

INDIGENA

Przeszłość i Współczesność Tutejszych Kultur Amerykańskich



*Numer 4-5
Kraków 2014-2015*

Cezary Cieślak, Dariusz Niezgoda – 5
Zamiast wstępu. O potrzebie recenzji

ARTYKUŁY NAUKOWE

Anna Przytomska – 11
Antropologia historyczna Nathana Wachtela. Wprowadzenie do polskiego tłumaczenia tekstu „O problemie tożsamości kolektywnych w Andach Południowych”

Nathan Wachtel – 18
O problemie tożsamości kolektywnych w Andach Południowych
tłum. Anna Przytomska

Marianna Keisalo – 28
Sztuka błaznowania wśród Yaqui – inwencja i konwencja w występach chapayeków
tłum. Bartosz Hlebowicz, Justyna Pietrasik

Adam Piekarski – 43
Niebiescy żołnierze nad rzeką Grand. Wojna z Indianami Arikara w 1823 roku jako prolog udziału amerykańskiej armii w ekspansji na zachód od Missisipi

Marcin Jacek Kozłowski – 78
Kształtowanie tubylczej władzy od okresu kolonialnego do lat 50. XX w. na przykładzie Indian Tsotsil z gminy Chamula w regionie Los Altos w Chaipas, Meksyk

POLEMIKI I RECENZJE

Legends nie umierają: czyli o tym jak zdemaskować demaskatora – Witold Jacórzyński – 107

Indianie USA. Wojny indiańskie – Aleksander W. Sudak – 120

Indianie Ameryki Północnej od początków po wiek XIX – Arkadiusz J. Kilanowski – 128

Panama 1671 – Andrzej Tarczyński – 137

Podróż dookoła świata w latach 1803, 1804, 1805 i 1806 na okręcie „Newa” – Janusz Korczyk – 142

SILVA RERUM

Elżbieta Jodłowska – 148
Myslenie obrazem oraz symbol w służbie agitacji politycznej. Peruwiańskie murale wyborcze z perspektywy kulturoznawczej. Ewolucja percepcji

Magdalena Krysińska-Kałużna – 160
Don Raúl. Wywiad z peruwiańskim szamanem (cz. II)





INDIGENA

PRZESZŁOŚĆ I WSPÓŁCZESNOŚĆ
TUBYLCZYCH KULTUR AMERYKAŃSKICH

Redaktor naczelny

Dariusz Niezgoda

Zastępcy redaktora naczelnego

Cezary Cieślak, Marcin Jacek Kozłowski

Zespół redakcyjny

Adam Andrzej Banach, Łukasz Byrski, Wioleta Hypiak, Dagmara Kubit, Piotr Maciej Malachowski, Izabela Puk, Łukasz Pytel

Rada naukowa

*dr Bartosz Hlebowicz, dr Anna Kaganiec-Kamieńska, dr Marta Kania, prof. dr. hab. Arnold Lebeuf, dr hab. Kazimiera Mikoś, prof. UJ,
dr Radosław Palonka, prof. dr hab. Aleksander Posern-Zieliński, dr Michał Wasilewski, dr Jarosław Żrałka*

Recenzenci

*dr hab. Maciej Forycki, prof. UAM, dr Wojciech Grupiński, dr Witold Jacórzynski, dr hab. Patrycja Jakóbczyk-Adamczyk, prof. UJK,
dr Magdalena Krysińska-Kabuźna, dr Piotr Michalik, prof. dr hab. Aleksander Posern-Zieliński, dr Kacper Świerk,
dr hab. Andrzej Tarczyński, prof. UKW, dr Janusz Wołoszyn*

Korekta

Maciej Arendarski, Joanna Pastuszak, Katarzyna Wolska

Ilustracje i grafika

Urszula Król

ISSN: 2083-1382

Czasopismo posiada afiliację

Institutu Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydawca: Dariusz Niezgoda

Redakcja czasopisma zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania nadsyłanych tekstów, zachowując przy tym niezmienny sens wypowiedzi.

Redakcja czasopisma nie odpowiada za zawartość i treść zamieszczanych reklam.

Wydawca zastrzega sobie możliwość występowania błędów w publikacji. Za każdą opinię oraz zdanie odpowiedzialność ponoszą jego autorzy.

Recenzenci nie biorą odpowiedzialności za ewentualne błędy występujące w artykułach recenzowanych.

Niniejsze czasopismo jest całkowicie niedochodowym projektem, przeznaczonym do celów edukacyjnych i naukowych.

SZTUKA BŁAZNOWANIA INWENCJA I KONWENCJA W WYSTĘPACH CHAPAYEKÓW

MARIANNA KEISALO

Abstract

The Art of Clowning. Invention and Convention
in the Chapayeka Performance

Clowns are an important part of many Native American rituals. Like tricksters, clowns are linked to transgression, transformation, and mediation. The Chapayekas are masked clown figures that portray Judas in the Yaqui Easter ritual of the Yaquis, an indigenous group in northern Mexico. In this article I discuss how the Chapayekas' performance is constructed, how it works as a part of the dynamics of the entire ritual, and how my analysis can be applied to other comic figures.

