

Konteksty.
Polska Akademia
Ludowa
2002, 2. 3-4

VICTOR TURNER

Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze?¹

W niniejszym szkicu przedstawię mój pogląd na temat charakterystycznej linii rozwojowej, wiodącej od rytuału do teatru, i omówię rodzaj relacji, jaka wiąże je z dramatem społecznym. Szkice, opublikowane w tym rozdziale, schematycznie przedstawiają niektóre z tych połączeń. Usiłowałem udowodnić, że każda wielka formacja socjo-ekonomiczna posiada własną, dominującą formę estetyczno-kulturowego „lustra”, w którym osiąga pewien stopień refleksji nad samą sobą. Społeczeństwa nieuprzemysłowione dążą do niezapśredniczonego, kontekstualno-zmysłowego rytuału, społeczeństwa industrialne w fazie predelektronicznej przywiązują wagę do teatru, który nadaje znaczenie makroprocesom – ekonomicznym, politycznym lub szeroko rozumianym problemom rodzinnym – lecz pozostaje niewrażliwy na lokalne, partykularne konteksty. Jednak zarówno rytuał, jak i teatr zdecydowanie pociągają za sobą liminalne zdarzenia i procesy, i zawierają również ważny aspekt społecznego metakomentarza.² Podczas wielu wypraw terenowych wyraźnie zaobserwowałem wśród silnie zróżnicowanych kultur, w moim doświadczeniu życia społecznego na Zachodzie oraz w licznych dokumentach historycznych, pochodzących społecznościami poprzez czas, zwykle przybierający kształt „dramatyczny”. Przyjmuje on protoestetyczną formę w swoim rozwoju – formę rodzajową, podobnie jak ogólna kondycja ssaków, która tkwi w nas i nam towarzyszy poprzez wszystkie globalne rozprzestrzenienia się specyficznych ssaczych form, wypełniających poszczególne nisze. Jak dokładnie opisałem we wczesnych pracach, w pierwszej fazie naruszenia ładu osoba lub podgrupa łamie zasadę – w sposób przemyślany albo pod wpływem wewnętrznego przymusu – obowiązującą publicznie. W fazie kryzysu konflikty pomiędzy jednostkami, ugrupowaniami czy stronnictwami przebiegają powielając pierwotne pęknięcie, ujawniając skrywane niezgodności charakterów, konflikty interesów i ambicji. Prowadzą one do kryzysu jedności grupowej i jej ciągłości – o ile nie zostaną gwałtownie wyizolowane i poddane publicznie próbie przywrócenia ładu, podjętej w celu pojednania przez liderów grupy, starszyznę albo strażników. Działania przywracające ład bywają często zrytualizowane i mogą być przedsięwzięte w imię prawa lub religii. Procesy sądowe kładą nacisk na przyczynę i dowody, zeznania – procesy religijne podkreślają problemy etyczne, ujawniają ukryte zło działające za pomocą czarów albo odziedziczoną nienawiść skierowaną przeciw występkom lub pogwałceniu tabu, czy też brak szacunku żywych wobec zmarłych. Jeśli dramat społeczny przejdzie przez wszystkie fazy, jego rezultatem (albo „osiągnięciem”, jak być może określiłby to filozof John Dewey) – czwartą fazą w moim modelu – może być zarówno: a) przywrócenie spokoju i „normalności” wśród jego uczestników, jak i b) społeczne rozpoznanie niemożliwego do uleczenia lub nieodwracalnego pęknięcia, schizmy. Oczywiście ten model, jak i wszelkie inne, może stać się obiektem różno-

