

Teatr odgrywany i teatr przeżywany w kulcie zâr

Leiris badał kult zâr podczas misji Dakar – Dżibuti. Jego badania – trwające blisko pół roku – zostały przeprowadzone w okolicach Gondar w Etiopii. Wyniki badań, w postaci paru artykułów, zostały opublikowane w prasie specjalistycznej w latach 30., natomiast książka *La Possessions et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* ukazała się dopiero w 1958 roku. Prezentuje w niej trochę inną niż w latach 30. koncepcję opętania: cię-



Opętany w transie. Misja Dakar-Dżibuti, 28 września 1932. Za: M. Leiris *Miroir de l'Afrique*, Gallimard 1996, ed. Jean Jamin.

zar przesunął się, kosztem opisu *sacrum*, na „aspekt teatralny”. Leiris często podkreślał, że inspirację zawdzięcza Alfredowi Métraux (który jest autorem określenia *komedia rytualna*. Zobacz: Alfred Métraux, *La comédie rituelle dans la possession* w: «*Diogenes*», nr 11/1955). Ponieważ publikowany tekst jest zaledwie jednym rozdziałem z książki Leirisa o zâr,¹ prezentujemy również, jako rodzaj komentarza, fragment tekstu Jeana Jamina *Zła wiara* (*Mauvaise foi*), pochodzący z jego wstępu do afrykańskich pism Leirisa:

„Leiris nie przestawał balansować między interpretacją opętania w terminach gry, mitycznego lub symbolicznego przedstawiania zachowań, pragnień czy lęków czy też w terminach stosunków międzyludzkich wewnątrz społeczności «opętanych» i jej stosunków z całą zbiorowością (opętanie staje się tu środkiem do wyreżyserowania tych stosunków, do zagrania ich przy zachowaniu względnej bezkarności), a interpretacją w terminach autentyczności, transcendencji *sacrum*, gdzie naprawdę zdarza się coś, co nie przynależy do porządku komedii – nawet gdyby była ona rytualna – i co przecież nie przynależy do porządku tego, co grane, udawane, lecz do tego, co doświadczane.

W pierwszym przypadku «garderoba osobowości» (wyrażenie Leirisa), którą daje nam opętanie przez duchy zâr byłaby wyłącznie alegoryczna – byłaby projekcją, w miejscu i czasie rytuału, zakorzenionych społecznie frustracji; w drugim byłaby rzeczywiście przywdziewana i prowadziłaby do obiektywnych zjawisk depersonalizacji, odrealnienia, podwojenia, a nawet więcej – do transformacji siebie. Wydaje się, że Leiris, aby przekroczyć to, co w jego obserwacjach odnosi się do niepewności zmysłów i zachowań, a co z kolei prawdopodobnie odsyła do jego własnych wahań na temat skutków podróży, w której podjął się uczestnictwa (czy można zmienić skórę, zmieniając dekoracje?) nie znajduje innych sposobów niż wprowadzenie rozróżnienia na «teatr odgrywany» i «teatr przeżywany» («Teatr odgrywany» odsyła do zdarzeń udawania, które Leiris mógł stwierdzić w terenie; co do «teatru przeżywania» to oznaczałby on przypadki opętania, w których autentyczność jest niewątpliwa. Przedstawiony w ten sposób podział jest schematyczny, by nie powiedzieć upraszczający; tak jak metafora teatru byłaby niezdatna do oddania tego, co Leiris nazywa teatrem przeżywanym, co odpowiada raczej wierze, która teoretycznie nie jest grą, i której się nie odgrywa. Jednak odwołując się do metafory teatru, czy to odgrywanego, czy przeżywanego, Leiris ma być może na myśli mniej mechaniczną koncepcję teatru i gry: koncepcję sarrowską), a w konsekwencji, zależnie od dystansu społecznego adeptów do miejsc i do celebryzujących kult, zakłada poziomy udawania czy autentyczności w zjawisku opętania. Jak gdyby to, co formuje zbiorowość, musiało się dzielić na manipulowanych i manipulujących, na «opętanych profesjonalnych», którzy odgrywaliby bycie w transie, i na «opętanych amatorów», którzy nie mieliby innego wyjścia niż wejść w trans naprawdę. (...) Jak zauważa krytyk literacki Claude Reichler w artykule po części poświęconym sposobom opisu opętania u Leirisa, umiejscawia-

wia ono tubylców w sytuacji stałego ukrywania, zajętych odklamamywaniem poprzez ich wypowiedzi (które czy to «profesjonalne» czy «amatorskie» zakładają obecność innego mówcy niż oni sami, to znaczy zăr, które ich «dosiada» i przemawia przez ich usta) celu tych wypowiedzi. Na początku była zła wiara. (...)

Owej «złej wierze», o której mówi Claude Reichler, blisko do sformułowań Jean-Paula Sartre'a z 1943 roku, który sprowadza ją do podstawowej postawy bycia w świecie. Wymusza ono, poprzez mniej więcej świadomą decyzję, przynależność do niepewnych prawd, która to przynależność zwalnia ze świadomego stawienia czoła kondycji ludzkiej. Czy opętanie byłoby więc formą rytualnej reżyserii tego «oszukiwania siebie», o którym mówi Sartre, a które byłoby charakterystyczne dla złej wiary? (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, s. 87 i następane.) (...) Leiris w prywatnych rozmowach przywiązywał wielką wagę do Bytu i nicości, który przeczytał zaraz po jego ukazaniu się w 1943 i którego rozdział o złej wierze wywarł na nim duże wrażenie. Chętnie nawiązywał do przykładu kelnera, którego zachowanie analizowane przez Sartre'a przywodzi na myśl zachowanie, jakie Leiris w 1958 przypisuje wielkiej kapłance zăr Malkam Ayyahou, która wydaje się grać ze swoim statusem opętanej, aby go urzeczywistnić. Być może nawet rozróżnienie między «teatrem odgrywanym» a «teatrem przeżywanym», które wprowadził Leiris, i które nigdzie nie występuje u Métraux, miałoby u swych źródeł sartrowską analizę zachowania w złej wierze. (...) Leirisowska koncepcja teatru zbiega się z koncepcją Sartre'a, który – w teorii w *L'Imaginaire*, a w praktyce w *Muchach* (z których Leiris napisał jedną z pierwszych recenzji) – sprostowuje i poprawia paradoks o aktorze Diderota, sądząc że «to nie postać urzeczywistnia (realizuje) się w aktorze, tylko aktor 'odrzuca się w swojej postaci'» (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, s. 243). Wyraźnie odpowiada to proponowanemu przez Leirisa interpretacjom opętania jednostki przez ducha zăr: to nie zăr dosiada człowieka, lecz to sam człowiek staje się wierzchowcem zăr. Denis Hollier w ten sposób komentuje sartrowską wersję paradoksu o aktorze Diderota:

«Postać sartrowska zawsze marzy, aby zapomnieć o aktorze, który za nią mówi; [...] ma nadzieję, że uda jej się pewnego dnia przemówić bez dublera, przemówić w swoim własnym imieniu, swoim własnym głosem, zrobić tak, aby jej pierwsza osoba nie była stale podwajana przez brzuchomówczą hipokryzję, która ją gra i na niej pasożytuje.» (Denis Hollier, *Les Dépossédés*, Editions de Minuit, Paris 1993, s. 46).

Reasumując, uczynić tak, aby teatr odgrywany stał się teatrem przeżywanym, bez porzucania przestrzeni scenicznej. Protagonista sartrowski rozpoznaje się (odnajduje się) w swojej niecierpliwości wobec aktora, któremu musi użyć głosu i przywdziewać jego sylwetkę. To tu tkwi problem, mniej paradoksalny, niż się wydaje, który Leiris dostrzega w opętaniu przez duchy zăr (...). Aktorzy i postaci, opętani przez zăr, odnajdują się pozbawieni autora. Jest to teatr bez dramaturga. Bez tego sacrum, któremu Leiris

przyznawał jeszcze w 1934 prawo podpisu, prawo transcendencji chociażby przez wzgląd na ofiarę, która parafowała jego obecność i której Leiris, w swoich obserwacjach zapisanych na żywo w 1932, przewidywał wagę i funkcję ustanowienia relacji między światem ludzkim i światem duchów. To sacrum dziwnie znika z jego analiz w 1958, od kiedy podkreśla on jedynie «aspekt widowiskowy». (Jean Jamin w: M. Leiris *Miroir de l'Afrique*, Gallimard 1996).

„Umiejętność wiary w te wszystkie kłamstwa” – przede wszystkim taką zdolność przypisuje czarownicy wielki historyk czasu romantyzmu, Michelet.

O ile spośród zdarzeń z różnych porządków, jakie mogłem obserwować żyjąc w bliskości z grupą *bâla-zăr*, widziałem wiele odnoszących się do opętania, w których szczerość głównego zainteresowanego raczej nie może być poddana w wątpliwość, o tyle mogłem zaobserwować równie dużo takich, gdzie owa szczerość jest kwestią sporną.

Pewna chora – Yasi Arag – cierpiąca na rozlanie mazi stawowej, za każdym razem kiedy „robiła *gurrî*” odczuwała dotkliwy ból i na pewno nie gestykułowała by w sposób tak dla niej bolesny, gdyby nie działała pod wpływem głębokiej wiary w moc zăr. Inna klientka Malkâm Ayyahu,² prawdopodobnie mająca chore płuca (niestety, jeszcze w trakcie moich poszukiwań dowiedziałem się o jej śmierci), również poddawała się praktykom (transom, ablucjom itd.), które w jej stanie na pewno były zbyt bolesne, by można było ją podejrzewać o jakiegokolwiek odgrywanie komedii.³ Kiedy *alaquâ* Enqo Bâhrey lęka się na widok Malkâm Ayyahu zabawiającej się szczypaniem ludzi w sposób imitujący Azzâj Deho, to jeśli zachodzi gra (zresztą niewinna), to po stronie uzdrowicielki, po stronie adepta obawa nie jest udawana, ukazuje ona, że adept jest mocno przekonany o szkodliwych konsekwencjach takiej imitacji.

Natomiast trudno jest uznać całkowitą szczerość Malkâm Ayyahu, na przykład kiedy została opętana przez Sâmqit dokładnie w momencie serwowania piwa, w którym owo zăr powinno przewodniczyć – co zresztą przypominała jej po cichu zaprzyjaźniona współniczka. Nie mogąc oskarżyć jej wprost o oszustwo (wiedząc, że atak opętania nie musi być specjalnie spontaniczny, a często bywa wywołany właśnie dzięki środkom takim jak śpiew, klaskanie i innym procedurom przywoławczym), możemy jednak być zaskoczeni regularnością powodzenia opętania właśnie w okolicznościach wymagających objawienia się w niej (lub w którymś z jej adeptów) danego ducha.

Fakt, że opętania nadarzają się w odpowiedniej chwili i nadchodzą z pewnością w tym, a nie innym momencie, jest trudny do zrozumienia bez minimum pobłażania z naszej strony. Czy możemy odrzucić myśl o fałszerstwie?

Co powiedzieć o przypadku, jakim jest przyjaciółka Abieu gotowa za każdą cenę oszukiwać, śmiało ro-

biąc *gurri* charakterystyczne dla *zâr*, będąc pewna, że w ten właśnie sposób zawładnie danym duchem? Jak zauważyliśmy wcześniej, opętani często podejrzewają się nawzajem o fałszerstwo. Aby podobne podejrzenie powszechnie zaistniało wśród *bâla-zâr*, to znaczy wśród ludzi dalekich od sceptycyzmu *à priori*, musi być ono oparte albo na własnym doświadczeniu (ze świadomością własnego „przymykania oka”), albo na obserwacji przypadków, gdzie fałszerstwo było zbyt widoczne, by dać się oszukać, niezależnie od respektu dla tego, kto się prezentuje w przebraniu [dosł. pod przykrywką] *zâr*.