The Chapayekas combine two kinds of performance: they perform set, conventional actions, and improvise and invent new actions. This creates dialectics of invention and convention that allow the figure to mediate between the ritual and its context, and different kinds of beings within the Yaqui cosmology. The conventional side of their performance is a cycle of death and rebirth that provides a symmetrical counterpart to the cycle of Jesus.

Through invention, they separate themselves from the other performers and make themselves powerful. Alternation between the two modes enhances that power and brings it into the conventions of the ritual; ultimately the Chapayekas revitalize the entire ritual. The combination of continuity and change, convention and invention, is what makes it possible to recreate certain conventions of Yaqui culture as powerful and compelling in changing contexts. I argue that all clown and trickster figures are characterized by alternating between invention and convention; this is what connects them to the collective and moral aspect of culture and, at the same time, makes them unpredictable and powerful

Key words

Yaquis, ritual, performance, ritual clowning, ritual symbols

KLAUNI PEŁNIĄ ważną rolę w wielu rytuałach Indian amerykańskich (Steward 1991 [1929], Tedlock, 1975). Podobnie jak mityczni tricksterzy, klauni¹ są kojarzeni z transgresją, przemianą oraz pośrednictwem między różnymi kategoriami. To postaci niejednoznaczne, łączące w sobie przeciwstawne cechy i robiące rzeczy w sposób odwrotny do tego, co uznawane jest za normalny porządek rzeczy. Są przebiegłe i zabawne, a także niebezpieczne i potężne. Zasady i normy, a nawet prawa natury nie ograniczają ich w taki sam sposób jak inne istoty.

Uniwersalność kategorii klauna i/lub trickstera została podważona (zob. Beidelman, 1980), ponieważ w różnych kulturach przybierają one najrozmaitsze formy. Nie wszystkie typy postaci są śmieszne i brak im choćby jednej wspólnej cechy, chyba że za taką uznać ich niejednoznaczność. W moim artykule uznaję za użyteczne porównanie różnych typów postaci komicznych, zarówno klaunów, jak i tricksterów, ponieważ próbuję je zrozumieć poszukując podstawowych sposobów działań symbolicznych, a nie stałych cech czy treści prezentowanych przez nich historii lub przedstawień².

Moim zdaniem przedstawienie komiczne należy analizować pod kątem tego, jak łączy konwencjonalne formy, przechodzi z jednej w drugą oraz jak z nimi zrywa. Za antropologiem Royem Wagnerem (1981) stosuję tu rozróżnienie na inwencję i konwencję. Zgodnie z jego modelem teoretycznym cała kultura i znaczenie wytwarzane są poprzez dialektykę inwencji i konwencji; konwencje są podzielane i zrozumiałe w ramach danej kultury, ale swe istnienie zawdzięczają inwencjom, dzięki którym używane są w nowych kontekstach, w możliwie innowacyjne sposoby, te zaś czasem utrwalają się, stając się nowymi konwencjami. W zależności od tego, jak intencje i oczekiwania działającego są ukierunkowane, działania symboliczne mogą albo świadomie naśladować model konwencjonalny, albo być twórcze, intencjonalnie czyniąc coś nowego

i odmiennego. Użycie tych pojęć do analizy błaznowania (*clowning*) umożliwi zrozumienie wpływu i znaczeń, jakie komedia i humor mają w swych kontekstach kulturowych, a także ich zdolności do zaskakiwania, wprowadzania innowacji i nowych perspektyw.

Postaci komiczne występują wszędzie, ale w różnych kulturach różne ich typy są tolerowane i różnych rzeczy się od nich oczekuje. Na przykład błazny na dworach europejskich związane były z władzą polityczną i hierarchią społeczną. Klauni w regionie Pacyfiku osadzają grupy krewniacze w hierarchii społecznej (Mitchell 1992). W Azji wiele form teatralnych włącza postać klauna, który często wygłasza opinie o hierarchii społecznej (zob. np. Christen 1998: 30, 44-45, 75-77; Peacock 1978). W Amerykach tubylcze postaci klauna i trickstera często wiążą się z kosmologią i pośredniczą między siłami rządzącymi wszechświatem (Christen 1998, Hieb 1972, Laski 1959, Simmons 1964).

W niniejszym artykule zajmę się *chapa-yekami*, klaunami w maskach, którzy przedstawiają Judasza w wielkanocnym rytuale Indian Yaqui, zamieszkujących stany Sonora w Meksyku oraz Arizona w Stanach Zjednoczonych³. Pokażę również, w jaki sposób występ *chapa-yeków* zyskuje specjalne znaczenie w czasie obrzędów wielkanocnych u Yaqui, a także, jak można rozszerzyć moją analizę na inne postaci komiczne.