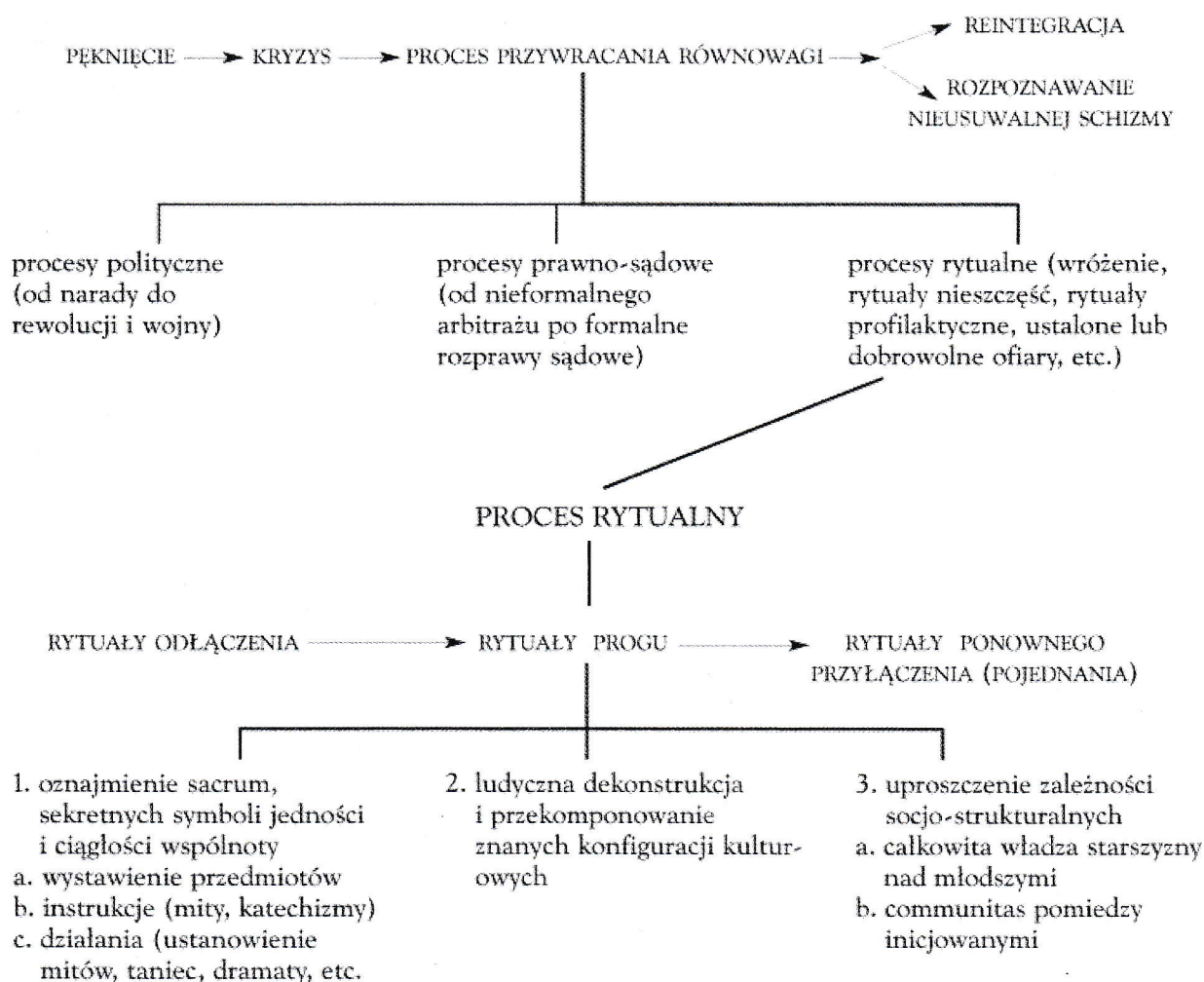
rakich manipulacji. Przykładowo działanie przywracające ład może się nie powieść, i w takim przypadku następuje *nawrót* do fazy kryzysu. Jeśli prawo i/lub wartości religijne utraciły swoją kulturową skuteczność, trwale lokalne podziały mogą zatruć życie publiczne na długi czas. Niepowodzenie próby przywrócenia ładu w społeczności lokalnej może też np. prowadzić do apelacji do wyższej instancji sądu, gdy mamy do czynienia z bardziej zwartym poziomem społecznej organizacji – z wioski do okręgu, do prowincji, do narodu. Albo jeszcze inna sytuacja: *ancien régime* może zostać wspólnie zakwestionowany i wybucha rewolucja. Może nastąpić „transwaluacja wartości”.

W takim przypadku sama grupa może ulec radykalnej restrukturyzacji, łącznie z jej mechanizmem przywracania ładu. Kultura zwykle dotyczy takich aspektów jak styl i tempo dramatu społecznego. Niektóre kultury starają się powstrzymać wybuch otwartego kryzysu za pomocą rozbudowanych zasad etykiety. Inne zezwalają na użycie zorganizowanych form zrytualizowanej przemocy (przeważnie w znaczeniu etologicznym) podczas kryzysu lub w fazie przywracania ładu, takich form jak *holmgang* (pojedynek wyspiarskich samotniczych wojowników) u Islandczyków, walki na kije u Nubijczyków z Sudanu albo obustronne wyprawy na łowy głów u Ilongotów, ludów ze wzgórz Luzon na Filipinach. Simmel, Coser, Gluckman i inni wskazywali, w jaki sposób konflikt, o ile jest ujarzmiany poprzez stopniową kontrolę, znika tuż przed samą masakrą lub wojną, co może prowadzić do wzmocnienia grupowej „świadomości gatunku”, może też podnieść i ożywić w niej obraz samej siebie. Bowiem antagoniści badają źródło sił konfliktu, a czyniąc to, stają się w pełni świadomi zasad, które wiążą ich poza i ponad kwestiami, które ich chwilowo podzieliły. Jak to dawno temu ujął Durkheim, prawo potrzebuje zbrodni, a religia – grzechu, by być w pełni dynamicznymi systemami, ponieważ bez „działania”, bez społecznego tarcia, które rozpala świadomość i samoświadomość, życie społeczne byłoby bierne, czy wręcz

bezwładne. Sądzę, że takie właśnie rozważania, doprowadziły Barbarę Myerhoff³ do wyróżnienia „definiowalnych obrzędów” jako pewnego rodzaju zbiorowej „autobiografii”, sposobu, za pomocą którego grupa konstruuje swoją tożsamość, opowiadając sobie historię o samej sobie, w trakcie której budzi się, by zacytować Williama Blake’a, „jej zdefiniowana i zdeterminowana tożsamość”. Właśnie wtedy znaczenie, w ujęciu Wilhelma Diltheya, rodzi się z połączenia problemów żywej teraźniejszości z bogatą etycznie przeszłością, a które następnie jest tchnięte w „działania i niedokonania” (według słów Johna Deweya) społeczności lokalnej. To prawda, że niektóre społeczne dramaty mogą być łatwiej „definiowalne” niż inne, lecz większość dramatów społecznych zawiera, nawet jeśli tylko jako implikację, pewne sposoby publicznej refleksyjności w procesach przywracania równowagi. W wyniku swego uaktywnienia poszczególne grupy oceniają zalety i wady aktualnej sytu-

