

Artur Duda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (PL)

ORCID: 0000-0002-2522-6888

Czy istnieje potrzeba wprowadzenia perspektywy transkulturowej do polskich badań teatralnych?

Abstract

Do We Need Transcultural Perspective in Polish Theatre Studies?

This article seeks to offer a deeper reflection on the benefits of adopting a transcultural perspective, which goes beyond the limitations of what is known as intercultural theatre. With reference to Rustom Bharucha's revisionist approach to the research of Jerzy Grotowski and other European representatives of intercultural theatre, and to Achille Mbembe's critique of European democracy as the delegation of violence to non-European zones of lawlessness, spaces for non-humans, the author attempts to outline the advantages of the transcultural perspective for Polish research. Using the example of the theatrical reception of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* (*Dziady*), the article presents the fundamental rift between the phenomenon of the play in literature and theatre (where it has served as a critical

reflection on the condition of the Polish nation and society) and the indigenous ritual of the same name, whose peasant depositaries no longer have custody over it and which is extracted and exploited for purposes incompatible with its original purpose by artists from the intelligentsia—as by colonial settlers.

Keywords

intercultural theatre, transcultural perspective, Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, 21st-century theatre, ritual in theatre

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę pogłębionej refleksji nad korzyściami płynącymi z przyjęcia perspektywy transkulturowej, która wychodzi poza ograniczenia tak zwanego teatru interkulturowego. Odwołując się do rewizjonistycznego ujęcia Rustoma Bharuchy w odniesieniu do poszukiwań Jerzego Grotowskiego i innych europejskich przedstawicieli teatru interkulturowego oraz dokonanej przez Achille Mbembe krytyki europejskiej demokracji delegującej przemoc w pozaeuropejskie obszary bezprawia, przestrzenie dla nie-ludzi, autor stara się zarysować korzyści płynące z przyjęcia perspektywy transkulturowej w polskich badaniach. Na przykładzie teatralnej recepcji *Dziadów* Adama Mickiewicza w artykule został przedstawiony fundamentalny rozdźwięk pomiędzy literacko-teatralnym fenomenem *Dziadów* (służącym krytycznej refleksji nad kondycją polskiego narodu i społeczeństwa) a indygennym obrzędem dziadów, którego chłopscy depozytariusze przestali sprawować nad nim pieczę i który przez inteligenckich artystów – tak jak przez kolonialnych osadników – jest ekstrahowany i wyzyskiwany do celów niezgodnych z pierwotnym przeznaczeniem.

Słowa kluczowe

teatr interkulturowy, perspektywa transkulturowa, Adam Mickiewicz, *Dziady*, teatr XXI wieku, obrzęd w teatrze

Jeszcze w *Słowniku terminów teatralnych* Patrice'a Pavis, którego polska wersja w przekładzie Sławomira Świontka ukazała się w 1998, teatr międzykulturowy (*intercultural theatre*) zdawał się zjawiskiem nie w pełni wykształconym. Trudno bowiem uznać za ścisłą definicję część zdania otwierającego to hasło: teatr międzykulturowy to „pewien styl gry” albo tendencja „do stworzenia teatru i dramaturgii otwartych na inspirację różnych kultur”¹. Francuski teatrolog wypowiedział przy tym szereg wątpliwości, wpisując przedstawienia teatru międzykulturowego w szerszą kategorię negatywnie waloryzowanego postmodernizmu w kulturze:

Czyż bowiem nie jesteśmy dziś na rozdrożu między pragnieniem powrotu do sacrum a beztreściową nijakością i synkretyzmem naszych form kultury? Czy musimy poszukiwać naszej tożsamości przez scalanie szczątków naszej kultury w postmodernistycznej rupieciarni bez sensu i smaku? Może się zdarzyć, że rewolucja, która zdaje się przynosić teatr międzykulturowy, pożre własne dzieci...²

W wydanym dekadę później podręczniku *Theatre Histories: An Introduction* nie było już cienia wątpliwości, co do odrębności kategorii teatru międzykulturowego, jego znaczenia zwłaszcza w wymiarze refleksji nad hybrydycznymi tożsamościami ludzi w globalizującym się świecie. Już samo założenie autorów *Theatre Histories*, aby stworzyć pionierską, nieeurocentryczną narrację obejmującą dramat, teatr i performans z wszystkich kontynentów zamieszkiwanych przez ludzkość, wpłynęło na podniesienie rangi refleksji nad fenomenem teatru międzykulturowego, która zdominowała rozdział zamykający tom i zatytułowany „Interculturalism, Hybridity, Tourism: The Performing World on New Terms”. W wymiarze społeczno-politycznym rozwój teatru międzykulturowego był konsekwencją dekonstrukcji porządku kolonialnego, która przybrała na sile po zakończeniu II wojny światowej. Wątki krytyki postkolonialnej pojawiają się w *Theatre Histories* już we wcześniejszych rozdziałach, szczególnie w „Case Study: Global Shakespeare”, gdzie otwarcie została podważona uniwersalność dzieł mistrza ze Stratfordu poprzez odsłonięcie kulisy jego globalnego sukcesu: „Obecność Shakespeare’a jako międzynarodowego pisarza była wynikiem nie tylko mocy jego poezji, ale także jego sponsorów”³. Shakespeare stał się w erze

¹ Patrice Pavis, „Teatr międzykulturowy”, w: *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998), 530–531.

² Pavis, „Teatr międzykulturowy”, 532.

³ Gary Jay Williams, ed., *Theatre Histories: An Introduction* (London: Routledge, 2006), 472 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie A.D.).

kapitalizmu pożądanym towarem na globalnym rynku, rozpowszechnianym dzięki starym i nowym technologiom komunikacyjnym, zarówno dzięki wędrownym trupom teatralnym, jak też kinu i internetowi. Więcej: „Shakespeare to zachodnia nowoczesność, do której aspirują kraje rozwijające się. Globalny Shakespeare jest czasami problematycznym produktem ubocznym kolonializmu”⁴. W trzecim wydaniu *Theatre Histories*, przygotowanym przez zmienione grono autorskie, cytowane słowa Gary’ego Jaya Williamsa zostały wzięte w nawias, a rola twórczości Shakespeare’a w różnych kulturach ujęta w zniuansowany sposób: od wpływu na rozwój globalnej kultury teatralnej, przez teatr kulturowego zróżnicowania, po teatr zaangażowany społecznie (*theatre for social change*)⁵.

Dyskusję nad problemem interkulturalizmu jako przejawu przedłużonej poza erę imperializmu, w epokę postkolonialną, dominacji Zachodu nad byłymi koloniami inspirowały najważniejsze przedstawienia z nurtu teatru międzykulturowego wyreżyserowane przez Petera Brooka (*Orghast*, 1971; *Mahabharata*, 1985), Ariane Mnouchkine (inscenizacje Shakespeare’a z elementami teatru kabuki; *Wieczór Trzech Króli* z nawiązaniem do teatru balijskiego i indyjskiego kathakali, 1981–1984), Tadashiego Suzukiego (*Bachantki*, 1978; *Tale of Lear*, 1988; *Trzy siostry*, 1984) czy Roberta Wilsona (*Knee Plays*, 1984)⁶. W nurcie teatru antropologicznego z założenia dochodziło do inspiracji teatrami Wschodu, często głębszych niż tylko zapożyczenie tekstu, masek i rekwizytów, wybranych konwencji teatralnych (Jerzy Grotowski, *Siakuntala*, 1960, później Teatr Źródła; Eugenio Barba w ramach działalności Odin Teatret i International School of Theatre Anthropology). W licznych dyskusjach, na przykład wokół *Mahabharaty* Brooka (w swojej monografii obszernie zrelacjonował je Grzegorz Ziółkowski⁷), powracały pytania o czystość intencji ze strony artystów reprezentujących kulturę Zachodu, ich kulturowy imperializm, postmodernistyczny merkantylizm, czytelność dla widowni obcych wtrętów z teatru *nō* czy *kathakali* w przedstawieniach. Redakcja *The Drama Review* toczyła z kolei poważną dyskusję o imperialistycznym charakterze performatyki⁸, a Erika Fischer-Lichte konstatowała słabość teatru międzykulturowego wynikającą z założenia, że

⁴ Williams, *Theatre Histories*, 473.

⁵ Zob. Tobin Nellhaus, ed., *Theatre Histories: An Introduction*, 3rd ed. (London: Routledge, 2016), 512–513.

⁶ Williams, *Theatre Histories*, 477. Zob. też Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 140–141.

⁷ Grzegorz Ziółkowski, *Teatr bezpośredni Petera Brooka* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 277–324.

⁸ Zob. Jon McKenzie, „Is Performance Studies Imperialist?“, *TD.R. The Drama Review* 50, no. 4 (2006): 5–8; <https://muse.jhu.edu/article/206585>; Janelle G. Reinelt, „Is Performance Studies Imperialist? Part 2“, *TD.R. The Drama Review* 51, no. 3 (2007): 7–16, <https://muse.jhu.edu/article/220801>.

kultury stanowią zamknięte całości – co raz było japońskie, zawsze takie pozostanie, a co raz było europejskie, zawsze takie pozostanie. Jeśli jednak przyjąć założenie, że między kulturami wciąż dochodzi do wymiany, co je odpowiednio i nieustannie zmienia, wówczas tracą zasadność wszelkie próby oddzielenia tego, co „własne” od tego, co „obce”⁹

Koncentracja badaczy teatru na zdolności widzów do „poprawnej” interpretacji przedstawień teatru międzykulturowego odwraca uwagę od istoty interkulturalizmu. Rozpoznanie „obcego” elementu przedstawienia może przebiegać według kryterium geograficznego („z japońskiego *kabuki*”, „z chińskiej *xiqu*”), lecz równie często według kryterium historycznego, kiedy dotyczy „zapomnianej”; a jak najbardziej europejskiej konwencji *commedii dell'arte* czy średniowiecznych *pageants*. Podstawowa konfuzja wyłania się już w przyjętych definicjach. U Pavisia teatr międzykulturowy oznaczał tendencję „do stworzenia teatru i dramaturgii otwartych na inspiracje innych kultur”; u Eriki Fischer-Lichte „wykorzystanie elementów z innych kultur w inscenizacjach/spektaklach teatru tańca”¹⁰, ze słowami-kluczami, takimi jak wymiana (pomiędzy sąsiadującymi kulturami), dialog (kultur), transfer (z jednej kultury do drugiej)¹¹. Wreszcie w *Theatre Histories* pojawia się taka oto definicja: „Dzisiaj spektakle, które zapożyczają teksty, style aktorskie, muzykę, kostiumy, maski, taniec lub języki teatralne jednej kultury i adaptują je do innej, określa się mianem «teatru międzykulturowego»”¹². W następnym zdaniu definicja zostaje uściślona o informację, że w teatrze międzykulturowym istotną rolę odgrywa kontekst historycznego kolonializmu. W przeciwnym razie tak szeroko określone ramy interkulturalizmu, jak wyżej, pozwalałyby ujmować jako przejawy teatru międzykulturowego recepcję Shakespeare’a w teatrze polskim czy niemieckim lub Samuela Becketta w Rumunii. Dopiero wraz ze słowami-kluczami ze słownika krytyki imperializmu, takimi jak „wyzysk”, „eksploatacja”, „przywłaszczenie”, wchodzimy na oś transferów kulturowych pomiędzy Zachodem i Wschodem czy też globalną bogatą Północą i biednym Południem, jak dziś najczęściej dzieli się świat ze względu na poziom rozwoju społeczno-gospodarczego. Tutaj ujawniają się relacje dominacji i podporządkowania między kolonialnym centrum i peryferiami.