Materiał badawczy zbierałam podczas trzech okresów badań terenowych w Cócorit, w Sonorze, gdzie obserwowałam przygotowania i wykonanie ceremonii wielkanocnych w 2004, 2006 i 2007 roku. Przeprowadziłam wywiady z wykonawcami i innymi uczestnikami, ale odkryłam, że najlepszym sposobem mówienia o rytuałach były swobodne rozmowy w czasie ich trwania. Prócz tego odwiedziłam archiwa i muzea w mieście Meksyk, w Ciudad Obregón i w Tucson, w Arizonie. Bardziej szczegółowe opisy można znaleźć w mojej pracy doktorskiej (Keisalo-Galvan 2011).



PROBLEM ANALITYCZNY: MONOLOGICZNE INTERPRE- TACJE POSTACI DIALOGICZNEJ

Analizowanie humoru, klaunów i tricksterów jest trudne. Ich niejednoznaczność powoduje, że „jakiegokolwiek predykatu użyjemy do ich opisania, przeciwny mu też będzie słuszny, w tym samym stopniu” (Zucker 1967: 308–309). Są oni „wszystkim dla każdego”, jak Paul Radin (2010) mówi o postaci trickstera. Postaci komiczne analizowane były z perspektywy ewolucji kulturowej, gdzie wieloznaczność i odwrotność brane były za pomyłkę albo oznakę tego, że znajdowały się one w procesie przekształcania się w jednowymiarowego bohatera kulturowego. Według funkcjonalistów ich zadaniem było przynoszenie komicznego wytchnienia; postaci komiczne miały rozładowywać napięcia społeczne albo powstałe w kontekście rytualnym. Późniejsze analizy zaczęły skłaniać się ku interpretacjom symbolicznym. Ogólnie mówiąc, albo ignorowały one niejednoznaczność klaunów, albo pomniejszały jej znaczenie, albo wreszcie uwypuklały ją do tego stopnia, że żadna interpretacja nie była możliwa.

Analizy lekceważące niejednoznaczność klaunów skupiały się na poważnych skutkach ich występów (zob. np.: Crumrine 1969; Hieb 1972; Parsons i Beals 1934). Na przykład Arden R. King (1977) rozróżnia między humorystyczną a niehumorystyczną rolą klauna, które w czasie występu pełni naprzemiennie. Podejście to różni się od mojej analizy, ponieważ rozróżnienie humorystyczne/niehumorystyczne opiera się na interpretacji treści, zaś rozróżnienie inwencja/konwencja dotyczy związku działania z jego kontekstem. Mimo że występy komediowe często przebiegają „w trybie” inwencji, mogą być relatywnie konwencjonalne. Dlatego też kategorie humorystyczne/niehumorystyczne i inwencja/konwencja nie pokrywają się. Zdaniem Kinga niehumorystyczna strona występu to część efektywna, humor zaś

stanowiąc ma ochronę dla klauna przed konsekwencjami jego niehumorystycznych działań. Zdaniem Kinga każdy może stroić sobie żarty, ale jedynie klaun „posiada zdolność wprowadzania nieporządku – stwarzania innego sposobu ludzkiego *bycia*” (King 1977: 147, wyróżnienie autora). Klaun ma moc zarówno niszczenia, jak i umacniania czy tworzenia nowych struktur. Humor, „ucieczka w bufonadę” (King 1977: 144), pojawi się tam, gdzie „granice są bezpieczne i nie ma potrzeby zamiany, ani zagrożenia nią”, i chroni klauna przed konsekwencjami jego zachowań (King 1977: 147).

W innych analizach nieokreśloność jest uważana za ważną cechę. Według Michaiła Bachtina śmiech świąteczny karnawałów średniowiecza jest ambiwalentny: jednocześnie radosny i szyderczy (Bachtin 1975: 69). Właśnie z ambiwalencji śmiech czerpie swą oswabdzającą moc (Bachtin 1975: 101). Wolfgang Zucker uważa, że klaun „wyraża absurdalność i paradoks ludzkiej egzystencji” (Zucker 1967: 308). Radin stwierdza:

Symbol, którego uosobieniem jest Trickster, nie jest statyczny. Zawiera w sobie obietnicę zróżnicowania, obietnicę boga i człowieka. Z tego powodu każde pokolenie od nowa podejmuje się interpretacji Trickstera. Żadne pokolenie nie rozumie go w pełni, lecz żadne nie może się bez niego obejść. Każde musiało włączyć go do wszystkich swoich teologii, wszystkich kosmogonii, mimo świadomości, że on do żadnej z nich dobrze nie pasuje, gdyż reprezentuje nie tylko nieokreśloną i odległą przeszłość, lecz także nieokreśloną teraźniejszość w każdym człowieku. Właśnie dlatego jest trwałe i uniwersalnie atrakcyjny. I tak stał się i pozostał wszystkim: bogiem, zwierzęciem, człowiekiem, istotą ludzką, herosem, błaznem, tym, który był przed bogiem i diabłem, tym, który przeczy, tym który potwierdza, niszczyicielem i stwórcą. Jeśli się z niego śmiejemy, to on drwi z nas. To, co go spotyka, spotyka również nas.

