Mirosław Kocur

ORCID: 0000-0002-7329-122X

Uniwersytet Wrocławski

Maska jako aktorka

Abstrakt: W niniejszym tekście proponuję poddać maskę analizom performatywnym i zbadać jej sprawczość, czyli aktywną rolę w inicjowaniu światowych zdarzeń. W tym celu przeprowadzę badania czterech fundamentalnych, moim zdaniem, „działań” maski: transformacji, inspiracji, transmisji i relokacji. Studium poddam maskę antyczną, japońską, afrykańską i azjatycką. Pełne omówienia tak złożonego i bogatego w źródła tematu jest oczywiście niemożliwe w tak krótkim artykule, dlatego posłużę się wyborem przypadków szczególnych, które według mnie najwyraźniej ukazują sprawczość maski. Oprę się na własnych badaniach terenowych, doświadczeniach wyniesionych z reżyserowania sztuk teatralnych, a także na klasycznej literaturze naukowej, nawiązując do szczególnie mi bliskich poglądów brytyjskiego antropologa społecznego Alfreda Gella, zmarłego przedwcześnie w 1997 roku, i brytyjskiego archeologa Ian Hoddera, obecnego szefa wykopalisk w Çatalhöyük.

Słowa-klucze: maska, aktor, analiza performatywna

Co robi maska?

We wstępie do książki o intrygującym tytule *How Forests Think?*¹ antropolog Eduardo Kohn przytacza wielce pouczającą anegdotę. Podczas wędrówki przez dżunglę u podnóża wulkanu Sumako w Ekwadorze przewodnik ostrzegł autora, aby koniecznie kładł się spać na plecach. Polujący przypadkiem w pobliżu jaguar powinien bowiem widzieć twarz człowieka. Osobę leżącą na piersiach, z twarzą do ziemi, zwierzę postrzega jako mięso do pożarcia; kiedy natomiast widzi twarz, myśli, że to inny jaguar.

Z perspektywy tego drapieżnika twarz człowieka leżącego we śnie na plecach jest maską jaguara lub wręcz jaguarem, a raczej *runa puma* — „człowiekiem-jaguarem” w języku keczua. Wystarczy położyć się na plecach, by twarz stała się maską. Ale tylko dla jaguara. Inny człowiek nie dostrzeże różnicy w tożsamości człowieka leżącego na plecach.

¹ E. Kohn, *How Forests Think? Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley 2013, s. 1–3.

Czy więc w ogóle można w tym wypadku mówić o masce? Moim zdaniem — tak. Anegdota Kohna znakomicie ukazuje problemy związane z definiowaniem maski. Maska wcale nie musi bowiem być przedmiotem dodanym do twarzy. W szczególnych okolicznościach naga twarz świetnie wypełnia funkcję maski, przemieniając człowieka w inną istotę, niekoniecznie ludzką. Ale owa przemiana nie dokonuje się dla każdego patrzącego. Maska jest zatem raczej elementem relacji pomiędzy „aktorem” i „widzem”, a nie obiektem estetycznym.

W książce *Art and Agency* — zatytułowanej programowo, wydanej w 1998 roku, już po śmierci autora — antropolog społeczny Alfred Gell chyba najradzykalniej nawoływał kolegów, aby przestali myśleć w kategoriach oddzielnych przedmiotów sztuki, a raczej skupili się na szukaniu powiązań i sieci, w których artefakty nabierają mocy sprawczej, stając się wręcz „osobami” czy — zacytuję zwrot angielski — *social agents*². Zamiast analizować znaczenia czy przeprowadzać studia estetyczne, Gell radzi spytać: co rzecz robi? Antropolog to bowiem performatyk.

Brytyjski archeolog Ian Hodder w książce o równie programowym tytule: *Entangled. An Archaeology of the Relationship between Humans and Things* bada z kolei splątanie ludzi i rzeczy w „heterogeniczne mikstury”. Sprawczość rzeczy — zdaniem Hoddera — nie polega na ich intencjonalności, ale na tym, że mają własne życie i wchodzą w złożone interakcje. Nie jest to sprawczość wtórna, nadawana przez człowieka, a sprawczość pierwotna, ingerująca w świat. Nawiązując do Bruno Latoura, badacz podkreśla, że rzeczy i ludzie są nawzajem splątani w sieciach uzależnień, niestabilnych i wciąż ewoluujących.