⁹ Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, 142.

¹⁰ Fischer-Lichte, 140.

¹¹ Fischer-Lichte, 125, 127–128, 139.

¹² Williams, *Theatre Histories*, 486. W wydaniu trzecim autorzy pozostali przy pojęciu teatru interkulturowego: „Teatr międzykulturowy jest zarówno przepętiony obietnicą wymiany kulturowej, jak i obarczony ryzykiem zawłaszczenia kulturowego, w zależności od relacji między materiałem źródłowym a rezultatami i kontekstami produkcji”, Nellhaus, *Theatre Histories*, 534–535.

Jak widać, krytyka fenomenu teatru interkulturowego uderza często w największe postaci europejskiego teatru i teatrologii. Za słabość uznaje się jednostronność relacji między kulturą europejską, która inicjuje transfer międzykulturowy, a kulturami pozaeuropejskimi postrzeganymi jako obce i mimowolnie wciąż orientalizowanymi¹³.

Jerzy Grotowski i krytyka teatru międzykulturowego

Jedną z ważnych książek podejmujących gruntowną krytykę słabości zachodniego interkulturalizmu jest wydana po raz pierwszy w 1990 roku monografia Rustoma Bharuchy *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*¹⁴. Bharucha przyjął tu perspektywę indyjskiego uczestnika transferów międzykulturowych, dla którego gotowość do dialogu interkulturalistów z Zachodu jest pozorna. W rzeczywistości ich eksploracje kultur Wschodu cechuje strategia przywłaszczenia naznaczona „obojętnością na etykę reprezentacji w transakcjach interkulturowych”¹⁵. Zasadniczy zarzut Bharuchy dotyczy założeń poszukiwaczy źródeł teatru, niezainteresowanych współczesnym teatrem Indii, nieuznających historycznej zmienności azjatyckich form teatralnych. Pionierzy interkulturalizmu, tacy jak Edward Gordon Craig i Antonin Artaud, zamiast wnikać w istotę wschodnich form teatralnych, mitologizowali „święty Wschód” i „teatr orientalny”:

Jako prekursor kontrkultury lat sześćdziesiątych XX wieku Artaud był zafascynowany szeroką i oszalałającą gamą bodźców kulturowych, w tym jogą, religiami orientalnymi, narkotykami, magią, tybetańską *Księżką Umarłych*, mistycyzmem, akupunkturą, astrologią. W swojej eklektycznej, niemal szaleńczej potrzebie wchłonięcia niezachodnich kultur, pozbawiał je kontekstu w swojej żarliwej wizji.¹⁶

Bharucha w swojej krytyce wyrażonej w książce podąża dwoma tropami. Poza generalną uwagę, jak mało wnikliwie artyści i badacze zachodni zagłębiali się w niuanse teatru indyjskiego czy szerzej azjatyckiego, autor *Theatre and the World* punktuje „żarliwe wizje”, czy też instrumentalne wykorzystywanie technik

¹³ Por. Lizzie Stuart, *Performing New German Realities: Turkish-German Scripts of Postmigration* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021), 39.

¹⁴ Rustom Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* (London: Routledge, 2005).

¹⁵ Bharucha, *Theatre and the World*, xii.

¹⁶ Bharucha, 15.

i estetyki jogi, kathakali i innych konwencji teatru przez Eugenia Barbę, Richarda Schechnera czy Petera Brooka:

Częścią problemu z niektórymi zachodnimi wyobrażeniami o indyjskich sztukach performatywnych jest obsesja na punkcie technik. Nawet jeśli rozumie się, że tradycja taka jak kathakali wymaga lat wytrwałego treningu i koncentracji, zanim we właściwy sposób przyswoi się choćby jej podstawy, to nie powinno się zwyczajnej technicznej wirtuozerii mylić z dogłębnym jej zrozumieniem i panowaniem nad nią.¹⁷

W książce nieustannie powraca problem etyki w relacjach międzyludzkich, na przykład Brookowi dostaje się za traktowanie z wyższością miejscowych artystów, brak szacunku dla lokalnych obyczajów i religii podczas podróży przygotowującej do inscenizacji słynnej *Mahabharaty*. To, co na Zachodzie uważa się za zalety europejskiej kultury – prawo do swobodnych poszukiwań, inspiracji, artystycznych eksperymentów, cytatów i zapożyczeń – z perspektywy Bharuchy jawi się jako część kolonizatorskich strategii przywłaszczenia.

Do ciekawych wątków *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* należy krytyka działalności Jerzego Grotowskiego. Twórca Teatru Laboratorium zajmuje tu jednak szczególne miejsce. Podczas gdy inni zostali poddani krytyce w trybie zobiektywizowanego dyskursu naukowego, dla Grotowskiego Rustom Bharucha wybrał osobistą formułę listu pożegnalnego. Rozdział „Goodbye, Grotowski” stanowi odpowiednik „odpowiedzi Stanisławskiemu”, próbę wskazania punktu wyjścia dla własnych poszukiwań teatralnych i kulturowych, świadomego dystansowania się od błędnych lub już nieaktualnych strategii mistrza. Nie oznacza zupełnego odcięcia się od dziedzictwa Grotowskiego, przybiera raczej formę rozrachunku z jego zachodnią perspektywą badania performansów kulturowych Wschodu.

Z jednej strony Rustom Bharucha docenia respekt Grotowskiego dla etyki pracy aktorów kathakali, umiejętność odróżnienia zachodniego kultu użyteczności od dążenia performerów Wschodu do samorealizacji, traktowanie przez nich zawodu performerera jako sposobu życia, a nie osiągnięcia celów w rywalizacji sportowej czy wojennej. Z drugiej strony podkreśla fundamentalne niezrozumienie faktu, że aktor kathakali czyni to, co czyni w przedstawieniu, dla bóstwa. Indyjski badacz stawia zasadniczy zarzut: skoro nie wierzycie w lokalnych bogów, to jakim prawem używacie form obrzędowo-teatralnych adresowanych do tych

¹⁷ Bharucha, 28.

bóstw? Wszelkie zapożyczenia struktur rytualnych czy technik wykonawczych przez zachodnich artystów dekontekstualizują je, manipulują nimi, co przynosi ryzyko stylizacji czy fałszującej imitacji. W Indiach – pisze Bharucha, zwracając się do Grotowskiego – tradycyjni wykonawcy

występują dla bóstwa, które pozostaje niewidzialną obecnością, ucieleśnioną w płomieniu *vilakku* (lampy) lub okolicy świątyni. Ty natomiast utrzymujesz, że jesteś w partnerstwie z bogiem.

Lecz kim jest ten „bóg”? „Ja” w naszym wnętrzu czy wszechobecna Rzeczywistość? Dla ciebie „wizerunek Boga” jest podobny do „brata”, prawie animistycznej istoty zanurzonej w „ziemi”, „zmysłach”, „słońcu”, „dotyku”, „Drodze Mlecznej”, „trawie”, „rzece”¹⁸

Problem przywłaszczenia poruszony przez Bharuchę można interpretować w kategoriach antropotechnik, którym swoją książkę *Du mußt Dein Leben ändern* poświęcił Peter Sloterdijk. Antropotechniki wchodzą w skład systemu psychoimmunologicznego człowieka, który obok systemu biologicznego oraz społeczno-prawnego chroni go przed zagrożeniami płynącymi ze świata zewnętrznego. Tworzą zbiór praktyk performatywnych, Schechnerowskich zachowanych zachowań, obecnych w każdej kulturze ucieleśnionych i skonwencjonalizowanych zwyczajów, form treningu czy *exercitium*¹⁹. O ile przez tysiąclecia, pisze Sloterdijk, w systemie psychoimmunologicznym ludzkości centralne miejsce zajmowały religie określające wyznawcom warunki stabilnego, „zdrowego” funkcjonowania w świecie poprzez modlitwę i oczyszczenie, obrzędy i rytuały, o tyle w XX wieku rozprzestrzeniły się coraz mocniej zdespiarytualizowane formy ascezy, takie jak neoolimpizm barona Coubertina czy kościół scjentologiczny Rona Hubbarda. Czytając w tekstach Grotowskiego o „świeckim rytuale”, istocie aktu całkowitego, *via negativa*, parateatrze, Sztuce jako Wehikule, śledząc jego inspiracje estetycznymi i etycznymi fundamentami Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, myślą gnostycką, doświadczeniami Konstantina Stanisławskiego i Georgija Gurdżijewa, trudno pozbyć się wrażenia, że w decyzji o wyjściu z teatru kryje się intencja stworzenia swoistej parareligii cielesności z elementami ascezy, pracy nad sobą zmierzającej do stworzenia (ideału) Performera. Dzieje się tak zarówno w fazie Sztuki jako Prezentacji, gdzie punktem dojścia staje się aktor-święty stwarzający siebie w akcie samoofiарowania, jak też

¹⁸ Bharucha, 51.

¹⁹ Peter Sloterdijk, *Du mußt Dein Leben ändern: Über Antropotechnik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2011), 25.

w fazie Sztuki jako wehikułu, gdzie uczestnik Akcji doznaje przemiany dzięki wibracyjnym właściwościom dawnych pieśni. Antropotechniki imitują praktyki dawnych czy starych religii, ale wszelkie działania mają na względzie co najwyżej *sacrum* człowieka, z pewnością nie bóstwa jak w działaniach aktorów kathakali, które opisuje Bharucha.

