

Anna Maria Grabińska, UJK w Kielcach

Rytuał narracyjności, performatywność rytuału

The ritual of narrativity and the performativity of ritual

ABSTRAKT:

ARTYKUŁ PORUSZA ZAGADNIENIE RÓŻNYCH FORM NARRACYJNOŚCI W SZTUKACH WIZUALNYCH. KRÓTKA HISTORIA POJĘĆ TAKICH, JAK ESTETYKA CZY OPOWIADANIE POZWAŁAJĄ NA NOWO SPOJRZEĆ NA STAŁE ZMIENIAJĄCE ZARÓWNO SWE ZNACZENIA I FORMĘ PODSTAWOWE ZAGADNIENIA KULTURO- I LITERATUROZNAWCZE. PRAGNĄC UJAĆ PRZEJAWIANIE SIĘ ZAGADNIENIA NARRACYJNOŚCI W RÓŻNYCH DZIEDZINACH DZIAŁALNOŚCI CZŁOWIEKA W SPOŚÓB OBRAZOWY I ILUSTRUJĄCY WAGĘ SAMEGO ZAGADNIENIA, ROZPOCZYNAM OD ZJAWISK ANTROPOLOGICZNYCH ORAZ PLEMION AHISTORYCZNYCH. WYCHODZĄC M. IN. OD SZAMANIZMU KOREAŃSKIEGO, PRZEZ POZYCJĘ AKTORA ZACHODNIEGO ORAZ WSPÓŁCZESNE ROZUMIENIE PARATEATRALNOŚCI, DOCHODZĘ W SWYCH ROZWAŻANIACH DO ESTETYKI PERFORMATYWNOŚCI. PORÓWNUJĄC SYTUACJĘ LITERACKIEJ I TEATRALNEJ CZY WIDOWISKOWEJ NARRACYJNOŚCI, ROZWAŻAM MIEJSCE WSPÓŁCZESNEJ NARRACJI WZGLĘDEM WIDZA/CZYTELNIKA, ALE TAKŻE WZGLĘDEM ZACHODNICH TRADYCJI, DOŚWIADCZEŃ PSYCHOLOGII CZY KONDYCJI KULTURY.

SŁOWA KLUCZOWE:

NARRACYJNOŚĆ; RYTUAŁ; TEATR; LITERATURA; PERFORMANS; PSYCHOTERAPIA; PSYCHODRAMA

ABSTRACT:

THE ARTICLE IS AN ATTEMPT TO PRESENT THE CATEGORY OF NARRATIVE IN THE VISUAL ARTS. THE RESUME OF THE HISTORY OF TERMS AS AN AESTHETIC OR NARRATION REVEALS THE NEW CONTENT AND MEANING OF THE BASIC CULTURAL AND LITERARY ISSUES. CENTRAL TO THE WORK DESCRIBED HEREIN IS THE CONCEPT OF NARRATIVE ATTITUDES IN THE VARIOUS HUMAN ACTIVITIES. THE PAPER SHOWS THE PHENOMENON IN ANTHROPOLOGICAL AND CULTURAL GRASP. THE MEANING OF THE KOREAN SHAMANISM, ROLE OF ACTOR AND ACTING IN THE FIELD OF MODERN VISUAL ARTS, AS WELL AS CONTEMPORARY UNDERSTANDING OF PARATHEATRICALITY ALLOWS TO TAKE A BROADER APPROACH TO AESTHETICS OF PERFORMATIVITY.

KEYWORDS:

NARRATIVITY; RITUAL; THEATRE; LITERATURE; PERFORMANCE; PSYCHOTHERAPY; PSYCHODRAMA

Bogdan de Barbaro i Bernadetta Janusz we wstępie do monografii *Narracja. Teoria i praktyka* stwierdzają: „Jesteśmy istotami interpretującymi, poszukujemy sensu i nadajemy znaczenia wszelkim swoim doświadczeniom, percepcjom (nawet tym pozornie pozbawionym sensu), opowiadając o nich historie. Te z kolei zwrótnie wpływają na to, co postrzegamy i jak to przeżywamy. Istnieją tzw. duże narracje – czyli prawa, zwyczaje społeczne, sposoby zachowania, modele naukowe, mity, historie, tzw. teksty kulturowe, oraz narracje osobiste, tzw. autonarracje tworzące fabułę i zawierające znaczenia, jakie osoba nadaje swojemu życiu i swoim relacjom. Zarówno te duże, jak i te osobiste narracje pozwalają na interpretację doświadczeń, kształtują życie jednostkowe i społeczne. Jedne zależą od drugich”¹.