acji: naturę i siłę ich powiązań społecznych, moc oddziaływania ich symboli, skuteczność prawnej i moralnej kontroli, świętość i kondycję religijnych tradycji, itp. W tym właśnie miejscu pragnę poczynić uwagę: świat teatru, taki, jaki znamy zarówno w Azji, jak i w Ameryce, oraz ogromna różnorodność teatralnych podgatunków nie jest pochodną świadomego lub nie uświadamianego naśladowania procesualnej formy ukończonego albo „ugaszonego” dramatu społecznego – pęknięcia, kryzysu, przywracania równowagi, pojednania albo schizmy – lecz wywodzi się ściśle z jego trzeciej fazy, którą nazywam fazą przywracania równowagi, szczególnie gdy potraktuje się ją jako proces rytualny, a nie *prawny*, *polityczny* czy *militarny* (co ważne z uwagi na studia nad akcjami politycznymi i rewolucyjnymi). Rytuały przywracania równowagi obejmują wróżby i przeczcucia ukrytych powodów nieszczęścia, osobiste i społeczne konflikty, choroby (wszelkie zachorowania

DRAMAT SPOŁECZNY



rys. 1.1. Zależności pomiędzy dramatem społecznym i procesem rytualnym

przez społeczności plemienne są uważane i ściśle związane z niewidocznym działaniem duchów, bóstw, wiedźm i czarowników); zalicza się do nich rytuał uzdrawiania (który często może pociągać za sobą opętanie duchem, trans mediumiczny szamana, stany transu wśród pacjentów, którzy stanowią podmiot rytuału), a także rytę inicjacyjne związane z „rytuałami nieszczęść”. Co więcej, wiele spośród rytuałów określanymi mianem „obrzędów przełomów życiowych”, a zwłaszcza te, które są powiązane z dojrzewaniem, małżeństwem i śmiercią, same wskazują na główne, jeśli nie nieoczekiwane, pęknięcie-wyłom w uporządkowanym, zwyczajowym sposobie życia grupowego, po którym liczne zależności i relacje pomiędzy jej członkami muszą ulec drastycznej zmianie, co zakłada potencjalny, a bywa, że rzeczywisty konflikt i rywalizację (o prawa do dziedziczenia i sukcesji urzędu, o prawo do kobiet, o wielkość posagu, o posłuszeństwo wobec klanu czy rodu). Rytuały przełomów życiowych (w tym przypadku także rytuały sezonowe) można uznać za „profilaktyczne”, podczas gdy rytuały nieszczęść są „terapeutyczne”. Pierwsze z nich odzwierciedlają i symbolicznie rozwiązują archetypowe konflikty, oczyszczają z nich życie społeczne, które, co charakterystyczne, okresowo wyrzuca z siebie takowe na powierzchnię. Zatem społeczeństwo, przedstawiające sobie abstrakcyjnie owe konflikty, jest lepiej wyposażone i przygotowane, by je konkretnie rozwiązać.

Wszelkie procesy rytualne „trzeciej fazy” lub „pierwszej” (gdy mowa o przełomach życiowych) zawierają w sobie to, co w kilku swoich pracach nazwałem fazą liminalną, która zapewnia scenę (a używam tego określenia rozmyślnie, mając na względzie teatr) dla wyjątkowych struktur przeżywania (tak tłumaczę Diltheyowskie *Erlebnisse*)⁴ w otoczeniu oderwanym od doczesnego życia, a charakteryzującym się obecnością dwuznacznych i niespójnych pojęć, potwornych obrazów, świętych symboli, ciężkich prób, upokorzeń, paradoksalnych i ezoterycznych pouczeń, zagrożeń ze strony „typów symbolicznych” reprezentowanych przez klaunów i maski, odwrócenia płci, anonimowości i wielu innych zjawisk i procesów, które w innym miejscu opisałem jako liminalne. Próg, pojęcie, które zaczerpnąłem od van Gennepa z opisów drugiej i trzeciej fazy rytuałów przejścia, to *no-man's-land* rozpostarty pomiędzy strukturalną przeszłością i przyszłością, jaką zakłada normatywny system kontroli rozwoju biologicznego danego społeczeństwa. Przekraczanie fazy liminalnej bywa rytualizowane na wiele sposobów, lecz bardzo często, i to w różnych kulturach, cechuje je obecność ekspresyjnych symboli o niejednoznacznej tożsamości: postaci androgynicznych, zarazem męskich i żeńskich, istot teriomorficznych, jednocześnie zwierzęcych i ludzkich (męskich lub kobiecych), aniołów, syren, centaurów, lwów o ludzkich głowach i innych tego typu monstrualnych połączeń elementów zaczerpniętych z natury i kultury. Niektóre symbole przedstawiają zarazem narodziny i śmierć, łono i grób, np. jaskinie czy obozy na co dzień ukryte