Sprawczość maski zależy jednak od patrzącego. Tylko jaguar może zobaczyć „maskę jaguara” w twarzy śpiącego człowieka. Maska, jak zwierciadło, odbija patrzącego. Starożytni Grecy nazywali maskę *prosopon* — ‘twarz’. Termin ten znaczy dosłownie: ‘naprzeciw oczu, naprzeciw spojrzenia’³. W V wieku p.n.e. „twarz” była bowiem tym, co prezentowano „spojrzeniom” innych ludzi. Maska w teatrze była co najwyżej przedłużeniem aktywności życia codziennego. Każdy Grek performował własną tożsamość za pomocą „twarzy”, wystawionej na spojrzenia innych, podobnych do siebie. Obywatele Aten przeglądali się nawzajem w swoich obliczach i upewniali o własnej wyjątkowości. W pewnym sensie bycie Grekiem w klasycznych Atenach było zatem równoznaczne z byciem osobą publiczną. Dodajmy w tym miejscu, że człowiek prywatny to po grecku *idiotes* — ‘ignorant’⁴.

Dopiero Rzymianie odróżnili teatralną maskę (łac. *persona*) od twarzy (łac. *vultus*). W Rzymie aktorami mogli być tylko niewolnicy, a po występie musieli maski zdejmować, żeby publicznie ujawnić swoją tożsamość. Obywatele przy-

² A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, s. 5.

³ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris 1968, s. 942.

⁴ *Ibidem*, s. 455.

łapani na grze w przedstawieniu automatycznie tracili wszelkie prawa⁵. Inaczej Grecy — w ateńskim Teatrze Dionizosa występowali wyłącznie obywatele; aktorzy nie różnili się od widzów statusem.

Maska jako *social agent* sprawdza się dobrze w terapiach. Irokezi do dziś leczą się z pomocą Towarzystwa Fałszywej Twarzy. Wiosną lub jesienią osobnicy w czarnych lub czerwonych maskach z drewna nawiedzają domy, żeby wypędzić chorobę lub zapobiec jej pojawieniu się. Stosują terapię szokową. Zmienacka pojawiają się we wsi w otwartych autach, wrzeszczą i hałasują grzechotkami ze skorupy żółwia⁶. Maska, wyrzeźbiona z żywego drzewa, reprezentuje przodka i odgania złe duchy. Podobno wyjątkowo skuteczne w terapii są maski Irokezów w kształcie świńskiego ryja⁷.

Z kolei lud Ekoi w Kamerunie i Nigerii maskę *Obasinjom* w kształcie łba krokodyla nazywa wręcz „mówiącą”, „maską, która nigdy nie kłamie”, a nawet „maską, która mówi i działa”. Ktokolwiek nakłada na głowę *Obasinjom*, przemienia się w wieszczka i egzorcystę⁸.

Artyści również podkreślają sprawczość maski. Performerzy na Bali i w Japonii wyznają, że to maski są źródłem ich działań. Nałożenie maski na głowę lub pokrycie twarzy gęstym make-upem to doświadczenie wyjątkowe, silnie destabilizujące tożsamość i podmiotowość. Co zatem „robi” maska?

Transformacja

Rytualne źródła maski są oczywiste — to wszak wyjątkowo skuteczne narzędzie transformacji. Ludzie wciąż przywołują w obrzędach bogów; Bóg może się oczywiście uobecnąć w przedmiocie, na przykład w hostii, albo we wzgórzu — jak w japońskiej religii szinto. Szczególnie widowiskową, a przez to skuteczną, epifanią jest przemiana człowieka w boga poprzez opętanie. Transformacja może być inicjowana tańcem i kostiumem, jak w brazylijskim *candomble*, albo kostiumem i make-upem, jak w keralskim rytuale *tejjam*. Archaiczne kultury opętania odegrały też ważną rolę w narodzinach greckiego teatru⁹. Podczas obrzędów na cześć Dionizosa bóg wstępował w maskę. Malowidła wazowe zdają się nawet sugerować, że Dionizos wręcz był maską¹⁰. Taka maska musiała budzić lęk. Pewnie dlatego starożytni Ateńczycy również teatralne maski przechowywali na co dzień

⁵ M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 419–474.

⁶ W.N. Fenton, *The False Faces of the Iroquois*, London 1987.

⁷ F.G. Speck, *Midwinter Rites of the Cayuga Long House*, Philadelphia 1949, s. 104.

⁸ P.I. Eta, *Inkun village*, [w:] *Encyclopedia of Anthropology*, red. H.J. Brix, Thousand Oaks 2006, s. 1298.

⁹ M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 379–402.