Jeśli kłamstwo w materii *zâr* jest często denuncjowane zarówno przez wyznawców, jak i przez nienależących do tego kultu, to jednak dla wyznawcy wszystko odbywa się tak, jakby jego wiara w autentyczność opętania nie została poważnie naruszona, ani przez przypadki oszustwa, które mógł zauważyć u innych (biorąc pod uwagę i ewentualne oszustwa, o które mógłby sam się oskarżyć), ani przez przypadki „przymykania oka”, których dostarcza mu własne doświadczenie, doznającego opętania w pewnym sensie na zmówienie, przez ducha odpowiedniego w danej sytuacji.

Adeptka Abieu zadeklarowała w przyływie nastroju: „Jeśli *zâr* istnieją, zamknijmy drzwi i okna, spalmy cały dom i te wszystkie *zâr*!”, jej atak bezbożności nie postąpił dalej, ukarana za swoje zuchwalstwo została uderzona przez *zâr* (scenariusz, w który weszła) i uczestniczyła, jak gdyby nigdy nic, w wieczornym *wadâgâ*, jak i w innych zgromadzeniach, które miały miejsce w następujących dniach.⁴

Tak samo, kiedy *Asâmmanac* oświadcza, że *dankarâ* (taniec wojenny) to dziecinada, ta krytyka nie angażuje sedna jej wiary, gdyż czym prędzej dorzuca ona, że nie chodzi jej o *gurri*, które robi się, będąc zdominowanym.

Jeśli jest tak, że opętanie jest oszustwem, to wydaje się, że dla adeptów jest to oszustwo, w które całkowicie wierzą, akceptując je w całości, nawet jeśli nie da się uchronić wszystkich jego aspektów przed podważeniem. Poza przypadkami, przy których byłoby słuszne mówić o teatrze odgrywanym, ponieważ ewidentnie przebija przez nie oszustwo, istnieją przypadki, gdzie realność opętania jest niewątpliwa, i dla samego opętanego, i dla wszystkich asystujących, i które są odpowiednikiem tego, co nazwalibyśmy teatrem przeżywanym, inaczej mówiąc: on też może być teatrem odgrywanym, ale z minimum sztuczności i bez żadnych intencji narzucenia go widzowi.

Wydaje się, że opętanie przede wszystkim wtedy wzbudza podejrzenia, gdy przybiera uwodzicielską formę teatralną zdolną podburzyć wyobraźnię, a sporny charakter praktyk widowiskowych, takich jak taniec i *gurri* opętanym, wydaje się nie umykać niektórym adeptom. Nie tylko *Asâmmanac* darzy miernym szacunkiem taniec zwany *dankarâ*, ale i inni praktykanci *zâr*, chwaląc

znanych im wielkich oświeconych [illuminés] zauważają, że u nich nie tańczy się wcale, lub prawie wcale.

I tak *Adânac* zapewnia, że u *alagâ* *Haddis*, z parafii *Madhânê Alam* w *Gondarze*, nie ma „ani klaskania w ręce ani tańca” i dorzuca: „nawet się o tym nie myśli”⁵. Według tej samej informatorki „mało się tańczy u *fit-awrâri* *Saggâyê*, tylko na Świętego Michała, na Świętego Gabriela i na Naszego Ojca Apostoła”.⁶ Jest również oczywiste, że niektóre wielkie *zâr*, liczące się spośród bardziej poważanych nie warunkują *gurri* u tych, których przychodzą opętać, a także nie otrzymują „krwi” (inaczej mówiąc: nie otrzymują ofiar zwierzęcych); tak to jest na przykład w przypadku świętego *Abby* *Yosêfa* jak i *Abby* *Quasqwesa*. Z drugiej strony rozróżnienie to jest przez niektórych jasno przeprowadzane między zbiorowymi praktykami *illuminizmu* *muzułmańskiego* a zgromadzeniami opętanym, którzy mniej więcej naśladują te praktyki. Pewien nawrócony na islam uzdrowiciel, *alaguâ* *Alamu*, wyznaje, że śpiew i *gurri* *zâr* są tym, co odróżnia je od czystego *wadâgâ*.⁷

Uzdrowiciel chrześcijański – *alaguâ* *Taganna* z *Fit Mikâêl* w *Gondarze* zaznacza, że u słynnego cudotwórcy z *Tambên*, *Sheikha* *Mahammada* *Sayda* zwanego *Abbâ* *Wâ*, nie ma ani tańca (przynajmniej świeckiego), ani *gurri*: „on tylko otwiera *hâdrâ*⁸ Prorokowi”.

Można jednak bez wątpienia stwierdzić, [...] że z punktu widzenia wielkich religii monoteistycznych rozpowszechnionych w Etiopii (chrześcijaństwo monofizyckie,⁹ islam) kult *zâr* jest odbierany jako mocno zabarwiony pogaństwem i magią, nawet przez niektórych jego wyznawców.

Zauważalna jest silna tendencja do włączenia kultu duchów w oficjalne nauczanie religii, zarówno u wiernych *muzułmanów*, jak i *chrześcijan*, duchy otaczane największą czcią muszą należeć do jednego z dwóch wielkich wyznań. Jednak ilość duchów i ich więź z konkretnymi miejscami, jak i ich przywiązanie do konkretnych osób sytuują się na poziomie zbyt niejasnym wobec podstawowych dogmatów dwóch wielkich monoteizmów, żeby nie podchodziły one z dystansem do owego kultu.

U praktyków [dosł. techników] *zâr* można zaobserwować troskliwe pragnienie godnego zachowania różnych ceremonii (w których nawet chwile odpoczynku są częścią rytuału). Jest skądinąd oczywiste, że ataki opętania z początku nieorganizowane muszą następnie poddać się dosyć ścisłemu protokołowi; nawet jeśli granice, zarazem teoretyczne i praktyczne, byłyby w ten sposób narzucone na to, co mogłoby zrodzić się z prostej gry, lub z czystego rozigrania.¹⁰

Osią tego systemu – poprzez metody szamanistyczne, których używa i bliskie magii cele, do których zmierza – jest dwuznaczne zjawisko transu, w którym wszystko dzieje się tak, jakby druga osobowość zastępowała osobowość normalną.



