

SACHEM – PERFORMER CZY POSTAĆ SCENICZNA?

JOANNA WAROŃSKA*

Minęło już trzydzieści lat, gdy Tadeusz Bujnicki nauczył nas czytać amerykańską nowelę Henryka Sienkiewicza *Sachem*. Korzystając z prac poprzedników – Juliana Krzyżanowskiego, Samuela Sandlera (za którego pośrednictwem przejął od Ludwika Powidaję paralelę Indianin-Polak)¹ oraz Aliny Ładyki², badacz swoją interpretacją utrwalił sensy narodowe utworu, wyeksponował dziedzictwo romantyczne oraz sprzeciw wobec germanizacji³, a przy tym uruchamiał sensy bardziej ogólne – antykolonizacyjne. Wyznacznikiem tożsamości narodu polskiego po raz kolejny stawała się wrażliwość na cierpienie innych, gdy romantyczne hasło: „Za Waszą i naszą wolność” prowadziło do walki, a na dzień kształtowało postawę empatii i gotowość niesienia pomocy. Jubileuszowe odczytanie (w stulecie napisania noweli) potwierdzało wizerunek Sienkiewicza rozmyślającego nad utraconą wolnością, a rozbudzonym politycznie czytelnikom przypominało biografię upodlonego Indianina, anty-Konrada Wallenroda. Jednym z powodów uruchomienia tego kontekstu, rekonstruowanego na podstawie obecnych w tekście aluzji⁴, była być może również chęć zabrania głosu w prowadzonej w latach 80. XX wieku dyskusji na temat postaw godnych patrioty i obywatela⁵. Czy jednak kolejne metodologie, a przede wszystkim wzrastający po stronie odbiorców poziom podejrzliwości nie zachęcają do ponownego przebadania pozytywistycznego tekstu mimo ogromnego podziwu dla autora interpretacji i jego warsztatu badawczego, by ujawnić niejednoznaczności, które pozornie bezkolizyjnie mieszczą się, a może raczej ukrywają w zakreślonych sensach głównych.

* Joanna Warońska – dr, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie.

¹ S. Sandler, *Indiańska przygoda Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1967.

² A. Ładyka, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1971.

³ T. Bujnicki, „*Sachem*” Sienkiewicza. *Szkic interpretacyjny (w stulecie publikacji)* [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków–Wrocław 1984, s. 179–196.

⁴ Tamże, s. 191–193.

⁵ Zob. S. Chwin, „*Ja płakał, ale bił*”, czyli „*Wallenrod*” stanu wojennego [w:] tegoż, *Literatura i zdrada: od „Konrada Wallenroda” do „Małej Apokalipsy”*, Kraków 1993 oraz A. Kijowski, *Co się zmieniło w świadomości polskiego intelektualisty po 13 grudnia 1981 roku?*, „*Arka*” 1983, nr 4, s. 131–142.

Zaproponowana przeze mnie interpretacja uwzględni przede wszystkim zagadnienie teatralności, co jest uzasadnione tym bardziej, że – jak podkreślał wydawca *Dzieł* Sienkiewicza z 1951 roku – „scena ciągnęła [pisarza] od samych początków kariery literackiej po jej koniec”⁶, ujawniane mechanizmy odbioru oraz przekład międzykulturowy, obecny m.in. na poziomie języka, a wynikający z wielokulturowości typowej dla Stanów Zjednoczonych (osada niemiecka wpisuje się przecież w nadrzędne struktury amerykańskie).

Zanim rozważę postawione w tytule zagadnienie, warto wspomnieć o jeszcze innym rozróżnieniu obowiązującym w teatrologii, o podziale wykonawców na aktorów i performerów, znanym choćby z tekstów Richarda Schechnera, których odpowiednie fragmenty tłumaczył i analizował Krzysztof Renik. Pytanie o przynależność Sienkiewiczowskiego akrobata do którejś z wymienionych grup pozwoli m.in. dookreślić jego tożsamość i relację do niemieckich widzów. Podczas gdy aktor nastawiony jest na symulowanie i udawanie, tworzenie postaci scenicznej za pomocą rozmaitych technik i konwencji teatralnych wzmocnionych dodatkowo przez dekorację, kostium, muzykę..., performer przedkłada nad wrażenia estetyczne widzów skuteczne działanie dla społeczności i wobec niej⁷. Ale w noweli nie mamy do czynienia ani ze zwyczajnym przedstawieniem, ani z rytuałem, a jedynie z występem cyrkowym, co nieco komplikuje sprawę. Według Zbigniewa Raszewskiego takie wydarzenie jest przede wszystkim popisem, nawet jeśli wykonawca (recytator, kłown) tworzy nieskomplikowaną postać sceniczną⁸. Ten, który mówi „ja”, różni się wprawdzie od „ja przedstawianego”, ale i tak wykonawca koncentruje się głównie na eksponowaniu swoich zdolności i umiejętności. Poza tym naszkicowana w monologu (lub ich serii) postać istnieje wyłącznie w interakcji z widownią (to publiczność jest odbiorcą wypowiedzianych słów; wg Raszewskiego to czynności otwarte) i z tego powodu brak jej pogłębienia charakterologicznego. Mimo to, co podkreślał Ryszard Marek Groński, istotą takiego, zwłaszcza kabaretowego przekazu, jest niezwykła emocjonalność treści, „zawsze podbarwiona osobistym przeżyciem widza i słuchacza”⁹. Wydaje się, że opisana sytuacja sprzyja wytworzeniu form pogranicznych między sztuką performansu¹⁰ (gdy występujący opowiada o sobie lub prezentuje swoje umiejętności) a prostą odmianą zadania teatralnego (symulowanie kogoś

⁶ Uwaga wydawcy [w:] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 39: *Dramaty*, Warszawa 1951, s. 256; por. T. Bujnicki, *Sienkiewicz – dramaturg („Na jedną kartę”)* [w:] tegoż, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 396–430.

