

POD NIEBEM MARAPU. PERFORMATYWNY WYMIAR PIERWOTNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO NA SUMBIE

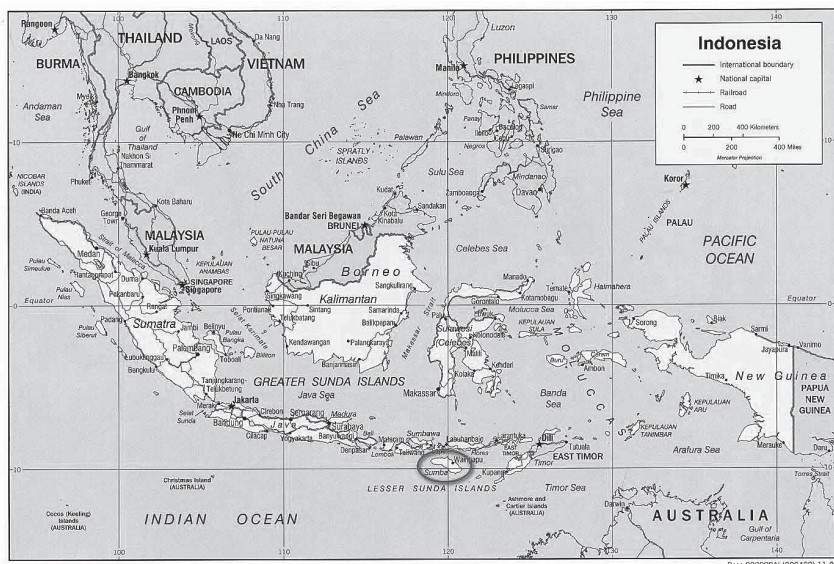
Indonezja badana przez teatrologa wbrew pozorom nie kończy się na Jawie i Bali, choć to właśnie tam znajdziemy najbardziej wyrafinowane estetycznie przykłady indonezyjskich sztuk widowiskowych (na ile inspirujące dla człowieka Zachodu, dowiódł najsukuteczniej Antonin Artaud, uwiedziony urokiem tańecznego teatru z Bali). Niniejszy artykuł dotyczy Sumbi, a zatem regionu Indonezji, gdzie wprawdzie nie istnieją tradycje teatralne zdolne konkurować z widowiskami jawajskimi i balijskimi, ale za to cały system lokalnych praktyk kulturowych jest szczególnie podatny na badanie i interpretację w duchu bliskim właśnie teatrologii.

Dowodów na to, że zwłaszcza w Indonezji wyczulenie na teatralność i dramatyczność tradycji kulturowych przynosi istotne naukowe korzyści, dostarczył już badacz tak wybitny jak Clifford Geertz, rozszyfrowując kulturową semantykę społeczeństwa balijskiego właśnie poprzez powoływanie się na paralele łączące ją z teatrem i dramatem (dotyczy to choćby książki Geertza *Negara. Państwo-teatr na Bali w XIX wieku*, czy klasycznego już dzisiaj artykułu *Głęboka gra: walki kogutów na Bali*¹). Taka metoda badawcza zyskuje uzasadniony sens również w przypadku Sumbi, gdzie tradycyjne praktyki kulturowe mają nade wszystko performatywny charakter. Ich domeną jest widowisko, działanie wystawione na pokaz, często silnie steatralizowane, zawsze eksponujące siłę wspólnoty i wagę wyznawanych przez nią wartości. Fenomen ponadprzeciętnej odporności sumbańskiego dziedzictwa kulturowego na współczesne przemiany cywilizacyjne – fenomen, którym chcę się zająć w tym artykule – wydaje się więc wart oglądu właśnie z perspektywy wytworzonych przez tę kulturę performansów.

¹ Obie te prace doczekały się polskich przekładów: C. Geertz, *Negara. Państwo-teatr na Bali w XIX wieku*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2006; C. Geertz, *Głęboka gra: walki kogutów na Bali*, przeł. G. Godlewski, „Dialog” 2005, nr 7–8.