Malkam Ayyahou, kaplanka zâr. Misja Dakar-Džibuti, 1932. Za: M. Leiris *Miroir de l'Afrique*, Gallimard 1996, ed. Jean Jamin.

Kult ten oparty głównie na technikach ekstazy i mający na celu raczej zaspokojenie interesów indywidualnych (uzdrowienie chorób, powodzenie w interesach) niż dobro porządku ogólnego, ograniczony tylko do jednej klasy społecznej,¹¹ ponadto prowadzony przez specjalistów opłacanych bezpośrednio i w sposób otwarty (prowadzący może zachować pozory, przyjmując opłatę w imieniu ducha, który go opętuje), oficjalnie potępiony, lecz powszechnie praktykowany, którego zbiorowy charakter pozwala na zakwalifikowanie go do religijnych, zamiast nazywać go czystą magią, zawiera element zarazem dyskredytujący, ale i pociągający – aspekty teatralne, silniejsze niż w ceremoniach religii chrześcijańskiej i islamskiej.

W kulcie *zâr* widać interwencję – w osobach opętanych, przyjmujących na siebie role – istot, które nie są po prostu bytami mitycznymi czy legendarnymi, ale zwyczajnie postaciami prezentującymi się przed zgromadzeniem, z charakterystycznym dla nich językiem, dla większości z nich identyfikującym je wyznacznikiem jest rodzaj dewizy – *fukkarâ* (zbioru stereotypowych określeń przywołujących na myśl homeryckie epitety¹²), z gestami, sposobem bycia i w wielu wypadkach strojem zgodnym z przypisywaną im naturą. Wszystkie mają własne szczególne upodobania, a czasami wręcz sceniczne wymagania co do oświetlenia.¹³ W sumie postaci te różnią się ledwie funkcją od tych, które w formach najbardziej tradycyjnych wystawia na scenie nasz teatr.

Między opętaniami, które można by nazwać autentycznym (lub spontanicznym, albo sprowokowanym, ale doświadczonym w sposób uczciwy, w perspektywie magiczno-religijnej, gdzie trans nie zależy od żadnej świadomej decyzji ze strony opętywanego [dosł. pacjenta]), a tym, co na odwrót, nazwalibyśmy opętaniami nieautentycznym (rozmyślnie symulowanym, aby zrobić spektakl i wyrzucić presję w celu uzyskania korzyści materialnej lub moralnej), istnieje tak wiele opętań pośrednich, że granica jest praktycznie niemożliwa do wyznaczenia. W wielu wypadkach opętanie służy za alibi pozwalające opętanemu wypowiedzieć słowa lub wykonać działania, od których powstrzymałby się zachowując swoją normalną osobowość. Czy ucieka się on do tego alibi z premedytacją (w tym wypadku jego opętanie, któremu sam ustalił scenariusz, byłoby komedią), czy ogranicza się do wykorzystania, mniej więcej świadomie, sytuacji, której nie stworzył (w którym to wypadku, mimo że jego uczciwość nie jest całkowita, byłoby jednak nierozsądne oskarżyć go o oszustwo)? Z innej strony, czy pacjent, dla którego trans jest przede wszystkim krokiem ku wyzdrowieniu i który wykonuje gesty tak uważnie, jakby poddawał się zaleceniom lekarskim, nie działa z pewną dozą nieuczciwości, nieosłabiającej w niczym faktu, że jego intencją byłoby tylko odzyskanie zdrowia, a nie wywarcie wrażenia na tych, którzy go oglądają? Jednak cel, do którego dąży

jest celem serio, przy którym dziwna byłaby idea gry. Czy znacznie różni się ten przypadek – pod względem autentyczności opętania – od tego, w którym dla pacjenta trans jest przyjemnością i w którym (rzecz częsta zwłaszcza u kobiet) pacjent od rana marzy (jak gdzie indziej marzy się o balu) o *wadâgâ*, gdyż wie, że odnajdzie w nim spełnienie?¹⁴ Niemniej jednak zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku opętanie jest sprowokowane i *zâr*, które wejdą w grę będą postaciami, na których zależało nam, żeby się w nie wcielić, ponieważ skłoniło nas do tego bądź uczciwe pragnienie wyzdrowienia, bądź myśl bardziej frywolna, o natychmiastowych uciechach, które możemy uzyskać.

Wydaje się, że te pośrednie przypadki są bardzo liczne, i musimy zacząć definiowanie opętania przez *zâr* – przynajmniej tego, które praktykowało się prawie otwarcie w Gondarze w latach 1932-33 – jako teatr przeżywany, a nie jako teatr odgrywany czy jako wyraz zbiorowego szaleństwa.

Przeżywany przez aktora (który nie ma trudności z – jak to się mówi – wejściem w skórę postaci, zachęconego przez atmosferę i przez swoją wiarę w istnienie *zâr*, jako duchów ujawniających się poprzez opętanie), ten szczególnego rodzaju teatr – nie mogący nigdy wyznać swojej teatralnej natury – jest przeżywany również przez widza. W każdej chwili także on może zostać opętany, a w każdym razie nie jest on nigdy czystym obserwatorem, zważając, że nie tylko poprzez klaskanie czy śpiew uczestniczy on w przywoływaniu duchów, ale od momentu ich „zejścia” ma daleko idący interes w tym, by trzymać się na dystans od tych, w których się one wcielają. Nawet jeśli nie przyjdzie na niego kolej bycia opętanym i uczestniczy tylko drugoplanowo, w ten sposób zakwestionowany widz bierze udział w wydarzeniu i przeżywa je wraz z protagonistami, zamiast być zwykłym, biernym świadkiem. Dzięki uczestnictwu wszystkich, tej stałej osmozie między aktorami i publicznością, tego typu przedstawienia (choć przerywają zwykły bieg rzeczy) nie sytuują się – jak to ma miejsce w wypadku przedstawień czysto teatralnych – w sferze wyjątkowej, gdzie istoty, które się w niej obracają, są odseparowane od innych i w konsekwencji znajdują się na marginesie życia. Chodziłoby w sumie o szczególne momenty, w których samo życie zbiorowe przybiera formę teatru.

