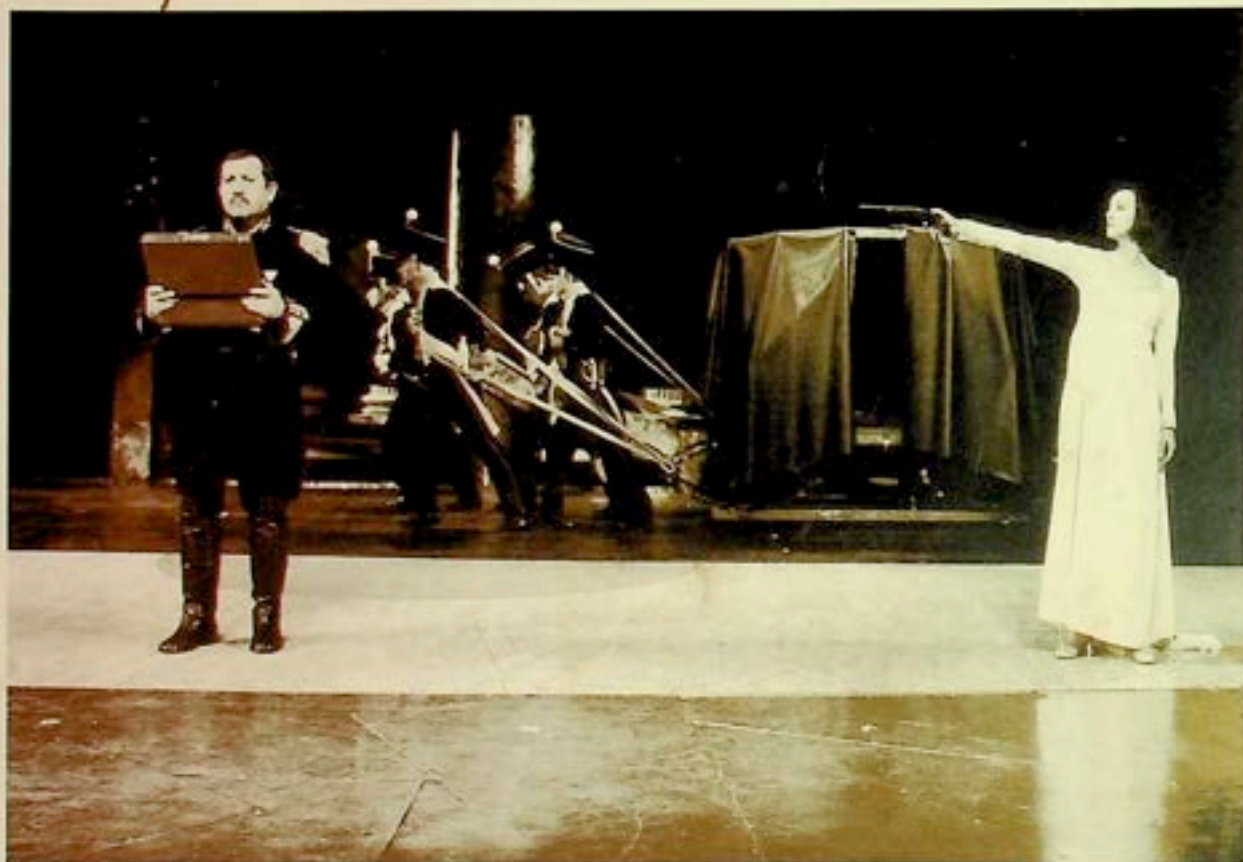


didaskalia

gazeta teatralna

nr 40



Art. Wojciech Plewinski

"Noc listopadowa" Jerzego Gromoszewskiego
- 1999 - wiedeń

różewicz

"Kartoteka", "Spaghetti i miecz", "Moja cimeczka"

ostatnie cricotages

Tadeusza Kantora

opera

Brook, Flimm, Warlikowski

O dramatach Kleiste - s. 101

narodziny anioła



sculptura: Stefan Giechan
fot. Stefan Giechan

Iwona Libucha

P

remiera *Całunu* – nowego, szesnastego przedstawienia Sceny Plastycznej KUL, odbyła się 20 października z okazji uroczystości trzydziestolecia teatru Leszka Mądziaka. Jubileusz odchodzono w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim 20 i 21 października. Były przemówienia i listy gratulacyjne, koncert kwartetu Tomasza Stańki i uroczysta kolacja. Ukazał się album poświęcony teatrowi i jego twórcy (*Leszek Mądziak, mój teatr*). W świeżo odremontowanej kamienicy przy Rynku 8 otwarto nową siedzibę Galerii Sztuki Sceny Plastycznej. Zorganizowano także spotkanie panelowe z udziałem prelegentów z Węgier, Stanów Zjednoczonych, Czech, Wielkiej Brytanii, Rosji, Brazylii i Polski. Prowadzący je Juliusz Tyszcza z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu zaproponował uczestnikom trzy tematy: zagadnienie pozycji widza, sposób istnienia aktora w teatrze Mądziaka oraz wpływ (o ile taki istnieje) przymiotnika „katolicki” na recepcję Sceny Plastycznej za granicą.

Nie miejsce tutaj na omawianie wszystkich wystąpień, zanim jednak materiały z panelu zostaną wydane drukiem, warto powiedzieć kilka słów o wypowiedzi profesor Jany Pilátové z Pragi – teatrologa o ogromnej wiedzy i wrażliwości – która najcelniej ze wszystkich znanych mi autorów piszących o Scenie Plastycznej określiła jej fenomen.

W przedstawieniach Mądziaka publiczność może czuć się manipulowana – Pilátová mówi nawet o „organizowanej frustracji” – ale taki zamysł ma głęboki sens. Doprowadzając widza do granic myślowej percepcji (przykład najprostsz – na spektaklach Sceny zawsze znajdujemy się na skraju widoczności) Mądziak mobilizuje jego wrażliwość i wolę zrozumienia tego, co widać. Doprowadza do niezwyklej sytuacji: widz, który daje z siebie tak dużo, ma prawo sam poczuć się twórcą.

Ale widz jest także rtworzywem. Pilátová nie próbuje nawet polemizować z opiniami o uprzedmiotowieniu aktora Sceny Plastycznej i sprowadzeniu go do roli elementu dekoracji. Interesuje ją, jak sama mówi, nie istnienie aktora, ale człowieka. Bo w teatrze Mądziaka aktor-człowiek a n i m u j e w i d z a. Wydobywa z niego duszę. Jest niewidoczny, bo taka praca musi być niewidoczna.

Od siebie dodam, że taka praca jest również niezwykle trudna do opisaną. Bo jak, bez strachu przed ośmieszeniem, pisać o ujawnianiu się własnej duszy? Jak opowiadać o emocjach bez popadania w egzaltację albo banał?

