



SAMBA  
Z BOGAMI



Mistrz Twardowski

LESZEK KOLANKIEWICZ

SAMBA  
Z BOGAMI

Opowieść antropologiczna

Wydanie trzecie zmienione i uzupełnione

Wrocław 2016



INSTYTUT  
IM. LEAZEGO  
GAŚTOWSKIEGO  
THE GAŚTOWSKI  
INSTITUTE

Redakcja: Barbara Majewska  
Projekt okładki: Justyna Boguś || Mile Widziane

Projekt typograficzny i łamanie: Magdalena Kocińska || O!Studio  
Korekta: Robert Dudziński  
Dobór ilustracji: Leszek Kolankiewicz, Magdalena Mądra  
Na okładce: Ilê Axé Odê Omin Kederé, Salvador, Bahia – Iansã; fot. Magdalena Mądra

© Copyright by Leszek Kolankiewicz, 2016  
© Copyright for this edition Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2016

© Copyright by Pierre Verger Foundation [for the fragments of] Pierre Verger's  
*Orisha. Les dieux yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*  
© Copyright for the Polish translation by Magda Rodak and Leszek Kolankiewicz, 1995

© Copyright by Mouton & Co., Publishers, Paris–The Hague 1958 [for the fragments of] Roger Bastide's  
*Le „candomblé” de Bahia (rite nagô)*  
© Copyright for the Polish translation by Monika Mazurkiewicz and Leszek Kolankiewicz, 1995

ISBN 978-83-61835-19-6

Wydawca:  
Instytut im. Jerzego Grotowskiego  
Rynek-Ratusz 27, 50–101 Wrocław  
tel./faks 71 34 34 267  
[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

Druk i oprawa:  
Z.U.P Impuls  
Giżyce 14d, 96–521 Brzozów Stary

Książka ukazuje się w ramach Festiwalu „Dziady. Recykling”, który stanowi część Olimpiady Teatralnej Wrocław 2016 „Świat miejscem prawdy”.



SPINANSOWANE ZE ŚRODKÓW  
Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego

WSPÓLORGANIZATORZY  
Instytut  
im. Jerzego  
Grotowskiego



PARTNER STRATEGICZNY  
KCHM



*Luisowi Otávio Burnierowi*  
*Pawłowi Konicowi*  
*Augustowi Omolú*  
*Robertowi Reszke*

Człowiek jest bramą, przez którą wstępujecie [...] z większego świata w mniejszy.  
Mały i znikomy jest człowiek – on jest już za wami i znowu jesteście w nieskoń-  
czonej przestrzeni, w mniejszej albo wewnętrznej nieskończoności.  
W bezmiernej oddali stoi w zenicie jedyna gwiazda.

[...]

Ta gwiazda to Bóg i cel człowieka.  
To jego jedyny Bóg-przewodnik,  
doń uchodzi człowiek na spoczynek,  
doń zmierza długa droga duszy po śmierci, w nim rozbłyśka jako światło wszystko,  
co człowiek wynosi z zewnętrznego świata.

[...]

Gdy zimny stanie się większy świat, zabłyśnie wówczas gwiazda.

CARL GUSTAV JUNG: *VII Sermones ad Mortuos. Siedem nauk dla zmarłych*  
(przeł. Waław Sobaszek)



*Epahei, Oyá!*  
(Hura, niech żyje Oyá!)

Pozdrowienie rytualne dla Iansã,  
bogini, która króluje duchom zmarłych

## ***Encor! Encor! Toujours la mort***

Bezpośrednio przed trzecim aktem *Carmen* kompozytor umieścił zachwycający antrakt orkiestrowy z rzewną melodią wygrywaną na flecie i harfie, do których dołącza klarnet, a potem jeszcze solowe smyczki. Niezmałony spokój, jakim tchnie ta muzyka, ma się kojarzyć z pogodną nocą gdzieś w niebotycznych górach. W filmie Francesca Rosiego z 1984 roku pierwsze takty ilustruje widok majestatycznie szymbującego po niebie ptaka. Potem następuje seria obrazów z gór, mniej lub bardziej sielankowych: z Micaelą wracającą konno do domu, z Escamillem na koniu wśród pasterzy bydła. Jeszcze później, gdy zaczyna się scena pierwsza tego aktu – w której po chwili rozlega się chór i sextet *Écoute, écoute, compagnon, écoute* – widzimy przemytników skradających się po orlich perciach. Wśród nich są Carmen (w filmie gra ją pełna latynoskiego seksapilu Julia Migenes, sopran dramatyczny) i Don José (Plácido Domingo, *tenor spinto*, o ciemnej barwie głosu), którzy we dwoje dosiedli jednego konia. Przemytnicy – jeden, drugi, dwóch innych, dwudziestu – zatrzymują się na krótki postój. Kobiety zbierają chrust, rozpalają ogniska. Don José zmusza Carmen do rozmowy, ciągnąc siłą na stronę – zaczyna się scena druga, dialog *Voyons, Carmen...*

Don José prosi, żeby się pogodzili, ale Carmen nie chce. Wtedy on rozpaczliwie pyta, czy Carmen już go nie kocha. Ona otwarcie przyznaje, że kocha go mniej, i grozi, że w ogóle przestanie, jeśli on nadal będzie ją tak zadręczał i próbował nią komenderować: chce być wolna i robić to, co jej się spodoba. Wtedy on w desperacji grozi jej, że jeśli jeszcze raz wspomni o rozstaniu... Na co ona pyta go prowokacyjnie: To co? Może ją zabije? Odwraca się i odchodzi stanowczym krokiem. Don José, zrezygnowany, też odchodzi, odstawia strzelbę i siada, opierając się o skałę.

Carmen idzie do Mercedes i Frasquity, które przysiadły przy jednym z ognisk i nad wielkim kamieniem zabierają się do wróżenia sobie z kart. Zaczyna się tercet z kartami *Mêlons! Coupons!*, tercet, w którym zobaczono trzy mityczne Parki – *tria*



*Fata*, trzy bóstwa Przeznaczenia człowieka. W tonacji F-dur i z istic mozartowskim wdziękiem – dziewczętom wychodzi sama pomyślność: Mercedes, że będzie miała młodego kochanka, który zabierze ją w góry, gdzie stanie na czele stuosobowej bandy; Frasquicie, że wyjdzie za bogatego starca, który wprowadzi ją jak królową do swojego zamku, obsypie drogimi kamieniami, i umrze, pozostawiając spadek. Jednej więc miłość, drugiej fortuna.

Wtedy kabałę stawia sobie Carmen. Tasuje, ciągnie i odwraca karty. Powraca temat przeznaczenia.

*Carreau, pique... La mort!*

(W tłumaczeniu Doroty Sawki:

Karo, pik... Śmierć!

Dobrze odczytałam... Najpierw ja.

Potem on... Dla obojga – śmierć!)

Carmen jest nie na żarty wystraszona: ciska karty i zrywa się, odbiega parę kroków, przystaje.

Krocząc powoli ścieżką pod urwistą skałą, owinięta w szal, zaczyna swą arię w żałobnej tonacji f-moll i w tempie *andante molto moderato*, podtrzymywaną ciężkimi akordami, akcentowaną przerażającymi dźwiękami blachy:

*En vain, pour éviter les réponses amères,*

*En vain tu mêleras...*

(Na próżno, by uniknąć gorzkich odpowiedzi,

Na próżno będzie tasować,

To nie zda się na nic, karty są szczerze

I nie skłamią.