Uogólniając, można stwierdzić, że kult *zâr* na wsi ma charakter rodzinny, który zaciera się w wielkich aglomeracjach. W środowisku wiejskim to matka jest postrzegana jako „naczynie” rodzinnych *zâr*. Składa się tym duchom ofiary, przychodzą one wtedy, gdy ktoś z grupy jest chory, jego taca do kawy przedstawia materialne centrum kultu. Jeśli to *alagâ* lub inny specjalista podejmuje się prowadzić ceremonię, to jest on praktycznie jak technik, którego wzywa się z zewnątrz.

W środowisku miejskim istnieją większe grupy, z których każda tworzy rodzaj konfraterni, do której

przyjęcie odbywa się na zasadach nie ograniczonych tylko do więzów rodzinnych czy miejsca zamieszkania. Każda z tych konfraterni, zwykle rywalizujących, skoncentrowana jest wokół jednego profesjonalnego opętanego, *bâla-gandâ* lub „trzymającego *gandâ*”, którego dom jest miejscem przechodnim, gdzie spotykają się bardzo różni ludzie: domownicy, np. rodzice lub służący szefa konfraterni; adeptci (dawni chorzy, obdarczeni *zâr* i kontynuujący wizyty w hołdzie lub z własnego pragnienia zostania czarownikami; osoby o statusie *kaddâm* czy *askar*, przechodzące leczenie lub inicjacje, dysponujące pełnią czasu dla służby *zâr*); klienci i przychodzący regularnie (chorzy w trakcie terapii, ludzie na konsultacje, osoby pobożne czczące *zâr*, by je sobie zjednać, czarownicy lub wyznawcy z innych bractw, amatorzy tańca i śpiewu, itd.). W ten sposób dom szefa konfraterni staje się zarazem apteką, szpitalem, kościołem (jest to miejsce spotkań i odprawiania większości rytów, miejsce zebrań), a dla wielu po prostu miejscem rozrywki,¹⁵ ponadto spożywa się tam, jak w kabarecie, napoje fermentowane, a zdarza się, że spełnia on funkcję hotelu.¹⁶

Kiedy konfraternia skupia licznych członków w zgodzie szerszych niż więzy rodzinno-sąsiedzkie, kult *zâr* – którego główni kapłani są w tym wypadku profesjonalistami lub półprofesjonalistami, tworzącymi rodzaj kleru wobec grupy wyznawców – staje się bardziej komercyjny i przybiera formy bardziej widowiskowe. Szef konfraterni nie tylko jest wynagradzany za konsultacje i leczenie, których udziela, ale także dary przynoszone przez wiernych stanowią pokaźną część jego domowego dochodu; są one ekwiwalentem płacy w naturze, nie zapominając jednak o tym, że wielkich *awlyâ* charakteryzuje przepych i wystawność i są oni dalecy od przywłaszczania sobie darów, które w większości spożywa się podczas prowadzonych przez nich ceremonii i zebrań.¹⁷

Jeśli mała wiejska grupa ledwie może sobie pozwolić na zorganizowanie wielkiego spektaklu, nie ma w tym zresztą żadnej korzyści, to sytuacja szefa miejskiej konfraterni jest inna. Dysponuje on nie tylko personelem i mniej ograniczonymi środkami, ale wzrasta popularność jego domu, kiedy spotkania, które się u niego odbywają, przyciągają wielu ludzi i dają obraz jego talentu. Zorganizowanie w swoim domu *wadâgâ* gromadzącego dużą publiczność, gdzie śpiewy i tańce są atrakcyjne, a ataki opętania impresjonujące, stanowi dla niego korzyść reklamową (przynajmniej w oczach większości klienteli) na tyle, że istnieje pokusa uwydatniania aspektów estetycznych czy teatralnych rytuału, a nawet oszukiwania w celu uzyskania pożądanej atmosfery.

Kolejnym czynnikiem fałszerstwa w kulcie *zâr*, jaki praktykuje się w miastach, jest to, że przechodząc ze środowiska wiejskiego w środowisko miejskie dotyczy on dużo większej grupy wyznawców, a na dodatek bar-

dzo różnorodnej. Można w niej spotkać obok bardzo uczciwych ludzi kobiety o reputacji prostytutki,¹⁸ lub co najmniej kobiety rozwiązłe;¹⁹ dom uzdrowiciela jest z definicji domem otwartym, ponieważ każdy ma prawo przyjść na konsultację,²⁰ gościnność jest w nim regułą; zdarza się jednak podczas składania ofiar lub *wadâgâ*, że przyjdą ludzie, których sam uzdrowiciel – ze względu na zachowanie prestiżu – uważa za nieproszonych;²¹ niektóre osoby są znane z pasożytniczego wałęsania się od *gandâ* do *gandâ*, za główną motywację mając poszukiwanie przygody i rozrywki. Jaka by nie była reakcja uzdrowiciela, regularna czy sporadyczna obecność podobnych osobników nie jest korzystna dla organizowania spotkań w magiczno-religijnej aurze godności.

Choć spotkania i inne ceremonie kultu *zâr* są dalekie od posiadania funkcji czysto teatralnej, widzimy jednak, że kult ten zawiera ziarno możliwego rozwoju w kierunku teatru. Nie tylko jego wyznawcy są w trakcie leczenia uczeni transów, trochę jednak „teatralnych” – stylizowanych odpowiednio do charakteru postaci, którą się uosabia²² i wymagających recytacji tyrad na w pół improwizowanych, którymi są dewizy *fukkanâ* lub okolicznościowe wiersze o stereotypowych sformułowaniach, ale też kult nadarza licznych okazji zaangażowania się z większą lub mniejszą uczciwością w rodzaj komedii, chociaż nie chodzi o specjalne odgrywanie jakichś scenek, aby rozerwać publiczność.