⁷ R. Schechner, *Environmental Theatre*, New York 1973, s. 190–191; cyt. za: K. Renik, *Czy aktor orientalny jest osobą?* [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość*, red. K. Duniec, Warszawa 2011, s. 71.

⁸ Por. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 45–46.

⁹ Ryszard Marek Groński *przedstawia – kabaret Hemara*, Warszawa 1989, s. 39.

¹⁰ Uwzględniam tu działania, które mają na celu ustanowienie i / lub ujawnienie tożsamości performerów.

innego) bez rozbudowanego świata fikcyjnego (według Raszewskiego w przedstawieniach właściwych odbiorcą słów jest przede wszystkim inna postać; to czynności pozornie zamknięte).

Rozważania na temat występu cyrkowego w *Sachemie* warto jeszcze poprzezdzić uwagami współczesnego semiotyka teatru, Jerzego Limona. Na podstawie typologii Charlesa Peirce'a wyróżnił on trzy relacje znaku: ikoniczną (porządek fenomenalny, ontyczny), indeksalną (porządek umowny) oraz symboliczną (porządek wyobrazeniowy)¹¹, które ujawniają proces poznawczy zarówno w świecie przedstawionym (dość ograniczonym w przypadku występu cyrkowego), jak i ten rozgrywający się na granicy scena–widownia. Według badacza, przedstawienie teatralne uruchamia przede wszystkim ostatni z wymienionych porządków, gdy aktorzy tworzą iluzję odrębnego świata (bez obecności widzów), natomiast w sztuce performansu aktorzy komunikują się bezpośrednio z widownią i próbują wytworzyć z nimi wspólnotę¹². Na podstawie dominującej relacji Limon wyróżnia typy przedstawień: nastawione na tekst – teatr dramatyczny (porządek umowny), albo kwestionujące potrzebę dramatu – teatr antydratyczny (porządek fenomenalny)¹³, wytwarzany przez nadmiar środków teatralnych albo styl realistyczny, sprzyjający krytyce społeczeństwa¹⁴. Limon przypomina również triadę zaproponowaną przez Eli Rozika: aktor, obrazy na niego nakładane oraz postać tworzona (tworząca się) w wyobraźni publiczności¹⁵.

Posługiwanie się teatralnym znakiem (i sposób jego interpretacji) zależy oczywiście od stopnia zaawansowania treningu estetycznego, polegającego na mniej lub bardziej świadomym wyborze procedur percepcyjnych; poziom ikoniczny (fenomenalny) okazuje się niewystarczający, gdy np. amimetyczność świata scenicznego rodzi napięcie kognitywne i niepokój poznawczy¹⁶.

Przypomniane teorie pozwalają nieco inaczej wyrazić tytułowe pytanie – jaka istnieje relacja między wodzem (sachemem), którego przerażili się niemieccy osadnicy, a uosabiającym go człowiekiem groźnie unoszącym się nad cyrkową sceną? I którą ze wskazanych powyżej procedur posłużyli się widzowie?

Swoje rozważania zacznę od Wallenroda. Zestawienie Indianina z postacią Mickiewicza, która w romantyzmie stała się niemal bohaterem kultury popularnej, umożliwiła system aluzji rozpoznawalnych dla ówczesnych odbiorców i ujawniających poglądy autora na sytuację polityczną czy Kulturkampf. Kontekst ten ujawnia jednocześnie dość skomplikowaną sytuację komunikacyjną noweli. Oto pisarz kraju, którego nazwy darmo szukać na mapie, m.in. za sprawą narodu niemieckiego, tworzy w języku ojców opowieść o niemieckich

¹¹ J. Limon, *Funkcje znakowe aktorstwa* [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość*, s. 45.

¹² Tamże, s. 43.

¹³ Tamże, s. 45.

¹⁴ Por. tamże, s. 61.

¹⁵ Tamże, s. 45.

¹⁶ Zob. tamże, s. 57.

emigrantach w Stanach Zjednoczonych i ich próbach zorganizowania nowej codzienności na terenach należących do wymordowanego plemienia Czarnych Węzów. Tym samym tekst Mickiewicza, przywołany przez Bujnickiego, istnieje w narodowej i literackiej tradycji nadawcy i odbiorcy noweli, ale na poziomie świata przedstawionego zdaje się on anachronizmem, więc nie powinno dziwić, że podstawowe wyznaczniki makiawelicznego mściciela zostają odrzucone. Hipotekst pozwala odtworzyć akceptowany w pozytywizmie kanon zachowań godnych Polaka, transmitowany przez oficjalnie zakazane nośniki historii i tradycji, dlatego choćby z powodów cenzuralnych przemilczany także przez narratora. Byłaby to więc pochwała działań romantycznych, gdy wobec zaborcy czy kolonizatora trzeba być lisem i lwem, a każda próba współpracy grozi naśladowaniem modelu sachema-akrobata, który odrzuciwszy przeszłość plemienia, pije piwo na grobach ojców (to chyba najgorsze z możliwych bluźnierstw stanowiące kontrast wobec zapowiadanej zemsty). Bujnicki pisze o świecie przedstawionym:

[...] Czarnych Węzów już nie ma, pokonała ich przemoc przystrojona w pozory prawa; ostatni z pokolenia odgrywa „na grobach ojców” zadaną rolę, jego gest mściciela jest całkowicie pusty, on sam jest nie tylko aktorem cyrkowym, lecz także – na co wskazuje zakończenie – niemieckim filistrem całkowicie zasymilowanym w obcym środowisku.¹⁷

Utwór *Sachem* wołałabym jednak czytać w perspektywie *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, które powstanie dopiero w 1903 (czyli dwadzieścia lat później). Dlatego również zamiast Konrada (choć w nowym kontekście i jego obecność dałoby się uzasadnić) zaproponowałabym hipotekst bardziej europejski, Erynisa – nie tylko z powodu nazwy plemienia, ale przede wszystkim ze względu na pełnioną przez mitologiczną postać funkcję. Sachem, z własnej woli czy też nie – o czym za chwilę – staje się uwspółcześnioną wersją erynii, przesładujących morderców i nieustannie przypominających o czynie niemoralnym i niegodnym człowieka uczciwego¹⁸.