W księdze tam w górze, jeśli twoja strona jest szczęśliwa,

Tasuj i przekładaj bez lęku,

Karta pod twoimi palcami odwróci się radośnie,

Zwiastując ci szczęście).

Dociera do innego ogniska, staje, odwraca się i rusza z powrotem, jakby fatalnie przyciągana przez wróżbę.

*Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable*

*Est écrit par le sort,*

*Recommence vingt fois... La carte impitoyable*

*Répétera: la mort!*

*Oui, si tu dois mourir, recommence vingt fois*

(Lecz jeśli musisz umrzeć, jeśli straszne słowo

Jest zapisane przez los,



Choćbyś zaczynała dwadzieścia razy, karta nieubłagana  
 Powtórzy: śmierć!  
 Tak, jeśli musisz umrzeć, zaczynaj dwadzieścia razy)

Zatrzymawszy się niedaleko kamienia z kartami, spogląda z rozpaczą w niebo.

*la carte impitoyable*  
*Répétera: la mort!*

(karta nieubłagana  
 Powtórzy: śmierć!)

Podbiega do kamienia, znowu ciągnie i odwraca karty.

*Encor! Encor! Toujours la mort.*  
 (Znowu! Znowu! Wciąż śmierć).

Podobno film Rosiego pozostał najlepiej sprzedającą się ekranizacją jakiegokolwiek opery w historii; jego odrestaurowana wersja została wydana w 2010 roku na DVD, a pięć lat później w formie Blu-ray. Nagranie Lorina Maazela z Orchestre national de France i chórami francuskiego radia, swego czasu nagrodzone Grammy, też wznowiono w 2010 roku w taniej serii The Opera Collection. Równoległe tryumfy święciły już rejestracje najświeższych inscenizacji: z Covent Garden z Anną Cateriną Antonacci i Jonasem Kaufmannem pod dyrekcją Antonia Pappano i z Metropolitan Opera z Elīną Garančą i Robertem Alagną pod dyrekcją Yannicka Nézet-Séguin.

Ale film Rosiego z przepięknymi zdjęciami Pasqualina De Santis, zrealizowany w Andaluzji i wystylizowany według drzeworytów Gustave'a Dorégo do *Hiszpanii* barona Davilliera, z choreografią Antonia Gadesa, najlepiej jest porównać z głośną inscenizacją Petera Brooka, zatytułowaną – znamieną modyfikacją – *Tragedia Carmen*, utrwaloną w 1983 roku aż w trzech wersjach, wszystkich ze zdjęciami Svena Nykvista, operatora Bergmana. Reżyser postanowił sfilmować wszystkie trzy obsady swojego spektaklu, z trzema różnymi śpiewaczkami w roli tytułowej: Hélène Delavault, Zehavą Gal, Evą Saurovą. Ale nie to jest tym razem ważne i nie to, czym te rejestracje filmowe – stylizowane, wykonane kamerą 16 mm – różnią się od spektaklu, który grany był od września 1981 roku nie w operze, lecz w Bouffes du Nord, paryskim teatrze Brooka.

Tytuł adaptacji przygotowanej przez Petera Brooka i Jean-Claude'a Carrière'a, z opracowaniem muzycznym Mariusa Constanta, wskazuje kierunek wszystkich modyfikacji: zredukowanie złożonej fabuły libretta Meilhaca i Halévy'ego do tragicznego układu zdarzeń – od przybycia Micaeli i współudziału Don Josého

w ucieczce Carmen do nowego romansu Carmen z Escamillem i w efekcie do jej śmierci – oraz ograniczenie bogatego widowiska do kameralnego dramatu rozgrywającego się między tymi czterema postaciami. I jeszcze jedną postacią: Garcíą, pierwszym mężem Carmen, którego Brook i Carrière przywrócili z noweli Mériméego. Przywrócili go właśnie do sceny z kartami.

Najpierw jednak mamy antrakt – zresztą jedyny, jaki Constant zachował z partytury Bizeta (chór nie ostał się żaden). Tym razem ta rzewna melodia towarzyszy scenie zaślubin Carmen (Zehava Gal, mezzosopran o sefardyjskiej urodzie) z Don Josém (Laurence Dale, tenor ujmujący młodzieńczością) – scenie, która odbywa się według jakiegoś plemiennego obrzędu, prawdopodobnie cygańskiego. Kochankowie ramię w ramię przysiedli na piętach w szałasie z trzciny, wokół którego krząta się zgarbiona głęboko postać, okutana w chusty – starucha, może czarownica. Stawia przed nimi zapaloną świecę, dłoń Carmen kładzie na dłoni Don Joségo, tak połączone przesuwają nad płomieniem, z kolei okopca w płomieniu odłamek szkła, którym nacina do krwi skórę na ich dłoniach. Rozrywa kołacz weselny i daje każdemu po kawałku, posypawszy je solą. Kochankowie odgryzają kęs, zwracają się ku sobie, całują namiętnie. Zgarbiona starucha roznieca jedno po drugim ogniska wokół szałasu, gdy oni, podnieceni, pośpiesznie rozbierają się i, czule objęci, kładą w szałasie, który ona okala jakimś magicznym, apotropaicznym czerwonym proszkiem.

Rano, gdy nie wygasły jeszcze weselne ogniska, do szałasu w leśnej głuszy zbliża się mężczyzna w kapeluszu i pelerynie, ze strzelbą na ramieniu (Tapa Sudana, aktor Brooka, Balińczyk z czarnym zarostem). Starucha, najwyraźniej wystraszona, podbiega do niego, chce go zatrzymać, lecz mężczyzna ją odtrąca. Depcze obrzędową świecę. Zakrada się do szałasu, chwilę nasłuchuje, po czym lufą strzelby podnosi trzciniową żaluzję. Carmen i Don José, wtuleni w siebie we śnie, budzą się. Don José zrywa się i staje naprzeciw intruza.

DON JOSÉ: *Qui est-ce?* (Kto to?)

CARMEN: *García.*

GARCÍA: *Elle ne t'a pas parlé de moi?* (Nie mówiła ci o mnie?)

DON JOSÉ: *Non.* (Nie).

GARCÍA: *Je suis son homme. Elle m'appartient.* (Jestem jej mężem. Ona należy do mnie).

García rzuca Carmen jakieś polecenie, gestem nieznoszącym sprzeciwu bierze ją na bok, przerzucają się zdaniem w swoim języku. Don José już wie, że nie obejdzie się bez walki – otwiera swój długi nóż *navaja* i chowa go za plecami. Gdy Carmen się ubiera, Garcíą szybkim ruchem odwraca się do Don Joségo, unosi strzelbę i mie-

rzy mu prosto w twarz. Ale po chwili odkłada strzelbę i wyciąga zza pasa swój nóż. Walczą.

W pewnym momencie kamera koncentruje się jednak na Carmen, która wyciąga z kieszeni czarnej sukni talię kart tarota, siada przy ognisku i stawia kabałę. Niepokojące akordy fortepianu (muzykę do całej poprzedniej sceny dopisał Constant) przejmuje orkiestra – rozpoczyna się aria żałobna Carmen:

*En vain, pour éviter les réponses amères*

(Na próżno, by uniknąć gorzkich odpowiedzi)

Obiektyw kamery powoli przesuwa się po długim cieniu rzucanym przez Carmen i zatrzymuje na płomieniach ogniska.