Przyglądając się powyższym zdaniom czytelnik może odnieść wrażenie przewrotności zabiegu niemalże filmowego, niezwykle obrazowego ujęcia opowiadania jako wartości ponadczasowej czy ponadkulturowej. Myśląc o różnych formach narracyjności w życiu codziennym, w wierzeniach pierwotnych czy historii narodów istotnym wydaje się powrót do źródeł, gdy pojęcie „narracja” rozumiane było jako zorganizowane przedstawienie zdarzeń we wszystkich możliwych sferach działania ludzkiego. Narracja, narracyjność, opowiadanie czy opowieść od dawna stanowią kluczowe zagadnienia nauki o literaturze i sztuce. Wiek XX natomiast to zwrot opowiadania w stronę innych nauk humanistycznych. Narracją zaczęły intensywnie interesować się takie dziedziny, jak psychologia, socjologia, filozofia, antropologia kultury, historia, filmoznawstwo czy wreszcie wiedza o teatrze. Pragnąc ująć przejawianie się zagadnienia narracyjności w różnych dziedzinach działalności człowieka w sposób obrazowy i ilustrujący wagę samego zagadnienia, rozpocząć należy od zjawisk antropologicznych oraz plemion ahistorycznych.

Jednym z ponadczasowych zjawisk kulturowych jest szamanizm koreański stanowiący do dzisiejszego dnia wyjątkową, katartyczną próbę wiary oraz popis umiejętności ludzkich. Niepowtarzalną warstwę wizualną praktyka owa zawdzięcza przede wszystkim wystudiowanemu aktorstwu. Poszczególne obrzędy, stanowiąc podstawę kultury koreańskiej, silnie nawiązują do teatru. Poprzez powtarzalność wydarzeń konsekwentnie torują drogę człowieka do oczyszczenia ze złych mocy lub boskiej złości. Obrzędy dziękczynne stwarzają zaś specyficzną atmosferę rozluźnienia i autentyczności. Wymagając zaangażowania zmysłów, uważności i skupienia pozwalają wierzyć, że siły boskie istnieją i dają się przebłagać. Teatr i ceremoniał, uprawniając opętańcze oszustwo, nie posiadają ścisłych granic. Koreańska badaczka Kim Seung-mi stwierdza: „Ceremonie szamańskie, czyli „kut”, słyną z tego, że poprawiają zbiorowe samopoczucie społeczności wsi i miasteczek, stając się okazją do publicznej zabawy, która może trwać kilka dni. (...) Szamanki nie potrzebują ani świątyń, ani sanktuariów, by gromadzić i nauczać swych wiernych. (...) Szamanka nie praktykuje ani modlitwy, ani ascetyzmu, ani celibatu. Najczęściej mąż towarzyszy jej jako akompaniator. Szamanka nie

¹ B. de Barbaro, B. Janusz, K. Gdowska, *Narracja. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 7.

tworzy doktryny ani żadnej myśli filozoficznej i poza ceremonią żadne specjalne więzi nie łączy jej z wyznawcami”².

Mamy więc do czynienia z niepowtarzalnym, swoistym teatrem ludowym, niośącym za sobą przeżycia duchowe i religijne. Teatr w obrzędzie „kut” realizowany jest poprzez cztery podstawowe elementy widowiska. Pierwszym z nich jest muzyka, wygrywana na żywo na takich instrumentach jak bębny, cymbały, gongi czy oboje. Hipnotyczne, silne oddziaływanie dźwięków pomaga wywoływać trans u uczestników rytu, całemu przedsięwzięciu nadając niezwykle dramatyczny, szaleńczy wymiar. Zaznaczając rytm kolejnych części widowiska, charakterystyczne brzmienia narzucają określoną kompozycję całej ceremonii. Kolejnym komponentem rytów koreańskich jest specjalnie przygotowana sceneria. Na czas święta miejsca obrzędu zostają bogato przystrojone w liczne obrazy i podobieństwa bożków. Ciężki od dekoracji stół, ociekający obfitościami i smakołykami, mieniący się feerią kolorów i zapachów, dźwigający alkohol, owoce i słodycze, przyciąga bóstwa. Wszystkie te dary sprawiają, iż duchy przadków decydują się zstąpić na kilka chwil do świata żywych. Prawdziwy podziw budzą również przebrania szamanek. Kolejne bogate odsłony wizualne przedstawiać mają bogów oraz duchy przodków. Najistotniejszą jednak częścią rytu zdaje się być gra aktorska szamanki prowadzącej, próbującej udowodnić i unaocznic zebranym kolejne opętania.

