy uczy, czego trzeba komu;
Żaden z placu bez pożytku nie idzie do domu.
Bo się nam tam z duszą, z ciałem, na ten czas oddaje,

a to oddawanie się „z duszą, z ciałem" wyjaśnione zostaje dalej jako coś w rodzaju dyskretnego opętania:

Wiele ja mam w swojej mocy ludzi niewidomie,
Mieszkam w drugich czas niemały, a nie wiedzą o mnie[49].

Przypomina się tu też, wymienione przez Marcina Bielskiego, zagadkowe imię Heli. Może to być zwykły błąd w zapisie Leli, którego poza tym ten kronikarz nie wymienia. Dokładnie na odwrót jego syn Joachim: wymienia Lela i Polela, milczy zaś o Heli. Ale może też być inaczej. Marcin Bielski nie wystrzegał się naiwnych etymologii, jak widać we fragmencie na temat kultu Pana, greckiego bóstwa opiekuńczego pasterzy, które rzekomo czcili Słowianie, i dlatego – powiada kronikarz – przełożeni zwali się tu i zwą „pany". (Zachodniosłowiański wyraz „pan", który w XV wieku zastąpił wcześniejszego gospodzina, znanego choćby z *Bogurodzicy*, pochodzi od nazwy dostojników awarskich i bułgarskich „żupan", skróconej do postaci żpan/szpan i ostatecznie pan, kasztelan, na przykład w piętnastowiecznej *Pieśni o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego* „pan krakowski" = kasztelan Jan Tęczyński). Toteż nie można wykluczyć, że dodając do kanonu Długoszowego bóstwo Heli, poszedł Marcin Bielski w ślady Jana z Holešowa, który pod koniec XIV wieku w traktacie *Largum sero* (*Szczodry wieczór*), cytując kolędę „Stoi dubec prostøed dvora" (Stoi dąbek pośród dworu) z przyśpiewem „Vele Vele" (Weli, Weli!), przypisał Czechom kult babilońsko-asyryjskiego Bela. Współcześnie ów przyśpiew „Vele Vele" znów wiąże się raczej – za Luborem Niederlem, a wbrew Brücknerowi – z Welesem/Wołosem, bogiem zmarłych, na którego w X wieku przysięgała Ruś.

W XIV wieku opat opatowicki Neplach wymienił w swej kronice imię czeskiego bóstwa Zelu, co w 1541 roku powtórzyła i rozpropagowała *Kronika èeská* Václava Hájka z Liboèan; ten zagadkowy idol znany jest też jako bogini Zely. O Zelu pisze zresztą Marcin Bielski w siódmej księdze swej kroniki przy okazji pogrzebu Libuszy: „Przy iey grobie vdziáłáli Czechowie iednę modłę z szczerego żłotá (chłopá ná koniu) á zwano ią Zelu / przed ktorym ogień palili / á ná on ogień włosy swoie á paznogćie obrzázuiąc miotáli"[50]. (Mowa o magii apotropaicznej związanej ze zbiorowymi wyobrażeniami eschatologicznymi: oczyszczającym obcinaniu włosów i paznokci, by duchy nieczyste nie miały dostępu do zmarłego). Toteż mogło się i Bielskiemu uroić podobne do

czeskiego Zely/Weli, czyli Bela, polskie bóstwo Heli, tym bardziej jeśli słyszał coś o helikaniu/helokaniu. „Hele, hele" *Słownik staropolski* definiuje jako wołanie na konia; „hejlokać" to według *Słownika polszczyzny XVI wieku* 'wołać, nawoływać (po pastersku)'. W *Słowniku gwar polskich* Karłowicza pod hasłem „helokać" wyjaśnia się, że pasterze witają się nawoływaniami zaczynającymi się od słów „helo, helo" (na przykład „Helo, helo, Janiczek, ale ty Kotulów Janiczek... helo, helo, helolo!") i że stąd śpiewki, które na przemian wyśpiewują pasterze, niedaleko siebie pasący bydło, nazywają się „helokaniem". Według tego samego słownika „holikać" znaczy 'śpiewać głośno', „holukać" – 'wyśmiewać, wołając „ho ha!"', wreszcie „helikać" – 'nucić bez słów różne melodie przy orce'.

Otóż te zaśpiewy i nawoływania pasterskie czy w ogóle wiejskie próbowano już dawniej wiązać z mitologią. Miałyby one skrywać w sobie imię idola Hennil, wymienionego przez Thietmara przy okazji opowieści o współczesnym pojawieniu się jakowegoś straszydła w Silivellun (Sülfeld):

„Nie należy się dziwić zresztą, że to nadzwyczajne zjawisko w tych właśnie wystąpiło stronach. Albowiem tamtejsi mieszkańcy rzadko chodzą do kościoła i nie stoją wcale o odwiedziny ich pasterzy. Własnych, domowych czczą bogów [domesticos colunt deos] i składają im ofiary w nadziei, iż wielkiej od nich doznają pomocy. Słyszałem również o pewnej lasce, na której wierzchołku znajdowała się ręka trzymająca żelazny pierścień. Laskę tę obnosił po wszystkich domach jeden pasterz ze wsi, w której się znajdowała, i z takim zwracał się do niej pozdrowieniem za każdym razem, kiedy przestępował próg domu: «Czuwaj, Hennilu, czuwaj!» [Vigila, Hennil, vigila!] – taką bowiem nazwę nosiła owa laska w gwarze wieśniaczej [sic enim rustica vocabatur lingua]. I ucztowali potem ludzie w pełni rozkoszy, mniemając w swej głupocie, iż są bezpieczni pod opieką owej laski"[51].

Pisał o tym Wilhelm Bogusławski w drugim tomie *Dziejów Słowiańszczyzny północno-zachodniej do połowy XIII w.* z 1889 roku, notabene opracowaniu, które było inspiracją dla *Legendy* Wyspiańskiego, pisał też Louis Léger, następca Mickiewicza w Katedrze Literatur Słowiańskich w Collège de France, w wydanych kilka lat później *Études de mythologie slave*: obaj kojarzyli imię tego pseudobóstwa z wyrazem „gonić", od litewskiego „ganyti", 'paść bydło', lub z wyrazem „hejnał", od węgierskiego „hajnal", 'jutrzenka'. Ten trop wydaje się jednak mylny, dlatego

że Thietmar nie pisze przecież o Słowianach, lecz po prostu o wieśniakach – prawdopodobnie Niemcach – z okolic Merseburga, i że „Hennil" wygląda raczej na jakieś imię niemieckie. Theodor Siebs widział w nim zdrobnienie wyrazu Henno, imienia germańskiego boga śmierci, później boga budzącej się wiosny, tożsamego z Wodanem/Odinem; tę interpretację przyjął Robert Holtzmann, wydawca *Kroniki Thietmara*. W związku z Heli u Marcina Bielskiego przypomina się natomiast Hel, córka Lokiego, germańska bogini podziemnego świata umarłych. Tyle że Thietmar wyraźnie mówi o bóstwie lokalnym, prawdopodobnie demonie domowym, jak wspomniany Lelek. Takim też demonem domowym było najpewniej Żywie.

Długosz wymienia Żywie, boga życia, razem z Pogodą, szczodrobliwym dawcą łagodnego, przyjemnego podmuchu powietrza. Mogą to być prawdziwe nazwy mitologiczne.

W pierwszej księdze *Kroniki Słowian* Helmolda, proboszcza w Bozowie nad Jeziorem Płońskim, napisanej w latach 1163–1168, mówi się o obrzędach Słowian połabskich na początku lat trzydziestych XII wieku.

„Odradzał się w owych dniach po całej Słowiańszczyźnie [per universam Slaviam = we wszystkich plemionach należących do Związku Obodrzyckiego] wieloraki kult bałwanów i praktyki zabobonne [multiplex ydolorum cultura errorque superstitionum]. Albowiem oprócz ‹świętych› gajów i niebożąt [penates; Jan Papłoński tłumaczył w 1862 roku: bogów domowych], w które obfitowały pola i miasta, najpierwszymi i najważniejszymi byli Prowe [Prove], bóg ziemi stargardzkiej, Siwa [Siwa], bogini Połabian [dea Polaborum, ‹id est Raceburgensium›, ziemi raciborskiej], i Radogost [Radigast], bóg ziemi Obodrytów"[52].

Święte drzewo w Pernambuco, symbolizujące afrykańskiego ducha Loko/Iroko

Imię Siwa ma różne odmiany rękopiśmienne: Siwe, Silue; to imię i imię Prowego występuje tylko u Helmolda. O Prowem – a więc Prawie albo, co mniej prawdopodobne, Perunie – kronikarz holsztyński wspomina jeszcze, opisując poświęcone mu dęby, które oglądał ósmego stycznia 1156 roku, także w ziemi stargardzkiej.

„U Słowian istnieją rozmaite rodzaje bałwochwalstwa [ydolatriae], nie wszyscy bowiem zgodnie praktykują te same zabobonne obrządki. Jedni stawiają dziwaczne posągi w świątyniach, jak np. wizerunek w Płoni [Plunense ydolum], który nosi imię Podaga [Podaga]; inne bóstwa zamieszkują lasy i gaje, jak na przykład bożek stargardzki Prowe [Prove]. Takich nie przedstawia się na wizerunkach".

Wymienione tu bóstwo Podaga, też zaświadczone tylko u Helmolda, w jednym z rękopisów ma postać: Pogaga. Według Romana Jakobsona, jak się rzekło, może to być zepsute imię Da-(dz)boga.

Brückner interpretował Długoszowe bóstwa Żywie i Pogoda jako Siwa/Siwe/Silue i Podaga/Pogaga z Helmolda. Jego zdaniem Długosz dowiedział się o bogini raciborskiej i idolu z Płoni od Janka z Czarnkowa, który zapewne czytał kronikę Helmolda w Schwerinie (dawnym Swarzynie), gdzie był kanonikiem. Natomiast Potkański jest pewny, że Długosz nie czerpał z Helmolda.

W *Mythologische Studien*, gdzie przedstawił tę hipotezę o Helmoldzie jako źródle, Brückner zastanawia się, czy Żywie nie równa się litewskiemu Gywãte, Żmija. O czci oddawanej na Litwie wężowi można czytać i w czternastowiecznej *Cronica terre Prussie* (*Kronice ziemi pruskiej*) Piotra z Dusburga, kanonika zakonu krzyżackiego, i w piętnastowiecznych *Rocznikach* Długosza. Gywãte znamy też z późniejszych relacji Stryjkowskiego. Opowiada on, jak Kiejstut, nałożywszy dębowy wieniec, przystąpił do żgliska, miejsca obrzędowego palenia zwłok, złożył na nim owce ofiarne i dokonał libacji z mleka i miodu syconego:

Krew drudzy z bitych bydląt leją na mogiły,
A w tym się toczy śliski wąż jak kłąb zawiły.
Także się piącią zwicią po mogile toczył,
Potym na ołtarz onych pełen ofiar wskoczył.
Czołga się, mleka z miodem zmieszanych kosztując,
Czerń: „O Ziemiennik!" – krzyczy – „Ziemiennik!" – dudkując.
[= kłaniając się]
A Kiejstut z nabożeństwa sam się krzyżem ściele,
Wąż ksykając wznosi łeb, czołgając się śmiele.
Czołem mu wszyscy biją, „Giwojte!" wołając, [= Gywãte]
„Giwojte mušu Dewos! Dewos!" powtarzając[53].
[= musu dievas, nasze bóstwo]

Wąż był na Litwie bóstwem domowym. Od Stryjkowskiego jego miano przejął wieszcz, umieszczając je w *Panu Tadeuszu*: „wąż żmudzki, zwany giwojtosem" (ks. VIII, w. 613). Gwagnin, mówiąc o bałwochwalstwie Litwinów, pisze:

„Węże też y jászczurki Bogámi bydz rozumieli / y im osobliwą cześć wyrządzáli / y káżdy gospodarz / mieszczánin /

y wieśniak / chowánego wężá miał w domu / ktore zá domowe bożki chwalili: mleko y máłe kurczętá im ofiárováli. A był to znák niesczęśliwy / y wszytkiey czeládźi nie przyiemny / w ktorym domu wężá nie było: ábo kto máiąc nie uczćił go: taki ábowiem ábo częste niesczęśćia ná sobie ponośił / ábo sie wniwecz z domem obracał"[54].

Ksiądz Wujek ubolewał, że ciemna Polska chwaliła niedyś lada diabelstwa, wśród nich Węże. O tym donosi jednak dopiero on; czy nie na podstawie analogii litewskiej? Stryjkowski opowiada, jak to Litwini – w legendarnych czasach Girmonta –

Błagali bogów swoich zwykłym hodowaniem.
Część mleko na ołtarze, część też miody lała,
Część zaś „O mušu dziewos" Ziemiennik wołała.
Tam by się był napatrzał dziwnych zabobonów,
Plucia, kryślania ziemię, obrotu, ukłonów[55].

A dalej, relacjonując wydarzenia 1387 roku, akcji chrystianizacyjnej na Litwie, mówi, że król Jagiełło

Ogień zgasił i wysiekł drzewa, bogi różne,
Węże pobił i hady, zabobony próżne. [hady = gady]

Chyba nieostatecznie, skoro nawet w czasach kronikarza, i to zaledwie cztery mile od Wilna – „w Ławaryszkach tam jeszcze drudzy węże chwalą".

Pisanki litewskie zdobione motywami słońca, księżyca i węża pomiędzy nimi

Brückner litewską nazwę Żmii wywodzi z przymiotnika „gywās", oznaczającego to samo co łacińskie „vivus", staro-cerkiewno-słowiańskie живъ, 'żywy', i przypomina, że w XV wieku mówiono o gospodarzach, iż „mają żywie w domu", chowają węża opiekującego się domem.

Siwa, Żywa, była według Helmolda boginią, natomiast Żywie u Długosza jest bogiem. Wiele jednak wskazuje na to, że chodzi tu raczej o demona domowego, pełniącego funkcje opiekuńcze i dobroczynne, ale też karzącego nieszczęściem za uchybienia czci, niewykluczone więc, że będącego wężową hipostazą wyższego boga pomyślności i sił witalnych.

W *Starej baśni* Żywie jest bóstwem życia, któremu ofiarowuje się kukułki z ciasta. Żywie ratuje życie wiedźmie Jarusze, gdy Marena, bogini śmierci, chwytała ją już za gardło, uciekającą przed najeźdźcami na Lednicę, do chramu Nijoły. U Wyspiańskiego w *Legendzie* Wanda ofiarowuje się Żywi (poeta wahał się co do formy tego imienia, stąd u niego znamienna oboczność Żywa/Żywia), której ołtarz i posąg na krużganku wawelskim wyobraża rysunek piórkiem: naga dziewczyna z rozpuszczonymi włosami i wiankiem na głowie. W *Legendzie I* dogorywający Krak powiada:

widzę, że Morany nadszedł czas,
a Suchy Nija czeka u wezgłowia;

w *Legendzie II* – pomysł zaniechany – Nija miał się nawet pojawić jako postać. O Nii/Nyi jednak za chwilę.

O polskiej Dianie, matronie i dziewicy zarazem, władającej domeną lasów, i o Cererze, bogini urodzajów, czyli o Dziewannie i Marzannie, powiada Długosz, że cieszyły się szczególnym kultem i uwielbieniem. Ta pierwsza – u kobiet, które przed jej figurami składały wieńce; Miechowita dodaje, że modlono się do niej o „continentiam, uenationes, et felices aucupationes", o skromność obyczajów, łowy i udane polowania na ptaki. Druga zaś – u wieśniaków trudniących się uprawą roli, którzy jeden przez drugiego ofiarowywali jej ziarna zbóż, „fertilitatem agrorum et arborum ab ea petentes"[56] – znów Miechowita – wypraszając u niej urodzajność pól i sadów.

Słownik staropolski podaje tylko definicje botaniczne tych imion, które jako apelatiwa są zaświadczone w roku 1419. Dziewanna/dziewana/dziewiana to rozmaite gatunki z rodzaju o tej samej nazwie; według Apulejusza szlachetne ziele móly, które Hermes dał Odysowi przeciw czarom Kirke, miało być właśnie dziewanną; w ikonografii średniowiecznej często przedstawiano Najświętszą Marię Pannę z dziewanną w ręku. Marzanna/marzana to aż sześć różnych gatunków: glistnik jaskółcze ziele, marzanna farbierska (z rodziny marzanowatych), złocień maruna,

bodziszek czerwony, przytulia północna (z rodziny marzanowatych), centuria pospolita; w XVI wieku była też synonimem dziewanny.

Brückner sądzi, że nazwa rośliny „dziewanna" wzięła się od przymiotnika „dziwy", 'dziki'. Natomiast Gieysztor łączy ją z rzeczownikiem „dziewa", mylnie, ponieważ wyraz „dziewa" – prasłowiańskie *děva, 'dziewica, dziewczyna' – nigdy w historii polszczyzny nie był nazwą neutralną i w znaczeniu dorosłej dziewczyny powstał późno jako wtórny derywat wsteczny, o zabarwieniu książkowym. Nie odnotowuje go ani *Słownik* Lindego, ani *Słownik staropolski*, ani *Słownik polszczyzny XVI wieku*. (Owszem, była „dziewka", to znaczy 'córka', i jej zdrobnienia, na przykład „dziewczyna" u Kochanowskiego w *Trenach*; „dziewa" jest późniejszym zgrubieniem). Potkański wskazuje parę nazw geograficznych: Děvin (Děvin w Górach Pavlovskich, słynna Devínska Nová Ves), Dziewin (słowiańska nazwa Magdeburga). Warto tu przypomnieć, że *Kazanie świętego Grzegorza* wymienia, obok innych bóstw i demonów wschodniosłowiańskich, jakowąś Dziwę (Diwa). Ze staroruskiego wyraz ten przeszedł do czeskiego, gdzie Diva miałaby być – według dziewiętnastowiecznego słownika Josefa Jungmanna – innym imieniem bogini Łady. Po bułgarsku „diwa" lub „diwa-samodiwa" to 'nimfa, rusałka'; bułgarska i macedońska „samodiwa" to 'rusałka, nimfa, boginka żyjąca w górach, w lasach', w znaczeniu dialektalnym także 'zły duch żyjący w wodach i sprowadzający choroby', „wodna samodiwa" to 'rusałka', „nosztna samodiwa" to 'wiedźma'. Przyjmuje się zatem, że prasłowiańska *diva, 'istota nadziemska, rusałka, boginka', jest formą żeńską od *divъ, 'zły duch, demon, potwór'.

Ciekawy to wyraz, w podanym znaczeniu odnotowany u Słowian południowych w XV wieku, u wschodnich wcześniej. Pamiętamy go z dwunastowiecznego *Słowa o wyprawie Igora* – w poetyckim przekładzie Tuwima:

Zawył Dziw nad drzewami wrzaskiem,
Każe słuchać ziemi nienaskiej:
Słychać Dziwa w Korsuniu, Surożu,
Skrzeczy Dziw Posulu, Pomorzu,

gdzie jest najwyraźniej jakimś mitycznym złowieszczym ptakiem (którego identyfikowano jako dudka). Otóż językoznawcy nie wykluczają, że prasłowiański *divъ kryje w sobie ślad indoeuro-

pejskiej nazwy boga, jak w litewskim diẽvas, staropruskim deywis, deiwas, łotewskim dievs, staroindyjskim deva, łacińskim deus, starołacińskim deivos, irlandzkim dia, staronordyjskim tivar. Znaczenia ‘zły duch, demon’, a dalej ‘potwór’, miałyby powstać pod wpływem irańskiego daēva, ‘stary bóg, bóg starej wiary’, wyrazu, który po zwycięstwie teologii Zaratusztry nabrał znaczenia pejoratywnego: ‘demon, zły duch’. Niewykluczone jednak, że jest to zapożyczenie z perskiego poprzez tureckie däv, ‘zły duch’. Warto w tym miejscu odnotować spostrzeżenie Zygmunta Krzaka, że niezliczone imiona Wielkiej Matki w Starym Świecie często zawierały rdzeń ana/anna – Dziewanna mogłaby więc być ‘bóstwem (starej wiary) Anną’.

Marzanna to, zdaniem Brücknera, to samo co Marianna, skoro imię Maria lud długo wymawiał Marza. *Słownik staropolskich nazw osobowych* odnotowuje w XII wieku niejakiego Tomasza Marzanę i imię żeńskie Marzana w wieku XIII–XIV. Potwierdza to *Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, który podaje szereg: Maryjana/Maryjanna, Marzana, Marzena (choć to mogło też pochodzić od Małgorzata), łacińskie Mariana. Zastanawiając się nad możliwym związkiem Marzanny z Najświętszą Marią Panną, Brückner przypomina, że topienie śmierci wypadało między dwoma świętami maryjnymi (między Matki Boskiej Gromnicznej 2 lutego a Roztwornej 25 marca). Jednak Potkański wiąże Marzannę z bożkiem Mara/Mora, do którego powinno się tu dodać Marenę/Moranę, imiona należące do rodziny wyrazów wywodzącej się od prasłowiańskich *merti, mrð, ‘umierać’, *morъ, ‘śmierć, mór’, z praindoeuropejskim rdzeniem *mer- (staroindyjskie marati, awestyjskie miryeite, litewskie miьti, łacińskie morior – wszystkie: ‘umierać’, gockie maúrl̥r, ‘morderstwo’); notabene prasłowiańskie *sьmьrtь jest formą sekundarną (od *mrti, mrð), pierwotnie oznaczało ‘dobra (swoja = naturalna) śmierć’. Bliskie imieniu Marzanny staropolskie „marzanie” oznaczało ‘umarzanie, morzenie, uśmiercanie’. Potkański uważał Marzannę za personifikację zimy, a Dziewannę – wiosny.

Dość to zasupłany kompleks mityczny. Można próbować go rozplątać, uznając Dziewannę i Marzannę za jedną mityczną postać bóstwa żeńskiego, archaicznego w podwójnym sensie. Po pierwsze, przez domniemany związek etymologiczny prasłowiańskiego *diva, ‘boginka’, z irańskim bogiem starej wiary daēva, przestarzałym, przezwyciężonym i zdemonizowanym, niczym chtoniczna Wielka Matka religii megalitycznej (staro-

Figurka przodkini przewodzącej do świata niewidzialnego i zapewniającej obronę, Gabon

czeska Diva to inne imię Łady, ale jako bogini, bo tam „lada" znaczyło 'panna'); po przyjęciu chrześcijaństwa zaczęto może doszukiwać się tej postaci w Maryi, stąd Dziewanna stała się Marzanną (Marianną, tym łatwiej, że *děva to 'dziewica'). Po wtóre, na archaiczność Dziewanny/Marzanny wskazuje oczywisty związek tej zduplikowanej bogini z przyrodą, a ściślej z wegetacją, na co naprowadza botaniczne znaczenie obu jej imion jako apelatiwów (zresztą jako takich też się mieszających); przeto wolno byłoby upatrywać w niej zawsze dziewiczą Wielką Matkę – Roztworną, Jagodną, Zielną, Siewną. Można też widzieć w Marzannie i Dziewannie antytetyczne uosobienia dwóch aspektów jednej bogini chtonicznej: uśmierzającej i odradzającej życie wegetacyjne na ziemi.

Podsumowując, w trzeciej funkcji – płodności, zaopatrywania w żywność, dobrobytu – mogła występować w wierzeniach prapolskich Dziewanna, tożsama być może z boginią Ładą, patronującą pomyślności, zwłaszcza rodzinnej; mogła Łada ze swymi bliźniętami Leli i Poleli; mogła wreszcie Dzidzilela, boska piastunka ludzkiego rodu, reprezentowanego przez protoplastów, dziadów. Postacie Dziewanny i Dzidzileli wydają się tak archaiczne, że przywodzą na myśl Wielką Matkę, tak jak ona związane są bowiem ze światem podziemnym (Marzanna) i zmarłymi przodkami.

Skoro była mowa o bóstwach komplementarnie antytetycznych, jeszcze krótko o Pogwiździe, dodanym do kanonu Długoszowego przez Miechowitę, i o Planetach/Gwiazdach, o których wspominają ogólnie Marcin Bielski i ksiądz Wujek, szczególniej o Słońcu i Miesiącu, w panteonie polskim umieszczonych przez Gwagnina.

Słownik staropolskich nazw osobowych odnotowuje imię Pogwizd w XV i XVI wieku. Brückner porównał Pogwizda/Pochwista do Perepłuta, którego wspomina *Kazanie świętego Grzegorza* i *Kazanie Jana Chryzostoma*: czczono tego demona, obracając się (wiertiaèesia) i przepijając do niego z rogów (вь rozěchь) albo – inna lekcja – na progach rzecznych (porozěchь). Stąd też Max Vasmer wywodzi jego imię od płynięcia, Brückner natomiast od wikłania, pętania (transponuje na polskie Przepląt). Tak czy inaczej Brückner stawia hipotezę, że może chodzić o bóstwo ogólnosłowiańskie. U Wyspiańskiego Pogwizd z *Legendy I* – w *Legendzie II* zamienia się w Poświst; Świst i Poświst grają ważną rolę w *Bolesławie Śmiałym* i w *Skałce*.

Co do Planet, czczonych jakoby przez Polaków, rzecz to nieprawdopodobna. Świadczy o tym sama nazwa, wyraz łaciński,

polszczyźnie obcy. Owszem, dał on imię płanetnikom, demonom znanym w południowej Polsce i na Ukrainie (planitnyk), odpowiadającym serbskim stuchom czy zduchom, bułgarskim zmejom, bułgarskim i ruskim wiłom, a więc istotom powietrznym. Tak więc płanetnicy wzięli swą nazwę nie od planet, lecz od chmur – nazywanych „planetami"; zresztą zwano ich w Polsce też chmurnikami i obłocznikami. Ale Gieysztor zastanawia się, rzecz tu ciekawa, czy znane z Bośni, Serbii i Czarnogóry nazwy stuha/stuhacz, zduh/zduhacz nie są może kontaminacją serbsko-chorwackiego duhati, 'dmuchać', i greckiego stoicheíon, 'element, pierwiastek', a w liczbie mnogiej 'ciała niebieskie'.

Do bóstwa słonecznego i ogniowego Swaroga/Swarożyca (u Słowian wschodnich zwanego też Dadzbogiem, u Słowian zachodnich zaś Radogostem) Łowmiański dodaje księżyc. Jeśli bowiem Swaróg był słońcem, to nazywano go być może „wielkim księdzem (= księciem)", 'wielkim panem (magnus dominus)'; księżyc zaś jest przecież etymologicznie „małym księdzem" (lub synem księdza), 'małym panem', a więc jakoby jeszcze jednym Swarożycem. Interpretując niejasną figurę *Słowa o wyprawie Igora*, Brückner postawił hipotezę, raczej nieśmiałą, że bóstwem księżyca mógł być u Słowian wschodnich Chors, od „wycharsły", 'wychudły, zmarniały'. Że Słowianie czcili bóstwo czy też bóstwa słoneczne, to rzecz pewna, znajdująca potwierdzenie w źródłach, natomiast że czcili bóstwo księżycowe, na to – poza wzmianką, którą przynosi *Kazanie Jana Chryzostoma*, kwestionowaną jako czysto literacka interpolacja, i poza przytoczonymi rekonstrukcjami etymologiczno-mitologicznymi – brak dowodów.

Dusze zmarłych na księżycu

Mikołaj Rudnicki księżyc – nów, nowˊ – porównuje ze starocerkiewno-słowiańskim naw, 'trup, zmarły', i twierdzi, że wyrażenie „w nowiu" oznaczało tyle co – w świecie zmarłych. A ponieważ nowˊ miałby być etymologicznie tożsamy z Nyją, przeto właśnie ten bóg – panujący wь nawiechь, w krainie umarłych, czyli „w nowiu" – byłby polskim bóstwem księżycowym. Rozumowanie nie tylko finezyjne etymologicznie, ale też prawdopodobne w świetle źródeł, do tego boga modlono się bowiem, powiada Długosz, o lepszą dolę po śmierci, wielbiąc go – dodaje Stryjkowski – wieczorem.

Tak oto dotarliśmy do Nyi/Nii. Nyja/Nija poświadczony jest w źródłach przeddługoszowych, a mimo to Potkański uważał go za bóstwo najbardziej problematyczne w kanonie Długosza, chociaż przyznawał, że w politeistycznych systemach mitologicznych

zawsze występuje bóg podziemi. Długosz charakteryzował polskiego Plutona jako stróża i opiekuna dusz po śmierci, do którego modlono się o wprowadzenie do lepszych siedzib w podziemiach i któremu wybudowano w Gnieźnie najważniejsze sanktuarium, gromadzące wiernych ze wszystkich stron. W interpretacjach tego bóstwa coraz częściej przyznaje się doniesieniom piętnastowiecznym pełną wiarygodność. Dość powiedzieć, że w najnowszym leksykonie Strzelczyk stwierdza – przeciwnie niż Potkański – że z całego kanonu właśnie ono mogło być przez Długosza wywiedzione z autentycznej tradycji. Ostatnio Krzysztof Tomasz Witczak próbował nawet, przez porównanie Nii/Nyi do Enyo (greckiej Staruchy, siwowłosej bogini, związanej z nowiem i śmiercią), pokazać archaiczność tego bóstwa – aż indoeuropejską; imię rekonstruowanej bogini powolnego umierania miałoby brzmieć *Nūyā.

Według Brücknera imię Nija/Nyja pochodzi prawdopodobnie od czasownika *nyti, nyjð. *Słowar´ driewniago sławianskago jazyka* definiuje *nyti jako ‘odczuwać ćmiący ból, odczuwać tęsknotę’, *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen* Miklosicha jako ‘być gnuśnym’. Z kolei *unyti to, według Vasmera, ‘być wyczerpanym’, *unylъ zaś ‘obojętny, bezczynny, cierpiący, nieszczęsny, biedny’. (Słowo jest bardzo stare, zawiera praindoeuropejski rdzeń *nū-; ma odpowiednik litewski nõvyti, ‘nękać, gnębić, niweczyć’; łotewski nãve, ‘śmierć’; gocki nawis, ‘martwy’; celtycki núna, ‘głód’). I stąd nasze „nyć” znaczyło ‘niknąć, ginąć, nudnieć’, jak podaje Linde (który przytacza to słowo w osiemnastowiecznym kontekście: schnąć, chudnąć); ‘niszczeć, więdnąć (z tęsknoty, troski)’, jak w *Słowniku gwar polskich* Karłowicza.

Otóż rdzeń ny- ma oboczność na- (podobnie jak by- ma oboczność ba- w „być/bawić ‹gdzieś›”). Według słownika Miklosicha staro-cerkiewno-słowiańskie naw znaczy nekrós, mortuus, ‘trup, zmarły’; wь nawiechь to tyle, co én tó tartáro, ‘w krainie umarłych’. Tę oboczność Nyi znamy z terenu całej Słowiańszczyzny.

W czeskiej *Kronice Dalimila* powiada się:

Potom krok gide donawy [= jide do návi]
trzy mudre dczery ostawy[57],

potem Krok (legendarny pierwszy książę czeski) idzie do nawi, zostawiając trzy mądre córki (Kazi, Tetkę i Luboszę, legendarną założycielkę Pragi). Bohuslav Havránek i Jiøí Daòhelka

w słowniczku do wydania krytycznego „idzie do nawi" wyjaśniają jako 'umarł', a samą „náv" jako 'tamten świat'; Jan Orth w komentarzu do wydania Václava Hanki przypomina staroczeski czasownik „unaviti", 'uśmiercić', jak w trzynastowiecznej *Aleksandreidzie*: „tøetieho meèem uhlavi, èvrtého mlatem unavi", trzeciego zetnie mieczem, czwartego ogłuszy/zabije młotem[58].

Z latopisu Nestora wiemy o upiornej inwazji nawia na Druck i Połock w roku 1092.

„Przedziwne było cudo w Połocku, zdawało się słyszeć w nocy tętent, stękanie na ulicy, uganiały biesy, jak ludzie. Jeśli kto wychodził z domu, chcąc [je] widzieć, natychmiast urażony został od biesów raną, i z tego [ludzie] umierali, i nie śmieli wychodzić z domów. Potem zaś poczęli [= upiory] w dzień pojawiać się na koniach, i nie było ich widać samych, jeno widziano kopyta ich koni; i tak razili ludzi w Połocku i jego okolicy. Przeto ludzie mówili, że upiory [nawje] zabijają Połoczan"[59].

Pod rokiem 1089 latopis donosił zaś o śmierci niezastąpionego metropolity kijowskiego Jana, na którego miejsce księżniczka Janka, córka Wsiewołoda, przywiodła z Grecji jego imiennika: „Jana, skopca, o którym widzący go ludzie wszyscy mówili: «To trup [nawje] przyszedł». I rok jeden pobywszy, umarł".

Upiory prawdopodobnie u wszystkich Słowian zwały się nawki; były to dusze przedwcześnie zmarłych dzieci lub dziewic

Mieszkańcy Połocka chowają się przed nawiem

(te ostatnie to polskie boginki). Dzieci takich jak Józio i Rózia z II części *Dziadów*, bo dla

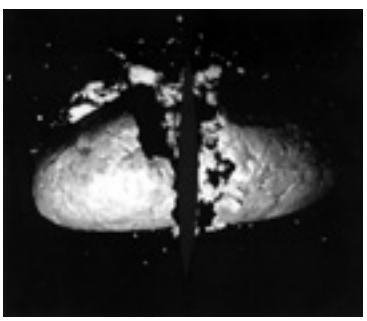
Zosia, il. do II cz. *Dziadów*, rys. Michał Elwir Andriolli, ryt. F. Gorazdowski

dziatek
Zamknięta do nieba droga!
(w. 77–78)

Dziewic takich jak Zosia:

dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę,
Umarłam nie znając troski
Ani prawdziwego szczęścia.
(w. 423–425)

Karłowicz w *Słowniku gwar polskich* hasło „nawki", w znaczeniu 'nimfy leśne', podaje wraz z obocznościami z terenu Ukrainy: miawki/mauki, 'dusze przedwcześnie zmarłych dzieci'; oraz z obocznością z Mazowsza i Krakowskiego: majki, synonim rusałek i dziwożon. I dziś po rosyjsku naw´ to 'duch, zjawa, widmo, upiór'. Umarłym poświęcony był szczególnie Nawij Dień, Dzień Zaduszny obchodzony w południowej Rosji w Poniedziałek Wielkanocny, w środkowej we wtorek po Wielkanocy. Na Ukrainie Nawśkyj Wełykdeń, czyli – jak tłumaczą Miklosich i Vasmer – Wielkanoc Zmarłych, obchodzono w Wielki Czwartek. Urbańczyk jest zdania, że Nyja był odpowiednikiem nawek, skromnym demonem wywodzącym się od upiora.



KAMYKI

Opowiadała mi Dagmara Wiergowska, że na Bali w jej sąsiedztwie wioskowy gamelan urządzał sobie popołudniami próby. Chcąc nie chcąc, prawie codziennie musiała słuchać tej muzyki, która dzwoni w uszach. W końcu nie mogła się na niczym skupić, chodziła rozdrażniona. Jednak dzielnie stawiała opór i nie zdarzyło się jej, w czasie lekcji tańca ani w czasie świąt, wpaść w trans. Ale wiedziała, że jej poirytowanie oznacza podatność. Już nie bagatelizowała opowieści o demonach i po trosze stawała się przesądna. I kiedy skorumpowani urzędnicy kolejny raz zaczęli robić korowody z przedłużeniem wizy dla jej synka, nie upierała się, wyjechała, a może trzeba by powiedzieć – uciekła z Bali. Ale po powrocie, na nalegania przyjaciół przebierała się i demonstrowała tańce balijskie. Po paru tygodniach zaczęła pisać. Pisała jak w transie.

Dagmara uczestniczyła w moim seminarium w warszawskiej szkole teatralnej. Była świetną studentką: zawsze przygotowana, rzeczowa, krytyczna. Chyba latem 1994 roku, gdy spotkałem ją przypadkiem w Mrągowie, spostrzegłem, że jest w zaawansowanej ciąży; rzuciłem, trochę prowokacyjnie, że pewnie nieprędko napisze pracę magisterską. Urodziła Szymona i zaraz napisała pracę *Teatr obrzędowy na wyspie Bali*. Egzamin zdała w 1995 roku – w terminie i z wyróżnieniem. Znała włoski, zaproponowałem jej więc wspólną pracę nad przekładem *Canoe z papieru* Eugenia Barby. Przez kilka miesięcy, cały czas z synkiem, ślęczała przy komputerze. Planowała wyjazd na Bali i chciała zdążyć. Ostatnią dyskietkę oddała tuż przed wyjazdem, podziwiałem ją. Już jej listy z Bali były gotowymi tekstami; parę drukowaliśmy w „Dialogu". Zaraz po powrocie Dagmara broniła się, nie chciała słuchać o pisaniu, wrażenia wydawały się jej pomieszane. Ale kiedy jej zaproponowałem omówienie dla „Dialogu" książki Franco Ruffiniego o Artaudzie, okazało się, że musi pisać o Bali – i nie jest w stanie robić nic innego. Od pierwszych zdań objawił się talent. Styl, w którym był autentyzm i była dojrzałość, zaczarował mnie, sekundowałem rodzeniu się tej książki.

Grób Dagmary Wiergowskiej-Janke i Szymona Janke na Cmentarzu Wilanowskim

Dagmara książki nie dokończy. Na początku września 1997 roku zginęła wraz z synkiem w wypadku drogowym. Jechali na rowerze, zabił ich samochód. Dagmara miała dwadzieścia siedem lat, Szymon niecałe trzy. Za parę tygodni mieli się nareszcie wprowadzić całą rodziną do własnego domu, tymczasem jeszcze ciągle gdzieś koczowali.

Z ludźmi, w których wyczuwamy ducha, zawsze ma się wrażenie, jakby byli nie całkiem z tej ziemi, tutaj prowizorycznie, w gościnie. W dyskretnie zaznaczonej rezerwie, która była u Dagmary świadectwem jej klasy, teraz rozpoznaję nieomylny znak. Hermann Hesse pisał o strumieniu duchów, wiernych i ufnych, od wiek wieków dążących na Wschód. Niechby i nam teraz się to przyśniło. W tym śnie Dagmara jest wśród tego pochodu, jedzie z synkiem na rowerze, prosto do domu.

Dagmara Wiergowska-Janke
z synkiem Szymonem

PODZIĘKOWANIE

Książkę tę zawdzięczam pomocy wielu osób, żywych i zmarłych. Zmarłych wspominam w dedykacji – są to, żeby tak powiedzieć, zmarli mojej pamięci. Godziło się, by zostali tu przywołani – na Dziady.

Przywoływany był niemal stale jeszcze jeden zmarły, Zbigniew Raszewski, z którego pismami – więc jak gdyby z duchem – starałem się obcować z żywą bezpośredniością, polemicznie.

Nie wiem, czy ta książka powstałaby, gdyby nie „Dialog", który od początku był naczyniem dla – z jednym wyjątkiem – wszystkich jej rozdziałów, pomyślanych i wykonanych właśnie jako teksty dla tego miesięcznika, od razu składane w jego komputerowym wzorniku. Moja współpraca z Małgorzatą Szpakowską, opiekującą się działem eseistyki, liczy sobie niemal ćwierć wieku – i teraz nie wiem, jak miałbym skwitować to wszystko, co tej współpracy zawdzięczam. Jackowi Sieradzkiemu, redaktorowi naczelnemu, dziękuję za cierpliwość i słowa otuchy; Dorocie Buchwald – za kompetentną pomoc przy wyborze ilustracji.

Za przeobrażenie rzeczy w książkę dziękuję Stanisławowi Rośkowi, wydawcy, który edytorstwu przywraca rangę sztuki co się zowie. Dziękuję Małgorzacie Jaworskiej, która z wielką pieczołowitością nadała całości ostatni szlif, i Joannie Kwiatkowskiej, która mgławicę ilustracji zamieniła w piękne konstelacje.

Winien jestem wdzięczność koleżankom i kolegom z Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w których środowisku – nigdy obojętnym, wiecznie burzliwym – rodziły się i dojrzewały wszystkie przedstawione tu myśli. Szczególne podziękowania kieruję do Grzegorza Godlewskiego i Mateusza Kanabrodzkiego, których wnikliwej i krytycznej lekturze moje teksty zawdzięczają niejedną korektę.

Wdzięczny jestem Januszowi Deglerowi, który zadał sobie trud dzielenia się na bieżąco krytycznymi uwagami do *Kropelki brandy ze Stonehenge*: kiedy trzeba umacniającymi, kiedy trzeba napominającymi – zawsze wspierającymi mądrą profesorską radą. Dobrochnie Ratajczakowej dziękuję za zaproszenie do dyskusji na temat wątków *Kropelki brandy ze Stonehenge* w inspirującym

środowisku stworzonego i kierowanego przez Panią Profesor wspaniałego zespołu teatrologów poznańskich.