Te, którym w szczególności zamierzam się przyjrzeć, odwołują się do pierwotnego dziedzictwa kulturowego Sumby, związanego ze specyficzną dla tej wyspy religią Marapu. Szacuje się, że obecnie liczba jej wyznawców sięga niebagatelnych trzydziestu pięciu procent prawie siedmiusettyśięczonej populacji wyspy, choć szacunki te utrudnia fakt, że religia Marapu nie figuruje w statystykach sześciu oficjalnie zaakceptowanych przez państwo wyznań², a ponadto często praktykowana jest w połączeniu z innymi religiami. Faktem jest i to, że wiara Sumbańczyków w objęty wspólną nazwą Marapu świat nadprzyrodzony, zamieszkiwany przez boga stwórcy, duchy i świętych przodków, pozostaje niezwykle silnym czynnikiem kształtującym reguły życia na wyspie. Na niej opiera się tradycyjne prawo zwyczajowe (*adat*), w niej też zakorzenione są najważniejsze znaki rozpoznawcze sumbańskiej kultury: potężne megalityczne grobowce, domy o krytych trawą spiczastych dachach czy słynne na całym świecie ikaty.

Bezprecedensowa żywotność tej animistycznej religii w realiach współczesnej Indonezji ma wiele uzasadnień, wśród których ważne miejsce zajmuje słaba kondycja ekonomiczna i zapóźnienie rozwojowe Sumby, wynikające między innymi z jej peryferyjnej lokalizacji (fot. 1). To, co wydaje się najsilniejszą ostoją trwałości pierwotnych sumbańskich tradycji, nazwałabym jednak raczej zdublowanym efektem presji pochodzącej z dwóch zgoła różnych źródeł: ze świata



² Należą do nich: islam, protestantyzm, katolicyzm, hinduizm, buddyzm i konfucjanizm.

realnego, w którym rządzą twarde prawa społeczne, i ze świata nadprzyrodzonego, w którym prawodawcami są bóg, duchy i przodkowie. Doskonała równowaga i harmonia cechująca świat istot niebiańskich, ucieleśniona przez pierwotnych rodziców wszelkich istnień: Ojca-Słońce (*Ama Marawi*) i Matkę-Księżyc (*Ina Mawolo*), jest dla wyznawców Marapu wartością kluczową i warunkiem szczęścia również w doczesnym życiu. W praktyce reguły kulturowo-obyczajowe wywiedzione ze świata Marapu mają więc dwóch strażników: pierwszym jest system społeczny, który z tych reguł wyrósł, drugim – same duchy Marapu, pozostające w stałym kontakcie z żywymi ludźmi i roztaczające kontrolę nad ich losem. Ta prawidłowość nadała specyficzną cechę tradycyjnym performansom Sumbańczyków, można bowiem powiedzieć – sięgając po terminologię teatralną – że mają one adekwatną do tej prawidłowości, zdublowaną widownię: są adresowane i do ludzi, i do Marapu. Zasada symetrii sięga jeszcze dalej – i ludzie, i Marapu są widownią aktywną, mającą bezpośredni wpływ na przebieg tych performansów i nade wszystko stojącą na straży równowagi, jaka winna być za ich sprawą utrzymywana.

W przypadku tej zwykłej, ludzkiej widowni, nic nie ilustruje tego lepiej niż tradycja wymiany darów i przysług, towarzysząca wielu ceremoniom. Ofiarowanie darów inicjuje nie tylko powstanie nowego związku małżeńskiego, do którego narzeczony i narzeczona wnoszą wynegocjowany wcześniej przez ich rodziny i równoważny co do wartości posag (męskie dary to bawoły, konie, świnie i tradycyjne noże *parang*, kobiece – to ikaty i biżuteria). Dary są również nieodzowną częścią każdej uroczystości wymagającej ugoszczenia licznie przybyłych osób. Umożliwiają one rodzinie gospodarzy udźwignięcie zarówno kosztów wyżywienia gości (których liczba nierzadko sięga setek), jak i zgromadzenie odpowiednio wielu zwierząt ofiarnych. To wsparcie materialne wymaga obowiązkowego rewanżu przy okazji innych uroczystości, przy których wymieniają się role gospodarzy i gości. Bilans przedmiotów podarowanych i otrzymanych musi być wyrównany i podlega wręcz buchalteryjnemu nadzorowi każdej rodziny. Natomiast samo przekazywanie darów – poczynając od betelu, cukru czy ikatowych sarongów, a kończąc na drogich zwierzętach (fot. 2) – przybiera odświętną i upublicznią postać, towarzysząc powitaniom kolejnych orszaków gości. Jako społeczny spektakl staje się przedmiotem oceny i podstawą do zweryfikowania na nowo relacji między spotykającymi się rodzinami i klanami, przy czym weryfikacja ta może skutkować konfliktem, jeśli zasada zbilansowanej równowagi zostanie naruszona³.