*en vain tu mêleras*

(na próżno będzie tasować)

Ujęcie zmienia się: nieruchomą twarz Carmen z oczami utkwionymi w ziemi, gdzie leżą złowróżbne cztery karty, przesłaniają migocące płomienie. Carmen powoli unosi wzrok i w pewnym momencie patrzy prosto w oko kamery: w zbliżeniu dominują już wtedy jej wielkie zatrwożone oczy.

*Mais si tu dois mourir*

(Lesz jeśli musisz umrzeć, jeśli straszne słowo

Jest zapisane przez los,

Choćbyś zaczynała dwadzieścia razy, karta nieubłagana

Powtórz: śmierć!

Tak, jeśli musisz umrzeć, zaczynaj dwadzieścia razy,

Karta nieubłagana

Powtórz: śmierć!)

Carmen ciągnie kolejne dwie karty – ta druga to najbardziej znana karta tarota, trzynasty z Arkanów Wielkich: Śmierć. Po pierwszym „*encor!*” (znowu!) następuje ujęcie twarzy powracającego Garcii, który jednak po drugim „*encor!*”, śmiertelnie ranny, upada bezwładnie tuż przed Carmen. I dopiero wtedy – jak w dobrym westernie – widzimy Don Joségo, stojącego z wciąż otwartym nożem, zwycięzcę, który sieje „*toujours la mort*” (wciąż śmierć).

Ale melodia arii żałobnej Carmen rozlega się już na samym początku filmu Brooka, tyle że nie śpiewana, lecz grana na wiolonczeli, co sprawia, że wydaje się może jeszcze bardziej posępna. Długie ujęcie ukazuje lekko z góry postać siedzącą na piasku, szczelnie osłoniętą pledem, o niewidocznej twarzy, nieruchomą. Obok krząta się jakiś żołnierz, który prawdopodobnie sprząta kwaterę, bo właśnie wylał

resztkę wody z wiadra. (Potem okaże się, że to *brigadier*, kapral Don José). Gdy przechodzi obok opatulonej postaci, spod pledu wyciąga się ku niemu ręka z kartą tarota – na zbliżeniu widzimy, że to dziewiętnasty z Arkanów Wielkich, karta z wizerunkiem słońca i dwojga bawiących się nagich dzieci, wyobrażenie szczęścia i szczerzej więzi. Ale karta zrazu jest odwrócona – i znaczy: odtrącenie i samotność. Gdy żołnierz bez słowa odchodzi, wróżbitka – na palcach ma pierścienie (potem okaże się, że to Carmen, *cigarière*, robotnica z fabryki cygar, andaluzyjska Cygan-ka) – zaczyna czary miłosne: rozkłada na ziemi sznur, formując zamkniętą pętlę, w środku której umieszcza pióro jakiegoś wielkiego ptaka, odłamek szkła, kartę Słońce i jeszcze coś, bodajże ogon jakiegoś zwierzęcia, na koniec wszystko to okala cienką strużką czerwonego proszku. Potem otwartą dłoń wykonuje kilka krę-  
gów nad tym symbolicznym życzeniem, potrząsa jakimś tygielkiem i rozsypuje na wiatr resztki magicznego proszku.

Zaklina. Ale co? Towarzyszająca tej scenie melodia nas nie myli. Zaklina śmierć. To zapowiedź tragedii.



We wrześniu 2011 roku otwarto w paryskim Musée Guimet wystawę *Le Livre Rouge de C.G. Jung. Récits d'un voyage intérieur* (Czerwona Księga C.G. Junga. Relacje z podróży do wnętrza). W przeddzień otwarcia wystawy do paryskich księgarń trafiło francuskie wydanie *Czerwonej Księgi* opublikowane nakładem wydawnictwa Iconoclaste: ponad dwieście stron faksymilów, prawie sto osiemdziesiąt stron przekładu i komentarzy, z górą tysiąc przypisów – wszystko to można było sobie sprawić za 198 euro. W Musée Guimet wystawiono (za szkłem i zarządzając zakaz fotografowania) oryginał *Czerwonej Księgi*.

Mistrz psychologii analitycznej pracował nad nią szesnaście lat: od 1915 do 1930 roku, i pozostawił nieukończoną. Jakies dwa lata wcześniej zaczął go zalewać potok obrazów, scen i dialogów wydobywających się z głębi wnętrza i gdy jako psychoterapeuta zdał sobie sprawę, że treści te stanowią materiał typowy dla psychozy, zaczął pisać coś w rodzaju dziennika. Tak zapełnił sześć zeszytów oprawnych w czarną skórę – tak zwaną *Czarną Księgę*: pierwszy zapisek nosi datę 12 listopada 1913 roku, ostatni pochodzi z roku 1932. Ale w 1915 roku postanowił je stopniowo przenosić, po odpowiedniej obróbce stylistycznej, do tak zwanej *Czerwonej Księgi* – oprawnego w czerwoną skórę opasłego pięciokilogramowego woluminu przypominającego średniowieczne foliały. Początkowo nawet pisał na pergaminie – tak powstało kilkanaście bogato iluminowanych stron tworzących

*Liber primus*; gdy jednak zauważył, że na pergaminie jego iluminacje tracą barwę, kontynuował przepisywanie w specjalnie zamówionym tomie na luksusowym papierze welinowym (*Liber secundus*): pisał atramentem w kilku kolorach, kaligrafując cały tekst pismem gotyckim, malunki wykonywał techniką gwaszu. Ale nie tylko forma zewnętrzna tekstu się zmieniała: przepracowując tekst, nadał mu wyraźny rys gnostycki. W taki sposób przeniósł do *Czerwonej Księgi* około dwóch trzecich zapisków z *Czarnej Księgi*, pracę tę jednak zarzucił w 1930 roku, gdy zaczęła go wciągać hermeneutyka traktatów alchemicznych.

Dwa lata wcześniej zaprzyjaźniony sinolog, Richard Wilhelm, przesłał mu własny przekład starożytnego chińskiego traktatu alchemicznego *Taiyi Jin hua zong zhi zhu yi*, który wkrótce opublikował pod tytułem *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch* (Sekret Złotego Kwiatu. Chińska księga życia). Jung napisał obszerny komentarz do tego traktatu i – zaintrygowany problematyką – sprawił sobie *Artis auriferae quam chemiam vocant volumina duo* (Złotodajną sztukę zwaną chemią w dwóch tomach), szesnastowieczną kolekcję traktatów zawierającą między innymi *Rosarium philosophorum* (Ogród różany filozofów, czyli alchemików). Zainteresowanie alchemią – już ściśle naukowe: jego owocem są między innymi trzy opasłe tomy jego *Dzieł*, w tym *Psychologia a alchemia* i *Mysterium coniunctionis* – odciągnęło Junga od pracy nad *Czerwoną Księgą*, którą po latach ocenił jako „estetyzujący elaborat”: próbę artystycznego opracowania owego potoku obrazów, scen i dialogów, w którym bał się zatonać i któremu w ten sposób stawiał czoło.