Dziękuję polemistom: Tomaszowi Kubikowskiemu – za to, że przypominając mi niechcący o perypetiach Frazera (który zamilkł na kilka miesięcy po lekturze złośliwej recenzji Andrew Langa), zahartował mojego ducha; i Marioli Mikule – za szczyptę ironii, nadającą wszystkiemu smak.

Aniołem, wszystkim, najgłębszym ja – formuły z listu Beethovena do Unsterbliche Geliebte – była w tym przedsięwzięciu pisarskim, jak zawsze, anima. W toku pracy nad *Kropelką brandy ze Stonehenge* przybrała ona między innymi postać mojej dalekiej – nigdy niepoznanej osobiście – paryskiej korespondentki, Oleńki Darkowskiej-Nidzgorski, aktorki i może przede wszystkim afrykanistki.

Kraina śmierci i dziewczyna, duchy zmarłych i dusza: w tych obrazach zawiera się sedno moich *Dziadów*.

PRZYPISY

TAM I Z POWROTEM

[1] Ten i nast. cytat: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg 1991. S. 33–34.

[2] Ten i nast. cytat: Claude Lévi-Strauss: *Smutek tropików*. Przeł. Aniela Steinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960. S. 418, 422.

KTÓRY STAŁ NISKO, W STRUMIENIACH WODY

[1] Claude Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Przeł. Krzysztof Pomian. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970. S. 283.

[2] Aby nie przerywać raz po raz wywodu, odsyłacze stosuję w zasadzie do piśmiennictwa cytowanego. Adresy tekstów omawianych ogólnie, wzmiankowanych lub takich, do których robi się jedynie aluzję, pomieszczono w bibliografii. Rezygnuję też z odsyłaczy do utworów literatury pięknej przytaczanych dla ilustracji, chyba że zostaną w tekście głównym przywołane jako źródła.

[3] Ten i nast. cytaty: Barbara G. Myerhoff: *Pejotlowe łowy. Sakralna podróż Indian Huiczoli*. Przeł. Andrzej Szyjewski. Kraków: Wydawnictwo Znak 1997. S. 37–38, 39.

[4] Claude Lévi-Strauss: *Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Twórczość" 1984, nr 6. S. 86, 84.

[5] Barbara G. Myerhoff: *Balansowanie pomiędzy światami: powołanie szamana*. Przeł. Jacek Zmysłowski. [Wrocław:] mszp. powiel. b.r. S. 5.

[6] Hipolit: *Refutatio omnium haeresium* VI 17. Przeł. L[eon] Joachimowicz. W: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Wybór: Jan Legowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970. S. 428.

[7] *Dzieje Piotra* [*z Szymonem*, tzn. *Actus Vercellenses*] 31. W: Marian Michalski: *Antologia literatury patrystycznej*. T. 1. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1975. S. 60. Tłumaczenie niedokładne, tu poprawione na podstawie wersji przytoczonych przez Hansa Jonasa i Gilles'a Quispela.

[8] Justyn: *Apologia* I 26, 3. Przeł. L[eon] Joachimowicz. W: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. S. 423.

[9] Ireneusz z Lugdunum: *Zdemaskowanie i odparcie fałszywej gnozy* [*Élenchos*, tzn. *Adversus haereses*] I 23, 1. W: Marian Michalski: *Antologia literatury patrystycznej*. T. 1. S. 161.

[10] Te i nast. cytaty: *Ewangelia Tomasza* 28; 50; 23; 18; 50; 111. Przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor. Oprac. Wincenty Myszor. Katowice: Verbum – Marek Górny 1992. S. 25, 31, 33, 25, 21, 33, 51 (tłumaczenie), 24, 30, 32, 24, 20, 32, 50 (oryginał). Grecka wersja pierwszego cytatu w *P. Oxy* 1, 11–13: „Stanąłem [é‹s›ten] w środku świata i byłem widziany w ciele". *Logoi Jezusa z Oxyrhynchos P. Oxy (I) 1, (IV) 654, (IV) 655*. Przeł. Marek Starowieyski. W: *Apokryfy Nowego Testamentu*. Pod red. Marka Starowieyskiego. T. 1: *Ewangelie apokryficzne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1980. S. 93. Oryginały obu źródeł: *L'Évangile selon Thomas*. Trad.: Philippe de Suarez. 2e éd. revue. Marsanne: Éditions Métanoïa 1975. S. 28, 46, 26, 18, 46, 94, 190.

[11] Gilles Quispel: *Gnoza*. Przeł. Beata Kita. Przekł. przejrzał, popr., całość zred. Paweł Pachciarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988. S. 86, 56, 88.

LUSTRO W LUSTRZE

[1] Ten i nast. cytaty: Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1998. S. 193, 197.

[2] Ten i nast. cytat: Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1998. S. 63, 64.

[3] Ten i nast. cytaty: Richard Schechner: *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. New York–London: Routledge 1988. S. 5, 4, 6, 120, 112, 145, 146, 256, przyp. na s. 284, 256.

[4] Jean-Louis Barrault: *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris: Flammarion 1959. S. 90.

[5] Ten i nast. cytat: Henri Jeanmaire: *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Éditions Payot 1951. S. 248, 311.

[6] Jean Duvignaud: *Aktorstwo a opętanie*. Przeł. Magda Rodak. Oprac. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1997, nr 1. S. 143.

[7] Gerardus van der Leeuw: *Święta gra*. Przeł. Zbigniew Benedyktowicz, Sławomir Sikora. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4. S. 5, 9, 4, 6, 5, 6. „Obrzęd", którym tłumacze oddają „game", poprawiono na „grę", co wynika też niedwuznacznie z kontekstu, obrzęd nie jest przecież przeciwstawny liturgii, jak może być gra, zresztą wymieniona obok zabawy.

[8] Jean Duvignaud: *Maniczność postaci scenicznej*. Przeł. Magda Rodak. Oprac. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1997, nr 5. S. 161, 160.

[9] Ten i nast. cytat: Ludwik Flaszen: *Cyrograf*. Wyd. zmienione i poszerzone. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996. S. 23, 24.

[10] Ten i nast. cytaty: Tertulian: *O widowiskach* 15, 16, 27, 25. Przeł. Wincenty Myszor. W: Kwintus Septymiusz Florens Tertulian: *Wybór pism*. [Cz. 1.] Oprac. Wincenty Myszor, Emil Stanula. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1970. S. 99, 100, 110, 108.

[11] Jean-Jacques Rousseau: *List do d'Alemberta o widowiskach*. Przeł. Wiera Bieńkowska. W: Jean-Jacques Rousseau: *Umowa społeczna...* Oprac. Bronisław Baczko. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966. S. 354.

[12] Ten i nast. cytaty: Ludwik Flaszen: *Cyrograf*. S. 24, 31.

[13] *Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. 13 lutego 1994*. Spisała Maryla Zielińska. „Teatr" 1994, nr 10. S. 8.

[14] Richard Leakey: *Pochodzenie człowieka*. Przeł. Zdzisław Skrok. Warszawa: Wydawnictwo CIS – Oficyna Wydawnicza Most 1995. S. 126, 16.

[15] Ten i nast. cytat: Mircea Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. Stanisław Tokarski. Konsultacja nauk.: Zygmunt Krzak i in. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988. S. 7, 8.

[16] Ten i nast. cytaty: André Leroi-Gourhan: *Religie prehistoryczne*. Przeł. Irena Dewitz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966. S. 124, 114, 55, 127, 124, 125. Autor zajmuje się jedynie religiami paleolitycznymi, co jest zaznaczone w podtytule książki, który w wydaniu polskim został pominięty.

[17] Richard Leakey: *Pochodzenie człowieka*. S. 106.

[18] Mircea Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. S. 8.

[19] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 175.

[20] List Zbigniewa Raszewskiego do Andrzeja Ziębińskiego z 27 maja 1964 r. Przytoczone w: Andrzej Ziębiński: *Mój drugi profesor*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4. S. 524.

[21] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 194.

[22] Ten i nast. cytaty: René Etiemble: *Porównanie to jeszcze nie dowód*. Przeł. Wanda Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. Henryk Markiewicz. T. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie; literaturoznawstwo porównawcze; w kręgu psychologii głębi i mitologii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972. S. 220, 217, 206.

[23] René Wellek, Austin Warren: *Teoria literatury*. Przekł. pod red. Macieja Żurowskiego. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970. S. 62. Przeł. Jerzy Krycki.

[24] Ten i nast. cytaty: *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*. Z Georges'em Dumézilem rozmawia Didier Eribon. Przeł. Krzysztof Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996. S. 123, 126, 121, 84.

[25] Curt Sachs: *World History of the Dance*. Transl. by Bessie Schönberg. New York: W.W. Norton & Co. Inc. Publishers 1937. S. 208. Wydanie to bywa krytykowane, np. Roderyk Lange wysuwa zastrzeżenie, że skróty dokonane w aparacie przypisów zniekształcają sens wywodu; jednak sam autor, będąc już na przymusowej emigracji, powoływał się na tę właśnie wersję swej książki, pierwotnie wydanej w 1933 r. w Berlinie, pt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*.

[26] Andrzej Wierciński: *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos" 1995. S. 153.

[27] Mircea Eliade: *Histoire des croyances et des idées religieuses*. T. 1: *De l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*. Paris: Payot 1976. S. 35. Podaję we własnym przekładzie, gdyż w wyd. polskim tekst uległ zniekształceniu.

[28] Karl Kerényi: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1997. S. 31.

[29] Robert Graves: *Mity greckie* (15.1). Przeł. Henryk Krzeczkowski. Nazewnictwo, red. naukowa: Zygmunt Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967. S. 64.

[30] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 32. W odniesieniu do rozmiarów owego obiektu, jako ityfallicznego, sformułowanie tekstu może wprowadzić w błąd, gdy mowa, że jest on wielkości naturalnej – chodzi oczywiście o wielkość człowieka.

[31] Ten i nast. cytat: Arystoteles: *Poetyka* 1449a 6–7, 1456a 2. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. Przeł. Henryk Podbielski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988. S. 321, przyp. na s. 435, 346.

[32] Henri Jeanmaire: *Dionysos*. S. 460–462.

[33] Te i nast. cytaty: Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 106, 114, 302, 301, 298, 302, 260, 259.

[34] Demostenes: *O wieńcu* 260. W najnowszym przekładzie Romualda Turasiewicza okrzyk ten pozostawiono w brzmieniu oryginalnym; w dawnym przekładzie Jerzy Kowalski dał tu – w najlepszej intencji, chybiając jednak efektu – polski odpowiednik: „oj dana, oj dana". Demostenes: *Wybór mów*. Przeł., objaśn.: Jerzy Kowalski. Kraków: Nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej 1922. S. 181.

[35] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 260. Cytat w paru miejscach zmieniony.

[36] Ten i nast. cytat: Pauzaniasz: *Wędrówka po Helladzie* X 6, 4; 32, 7. Przeł. Henryk Podbielski. W: *U stóp boga Apollona. Z Pauzaniasza „Wędrówki po Helladzie" księgi VIII, IX, X*. Oprac. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1989. S. 278, 377.

[37] Ten i nast. cytaty: Marcel Detienne: *Dionizos pod gołym niebem*. Przeł. Mariusz Kowalski. [Warszawa:] mszp. powiel. [1998]. S. 30–31.
[38] Ten i nast. cytat: Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 221, 261–262. Autor dokonuje rozróżnienia między greckimi pojęciami życia skończonego (bíos) i nieskończonego (zoé) – to drugie przeciwstawione jest śmierci i jako takie tożsame z pojęciem psyché, co dla Sokratesa (u Platona w *Fedonie* 105D–E) stanowi przesłankę do wnioskowania o nieśmiertelności duszy.
[39] E[rnst] H[ans] Gombrich: *O sztuce*. Przeł. Monika Dolińska i in. Warszawa: „Arkady" 1997. S. 328–329.
[40] Hermann Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* 22 B 15. W: Kazimierz Leśniak: *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1972. S. 180.
[41] Plutarch: *O Izydzie i Ozyrysie* XVIII 358B. Przeł. Marek Marciniak. Przytoczone w: Jadwiga Lipińska, Marek Marciniak: *Mitologia starożytnego Egiptu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1977. S. 62.
[42] *Teksty Piramid* 1884–1885, 1067. Przeł. Marek Marciniak. Przytoczone w: Jadwiga Lipińska, Marek Marciniak: *Mitologia starożytnego Egiptu*. S. 71.
[43] Karl Kerényi: *Dionizos*. Przyp. na s. 210. Kerényi nie podaje lokalizacji tego cytatu, który przytacza za Eberhardem Ottem; określa go tylko jako tekst staroegipski.
[44] Włodzimierz Lengauer: *Religijność starożytnych Greków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994. S. 194.
[45] Suidas (*Księga Suda*), hasło „thýraze". W: Karl Kerényi: *Dionizos*. Przyp. na s. 255. Przekład Włodzimierza Lengauera w: *Religijność starożytnych Greków*. S. 193.
[46] Mircea Eliade: *Opętanie w kulcie Dionizosa*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1987, nr 11–12. S. 178.
[47] Włodzimierz Lengauer: *Religijność starożytnych Greków*. S. 193.
[48] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 311–312. Cytat w paru miejscach zmieniony.
[49] Demostenes: *O wieńcu* 259. W: Demostenes: *Wybór mów*. Wyd. 2 zmienione. Przeł., oprac. Romuald Turasiewicz. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991. S. 279.

ABY SCENA ZOSTAŁA POWTÓRZONA

[1] Te i nast. cytaty: Stanisław Schayer: *Braminizm*. W: Witold Jabłoński i in.: *Religie Wschodu*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski [1938]. S. 174, 175, 176.
[2] Rajmund Kalicki: *Jorge Luis Borges*. Warszawa: „Czytelnik" 1980. S. 103.
[3] Arystoteles: *Poetyka* 1453a 15. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 335.

KTO WEJDZIE DO SYPIALNI, ROZNIECI ŚWIATŁOŚĆ

[1] Carl Gustav Jung: *Komentarz do „Sekretu złotego kwiatu”*. Przeł. Wojciech Chełmiński. W: Carl Gustav Jung: *Podróż na Wschód*. Wybór, oprac. Leszek Kolankiewicz. Wyd. 2 popr. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1992. S. 59.

[2] Ten i nast. cytat: Włodzimierz Lengauer: *Religijność starożytnych Greków*. S. 132, 137.

[3] Zygmunt Freud: *Zarys psychoanalizy*. W: Zygmunt Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975. S. 202–203.

[4] Ten i nast. cytaty: Sigmund Freud: *Dzieła*. T. 1: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR 1996. S. 231, 232, 231–232, 231.

[5] Robert Graves: *Mity greckie* (105.3). S. 344.

[6] Ten i nast. cytat: Sigmund Freud: *Dzieła*. T. 1: *Objaśnianie marzeń sennych*. S. 233, 234.

[7] Ten i nast. cytaty: Sigmund Freud: *Dostojewski i ojcobójstwo*. Przeł. Jan Miziński. „Colloquia Communia” 1989, nr 3–6. S. 81, 82, 78, 81.

[8] Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*. Przytoczone w: Jean Laplanche, J.-B. Pontalis: *Słownik psychoanalizy* pod kier. Daniela Lagache'a. Red. naukowa, przekł. cytatów z prac S. Freuda: Anna Czownicka. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1996. S. 267.

[9] Te i nast. cytaty: Sigmund Freud: *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*. Przeł. Marcin Poręba, Robert Reszke. Oprac. Robert Reszke. W: *Dzieła*. T. 4: *Pisma społeczne*. Warszawa: Wydawnictwo KR 1998. S. 372, 371.

[10] Claude Lévi-Strauss: *Freud, Sofokles i Labiche*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog” 1990, nr 11. S. 110.

[11] Włodzimierz Lengauer: *Religijność starożytnych Greków*. S. 27–28.

[12] Scholion do *Fenicjanek* Eurypidesa (45). Przytoczone w: Sergiusz Awierincew: *W poszukiwaniu symboliki mitu o Edypie*. W: Sergiusz Awierincew: *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*. Przeł. Danuta Ulicka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988. S. 160.

[13] Ten i nast. cytaty: Claude Lévi-Strauss: *Freud, Sofokles i Labiche*. S. 115, 117, 115, 116, 115, 117.

[14] *Tabula Smaragdina* 2. Przeł. Roman Bugaj. Przytoczone w: Roman Bugaj: *Hermetyzm*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991. S. 120.

[15] Carl Gustav Jung: *„Ulisses". Monolog*. W: Carl Gustav Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: „Czytelnik" 1976. S. 485.

[16] Św. Justyn Męczennik: *Apologia* 65. W: Marian Michalski: *Antologia literatury patrystycznej*. T. 1. S. 97.

[17] Ten i nast. cytaty: Minucjusz Feliks: *Oktavius* (IX 2, 7, 4, 5). Przeł., wzgląd, objaśn.: Jan Sajdak. Poznań: Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka 1925. S. 17, 20, 18, 18–19.

[18] Ten i nast. cytat: Klemens Aleksandryjski: *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy* (III 25, 7; 10, 1). Przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax – Akademia Teologii Katolickiej 1994. T. 1. S. 243, 234.

[19] Epifaniusz: *Panárion* 26, 5, 2–6. Przytoczone w: Kurt Rudolph: *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*. Przeł. Grzegorz Sowinski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos 1995. S. 211.

[20] Ten i nast. cytat: *Ewangelia Filipa* 60; 126. Przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor. W: *Teksty z Nag Hammadi*. Oprac. Wincenty Myszor. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1979. S. 253, 276.

[21] Te i nast. cytat: Klemens Aleksandryjski: *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy* (III 27, 1–2; 29, 1; 3). T. 1. S. 244, 245. Afrodytą wszeteczną – w odróżnieniu od niebiańskiej – nazywa Platon (*Uczta* 180E) miłość pokalaną niskimi skłonnościami.

[22] Ten i nast. cytat: św. Jan od Krzyża: *Pieśń duchowa. Pieśń między duszą i Oblubieńcem* 1, 24, 26, 27, 37. W: *Dzieła*. Przeł. Bernard od Matki Bożej. Wyd. 3 przejrzane i popr. Kraków: Wydawnictwo O.O. Karmelitów Bosych 1975. T. 2: *Pieśń duchowa*; *Żywy płomień miłości*; *Dzieła pomniejsze*. S. 10, 14, 16. Cytat z autorskiego *Objaśnienia strof miłości* s. 156.

[23] Guy Casaril: *Rabbi Siméon bar Yochaï et la Cabbale*. Paris: Éditions du Seuil 1961. S. 104.

[24] Carl Gustav Jung: *Odpowiedź Hiobowi*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Ethos 1995. S. 180.

[25] Paul Evdokimov: *Prawosławie*. Przeł. Jerzy Klinger. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1964. S. 168, 169.

[26] Carl Gustav Jung: *Odpowiedź Hiobowi*. S. 185.

[27] Gershom Scholem: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. Ryszard Wojnakowski. Kraków: Wydawnictwo Znak 1996. S. 157, 158–159, 157. Scholem zaznacza, że poprawił swobodne tłumaczenie Ernsta Müllera, opublikowane przez Moritza Zobla; przekład jego niemieckiej wersji na język polski jest filologiczny, nie poetycki, toteż zrezygnowałem tu z podziału na wersy i pozwoliłem sobie w dwóch miejscach go adiustować.

[28] Ten i nast. cytat: Mircea Eliade: *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1992, nr 5. S. 89, 90, przyp. tłum. na s. 94.
[29] Ten i nast. cytaty: Mircea Eliade: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. Przeł. Bolesław Baranowski. Oprac. Tomasz Ruciński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1984. S. 271, 281, 282.
[30] Ten i nast. cytat: Lao-tsy [Laozi]: *Tao-te-king [Daodejing], czyli Księga Drogi i Cnoty* (6; 28). Przeł. Tadeusz Żbikowski. „Literatura na Świecie" 1987, nr 1. S. 6, 26. Dawną polską transkrypcję „Tao" i „te" poprawiono na obowiązującą obecnie transkrypcję pinyin.
[31] Max Kaltenmark: *Lao tseu et le taoïsme*. Paris: Éditions du Seuil 1965. S. 74.
[32] Ten i nast. cytaty: Jan Kott: *Pamięć ciała*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, układ: Tadeusz Nyczek. Warszawa: Wydawnictwo Krąg 1991. T. 3: *Fotel recenzenta*. S. 401, 402–403.
[33] Henri-Charles Puech: *En quête de la Gnose*. T. 2: *Sur l'Évangile selon Thomas. Esquisse d'une interprétation systématique*. Paris: Éditions Gallimard 1978. S. 111.
[34] *Ewangelia Tomasza* 84. S. 43 (tłumaczenie), 42 (oryginał).
[35] Henri-Charles Puech: *En quête de la Gnose*. T. 2. S. 121, 122.
[36] Ten i nast. cytaty: Jean Baudrillard: *Precesja symulakrów*. Przeł. Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac.: Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996. S. 176, 181, 177, 187, 188, 187, 180.
[37] Ten i nast. cytaty: Claude Lévi-Strauss: *Freud, Sofokles i Labiche*. S. 112, 113, 111.
[38] Louis-Vincent Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. Krzysztof Kocjan. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991. S. 134.
[39] Ten i nast. cytaty: Jean Baudrillard: *Precesja symulakrów*. S. 182, 183.

CO TO MA WSPÓLNEGO Z DIONIZOSEM?

[1] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 256, 261, 262, 33, 257, 258, 256.
[2] *I-cing [Yijing]. Księga Przemian* (22). Pełne wydanie. Komentarz: Richard Wilhelm. Warszawa: Latawiec 1995. S. 100. Przeł. Wojciech Jóźwiak.
[3] *Dialogi konfucjańskie* (VII 16). Przeł. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Mieczysław Jerzy Künstler, Zdzisław Tłumski [Tadeusz Żbikowski]. [Wrocław]: Ossolineum 1976. S. 81.
[4] Ten i nast. cytat: *I-cing* [*Yijing*] (16). S. 82. Przeł. Wojciech Jóźwiak.
[5] Platon: *Fedon* (60E). Przeł. Władysław Witwicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958. S. 38.

[6] Diogenes Laertios: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* (II 42). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1982. S. 100. Przeł. Irena Krońska.

[7] Friedrich Nietzsche: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse 1994. S. 110, 111.

[8] Czesław Miłosz: *Ziemia Ulro*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1982. S. 192.

[9] Jacek Sieradzki: *Od niewdzięcznego ucznia*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4. S. 586, 587.

[10] Te i nast. cytat: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 257, 256, 252, 257.

[11] Ten i nast. cytaty: Tomasz Kubikowski: *Profesor w świecie widowisk*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4. S. 592.

[12] Zbigniew Raszewski: *Odpowiedź*. „Dialog" 1990, nr 9. S. 128.

[13] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 252, 253.

[14] Te i nast. cytat: Tertulian: *O widowiskach* 30. W: Kwintus Septymiusz Florens Tertulian: *Wybór pism*. [Cz. 1.] S. 112, 113.

[15] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 253.

[16] Te i nast. cytaty: Jan Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wyd. 3 rozszerzone. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1969. T. 2. S. 72.

[17] Ten i nast. cytat: E[rnst] H[ans] Gombrich: *O sztuce*. S. 31–32.

[18] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 255, 257.

[19] Ten i nast. cytat: Włodzimierz Lengauer: *Religijność starożytnych Greków*. S. 119.

[20] Henri Jeanmaire: *Dionysos*. S. 302.

[21] George Thomson: *Aischylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*. Przeł. Antoni Dębnicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1956. S. 380.

[22] Ten i nast. cytat: Arystoteles: *Poetyka* 1449a 18. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 321. Tadeusz Sinko: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1932. S. 10. Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. Przyp. na s. 435.

[23] Ten i nast. cytaty: Tadeusz Sinko: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. S. 20, 21–22.

[24] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 276.

[25] Te i nast. cytat: Edward Zwolski: *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1978. S. 162, 156, 167.

[26] Henri Jeanmaire: *Dionysos*. S. 268–269.

[27] Tadeusz Sinko: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. S. 25.

[28] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 268.

[29] Henri Jeanmaire: *Dionysos*. S. 313, 328, 313.

[30] Gaston Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór: Henryk Chudak. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975. S. 55.

[31] Jan Białostocki: *„Drzwi śmierci" w sztuce wieku dziewiętnastego: C. D. Friedrich, T. Lenartowicz i inni*. „Teksty" 1979, nr 3. S. 13.

[32] Ten i nast. cytat: Dobrochna Ratajczakowa: *„Zamknijcie drzwi od kaplicy…"*. W: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, pod red. Zofii Trojanowiczowej, Zbigniewa Przychodniaka. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1998. S. 96, 98.

[33] Lukian: *O tańcu* 22. W: Lukian: *Dialogi*. Przeł. Konstanty Bogucki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1960. T. 1. S. 177.

[34] George Thomson: *Aischylos i Ateny*. S. 198.

[35] Tadeusz Sinko: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. S. 19.

[36] Jerzy Łanowski: *Słowo wstępne*. Do: Eurypides: *Bachantki*. W: Eurypides: *Tragedie*. Przeł. Jerzy Łanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1980. S. 413.

[37] Platon: *Prawa* (672 B). Przeł. Maria Maykowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960. S. 85.

[38] Friedrich Jacoby: *Die Fragmente der griechischen Historiker* 328. Przytoczone w: Karl Kerényi: *Dionizos*. Przyp. na s. 266.

[39] Janusz Degler: *Zbigniew Raszewski i polska nauka o teatrze*. „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego". T. 48 A: 1993. Dodatek 1. S. 106, 108.

[40] List Zbigniewa Raszewskiego do Janusza Deglera z 28 marca 1989 r. Przytoczone w: Janusz Degler: *Zbigniew Raszewski i polska nauka o teatrze*. S. 109.

[41] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 10–11.

[42] W ten sposób ogłosił w *Trudnym rebusie* tak zwaną zasadę NIG, która obowiązywała w dramaturgii do czasów *Fircyka w zalotach*: „Niczego nie wyrażać przy pomocy gestu, który by nie był przedmiotem dialogu. To samo zwięźlej: Nic w geście, czego by nie było w słowach. Nihil in gestu nisi in verbis. W skrócie: NIG". Zbigniew Raszewski: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*. Wrocław: „Wiedza o Kulturze" 1990. S. 106.

[43] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 15. Zdanie to trudno jest oddać z finezją po polsku nie tylko dlatego, że nie mamy równie bogatej rodziny wyrazów co łacińska, utworzona od czasownika „spectare", czyli 'patrzyć, spoglądać, wpatrywać się; przypatrywać się ‹widowiskom›, być widzem' – z gerundivum „spectandus" i z rzeczownikiem „spectator" (polski „oglądacz" to w użyciu potocznym 'ten,

kto ogląda ‹coś›', ale raczej telewizję, a nie przedstawienie teatralne, w użyciu środowiskowym natomiast 'człowiek zawodowo badający mięso przeznaczone do spożycia'). Także dlatego, że użyta tu coniug. periphr. pass. „spectandus est", dosłownie 'jest mający być oglądanym', to znaczy 'jest tym, który musi być oglądany; jest tym, którego powinniśmy oglądać', nie da się wyrazić zgodnie z zamysłem autora, ponieważ nie ma w polszczyźnie adiektywizowanego imiesłowu ani przymiotnika od czasownika „przyglądać się" lub „oglądać", które by wyrażały konieczność podlegania danej czynności (o strukturze 'taki, który powinien być oglądany, obejrzany', jak na przykład „karalny"), teoretyczne formacje „*oglądalny" czy „*oglądliwy" byłyby bowiem przymiotnikami potencjalnymi biernymi: pierwsza możliwościowym ('taki, który może być oglądany'), druga skłonnościowym ('podatny na bycie oglądanym').

[44] Tadeusz Sinko: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. S. 25.

[45] Arystoteles: *Poetyka* 1456a 26–27. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 347.

[46] Arystoteles: *Retoryka* 1408b 36. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 255.

[47] Ten i nast. cytaty: Edward Zwolski: *Choreia*. S. 7, 6.

[48] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 27.

[49] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 66, 160.

[50] Zygmunt Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki 1997. S. 363.

[51] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 273.

[52] Ten i nast. cytaty: Arystoteles: *Poetyka* 1462a 2, 1461b 29–32, 1462a 18, 1462b 12, 1459a 15–19, 1453b 12, 2. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 367, 368, 357, 337.

[53] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 260, 258, 218, 203, 214, 165, 169–170.

[54] Arystoteles: *Retoryka* 1403b 23. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 237.

[55] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 214, 168, 223, 244, 171, 170, 223, 169.

[56] Ten i nast. cytat: Arystoteles: *Poetyka* 1459a 16–21, 1453b 12. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 357, 337.

[57] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 177, 245, 244, 246.

[58] Arystoteles: *Poetyka* 1462a 5. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 367.

[59] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 161, 176, 173, 224, 203, 204.

[60] Ten i nast. cytat: Arystoteles: *Poetyka* 1453b 12, 1449b 28. W: Arystoteles: *Retoryka. Poetyka*. S. 337, 323.

[61] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 161, 172, 173.

[62] Notabene chodzi o to samo szczęśliwe połączenie, które Raszewski postuluje w pracy historyka teatru. „Nie uprawialibyśmy jednak historii sztuki – a we własnym mniemaniu uprawiamy ją – gdybyśmy naczelnym przedmiotem badań nie uczynili dzieła, za jakie w dziedzinie teatru dość powszechnie uważa się dzisiaj przedstawienie czy, ściślej biorąc, inscenizację" – pisał w *Dokumentacji przedstawienia teatralnego*. „A tego dzieła nie możemy inaczej poznać, jeśli go sobie nie odtworzymy. Takie postawienie sprawy nadaje naszej pracy niezaprzeczalny urok, zarazem jednak czyniąc ją niezmiernie trudną, a dla postronnych nieraz podejrzaną, nawet dziwaczną. Chyba nie bez racji. Bądź co bądź my jedni badamy dzieła, których nie ma". Zbigniew Raszewski: *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*. W: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*. Książka zbiorowa pod red. Jadwigi Czachowskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1970. S. 278–288.

[63] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 173, 161.

[64] Te i nast. cytat: Jan Kott: *Nō, albo o znakach*. W: *Pisma wybrane*. T. 3: *Fotel recenzenta*. S. 316, 314.

[65] Jadwiga Rodowicz: *Kilka słów o historii japońskiej klasyki teatralnej*. W: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*. Przeł. Jadwiga Rodowicz. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1993. S. 12.

[66] Karl Kerényi: *Dionizos*. S. 142.

[67] Te i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 35, 224, 173, 199, 202, 226.

[68] Paweł Konic: *Raszewskiego epistolarny romans z teorią*. „Dialog" 1993, nr 3. S. 137.

[69] Te i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 228, 218, 256, 154, 236, 213, 228, 250–251, 250, 178.

[70] Zbigniew Raszewski: *Z Raptularza. Grotowski*. „Dialog" 1993, nr 7. S. 102.

[71] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 88.

[72] Ten i nast. cytat: Jan Kott: *Grotowski, albo granica*. W: *Pisma wybrane*. T. 3: *Fotel recenzenta*. S. 369–370.

[73] Ten i nast. cytat: Jan Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. [Wybór, oprac.: Piotr Kłoczowski]. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1997. S. 7–8, [38].

[74] Te i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 194, 224, 195, 197, 217, 227, 258, 63, 218, 258, 217, 216, 226, 227.
[75] Pseudo-Dionizy Areopagita: *Imiona boskie* IV, 7. W: Pseudo-Dionizy Areopagita: *Pisma teologiczne. Imiona boskie*; *Teologia mistyczna*; *Listy*. Przeł. Maria Dzielska. Współpraca przy przekł. *Imion Boskich*: Józef Misiek. Kraków: Wydawnictwo Znak 1997. S. 83.
[76] Ten i nast. cytat: Zbigniew Raszewski: *Raptularz 1967/1968*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Interim 1993. S. 59, 57–58.
[77] Te i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 199, 226, 217, 240, 48, 214, 227, 246, 154, 229, 154, 256, 236, 256, 214, 225, 67, 69.

ZMARLI ŚPIESZĄ, GDZIE ICH GUŚLARZ WOŁA

[1] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 241.
[2] Ten i nast. cytat: Roland Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR 1995. S. 183, 55. Tu i dalej poprawiono pisownię wyrazów obcych.
[3] Krzysztof Pleśniarowicz: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów: Verba 1990. S. 44.
[4] Ten i nast. cytat: Artur Sandauer: *Sztuka po końcu sztuki*. „Dialog" 1981, nr 3. S. 111–112.
[5] Ten i nast. cytaty: Jan Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. S. 16, 15, 11.
[6] Roland Barthes: *Światło obrazu*. S. 153.
[7] Te i nast. cytaty: Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 177, 178, 177, 106, 108.
[8] Roland Barthes: *Światło obrazu*. S. 156–157.
[9] Jerzy Grotowski: *Performer*. Przeł. autor. W: Jerzy Grotowski: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*. Wybór, red.: Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: „Wiedza o Kulturze" 1990. S. 217. Interpunkcja oryginalna.
[10] Adam Mickiewicz: [*O poemacie „Dziady"*]. Przeł. Artur Górski. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Zygmunt Dokurno. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1996. S. 271.
[11] Ten i nast. cytaty: Elżbieta Morawiec: *Religijne inscenizacje „Dziadów" w teatrze polskim w latach 1945–1980*. W: Elżbieta Morawiec: *Seans pamięci. Szkice o dramacie i teatrze*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996. S. 31–32, 33, 37.
[12] Ten i nast. cytat: *Goście Starego Teatru. Spotkanie pierwsze: z Gustawem Holoubkiem rozmawia Jerzy Jarocki. 11 luty 1992*. Spisała Maryla Zielińska. „Teatr" 1992, nr 9. S. 8.

[13] Te i nast. cytaty: Elżbieta Morawiec: *Religijne inscenizacje „Dziadów" w teatrze polskim w latach 1945–1980*. S. 56, 57, 58, 57, 58.

[14] Elżbieta Morawiec: *O Konradzie Swinarskim w 10-lecie śmierci*. W: Elżbieta Morawiec: *Seans pamięci*. S. 311.

[15] Ten i nast. cytaty: Gustaw Holoubek: *Grając w „Dziadach"*. „Dialog" 1981, nr 6. S. 118.

[16] Te i nast. cytaty: *Byłem Konradem*. Gustaw Holoubek opowiada Agnieszce Kublik o swej roli w... przedstawieniu *Dziadów*... „Gazeta Wyborcza" z 4–5 kwietnia 1998 r.

[17] Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1998. S. 164.

[18] Elżbieta Morawiec: *Religijne inscenizacje „Dziadów" w teatrze polskim w latach 1945–1980*. S. 62.

[19] Konrad Swinarski: *O „Dziadach"*. Spisał Zbigniew Taranienko. W: Konrad Swinarski: *Wierność wobec zmienności*. Wybór, oprac.: Marta Fik, Jacek Sieradzki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988. S. 118, 117.

[20] Maria Janion: *Powrót romantyzmu i powrót do romantyzmu*. W: Maria Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980. S. 72.

[21] Konrad Swinarski: *O „Dziadach"*. S. 116.

[22] Ten i nast. cytaty: Elżbieta Morawiec: *O Konradzie Swinarskim w 10-lecie śmierci*. S. 307, 312, 310, 309.

[23] Ten i nast. cytaty: Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. S. 28, 38, 34, 99.

[24] Te i nast. cytaty: Jacek Kopciński: *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1997. S. 257, 176, 181, 184, 176. W sprawie autorstwa *Osmędeuszy* zob. Miron Białoszewski: List do Redakcji „Dialogu" z 26 września 1977 r. „Dialog" 1977, nr 11. Tadeusz Nyczek: *Pani Koch wyprawia się po krzyżową*. „Dialog" 1998, nr 12.

[25] Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. S. 38.

[26] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1998. S. 63, 64.

[27] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1997. S. 167.

[28] André Breton: *Drugi manifest surrealizmu (1930)*. *Fragmenty*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Wybór, przeł. Adam Ważyk. Warszawa: „Czytelnik" 1973. S. 133.

[29] Te i nast. cytat: Antonin Artaud: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. Jan Błoński. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966. S. 89, 80, 72, 35. Poprawiono ortografię wyrazu „Murzyni".

[30] Ten i nast. cytat: Ryszard Kapuściński: *Heban*. Warszawa: „Czytelnik" 1998. S. 19.

[31] Rafał Węgrzyniak: *Apologia romantycznej teatrofobii*. „Dialog" 1998, nr 5. S. 142.

[32] *Utoczyć trochę krwi*. Z Janem Nowickim rozmawia Agnieszka Fryz-Więcek. „Didaskalia. Gazeta Teatralna", nr 13–14. Kraków. Czerwiec–sierpień 1996. S. 48.

[33] Ten i nast. cytat: Rafał Węgrzyniak: *Ryszarda Przybylskiego „trud trudów"*. „Dialog" 1994, nr 3. S. 115, 116.

[34] Michał Witkowski: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971. S. 148, 160.

[35] Ten i nast. cytat: Ryszard Przybylski: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1993. Przyp. na s. 292, s. 54.

[36] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. S. 194.

[37] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1997. S. 189.

[38] Michał Witkowski: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. S. 147.

[39] Carl Gustav Jung: *Wspomnienia, sny, myśli*. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé. Przeł. Robert Reszke, Leszek Kolankiewicz. Wyd. 2 popr. Warszawa: Wrota 1997. S. 155.

[40] Zbigniew Raszewski: *Teatr w świecie widowisk*. S. 203.

[41] Rafał Węgrzyniak: *Ryszarda Przybylskiego „trud trudów"*. S. 113–114.

[42] Ten i nast. cytaty: Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski. Poznań: Zysk i S-ka – Wydawnictwo [1997]. S. 34, 20, 28, 25, 183, 27, 231, 28, 185–186.

[43] Fragmenty wybrane spośród analizowanych przez Campbella przytoczono w ramce w wersji przedsoborowej, ponieważ ich łacińskie brzmienie zachowuje coś archaicznego, przynajmniej subiektywnie, co jednak nie ma nic wspólnego z konserwatyzmem à la Lefèbvre. Wersję polską podano za pierwszym wydaniem posoborowym: *Mszał rzymski łacińsko-polski*. Paris: Éditions du Dialogue, Société d'éditions internationales 1968. S. 250, 254. Notabene tłumacz *Bohatera o tysiącu twarzy* utrzymuje – wbrew oczywistości – jakoby w polskim wydaniu *Mszału* brakowało odpowiednich fragmentów.

[44] Ten i nast. cytaty: Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. S. 187, 280, 284.

[45] Mircea Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. S. 84.

[46] Ten i nast. cytaty: Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. S. 254, 257.

[47] Ten i nast. cytaty: Michał Masłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998. S. 68, 76, 78, 71, 83, 103.

[48] Masłowski ujmuje przekształcenia strukturalne *Dziadów* w swoiste wzory. (Zastosowany przezeń zapis symboliczny nie powinien czytelnika peszyć, ponieważ od siedemdziesięciu lat – od pierwszego wydania książki Władimira J. Proppa – przyzwyczajono nas do ujmowania w podobne schematy morfologii bajek, a następnie mitów). I tak przekształcenie ukazane w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich przedstawia on za pomocą następującego schematu:

$H = g[S \neq (M/R)] \rightarrow G[R_1/M_1(S)]$

gdzie

H heros kulturowy;

g doświadczenia bohatera (gestyka);

S symbolika doświadczeń bohatera;

$\neq$ jest różne;

M/R tradycyjna kodyfikacja symboliczna (mityczno-rytualna);

$\rightarrow$ przekształca się w;

G doświadczenia bohatera jako wzór kulturowy (gestyka herosa kulturowego);

R_1/M_1 nowa kodyfikacja symboliczna (rytualno-mityczna).

W tym schemacie najważniejsza jest dla autora przemiana: $M/R \rightarrow R_1/M_1$, przemiana tradycyjnej kodyfikacji w nową, rytualno-mityczną, dla której podstawą są doświadczenia bohatera – podniesione do rangi gestyki herosa kulturowego. Podniesione najpierw w świecie przedstawionym utworu przez wspólnotę odprawiającą obrzęd Dziadów i przez Księdza rozpoznającego niezgodność symboliki doświadczeń bohatera z tradycyjną kodyfikacją symboliczną, a następnie przez wspólnotę czytelników dramatu i/lub widzów inscenizacji *Dziadów*.

W *Dziadach* drezdeńskich z kolei ważny jest konflikt wyrażony w schemacie:

$G[S(R_1/M_1)] \neq G[S(M/R)] \rightarrow F$

gdzie

G gestyka bohaterów (Gustawa-Konrada i Księdza Piotra);

S symbolika czynów bohaterów;

R_1/M_1 kodyfikacja symboliczna czynu Gustawa-Konrada (nieprawowierna);

$\neq$ jest różne;

M/R kodyfikacja symboliczna czynu Księdza Piotra (prawowierna);
→ przekształca się w;
F figura mesjańska („mąż", „namiestnik na ziemskim padole", „imię jego czterdzieści i cztery").