¹⁰ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 242.

w świątyni i straszili nimi dzieci. Arystofanes nazywa maskę *mormolykeion* — ‘to, co przeraża’¹¹ (Mormo to potwór).

Na Bali do dzisiaj maski traktowane są z wielkim szacunkiem i nabożnym lękiem. Każda wspólnota na wyspie ma własną kolekcję masek opiekuńczych. Ze świątyni wynoszone są one tylko podczas głównych świąt. Ich moc transformacyjna jest potężna. Zachowało się wiele dramatycznych opisów nawiedzeń maską nieślawnej więdźmy o imieniu Rangda. Człowiek w masce więdźmy potrafi uciec ze świątyni, w której odbywa się akurat ceremonia, i trudno go potem złapać. A może być groźny — biega po wsi i atakuje każdego z furją. Maskę Rangdy przeraża już samym wyglądem, w związku z czym nałożenie takiego przedmiotu na głowę musi być wstrząsającym doświadczeniem, szczególnie dla osoby wierzącej w istnienie Rangdy¹².

Wsadzenie maski na głowę zmienia postrzeganie świata i własnego ciała. Zasłonięcie twarzy przedmiotem z małymi otworami na oczy przede wszystkim utrudnia widzenie peryferyjne¹³. Na co dzień bez udziału świadomości i często równocześnie poruszamy kończynami, orientujemy się w przestrzeni, utrzymujemy równowagę ciała. Koordynacja gestu z wypowiedzianym rozkazem czy pytaniem jest możliwa właśnie dzięki widzeniu peryferyjnemu. Nasz mózg bez udziału świadomości kontroluje i koordynuje ruchy mięśni podczas gestykulacji. Ograniczenie pola widzenia małymi otworami w masce wyłącza te wszystkie automatyczne procesy. Mózg traci dostęp do kluczowych danych. Nieświadoma koordynacja naszego ciała w ruchu przestaje być możliwa.

Maska ujawnia nam własne ciało jako Obcego, dlatego bywa tak bardzo skutecznym narzędziem przemiany. Maskę zawiesza rutynę i inspirowanie do kreatywnej (re)konstrukcji nowej cielesności i tożsamości.

Maska odmienia także patrzących. Obiekt, jak w wypadku „człowieka-jaguara”, może stać się „maską” tylko wówczas, kiedy spotka się co najmniej dwóch performerów: jeden działa, drugi jest świadkiem, lecz obaj są aktywni. Diana Eck, znawczyni kultu obrazów w Indiach, zwraca uwagę na sanskryckie pojęcie *darśan* — ‘widzieć’. Widzenie boskiego wyobrażenia w religijnym sensie *darśan* nie jest inicjowane przez człowieka, osobę wierzącą, ale przez bóstwo, które pozwala zobaczyć siebie w wizerunku. Ludzie otrzymują w darze *darśan*, czyli „widzenie świętości”¹⁴.

Bóstwa czy herosi, reprezentowani przez maski, inicjują wymianę spojrzeń. Widzenie bóstwa jest zatem równocześnie byciem widzianym przez bóstwo.

¹¹ *Poetae Comici Graeci*, red. R. Kassel, C. Austin, t. 3, cz. 2. *Aristophanes: Testimonia et Fragmenta*, Berlin-New York 2013, fragm. 130.

¹² M. Kocur, *Źródła teatru*, s. 52–59.

¹³ E. Hitzel, *Effects of Peripheral Vision on Eye Movements. A Virtual Reality Study on Gaze Allocation in Naturalistic Tasks*, Wiesbaden 2015.

¹⁴ D.L. Eck, *Darśan. Seeing the Divine Image in India*, wyd. 2 rozszerz., Chambersburg 1985, s. 3–7.

Widzenie nie jest bierne, jest działaniem sprawczym, rodzajem „dotyku”. Maska „dotyka” świadka poprzez oczy, inicjując w patrzącym głębokie przeżycie, a może i przemianę. Maska może zatem transformować zarówno performera, jak i osobę patrzącą.

Inspiracja

Praktycy japońskiego teatru *nō* i balijskiej sztuki *topeng* wierzą, że to nie oni, ale ich maski są głównych źródłem inspiracji¹⁵. Być może podobnie uważali ich przodkowie w starożytności. Zachowało się wiele malowideł i rzeźb greckich z mężczyznami wpatrującymi się w maski. Takie zabytki interpretowano zwykle jako „medytacje poety”. W *Tesmofoiach* Arystofanesa komediopisarz Agaton, mistrz w tworzeniu kobiecych postaci, rzeczywiście podczas komponowania sztuki wpatruje się w żeńskie maski. Jak sam potem wyjaśnia Eurypidesowi — jednemu z bohaterów komedii, główną inspirację czerpie jednak z przebrania się za kobietę i nałożenia na własną głowę żeńskiej maski.