Taką hipotezę zdaje się potwierdzać wiele sygnałów. Po pierwsze, odrodzenie plemienia Czarnych Węzów nie jest możliwe, więc nawet pożar cyrku nie uruchomi mitu Feniksa, po drugie, potencjalna zemsta istnieje niemal wyłącznie w świadomości agresorów jako konsekwencja ich przeszłości, a także skutek strachu wynikającego z przekonania o istnieniu porządku świata (Niemcy mimo wszystko oczekują realizacji jednego z podstawowych mechanizmów: zbrodnia – kara). Sachem-mściciel istnieje przede wszystkim w ich kulturowym superego, wzmacnianym przez pastora oraz placówki edukacyjne, jest świadectwem ich przestępstwa i wyrzutem sumienia, mimo że na co dzień mechanizm wyparcia

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Por. hasło *Erynie* [w:] *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991, s. 142–143.

zadziałał prawidłowo, a rzeź bezbronnych Indian w utrwalonej historii miasta została opisana jako kolejny etap cywilizacyjnego postępu. Niejednoznaczność tej sytuacji ujawnia co najwyżej niezrozumiałe w opowieści zdanie:

Z wideł [rzeki] źle uciekać, ale dobrze się w nich bronić. [s. 411]¹⁹

Jedynym sposobem wyjaśnienia tego paradoksu jest fakt, że narracja o powstaniu miasta została zbudowana przeciw Indianom, więc potrzeba odróżnienia obu grup pojawia się zarówno w obszarze sposobu bycia, jak i na poziomie domniemyanych cech rasowych (w tym kolor skóry) czy narodowościowych; podszewkę opowieści kształtują antytezy: tchórzostwo – odwaga, słabość – siła, barbarzyństwo – cywilizacja. Tak odżywa tradycja konkwistadorów²⁰, obecna od czasów renesansu w kodeksie postępowania cywilizowanych narodów, legitymizująca działania najeźdźców narracją o potrzebie wychowania człowieka pierwotnego. Niemcy pozbywają się Indian z czasu rzeczywistego, by przekształcić ich byt w świat fantomowy, istniejący we wspomnieniach i toponimice (to przecież jeden z nośników historii). Jednocześnie rozpoczynają proces wybielania siebie i ich opowieść brzmi przekonująco aż do chwili skonfrontowania jej z historią konkurencyjną, alternatywną, w dodatku przedstawioną w języku najeźdźcy. Sachem przypomina Niemcom najbardziej wstydlive zachowania, porównując ich do szakali. Na scenie pojawia się „ostatni” z bestialsko wymordowanych i uosabia majestat wodza, a zapowiedzią zemsty przekracza upowszechniony model Indianina-tchórza. Jego cyrkowy występ ujawnia i wypełnia „białą plamę” historii miasta, w terminologii Jacques’a Derridy określanej jako aporia w kulturowym palimpseście²¹.

Cyrkowy spektakl unieważnia dotychczasowe racjonalizacje zagłady i być może stanie się ważnym wydarzeniem w historii miasta, kwestionując przyjemność czerpaną z codzienności, wcześniej tak mocno podkreślaną przez narratora:

Słuchając tych: *Mahlzeit! Mahlzeit!*, tych flegmatycznych: *Nun ja wissen Sie, Herr Müller, ist das aber möglich?*, tych dźwięków kufli, szumu piwa, tych plusków przelanej piany na podłogę, widząc ten spokój, powolność, patrząc na te filisterskie, zalane tłuszczem twarze, na te rybie oczy, można by mniemać, iż się jest w jakiej piwiarni w Berlinie lub Monachium, nie zaś na zgliszczach Chiavatty. Ale w mieście wszystko już było *ganz gemütlich* i o zgliszczach nikt nie myślał. [s. 412]

Występ linochoda, a przede wszystkim towarzyszące mu emocje publiczności zostaną przechowane w biografiami poszczególnych, również tych Niemców,

¹⁹ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, BN I 231.

²⁰ Por. T. Todorow, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przekł. J. Wojcieszak, Warszawa 1996; por. Z. Najder, *O „Listach z podróży” do Ameryki Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 1, s. 91.

²¹ Por. R. Schechner, *Performatywność*, przekł. T. Kubikowski, „Dialog” 2003, nr 6, s. 146.

którzy nie uczestniczyli w pogromie rdzennych mieszkańców. Przedstawienie staje się pararytuałem, a znaczenia powstają świadomie, choć wbrew woli widzów (co badacze nazywają emergencją²²).

Wobec przywołania kontekstu erynii tożsamość sachema zdaje się jeszcze bardziej problematyczna. Jego biografia literacka została zredukowana niemal wyłącznie do przedstawienia (para)teatralnego, w którym jak każdy aktor jednocześnie jest sobą i odgrywaną postacią, a nowela Sienkiewicza kończy się niespodziewanie zasygnalizowaniem plotek na temat jego prywatnego życia, by potwierdzić osiągnięty status atrakcji sezonu, tak bliski współczesnemu celebrycie. Ale i wówczas Indianin nadal funkcjonuje wyłącznie jako znak w procesie semiozy rozgrywanym w Antylopie, a czytelnik zdany jest na domysły i świadectwa o różnym poziomie wiarygodności.