Oba schematy (ze s. 110–113) sparafrazowano.

Konflikt niezgodności gestyki Gustawa-Konrada i Księdza Piotra zostaje więc przezwyciężony w figurze mesjańskiej, podwójnie paradoksalnej, bo łączącej indywidualistyczną i nieprawowierną postawę Gustawa-Konrada z prawowierną i kolektywistyczną postawą Księdza Piotra.

[49] Ten i nast. cytaty: Michał Masłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. S. 92, 105, 108, 245, 234, 231, 97, 108, 102, 250, 352.

[50] Ten i nast. cytaty: Dobrochna Ratajczakowa: *„Zamknijcie drzwi od kaplicy…"*. S. 75, 76, 74, 80, 77, 82, 92, 101, 89, 81.

NIE MA TUTAJ TEGO, KTÓREGO SZUKACIE

[1] Zbigniew Raszewski: *Krótka historia teatru polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1977. S. 9.

[2] *Nawiedzenie grobu. Visitatio sepulchri* (Wiek XII–XVI). W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Oprac. Julian Lewański. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1959. S. 109. Cytuję późniejszą (XIV/XV w.), pełną wersję z antyfonarza z Brzegu (*Antiphonarium Bregense*); identyczną wersję zawiera agenda diecezjalna biskupa poznańskiego Jana Latalskiego (*Agenda secundum cursum et rubricam ecclesiae cathedralis Posnaniensis*) z 1533 r.

[3] Zbigniew Raszewski: *Z Raptularza. Grotowski*. S. 102.

[4] Ten i nast. cytat: Julian Lewański: *W teatrach staropolskich*. Wstęp do: *Dramaty staropolskie*. S. 12, 9.

[5] Claude Backvis: *Nad antologią dramatu staropolskiego*. „Pamiętnik Teatralny" 1969, z. 4. S. 527.

NIE ŁADA, NIE JESZA

[1] Adam Mickiewicz: *Dziady*. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 3: *Dramaty*. Oprac. Zofia Stefanowska. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1995. S. 13; [*O poemacie „Dziady"*]. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. S. 271–272.

[2] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. S. 194–195.

[3] Zofia Stefanowska: Recenzja *W kalinowym lesie* Czesława Hernasa. „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1–2. S. 607.

[4] Ten i nast. cytaty: Karol Irzykowski: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*. W: *Pisma*, pod red. Andrzeja Lama. [T. 1:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk*

Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii. Oprac. tekstu: Zofia Górzyna. Red. tomu: Stefan Góra. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980. S. 421, 417, 414.

[5] Bronisław Malinowski: *Mit w psychice człowieka pierwotnego*. Przeł. Barbara Leś. W: *Dzieła*. Red. Władysław Markiewicz i in. T. 7: *Mit, magia, religia*. Red. naukowa: Andrzej K. Paluch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1990. S. 309, 316.

[6] Mircea Eliade: *Opętanie w kulcie Dionizosa*. S. 187.

[7] Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques. * Le cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon 1964. S. 20.

[8] Rafał Lubicz: *Kilka zabytków języka staropolskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 5: 1899. S. 59. Dalej teksty łacińskie cytuję w zasadzie w tłumaczeniu, jeśli tylko go dokonano – w wypadku, gdy istnieje kilka przekładów, wybierając najwierniejszy; w kwadratowych nawiasach podaję jedynie najważniejsze, z punktu widzenia omawianego tematu, sformułowania oryginału, do całości odsyłając w przypisie.

[9] Aleksander Brückner: *Mitologia polska. Studium porównawcze*. W: Aleksander Brückner: *Mitologia słowiańska i polska*. Oprac. Stanisław Urbańczyk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1980. S. 246.

[10] Z drugiej strony dionizyzm jawi się za sprawą nowszych ujęć jako kult systemowo zbliżony do kultów afrykańskich. Porównanie kultów afroamerykańskich do Dziadów, z dionizyzmem w tle, było lejtmotywem *Samby z bogami*, tam jednak służyło przybliżeniu candomblé. Natomiast tutaj, gdzie poszukiwania źródeł do Dziadów w bibliotece prowadzi się w duchu badań terenowych, kulty afrykańskie czy afrykańskiego pochodzenia mogą pozostać tłem, a na pierwszy plan wysuwa się paralela grecka. Warto tu zaznaczyć, że dzisiaj – po stuleciu religioznawczych dociekań fenomenologicznych – przyjmuje się, że w manizmie i animizmie objawia się świętość, porównywalna do tej, która jest źródłem i przedmiotem czci w politeizmie i monoteizmie.

[11] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*. [T. 1:] *Księga pierwsza. Księga druga*. Red., wstęp: Jan Dąbrowski. Ustalenie tekstu łacińskiego: Wanda Semkowicz-Zarembina. Przeł. Stanisław Gawęda i in. Przekł. przejrzał Marian Plezia. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961. S. 165, 166. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. Editionem curavit et introductionem scripsit I[oannes] Dąbrowski. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. Textum recensuit V[anda] Semkowicz-Zaremba.

Varsaviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1964. S. 107. W dziewiętnastowiecznym przekładzie Karol Mecherzyński oddał owo delubrum primarium jako „najpierwszą w Gnieznie świątynię". *Jana Długosza Kanonika Krakowskiego Dziejów Polski ksiąg dwanaście*. Przeł. Karol Mecherzyński. T. 1: *Ks. I, II, III, IV*. W: *Jana Długosza Kanonika Krakowskiego Dzieła wszystkie*. Wyd. staraniem Aleksandra Przezdzieckiego. [T. 10]. Kraków: Drukarnia „Czasu" W. Kirchmayera 1867. S. 39.

[12] Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. nowe, będące dokładnym powtórzeniem wyd. pierwotnego królewieckiego z r. 1582... przez Mikołaja Malinowskiego. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga 1846. T. 1. S. 137.

[13] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*. [T. 1:] *Księga pierwsza. Księga druga*. S. 166. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 107. Ponieważ bezpośrednio po tym zdaniu Długosz pisze: „Tym więc bogom i boginiom [diis deabusque] stawiali Polacy świątynie", Stryjkowski mógł to źle zrozumieć, jakoby Polacy stawiali je właśnie Dziewannie i Marzannie, z których w dodatku zapamiętał tylko tę ostatnią.

ROZMAITE GRY ZWODZĄC

[1] Aleksander Gieysztor: *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982. S. 167–168.

[2] Aleksander Brückner: *Wierzenia religijne i stosunki rodzinne*. W: Aleksander Brückner: *Mitologia słowiańska i polska*. S. 56.

[3] Aleksander Brückner: *Mitologia polska*. S. 299.

[4] [*Chronicon Montis Sereni* (fragment).] W: *Wybór źródeł do historii Polski średniowiecznej (do połowy XV wieku)*. T. 1: *Społeczeństwo i państwo polskie do połowy XIII wieku*. Oprac. Gerard Labuda, Benon Miśkiewicz. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 1966. S. 235–236.

[5] Włodzimierz Szafrański: *Pradzieje religii w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry" 1979. S. 388–389.

[6] Stanisław Urbańczyk: *Religia pogańskich Słowian*. Kraków: Wydawnictwo Studium Słowiańskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego 1947. S. 83. Oryginał: *Cosmae Pragensis Chronica Boemorum. Die Chronik der Böhmen des Cosmas von Prag*. Unter mitarbeit von W. Weinberger. Hg. von Bertold Bretholz. W: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Germanicarum*. Nova series. T. 2. Berolini: apud Weidmannos 1923. S. 161.

[7] Izydor z Sewilli: *Etymologie* (przed 636). Przeł. Stanisław Longosz. W: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, pod red.

Eleonory Udalskiej. [T. 1:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989. S. 150.

[8] *Leksykon łacińsko-polski Jana Mączyńskiego. Wybór tekstów – opracowanie*. Wybór tekstów: Władysław Kuraszkiewicz. Oprac. Henryk Barycz, Władysław Kuraszkiewicz, Ignacy Lewandowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1996. S. 293.

[9] Te i nast. cytaty: Aleksander Brückner: *Mitologia polska*. S. 268, 269.

[10] *Kosmova Kronika Èeska*. Pøel. Karel Hrdina, Marie Bláhová. Pøekl. revidovali: Zdeòk Fiala, Marie Bláhová. Praha: Svoboda 1975. S. 143.

[11] *Kosmasa Kronika Czechów*. Przeł. Maria Wojciechowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1968. S. 313–314.

[12] Jerzy Wolny: *Materiały do historii wagantów w Polsce średniowiecznej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" R. 19: 1969. Nr 1/2. Przyp. na s. 89.

[13] Karol Potkański: *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. W: *Pisma pośmiertne*. T. 2. Oprac. Jan Stanisław Bystroń i in. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1924. S. 82.

[14] Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego, przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmie pilnego doświadczenia*. Oprac. Julia Radziszewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978. S. 237.

[15] *Powěst wrěmiennychъ lětъ*. W: *Powiest´ wriemiennych let*. Pod. ried. W[arwary] P. Adrianowoj-Pierietc. Cz. 1: *Tiekst i pieriewod*. Podgotowka tieksta D[mitrija] S. Lichaczowa. Moskwa–Leningrad: Izdatielstwo Akadiemii Nauk SSSR 1950. S. 118. *Powieść minionych lat. Powiest´ wriemiennych let*. Przeł. Franciszek Sielicki. Red. naukowa: Marian Jakóbiec, Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968. S. 338.

[16] Te i nast. cytat: Zofia Stefanowska: *Kilka uwag w przedmiocie „Dziadów" w związku z dwunastoma improwizacjami Jerzego Grzegorzewskiego*. „Didaskalia. Gazeta Teatralna". Nr 17: luty 1997. S. 22, 23.

[17] Adam Mickiewicz: [*O poemacie „Dziady"*]. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. S. 272; Adam Mickiewicz: List do Jana Czeczota [z 1/13 lutego 1823 roku]. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 14: *Listy. Część pierwsza: 1815–1829*. Oprac. Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska, Marta Zielińska. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1998. S. 259.

[18] Ten i nast. cytaty: *Kronika Thietmara*. Przeł. Marian Zygmunt Jedlicki. Obok tłumaczenia tekst oryginału. Poznań: Instytut Zachodni 1953. S. 22, 23 (oryginał), 582, 583 (oryginał).

[19] *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 107.

[20] *Nejstarší èeská rýmovaná Kronika tak øeèeného Dalimila*. Pøipr. Bohuslav Havránek, Jiøí Daòhelka. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Èeskoslovenské Akademie Vìd 1958. S. 22.

[21] Stanisław Urbańczyk: *Wokabularz trydencki*. „Język Polski". Kraków. T. 42: 1962. S. 25.

[22] Aleksander Brückner: *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce. Część II*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 22: 1895. S. 25.

[23] Aleksander Brückner: *Mythologische Studien. III*. „Archiv für slavische Philologie". Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 14: 1892. S. 187.

[24] *Helmoldi Presbyteri Bozoviensis Chronika Slavorum*. Editionis quam paraverat Bernhardus Schmeidler textum denuo imprimendum curavit Heinz Stoob. W: *Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte des Mittelalters*. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe. Hg. von Rudolph Buchner. Bd 19. Berlin: Rütten und Loening 1963. S. 196, 288.

[25] *Kronika Dalimilova*. Podle rukopisu cambridgeského. Upr. V[áclav] E[manuel] Mourek. Praha: Nákladem Èeské Akademie Císaøe Františka Josefa pro Vìdy, Slovesnost' a Umìní 1892. S. 5.

[26] *Cosmae Pragensis Chronica Boemorum*. S. 7. *Kosmova Kronika Èeska*. S. 12. *Kosmasa Kronika Czechów*. S. 91.

[27] Ten i nast. cytat: Tadeusz Lewicki: *Obrzędy pogrzebowe pogańskich Słowian w opisach podróżników i pisarzy arabskich głównie z IX–X w.* S. 137, 135.

[28] Ten i nast. cytaty: *Powieść minionych lat*. S. 219, 251, 259. Oryginał w: *Powiest´ wriemiennych let*. S. 15, 41, 49.

[29] Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek): *Kronika polska*. Przeł., oprac. Brygida Kürbis. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1992. S. 35, 36. Oryginał: *Magistri Vincentii Chronicon Polonorum*. W: *Monumenta Poloniae Historica*. Edidit August Bielowski. T. 2. (Przedruk fotooffsetowy wyd. z r. 1872). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961. S. 268.

[30] *Starodawne prawa polskiego pomniki poprzedzone wywodem historyczno krytycznym tak zwanego prawodawstwa wiślickiego Kazimierza Wielkiego w texcie ze starych rękopism krytycznie dobranym*. Wyd. Antoni Zygmunt Helcel. T. 1. Warszawa: Nakł. Księgarni Gustawa Sennewalda 1856. S. 373.

[31] Stanisław Urbańczyk: *Dawni Słowianie*. S. 92. Oryginał w: *Codex Diplomaticus Maioris Poloniae documenta, et jam typis descripta, et adhuc inedita complectens, annum 1400 attingentia*. Editus cura Societatis Li-

terariae Poznaniensis. T. 2. Poznaniae: Sumptibus Bibliothecae Kornicensis 1878. S. 395.

[32] Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1920. S. 51.

[33] Aleksander Brückner: *Drobne zabytki języka polskiego XV wieku. Pieśni. Modlitwy. Glosy*. [Cz. 1]. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 25: 1897. S. 271.

[34] Jan Łoś: *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1915. S. 513.

[35] *Kazanie na dzień Wszech Świętych*. W: Wiesław Wydra, Wojciech Ryszard Rzepka: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1995. S. 106.

[36] Że społeczności plemion prapolskich miały skomplikowaną strukturę rodową, godną rozbioru przez Lévi-Straussa, świadczy choćby wybujała terminologia stosunków pokrewieństwa – takie nazwy, dziś nieużywane i niezrozumiałe, jak świekier i świekry, dziewierz i zełw, szurza i jątry, swak i świeść, nieć i nieściora.

[37] Adam Mickiewicz: [*O poemacie „Dziady"*]. W: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. S. 273, 272.

[38] *Teksty sarkofagów* 330. Przytoczone w: Mircea Eliade: *Histoire des croyances et des idées religieuses*. T. 1: *De l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*. S. 111.

[39] Św. Piotr Chryzolog: *Sermones* 67. Przytoczone w: Dorothea Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1990. S. 456.

[40] Tadeusz Lewicki: *Obrzędy pogrzebowe pogańskich Słowian w opisach podróżników i pisarzy arabskich głównie z IX–X w.* S. 135.

[41] Hermann Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* 22 B 15. W: Kazimierz Leśniak: *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*. S. 180.

[42] Ten i nast. cytat: Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 49.

[43] *Codex Diplomaticus Maioris Poloniae documenta, et jam typis descripta, et adhuc inedita complectens, annum 1400 attingentia*. Editus cura Societatis Literariae Poznaniensis. T. 2. S. 395.

[44] Aleksander Brückner: *Über die älteren Texte des Polnischen*. [Cz. 1]. „Archiv für slavische Philologie". T. 10: 1887. S. 385.

[45] *Rurale judicium, to jest Ludycyje wieśne na ten nowy rok 1544…* W: Wiesław Wydra, Wojciech Ryszard Rzepka: *Chrestomatia staropolska*. S. 399.

[46] Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 49.

[47] Gerardus van der Leeuw: *Święta gra*. S. 6.

[48] Ten i nast. cytaty: Eurypides: *Bachantki*, w. 969, 971, 459, 654, 977–980, 1018–1019. W: Eurypides: *Tragedie*. Przeł. Jerzy Łanowski. S. 461, 436, 446, 462, 463.

[49] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego.* [T. 1:] *Księga pierwsza; Księga druga*. S. 243, 244. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 177, 178.

[50] Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 50.

[51] *Wiadomości o teatrach w wieku XV*. W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. 1. S. 170. Oryginał: *Statuta synodalia Andreae episcopi Posnaniensis saeculo XV^mo confecta*. Edidit Udalricus Heyzmann. Supplementum ad: *Starodawne prawa polskiego pomniki*. T. 5. Cracoviae: Sumptibus Academiae Litterarum 1877. S. 27.

[52] *Katechizm Kościoła Katolickiego* 635 (tekst starożytnej homilii). Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 1994. S. 158.

[53] Ten i nast. cytat: *CB* 143 1, 1–3; 2, 1–6; *CB* 167a; *CB* 174a 1, 1–2. Carl Orff: *Carmina Burana. Cantiones profanae*. Original text by Judith Lynn Sebesta. Chicago: Bolchazy–Carducci Publishers 1985. S. 35, 47. Przekład Mariana Piechala w: *Carmina Burana. Cantiones profanae*. Wybór i układ Carl Orff. Szczecin: Glob 1988. S. 21, 27.

[54] Bolesław Ulanowski: *Kilka uwag o statutach synodów diecezalnych krakowskich z XIV-go i XV-go stulecia*. „Archiwum Komisji Historycznej". Kraków. T. 5: 1889. S. 27.

[55] Aleksander Brückner: *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*. T. 1: *Kazania i pieśni. Szkice literackie i obyczajowe*. Warszawa: Gebethner i Wolff 1902. S. 55. Oryginał w: Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część II*. S. 340.

[56] Stanisław Urbańczyk: *Dawni Słowianie*. S. 16. Oryginał w: Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 50.

[57] Stanisław Urbańczyk: *Religia pogańskich Słowian*. S. 8. Oryginał w: Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część II*. S. 327.

[58] Stanisław Urbańczyk: *Dawni Słowianie*. S. 16. Oryginał w: Aleksander Brückner: *Z rękopisów petersburskich. I. Kazania husyty polskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 4: 1893. S. 572.

[59] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego.* [T. 1:] *Księga pierwsza; Księga druga*. S. 166–167. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 107.

[60] Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*. Przeł. Roman Grodecki. Przekł. przejrzał Marian Plezia. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1965. S. 16–17.

[61] Wincenty z Kielczy: *Żywot mniejszy św. Stanisława* 9. W: *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*. Przeł. Janina Pleziowa. Oprac. Marian Plezia. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1987. S. 116.

[62] Aleksander Brückner: *Neue Quellen zur Geschichte der polnischen Sprache und Literatur*. „Archiv für slavische Philologie". Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 14: 1892. S. 505.

[63] Józef Gacki: *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*. Warszawa: Drukiem J. Sikorskiego 1873. S. 215–216. Oryginał w: *Codex Diplomaticus Poloniae, quo continentur privilegia Regum Poloniae, Magnorum Ducum Lithvaeniae, bullae Pontificum nec noc iura a privatis data, illustrandis domesticis rebus gestis inservitura adhuc nusquam typis exarata, ab antiquissimis inde temporibus usque ad annum 1506*. Studio et opera Leonis Rzyszczewski et olim Antonii Muczkowski collectus. T. 3. Edidit Julianus Bartoszewicz. Varsaviae: [b. n. wyd.] 1858. S. 444–445.

[64] Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 49.

[65] Józef Gacki: *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*. S. 6–7.

[66] Ten i nast. cytat: *Powieść minionych lat*. S. 333, 219. Oryginał w: *Powiest´ wriemiennych let*. Cz. 1: *Tiekst i pieriewod*. S. 114, 15.

[67] Przyp. Franciszka Sielickiego w: *Powieść minionych lat*. Przyp. na s. 219. Oryginał w: *Powiest´ wriemiennych let*. Cz. 2: *Priłożenija*. Stat´i i kommientarii D[mitrija] S. Lichaczowa. S. 227.

[68] Józef Bohdan Zaleski: *Lubor. Ballada z powieści ludu*. W: Józef Bohdan Zaleski: *Wybór poezyj*. Wybór: Cecylia Czajkowska. Wyd. 3 zmienione. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1985. Przyp. aut. na s. 13.

[69] Józef Bohdan Zaleski: *Rusałki. Fantazja*. W: *Pisma*. Wyd. zbiorowe przejrzane przez autora. T. 1. Lwów: Nakł. Księgarni Gubrynowicza i Schmidta 1877. S. 89, 103.

[70] *Herbordi Dialogus de vita S. Ottonis episcopi Babenbergensis*. Recognovit et annotavit Ioannes Wikarjak. W: *Monumenta Poloniae Historica*.

Series nova. T. 7, fasc. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1974. S. 84.

[71] *Vita sanctae Hedwigis*. Wyd. Aleksander Semkowicz. W: *Monumenta Poloniae Historica*. T. 4. Wyd. nakładem Akademii Umiejętności w Krakowie. Oprac. przez członków Lwowskiej Komisji Historycznej tejże Akademii. (Przedruk fotooffsetowy wyd. z r. 1884). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961. S. 588.

[72] Maria Kowalczykówna: *Wróżby, czary i zabobony w średniowiecznych rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 29: 1979. Nr 1/2. S. 13.

[73] Józef Łęgowski-Nadmorski: *Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich*. „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu". R. 32: 1925. S. 39. Oryginał w: Władysław Abraham: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. S. 53.

[74] *Statuta synodalia Andreae episcopi Posnaniensis*. S. 32.

[75] Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część II*. S. 328, 343.

[76] Jan Długosz: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Liber beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*. Nunc prium e codice autographo editus. T. 3: *Monasteria*. W: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita. T. 9. Cracoviae: Typographia Kirchmajeriana 1864. S. 71.

[77] Marcin z Urzędowa: *Herbarz Polski to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych, i innych rzeczy do lekarztw należących, księgi dwoje*. Kraków: w Drukarni Łazarzowej 1595. S. 31–32.

[78] Józef Gacki: *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*. S. 6.

[79] Bartłomiej Zimorowic: *Sielanki* (1663). Wyd. Jan Łoś. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1916. S. 68–69.

[80] Ten i nast. cytat: Seweryn Goszczyński: *Sobótka*. W: *Dzieła zbiorowe*. Wyd. Zygmunt Wasilewski. Lwów: Nakład Księgarni H[ermana] Altenberga [1911]. T. 2: *Powieści*. Przyp. aut. na s. 103, s. 112, 118–119.

[81] Plutarch: *Aetia Graeca* XXXVI, 299 AB. Przytoczone w: Karl Kerényi: *Dionizos*. Przyp. na s. 157.

[82] *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 177.

[83] *Cosmae Pragensis Chronica Boemorum*. S. 161.

[84] Te i nast. cytaty: *Powiest´ wriemiennych let*. Cz. 1: *Tiekst i pieriewod*. S. 116, 117, 119, 120.

[85] *Powieść minionych lat*. S. 339–340.

[86] Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. T. 1. S. 150.

[87] *Słownik staropolski* nie odnotowuje tych wyrazów; Linde – w ekscerptach z literatury staropolskiej – przytacza Jana Kochanowskiego (wiedźma w *Pieśniach*, 1586 wyd. pośm.) w XVI wieku, w XVII zaś Fabiana Birkowskiego (wiedźma, 1623) i Jana Bardzińskiego (wiedma, 1696); tę „wiedmę" pamiętamy z *Beniowskiego*. W *Części II* swych *Kazań średniowiecznych* Brückner podaje szereg polskich nazw piętnastowiecznych, z których kilka wydaje się prawdopodobnych: guślnik ('wróżbita, zaklinacz'), lekownik ('leczący czarami'), nawężnik ('dający do noszenia nawęzy', czyli amulety, drobne przedmioty z jakimś znakiem magicznym, zawieszane najczęściej na szyi), zaklinający ('zaklinacz'); i może: badacz, wróżnik oznaczające 'wróżbitów'; kilka innych budzi jednak poważne wątpliwości: czasoguślnik, ptakoprawnik, świętoguślnik – wszystkie na oznaczenie różnych rodzajów wróżbitów.

[88] Ten i nast. cytat: Aleksander Brückner: *Kazania średniowieczne. Część III*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 25: 1897. S. 137.

[89] Maria Kowalczykówna: *Tańce i zabawy w świetle rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 34–35: 1984–1985. Nr 1/2. S. 75.

[90] *Cantilena inhonesta*. W: Wiesław Wydra, Wojciech Ryszard Rzepka: *Chrestomatia staropolska*. S. 293.

[91] Edward Karwot: *Katalog magii Rudolfa. Źródło etnograficzne XIII wieku*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich 1955. S. 27.

[92] Aleksander Brückner: *Mitologia słowiańska*. W: Aleksander Brückner: *Mitologia słowiańska i polska*. S. 186, 88.

[93] Adam Mickiewicz: *Dzieła* (Wyd. Rocznicowe). T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. S. 147.

[94] Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*. S. 45.

[95] *Powieść minionych lat*. S. 317.

[96] Zapoczątkowało to chrystianizację Polan, przynajmniej w północnej części ich ziem, głównie między Gnieznem, Poznaniem a Obrą. Bolesław Chrobry rozszerzył misję chrystianizacyjną na całą Polskę, tworząc w 1000 roku metropolię w Gnieźnie z arcybiskupem Gaudentym, sufraganie w Krakowie, Wrocławiu, na krótko w Kołobrzegu i podporządkowując metropolii poznańskiego biskupa Ungera. Więcej kościołów wybudowano za Mieszka II, ale kosztem zaniedbania misji u Polan.

[97] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*. [T. 1:] *Księga pierwsza. Księga druga*. S. 395. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. S. 318.

[98] Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*. S. 64. Oryginał: *Galli Anonymi Cronicae et gesta ducum sive principum Polonorum*. Edidit, praefatione no-

tisque instruxit Carolus Maleczyński. Cracoviae: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1952. S. 61.

[99] Zbigniew Raszewski: *Krótka historia teatru polskiego*. S. 19.

[100] Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek): *Kronika polska*. S. 3, 4–5.

[101] *Codex Diplomaticus Majoris Poloniae documenta, et jam typis descripta, et adhuc inedita complectens, annum 1400 attingentia*. T. 1. Poznaniae: Sumptibus Biblithecae Kornicensis 1877. S. 156.

[102] *Starodawne prawa polskiego pomniki poprzedzone wywodem historyczno krytycznym tak zwanego prawodawstwa wiślickiego Kazimierza Wielkiego w texcie ze starych rękopism krytycznie dobranym*. T. 1. S. 366.

[103] *Codex Diplomaticus Maioris Poloniae documenta, et jam typis descripta, et adhuc inedita complectens, annum 1400 attingentia*. T. 2. S. 391.

[104] *Codicis Diplomatici civitatis Cracoviensis (1257–1506) pars prima*. Wyd. Franciszek Piekosiński. Cracoviae: Sumptibus Academiae Literarum Cracoviensis 1879. S. 24.

[105] *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. Editionem curavit et introductionem scripsit I[oannes] Dąbrowski. Consilium editorum: S[ophia] Budkowa et al. Textum recensuit Danuta Turkowska. Adiutrice: Maria Kowalczyk. Moderatore: Mariano Plezia. Commentarium confecit Christina Pieradzka. [T. 3:] *Liber quintus; Liber sextus*. Varsaviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973. S. 196. [T. 4:] *Liber septimus; Liber octavus*. Varsaviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975. S. 226.

[106] *Wiadomości o teatrach w wieku XV*. W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. 1. S. 169. Oryginał w: Jerzy Wolny: *Materiały do historii wagantów w Polsce średniowiecznej*. S. 76.

[107] Biernat z Lublina: *Komu wiła mił, nigdy mądry nie był*, w. 1–3. W: Biernat z Lublina: *Wybór pism*. Oprac. Jerzy Ziomek. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1954. S. 167.

[108] *Reguła III zakonu św. Franciszka*. W: Wiesław Wydra, Wojciech Ryszard Rzepka: *Chrestomatia staropolska*. S. 160. Hieronim Łopaciński: *Reguła Trzeciego Zakonu św. Franciszka i drobniejsze zabytki języka polskiego z końca w. XV-go i początku XVI-go*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 4: 1893. S. 710.

[109] Zofia Kozłowska-Budkowa: *Stanisława ze Skarbimierza mowa o złych studentach*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 15: 1963. Nr 1/2. S. 16, 17.

[110] *Statuta toti provinciae Gnesnensi valentia, condita praeside Nicolao II. Trąba, archiepiscopo Gnesnensi, in synodo provinciali Vieluno-Calissiensi a. MCCCCXX* (ex rarissimis editionibus nunc iterum edita). Editionem curavit Udalricus Heyzmann. Supplementum ad: *Starodaw-*

ne prawa polskiego pomniki. T. 4. Cracoviae: Sumptibus Academiae Litterarum 1875. S. 207.

[111] Jan Długosz: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Liber beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*. T. 1: *Ecclesia cathedralis Cracoviensis*; *Ecclesiae collegiatarum*. W: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia*. T. 7. Cracoviae: Typographia Kirchmajeriana 1863. S. 1.

[112] Biernat z Lublina: *Opisanie krótkie żywota Ezopowego i też inszych spraw jego*, w. 1999–2000. W: Biernat z Lublina: *Wybór pism*. S. 73.

[113] *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, w. 45–47. S. 269.

[114] [Jan Dymitr Solikowski:] *Rozmowa Kruszwicka de nobilissimo septentrionis regno tempore interregni post mortem Sigismundi Augusti regis X Februarii* [1573] *w Kruszwicy. Piast z Gościem*. W: *Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia*. Wyd. Jan Czubek. Kraków: Nakł. Akademii Umiejętności 1906. S. 467: „Piast. O, miły gościu, nie dziwuj sie temu: jużto siedm set lat, jakom tu nie był. Gość. Nawilał! Piast. Ba, nie nawilał: prawdęć mówię. Gość. A któżeś ty? Piast. Piast, kołodziej kruszwicki, com był potym królem". Znaczenie tego czasownika wydawca Jan Czubek objaśnia w słowniczku na s. 755.

[115] *Leksykon łacińsko-polski Jana Mączyńskiego*. S. 230: „Insolens – Bujny, nienáwilały [!], szalony, wysokiej myśli, wściekły. Hostis insolens, ostentatio insolens – Bujna, nawilała chełpliwość". Forma wyrazu użyta w wyjaśnieniu związków frazeologicznych każe poprawić błąd w zapisie tej z wyjaśnienia hasła, gdzie powinno być oczywiście „nawilały".

DODATEK: BOŻKI POLAKÓW BYŁY TE

[1] Ten i nast. cytaty: Maria Kowalczykówna: *Wróżby, czary i zabobony w średniowiecznych rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej*. Przyp. na s. 10.

[2] W rękopisie Rozrażewskiego: Jessam.

[3] Według Brücknera o jedną sylabę za dużo. W rękopisie Rozrażewskiego: Dzidzielam. Nb. dlaczego we współczesnym przekładzie Dzydzilelya oryginału została oddana jako Dzidzileyla, a nie Dzidzilelia/Dzidzilela, nie wiadomo; Karol Mecherzyński w swym przekładzie *Dziejów Polski* z 1867 roku dał Dziedzilię, najpewniej przez porównanie z Dzidzilią późniejszych kronikarzy, naśladowców Długosza.

[4] W dziewiętnastowiecznej edycji *Opera omnia* jest w tym miejscu dat. pl. „illis", owym, scil. animis, duszom, natomiast w ostatniej edycji krytycznej *Annalium*, która przecież została przygotowana równolegle z cytowanym przekładem, jest dat. sing. „illi", owemu, scil. inferorum deo, bogu podziemi – Nii, a nie duszom. Ta druga lekcja chyba lepiej zgadza się z całością zdania: „postulabant se ab eo... et illi delubrum prima-

rium in Gneznensi civitate... fabricarunt". Tak zresztą czytali Długosza jego następcy: „Długosz" – pisze Marcin Kromer (w przekł. Błażewskiego) – „spomina, że w Gnieźnie stał kościół Nyej"; „boga piekielnego, którego zwali Nia" – pisze Maciej Stryjkowski – „którego kościół był w Gnieźnie naświętszy, jako Dlugosus świadczy"; i Joachim Bielski: „Pisze tenże Długosz, że też w Gnieźnie stał długo kościół ś. Nije". Nb. w przekł. Karola Mecherzyńskiego widnieje tu zaimek „im", odnoszący się – jeszcze inaczej – bodaj do wszystkich wymienionych bogów i bogiń.

[5] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego.* [T. 1:] *Księga pierwsza. Księga druga*. Red., wstęp: Jan Dąbrowski. Ustalenie tekstu łacińskiego: Wanda Semkowicz-Zarembina. Przeł. Stanisław Gawęda i in. Przekł. przejrzał Marian Plezia. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961. S. 165–167. Oryginał: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. Editionem curavit et introductionem scripsit I[oannes] Dąbrowski. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. Textum recensuit V[anda] Semkowicz-Zaremba. Varsaviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1964. S. 106–107.

[6] *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. [T. 1]. S. 178.

[7] Jan Długosz: *Insignia seu clenodia Regni Poloniae*. W: *Joannis Dlugossii senioris canonici Cracoviensis Opera omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita. Vol. 1. Ad fidem veterrimorum librorum manuscriptorum recensuerunt Ignatius Polkowski et Żegota Pauli. Cracoviae: Typographia Ephemeridum „Czas" 1887. S. 566.

[8] *Philippi Callimachi Vita et mores Sbignei cardinalis*. Edidit Irmina Lichońska. Varsoviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1962. S. 21 (przekład), 20 (oryginał).

[9] Herodot: *Dzieje* (IV, 59). Przeł., oprac. Seweryn Hammer. Przyp. przejrzał i uzup. Aleksander Krawczuk. Wyd. 2. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1959. T. 1. S. 295.

[10] *Philippi Callimachi Vita et mores Sbignei cardinalis*. S. 19 (przekład), 18 (oryginał).

[11] *Powieść rzeczy istej o założeniu klasztora na Łysej Gorze braciej zakonu świętego Benedykta. I też o tym, jako drzewo Świętego Krzyża na tę górę jest przyniesione*. „Pamiętnik Sandomierski". Warszawa. [T. 2] Poszyt 8: 1830. S. 491. Ze względu na dyskusyjny charakter danego fragmentu korzystam z wyd. transliterowanego, mimo że istnieje transkrypcja Juliana Krzyżanowskiego, zamieszczona w antologii *Proza polska wczesnego renesansu*. Inną transliterację, wg litografii unikatu, podaje Leszek Paweł Słupecki.

[12] Ten i nast. cytaty: Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. S. 24. W zasadzie korzystam z ostatnich wyd. krytycznych źródeł, co w wypadku

wielu tekstów oznacza wyd. dziewiętnastowieczne; te cytuję w popr. ortografii i interpunkcji. Teksty łacińskie podaję w przekładzie, jeśli tylko taki istnieje. Jak wiemy z *Nowego Korbuta*, *Kronika* Stanisława Chwalczewskiego, wyd. w 1829 r. przez Łukasza Gołębiowskiego w t. 9–10 trzeciej i czwartej części „Zbioru Pisarzów Polskich", jest ni mniej, ni więcej, tylko przekł. kroniki Miechowity (dokonanym m. 1519 a 1549 r.); niestety, brakuje w niej początkowych ksiąg, które właśnie tutaj są cytowane. W braku przekł. i wyd. krytycznego sięgam do pierwodruków, w edycji, jeśli tylko istnieje, fotooffsetowej współczesnej, łatwiej dostępnej i opartej na egz. zachowanym w dobrym stanie, cytując w transliteracji.

[13] *Kronika polska Marcina Kromera, biskupa warmińskiego, ksiąg XXX… przełożona przez Marcina z Błażowa Błażowskiego [Błażewskiego] i wydana… r. 1611*. S. 93, 94.

[14] Ten i nast. cytat: Maciej Stryjkowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. nowe, będące dokładnym powtórzeniem wyd. pierwotnego królewieckiego z r. 1582. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga 1846. T. 1. S. 137, 146.

[15] Aleksander Gwagnin: *Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie… tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow*. Ks. 1. S. 26–27.

[16] Ten i nast. cytat: Marcin Bielski: *Kronika, to jest Historia Świata*. K. 343v–344r, 336r.

[17] [Joachim Bielski:] *Kronika polska Marcina Bielskiego*. S. 70–71.

[18] Jakub Wujek: *Postylle katolicznej o świętych część pierwsza ozimia*. S. 185.

[19] Ten i nast. cytat: *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*. S. 97, 102.

[20] Aleksander Gieysztor: *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982. S. 30, 25.

[21] Aleksander Brückner: *Mitologia polska*. S. 323.

[22] Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. S. 24.

[23] *Słowo o plъku Igoriewě Igoria syna Swiatъsławla, wnuka Olgowa*. W: *Słowo o wyprawie Igora*. Oprac. Antonina Obrębska-Jabłońska. Przekł. poetycki: Julian Tuwim. Przekł. filologiczny: Antonina Obrębska-Jabłońska, Ziemowit Fedecki. Red. Samuel Fiszman. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1954. S. 104, 107. Przekłady: s. 152, 155 (filologiczny), 163, 169 (poetycki).

[24] Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*. S. 237.

[25] *Kronika polska Marcina Kromera… przełożona przez Marcina z Błażowa Błażowskiego [Błażewskiego] i wydana… r. 1611*. S. 93–94.

[26] Stanisław Orzechowski: *Quincunx*. W: *Wybór pism*. Oprac. Jerzy Starnawski. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1972. S. 528.

[27] Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*. S. 234, 262.

[28] Karol Potkański: *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. W: *Pisma pośmiertne*. T. 2. Oprac. Jan Stanisław Bystroń i in. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1924. S. 79.

[29] *Kronika Dalimilova*. S. 25.

[30] Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. S. 24.

[31] Podczas tryzny, którą sprawiają zabitemu Wiszowi, wtórując gęślarzowi, wołają „Ładо!" – „Ładо!" też wołają, klaszcząc w ręce, na postrzyżynach Ziemowida. Podczas bitwy i po zdobyciu grodu wołają „Ładо!" – „Ładо!" wołają, gdy Piast oborywa granice nowego grodu. „Ładо!" woła Wizun, gdy przynosi wojskom Piastuna wyrocznię, i „Ładо!" wołają na wiecu. We wszystkich tych sytuacjach jest to zbiorowy okrzyk potwierdzający jedność i jednomyślność gromady. Toteż złości się kneź Chwostek: „Ja wam ład zrobię, ja wam zaprowadzę Ładо...".

[32] Jan Długosz: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego.* [T. 1:] *Księga pierwsza. Księga druga*. S. 172.

[33] Aleksander Gieysztor: *Mitologia Słowian*. S. 257.

[34] *Argenida*. Ktorą Jan Barclaius [John Barclay] po łacinie napisał. Wacław Potocki... polskim wierszem przetłumaczył. Warszawa: w Drukarni Kollegium OO. Scholarum Piarum 1697. S. 400.

[35] Łukasz Opaliński: *Poeta nowy*. W: Łukasz Opaliński: *Wybór pism*. Oprac. Stanisław Grzeszczuk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1959. S. 318.

[36] Józef Gacki: *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*. S. 16.

[37] *Słownik* Lindego podaje hasła „Bobo, Buba" i „Bodło" – „Bobo" ilustruje ekscerptem z XVIII wieku (niepewne, odsyłacz niestety mylny), objaśniającym to słowo prawie tak samo jak ksiądz Gacki: „mały dziwotworek, który bywa przytomny schadzkom bab na łysej górze, w kształcie capa lub kota". Karłowicz w *Słowniku gwar polskich* uzupełnia szereg synonimów o formy „bobko/bobuśko/boćko, bobro, babok/babuk, bubuk/bubacz". Na wschód od Kielc – więc w okolicy Łysogór – odnotowano objaśnienie, że Bobo, mające się znajdować „na zgromadzeniach czarownic", to „mały dziwotworek kudłaty, wzrostu dziecka rocznego, a starej twarzy, często przybierający postać na siebie kota lub capa".

[38] Jednak można go czytać w dialogu Jana Dymitra Solikowskiego z lat siedemdziesiątych XVI wieku, tyle że w dość niepewnym znaczeniu:

„Komornik. ...Ma król [Henryk Walezy] z sobą co czynić we Francyej, jako powiedają i piszą... ja wątpię o tym, aby go naszy przyjęli: tak wszytcy myśli a chuci swoje od niego odwrócili. Burmistrz. I ci, którym dobrze uczynił? Komornik. Bobo". *Komornik a burmistrz*. W: *Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia*. S. 647. W załączonym słowniczku Czubek wysuwa przypuszczenie, że wyrazu użyto tu w znaczeniu 'boli, smutno'. (Prawdopodobnie doszukiwał się źródłosłowu francuskiego – „faire bobo" znaczy w języku dziecięcym 'zrobić kuku', stąd „bobo", 'zadraśnięcie, zadrapanie'; podobnie po rosyjsku, w języku dziecięcym, „bobo" znaczy 'boli'). Ale w innym dialogu, przypisywanym Solikowskiemu, jeden z rozmówców powiada o Rzeczypospolitej: „Bo bo bo: Bá y mummią ią zową". *Ziemianin albo Rozmowa ojca z synem o sprawie Polski*. W: Henryk Gaertner: *Pseudo-Orzechowskiego Ziemianin (Tekst z r. 1565, objaśnienia językowe i historyczne, słownik)*. Lublin: Nakł. Uniwersytetu Lubelskiego 1921. S. 41. Gaertner objaśnia to w słowniku – polemicznie wobec Czubka – jako rodzaj lekceważącego przedrzeźniania.