³ Miałam okazję zaobserwować taki przypadek podczas uroczystości przeniesienia zwłok przodka do nowego grobowca we wsi Wee Lewo (Sumba Zachodnia) 10 sierpnia 2012 roku. Rodzina gości, która przyprowadziła wówczas w darze młodego bawoła, stanęła o krok od groźnej awantury z rodziną gospodarzy, bo ta uznała rogi zwierzęcia za nie dość okazałe w porównaniu z bawołem, jakiego podarowała tym samym krewniakom przy innej okazji.



Zasada proporcjonalnego rewanżu za otrzymane dary ma swoją analogię w proporcjonalnej wymianie usług, jakich wymaga organizacja przedsięwzięć i świąt o masowej skali. Solidarna pomoc wspólnoty klanowej jest niezbędna choćby przy przygotowywaniu i serwowaniu posiłków dla setek gości. Sytuacje takie stają się nie tylko widowiskowym egzaminem logistycznej sprawności organizatorów święta, ale też dowodem ich wysokiej „zdolności kredytowej” w lokalnym środowisku. Świąteczne performanse tworzą w ten sposób nieodzowny kontekst do definiowania relacji wewnątrz wspólnoty, przy czym pozycja społeczna ich fundatorów rośnie w cenę wprost proporcjonalnie do liczby osób zaangażowanych w ceremonię.

Jak zauważyła Janet Alison Hoskins, badając tradycje związane z budową megalitycznych grobowców w rejonie Kodi, za bodaj najbardziej wyraziste odwzorowanie lokalnych stosunków i hierarchii społecznej należy uznać procedurę podziału mięsa zwierząt zabitych podczas ceremonii⁴. Przywilej ich posiadania i zjadania (najdosłowniej „od święta”) był na Sumbie zawsze przypisany do najwyższych i najzamożniejszych kast. Nic dziwnego, że odświętna procedura podziału mięsa – znana również poza Kodi, zwłaszcza w zachodniej części wyspy – odzwierciedla po dziś dzień nie tylko gradację statusu społecznego obdarowanych gości, ale jest też honorowym wyzwaniem i sposobem na podbi-

⁴ J. A. Hoskins, *So My Name Shall Live: Stone-dragging and Grave-building in Kodi, West Sumba*, w: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 142 (1986), no: 1, Leiden, s. 38.

cie ceny własnego prestiżu dla gospodarzy, rozliczanych przez opinię publiczną za jakość ceremonii.