przed ludzkim wzrokiem. Czasami określam fazę liminalną jako dominujący „sposób łączenia” kultury – to tryb jak gdyby, być może, tryb hipotez, fantazji, domniemywania, pragnienia. Zależy on od tego, który z trójki aspektów poznania, czucie i wola (myśl, uczucie czy intencja) sytuacyjnie dominuje. Używając terminów zaczerpniętych z neurobiologii mózgu, moglibyśmy powiedzieć, że w tym przypadku widać wyraźnie, iż mamy do czynienia z prawą półkulą oraz archaicznymi funkcjami mózgu, o które najprawdopodobniej kulturowo dba działanie rytualne.⁵ „Zwyczajne” życie z dnia na dzień upływa w trybie oznajmującym, w którym spodziewamy się inwariantów operacji przyczynowo-skutkowych, posługujemy się racjonalnością i zdrowym rozsądkiem. Być może liminalność uda się opisać jako owocny chaos, płodną nicość, skarbnicę możliwości – nie za pomocą przypadkowych zbitek słownych, lecz jako dążenie do nowych form i struktury, proces ciąży, rozwój zarodkowy sposobów przeznaczonych dla i antycypujących poliminalną egzystencję. To przypomina coś, co zachodzi w naturze w zapłodnionym jajeczku, w poczwarcie, a w sposób nawet bogatszy i bardziej złożony w ich kulturowych homologach.

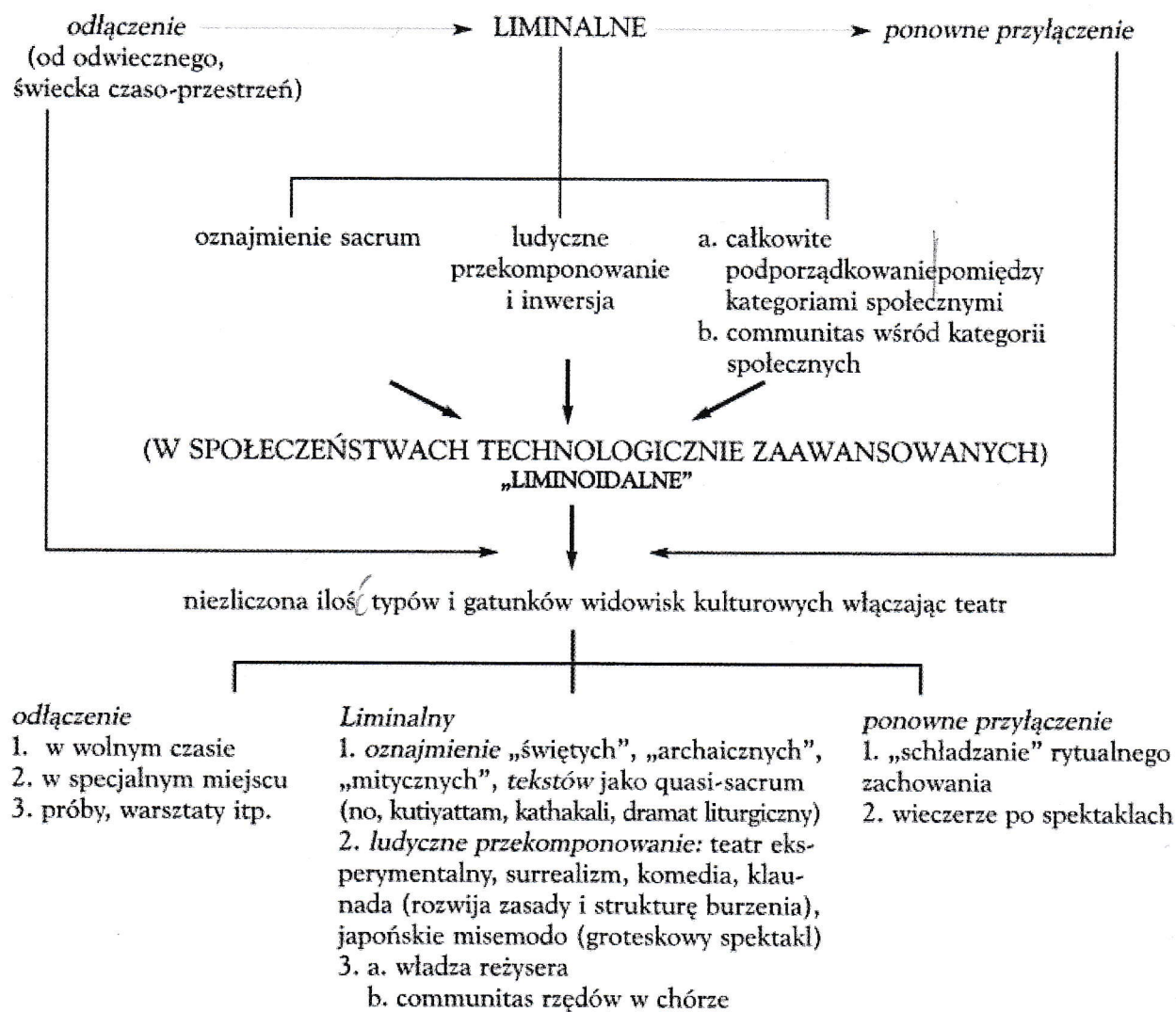
Teatr jest jednym z wielu spadkobierców olbrzymiego, wielokształtnego systemu preindustrialnego rytuału, który obejmował idee i obrazy kosmosu oraz chaosu, splatał klaunów i ich głupotę wraz z bogami i ich powagą, wykorzystywał wszelkie kody sensoryczne, aby stworzyć więcej niż tylko muzyczne symfonie: splatając ze sobą taniec, różne rodzaje języków ciała, pieśń, śpiew, formy architektoniczne (świątynie, amfiteatry), kadzidła, ofiary całopalne, rytualne uczty i biesiady, malarstwo, malunki na ciele, rozmaite sposoby naznaczania ciała, włączając w to obrzezanie i nacinanie skóry, picie płynów i zażywanie pewnych dawek trucizn, odgrywanie mitycznych i heroicznych wątków zaczerpniętych z ustnych tradycji. I wiele innych. Gwałtowny rozwój skali i złożoności społeczeństwa, zwłaszcza po okresie industrializacji, przepuścił ten zunifikowany, liminalny układ poprzez analityczny pryzmat podziału pracy, wraz z jego specjalizacją i profesjonalizacją, redukując każdą z tych sensorycznych domen do łańcucha gatunków rozrywki, które bujnie plenią się w wolnym czasie społeczeństwa, choć nie odgrywają już centralnej, wiodącej roli. Wyraźnie zaznaczony, numinalny i nadnaturalny charakter archaicznego rytuału uległ w znacznej mierze osłabieniu.