[39] Wacław Potocki: *Transakcja wojny chocimskiej, gdzie Osman, cesarz turecki, wszytkie... na Polaki zgromadziwszy siły... roztropnością czułych i opatrznych wodzów a dzielnością rycerstwa polskiego spadł z imprezy swojej...* Cz. 4, w. 122. W: *Dzieła*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987. T. 1: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669–1680*. S. 45.

[40] Wacław Potocki: *Ogród, ale nie plewiony; Bróg, ale co snop, to inszego zboża; Kram rozlicznego gatunku...* Cz. 2. 370 (D). *Smok a diabeł*, w. 49-50. W: *Dzieła*. T. 2: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*. S. 403.

[41] *Horacego Xięgi II. Satyra VII*. „Zabawy Przyjemne i Pozyteczne z rożnych autorow zebrane". T. 13, cz. 1. Warszawa: Nakładem M[ichała] Grölla 1776. S. 132. P. W.: *List korespondenta do pryncypała swego* (1775). W: *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" (1770–1777). Wybór*. Oprac. Julian Platt. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1968. S. 127. Jak podaje Elżbieta Aleksandrowska, nie udało się ustalić tłumacza satyry Horacego ani rozwiązać kryptonimu autora listu. Satyry Horacego przekładali w „Zabawach" Ksawery Chołoniewski, Jakub Iżycki (najwięcej), Teodor Skarżyński i Kajetan Skrzetuski.

[42] Ten i nast. cytat: *Sejm piekielny*, w. 716–717, 1393–1394. S. 42, 64.

[43] *Na tropie Indoeuropejczyków*. Z Georgesem Dumézilem rozmawia Didier Eribon. S. 116.

[44] Kasper Miaskowski: *Na zaczynanie Nowego Roku*, w. 65–68. W: Kasper Miaskowski: *Zbiór rytmów*. Wyd. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1995. S. 68.

[45] Karol Potkański: *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. S. 82.

[46] Witold Pracki: *O mowie wsi Turowa*. „Prace Filologiczne". T. 6: 1907. S. 226.

[47] Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. S. 24.

[48] *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*. S. 64.

[49] *Sejm piekielny*, w. 1159–1160, 1165–1169, 1177–1178. S. 56–57.

[50] Marcin Bielski: *Kronika, to jest Historia Świata*. K. 319r.

[51] *Kronika Thietmara*. S. 566, 567 (oryginał).

[52] Ten i nast. cytat: *Helmolda Kronika Słowian*. Przeł. Józef Matuszewski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1974. S. 244, 330–331. W tych cytatach przymiotnik „starogardzki" poprawiłem na „stargardzki" (w oryginale „Aldenburgensis"), mowa bowiem o Stargardzie wagryjskim (Aldenburg, dziś Oldenburg w Szlezwiku-Holsztynie). Oryginał: *Helmoldi Presbyteri Bozoviensis Chronika Slavorum*. S. 196, 288.

[53] Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*. S. 283–284.

[54] Aleksander Gwagnin: *Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie… tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow*. Ks. 2. S. 30.

[55] Ten i nast. cytaty: Maciej Stryjkowski: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego*. S. 209, 311, 237.

[56] Maciej z Miechowa: *Chronica Polonorum*. S. 24.

[57] *Kronika Dalimilova*. S. 7.

[58] *Nejstarší èeská rýmovaná Kronika tak øeèeného Dalimila*. S. 325. *Dalimilova Chronika Èeská*. V nejdávnìjší ètení navrácena od Václava Hanky. Historické a gramatické poznámky: Jan Orth. Praha: Nakladatel knìhkupectví I. L. Kober 1874. Przyp. na s. 11.

[59] Ten i nast. cytat: *Powieść minionych lat. Powiest´ wriemiennych let*. Przeł. Franciszek Sielicki. Red. naukowa: Marian Jakóbiec, Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968. S. 361, 357. Oryginał *Powĕst wrĕmiennychъ lĕtъ* w: *Powiest´ wriemiennych let*. Pod. ried. W[arwary] P. Adrianowoj-Pierietc. Cz. 1: *Tiekst i pieriewod. Podgotowka tieksta D[mitrija] S. Lichaczowa. Pieriewod D[mitrija] S. Lichaczowa, B. A. Romanowa. Moskwa–Leningrad: Izdatielstwo Akadiemii Nauk SSSR 1950. S. 141, 137.*

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM WŁADYSŁAW: *Najdawniejsze statuty synodalne Archidiecezji Gnieźnieńskiej oraz statuty z rękopisu Oss. nr 1627 z uwzględnieniem materiałów zebranych przez Ś.P. B. Ulanowskiego*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1920.

AISCHYLOS: *Oresteja. Trylogia tragiczna*. W: Aischylos: *Tragedie*. Przeł., oprac. Stefan Srebrny. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1954.

ALEKSANDROWSKA ELŻBIETA: *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" 1770–1777. Monografia bibliograficzna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1959.

ANISIMOW ARKADIUSZ: *Wierzenia ludów Północy (Wybór pism)*. Przeł. Anna Wierzchowska. Wstęp: Henryk Swienko. Warszawa: Książka i Wiedza 1971.

ANONIM TZW. GALL: *Galli Anonymi Cronicae et gesta ducum sive principum Polonorum*. Edidit, praefatione notisque instruxit Carolus Maleczyński. W: *Monumenta Poloniae Historica*. Nova series. T. 2. Cracoviae: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1952.

ANONIM TZW. GALL: *Kronika polska*. Przeł. Roman Grodecki. Przekł. przejrzał, wstęp, przyp.: Marian Plezia. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1965.

ANTONIJEVIĆ DRAGOSLAV: *Ritualni trans*. Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti 1990.

ANTONOW-OWSIEJENKO ANTON: *Teatr Józefa Stalina*. Przeł. Michał B. Jagiełło. „Dialog" 1989, nr 1.

APULEJUSZ: *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Przeł. Edwin Jędrkiewicz. W: Apulejusz: *Metamorfozy albo Złoty osioł; Apologia czyli w obronie własnej księga o magii*. Rzecz o Apulejuszu napisał Jan Parandowski. Przyp.: Jerzy Ciechanowicz. Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.

ARCHILOCH: [Fragmenty]. Przeł. Jerzy Danielewicz. W: *Liryka starożytnej Grecji*. Oprac. Jerzy Danielewicz. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996.

ARTAUD ANTONIN: *Teatr i jego sobowtór*. Przeł., wstęp: Jan Błoński. Noty: Jan Błoński, Konstanty Puzyna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1966.

ARYSTOTELES: *Retoryka. Poetyka*. Przeł., wstęp, komentarz: Henryk Podbielski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1988.

AWIERINCEW SERGIUSZ: *W poszukiwaniu symboliki mitu o Edypie*. W: Awierincew Sergiusz: *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*. Przeł., wstęp, noty biograficzne: Danuta Ulicka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988.

AXER JERZY: *Teatr Dionizosa w Atenach – problem przestrzeni scenicznej*. W: Axer Jerzy: *Filolog w teatrze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1991.

BACHELARD GASTON: *Poetyka marzenia*. Przeł., oprac., posłowie: Leszek Brogowski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1998.

BACHELARD GASTON: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór: Henryk Chudak. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Przedmowa: Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975.

BACHTIN MICHAIł: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. Anna Goreń, Andrzej Goreń. Oprac., wstęp, komentarze, weryfikacja przekł.: Stanisław Balbus. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.

BACKVIS CLAUDE: *Nad antologią dramatu staropolskiego*. „Pamiętnik Teatralny" 1969, z. 4.

BARRAULT JEAN-LOUIS: *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Préface d'Armand Salacrou. Paris: Flammarion 1959.

BARTHES ROLAND: *Człowiek Racine'a. Struktura*. Przeł. Wanda Błońska. W: Barthes Roland: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, wstęp: Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.

BARTHES ROLAND: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR 1995.

BASTIDE ROGER: *Le „candomblé" de Bahia (rite nagô)*. Paris–La Haye: Mouton & Co. 1958.

BATAILLE GEORGES: *Historia erotyzmu*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Oficyna Literacka 1992.

BAUDRILLARD JEAN: *Precesja symulakrów*. Przeł. Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., przedmowa: Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996.

BECKETT SAMUEL: *Czekając na Godota*. W: *Dzieła dramatyczne* w przekł. Antoniego Libery. Wstęp, objaśnienia: Antoni Libera. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988.

BETTELHEIM BRUNO: *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Przeł., wstęp: Danuta Danek. Warszawa: „Czytelnik" 1989.

BIAłOSTOCKI JAN: *„Drzwi śmierci" w sztuce wieku dziewiętnastego: C. D. Friedrich, T. Lenartowicz i inni*. „Teksty" 1979, nr 3.

BIAłOSTOCKI JAN: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wyd. 3 rozszerzone. 2 t. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1969.

BIAŁOSZEWSKI MIRON: List do Redakcji „Dialogu" z 26 września 1977 r. „Dialog" 1977, nr 11.

BIAŁOSZEWSKI MIRON: *O tym Mickiewiczu jak go mówię*. „Odra" 1967, nr 6.

Biblia Sacra Latina ex Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V. et Clementis VIII. London: Samuel Bagster and Sons Limited 1970.

Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r. Transkrypcja typu „B" oryginalnego tekstu z XVI w., wstępy: Janusz Frankowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Vocatio" 1998.

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut". Red. nacz. Kazimierz Budzyk. Komitet red.: Ewa Korzeniewska i in. T. 1–3: *Piśmiennictwo staropolskie*. Oprac. zespół pod kier. Romana Pollaka. Zespół autorski: Tadeusz Witczak, Danuta Maniewska i in. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963–1965.

BIELICKI MARIAN: *Zapomniany świat Sumerów*. Konsultacja nauk.: Krystyna Łyczkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1966.

[BIELSKI JOACHIM:] *Kronika polska Marcina Bielskiego*. Wyd. Kazimierz Józef Turowski. Sanok: Nakład i Druk Karola Pollaka 1856.

BIELSKI MARCIN: *Kronika, to jest Historia Świata na sześć wieków a czterzy monarchie rozdzielona, z rozmaitych historyków tak w Świętym Piśmie krześcijańskim, żydowskim, jako i pogańskim wybierana i na polski język wypisana dostateczniej niż pierwej z przydanim wiele rzeczy nowych, od początku świata aż do tego roku, który sie pisze 1564*. Kraków: Druk u Mateusza Siebeneichera 1564. (Przedruk techniką fotooffsetową). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1976.

BIERNAT Z LUBLINA: *Opisanie krótkie żywota Ezopowego i też inszych spraw jego*; *Komu wiła mił, nigdy mądrym nie był*. W: Biernat z Lublina: *Wybór pism*. Oprac. Jerzy Ziomek. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1954.

BORGES JORGE LUIS: *Osnowa*; *Everything and nothing*; *Muzeum* (*O ścisłości w nauce*). Przeł. Zofia Chądzyńska. W: Borges Jorge Luis: *Twórca*. Warszawa: „Czytelnik" 1974.

BORGES JORGE LUIS: *Teologowie* (przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski); *Emma Zunz*; *Dociekania Awerroesa* (przeł. Zofia Chądzyńska). W: Borges Jorge Luis: *Alef*. Warszawa: „Czytelnik" 1972.

BORGES JORGE LUIS: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; *Pierre Menard, autor „Don Kichota"*; *Sekta Feniksa*. Przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski. W: Borges Jorge Luis: *Fikcje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.

BRETON ANDRÉ: *Drugi manifest surrealizmu (1930)*. *Fragmenty*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Wybór, przeł. Adam Ważyk. Warszawa: „Czytelnik" 1973.

BROOK PETER: *Pusta przestrzeń*. Wstęp: Zygmunt Hübner. Przeł. Witold Kalinowski. Noty: Małgorzata Semil. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1977.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Drobne zabytki języka polskiego XV wieku. Pieśni. Modlitwy. Glosy*. [Cz. 1]. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 25: 1897.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Dzieje kultury polskiej*. T. 1: *Od czasów przedhistorycznych do r. 1506*. Kraków: W[ładysław] L[udwik] Anczyc i Spółka 1931.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Kazania średniowieczne. Część I*; *Kazania średniowieczne. Część II*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny" Kraków T. 24: 1895; *Kazania średniowieczne. Część III*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 25: 1897.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*. T. 1: *Kazania i pieśni. Szkice literackie i obyczajowe*. Warszawa: Gebethner i Wolff 1902.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Mythologische Studien. III*. „Archiv für slavische Philologie" Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 14: 1892.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Neue Quellen zur Geschichte der polnischen Sprache und Literatur*. „Archiv für slavische Philologie". Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 14: 1892.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. (Przedruk techniką fotooffsetową z wyd. 1 nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1927). Wstęp: Zenon Klemensiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna" 1957.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce. Część II*. „Rozprawy Akademii Umiejętności – Wydział Filologiczny". Kraków. T. 22: 1895.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Über die älteren Texte des Polnischen*. [Cz. 1]. „Archiv für slavische Philologie". Berlin. Hg. von V[atroslav] Jagić. T. 10: 1887.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Wierzenia religijne i stosunki rodzinne*; *Mitologia słowiańska*; *Mitologia polska. Studium porównawcze*; *Tezy mitologiczne* (przeł. Stanisław Urbańczyk). W: Brückner Aleksander: *Mitologia słowiańska i polska*. Wstęp, oprac. Stanisław Urbańczyk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1980.

BRÜCKNER ALEKSANDER: *Z rękopisów petersburskich. I. Kazania husyty polskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 4: 1893.

BUGAJ ROMAN: *Hermetyzm*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991.

Byłem Konradem. Gustaw Holoubek opowiada Agnieszce Kublik o swej roli w... przedstawieniu *Dziadów*... „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 80, z 4–5 kwietnia.

CALDERÓN DE LA BARCA PEDRO: *Życie snem*. Przeł. Edward Boyé. Wstęp, komentarz: Maria Strzałkowa. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich 1956.

CAMPBELL JOSEPH: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski. Konsultacja merytoryczna: Wojciech J. Burszta. Poznań: Zysk i S-ka – Wydawnictwo [1997].

Carmina Burana. Cantiones profanae. Wybór i układ: Carl Orff. Spolszczył, słowo wstępne: Marian Piechal. Posłowie: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Szczecin: Wydawnictwo Glob 1988.

Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe. Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von B[ernhard] Bischoff abeschlossenen kritischen Ausgabe von A[lfons] Hilka und O[tto] Schumann, Heidelberg 1930–1970. Übersetzung der lateinischen Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Ammerkungen, Nachwort von Günther Bernt. 3. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1985.

CASARIL GUY: *Rabbi Siméon bar Yochaï et la Cabbale*. Paris: Éditions du Seuil 1961.

CASTANEDA CARLOS: *Odrębna rzeczywistość. Rozmów z don Juanem ciąg dalszy*. Przeł. Zbigniew Zagajewski, Monika Pilarska. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1996.

[*Chronicon Montis Sereni* (fragment).] W: *Wybór źródeł do historii Polski średniowiecznej (do połowy XV wieku)*. T. 1: *Społeczeństwo i państwo polskie do połowy XIII wieku*. Oprac. Gerard Labuda, Benon Miśkiewicz. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 1966.

CIECHOWICZ JAN: *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych*. „Dialog" 1998, nr 5.

CRAIG EDWARD GORDON: *Aktor i nad-marioneta*. W: Craig Edward Gordon: *O sztuce teatru*. Wybór: Grzegorz Sinko. Przeł. Maria Skibniewska. Wstęp, noty: Zygmunt Hübner. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1964.

DALIMIL: *Dalimilova Chronika Èeská*. V nejdávnější ètení navrácena od Václava Hanky. Historické a gramatické poznámky: Jan Orth. Praha: Nakladatel kněhkupectví I. L. Kober 1874.

DALIMIL: *Kronika Dalimilova*. Podle rukopisu cambridgeského. Upr. V[áclav] E[manuel] Mourek. Praha: Nákladem Èeské Akademie Císaøe Františka Josefa pro Vědy, Slovesnosť a Umìní 1892.

DALIMIL: *Nejstarší èeská rýmovaná Kronika tak øeèeného Dalimila*. Pøipr. Bohuslav Havránek, Jiøí Daòhelka. Historické poznámky: Zdenìk Kristen. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Èeskoslovenské Akademie Vìd 1958.

DANTE ALIGHIERI: *Boska komedia*. Przeł. Edward Porębowicz. Wstęp, red.: Mieczysław Brahmer. Przyp.: Jadwiga Gałuszka. Wyd. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.

DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia*. Comento: Pietro Fraticelli. Nueva edizione con giunte e correzioni. Firenze: G. Barbèra, editore 1877.

DEGLER JANUSZ: *Zbigniew Raszewski i polska nauka o teatrze*. „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego". T. 48 A. 1993. Dodatek 1.

DEMBOWSKI BRONISŁAW: *Śp. Zbigniew Raszewski, 5 IV 1925 – 7 VIII 1992*. „Tygodnik Powszechny" 1992, nr 40, z 4 października.

DEMOSTENES: *O wieńcu*. W: Demostenes: *Wybór mów*. Przeł., objaśn.: Jerzy Kowalski. Kraków: Nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej 1922.

DEMOSTENES: *O wieńcu*. W: Demostenes: *Wybór mów*. Wyd. 2 zmienione. Przeł., oprac. Romuald Turasiewicz. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991.

DEREN MAYA: *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*. London–New York: Thames and Hudson 1953.

DETIENNE MARCEL: *Dionizos pod gołym niebem*. Przeł. Mariusz Kowalski. [Warszawa:] mszp. powiel. [1998].

Dialogi konfucjańskie. Przeł. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Mieczysław Jerzy Künstler, Zdzisław Tłumski [Tadeusz Żbikowski]. Wstęp: Mieczysław Jerzy Künstler. [Wrocław]: Ossolineum 1976.

DIOGENES LAERTIOS: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Przeł. Irena Krońska, Kazimierz Leśniak, Witold Olszewski przy współpracy Bogdana Kupisa. Oprac. przekł., przypisy: Irena Krońska. Wstęp: Kazimierz Leśniak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1982.

DŁUGOSZ JAN: *Insignia seu clenodia Regni Poloniae*. W: *Joannis Dlugossii Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita. T. 1. Ad fidem veterrimorum librorum manuscriptorum recenserunt Ignatius Polkowski et Żegota Pauli. Cracoviae: Typographia Ephemeridum „Czas" 1887.

DŁUGOSZ JAN: *Ioannis Dlugossii Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. Editionem curavit et introductionem scripsit I[oannes] Dąbrowski. [T. 1:] *Liber primus; Liber secundus*. Textum recensuit atque praefatione instruxit V[anda] Semkowicz-Zaremba. Commentarios confecerunt C[hristina] Pieradzka, B[ożena] Modelska-Strzelecka. [T. 2:] *Liber tertius*; *Liber quartus*. [T. 3:] *Liber quintus; Liber sextus*. [T. 4:] *Liber septimus; Liber octavus*. Consilium editorum: S[ophia] Budkowa et al. Textum recensuit Danuta Turkowska. Adiutrice: Maria Kowalczyk. Moderatore: Mariano Plezia. Commentarium confecit Christina Pieradzka. Varsaviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1964–1975.

DŁUGOSZ JAN: *Jana Długosza Kanonika Krakowskiego Dziejów Polski ksiąg dwanaście*. Przeł. Karol Mecherzyński. T. 1: *Ks. I, II, III, IV*. W: *Jana Długosza Kanonika Krakowskiego Dzieła wszystkie*. Wyd. staraniem Alek-

sandra Przezdzieckiego. [T. 10]. Kraków: Drukarnia „Czasu" W. Kirchmayera 1867.

DŁUGOSZ JAN: *Joannis Długossii seu Longini Canonici Cracoviensis Historiae Polonicae libri XII*. Ad veterrimorum librorum manuscriptorum fidem recensuit, variis lectionibus annotationibusque instruxit Ignatius Żegota Pauli. Cura et impensis Alexandri Przezdziecki. T. 1: *Libri I, II, III, IV*. W: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita. T. 10. Cracoviae: Typographia Kirchmayeriana 1873.

DŁUGOSZ JAN: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Liber beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*. Nunc primum e codice autographo editus. T. 1: *Ecclesia cathedralis Cracoviensis*; *Ecclesiae collegiatarum*. T. 3: *Monasteria*. W: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita. T. 7, 9. Cracoviae: Typographia Kirchmajeriana 1863–1864.

DŁUGOSZ JAN: *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*. [T. 1:] *Księga pierwsza; Księga druga*. Red., wstęp: Jan Dąbrowski. Ustalenie tekstu łacińskiego, przedmowa: Wanda Semkowicz-Zarembina. Oprac. komentarza do tekstu polskiego: Krystyna Pieradzka, Bożena Modelska-Strzelecka. Przeł. Stanisław Gawęda i in. Przekł. przejrzał Marian Plezia. [T. 2:] *Księga trzecia; Księga czwarta*. [T. 3:] *Księga piąta; Księga szósta*. [T. 4:] *Księga siódma; Księga ósma*. Komitet red. Zofia Kozłowska-Budkowa i in. Oprac. tekstu łacińskiego: Danuta Turkowska, Maria Kowalczyk. Przeł. Julia Mrukówna. Red. tomu drugiego, trzeciego, czwartego, komentarz: Krystyna Pieradzka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961–1974.

DUDZIK WOJCIECH: *„Gardzienice" – bilans dziesięciu lat*. „Dialog" 1987, nr 9.

[DUMÉZIL GEORGES:] *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*. Z Georgesem Dumézilem rozmawia Didier Eribon. Przeł., wstęp: Krzysztof Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996.

DUVIGNAUD JEAN: *Aktorstwo a opętanie*; *Maniczność postaci scenicznej*. Przeł. Magda Rodak. Oprac. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1997, nr 1, 5.

DUVIGNAUD JEAN: *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: Éditions Gallimard 1965.

DUVIGNAUD JEAN: *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. 2e édition revue. Paris: Presses Universitaires de France 1973.

DUVIGNAUD JEAN: *Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1990, nr 9.

Dzieje Piotra; Justyn Męczennik: *Apologia*; Ireneusz z Lugdunum: *Zdemaskowanie i odparcie fałszywej gnozy*. W: Michalski Marian: *Antologia literatury patrystycznej*. T. 1. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1975.

ECO UMBERTO: *Imię róży*. Przeł. Adam Szymanowski. Przekł. tekstów łacińskich: Grzegorz Błachowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987.

EKSTEINS MODRIS: *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. Krystyna Rabińska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1996.

ELIADE MIRCEA: *Histoire des croyances et des idées religieuses*. T. 1: *De l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*. Paris: Payot 1976.

ELIADE MIRCEA: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. Stanisław Tokarski. Konsultacja naukowa: Zygmunt Krzak i in. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988. T. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*. Przeł. Stanisław Tokarski. Konsultacja naukowa: Lidia Kasarełło i in. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1994.

ELIADE MIRCEA: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. Przeł. Bolesław Baranowski. Oprac. Tomasz Ruciński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1984.

ELIADE MIRCEA: *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1992, nr 5.

ELIADE MIRCEA: *Mody kulturalne a religioznawstwo*. W: Eliade Mircea: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Oficyna Literacka 1992.

ELIADE MIRCEA: *Opętanie w kulcie Dionizosa*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1987, nr 11–12.

ELIADE MIRCEA: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR 1996.

ELIADE MIRCEA: *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*. Przeł. Agnieszka Grzybek. Warszawa: Wydawnictwo KR 1997.

ELIOT THOMAS STEARNS: *The Waste Land*; *Jałowa ziemia* (przeł. Czesław Miłosz); *Ash-Wednesday*; *Popielec* (przeł. Władysław Dulęba). W: Eliot Thomas Stearns: *Wybór poezji*. Wybór, komentarze: Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz. Wstęp: Wanda Rulewicz. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1990.

ETIEMBLE RENÉ: *Porównanie to jeszcze nie dowód*. Przeł. Wanda Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. Henryk Markiewicz. T. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie; literaturoznawstwo porównawcze; w kręgu psychologii głębi i mitologii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972.

Etimołogiczeskij słowarʹ sławianskich jazykow. Prasławianskij leksiczeskij fond. Pod riedakcyjej O[lega] N. Trubaczowa. T. 1–23 (do hasła „*navijakъ"). Moskwa: Izdatielstwo „Nauka" 1974–1996.

EURYPIDES: *Bachantki*. W: Eurypides: *Tragedie. Dzieci Heraklesa; Błagalnice; Elektra; Ifigenia w kraju Taurów; Fenicjanki; Bachantki; Ifigenia w Aulidzie; Resos; wybór fragmentów*. Przeł., oprac. Jerzy Łanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1980.

Évangile selon Thomas L'. Trad., présentation, commentaires: Philippe de Suarez. 2e édition revue. Marsanne: Éditions Métanoïa 1975.

EVDOKIMOV PAUL: *Prawosławie*. Przeł. ks. Jerzy Klinger. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1964.

EVDOKIMOV PAUL: *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Przeł. Maria Żurowska. Konsultacja naukowa: Henryk Paprocki, Tadeusz Gołgowski. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów 1999.

Ewangelia Filipa. Przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor. W: *Teksty z Nag Hammadi*. Wstęp, komentarz, oprac.: Wincenty Myszor. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1979.

Ewangelia Tomasza. Przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor. Wstęp, komentarz, oprac. Wincenty Myszor. Katowice: Verbum – Marek Górny 1992.

FEATHERSTONE MIKE: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Przeł. Przemysław Czapliński, Jacek Lang. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., przedmowa: Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996.

FIK MARTA: *Między Kottem a Raszewskim*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

FIK MARTA: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981.

Filozofia starożytna Grecji i Rzymu. Wybór, wstęp: Jan Legowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970. Cz. 4, rozdz. 3: *Gnoza jako tajemna wiedza Wschodu i gnoza wczesnochrześcijańska*. Przeł. L[eon] Joachimowicz.

FLASZEN LUDWIK: *Cyrograf*. Wyd. zmienione i poszerzone. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996.

FORSTNER DOROTHEA: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Wybór il., komentarz: Tamara Łozińska. Konsultacja naukowa: Stanisław Kobielus. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1990.

FRAZER JAMES GEORGE: *Złota gałąź*. Przeł. Henryk Krzeczkowski. Przedmowa: Jan Lutyński. Wiersze przeł. Włodzimierz Lewik. Przyp.: Anna Staniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1962.

FREUD SIGMUND: *Dostojewski i ojcobójstwo*. Przeł. Jan Miziński. „Colloquia Communia" 1989, nr 3–6.

FREUD SIGMUND: *Dzieła*. T. 1: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR 1996.

FREUD SIGMUND: *Niektóre typy charakterów w pracy psychoanalitycznej*. Przeł. Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek. „Dialog" 1989, nr 4.
FREUD SIGMUND: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. Maria Leśniewska. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, wstęp, komentarze: Stefania Skwarczyńska. T. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Cz. 1: *Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.
FREUD SIGMUND: *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*. Przeł. Marcin Poręba, Robert Reszke. Oprac. Robert Reszke. W: *Dzieła*. T. 4: *Pisma społeczne*. Warszawa: Wydawnictwo KR 1998.
FREUD ZYGMUNT: *Zarys psychoanalizy*. W: Freud Zygmunt: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975.
GACKI JÓZEF: *Benedyktyński klasztor Świętego Krzyża na Łysej Górze*. Warszawa: Drukiem J. Sikorskiego 1873.
GAREWICZ JAN: *Schopenhauer*. Wyd. 2 zmienione. Warszawa: Wiedza Powszechna 1988.
GĄSSOWSCY ELIGIA, JERZY: *Łysa Góra we wczesnym średniowieczu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1970.
GEERTZ CLIFFORD: *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*. Przeł. Zdzisław Łapiński. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., przedmowa: Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996.
GENET JEAN: *Murzyni. Błazenada*. Przeł. Maria Skibniewska, Jerzy Lisowski. W: Genet Jean: *Teatr. Pokojówki; Ścisły nadzór; Balkon; Murzyni; Parawany*. Wstęp: Andrzej Falkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.
GENNEP ARNOLD VAN: *Obrzędy przejścia*. Przeł. Anna Zadrożyńska-Barącz. W: *Etnologia*. Red. Zofia Sokolewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1969.
GIEYSZTOR ALEKSANDER: *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1982.
GIRARD RENÉ: *Kozioł ofiarny*. Przeł. Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987.
GIRARD RENÉ: *Sacrum i przemoc*. Przeł. Maria, Jacek Plecińscy. Poznań: Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych 1993.
GOETHE JOHANN WOLFGANG: *Faust. Tragedia*. Przeł., posłowie: Adam Pomorski. Warszawa: Świat Książki 1999.
GOMBRICH E[RNST] H[ANS]: *O sztuce*. Przeł. Monika Dolińska i in. Konsultacja wyd. polskiego: Jerzy Malinowski. Warszawa: „Arkady" 1997.
GOSZCZYŃSKI SEWERYN: *Sobótka*. W: *Dzieła zbiorowe*. Wyd. Zygmunt Wasi-

lewski. Lwów: Nakład Księgarni H[ermana] Altenberga [1911]. T. 2: *Powieści. Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. 13 lutego 1994*. Spisała Maryla Zielińska. „Teatr" 1994, nr 10.

Goście Starego Teatru. Spotkanie pierwsze: z Gustawem Holoubkiem rozmawia Jerzy Jarocki. 11 luty 1992. Spisała Maryla Zielińska. „Teatr" 1992, nr 9.

GOT JERZY: *Mój nauczyciel*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

GOUHIER HENRI: *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin 1974.

GRABOWSKA BARBARA i in.: *Słownik mitologii hinduskiej*. Red. naukowy: Andrzej Ługowski. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog" 1994. Hasła „Aświnowie", „Indra", „Mitra", „Waruna" (oprac. Andrzej Ługowski), „juga", „Pradźapati" (oprac. Bogusław J[an] Koc), „Kryszna" (oprac. Anna Piekarska-Maulik), „Radha" (oprac. Bożena Śliwczyńska), „stworzenie świata" (oprac. Barbara Grabowska), „Śiwa", „tandawa" (oprac. Tadeusz Herrman[n]).

GRANET MARCEL: *Religie Chin*. Przedmowa: Georges Dumézil. Przeł. Joanna Rozkrut. Konsultacja naukowa: Anna Wójcik. Kraków: Wydawnictwo Znak 1997.

GRAVES ROBERT: *Mity greckie*. Przeł. Henryk Krzeczkowski. Wstęp: Aleksander Krawczuk. Nazewnictwo, red. naukowa: Zygmunt Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967.

GRODZICKI AUGUST: *„Dziady" w Teatrze Narodowym* [1967]. W: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*. Oprac. Zbigniew Raszewski. Red. Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze" 1993.

GROTOWSKI JERZY: *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*. Przeł. Magda Złotowska (przekł. autoryzowany). „Notatnik Teatralny". Wrocław. 1992, nr 4.

GROTOWSKI JERZY: *Performer*. Przeł. autor. W: Grotowski Jerzy: *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*. Wybór, red.: Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: „Wiedza o Kulturze" 1990.

GROTOWSKI JERZY: *Przemówienie doktora honoris causa*. W: *Promocja Jerzego Grotowskiego na doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1993.

GWAGNIN ALEKSANDER: *Kronika Sarmacjej europskiej, w ktorej sie zamyka Krolestwo Polskie ze wszystkiemi państwy, xięstwy i prowincjami swemi, tudzież też Wielkie Xięstwo Litew[skie], Ruskie, Pruskie, Zmudzkie, Inflantskie, Moskiewskie i część Tatarow*. Pierwej r. 1578 po lacinie wyd. A teraz zaś z przyczynieniem tych krolow, ktorych w lacińskiej niemasz: tudzież... przez tegoż autora z wielką pilnością rozdziałami na X. ks. krociuchno zebrana, a z lacińskiego na polskie przeł. [przez Marcina Paszkowskiego]. Kraków: w Drukarniej Mikołaja Loba 1611.

HELMOLD: *Helmolda Kronika Słowian*. Przeł. Józef Matuszewski. Wstęp, komentarz: Jerzy Strzelczyk. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1974.

HELMOLD: *Helmoldi Presbyteri Bozoviensis Chronika Slavorum*. Editionis quam paraverat Bernhardus Schmeidler textum denuo imprimendum curavit Heinz Stoob. W: *Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte des Mittelalters*. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe. Hg. von Rudolph Buchner. Bd 19. Berlin: Rütten und Loening 1963.

HEMINGWAY ERNEST: *Komu bije dzwon*. Przeł. Bronisław Zieliński. Oprac. Leszek Elektorowicz. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1978.

HERBERT ZBIGNIEW: *Przesłanie Pana Cogito*. W: Herbert Zbigniew: *89 wierszy*. Wybór, układ: autor. Kraków: Wydawnictwo a5 1998.

HERBORD: *Herbordi Dialogus de vita S. Ottonis episcopi Babenbergensis*. Recognovit et annotavit Ioannes Wikarjak. Praefatus et commentatus est Casimirus Liman. W: *Monumenta Poloniae Historica*. Series nova. T. 7, fasc. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1974.

HERNAS CZESŁAW: *Barok*. Wyd. 5 zmienione i rozszerzone. Wskazówki bibliograficzne: Halina Geber, Aleksandra Oszczęda. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998.

HERNAS CZESŁAW: *Raszewskiemu*. „Dialog" 1990, nr 5.

HERODOT: *Dzieje*. Przeł., oprac. Seweryn Hammer. Przyp. przejrzał i uzup. Aleksander Krawczuk. Wyd. 2. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1959. T. 1.

HERRMANN TADEUSZ i in.: *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 1992. Hasła „ahinsa", „maja", „satja" (oprac. Andrzej Ługowski), „dharma", „juga", „linga" (oprac. Bogusław Jan Koc), „Iśwara", „śakti", „Śiwa" (oprac. Tadeusz Herrmann), „Śankara" (oprac. Joanna Jurewicz).

HESSE HERMANN: *Gra szklanych paciorków. Próba opisu życia magistra ludi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*. Przeł. Maria Kurecka. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1971.

HESSE HERMANN: *Podróż na Wschód*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Wodnika 1991.

HEZJOD: *Narodziny bogów (Theogonia)*; *Prace i dni*. W: Hezjod: *Narodziny bogów (Theogonia); Prace i dni; Tarcza*. Przeł., wstęp, przyp. Jerzy Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.

Historia teatru, teatr historii. Rozmowa z udziałem Janusza Deglera, Jerzego Koeniga, Leszka Kolankiewicza, Pawła Konica, Edwarda Krasińskiego, Małgorzaty Szpakowskiej. „Dialog" 1990, nr 5.

HÖLDERLIN FRYDERYK: *Chleb i wino*; *Patmos*. W: Hölderlin Fryderyk: *Poezje wybrane*. Przeł., wstęp Mieczysław Jastrun. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1964.

HOLOUBEK GUSTAW: *Grając w „Dziadach"*. „Dialog" 1981, nr 6.

HOMER: *Iliada*. Przeł. Kazimiera Jeżewska. Wstęp, przyp.: Jerzy Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka 1999.

HOMER: *Odyseja*. Przeł. Józef Wittlin. Posłowie: Zygmunt Kubiak. Wyd. 4 (1 krajowe) wg wyd. 3 zmienionego. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1982.

Horacego Xięgi II. Satyra VII. „Zabawy Przyjemne i Pozyteczne z rożnych autorow zebrane". T. 13, cz. 1. Warszawa: Nakładem M[ichała] Grölla 1776.

HUBERT HENRI, MAUSS MARCEL: *Zarys ogólnej teorii magii*. Przeł. Marcin Król. W: Mauss Marcel: *Socjologia i antropologia*. Wstęp: Claude Lévi-Strauss. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.

HUIZINGA JOHAN: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: „Czytelnik" 1967.

I-cing. [Yijing]. Księga Przemian. Pełne wydanie. Przeł., komentarz: Richard Wilhelm. Przeł. Wojciech Jóźwiak, Małgorzata Barankiewicz, Krzysztof Ostas. Warszawa: Latawiec 1995.

IRZYKOWSKI KAROL: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*. W: *Pisma*, pod red. Andrzeja Lama. [T. 1:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*. Wstęp: Andrzej Lam. Oprac. tekstu: Zofia Górzyna. Red. tomu: Stefan Góra. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.

IZYDOR Z SEWILLI: *Etymologie* (przed 636). Przeł. Stanisław Longosz. W: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, pod red. Eleonory Udalskiej. [T. 1:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989.

JABŁOŃSKI WITOLD: *Religie Chin*. W: Jabłoński Witold i in.: *Religie Wschodu*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski [1938].

JAN OD KRZYżA ŚW., Doktor Kościoła: *Pieśń duchowa. Pieśń między duszą i Oblubieńcem*. W: *Dzieła*. Przeł. o. Bernard od Matki Bożej. Wyd. 3 przejrzane i popr. Kraków: Wydawnictwo O.O. Karmelitów Bosych 1975. T. 2: *Pieśń duchowa*; *Żywy płomień miłości*; *Dzieła pomniejsze*.

JANION MARIA: *Misterium nieprzerwane*. Przemówienie wygłoszone podczas uroczystości wręczenia Nagród Wielkich [Fundacji Kultury za rok 1998]. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 6, z 8 stycznia.

JANION MARIA: *Powrót romantyzmu i powrót do romantyzmu*; *Ludowość rozdwojona*. W: Janion Maria: *Odnawianie znaczeń*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.

JANION MARIA: *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: *Studia romantyczne*, pod red. Marii Żmigrodzkiej, poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1973.

JEANMAIRE HENRI: *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Éditions Payot 1951.

JĘDRYCHOWSKI ZBIGNIEW: *Pastor i Nieznajomy, czyli „Dziady" w Kamieńcu Podolskim (1832)*. „Notatnik Teatralny". Wrocław. 1998, nr 16–17.

JONAS HANS: *Religia gnozy*. Przeł. Marek Klimowicz. Kraków: Wydawnictwo Platan 1994.

JOYCE JAMES: *Ulisses*. Przeł. Maciej Słomczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.

JUNG CARL GUSTAV: *„Ulisses". Monolog*. W: Jung Carl Gustav: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przeł., wstęp: Jerzy Prokopiuk. Warszawa: „Czytelnik" 1976.

JUNG CARL GUSTAV: *Dzieła*. T. 1: *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*. Przeł. Robert Reszke. Oprac. Leszek Kolankiewicz. Warszawa: Wrota 1997.

JUNG CARL GUSTAV: *Komentarz do „Sekretu złotego kwiatu"*. Przeł. Wojciech Chełmiński. W: Carl Gustav Jung: *Podróż na Wschód*. Wybór, oprac., wstęp: Leszek Kolankiewicz. Wyd. 2 popr. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1992.

JUNG CARL GUSTAV: *Odpowiedź Hiobowi*. Przeł., przedmowa, posłowie: Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Ethos 1995.

JUNG CARL GUSTAV: *Psychologia przeniesienia*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Sen 1993.

JUNG CARL GUSTAV: *Symbol przemiany w mszy*. Przeł. Robert Reszke. Red. Leszek Kolankiewicz. Warszawa: Sen 1992.

JUNG CARL GUSTAV: *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wrota 1998.

JUNG CARL GUSTAV: *Wspomnienia, sny, myśli*. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé. Przeł. Robert Reszke, Leszek Kolankiewicz. Wyd. 2 popr. Warszawa: Wrota 1997.

KALICKI RAJMUND: *Jorge Luis Borges*. Warszawa: „Czytelnik" 1980.

KALLIMACH: *Philippi Callimachi Vita et mores Sbignei cardinalis*. Edidit Irmina Lichońska. Varsoviae: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1962.

KALTENMARK MAX: *Lao tseu et le taoïsme*. Paris: Éditions du Seuil 1965.

KAPUŚCIŃSKI RYSZARD: *Heban*. Warszawa: „Czytelnik" 1998.

KARŁOWICZ JAN: *Słownik gwar polskich*. 6 t. T. 4–6 do druku przygotował Jan Łoś. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1900–1911.

KARWOT EDWARD: *Katalog magii Rudolfa. Źródło etnograficzne XIII wieku*. Przedmowa: Józef Gajek. Wrocław: Zakł. im. Ossolińskich 1955.

Katechizm Kościoła Katolickiego. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum 1994.

Kazanie na dzień Wszech Świętych; *Reguła III zakonu św. Franciszka*; nazwy miesięcy; *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*; *Wiersz Słoty o chlebowym stole*; *Wiersz o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*; *Cantilena inhonesta*; Petrus de Crescentiis: *Księgi o gospodarstwie…*; *Rurale judicium, to jest Ludycyje wieśne na ten nowy rok 1544…* W: Wydra Wiesław, Rzepka Wojciech Ryszard: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1995.