Autor *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* poddaje szczególnemu namysłowi pewne aspekty nieetycznej, nierównościowej, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, relacji Jerzego Grotowskiego z jego indyjskimi uczniami. Píše o selekcji ludzi dopuszczanych do współpracy, sztywnej hierarchii, w której wszyscy są uczestnikami prowadzonymi za rękę przez lidera, biorącymi udział w aktywnościach parateatru interpretowanych tu z przekąsem jako formy celebrowania „wiejskich przyjemności”, takich jak nurzanie się w liściach i błocie²⁰. Z jego opisu spotkań na uniwersytecie Yale wyłania się egregor Grotowskiego – dominujący, wykorzystujący „duchowy głód” adeptów, „współczesny zbawca”, „odnowiciel ducha”²¹, który wbrew antyestablishmentowemu etosowi kontrkultury skrupulatnie dba o pieniądze, akceptując, a nie kontestując zastany system ekonomiczny. Bharucha wypomina nawet to, że bilety na *Księcia Niezłomnego* w Nowym Jorku kosztowały na czarnym rynku, bagatela, dwieście dolarów²². Zaskakujące jest przy tym to, że Rustom Bharucha zdaje się nie mieć świadomości kontekstu polskiego ani też społecznej i ekonomicznej pozycji polskiego emigranta zza żelaznej kurtyny, choćby i artysty, na Zachodzie. Nie dostrzega ani jego ubóstwa, ani peryferyjności. Grotowski przybiera w tych emocjonalnych opisach postać stereotypowego człowieka Zachodu, posiadającego pełnię władzy i wiedzy.

Polska z perspektywy postkolonialnej

Złożoność sytuacji geopolitycznej Polski na osi Zachód-Wschód czy Północ-Południe w polskich badaniach humanistycznych jest właściwie odkrywana od niedawna²³. Wymowa tekstu Bharuchy o Jerzym Grotowskim prowokuje do postawienia pytania o sens ujmowania historii Polski w kategoriach krytyki postkolonialnej. W odniesieniu do literatury narzędzia tej krytyki zaproponowane przez jej klasyka, Edwarda Saída, zastosowała Maria Janion w *Niesamowitej*

²⁰ Bharucha, *Theatre and the World*, 48.

²¹ Bharucha, 49.

²² Bharucha, 45.

²³ Zob. Adam F. Kola, *Socjalistyczny postkolonializm: Rekonsolidacja pamięci* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018).

Słowiańszczyźnie, gdzie wskazała na specyfikę polskiej mentalności postkolonialnej – kolonizatorów (w czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej) i kolonizowanych (w czasie zaborów):

Mamy poczucie, że polskie stare narracje powielają wzory mesjanistyczno-martyrologiczne, które, owszem, znajdują posłuch, ale na zasadzie inercji poznawczej i przywiązania do stereotypów. Procesy zaborczego skolonizowania Polski w XIX i XX wieku oraz przeciwstawne im Sienkiewiczowskie marzenia o kolonizowaniu innych wytworzyły nieraz paradoksalną polską mentalność postkolonialną. Przejawia się ona w poczuciu bezsilności i klęski, niższości i peryferyjności kraju oraz jego opowieści. Temu dość powszechnemu odczuciu niższości wobec „Zachodu” przeciwstawia się w obrębie tego samego paradygmatu mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, o naszej wielkości i wyższości nad „niemoralnym” Zachodem, o naszej misji na Wschodzie.²⁴

Do tych dwóch doświadczeń Polaków dołożyła Janion traumę słowiańskiej pogańszczyzny, rezultat brutalnego procesu chrystianizacji znaczonego krwią stawiających opór kapłanów i wyznawców starej religii, zniszczeniem posągów bogów i miejsc tradycyjnego kultu. Chrystianizacja rozpoczęta za panowania Mieszka I, kluczowa dla politycznych losów państwa polskiego, naznaczyła Polaków – jak twierdzi Janion – świadomością przynależenia „do strony słabszych i pokrzywdzonych, zniewolonych i poniżonych, pozbawionych jakiegoś ukrytego dziedzictwa, niesprawiedliwie zapomnianych i bądź usuniętych na bok, bądź zmiażdżonych przez proces, który określano jako dziejowy postęp”²⁵.

W duchu fantazmatycznym niesamowita *Słowiańszczyzna* wyparta ze świadomości zbiorowej, stłumiona, przeciwstawna łacińskiej kulturze chrześcijańskiej została przez romantyków wydobyta na jaw

pod postacią tajnego, ukrytego przed panem i księdzem obrzędu obcowania ludu z umarłymi (jak w *Dziadach* Mickiewicza); w formie utopii dawności – idyllicznej i okrutnej zarazem, czerpiącej z piastowskiej sielanki, ale i z *Historii Rosji* Karamzina, gdzie „okrucieństwa mają być znakiem charyzmatyczności” władcy (jak w *Królu-Duchu* Słowackiego); jako utrzymana w duchu Lelewela opowieść o narzuconym chrześcijaństwie, feudalizmie i zagładzie słowiańskiej wolności (jak w *Bogunce na Gople* Berwińskiego); jako figura obcej niesamowitości (jak u młodego Krasińskiego,

²⁴ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: Fantazmaty literatury* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), 12.

²⁵ Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, 28.

który pod rodziną Opinogorą umieścił wzorowaną na transylwańskiej hrabinie Słowiankę-wampirzycę); czy też jako obrazy jakiejś niejasnej klęski, ruiny i zniszczenia w powieściach Kraszewskiego, przede wszystkim w *Masławie*. Ostatnią tak porywającą wizję swojskiej i demonicznej jednocześnie Słowiańszczyzny stworzył w swych „królewskich” dramatach Stanisław Wyspiański.²⁶

W wywodzie Marii Janion pojawiają się wątki zasługujące na głębszy namysł. Sprawa pierwsza wiąże się z reperkusjami przyjęcia perspektywy postkolonialnej. Wymazywanie starych wierzeń pogańskich Słowian przypomina gwałtowne procesy kolonizacji obu Ameryk, na przykład podbój części Mezoameryki przez Hernana Corteza. Czy były to jednak równoważne praktyki ekspansji kolonialnej, czy też w wypadku chrystianizacji Polski formy autorytarnej biowładzy w kręgu spokrewnionych ze sobą plemion? Gwałt swoich na swoich? Procesy samokolonizacji? Czy słuszne tezy Daniela Beauvois o polskiej kolonizacji Kresów Wschodnich, okrucieństwa wyzysku i zniewolenia chłopstwa ukraińskiego czy białoruskiego pozwalają posunąć się do sformułowania tezy o niewolniczym charakterze relacji pana z chłopem – „tak samo jak” na zdobywanych przez zachodnich kolonizatorów terytoriach Nowego Świata? Podobnie, idąc za wywodami Marii Janion, Daniela Beauvois czy Jana Sowy²⁷, rzecz ujmują Krzysztof Zajas i Dorota Sajewska w rozdziale „Where is Poland? What is Poland?”, który stanowi część ważnej monografii wieloautorskiej *A History of Polish Theatre*. Badacze zestawiają los chłopów w Rzeczypospolitej szlacheckiej z niewolniczym doświadczeniem czarnych Amerykanów. Sajewska zwraca uwagę na zbieżność określeń „czerni” na określenie zwykłych mieszkańców Ukrainy i tłumaczy to angielskim „blackness”, Zajas pisze o wymazywaniu lokalnych wierzeń i kultury „tak jak w Nowym Świecie”:

To, co się wydarzyło, przypominało raczej proces kolonizacji Nowego Świata przez Europejczyków. Nie chodziło tylko o podbój ziem czy przekształcenie organizacji społeczno-politycznej z plemienną w państwową, ale także o wykorzenienie lokalnych wierzeń i narzucenie – wraz z nową religią – zupełnie nowej wizji świata, a co za tym idzie, nowej tożsamości. A ponieważ proces ten był przymusowy i wprowadzany pod presją militarną, generował traumę.²⁸

²⁶ Janion, 29.

²⁷ Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla: Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* (Kraków: Universitas, 2011).

²⁸ Krzysztof Zajas and Dorota Sajewska, „Where Is Poland? What Is Poland?”, in *A History of Polish Theatre*, ed. Katarzyna Fazan, Michał Kobiałka, and Bryce Lease (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 17, <https://doi.org/10.1017/9781108619028>.

Analogia między kolonizowaną Słowiańszczyzną i Nowym Światem domaga się krytycznego namysłu. Argumentem za słusznością takiego zestawienia jest podobieństwo niewolniczej sytuacji egzystencjalnej: pozbawienia wolności, praw, doświadczenia wyzysku, głodu, darmowej pracy na rzecz panów. Różnice w skutkach podboju – chrystianizacji i kolonizacji – zdają się jednak równie istotne. Mapa otwierająca jedną z licznych amerykańskich monografii tego typu *The Earth Shall Weep: A History of Native America* Jamesa Wilsona²⁹ pokazuje straty terytorialne plemion północnoamerykańskich. W 1992 roku dysponowały już tylko dwoma procentami swoich macierzystych ziem. Straty ludzkie miały do końca XIX wieku podobną skalę, wydawało się, że rdzenna ludność Ameryki Północnej przestanie istnieć, jej przedstawiciele zostało raptem kilkaset tysięcy. Dzisiaj stanowią blisko dziesięć milionów mieszkańców USA, to jest niecałe trzy procent ludności.

Przy wszystkich gwałtownych procesach politycznych zachodzących na ziemiach, gdzie osiedlali się Słowianie (prowadzący nomadyczne życie) trudno mówić o równie dotkliwych skutkach. Chyba że zestawi się losy plemion północnoamerykańskich z niemal całkowitą eksterminacją Słowian połabskich. W wypadku plemion Słowian zachodnich, z których wywodzą się dzisiejsi Polacy, po tysiącu lat chrystianizacji i europeizacji zamiast o „traumie” należałoby raczej mówić o „oporze”, podkreślając wagę słowiańskiego oporu militarnego, politycznego i kulturowego przeciw samokolonizacji ze strony elit państwa, przeciw autorytarnym władzom kolonialnym (zaborcom), nieraz wręcz przeciw autorytaryzmowi słowiańskiemu (carskiej Rosji), a także ludobójczym totalitaryzmem Związku Radzieckiego i Trzeciej Rzeszy.