Mimo to obecnie pojawiają się pewne symptomy, iż owe oderwane od siebie, wyspecjalizowane gatunki dążą do ponownego połączenia się i do odzyskania czegoś z numinalności utraconej w rezultacie ich *sparagmos*, rozczłonkowania. Faktycznie, jak dowodzi John Dewey, estetyczna forma teatru jest nieodłączna dla samego zjawiska społeczno-kulturowego życia – dla tego, co nazywam „dramatem społecznym”, a Kenneth Burke – „dramatami życia”, choć odzwierciedlający i terapeutyczny charakter teatru, będącego w swej istocie

dzieckiem fazy przywracania równowagi w dramacie społecznym, musi zbliżać się do źródeł energii często zakazanych, a przynajmniej krepowanych przez życie kulturalne „nakazującego” społeczeństwa. Jednym ze źródeł tej nieujarzmionej siły jest, rzecz jasna, uwolnione i zdyscyplinowane ciało wraz z jego wieloma nie wyzyskanymi możliwościami odczuwania przyjemności, bólu, ekspresji. To właśnie na tym polu wzrasta waga działalności eksperymentalnych teatrów Jerzego Grotowskiego, Juliana Becka i Judith Maliny, Josepha Chaikina, Richarda Schechnera, Petera Brooka, Suzuki Tadashiego i Squat Theater z Nowego Jorku. Inne źródło energii czerpie z nieświadomych procesów – takich, jakie może uwalniać trans przepowiadany w niektórych teoriach Antonina Artauda. Przypomina mi to coś, czego często byłem świadkiem w Afryce: chude,

źle odżywione stare kobiety, gdzie niegdzie ledwie okryte, które wspólnie przez dwa lub trzy dni i noce tańczą, śpiewają i spełniają rytualne czynności. Myślę, że wzrost poziomu społecznego pobudzenia, jakkolwiek wywołany, jest zdolny odblokować źródła energii u indywidualnego uczestnika. Co więcej, istnieje praca, na temat neurobiologii mózgu, o której wspomnieliśmy, streszczona w *The Spectrum of Ritual*,⁶ w której, obok innych problemów, omówiono, jak „napędzające techniki rytuału (łącznie z dźwiękowym kierowaniem za pomocą np. instrumentów perkusyjnych) wspierają dominację prawej półkuli, czego efektem jest Gestalt, beczasowe pozawerbalne doświadczenia, różniące się i wyjątkowe w porównaniu z funkcjonowaniem lewej półkuli lub zmianą półkuli”.⁷ Konferencje poświęcone neurologicznemu podłożu umysłowych i emocjonal-

(W SPOŁECZEŃSTWACH TECHNOLOGICZNIE „PROSTSZYCH”)



rys. 1.2. Ewolucja rodzajów widowisk kulturowych. Od „liminalnych” do „liminoidalnych”.

nych fenomenów występujących w trakcie rytuału oraz roli rytuału w procesie ludzkiej adaptacji mogą rzucić więcej światła na kwestie organicznych i neurologicznych korelatów w rytualnych zachowaniach.

Moja teza brzmi: to, co chciałbym nazwać antropologią doświadczenia (znosząc ostre przedziały pomiędzy klasycznymi studiami nad kulturą i socjobiologią), odnajduje w pewnych, powtarzających się formach doświadczenia społecznego (szczególnie w dramatach społecznych) źródła estetycznej formy, wliczając w to wystawianie sztuk i taniec. Jednakże rytuał i jego potomstwo, a wśród nich sztuki widowiskowe, wywodzą się z połączonego, liminalnego, refleksyjnego i odkrywczego jądra dramatu społecznego, z jego trzeciej fazy przywracania równowagi, w której zawartość przeżyć grupy (*Erlebnisse*) jest replikowana, kawałkowana, zapamiętywana, przemodelowana i bezgłośnie lub jawnie obdarzana znaczeniem (nawet wtedy gdy – jak to często dzieje się w podupadających kulturach – znaczeniom brak znaczenia; jak np. w niektórych typach teatru egzystencjalnego). W istocie teatr jest doświadczeniem „podwyższonej witalności”, by ponownie zacytować Johna Deweya.⁸ Prawdziwy teatr „w swojej pełni wyraża całkowitą interpretację jaźni oraz świata przedmiotów i zdarzeń”. Gdy to się przydarza podczas przedstawienia w umysłach widzów i aktorów może powstać stan podobny do opisywanego przez d'Aquilego i Laughlina w kontekście zarówno rytuału, jak i medytacji⁹ – „krótki, ekstatyczny stan i poczucie zjednoczenia (często trwające zaledwie kilka sekund), który często można opisać jako moment, w którym dreszcz przebiega wzdłuż krzyża”. Oczywiście staje się wówczas poczuciem harmonii ze wszechświatem, a cała planeta odbierana jest jako *communitas*. Ów dreszcz musi być zdobyty, osiągnięty w jakikolwiek sposób, aby po przejściu płataniny konfliktów i etapu dysharmonii dostarczyć poczucia spełnienia. Teatr najlepiej obrazuje powiedzenie Thomasa Hardy'ego: „Jeśli istniałaby droga ku lepszemu, wymagałaby otwartego wejrzenia w najgorsze”. Rytuał i teatralna transformacja nie mogą przejawiać się inaczej. Problemy i przeszkody (faza „kryzysu” w dramatach społecznych) wprawiają nasze mózgi na poziomie neurobiologicznym w pełne pobudzenie, zaś kultura dostarcza tej podwyższonej aktywności zasobów przechowanych doświadczeń społecznych, które można „odgrzać”, aby zaspokoić aktualny głód znaczeń wiarygodnymi odżywkami.