„Jej występ jest szokujący: przez dłuższy czas wiruje w tańcu bez żadnej przerwy; rozdziera szaty na drobne kawałki, demonstrując złość ducha, przepowiada przyszłość. Ale najbardziej widowiskowy jest taniec na nożu. (...) Gdy szamanka zaczyna się wspinać, aby nastąpić na nóż, atmosfera gęstnieje, widzowie kłaniają się na znak szacunku i rzucają pieniądze. W końcu szamanka wchodzi na ostrze noża i tańczy na nim. Jest to pokaz akrobatyczny wysokiej próby, bardzo niebezpieczny, który ostatecznie ma dowodzić istnienia duchów”³.

Spośród wszystkich parazjawisk kulturowych najbardziej intrygującym okazuje się być parateatr. To właśnie z nim mamy do czynienia, przyglądając się rytuałom plemion ahistorycznych. Jak pisze Kim Seung-mi: „Umysłowość tradycyjna nie uważa, by obrzędy religijne nie były tym, za co się podają. Oczywiście, czas świecki biegnie sobie dalej swoją linearną ścieżką, ale nie ma to istotniejszego znaczenia. Rytuał odtwarza dzieło stworzenia, wydarzenie, które dokonało się w dniach poprzedzających najwcześniejszą datę czasu linearnego, odwieczne i po nieskończoność obecne. Oznacza to, że świadomość niemożności wzniesienia się poprzez jednostkę ludzką do poziomu egzystencji boskiej tkwi w samej istocie rytuału. Dlatego konieczne jest ciągłe powtarzanie obrzędu w wyznaczonych momentach cyklu rocznego”⁴.

² K. Seung-mi, *Korea: szamanizm i teatr masek*, tłum. Agata Araszkiwicz, *Dialog*, Wydawnictwo Teatru Współczesnego w Warszawie, 1997 nr 1, s. 121.

³ Tamże, s.123.

⁴ Tamże, s. 138.

Gra aktorska, realizowana w obrzędach dziękczynnych Koreańczyków niewątpliwie posiada swą strukturalną kontynuację w teatrze europejskim, ale i w działaniu postaci literackich czy w rytualizacji dnia powszedniego człowieka współczesnego. Zarówno podczas analizy spektakli teatralnych, jak i w procesie odbioru dzieł literackich wkraczamy nieodzownie na Barthesowski oraz Todorowski poziom działań opowiadania. „Podobnie jak wewnątrz opowiadania istnieje wielka funkcja wymiany (między dawcą a odbiorcą), tak – homologicznie – opowiadanie jako przedmiot jest stawką w komunikacji: mamy dawcę opowiadania oraz jego odbiorcę”⁵. W teatrze czy widowisku teatralnym odbiorcą staje się indywidualna osoba zasiadająca wśród publiczności, dawcą opowiadania – w kolejności: na głębszym, „ukrytym poziomie” autor scenariusza, później namacalnie aktor i kreowana przez niego postać.

Roland Barthes analizując strukturę opowiadań podkreślał, iż do tej pory większą wagę przywiązywano do roli nadawcy tekstu, a mniejszą do odbiorcy⁶. Zarówno w tekście literackim, jak i w teatrze czy rytuale pokazowym, wielokrotnie pomijano obecność narratora, która wydawała się być wyraźniejsza jedynie od obecności czytelnika – widza. Niezatarty jednak ślad w świadomości odbiorcy pozostawia narrator przedstawiając pojedyncze wydarzenie z pozycji „widzącego lub wiedzącego więcej”. Inaczej znaczyłoby to tyle, iż narrator informuje sam siebie.