Radin 2010: 194

Barbara Babcock opisuje trickstera jako postać zaskakującą, anomalną i profanującą. „Trickster może żyć pomiędzy, wprowadzać zamieszanie, wymykać się strukturom społecznym i porządkowi rzeczy narzuconemu przez kulturę” (Babcock 1975: 148). Także i Babcock wskazuje na dwoisty charakter klaunów i tricksterów: „Dialogiczne zjawiska, takie jak trickster (...) opierają się interpretacji monologicznej (...) Uczeni uparcie lekceważą to paradoksalne współwystępowanie sprzeczności”. Babcock zgadza się z Laurą Makarius (1970), że przesłonięcie dialogów trickstera funkcjonalnymi monologami prowadzi donikąd (Babcock 1975: 160). Dowodzi, powołując się na Arthura Koestlera, że jednoczesne zastosowanie dwóch lub więcej niekompatybilnych ram odniesienia jest fundamentem procesu twórczego (Babcock 1975: 184). Twierdzi, że błaznowanie nie było brane poważnie tak jak powinno, jako „struktura prawdy i rzeczywistości”, która oferuje „przestrzeń dekreacji” (*realities of decreation*) i proponuje hipotetyczne i alternatywne warianty kultury (Babcock 2009: 162)⁴. W tej samej publikacji Babcock pisze o „paradoksalnym metakomentarzu”, który miałby oznaczać, że klaun, przedstawivszy sytuację, zaraz potem ukazuje ją w sposób całkowicie odmienny i sprzeczny z poprzednim (Babcock 2009: 181); autorka ta analizuje też, jak oderwanie i dwuznaczność występu klauna może prowadzić do głębszego zrozumienia. Błaznowanie odzwierciedla rzeczywistość w sposób niedostępny dla myśli racjonalnej; obnaża przypadkową, konstruowaną przez człowieka naturę świata. Według Babcock klaun, poprzez połączenie przeciwieństw i odwróceń, jest *par excellence* pośrednikiem, który za pomocą swojego występu organizuje świat (Babcock 2009: 187-190).

Niektóre z powyżej przedstawionych myśli, jak choćby ta, że błaznowanie ukazuje świat jako rzecz konstruowaną, pojawiają się także w innych publikacjach. Jednocześnie rzadko podejmuje się próby wyjaśnienia, co to znaczy oraz w jaki sposób klauni organizują świat.

Pomimo iż połączenie przeciwieństw uznano za ważną cechę postaci i przedstawień komicznych, wydaje się, że nikomu nie udaje się naprawdę uwolnić od „interpretacji monologicznej”. Dialektyczne rozróżnienie pomiędzy przeczącymi sobie elementami redukowane jest zazwyczaj do jednej zasady. Moim zdaniem skłonność do redukcji zjawiska błaznowania do jednego aspektu wynika przede wszystkim z rozpamiętywania występów klaunów czy też opowieści tricksterów w kategoriach tylko jednego sposobu symbolizowania. Jeśli oczekujemy od postaci komicznych konwencjonalności, zachowania zgodnego z konwencjami, ich szachrajstwo i figlarność stanowią problem, a bywa, że same postaci postrzegają się nawet jako obciążone defektem. Na przykład w pracach z początku XX wieku niejednoznaczność postaci trickstera traktowano jedynie jako efekt nieumiejętności odróżniania dwóch porządków przez opowiadających historię. W innym wariantcie analizy konwencjonalizującej klaun odzwierciedla porządek przez społeczeństwo zachowania i wersje kultury poprzez ukazanie ich przeciwieństw w trakcie swoistego moralitetu. Są również interpretacje przypisujące bardziej spektakularne działania tricksterów, takie jak podarowanie ludziom ognia, innym postaciom – herosom kulturowym. Trickster jest ukazywany jako połączenie dwóch postaci lub jako jeden z etapów przejściowych w ewolucji jednej (Babcock 1975: 162). Trudno jest zaakceptować tezę, że trickster może robić wiele rzeczy. Jak pisze Lewis Hyde, mimo tego, że wiele tubylczych określeń trickstera odnosi się do podstępu, ich zasięg znaczeniowy jest mniejszy niż zakres czynów przypisywanych tej postaci”. Jego zdaniem właściwszą i pełniejszą nazwą byłaby „Trickster – Ten, który Wprowadza Zmiany – Bohater kulturowy” (Trickster-Transformer-Culture Hero⁶) (Hyde 1998: 7).