Musiałem bronić swoich poglądów przed zacieklą krytyką moich byłych nauczycieli sir Raymonda Firtha i Maxa Gluckmana, którzy oskarżali mnie o bezzasadne posługiwanie się modelem zaczerpniętym z literatury (nie wspomnieli, że z literatury zachodniej, choć bez wątplenia mieli na myśli arystotelesowski model tragedii) w celu objaśnienia spontanicznych procesów społecznych, które nie pochodzą od, ani nie dają się zamknąć w ramach konwencji, lecz powstają w wyniku konfliktu interesów lub nieakceptowanych, strukturalnych reguł

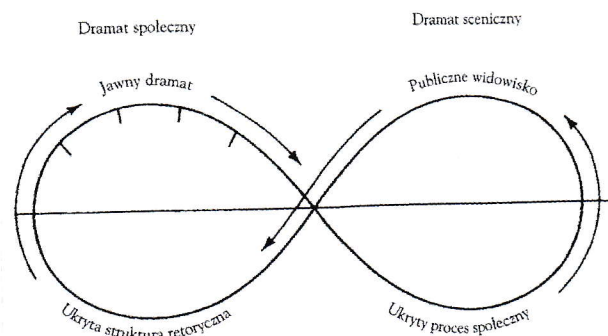
dawania i brania obowiązujących w codziennym życiu danej grupy społecznej. Ostatnią myśl zaczerpnąłem ze środka artykułu Clifforda Geertza pt. *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*, w którym autor nie tylko sugeruje, że „analogie zaczerpnięte z nauk humanistycznych zaczynają odgrywać taką samą rolę w rozumieniu problemów socjologicznych, jaką od dawna w fizyce pełniły analogie z rzemiosłem i technologią”,¹⁰ lecz także zgadza się, z licznymi zastrzeżeniami, na zastosowanie „analogii między życiem społecznym a dramatem”.¹¹ Geertz zalicza mnie w poczet „zwolenników rytualnej teorii teatru” – przeciwników „teorii działań symbolicznych” w teatrze (jej autorstwo przypisuje się Kennethowi Burke'owi, a rozwija ją Erving Goffman) – która podkreśla „pokrewieństwa pomiędzy teatrem i retoryką, traktując dramat jako perswazję, a mównicę jako scenę”.¹² Píše: „Według Turnera dramaty społeczne występują «na wszystkich poziomach organizacji społecznej, od państwa po rodzinę.» Rodzą się z sytuacji konfliktowych, takich jak: pojawienie się podziałów (frakcji) w wiosce, mąż bijący żonę, wystąpienie jakiegoś regionu przeciwko państwu – i dążą do ich rozwiązania poprzez publiczne zademonstrowanie skonwencjonalizowanych zachowań. Kiedy konflikt urasta do rozmiarów kryzysu i pobudzone emocje dochodzą do wrzenia, gdy ludzie czują się równocześnie bardziej podporządkowani wspólnemu nastrojowi i uwolnieni od swoich społecznych powiązań [dobry opis zachowania „ergotropicznego”], wtedy sięga się po zrytualizowane formy władzy – rozprawę sądową, zemstę, ofiarę, modlitwę – aby opanować kryzys i przywrócić ład [trofotroficzna reakcja]. Jeśli im się uda – pęknięcie znika i powraca status quo lub stan je przypominający; jeśli im się nie powiedzie – należy pogodzić się z myślą, że pęknięcie jest nieusuwalne i że sprawy potoczą się dalej ku różnego rodzaju fatalnym zakończeniom: migracjom, rozwodom albo morderstwom w katedrze. Z większą lub mniejszą ścisłością i precyzją w opisie detali Turner i jego naśladowcy stosowali ten schemat do plemiennych rytuałów przejścia, ceremonii leczniczych, procesów sądowych, wobec powstań w Meksyku, islandzkich sag, do «kłopotów» Thomasa Becketta z królem Henrykiem II, do opowieści pikareskich, ruchów millenarystycznych, karaibskich karnawałów, indiańskich wypraw na łowy peyotlowe, a nawet do politycznego wrzenia lat 60. Formułka na każdą okazję.”