Jung wspomina, że jakiś wewnętrzny głos – był to głos kobiety – wmawiał mu, że cały ten chaotycznie wzbierający materiał, który go wtedy zalewał od środka, to w istocie surowiec sztuki. Ów głos rozpoznał zresztą jako należący do Marii Moltzer, byłej pacjentki, późniejszej współpracownicy, o której gdzieś napomknął, jakoby wywierała przemożny i zgubny wpływ na mężczyzn. Jung też musiał pozostawać pod jej wpływem. Według wiarygodnej wzmianki jednej z jego najbliższych współpracowniczek, Jung przeżył aferę miłosną z Marią Moltzer, zanim ustabilizował się, jeśli tak wolno powiedzieć, w *ménage à trois* z żoną Emmą i kochanką Toni Wolff. Również oddziaływanie Toni Wolff na Junga było sugestywne: kiedy wybrali się we dwoje na wycieczkę do Rawenny, w Baptysterium Ortodoksów podziwiali mozaiki, których w rzeczywistości tam nie ma i nigdy nie było! Rozpoznając specyfikę tego rodzaju oddziaływania, Jung wyodrębnił w *psyché* postać, którą utożsamiał z duszą: jego zdaniem dusza mężczyzny jest kobieca (*anima*), a dusza kobiety męska (*animus*). *Finneganów tren*, powieść czy może poemat Joyce'a – artysty, który miał do Junga uraz – skrywa kpinę z tej koncepcji: „Czy Koedukacja Animusa i Animy jest w Pełni

pożądana?”. Ale i Jung rozpoznał animę jako głos pełen uwodzicielskiej siły, potrafiący niejedno w męzczyznę wmówić jak w chorego jajko.

Kiedy Jung przejrzał animę i jej insynuacje, stracił też entuzjazm do estetyzowania własnych przeżyć. W 1930 roku praca nad *Czerwoną Księgą* w sposób naturalny urwała się, bo – jak napisał na ostatniej stronie (w dopisku z 1959 roku, zrobionym dwa lata przed śmiercią, już zwykłym charakterem pisma) – treści tej księgi znalazły drogę do rzeczywistości. Nauka wzięła górę nad sztuką, a alchemia przeważała nad gnostycyzmem.

Po śmierci Junga *Czerwona Księga*, którą wcześniej miało okazję czytać tylko kilka, najwyżej kilkanaście osób, trafiła do skarbcza bankowego w Zurychu, gdzie przeleżała bez mała czterdzieści lat. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych spadkobiercy zdecydowali się udostępnić ją publiczności i jej opracowanie powierzyli Sonu Shamdasanemu, historykowi psychologii i psychiatrii, profesorowi University College London. Notabene ten Sindh urodzony w Singapurze, a wykształcony w Londynie swoje powołanie odkrył, czytając Jungowski komentarz do *Sekretu Złotego Kwiatu* – odtąd wierny mistrzowi, w 1996 roku opublikował *Psychologię kundalini-jogi*, materiały zuryckich seminariów, które Jung prowadził na początku lat trzydziestych (ten ważny tom ukazał się u nas w przekładzie Roberta Reszke). Po kilku latach żmudnej pracy i utworzeniu Philemon Foundation, przeznaczonej do edycji niepublikowanych tekstów Junga, wydał Shamdasani w 2009 roku *Czerwoną Księgę*: najpierw w przekładzie na angielski, a następnie w niemieckim oryginale. Z 205 stron – 53 strony w całości pokrywają malunki Junga, przeważnie jego słynne mandale, 71 to strony z tekstem ozdobionym iluminacjami, pozostałe 81 to strony wypełnione wykaligrafowanym tekstem. Oryginał pokazano po raz pierwszy jesienią 2009 roku – wraz z trzema zeszytami *Czarnej Księgi* i innymi artefaktami – z okazji amerykańskiego wydania *The Red Book: Liber Novus* na specjalnej wystawie w nowojorskim Rubin Museum of Art, specjalizującym się w sztuce azjatyckiej, szczególnie tybetańskiej, której chyba najstynniejszą formą są właśnie mandale.

Wystawa w paryskim Musée Guimet była bodaj już piąta z kolei – po tych w Hammer Museum w Los Angeles, w Library of Congress w Waszyngtonie i w Museum Rietberg w Zurychu. Trafiłem na nią szczęśliwym trafem w pewną wrześnieową niedzielę, gdy będąc przejazdem w Paryżu, miałem do dyspozycji kilka godzin przed odlotem do Warszawy. Na tej wystawie pokazano nie tylko *Czerwoną Księgę*, zeszyty *Czarnej Księgi*, szkice, malunki i rzeźby wykonane przez Junga, ale też mandale i inne dzieła sztuki Tybetu, Indii, Chin i Japonii ze zbiorów własnych muzeum – tematycznie związane z dziełem szwajcarskiego mistrza (ko-



misarzem wystawy była Nathalie Bazin odpowiedzialna w tym muzeum za zbiory z Nepalu i Tybetu).

Prezentowano tam też film złożony z migawkowych ujęć Junga obrabiającego kamień: stoi w ciężkim fartuchu kamieniarskim, z rozwianym włosiem i fajką w zębach i trzymając w dłoniach dłuto i młotek, coś rzeźbi. Jest to albo jedna z płaskorzeźb, albo któraś z inskrypcji, które wykuł w swej słynnej wieży w Bollingen. Na przykład pierwotnie nad drzwiami wejściowymi, a gdy zostały zamurowane – nad wejściem do drugiej wieży wyrył po łacinie nazwę: *Philemonis Sacrum – Fausti Poenitentia* (Sanktuarium Filemona – Pokuta Fausta). Filemonem nazwał Jung starca, który zjawiał się w jego fantazjach, a jednak wydawał mu się realny – tak realny, że Jung imaginował sobie, że się z nim przechadza po ogrodzie, rozmawiając. Filemon stał się bowiem kimś w rodzaju jego guru: „Filemon uosabia aspekt duchowy, «sens»”, „coś w rodzaju nadrzędnego rozumienia” – tłumaczy w autobiografii. Wieża w Bollingen składa się właściwie z paru wieżyczek: jedna miała by symbolizować Emmę, druga – Toni, pierwsza to miejsce życiowej krzątaniny, druga – dumania. Toni zmarła w 1953, a Emma w 1955 roku – i wtedy Jung nabudował piętro nad łącznikiem między dwiema wieżami, które on nazywał „kaplicą”, a rodzina ze znacznie większą swobodą „świętą wygodką”, chyba dlatego, że Jung zamykał to pomieszczenie na klucz, który zawsze nosił przy sobie. Pokryte wykonanymi przez niego malowidłami, wyobrażającymi postacie z jego fantazji, reprezentowało – jak czytamy w biografii pióra Deirdre Bair – „coś w rodzaju grobu”. Ale cała wieża – powiada Jung – związana jest ze zmarłymi. „Wieża ze swymi freskami namalowanymi przez Junga i rzeźbami, które on wykuł, to rodzaj trójwymiarowej kontynuacji *Liber novus*”, czyli *Czerwonej Księgi* – napisał w ulotce towarzyszącej wystawie Shamdasani.

Na wystawie można było też obejrzeć *Septem Sermones ad Mortuos* (Siedem kazań do zmarłych) – rękopis legendarnego druku prywatnego, który Jung niekiedy ofiarowywał wybranym szczęśliwcom. Tekst powstał w 1916 roku. Stylem przypomina *Czerwoną Księgę*, jednak w odróżnieniu od niej ma zwartą strukturę. Podtytuł: „Napisane przez Bazylidesa w Aleksandrii”, to mistyfikacja sugerująca gnostycki klucz do treści kazań. Jung zdradził jednej ze swoich współpracowniczek, że zawierają one to, co mogłby powiedzieć Filemon. Te kazania to „rozmowy z umarłymi”, którzy tamtego lata nawiedzili jego dom.