Widowskiej grze o prestiż siłą rzeczy najlepiej służą uroczystości o największej skali, z *tarik batu* („ciągnięcie kamienia”) na czele, czyli ceremonią transportowania elementów kamiennego grobowca z kamieniołomu na docelowe miejsce – niegdyś przy udziale setek i tysiący ludzi, przetaczających kamień przez wiele dni siłą własnych mięśni, obecnie zazwyczaj przy użyciu ciężarówek, choć nadal w asyście tłumu pomocników. Społeczny kontekst tej ceremonii – równie wyjątkowej jak samo przywiązanie mieszkańców Sumbi do megalitycznej tradycji przodków – znalazł już swoich badaczy m.in. w osobach wspomnianej Janet Alison Hoskins i Rona Adamsa⁵. Rozważana z perspektywy teatrologicznej, ceremonia ta stanowić może natomiast doskonały przykład performansu dla zdublowanej widowni, tej widzialnej oraz tej niewidzialnej, która zarazem aktywnie włącza się w jego przebieg. Żywa widownia, kolektywnie walcząca z ciężarem kamienia, jest tu bowiem wspierana przez nadprzyrodzone siły Marapu, wezwane przez kapłana *rato*, by zapewnić karkołomnemu przedsięwzięciu szczęśliwy finał. Sam *rato* pełni funkcję jednoczącą sakralny wymiar ceremonii z jej pragmatycznym aspektem, przez wejście w podwójną rolę łącznika ze światem duchów oraz charyzmatycznego dyrygenta działającego podejmowanych przez ludzi. W ceremonii *tarik batu*, którą miałam okazję oglądać 31 sierpnia 2015 roku we wsi Bidello Oma (Sumba Zachodnia), obie te role odegrał on ze świetnym, zgoła aktorskim wyczuciem dramaturgii widowiska, niemal popychając wielotonowy kamień siłą żywiołowego tańca wykonywanego na jego szczycie (fot. 3), a wcześniej zdobywając przychylność Marapu przez złożenie daru z betelu (*siri pinang*) i recytację mowy rytualnej. Warto podkreślić przy tej okazji szczególną technikę wykonawczą tego rodzaju oratorskich występów *rato*. Jako słowa należące do przodków, a nie do wypowiadającej je osoby, mowy rytualne mają bowiem formę demonstracyjnie sztucznej, dynamicznie zrytmizowanej melorecytacji, odwołującej się do schematu wykonawczego, który wytwarza uderzający dystans między wypowiadany tekstem i samym mówcą⁶.

Obecność tej drugiej, niewidzialnej i nadprzyrodzonej widowni w sumbańskich performansach, ma nie tylko swą symboliczną manifestację zapośredniczoną przez kapłanów *rato*, ale także praktyczny wpływ na przebieg i konsekwencje tych per-

⁵ J. A. Hoskins, *So My Name Shall Live: Stone-dragging and Grave-building in Kodi, West Sumba*, w: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 142 (1986), no: 1, Leiden; R. Adams, *The Megalithic Tradition of West Sumba*, Simon Fraser University 2004.

⁶ O specyficznych cechach mów rytualnych z Sumbi piszą m.in.: J. Kuipers, *Language, identity, and marginality in Indonesia: the changing of ritual speech on the island of Sumba*, 1998, University of Cambridge, U. K.; J. J. Fox [Ed.], *To Speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*, „Cambridge Studies in Oral and Literate Culture”, 15. Cambridge, 1988.



formansów. Więcej – to właśnie duchy Marapu ostatecznie weryfikują zgodność owych wystawionych na pokaz działań z regułami kosmicznej równowagi. Ich osąd jest przy tym nie mniej brzemienny w skutki, co opinia, jaką na temat danego działania wydadzą obserwujący je ludzie. (Skądinąd respekt przed gniewem Marapu, objawiającego się również jako bóg gromowładny, rozliczający człowieka za jego uczynki i za stosunek do tradycji przodków, nie jest bez znaczenia przy rozważaniu powodów, dla których Sumbańczycy nadal chcą podążać za drogowskazami tej religii.) Oralno-performatywny charakter tradycji wywiedzionej z religii Marapu nie przeszkodził jej wyznawcom w ustaleniu złożonego alfabetu znaków, jakimi duchy komunikują ludziom swoje sądy i wyroki. Do znaków tego rodzaju należą choćby niespodziewane incydenty, zaburzające prawidłowy bieg zdarzeń. Odczytywane jako zły omen, wymagają szybkiej interwencji kapłana *rato*, który może udobruchać Marapu rytualnymi ofiarami. Przykładem takiej sytuacji była zaobserwowana przez mnie niefortunna próba zabicia bawołu ofiarnego podczas uroczystości pogrzebowej we wsi Tambera (Sumba Zachodnia). Zwierzę zasłoniło się rogami, wskutek czego ostrze miecza nie uderzyło przepisowo w jego gardło, lecz – ułamane – zraniło jednego z widzów. Poruszenie wywołane przez ten wypadek nie dotyczyło jednak rannego, lecz zabójcy bawołu, którego uznano za osobę napiętnowaną przez Marapu. Wraz z całą rodziną musiał on niezwłocznie opuścić ceremonię, by podjąć kroki chroniące go przed rychłą śmiercią, zwiastowaną przez ten znak.