Zasadnicze różnice jakościowe pomiędzy kolonizacją Kresów i Nowego Świata wiążą się z odmiennymi liniami podziału pomiędzy kolonizatorami a kolonizowanymi. Na Kresach Pierwszej Rzeczypospolitej decydowały kryteria etniczne, religijne i klasowe. W Nowym Świecie został uruchomiony czynnik dosłownie zabójczy: konstrukt rasy. Według Achille Mbembego w zachodnich systemach społeczno-politycznych nawet państwa uznające się za demokratyczne ustanawiały poza strefą praw i przywilejów dla „swoich” strefy zewnętrzne dla nie-ludzi. W ramach tych pierwszych władza prowadziła własną biopolitykę – zróżnicowane, nieraz przemocowe sposoby zarządzania ciałami żywych istot, w ramach tych drugich dominowała nekropolityka. Wprowadzając termin „nekropolityka”, Mbembe podąża tropem Foucaultowskiego pojęcia biowładzy i generowanego przez nią podziału ludzi na tych, którzy muszą (prze)żyć i tych,

²⁹ James Wilson, *The Earth Shall Weep: A History of Native America* (New York: Grove Press, 1998).

którzy muszą umrzeć. Nekropolityka natomiast jest władzą nad śmiercią, prawem do stwarzania narzędzi i instytucji służących do niszczenia istot żywych, tworzenia „światów śmierci” (*death-worlds*), czyli miejsc, gdzie „całe populacje są zmuszone do życia w warunkach, które nadają im status żywych trupów”³⁰, nie tylko w obozach śmierci według Giorgia Agambena, także w koloniach karnych i na plantacjach.

Z tego punktu widzenia niewolnicza praca w ramach Rzeczypospolitej Obojga Narodów stanowiła jeden z elementów biowładzy. Jan Sowa określa to państwo mianem „biopolitycznej republiki zbożowej”³¹, której beneficjenci forsowali coraz większe obciążenia chłopów darmową pracą aż do sześciu i siedmiu dni w tygodniu³². Nawet jeśli „jedynym ograniczeniem wyzysku stał się strictly biologiczny limit produkcji siły roboczej, poza którą chłop i jego rodzina umierali z głodu”³³, a szlachta zachowywała się jak elita kompradorska współpracująca z zagranicznymi mocodawcami ze szkodą dla własnego kraju, to nadal istnieją, jak sądzę, wyraźne różnice pomiędzy instrumentami biowładzy typowymi dla feudalizmu, który nie potrafił inaczej maksymalizować zysków, a narzędziami nekropolityki używanymi przez reprezentantów ekspansywnego kapitalizmu imperialnego.

Oczywiście podobieństw w strategiach sprawowania władzy jest sporo, szlachecka demokracja miała swoje nokturnalne ciało, o którym pisze Achille Mbembe w *Necropolitics* (2019)³⁴, stworzyła odpowiednik imperium kolonialnego i państwa wspierającego niewolnictwo (*pro-slavery state*) z jego atrybutami w postaci „plantacji”, choć już bez kolonii karnych³⁵. Jan Sowa pisze o imperialnym projekcie realizowanym na Kresach Wschodnich nie przez scentralizowane, nowoczesne państwo, lecz federację dominiów magnackich działającą według zasad demokracji uczestniczącej. Mbembe z pewnością nie zgodziłby się, że Pierwsza Rzeczpospolita miałaby być „parodią demokracji w nowoczesnym sensie tego słowa, ponieważ z zasady wykluczała z udziału w rządzeniu radykalną większość społeczeństwa (nie tylko chłopów, ale również mieszczaństwo)”³⁶. Napisałby raczej, że każda demokracja wytwarza obok ciała

³⁰ Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran (Durham: Duke University Press, 2019), 91.

³¹ Sowa, *Fantomowe ciało króla*, 126.

³² Sowa, 128.

³³ Sowa, 129.

³⁴ Mbembe, *Necropolitics*; zob. też Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, trans. Laurent Dubois (Durham: Duke University Press, 2017).

³⁵ Mbembe, *Necropolitics*, 22.

³⁶ Sowa, *Fantomowe ciało króla*, 37.

dziennego (ideałów, wolności, praw człowieka i obywatela), także swą mroczną strefę wykluczenia zaprojektowaną dla nie-obywateli i nie-ludzi. Sferę, w której rządzą zasady nekropolityki.

W *Critique of Black Reason* Mbembe wizualizuje europejski projekt nowoczesności w kategoriach podboju i eksterminacji jako maszynę nekropolityczną nastawioną na eliminację nie-ludzi, tych, którzy nie są tacy „jak my”: mają status towaru, rzeczy, „czarnej rzeczy”, „czarnego jako rzeczy”, „płonącej skamieliny”, która stała się paliwem (dosłownie: węglem) napędzającym maszynę transatlantyckiego kapitalizmu³⁷. Nie-ludzka siłą sprawczą procesów rozwojowych imperialnego kapitalizmu stał się Czarny Człowiek (*Black Man*) pojmowany przedmiotowo jako człowiek-ruda metalu (*man-of-ore*), wyekstrahowany człowiek-z-metalu (*man-of-metal*), zreifikowany do poziomu obiegu monety człowiek-pieniądz (*man-of-money*)³⁸. Zwracam szczególnie uwagę na proces ekstrahowania typowy dla strategii podboju państw kolonialnych. W sugestywnej metaforze Mbembego historyczne losy Afrykanów i Afroamerykanów definiują trzy wymiary mobilności: przemieszczenie (*displacement*), obieg (*circulation*) i rozproszenie (*dispersion*)³⁹, których doświadczali oni pospołu z deportowanymi więźniami, piratami, dezertkami na szlakach globalizującego się wokół Atlantyku nowoczesnego świata, „wszędzie tam, gdzie trzeba było wyciąć lasy, produkować tytoń, uprawiać bawełnę, ścinać trzcinę cukrową, pędzić rum, transportować sztaby, fabrykować futra, ryby, cukier i inne produkty”⁴⁰. Imperia czerpiące zyski z handlu niewolnikami, tocząc dyskusje o prawach obywatelskich i prawach człowieka, jednocześnie wprowadziły dyskurs o nieprzekraczalnej różnicy między człowiekiem a niewolnikiem, to jest tym, który został pozbawiony domu (więzi pokrewieństwa), prawa do własnego ciała (szczególnie efektów pracy i dzieci), a także politycznej autonomii jako „podmiot rasowy” (*racial subject*) nauczony samego siebie percypować oczami białych „panów”. Wypowiem moją tezę najostrożniej, jak się da: jeśli nawet szlachecka Polska w swoim stosunku do chłopstwa znalazła się na drodze do urzeczywistnienia nekropolitycznych wizji, chłopci nie stali się uprzedmiotowionym „paliwem” gospodarki feudalnej, która po prostu nigdy nie weszła na podobny poziom wysokowydajnego performansu ludobójstwa.

Wróćmy jednak do teatru. Przyjęcie perspektywy postkolonialnej w pisaniu historii polskiego teatru musiałyby prowadzić do postawienia pewnych pytań.

³⁷ Mbembe, *Critique of Black Reason*, 159.

³⁸ Mbembe, 40.

³⁹ Mbembe, 157.

⁴⁰ Mbembe, 157.

Pierwsze z nich brzmi nie *czy*, lecz do jakiego stopnia polski teatr na Kresach Wschodnich, a także w Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Litewskim, służył kolonizacji innych niż polski narodów. Na ile stanowił instytucję – w sieci teatrów szkolnych i magnackich – wzorotwórczą, modernizującą i polonizującą przedstawicieli innych narodów. Ujawniłoby to źródłowe napięcie w samym medium teatru, który, definiując ramy wspólnoty narodowej, pozostawia na zewnątrz i poza nią wszystkich pozbawionych głosu i podporządkowanych (*subaltern*).

Dziady wiejskie i miejskie: Ambiwalencje relacji inter- i intrakulturowych

O ile na ogół traktujemy procesy samokolonizacji naszej półperyferyjnej kultury jako pozytywne formy zbliżenia do Zachodu, przyjmowanie zachodnich instytucji i wzorów zachowań, o tyle z punktu widzenia Marii Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* należałoby mocniej zaakcentować napięcia rodzące się wewnątrz kultury polskiej. Samokolonizacja staje się problematyczna. Prowokuje do pytań: czy Adam Mickiewicz miał prawo sięgnąć do skarbów kultury ludowej? Czy jego gest ustanowienia dziadów jako projektu kulturowego (według określenia Leszka Kolankiewicza) nie był raczej gestem przywłaszczenia, w ramach którego została dokonana nie tylko teatralna transformacja ludowego obrzędu, zrazu w konwencji teatru muzycznego, lecz także polonizacja ludowego (biało)ruskiego wzorca, a wreszcie chrystianizacja w duchu mesjanistycznym, mająca służyć jako performatywny scenariusz narodowi polskiemu w jego walce o wolność (idea teatru przemiany według Dariusza Kosińskiego)?

Wczytuję się w interpretację Marii Janion, w myśl której autor *Pana Tadeusza* uznał projekt wyrastający ze słowiańskiego obrzędu dziadów za „nadrzędną ideę łączności żywych z umarłymi”. Ta idea zaś wyznacza podstawowy sposób istnienia naszej kultury: „ponadnarodowej, ponadetnicznej i ponad poszczególnymi religiami wspólnoty istnień nie przerywa śmierć, nie może jej zniszczyć historia, tak często będąca procesem zapominania”⁴¹. Zadaję sobie pytanie, jak odnaleźć tutaj możliwość transkulturowej interpretacji arcydramatu Mickiewicza, skoro wykonał on w jakiejś mierze – uczonego poeta, z akademickim wykształceniem, reprezentant kultury szlacheckiego imperium z przeszłości, a przymusowy obywatel carskiego imperium w teraźniejszości – gest przywłaszczenia, instrumentalnego wyzyskania skazanego na wymazanie obrzędu słowiańskiego dla

⁴¹ Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, 32.

zbudowania narodowego i chrześcijańskiego projektu Dziadów. A może to wina egzegetów, którzy stworzyli literacko-teatralną legendę arcydramatu?