Kto bezpośrednio oddaje widzowi/czytelnikowi opowieść? Za Barthesem rozróżniam trzy możliwości. Pierwszą jest twierdzenie, że dawcą opowiadania jest sam autor w znaczeniu psychologicznym – autor jako pisarz, osoba, która z całym bagażem osobistych, życiowych doświadczeń sięga po pióro i zaczyna pisać. Kolejna koncepcja mówi o tym, iż narrator jest bezosobową, „nadwiedzającą” samoświadomością, która oddaje czytelnikowi opowieść, snutą z poziomu Boga, siły wyższej czy świadomości nadludzkiej. Narrator ten potrafi być równocześnie wewnątrz swoich postaci; rozumie, co się w nich dzieje, jakie procesy w nich zachodzą, jak i na zewnątrz – nigdy jednak nie staje wyraźnie po jednej stronie, by odrzucić drugą lub odebrać jej rację. Współcześni badacze opowiadają się za trzecią koncepcją, czyli twierdzeniem, iż narrator powinien wiedzieć tylko tyle, ile wiedzieć mogą kreowane, występujące postacie. Barthes w swym sztandarowym artykule udowadnia, iż błąd poznawczy powyższych twierdzeń wynika z niezwykle realistycznego rozumienia zarówno osoby narratora, jak i wykreowanych bohaterów intrygi. Odrzuca on powyższe próby na rzecz kategorycznego zaprzeczenia utożsamienia narratora z autorem. Idąc dalej tym tropem, Barthes najprawdopodobniej nie dałby swej zgody na spektakularny sukces teatru Sarah Kane, wyrosły dosłownie na grobie młodej autorki-samobójczyni, gdyż tragedia personalna, choroba psychiczna zakończona tragiczną śmiercią, w żaden sposób nie mogłaby stanowić wartości narracyjnej, a więc oddziałującej, przyczyniającej się do przyszłej popularności wcześniej odrzuconych przez krytyków dzieł. Sytuacja taka wychodzi wyraźnie poza poziom narracyjno-

⁵ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 274.

⁶ Zob. tamże, s.138.

ści utworów Kane. „Narracja może otrzymać swój sens jedynie ze świata, który zeń ko-rzysta: poza poziomem narracyjnym zaczyna się świat, a więc inne systemy (społeczny, ekonomiczny, ideologiczny), których składnikami nie są już tylko opowiadania, lecz także ogniwa o innej substancji (fakty historyczne, determinacje, zachowania)”⁷.

Powyższej myśli przeciwstawia się współczesne pojęcie performansu, którego narzędziem jest narracja. Marvin Carlson, znany amerykański badacz teatru i literatury porównawczej, wykazując ściśle związki performansu z etnografią, antropologią, socjologią, psychologią, lingwistyką oraz kulturoznawstwem powołuje się na klasyczny esej Clifforda Geertza pt. *Zmącone gatunki*: „[...] tradycyjne przedmioty antropologii – ciągle tradycje, odrębne, stabilne kultury, spójne struktury i trwałe tożsamości – w dużej mierze zastąpiło dziś pojęcie tożsamości i kultur jako skonstruowanych, relacyjnych, nieustannie zmiennych; uwaga zamiast na centrum skupia się na nieszczelnych, kwestionowanych granicach, bo na granicach właśnie tworzy się i negocjuje znaczenia”⁸.

Samookaleczający się aktor performer w momencie nieodwracalnego aktu uszkodzenia swego ciała wychodzi zatem ponad poziom nieinwazyjnej narracji, ponad wypowiedź czysto artystyczną, ideologiczną czy estetyczną, wpędzając widzów, uczestników w etyczną powinność odpowiedniego zareagowania na akt okrucieństwa. Czy zdecydujemy się kontynuować performans, biernie przyglądając się działaniom szalonego artysty? Może odważymy się nawet wziąć w pokazie czynny udział, motywując samego artystę do jeszcze większej odwagi, do głębszej krzywdy albo zdecydujemy się na heroiczny gest przerwania bestialskiego show, narażając się na niezadowolenie reszty gawiedzi...?

„Większość najnowszych prac antropologicznych kładzie szczególny nacisk na to, że performans podważa tradycję i tworzy pola poszukiwań nowych, odmiennych struktur i schematów zachowania. Czy więc performans służy w kulturze przede wszystkim umacnianiu jej założeń, czy też poszukiwaniu założeń odmiennych? – spory na ten temat stanowią szczególnie wyrazisty dowód jego kontrowersyjnej natury”⁹.