Podkreślanie tego, co konwencjonalne sprawia, że inwencja wydaje się nieważna i niezrozumiała, ale odwrotne podejście: kojarzenie klauna i trickstera przede wszystkim z inwencją



i kreatywności rodzi inny problem: wielość możliwości może sugerować, że postać ta nie jest w stanie przekazać żadnych jasnych i precyzyjnych znaczeń. Twierdzi się na przykład, że postaci klauna i trickstera nie niosą konkretnego znaczenia, ale sygnalizują możliwość szerokiej gamy znaczeń. „Trickster pokazuje nam sposób widzenia świata poprzez otwarcie naszych umysłów na spontaniczne przekształcenia rzeczywistości, która zawsze jest nieograniczona i twórcza” (Doueishi 1993: 200). Trickster jest więc postrzegany jako badacz psychiki (*psychic explorer*) i poszukiwacz przygód, rzecznik kreatywności, który przekracza ograniczenia kultury i społeczeństwa i burzy porządek rzeczy w niekończącej się metagrze, jaką jest życie (Hynes, 1993: 202). „Kryje w sobie wszelkie możliwości i jest uosobieniem Paradoксу” (Babcock, 1975: 148). Tricksterowi przypisuje się zdolności profetyczne oraz umiejętność odkrywania ukrytej pełni życia (Hyde 1998: 290). W takim ujęciu moc oraz zabawowy charakter postaci są na pierwszym planie, jednak przestaje ona być związana ze swym kontekstem kulturowym: moralnym i konwencjonalnym. Klaun staje się oderwaną, wolno dryfującą obietnicą znaczenia, które paradoksalnie nie jest zbyt znaczące.

Skupianie się na jednym aspekcie występu trickstera automatycznie utrudnia dostrzeganie innych. Jeśli klaun ma do przekazania poważne treści lub ważne zadanie do wykonania, czemu służy błaznowanie? A jeśli ma on po prostu symbolizować uwolnienie od struktury, co począć z bardzo konkretnymi i uporządkowanymi formami, kontekstami oraz konsekwencjami jego symbolicznych działań? Wydaje się, że według niektórych analiz istnieje tylko jedno prawdziwe znaczenie, zaś według innych żadnego konkretnego znaczenia ustalić się nie da. Kontekst kulturowy bierze się pod uwagę tylko w małym stopniu albo wcale. Moim zdaniem zrozumienie sprzecznych aspektów możliwe jest dopiero, gdy skupimy się na tym, jak występ jest konstruowany w obu trybach: konwencji i inwencji oraz jak przechodzi z jednego

w drugi. Takie podejście koncentruje się bardziej na tym, jak postaci klauna i trickstera wytwarzają znaczenie. Przyglądanie się temu, co znaczą konkretne przykłady błaznowania nie jest ostatecznym celem analizy, a jedynie jej etapem. Przedstawię teraz obrzędowość wielkanocną Indian Yaqui oraz rolę, jaką w niej odgrywają postaci *chapayeków*.

RYTUAŁ WIELKANOCNY INDIAN YAQUI

Katolicyzm i odprawianie drogi krzyżowej jako sposób obchodzenia Wielkanocy wprowadzili wśród Yaqui z Sonory misjonarze jezuici w XVII wieku. Yaqui przetrwali jako odrębna grupa kulturowa i etniczna, choć w swej historii musieli stawić czoła rozlicznym trudnościom. Istotnymi elementami ciągłości kultury Yaqui są ich ziemie w Sonorze, język, rytuały i religia. Religia Yaqui jest odmianą katolicyzmu. Yaqui przyswoili sobie potężne postaci świętych, jak Jezus Chrystus czy Maria Panna, interpretują je, podobnie jak katolickie rytuały i opowieści, zgodnie z własną, niechrześcijańską kosmologią. Rytuał wielkanocny Yaqui jest misterium pasyjnym – przedstawieniem ukrzyżowania i zmartwychwstania Jezusa. Wielkanoc jest najprawdopodobniej najważniejszym świętem dla Yaqui, ponieważ zbiera całą wspólnotę i łączy w sobie rozmaite aspekty kosmologii, uosabiane i przedstawiane przez różne grupy ceremonialne.

Obchody Wielkanocy zaczynają się od Środy Popielcowej i trwają do Wielkiego Tygodnia. Obrzędy odbywają się w kościele oraz wokół niego, z czasem przenoszą się w inne części terytorium wspólnoty Yaqui, i w Wielkim Tygodniu znów koncentrują się w okolicach kościoła. Najważniejszym elementem obchodów są grupy obrzędowe, które uosabiają i reprezentują rozmaite postaci oraz zasady kosmologiczne.

Wszystkie rytuały są odprawiane przez grupy obrzędowe. Rok obrzędowy jest podzielony



Fot. 1. Kościół Yaqui widoczny w tle, między drzewami. Kilka dni przed Wielkim Tygodniem

na dwie części. Jeden okres, kontrastujący z resztą roku, stanowią Wielki Post i Wielkanoc. Poszczególne grupy obrzędowe są aktywne w różnych okresach. Włączenie do grupy i branie udziału w obrzędach odbywa się poprzez złożenie świętej przysięgi, czyli *manda*, zazwyczaj w czasie choroby czy w reakcji na inne problemy albo po prostu, żeby móc wykonać *tekípanoa*, czyli prace związane z rytuałem. *Manda* może być złożona w imieniu własnym lub w imieniu innych osób. Na przykład w imieniu dziecka mogą jej dokonać rodzice. Zazwyczaj *manda* składa się na trzy, sześć lub dziewięć lat.