Gest ustanowienia performansu staje się w tym wypadku równocześnie gestem wymazywania. Przypomina refleksje Jeana Baudrillarda na temat rzekomej śmierci etnologii w 1971 roku,

kiedy rząd Filipin zdecydował się zostawić na pierwotnym szczeblu rozwoju, poza zasięgiem kolonistów, turystów i etnologów, kilka tuzinów Tasadajów odkrytych niedawno w głębi dżungli, gdzie przeżyli osiemset lat bez styczności z resztą rodzaju ludzkiego. Na dodatek na życzenie samych etnologów, bo ci widzieli już nieraz, że w kontakcie z nimi tubylcy natychmiast się rozkładają jak mumia na świeżym powietrzu.⁴²

Zmyślone plemię Tasadajów obrazuje paradoks nauki, która rezygnuje ze swoich powinności w imię zachowania ukrytego ludu. Gdyby rozpuścił się w kulturze współczesnej, nauka straciłaby rację bytu. Utworzenie „rezerwatu” (zapisuję ten wyraz w cudzysłowie, ale waham się, czy to nie rezerwat w ścisłym sensie tego słowa, muzeum czy skansen, instytucja służąca prezerwacji) prowadzi do tego, że „pośmiertni Dzicy, zamrożeni, hibernowani, wysterylizowani, zagłaskani na śmierć, zmienili się w referencyjne simulacra, sama nauka zaś przeobraziła się w czystą symulację”⁴³.

Podobny proces dotyczy zdaniem francuskiego myśliciela Indian północnoamerykańskich, którzy najpierw zostali niemal wymazani, a potem przez władze Stanów Zjednoczonych „odtworzeni” w liczbie większej niż przed podbojem Ameryki. W American Indian Museum w Nowym Jorku położonym na starym szlaku handlowym Algonkinów nazywanym Wiechquaakeck (dzisiaj to po prostu Broadway) miałem okazję zobaczyć zastanawiające skutki tego biopolitycznego, a nie nekropolitycznego procederu, jak wcześniej, wystawę poświęconą współczesnym Indianom. Tym, którzy legitymują się dowodem osobistym z wpisem informującym precyzyjnie, jaki procent krwi jednego z rdzennych plemion płynie w żyłach jego posiadacza. Tym, których dzieciom grozi utrata dominującej rdzennej krwi, więc wybierają partnerki życiowe według czysto rasowych kryteriów. W ten sposób docieramy do złożonego problemu tożsamości indygennej, która mocno zajmuje badaczy z kręgu *Native/Indigenous Studies* z praktycznego punktu widzenia, to znaczy kiedy próbują

⁴² Jean Baudrillard, „Precesja symulaków”, tłum. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996), 182.

⁴³ Baudrillard, „Precesja symulaków”, 183.

odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób tak zwani „rdzenni mieszkańcy” mają oprzeć się politycznej presji kultury osadników.

Mam świadomość, że analogia między amerykańskimi Indianami (*Amerindians*, *Native Americans*), Maorysami (*Maori*), Afroamerykanami czy Hawajczykami (*Kānaka Maoli*) a słowiańskimi chłopami może się wydawać daleko posunięta lub nawet niestosowna, ale chciałbym pójść tą hipotetyczną drogą, aby ukazać pewien dojmujący brak w tradycji inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza. Jak pisze Stephanie Nohelani Teves w „The Theorist and the Theorised: Indigenous Critiques of Performance Studies”, pojęcie rdzennych mieszkańców pozostaje w ścisłej relacji ze strukturami państw osadniczych (*settler-states*), stanowi pewien konstrukt podlegający jurysdykcji państwa, okreśłany przez prawo, przez to niestabilny i ciągle zagrożony delegitymizacją:

Grupy rdzenne są zmuszane do prezentowania się jako wartościowe poprzez performanse sankcjonowane przez państwo w ramach wielokulturowego imaginarium, które odbiera sens walkom o wyzwolenie i zapewnia stabilne funkcjonowanie nowoczesnego państwa liberalnego (2002). W *Hawajskiej krwi* Kēhaulani Kauanui twierdzi, że uznanie [za pełnoprawnego obywatela – A.D.] jest związane z projektem selektywnej asymilacji, w którym rozpoznawani są tylko „autentyczni” rdzenni mieszkańcy. Kiedy rdzenni mieszkańcy nie są uznawani, są uważani za „nieautentycznych”, co z kolei ułatwia wyłączenia rdzennych [mieszkańców], służąc [celom] kolonializmu osadniczego.⁴⁴

Rdzenność staje się narzędziem sprawowania władzy nad pewną kategorią obywateli, która została wytworzona w momencie inwazji na ich terytoria. Z tego też powodu kategoria ta samym zainteresowanym wydaje się podejrzana, prowokuje do odrzucenia lub redefinicji. Stephanie Nohelani Teves zwraca uwagę na wciąż działający w państwach kolonialnych mechanizm eliminacji kultur rdzennych poprzez ich „uhonorowanie”, czyli zgodę na włączenie w ramy akceptowanej przez władzę wielokulturowej wspólnoty. Z kolei performowanie tożsamości rdzennej przez potomków osadników ma naturalizować kulturę białych, a jednocześnie neutralizować kultury rdzennych mieszkańców⁴⁵. Ten proces jest możliwy dzięki procedurze ekstrahowania (ekstrakcji), to jest przejęcia rdzennego performansu, wyjęcia go z macierzystego kontekstu religijnego

⁴⁴ Stephanie Nohelani Teves, „The Theorist and the Theorised: Indigenous Critiques of Performance Studies”, in *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, ed. Tracy C. Davis and Peter W. Marx (London: Routledge, 2021), 251, <https://doi.org/10.4324/9781351271721>.

⁴⁵ Teves, „The Theorist and the Theorised”, 254.

czy duchowego, a następnie użycia do własnych celów, niezwiązanych z kulturowymi i politycznymi dążeniami rdzennych społeczności⁴⁶. Ekstrahowaniu surowców i nie-ludzi na poziomie kapitalistycznej ekonomii towarzyszy zatem ekstrahowanie repertuaru performansów indygennych w celu zbudowania wielokulturowej rzeczywistości nowoczesnego państwa. Jeśli odniesiemy to do słowiańskich, pogańskich źródeł *Dziadów* Adama Mickiewicza, który sięgnął twórczym gestem poety romantycznego do rdzennego obrzędu, obcego kulturze szlacheckich panów, zobaczymy wyraźnie nokturalne rysy gestu ustanowienia projektu kulturowego *Dziadów*. Za cenę stworzenia władającego pamięcią i performansami Polaków teatru *Dziadów* został wymazany źródłowy, definiujący dla tego arcydramatu obrzęd. Nigdzie się go już dzisiaj nie praktykuje. Nie istnieje ani w skomercjalizowanej „nieprawdziwej” wersji tak jak maoryski obrzęd *haka* praktykowany na stadionach rugby, ani jak hawajski taniec *hula*. Mamy w polskiej pamięci kulturowej obrzęd nieistniejącej ludowej gromady „tutejszych”, którego jakimś reliktem pozostały być może kurpiowskie *Dziady wiosenne* nazywane *Bożymi Obiadami*⁴⁷. Obrzęd *dziadów* istnieje wyłącznie w literacko-teatralnej wersji skonstruowanej przez Adama Mickiewicza. Wiejskie *dziady* zostały zastąpione przez *Dziady miejskie*. Wymazany został lud, który praktykował je od czasów przedchrześcijańskich.

Prześledzenie procesu modernizacji, który doprowadził do tego wymazania, przekracza ramy tego artykułu. Dokonał się nieodwracalny proces zbliżony do wymierania jakiegoś języka. Na korzyść romantyków przemawia i to, co pisała Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* o gwałtownych procesach chrystianizacji toczących się już we wczesnym średniowieczu, i to, o czym pisze Ewa Partyga w piątym rozdziale monografii *Wiek XIX: Przedstawienia*:

XIX wiek – okres, w którym w zawrotnym tempie, pod wpływem modernizacyjnych przemian, obumierały tradycyjne kultury ludowe – to zarazem czasy stwarzania i wynajdywania tak zwanego ludu, pojmowanego w romantyczno-herderowskim duchu.⁴⁸

Wywód Partygi na temat typów chłopskiego bohatera na scenach dziewiętnastowiecznego teatru – z jednej strony arkadyjskiego wariantu („prawowity dziedzic

⁴⁶ Teves, 253.

⁴⁷ To coroczne wspomnianie zmarłych w ramach całkowicie schryzjanizowanej, choć pozakościelnej, ceremonii miałem swego czasu okazję poznać w rozmowie z jednym z wiejskich „guślarzy”, przewodników *Bożych Obiadów*.

⁴⁸ Ewa Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016), 347.

piastowego, kołodziejowego ducha”⁴⁹), z drugiej – społecznie użytecznej figury ciemzonego chłopu pańszczyźnianego, często widzianej jako „człowiek na niższym stopniu rozwoju”⁵⁰ prowadzi do smutnych konstatacji o utrwalaniu w teatrze, nawet w atmosferze sprzyjającej demokratyzacji stosunków społecznych, starego modelu „pańsko-chłopskiej dwukulturowości”. Partyga podkreśla kwestię podwójnej obojętności chłopów – wobec medium teatru i sprawy narodowej, w reakcji na którą teatr tworzony dla ludu przyjmuje paternalistyczne założenie, że „ma pozwolić chłopom dotknąć szlachetnej pańskiej kultury, ale kulturowej dychotomii i związanej z nią przemocy symbolicznej nie osłabia”⁵¹. Badaczka przedstawia sprawę chłopską w dziewiętnastowiecznym teatrze w kontekście recepcji niezwykle popularnych inscenizacji dramatów Władysława Ludwika Anczyca. Co by było jednak, gdyby polski teatr mógł już wtedy sięgnąć po arcydramat Mickiewicza przepełniony wiarą w performatywną moc pieśni i obrzędów ludu? Mickiewicz potrafi przecież realistycznie odzwierciedlić niedolę ludu, a co istotniejsze, umieszcza w centrum scenicznego świata sprawczą gromadę chłopską, dzielając jej wiarę w transformacyjną moc obrzędu.

Z etnicznego punktu widzenia wyłania się tu problem napięć i asymetrii w relacjach intrakulturowych – w obrębie definiowanej na nowo w XIX wieku, a może już wcześniej, narodowej kultury polskiej. Z drugiej strony konstruowanie tożsamości szlacheckiej odbywa się poprzez biopolityczne zabiegi wzmacniające obcość wobec kultury chłopskiej. Można mieć wrażenie nawet, że transfery odbywają się tutaj w relacji z postrzeganą jako odrębna i na różne sposoby orientalizowaną kulturą słowiańskich tubylców.

Iteracja i zawłaszczenie obrzędu w polskim teatrze

Jak pisze trafnie Zbigniew Majchrowski w *Krypcie Gustawa*,

kod *Dziadów*, pierwotnie ludowy i regionalny, został przez Mickiewicza zliteraryzowany i w tej poetyckiej postaci unarodowiony i upolityczniony, ostatecznie stał się kodem bardziej inteligenckim i „miejskim” niż gminnym, wtórnie zmitologizowanym przez literaturę i włączonym w sieć intertekstualnych gier.⁵²

⁴⁹ Partyga, *Wiek XIX*, 345.