Maska działa jak swoisty kanał transmisyjny. Aktor w japońskim teatrze *nō*, przed nałożeniem maski, medytuje również nad sławnymi poprzednikami. Ślady ich potu i inskrypcje z imionami zachowały się po wewnętrznej, chropowatej stronie maski. Wielcy aktorzy inspirują zatem performerą w równym stopniu co maska i tekst sztuki. W tradycyjnych kulturach głównym źródłem inspiracji są przodkowie. Na Bali do dzisiaj każdy artysta, zanim wyruszy z domu, modli się przed prochami przodków i prosi ich o użyczenie *taksu* — ‘natchnienia’¹⁶. *Taksu* to jednocześnie balijski termin na opętanie.

Maska *nō* żyje własnym życiem, niezależnie od performerą. Aktor Konparu Nobutaka, cytowany przez Esterę Żeromską w znakomitej monografii *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō*, stwierdza wręcz, że maska była świadkiem — a może i po części sprawcą — narodzin *nō*, ponieważ istniała na długo przed rozwinięciem się tego teatru¹⁷.

Żeromska dokładnie opisuje i ilustruje fotografiami tajemniczy rytuał przemiany aktora w postać¹⁸. Dokonuje się to pół godziny przed spektaklem w sali lustrzanej (jap. *kagami-no-ma*). Jest to akt mistyczny, porównywany z otwieraniem na świat oczu posągu Buddy podczas poświęcenia. *Shite*, główny aktor *nō*, siada przed wielkim lustrem (*kagami*); asystent (*kōken*) z namaszczeniem podaje mu

¹⁵ M. Coldiron, *Trance and Transformation of the Actor in Japanese Nō and Balinese Masked Dance-Drama*, Lewiston 2004.

¹⁶ *Ibidem*, s. 92–99.

¹⁷ E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō*, Warszawa 2003, s. 189.

¹⁸ *Ibidem*, s. 182–186.

maskę. *Shite* bierze maskę w obie ręce i wpatruje się w nią intensywnie, po czym następuje „iluminacja serca” (*kaiken-no kokoro*), czyli opętanie maską. Medytacja nad maską ma opróżnić artystę z jego własnej osoby, wytworzyć pustkę, stan niebycia lub — mówiąc słowami mistrza Zeamięgo, jednego z kodyfikatorów *nō* — *mushin* (‘brak umysłu’). Dopiero potem możliwa staje się transformacja w postać sztuki i nawiedzenie maską, a przez nią osobą dramatu.

Margaret Coldiron cytuje sławnego aktora *nō*: „wszystko wyłania się z nicości, milczenia, pustki”¹⁹. Podobny proces opisywał Jean Dorcy, student legendarnego Jeana Copeau²⁰. Copeau, jeden z największych reformatorów teatru zachodniego, postrzegał bowiem transformacyjną moc maski równie radykalnie jak praktycy teatru wschodniego.

Maska jako źródło inspiracji wywołuje w performerze stan pustki, umożliwiając uobecnienie się jego wielkich poprzedników, którzy tej samej maski używali, a także osoby dramatu, skomponowanej przez poetę. Japońskie maski *nō* bywają wieloznaczne. Mogą być wykorzystywane do różnych sztuk. Inspirują artystę do życia na scenie, ale go nie ograniczają. Inspiracja to proces dwukierunkowy: wypróżnienie i wypełnienie. Maska uwalnia performerę od siebie, otwierając go na nowe tożsamości i możliwości bycia w świecie.

Słowo „inspiracja” wywodzi się od łacińskiego wyrazu *inspiratus*, imiesłowu biernego czasownika *inspirare* — ‘wdychać, wciągać w płuca powietrze’. Już w starożytności tym terminem oddawano także inspirację nadprzyrodzoną, a nawet animowanie rzeczy. Nowe badania nad praktyką teatru antycznego w intrygujący sposób nawiązują do genealogii słowa „inspiracja”.