Wydaje się, że widzowie w Antylopie ograniczają możliwe relacje znaku teatralnego (sachema-akrobata) do ikonicznej, zrównując biografię aktora i rolę, obecność i reprezentację, i uznają go za performera. Odbiorcy wierzą, że ujawniane w czasie występu emocje i żądza zemsty są tak samo prawdziwe jak prezentowane umiejętności akrobatyczne. Świadczy to na pewno o braku teatralnego doświadczenia niemieckich filistrów, ale przede wszystkim ujawnia kunszt Hon. M. Deana. To on odwołuje się do historii miasta, by znieść ewentualne napięcie kognitywne i dysonans poznawczy, korzystając w tym celu z dostępnych języków teatru – kostiumu, gestu, muzyki... Jeśli rzeczywiście fakty te poznał dopiero w barze Pod Żłotym Słońcem, to trzeba przyznać, że przygotował spektakl w sposób mistrzowski, na co również zwraca uwagę prof. Bujnicki. Ale nie można też wykluczyć, że dopiero wtedy linoskoczek stał się sachemem albo że linoskoczek-sachem awansował na reprezentanta Czarnych Węzów.

Opowieść reklamującą występ można przecież zestawić z narracjami współczesnych mediów, korzystających np. z fikcyjnych biografii lekarzy czy przedstawicieli innych zawodów, by przekonać odbiorców do jakiegoś produktu. Tożsamości Indianina jako ostatniego z plemienia Czarnych Węzów nie potwierdza nawet narrator. Po raz pierwszy określenie „sachem” pojawia się w programie występu wraz z wyjaśnieniem – wódz (to cytat; mowa niezależna, za którą narrator nie bierze odpowiedzialności), następne użycia w narracji zaznaczone są cudzysłowem [s. 412], by wreszcie stać się elementem mowy pozornie zależnej, prezentującej świadomość Niemców. Nowela ujawnia więc także mechanizm upowszechniania słowa w społeczeństwie oraz siłę jego oddziaływania²³. Ale określenie „sachem” to nie tylko funkcja/pozycja we wspólnocie, można je również uznać za metonimię Indianina, co z kolei sprowadziłoby pokaz do występ-

²² Pisze o tym: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 231, 236.

²³ Oprócz tekstu opublikowanego w tomie Biblioteki Narodowej, który jest podstawą tego artykułu, przejrano również inne wydania nowel i opowiadań Sienkiewicza (m.in. *Dzieła*, t. 3: *Nowele amerykańskie*, Warszawa 1948 oraz *Nowele i opowiadania*, Warszawa 1994).

pów etnograficznych czy widowisk historycznych, tak przecież popularnych pod koniec XIX wieku w Stanach Zjednoczonych²⁴.

Analizując sposób istnienia Indianina, warto wspomnieć o zastosowanej przez Sienkiewicza strategii opowiadania, która polega na wyborze narracji personalnej. Trochę wbrew tytułowi, głównym przedmiotem zainteresowania staje się Antylopa – historia osady niemieckiej, utrwalenie usankcjonowanych społecznie zachowań oraz przedstawienie świadomości jej mieszkańców. Dzięki wykorzystaniu wielu źródeł i sposobów korzystania z wypowiedzi postaci (mowa niezależna, mowa zależna, mowa pozornie zależna) autor podejmuje także zagadnienia: obiektywizmu, subiektywizmu i intersubiektywizmu. O niemożności przekroczenia granicy między „ja” i „on” współcześnie pisał m.in. Tomasz Kubikowski:

Ontologia pierwszej osoby nie daje się zamknąć w ontologii trzeciej osoby. Nie narusza to jednak spójności tej ostatniej, dlatego nieredukowalność świadomości nie ma dla fizycznego obrazu świata głębszych konsekwencji.²⁵

Bez względu jednak na wybór techniki narracyjnej opowiadanie zawsze będzie przecież prowadzone przez podmiot o określonym światopoglądzie i umiejętnościach (nawet jeśli pozbawimy go biografii jak w przypadku narratora korzystającego z trzeciej osoby liczby pojedynczej), więc kreowany przez niego świat przedstawiony istnieje podobnie jak postać sceniczna (być odrębny, choć wyznaczany przez sztukę i czynniki genetyczne opowiadacza-wykonawcy).

Niemcy jako zbiorowość zostali pokazani ze względu na cechy typowe, a nie indywidualne. Jednocześnie, co podkreśla Bujnicki, narrator „nie dialogizuje” z nimi²⁶. Zachowuje dystans, a swoją aktywność ogranicza do przekazania ich myśli, uczuć, sposobu mówienia. Ironiczny stosunek ujawnia co najwyżej szyk wyrazów, ich dobór i zabarwienie emocjonalne, rzadko natomiast pojawiają się w narracji słowa jednoznacznie oceniające.

W porównaniu z mieszkańcami Antylopy sachem pozostaje dla narratora i odbiorcy bardziej obcy i nieprzenikniony. W utworze pojawia się wyłącznie jego charakterystyka zewnętrzna (wygląd oraz zachowania w czasie spektaklu, wstępnie zinterpretowane przez publiczność cyrkową). To wszystko sprawia, że zdaje się on bardziej „wytworem struktur narracyjnych niż ontologicznym podmiotem”²⁷. Być może, to właśnie opowieść dyrektora cyrku zbudowana dla

²⁴ Indianin był atrakcją wielu ówczesnych widowisk amerykańskich; rdzennych mieszkańców pokazywano na jarmarkach, wystawach (także etnograficznych) i w cyrkach; zob. T. Pyzik, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986, s. 49.