I wreszcie na wystawie mogłem po raz pierwszy przyjrzeć się z bliska Atmavictu, owej tajemniczej postaci, którą Jung wyciął z gałęzi, a potem kazał wykuć w kamieniu powiększoną – ponadmetrową – i ustawił w ogrodzie koło domu w Küs-



nacht. Uważał ją za odpowiednik Telesfora, zakapturzonego karła towarzyszącego Eskulapowi, albo – nawet lepiej – Kabira, demona fallicznego uosabiającego według Kerényiego „żywioł karłowaty i przyziemny”, męskość, która „powinna zostać przez uskrzydloną żeńskość podniesiona w wyższe rejony”. Kabirowie, na cześć których odprawiano misteria, świstali na warkotkach albo po prostu dmuchali, odżywiając w ten sposób dusze i przynosząc kobietom płodność. Stąd imię, jakie Jung wymyślił dla swojej figurki: Atmavictu, czyli „tchnienie życia”. Telesfor, którego imię znaczy „przynoszący koniec”, miał według *Księgi Suda* przynosić koniec choroby, czyli wyzdrowienie; w Epidaurze nosił miano Akesis – „uzdrowiciel”.

Oczywiście jako tłumacz autobiografii Junga i o *Septem Sermones ad Mortuos*, o wieży w Bollingen i o *Czerwonej Księdze* wiedziałem niemało i przeważnie ze szczegółami. Zwiedzając paryską wystawę, pomyślałem o współtłumaczu. *Wspomnienia, sny, myśli* przetłumaczyliśmy samowtór z Robertem Reszke – był to początek jego wielkiego dzieła, jakim stało się przełożenie na język polski dwudziestu trzech tomów Junga, jeśli nie mylę się w obliczeniach. (Po ukończeniu przekładu autobiografii jeszcze pracowaliśmy wspólnie nad *Aionem. Przyczynkami do symboliki Jaźni*, tomem pierwszym w polskiej edycji *Dzieł*; a jeszcze później Reszke radził się mnie, czy kupić licencję na wydanie w Polsce *Czerwonej Księgi*). Robert – rocznik 1964 – był moim studentem, potem doktorat napisał u Marii Janion. Ale poświęcił się pracy translatorskiej: w 2005 roku otrzymał za swoje przekłady nagrodę polskiego Pen Clubu. Był też wydawcą – i w 1995 roku wydał moją *Sambę z bogami*, a w 2007 jej wznowienie z nową przedmową.

Kiedy u mnie, na Koncertowej, ślęczeliśmy godzinami nad tekstem autobiografii Junga – która miała wyjść drukiem w 1993 roku – Robert najchętniej sadowił się na ławie, która w tamtych czasach stała w kuchni, w samym kącie: miał wtedy wygodne oparcie z dwóch stron. I czasami zamykały mu się ze znużenia oczy. Żartowałem sobie wtedy z niego, cytując opowieść Junga o przebiegu palawerów, jakie urządził na zboczu Elgonu, gdzieś po ugandyjskiej stronie. Otóż podobno ich miejscowi uczestnicy – musieli to być jacyś Bantu – po mniej więcej godzinie dyskusji czynili wymowne gesty, mówiąc: „Och, jesteście tacy zmęczeni!”. Pokpiwałem sobie dobrodusznie z Roberta – jemu przypisując teraz to westchnienie. W naszym domu zyskało ono status skrzydlatych słów: używając go, dzieci dopiekały sobie nawzajem, ale nikt już nie pamiętał, skąd właściwie się wzięło – kojarzyło się z Robertem. Ten człowiek niestrudzonej pracy łatwo się męczył i często narzekał na zdrowie.

Zadzwoiłem do niego jeszcze z muzeum, żeby mu powiedzieć, co właśnie udało mi się na własne oczy zobaczyć. Reszke, który dość regularnie odwiedzał Szwajcarię, pewnego razu wybrał się nad górne Jezioro Zuryskie do Bollingen i odszukał wieżę Junga. Potem podarował mi zdjęcia, które wtedy zrobił. Swoją wizytę opisał w pięknym eseju *Bollingen: zdjęcia*, opublikowanym w kwietniowym numerze „Twórczości” z 1993 roku. Obiecaliśmy sobie, że kiedyś wybierzemy się tam razem. Przypomniało mi się to, gdy do niego dzwoniłem z Paryża. Tymczasem Robert poprosił, żebyśmy go odwiedzili w jego nowym domu w Radości.

Gdy w Musée Guimet oglądałem Atmavictu, wcielenie Telesfora – uzdrowicielka, nawet nie przypuszczałem, jak bardzo mógłby być pomocny Robertowi, który podobiznę tej figurki dopiero co zamieścił na początku dwunastego tomu *Dzieł Junga*, zatytułowanego *O zjawisku ducha w sztuce i nauce*.

Był już bardzo chory: kiedy otworzył mi drzwi, z trudem go rozpoznałem. Sprawiał wrażenie wyniszczonego przez chorobę: skrajnie wychudzony, poruszał się z najwyższym trudem, mówił powoli. A jednak nie przestał pracować – właśnie kończył trzynasty tom *Dzieł Junga*. Przekładał takie zdania, jak to z artykułu *Dusza i śmierć*: „*psyché* w samej swej głębi uczestniczy w bycie poza przestrzenią i czasem, a tym samym należy do tego, co niedostatecznie i symbolicznie określane jest mianem «wieczności»”. Gdy w czasie tej rozmowy zapytałem go z głupia frant, która z wielu książek Junga, jakie tłumaczył, jemu samemu wydała się najważniejsza, odpowiedział bez wahania, że *Psychologia kundalini-jogi* – owe opracowane przez Shamdasaniego notatki seminaryjne. Wtedy bałem się, że to może być już nasza ostatnia rozmowa.

Jakoś tak na początku listopada weszła na ekrany kin w Polsce *Niebezpieczna metoda*, film Davida Cronenberga o Sabinie Spielrein i jej związkach z Jungiem i Freudem. Zadzwoiłem do Roberta, żeby mu opowiedzieć o tym filmie. Ale okazało się, że on go też widział, tymczasem poczuł się bowiem na tyle dobrze, że pozwolił się zabrać znajomym do kina. Umówiliśmy się na następne spotkanie zaraz po Nowym Roku.

Tym razem odwiedziłem go z Marysią, moją żoną – Robert był zaprzyjaźniony z całą naszą rodziną. Wyglądał znacznie lepiej, więc otucha znów wstąpiła w moje serce. Robert z dumą pokazał nam dorodne drzewko bożonarodzeniowe wesoło błyskające kryształowymi ozdobami. Opowiadał o wizycie rodziny, o butelce szampana, którą beztrząsco wysuszili w świąteczne południe.

Dopiero gdy się żegnaliśmy, powiedział – ale nie mnie, lecz Marysi – że zostało mu już tylko parę tygodni życia. Żegnał się z nami jakoś tak naprawdę. Rzeczywiście: okazało się, że była to nasza ostatnia niedziela, kiedy się widzieliśmy.