KERÉNYI GRACJA: *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1973.

KERÉNYI KARL: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1997.

KLEMENS ALEKSANDRYJSKI: *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy*. Przeł., wstęp, komentarz: Janina Niemirska-Pliszczyńska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax – Akademia Teologii Katolickiej 1994. T. 1.

KLEMENSIEWICZ ZENON: *Historia języka polskiego*. Wyd. 7 uzup. Red. naukowy: Irena Bajerowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999.

KŁOCZOWSKI JERZY: *Młodsza Europa. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1998.

KŁOSSOWICZ JAN: *Tadeusz Kantor. Teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1991.

KOCHANOWSKI JAN: *Dzieła wszystkie* (Wydanie Sejmowe). Oprac. zespół pod przewodnictwem Marii Renaty Mayenowej. T. 1: *Psałterz*. Oprac. Jerzy Woronczak. Oprac. muzykologiczne: Mirosław Perz. T. 4: *Pieśni*. Oprac. Maria Renata Mayenowa, Krystyna Wilczewska przy udziale Barbary Otwinowskiej, Maria Cytowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1990–1991.

KOCHANOWSKI JAN: *Fraszki*; *Pamiątka wszytkimi cnotami hojnie obdarzonemu Janowi Baptyście hrabi na Tęczynie…* W: Kochanowski Jan: *Dzieła polskie*. Oprac., wstęp: Julian Krzyżanowski. Wyd. 5. Tekst na nowo skolacjonowała: Barbara Otwinowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967. T. 2.

Kodeks Dyplomatyczny miasta Krakowa: *Codicis Diplomatici civitatis Cracoviensis (1257–1506) pars prima*. Wyd., przyp. Franciszek Piekosiński. Cracoviae: Sumptibus Academiae Literarum Cracoviensis 1879.

Kodeks Dyplomatyczny Polski: *Codex Diplomaticus Poloniae, quo continentur privilegia Regum Poloniae, Magnorum Ducum Lithvaeniae, bullae Pontificum nec noc iura a privatis data, illustrandis domesticis rebus*

gestis inservitura adhuc nusquam typis exarata, ab antiquissimis inde temporibus usque ad annum 1506. Studio et opera Leonis Rzyszczewski et olim Antonii Muczkowski collectus. T. 3. Edidit Julianus Bartoszewicz. Varsaviae: [b. n. wyd.] 1858.

Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski: *Codex Diplomaticus Majoris Poloniae documenta, et jam typis descripta, et adhuc inedita complectens, annum 1400 attingentia*. Editus cura Societatis Literariae Poznaniensis. T. 1–2. Poznaniae: Sumptibus Bibliothecae Kornicensis 1877–1878.

KOLANKIEWICZ LESZEK: *Koniec teatru – koniec świata*. „Dialog" 1987, nr 3.

KOLANKIEWICZ LESZEK: *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo KR 1995.

KOLANKIEWICZ LESZEK: *Święty Artaud*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988.

KOLANKIEWICZ LESZEK: *Teatr zarażony etnologią*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4.

KOŁAKOWSKI LESZEK: *Mircea Eliade: religia jako paraliż czasu*. Wstęp do: Eliade Mircea: *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: „Książka i Wiedza" 1966.

KONIC PAWEŁ: *Raszewskiego epistolarny romans z teorią*. „Dialog" 1993, nr 3.

KONOPNICKA MARIA: *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Wyd. 4 (19). Tekst i objaśnienia ustalono na podst. 17 wyd. (2 powojennego), oprac. przez Stanisława Pigonia. Warszawa: „Nasza Księgarnia" 1955.

KOPCIŃSKI JACEK: *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1997.

Koran. Przeł., komentarz: Józef Bielawski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1986.

KORZENIEWSKI BOHDAN: *W obronie aniołów*. „Pamiętnik Teatralny" 1956, z. 1.

KOSMAS: *Cosmae Pragensis Chronica Boemorum. Die Chronik der Böhmen des Cosmas von Prag*. Unter mitarbeit von W. Weinberger. Hg. von Bertold Bretholz. W: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Germanicarum*. Nova series. T. 2. Berolini: apud Weidmannos 1923.

KOSMAS: *Kosmasa Kronika Czechów*. Przeł., wstęp, komentarze: Maria Wojciechowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1968.

KOSMAS: *Kosmova Kronika Èeska*. Pøeložili Karel Hrdina, Marie Bláhová. Pøeklad revidovali, úvod: Zdenìk Fiala, Marie Bláhová. Poznámky, stat' *O Kosmovi a jeho kronice*, vysvìtlivky, rejstøíky: Marie Bláhová. Rodokmen zrevidoval, vìdecký poradec Zdenìk Fiala. Praha: Svoboda 1975.

KOSTRZEWSKI JÓZEF: *Kultura prapolska*. Wyd. 3 rozszerzone. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1962.

KOSTRZEWSKI JÓZEF: *Les origines de la civilisation polonaise. Préhistoire – protohistoire*. Trad. de Bernard Hamel. 261 gravures. Paris: Presses Universitaires de France 1949.

KOTT JAN: *Bachantki albo zjadanie boga*. W: Kott Jan: *Zjadanie bogów i nowe eseje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.

KOTT JAN: *„Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze..." (o Grotowskim)*. W: Kott Jan: *Kamienny Potok. Eseje*. Londyn: „Aneks" 1986.

KOTT JAN: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. [Wybór, oprac. Piotr Kłoczowski]. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1997.

KOTT JAN: *Nō, albo o znakach*; *Koniec teatru niemożliwego*; *Grotowski, albo granica*; *Pamięć ciała*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, układ, wstęp: Tadeusz Nyczek. Warszawa: Wydawnictwo Krąg 1991. T. 3: *Fotel recenzenta*.

KOTT JAN: *Nowy Jonasz*; *„Wieloryb", który połknął Jonasza*; *Nauczyciel. Zbigniew Raszewski*; *Korzeń. Bohdan Korzeniewski*. W: Kott Jan: *Nowy Jonasz i inne szkice*. Oprac. red. Janusz Degler przy współpracy Jerzego Timoszewicza, Marka Zagańczyka. Wrocław: „Wiedza o Kulturze" 1994.

KOTT JAN: *Reżyser albo Otwarcie*. W: Kott Jan: *Płeć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992.

KOTTAK CONRAD PHILLIP: *Antropologiczna analiza inkulturacji masowej*. Przeł. Iwona Kurz. [Warszawa:] mszp. powiel. [1999].

KOWALCZYKOWA ALINA: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1997.

KOWALCZYK[ÓWNA] MARIA: *Mowy i kazania uniwersyteckie Łukasza z Wielkiego Koźmina*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 12: 1960, nr 2.

KOWALCZYKÓWNA MARIA: *Tańce i zabawy w świetle rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 34–35: 1984–1985, nr 1/2.

KOWALCZYKÓWNA MARIA: *Wróżby, czary i zabobony w średniowiecznych rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 29: 1979, nr 1/2.

KOZŁOWSKA-BUDKOWA ZOFIA: *Stanisława ze Skarbimierza mowa o złych studentach*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 15: 1963, nr 1/2.

KRASICKI IGNACY: *Myszeis*. W: Krasicki Ignacy: *Pisma poetyckie*. Oprac. Zbigniew Goliński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976. T. 1.

KRASIŃSKI EDWARD: *Zbigniew Raszewski. Kronika życia i działalności (1925–1992)*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

KRASZEWSKI JÓZEF IGNACY: *Stara baśń. Powieść z IX w.* Oprac. Wincenty Danek. Wyd. 5 zmienione. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1975.

KROMER MARCIN: *Kronika polska Marcina Kromera, biskupa warmińskiego, ksiąg XXX... przełożona przez Marcina z Błażowa Błażowskiego*

[Błażewskiego] i wydana... r. 1611. Wyd. 2 w jęz. polskim [Kazimierza Józefa Turowskiego]. Sanok: Nakład i Druk Karola Pollaka 1857.

Kronika wielkopolska. Przeł. Kazimierz Abgarowicz. Wstęp, komentarze: Brygida Kürbisówna. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1965.

KRZYŻANOWSKI JULIAN: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. [Wyd. 4 popr.] Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1974.

KRZYŻANOWSKI JULIAN: *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Wyd. 2 rozszerzone. T. 1: *(Wątki 1–999)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1962.

KUBIAK ZYGMUNT: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki 1997.

KUBIKOWSKI TOMASZ: *Profesor w świecie widowisk*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

KUBIKOWSKI TOMASZ: *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg [1994].

LAING RONALD D.: *Sytuacja Narcyza*. Przeł. Grzegorz Musiał. W: *Odmieńcy*. Wybór, oprac., red. Maria Janion, Zbigniew Majchrowski. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1982.

LANGE RODERYK: *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Wersję w jęz. polskim oprac. autor. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1988.

LAO-TSY [Laozi]: *Tao-te-king [Daodejing], czyli Księga Drogi i Cnoty*. Przeł. Tadeusz Żbikowski. „Literatura na Świecie" 1987, nr 1.

LAPLANCHE JEAN, PONTALIS J.-B.: *Słownik psychoanalizy* pod kier. Daniela Lagache'a. Przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska. Red. naukowa, przekł. cytatów z prac S. Freuda: Anna Czownicka. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1996.

LE GOFF JACQUES: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. Hanna Szumańska-Grossowa. Przekł. podpisów pod il.: Ewa Maliszewska. Wyd. 2. Przedmowa: Bronisław Geremek. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen – Dom Księgarsko-Wydawniczy Klon 1995.

LEAKEY RICHARD: *Pochodzenie człowieka*. Przeł. Zdzisław Skrok. Warszawa: Wydawnictwo CIS – Oficyna Wydawnicza Most 1995.

LEEUW GERARDUS VAN DER: *Fenomenologia religii*. Przeł., wstęp: Jerzy Prokopiuk. Wyd. 2 popr. Warszawa: Książka i Wiedza 1997.

LEEUW GERARDUS VAN DER: *Święta gra*. Przeł. Zbigniew Benedyktowicz, Sławomir Sikora. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4.

LEIRIS MICHEL: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* précédé de *La croyance aux génies „zār" en Ethiopie du Nord*. Paris: Le Sycomore 1980.

LENGAUER WŁODZIMIERZ: *Religijność starożytnych Greków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.

LEROI-GOURHAN ANDRÉ: *Religie prehistoryczne*. Przeł. Irena Dewitz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966.

LEŚNIAK KAZIMIERZ: *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1972. Doksografia i fragmenty: Heraklit.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Antropologia strukturalna*. Wstęp: Bogdan Suchodolski. Przeł., słownik pojęć antropologii strukturalnej oprac. Krzysztof Pomian. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Freud, Sofokles i Labiche*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1990, nr 11.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Twórczość" 1984, nr 6.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Mythologiques * Le cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon 1964.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Smutek tropików*. Przeł. Aniela Steinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Totemizm dzisiaj*. Przeł. Aniela Steinsberg. Warszawa: Wydawnictwo KR 1998.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Tristes Tropiques*. Paris: Librairie Plon 1955.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE: *Trójkąt kulinarny*. Przeł. Stanisław Cichowicz. „Twórczość" 1972, nr 2.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE, ERIBON DIDIER: *Nie czuje się, że czas mija*. Przeł. Leszek Kolankiewicz. „Dialog" 1990, nr 11.

LÉVY-BRUHL LUCIEN: *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*. Przeł. Bella Szwarcman-Czarnota. Przedmowa, red. naukowa: Elżbieta Tarkowska. Nota o autorze, bibliografia: Adam A. Zych. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992.

LEWAŃSKI JULIAN: *W teatrach staropolskich*. Wstęp do: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Oprac. Julian Lewański. T. 1. Przyp.: Maria Bokszczanin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1959.

LEWICKI TADEUSZ: *Obrzędy pogrzebowe pogańskich Słowian w opisach podróżników i pisarzy arabskich głównie z IX–X w.* „Archeologia". Red. Kazimierz Majewski. T. 5: 1952–1953.

LEWIS I[VAN] M[YRDDIN]: *Ecstatic Religion. A study of shamanism and spirit possession*. 2nd ed. London–New York: Routledge 1989.

LICHACZOW DIMITRIJ [!]: *Aktorstwo Iwana Groźnego (W sprawie karnawałowego stylu jego utworów)*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór, przekład: Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1993.

LINDE M. SAMUEL BOGUMIŁ: *Słownik języka polskiego*. Wyd. 3 fotooffsetowe [wyd. 2 popr. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1854–1860]. 6 t. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1951.

LIPIŃSKA JADWIGA, MARCINIAK MAREK: *Mitologia starożytnego Egiptu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1977.

Logoi Jezusa z Oxyrhynchos P. Oxy (I) 1, (IV) 654, (IV) 655. Przeł. Marek Starowieyski. W: *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. Marka Starowieyskiego. T. 1: *Ewangelie apokryficzne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1980.

LUBICZ RAFAŁ: *Kilka zabytków języka staropolskiego*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 5: 1899.

LUDLUM ROBERT: *Tożsamość Bourne'a*. Przeł. Zdzisław Nowicki. Poznań: Amber 1990.

LUKIAN: *O tańcu*. W: Lukian: *Dialogi*. Przeł. Konstanty Bogucki. Wstęp, komentarz: Władysław Madyda. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1960. T. 1.

ŁĘGOWSKI-NADMORSKI JÓZEF: *Bóstwa i wierzenia religijne Słowian lechickich*. „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu". R. 32: 1925.

ŁOMNICKI TADEUSZ: Wypowiedź w: *Czytając Raszewskiego*. „Dialog" 1978, nr 7.

ŁOPACIŃSKI HIERONIM: *Reguła Trzeciego Zakonu św. Franciszka i drobniejsze zabytki języka polskiego z końca w. XV-go i początku XVI-go*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 4: 1893.

ŁOŚ JAN: *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1915.

ŁOTMAN JURIJ: *Teatr i teatralność w kształtowaniu kultury początków XIX wieku*. Przeł. Aleksander Bogusławski. „Nowy Wyraz" 1974, nr 11.

ŁOTMAN JURIJ: *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór, przekład: Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1993.

ŁOWMIAŃSKI HENRYK: *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1979.

MACHEK VÁCLAV: *Etymologický slovník jazyka èeského*. Vìdecký redaktor: Vladimír Šmilauer. Vyd. 2 opravené a doplnìné. Praha: Academia – Nakladatelství Èeskoslovenské Akademie Vìd 1968.

MACIEJ Z MIECHOWA: *Chronica Polonorum*. Cracouiae: Hieronymi Vietoris Chalcographi 1521. (Reprodukcja techniką fotooffsetową). Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza 1986.

MAJCHROWSKI ZBIGNIEW: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 1998.

MALINOWSKI BRONISŁAW: *Mit w psychice człowieka pierwotnego*; *Mit jako dramatyczna forma dogmatu*. Przeł. Barbara Leś. W: *Dzieła*. Red. Władysław Markiewicz i in. T. 7: *Mit, magia, religia*. Red. naukowa: Andrzej K. Paluch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1990.

MANN THOMAS: *O Niemczech i Niemcach*. Przeł. Zofia Rybicka. W: Benjamin Walter i in.: *Wobec faszyzmu*. Wybór, wstęp: Hubert Orłowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987.

MANN TOMASZ: *Czarodziejska góra*. T. 1. Przeł. Józef Kramsztyk. Przedmowa: Roman Karst. T. 2. Przeł. Jan Łukowski. Wyd. 2. Warszawa: „Czytelnik" 1956.

MANN TOMASZ: *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: „Czytelnik" 1960.

MANN TOMASZ: *Józef i jego bracia*. T. 1: *Historie Jakubowe; Młody Józef*. Przeł. Edyta Sicińska. T. 2: *Józef w Egipcie*. Przeł. Edyta Sicińska, Maria Traczewska. Warszawa: „Czytelnik" 1961.

MARCIN Z URZĘDOWA: *Herbarz Polski to jest o przyrodzeniu ziół i drzew rozmaitych, i innych rzeczy do lekarztw należących, księgi dwoje*. Kraków: w Drukarni Łazarzowej 1595.

MASŁOWSKI MICHAŁ: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998.

MĄCZYŃSKI JAN: *Leksykon łacińsko-polski Jana Mączyńskiego. Wybór tekstów – opracowanie*. Wybór tekstów: Władysław Kuraszkiewicz. Oprac. Henryk Barycz, Władysław Kuraszkiewicz, Ignacy Lewandowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1996.

MENCWEL ANDRZEJ: *Wstęp: wyobraźnia antropologiczna*. W: *Wiedza o kulturze*. Cz. 1: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. Grzegorz Godlewski i in. Wstęp, red.: Andrzej Mencwel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1995.

MÉTRAUX ALFRED: *Le vaudou haïtien*. Paris: Librairie Gallimard 1958.

MIASKOWSKI KASPER: *Na zaczynanie Nowego Roku*. W: Miaskowski Kasper: *Zbiór rytmów*. Wyd. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1995.

MICHAŁOWSKA TERESA: *Średniowiecze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1995.

MICKIEWICZ ADAM: *Dziady*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe 1798–1998. Red. naczelna: Zbigniew Jerzy Nowak i in. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Zofia Stefanowska. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1995.

MICKIEWICZ ADAM: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe 1798–1998. Red. naczelna: Zbigniew Jerzy Nowak i in. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Zbigniew Jerzy Nowak. T. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*; T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*; T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*; T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. Przeł. Leon Płoszewski. Oprac. Julian Maślanka. T. 14: *Listy. Część pierwsza: 1815–1829*. Oprac. Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska, Marta Zielińska. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1995–1998.

MICKIEWICZ ADAM: *O poezji romantycznej*; [*O poemacie „Dziady"*] (przeł. Artur Górski). W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe 1798–1998. Red. naczelna: Zbigniew Jerzy Nowak i in. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Zygmunt Dokurno. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1996.

MICKIEWICZ ADAM: *Oda do Młodości*; *Pierwiosnek*; *Romantyczność*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe 1798–1998. Red. naczelna: Zbigniew Jerzy Nowak i in. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Czesław Zgorzelski. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" 1993.

MIKLOSICH FRANZ: *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*. Wien: Wilhelm Braumüller 1886.

MIKLOSICH FR[ANZ]: *Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum*. Emendatum auctum. Vindobonae: Guilelmus Braumueller 1862–1865.

MIŁOSZ CZESŁAW: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*; *Hymn o Perle*. W: Miłosz Czesław: *Wiersze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985. T. 2.

MIŁOSZ CZESŁAW: *Mickiewicz wielkim poetą był*. Rozmawiała Katarzyna Janowska. „Polityka" 1998, nr 28, z 11 lipca.

MIŁOSZ CZESŁAW: *Ziemia Ulro*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1982.

MINUCJUSZ FELIKS: *Octavius*. Przeł., wzgląd, objaśn.: Jan Sajdak. Poznań: Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka 1925.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum, aliorum Pontificum cura recognitum, a Pio X reformatum, et Benedicti XV auctoritate vulgatum. Romae–Tornari–Parisiis: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée et Socii, S. Sedis Apost. et S. Ritum Congr. Typographii [b.d.].

MISTRZ WINCENTY (TZW. KADŁUBEK): *Kronika polska*. Przeł., oprac. Brygida Kürbis. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1992.

MISTRZ WINCENTY (TZW. KADŁUBEK): *Magistri Vincentii Chronicon Polonorum*. W: *Monumenta Poloniae Historica*. Edidit August Bielowski. T. 2. (Przedruk fotooffsetowy wyd. z r. 1872). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961.

MOCHNACKI MAURYCY: *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*. W: *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Wyd., przedmowa: Artur Śliwiński. Lwów: Nakładem Księgarni Polskiej B. Połonieckiego 1910.

MORAWIEC ELŻBIETA: *Religijne inscenizacje „Dziadów" w teatrze polskim w latach 1945–1980*; *O Konradzie Swinarskim w 10-lecie śmierci*. W: Morawiec Elżbieta: *Seans pamięci. Szkice o dramacie i teatrze*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1996.

MOSZYŃSKI KAZIMIERZ: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2, cz. 1: *Kultura duchowa*. Wyd. 2. Warszawa: Książka i Wiedza 1967.

Mszał rzymski łacińsko-polski. Paris: Éditions du Dialogue, Société d'éditions internationales 1968.

MYERHOFF BARBARA G.: *Balansowanie pomiędzy światami: powołanie szamana*. Przeł. Jacek Zmysłowski. [Wrocław:] mszp. powiel. b.r.

MYERHOFF BARBARA G.: *Pejotlowe łowy. Sakralna podróż Indian Huiczoli*. Przeł. Andrzej Szyjewski. (Przekł. autoryzowany). Kraków: Wydawnictwo Znak 1997.

MYERHOFF BARBARA G.: *The doctor as culture hero: the shaman of Rincon*. „Anthropological Quarterly". T. 39: 1966. No 2.

Nawiedzenie grobu. Visitatio sepulchri (Wiek XII–XVI); *Wiadomości o teatrach w wieku XV*. W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Oprac. Julian Lewański. T. 1. Przyp.: Maria Bokszczanin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1959.

NIETZSCHE FRIEDRICH: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł., przedmowa: Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse 1994.

NIETZSCHE FRYDERYK: *Dzieła*. T. 1: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. Wacław Berent. Warszawa: Nakład Jakuba Mortkowicza 1905.

Novum Testamentum Graece post Eberhard et Erwin Nestle editione vicesima septima revisa communiter ediderunt Barbara et Kurt Aland et al. Apparatum criticum novis elaboraverunt Barbara et Kurt Aland una cum Instituto Studiorum Textus Novi Testamenti Monasterii Westphaliae. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1993.

NOWACKI KAZIMIERZ: *Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej*. „Pamiętnik Teatralny" 1960, z. 3–4.

NYCZEK TADEUSZ: *Pani Koch wyprawia się po krzyżową*. „Dialog" 1998, nr 12.

O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały. Red. nauk. Edward Krasiński. Wrocław: Ossolineum 1989.

OPALIŃSKI ŁUKASZ: *Poeta nowy*. W: Opaliński Łukasz: *Wybór pism*. Oprac. Stanisław Grzeszczuk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1959.

ORFF CARL: *Carmina Burana. Cantiones profanae*. Original text with introduction, facing vocabularies and study materials by Judith Lynn Sebesta. New translation by Jeffrey M. Duban. Chicago: Bolchazy–Carducci Publishers 1985.

ORKAN WŁADYSŁAW: *Drzewiej. Powieść*. W: *Dzieła. Wydanie zbiorowe*. Red. zesp. pod kier. Stanisława Pigonia. T. 10. Red. tomu Maria Hulewiczowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1960.

ORZECHOWSKI STANISŁAW: *Quincunx*. W: Orzechowski Stanisław: *Wybór pism*. Oprac. Jerzy Starnawski. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1972.

OSIŃSKI ZBIGNIEW: *Gardzienice – więcej niż teatr*. „Radar" 1979, nr 12.
OSIŃSKI ZBIGNIEW: *Gardzienice. Teatr pod otwartym niebem*. „Projekt" 1983, nr 2.
OSIŃSKI ZBIGNIEW: *Gardzienice: praktykowanie humanistyki*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II. (Działania integracyjne)*. Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur" 1981/1982.
OTTO RUDOLF: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. Bogdan Kupis. Wstęp: Józef Keller. Warszawa: Książka i Wiedza 1968.
P. W. [?]: *List korespondenta do pryncypała swego*. W: *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" (1770–1777). Wybór*. Oprac., wstęp: Julian Platt. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1968.
PANCZENKO ALEKSANDER: *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór, przekład: Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1993.
PARANDOWSKI JAN: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Wyd. 6 popr. i uzup. Warszawa: „Czytelnik" 1953.
PARKOSZOWIC: *Jakuba Parkosza Traktat o ortografii polskiej*. Oprac. Marian Kucała.Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985.
PAUZANIASZ: *U stóp boga Apollona. Z „Wędrówki po Helladzie" księgi VIII, IX, X*. Przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Henryk Podbielski. Oprac. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1989.
PAWLIK JACEK JAN: *Expérience sociale de la mort. Étude des rites funéraires des Bassar du Nord-Togo*. Préface de Louis-Vincent Thomas. Freiburg: Universitätsverlag 1990.
PAWLUCZUK WŁODZIMIERZ: *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1972.
PAWLUCZUK WŁODZIMIERZ: *Wyprawa jako sposób życia*. „Kontrasty". Białystok. 1979, nr 10.
PAWLUCZUK WŁODZIMIERZ: *Wyprawa, opisanie poczynań Gardzienic*. „Dialog" 1980, nr 6.
PAWLUCZUK WŁODZIMIERZ: *Żywioł i forma. Wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978.
PĘCZAK MIROSŁAW: *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 1992. Hasło „skinheadzi".
PIGOŃ STANISŁAW: *Formowanie „Dziadów" części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967.
PIGOŃ STANISŁAW: *Goście z zaświata na Weselu*. W: Pigoń Stanisław: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków: M. Kot 1947.

PIGOŃ STANISŁAW: *Kiedy powstał „Ustęp" III cz. „Dziadów"?*. W: Pigoń Stanisław: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1960.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia). Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Red. odpowiedzialny: ks. Kazimierz Dynarski SAC. Red. naukowa: o. Augustyn Jankowski OSB, ks. Lech Stachowiak (*ST*), ks. Kazimierz Romaniuk (*NT*). Wyd. 3 popr. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum 1987.

PLATON: *Faidros*. Przeł., wstęp, komentarz, skorowidz: Leopold Regner. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1993.

PLATON: *Fedon*. Przeł., wstęp, objaśnienia, ilustracje: Władysław Witwicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958.

PLATON: *Prawa*. Przeł., oprac. Maria Maykowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960.

PLATON: *Uczta*. Przeł., wstęp, objaśnienia, ilustracje: Władysław Witwicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1975.

PLEŚNIAROWICZ KRZYSZTOF: *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1996.

PLEŚNIAROWICZ KRZYSZTOF: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów: Verba 1990.

PLUCHANOWA MARIJA: *Przyczynek do problemu teatralizacji zachowania*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór, przekład: Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1993.

Podręczny słownik koptyjsko-polski. Oprac. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog 1996.

Pomorze Zachodnie w żywotach Ottona. Przeł., wstęp, komentarz: Jan Wikarjak. Przedmowa: Gerard Labuda. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1979.

POSNETT HUTCHESON MACAULAY: *Literatura porównawcza*. Przeł. Zofia Duszyńska. Warszawa: Drukarnia K. Kowalewskiego 1895.

Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu. 1570. Wyd. Artur Benis. Kraków: Wydawnictwa Akademii Umiejętności 1892.

POTKAŃSKI KAROL: *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. W: *Pisma pośmiertne*. T. 2. Oprac. Jan Stanisław Bystroń i in. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1924.

POTOCKI WACŁAW: *Dzieła*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987. T. 1: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669–1680*. Wstęp: Barbara Otwinowska. T. 2: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*.

POTOCKI WACŁAW:] *Argenida*. Ktorą Jan Barclaius po łacinie napisał. Wacław Potocki... polskim wierszem przetłumaczył. Warszawa: w Drukarni Kollegium OO. Scholarum Piarum 1697.

Powiest´ wriemiennych let. Pod. ried. W[arwary] P. Adrianowoj-Pierietc. Cz. 1: *Tiekst i pieriewod*. Podgotowka tieksta D[mitrija] S. Lichaczowa. Pieriewod D[mitrija] S. Lichaczowa, B. A. Romanowa. Cz. 2: *Priłożenija*. Stat´i, kommientarii D[mitrija] S. Lichaczowa. Moskwa–Leningrad: Izdatielstwo Akadiemii Nauk SSSR 1950.

Powieść minionych lat. Powiest´ wriemiennych let. Charakterystyka historycznoliteracka, przeł., komentarz: Franciszek Sielicki. Red. naukowa: Marian Jakóbiec, Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968.

Powieść rzeczy istej o założeniu klasztora na Łysej Gorże braciej zakonu świętego Benedykta. I też o tym, jako drzewo Świętego Krzyża na tę górę jest przyniesione. „Pamiętnik Sandomierski". Warszawa [Wyd. Tomasz Ujazdowski. T. 2]. Poszyt 8: 1830.

Powieść rzeczy istej o założeniu klasztora na Łysej Górze braciej zakonu świętego Benedykta. I też o tym, jako drzewo Świętego Krzyża na tę górę jest przyniesiono (1538). W: *Proza polska wczesnego renesansu. 1510–1550*. Oprac. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1954.

PRACKI WITOLD: *O mowie wsi Turowa*. „Prace Filologiczne". Warszawa. T. 6: 1907.

PROPP WŁODZIMIERZ: *Morfologia bajki*. Przeł. Wiesława Wojtyga-Zagórska. [Wstęp: Bronisław Gołębiowski]. Warszawa: Książka i Wiedza 1976.

PRZYBYLSKI RYSZARD: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1993.

PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA: *Imiona boskie*. W: Pseudo-Dionizy Areopagita: *Pisma teologiczne. Imiona boskie*; *Teologia mistyczna*; *Listy*. Przeł. Maria Dzielska. Współpraca przy przekł. *Imion boskich*: Józef Misiek. Przedmowa: Tomasz Stępień. Kraków: Wydawnictwo Znak 1997.

PUECH HENRI-CHARLES: *En qu˜te de la Gnose*. T. 2: *Sur l'Évangile selon Thomas. Esquisse d'une interprétation systématique*. Paris: Éditions Gallimard 1978.

PUZYNA KONSTANTY: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971.

PUZYNA KONSTANTY: *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1982.

QUISPEL GILLES: *Gnoza*. Przeł. Beata Kita. Konsultacja naukowa, wprowadzenie, wybór tekstów gnostyckich: Wincenty Myszor. Wybór patrystycznych tekstów gnostyckich, bibliografia do wyd. polskiego: Czesław

Mazur. Przekł. przejrzał, popr., całość zred. Paweł Pachciarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*. W: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*. Książka zbiorowa pod red. Jadwigi Czachowskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1970.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Dokumentacja teatralna wczoraj i dziś*. „Pamiętnik Teatralny" 1991, z. 1.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Krótka historia teatru polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1977.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Odpowiedź*. „Dialog" 1990, nr 9.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Partytura teatralna*. „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 3–4.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Raptularz 1967/1968*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Interim 1993.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. W: Raszewski Zbigniew: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1963.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg 1991.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*. Wrocław: „Wiedza o Kulturze" 1990.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Wstęp*. W: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*. Oprac. Zbigniew Raszewski. Red. Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze" 1993.

RASZEWSKI ZBIGNIEW: *Z Raptularza. Grotowski*. „Dialog" 1993, nr 7.

RATAJCZAKOWA DOBROCHNA: *„Zamknijcie drzwi od kaplicy…"*. W: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, pod red. Zofii Trojanowiczowej, Zbigniewa Przychodniaka. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1998.

REJ MIKOŁAJ: *Dzieła wszystkie*. T. 4: *Postylla*. Red. naukowa Maria Renata Mayenowa. Cz. 1. Oprac. Konrad Górski, Władysław Kuraszkiewicz. Bibliografia wydań: Irena Rostkowska. Porównanie wydań: Leokadia Zdancewiczowa, Zofia Zierhofferowa. Komentarz etnograficzny: Jadwiga Klimaszewska. T. 7: *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*. Red. naukowa: Julian Krzyżanowski. Cz. 1. Oprac. Władysław Kuraszkiewicz. Cz. 2. Oprac. Helena Kapełuś i in. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1965–1971.

RIMBAUD ARTHUR: *Majaczenia*. W: Rimbaud Arthur: *Sezon w piekle; Iluminacje*. Przeł., posłowie: Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.

RODOWICZ JADWIGA: *Kilka słów o historii japońskiej klasyki teatralnej*. W: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*. Przeł., oprac. Jadwiga Rodowicz. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Obłok 1993.

ROSPOND STANISŁAW: *„Ubože" – duszyczki zmarłych przodków*. „Język Polski". Kraków. T. 44: 1964.

ROTTER GERNOT, ROTTER EKKEHART: *Wenus, Maria, Fatima. Jak rozkosz zmysłów stała się sprawą Szatana*. Przeł. Elżbieta Cieślik. Gdynia: Wydawnictwo Uraeus 1997.

ROUSSEAU JEAN-JACQUES: *List do d'Alemberta o widowiskach* z dodaniem artykułu d'Alemberta *Genewa*. Przeł. Wiera Bieńkowska. W: Rousseau Jean-Jacques: *Umowa społeczna…* Oprac., wstęp, przyp.: Bronisław Baczko. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966.

ROŹDZIEŃSKI WALENTY: *Officina ferraria abo Huta y warstat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego (1612)*. Z unikatu Biblioteki Kapitulnej w Gnieźnie wyd., wstęp, przyp.: Roman Pollak. Wyd. 2 popr. i uzup. Katowice–Wrocław: Wydawnictwa Instytutu Śląskiego 1948.

RUDNICKI MIKOŁAJ: *Bóstwa lechickie*. „Slavia Occidentalis", Poznań. Red. Mikołaj Rudnicki. T. 5: 1926; *Bóstwo lechickie Nyja*. „Slavia Occidentalis". Poznań. Red. Mikołaj Rudnicki. T. 8: 1929.

RUDNICKI MIKOŁAJ: *Pols[ki] Dagome iudex i wagryjska Podaga*. „Slavia Occidentalis" (Poznań). Red. Mikołaj Rudnicki. T. 7: 1928.

RUDOLPH KURT: *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*. Przeł. Grzegorz Sowinski. Konsultacja religioznawcza: Wincenty Myszor, Tomasz Sikora. Red. naukowa: Henryk Hoffmann. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos 1995.

RUTKOWSKI KRZYSZTOF: *Przeciw (w) literaturze: esej o „poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz: „Pomorze" 1987.

SACHS CURT: *World History of the Dance*. Transl. by Bessie Schönberg. New York: W.W. Norton & Co. Inc. Publishers 1937.

SADNIK L[INDA], AITZETMÜLLER R[UDOLF]: *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten*. 's-Gravenhage–Heidelberg: Mouton and Co. – Carl Winter, Universitätsverlag 1955.

SAMSONOWICZ HENRYK: *O „historii prawdziwej". Mity, legendy i podania jako źródło historyczne*. Indeks: Marta Pośpiech. Gdańsk: Novus Orbis 1997.

SANDAUER ARTUR: *Sztuka po końcu sztuki*. „Dialog" 1981, nr 3.

SAXO GRAMMATICUS: *Gesta Danorum*. Hg. von Alfred Holder. Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner 1886.

SCHAYER STANISŁAW: *Braminizm*. W: Jabłoński Witold i in.: *Religie Wschodu*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski [1938].

SCHECHNER RICHARD: *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. New York–London: Routledge 1988.

SCHOLEM GERSHOM: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. Ryszard Wojnakowski. Kraków: Wydawnictwo Znak 1996.

Sejm piekielny. Satyra obyczajowa (1622 r.). Wyd. Aleksander Brückner. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1903.

SHAKESPEARE WILLIAM: *Burza*. W: Shakespeare William: *Burza; Zimowa opowieść*. Przeł. Stanisław Barańczak. Poznań: „W drodze" 1991.

SIENKIEWICZ HENRYK: *Dzieła*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego. T. 5–6: *Ogniem i mieczem. Powieść*. Oprac. Julian Krzyżanowski. T. 20–22: *Quo vadis. Powieść*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1949.

SIERADZKI JACEK: *Od niewdzięcznego ucznia*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

SINKO TADEUSZ: *Literatura grecka*. T. 1, cz. 1: *Literatura archaiczna (w. IX–VI)*; cz. 2: *Literatura klasyczna (w. V–IV przed Chr.)*. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności 1931–1932.

SKŁADANKOWA MARIA: *Mitologia Iranu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1989.

SŁAWSKI FRANCISZEK: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. T. 1–5 (do hasła „łżywy"). Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego 1952–1975.

SŁOWACKI JULIUSZ: [*Dziady*]. Oprac. Władysław Floryan. W: *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera przy współudziale Władysława Floryana. Wyd. 2. T. 13, cz. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1963.

SŁOWACKI JULIUSZ: *Balladyna*; *Lilla Weneda*. W: *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera. Wyd. 2. T. 4: *Balladyna; Mazepa; Lilla Weneda*. Oprac. Juliusz Kleiner. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1953.

SŁOWACKI JULIUSZ: *Beniowski*. W: *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera. Wyd. 2. T. 11: *Beniowski* (*Poema*); *Dalsze pieśni*; *Ksiądz Marek* (*Fragment poematu*). Oprac. Juliusz Kleiner. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1957.

Słowar´ driewniago sławianskago jazyka. Sostawlennyj po *Ostromirowu Jewangieliju* F[rancu] Miklošièu, A[leksandru] Ch. Wostokowu, Ja. I. Bieriednikowu, I[oakimu] S. Koczetowu. Izdanije Aleksieja Siergiejewicza Suborina. S[ankt]-Pietierburg: Tipografija A[leksieja] S. Suborina 1899.

Słowar´ russkogo jazyka XI–XVII ww. Riedakcyjonnaja kołłegija: R[uben] I. Awaniesow i dr. Gławnyj riedaktor: S[tiepan] G. Barchudarow (t. 1–6), F[iedot] P. Filin (t. 7–10), D[mitrij] N. Szmielew (t. 11–14), G[alina] A. Bogatowa (od t. 15). T. 1–23 (do hasła „sdymka"). Moskwa: Izdatielstwo „Nauka" 1975–1996.

Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 1: *1765–1965*. Na podst. materiałów Stanisława Dąbrowskiego oprac. red. w składzie: Zbigniew Raszewski (red. nacz.) i in. Biogramy oprac. Jadwiga Czachowska i in. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.

Słownik etnologiczny. Terminy ogólne, pod red. Zofii Staszczak. Zespół red.: Zofia Staszczak, Danuta Penkala-Gawęcka, Irena Kabat. Warszawa–Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1987.

Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych, pod red. Aleksandry Cieślikowskiej, Marii Malec, Kazimierza Rymuta. Cz. 2: *Nazwy osobowe pochodzenia chrześcijańskiego*. Oprac. Maria Malec. Cz. 6: *Nazwy heraldyczne*. Oprac. Maria Bobowska-Kowalska. Kraków: Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk 1995.

Słownik grecko-polski, pod red. Zofii Abramowiczówny. Zespół red.: Kazimierz Abgarowicz i in. 4 t. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958–1965.

Słownik gwar polskich, oprac. przez Zakład (Pracownię) Dialektologii Polskiej Instytutu Języka Polskiego PAN w Krakowie pod kier. Mieczysława Karasia (od t. 2: Jerzego Reichana). Red. Jerzy Reichan (od t. 2: Jerzy Reichan, Stanisław Urbańczyk). T. 1–5 (do hasła „dojrzewać [się]"). Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1979–1998.

Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce, pod red. Mariana Plezi. Rada red. pod przewodn. Jana Safarewicza. T. 1–7 (do hasła „primatiatus"). Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1953–1997.

Słownik łacińsko-polski, pod red. Mariana Plezi. Red. odpowiedzialny: Marian Plezia. Red. Jan Safarewicz, Stanisław Skimina. Oprac. zesp. 5 t. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1959–1979.

Słownik polszczyzny XVI wieku. Red. naczelny: Maria Renata Mayenowa. Zastępca red. naczelnego: Franciszek Pepłowski. Kom. red.: Jerzy Bartmiński i in. T. 1–25 (do hasła „podnożny"). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, (od t. 23) Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1966–1997.

Słownik prasłowiański, oprac. przez zespół Instytutu Slawistyki (Słowianoznawstwa) Polskiej Akademii Nauk, pod red. Franciszka Sławskiego. Członkowie zespołu: Wiesław Boryś i in. T. 1–7 (do hasła „gobьdzь"). Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1974–1995.

Słownik staropolski. Red. naczelny: Stanisław Urbańczyk. Komitet red.: Zenon Klemensiewicz i in. T. 1–11 (do hasła „zawity"). Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1953–1997.

Słownik staropolskich nazw osobowych, pod red. i ze wstępem Witolda Taszyckiego. 7 t. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1965–1984.

Słownik starożytności słowiańskich. Encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów najdawniejszych do schyłku wieku XII, pod red. Antoniego Gąsiorowskiego, Gerarda Labudy, Andrzeja Wędzkiego. Oprac. w Instytucie Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk. 8 t. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1961–1996.

Słowo o wyprawie Igora. Oprac. Antonina Obrębska-Jabłońska. Przekł. poetycki: Julian Tuwim. Przekł. filologiczny: Antonina Obrębska-Jabłońska, Ziemowit Fedecki. Red. Samuel Fiszman. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1954.

SŁUPECKI LESZEK PAWEŁ: *„Powieść rzeczy istey" jako źródło do dziejów pogaństwa na Łyścu*. W: *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1991.