²⁵ T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004, s. 156.

²⁶ T. Bujnicki, dz. cyt., s. 187.

²⁷ C. B. Davis, *Performing Theories of Consciousness*, cyt. za: T. Kubikowski, dz. cyt., s. 134–135.

mieszkańców Antylopy, na podstawie ich przeszłości oraz horyzontu oczekiwań, przekształciła aktora w mściciela. Wówczas występowałby tu proces opisany przez Kubikowskiego, gdy subiektywne lub intersubiektywne „zdaje się” zaczyna zastępować prawdę ontologiczną:

Wszystkie te byty ontologicznie subiektywne [określenie to zostaje następnie zastąpione przez „intersubiektywne”]: aby być, czym są, potrzebują podmiotu czy właśnie – podmiotów, które nadają im pewną określoną funkcję czy też wartość.²⁸

Sachem jest więc jednym z „zombies literackich” (Kubikowski posługuje się tym terminem za Denisem Dennetem)²⁹, to aktor doskonały, który wzmacnia swoje emploi (wyznaczane przez kolor skóry) środkami teatralnymi, by zaplanować nad umysłami widzów, wykorzystując przypisany mu przez społeczność kapitał symboliczny. Jednocześnie staje się on przykładem tożsamości translacyjnej³⁰, która choć zdefiniowana dopiero w XX wieku istnieje od dawna. Według Ewy Rewers jest to najbardziej podstawowy rodzaj translacyjności, poza relacją występującą między tekstami, modelami komunikacyjnymi czy procesami kulturowymi; to sytuacja „«ja» «wstawionego» do innego świata, przestrzeni kulturowej, z którą musi nawiązać kontakt”³¹, a jednym z podstawowych wyróżników jest „opowieść opowiedziana obcemu w jego języku”³².

Po zapoznaniu się z historią miejsca dyrektor i reżyser, Mr Dean, wykorzystuje mechanizm hamletowskiej „pułapki na myszy”, która zapewni mieszkańcom niezapomniane przeżycia, a emocje tego wieczoru, być może, wpłyną także na ich zachowanie i uczynią ich bardziej ludzkimi. Podobnie jak w tragedii Szekspira wyznanie winy może uzdrowić morderców i ich potomków. *Katharsis* polega tu bowiem na doświadczeniu przerażenia³³. Wprawdzie Bujnicki traktuje sformułowanie „ludzie mają serca” jako przejaw ironii, bliskie wyznaniu Wallenroda z pieśni V „I Niemcy są ludzie”, ale warto zaznaczyć, że dopiero w finale mieszkańcy Antylopy zostają nazwani w ten sposób. Wcześniej byli co najwyżej ludnością miasta lub ciżbą ludzką [s. 418]. Spektakl bazujący na założycielskim micie miasta Antylopy pozwolił im odczuć wzruszenie, litość i trwożę (jak w tragedii greckiej), więc dobroczynność jest jakąś namiastką zadośćuczynienia. I choć trudno porównywać spektakl cyrkowy z tragedią starożytną, wydaje się, że mamy tu do czynienia z przejściem mechanizmu przez

²⁸ T. Kubikowski, dz. cyt., s. 174.

²⁹ Zob. tamże, s. 244.

³⁰ Zob. E. Rewers, *Tożsamości translacyjne [w:] Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź i A. Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 9–23.

³¹ Tamże, s. 13.

³² Tamże, s. 21.

³³ Por. T. Bujnicki, dz. cyt., s. 193; Jadwiga Zacharska uznała finałowy gest za parodię tragicznego rozpoznania (taż, *Sztuka przebaczenia według Sienkiewicza [w:] Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Lublin 2007, s. 43–44).

sztukę niską, tym bardziej że jest to jedyny przejaw sztuki w tej społeczności. To także zapowiedź opisywanej przez Anthony'ego Giddensa „demokracji emocjonalnej”, prowadzącej przeciw do „demokracji dialogicznej”³⁴. Oczywiście, emocje widzów przekładają się na zysk dyrektora, gdyż sztuka miała przede wszystkim „uwieść” widownię, ale dobroczynność może także zapowiadać gotowość tworzenia amerykańskiego społeczeństwa wielokulturowego, a spotkanie z Innym i zapoznanie się z jego biografią (nawet jeśli fikcyjną, to niezwykle prawdopodobną) prowadzi do przyznania mu prawa do istnienia.

Występ linochoda dowodzi również, że to, co widzialne, oddziałuje silniej niż słowo pastora czy instytucji edukacyjnych: w przedstawieniu zadba o to reżyser, w tekście narrator, wybierając odpowiednie środki stylistyczne. Natomiast słowo „widocznie” w zakończeniu noweli po raz kolejny wznaga jej niejednoznaczność. Podsumowując niedawne wydarzenie w Antylopie, narrator stwierdza:

Po przedstawieniu sachem pił piwo i jadł knedle „Pod Żółtym Słońcem”. Otoczenie wpływu widocznie wywarło. Zyskał wielką popularność w Antylopie, zwłaszcza u kobiet. Robiono nawet plotki... [s. 419]

Słowo to można odczytywać jako „prawdopodobnie, pewnie”, ale również jako „widzialnie”; podkreśla ono albo przemianę Indianina w niemieckiego filistra, albo podjęte przez niego próby naśladowania dominującego porządku (bez możliwości całkowitego utożsamienia), albo wreszcie przyjęcie postawy *bricoleura* opisanej przez Claude'a Lévi-Straussa czy stosowanie taktyki Michela de Certeau³⁵, tzn. wykorzystywanie rozpowszechnionych przedmiotów i modeli kulturowych wbrew ich pierwotnemu przeznaczeniu. Tylko trzecia możliwość gwarantowałaby Indianinowi zachowanie odrębności, wytworzenie szczeliny istnienia w opresyjnym systemie, choć w zamian groziłaby przekształceniem życia w powierzchowny spektakl (jak piszą o tym współcześnie m.in. Guy Debord³⁶ czy Jean Baudrillard³⁷). Tożsamość sachema zawiera w sobie zbyt wiele znaków zapytania, by stwierdzić, czy symboliczne linienie nastąpiło i czy w ogóle należy go oczekiwać.