Skądinąd czyż nie jest znaczące, że jedną z najwyraźniejszych cech ewolucji tego kultu (jeśli uznamy jego formy wiejskie za archaiczne) jest często, jeśli nie zawsze, wyolbrzymianie aspektów estetycznych? Przez tę transformację, której konkretne warunki społeczne widzimy jasno, tak że odwołanie jej jedynie do kryzysu wiary byłoby nadmiernym schematyzowaniem, przechodzimy płynnie od teatru przeżywanego do teatru odgrywanego; część poważna maleje w stosunku do aspektu frywolnego i obok tego, co w najgorszym wypadku było tylko pobożnym kłamstwem, pojawia się interesowny fałsz.

Wydaje się, że element teatru, lub szerzej – sztuki dla sztuki, który przenika do takich rytuałów – nie jest elementem nabytym – prostą konsekwencją – sofistyki, ale że stanowi on coś bardziej fundamentalnego, czego waga wzrasta, w miarę jak dopisują temu okoliczności.

Opętanie jest teatrem samo w sobie, ponieważ obiektywnie odwołuje się do przedstawienia postaci mitycznej lub legendarnej przez człowieka-aktora. Muzyka i śpiew, za pomocą których przywołuje się duchy, są zarazem środkami służącymi do stworzenia odpowiedniej atmosfery i wzniesienia entuzjazmu²³ wśród zgromadzonych. Co do tańców, to przypisuje się im wartość terapeutyczną na tyle, o ile *zâr* znajduje w nim spełnienie, poza tym same w sobie są spektaklem i rozrywką. Mamy więc do czynienia z typem rytuału, w którym miejsce sztuki i gry okazuje się bardzo rozległe i o którym można by powiedzieć, że jego mankamenty stanowią dla niego źródło bogactwa estetyczne-

go, przypisujemy je zwykle zaniedbaniom (skąd konieczność większej dbałości o szczegóły reżyserii) lub niezadowoleniu kilku duchów, o których nie pomyśleliśmy (co uruchamia inwencję, pojawienie się nowych postaci, a w konsekwencji zmierza ku różnorodności przedstawianych charakterów, co skądinąd jest rodzajem wyzwania dla innych ceremonii).

Z punktu widzenia czysto medyczno-magicznego, prawie nieograniczone możliwości wytłumaczenia niepowodzeń i ponawiania prób, które umożliwia ten system, bez wątpienia ustanawiają sprzyjający czynnik dla przetrwania tych metod leczniczych, które przecież tak często okazują się nieskuteczne. Jednak poza tymi sprzyjającymi ułatwieniami oferowanymi przez samą treść systemu ważne jest zastanowienie się nad – pomiędzy wieloma czynnikami – pociechą duchową lub przyjemnością, które z reguły wierni znajdują, uczęszczając na spotkania. Nawet adeptki, jak Denqê i Asâmmānac, które nie pozwalają krytykować Malkâm Ayyahu, a opisują ją jako kobietę interesowną i zazdrosną o swoje przywileje, mówią jednak o trosce, jaką otoczyła je, jak i innych chorych.²⁴ Stosunki prawie rodzinne łączą członków tej samej konfraterni i wszyscy, którzy byli leczeni przez Malkâm Ayyahu zwykle nazywają ją *naszą matką*, kiedy mówią o niej po ufałe, nie używając tytułu Abbâtê Cangarê, *mój ojciec Cangar*, według imienia jej wielkiego zâr. Adeptka Abicu, często krytyczna i skora do żartów, widząc Abbê Jérôma notującego imiona zâr w karnecie, przeląkłszy się, że pisząc przywłaszczy je sobie, zadeklarowała: „Zâr są jak mój ojciec i moja matka. Nie odbierajcie mi ich mi ich poprzez papier! Umrę jeśli zâr odejdzie ode mnie.”²⁵ Widzieliśmy zresztą jaką fascynację wywołuje *wadâgâ* wśród kobiet i taka deklaracja młodej wdowy Alafac przywołuje na myśl fragment *Czarownicy*, w którym Michelet zauważa, że „tańce były pokusą nie do odparcia, która u Basków przyciągała cały kobiecy świat, żony, córki, wdowy (te szczególnie licznie)”²⁶

To, że kobiety reprezentują większość personelu konfraterni, biorąc pod uwagę szerszą perspektywę uzdrowicieli i jeszcze inne fakty, możemy myśleć, że zâr jest instytucją raczej kobiecą niż męską: to u Ewy, tradycja upatruje korzeni zâr; w linii kobiecej ustanowione są ich genealogie i w umownym języku konfraterni termin *Adam* określa stworzenie ludzkie, które jest gatunkiem odmiennym od gatunku duchów; bycie opętanym jest zarazem rzadsze i gorzej widziane u mężczyzny niż u kobiety, i według kapłana Ayyala, brata Malkâm Ayyahu, mężczyzna, który „ma zâr” nie mógłby być członkiem stowarzyszenia skupionego wokół świętego patrona, ani organizacji współpomocy w uprawianiu roli, gdyż miałby reputację *awitâtâ*, „niestałego, niespokojnego, włóczęgi”.²⁷

Co do owej kobiecej większości, to trzeba zapamiętać, że praktyki związane z zâr stwarzają rodzaj niezależności (z racji okazji do wyjść, jakich dostarczają),

a co się tyczy samego transu, dają możliwość wywierania presji na otoczenie (porównywalnej do tego jakim może być omdlenie lub atak nerwowy w naszym społeczeństwie); płeć męska nie ma w dziedzinie zâr więcej przywilejów, co w ogólnie rozpatrywanym iluminizmie,²⁸ kobiety znajdują w nim poświadczenie równości z mężczyznami (za pośrednictwem „istot”, dzięki którym mogą społecznie odgrywać role męskie).