SOFOKLES: *Antygona*; *Król Edyp*. W: Sofokles: *Tragedie. Ajas; Antygona; Trachinki; Król Edyp; Elektra; Filoktet; Edyp w Kolonos*. Przeł. Kazimierz Morawski. Oprac., wstęp: Zygmunt Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.

[SOLIKOWSKI JAN DYMITR:] *Rozmowa Kruszwicka de nobilissimo septentrionis regno tempore interregni post mortem Sigismundi Augusti regis X Februarii [1573] w Kruszwicy. Piast z Gościem*; *Komornik a burmistrz*. W: *Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia*. Wyd. Jan Czubek. Kraków: Nakł. Akademii Umiejętności 1906.

STANIEWSKI WŁODZIMIERZ: *Po nowe środowisko naturalne teatru*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II. (Działania integracyjne)*. Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur" 1981/1982.

STANISŁAWSKI KONSTANTY: *Pisma*. Wyd. pod red. Edwarda Csató. Wstęp: Henryk Szletyński. Przyp. oprac. Henryk Bieniewski. T. 1: *Moje życie w sztuce*. Przeł. Zofia Petersowa. T. 3: *Praca aktora nad sobą*. Cz. 2: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji*. Przeł. Aleksander Męczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1954.

Starodawne prawa polskiego pomniki poprzedzone wywodem historyczno krytycznym tak zwanego prawodawstwa wiślickiego Kazimierza Wielkiego w texcie ze starych rękopism krytycznie dobranym. Wyd. Antoni Zygmunt Helcel. T. 1. Warszawa: Nakł. Księgarni Gustawa Sennewalda 1856.

Statuta synodalia Andreae episcopi Posnaniensis saeculo XV^mo confecta. Edidit Udalricus Heyzmann. Supplementum ad: *Starodawne prawa polskiego pomniki*. T. 5. Cracoviae: Sumptibus Academiae Litterarum 1877.

Statuta toti provinciae Gnesnensi valentia, condita praeside Nicolao II. Trąba, archiepiscopo Gnesnensi, in synodo provinciali Vieluno-Calissiensi a. MCCCCXX (ex rarissimis editionibus nunc iterum edita). Editionem curavit Udalricus Heyzmann. Supplementum ad: *Starodawne prawa polskiego pomniki*. T. 4. Cracoviae: Sumptibus Academiae Litterarum 1875.

STEFANOWSKA ZOFIA: *Kilka uwag w przedmiocie „Dziadów" w związku z dwunastoma improwizacjami Jerzego Grzegorzewskiego*. „Didaskalia. Gazeta Teatralna". Kraków. Nr 17: luty 1997.

STEFANOWSKA ZOFIA: Recenzja *W kalinowym lesie* Czesława Hernasa. „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1–2.

STRYJKOWSKI MACIEJ: *Goniec cnoty do prawych slachciczów, przez Matysa Strykowiusa uczyniony, w którym są przykłady piękne spraw mężów zacnych, postępki Sarmatów i królów polskich, książąt litewskich i ich narodu sławnego wywód, i sprawy skuteczne z dawna w prochu zakryte, a od żadnego przedtym nie wydane, od początku ich aż do dzisiejszego dnia z łaski Bożej krola Henrika*. (Kraków: u Macieja Wirzbięty 1574). W: Stryjkowski Maciej: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. nowe... pomnożone przedrukiem dzieł pomniejszych wg pierwotnych wyd. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga 1846. T. 2.

STRYJKOWSKI MACIEJ: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. nowe, będące dokładnym powtórzeniem wyd. pierwotnego królewieckiego z r. 1582, poprzedzone wiad. o życiu i pismach Stryjkowskiego przez Mikołaja Malinowskiego. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga 1846. T. 1.

STRYJKOWSKI MACIEJ: *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego, przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmie pilnego doświadczenia*. Oprac. Julia Radziszewska. Konsultacja historyczna: Henryk Wisner. Słownik, notę językową oprac. Maria Karpluk. Przekł. tekstów litewskich: Jan Safarewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1978.

STRZELCZYK JERZY: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1998.

STRZETELSKI JERZY: *„Finnegans Wake" w oczach krytyki*. „Literatura na Świecie" 1973, nr 5.

SUCHOCKI JERZY: *Mitologia bałtyjska*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1991.

SWINARSKI KONRAD: *O „Dziadach"*. Spisał Zbigniew Taranienko. W: Swinarski Konrad: *Wierność wobec zmienności*. Wstęp: Marta Fik. Wybór, oprac.: Marta Fik, Jacek Sieradzki. Przyp.: Jacek Sieradzki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988.

SWOLKIEŃ HENRYK: *Musorgski*. Dyskografię oprac. Jan Weber. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1970.

SZAFRAŃSKI WŁODZIMIERZ: *Pradzieje religii w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry" 1979.

ŚMIESZEK ANTONI: *Religia egipska*. W: Jabłoński Witold i in.: *Religie Wschodu*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski [1938].

TERLECKI TYMON: *List otwarty do Profesora Zbigniewa Raszewskiego*. „Dialog" 1993, nr 3.

TERTULIAN: *O widowiskach*. Przeł. Wincenty Myszor. W: Tertulian Kwintus Septymiusz Florens: *Wybór pism*. [Cz. 1.] Wstęp: Emil Stanula. Oprac. Wincenty Myszor, Emil Stanula. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1970.

THIETMAR: *Kronika Thietmara*. Przeł., wstęp, komentarz: Marian Zygmunt Jedlicki. Obok tłumaczenia tekst oryginału. Poznań: Instytut Zachodni 1953.

THOMAS LOUIS-VINCENT: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. Krzysztof Kocjan. Konsultacja medyczna: Adam Rożej. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.

THOMSON GEORGE: *Aischylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*. Przeł. Antoni Dębnicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1956.

TIMOSZEWICZ JERZY: *„Dziady" w inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.

TIMOSZEWICZ JERZY: *Marta mistyczna*. „Dialog" 1996, nr 12.

TUCZYŃSKI JAN: *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1969.

TURNER VICTOR: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Przeł. Piotr Skurowski. „Dialog" 1988, nr 9.

ULANOWSKI BOLESŁAW: *Kilka uwag o statutach synodów diecezalnych krakowskich z XIV-go i XV-go stulecia*. „Archiwum Komisji Historycznej". Kraków. T. 5: 1889.

URBAŃCZYK STANISŁAW: *Dawni Słowianie. Wiara i kult*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1991.

URBAŃCZYK STANISŁAW: *Religia pogańskich Słowian*. Kraków: Wydawnictwo Studium Słowiańskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego 1947.

URBAŃCZYK STANISŁAW: *Wierzenia plemion prapolskich*. W: *Początki państwa polskiego. Księga Tysiąclecia*. Red. Kazimierz Tymieniecki i in. T. 2: *Społeczeństwo i kultura*. Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1962.

URBAŃCZYK STANISŁAW: *Wokabularz trydencki*. „Język Polski". Kraków. T. 42: 1962.

Utoczyć trochę krwi. Z Janem Nowickim rozmawia Agnieszka Fryz-Więcek. „Didaskalia. Gazeta Teatralna". Kraków. Nr 13–14: czerwiec–sierpień 1996.

VASMER MAX: *Etimołogiczeskij słowar´ russkogo jazyka*. Pieriewod, dopołnienija O[lega] N. Trubaczowa. Izd. 2 stierieotipnoje. 4 t. Moskwa: „Progriess" 1986–1987.

VASMER MAX: *Russisches etymologisches Wörterbuch*. 3 t. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag 1953–1958.

VERNANT JEAN-PIERRE: *Mit i religia w Grecji starożytnej*. Przeł. Krzysztof Środa. Warszawa: Fundacja Aletheia 1998.

VINCENZ STANISŁAW: *Mała Itaka. Rozważania o kulturze ludowej*. [Do druku podał Andrzej Vincenz]. W: Vincenz Stanisław: *Po stronie dialogu*. Przedmowa: Czesław Miłosz. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1983.

Vita sanctae Hedwigis. Wyd. Aleksander Semkowicz. W: *Monumenta Poloniae Historica*. T. 4. Wyd. nakładem Akademii Umiejętności w Krakowie. Oprac. przez członków Lwowskiej Komisji Historycznej tejże Akademii. (Przedruk fotooffsetowy wyd. z r. 1884). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961.

WASILEWSKI JERZY SŁAWOMIR: *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1979.

WELLEK RENÉ, WARREN AUSTIN: *Teoria literatury*. Przekł. pod red., posłowie: Maciej Żurowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.

WERGILIUSZ (PUBLIUS VERGILIUS MARO): *Eneida. Epopeja w dwunastu księgach*. Przeł., wstęp, słowniczek: Ignacy Wieniewski. Objaśnienia: Stanisław Stabryła. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1978.

WĘGRZYNIAK RAFAŁ: *Apologia romantycznej teatrofobii*. „Dialog" 1998, nr 5.

WĘGRZYNIAK RAFAŁ: *Ryszarda Przybylskiego „trud trudów"*. „Dialog" 1994, nr 3.

WIERCIŃSKI ANDRZEJ: *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos" 1995.

WINCENTY Z KIELCZY: *Żywot mniejszy św. Stanisława*. W: *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*. Przeł. Janina Pleziowa. Oprac., wstęp: Marian Plezia. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1987.

WITCZAK KRZYSZTOF TOMASZ: *Ze studiów nad religią Prasłowian. Część 2: Prapolska „Nyja" a grecka „Enyo"*. „Slavia Occidentalis". Poznań. T. 51: 1994.

WITCZAK KRZYSZTOF TOMASZ: *Ze studiów nad religią Prasłowian. Część 1: Nowogrodzki „Regł" a wedyjski „Rudra"*. „Onomastica". T. 38: 1993.

WITCZAK TADEUSZ: *Epizod teatralny „Pamiętników" Jana Chryzostoma Paska*. „Pamiętnik Teatralny" 1969, z. 4.

WITCZAK TADEUSZ: *Literatura Średniowiecza*. Wyd. 2 popr. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997.

WITKOWSKA ALINA, PRZYBYLSKI RYSZARD: *Romantyzm*. Noty bibliograficzne, wskazówki bibliograficzne: Izabela Jarosińska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1997.

WITKOWSKI MICHAŁ: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971.

WOLNY JERZY: *Materiały do historii wagantów w Polsce średniowiecznej*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej". R. 19: 1969, nr 1/2.

WUJEK JAKUB: *Postylle katolicznej o świętych część pierwsza ozimia. W ktorej sie zamykają kazania na święta Panny Maryej, apostołow, męczennikow i innych świętych, ktorych święta Kościoł zwykł obchodzić, począwszy od Aduentu aż do ś. Jana Krzciciela*. Kraków: w Drukarniej Siebeneycherowej 1584.

WYSPIAŃSKI STANISŁAW: *Dzieła zebrane*. Red. zesp. pod kier. Leona Płoszewskiego. T. 6: *Bolesław Śmiały*; *Legenda II*; *Skałka*. T. 8: *Noc listopadowa*. T. 13: *Hamlet*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1959–1962.

WYSPIAŃSKI STANISŁAW: *Legenda I*. W: *Dzieła zebrane*. Red. zesp. pod kier. Leona Płoszewskiego. T. 1. Przedmowa: Aniela Łempicka. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1964.

WYSZYŃSKI STEFAN: *Trzy wieżyce nad Polską... Uroczystość św. Stanisława, biskupa i męczennika, patrona Polski. Kraków, Skałka, 9 V 1976*. (Tekst autoryzowany). Maszyn. w Archiwum Akt Dawnych Archidiecezji Warszawskiej.

ZALESKI JÓZEF BOHDAN: *Lubor. Ballada z powieści ludu*. W: Zaleski Józef Bohdan: *Wybór poezyj*. Wstęp: Barbara Stelmaszczyk-Świontek. Wybór, oprac. komentarza: Cecylia Czajkowska. Wyd. 3 zmienione. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1985.

ZALESKI JÓZEF BOHDAN: *Rusałki. Fantazja*. W: *Pisma*. Wyd. zbiorowe przejrzane przez autora. T. 1. Lwów: Nakł. Księgarni Gubrynowicza i Schmidta 1877.

ZIELIŃSKI TADEUSZ: *Dionizos w religii i poezji*. W: *Pisma*. T. 2: *Szkice antyczne*. Wybór: Andrzej Biernacki. Wstęp: Jan Parandowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1971.

Ziemianin albo Rozmowa ojca z synem o sprawie Polski. W: Gaertner Henryk: *Pseudo-Orzechowskiego Ziemianin (Tekst z r. 1565, objaśnienia językowe i historyczne, słownik)*. Lublin: Nakł. Uniwersytetu Lubelskiego 1921.

ZIĘBIŃSKI ANDRZEJ: *Mój drugi profesor*. „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 3–4.

ZIMOROWIC BARTŁOMIEJ: *Sielanki* (1663). Wyd. Jan Łoś. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1916.

ZIOMEK JERZY: *Renesans*. Wskazówki bibliograficzne: Halina Geber. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.

ZORIAN DOŁĘGA CHODAKOWSKI: *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*. W: Zorian Dołęga Chodakowski: *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*. Oprac., wstęp: Julian Maślanka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1967.

ZWOLSKI EDWARD: *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1978*.

SPIS ILUSTRACJI

s. 2. Sylen podtrzymujący pijanego Dionizosa, fragment malowidła z chous attyckiego.
s. 8. Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do przedsięwzięcia parateatralnego *Droga* we wrocławskim Teatrze Laboratorium, 1978 r.
s. 12. Konstanty Puzyna.
s. 14. Grób Konstantego Puzyny na warszawskich Powązkach, projekt Krzysztof M. Bednarski, 1992 r.
s. 16. Pocztówka *Wschód słońca w Stonehenge*.
s. 20–21. Wschód słońca w dniu przesilenia letniego w Stonehenge.
s. 23. Szaman innuicki z Kanady w masce jelenia, z nożem ofiarniczym i z uwidocznionymi organami wewnętrznymi i kośćmi nóg, odcisk z rytego kamienia, dzieło Marthy Noah, Williama Noah i Barnabasa Oosuaq, 1970 r.
s. 24. Statuetka nagrobna przedstawiająca szamana z Changsha w Chinach, rzeźba w drewnie zwieńczona rogami jelenia, IV w. przed Chr.
s. 25. Postać z rogami jelenia na głowie, prawdopodobnie galijski bóg Cernunnos, relief na srebrnym kotle z Gundestrup w Danii, II–I w. przed Chr.
Istota fantastyczna, tzw. *Tańczący czarownik*, dł. 75 cm, przerys rytu naskalnego z jaskini Trois Frères we Francji, 15000–10000 r. przed Chr.
s. 26. Maska jelenia znad Missisipi w Stanach Zjednoczonych, drewno cedrowe inkrustowane muszelkami, 1200 r.
Kamłanie szamana tunguskiego z Syberii, fragment sztychu z książki Nicolaesa Witsena *Noord en Oost Tartarye*, wyd. w 1705 r.
(Ilustracje ze stron 23–26: częściowo zestawienie Joan Halifax).
s. 27. Aruntowie z Australii, ze świętym słupem kauwa-auwa, po którym mityczny Numbakula wspiął się do nieba, XIX w.
s. 28. Etruska statuetka z brązu, tzw. *Cień wieczoru*, Italia, II–I w. przed Chr.
Alberto Giacometti *Kobieta z Wenecji VIII*, brąz, 117×36,5×16,5 cm, 1956 r.
s. 29. Hermes ityfalliczny, stela marmurowa z Sifnos, wys. 66 cm, 520 r. przed Chr.
s. 30. El Greco *Zmartwychwstanie*, 1598 r.
s. 31. *Nagrobna stypa w Dzień Zaduszny*, rycina z XIX w.
s. 32. Adam Mickiewicz, rysunek Stanisława Wyspiańskiego.

s. 35. Maska staruchy z sanktuarium Artemidy Orthia w Sparcie, prawdopodobnie wotum, wcześniej używana przez wykonawców orgiastycznego tańca ku czci bogini, glina, wys. ok. 20 cm, warsztat lakoński, 600–550 r. przed Chr.
Maska Pantalone z komedii dell'arte.
s. 36. Grający na lirze w półkolu tańczących kobiet (taniec płodności?), figurki z malowanej terakoty, Palaikastro na Krecie, 1400–1100 r. przed Chr.
s. 46. Sceny z *Eumenid* Ajschylosa: duch Klitajmestry budzi Erynie, Apollo wstawia się za Orestesem, fragment malowidła wazowego, IV w. przed Chr.
s. 47. Opętanie kultowe podczas tańca transowego, Ghana.
s. 50. Kobieta zraszająca symbole falliczne, prawdopodobnie czynność kultowa, 430–420 r. przed Chr.
s. 52. Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen w Teatrze 13 Rzędów w Opolu, 1960 r. Fot. Leonard Olejnik.
s. 53. Zbigniew Cynkutis (Faust), Ryszard Cieślak (Benwolio) w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* do słów Christophera Marlowe'a, reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, 1963 r. Fot. Andrzej Moskwiak, Bogumił J. Opioła.
***Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione… pod kierownictwem pana de Sade* Petera Weissa, reż. Peter Brook, Royal Shakespeare Company w Londynie, 1964 r.**
s. 54. Glenda Jackson (Karolina Corday) w *Męczeństwie i śmierci Jean-Paul Marata przedstawionych… pod kierownictwem pana de Sade* Petera Weissa, reż. Peter Brook, Royal Shakespeare Company w Londynie, 1964 r.
Zbigniew Cynkutis (Kordian), Ryszard Cieślak (Imaginacja), Andrzej Bielski (Strach) w *Kordianie* wg Juliusza Słowackiego, reż. Jerzy Grotowski, Teatr 13 Rzędów w Opolu, 1962 r. Fot. Edward Węglowski.
s. 56. Bogini objawiająca się czcicielkom wykonującym taniec kultowy pośród kwiatów i węży, pieczęć na złotym pierścieniu z Isopaty na Krecie, 1500 r. przed Chr.
s. 57. Figurka bogini z Groty Ejlejthyi na Krecie, 3000 r. przed Chr.
s. 61. Angel Ferrant *Młode kobiety*, korek, 68×50 m, 1950 r.
Tzw. *Akrobaci*, prawdopodobnie wyobrażenie tańca rytualnego, wys. postaci ok. 26 cm, ryt naskalny z jaskini Addaura na Sycylii, 10000 r. przed Chr.
s. 63. Tzw. *Odpoczywająca kobieta*, wymiary naturalne, płaskorzeźba naskalna z jaskini La Madeleine we Francji, 15000–10000 r. przed Chr.
Egon Schiele *Leżąca dziewczyna*, XX w.
s. 64. Wejście do Groty Ejlejthyi na Krecie, oznaczone figowcem.
s. 65. Wielopierśna Artemida efeska, kopia marmurowa, II w.

s. 66. Wypukła formacja interpretowana jako brzuch rodzącej z zaznaczonym pępkiem, prawdopodobnie omfalos kultowy w funkcji ołtarza w Grocie Ejlejthyi na Krecie.
Stalagmity kultowe w Grocie Ejlejthyi na Krecie.
s. 67. Kontrowersyjny stalagmit z Groty Ejlejthyi na Krecie, prawdopodobnie kultowe wyobrażenie ityfalliczne (Dionizos?).
s. 68. Tzw. koń nad sadzawką w głębi Groty Ejlejthyi na Krecie, prawdopodobnie metaforyczne wyobrażenie aktu hierogamicznego.
s. 69. Tzw. *Złodzieje miodu* (atakowane przez pszczoły dwie postacie ludzkie wspinające się – na ścianę skalną? na wysokie drzewo? – po miód), przerys malowidła naskalnego z jaskini Arana w Hiszpanii, 8000–5000 r. przed Chr.
Dwie pszczoły przy grudce miodu, złoty wisiorek z nekropolii pałacu w Malia na Krecie, 1600–1500 r. przed Chr.
s. 70. Pszczoły i Narodzenie Pańskie, miniatura z *Exultet*, XI w.
Złodzieje miodu, amfora attycka z Vulci, VI w. przed Chr.
s. 71. Kureci tańczący pyrrichę nad nowo narodzonym Zeusem, rzymski terakotowy relief architektoniczny z grupy tzw. reliefów Campana, I w.
s. 72. Taniec korybantów, relief grecki.
s. 73. Fryz w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri w Pompejach, polichromia, 50 r. przed Chr.
s. 74–75. Rozwinięcie fryzu z wielkiej komnaty w Villa dei Misteri w Pompejach, polichromia, 50 r. przed Chr.
s. 79. Zakończenie inicjacji: na poły obnażona inicjowana osłania się przed rytualną chłostą; całkiem naga bachantka rusza do tańca transowego, fragment fryzu w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri w Pompejach, polichromia, 50 r. przed Chr.
Dionizos jako pijany młodzieniec podpierany przez sylena, fresk z cubiculum w Villa dei Misteri w Pompejach, 50 r. przed Chr.
s. 80. Krotochwila chłopców naśladujących procesję do Bukolejonu podczas Antesteriów, chous attycki.
s. 81. Amfora z wyobrażeniem kobiety w lewej ręce trzymającej uskrzydlony fallus, prawą odsłaniającej pithos wypełniony figurkami fallicznymi.
s. 82. Grecki taniec erotyczny z olisbosami (skórzanymi fallusami), scena wewnątrz kyliksa, 500 r. przed Chr.
Grecki taniec erotyczny z olisbosami (skórzanymi fallusami), scena wewnątrz kyliksa, 510–500 r. przed Chr.
s. 84. Nancy Spero *Sheela + Tancerka z olisbosami*, kolaż, papier, 1987 r.
s. 85. Giovanni Bellini *Madonna ze świętymi*, olej na desce przeniesiony na płótno, 402×273 cm, obraz z ołtarza w kościele San Zaccaria w Wenecji, 1505 r.

s. 86. Zmartwychwstanie Ozyrysa na wzgórzu Chepri otoczonym przez węża, winieta z papirusu mitologicznego *Hor-Uben B*, XXI dynastia (1085–950 r. przed Chr.).
Zmumifikowany Ozyrys zapładnia Izydę pod postacią krogulca, poczynając Horusa, który jako sokół przysiadł u jego stóp, płaskorzeźba ze świątyni Seti I (1317–1301 r. przed Chr.) w Abydos.
s. 89. Sylen i młodociani satyrowie w scenie katoptromancji lub inicjacji, fragment fryzu w wielkiej komnacie w Villa dei Misteri w Pompejach, polichromia, 50 r. przed Chr.
s. 90. Przerys malowidła z italskiej amfory spiczastej, III w. przed Chr.
s. 93. Śiwa Nataradźa (Król tancerzy), figurka z brązu z Indii południowych, X w.
Śiwa ze swą małżonką Dewi w jej łagodnym aspekcie Parwati, rzeźba indyjska.
s. 94. Wyobrażenie Aiona ze znakami zodiaku, rzeźba rzymska, II–III w.
s. 95. Maya, niezmordowana tkaczka ułudy, otoczona przez węża pożerającego własny ogon, uszkodzona winieta z frontyspisu indyjskiego zbioru sentencji bramińskich.
Feniks odradzający się w płomieniach, miniatura ze średniowiecznego rękopisu arabskiego.
s. 98. Zaślubiny Nut (bogini nieba) i Geba (boga ziemi), w których płodzą słońce, papirus egipski, 1250 r. przed Chr.
s. 100. Szesnastoletnia Augustyna, pacjentka doktora Charcota, przeżywająca ekstazę w czasie mimicznego odtwarzania doznanego gwałtu, zdjęcia z tomu *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, wyd. w 1878 r.
s. 101. Johann Heinrich Füssli *Koszmar*, XVIII w.
s. 102. Edyp rozwiązujący zagadkę Sfinksa, attycki lekyt z Teb, V w. przed Chr.
s. 104. Anons niemieckiego wydania *Wykładów z chorób układu nerwowego, danych w Salpêtrière* Jeana Martina Charcota, w przekładzie Sigmunda Freuda z 1886 r.
s. 105. Prochy Sigmunda Freuda złożone w jego ulubionej wazie greckiej.
s. 106. Indianie Nambikwara z Brazylii, l. trzydzieste. Fot. Claude Lévi-Strauss.
s. 107. Claude Lévi-Strauss podczas badań terenowych w Brazylii w 1938 r.
s. 108. Gustave Moreau *Edyp i Sfinks*, 1864 r.
s. 109. Emil Wesołowski (Sobowtór Henryka), Jan Peszek (Henryk) w *Ślubie* Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, 1998 r. Fot. Piotr Molęcki.
s. 110. Chiński talizman taoistyczny używany do stymulacji pracy mózgu, kaligrafia na spękanej porcelanie, dynastia Song (960–1279 r.).

s. 112. William Blake *Szatan podglądający pieszczoty Adama i Ewy*, z cyklu ilustracji do *Raju utraconego* Johna Miltona, piórko, akwarela, 50,7×38,2 cm, 1808 r.
s. 113. Osculum pacis (pocałunek pokoju): Giotto di Bondone *Spotkanie Anny i Joachima przy Złotej Bramie*, fresk z kaplicy Scrovegnich w kościele Santa Maria dell'Arena w Padwie, 1303–1305 r.
s. 117. Scena miłosna w *Apocalypsis cum figuris* : Ryszard Cieślak (Ciemny), Rena Mirecka (Maria Magdalena), reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1975 r. Fot. Piotr Barącz.
s. 120. Coniunctio (połączenie) duszy i ciała, miniatura z rękopisu *Grandes heures du duc de Berry* z 1413 r.
s. 124. Lucio Fontana *Koncept przestrzenny „Oczekiwanie"*, akwarela na płótnie, 164×114 cm, 1966 r.
Instalacja Lucia Fontany na XXXIII Biennale Weneckim, 1966 r.
s. 125. Parafraza alchemicznego wyobrażenia Animae mundi (Duszy świata) z drzeworytu w szesnastowiecznym traktacie Leonharta Thurneissera zum Thurn *Quinta essentia*, projekt plakatu teatralnego Krzysztofa M. Bednarskiego.
s. 126. Coniunctio sive coitus (połączenie, czyli stosunek) – wyobrażenie godów chemicznych na rycinie z *Rosarium philosophorum* w wyd. frankfurckim z 1550 r.
Artifex (mistrz rzemiosła) i jego soror mystica (siostra mistyczna) dokonujący opus (dzieła alchemicznego), rycina z *Mutus liber* wyd. w 1677 r.
s. 127. Miłosne uściski Kryszny i Radhy we Wryndawanie, miniatura indyjska.
s. 128. *Dzień jesienny*: ostatnia z taoistycznych „trzydziestu pozycji ziemskich i niebiańskich", chińska czarka jadeitowa, średn. 7,3 cm, dynastia Qing, okres panowania cesarza Kangxi (1662–1722 r.).
Mężczyzna pożądany przez trzy siostry, chińska dynastia Qing, XIX w., z kolekcji Rogera Peyrefitte'a.
s. 129. *Skok białego tygrysa*: chińskie wyobrażenie penetracji naczynia yin przez smoka yang, atrament, farby na jedwabiu, dynastia Qing, okres panowania cesarza Kangxi (1662–1722 r.).
s. 130. Hieronymus Bosch *Droga do raju*, olej na drzewie, 86,5×39,5 cm, XV w.
s. 133. Bachantka grająca na flecie i satyrowie tańczący z lusterkiem w ręce, relief terakotowy, okres cesarstwa.
s. 134. Chińskie zwierciadło kosmiczne wyobrażające koło czasu, ozdobione czterema zwierzętami symbolizującymi cztery strony świata, brąz posrebrzany, średn. 27 cm, dynastia Tang (618–907 r.).
s. 137. Egipska figurka wyobrażająca duszę ba.
Stp – egipski drewniany hak służący do otwierania ust mumii.

s. 139. Drabina Jakubowa, miniatura z *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu, XII w.
s. 141. Zbigniew Raszewski.
s. 144. Fragment obrazu *Maryja pomiędzy niewiastami*, 1410 r.
s. 145. Edith Stein.
s. 154. Chór w *Błagalnicach* Ajschylosa, reż. Eua Sikelianou, Delfy, 1930 r.
s. 155. Dionizos z thiasosem nawiedza poetę dramatycznego, relief dekoracyjny, prawdopodobnie z warsztatu italskiego, marmur, 90×151 cm, I w.
s. 156. Chór w *Błagalnicach* Ajschylosa, reż. Stauros Doupheksis, Ośrodek Badania i Praktycznej Realizacji Starożytnego Dramatu Greckiego „Desmoi", Epidauros, 1994 r.
s. 157. Chór wywołuje ducha zmarłego, malowidło na kraterze kolumnowym, 490 r. przed Chr.
s. 159. Teatr Dionizosa w Atenach, założony w V w. przed Chr., generalnie przebudowany w IV w. przed Chr., widownia rekonstruowana w I w., marmur pentelicki, poros, średn. orchestry 19,61 m.
s. 163. Caspar David Friedrich *Brama cmentarza*, XIX w.
s. 164 i 165. Bachantka w tańcu ekstatycznym, tzw. *Szalejąca menada*, marmur, wys. 45 cm, rzymska kopia rzeźby Skopasa wykonanej 340 r. przed Chr.
s. 166. Postacie z greckich tragedii w malarstwie wazowym: Kreon, Medea, Fedra.
s. 167. Postacie z japońskiego teatru nō: Starzec, Kobieta, Kobieta, rysunki Zeamiego Motokiyo (lub Komparu Zanchiku Ujinobu) z traktatu *Nikyoku-santai hitokata* (*Ilustracje dwóch środków i trzech ról*), XV w.
s. 168. Głowa Dionizosa w wieńcu z winorośli, drachma z Korkyry, 229 r. przed Chr.
s. 173. Rysunek labiryntu, przerys z glinianej tabliczki z pałacu Nestora w Pylos, 1300 r. przed Chr.
s. 174–175. Tzw. teatr w Knossos na Krecie, widok z zachodu (do teatru wiodą wychodzące z drogi królewskiej dwie dróżki procesyjne).
s. 176. Pablo Picasso *Minotaur pochylony nad dziewczyną*, 1933 r.
s. 178. Tzw. teatr w Knossos na Krecie: model w pozach figurek minojskich.
s. 185. W trakcie ceremonii pogrzebowej u Indian Bororo z Amazonii część wsi zamienia się w publiczność... Fot. Claude Lévi-Strauss.
s. 186. ...podczas gdy druga część przedstawia w tańcu powrót duchów zmarłych, l. trzydzieste. Fot. Claude Lévi-Strauss.
W toku widowiska obrzęd religijny przerywany jest świeckimi zawodami w podnoszeniu wielkich kół z łodyg palmowych, l. trzydzieste. Fot. Claude Lévi-Strauss.
s. 189. Taniec bachantek w *Metamorfozach albo Złotym ośle* wg Apulejusza, od lewej: Elżbieta Rojek, Britta Forslund, Joanna Holcgreber,

u dołu: Mariusz Gołaj, reż. Włodzimierz Staniewski, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", 1996 r.
s. 190. Scena w japońskim teatrze nō.
s. 191. Gest płaczu w japońskim teatrze nō.
s. 194. Scena finałowa *Akropolis* do słów Stanisława Wyspiańskiego, real. Józef Szajna i Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, 1964 r.
Scena zbiorowa w *Męczeństwie i śmierci Jean-Paul Marata przedstawionych... pod kierownictwem pana de Sade* Petera Weissa, reż. Peter Brook, Royal Shakespeare Company w Londynie, 1964 r.
s. 195. *Sługa dwóch panów* Carla Goldoniego, reż. Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano, 1947 r.
s. 197. Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do benefisu Jacka Zmysłowskiego z wrocławskiego Teatru Laboratorium w Nowym Jorku, 1981 r.
s. 198. Gra w kauczukową piłkę u Indian Nambikwara w Brazylii, l. trzydzieste. Fot. Claude Lévi-Strauss.
s. 199. Gra w piłkę u Majów, środkowoamerykańskie malowidło na naczyniu cylindrycznym, VII–IX w.
s. 200. William Blake *Szatan wzywa do powstania swe zastępy*, z cyklu ilustracji do *Raju utraconego* Johna Miltona, piórko, akwarela, 51,8×39,3 cm, 1808 r.
s. 203. Chrystus Frasobliwy w *Księciu Niezłomnym* Calderona: Rena Mirecka (Feniksana), Ryszard Cieślak (Don Fernand), reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu, 1965 r.
s. 204. Pietà w *Księciu Niezłomnym* do słów Calderona: Maja Komorowska (Tarudant), Ryszard Cieślak (Don Fernand), reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu, 1965 r.
s. 206. Tancerz występujący w indyjskim widowisku świątynnym ćhau.
s. 207. Taniec chiński, figurka z malowanej terakoty, Dynastia Północna (386–581 r.).
Egipski taniec akrobatyczny, malowidło ścienne w grobie Mehu w Sakkara, 2500–2350 r. przed Chr.
Taniec koreański na obrazie Kim Hong-do, XVIII w.
s. 208. Salvatore Rosa *Wróżka z Endor*, XVII w.
s. 209. Makijaż rytualny przed obrzędem transowym u Fangów z Gabonu, 1978 r. Fot. Denis Nidzgorski.
s. 210. Tadeusz Kantor *Portret matki*, fotografia czarno-biała, płótno, woreczki z ryżem, drewniana skrzynia, assemblage, 105×95; 49×111×23 cm, 1976 r.
s. 211. Tadeusz Kantor *Chłopiec z „Umarłej klasy"*, 1976 r.
Tadeusz Kantor *Właściwa obsługa wynalazku p. Daguerre*, 1980 r.

s. 213. Tadeusz Kantor *Mam dość! Wychodzę z obrazu*, akryl, assemblage, płótno, 1987 r.
Tadeusz Kantor *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*, akryl, płótno, obiekty, 1987 r.
s. 214. Tlazolteotl, aztecka bogini-matka – bogini Ziemi, miłości cielesnej, rodzących kobiet, pożeraczka nieczystości (ludzkich grzechów), środkowoamerykańska figurka ze skapolitu, wys. 19 cm.
Helena Kantor z Bergerów – matka Tadeusza Kantora.
Emilia Grotowska z Kozłowskich – matka Jerzego Grotowskiego.
s. 216. Szkic scenograficzny Andrzeja Stopki do *Dziadów* Adama Mickiewicza w reż. Kazimierza Dejmka, Teatr Narodowy, 1967 r.
***Dziady* Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Andrzej Stopka, Teatr Narodowy, 1967 r. Fot. Franciszek Myszkowski.**
s. 218. Gustaw Holoubek (Konrad) w *Dziadach* Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy, 1967 r. Fot. Franciszek Myszkowski.
s. 219. Kazimierz Opaliński (Guślarz) w *Dziadach* Adama Mickiewicza, reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy, 1967 r. Fot. Franciszek Myszkowski.
s. 220. Ryszard Cieślak (Don Fernand) w *Księciu Niezłomnym* Calderona, reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium 13 Rzędów we Wrocławiu, 1965 r.
Jerzy Trela (Konrad) w *Dziadach* Adama Mickiewicza, reż. Konrad Swinarski, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1973 r. Zestawienie Zbigniewa Majchrowskiego.
s. 223. Miron Białoszewski (Gustaw) w programie klasycznym w Teatrze Osobnym w Warszawie, 1961 r.
s. 226. Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do przedsięwzięcia parateatralnego *Drzewo Ludzi*, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1979 r.
s. 230. Ilustracja do warszawskiego wydania *Poezji* Adama Mickiewicza z 1833 r.
Heinrich Füssli *Garrick i Mrs. Pritchand w „Makbecie”*, XVIII w.
s. 231. Portret Adama Mickiewicza w albumie Marii Szymanowskiej.
s. 232. Ilustracja Czesława Borysa Jankowskiego do *Dziadów* w wydaniu z 1896 r.
s. 236. Józef wrzucony do studni – Jezus złożony do grobu – Jonasz połknięty przez wielką rybę, niemiecka *Biblia Pauperum* z 1471 r.
Dawid odrąbuje głowę Goliatowi – zmarły Jezus zstępuje do otchłani – Samson rozdziera rękoma lwa, niemiecka *Biblia Pauperum* z 1471 r.
Samson z wyrwaną bramą miejską Gazy – Chrystus zmartwychwstały – Jonasz wyrzucony przez wielką rybę na ląd, niemiecka *Biblia Pauperum* z 1471 r.

s. 238. Rodząca Bogini Matka ze świątyni A.II.1 w Çatalhöyük (Turcja), figurka z wypalanej gliny (głowa rekonstruowana), wys. 21 cm, 6000 r. przed Chr.
Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Per Olov Ultveld *Ona*, rzeźba-environment, 1966 r.
André Masson *Ziemia erotyczna*, tusz, 31,5×49,7 cm, 1939 r.
s. 239. Indiańskie wyobrażenie rodzącej jaskini, przerys malowidła środkowoamerykańskiego.
s. 240. Symbol Śiwy – linga (członek męski) w joni (łonie kobiecym) na terenie świątynnym w Madrasie.
Symbol Śiwy – linga (członek męski) w joni (łonie kobiecym) w indyjskiej świątyni hinduistycznej.
s. 243. Paolo Uccello *Święty Jerzy i smok*, 1460 r.
s. 244. Polifil ścigany przez smoka, rycina z *Songe de Poliphile* Béroalda de Verville w wyd. paryskim z 1600 r.
s. 246. Adam Mickiewicz wg akwareli Józefa Holferta z l. 1846–1847.
s. 247. Szkic Waldemara Krygiera do *Dziadów* Adama Mickiewicza w reż. Jerzego Grotowskiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, 1961 r.
s. 249. Caspar David Friedrich *Cmentarz pod śniegiem*, 1826 r.
s. 250. Krzysztof M. Bednarski *Thanatos polski*, assemblage, 240×210×175 cm, 1984 r.
s. 254. Sala Teatru Laboratorium we Wrocławiu przed przedstawieniem *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski, 1975 r. Fot. Zbigniew Raplewski.
Początek *Apocalypsis cum figuris*: Stanisław Scierski (Jan), Antoni Jahołkowski (Szymon Piotr), Zbigniew Cynkutis (Łazarz), Elizabeth Albahaca (Maria Magdalena), Ryszard Cieślak (Ciemny), reż. Jerzy Grotowski, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1969 r. Fot. Piotr Barącz.
s. 255. Sala Teatru Laboratorium we Wrocławiu po przedstawieniu *Apocalypsis cum figuris*, reż. Jerzy Grotowski, 1976 r. Fot. Andrzej Paluchiewicz.
s. 258. Tadeusz Kantor *Starzec ze swoim dzieciństwem na plecach*, papier naklejony na płycie, 139×39,5 cm, 1982–1983 r.
s. 260. Wapienny posąg ze Zbrucza, tzw. Światowid, rozwinięcie rysunkowe czterech stron słupa, wys. 257 cm.
s. 261. Drewniana figurka czterotwarzowa z Wolina, prawdopodobnie Świętowita, wys. 6 cm, IX–X w.
s. 262. Mons Sabathus (Ślęża), sztych z 1733 r.
s. 264. Radegast, litografia barwna Zofii Stryjeńskiej, 1917 r.
Swaróg, litografia barwna Zofii Stryjeńskiej, 1917 r.
s. 265. *Kronika* Galla Anonima, początek pergaminowego rękopisu w tzw. Kodeksie Zamojskim z poł. XIV w.