Uznanie sachema za emanację wyrzutów sumienia i strachu Niemców w Antylopie może przywieść na myśl słowa jednego z krytyków francuskich, parafrazowanych m.in. przez Adama Hanuszkiewicza: „pokaż mi swoje duchy –

³⁴ Por. M. Mołęda-Zdziech, *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa 2013, s. 80.

³⁵ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

³⁶ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przekł. A. Ptaszkowska, współpraca L. Brogowski, posłowie A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998.

³⁷ Np. J. Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przekł. R. Lis, Warszawa 2001.

powiem ci, kim jesteś”³⁸, podkreślających znaczenie podświadomości zbiorowej w teatrze. Jeden z najbardziej znanych polskich reżyserów XX wieku tłumaczył to zjawisko następująco:

Ten pisk [słyszany w teatrze] bywa ważnym sygnałem naszej podświadomości bardziej wrażliwej od naszej wrażliwości i dużo mądrzejszej od naszej inteligencji. Sądzę, że i teatr tak właśnie działa. Zmysłowo. Bezpośrednio w kontakcie z naturą. Wszystko inne jest wartością dodatkową. Rozumieć obraz to oglądać go. Wszystko jest dodatkiem.³⁹

Niemcy przed naporem Nieznanego – obca ziemia, obcy język (angielski jako język urzędowy) i obcy rząd stanowy, istniejący wprawdzie na marginesie świata noweli Sienkiewicza, ale przecież wyznaczający jego kształt, chronią się w dziedzictwo kultury łańskie. Odczuwają jednak, że nie zamieszkali ziemi niczyjej, lecz przestrzeń już wcześniej oznakowaną, zinterpretowaną, która stawia opór najeźdźcom. Antylopa jest silnym mnemotopem (lub według terminologii Andrzeja Gwoźdź „topograficznym tekstem pamięci kulturowej”⁴⁰), z jej Opuncia-Gasse czy ulicą Grzechotników. Równie znaczące, choć odwołujące się do odmiennych tradycji i rejestrów stylistycznych, okazują się inne nazwy miejscowe w noweli: meksykańskie La Ora – przywodzi na myśl modlitwę, czy miasto Harmonia. To, co w świecie przedstawionym przeraża Niemców, dla czytelników w kraju przynosi poza negatywnym przykładem postępowania także nadzieję sprawiedliwości dziejowej, gdy kultura upomni się o zaginione plemiona i dokona rekonstrukcji ich etniczności w literaturze (to nauka znana choćby z *Campo di Fiori* Czesława Miłosza).

Występ cyrkowy zaczyna przypominać seans psychoanalityczny⁴¹, bez względu na jego ontologiczną prawdziwość, a trzeba pamiętać, że zapowiedzi takich działań Gabriela Matuszek dostrzegła w literaturze naturalistycznej, m.in. *Teresie Raquin* Emila Zoli⁴² czy utworach Henryka Ibsena, cenionych m.in. przez Zygmunta Freuda⁴³. Obu dramatopisarzom badaczka nadaje miano psychoanalityków, gdyż zastanawiali się nad czynnikami determinującymi psychikę i zachowania jednostek⁴⁴. Wydaje się, że Sienkiewicz działa podobnie, a swoje zainteresowania potwierdzi w 1891 roku powieścią *Bez dogmatu*. Nowela rejestruje sytuację, gdy organizatorzy pokazu chcą wstrząsnąć odbiorcami.

³⁸ A. Hanuszkiewicz, *Psy, hondy i drabina*, Bydgoszcz [b.r.], s. 111.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ A. Gwoźdź, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej* [w:] *Media, ciało, pamięć...*, s. 137.

⁴¹ W latach 90. XX wieku podkreślał takie związki m.in. Marvin Carlson (zob. *Performans*, przekł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 87).

⁴² Zob. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 33.

⁴³ Zob. tamże, s. 88.

⁴⁴ Tamże, s. 142.

Psychoanaliza mogłaby zostać zastąpiona terminem Gustawa Le Bona „dusza zbiorowa” (*Psychologia tłumy*, książka ukazała się w 1895, ale fragmenty były publikowane od 1872). Badaczka interesowała się nieświadome zachowania wspólnoty, ale również tłumy psychologicznego⁴⁵, gdy jednorodność osiągnięta jest wskutek upowszechnienia halucynacji zbiorowych i doświadczanych/wyrażanych emocji. Według niego tłum nigdy nie przyzna się do zbrodni, ponieważ uważa ją za konieczność dziejową, warunek postępu albo sposób zaistnienia jakiejś wartości wyższej⁴⁶, a katalizatorem może stać się wydarzenie przypadkowe. Nie oznacza to jednak, że tłum nie potrafi odczuwać innych uczuć:

Okrucieństwo nie przeszkadzało, co zresztą zdarza się w tłumie, występowaniu uczuć wręcz przeciwstawnych, np. tkliwości, która przecież krańcowo różni się od okrucieństwa.⁴⁷

Jednostki tworzące tłum podporządkowują się wpływowi hipnotyzera, rozpowszechnionemu modelowi postępowania lub chwilowej emocji. Zdaniem Le Bona, to „niewolnicy podnieć”⁴⁸, którzy działają według następującej instrukcji: „należy mu [tłumowi] przedstawić żywy i jasny obraz, bez jakichkolwiek dodatkowych interpretacji, ale zawierający nadzwyczajne fakty, np. doniosłe zwycięstwo, wielki cud, straszliwą zbrodnię lub powabną nadzieję”⁴⁹.