Wśród grup obrzędowych są: grupa kościelna, grupa faryzeuszy, grupa *caballeros*, grupa jelenia oraz grupa *matachines*. W skład grupy kościelnej wchodzi: Jezus i Maria Panna, *rezantes* i *cantoras*, czyli osoby specjalizujące się w modlitwach i śpiewach, *angelitos*, czyli dzieci w roli aniołów, oraz mieszkańcy osiedla.

Opozycyjną wobec niej jest grupa faryzeuszy, do której należy Piłat i żołnierze rzymscy, a także *chapyecy*. Grupa ta reprezentuje tych, którzy chcą pojmać i zabić Jezusa. *Caballeros*, czyli kawaleria, to grupa początkowo wspierająca faryzeuszy, która pod koniec obchodów przechodzi na stronę grupy kościelnej. Grupa jelenia składa się z tancerza jelenia i klaunów zwanych *pascolas*, którzy razem wykonują taniec jelenia, rytuał przedstawiający polowanie klaunów na to zwierzę, jego zabicie oraz odrodzenie jako jelonka. Uważa się, że ta grupa reprezentuje bardziej tubylcze formy rytuału Yaqui, jednakże rozróżnienie pomiędzy tym, co katolickie czy chrześcijańskie a tym, co „oryginalnie Yaqui” nie jest wyraźne. To, kiedy i jak jest ono uwypuklane, zależy od kontekstu i rytuału. Grupa jelenia pojawia się w kościele pod koniec Wielkiego Tygodnia, a także uczestniczy w uroczystościach (*fiestas*), organizowanych przed Wielkanocą



w prywatnych domach. Kolejna grupa ceremonialna to *matachines* – „armia Marii”, która aż do finału nie pojawia się w wielkanocnych obrzędach, ale do której należy pozostała część roku; występują podczas wszystkich ważnych wydarzeń. Uczestnictwo w grupach ceremonialnych obłożone jest restrykcjami związanymi z wiekiem i płcią. Na przykład w postaci *chapyeki* może wcielić się jedynie dojrzały, żonaty mężczyzna.

CHAPAYECY

Chapayecy, jako członkowie grupy faryzeuszy, dążą do pojmania Jezusa, jednakże od pozostałych faryzeuszy odróżnia ich wygląd i zachowanie; są też wyjątkowi wśród wszystkich postaci i wykonawców Yaqui. Ważnym elementem wyróżniającym tę postać jest maska, która jest unikalna również w porównaniu z innymi przedmiotami rytualnymi. Jedynie dwie spośród masek wykorzystywanych podczas rytuału są zachowywane, pozostałe pali się pod koniec obrzędu. Każdego roku przygotowane są nowe maski. Jest wiele typów postaci *chapyeków* i każdemu odpowiada inny typ maski. Wykonuje się je ze skóry zwierzęcej, zakrywają całą głowę. Przedstawiają ludzi, zwierzęta i inne istoty. Najbardziej powszechną maską jest Orejona, czyli „wielkouchy”; uważa się ją za typ tradycyjny. Są też maski starca/króla, przedstawiające ludzi, a także maski *cholos*, czyli „złych ludzi”, przestępców. Niektóre z masek maluje się tak, by przypominały klaunów cyrkowych albo „apaczów” (*apaches*), będących karykaturalnym przedstawieniem Innych (w sensie innych „Indian”)7. Wiele masek przedstawia zwierzęta, m.in. koguty, byki, konie, psy czy skunksy. Inne reprezentują postaci mityczne, a nawet znane z telewizji i filmów fabularnych, takie jak Chucky, Popeye, diabeł, Shrek czy Homer Simpson. Wszystkie one przedstawiane są jako istoty obdarzone mocą „inne” (w sensie

odmienne od człowieka, czyli kogoś, kto należy do wspólnoty Yaqui) i płci męskiej.

Po wybraniu postaci, którą chce reprezentować, odtwarzający rolę *chapyeki* musi poprosić o zgodę odpowiednie władze. Jeżeli postać, którą wybrał, należy do jednego z istniejących już typów postaci, np. do klaunów cyrkowych, musi on także zwrócić się o pozwolenie do „właściciela maski”, w tym wypadku starszego klauna, który decyduje także o tym, ilu może być wszystkich klaunów. Wykonawca musi uzyskać też zgodę kierujących rytuałem. Musi odtwarzać swoją postać przez trzy kolejne sezony, dopiero potem ma prawo ją zmienić. Na pytanie, w jaki sposób wykonawcy ról *chapyeków* wybrali postaci, które chcieli przedstawiać, użyskiwałam zwykle odpowiedź, że rodzaj maski zwrócił ich uwagę albo że „tak im się podobało”. Występ poszczególnych klaunów jest w części kształtowany przez postać przedstawioną przez maskę. Na przykład ci, których maski przypominają klaunów cyrkowych, powinni być bardzo aktywni w czasie przedstawienia. Mówi się, że wykonawca „da vida al cuero” – daje życie skórze, a każda maska ma swoją „gracia”, swój czar.