Wiadomość o jego śmierci dopadła mnie, gdy jadąc autobusem, pokonywałem zawrotne wąskie serpenty marokańskiego Atlasu Wysokiego – w drodze z Warzazat do Marrakeszu. Wracaliśmy właśnie z Marysią z wypadu na Saharę – o pełni księżyca chodziliśmy nocą po niekończących się wydmach Ergu Chigaga – i chcieliśmy zdążyć na święto Moussem pod Marrakeszem. I wtedy przyszedł SMS od brata Roberta, że on zmarł w niedzielę 5 lutego. Nie dożył nawet pięćdziesiątki. Zostawił list do mnie. Ale nie mogłem odebrać go tak od razu, bo jeszcze przez kilka dni trwałem w zamkniętym kręgu obrzędów transowych gnawa w jednej z niedostępnych dla profanów siedzib w Tamesloth, do której wprowadził nas Pierre Guicheney, etnograf, pisarz i dokumentalista, mój rówieśnik i przyjaciel. Guicheney nakręcił nie tylko *Osun Osogbo, la forêt et l'art sacrés des Yoruba* (Oshun Oshogbo. Święty gaj i sztuka Jorubów), ale też parę filmów o gnawa, z którymi jest zaprzyjaźniony przez żonę Malikę Lasfar: *Des gnawa dans le bocage* (Gnawa w gaju) z 2005 czy wcześniej *Le bal de génies* (Bal duchów, czy może lepiej: Potańcówka duchów) z 1999 roku. We francuskim *génie* tkwi niezmienny łaciński *genius*, „duch opiekuńczy” albo „lokalne bóstwo” – takie właśnie są duchy nawiedzające pogrążonych w transie gnawa. Przez kilka dni siedzieliśmy więc otoczeni chmarą duchów.

Uczestnicząc w obrzędach gnawa w Tamesloth w połowie lutego 2012 roku, nie mogłem oderwać wzroku od jednego z muzyków grającego na krakebach (*qraqeb* albo *garagab*), marokańskich metalowych klaskankach przypominających wydłużone kastaniety. Wydawał mi się niesamowicie podobny do Roberta, ale była to chyba po prostu silna sugestia, bo Marysia nie dopatrzyła się podobieństwa.

Wkrótce po naszym powrocie do Warszawy brat Roberta przekazał mi jego list. Nosi on datę 30 grudnia 2011 roku, Robert napisał go więc, zanim się ostatni raz spotkaliśmy w tamtą niedzielę przy choince. „Kiedy to będziesz czytał, ja już nie będę żył”. Treść jest osobista, ale nie ckliwa.

Ktoś z tych, którym Robert zostawił, tak jak mnie, swój list pożegnalny – bezradny, poprosił o pomoc w rozszyfrowaniu treści. W tekście rozpoznałem jedną z tajemniczych inskrypcji, które Jung wykuł na murze okalającym wieżę w Bollingen.



O śmierci Augusta Omolú dowiedziałem się z e-maila, który w czerwcu 2013 roku otrzymałem z Holstebro: „Odin Teatret w żałobie”. Wiadomość adresowana była do przyjaciół i znajomych: „Tancerz, choreograf i aktor Augusto Omolú, artystyczny współpracownik Odin Teatret w Holstebro od 2002 roku, został wczoraj zaszytyletowany podczas rozboju w swoim domu w Salvadorze w Brazylii. Omolú

miął 50 lat”. W dalszym ciągu tego e-maila przyjaciele z Holstebro przypominali pokrótce jego życie i dokonania.

Urodzony w 1962 roku w Salvadorze, dorastał w środowisku candomblé, religii afrobrazylijskiej, dochodząc w jednej ze świątyń do honorów ogã, dobrodzieja. Jako tancerz debiutował w 1976 roku w zespole Viva Bahia kierowanym przez Emilię Biancardi. W szkole baletowej uczył się baletu klasycznego i modern dance, ale w Castro Alves Ballet powierzono mu pieczę nad technikami afrobrazylijskimi. W 1983 roku stworzył zespół Chama, w którym przez dwa lata był tancerzem i choreografem. Od 1994 roku – od czasu VIII Sesji International School of Theatre Anthropology, która odbyła się w Londrinie w Brazylii i w której tkwią początki tej książki, gdzie pojawia się Omolú – współpracował z ISTA, a w 2002 roku wszedł w skład ekipy aktorskiej Odin Teatret. Wystąpił w trzech przedstawieniach wyreżyserowanych przez Eugenia Barbę z tym zespołem, między innymi w *Andersens drøm* (Śnie Andersena), który widzieliśmy na pokazach gościnnych w Polsce w 2005 roku, oraz w kilku innych stworzonych przez włoskiego reżysera okazjonalnie z zespołem Theatrum Mundi, między innymi w *Ur-Hamlet* (Pra-Hamlecie), który w 2006 roku grany był na zamku w Elsynorze. Ale najważniejszy – i niezapomniany – był jego solowy występ w spektaklu wyreżyserowanym przez Barbę w ramach prac ISTA: *Orô de Otelo* (Godzina Otella). Całość była okolona ramą wziętą oczywiście z dramatu Shakespeare’a, kongenialnie przetworzonego przez Verdiego – elegancki czarnoskóry Otello, ubrany w biały garnitur, tańczył z feralną chusteczką w dłoni:

*più bianco, più lieve  
che fiocco di neve,*

bielszą i lżejszą niż flakonik śniegu. Wewnątrz tej ramy Omolú jako Otello szalał, wcielając się po kolei we wszystkie możliwe orixás, bóstwa czy duchy opętujące tancerzy w candomblé: solo wykonywał cały porządek xirê, sekwencję rytualnych tańców poświęconych jorubijskim bóstwom – był to prawdziwy *tour de force*, spektakularny taneczny wyczyn. Fragmenty tego przedstawienia Augusto prezentował od czasu do czasu jako *work demonstration*, performans tak typowy dla aktorów Odin Teatret; organizował też warsztaty, w toku których uczył adeptów baletu i tańca i adeptów sztuki aktorskiej technik tańców rytualnych candomblé; w Brazylii, Danii i we Włoszech układał dla zespołów modern dance choreografie zawierające ich elementy.

W maju 1996 roku maczałem palce w sprowadzeniu *Orô de Otelo* do Warszawy – do Teatru Małego kierowanego przez Pawła Konica, mojego rówieśnika i kolegę z warszawskiej polonistyki, a potem z „Dialogu”, który z tej sceny uczynił jeden

22

z najbardziej żywych ośrodków życia kulturalnego w Polsce. Paweł miał już wkrótce przedwcześnie umrzeć, niedługo po pięćdziesiątce; Teatr Mały przeżyje go tylko o kilka lat. Wtedy autentycznie rozpieła mnie duma, że samowtór udało nam się ściągnąć ten spektakl, dzięki któremu polskiej publiczności dane było – prawdopodobnie w ogóle pierwszy raz – zetknąć się z *candomblé*.