Ostatnia uwaga odnosi się do podtrzymywanego przez Geertza w kilku jego pracach twierdzenia, że koncepcja dramatu społecznego nazbyt skupia się na „ogólnym przebiegu spraw” (podkreślenie V. T.) i pomija różnorodność treści kulturowych, systemy symboliczne, które ucieleśniają etos i eidos, a wreszcie uczucia i wartości stanowiące specyfikę poszczególnych kultur. Sugeruje, że zaradzić temu może to, co określa mianem „analogii tekstowych”,¹³ tzn. analiza tekstu nakierowana na ujawnienie, „jak dokonano zapisu wydarzenia, jakimi środkami i jak one funkcjonują oraz w jaki sposób utrwalone są znaczenia w strumieniu zdarzeń – historia

wylaniająca się z tego, co się wydarzyło, myśl z myślenia, kultura z zachowania – poddają się interpretacji socjologicznej. Przyjąć, że instytucje społeczne, obyczaje i zmiany społeczne, przynajmniej w pewnej mierze, poddają się «odczytaniu» – to zmienić całkowicie nasze pojmowanie tego, czym może być taka interpretacja, zbliżyć ją do sposobu myślenia tłumacza, egzegety lub ikonografa, a nie kogoś, kto posługuje się tekstami, analizą czynnikową czy ankietami”.¹⁴ Zapisy mogą być z pożytkiem poddawane analizie strukturalnej, ale w pewnym sensie, i to często, są niczym strąki wyluskane z żywego procesu, jak fale na piasku pozostawione przez cofające się morze, przydatne znaki, tablice orientacyjne, zakładki, wskazówki, materiały do czytania, krystalizacje. Jednak ich żywotność gdzieś wycieka – można ją odnaleźć w procesie dramatycznym.

Jedna z odpowiedzi, których pragnąłbym udzielić Geertzowi, polega na przypomnieniu wielokrotnie już powtarzanych przesłanek teorii dramatu społecznego. Wspomina on o „zrytualizowanych formach władzy – rozprawie sądowej, zemście, poświęceniu ofiary, modlitwie”, których używa się, aby „opanować (kryzys) i przywrócić ład”. W formach tych mogą się krystalizować wszelkie swoistości każdej kultury – to formy do wykorzystania w wyjątkowych okolicznościach. Dominują w trzeciej fazie dramatu społecznego, który potrafi pomieścić w sobie tę ogromną zmienność. Ze swej strony przyznaję, że rzeczywiście często zdarzało mi się traktować rytualne i prawne systemy symboliczne Ndembu z zachodniej Zambii jako analogony tekstu. Jednakże próbowałem ujmować te teksty w całościowym kontekście widowiska, a nie interpretować je od początku jako abstrakcyjne, przeważnie kognitywne systemy. Geertz w gruncie rzeczy przyznaje, że obecnie wielu antropologów, w tym i on sam, posługuje się obiema teoriami – dramatyczną i tekstualną – zależnie od badanego problemu i jego kontekstu. Jego książka zatytułowana *Negara*¹⁵ o dramacie panowania królewskiego na Bali obrazuje właśnie ten typ podwójnego podejścia. Można by uniknąć niektórych z obecnych nieporozumień i pozornych sprzeczności, gdybyśmy badali związki pomiędzy dwoma typami działania – w „prawdziwym życiu” i „na scenie” – jako części dynamicznego systemu współzależności między dramataми społecznymi i widowiskami kulturowymi. Wówczas analogie dramatyczne, jak i tekstowe, okazałyby się równie zasadne.

Richard Schechner i ja przedstawiamy tę zależność za pomocą położonej poziomo, przepołowionej ósemki (por. rys. 1.3). Dwa półkola znajdujące się ponad poziomą, horyzontalną linią podziału przedstawiają jawną, widoczną rzeczywistość publiczną. Lewa pętla lub kółko obrazuje dramat społeczny, w którym można wydzielić cztery główne fazy: naruszenia ładu, kryzysu, przywrócenia równowagi, pozytywnego lub negatywnego rozwiązania. Prawa pętla przedstawia gatunek widowiska kulturowego – w tym przypadku dramat „estetyczny” (choć słuszniej byłoby określić to mianem całościowego



Rys. 1.3 Współczesność dramatu społecznego i scenicznego

repertuaru typów widowisk kulturowych posiadanych przez dane społeczeństwo). Zauważmy, że jawny dramat społeczny zasila latentną rzeczywistość dramatu scenicznego; jego charakterystyczna forma w danej kulturze, w określonym miejscu i czasie – nieświadomie, a być może przedświadomie – wpływa nie tylko na formę, ale i na zawartość scenicznego dramatu, którego jest aktywnym lub „magicznym” zwierciadłem. Dramat sceniczny, rozumiany jako coś więcej aniżeli tylko rozrywka (choć zabawianie pozostaje zawsze jednym z jego żywotnych celów) – stanowi metakomentarz – *explicite* lub *implicite*, zamierzony lub nie – do głównych dramatów społecznych i ich kontekstu społecznego (wojny, rewolucje, skandale, zmiany instytucjonalne). Ale nie tylko: jego przesłanie i retoryka tworzą sprzężenie zwrotne z latentną, procesualną strukturą dramatu społecznego i częściowo odpowiada za jego rytualizację. Samo życie staje się zwierciadłem, w którym odbija się sztuka, a żywi ludzie zaczynają przedstawiać swoje życie, bowiem dramat sceniczny dostarcza protagonistom dramatu społecznego („dramatu życia”) najbardziej charakterystycznych opinii, wyobrażeń, tropów i perspektyw ideologicznych. Żadne z tych wzajemnych odbić – życia w sztuce i sztuki w życiu – nie jest dokładne, gdyż ani życie, ani sztuka nie jest płaskim lustrem, lecz zwierciadłem matrycowym. Za każdym wzajemnym odbiciem zostaje dodane coś nowego, a coś, co istniało dotąd, znika lub zostaje poniechane. Ludzie uczą się poprzez doświadczenie, choć nazbyt często tłumią je w sobie, gdy okazuje się bolesne – i być może najgłębszego doświadczenia dostarcza im właśnie dramat; nie dramat społeczny czy sceniczny (lub jakiś jego odpowiednik) sam w sobie, lecz obiegowy albo oscylacyjny proces ich wzajemnych i nieustannych przekształceń.