⁵⁰ Partyga, 378.

⁵¹ Partyga, 403.

⁵² Zbigniew Majchrowski, *Krypta Gustawa* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021), 82.

Zarazem wciąż w dziele Mickiewicza wybrzmiewa nobilitacja „peryferyjnych kultur archaicznych, praktykowanych przez nieoświecony lud «poza cerkwią, poza dworem»”⁵³ oraz przekonanie o integracyjnej mocy obrzędu. Nie wiem, dlaczego przydawka „miejski” została w powyższym cytacie opatrzona cudzysłowem. W historii recepcji arcydramatu Mickiewicza mamy do czynienia niemal wyłącznie z *Dziadami* miejskimi, z nielicznymi wyjątkami, które można by także opatrzyć zastrzeżeniami w ramach osobnego tekstu (*Gusta* w reż. Włodzimierza Staniewskiego w Gardzienicach, 1981; białoruskie *Dziady* w reż. Pawła Passiniego, 2022).

W najważniejszych dwudziestowiecznych inscenizacjach arcydramatu Mickiewicza pojawia się ludowa gromada, której obraz zostaje przepuszczony przez zróżnicowane filtry estetyczne. W słynnym spektaklu Kazimierza Dejmka z 1967 dominują uestetyzowane obrazy pobożnego ludu w kozuchach i baranicach, z fryzurami „na Piasta” i w chustach, obrazy jasełkowe i liturgiczne, w wersji schrystianizowanej, zarazem włączonej w szersze ramy kultury popularnej Polski Ludowej, której symbolem stały się lokalne skanseny, Cepelia (od pierwotnej nazwy Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego), eksportowe zespoły pieśni i tańca „Mazowsze” i „Śląsk”. Równie sugestywny obraz ludu – gromady sadystycznej, posługującej się przemocą – znalazł się w krakowskiej inscenizacji Konrada Swinarskiego (1973). Chłopi w tym spektaklu nie interesowali się losem Konrada, jego Wielką Improwizacją. Idąc w ślady swoich pobratymców z czasów powstania styczniowego odzierali Konrada z butów i płaszcza. Jak pisze Majchrowski:

Lud u Swinarskiego był naturalistycznie wegetatywny, kompromitował „książkowy” charakter „narodu” i złudę „społeczeństwa”. Wizja Swinarskiego kwestionowała wygodną opozycję „my” (my, Naród) – „oni” (Niemcy, Ruskie, komuchy), przesuwała w kierunku konfrontacji „my” i grzechy naszych przodków.⁵⁴

Z przyjętej w tym artykule perspektywy istotniejsza wydaje się teza, że w inteligenckim kodzie *Dziadów* literacko-teatralnych uderza obcość chłopskich wierzeń i praktyk odczuwana przez artystów teatru i eksplikowana przez nich często w przedstawieniach w formie dystansu do indygennych epistemologii. Według Stephanie Nohelani Teves ludzie Zachodu w wielu wypadkach nie okazują szacunku dla odmienności światopoglądu rdzennych mieszkańców i ich

⁵³ Majchrowski, *Krypta Gustawa*, 80.

⁵⁴ Majchrowski, 60.

sposobów pozyskiwania wiedzy o świecie. Nawet jeśli świat wokół został poddany procesom daleko idącej modernizacji i odczarowania, jeśli stał się światem dogłębnie zdespi rytualizowanym, rdzenne performanse zachowują swoją moc przywoływania duchów przodków. Jeszcze raz na moment wróć do obrzędów haka i hula, aby zestawić refleksje Teves z przykładami z inscenizacji *Dziadów*:

Wykonywanie haka lub tańczenie hula w formie performansu turystycznego lub innego rodzaju „nieczystej”, bo nietradycyjnej, praktyki nie umniejsza tego, kim jesteśmy jako naród/lud. Co więcej, przypomina nam, że przetrwaliśmy. Kiedy stajesz przed tłumem swoich rówieśników lub nieznajomych i odprawiasz obrzęd, możesz angażować się w duchowe doświadczenie, przywołując swoich przodków. Ale możesz też być śmiertelnie zmęczony, czekając, kiedy to się skończy, przewracając oczami na turystów lub upiększając pewne aspekty tańca, ponieważ dostajesz zapłatę, a to właśnie płacący Ci widzowie chcą zobaczyć. Nie ma w tym nic złego.⁵⁵

Co ciekawe, w polskiej recepcji dramatu Mickiewicza nierzadko reżyserzy projektują na scenie odczucie obcości i egzotyki typowe dla doświadczenia turysty. U Michała Zadary (2016), jak pisał Mirosław Kocur, tajny obrzęd Guślarza odbywany w brzydkiej betonowej kaplicy, w zaśmieconym otoczeniu nagrywano smartfonem i transmitowano na ekrany w konwencji paradokumentalnego horroru *Blair Witch Project*. „Może jakiś turysta przyplątał się do kaplicy” – konstatował Kocur⁵⁶. W „turystycznym” czy inteligenckim, w pełni racjonalistycznym, dystansie mieli się odnaleźć już widzowie *Dziadów* Konrada Swinarskiego, przechodząc obok żebraków siedzących przy wejściu do Starego Teatru i odczuwając w pierwszej części spektaklu niewygody wędrowania wśród postaci „na dziadach”.

Dystans ludyczny wobec pogańskiego obrzędu definiował już „dramaturgię zabobonu” (według terminu Dariusza Kosińskiego) w spektaklu Jerzego Grotowskiego (1961). Podobnie jak Swinarski, twórca teatru ubogiego wykreował w przestrzeni warunki wyjściowe dla możliwości stworzenia wspólnoty przez aktorów i widzów, zniweczone jednak przez założenie, że wszystko, co się tu wydarzy, będzie zabawą w wywoływanie duchów. Jak pisał Ludwik Flaszen, chodziło o postawę antyromantyczną, szyderczą i racjonalistyczną. „Czy Mickiewicz wierzył w duchy, czy nie – to obojętne, obchodzić nas może tylko ludzki aspekt

⁵⁵ Teves, „The Theorist and the Theorised”, 252.

⁵⁶ Mirosław Kocur „Dziady wrocławskie”, Teatralny.pl, 24 marca 2014, <https://teatralny.pl/recenzje/dziady-wroclawskie,388.html>.

tej wiary”⁵⁷. To podejście Grotowskiego, skrupulatnie rekonstruowane przez Dariusza Kosińskiego w wymiarze procesu pracy i nie do końca zadowalającego efektu końcowego, opiera się na wspomnianej wyżej kolonialnej strategii ekstrakowania, to jest wyjęcia obrzędu z macierzystego kontekstu i uczynienia go nowoczesnym performansem ludzko-ludzkiem zgodnym z przekonaniem, że „ludzie sami kreują swoich herosów i bogów, by potem odgrywać związane z nimi obrzędy i w ten sposób umacniać ich istnienie”⁵⁸. Potwierdza to dobitnie Marta Piwińska w książce *Legenda romantyczna i szydery*, zwracając uwagę na performatywną atrakcyjność tradycyjnych wzorców obrzędowych:

Ale obrzęd to przecież nie tyle poznanie prawdy świętej, co jej *czynienie* w umownym schemacie rytuału, to „odprawianie” nadludzkiej prawdy ludzką mocą, zaklinanie nieznanych tajemnic w słowa i gesty [...]. Obrzędowość *Dziadów* części II, „powrót” do prareligii, naśladowanie zabiegów i „chwytów” religijnych pozwoliły odkryć jej ciemną tajemnicę, zasadę jej techniki, „odkryć”, że *człowiek może manipulować świętością*, że zawsze wszędzie czynił to, do czego jedyne prawo sobie usurpował Kościół w mszy. Że może przekraczać więc granicę między ideałem i rzeczywistością, myślą a bytem, duchem i materią, żywym i umarłym na własną rękę, że to jest jego archaiczne prawo. Że istnieje słowo magiczne i czyn o mocy magicznej.⁵⁹

Pytania z perspektywy Indigenous Studies zdają się oczywiste: czy prawo do manipulowania świętością ma status archaiczny, czy (po)nowoczesny? Czy wolno zawłaszczyć dowolny obrzęd i na własną rękę go „urobić”, to jest wyekstrahować jego „esencję”, odrzec z duchowego i lokalnego kontekstu? Jak pisze Teves, z hawajskiego punktu widzenia „osadnicy chcą naszej *mana* (mocy), ale już nie naszej *ike* (wiedzy)”⁶⁰. Tyle że depozytariusze *dziadów*, tego pogańskiego „pełnego guślarstwa obrzędu świętokradzkiego”, już dawno nie żyją, a ich potomkowie zarzucili te słowiańskie praktyki.

Racjonalistyczny, wywodzący się z zachodniego oświecenia i modernizmu, pogląd o manipulacyjnym charakterze pogańskich obrzędów zdaje się dominować w najnowszych inscenizacjach *Dziadów*. Prowadzi do transformacji

⁵⁷ Ludwik Flaszen, cyt. za Dariusz Kosiński, *Grotowski: Profanacje* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015), 35.

⁵⁸ Kosiński, *Grotowski*, 41.

⁵⁹ Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), cyt. za: Kosiński, 42 (wyróżnienia A.D.).

⁶⁰ Teves, „The Theorist and the Theorised”, 254.

chłopskiej gromady w lumpenproletariat, dresiarzy, „suwerena” czy wykorze-
nioną klasę ludową, która z etosem „prawdziwego” ludu czy chłopstwa nie ma
już wiele wspólnego. Przemoc wypiera troskę jako główną motywację przystę-
pujących do obrzędu. Na przykład w bydgoskim spektaklu *Mickiewicz. Dziady*.
Performance Pawła Wodźnińskiego (2011) Mateusz Łasowski gra przewodnika
dresiarzy żyjących w koczowisku poza miastem – zarówno Guślarza i Księdza
Piotra, właściwie Wielkiego Manipulatora z „kościółka toruńskiego”, który używa
„dramaturgii zabobonu”, aby poprowadzić motłoch do serii aktów przemocy.
Łukasz Drewniak ujął dosadnie ten zdemonizowany obraz motłochu, który
w finale spektaklu pojawia się w maskach zombies: „Straszna i obrzydliwa to
gromada, jak chyba nigdy w dziejach scenicznych *Dziadów*. Jest w niej ponura
zapiekłość racji, wynaturzenie religii”⁶¹.