Thanos Vovolis zwrócił uwagę na niezwykle formę otworu na usta w większości zachowanych przedstawień greckiej maski tragediowej²¹. We współpracy z greckimi muzykologami ustalił, że ów zagadkowy kształt ust znakomicie odpowiada układowi mięśni twarzy podczas wypowiadania na głos samogłosek, odgrywających fundamentalną rolę w artykulacji stanów emocjonalnych postaci tragicznych. Vovolis zauważył również, że antyczne maski zakrywały całą głowę performerę, jak hełm. To z kolei wymusza specyficzny obieg powietrza podczas wydychania. Grecki badacz, dzięki zastosowaniu ćwiczeń oddechowych Jerzego Grotowskiego, opracował specjalny trening dla aktora występującego w masce-hełmie. Zaprojektował też takie maski z lnu i utwardzanego papieru, na wzór antycznych pierwowzorów. Efekty tych eksperymentów okazały się fascynujące. Dowiedziono bowiem, że maska-hełm wymusza na artyście wydychanie większej ilości powietrza podczas mówienia czy śpiewu. Cyrkulacja powietrza wokół głowy, w wąskiej przestrzeni pomiędzy twarzą i maską, mo-

¹⁹ M. Coldiron, *op. cit.*, s. 43. Tłum. M.K.

²⁰ K. Johnstone, *Impro. Improvisation and the Theatre*, London 1981, s. 187.

²¹ M. Kocur, *Nowe studia nad maską*, „Dialog” 7–8, 2005, s. 107–113.

dyfikuje dźwięki, wzmacniając je i wyostrzając. Szczególnie wyraziście brzmią oczywiście samogłoski. Grecka maska zapewne stymulowała zatem stosowanie technik oddechowych. W tym kontekście „inspiracja” nabiera dodatkowych znaczeń.

Transmisja

Maski inspirują wykonawców, ale też transmitują potężną energię na widownię. Teatr antyczny zaludniali herosi i bogowie; w teatrze *nō* pojawiają się duchy zmarłych; w balijskim *topeng* — postaci mityczne i historyczne. Maski mogą także odgrywać ważną rolę w codziennym życiu wspólnoty. Przerażające maski *Zangbeto* ludu Fon w Beninie, przypominające olbrzymie chochoły, pilnują w nocy porządku jako policjanci, odstraszały złodziei i bandytów. Należy w tym miejscu dodać, że *zan* znaczy ‘noc’, a *beto* — ‘osoba’; *Zangbeto* „nadchodzi nocą z morza”. Podczas całonocnych obrzędów maski tańczą, oczyszczając wioskę ze złych sił. Każdy, kogo wtedy napotkają, traktowany jest jak wróg²². Z kolei na pogrzebach ludu Senufo na Wybrzeżu Kości Słoniowej podobną funkcję pełnią również straszliwe maski *Wambele*, janusowe hybrydy żarłoczych zwierząt. Afrykańskie maski najczęściej jednak transmitują energię potężnych duchów przodków, jak *Egungun*, czyli ‘szkielet’, ludu Joruba w Beninie i Nigerii.

Maski w starożytnej Grecji czy średniowiecznej Japonii zapewne działały na wielu widzów z podobną mocą. Transmitowały energię potężnych postaci. Maski wręcz były tymi postaciami. To swoiste symulakry. Bo przecież nikt nie mógł wiedzieć, jak naprawdę wyglądali Herakles, Prometeusz, Antygona czy japońskie duchy. Maski greckich bogów i herosów — w przeciwieństwie do przerażających masek afrykańskich czy pełnych ekspresji masek *nō* — były zaskakująco neutralne lub wręcz „mało wyraziste”²³. Dopiero aktor swoją grą, a nade wszystko recytacjami i pieśniami, wzmacniał działanie maski. Neutralność nie zatrzymywała wzroku widza na powierzchni zewnętrznej, umożliwiała spojrzenie pogłębione i przemianę doświadczenia estetycznego w dojmujące przeżycie duchowe. Potężne, poetyckie monologi Agamemnona i Edypa albo pieśni Elektry i Chóru, podobnie jak neutralna maska, zapraszały do kontemplacji, inspirując wyobraźnię widzów do dopełnienia działań aktorów na orkestrze.

Celem inscenizacji tragedii w Teatrze Dionizosa było umożliwienie widzom doznania głębokich przeżyć poprzez zamierzone oszustwo. Bo przecież ani maska Antygony, ani performer odgrywający tę postać nie byli w rzeczywistości Antygona. To wiara widzów, uwiedzionych przez maski i teksty, uobecniała w Atenach bogów i herosów. Transmisja w tym kontekście była zbiorowym aktem kreatywnym.