A może lepiej poddać się sugestii twórcy Sceny Plastycznej, który powiedział kiedyś: „Idea spektakli pojawia się w sferze przedwerbalnej, tak samo musi przebiegać ich odbiór”, i stanąć z boku?

Tymczasem, paradoksalnie, sam Mądziak często mówi o swojej twórczości. Co więcej – jego wypowiedzi, szczególnie te odnoszące się do słów-kluczy, będących tytułami spektakli, są na tyle sugestywne, że wyznaczają kierunek ich rozumienia. Bywa, że omawiając przedstawienie trzeba się przed tymi komentarzami bronić, żeby zachować prawo do swoich emocji i swoich interpretacji. Mnie zdarzyło się to podczas oglądania *Kinu*. Obrazy, których byłam świadkiem, wprawiły mnie w zachwyt – całkowity i niepodważalny, ale nie umiałam i nie chciałam zobaczyć w spektaklu ścieżki, która może wyprowadzić ze zwątpienia.

W przypadku *Całunu* sprawa jest prostsza, bo też i sam spektakl wydaje się prostszy od innych. Mówi o śmierci, ale nie ma w nim rozpacz ani lęku, obecnych w innych dziełach Mądziaka. Wystarczy spojrzeć na plakat – barwny, nie czarno-biały lub monochromatyczny jak dotąd. Na fotografii Stefana Giechana widać zarys postaci. I skrzydła. Skrzydła skąpane w ciepłym, złotym świetle.

Rodzi się anioł. Zawieszony w powietrzu próbuje określić swoją zewnętrzną formę. Właściwie byłby cały skrzydłami, głoby nie goła noga z gruzami żył, i ręka sięgająca gdzieś poza siebie. Nawet ostre dziły pomiędzy skrzydłami są jak promienie skierowane ku górze.

Nie pamiętam takiej sceny w przedstawieniu, mimo że bardzo jej wypatrywałam. Być może wcale jej nie było. Podobno Giechan, który od dawna nie jest już w stanie dokumentować dokonań Sceny Plastycznej, bo na scenie jest zbyt ciemno, wpadł na pomysł ustawiania obrazów – niekoniecznie nawet cytatów z przedstawień – w taki sposób, żeby oddać coś z ich idei czy nastroju. Znaczyliby to, że Leszek Mądziak chce, aby w świadomości widza pozostał obraz anioła pracującego nad swym kształtem.

W spektaklu też rodzą się anioły, ale żeby to się stało, musi dokonać się przejście na drugą stronę. W słowniku Mądziaka często pojawiają się podobne określenia – stan przejścia, znikanie, zagładanie za zasłonę i – zupełnie wprost – przemija-

dane, przyjęte i traktowane jako prawdziwe, są w gruncie rzeczy historycznie i kulturowo zdeterminowane. Zamierzam podważyć przekonanie, że pojęcia takie jak „kultura” czy „rytuał” są „naturalne”, że są dane.

W kulturach istnieją dwie osie transmisji. Pierwsza jest horyzontalna – polega na przekazywaniu informacji i znaczeń ludziom, którzy żyją w tym samym czasie i którzy tworzą społeczność. Ze względu na obecność – osmielam się nawet powiedzieć – „wtargnięcie” – zewnętrznego obserwatora (na przykład – antropologa), ta horyzontalna komunikacja może przybrać formę przekazywania informacji i znaczeń ludziom znajdującym się na zewnątrz danej społeczności. Ale mimo to komunikacja ta jest horyzontalna. Istnieje również wertykalna transmisja informacji i znaczeń – chodzi o ogniwa łączące czas teraźniejszy z przeszłością i przyszłością, które nazywamy „tradycją”. Tutaj sprawa rytuału staje się bardzo interesująca i złożona. Czy przeszłość tworzy teraźniejszość i prowadzi do przyszłości? A może to przyszłość tworzy przeszłość, którą zmieniamy, by konstruować teraźniejszość? Można zadać to pytanie, korzystając z terminów dynamicznych: czy przyszłość, którą chcemy przeżyć, nie nakazuje nam znajdować i wybierać określonych elementów przeszłości i łączyć je w taki sposób, by powołać do życia taką a nie inną przyszłość?

Aby zilustrować to, o co mi chodzi, posłużę się przykładem znakomitej demonstracji pracy dokonanej przez „Gardzienice” wczorajszego wieczora [spotkanie z publicznością po spektaklu *Metamorfozy* – przyp. red.]. Aktorzy mówili, że wykonują tańce oparte na pozycjach odnalezionych na greckich wazach. Warto zwrócić uwagę, jak zrekonstruowali konfiguracje na tych wazach i brakujące fragmenty tekstów pieśni, a w końcu jak je ożywił. Według mnie, przedstawienie, którego byliśmy świadkami, nie było rekonstrukcją „starożytności”, ale współczesną wersją (od początku w znacznym stopniu zdeterminowaną przez artystyczne doświadczenia „Gardzienic” i ich oczekiwanie w stosunku do przedstawienia, które chcą powołać do życia w przyszłości), mającą dostarczyć „Gardzienicom” narzędzi selekcji (mówiąc konceptualnie) i pozwalającą im interpretować wazy i teksty w ten właśnie sposób. Wazy przedstawiają statyczne pozycje i – niejako w domyśle – ruch. Odpowiedź na pytanie, jaki ten ruch mógłby być – czyli jak dokładnie tańczyli Grecy (a co aktorzy „Gardzienic” wykonali jako prezentację greckiego „oryginału”) – jest w istocie interpretacją opartą bardziej na artystycznym programie „Gardzienic” niż na materiale zaczerpniętym z waz. Moim celem nie jest krytykowanie, albowiem każdy, kto wykonywałby tańce oparte na takim materiale, zrobiłby to podobnie – chociaż najpewniej zaproponowałby inne ruchy.

Nie mogę zaakceptować pojmowania tradycji rytualnej jako prostej transmisji przeszłości do teraźniejszości i przyszłości. Rytuał jest raczej wiązką relacji, w której pragnienie, by zaistniała określona przyszłość, jest równie ważne jak „świadectwa” tego, co zdarzyło się onegdaj. W gruncie rzeczy przeszłość oferuje nam niezliczone możliwości rekonstrukcji. Nawet to, co zdarzyło się wczoraj, jest tak samo otwarte na różnorodne wersje, jak to, co miało miejsce dwa i pół tysiąca lat temu.