Na wiadomość o śmierci Augusta przypomniałem sobie, że w Salvadorze jest właśnie Maciek Rożański. Maciek był moim studentem, potem doktorat napisał u Wiesława Juszcza. Ten doktorat dopiero co wydał w Instytucie Sztuki PAN: *Teatr i mit. Współczesne oblicza mitu w sztuce*. Ale mitu Maciek już od jakiegoś czasu szukał w Brazylii. Zaczęło się to u niego od capoeiry: należał do warszawskiej filii brazylijskiej grupy Beribazu, utworzonej w 2000 roku i będącej chyba drugim ośrodkiem capoeiry w Polsce, po katowickim. Jak to często się działo z polskimi adeptami capoeiry, wyruszył do Salvadoru – i nawet przywiózł sobie stamtąd żonę. W redakcji „Kontekstów” opracował monograficzny numer *Czarny Atlantyk. Diaspora, przemieszanie, tożsamość*, który ukazał się w 2012 roku, ozdobiony kilkudziesięcioma zdjęciami wykonanymi przez niego w Brazylii. Najwięcej jest jego zdjęć z terreiro Ilê Axé Jagun w Salvadorze, z którym Maciek się związał – wydaje mi się, że tamtejsza *mãe-de-santo*, kapłanka, stała się dla niego wyrocznią. (Zaproponowany przez Rożańskiego, dałem do tego numeru tekst nie o Brazylii, lecz o Haiti). Zapytałem Maćka w e-mailu o Augusta.

Okazało się, że nie tylko się znali, ale też współpracowali na zajęciach w Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, która ma swą siedzibę na Pelourinho, zaraz przy Terreiro de Jesus w historycznym centrum Salvadoru, tam, gdzie na rogu jest restauracja rybna, z której roztacza się widok na fasadę kościoła São Francisco, słynnego Złotego Kościoła. Maciek napisał, że wymarzyli sobie zajęcia w Centro de Estudos Afro-Orientais na Universidade Federal da Bahia, które poprowadzą we dwóch – miały się odbyć w czwartek 6 czerwca. Ale cztery dni wcześniej – rankiem w niedzielę 2 czerwca – znaleziono Augusta martwego w jego domu w Lauro de Freitas. Czwartkowe zajęcia w CEAO jednak się odbyły: Rożański zaprosił na nie Jana Fersleva, aktora Odin Teatret, który przyleciał do Salvadoru na pogrzeb kolegi – we dwóch wspominali Omolú. Na tym pogrzebie, który odbył się we wtorek, Jan grał i śpiewał.

„We wtorek rano byłem na wyniesieniu zwłok z teatru Castro Alves i pogrzebie” – pisał do mnie Rożański. „Kiedy Jan zaczął śpiewać z *cavaquinho* [rodzajem małej gitary] w rękach piosenkę o śpiącej Królownie Śnieżce, pół sali zawyło. Podniesiono trumnę. W *candomblé* niesiona trumna musi tańczyć. Tak więc tańczyła, niesiona przez wielu ludzi. Zaczęła grać Muzenza [salwadorska grupa karnawałowa] na

wielkich karnawałowych bębnach. Ludzie wyszli za trumną na ulicę. W pochodzie doszło do wielu opętań. Przybyło około dwudziestu orixás”. I Maciek dodał wyznanie: „To była jedna z najsmutniejszych, ale i najpiękniejszych chwil w moim życiu”.

Czy orixás, które Augusto Omolú tyle razy wywoływał i których kroki naśladował niezliczoną ilość razy w *Orô de Otelo* i na warsztatach, wyszły mu teraz naprzeciw?

Dwa miesiące po tych wydarzeniach policja ujawniła zabójcę. Okazał się nim niejaki Bobó, dwudziestodwulatek, na zdjęciach z zaciętą miną. Przyznał się, że zadał swojej ofierze cztery pchnięcia nożem. Zanim uciekł z miejsca zbrodni, zabrał telefon komórkowy. Wpadł, gdy go sprzedawał paserom.

Do Lauro de Freitas los rzucił mnie we wrześniu 2015 roku. Zatrzymaliśmy się tam w skromnym hoteliku z Pierre’em Guicheney i Maliką Lasfar, gdyśmy przyjechali do Bahii, żeby uczestniczyć w obrzędach kultu Egungun. *Egúngún* to po jorubijsku „widma, duchy zmarłych zjawiające się (zamaskowane) na obrzędzie”. Zjawiały się licznie w swoich maskach przesłaniających całą postać w toku całonocnych, trwających do rana obrzędów w świątyni Ilê Babá Agboulá w Alto da Bela Vista na wyspie Itaparica i w świątyni Ilê Axé Adebolá w Areia Branca, niedaleko Lauro de Freitas. Tę drugą świątynię znaleźliśmy z Pierre’em już z naszej poprzedniej podróży w maju 2014 roku: co prawda, gdyśmy w końcu po długich poszukiwaniach do niej dotarli, panował w niej – był to czas poza sezonem obrzędowym – nieopisany bałagan, jednak zrobiła ona na nas wrażenie, a to z powodu równych rzędów niskich siedzeń dla wiernych, które z miejsca skojarzyły mi się z ławkami z *Umarłej klasy* Kantora.

Teraz, mieszkając w Lauro de Freitas w hoteliku niedaleko plaży, parę razy wyrwaliśmy się nad ocean i przechadzaliśmy Calçada de Vilas do Atlântico na północ, dochodząc do plaży Buraquinho, ale nie szukałem Chácara Omolú, obojścia Augusta, w którym dwa lata wcześniej znaleziono jego martwe ciało. Może jego duch przyszedł do nas, zamaskowany, w czasie obrzędu jako Baba Egun?

Ostatni raz spotkałem Augusta w Pradze. Obu nas, i jeszcze Jana Fersleva, zaprosił tam w grudniu 2008 roku Viliam Dočolomanský, reżyser i szef zespołu Farma v jeskyni. Augusto prowadził warsztat, ja w ramach Afrobrazilska konference, którą Farma zorganizowała w Teatrze Švandovo, wygłosiłem wykład zatytułowany *Brazylijskie Dziady* (tłumaczyła, jak zwykle, Jana Pilátová). W Pradze podczas naszego pobytu spadł śnieg. Śnieg, lekki i biały, otula moje wspomnienie o tańcu czarnoskórego artysty z Bahii w białym muślinowym kostiumie baletnicy ze *Snu Andersena*, tańcu Augusta Omolú, który teraz sam zasnął – jak zaczarowana królowna.





24

Napastnicy odwrócili się zniecka, równo, jak na komendę. Chwilę wcześniej zobaczyliśmy ich plecy, gdy nas dogonili i wyprzedzili śpiesznym krokiem. Było to na Praia do Cristo, tej niewielkiej plaży wciśniętej między Ondinę a plażą Farol da Barra, właściwie części tej ostatniej. Miejsce napadu wybrali idealnie: ten odcinek plaży, zarzucony sterczącymi głazami praktycznie uniemożliwiający bieg, zasłonięty jakimś betonowym nawisem, pozostawał niewidoczny z góry, z samochodów jadących Avenida Oceânica. W pierwszej chwili odruchowo szarpnąłem się, rozglądając na boki w poszukiwaniu drogi ucieczki. Ale Maciek Rożański krzyknął: „Leszek, nic nie rób!”. I wtedy ten najroślejszy, długi jak tyka, wyciągnął pistolet i wycelował mi między oczy.

Dwaj surferzy stojący z deskami pod nawisem dali nogę. Zostaliśmy sami oko w oko z kilkoma młodocianymi bandytami.