²² C. Beckwith, A. Fisher, *African Ceremonies*, t. 2, New York 1999, s. 110–117.

²³ O.P. Taplin, *Comedy and the tragic*, [w:] *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, red. M.S. Silk, Oxford 1996, s. 189.

Raz do roku w miejscowości Mamojada na Sardynii na ulice wychodzą *Mamuthones* — ludzie w czarnych maskach. Każda maska jest niemal taka sama; ich funkcją jest zastąpienie ludzi zwierzętami, a w zasadzie archetypalnym wyobrażeniem groźnych byków. Oprócz nakładania na głowę czarnych masek Sardynczycy na ramiona narzucają ciemne runo z wełny, a na plecach zawieszają ciężkie, pasterskie dzwonki (ważące od dwudziestu pięciu do trzydziestu kilogramów). Ciężkim, równym krokiem przemierzają Mamojadę od ogniska do ogniska. Towarzyszą im *Issohadores* — pasterze w białych maskach i z lassami²⁴.

Czarne maski *Mamuthones*, choć przypominają surową ludzką twarz, nie są realistyczne. Usuwają tożsamości jednostkowe performerów, umożliwiając każdemu kontakt z energią zwierzęcą. Pozbawieni cech indywidualnych, *Mamuthones* przemierzają w milczeniu wioskę, w dwuszeregu, wybijając rytm całym ciałem. Słychać tylko huk butów i przeraźliwy dźwięk dzwonków zawieszonych na ich plecach.

W 2011 roku *Mamuthones* przyjechali do Wrocławia, żeby dokonać egzorcyzmów Ostrowa Tumskiego — chrześcijańskiego centrum miasta. Wyłonili się nagle z Kościoła Najświętszej Maryi Panny na Piasku i mostem Tumskim ruszyli na ulicę Katedralną. Dotarli do katedry. Ich surowy, milczący taniec bardzo poruszał; maski przeniosły mnie w czasy przed narodzinami Chrystusa. Niektórzy uczeni dopatrują się w *Mamuthones* pozostałości antycznego kultu Dionizosa²⁵ — nie miałem co do tego wątpliwości, wędrując z *Mamuthones* przez Ostrów Tumski.

Jeszcze potężniej siły natury transmitują niezwykle maski w Burkina Faso. Lud Bobo wierzy na przykład, że ludzie swoimi działaniami zakłócają naturalny porządek, ustanowiony przez boga-stwórcę o imieniu Wuro. Podczas trzydniowego rytuału oczyszczenia maski przywracają równowagę pomiędzy bogiem i człowiekiem. Każda z masek jest emanacją ducha przyrody o imieniu Do — pośrednika pomiędzy bogiem i człowiekiem. Performerami w egzorcyzmach mogą być wyłącznie członkowie tajnego stowarzyszenia Do; nikt nie może znać ich prawdziwej tożsamości, szczególnie dzieci i kobiety²⁶.

Latem 2010 roku do Wrocławia przybyli z Burkina Faso członkowie ludu Nuna. Przywieźli kopie świętych masek (oryginałów nie wolno niestety wywozić ze wsi Zawara pod groźbą śmierci). Wykonali dwa rytuały Wyjścia Masek, każdego dnia inny. Pierwszego dnia Maski oczyszczały przestrzeń, co tylko znużyło wrocławską widownię, jako że niewiele osób rozumiało sens mało spektakular-

²⁴ M. Iorio, G. Wall, *Beyond the mask. Continuity and change in a Sardinian rite*, [w:] *Rituals and Traditional Events in a Modern World*, red. J. Laing, W. Frost, London-New York 2015, s. 126–140.

²⁵ D. Turchi, *Maschere, miti e feste della Sardegna*, Rome 1996.

²⁶ C. Beckwith, A. Fisher, *op. cit.*, t. 2, s. 98–109.

nych działań. Dopiero drugiego dnia nastąpiło właściwe Wyjście Masek. Zresztą do ostatniej chwili niepewne, bo tego dnia we Wrocławiu padało, a na maskę, choćby była tylko kopia, nie może spaść kropla wody. Magiczna moc afrykańskich Masek jest jednak potężna — przed zaplanowanym występem deszcz ustał.