Gdyby snuć domysły na temat pochodzenia widowisk kulturowych, domniemywałbym, że ich różne rodzaje, obojętnie, czy to rytuały plemienne czy najlepsze numery telewizyjne, nie są prostą imitacją jawnej formy całego dramatu społecznego. Kiełkują w jego trzeciej fazie, fazie przywrócenia równowagi, fazie refleksyjnej, w której społeczeństwo wyciąga znaczenie z gmatwaniny działań – i stąd owe przedstawienia są nieskończeniście zróżnicowane, podobnie jak barwne spektrum światła które przeszło przez pryzmat. Alternatywne wersje zna

czeń, które tworzą złożone społeczności, są wprost niezliczone. W społeczeństwach występują różne klasy, grupy etniczne, regiony, sąsiedztwa oraz ludzie w różnym wieku i odmiennej płci – i każda z tych grup tworzy wersję, które w bolesny sposób próbują nadać znaczenie poszczególnemu wzorcowi kryzysu w ich społeczeństwie. Każde przedstawienie staje się jego zapisem, sposobem wyjaśnienia.

Na zakończenie należy zauważyć, że współzależność dramatu społecznego i scenicznego nie stanowi ciąglego, cyklicznego, powtarzalnego wzorca – jest spiralna. Ten spiralny proces jest wrażliwy na wynalazki i zmiany w sposobie produkcji w danym społeczeństwie. Jednostki mogą wywierać niezwykle wpływ na sposób odczuwania i rozumienia członków danego społeczeństwa. Filozofowie zasilają ten spiralny proces swoimi dziełami, poeci – wierszami, politycy – swoją działalnością itd. A zatem efektem nie jest ciągły, cykliczny, powtarzalny wzorzec lub stała kosmologia. Kosmologia od zawsze jest niestabilna, a społeczeństwo wciąż musi czynić starania, by zarówno poprzez dramaty społeczne, jak i dramaty estetyczne na nowo czynić stabilnym i tworzyć kosmos.

Przełożył **Grzegorz Janikowski**

Przypisy

- ¹ Publikowany tekst stanowi przekład szkicu ©Victoria Turnera *Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?*, [w:] *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, R. Schechner & W. Appel (eds.), C. U. P., Cambridge 1990, s. 8-18. Wszelkie kursywy i zaznaczenia w tekście podano w przekładzie za autorem [przyp. tłum.]. Redakcja składa podziękowania Wydawcy za zgodę na publikację.

- ² Terminy liminalny i liminoidalny przyjmuję za Piotrem Skurowskim – autorem przekładu rozdziału książki Victora Turnera *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982. Zob. V. Turner, „Teatr w codzienności, codzienność w teatrze”, przeł. P. Skurowski, „Dialog” 1988 nr 9, s. 97-115
- ³ Por. B. Myerhoff, *Number Our Days*, Dutton, New York 1978, s. 22. [Przyp. tłum.]
- ⁴ Zob. Uwagi o „przeżyciu” i „przeżywanu” w filozofii Wilhelma Diltheya, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, wyd. II zmienione i uzupeł. [Przyp. tłum.]
- ⁵ Por. uwagi na ten temat Victora Turnera, [w:] R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000. [Przyp. tłum.]
- ⁶ Por. *The Spectrum of Ritual*, E. D'Aquili, C. D. Laughlin & J. McManus (eds.), Columbia University Press, New York 1979, s. 146. [Przyp. tłum.]
- ⁷ Zob. B. Lex, *The Neurobiology of Ritual Trance*, [w:] *The Spectrum of Ritual*, op. cit., s. 125. [Przyp. tłum.]
- ⁸ Por. *The Philosophy of John Dewey*, J. J. McDermot, ed., University of Chicago Press, Chicago 1981, s. 540. [Przyp. tłum.]
- ⁹ Zob. *The Spectrum of Ritual*, op. cit., s. 177. [Przyp. tłum.]
- ¹⁰ Por. C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thoughts*, „American Scholar”, wiosna 1980, s. 169. [Przyp. tłum.]
- ¹¹ Por. C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thoughts*, op. cit., s. 172. [Przyp. tłum.]
- ¹² Zob. C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thoughts*, op. cit., s. 172. [Przyp. tłum.]
- ¹³ Zob. C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thoughts*, op. cit., s. 175. [Przyp. tłum.]
- ¹⁴ Por. C. Geertz, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thoughts*, op. cit., ss. 175-176. [Przyp. tłum.]
- ¹⁵ Zob. C. Geertz, *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton University Press, Princeton 1980. [Przyp. tłum.]