Z chwilą, gdy rytuał wylania się jako przedmiot badań naukowych, gdy jest odbierany jako „obiekt”, czy „przeznaczenie” poszukiwań artystycznych (jak ma to miejsce w przypadku „Gardzienic”, które interesują się antycznymi tańcami greckimi) – w tym punkcie, a nie wcześniej, poddawany jest on w wątpliwość, staje się zagrożonym gatunkiem zachowania. Jesteśmy skłonni do wyodrębniania rytuałów, dociekania ich istoty, chronienia, podnoszenia ich wartości, odnawiania i ponownego ich odgrywania wtedy, gdy zaczynają one zanikać. Innymi słowy, w chwili, kiedy uznamy rytuał za kategorię, czujemy, że jest czymś straconym, czymś, co odchodzi, umiera. Niektórzy badają wtedy, odnawiają i przywracają do życia rytuały, które uznają za fundamentalne dla siebie samych oraz

dla społeczeństwa. Ja także uczestniczę w tej kulturowej nostalgii, choć czasami nie czuję się z tym dobrze.

Ramlila i nie więcej

Odłożę teraz na bok te wielkie kwestie teoretyczne i zajmę się ramlilą ramnagarską z północnych Indii, a więc konkretnym przedstawieniem, którego historyczną specyfikę mogę omówić szczegółowo.

W trakcie Ramlili odtwarza się symultanicznie kilka tekstów: dwa teksty literackie, jeden dramatyczny, tekst muzyczny i tekst religijny. Zanim to jednak wyjaśnię, muszę stworzyć ogólne tło Ramlili. Istnieje tysiąc ramlil wystawianych w północnych Indiach, tam gdzie mówi się językiem hindi. Ale nie tylko tam – ramlile gra się także w hinduskiej diasporze w obydwu Amerykach, w Anglii i na Karaibach. (Co prawda nie zajmowałem się tym, ale nie zdziwiłbym się, gdybyśmy znaleźli ramlile wystawiane w społecznościach hinduskich w Afryce i na południowym Pacyfiku.) Ramlila ramnagarska jest jednak szczególna, ponieważ trwa aż trzydzieści jeden dni (jest więc najdłuższa), a przy tym jest najbardziej pieczołowicie wystawiana i rozgrywa się także na największej przestrzeni, i jako jedyna odbywa się pod opieką maharadzy Benaresu, którym jest obecnie Vibhuti Narain Singh.

Ramnagar to średniej wielkości miejscowość rozciągająca się wzdłuż świętego Gangesu, naprzeciw świętego miasta Benares (znanego także jako Varanasi lub Kasz). Ramnagar dosłownie znaczy „miasto Ramy” i rzeczywiście – co roku przez cały miesiąc miejsce to zmienia się w siedzibę hinduskiego boga Ramy.

Maharadza oficjalnie nie jest królem. Państwa książęce rozwiązano w 1949 roku, dwa lata po wyzwoleniu się Indii spod panowania brytyjskiego i uzyskaniu niepodległości. Ale sytuacja ta wygląda tak jedynie z politycznego punktu widzenia. Jeśli spojrzeć na tę sprawę z perspektywy duchowej, Vibhuti Narain Singh jest jak najbardziej królem Benaresu. Gdy tylko maharadza pojawi się publicznie, zarówno zwykli ludzie, jak i bogacze oddają mu hołd, wołając „Hara! Hara! Mahadew!” („Świó! Świó! Wielki Boże!”). Oznacza to, że rozpoznają w nim „poruszającego się Świó”, reprezentanta hinduskiego boga twórcy, niszczenia i tańca. Powitanie to ma długą tradycję. Powiedziawszy to, muszę podkreślić, że obecna dynastia maharadzów Benaresu nie jest wcale taka stara – jej początek datuje się na połowę XVIII wieku, gdy *zamindar*, czyli właściciel ziemski, został wyniesiony do godności radcy na mocy porozumienia zawartego przez władców muzułmańskich i Brytyjczyków. Po rewolucji 1857 roku w Indiach, w nagrodę za udzieloną pomoc, angielscy kolonialniści podnieśli status radcy Benaresu i odtąd jest on maharadzą.

Choć w okresie kolonialnym królowie Benaresu tracili stopniowo pozycję polityczną, militarną i ekonomiczną, wzmocniali jednak swe znacznie ceremonialne i rytualne. Ramlila jest najlepszym tego przykładem. Ramlile były grane w okolicach Benaresu od XVII wieku, krótko po tym, jak Tulsidas skomponował w języku hindi własną wersję sanskryckiego eposu *Ramajana*, którą zatytułował *Ramcharitmanas*. Radzowie Benaresu na początku XIX wieku przejęli patronat nad ramlilą ramnagarską i w połowie stulecia zmienili ją w wielki spektakl, którym pozostaje ona do dziś.

Oglądałem i badałem Ramlilę w Ramnagarze od roku 1976 i właśnie (dokładnie 24 września 2000 roku) wróciłem z miesięcznego pobytu w Benaresie i Ramnagarze. Podczas trzydziestu jeden dni przedstawienie-święto bierze w swe władanie całe miasto. Na Zachodzie nic nie może się równać z Ramlilą jeśli chodzi o długość trwania, przestrzeń, jaką zajmuje, liczbę i poświęcenie wyznawców oraz ogrom teatralnej wystawy. Najlepszą zachodnią analogię Ramlili stanowią średniowieczne cykle misteryjne. Miejsca w Ramnagarze określane są tymi nazwami, które funkcjonują w ramlili. Na przykład, dając wskazówki rykszarzowi, powiesz: „Proszę, zawieź mnie do Lanki”

– czyli do stolicy Rawany, wielkiego króla-demonia, który ma dziesięć głów i dwadzieścia ramion, lub: „Chcę jechać do Dżanakpur” – do domu Sity, matki święta, albo: „Do Ajodhji” – stolicy Ramy. Ramlila grana jest na wielkim terenie – na polaci niemal czterdziestu kilometrów kwadratowych.

Każdego dnia wystawia się trzydzieści jeden sztuk (*lila*). *Lila* oznacza zabawę lub grę, tak więc „ramlila” to zabawa, gra lub dramat Ramy. Każda lila zaczyna się między czwartą a piątą po południu i trwa do około w pół do siódmej. Potem jest przerwa, w trakcie której niektórzy modlą się, inni jedzą, jeszcze inni robią jedno i drugie. Potem lila zaczyna się przed ósmą wieczorem i trwa do wpół do jedenastej. Czasami grana jest aż do północy, a raz – gdy przedstawiana jest koronacja Ramy – trwa ona całą noc i kończy się o świcie.