Maski swoimi kształtami przywołują postaci lokalnych zwierząt, postrzeganych w Burkina Faso jako bóstwa opiekuńcze. Transformacja człowieka w zwierzę dokonuje się zawsze w odosobnieniu. Nikt nie może być świadkiem takiego wydarzenia. Podczas nakładania olbrzymiej, często spektakularnej maski i ciężkiego, ponad trzydziestokilogramowego kostiumu performerzy doznają autentycznych opętań. W trakcie występu zwykle pozostają w głębokim transie. Nie wiele widzą, bo maski przesłaniają im oczy. Muszą być prowadzeni dźwiękami, wygrywanymi przez muzyków na małych piszczałkach. Najważniejszy jest jednak człowiek z bębenkiem; to on wie, gdzie procesję Masek, nadaje tańcom kierunek oraz tempo.

Maski przeniesione z Burkina Faso do Polski przywiodły z sobą także afrykańskie bóstwa. Zadziwiła skuteczność tego zabiegu. Polscy widzowie nie mieli problemów z wchodzeniem w interakcje z afrykańskimi Maskami. Każda z nich miała z sobą kije. Po solowym popisie, zawsze bardzo energetycznym, Maska przekazywała kije osobie na widowni. Nikt nie odmówił — każdy chwycił kij i tańczył na cześć afrykańskich duchów opiekuńczych.

Fascynujące relokacje praktykowane są też w Himalajach. Na północy Indii, we wsi Matho, niedaleko Leh, stolicy stanu Ladakh, znajduje się urokliwy klasztor buddyjski. Każdego roku dwaj mnisi, wybrani w rezultacie skomplikowanej procedury, przemieniają się tam w braci Rongtsan — Białego i Czerwonego. To dwa tybetańskie duchy o niezwykłych mocach, wywodzące się jeszcze z czasów przedbuddyjskich, kiedy Tybetańczycy wyznawali religię bon. Są to opiekuńcze duchy klasztoru w Matho. Lamowie, nawiedzani przez Rongtsanów, nazywani są wyroczniami, a ich główną funkcją jest przepowiadanie przyszłości.

Podczas mojej wizyty w Matho trzy lata temu lama Jamyang Tsepel, mnich-wyrocznia w latach 2000–2004, opowiadał mi o swoich przygotowaniach do obrzędu. Pod koniec stycznia, kiedy cały Ladakh pokrywał gęsty śnieg i można się tam było dostać wyłącznie samolotem, mnich razem z kolegą musiał spędzić w odosobnieniu trzydzieści dni. W pustelni, izolowany od wspólnoty, poddawany był oczyszczeniom i głębokiemu treningowi duchowemu. Dopiero w pierwszy dzień święta Nagrang obaj mogli wrócić do klasztoru. Tam, w głębokich medytacjach, doświadczali głębokiej pustki i przywoływali obrazy boskich opiekunów. Kiedy byli gotowi, na ich głowy nakładano maski ze zwierzęcej skóry, zakrywające dokładnie oczy, a na ich piersiach malowano wyobrażenia braci Rongtsan. Biologiczna twarz opętanego lamy była tym samym „wyłączana” i — po jego wypełnieniu się bóstwem — przenoszona na piersi jako namalowana maska. By dowieść prawdy opętania, mnisi zwykli pędzić z zakrytymi twarzami po gym-

sach świątyni nad kilkusetmetrową przepaścią. Widzieli oczami Rongtsanów namalowanymi na piersiach. Podobno jak dotąd nikt nie skręcił karku.

Starożytne maski przenosiły greckich widzów w świat mityczny; maski w średniowiecznej Japonii relokowały niewielką, arystokratyczną widownię w rzeczywistość poetycką; maski z Burkina Faso uobecniały afrykańskie duchy na wrocławskiej polanie, a maski tybetańskie przemieszczały twarze performerów na ich brzuchy.

Zamiast konkluzji — zanik maski w teatrze europejskim

W teatrze zachodnim maski dominują tylko w czasach starożytnych. W średniowieczu zanikają. Przetrwają tylko we włoskiej komedii *dell'arte* i renesansowych ceremoniach dworskich. Ma to oczywiście związek z chrześcijaństwem. Nowa religia dokonała bowiem istnego przewrotu mentalnego u ówczesnych mieszkańców Europy. W Grecji artysta był sprawnym umiejętnikiem — mistrzem oszustw. To widz miał doświadczyć prawdziwych wzruszeń i emocji. Nieważne, w jaki sposób owo doświadczenie było produkowane. Platon wprawdzie opisywał w *Fajdosie* trans i opętanie jako źródło inspiracji artystów, ale w dialogu *Ion* sportretował rapsoda, który na zimno próbował wprowadzić widzów w ekstazę i zachwyt.