Mówiąc ogólnie, jest prawdopodobne, że jeśli teatr jako taki posiada pewną wartość *katharsis* lub „oczyszczenia” pasji, namiętności (mniej szkodliwych od momentu kiedy zostały uzewnętrznione w akcji scenicznej), to z tego punktu widzenia wartość jeszcze większą musi mieć taki teatr, gdzie daleka od ugrzęźnięcia w bierności lub od wyjścia z siebie dla czystej gry osoba jest całkowicie zakwestionowana, oprócz tego, że może ona w pewnej mierze stworzyć sobie sama sceny, których staje się protagonistką.

Taki jest przypadek zebrania i ceremonii, które mają miejsce dzięki kultowi zâr i wydaje się słuszną myśl, że adept zyskuje dzięki nim pewną euforię, pozytywną korzyść, która może skłaniać go do przywiązania się do tych praktyk, tak samo zniechęcających jak i ich rezultaty. Wydaje się, że dotykamy tego, co stanowi wielką siłę magii (wbrew zaprzeczeniom, jakich nieustannie wymierza im doświadczenie) – elementów afektywnych, jakie uruchamia, z ich materiałem mitycznym, z obrazami, a także z częścią dramatu i spektaklu, które zawiera.

Przełożyła Joanna Pawelczyk

Przypisy

- ¹ Czwarty rozdział książki Leirisa pt. *Conscience et inconscience chez les protagonistes des scènes de possession*, pod polskim tytułem *Opetanie w kulcie zâr*, ukazał się w tłum. Moniki Mazurkiewicz w *Dialogu* 1988/2.
- ² Kapłanka kultu zâr, którą Leiris poznał w trakcie wyprawy Dakar-Dżibuti. Często można ją spotkać na kartach drugiej części dziennika wyprawy pt. *Afrique fantôme*.
- ³ Autorem określenia *komedia rytualna* jest Alfred Métraux. Leiris często podkreślał, że jemu zawdzięcza inspirację owego podejścia. Zobacz: Alfred Métraux, *La comédie rituelle dans la possession* w: *Diogène*, nr 11, 1955 [przyp. tłum.].
- ⁴ To zdarzenie, które zaszło u Malkâm Ayyahu 23 października 1932 po południu, opowiedziano mi i Abbie Jérôme nocą podczas *wadâgâ*.
- ⁵ 236 C, fol. 8 v°.
- ⁶ *Ibid.*, fol. 10 v°.
- ⁷ *luarâ*, czysty, 236 C, fol. 3.
- ⁸ *Hâdrâ* (arab.) «obecność, zebranie», seans litanii i tańców ekstazy (E. Dermenghem, *Le culte de saints dans l'Islam Magrébin*, Paryż, Gallimard, 1954, glossaire). 236 A, fol. 23.
- ⁹ Uznające, że w Chrystusie jest tylko jedna, boska natura, a natura ludzka zaraz po wcieleniu została przez boską wchłonięta. Monofizytyzm został odrzucony przez papieża Leona I i sobór chalcedoński (541). Ustalenia soboru chalcedońskiego zostały odrzucone w Egipcie,

- Etiopii i Armenii, co zapoczątkowało powstanie Kościołów przedchalcedońskich [przyp. tłum.].
- ¹⁰ Abba Jérôme zauważa w jednej z pieśni *zâr* użycie słowa *azubâ*, które przywoływałoby akcję zrzucenia z siebie więzów, rozigrania.
- ¹¹ Odnotujmy jednak, że niektóre *zâr* (na przykład Râhêlo) przychodzą, by spowodować nie nieszczęścia indywidualne, lecz klęski dotykające całą społeczność, jak epidemie i choroby zwierząt hodowlanych. Kult im poświęcony dotyczy więc interesu ogółu.
- ¹² Oto dla przykładu fragment *fukkarâ* Seyfu Cangar zanotowanego 7 września 1932 wg relacji Malkâm Ayyahu i Enqo Bâhrey (236 A, fol. 50 v°):
- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| <i>arbâ aqwâdâs</i> | Obdarzający czterdziestu! |
| <i>arbâ mallâs</i> | Wynagradzający czterdziestu! |
| <i>yârbâw mari</i> | Przewodniku czterdziestu! |
| <i>yârba sari</i> | Organizatorze czterdziestu! |
| <i>si nadâfi</i> | Który rani tysiące! |
| <i>si asnaddâfi</i> | Który każeś zranić tysiące! |
| <i>si garâfi</i> | Który chłosta tysiące! |
| <i>si asgarrâfi</i> | Który każeś wychłostać tysiące! |
| <i>Sayfu Cangar</i> | Sayfu Cangar! |
| <i>Yâwloc mâgar</i> | Podporo <i>awlyâ</i> ! |
| [...] <i>genn tayyâqi</i> | Inkwizytorze dżinów! |
| <i>Bâhr talâqi</i> | Który zanurza się w morzu! |
| <i>Ya Râhêlo wandem</i> | Bracie Râhêlo! |
- Dwa mityczne epizody odnoszące się do Sayfu Cangar są przywołane w tym tekście: pierwszy – jak przekraczając Morze Czerwone, wracając z Jeruzalem w towarzystwie *zâr*, które pobierały nauki wraz z nim i które wraz z nim tworzą grupę „czterdziestu” stał się ich *aqwâdâs* dostarczając im magicznie *maqwâdasâ* albo odpowiednich ofiar rytualnych; drugi – jak oswobodził swoją siostrę Râhêlo, którą porwał i uprowadził do Białego Nilu pewien dżin (epizod, który na pewno przywoła w swoim *fukkarâ* ten, kto celebrytuje jako Sayfu Cangar, kiedy przystępuje się do typu „rzucenia *dan-garâ*”, dla którego teatrem jest strumień).
- Sayfu Cangar, dobry chrześcijanin zawsze zaczyna *fukkarâ* recytacją formuły *basmulâb* (*ba-semu la-ab*) lub *basmââb* (*ba-sema-ab*): „w imię ojca i syna i ducha świętego”.
- ¹³ W ten sposób, wg Enqo Bâhrey, kiedy kobiecie *zâr* Sasitu ujawnia się w trakcie *wadâgâ* opuszcza się lampę, aby stworzyć półmrok. W przeciwieństwie do innych *awlyâ* (dla których trzeba zmniejszyć oświetlenie, a nawet domowy ogień), Sayfu Cangar lubi żywe światło i Arab Zaynę „szuka światła dość silnego, ale łagodnego na twarz” (236 D, fol. 19 v°).
- ¹⁴ Allafac porównuje nastrój kobiety, która idzie wieczorem na *wadâgâ* do tego, „gdy idzie się na ślub lub tańczyć i śpiewać” (236 C, fol. 49). W małżeństwie, w którym kobieta jest opętana, często panuje niezgoda. Najczęstsze zarzuty wobec kobiety należącej do konfraterni to marnotrawstwo z powodu uczęszczania na ceremonie *zâr*, zaniedbywanie męża i wymaganie od niego wydatków w formie ofiar i darów dla *zâr*.
- ¹⁵ Był czas, gdy w Addis Abebie domostwa *zâr* podlegały takiemu samemu opodatkowaniu, co „domy *tag*”, kabarety, gdzie podaje się *hydromel* [wino miodowe, miód pitny, przyp. tłum.], które są praktycznie domami publicznymi.
- ¹⁶ Kiedy Abba Jérôme zamieszkał w naszym obozie, jego dwaj służący, Kâsâhun i Unatu, wynajmowali pensję u Malkâm Ayyahu.
- ¹⁷ Niektórzy z otoczenia Malkâm Ayyahu przypisywali upadek jej byłego zięcia, *alaqâ* Hayla Mikâêl Abarrâ, który