Ograbili nas z kieszonkowego, jakie każde z nas miało przy sobie, i z drobiazgów, które kupiliśmy w nieodległym centrum handlowym Shopping Barra. Rzeczy cennej – profesjonalnego aparatu fotograficznego Magdy Mądrej z Teatru Zar, zakrytego przez nią chustą, ukrytego gdzieś na piersiach – nie zauważyli. (Zdjęcia Magdy, zrobione podczas dwóch podróży do Bahii, zdobią teraz to wydanie *Samby z bogami*). Bandyci śpieszyli się, byli może nie mniej wystraszeni niż my. Wtedy na dobre pojąłem, że w napadach z bronią w rękę ginie się, gdy w panikę wpadnie napastnik. Pobiegli z łupem, ale rozdzielając się, każdy inną drogą. Zawodowcy.

Tydzień wcześniej jeden z takich, jak oni, zastrzelił przed jakimś centrum handlowym młodą matkę, która nie chciała mu oddać zakupów – dziecko cały czas stało obok.

Potem i Maciek, i ja – każdy z nas pluł sobie w brodę, jak mogliśmy być tacy głupi i wpakować się w miejsce, które na kilometr pachniało napadem. Coś musiało nas chwilowo zamroczyć. Był to albo miarowy szum oceanu, albo głosy Syren,

czarownic, co zdradzą  
 Tych wszystkich, jacy tylko o nich tam zawadzą.  
 Szaleniec, kto się zbliży i Syren tych śpiewy  
 Usłysz: ten nie ujrzy nigdy, póki żywy,  
 Ni małżonki, ni dziątek, ni ziemi rodzinnej,  
 Tak go zaczaruje śpiew tych Syren słodkopłynny,  
 (przeł. Lucjan Siemieński)



Oprócz Magdy była tam też z nami Simona Sala, aktorka, która najwyraźniej urzekła Jarka Freta, reżysera, szefa Teatru Zar, w toku pracy nad spektaklem *Armine, Sister*. Zabrał ją w naszą podróż do Bahii, wierząc, że ona znajdzie tam dla siebie inspirację. Fret jest też producentem z wyobraźnią, inicjującym i organizującym mnóstwo szalonych projektów. Jako kurator teatralny Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 poprosił mnie o konsultację przy programowaniu Festiwalu, który nazwaliśmy „Dziady. Recykling”. I wymarzył sobie włączenie do tego festiwalu komemoratywnych obrzędów kultury afroamerykańskiej, z Haiti i z Brazylii. Temu zwariowanemu pomysłowi zawdzięczam trzy ostatnie podróże do Bahii.

I tak w pewien majowy piękny dzień trafiliśmy w kilkoro na brzeg szumiącego błogo oceanu, na rozświetloną słońcem plażę, która swą nazwę bierze od Morro do Cristo, górującego nad nią Wzgórza Chrystusa z jego białą figurą sterczącą na wysokim postumencie z uniesioną prawą ręką, wskazującą Baía de Todos-os-Santos, Zatokę Wszystkich Świętych.

Śmierć jest bardzo blisko nas, nie odstępuje życia nawet na krok.

W jedenastej księdze *Mahabharaty* jest słynna przypowieść o człowieku w studni, którą w odpowiedzi na pytanie ślepego króla Dhrytarasztry przytacza mędrzec Widura. Peter Brook i Jean-Claude Carrière w swym pamiętnym spektaklu w 1985 roku, najpierw w lipcu w kamieniołomie Boulbon pod Awinionem, a potem od września w paryskim teatrze Bouffes du Nord, włożyli ją w usta umierającego Bhiszmy, niepokonanego dowódcy armii Kaurawów, zwyciężonego dopiero podstępem – podstępem, któremu na imię kobieta (Amba vel Śikhandi). Unosił się na swoim słynnym śmiertelnym łożu ze strzał, którymi szyli do niego Śikhandi i Ardżuna, i opowiadał historię człowieka, co wpadł do głębokiej studni. Spadając, uczepił się zwisających lian. Na dnie syczy wielki wąż, u góry widać ogromnego słonia, białe i czarne myszy podgryzają liany. Nad człowiekiem unoszą się pszczoły, miód kapie do studni. Wiszący na lianach człowiek wyciąga palec, by złapać krople miodu. Wtedy w spektaklu Bhiszma (którego grał Sotigui Kouyaté, griot z Burkina Faso) kładł swój palec na wargach, jak gdyby kosztując miód, i umierał.

W tekście eposu Widura daje objaśnienie wszystkich elementów tej alegorii: studnia to powłoka cielesna człowieka, wąż na jej dnie to czas będący kresem wszystkich istot cielesnych. I tak dalej, tak dalej. A co do miodu, to – powiada mędrzec – „strumienie spływające miodem należy rozpoznać jako soki miłości”.

Strata, jaką poniosłem wtedy, w maju 2014 roku, została mi w pewien sposób wynagrodzona niecałe dwa lata później, podczas ostatniej podróży do Salvadoru.

Parę razy odwiedziliśmy terreiro Ilê Axé Odê Omin Kederé w Arvoredó. Okolice tego terreiro jest mocno szemrana: nocą nasz kierowca zapalał wewnątrz samochodu światło, żeby ludzie na ulicy mogli widzieć, że w środku nie jedzie policjant – to zapalone światło miało nas chronić przed strzałami na oślep, jakimi w tamtej okolicy wita się intruzów. Ale świątynia pai Marcosa jest przyjazna, w środku można zaznać serdecznej gościnności. W toku długiego obrzędu podziwialiśmy tam piękne nawiedzenia. Po paru dniach wróciliśmy, bo Magda i Simona chciały wypytać wyrocznię – pai Marcos cieszy się sławą babalaô, kapłana biegłego w wyroczni Ifá. (Ja ten typ wyroczni znałem z Hawany: będąc tam w 2009 roku, przesiedziałem cały dzień w mieszkaniu, gdzie używając tej techniki, roztrząsano wszelkie możliwe problemy społeczne i psychologiczne okolicznych mieszkańców). Teraz w salwadorskiej świątyni, po zakończeniu konsultacji, udzieliwszy w imieniu boga Orumilá odpowiedzi i porad, babalaô – wciąż znajdujący się w stanie transu – przywołał do siebie Jarka i mnie. Rzucił kości. Wtem bez słów pobiegł ile sił do czarnej kapliczki Exu, w jego świątyni najeżonej różnymi spiczastymi kawałkami żelaza, i przyniósł stamtąd długi potrójny naszyjnik z czerwonych i czarnych paciorków, który ozdobił figurkę tego bóstwa. Exu nie jest właściwie orixá, z reguły nie nawiedza tancerzy w czasie obrzędu – to typowy trickster i jako taki przeważnie jest mylony z diabłem. Pogrążony w transie babalaô przyniósł mi na jego rozkaz i włożył na szyję sznur poświęconych temu bóstwu paciorków.

Exu to jorubijski Hermes, pośrednik między ludźmi a bogami, który przynosi ludziom słowa wyroczni dotyczące ich losów, tłumacz i hermeneuta. Antropologia też jest tłumaczeniem jednej kultury na drugą kulturę i hermeneutyką tego, co inne – nawet tego, co jest *aliud valde*, „całkiem inne”, a co stanowi sedno nadludzkich mocy. Czy ten gest Exu, bóstwa umożliwiającego i podtrzymującego wspólnotę żywych i umarłych, coś jakby *communio sanctorum*, „świętych obcowanie”, był bratnim pozdrowieniem?