Wielkie rozmiary Ramlili w sensie czasowo-przestrzennym sprawiają, że dosłownie zagarnia ona uczestników. Jest czymś zupełnie odmiennym od zwykłego wyjścia do teatru. Zazwyczaj gdy wybieramy się na przedstawienie, pytamy: „O której zaczyna się spektakl?”, „Kiedy się kończy?”, „Gdzie mieści się teatr?”, „Czy pójdziemy potem na kolację?”. Tego typu pytania nie mają sensu w wypadku Ramlili. Jeśli uczestniczysz w spektaklu każdego dnia (a wiele osób to czyni), bierze cię ona w posiadanie na miesiąc. Wygląda to tak: przygotujesz się, potem przepławiasz przez szeroki w tym miejscu Ganges (który dodatkowo w tym czasie wylewa), aby dostać się na spektakl, następnie oglądasz lile, jesz posiłek podczas półtoragodzinnej przerwy między dwoma częściami, później idziesz na brzeg rzeki, wsiadasz do łodzi lub wracasz motocyklem, autobusem albo samochodem, jadąc przez jeden z dwóch mostów, które znajdują się w odległości około dziesięciu kilometrów od Ramnagaru (a jeśli mieszkasz w Ramnagarze, musisz dostać się do domu inaczej). Jest już wtedy co najmniej jedenasta, dwunasta lub jeszcze później – zależy, jak daleko musisz jechać. Potem jesz coś, myjesz się (bo podążając śladami Ramy możesz nieźle się ubłocić) i idziesz spać. Następnego ranka masz tylko kilka godzin na to, by wziąć poranną kąpiel, odprawić rytuały na brzegu rzeki i wywiązać się z obowiązków – i znów musisz zacząć przygotowania, by udać się na lile. Około południa lila zaczyna dominować. Musisz wyruszyć przynajmniej między drugą a trzecią po południu, by dostać się na czas. Docierasz tam, gdzie poprzedniego dnia skończyła się sztuka i przemieszczasz się wraz z przedstawieniem dalej. Ruch wpisany jest bowiem w lile – w trakcie jej trwania odbywa się wiele procesji i małych pielgrzymek. Lila zaczyna się, przerywa i zatrzymuje, potem przenosi się na inne miejsce, toczy dalej, i wreszcie kończy.

I tak przez cały miesiąc – jest tylko Ramlila i nic więcej.

Thmy biorących udział w Ramlili liczyć mogą – w wypadku mniej popularnych epizodów – od trzech do czterech tysięcy osób, jednak zazwyczaj uczestniczy w niej od dziesięciu do piętnastu tysięcy ludzi. Największe tłumy (pięćdziesiąt, a nawet sto tysięcy osób) zbierają się na najpopularniejszych sztukach – na przykład wtedy, gdy Rama podnosi wielki łuk Śiwy i uderzeniem swego delikatnego nadgarstka łamie go na trzy części, wygrywając w ten sposób Sity jako swoją narzeczoną. Ostatnia bitwa między Ramą a Rawaną przyciąga od siedemdziesięciu do stu tysięcy widzów!

Kilka dni po zwycięstwie Ramy, on i jego boska żona Sita wraz z boskimi braćmi – Lakszmaną, Bharatą i Śatrughną udają się na zaproszenie maharadży do Twierdzy w Ramnagarze, która jest jego pałacem. Tutaj w ceremonii przynależnej tylko Ramlili ramnagarskiej i nie odprawianej gdziekolwiek indziej, maharadża i jego rodzina pozdrawiają bogów, oddają im hołd i karmią ich. Tysiące widzów tłoczą się na wewnętrznych dziedzińcu Fortu, chcąc zobaczyć, jak król podejmuje bogów. To symboliczno-rytualne działanie doskonale obrazuje przenikanie się dwóch rzeczywistości. Mityczna czasoprzestrzeń Indii miesza się ze współczesnością (choć trzeba pamiętać, że czasoprzestrzeń współczesnych Indii jest również mityczna, gdyż

król Benaresu nie jest już królem). Maharadża i Rama podtrzymują się więc jak dwie karty do gry oparte o siebie – zażen z nich nie mógłby utrzymać swej pozycji bez wsparcia drugiego.

Ramlila z Ramnagaru jest archaiczna celowo. Nie używa się w niej mikrofonów ani elektrycznych świateł. Aktorzy wypowiadają kwestie, które ułożone zostały w dialogi w połowie XIX wieku. Również cały tekst *Ramcharitmanas* jest wyśpiewywany przez dwunastu mężczyzn – *ramajanich*, którzy siedzą obok maharadży, rodziny królewskiej i gości w trakcie każdej lili. Maharadża jest obecny na wszystkich spektaklach za wyjątkiem dwóch, kiedy wychodzi wcześniej – porwania Sity przez Rawanę oraz ostatecznej bitwy pomiędzy Ramą a Rawaną. Maharadża powiedział mi, że „nie jest właściwe, by król oglądał śmierć innego władcy”. Jednakże w pozostałych wypadkach to obecność maharadży nadaje autorytet i królewski status przedstawieniu, tak samo jak obecność bogów legitymizuje królewskość maharadży i jego prymat. (Wiele przedstawień ramlili w Benaresie i w innych miejscach odbywa się przy znikomym udziale publiczności i spotyka się z minimalnym zainteresowaniem, a ich aktorstwo jest bardzo amatorskie.)

Zwykli ludzie mówią, że ramlila ramnagarska jest bardzo stara. Mają przez to na myśli, że jej idea jest stara, że opowiada starożytną historię, którą wszyscy znają i że do pewnego stopnia zastygła w określonej formie. Nie używa się w niej co prawda światła elektrycznego, ale wykorzystuje się ciśnieniowe lampy naftowe, a więc technologię wprowadzoną w latach dwudziestych naszego stulecia – bez wątplenia dawno temu, trudno tu jednak mówić o czasach „zamierzchłych”. Prawdopodobnie wcześniej Ramlila była oświetlana przy użyciu pochodni. Wprowadzenie nafty w tamtym czasie było więc na swój sposób zabiegiem unowocześniającym, teraz zaś jej obecność przemieniła się w symbol tego, co dawne. W ten właśnie sposób bardzo często działa rytuał. To, co kiedyś było nowe, co było odnowieniem lub innowacją, z czasem przechodzi w swe przeciwieństwo – w „stare” i „niezmiennie”.

Kolejne warstwy tekstu w ramlili ramnagarskiej są interesujące i ważne. Najstarszego z nich, czyli *Ramajany* Walmikiiego, nie słyszymy wcale. Historia zawarta w *Ramajanie* do pewnego stopnia przypomina *Iliadę* ze „szczyptą” *Odysei*. *Iliada* opowiada historię wielkiej wojny toczzonej w celu odzyskania porwanej żony, a *Odyseja* – pełnej przygód podróży jednego z uczestników tych zmagani. Przestrzeń, w jakiej toczy się akcja greckich eposów, jest raczej niewielka – rzecz dzieje się w Grecji i na brzegu dzisiejszej Turcji. Z kolei w *Ramajanie* podróż zaczyna się zanim jeszcze wybuchnie wojna, a potem jest jej częścią. Najpierw jest to wygnanie Ramy, Sity i Lakszmany, a potem – po porwaniu Sity – pościg za Rawaną przez całe Indie na południowy kraniec półwyspu, i dalej przez morze, aż na obecną Sri Lanke. Warto zwrócić uwagę, że Helena nie jest porwana przez Parysa, ale sama z nim ucieka; Sita natomiast zostaje uprowadzona. Istnieją jednak wersje *Ramajany*, w których wierność Sity wobec Ramy podana jest w wątpliwość i podkreślona zostaje atrakcyjność Rawany. Nawet w *Ramcharitmanas* Sita jest zmuszona do przejścia próby ognia, aby potwierdzić swe przywiązanie do męża. Wierzę, że eposy tych dwóch kultur – greckiej i hinduskiej – są sobie pokrewne i stanowią głęboki wyraz narracji euroazjatyckiej.