- był bardzo szanowanym uzdrowicielem i popadł w nędzę temu, że jego *zâr* opuściły go dla zawodowej opętanej, która przyciągnęła ich do siebie prezentami. Czy mamy przez to rozumieć, że jego klientela porzuciła go dla konkurentki (prawdopodobnie z racji wyższości jej dochodów), i u której panował większy przepych?
- ¹⁸ Tak było z Aggadac, była prostytutką z Asmary.
- ¹⁹ Taki był przypadek Denqnas i Adanac, którym Malkâm Ayyahu regulamie prawila moralny na temat ich prowadzenia się.
- ²⁰ Uzdrowiciel może jednak odmówić, pod takim czy innym pretekstem, osobie, której nie chce leczyć. Skądinąd jest w zwyczaju, że zanim podejmie się terapii, upewnia się za pomocą przepowiedni (np. obserwacji palonego kadzidła, przyniesionego przez pacjenta) czy jego *gembâr* los [dosł. człoł, przód] jest w zgodzie z *gembâr* pacjenta. Nie szczędi się pochwał dla uccziwości uzdrowiciela, który stwierdza, że jego interwencja byłaby nieskuteczna i odsyła konsultującego się lub poleca mu innego uzdrowiciela, co do którego można mieć nadzieję, że będzie bardziej pomocny.
- ²¹ I tak, wieczorem 13 września 1932, Malkâm Ayyahu wykluczyła z *wadâgâ* pewną kobietę. Widząc ją snującą się na środku pomieszczenia i trzęsącą się jak gdyby miała robić *gurri*, Malkâm Ayyahu stwierdziła, że jej dom nie jest „domem wariatów” i zapytała, kto przyprowadził tę kobietę. Jedna z adeptek odpowiedziała, że to pewien nieznamy, który zniknął natychmiast po przeprowadzeniu jej. Malkâm Ayyahu odparła, że nie życzy sobie „*zâr* prostytuowanego”. W sumie jednak przystała na obecność nieproszonej, którą знаła już z wcześniej przeprowadzanej terapii, dzięki której kobieta ta mogła urodzić dziecko.
- ²² Odnośnie *bori* haousa, H. Jeanmaire zauważa wagę stylizacji jako przeniesienia ku dosłownemu teatrowi: „Opętanie indywidualne – na zasadzie mechanizmu psychologicznego i autosugestii, które zjawiska halucynacyjne odnoszące się do „wielkiego ataku” historycznego ustanowiły klasycznym – odwołuje się się do „charakteru”, w który wcielił się opętany – duchowi, który go opętuje przypisuje się taki czy inny charakter. Aspekt teatralny tych „imitacji” budzi ciekawość, staje się naturalnym i prawie koniecznym odwołanie do scenek czy skeczy, które są przecież załącznikiem teatru”, w: *Dionysos*, op. cit.
- ²³ W podwójnym sensie tego słowa, które u Arystotelesa oznacza „opętanie, uczucie obecności bożej i jej oddziaływania”, H. Jeanmaire, *ibid.*, s. 317.
- ²⁴ 236 B, fol. 57 v°-58 i 236 C, fol. 16 v° i 52.
- ²⁵ 236, fol. 47 v°.
- ²⁶ P. 515. Wg Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, 1612.
- ²⁷ Przypadek Enqo Bâhreya, adepta i *marigêtâ* czy przewodniczącego chóru *dabtarâ* z jego parafii, nie przeczy temu twierdzeniu: był on opętany, ale jego *zâr* zostało przeniesione na jego żonę (236 A, fol. 53). Jest możliwe, że twierdzenie ojca Ayyala nie dotyczy opętanych będących uzdrowicielami.
- ²⁸ Człowiek nazywany Abbâ Wâ podczas mojego pobytu w Gondarze był najbardziej znanym oświeconym na północy Etiopii. Jednak trzeba wspomnieć wielką sławę, którą w tym samym czasie cieszyła się Sebbâs, zwana „Naszą Panią z Arusi”, profetka szanowana w całym kraju.



Taniec opętanych. Misja Dakar-Dżibuti, 27 września 1932. Za: M. Leiris *Miroir de l'Afrique*, Gallimard 1996, ed. Jean Jamin.