Gdzie zatem i czy w ogóle istnieje wyraźna granica pomiędzy współczesnym performansem a życiem realnym? Skoro sztuką, wywiedzioną z dowolnej inspiracji narracją, performansem może być wszystko, to co nimi rzeczywiście jest? Richard Schechner, profesor sztuk performatywnych, zwraca uwagę na szczególnego rodzaju poczucie świadomości, które niezależnie od charakteru ludzkich działań pozwala pamiętać o permanentnym „odgrywaniu” kolejnych ról społecznych, niezależnie, czy myślimy o teatrze tradycyjnym, rytuale pierwotnym, czy współczesnym performansie. Performer, prezentując swą pracę, nie jest wolny ani od roli artysty, w której to poznaje go publiczność, ani od roli „ja” samego z siebie, który czerpie z doświadczeń życia prywatnego. Samookaleczający się aktor z jednej strony naraża nasze poczucie estetycznego smaku, dotyka granic wytrzymałości, prowadzi do wzbudzenia zadziwienia. Z drugiej zaś strony ten sam

⁷ Tamże, s. 278.

⁸ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 295.

⁹ Tamże, s. 37.



Dodatkową, niezwykle ważną siłą współczesnej narracyjności, wychodzącej z pozycji opowiadania, a wykraczającej dużo dalej niż samo opowiadanie, wydaje się być praca psychoterapeutyczna, biblioterapeutyczna czy psychodramatyczna. Rodzące się z tejże narracji nowa jakość sztuki, nowe pojmowanie performansu, nowa wrażliwość – wszystko to wynosi współczesną performatykę na ponadkulturowe poziomy, nieograniczające myśli jedną, obowiązującą tendencją.

aktor musi mieć świadomość narażania własnego życia i zdrowia, ale równocześnie świadomość wezwania publiczności w stan etycznej gotowości zareagowania. Gra polega nie tylko na kształcie i wymowie performansu, ale i na sprawnej komunikacji z publicznością, wciągnięta w przestrzeń zabawy. Kreacja artystyczna nieodzownie przekracza granice sztuki i rości sobie prawo do oddziaływania w świecie realnym. Pozostając równocześnie w ramach nadawanych formie performansu, twórczość taka rodzi podwójną świadomość.

„Widzowie nie „włączają się” w iluzję (jak sugerowałyby prosta teoria udawania czy złudzenia), tylko „w pewnego rodzaju rzeczywistość”, która znajduje się w nieustannym napięciu między tym, co udawane i „realne”. Richard Schechner opisał tę „podwójną” sytuację za pomocą słynnej podwójnej negacji. W ramach gry performerka nie jest sobą (poprzez działanie iluzji), ale nie jest też nie-sobą (poprzez działanie rzeczywistości). Performerka i publiczność jednakowo operują w świecie podwójnej świadomości”¹⁰.

Klasyczna wiedza o teatrze lub tradycyjne podejście literaturoznawcze mówią o akcie gry jako o działaniu podstawowym i fundamentalnym dla rozważań na temat funkcji samej sztuki. Tymczasem prace teoretyczne, obejmujące swym zakresem zagadnienie performansu, nierzadko temu podstawowemu założeniu się sprzeciwiają. Już na początku XX wieku Nikołaj Jewrieinow, rosyjski dramaturg i eksperymentator, jednoznacznie opowiadał się za odwróceniem dotychczasowego rozumienia teatru i jego tradycji. Twierdził, że teatr to wyraz elementarnego instynktu, wewnętrznej energii, bardziej pierwotnej i głębiej w nas tkwiącej niż najwcześniejsze źródła estetyki czy rytuału. Tezę swą argumentował przekonaniem, że to właśnie ta pierwotna zdolność gry, wyobrażenia sobie, stwarzania czegoś odrębnego od tego, co jest nam dane, pozwoliła na powstanie religii czy wierzeń. Rytuał zatem, a za nim teatr i sztuka okazują się być wtór-

¹⁰ Cyt. za: M. Carlson, dz. cyt., s. 86.

ne i późniejsze, niż sama człowiecza zdolność rytualizacji czy gry. „Sztuka teatru jest przedestetyczna, a nie estetyczna z tego prostego powodu, że <transformacja>, która stanowi przecież istotę całego teatru, to coś bardziej pierwotnego i łatwiej osiągalnego niż <formacja>, stanowiąca istotę sztuk estetycznych”¹¹.