Ramajana została skomponowana czy skompilowana około dwa tysiące lat temu (niektórzy badacze przenoszą moment jej powstania przynajmniej o pięćset lat wstecz) w sanskrycie – języku, który nawet w czasach swego największego powodzenia był zrozumiały tylko dla nielicznych. Słowo „sanskryt” oznacza „doskonałe pismo” – jest to specjalny, utrzymywany w tajemnicy język przeznaczony do wygłaszania świętych tekstów. Zwykłym językiem był prakrit, którym posługiwano się – mówiąc metaforycznie – na jarmarku i w sypialni. Święte teksty i historie skomponowane w sanskrycie znane były tylko uczonym w piśmie i kapłanom, którzy opowiadali je zwykłym śmier-



teńnikom. Wielki poeta i wyznawca Ramy, Tulsidas, chciał, aby zwykli ludzie mogli bezpośrednio przyswajać sobie historię boga. Dlatego w 1572 rozpoczął pracę nad poematem *Ramcharitmanas* w języku hindi. Tulsidas pisał w Benaresie, na brzegu Gangesu. Byłem w jego domu, widziałem jego łóżko i mały pokój, w którym – jak mówią – skomponował swój wielki poemat.

Ramajana znaczy „wyjazd” lub „podróż Ramy”. *Ramcharitmanas* oznacza z kolei „czyny Ramy odbite w jeziorze”. Pierwszy tytuł sugeruje istnienie ciągłego ruchu, który jest główną cechą charakterystyczną opowieści o Ramie. Drugi – wskazuje na sposób przekazania historii. Bóg Śiwa przebywa w swej siedzibie wysoko w Himalajach. Gdy spogląda na gładką powierzchnię jeziora znajdującego się blisko szczytu góry Kailash, widzi w nim odbicie czynów Ramy. To prawie jak oglądanie filmu. Śiwa relacjonuje swej żonie Parwati to, co widzi. Historia ta przekazywana jest z ust do ust i w końcu trafia do Tulsidas, który spisuje ją, by ludzie mogli się nią zachwycić.

W trakcie Ramilili ramajani recytują całość *Ramcharitmanas*, tak naprawdę trwa to jednak czterdzieści, a nie trzydzieści jeden dni. Dziesięć dni przed pierwszą lili śpiewacy spotykają się w małym pokoju na drugim piętrze budynku używanego przez wykonawców jako garderoba oraz magazyn kostiumów i rekwizytów, by recytować poemat Tulsidas, aż do momentu narodzin Rawany. Od tego miejsca do koronacji Ramy i jego pouczeń recytuje się różne fragmenty *Manas* (jak określa się poemat). Zanim zagrana zostanie ostatnia lila, nazywana *kot uidał* (pożegnanie), czyli przyjęcie bogów przez maharadzę w Twierdzy, tekst *Manas* wyczerpuje się. Ostatnia scena jest więc niema, okniewa jednak ceremonialnością i rozbudowaną gestykulacją.

Trzeci tekst określany jest mianem *samwad*, czyli „dialogi”. W samwadach przełożono XVI-wieczny język poetycki *Manas* na lokalną odmianę hinduskiego. Dialogi zostały skomponowane przez grupę poetów i uczonych pracujących pod patronatem maharadży Ishwari Prasad Narain Singha w połowie XIX

wieku. Aktorzy wykrzykują swe kwestie, nie dbając o realizm. Tylko w niektórych scenach prawda uczuć jest odczuwalna – na przykład wtedy, gdy Rama lamentuje nad ranym Lakszmaną, lub gdy Sita żali się po tym, jak została pojmana. Samwady są wykrzykiwane, ale mimo to wielu ludzi nosi ze sobą egzemplarz *Manas* na każdą lili i śledzi tekst poematu w trakcie przedstawienia.

Jaka historia opowiadana jest w Ramilili? Rama jest siódmym awatarem boga Wisznu. Hinduski panteon składa się z trzech podstawowych bogów: z Brahmę, Wisznu i z Śiwy. Możemy na chwilę zapomnieć o Brahmie – w Indiach nigdy nie czci się go jako boga. Ponieważ jest „najstarszy”, traktuje się go niczym „dziadka”, trzymanego na strychu, którego widuje się rzadko. Śiwa jest jak najbardziej obecny – występuje we własnej osobie. Medytuje na górze Kailash w Himalajach, tańcząc powołuje świat do życia, a pewnego dnia w tarciu zepchnie go w niebyt. Wielu ludzi myśli, że Śiwa jest biały – ale on jest jak najbardziej czarny. Wydaje się biały, gdyż posypywany jest popiołem. Rama i Kriszna również są czarni. Pisze się o Ramie, że jest czarno-niebieski niczym chmury burzowe. Jego ramiona są bardzo długie – sięgają aż do kolan. Czy oznacza to, że przypomina wielką małpę? Mimo takiego opisu, wizerunki i rzeźby Ramy przedstawiają go w normalnych ludzkich wymiarach. Nie ulega jednak wątpliwości, że w *Ramajanie* i w opowieściach wywiedzionych zeń aspekty ludzkie i zwierzęce często ulegają przemieszaniam. Nie należy interpretować „bycia podobnym do małpy” jako czegoś podludzkiego (jak czynili to niektórzy badacze). Przecież Hanuman – bóg małp – jest silny, oddany i inteligentny. Armia Ramy składa się z małp i z niedźwiedzi. Niektórzy uważają, że reprezentują one rodzimą ludność Indii, która napyłowym Ariom wydawała się „zwierzęca”.

Przyjmując taką interpretację, akceptowalibyśmy zachodnioeuropejski mit Białego (Aryczyka) jako kogoś wyższego. Nie mogę się w to teraz zagłębić, powiem tylko, że istnieją inne interpretacje koloru skóry postaci z historii o Ramie i ich związków ze zwierzętami. Jeśli chodzi o Krisznę (który nie pojawia się w ramilili), jego imię znaczy dokładnie „Czarny”. Ważna w Indiach sprawa koloru skóry wskazuje na fakt, że ciemnoskórzy hinduscy bogowie nie zostali przyniesieni przez Ariów na półwysep, ale już tam byli. Tym zaś, co przynieśli ze sobą Ariowie, są Wedy i inne święte teksty. Otwartą pozostaje kwestia, czy istniały one tylko w ustnym przekazie, czy też były już w tym czasie spisane. Najprawdopodobniej Ariowie zetknęli się z pismem na subkontynencie i pomogli je udoskonalić, tworząc sanskryt. Pytanie o dokładny charakter relacji między Ariami i rodzimymi ludami Indii musi pozostać bez odpowiedzi. Z pewnością można powiedzieć jedynie, że Ariowie wkroczyli na teren o bogatej kulturze, we wszystkich znaczeniach tego terminu – istniała tu rozwinięta religia, sztuka, handel, rolnictwo, życie miejskie.