Chrześcijaństwo natomiast propagowało radykalną koncepcję sztuki, odmienną od antycznej²⁷. Artysta nabierał sprawności głównie za sprawą łaski; talent mógł pochodzić wyłącznie od Boga. Artysta miał być świadkiem, a jego dzieło — swoistym wyznaniem wiary. Maskę, objawiając postać Obcego, zakrywała prawdziwego człowieka. Świadek, który chciał wyznać prawdę, musiał więc maskę odrzucić. Prawdziwe świadectwo wiary można było bowiem złożyć wyłącznie obnażonym obliczem.

Zamiast transformacji chrześcijański artysta praktykował transsubstancjację. Zamiast spektakularnego oszustwa prezentował wiernym świadectwo prawdy. Performans średniowieczny nie miał rozgrywać się w rzeczywistości mitycznej czy poetyckiej, ale tu i teraz. Relokacja została zastąpiona ewangelizacją. Głównym celem artysty stało się umacnianie wiernych w wierze. Postaci w średniowiecznych sztukach kostiumem i zachowaniem przypominały ludzi na widowni. Nawet inspiracja w średniowieczu nabrała nowych znaczeń — skomplikowane techniki oddechowe i studia zostały zastąpione aktem łaski. Kiedy Bóg przekazywał swemu wybrańcowi talent, obdarzał go równocześnie pełną wiedzą na temat kwestii technicznych.

²⁷ M. Kocur, *Drugie narodziny teatru. Performanse anglosaskich mnichów*, Wrocław 2010.

Czas maski w teatrze europejskim minął bezpowrotnie. Przetrwała tylko w nielicznych obrzędach ludowych i karnawałach, a także w eksperymentach reformatorów teatru, a w Polsce — głównie w teatrze lalek.

Mask as an actor

Abstract

This paper proposes a performative analysis of a mask in order to research its agency, an active role in initiating world events. I will study four, in my opinion, basic “doings” of the mask: transformation, inspiration, transmission, and relocation. I am going to look at ancient masks as well as at Japanese, African and Asiatic ones. Of course, in a short paper the complete discussion of so complex subject matter is impossible. So, I will refer to selected case studies that most clearly expose the mask’s agency. I will use my own field research, my experience of directing plays and relevant scholarship — following a renown British social anthropologist Alfred Gell and archaeologist Ian Hodder.

Keywords: mask, actor, performative analysis

Bibliografia

- Beckwith C., Fisher A., *African Ceremonies*, New York 1999.
- Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris 1968.
- Coldiron M., *Trance and Transformation of the Actor in Japanese Not and Balinese Masked Dance-Drama*, Lewiston 2004.
- Eck D.L., *Darśan. Seeing the Divine Image in India*, wyd. 2 rozszerz., Chambersburg 1985.
- Eta P.I., *Inkun village*, [w:] *Encyclopedia of Anthropology*, red. H.J. Brix, Thousand Oaks 2006.
- Fenton W.N., *The False Faces of the Iroquois*, London 1987.
- Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Hitzel E., *Effects of Peripheral Vision on Eye Movements. A Virtual Reality Study on Gaze Allocation in Naturalistic Tasks*, Wiesbaden 2015.
- Hodder I., *Entangled. An Archaeology of the Relationship between Humans and Things*, Chichester 2012.
- Iorio M., Wall G., *Beyond the mask. Continuity and change in a Sardinian rite*, [w:] *rituals and Traditional Events in a Modern World*, red. J. Laing, W. Frost, London-New York 2015.
- Johnstone K., *Impro. Improvisation and the Theatre*, London 1981.
- Kocur M., *Drugie narodziny teatru. Performanse anglosaskich mnichów*, Wrocław 2010.
- Kocur M., *Nowe studia nad maską*, „Dialog” 7–8, 2005.
- Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
- Kocur M., *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005.
- Kocur M., *Źródła teatru*, Wrocław 2013.
- Kohn E., *How Forests Think? Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley 2013.
- Poetae Comici Graeci*, red. R. Kassel, C. Austin, t. 3, cz. 2. *Aristophanes: Testimonia et Fragmenta*, Berlin-New York 2013.

Rituals and Traditional Events in the Modern World, red. J. Laing, W. Frost, London-New York 2015.

Speck F.G., *Midwinter Rites of the Cayuga Long House*, Philadelphia 1949.

Taplin O.P., *Comedy and the tragic*, [w:] *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, red. M.S. Silk, Oxford 1996.

Turchi D., *Maschere, miti e feste della Sardegna*, Rome 1996.

Żeromska E., *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō*, Warszawa 2003.