Maska jest rekwizytem posiadającym wyjątkową moc w rytuałach Yaqui. Należy obchodzić się z nią ostrożnie, gdyż może być bardzo niebezpieczna i wyrządzić krzywdę występującemu. Zakładanie i zdejmowanie maski wymaga specjalnych działań. Aktor, kiedy nosi maskę, nie może mówić ani kaszleć, powinien modlić się w ciszy. Istnieją opowieści o masce, która przylgnęła do twarzy na zawsze albo zraniła aktora. Najgorsze, co może spotkać wykonawcę, to stanie się duchem *chapyeki*, skazanym na wieczne podążanie drogą krzyżową (*konti*). Na maskę nie wolno patrzeć zbyt długo, nie może też dotykać jej nikt poza *chapyeką* i jego pomocnikami z grupy faryzeuszy. *Chapyeków* nie wolno też fotografować, zasada ta jest ściśle przestrzegana: łamiącym ją odbiera się aparaty. Jednak ani maski, ani sami *chapyecy* nie są – jak uważał Edward Spicer (1980: 80) – prostym

przedstawieniem zła, które musi być pokonane przez siły dobra. Jeśli wykonawca postępuje właściwie z maską, ta mu pomoże i wesprze go. Jest niebezpieczna, ale jest też źródłem wielkiego błogosławieństwa.

WYSTĘP CHAPAYEKÓW

Występ *chapyeków*, podobnie jak występy wielu innych rytualnych klaunów w obu Amerykach, charakteryzuje się inwersją i odwróceniem porządku. *Chapayecy* osiągają to m.in. robiąc wszystko lewą ręką lub na odwrót. Na przykład normalnym i właściwym dla społeczności Yaqui zachowaniem jest witanie się z kimś twarzą w twarz i poprzez podanie prawej ręki. Podobnie podając coś komuś zazwyczaj robi się to z prawej do prawej ręki. *Chapayecy* zaś witają się odwracając się do siebie plecami, wykonując kilka niezdatnych podskoków i potrząsając grzechotkami zwykle trzymanymi za pasem. Przedmioty również podają sobie odwróci do siebie tyłem i używając lewych rąk. Nic nie mówią, porozumiewają się jedynie za pomocą gestów.

Choć są potężnymi i niebezpiecznymi postaciami, szanowanymi przez dorosłych i budzącymi w dzieciach strach (ale też i podziw), *chapyecy* są też nieśmiali i nerwowi. Zachowują się, jakby dopiero co przyszli na ten świat, dopiero go odkrywali i poznawali. Są ciekawi otoczenia, studiują uważnie wszystko, co zauważą; od zaparkowanych samochodów policyjnych po śmieci na ziemi. Na niespodziewany hałas reagują podskokiem ze strachu.

W występie *chapyeków* zaobserwować można działania dwóch rodzajów, będących dwoma sposobami symbolizacji: wykonują ustalone, konwencjonalne działania, które są częścią rytualnej tradycji powtarzanej co roku, a także improwizują i wymyślają nowe, nieprzewidywalne działania, które mogą być unikalne i wykonywane jednorazowo. Na początku omówię konwencjonalny aspekt

występu *chapyeków*, będący elementem tradycji rytualnej. W konwencjonalnej wersji rytuału wielkanocnego wyróżnić można dwie następujące po sobie sekwencje: cykl odrodzenia i cykl śmierci.

CYKL PIERWSZY: CHAPAYECY SIĘ ODRADZAJĄ, JEZUS UMIERA

Początek obchodów Wielkanocy to odrodzenie się *chapyeków*. Pierwszy z nich wyczołguje się spod ołtarza w kościele. Początkowo jest słaby, ale nabiera siły, wstaje i z innymi faryzeuszami zaczyna szukać Jezusa. Przez sześć kolejnych piątków po Środzie Popielcowej odbywają się procesje, posuwające się po *konti*, czyli drodze wokół kościoła, na której porostawiane są stacje drogi krzyżowej. Każdego piątku do grupy przyłączają się nowi *chapyecy*, w Wielkim Tygodniu może ich być nawet pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu. Przez cały pierwszy cykl faryzeusze rosną w siłę. Wydarzenia Wielkiego Tygodnia obejmują przyjazd Jezusa do Jerozolimy, ostatnią wieczerzę zakończoną bitwą z faryzeuszami, podczas której Jezusowi udaje się chwilowo oswobodzić. Pomimo wsparcia, jakiego udzielają mu ludzie, zostaje ostatecznie pojmany. Cykl ten kończy się ukrzyżowaniem Jezusa.