Ale wróćmy do opowieści zawartej w ramilili, która może pochodzić z kultury Ariów, ale która najprawdopodobniej jest historią wcześniejszą. Wisznu jest bogiem, który przybiera różne formy – jego wcielenia nazywane są awatarami. Zgodnie z tradycją, w wielkim cyklu czasu kosmicznego, w którym teraz żyjemy – określanym jako *juga* – pojawi się dziesięć awatarów; dziewięciu z nich już zstąpiło na ziemię. Rama jest siódmym z nich, Kriszna ósmym, a Budda dziewiątym. Wisznu przyjmuje postać awatara zawsze wtedy, gdy świat jest zagrożony i potrzebna jest boska interwencja. Bóg przybiera różne formy – nie zawsze ludzkie. Wcielił się już w: rybę, zółwia, dziką, sflinksa, karła oraz we wcześniejszą formę Ramy – Parasuramę, czyli Ramę z toporem.

Dlaczego Wisznu tym razem przybrał postać ludzką? Dlatego, że – jak często zdarza się w tradycji hinduskiej – ostateczne dobro zmieniło się w swe przeciwieństwo. Innymi słowy, nawet wielkie zło zostało wchłonięte przez dobro. Przelotny to na język naszej historii: Rawana jest tak doskonałym bytem,

mogą wcielać się w bogów. Choć wśród postaci znajdują się również Siwa, Indra, Brahma i wielu mędrców, publiczność traktuje ich, jakby byli nieobecni. Uznaje się ich za element „teatru”. Rzecz ma się inaczej ze wspomnianą piątką chłopców-bogów. Wierzy się, że rzeczywiście są oni bogami, których grają. Nie ma tu miejsca na „reprezentowanie” czy „udawanie”. Cóż się więc dzieje, gdy któryś z nich zapomni kwestii? Czasem – jak zdarzyło się to trzy tygodnie temu – chłopiec wymiotuje. Ludzie mówią: „Bóg przybrał postać chłopca, a chłopiec, który jest bogiem, wymiotuje. W czym problem? Rama przybrał ludzką postać, więc zachowuje się i działa jak człowiek, choć w tym samym czasie pozostaje bogiem. Podobnie jak Jezus, który stał się człowiekiem, a jednocześnie był synem bożym. Gdyby zastosować w Ramlili terminologię Kościoła rzymskokatolickiego, trzeba by mówić o transsubstancjacji.

Wiele ról przekazywanych jest w obrębie rodzin i granych rok po roku przez te same osoby. Na przykład w 2000 roku w Rawanę wcielał się Kaushal Pati Pathak, chłop mieszkający około trzydzieści kilometrów od Ramnagaru. Gdy widziałem Ramlilę w 1976 roku, starszy brat Kaushala, Swami Nath Pathak, występował wspólnie z ojcem. I choć tradycja ta podtrzymywana jest przez ponad sto lat, obecnie grożą jej różne niebezpieczeństwa. Kaushal powiedział, że nie chce, aby jego syn grał Rawanę. Życie na roli jest zbyt ciężkie. Maharadża nie ma już pieniędzy. Pragnę, aby mój syn pracował w mieście”. Tego typu stwierdzenia słyszy się dziś często.

Ramlila rozgrywa się na obszarze wielu kilometrów kwadratowych. Niektóre sceny odbywają się w centrum miasta, inne tam, gdzie dawniej był las lub dżungla, jeszcze inne – na trawiastych zboczach wzgórz, na polach, w wielkich ogrodach, wśród kwitnących, pachnących drzew lub w świątyniach i na marmurowych balkonach zbudowanych przez poprzednich maharadzów. W wypadku *kot uśladai* sceną jest pałac maharadży, znany jako Twierdza, którą był on dawniej w istocie. Dlaczego Ramlila jest tak ogromna? Najbardziej bezpośrednią odpowiedzią jest to, iż od początku XIX wieku Ramlila była głównym wydarzeniem organizowanym przez maharadzę Benaresu. Obecna dynastia została założona w połowie XVII stulecia. Ponieważ znalazła się pod presją – z jednej strony władców muzułmańskich, nababów, a z drugiej Brytyjczyków – jej pozycja na tronie była zagrożona. Tracąc znaczenie militarne i niezależność finansową, maharadża Benaresu zdecydował się na sponsorowanie wielkiej ramlili, co wzmocniło jego autorytet religijny i kulturalny.

Realizacja jest prosta, plakatowa – powiela się religijne obrazy ze świętymi i popularne wizerunki. Jaskrawe kostiumy uszyte są z jedwabiu i bogato zdobione złotymi i czerwonymi dodatkami. Twarze niektórych aktorów przyozdabia się błyszczącymi imitacjami klejnotów. W trakcie przedstawień używa się wielu kolorowych masek i wielkich, pomalowanych na krzykliwe kolory kukiel z papier-mâché.

Dużo można by mówić na temat widowiska i związków maharadzów Benaresu z Ramlilą. Nie ma na to jednak teraz czasu. Chciałbym się bowiem skupić na przekazywaniu wiedzy rytualnej. Transmisja ta odbywa się w Ramlili na kilka sposobów jednocześnie. Ramlila opowiada oczywiście historię Ramy – baśń, którą w Indiach znają wszyscy. Obiekując ją w „ciało i krew” sprawia, że historia ta staje się bezpośrednia – co ją odnawia. Swarupowie są bogami, którzy na miesiąc zstępują na ziemię gromadząc tłumy wiernych, modlących się do nich, patrzących na nich, dotykających ich i uczestniczących w ich przygodach. Codziennie przez cały miesiąc widzowie Ramlili cieszą się z bezpośredniego kontaktu z boskością. Sprawia im też przyjemność uczestnictwo w swoistym festiwalu, w jarmarku (teren wokół Ramlili otoczony jest straganami z żywnością i stoiskami z błyskotkami, książkami, plakatami, ubraniami i innymi drobiazgami). W powietrzu unosi się nastrój świętowania. Wybuchają emocje. Widzowie oplakują cierpienia bogów i cieszą się z ich zwycięstw.