Wyroki Marapu objawiają się nie tylko przez niespodziewane zdarzenia, ale też poprzez komunikaty zaszyfrowane w ciałach zwierząt ofiarnych: we wnętrznościach kurcząt lub w wątrobach świń i bawołów. Drobiazgowo oględziny tych organów przez osoby wtajemniczone w „pismo” Marapu pozwalają przewidzieć przyszłe losy rodziny lub ustalić, czy duchy Marapu sprzyjają organizatorom ceremonii (fot. 4). Materia darów jest więc nie tylko przedmiotem wymiany ze światem nadprzyrodzonym (ofiara jako dziękczynienie za przychyłność Marapu), ale również medium umożliwiającym komunikację z tym światem. Sama w sobie materia ma w religii Marapu nieprzecenioną wartość, a jej namacalność i praktyczna użyteczność są równie ważne jak jej trwałość i walor widowiskowy. W doskonałym skrócie obrazuje to, jak sędzę, wymiana argumentów między chrześcijańskimi misjonarzami i wyznawcami Marapu przywołana przez Webba Keane’a, w której Słowu zapisanemu na łatwych do zniszczenia kartkach Biblii wyznawcy Marapu przeciwstawili mądrość przodków utrwaloną w niezniszczalnych megalitycznych grobowcach⁷. Nie dysponując żadną zapisaną doktryną ani liturgią, religia Marapu znajduje swe oparcie w tym, co materialne i widzialne, a jednocześnie co powstało i co trwa dzięki wielopokoleniowej sztafecie wciąż ponawianych, wspólnotowych performansów. Trwałe owoce tych performansów – takie jak megalityczne grobowce (fot. 5) – są, niczym kapsuła czasu, materialnym depozytem tradycji przekazywanej przyszłym

⁷ W. Kean, *From Fetishism to Sincerity: on Agency, the Speaking Subject, and Their Historicity in the Context of Religious Conversion*, w: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, No. 4 (Oct., 1997), s. 687.



generacjom, ale są też gwarantem społecznej nieśmiertelności osób i rodzin, którym zawdzięczają swe powstanie (z taką intencją najzamożniejsi Sumbańczycy fundują sobie monumentalne grobowce jeszcze za życia). Natomiast same performanse, dziejąc się tu i teraz, służą stałemu odnawianiu porządku społecznego, z całym wytworzonym przez niego systemem ról i hierarchicznych zależności.

Wśród materialnych wytworów tradycji spod znaku Marapu szczególną rolę, nie mniej złożoną niż kamienne grobowce, odgrywają tradycyjne domy i wsie, będące w zastępstwie nieistniejących świątyń symbolicznym miejscem spotkania świata realnego i nadprzyrodzonego. Ich częsta lokalizacja na szczytach wzgórz miała sprzyjać obronie przed najezdami obcych klanów i jednocześnie przybliżyć je do nieba, siedziby Marapu. Boski porządek świata zaszyfrowany jest również w symbolicznej konstrukcji domów, podzielonych wertykalnie na trzy poziomy: najniższy (*uma dalu*), pod zawieszoną na filarach podłogą, przeznaczony jest dla zwierząt, środkowy (*baga*) służy ludziom, a najwyższy (*labu бага*), w szczycie strome go dachu, należy do duchów, stanowiąc przestrzeń świętą. Nietykalnych miejsc poświęconych Marapu, takich jak święte kamienie, ołtarze czy place do odprawiania rytuałów, nie brak również w otwartej przestrzeni wsi, która nabiera w ten sposób charakteru sceny narzucającej określone zachowania tym, którzy się po niej poruszają.