Bez względu na to, czy Indianin w cyrku to performer odnajdujący oprawców swojego plemienia czy aktor wcielający się w przedstawiciela swojej rasy, jego pojawienie się potęguje wielokulturowość oraz wprowadza potrzebę przekładu interkulturowego, gdy walkę z Obcym, Nieznanym zastępuje konieczność porozumienia (język jako fundament poznania i akceptacji). Językową mozaikę noweli tworzą wyrazy niemieckie (zwroty utrwalające brzmienie głosów mieszkańców, powolnych, gardłowych i flegmatycznych [s. 412]), angielskie (lynch – element kultury Stanów Zjednoczonych, więc trudne do przełożenia, oraz słowa w wypowiedzi dyrektora cyrku), łacińskie („honorations” brzmi bardziej ironicznie niż dostojnicy) oraz indiańskie (sachem; wym. ‘sejczem’⁵⁰). Ich brzmienie potęguje realizm, a znikoma ilość nie uniemożliwia odbioru. To raczej ornamenty, które charakteryzują sytuację kulturową Stanów Zjednoczonych. W mieszczańskiej codzienności indiańskie słowo działa jednak jak sygnał bojowy, jak pobudka, a opowiedziana po niemiecku historia plemienia Czarnych Węzów umożliwia mieszkańcom Antylopy przeżycie *katharsis*, nawet jeśli nieco wypacza pieśń zemsty. Zagadnienie przekładu pojawia się również

⁴⁵ G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, przekł. B. Kaprocki, Warszawa 1994, s. 48.

⁴⁶ Tamże, s. 156.

⁴⁷ Tamże, s. 158.

⁴⁸ Tamże, s. 59, 124.

⁴⁹ Tamże, s. 85.

⁵⁰ Zob. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgótkowa, t. 37: *rozprysk–samotny*, Poznań 2002, s. 376.

w praktykach podejmowanych przez narratora-translatora, który korzysta z różnych tekstów źródłowych.

Wskazując rozmaite związki i relacje między językami i kulturami, nie można pominąć jeszcze jednej, jak się wydaje, interesującej hipotezy, dotyczącej nazwy Chiavatta. Przypomina ona imię indiańskiego bohatera eposu Henry'ego Wadswortha Longfellowa *Hiawatha* (1855; przekł. polski Feliksa Jezierskiego *Duma o Hiawacie*, 1861⁵¹), którego odwiedziła m.in. Helena Modrzejewska w czasie swej podróży po Ameryce⁵², a w zamorskiej wyprawie towarzyszył państwu Chłapowskiemu również wielbiący aktorkę Sienkiewicz. Opowieść Longfellowa o mitologii i sposobie postrzegania świata przez Indian kończy się w chwili przybycia białych, traktowanych nie jako najeźdźcy, ale goście. W finale *Hiawatha* zapowiada powrót, co może przypominać opowieść o śpiących/zaklętych rycerzach, strażnikach porządku społecznego i narodowego.

Przedstawiona przeze mnie próba odczytania *Sachema* Sienkiewicza korzystała przede wszystkim z trybu warunkowego, gdyż trudno jednoznacznie odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie; konstrukcja noweli uniemożliwia stawianie tez pewnych i ostatecznych, eksponując proces tworzenia znaczeń między sceną a widownią, z uwzględnieniem głównego nadawcy – dyrektora i organizatora. To, co profesor Bujnicki uznawał za prawdę świata przedstawionego (gdy akrobata był ostatnim potomkiem Czarnych Wężów), może równie dobrze funkcjonować jako fikcja stworzona przez Hon. M. Deana na podstawie prawdziwej historii. Tym samym nowela okazuje się również opowieścią o teatralnej technice budowania iluzji i wrażeń publiczności, gdy cyrkowy występ może okazać się cezurą w biografiami indywidualnych i w historii miasta. Nawet jeśli Indianin-akrobata nie jest performerem (nie prezentuje siebie, swojej biografii wobec innych, a jedynie umiejętności), ale aktorem wcielającym się w postać, to i tak wypowiedane przez niego słowa dzięki teatralnej konwencji, a przede wszystkim sugestywnym dodatkom przekształcają się w performatyw⁵³, słowo działające, mające wpływ na relację Niemcy – Indianie. Jeśli w *Antylopie* znajdzie się miejsce dla reprezentanta wyniszczzonego plemienia, to będzie to sposób budowania pokojowej normalności⁵⁴.

Namysł nad *Sachemem* Sienkiewicza wpisuje się we współczesne rozważania nad metaforą świata teatru. Mimo długiej tradycji funkcjonowania toposu w kulturze oraz wzmaganey przez filozofów podejrzliwości wciąż szukamy iko-

⁵¹ Na temat polskich przekładów utworu Longfellowa, zob. S. Helsztyński, *Wstęp*, [do:] H. W. Longellow, *Pieśń o Hajawacie*, przekł. R. Jackow, oprac. S. Helsztyński, Wrocław–Kra-ków 1960, s. XCV–XCVI.

⁵² Zob. J. Kydryński, *Gwiazda dwóch kontynentów*, Warszawa 1989, s. 148; T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Kraków 1991, s. 209.

⁵³ Por. R. Schechner, *Performatywność*, s. 136–137.