W tłumie znajdują się dwie grupy osób stale uczestniczących w Ramlili – są to *nemi*, oraz *sadhu*. Ci pierwsi pojawiają się każdego dnia i czytają *Manas* razem z ramajanimi. *Nemi* przez jedenaście miesięcy w roku może być właścicielem sklepu lub prawnikiem. Z kolei *sadhu* to święty, który wyrzekł się codzienności, by wędrować jako żebrak. *Sadhu* obwieszcza: „Rezygnuję z rzeczy ziemskich i udaję się do lasu” (nawet jeśli mieszka w mieście). Maharadża zapewnia *sadhu* nocleg i ryz na czas trwania Ramlili. Czy przybywają więc, bo podoba się im Ramlila, czy zjawiają się dlatego, że mają darmowy dach nad głową i pożywienie przez cały miesiąc? Jakże ma to znaczenie? *Sadhu* pojawiają się z obydwu powodów naraz. Dlaczegoż mieliby nie skorzystać z poczęstunku króla, skoro w tym samym czasie mogą adorować bogów? Maharadża również jest zadowolony – może ich karmić, a przez to spełniać swą królewską karmę nakazującą mu pomaganie świętym. Mając do czynienia z Indiami, nie powinniśmy oddzielać tego, co święte od tego, co świeckie, gdyż bardzo często jedno zawiera w sobie drugie. Radykalne odseparowanie elementu świętego od świeckiego jest wynalazkiem europejskiego Oświecenia – wspomagającym proces industrializacji. Przez sześć dni pracujesz dla Cezara, siódmego dnia „odpoczywasz” i modlisz się do boga. Dzięki temu zarówno fabryki, jak i kościoły mogą sprawnie funkcjonować. Ale w wielu kulturach, w tym również w indyjskiej, religia przenika wszystko. Drzewo może być kaplicą, a modlitwa może „wybuchnąć” w miejscu pracy. Przyjemności związane z cielesnością i zabawą mogą być modlitwą (Hanuman jest patronem zapaśników i w Benaresie znajduje się wiele klubów zapaśniczych). Nawet seksualne uniesienie wykorzystać można jako ścieżkę prowadzącą do przebudzenia duchowego, jak sugerują rzeźby w Kadzuraho. Pomyślcie w tym miejscu o *Kamasutrze*, przypomnijcie sobie tantrę.

Tradycję podtrzymują nie tylko *nemi* i *sadhu*, ale również ramajani. Ich zespół liczy dwanaście osób, wśród których znajdują się mężczyźni – starsi, w średnim wieku i kilku młodszych. Nikt nie odbywa formalnego treningu. Słucha się jedynie śpiewaków. Gdy ramajani zestarzeją się, może powiedzieć do swego syna lub bratanka (albo do syna lub bratanka swego przyjaciela): „Nie mogę już się tym codziennie zajmować. Ty to rób”. Młody człowiek przychodzi, zna *Manas*, choć nie zawsze dokładnie. Ale po trzech, pięciu, dziesięciu latach poemat „wsącza się” w jego ciało. Chłopiec nie musi iść do szkoły, by się go nauczyć. Siedzi w kręgu dwunastu osób, z których tylko dziesięć śpiewa mocnym głosem. Nikt nie zwraca uwagi na to, że pozostała dwójka się uczy – prędzej czy później złapią przecież właściwy ton.

Tego rodzaju przekaz ma miejsce również w wypadku ról. Dla przykładu – trzech mężczyzn naraz gra Rawanę. Anni – ojciec, który wcielał się w króla-demonia przez ostatnie trzydzieści, czterdzieści lat występuje w spokojniejszych odsłonach. Jego dwaj synowie – najstarszy i drugi po nim, dzielą między siebie bardziej energiczne i fizycznie wymagające sceny. Kandydaci na swarupów przesłuchiwani są przez maharadzę co roku w czerwcu. Władca wybiera chłopców z dobrych domów, w których dba się o tradycję duchową. Oprócz tego ważne jest to, czy młodzieńcy mogą poświęcić dwa miesiące na przygotowanie oraz czy są zdrowi i posiadają regularne, atrakcyjne rysy i silne głosy. Specjalny kapłan maharadży – *rijas* – zajmuje się nauką swarupów. Jego rola – jako instruktora i reżysera – jest również przekazywana z pokolenia na pokolenie.

Jest dwóch *wjasów* – jeden zajmuje się swarupami, drugi – resztą postaci. Podczas Ramlili stoją za wykonawcami. Obydwaj trzymają w rękach księgi, w których zapisane są samwady i wskazówki reżyserskie. Szepczą wykonawcom na ucho tekst, który ci wypowiadają głośno. Zdarza się, że dokonują zmian w trakcie przedstawienia – wręczają aktorom rekwizyty, poprawiają kostiumy, upewniają się, czy światło jest wła-

które. Robią wszystko, co konieczne, by spektakl odbył się w zgodzie z tradycją. Są reżyserami w znaczeniu brechtowskim lub Kantorowskim: są obecni i ingerują w widowisko – przypominając przez to wszystkim, że odprawiany jest rytuał, który rządzi się swoimi prawami. Integralność Ramlili zachowywana jest dzięki ścisłemu realizowaniu tradycyjnych wskazań maharadży – bowiem za wjazdami znajduje się maharadża. Widziałem, jak wchodzi na scenę i sam dokonuje poprawek lub wzywa wjazdów, by przekazać im instrukcje. Rzecz w tym, że Ramlila nie jest „teatrem iluzji” – tak więc stwarzanie iluzji nie jest potrzebne. To jest teatr „właściwego wykonania rzeczy”, wypełniania zadań w określony sposób”. Jeśli nie są one realizowane odpowiednio, trzeba natychmiast dokonać stosownych zmian.

Jest jeszcze Atmaram – imię to znaczy dosłownie „dusza Ramlaganu”. Starzec ten w 2000 roku skończył osiemdziesiąt lat. Zajmuje się wszystkimi technicznymi aspektami Ramlili – lokami, maskami, fajerwerkami, elementami scenografii, powozami, zasłonami, miejscami, w których grane są lile. Tu jednak zaczyna się smutna historia – a na jej końcu czyha poważne zagrożenie tradycji. Atmaram powiedział mi, że jego syn nie chce przejąć po nim tej posady, a on nie przyuczył żadnego następcy. Co stanie się z całą wiedzą, którą Atmaram nosi w sobie? Gdy umrze, co wtedy nastąpi? Mogę tylko powiedzieć, że Ramlila udowodniła, że jest bardzo odporna. Być może znajdzie się ktoś, kto zajmie miejsce pozostawione przez Atmarama – choć nie będzie to łatwe.