Granice ról narzuconych przez symbolicznie ukształtowaną przestrzeń określa również życie mieszkańców tradycyjnych domów. Symetryczne zwieńczenia wysokich dachów symbolizują obecność pierwiastków męskiego i żeńskiego, przypisanych odpowiednio do prawej i lewej strony domu. Znajduje to odzwier-

ciędlenie również w „męskim” i „żeńskim” rodowodzie czterech filarów, na których opiera się cała konstrukcja, i w podziale przestrzeni użytkowej domu (włącznie z dwoma osobnymi wejściami) na zastrzeżoną dla kobiet i dla mężczyzn. Podobnie jak grobowce, lokalizowane grupowo bądź pojedynczo w bezpośrednim sąsiedztwie lub w samym centrum wsi, domy są również miejscem manifestacji statusu społecznego. O ile grobowce ilustrują ów status samymi rozmiarami, typem konstrukcji i rzeźbionymi ornamentami, o tyle domy informują o nim liczbą bawolich rogów, mocowanych na ich fasadach jako pamiątki kosztownych ceremonii. Dom i jego otoczenie porządkują zatem każdy z poziomów ludzkich relacji ze światem – zarówno światem boskim, jak i ludzkim. Określają miejsce człowieka w hierarchii całego uniwersum i w hierarchii lokalnej społeczności. Ponadto, będąc swoistą sceną dla działań wspólnotowych, zarazem same te działania uruchamiają. Uogólniona definicja takiego stanu rzeczy streszcza się chyba najtrafniej w pojęciu „przestrzeni performatywnej” zaproponowanym przez Mirosława Kocura w jego rozważaniach o genezie przestrzeni teatralnej i oznaczającym „zarówno przestrzeń «produkującą» performanse, jak i przestrzeń «produkowaną» przez performanse”⁸.

„Produkcji” tradycyjnych performansów i jasnemu rozdziałowi granych w nich ról sprzyja nie tylko kształt przestrzeni, w jakiej są odgrywane, ale też narzucony przez tradycję i przypisany do tych ról kostium. Poczucie identyfikacji z ubiorem przodków, a nade wszystko z tradycyjną tkaniną ikat, pozostaje nadal bardzo ważnym elementem sumbańskiej kultury i znajduje swe odbicie nie tylko podczas ceremonii klanowych, ale również podczas oficjalnych świąt państwowych, choć wówczas objawiają się też najsilniej nowoczesne modyfikacje klasycznego ubioru adatowego. Niezmienna pozostaje za to funkcja ikatów jako materii, w jaką owija się ciało zmarłego, oczekujące w pozycji embrionalnej na pochówek i zarazem na powtórne narodziny do wiecznego życia. Ikaty okrywające trumny oraz grzbiety koni ofiarnych (fot. 6) – zabijanych w chwili pochówku, by mogły służyć zmarłemu jako wierzchowiec w zaświatach, to znaki określające pozycję społeczną zmarłego, włącznie z płcią, która w przypadku mężczyzny symbolizowana jest przez motywy figuralne w postaci bawołów, koni czy kogutów. Status żywych uczestników ceremonii również manifestuje się poprzez elementy tradycyjnego ubioru, który definiuje zarówno klasę (niegdyś kastę) społeczną osoby (np. złota ozdoba *mamuli* to atrybut kobiety wysokiego stanu), jak i przynależność klanową (tę określa często kolor opaski lub turbanu na głowie mężczyzny).