Kronika polska Wincentego Kadłubka, tzw. Rękopis Eugeniuszowski z XIV w.
Lech i Czech, drzeworyty na początku *Kroniki Polaków* Macieja z Miechowa w krakowskim wydaniu Hieronima Wietora z 1521 r.
s. 266. Aleksander Brückner.
s. 268. Georges Dumézil.
s. 269. Aleksander Gieysztor.
s. 272. Persefona i Hades na tronie, pinaks (wotywna tabliczka gliniana) ze świątyni Persefony w Lokroi Epizephyrioi (Locri) w Italii, VI–V w. przed Chr.
s. 275. Tzw. Wenus z Dolních Vìstonic (na terenie Moraw), rzeźba z wypalanej gliny, wys. 11,5 cm, 30000–23000 r. przed Chr.
Tzw. Wenus z Willendorfu (na terenie Austrii), rzeźba w kamieniu, wys. 11 cm, 25000 r. przed Chr.
Tzw. Wenus z Moravan (na terenie Moraw), 25000–23000 r. przed Chr.
Tzw. Wenus z Gagarina (na terenie Rosji), wys. 5,8 cm, 22000–20000 r. przed Chr.
Tzw. Wenus z Lespugue (na terenie Francji), wys. 14,7 cm, 25000––18000 r. przed Chr.
s. 277. Sztych przedstawiający przeciąganie czarownicy przez rzekę.
s. 278. Pławienie czarownicy wg sztychu G. Franza, XIX w.
Próba czarownicy wg sztychu G. Dietricha, XIX w.
s. 279. *Kronika wielkopolska*, XIII w., początek rękopisu.
s. 280. Święty las zamieszkiwany przez duchy w regionie Mounana w Gabonie. Fot. Denis Nidzgorski.
Afrykańska maska wyłaniająca się z lasu, rycina z *Les Pygmées* A. Le Roy w wydaniu z 1905 r.
s. 283. „W górach, w jamach, pod kamykiem,
Na zapiecku czy w komorze
Siedzą sobie Krasnoludki
W byle jakiej mysiej norze".
Il. Jana Marcina Szancera.
s. 285. Wołchw przed księciem i biskupem, miniatura z tzw. Latopisu Radziwiłłowskiego, XV w.
s. 290. Figurka płodności z Tanzanii, drewno, oczy i usta ze szklanych paciorków, wys. 20 cm. Fot. Denis Nidzgorski.
Marionetka wyobrażająca przodka, prezentowana wyłącznie przy okazji uroczystych świąt, Togo, l. siedemdziesiąte.
Koszałek-Opałek opowiada pastuszkom o Bożętach. Il. Jana Marcina Szancera.
s. 291. Frey – germański bóg płodności, falliczna figurka z brązu z Södermanlandu w Szwecji, XI w.

s. 296. Etruski taniec pogrzebowy, malowidło ścienne w grobie Ruvo w Neapolu, IV w. przed Chr.
s. 297. Egipska procesja pogrzebowa z muzykami i tancerzami, relief z grobowca Chai w Sakkara, XVIII lub XIX dynastia (1559–1200 r. przed Chr.).
s. 298. Twarz adepta przed makijażem rytualnym do obrzędu opętania i po makijażu u Fangów z Gabonu, 1978 r. Fot. Denis Nidzgorski.
s. 299. Antyczna maska teatralna z Grecji.
Opętanie przez ducha przodka u Zulusów, Republika Południowej Afryki, l. pięćdziesiąte.
s. 300. Młody Zulus w toku inicjacji; skrzyżowane na piersi paski koziej skóry ewokują obecność zmarłych przodków, Republika Południowej Afryki, l. pięćdziesiąte.
s. 302. Uskrzydlone dusze ba, egipski relief z grobowca Imen-em-ineta w Memfis.
s. 304. Zofia Kalińska (Prostytutka-Lunatyczka), Andrzej Wełmiński (Staruszek z Rowerkiem) w *Umarłej klasie*, reż. Tadeusz Kantor, Teatr Cricot 2, 1975 r. Fot. J. Szmuc.
s. 306. Westa i Lary, malowidło ścienne w lararium Domu Wettiuszów w Pompejach, przed 79 r.
s. 308. Relief eleuzyński: Demeter, Triptolemos (któremu bogini przekazuje tajemnicę uprawy zboża), Kora, 440 r. przed Chr.
Maryja z kiścią winogron i kłosami zboża na obrazie *Madonna Eucharystyczna* Sandra Botticellego, 1471 r.
s. 310. Symbol kobiecego sromu, przerys rytu na fragmencie poroża z Pair-non-Pair (na terenie Francji), 25000–18000 r. przed Chr.
Rysunek bez tytułu Pabla Picassa, ołówek, 1971 r.
Irlandzka Sheela-na-giggs, „kucająca starucha" obnażająca srom, prawdopodobnie wyobrażenie celtyckiej Cailleach, ozdoba kamienna, XI w.
s. 311. Sylen, srebrna tatradrachma z Naksos, średnica 3 cm, 460 r. przed Chr.
Egon Schiele *Autoportret masturbującego się*, XX w.
s. 312. Bogini z wężami, prawdopodobnie Pani Labiryntu, fajansowa figurka z pałacu w Knossos na Krecie, 1600 r. przed Chr.
Wielopierśna Artemida efeska, kopia z IV w. przed Chr.
Narodziny Afrodyty – z ziemi? z piany morskiej? – pomiędzy dwiema Horami, relief na tzw. Tronie Ludovisi, prawdopodobnie baza ołtarza, 470 r. przed Chr.
s. 313. Dionizos, rzeźba w marmurze ze wschodniego frontonu Partenonu w Atenach, wymiary ponadnaturalne, 438–432 r. przed Chr.
Śpiąca Ariadna, relief z przyczółka z Civita Alba we Włoszech, II w. przed Chr.

s. 314. Phallophoria – procesja z pługiem fallicznym, przerys malowidła czarnofigurowego na kyliksie, poł. VI w. przed Chr.
s. 315. Bracia Limburg *Kwiecień*, scena zaręczyn, fragment miniatury z kodeksu *Très riches heures de Jean de France, du duc de Berry*, 1413–1416 r.
s. 316. Drewniana maska z Opola, XI–XII w.
Rzeźba twarzy ludzkiej wykonana w ciosie mamuta, Dolní Vìstonice (na terenie Moraw), 30000–23000 r. przed Chr.
s. 317. *Projekt terenowy* Teatru Wiejskiego Węgajty we wsi Leszczyny w Beskidzie Niskim, od lewej: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, 1998 r. Fot. Franciszek Strzeszewski.
s. 318. Aktor z maskami, fragment malowidła wazowego, 375 r. przed Chr.
Relief przedstawiający Menandra z maskami młodzieńca, kurtyzany i starca.
Aktor z maską w ręce, malowidło w stylu Gnathia na fragmencie krateru apulijskiego z Tarentu, wys. 18,7 cm, 360 r. przed Chr.
James Ensor *Maski i śmierć*, olej na płótnie, 79×100 cm, 1897 r.
s. 319. Tancerz balijski I Made Bandem ze swą maską.
Maska Dionizosa, amfora z Tarkwinii, 530 r. przed Chr.
s. 320. Transwestytyzm rytualny – młody Zulus przebrany za kobietę podczas inicjacji w kult zmarłych przodków, Republika Południowej Afryki, l. pięćdziesiąte.
s. 326. „Marionetka" pogrzebowa wyobrażająca ducha zmarłej, Togo, skręcona i poczerniona rafia, dł. 10 cm. Fot. Denis Nidzgorski.
Albrecht Dürer *Zstąpienie do Otchłani*, 1512 r.
s. 327. Wiosna przychodzi na świat, gdy Koszałek-Opałek zajęty jest obliczeniami. Il. Jana Marcina Szancera.
s. 328. Ilustracje Valentine Hugo do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego, 1913 r.
s. 329. *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego wg karykatury Joela z 1913 r.
s. 330. *Roczniki* Jana Długosza, XV w., początek tzw. autografu.
s. 332. Wieśniak z syreną, fragment marmurowego wotum greckiego.
s. 333. Hans Baldung, zw. Grien *Sabat czarownic*, XVI w.
s. 334. Prawdopodobne wyobrażenie wił, przerys ze złotego wisiorka, XII w.
s. 335. Taniec Krasnoludków wokół stosu Sobótki. Il. Jana Marcina Szancera.
s. 336. Albrecht Dürer *Cztery czarownice*, miedzioryt, 1497 r.
Peter Paul Rubens *Trzy Gracje*, olej na płótnie, 221×181 cm, 1639 r.
Jean Goujon *Nimfy* z Fontaine des Innocents, reliefy marmurowe, każda kwatera 240×63 cm, 1547–1549 r.
s. 338. Artemida Brauronia, fragment reliefu ofiarnego, IV w. przed Chr.

Pani Zwierząt, prototyp Artemidy, malowidło na amforze beockiej, 680 r. przed Chr.
s. 340. Hans Baldung, zw. Grien *Zabawa czarownic*, 1514 r.
s. 342. Adam Mickiewicz wg rysunku Walentego Wańkowicza z 1821 r.
s. 344. *Spektakl wieczorny* wg *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais'go, reż. Włodzimierz Staniewski, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", 1977 r.
s. 345. Scena chóralna z *Guseł* wg *Dziadów* Adama Mickiewicza, na pierwszym planie od lewej: Iga Rodowicz, Anna Zubrzycka, Mariusz Gołaj, na drugim planie od lewej: Wanda Wróbel, Krzysztof Czyżewski, Jan Tabaka, Jan Bernad, reż. Włodzimierz Staniewski, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice", 1981 r. Fot. Zygmunt Rytka.
s. 346. Wyprawa w Łomżyńskie (Serafin, Cieciory, Dobrylas), październik 1980, od lewej: Sandro Mengali, Włodzimierz Staniewski, Sergio Hernandez. Fot. archiwum OPT.
Wyprawa do Szaflar, wrzesień 1978, od lewej: Jan Tabaka, Mariusz Gołaj, Włodzimierz Staniewski. Fot. archiwum OPT.
Zgromadzenie w Tokarach podczas wyprawy w Tarnobrzeskie, lipiec 1980. Fot. archiwum OPT.
s. 348. Dziewczyna na huśtawce, figurka z malowanej terakoty, Agia Triada na Krecie, 1500–1400 r. przed Chr.
Obrzęd aiora, huśtania dziewczyny nad otwartym pithosem z winem podczas Antesteriów, hydria attycka.
Sylen kołyszący dziewczynę na huśtawce, dzieło „malarza Penelopy", skyfos z Clusium w Italii, 440 r. przed Chr.
s. 349. Jean Honoré Fragonard *Wesołe igraszki na huśtawce*, olej na płótnie, 81×65 cm, 1766 r.
s. 350–351. Bachantki prowadzące byka na ofiarę, relief rzymski.
s. 352. Bóg Sakpata tańczy w ciele swego wyznawcy z plemienia Fonów, Benin.
Bóstwo przemawia ustami Jorubijki pogrążonej w transie, Benin.
s. 353. Sztych przedstawiający palenie czarownic.
Renée Falconetti w filmie Carla Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc*, 1928 r.
s. 354. Kobiety w transie, Ghana.
s. 355. Antoine Wiertz *Młoda czarownica*, XIX w.
s. 356. Stylizowana figurka kobiety oddanej paradoksalnie w kształcie fallicznym, Dolní Vìstonice (na terenie Moraw), rzeźba z ciosu mamuta, wys. 8,7 cm, 30000–23000 r. przed Chr.
Stylizowana figurka kobiety oddanej paradoksalnie w kształcie fallicznym, Malta (na terenie Rosji), wys. 9,6 cm, 15000–11000 r. przed Chr.
Drewniany kielich i drewniana figurka ityfalliczna z Tumu koło Łęczycy.

s. 357. Linga (członek męski) z wyobrażeniem boga Śiwy w joni (łonie kobiecym).
s. 358. „Karmicielką jego jest Ziemia" (*Tabula Smaragdina* 4), rycina z *Atalanta fugiens* Michaela Maiera wyd. w 1618 r.
s. 359. Karmiąca Matka Ziemia, fragment fresku w katedrze w Limburgu, 1235 r.
Izyda karmiąca Horusa, rzeźba egipska.
Jan van Eyck *Madonna z Dzieciątkiem*, XV w.
s. 360. Dziewczęta wznoszą własny gród Divín, sztych z *Kroniki* Václava Hájka z Liboèan z 1541 r.
s. 362–363. Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego do realizacji parateatralnych wrocławskiego Teatru Laboratorium na Sycylii w 1981 r.
s. 369. Żonglerzy na iluminacji z *Roman de Fauvel*, XIV w.
s. 372. Igrzec przy kramie ulicznym, miniatura z *Kodeksu Baltazara Behema*, XVI w.
s. 374. Wyobrażenie wił na rogowej rękojeści noża z Wiślicy koło Pińczowa.
s. 377. Rembrandt *Filozof nad otwartą księgą*, 1633 r.
s. 378. William Blake *Sen Jakubowy*, 1800 r.
s. 382. Wykład Adama Mickiewicza w Collège de France 19 marca 1844 r. w karykaturze z prasy francuskiej.
Wacław Szymanowski *Mickiewicz po Improwizacji*, rzeźba w brązie, 1898 r.
s. 384. Atak znamionujący wejście w trans w afrobrazylijskim kulcie candomblé.
Wychodzenie z transu kultowego u Fonów, Benin.
s. 388. Wejście do siedziby Teatru Laboratorium we wrocławskim rynku, 1980 r.
s. 390. Grecki taniec winobrania, dekoracja z terakoty, Myrina w Myzji, okres rzymski.
Bachantka z wężem i satyr z panterą, relief na glinie, okres cesarstwa.
s. 394. Bachantki tańczące w Lenajonie wokół idola Dionizosa, malowidło z Czary Makrona.
s. 395. Maska Dionizosa, rzeźba w marmurze z Ikarionu.
s. 396. Correggio *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, studium do kopuły katedry w Parmie, czerwona kreda na papierze, 27,8×23,8 cm, 1526 r.
s. 397. Eros prowadzący zmarłą jako bachantkę z tympanem, za którą postępuje chłopiec z wieńcem Ariadny, amfora apulijska.
s. 398. Caravaggio *Nawrócenie świętego Pawła*, obraz z kaplicy Cerasi w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie, 1600–1601 r.
s. 399. Talar Hieronima z Magdeburga: na awersie ukrzyżowany Jezus, na rewersie wywyższony wąż Mojżesza.

Wywyższony wąż Mojżesza, miniatura z rękopisu *Livre de figures hiéroglifiques* Abrahama Żyda, XVI w.
s. 400. Alrauny, drzeworyty z *Hortus sanitatis* Johannesa de Cuba z 1498 r.
s. 401. Nut, bogini-matka obejmująca zmarłego na wieku i na dnie egipskiego sarkofagu skrzynkowego z Teb, II w. przed Chr.
s. 402. Egon Schiele *Żona artysty siedząca*, kolorowe kredki, gwasz, 1917 r.
s. 403. Balthus *Teresa marząca*, olej na płótnie, 1938 r.
s. 404. Detal z *Ekstazy świętej Teresy* Gianlorenza Berniniego, 1645–1652 r.
Bachantka w ekstazie, fragment malowidła czerwonofigurowego na wazie attyckiej z Vulci, V w. przed Chr.
s. 405. Kapłan i jego pomocnica opętana podczas obrzędu, Ghana.
Opętanie przez ducha orixá w afrobrazylijskim kulcie candomblé.
s. 406. Plakat Krzysztofa M. Bednarskiego na jubileusz dwudziestolecia wrocławskiego Teatru Laboratorium, 1979 r.
s. 408. Tadeusz Kantor *Deska ostatniego ratunku*, 1987 r.
s. 409. Fermentatio philosophorum (fermentacja alchemiczna) – wyobrażenie zjednoczenia duchowego na rycinie z *Rosarium philosophorum* w wyd. frankfurckim z 1550 r.
s. 410. Rembrandt *Faust przed magicznym zwierciadłem*, akwaforta, 1652 r.
s. 411. Georges de La Tour *Święta Maria Magdalena przed zwierciadłem*, 1635–1640 r.
s. 412. Śiwa Ardhanariśwara (Pan, którego połową jest kobieta), tzn. stanowiący hermafrodytyczną jedność ze swą małżonką Dewi, płaskorzeźba z Dżhalawaru (Indie), VII w.
s. 414. Ye Zhi *Długowieczność*, chiński ideogram stylizowany na taoistyczny diagram procesów alchemii życia w człowieku, 1863 r.
s. 419. *Traktat o ortografii polskiej* Jakuba Parkoszowica, fragment kopii z 1470 roku z „obiecadem".
s. 422. Jan Długosz.
s. 426. *Kronika Polaków* Macieja z Miechowa w unikatowym wydaniu krakowskim u Hieronima Wietora z 1519 r.
s. 428. *O pochodzeniu i czynach Polaków* Marcina Kromera w wydaniu bazylejskim u Jana Oporinusa z 1558 r.
Maciej Stryjkowski.
s. 431. Marcin Bielski.
Kronika to jest Historia świata Marcina Bielskiego w wyd. krakowskim u Mateusza Siebeneichera z 1564 r.
s. 434. Trójfunkcyjność rzymska: trzej flaminowie składają ofiarę Jowiszowi, Marsowi i Kwirynusowi.
Triada bóstw germańskich, od lewej: Thor, Odin, Frey.

s. 437. Galijski bóg Esus jako drwal ścinający drzewo, ołtarz z czasów rzymskich znaleziony pod katedrą Notre-Dame w Paryżu.
s. 441. Łada, litografia barwna Zofii Stryjeńskiej, 1917 r.
s. 444. Wzgórze Peruna w Kijowie, miniatura z tzw. Latopisu Radziwiłłowskiego, XV w.
s. 449. Fragment kromlechu na szczycie Ślęży.
s. 450. Bałtyjskie bóstwo bliźniacze, prawdopodobnie Auseklis i Szweistiks, zdobienie przęślicy tkackiej z Litwy północnej.
s. 451. Drewniane podwójne, zrośnięte głowami i tułowiami popiersie męskie z wyspy Fischerinsel na jeziorze Tollensee koło Neubrandenburga, wys. 178 cm, XI–XII w.
s. 452. Lelum, litografia barwna Zofii Stryjeńskiej, 1917 r.
s. 457. Święte drzewo w Pernambuko (Brazylia), symbolizujące afrykańskiego ducha Loko/Iroko.
s. 459. Pisanki litewskie zdobione motywami słońca, księżyca i węża pomiędzy nimi.
s. 463. Figurka przodkini przewodzącej do świata niewidzialnego i zapewniającej obronę, Gabon, drewno, czerwona skarpeta u podstawy wypełniona jest substancjami magicznymi, wys. 24 cm. Fot. Denis Nidzgorski.
s. 464. Dusze zmarłych na księżycu, przerys gemmy chalcedońskiej, I w. przed Chr.
s. 466. Mieszkańcy Połocka chowają się przed nawiem w 1092 r., miniatura z tzw. Latopisu Radziwiłłowskiego, XV w.
s. 467. Zosia, il. do II cz. *Dziadów*, rys. Michał Elwir Andriolli, ryt. F. Gorazdowski.
s. 468. *Dziady* – projekt Krzysztofa M. Bednarskiego.
s. 471. Grób Dagmary Wiergowskiej-Janke i Szymona Janke na Cmentarzu Wilanowskim, projekt Jacek Królak, 1998 r.
s. 472. Dagmara Wiergowska-Janke z synkiem Szymonem.
s. 474. Głowa Dionizosa w wieńcu z winorośli, srebrna tetradrachma z Naksos, V w. przed Chr.
s. 584. Koszałek-Opałek. Il. Jana Marcina Szancera.

Ilustracje zamieszczone w książce pochodzą ze zbiorów autora.

INDEKS OSÓB

Aarne Anti 60
Abraham Władysław 418, 498–501
Abraham Żyd 560
Abu Biszr, właśc. Abū-Bišr Matta ibn Junus 179
Abu Hamid, właśc. Abū-Hâmid al-Andalusī 277, 355
Adam z Bremy (Adam von Bremen) ks., Adam Bremeński 438
Adelgot, abp 453
Adrianowa-Pierietc Warwara Pawłowna 496, 509
Ajschines z Aten, Aischínes 79, 547
Ajschylos (Aischylos), Aíschylos 35–37, 42, 45–46, 100, 154, 156–157, 159, 165, 167–168, 178, 190, 192, 389, 485–486, 551
Albahaca Elizabeth 254, 554
Aleksander I Romanow, cesarz rosyjski, król polski 234
Aleksandrowska Elżbieta 508
Alembert Jean le Rond d' 479
Amīn Ra-zī 293
Amenhotep IV Echnaton, gr. Amenofis, król egipski 91
Anczyc Władysław Ludwik 340
Andriolli Michał Elwir 467, 561
Andrzej z Gosławic, zw. Łaskarz (Laskaris), bp 297, 315, 317, 323–324, 333, 337, 417–418
Aniczkow Jewgienij Wasiliewicz 300
Anisimow Arkadij (Arkady) Fiodorowicz 25
Anna s., Matka Anna od Jezusa 121
Anonim zw. Gall 262, 264–265, 279, 331, 366–367, 370, 500, 502–503, 554
Antioch IV Epifanes, Antióchos Epiphánes, król syryjski 149
Antonijević Dragoslav 335
Antoninus Pius, Titus Aurelius Fulvius Boionius Arrius, cesarz rzymski 112
Antonow-Owsiejenko Anton Władimirowicz 234
Apulejusz, Lucius Apuleius, zwany Platonicus 366, 460, 552
Archiloch z Paros, Archílochos 47
Arendt Hannah 234
Aretajos z Kapadocji 78
Arion z Metymny 160
Arnaut Daniel 146
Artaud Antonin, właśc. Antoine Marie Joseph Artaud 34, 53, 194–195, 224–225, 227, 388, 393, 471, 491
Arystofanes z Aten, Aristophánes 84, 130, 167, 192, 394
Arystoteles, Aristotéles, zw. Filozofem 36, 41, 47, 50–51, 71–73, 81, 83, 97, 102, 154–155, 172–173, 177–183, 185–188, 190, 360, 397, 409, 480, 482, 485, 487–488, 496
Augustyna, pacjentka doktora Charcota 100, 549
Aurelian, Lutius Domitius Aurelianus, cesarz rzymski 314

Awerroes, Ibn Ruszd, właśc. Abu ̄l-Walīd Muḥammad ibn Aḥmad ibn Muḥammad ibn Rušd, zw. Komentatorem 179–180, 190
Awierincew Siergiej (Sergiusz) Siergiejewicz 106–107, 482
Axer Jerzy 155
Bablet Denis 210
Bachelard Gaston 140, 163, 400, 413, 486
Bachofen 35
Bachtin Michaił (Michał) Michajłowicz 342, 400
Backvis Claude 256, 493
Baczko Bronisław 479
Baez Joan 250
Baldung Hans, zw. Grien 340, 557–558
Balthus 402, 560
Baran Bogdan 485
Baranowski Bolesław 484
Baranowski Henryk 215
Barańczak Stanisław 414
Barącz Piotr 550, 554
Barba Eugenio 471
Barclay John (Jan Barclaius) 507
Bardini Aleksander 215, 235
Bardziński Jan Alan o. 502
Barrault Jean-Louis 45, 387, 478
Barthes Roland 209–214, 383, 489
Bartoszewicz Julian 500
Barycz Henryk 496
Bastide Roger 47, 386–387
Bataille Georges 404
Baudrillard Jean 133–140, 236, 381, 484
Bäumler Alfred 35
Bazylides, Basileides 28, 117
Beckett Samuel 44, 400, 409
Bednarski Krzysztof M. 124, 197, 226, 250, 361, 406, 546, 550, 552, 553–554, 559, 560, 561
Beethoven Ludwig van 476
Behem Baltazar 559
Bekrī al-, Abū ̄Ubajd al-Bekrī 292
Bellini Giovanni 85, 549
Benedykt XV, papież, markiz Giacomo Della Chiesa 239
Benedykt św. 505
Benedyktowicz Zbigniew 49, 478
Benis Artur 289
Benveniste Émile 269, 445
Bergman Ingmar 49, 133
Bernad Jan 229, 345, 558
Bernard od Matki Bożej o. 483
Bernini Gianlorenzo 560
Béroald de Verville 554
Bettelheim Bruno 72, 234
Białczyński Czesław 275
Białostocki Jan 151–152, 163, 485–486
Białoszewski Miron 222–225, 407, 490, 553
Bieber Marguerite 76
Bielawski Józef 180
Bielowski August 497
Bielski Andrzej 54, 547
Bielski Joachim (Volscius Bilscius) 323–324, 326, 331, 425, 431, 442, 455, 505–506
Bielski Marcin (Bielscius), pierwotne nazwisko Wolski 322–324, 326, 331, 425, 431, 433, 442, 455, 457, 463, 506, 509, 560
Bieńkowska Wiera 479
Biernat z Lublina 372, 374, 503–504
Bioy Casares Adolfo 96
Birkowski Fabian o. 502
Bláhová Marie 496
Blake William 112, 131, 145, 200, 378, 550, 552, 559
Błażewski (z Błażowa Błażowski) Marcin 325, 331, 428, 440, 442, 505–507

Błońska Wanda 479
Błoński Jan 491
Bodanczyc Wasyl 447
Bodec(s)ki Wyszomir 447
Bodeczski Dobiesław 447
Bodek Marcin 447
Boguchwał o. 263
Bogucki Konstanty 486
Bogusław, zw. Piorun 444
Bogusławski Wilhelm Józef 456
Bogusławski Wojciech 170
Bojan 300
Bolesław I Chrobry, król polski 286, 310, 502
Bolesław II Rogatka, zw. Łysym, książę śląski 367
Bolesław V Wstydliwy, książę krakowski i sandomierski 370, 441
Bonifacy św., abp, właśc. Wynfrith (Winfrid) 310
Bonifacy VIII, papież, Benedetto Gaetani 148
Borges Jorge Luis 74, 91–92, 95–96, 98, 133, 179–180, 190, 409, 413, 482
Borowski Leon 341
Borowski Władysław ks. 207
Bosch Hieronymus 130, 550
Botticelli Sandro 308, 556
Boyancé Pierre 77
Boyé Edward 97
Bretholz Bertold 495
Breton André 227, 491
Breuer Joseph 100
Brook Peter 53–54, 94, 194–195, 197, 387, 399, 547, 552
Brożek Mieczysław 280
Brückner Aleksander 262–263, 266–268, 270, 273, 278–279, 281, 283, 287–290, 294–296, 298–300, 323, 326, 332, 339, 354, 375, 377, 416, 418–420, 422, 433, 435–437, 446, 449, 452–455, 458–459, 461–465, 494–502, 504, 506, 555
Bruno z Kwerfurtu, abp, św. Bonifacy 262, 438
Brzetysław I, książę czeski 367
Brzetysław II, książę czeski 279, 281, 283, 296, 352, 366
Brzozowski Stanisław Leopold 221
Buchner Rudolph 497
Buchwald Dorota 475
Budkowa Zofia, patrz Kozłowska-Budkowa Zofia
Bugaj Roman 483
Bystroń Jan Stanisław 265, 496, 507
Caillois Roger 38, 236
Calderón de la Barca don Pedro 97, 204, 552–553
Campbell Joseph 236–238, 240–242, 244, 361, 400, 491–492
Caravaggio, właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio 151, 398, 559
Casaril Guy 122, 483
Cassirer Ernst 234
Castaneda Carlos, właśc. Carlos Cesar Arana Castaneda 23, 28
Celsus 114–115
Chadwick John 55
Chamajleon 156–157
Charcot Jean Martin 100, 104, 549
Chełmiński Wojciech 482
Chodakowski Zorian Dołęga, właśc. Adam Czarnocki 342–343
Chołoniewski Ksawery 508
Chrystus, patrz Jezus Chrystus
Chudak Henryk 486
Chwalczewski Stanisław 506
Ciechowicz Jan 229, 235, 383
Cieślak Ryszard 5, 53–54, 117, 203–204, 220–221, 254, 405, 547, 550, 552–554

Corneille Pierre 193, 382
Cornford Francis 34, 37, 39, 41–42, 45
Correggio, właśc. Atonio Allegri 396, 559
Craig Edward Gordon, właśc. Henry Edward Gordon Godwin Wardell 11, 197, 202, 303
Cromer, Cromerus, patrz Kromer Marcin
Custine Astolphe de, markiz 234
Cynkutis Zbigniew 5, 53–54, 254, 547, 554
Czachowska Jadwiga 488
Czajkowska Cecylia 500
Czech (Bohemus), legendarny założyciel państwa czeskiego 264–265, 291, 306, 555
Czechow Anton (Antoni) Pawłowicz 44, 409
Czeczot Jan 496
Czownicka Anna 482
Czubek Jan 504, 508
Czyżewska-Madajewicz Krystyna 484, 558
Czyżewski Krzysztof 229, 345
Daòhelka Jiøí 291, 465, 497
Dadzbog ks. 439
Dadzbog Mikołaj 439
Dadzbog, wojewoda płocki 439
Dalimil 287, 291, 441, 465, 497, 507, 509
Daniel, Danijjel, prorok izraelski 148–150
Dante Alighieri 146
Darkowska-Nidzgorski Oleńka 476
Dauvois Michel 63
Dawid, król izraelski 236, 553
Dąbrowka, patrz Dobrawa
Dąbrowski Jan 494–495, 503, 505
Degler Janusz 170–171, 475, 486, 489
Dejmek Kazimierz 111, 171, 195–196, 216–221, 383, 406, 553
Demades z Aten 162
Dembowski Bronisław, bp 254
Dembska Albertyna 478, 483
Demostenes, Demosthénes 79, 160, 173, 480–481
Deombrot (Deombrotus), legendarny scytyjski przywódca Polaków 423–424
Deren Maya 47
Dernałowicz Maria 496
Derrida Jacques 234
Detienne Marcel 54, 83, 319–320, 348, 364, 389, 481
Deusdedit kard. 437
Dewitz Irena 479
Dębnicki Antoni 485
Diels Hermann 481, 498
Dieterich Albert 35–36
Dietrich G. 278, 555
Diogenes Laertios z Cylicji 144, 397, 485
Dionizy Filokalus, Furius Dionysus Filocalus 314
Dlugossius Ioannes, patrz Długosz Jan
Długosz Jan (Ioannes Dlugossius, Ioannes Longinus), nominalny abp 263, 265, 267–268, 271, 273–274, 278–279, 287, 301, 321–324, 330–331, 332, 337, 344, 346–347, 352, 366–367, 370, 373–375, 415–417, 420–426, 428–433, 436–437, 441–442, 444, 446, 451, 453–455, 457–458, 460, 463–465, 494–497, 499–505, 507, 509, 557, 560
Dobrawa, Dąbrówka, Dąbrowka, Dubrawka (Dubrauca), księżniczka czeska, księżna polska 426
Dobrovský Josef ks. 280
Dokurno Zygmunt 489

Dolińska Monika 481
Domagalik Krzysztof 53
Domenico, szaman z plemienia Luiseño, 26–28, 413
Domitylla św., Domitilla 120
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 103–104, 482
Doupheksis Stauros 156, 551
Dozyteusz, legendarny mesjasz Samarytan 28
Dreyer Carl 353, 558
Drozd Jan ks. 390
Dulęba Władysław 147, 311
Dumézil Georges 61–62, 236, 259, 266, 268–271, 273, 377, 434–437, 445–446, 449–450, 480, 509, 555
Dürer Albrecht 326, 333, 336, 557
Durkheim Émile 266, 344
Durow Władimir L. 59
Duvignaud Jean 47, 51, 344, 478–479
Dymitr z Goraja 441
Dzidziula Marcin 453
Dżajadewa, Dżajadewa 95, 127
Echnaton, patrz Amenhotep IV
Eco Umberto 185, 234
Eibl-Eibesfeldt Irenäus 38
Eksteins Modris 381, 402
Eliade Mircea 28, 57, 58, 62–63, 87, 105–106, 124, 128, 135, 153, 171, 234, 265–266, 308, 377, 479––481, 484, 492, 494, 498
Eliot Thomas Stearns 146, 253, 311, 314
Empedokles z Akragas 397
Englert Jan 223
Ensor James 318, 557
Epicharm z Syrakuz, Epícharmos 167
Epifaniusz z Salaminy św., Epipháni os, bp 93–94, 115–116, 118, 360, 483
Eribon Didier 480, 509
Eriugena Johannes Scottus (Scottigena), Jan Szkot Eriugena 131
Etiemble René 60, 166, 259, 479
Eurypides 38–39, 164–168, 177, 192, 359, 397–399, 482, 486
Evdokimov Paul 123, 151, 390, 483
Eyck Jan van 359, 559
Falconetti Renée 353, 558
Farnell Lewis Richard 34–35
Faure Paul 65
Featherstone Mike 381
Fedecki Ziemowit 506
Ferrant Angel 61, 547
Fiala Zdeněk 496
Fidiasz, Pheidías 149
Fik Marta, Marta Fik-Augustyniak 141, 143, 196, 223–224, 490
Filip Apostoł św. 28, 117–118, 130, 483
Filip z Fermo (Philippus Firmanus), bp, legat papieski 263, 297, 370
Filochoros z Aten 167
Filozof, patrz Arystoteles
Finkel Ludwik Michał Emanuel 423
Fiszman Samuel 506
Flaszen Ludwik 52–53, 479, 547
Fontana Lucio 124, 550
Forslund Britta 552
Forstner Dorothea s. 498
Foucault Michel 234
Fragonard Jean Honoré 349, 558
Franz G. 278, 555
Frazer sir James George 37, 48, 59, 105, 140, 266, 321, 327–328, 333, 476
Freud Anna 100
Freud Sigmund 57, 99–106, 109, 111, 136, 142, 234, 237, 361, 410, 482, 484, 549
Friedrich Caspar David 163–164, 247, 249, 486, 551, 554

Frobenius Leo 237
Fronto z Cyrty, Marcus Cornelius Fronto 113
Frynich z Aten, Phrýnichos 156–157
Fryz-Więcek Agnieszka 491
Führer, patrz Hitler Adolf
Füssli Johann Heinrich 101, 230, 549, 553
Gacki Józef ks. 333, 340, 448, 500–501, 507
Gaertner Henryk 508
Gall Anonim, patrz Anonim zw. Gall
Gardner Earle Stanley 108, 185
Gardzina (Gardzinczyc) Piotr 419
Gardzina Brzoski Laurenty 419
Gardzina Mikołaj 419
Gardzina Stanisław 419
Gaudenty abp, imię słowiańskie Radzim 502
Gawęda Stanisław 494, 505
Gąssowska Eligia 426
Gąssowski Jerzy 426
Geertz Clifford 259
Genet Jean 42, 320, 394, 399
Gennep Arnold van 236–237, 240
Georgios Monachos, zw. Hamartolos 358
Geremek Bronisław 62
Gerould Daniel 14
Giacometti Alberto 28, 546
Giedymin, Gediminas, wielki książę litewski 440
Giedziński Mikołaj 428
Gieysztor Aleksander 61–62, 261, 263, 265–266, 268–270, 278–279, 339, 377, 417, 434–435, 437, 446–447, 453, 461, 464, 495, 506–507, 555
Gilowski Paweł ks. 290
Giotto di Bondone 550
Girard René 105
Girmont, Girmantas, legendarny książę litewski 459
Gleb Światosławicz, książę tmutorakański i nowogrodzki 353
Gliński Antoni Józef 60
Glücksberg Gustaw Leon 429, 495
Godlewski Grzegorz 475
Godzisław Baszko (Bartłomiej) ks. 278
Goethe Johann Wolfgang von 49, 103, 122, 259, 308, 408, 496
Goffman Erving 236
Goldoni Carlo 195, 552
Goliat, olbrzym filistyński 236, 553
Gołaj Mariusz 345, 552, 558
Gołębiowski Łukasz 506
Gombrich sir Ernst Hans 85, 152, 481, 485
Gombrowicz Witold 109–110, 224, 549
Gorazdowski F. 467, 561
Goszczyński Seweryn 341, 501
Gouhier Henri 388
Goujon Jean 336, 557
Góra Stefan 494
Górski Artur 489
Górzyna Zofia 494
Gracjan, Flavius Gratianus, cesarz rzymski 315
Granet Marcel 129
Graves Robert von Ranke 103, 107, 480, 482
Greco El, właśc. Domenikos Theotocopuli 30, 546
Greimas Algirdas Julien 241, 248
Grillparzer Franz 102
Grimm Jakob Ludwig Karl 57, 60, 236
Grimm Wilhelm 57, 60, 236
Grodecki Roman 500

Grodzicki August 217
Grotowska z Kozłowskich Emilia 214, 553
Grotowski Jerzy 11, 34, 52–54, 117, 178 , 194, 196–198, 203–204, 214–215, 220–222, 224–225, 229, 247, 251–255, 382, 388, 405–408, 488–489, 493, 547, 550, 552–554
Gruppe Otto Friedrich 266
Gryglewicz Feliks ks. 116, 149
Grzegorz IX, papież, Ugolino di Segni 316
Grzegorz z Nazjanzu (młodszy) św., bp 131, 167, 268, 299, 301, 360, 439, 443, 461, 463
Grzegorz z Nyssy św., bp 131
Grzegorzewski Jerzy 32, 109–111, 222–224, 285, 407, 496, 549
Grzeszczuk Stanisław 507
Guardini Romano ks. 199, 202
Gwagnin Aleksander (Guagnino, Guagninus), właśc. Alessandro Guagnini 294–295, 322–323–324, 326, 346–347, 425, 430–431, 458, 463, 506, 509
Hájek Václav z Liboèan 280, 455, 559
Hadrian, Publius Aelius Hadrianus, cesarz rzymski 51
Halifax Joan 546
Hammer Seweryn 505
Hanka Václav 291, 466, 509
Hanuszkiewicz Adam 215
Harrison Jane Ellen 36–37, 39, 41–42, 45, 308
Havránek Bohuslav 291, 465, 497
Hebbel Fryderyk 494
Heidegger Martin 28, 234
Helcel Antoni Zygmunt 497
Helmold ks. 260, 285, 290, 370, 437–438, 443, 457–458, 460, 497, 509
Henryk II św., cesarz rzymski narodu niemieckiego 438
Henryk III Walezy, król polski, król francuski 508
Henryk Kietlicz, abp 316, 368
Heraklit z Efezu, Herákleitos 85, 94, 313
Herbig Reinhard 74
Herbord o. 336, 501
Herburt Jan Szczęsny 424
Hering Ludwik 223
Hernandez Sergio 558
Hernas Czesław 168, 340, 494
Herod I Wielki, król judejski 454
Herodot 423–424, 505
Herrad z Landsbergu 551
Hesse Hermann 169, 472
Heyzmann Udalryk 499, 504
Hezjod z Askry, Hesíodos 67, 99, 364, 411
Hieronim z Magdeburga (Hieronymus Magdeburger) 398–399, 559
Hieronim ze Strydonu św., Sophronius Eusebius Hieronymus Stridonensis 85
Hipokrates z Kos, Hippokrátes 71
Hipolit Rzymski św. 309, 477
Hitler Adolf, dyktator (Führer) III Rzeszy 381
Hoffman Jerzy 352
Holcgreber Joanna 552
Hölderlin Johann Christian Friedrich (Fryderyk) 99, 308
Holfert Józef 246, 554
Holoubek Gustaw 217–220, 229, 383, 490, 553
Holtzmann Robert 457
Homer, Hómeros 65–67, 101, 173, 282–283, 388
Horacy, Quintus Horatius Flaccus 402, 404, 508
Hrdina Karel 281–282, 291, 496
Hugo Valentine 328, 557
Huizinga Johan 38, 160

Hus Jan ks. 416
Husserl Edmund 146
Ibn Fadlān 287, 293–294, 310
Ibn Rosteh, Abū ʾAlī Ahmad ibn Rosteh 292
Igor, wielki książę kijowski 296
Igor Światosławowicz, książę Nowogrodu Siewierskiego 300, 439, 452, 461, 464, 506
Iljinskij Grigorij A. 436
I Made Bandem 319, 557
Ingarden Roman 146
Innocenty III, papież, Lotario hr. Segni 316, 368, 370
Ireneusz z Lyonu (Lugdunum) św. 118, 478
Irzykowski Karol 261, 264, 275, 494
Iwan IV Groźny, car 234
Izajasz, Jeszajahu 207
Izydor z Sewilli św., abp, Isidorus Hispalensis 280, 496
Iżycki Jakub 508
Jāqūt 293
Jabłoński Witold, 481
Jackson Glenda 54, 547
Jacoby Friedrich 486
Jacques de Baisieux 124
Jadwiga św., księżna śląska 337, 368, 501
Jaffé Aniela 491
Jagić Vatroslav 497, 500
Jahołkowski Antoni 5, 254, 554
Jakobson Roman 438, 453, 458
Jakóbiec Marian 496, 509
Jakub, brat (krewny) Jezusa 117
Jakub, patriarcha biblijny 139, 378, 551, 559
Jakub Młodszy św., zw. też Mniejszym 117
Jakub Parkoszowic (a. Parkosz) z Żórawic(y), Parkosch de Żorawycze (Jacobus Parcossii, Parkossius) 274, 279, 415, 419–420, 424, 433, 560
Jakubiec Czesław ks. 119
Jakubowski Wiktor 496, 509
Jaloux Edmond 160–161
Jan Chryzostom (Ioannes Chrysostomos) św., bp 301, 391, 439, 463–464
Jan Ewangelista św. 116, 320, 398
Jan, metropolita kijowski 466
Jan od Krzyża św., Juan de La Cruz, właśc. Juan de Yepes y Álvarez 120, 483
Jan Paweł II, papież, Karol Józef Wojtyła 146, 148
Jan Wyszatycz 284, 352
Jan z Holešowa, Jan Holeszowski 455
Jan z Michocina (Johannes de Michoczyn) ks. 330
Janion Maria 220–221, 342–343, 364, 490
Janisław (Janislaus), abp 297–298, 370
Janka (Anna) Wsiewołodowna, księżniczka kijowska 466
Janke Szymon 5, 471–472, 561
Janko (Jan) z Czarnkowa (Czarnkowski) ks. 458
Janko Josef 300
Janković Danica 283
Janković Ljubica 283
Jankowski Andrzej 242, 402, 491
Jankowski Augustyn o. 116, 119, 122, 241, 364
Jankowski Czesław Borys 232, 553
Jarocki Jerzy 109, 479, 490
Jarosławna, właśc. Eufrozyna Jarosławna, księżna Nowogrodu Siewierskiego 439
Jastrun Mieczysław 99
Jaszcz, patrz Szczepański Jan Alfred
Jaworska Elżbieta 496