Postkolonialne w swojej wymowie *Dziady* Radosława Rychcika (2014) rów-
nież nie dają nadziei. Podmiotem obrzędu u Rychcika są obcy w stosunku do
polskiej wspólnoty narodowej, imigranci, a imaginarium kultury popularnej
uruchomione przez reżysera (wprawiające w podziw krytyków i zwykłych wi-
dzów) może wytworzyć co najwyżej fandom – społeczność wiedzy ludyczej,
a nie wspólnotę obrzędową, *communitas*, o transformacyjnym potencjale perfor-
matywnym. Podobnie zresztą rzecz się przedstawia w wystawionych w całości,
bez skrótów *Dziadach* Michała Zadary. Guślarz grany przez Mariusza Kiljana,
niczym kowboj sprzedający pirackie kasety wideo na Stadionie Dziesięciolecia,
„odgrywa przed wiejskim tłumem tandetne numery”. Jak pisze Majchrowski,
„równie dobrze mógłby być wodzirejem na wiejskiej zabawie czy animatorem
korporacyjnej imprezy integracyjnej. Wprawdzie mówi tekstem Mickiewicza,
ale bliżej mu do filmów Wojciecha Smarzowskiego, podobnie jak i całej tej
gromadzie, która zdradziła własne ludowe korzenie i staje się coraz bardziej
zewnątrzsterowna”⁶².

Dopełnieniem nieobecności ludu w inteligentnych *Dziadach*, dystansujących
się od ludowości i słowiańskości jako emblematów zacofania czy niedojrzałości,
staje się obraz klasy ludowej w krakowskim spektaklu Mai Kleczewskiej (2021).
Jak pisze Olga Katafiasz:

Nim zajmiemy miejsca, możemy poprzyglądać się zniekształconym odbiciom
publiczności zasiadającej w łozach i w pierwszych rzędach. Niedługo potem
zobaczymy scenę obrzędu dziadów. Ale czy rzeczywiście obrzędu? Przy długim

⁶¹ Łukasz Drewniak, „Spieprzać, Dziady”, *Przekrój*, nr 20 (2011), <https://e-teatr.pl/spieprzac-dziady-a115139>.

⁶² Majchrowski, *Krypta Gustawa*, 436.

stole, a nie w kaplicy, spotykają się Polki i Polacy, przewodzi im Guślarz (znakomity Feliks Szajnert), w prostym czarnym garniturze i w kapeluszu. Kim jest ten współczesny przewodnik wspólnoty – tak podzielonej, że trudno o jakiegokolwiek zjednoczenie w czuwaniu? W dziwnym seansie egzorcyzmowania zbiorowych lęków biorą udział ci, którzy zazwyczaj – albo przynajmniej tak nam się zdaje – spotykają się rzadko: dziewczyna w balowej sukni z orłem (co może się kojarzyć z groteskowym kostiumem polskiej kandydatki na Miss Supranational 2021), bez wytchnienia robiąca sobie selfie, Niewolnicy Maryi i żołnierze Armii Boga, powstańcy warszawscy, wyzywająco ubrana kobieta, przedstawiciel społeczności LGBT+; z tyłu stoją Żydzi – jakby wiecznie osobni, trzymani na dystans przez tych, którzy w swoim mniemaniu mają prawo do narodowych zgromadzeń. Żadne duchy się nie pojawiają, kolejni uczestnicy obrzędu wchodzą w ich rolę, przyjmując reguły dziwnego rytuału. Nie ma jednak szansy na jego odprawienie: Mickiewiczowska „uroczystość na pamiątkę zmarłych przodków”, która ma przynieść „ulgę душom czyszcącym” szybko zamienia się w lincz. Masakruje się pana, bo niemal wszystkim, bez względu na polityczne poglądy, przypomina o pańszczyźnianej, naznaczonej głodem i poniżeniem, przeszłości. Biję się i upokarza tych, którzy nie pasują: Żydów, kobietę, geja. Kilku bywalców siłowni gwałci Zosię (świećna Lidia Bogaczówna), ktoś sika do futrzanej czapy chasyda. Przeszłość oznacza tu nieprzepracowane traumy i nierozliczone zbrodnie, nie potrafimy poradzić sobie z rachunkami krzywd i win. A terazniejszość wydaje się jedynie naturalnym, nieuniknionym odbiciem tego, co czynili i czego doświadczali nasi „zmarli przodkowie”.⁶³

Według Katafiasz nie ma w tym arcyinteresującym spektaklu Kleczewskiej ani „narodu”, ani „my”, ani „wspólnoty”, ani „dziadów”, ani „ludu”. Pytanie brzmi, czy ten teatralny łańcuch nieistnień znajduje potwierdzenie w rzeczywistości? Czy też „tak zwany lud” pozbawiony zupełnie sprawczości religijnej lub mocy wspólnototwórczej został negatywnie zmitologizowany przez artystów, a „niesamowitą Słowiańszczyznę” odkrywaną przez Marię Janion w literaturze romantycznej wyparła Słowiańszczyzna zmarginalizowana, ostatecznie zdegradowana, abiektałna jak żebracy przy wejściu do Starego Teatru na spektakl Konrada Swinarskiego. Obrzęd dziadów w polskim teatrze zostaje „umiastowiony”, wzięty w nawias iteracji, czyli powtarzania pozbawionego mocy performatywnej, zawłaszczony. Owszem, miejskie *Dziady* tworzą jedną z najcenniejszych tradycji polskiego teatru inteligenckiego i intelektualnego, niejednokrotnie politycznego,

⁶³ Olga Katafiasz, „My? naród?”, Teatralny.pl, 12 stycznia 2022, <https://teatralny.pl/recenzje/my-narod,3450.html>.

ale za cenę wypchnięcia pogańskiego, chłopskiego performansu religijnego poza ramy tego inteligenckiego kodu.

Dziady: Ku teatrowi transkulturowemu

Sięgając po teksty z bogatego obszaru studiów postkolonialnych, Native/Indigenous Studies, szukam wyjścia poza perspektywę polonocentryczną (zresztą zachęca do tego w *Krypcie Gustawa* wspomniany w tym artykule wielokrotnie Zbigniew Majchrowski), którą cechuje ujęcie monokulturowe, narodowe. Przecież u samego Mickiewicza pojawia się myśl o transkulturowej randze „uroczystości obchodzonej dotąd między pospółstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii”⁶⁴ sięgającej „uczty kozła” w starożytnej Grecji i szerzej „w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata”⁶⁵. Do myślenia daje lakoniczny opis sensu obrzędu: „Pospółstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyścącym”⁶⁶.

Aspekt troski i zarazem transnarodowego (nie transkulturowego w tym wypadku) sensu dziadów wybrzmiewa niezwykle mocno w warszawskim spektaklu w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa, zwłaszcza w kilku obrazach: Guślarza (Mateusz Rusin) ratującego z opresji zabłąkaną Duszę, gromady chłopskiej solidarnie działającej i pozostającej w harmonii ze światem duchowym, Księdza Piotra (również Mateusz Rusin) przemienionego na scenie w teatralnego bociana – w białej koszuli, czerwonych skarpetach i z czerwonym nosem-ołówkiem – wcielającego się w świętego ptaka, którego pogańscy Słowianie i Litwini czcili jako boga (u Słowian nosił imię Roda).

Nekrošius odkrywa w Mickiewiczu – człowieku i poecie – swego rodzaju transkulturowego i transnarodowego agenta, pośrednika pomiędzy Wschodem i Zachodem, pogaństwem i chrześcijaństwem, Polską i innymi słowiańskimi narodami, Polską i Litwą, ba, między Polską i Rosją, słowiańskimi żywiołami, których – jak się zdawało wtedy, a dzisiaj jeszcze mocniej – nie da się pogodzić w ramach pokojowej koegzystencji⁶⁷. Mickiewicz dosłownie wędruje ze Wscho-

⁶⁴ Adam Mickiewicz, „Dziady”, w: *Dzieła poetyckie*, t. 3 (Warszawa: Czytelnik, 1992), 12.

⁶⁵ Mickiewicz, „Dziady”, 12.

⁶⁶ Mickiewicz, 12.

⁶⁷ Więcej na ten temat zob. Artur Duda, „Eimuntas Nekrošius’ Transnational ‘Voice from Lithuania’: Reinterpreting Polish Classics within Frames of the Theatre of Sensual Metaphors”, *Theatre Research International* 47, no. 3 (2022), <https://doi.org/10.1017/S0307883322000256>. Istotną inspirację do rozwinięcia refleksji transkulturowej i transnarodowej stanowiła dla mnie praca nad książką poświęconą polskiemu i niemieckiemu teatrowi w Toruniu, Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944: Opowieść performatyczna* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020).

du, przez Krym i port w Kronsztadzie na Zachód, emigrant do końca życia, w Polsce unarodowiony, ale jednak w swoich dziełach wciąż interpretacyjnie nie dający się ujednoznaczyć. Kiedy czyta się piąty rozdział *A Cultural History of Theatre in the Modern Age*, którego autorzy przyjmują perspektywę rdzennych mieszkańców Ameryki w pisaniu historii teatru i performansu⁶⁸, trudno oprzeć się wrażeniu, że bliźniaczy gest ustanowienia słowiańskiej trybalografii Adam Mickiewicz wykonał dwieście lat przed nimi. Pojęcie trybalografii wprowadzone przez badaczkę z plemienia Choctaw LeAnne Howe w opozycji do tradycyjnej zachodniej historiografii nie jest liniowym opisem zdarzeń z przeszłości. Stanowi raczej performatywną praktykę przywołania zdarzeń z przeszłości, powtórzenia ich tu i teraz, aby przemienić i odnowić uczestników. Trybalografia przyjmuje tryb transformacji znany z obrzędów i rytuałów. W American Indian Museum w Nowym Jorku każdy odwiedzający może osobiście wysłuchać trybalografii, o których pisze Howe, oralnych performatywów plemion Haudenosaunee (przez kolonizatorów nazwanych Irokezami) opowiadających o stworzeniu życia na ziemi, a także o przybyciu „Czyniącego Pokój”, który doprowadził do zjednoczenia pięciu plemion w jedno ciało polityczne na mocy Wielkiego Prawa Pokoju, swoistej konstytucji wszystkich skonfederowanych plemion.