Wyjątkowo ważnym elementem męskiego stroju ceremonialnego jest długi nóż *parang*, zatknięty za szal z ikatu (*ikat pinggang*). Jako dziedzictwo tradycji stawiającej niegdyś znak równości między mężczyzną i wojownikiem, zachował

⁸ M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 221.



on funkcję atrybutu określającego najważniejsze męskie cechy: odwagę i gotowość do walki. Cechy te po dziś dzień znajdują wyraz w wojowniczym temperamencie Sumbańczyków, zwłaszcza na konserwatywnym zachodzie wyspy, gdzie widok mężczyzny uzbrojonego w *parang* nie jest rzadkością nawet w takich miejscach jak kościół czy szkoła. Choć powszechnie niegdyś wojny międzyklanowe, zwyczaj uprowadzania niewolników czy polowania na rytualnie wykorzystywane czaszki wrogów, należą na Sumbie do przeszłości, jej rdzenni mieszkańcy nadal mają opinię ludzi skorych do przemocy i siłowego rozwiązywania konfliktów, co niestety znajduje potwierdzenie w doświadczeniach miejscowej policji. Jako historycznie uwarunkowany element lokalnej kultury, przemoc podlega jednak również podyktowanej tradycją rytualizacji, która z jednej strony legitymizuje ją jako przejaw wspólnotowej tożsamości, a z drugiej służy jej bezpieczeństwu, zastępczemu rozładowaniu.

Pierwszy z tych dwóch przypadków można zaobserwować w widowiskowych rytach powitania, jakie podczas różnego rodzaju ceremonii towarzyszą spotkaniom spokrewnionych rodzin. Powitalny występ przybywających grup gości, często wspierany dźwiękiem niesionych przez nich gongów i seriami jodłujących okrzyków, na które odpowiada rodzina gospodarzy, odbywa się na zasadzie czytelnego podziału ról żeńskich i męskich, przy czym specjalnością kobiet są popisy taneczne eksponujące grację i płynność ruchów, podczas gdy mężczyźni prezentują bojowy wigor, podskakując naprzemiennie na lewej i na prawej nodze

i wymachując nagimi ostrzami noży *parang*. Zwyczajem innych wojowniczych ludów wysyłają więc sygnał przyjaznych zamiarów poprzez budzącą respekt demonstrację siły, skądinąd korzystając z rozpoznanego przez etologów jednolitego wzoru takich zachowań (jak zauważył pionier humanoetologii Irenäus Eibl-Eibesfeld „zawsze w takim przypadku tupie się w ziemię, skacze wysoko w powietrze i nierzadko wywija się bronią”⁹). Groźne, acz pokojowe w intencjach występy z użyciem noży *parang*, stanowią również symboliczną manifestację wspólnotowej solidarności w ceremoniach, które dla osiągnięcia zamierzonego celu wymagają zbiorowego wysiłku. We wspomnianej przeze mnie wcześniej ceremonii *tarik batu*, wspomagane chóralnymi okrzykami wojownicze tańce mężczyzn poprzedzały każdą kolejną próbę przesunięcia wielotonowego kamienia, stając się po prostu formą zbiorowego autodopingu.

Najsłynniejszy wśród wyznawców Marapu przejaw zrytualizowanej przemocy to bitwy uzbrojonych w oszczepy jeźdźców podczas dorocznego święta Pasola, obchodzonego na zachodnim wybrzeżu Sumbi (fot. 7). Bez względu na



wszystkie inne funkcje i cele, również religijne, Pasola jest bez wątpienia najbardziej spektakularną formą kontrolowanego rozładowywania agresji oraz neutralizowania animozji, jakie gromadzą przez cały rok między poszczegól-

⁹ I. Eibl-Eibesfeld, *Ryty powitania*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 495.



mi ludźmi i klanami. Równie skutecznie działa w tym przypadku zarówno brutalna formuła walki, toczonej przez dwie atakujące się nawzajem drużyny, jak i obietnica rewanżu, jaką niesie przegranym każda kolejna Pasola.

Spółeczna kontrola nad ludzkimi emocjami poprzez angażowanie ich w zachowania rytualizowane i wystawione na pokaz dotyczy nie tylko emocji destrukcyjnych. Wspólnotowe performanse wyznawców Marapu pozwalają zapanaować również nad takimi doświadczeniami emocjonalnymi jak żałoba. W tym przypadku wyjątkowo wysoki jest również stopień teatralizacji tych performansów, przybierają one bowiem postać niemal aktorskich występów lamentacyjnych wykonywanych przy nieboszczyku przez osoby zobligowane do tego stopniem pokrewieństwa i relacjami z rodziną zmarłego (fot. 8). Łzy towarzyszące takim występom – przeciw autentyczne – pojawiają się w momentach dokładnie poddyktowanych przez scenariusz zbiorowych czuwań przy zmarłym lub przez dramaturgię samej ceremonii pogrzebowej, co najlepiej uświadamia, na ile skuteczna jest presja, jaką na głównych „aktorów” tych widowisk wywierają nakazy tradycji, religii i zarazem oczekiwania zgromadzonej publiczności.