Jaworska Małgorzata 475
Jeanmaire Henri 46–47, 51, 74, 77–78, 88, 154, 162–163, 190, 313, 388, 395, 478, 480, 485–486
Jedlicki Marian Zygmunt 497
Jelcyn Borys 234
Jerzy św. 243, 554
Jezus Chrystus, Iesoús Christós, Jezus z Nazaretu (Nazareński), Jehoszua, Jeszua 29, 33, 83, 85, 95, 105, 117, 119–120, 123, 145, 236, 238, 241, 244, 251–252, 254, 257, 276, 298, 309, 320, 326, 330, 352, 356, 360, 364, 390–392, 398–399, 404, 452, 454, 478, 553, 559
Jeżewska Kazimiera 67, 101, 173, 282
Jędrychowski Zbigniew 383
Joachimowicz Leon 477
Joel 329, 557
Johannes de Cuba 400, 560
Jonas Hans 132, 477
Jonasz, prorok izraelski 236, 553
Jordan, bp 367, 391
Jordanes, Jordanis 310
Jouvet Louis, właśc. Jules Eugène Louis Jouvet 195–196, 382
Joyce James Augustine Aloysius 111–112, 159, 236, 254, 398, 400
Józef , patriarcha biblijny 236, 553
Józef Misiek 489
Jóźwiak Wojciech 484–485
Juda Machabeusz, Juda Makkabi 149
Judasz Iszkariot, Judasz z Kariotu, apostoł 117
Jung Carl Gustav 99, 109, 111, 123, 126, 140, 142, 144, 233–234, 236–238, 241, 361, 364, 391–392, 400, 482–483, 491
Jungmann Josef 461
Juniusz Rustykus, Quintus Iunius Rusticus 113
Jurek, jokulator 370, 371
Justyn Męczennik, zw. też Filozofem, św. 112–114, 477, 483
Kaczmarski Jacek 250
Kadłubkus, patrz Wincenty bł., zw. Kadłubkiem
Kalicki Rajmund 482
Kalińska Zofia 304, 556
Kallimach (Philippus Buonacorsi Callimachus), właśc. Filippo Buonaccorsi 423–424, 433, 505
Kaltenmark Max 128, 484
Kanabrodzki Mateusz 475
Kangxi, cesarz chiński z dynastii Qing 550
Kania Ireneusz 55, 480
Kantor z Bergerów Helena 214, 553
Kantor Tadeusz 11, 196–197, 210–214, 222, 224–225, 247, 249, 258, 303–304, 382, 393, 407–408, 489, 552–554, 556, 560
Kanut (Knud) Wielki, król angielski, duński i norweski 444
Kapuściński Ryszard 228, 491
Karłowicz Jan 257–258, 440, 448–449, 456, 465, 467, 507
Karol Wielki, Carolus Magnus, Charlemagne, król Franków, cesarz rzymski i król Italii 95
Karpokrates 114
Karwot Edward 502
Katarzyna z Aleksandrii św. 85
Kato(n) Starszy Cenzor, Marcus Porcius Cato, zw. Maior lub Censorinus 282
Kawe, Koba, legendarny założyciel irańskiej dynastii Kejów 445–446
Kazi, legendarna księżniczka czeska 278, 355, 465
Kazimierz I Odnowiciel, zw. też Mnichem, książę polski 375
Kazimierz III Wielki 370, 497, 503

Kazimierz IV Jagiellończyk, wielki książę litewski, król polski 267, 332–333
Kelus Jan Krzysztof 250
Kerényi Gracja (Grácia) 223
Kerényi Karl (Károly) 50, 54–57, 65–66, 70, 76–78, 81, 84–85, 87–88, 112, 157–158, 162–164, 173, 176, 178–179, 192, 307, 312–313, 318–319, 328, 348, 359–361, 390, 393–397, 402, 404, 480–481, 485–488, 501
Kiejstut, Kęstutis, książę trocki 458
Kietlicz, patrz Henryk Kietlicz
Kij Jan 445
Kij Stefan 445
Kij, legendarny założyciel Kijowa 445
Kim Hong-do 552
Kirik o. 301
Kita Beata 478
Klein Daniel 449
Klejstenes Ateńczyk, Kleisthénes 161
Klemens Aleksandryjski św., Clemens Alexandrinus, właśc. Titus Flavius Clemens 114, 117–118, 167, 483
Klinger Jerzy ks. 483
Kluckhohn Clyde May 266
Kłoczowski Jerzy 365, 378
Kłoczowski Piotr 211, 489
Kłoniecki Felicjan ks. 398
Kobieta (wróżka) z Endor 207–208, 552
Kochanowski Jan 258, 338, 341, 461, 502
Kocjan Krzysztof 480, 484
Kolankiewicz Leszek 477–479, 481–482, 484, 491
Kolberg Oskar 60
Kołakowski Leszek 404
Komendant Tadeusz 484
Komentator, patrz Awerroes
Komorowska Maja 204, 229, 552
Komparu Zanchiku Ujinobu 551
Konfucjusz, Kongfuzi (Kongzi), właśc. Kong Qiu 143–144
Konic Paweł 193, 197, 202, 488
Konopnicka Maria z Wasiłowskich 290
Konrad, margrabia wschodni 279
Konstantyn, zw. Wielkim, Flavius Valerius Constantinus, cesarz rzymski 95
Konwicki Tadeusz 111, 223, 229
Kopciński Jacek 223–224, 407, 490
Kordowero (Cordovero) Mosze ben Jaakow (Mojżesz ben Jakob) rabbi 121
Korzeniewski Bohdan 216
Kosiński Włodzimierz 52
Kosmas ks. (Cosma Pragensis), Kozma praski 277–282, 291, 298, 337, 352, 355, 358, 366, 495–497, 501
Kotlarczyk Mieczysław 220, 222, 224
Kott Jan 38, 129–130, 177, 190–191, 195, 197, 202, 209–211, 213, 235–236, 246, 251, 260, 398–399, 404, 484, 488–489
Kottak Conrad Phillip 135
Kowalczykowa Alina 230
Kowalczykówna (Kowalczyk) Maria 417, 501–504
Kowalski Jerzy 480
Kowalski Mariusz 481
Koyré Alexandre 236
Kozłowska-Budkowa Zofia 503
Kozma, patrz Kosmas
Kozmińczyk, patrz Łukasz z Wielkiego Kozmina

Krak, Grakch, Kruk, legendarny założyciel Krakowa 264, 296, 445
Krasicki Ignacy, bp 450
Krasowski Jerzy 215
Krassus, Marcus Licinius Crassus, zw. Dives, triumwir rzymski 399
Kraszewski Józef Ignacy 261, 296, 430, 442
Kratinos 167
Krawczuk Aleksander 505
Kreczmar Jerzy 215
Krescens 113–114
Krok, Crocco, Groh, Grecko, legendarny książę czeski 465
Kromer Marcin (Cromerus), bp 324–326, 331, 346, 425, 428, 430, 440, 442, 505–507, 560
Krońska Irena 485
Królak Jacek 561
Krycki Jerzy 480
Krygier Waldemar 247, 554
Krystian 355
Krzak Zygmunt 462, 479
Krzeczkowski Henryk 480
Krzyżan o. 263
Krzyżanowski Julian 60, 268
Kubacki Wacław 259
Kubiak Zygmunt 177–178, 198, 223, 318, 399, 402, 414, 480, 487
Kubikowski Tomasz 37, 147–148, 476, 485
Kublik Agnieszka 490
Kucała Marian 420
Kukulski Leszek 508
Künstler Mieczysław Jerzy 484
Kuraszkiewicz Władysław 496
Kürbisówna (Kürbis) Brygida 497
Kwiatkowska Joanna 475
La Tour Georges de 411, 560
Labiche Eugène Marin 108–109, 482, 484
Labuda Gerard 279, 495
Lacan Jacques 236
Lacarrière Jacques 108
Lagache Daniel 482
Lam Andrzej 494
Lang Andrew 266, 476
Lange Roderyk 480
Laozi (Lao-tsy), właśc. Lao Dan 128, 484
Laplanche Jean 482
Latalski Jan, abp 493
Le Goff Jacques 62
Le Roy A. 555
Leakey Richard Erskine 57–59, 479
Lech, legendarny założyciel państwa polskiego 264–265, 555
Leeuw Gerardus van der 48–51, 55–56, 307, 318, 478, 499
Léger Louis Paul Marie 456
Legowicz Jan 477
Lehr-Spławiński Tadeusz 444
Leiris Michel 47, 387
Lelej 453
Lenartowicz Teofil 486
Lengauer Włodzimierz 86–87, 100, 106, 312, 365, 481–482, 485
Leroi-Gourhan André 57–59, 68, 72, 236, 310, 479
Leszek Biały, książę krakowski (princeps) i sandomierski 370
Leś Barbara 494
Leśniak Kazimierz 481, 498
Lévi-Strauss Claude 19, 22–23, 26, 44, 61, 105–111, 136, 140, 185, 234, 266, 361, 477, 482, 484, 494, 498, 549, 551–552
Lévy-Bruhl Lucien 266, 342
Lewandowski Ignacy 496
Lewański Julian 254, 256, 493
Lewicki Tadeusz 292, 497, 498
Lewis Ivan Myrddin 348, 388
Lewis-Williams David 63

Libera Antoni 400
Libusza, patrz Lubosza
Lichaczow Dmitrij Siergiejewicz 234, 335, 496, 500, 509
Lichońska Irmina 505
Limburg, bracia 315, 557
Linde Samuel Bogumił 454, 461, 465, 502, 507
Lipińska Jadwiga 481
Longosz Stanisław 496
Lorenz Konrad Zacharias 38, 236
Lubicz Rafał 420, 494
Lubosza, Libusza, legendarna księżniczka czeska 278, 355, 358, 455, 465
Ludgarda, Lukierda, księżna 370, 375
Ludlum Robert 108, 185
Ludwik I Wielki, Ludwik Węgierski, król węgierski i polski 441
Lukian, Loukianós 166, 393, 486
Lukierda, patrz Ludgarda
Luria Jicchak ben Szelomo (Izaak ben Salomon) rabbi, zwany ha-Ari ha-Kadosz 124
Luter, patrz Luther Martin
Luther Martin ks., Marcin Luter 49
Łanowski Jerzy 38–39, 71, 166––167, 192, 359, 397–399, 486, 499
Łasicki Jan ks. 290, 294
Łaskarz, patrz Andrzej z Gosławic
Łaszcz Marcin ks., pseud. ks. Marcin Tworzydło 324, 326
Łęgowski-Nadmorski Józef 441, 501
Łomnicki Tadeusz 251
Łopaciński Hieronim 373, 503
Łoś Jan 498, 501
Łotman Jurij Michajłowicz 233, 381–383
Łowmiański Henryk 263, 271, 279, 287, 299, 326, 367, 426, 444, 464
Łucja z Syrakuz św. 85
Łukasz z Wielkiego Koźmina ks. (Magister Lucas de Magna Cosmin), Koźmińczyk 279, 283, 415–416, 420, 424, 433, 444–445
Máchal Jan 300
Machek Václav 441
Maciej Apostoł św. 117
Maciej z Miechowa ks. (Matyjas Miechovius), Miechowita, Miechowczyk, Miechowiusz (Miechovius), właśc. nazwisko Karpiga 265, 323–325, 425–428, 430–432, 434, 437, 442, 451–453, 460, 463, 506–507, 509, 555, 560
Majchrowski Zbigniew 220–224, 229, 235, 407, 490, 553
Majewski Kazimierz 292
Makron 394
Maksym Wyznawca św. 131
Malala z Antiochii Jan (Joannes Malalas) 439
Maleczyński Karol 503
Malinowski Bronisław 44, 264, 266, 494
Malinowski Mikołaj 495
Mann Thomas (Tomasz) 49, 185, 313, 381
Marcin o. 263
Marcin z Łęczycy ks. 287
Marcin z Urzędowa ks. 338, 347, 501
Marciniak Marek 481
Marcjon z Synopy, Markion 117
Marek Aureliusz, Marcus Aurelius Antoninus, cesarz rzymski 113
Maria Dzielska 489
Maria, Maryja, Matka Boża, Bogurodzica, Najświętsza Maria Panna, Miriam 85, 123, 144, 146, 300, 308–309, 311, 322, 357, 359, 396, 460, 462, 549, 551, 556, 559

Maria Magdalena św. 411, 560
Marinatos Spyridon 65
Markiewicz Henryk 479
Markiewicz Władysław 494
Marklowski Konrad ks. 357
Marlowe Christopher 547
Marzana Tomasz 462
Masłowski Michał 235–236, 241–248, 492–493
Masson André 238, 554
Maślanka Julian 478, 490–491
Mateusz św. 151
Matuszewski Józef 291, 509
Matz Friedrich 77
Mauss Marcel 61, 236
Maykowska Maria 486
Mączyński Jan (Macinius), Zajączek (Joannes Leporsky) 280, 375, 496, 504
Mądzik Leszek 202
Mecherzyński Karol 495, 504–505
Menander z Aleksandrii, Menandros 28, 179
Mencwel Andrzej 30
Mengali Sandro 558
Métraux Alfred 47
Miaskowski Kasper 452, 509
Michalski Marian ks. 477–478, 483
Michał z Awdańców (Awdaniec), bp 367
Michał z Janowca o. 288, 316
Michał z Kleparza o. 332, 346
Michałowska Teresa 255, 265, 357, 368
Mickiewicz Adam 7, 31–34, 51, 54, 111, 163–164, 208, 215–217, 221–227, 229–232, 235, 241–242, 245–249, 259, 274–275, 285, 300, 302–304, 307, 336, 341–345, 365, 371, 382, 406–408, 430, 456, 458, 478, 486, 489–491, 493, 496, 498, 502, 546, 553–554, 558, 559
Miechovius, patrz Maciej z Miechowa
Miechowita, patrz Maciej z Miechowa
Mieczysław, patrz Mieszko I
Mieszko I, książę polski, u Długosza zw. Mieczysławem 286, 292, 321, 323–324, 331–332, 352, 367, 374, 430–431, 437
Mieszko II Lambert, król polski 365, 367
Miklošiè Franc, patrz Miklosich Franz
Miklosich Franz, właśc. Franc Miklošiè 289, 294, 296, 334, 354, 436, 465, 467
Mikołaj I Romanow, cesarz rosyjski, król polski 234
Mikołaj Trąba, abp 297, 373, 417, 504
Mikołaj z Antiochii, Nikolaos, diakon 114, 117
Mikołaj z Koźla o. 356–357, 371
Mikuła Mariola 476
Miller Frank, pseud. amerykańskiej schizofreniczki 237
Milton John 550, 552
Miłosz Czesław 131, 144, 227, 414, 485
Minucjusz Feliks, Minucius Felix Marcus 113, 483
Mirecka Rena, właśc. Kądziołka Irena 117, 203, 550, 552
Mistrz Wincenty, patrz Wincenty zw. Kadłubkiem
Miśkiewicz Benon 495
Miziński Jan 482
Mochnacki Maurycy 221, 342
Molęcki Piotr, 549
Molière, właśc. Jean-Baptiste Poquelin 179, 230, 249
Moniuszko Stanisław 228

Morawiec Elżbieta 215–217, 220–221, 235, 489–490
Morawski Kazimierz 177, 198, 359, 414
Moreau Gustave 108, 549
Moretti Marcello 195
Moskwiak Andrzej 547
Mosze (Mojżesz) ben Szem-tow z Leonu rabbi, Mosé de León 121–122
Moszyński Kazimierz 265, 276, 303
Mourek Václav Emanuel 497
Mrożek Stanisław 13
Mściwój II, Mściwy, Mszczuj, książę Pomorza Gdańskiego 278
Muczkowski Antoni 500
Müller Ernst 483
Müller Max 266
Murray Gilbert 36–39, 41–42, 44–45, 399
Musorgski Modiest (Modest) Pietrowicz 340
Myerhoff Barbara G. 23, 25–27, 477
Myszkowski Franciszek 553
Myszor Wincenty ks. 478–479, 483
Nanker, bp 263
Napoleon I, Napoléon Bonaparte (Buonaparte), cesarz Francuzów, król Włoch 234
Neplach o. 455
Nerval Gérard de, właśc. Gérard Labrunie 259
Nestor o. 284, 334–335, 337, 352–353, 366, 466
Niederle Lubor 281, 283, 287, 301, 377, 455
Niemirska-Pliszczyńska Janina 483
Niemojewski Marcin 294, 441
Nietzsche Friedrich (Fryderyk) Wilhelm 33–34, 48, 55, 144, 158, 166, 176, 194, 227, 380–382, 388, 404–405, 485
Nidzgorski Denis 552, 555–557, 561
Nifon, bp 301
Nikolaos, patrz Mikołaj z Antiochii
Nilsson Martin Persson 36
Niżyński Wacław 328–329, 557
Noah Martha 546
Noah William 546
Nowicka-Jeżowa Alina 509
Nowicki Jan 230, 491
Nycz Ryszard 484
Nyczek Tadeusz 484, 490
Obrębska-Jabłońska Antonina 506
Olejnik Leonard 547
Oleśnicki Zbigniew (starszy) kard. 423–424, 505
Olga św., księżna kijowska 294, 296, 299, 506
Olgierd, Algirdas, wielki książę litewski 441
Olszewski Witold 397
Oosuaq Barnabas 546
Opaliński Kazimierz 219, 553
Opaliński Łukasz 448, 507
Opioła Bogumił J. 547
Oporinus Jan 560
Orderyk (Ordericus) Vitalis o. 434, 444
Orff Carl 327, 499
Orkan Władysław, właśc. Franciszek Smreczyński, pierwotnie Smaciarz 264, 450, 453
Ortega y Gasset José 157–158, 178
Orth Jan 291, 466, 509
Orygenes, Origénes 115, 131, 134, 391
Orzechowski Stanisław (Orec hovius, Stanislaus Orichovius Polonus, Orichovius Roxolanus, Orichovius Ruthenus, Orzechovius) ks. 440, 507

Osiński Zbigniew 489
Otto Eberhard 481
Otto Rudolf 153
Otto Walter F. 55–56
Otto z Bambergu św., bp 336, 501
Owidiusz, Publius Ovidius Naso 70
Pachciarek Paweł 478, 498
Paluch Andrzej K. 494
Paluchiewicz Andrzej 554
Panczenko Aleksandr (Aleksander) M. 398
Pandion, legendarny król Aten 173
Papłoński Jan 457
Parandowski Jan 85, 87, 313
Paroikos Nikos 156
Pasek Jan Chryzostom 256
Pasek Zbigniew 261
Paszkowski Marcin 430
Paściak Józef o. 207
Pauli Żegota (Ignacy) 505
Pauzaniasz, Pausanías, zw. Periegeta 83, 480
Paweł św., pierwotne imię Szaweł (Szaul) z Tarsu 119, 132, 309, 398, 559
Paweł, bp 367
Paweł, komes Santoka 336
Pawlik Jacek Jan o. 393
Pawluczuk Włodzimierz 342
Peszek Jan 109, 549
Peyrefitte Roger 129, 550
Pęczak Mirosław 261
Piast, legendarny założyciel pierwszej dynastii polskiej 264, 507
Picasso Pablo 176, 310, 551, 556
Piechal Marian 499
Piekosiński Franciszek 503
Pieradzka Krystyna 503
Pigoń Stanisław 31–32, 234, 300
Piorun Mikołaj 444
Piorunek Marcin 444
Piorunek Piotr 444
Piotr Apostoł św., właśc. Szymon 28, 85, 116
Piotr Chryzolog św., bp 309, 498
Piotr Wysz z Radolina, bp 329
Piotr z Dusburga (Petrus de Dusburg) o. 458
Piotr z Miłosławia o. 355
Pius V św., papież, Michele Ghislieri 239
Pius X św., papież, Giuseppe Sarto 239
Pius XII, papież, Eugenio Pacelli 123
Pixérécourt René Charles Guilbert de 184, 193
Pizystrat, Peisístratos, tyran ateński 80, 156
Platon Nikolaos 65
Platon, właśc. Arystokles 29, 48, 100, 130, 162, 167, 180, 200, 205, 405, 413, 481, 483, 485–486
Platt Julian 508
Pleśniarowicz Krzysztof 210, 378–379, 489
Plezia Marian 494, 500, 503, 505
Pleziowa Janina 500
Pluchanowa Marija B. 398
Plutarch z Cheronei, Ploútarchos 36, 83, 85–86, 103, 156–157, 162, 313, 397, 399, 481, 501
Płoszewski Leon 478, 490–491
Pobłocki Gustaw ks. 449
Podbielski Henryk 480–481
Pöhlmann Egert 155
Poland Franz J. 51
Polkowski Ignacy ks. 505
Pollak Roman 289
Pomian Krzysztof 477
Pomorski Adam 122, 308
Pompiliusz I, patrz Popiel
Pontalis J.-B. 482

Popiel, Pumpil (Pąpiel), legendarny książę gnieźnieński, u Mistrza Wincentego zw. Pompiliuszem (I) 264, 296
Poręba Marcin 482
Porębowicz Edward 413
Posnett Hutcheson Macaulay 166
Potkański Karol 265, 268, 305, 314, 323, 326, 332, 337, 367, 424, 434, 441, 453, 458, 461–462, 464–465, 496, 507, 509
Potocki Wacław 447–448, 507–508
Pracki Witold 453, 509
Proklos Diadoch z Lykii 29
Prokop (Prokopiusz) z Cezarei 443
Prokopiuk Jerzy 482–483
Prokulski Walenty o. 119, 252, 483
Propp Władimir (Włodzimierz) Jakowlewicz 60–61, 492
Prus Maciej 216
Prymas Tysiąclecia, patrz Wyszyński Stefan
Przemysł II, książę wielkopolski, król polski 278
Przemysł Oracz, legendarny książę czeski 358
Przezdziecki Aleksander hr. 495, 501, 505
Przybylski Ryszard 229–235, 303, 342, 406, 491
Przychodniak Zbigniew 248, 486
Pseudo-Demostenes 81
Pseudo-Dionizy Areopagita 201, 489
Pseudo-Orzechowski, patrz Solikowski Jan Dymitr
Pseudo-Tertulian 114
Puech Henri-Charles 29–30, 130, 132, 484
Puzyna Konstanty 5, 11–15, 145, 201, 546
Quispel Gilles 29–30, 402, 477–478
Rabelais Franciszek 342, 558
Racine Jean-Baptiste 193, 382–383
Radziszewska Julia 429, 496
Ramón Medina Silva, szaman z plemienia Huiczolów 23, 25, 413
Raplewski Zbigniew 554
Raszewski Zbigniew 19, 22, 59, 141–143, 145–148, 150–153, 168–172, 176, 178, 182–190, 192–207, 209, 212, 215, 217, 222, 229–230, 233–234, 251, 254, 368, 376, 378–384, 388, 390–391, 394, 405, 409, 475, 477, 479, 485–489, 493, 503, 551
Ratajczakowa Dobrochna 163–164, 247–249, 475, 486, 493
Regner Leopold 205
Reinach Adolf 146
Rej Mikołaj 258, 330, 332, 375, 432–433
Rembrandt van Rijn 377, 410, 559–560
Renan Ernest 315
Reszke Robert 237, 392, 482, 491
Reznikoff Iégor 63
Ricoeur Paul 234
Ridgeway William 35
Rimbaud Jean Arthur 386
Robinson Henry Morton 236
Rodak Magda 478–479
Rodowicz Jadwiga (Iga) M. 191, 250, 345, 488, 558
Rohde Erwin 55
Rojek Elżbieta 552
Romaniuk Kazimierz ks. 112, 133, 309
Romanow B. A. 509
Rosa Salvatore 208, 552
Rosiek Stanisław 475
Rospond Stanisław 289

Rostworowski Piotr o. 113, 120
Rousseau Jean-Jacques 19, 26, 53, 477, 479
Rozrażewski Hieronim, bp 453, 504
Roździeński Walenty, właśc. Walenty Brusek lub Brusiek 289–290
Różewicz Tadeusz 13
Rubens Peter Paul 336, 557
Ruciński Tomasz 484
Rudnicki Mikołaj 419, 437, 464
Rudolf o. 357, 502
Rudolph Kurt 29, 483
Ruffini Franco 471
Rus, legendarny założyciel państwa ruskiego 264
Rutkowski Krzysztof 225
Ruysbroeck (Ruysbroek) von Johannes 131
Rybakow Boris Aleksandrowicz 261, 268, 299, 335, 453
Rytka Zygmunt 558
Rzepka Wojciech Ryszard 498––499, 502–503
Rzyszczewski Leon 500
Sachs Curt 62, 480
Saint-Phalle Niki de 238, 554
Sajdak Jan 483
Salis Arnold von 79
Salomon, Szelomo, król izraelski 197
Samson, sędzia i bohater izraelski 236, 553
Samsonowicz Henryk 266
Samuel, Szemuel 207
Sandauer Artur 211, 213–214, 489
Saturnin, Satornil 28
Saul, Szaul, król izraelski 207
Saxo Grammaticus 260, 443
Schayer Stanisław 92, 94, 481
Schechner Richard 37–42, 44–45, 399, 478
Schiele Egon 63, 311, 402, 547, 556, 560
Schiller Leon, właśc. Leon Jerzy Wojciech Schiller de Schildenfeld 111, 235
Schmeidler Bernhard 497
Scholem Gershom 124, 236, 483
Schönberg Bessie 480
Schopenhauer Arthur 96–98, 100, 409–410
Schulz Bruno 111, 223
Scierski Stanisław 5, 254, 554
Sebesta Judith Lynn 499
Semkowicz Aleksander 501, 505
Semkowicz-Zaremb(in)a Wanda 494–495
Senuseret (I, II, III), greckie imię Sesostris, król egipski 94
Servius Maurus Honoratus 153
Sesostris, patrz Senuseret
Sędziwój z Czechła 278
Shakespeare (Szekspir) William 51, 91, 98, 103, 230, 249, 359, 413
Siebeneicher Mateusz 322, 560
Siebs Theodor 457
Sielicki Franciszek 496, 500, 509
Siemomysł, legendarny książę polski 331
Sieradzki Jacek 145, 475, 485, 490
Sikelianou Eua 154, 551
Sikora Sławomir 49, 478
Simenon Georges 185
Sinko Tadeusz 157–158, 163, 167, 172, 485–487
Skarżyński Teodor 508
Składankowa Maria 445
Skrok Zdzisław 479
Skrzetuski Kajetan 508
Skuszanka Krystyna 171, 215
Sławski Franciszek 419, 439, 452
Słobodzianek Tadeusz 222
Słota Przecław 437

Słowacki Juliusz 54, 229, 232, 430, 447, 450, 547
Słupecki Leszek Paweł 426, 446, 506
Sobaszkowie Erdmute i Wacław 557
Sofokles, Sophoklés 42, 102, 106–109, 158, 161, 168, 176, 183, 185, 198, 359, 413, 482, 484
Sokrates, Sokrátes 144, 177, 481
Solikowski Jan Dymitr, abp 375, 504, 508
Solon, Sólon 51, 397
Sowinski Grzegorz 483
Spencer Herbert 55, 266
Spero Nancy 84, 548
Srebrny Stefan 45
Stachowiak Lech ks. 122, 149, 364
Stachura Edward 29
Stalin Józef Wissarionowicz 234
Staniewski Włodzimierz 189, 222, 342–345, 552, 558
Stanisław August Poniatowski, król polski 278
Stanisław ze Skarbimierza ks. (Stanislaus de Scarbimiria, Scarbimiriensis), ze Skalmierza 373, 503
Stanisław św., bp 331, 367, 500
Stanisławski Konstantin Siergiejewicz, właśc. Aleksiejew Konstantin Siergiejewicz 387
Stanula Emil o. 479
Starnawski Jerzy 507
Starowieyski Marek ks. 478
Stefanowska Zofia 111, 259, 285–286, 406, 493–494, 496
Stein Edith św., imię zakonne Teresa Benedykta od Krzyża 145, 147, 154, 551
Steinsbergowa (Steinsberg) Aniela 22, 477
Stempowski Jerzy 199–201
Stoob Heinz 497
Stopka Andrzej 216, 553
Strabo(n) z Amazei, Strábon 321
Strawiński Igor 328–329, 557
Strehler Giorgio 195–196, 382, 552
Stryjeńska Zofia 452, 554, 561
Stryjkowski Maciej ks. (Mattias Striicovius), Strykowski (Matys Strykowius) 274, 284, 294–295, 323–326, 332, 346–347, 354, 428–431, 434, 440–443, 452, 458–459, 464, 495–496, 502, 505–507, 509, 560
Strzelczyk Jerzy 275, 465
Strzeszewski Franciszek 557
Strzetelski Jerzy 236
Suarez Philippe de 478
Suborin Aleksiej Siergiejewicz 436
Suidas 156, 160, 481
Sulzer Johann Georg 231
Swar 438
Swar(z)yczewski Stanisław 438
Swarko 438
Swarno Andrzej 438
Swarno Jaszko 438
Swaroc(s)ki Mikołaj 438
Swarowski Mikołaj 438
Swarzędzki Andrzej 438
Swarzyczowski Jacko 438
Swarzysz 438
Swedenborg Emanuel 131
Swen II, król duński 434
Swinarski Konrad 111, 171, 216–217, 220–222, 228, 235, 247, 260, 383, 490, 553
Szafraniec Jan, bp 329
Szafrański Włodzimierz 279, 317, 437, 446, 450, 454, 495
Szajna Józef 194, 224, 552
Szancer Jan Marcin 283, 290, 327, 335, 555, 557, 561
Szczepan (Stephanus) św. 364
Szczepański Jan Alfred, pseud. Jaszcz 218

Szczurkiewicz Bolesław 52
Szekspir, patrz Shakespeare William
Szimon ben Jochaj rabbi 122
Szmuc J. 556
Szpakowska Małgorzata 475
Szweykowski Zygmunt 141, 172, 194, 207
Szyjewski Andrzej 477
Szymanowska Maria 231, 553
Szymanowski Wacław 382, 559
Szymon z Samarii (Samarytanin, Samarytańczyk), zwany Magiem (Czarnoksiężnikiem) 28–29, 404
Śankara 94
Śniadecki Jan 232
Światosław Igorowicz, Świętosław, książę kijowski 294, 296, 506
Świnka Jakub, abp 263
Tabaka Jan 345, 558
Tacyt, Publius (Caius) Cornelius Tacitus 94, 450
Taranienko Zbigniew 490
Tatarkiewicz Anna 486
Temistiusz z Paflagonii, Themistios 154
Teresa św. 404, 560
Terlecki Tymon 251
Tertulian, Quintus Septimius Florentius Tertullianus 52, 114–116, 150, 479, 485
Tespis, Théspis 51, 154–157, 160, 173, 179, 190, 397
Tetka, legendarna księżniczka czeska 278, 355, 465
Tęczyński Andrzej z Rabsztyna 455
Tęczyński Jan 258
Thietmar z Merseburga, bp 262, 286, 292, 310, 354, 438, 450, 456–457, 497, 509
Thomas Louis-Vincent 137–138, 484
Thompson Stith 60
Thomson George 37, 100, 154, 166, 178, 327–329, 395, 405, 485, 486
Thurneisser Leonhart 550
Timoszewicz Jerzy 141, 195, 235
Tinguely Jean 238, 554
Tłumski Zdzisław, patrz Żbikowski Tadeusz
Tokarski Stanisław 479
Tolkien John Ronald Reuel 275
Tomasz Apostoł św., Juda Tomasz, zw. Dydymus 132, 404, 478, 484
Tomaszewski Henryk 224
Tomek Václav Vladivoj 281
Toporow Władimir N. 268, 434–435, 437
Trajan, Marcus Ulpius Traianus, zw. Germanicus, Optimus, cesarz rzymski 51
Trela Jerzy 220–221, 553
Trojanowiczowa Zofia 248, 486
Trznadel Jacek 489
Tukidydes 80, 98
Turasiewicz Romuald 480–481
Turkowska Danuta 503
Turner Victor 37, 42, 393
Turowski Józef Kazimierz 325–326
Turzyński Ryszard 498
Tuwim Julian 439, 452, 461, 506
Tworzydło Marcin ks., patrz Łaszcz Marcin
Tyberiusz, Tiberius Claudius Nero, cesarz rzymski 95
Tylor sir Edward Burnett 266
Uccello Paolo 243, 554
Udalska Eleonora 496
Ujazdowski Tomasz 426
Ulanowski Bolesław 418, 498–501
Ulicka Danuta 482
Ultveld Per Olov 238, 554
Unger, bp 502

Urbańczyk Stanisław 265–266, 278–280, 282, 287–288, 290, 302, 417–418, 426, 436, 438, 444, 448, 467, 494–495, 497–500
Vasmer Max 294, 296, 463, 465, 467
Ventris Michael 55
Vernant Jean-Pierre 54, 106, 308, 364, 389
Vidal-Naquet Pierre 106, 364
Vincenz Stanisław 228, 264, 377
Wacław, jokulator 370
Wagner Richard 48
Waldemar I (Waldemarus) Wielki, król duński 260
Waldhausen Konrad von, ks. 419
Walentyn, Valentinus 117–118
Walewski Adolf 52
Wanda, legendarna księżna krakowska 264, 460
Wańkowicz Walenty 342, 558
Warcisław I, książę pomorski 336
Warren Austin 479
Wasilewski Jerzy Sławomir 25
Wasilewski Zygmunt 501
Ważyk Adam 491
Weinberger W. 495
Weiss Peter 547, 552
Wellek René 60, 479
Wełmiński Andrzej 304, 556
Wergili, patrz Wergiliusz
Wergiliusz, Publius Vergilius Maro 282
Werowski Ignacy 231
Wesołowski Emil 109, 549
Węglowski Edward 547
Węgrzyniak Rafał 230–235, 303, 491
Whitman Walt (Walter) 95
Wieniewski Ignacy 153
Wierciński Andrzej 62, 244, 480
Wiergowska Dagmara 5, 471–472, 561
Wiertz Antoine 355, 558
Wieszcz, patrz Mickiewicz Adam
Wietor Hieronim 325, 555, 560
Wikarjak Jan 501
Wiktoryn z Petawium (Ptuj), bp 114
Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von 158, 162, 167
Wilhelm Richard 143, 484
Wincenty bł., zw. Kadłubkiem (Vincencius Cadlubonis, Cadlubconis, Kadłubkus, Kadłubius) albo Mistrzem, bp 262, 264–265, 296, 368, 370, 429–430, 445, 497, 503, 555
Wincenty z Kielczy ks. 331, 367, 500
Wirszyłło Jerzy ks. 207
Wirzbięta Maciej 429
Witczak Krzysztof Tomasz 273, 465
Witczak Tadeusz 255, 265, 368
Witkacy, patrz Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud. Witkacy 13–14, 56, 304
Witkowska Alina 229, 231
Witkowski Michał 229, 232–233, 491
Witsen Nicolaes 546
Wittgenstein Ludwig 28, 234
Wittlin Józef 65–66, 282
Witwicki Władysław 485
Władysław II Jagiełło (Jogaila), wielki książę litewski, król polski 370, 459
Władysław III Laskonogi, książę poznański i gnieźnieński, książę krakowski (princeps) 279
Włodzimierz Światosławicz Wielki św., wielki książę kijowski 264, 299, 339

Wojciech (Adalbert) św., patron Polski 270, 415, 419–420, 433
Wojciech Jastrzębiec, abp 416
Wojciechowska Maria 281, 291, 496
Wojnakowski Ryszard 483
Wolniewicz Marian ks. 364
Wolny Jerzy 283, 371, 496, 503
Wopadewa 95
Wróbel Wanda 345, 558
Wsiewołod Jarosławicz, wielki książę kijowski 466
Wujek Jakub (Jacobus Wuiecus, Wuykus, Wuiecus Vagrovicius, Jacobus Vagrovecius, Vągrovicius, Vangrovicius, Vangrowecz) ks. 267, 322, 425, 432, 443, 459, 463, 506
Wydra Wiesław 498–499, 502–503
Wyspiański Stanisław 32, 51–52, 54, 87, 223, 387, 450, 456, 460, 463, 546, 552
Wysz, patrz Piotr Wysz
Wyszyński Stefan kard., zw. Prymasem Tysiąclecia 253
Yamaguchi Masao 211
Ye Zhi 414, 560
Zíbrt Èenìk 281
Zakrzewska Wanda 498
Zaleski Józef Bohdan 336, 500–501
Zan Tomasz 233
Zaratusztra, Zaratustra, Zoroaster, Zoroástres 462
Zeami, Seami, Yūsaki Saemon, właśc. Hata Motokiyo 191, 551
Zefiryn, papież 114
Zenobios 155
Zenon z Werony, bp 95
Zielińska Marta 496
Zielińska Maryla 479, 490
Zieliński Tadeusz Stefan 158, 165, 192, 389
Ziębiński Andrzej 59, 479
Zimorowic (Zimorowicz) Józef Bartłomiej, właśc. Józef Bartłomiej Ozimek 340, 501
Ziomek Jerzy 426, 503
Zmysłowski Jacek 5, 197, 477, 552
Zobel Moritz 483
Zorian, patrz Chodakowski Zorian Dołęga
Zschietzschmann Willy 88
Zubrzycka Anna 345, 558
Zwolski Edward 159, 161–162, 173, 485, 487
Zygmunt I Stary, wielki książę litewski, król polski 262, 426
Zygmunt II August, wielki książę litewski, król polski 428, 504
Zygmunt III Waza, król polski i szwedzki 262, 424, 431
Żbikowski Tadeusz, pseud. Zdzisław Tłumski 484
Żurowski Maciej 480

NOTA EDYTORSKA

Kamyk. Pierwodruk pt. *Puzyna* w „Tygodniku Solidarność" 1989, nr 16, 15 września.

Kropelka brandy ze Stonehenge. Pierwodruk pod tym samym tytułem w czternastu odcinkach w „Dialogu" 1998, nr 5, s. 143–162; nr 6, s. 123–145; nr 7, s. 148–167; nr 9, s. 160–176; nr 10, s. 152–174; nr 11, s. 146–170; nr 12, s. 149–170; 1999, nr 1, s. 148–169; nr 2, s. 166–185; nr 3, s. 158–175; nr 4, s. 166–185; nr 5, s. 149–169; nr 6, s. 145–164; nr 7, s. 139–159.

Kamyki. Pierwodruk jako tekst bez tytułu, dołączony do tekstu Dagmary Wiergowskiej *Trans na Bali, 1997* w „Dialogu" 1997, nr 12, s. 167.

Wszystkie teksty zostały w niniejszej edycji zmienione – skrócone albo rozszerzone – i poprawione.

SPIS RZECZY

KAMYK **9**

KROPELKA BRANDY ZE STONEHENGE **17**
TAM I Z POWROTEM 19
KTÓRY STAŁ NISKO, W STRUMIENIACH WODY 23
LUSTRO W LUSTRZE 31
ABY SCENA ZOSTAŁA POWTÓRZONA 91
KTO WEJDZIE DO SYPIALNI, ROZNIECI ŚWIATŁOŚĆ 99
CO TO MA WSPÓLNEGO Z DIONIZOSEM? 141
ZMARLI ŚPIESZĄ, GDZIE ICH GUŚLARZ WOŁA 209
NIE MA TUTAJ TEGO, KTÓREGO SZUKACIE 251
NIE ŁADA, NIE JESZA 257
ROZMAITE GRY ZWODZĄC 277
SZAŁEM PIJANY TY MNIE UNOSISZ, BACHUSIE 377
ULOTNA MATERIA TYCH WIZJI 409
DODATEK: BOŻKI POLAKÓW BYŁY TE 415

KAMYKI **469**

PODZIĘKOWANIE 475
PRZYPISY 477
BIBLIOGRAFIA 510
SPIS ILUSTRACJI 545
INDEKS OSÓB 561
NOTA EDYTORSKA 583

Recenzenci: Małgorzata Szpakowska, Janusz Degler
Projekt okładki i opracowanie graficzne: Joanna Kwiatkowska
Wybór ilustracji: Leszek Kolankiewicz
Redakcja: Małgorzata Jaworska
Korekta: Małgorzata Ogonowska
Skład: Piotr Górski
Druk i oprawa: Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A., Łódź, ul. Żwirki 2

© Copyright by Leszek Kolankiewicz, Warszawa 1999
© Copyright for this edition by wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999

Książka wydana z pomocą finansową
Ministerstwa Edukacji Narodowej
oraz Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

wydawnictwo słowo/obraz terytoria,
80-244 Gdańsk,
ul. Grunwaldzka 74/3,
tel.: 341 44 13,
tel./fax: 345 47 07
e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl

ISBN 83-87316-39-3