⁵⁴ Zob. M. Jacyno, *Iluzje codzienności O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieua*, Warszawa 1997, s. 50.

nicznych relacji i przyjmujemy przygotowany przez reżyserów spektakl, nawet jeśli przypomina on występ cyrkowy, czyli odmianę „teatru zewnętrznego, powierzchownego, teatru łatwych efektów, teatru blichtru, teatru łatwizny interpretacyjnej, tandety myślowej”⁵⁵. Wszak jest tak, jak się wydaje, a potwierdzają to mechanizmy tworzące świat społeczny. Na podstawie prac Pierre’a Bourdieu Małgorzata Jacyno stwierdza:

Życie społeczne to świat nagród bez wartości, arbitralnych zasad, świat żywionych iluzji, świat brania fikcji za rzeczywistość czy nazywania fikcji rzeczywistością. Największej iluzji – iluzji wspólnego świata – nie znosi także jej demaskacja. Demaskator zawsze znajduje przygotowanego odbiorcę. Odbiorca przekazu, który żywi podejrzenia, że rzeczywistość jest fikcją, tworzy wraz z demaskatorem jeszcze jeden wspólny świat – świat demaskatorów.⁵⁶

Taki świat jest wprawdzie fikcją, umową społeczną, ale jego istnienie rzeczywistości oddziałuje na zaangażowanych ludzi. To nieustanna gra między subiektywnymi a obiektywnymi (tj. prawomocnymi i obowiązującymi) strukturami, które dodatkowo walczą między sobą o dominację. To przecież one umożliwiają komunikację i swego rodzaju adaptację do świata, będąc jednocześnie szansą i zagrożeniem dla jednostki⁵⁷, a silne oddziaływanie jednej z narracji (jej spopularyzowanie) często uzależnione jest także od atrakcyjności zastosowanych technik narracyjnych. Tym samym historia ludzkości, plemion i narodów raz jeszcze okazuje się opowieścią układaną i przerabianą ze względu na odbiorcę⁵⁸. Taki los spotyka Sienkiewiczowskiego Indianina. Jego biografia podawana z ust do ust uwzględnia oczekiwania odbiorcy, a przede wszystkim kalkulacje dyrektora.

Nie znając prawdziwej historii akrobaty, trudno rozstrzygnąć, czy jako ostatni z plemienia jest tylko etnograficzną atrakcją w cyrkowym gabinecie osobliwości, czy może sztukmistrzem asymilacji i przystosowania. Ale to nie jest najważniejsze. Widowisko rozgrywane dla Niemców, okrutnych wojowników, opowiada przede wszystkim o nich. I to ich reakcje z niepokojem obserwuje dyrektor cyrku, by sprawdzić efekty wybranych środków teatralnych. A stąd już tylko o krok do intrygujących dopowiedzeń, że sachemem okazuje się Hon. M. Dean, producent kultury popularnej, który wykorzystuje lęki swoich odbiorców, ale jednocześnie zaczyna pełnić funkcję ich przewodnika duchowego. Jest przedsiębiorcą⁵⁹ i inżynierem ludzkich dusz. A może nawet sachemem okazuje

⁵⁵ J. Braun, T. Róże wicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 94.

⁵⁶ M. Jacyno, dz. cyt., s. 18.

⁵⁷ Tamże, s. 27.

⁵⁸ Por. np. F. Sánchez-Marcos, *Historyk jako tłumacz*, przekł. J. Mydla [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 49.

⁵⁹ O teatrze amerykańskim jako przedsiębiorstwie pozbawionym elementu przedsięwzięcia artystycznego zob. np. S. Weber, *Teatralność jako medium*, przekł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. 81. O nastawieniu na zysk ówczesnego teatru amerykańskiego pisała także m.in. Helena Modrzejewska: taż, *Teatry subwencjonowane i scena amerykańska*, „The Forum” 1892,

się pieniądź, gdy w kulturze przedsiębiorstwa podporządkowuje sobie wszystkie rasy i narodowości, znosząc różnice między nimi...

Joanna Warońska

SACHEM – A PERFORMER OR A STAGE CHARACTER?

Summary

This article attempts to supplement Tadeusz Bujnicki's interpretation of Henryk Sienkiewicz's short story *Sachem* (1889) by bringing into focus two issues. The first of them is the theatricality of the central scene of the circus performance and the various reactions and interpretations it can provoke, and the other the cross-cultural understanding (translation) of that episode, already suggested by the language of the story and its emphasis on the multicultural character of the United States (with the German settlers constituting one of the new nation's key building blocks).

To address the problem of theatricality the article draws on the work of Zbigniew Raszewski, Richard Schechner and Jerzy Limon. It uses their analyses to develop an critical approach that encompasses the scene of the circus performance and the range of reactions it can possibly evoke both in the represented world (in the context of the city's history and the German settlers' sense of guilt) and among the Polish readers of the story (Bujnicki argues that in all likelihood they would regard the key episode as an echo of the Konrad Wallenrod theme). However, the circus performance planned as an acrobatic display by the Indian tightrope walker may also be seen as some kind of a psychoanalytical session. Its effect is strengthened thanks to the circus director's marketing strategy and his careful selection of the appropriate decorations, costumes and music. The article does not answer the question from the title; the author believes that more important than coming down on one side of the alternative or the other is to examine the meanings accruing to the spectacle and the contribution of narrative to the creation of diverse identities.

[przedruk w:] Helena Modrzejewska. *Artykuły – referaty – wywiady – varia*, wyb. i oprac. E. Orzechowski, Kraków 2009, s. 51; różnice wartościowania ujawniała również w wywiadzie *Podnieść poziom sztuki dramatycznej*, „The New York Times” 25 sierpnia 1889 [przedruk w:] tamże, s. 107.