Pokusa używania w odniesieniu do tradycyjnych działań wspólnotowych Sumbańczyków terminów i skojarzeń zaczerpniętych z teatrolologii lub performatyki, nie wyczerpuje się wraz z listą przykładów, na jakie powołałam się w niniejszym artykule. Zagadnienie jest dużo obszerniejsze i zasługuje na bardziej pogłębione badania. Na pewno jednak warto je podjąć, warto pytać o źródło

sumbańskich tradycji i o przyczyny ich imponującej żywotności, odwołując się do dyskursu wymienionych wyżej nauk. W przypadku dziedzictwa kulturowego Sumbi uniwersalny topos *theatrum mundi* jest bowiem czymś zdecydowanie więcej niż zgrabną metaforą życia. Jest samym życiem.

Bibliografia

Adams R., *The Magalithic Tradition of West Sumba*, Simon Fraser University 2004.

Eibl-Eibesfeld I., *Ryty powitania*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Fox J. J. [Ed.], *To Speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*, „Cambridge Studies in Oral and Literate Culture”, 15. Cambridge 1988.

Hoskins J. A., *So My Name Shall Live: Stone-dragging and Grave-building in Kodi, West Sumba*, w: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 142 (1986), no: 1, Leiden.

Kean W., *From Fetishism to Sincerity: on Agency, the Speaking Subject, and Their Historicity in the Context of Religious Conversion*, w: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, No. 4 (Oct., 1997)

Kocur M., *Źródła teatru*, Wrocław 2013.

Kuipers J., *Language, identity, and marginality in Indonesia: the changing of ritual speech on the island of Sumba*, Cambridge 1998.

Streszczenie

Pod niebem Marapu. Performatywny wymiar pierwotnego dziedzictwa kulturowego na Sumbie

Tematem artykułu są specyficzne, performatywne aspekty kultury mieszkańców indonezyjskiej wyspy Sumba, których najważniejszym źródłem jest pierwotna wiara w duchy i bóstwa Marapu, wciąż wyznawana przez znaczną część Sumbańczyków. Fenomenowi wyjątkowej trwałości tradycji, wyrastających z tych animistycznych wierzeń, autorka artykułu przygląda się przez pryzmat unikalnego systemu społecznego i kodeksu wartości, jaki wciąż obowiązuje na wyspie. W artykule przywołane zostają przykłady praktyk kulturowych, świąt i obrzędów sumbańskich, które podtrzymują tradycyjny porządek społeczno-kulturowy poprzez daleko posuniętą teatralizację, ceremonialność i widowiskowość działań wspólnotowych. Autorka wskazuje również na performatywne uwarunkowania materialnych świadectw lokalnej kultury, takich jak charaktery-

styczne dla wyznawców Marapu megalityczne grobowce lub symbolicznie traktowana przestrzeń i architektura tradycyjnych wsi.

Summary

Under the Marapu sky. The performative dimension of primeval cultural heritage on Sumba

The subject of the article constitutes the specific, performative aspects of the culture of residents of an Indonesian island, Sumba, whose most important source is a primeval belief in ghosts and gods of Marapu, still practiced by a major part of Sumba's residents. The author of the article looks at the phenomenon of extraordinary permanence of tradition and animistic beliefs originating from it through the unique social system and the code of values still in force on the island. In the article the author refers to Sumba's cultural practices, holidays and rituals which maintain the traditional social-cultural order through theatricality, rituality and spectacularity of common activities. The author indicates the performative determinants of local culture's material evidence, such as typical of Marapu believers megalithic tombs or symbolically perceived space and architecture of traditional villages.