Dodatkową, niezwykle ważną siłą współczesnej narracyjności, wychodzącej z pozycji opowiadania, a wykraczającej dużo dalej niż samo opowiadanie, wydaje się być praca psychoterapeutyczna, biblioterapeutyczna czy psychodramatyczna. Rodzące się z tejsz narracji nowa jakość sztuki, nowe pojmowanie performansu, nowa wrażliwość – wszystko to wynosi współczesną performatykę na ponadkulturowe poziomy, nieograniczające myśli jedną, obowiązującą tendencją. Freudowskie „powroty” do dzieciństwa, do minionych konfliktów w przebiegu narracji stanowią rytualnie przywracaną pamięć opowiadania. Model Lacana, traktujący o formowaniu się tożsamości w procesie życia społecznego, najważniejszą rolę upatruje właśnie w języku i jego narracji. Elin Diamond daje feministyczny przykład nowego odczytania psychoanalitycznych tradycji, redefiniując performatywnie najważniejsze freudowskie pojęcie – „ego” – jako „przenikalną, przekształcalną teatralną fikcję, osad psychicznych dziejów podmiotu w relacji z innymi”¹².

Jacob L. Moreno, twórca metody psychodramy, źródeł swej teorii doszukuje się w obrzędach szamańskich oraz udratyzowanych działaniach oczyszczających, błagalnych czy uzdrawiających. Patrząc na świat i ludzi jak na wyjątkowego rodzaju performans społeczny Moreno opisuje powstającą w procesie psychodramy narrację. *Katharsis*, czyli proces oczyszczenia, następuje dzięki spontanicznemu pojawieniu się i wypowiedzeniu własnych lęków, niepokoju oraz dzięki ujawnieniu się wewnętrznych konfliktów. *Katharsis* taka polega na uwolnieniu się od negatywnych emocji poprzez uświadomienie sobie ich obecności. Odegranie roli pozwala jej stać się czymś uchwytnym, zauważonym, nazwanym w formie informacji zwrotnych, przeżytym przez aktora w formie odegranego charakteru. Badacz twierdzi, że role człowieka nie powstają z „ja”, lecz pełnowartościowe, zdrowe „ja” powstaje z ról. Gra i zabawa ustępuje w psychodramie miejsca opowiadaniu przynoszącemu ukojenie, narracji leczącej, performansowi terapeutycznemu. Oto opis działania psychodramatycznego jednego z pacjentów Moreno, któremu wydawało się, że jest Adolfem Hitlerem. Opis pochodzi z protokołu samego ojca psychodramy. Leczenie niżej opisanego mężczyzny rozpoczęło się we wrześniu 1939 roku. Karol N. (imię i inicjał nazwiska zostały zmienione przez Moreno) wyemigrował wraz z żoną z Niemiec do USA na trzy lata przed rozpoczęciem sesji dramatyzacji improwizowanej: „Karol wystąpił naprzód i złożył oświadczenie skierowane do narodu niemieckiego mające formę systematycznego przemówienia do publiczności. Stwierdził, że jest prawdziwym Hitlerem, a ten drugi jest oszustem. Naród niemiecki powinien wyrzucić tego oszusta! Wtedy on wróci

¹¹ N. Evreinoff, *The Theatre in Life*, tłum. A. Nazaroff, New York 1927, s. 24.

¹² E. Diamond, *The Violence of „We”: Politicizing Identification*, [w:] *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992, s. 396.

triumfalnie do Niemiec, aby objąć ster rządów. Grupa [terapeutyczna] przyjęła jego oświadczenie ze spontanicznym aplauzem”¹³.

Dalszy proces terapeutyczny polegał na odegraniu kolejnych scen z życia „Hitlera”: powrót do Niemiec, zwołanie narady wojennej, omówienie z ministrami planów dotyczących przyszłości Trzeciej Rzeszy. Pacjent odegrał także wzruszające sceny rozpacz i ogarniającej go depresji, scenę gorącej modlitwy do Boga o siłę i pomoc, scenę zalewania się łzami przed matką lub kochanką. Każda sesja psycho-teatru oparta była na pojawiającej się narracji protagonisty i grupy, na „wypowiedzeniu” rodzących się stanów psychicznych. Moreno opisuje:

„Wiele wydarzeń, które przedstawiał na scenie, było bardzo zbliżonych do tego, co rzeczywiście się zdarzyło w późniejszych latach [...] w miejscu oddalonym od niego o tysiące mil. Naprawdę czasami zastanawialiśmy się, czy [...] nie jest prawdziwym Hitlerem. [...]”