Tyle że Haudenosaunee wciąż istnieją i mogą opowiadać własnym głosem plemienne historie. Nasi słowiańscy „Indianie” – z premedytacją używam tego błędnego słowa, brzmiącego oskarżycielsko wobec cywilizacji zachodniej – zostali wymazani. Zostali Polacy z małą lub wypieraną świadomością własnej słowiańskości, z nieokreślonym poczuciem przynależności do pogańskiego Wschodu. Na marginesie dominującej u nas kultury pozostaje tylko garstka entuzjastów tworzących kilkutyśięczną wspólnotę rodzimowierców. Korzystając z ugruntowanych na Zachodzie strategii rekonstrukcji, próbują oni odtworzyć zapomniany i wymazywany skutecznie przez stulecia repertuar pogańskich obrzędów i ceremonii. Tak jak rdzenni mieszkańcy Stanów Zjednoczonych nie mogą oni wejść w wiele świątyn dla przedchrześcijańskich Słowian miejsc, muszą się zmagać z niestosownością komercyjnych przestrzeni dla swoich obrzędów: Szczodrych i Jarych Godów, Kupały czy Plonów, a także obchodzonych na przełomie października i listopada dziadów⁶⁹. Z pewnością jako przedstawi-

⁶⁸ Jill Carter, Heather Davis-Fisch, and Ric Knowles, „Circulations: Visual Sovereignty, Transmotion, and Tribalography”, in *A Cultural History of Theatre in the Modern Age*, ed. Kim Solga (London: Bloomsbury Academic, 2022), 94.

⁶⁹ Piotr Grochowski, „Stado i Kupała w praktykach obrzędowych polskich rodzimowierców: O rewitalizacji źródeł etnograficznych i historycznych”, *Etnolingwistyka*, nr 32 (2020): 41, <http://dx.doi.org/10.17951/et.2020.32.213>. Zob. też Piotr Grochowski, „Gdzie świętują rodzimowiercy? Przedchrześcijańskie dziedzictwo Słowian w warunkach późnej nowoczesności”, *Łódzkie Studia Etnograficzne*, nr 61 (2022), 39–58, <https://doi.org/10.12775/LSE.2022.61.03>.

ciele młodej „religii wyboru”, w której – jak pisze folklorysta Piotr Grochowski, „wierzenia i praktyki obrzędowe nie są bezrefleksyjnie dziedziczone w procesie enkulturacji, lecz świadomie rekonstruowane przez wiernych w procesie rewitalizacji źródeł wytwarzanych przez system nauki”, muszą się zmagać z krytyką własnych praktyk jako „ludycznych” i „nieautentycznych”. Uprawiają jednakże zasługującą na naukową refleksję słowiańską trybalografię. Gromady prowadzone przez żerców przywołują naocznie „niesamowitą Słowiańszczyznę”, która tak mocno inspirowała Adama Mickiewicza i innych polskich romantyków.

Obok przymiotnika „transkulturowy” przy nazwisku Mickiewicza w kontekście *Dziadów* w Teatrze Narodowym w Warszawie pojawiło się wyżej określenie „transnarodowy”, które odnosi się do pokrewnej perspektywy badawczej z obszaru nauk społecznych. Transnacionalizm (transnarodowość) funkcjonuje w nich jako nowa rama analityczna pozwalająca ująć zagadnienia związane ze skutkami globalizacji, nade wszystko proces, dzięki któremu zostaje zakwestionowana dominująca pozycja państwa narodowego (*nation-state*), a odsłonięte zróżnicowane relacje, konteksty i przestrzenie społeczne wytwarzane przez migrantów łączący kraj swojego pochodzenia z krajem, w którym mieszkają i/lub pracują krótkoterminowo lub przez całe życie⁷⁰. Transnational studies doczekały się już gruntownych opracowań w naukach społecznych (na przykład autorstwa Stephena Vertoveca⁷¹), a także w teatrologii (monografia zbiorowa *Theatre, Globalization and the Cold War*⁷², we wstępie do której Christopher Balme wymienia problemy teatrologiczne kryjące się pod transnarodowym „parasolem”, między innymi kulturowe transfery, sieci powiązań, historie splątane i powiązane, krążenie idei, ludzi i technologii poza granicami narodowych państw). Podobnie dystansuje się do monolitycznego ujęcia kultury chińskiej (chińskojęzycznej) Rosella Ferrari, śledząc w książce *Transnational Chinese Theatres: Intercultural Performance Networks in East Asia* sieci powiązań pomiędzy instytucjami teatralnymi i jednostkami w Azji, mobilność artystów i zespołów teatralnych, transfery idei i praktyk, podróże i inne nomadyczne powiązania⁷³.

⁷⁰ Nina Glick Schiller, Linda Basch, and Cristina Blanc Szanton, „Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration”, in *Transkulturalität: Klassische Texte*, ed. Andreas Langenohl, Ralph J. Poole, and Manfred Weinberg (Bielefeld: Transcript Verlag, 2015), 139.

⁷¹ Zob. Stephen Vertovec, *Transnationalism* (London: Routledge, 2009).

⁷² Christopher Balme and Berenika Szymanski-Düll, eds., *Theatre, Globalization and the Cold War* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-48084-8>.

⁷³ Zob. Rosella Ferrari, *Transnational Chinese Theatres: Intercultural Performance Networks in East Asia* (Cham: Palgrave Macmillan, 2020), 272, 285. Por. Maciej Szatkowski, „Nie ma jednych Chin: Teatry chińskie w Azji Wschodniej”, *Pamiętnik Teatralny* 72, z. 3 (2023): 87–95, <https://doi.org/10.36744/pt.1472>.

Tego rodzaju krytyczną opowieść o historii polskiego teatru i performansu proponuje, jak się zdaje, Stephen Wilmer w swojej recenzji angielskiego wydania *Teatrów polskich: Historii* Dariusza Kosińskiego, sugerując wyciągnięcie wniosków z

długiej historii tożsamości mieszanych w Polsce, takich jak Rzeczypospolita Obojga Narodów, z jej różnymi grupami językowymi i etnicznymi, różnicami regionalnymi i lokalnymi kulturami chłopskimi, jej długą żydowską tradycją kulturalną, zmieniającymi się granicami z Białorusią i Niemcami, a także jej historią regionalnych sojuszy, pięknieć, przemieszczeń, przesiedleń i repatriacji.⁷⁴

Nacisk w obu wypadkach – perspektywy transkulturowej i transnarodowej – kładzie się zarówno na krytykę władzy hegemonicznej nad uciskanymi narodami czy społecznościami (w takim samym stopniu jak w studiach postkolonialnych czy subaltern studies), jak i, a może nawet mocniej, na procesy wymiany, transferu i współpracy międzykulturowej i międzynarodowej.



Bibliografia

- Balme, Christopher, and Berenika Szymanski-Düll, eds. *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-48084-8>.
- Baudrillard, Jean. „Precesja symulaków”. Tłumaczenie Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, redakcja Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996.
- Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 2005.
- Davis, Tracy C., and Peter W. Marx, eds. *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. London: Routledge, 2021.
- Duda, Artur. „Eimuntas Nekrošius’ Transnational ‘Voice from Lithuania’: Re-interpreting Polish Classics Within Frames of the Theatre of Sensual Metaphors”. *Theatre Research International* 47, no. 3 (2022). <https://doi.org/10.1017/S0307883322000256>.
- Duda, Artur. *Teatr w Toruniu 1904–1944: Opowieść performatyczna*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.

⁷⁴ S.E. Wilmer, „Performing ‘Polishness’”, *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 2 (2021): 165–169, <https://doi.org/10.36744/pt.823>.

- Ferrari, Rosella. *Transnational Chinese Theatres: Intercultural Performance Networks in East Asia*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Grochowski, Piotr. „Gdzie świętują rodzimowiercy? Przedchrześcijańskie dziedzictwo Słowian w warunkach późnej nowoczesności”. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, nr 61 (2022). <https://doi.org/10.12775/LSE.2022.61.03>.
- Grochowski, Piotr. „Stado i Kupała w praktykach obrzędowych polskich rodzimowierców: O rewitalizacji źródeł etnograficznych i historycznych”. *Etnolingwistyka*, nr 32 (2020). <http://dx.doi.org/10.17951/et.2020.32.213>.
- Janion, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna: Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Kola, Adam F. *Socjalistyczny postkolonializm: Rekonsolidacja pamięci*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Kosiński, Dariusz. *Grotowski: Profanacje*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015.
- Majchrowski, Zbigniew. *Krypta Gustawa*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021.
- Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Translated by Laurent Dubois. Durham: Duke University Press, 2017.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham: Duke University Press, 2019.
- McKenzie, Jon. „Is Performance Studies Imperialist?”. *TDR. The Drama Review* 50, no. 4 (2006). <https://muse.jhu.edu/article/206585>.
- Nellhaus, Tobin, ed. *Theatre Histories: An Introduction*. 3rd edition. London: Routledge, 2016.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.
- Partyga, Ewa. *Wiek XIX: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Reinelt, Janelle G. „Is Performance Studies Imperialist? Part 2”. *TDR. The Drama Review* 51, no. 3 (2007). <https://muse.jhu.edu/article/220801>.
- Sloterdijk, Peter. *Du mußt Dein Leben ändern: Über Antropotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2011.
- Solga, Kim, ed. *A Cultural History of Theatre in the Modern Age*. London: Bloomsbury Academic 2022.
- Sowa, Jan. *Fantomowe ciało króla: Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas, 2011.

- Stuart, Lizzie. *Performing New German Realities: Turkish-German Scripts of Post-migration*. Cham: Palgrave Macmillan 2021.
- Vertovec, Stephen. *Transnationalism*. London: Routledge, 2009.
- Williams, Gary Jay, ed. *Theatre Histories: An Introduction*. London: Routledge, 2006.
- Wilson, James. *The Earth Shall Weep: A History of Native America*. New York: Grove Press, 1998.
- Zajas, Krzysztof, and Dorota Sajewska. „Where Is Poland? What Is Poland?”. In *A History of Polish Theatre*, edited by Katarzyna Fazan, Michał Kobiałka, and Bryce Lease. Cambridge: Cambridge University Press 2022. <https://doi.org/10.1017/9781108619028>.
- Ziółkowski, Grzegorz. *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. Gdańsk: słowo obraz/terytoria, 2000.

ARTUR DUDA

teatrológ, performatyk, profesor uniwersytetu w Instytucie Nauk o Kulturze UMK w Toruniu, kierownik Katedry Kulturoznawstwa. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim, litewskim i niemieckim, historią teatru polskiego i niemieckiego w Toruniu oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. performans na żywo jako medium ludzkie i hipermedium. Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018 roku.