Odejście Atmarama może stanowić symbol tego, co zagraża Ramlili. Czy ten wspaniały religijny, rytualny, cykliczny spektakl ma przyszłość? Rytuały nie trwają w nieskończoność – czy nadchodzi więc kres Ramlili? Została ona stworzona w okresie kolonialnym i służyła interesom maharadży Benaresu. Jest ważna dla ludzi z powodów religijnych. Ale istnieją tysiące innych ramlil, więc jeśli właśnie ta podupadnie, skończy się, czy zmieni w jeszcze jedno lokalne widowisko (nastąpi to wtedy, gdy maharadża nie będzie mógł jej dłużej sponsorować), to czy będzie to miało jakieś znaczenie? Oczywiście będzie ważne dla nemi i sadhu, dla tych wszystkich, którzy cenią sobie to ogromne i jedyne w swoim rodzaju przedstawienie. Ale koniec ramlili ramnagarskiej nie będzie zwiastował kryzysu hinduizmu – będzie raczej wskazywał na polityczne i ekonomiczne zmiany zachodzące w Benaresie oraz, szerzej, w całych Indiach.

Ramlila jest zagrożona dlatego, że maharadża ubożeje i istnieją problemy z przekazaniem władzy. Vibhuti Narain Singh ma już ponad siedemdziesiąt lat, a jego spadkobierca, Anant Narain Singh, to młody mężczyzna po trzydziestce, który nigdy nie rządził prawdziwym królestwem. Czy wiara Ananta jest tak intensywna jak jego ojca? Czy potrafi on wzbudzać taki sam respekt? Jest bardziej nowoczesny. Czyż nie jest ironią losu albo znakiem czasu to, że w trakcie kilku naszych spotkań ja ubrany byłem w tradycyjną indyjską *kurta*, a on nosił zwykłe zachodnie ubranie?

Trzeba powiedzieć jeszcze o zmianach zachodzących w gospodarce i presji związanej ze wzrostem liczby ludności. Przez ponad dwadzieścia pięć lat studiów nad Ramlilą byłem świadkiem ogromnych przemian, jakie zachodziły w Indiach. Kraj ten odniósł ogromny sukces ekonomiczny, ale zanotował także wielki wzrost liczby mieszkańców, co sprawiło, że dochody znikały równie szybko, jak zostały wypracowane. Co się tyczy Ramlili, to widziałem nowe drogi przecinające teren, na którym wcześniej Rama i Rawana stawali naprzeciwko siebie. Widziałem nowe domy wybudowane tam, gdzie kiedyś rosła puszca. W 2000 roku otwarto nowy most na Gangesie w pobliżu Ramnaganu. Wielkie ciężarówki przejeżdżają bardzo blisko miejsc, w których grana jest Ramlila – słychać hałas ruchu ulicznego i czuć spaliny. Widziałem transformatornie górujące nad Lanką. Zmieniają się także nawyki. Ludzie więcej czasu spędzają przed telewizorami, jeżdżą motocyklami, a hałaśliwe

motorówki wypierają łodzie wiosłowe, zmieniając uduchowioną i wyciszoną przeprawę przez Ganges po skończonej Ramlili w smrodliwą i głośnie awanturę. Wszystko to są koszty sukcesu. „My” (ludzie z zewnątrz) nie możemy zabronić Hindusom oglądania telewizji, budowania mostów, jazdy motocyklami lub samochodami i nakazać im, by używali wiosł!

Także pieniądze są w wypadku Ramlili sporym problemem. Władze Uttar Tredeś oraz rząd federalny w New Delhi finansują ramlilę ramnagarską, postrzegając ją jako żywe święto narodowe. Ale te pieniądze nie wystarczają. Również maharadża nie jest tak bogaty jak dawniej. Miejsca gry popadają w ruinę, a kostiumy wyglądają na zniszczone. Wykonawcy otrzymują trzy rupie na dzień. Kiedyś to coś znaczyło, ale dziś jest inaczej.

Kościół historii

Podsumowując: rytuały – tak jak inne działania człowieka – są uwarunkowane historycznie. Zdarza się nam mitologizować rytuały, mówiąc, że są one uodpornione na proces historyczny, że zawierają w sobie trwałą prawdę, która zawsze posiada ważność i nigdy nie przemija. Wiele jak bardzo szanowałem i na swój sposób kochałem Jerzego Grotowskiego, ale pomimo to myślę, iż jeden z jego wielkich błędów polegał na przekonaniu, że rytuały posiadają obiektywną prawdę i że ta prawda jest ponadhistoryczna i transkulturowa. Mam teraz sześćdziesiąt siedem lat i nie pragnę uniwersalnych, transkulturowych wartości. Jestem żydowsko-hinduskim ateistą, który wierzy w proces historyczny i specyfikę poszczególnych kultur.

Dlaczego my – artyści i naukowcy – jesteśmy tak bardzo zainteresowani „prawdą” rytuałów? Po pierwsze, wielu ludzi potrzebuje związków z przeszłością, społecznością i rzeczywistością, która przekracza najbliższą rodzinę i uwarunkowania finansowe. Tak jest również ze mną. Po drugie, pragnienie to jest w pewnym stopniu nacechowane uczuciem nostalgii za przeszłością, która nigdy nie miała miejsca – za przeszłością tworzoną obecnie, aby zaspokoić teraźniejsze potrzeby. Odnosi się to w szczególności do ludzi, którzy nie wierzą w określone religie i wymykają się ustalonym hierarchiom, do tych wszystkich, którzy chcą odnaleźć religię poza kościołem – czyli to, co Grotowski nazywał „the higher connection”. Ale nic nie istnieje poza kościołem historii. Nie ma rzeczy, która znajdowałaby się poza zależnościami określonych skojarzeń, polityki, ekonomii, życia osobistego, języka.

Istnieje niebezpieczeństwo, że ten rodzaj pragnienia owoćcować będzie turystyką i (lub) dziełami sztuki, a rytuał jako taki zostanie utracony. To znaczy utracony zostanie fundament wiary i bezpośredniej rzeczywistości. Ramlila jeszcze nie jest stracona. Na razie omijają ją zorganizowane grupy turystów. Być może wyrządzą jej krzywdę, mówiąc i pisząc o niej poza Indiami... Muzea pełne są średniowiecznych dzieł, które zabrane z kościołów i prywatnych domów utraciły rytualną funkcję i nie są już dziś niczym więcej niż dziełami sztuki. Ogląda się je „technicznie”, nie oddając im czci – nie biorą one już udziału w procesie rytualnym. Czy ramlila ramnagarska przestanie istnieć lub zmieni się w dzieło sztuki? Myślę, że to bardzo głębokie pytanie.

.....

Przekład terminów obcojęzycznych oparty został na publikacji Richarda Schechnera *Kroki przez wszechświat: ruch, wiara, polityka i miejsce w ramlili ramnagarskiej*, w: R. Schechner *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000.

„Lumaynt i opracaat Gnegon ttothowadi”

Wyjazd wyplonony w trakcie sympozjum towarzyszącego festiwalowi „Historia, ewolucja” w Krakowie, 13 października 2000 roku.