Mniej więcej w trzy miesiące po rozpoczęciu się pierwszego oddziaływania leczniczego [...] Hitler obrzucił ostrym spojrzeniem grupę, a następnie powiedział:

- Usuń to.

Wskazał na swoje wąsy. Fryzjer natychmiast namydlił mu twarz; machnął brzytwą i wąsów już nie było.

- Nie ma ich, nie ma ich, już po wszystkim.

Potem zaczął płakać”¹⁴.

Finalnie Karol N. przyjął swą „dawną” tożsamość i wrócił do zdrowia psychicznego. Jego praca terapeutyczna stanowi niepodważalny przykład, jak tradycyjnie rozumiana narracyjność niebezpiecznie przekracza granice strukturalnej analizy i bezpośrednio bierze udział w terapeutycznym procesie „stawania się”. „Psychodrama z Adolfem Hitlerem stała się psychodramą całej naszej kultury – lustrem, w którym odbijał się wiek XX”¹⁵. Parateatralność, narracyjność czy performans nie stanowią zatem już tylko pojęć teoretycznych czy nazw nieinwazyjnych działań międzyludzkich. Narracyjność rzeczywistości staje się potężnym narzędziem tworzenia i niszczenia, a performans zmusza do przyjęcia odpowiedzialności udziału w świecie zastanym, do rozrachunku z przyjęciem prywatnej i społecznej strategii aktywnego uczestnictwa w spektaklu rzeczywistości lub zasiadaniu jedynie wśród publiczności tego „teatru ogromnego”. Nie sposób uciec od ambiwalencji tak rozumianych powinności współczesnego wymiaru człowieczeństwa. Ambiwalencji dyskomfortowej, uwierającej, bo rodzącej na poziomie psychiki liczne konflikty wewnętrzne, a jednak ambiwalencji płodnej w niezbędną refleksję ludzi pogranicza, ludzi transpojęciowych, „progowych”, którymi staliśmy się niezauważenie: „Atrybuty liminalności czy też liminalnych person („ludzi progowych”) muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają się, wyslizgują z siatki klasyfikacji, która

¹³ Cyt. za: G. i Cz. Czapów, *Psychodrama. Geneza i historia. Teoria i praktyka. Próba oceny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 15.

¹⁴ Tamże, s. 15, 17.

¹⁵ Tamże, s. 19.

zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne to ni to, ni owo; nie są ani tu, ani tam, ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustanawianymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremoniały. Z tego powodu w licznych społeczeństwach, które rytualizują przemiany społeczne i kulturowe, te dwuznaczne, płynne cechy wyrażają się w wielkiej różnorodności symboli”¹⁶. ■

BIBLIOGRAFIA:

- Barbaro B. de, Janusz B., Gdowska K., *Narracja. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
- Carlson M., *Performans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Czapów G.C., *Psychodrama. Geneza i historia. Teoria i praktyka. Próba oceny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Diamond E., *The Violence of „We”: Politicizing Identification*, [w:] *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1992.
- Evreinoff N., *The Theatre in Life*, New York 1927.
- Seung-mi Kim, *Korea: szamanizm i teatr masek*, „Dialog”, Wydawnictwo Teatru Współczesnego w Warszawie, 1997 nr 1.
- Turner V., *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

O AUTORCE:

Anna Maria Grabińska – dyplomowana aktorka dramatu, psychoterapeutka do spraw rodziny i uzależnień, specjalistka terapii teatrem. Doktorantka Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach na kierunku literaturoznawstwo. Autorka monografii *Podejrzenie wariata. O niszczycielskiej i uzdrowicielskiej mocy sztuki (2016)*. Regularnie wykłada, prowadzi warsztaty i szkolenia, uczestniczy w projektach naukowych. Prowadzi zajęcia z zakresu biblioterapii z osobami osadzonymi w zakładach karnych. Kontakt: Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, ul. Świętokrzyska 15, 25-406 Kielce

¹⁶ V. Turner, *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 122.