CYKL DRUGI: ZMARTWYCHWSTANIE JEZUSA, ŚMIERĆ CHAPAYEKÓW

Zmartwychwstanie Jezusa rozpoczyna drugi cykl. Kiedy *chapyecy* zdają sobie z tego sprawę, zaczynają przygotowania do oddania władzy, mimo że jednocześnie szykują się do ostatecznej bitwy, która rozegrać się ma w kościele w Wielką Sobotę. *Chapyecy* idą dookoła po drodze *konti* z kukłą *chapyeka* reprezentującą Judasza, poruszając się zgodnie z ruchem wskazówek zegara





Fot. 2. Drugie zdjęcie zrobione w przeciwnym kierunku: trwa przygotowywanie miejsca na występy.
Kilka dni przed Wielkim Tygodniem

(czyli w przeciwnym kierunku niż zazwyczaj), w radośnie nieuporządkowany sposób, grając wesołą muzykę. W Wielką Sobotę wszystkie grupy obrzędowe spotykają się w kościele. Faryzeusze kolejny raz próbują walczyć, ale zostają odpędzeni i pokonani kwiatami rzuconymi przez grupę kościelną, a także tańcem grupy jelenia. Po przegranej bitwie maski i broń *chapyeków* rzuca się na stos i pali wraz z kukłą Judasza. Odtwórcy ról *chapyeków* zostają zabrani do kościoła i pobłogosławieni, w tym czasie powracają *matachines* i tańczą w kościele i na placu przed nim. Tym samym oba cykle,

śmierci i odrodzenia, wypełniają się i porządek kosmiczny zostaje przywrócony.

Drugi cykl jest pod wieloma względami odwróceniem pierwszego. Pokazuje, w jaki sposób *chapyecy* są odpowiednikiem Jezusa, czy raczej jego przeciwstawieniem. Pomimo tego nie mogę się zgodzić z Edwardem Spicerem, który nazwał Wielkanoc „triumfem dobra nad złem” (1980: 81). W moim przekonaniu ważne są przeciwieństwa jako takie, będące integralną częścią kosmologii, której istotą jest nieustanna naprzemienność cykli oraz różnych sił. Cechę tę kosmologia Yaqui dzieli ze światopoglądami wielu innych tubylczych społeczności amerykańskich.

INWENCJA W WYSTĘPACH CHAPAYEKÓW

Konwencja, rozmyślnie podążanie za ustalonym modelem, jest oczywistą częścią każdego rytuału. Prawdziwa „sztuka” błaznowania, w sensie umiejętności czy techniki, dzięki której komiczne przedstawienie zdolne jest do przemiany symbolicznej, polega na wiedzy, kiedy i jak powstrzymać się od konwencjonalizacji i przejść do inwencji.

Inwencja może przejawiać się na kilka sposobów, może być improwizacją w danej sytuacji, odpowiednią dla postaci przedstawionej na masce. Na przykład *chapayeka* noszący maskę zwierzęcą będzie zachowywał się jak to zwierzę, a więc jako kogut może wdawać się w walki z innymi lub zaczepiać sprzedawców gotowanych kolb kukurydzianych. Dochodzi też do intensywnych interakcji *chapayeków* między sobą, z widzami i z innymi wykonawcami. Bywa, że okradają nieuważnych gapiów, przełamują przewidziany porządek rytuału, jak zrobił to kiedyś jeden z *chapayeków* w masce klauna cyrkowego, który wyjął w kościele czerwone jojo i zaczął się nim bawić. Kolejną formą inwencji jest wykonywanie konwencjonalnych działań w indywidualny i oryginalny sposób, jak na przykład podążanie krokiem tanecznym w rytmie marsza.

Kontrastuje to z działaniami innych uczestników rytuału, którzy wyłącznie „konwencjonalizują”, podążając za przyjętym modelem tradycji. Ich działania zawsze są interpretowane w jej ramach. Każde odejście od tego modelu jest ignorowane, a w przypadku poważnego odstępstwa od konwencji postrzegane jako błąd lub pomyłka. Tymczasem od *chapayeków* zawsze można oczekiwać, że przeskoczą do inwencji i zrobią coś odmiennego – ich inwencję uważa się za znaczącą na innych zasadach niż konwencjonalizowanie.

Przejście *chapayeków* do inwencji wymaga również zmiany nastawienia widzów, zmiany ich perspektywy i sposobów interpretacji.

Widzowie nie oczekują już znanych im rytualnych form, którym zwykle przypisuje się konwencjonalne znaczenie, ale obserwują *chapayeków*, nie wiedząc, co uczynią za chwilę i do jakiego kontekstu czy kategorii będą się odwoływać. Ich przechodzenie pomiędzy inwencją a konwencją pozwala na przekraczanie granicy, którą skonwencjonalizowany rytuał nakreśla wokół siebie. *Chapayecy* zatrzymujący się, by obejrzeć samochód policji samorządowej (*policia municipal*) zaparkowany akurat na skraju placu przed kościołem, na którym odbywa się wydarzenie, w sposób bardzo konkretny odnoszą się do rzeczywistości pozarytualnej. Taki sam wysiłek rozszerzenia własnej perspektywy wymagany jest od widzów, by mogli interpretować działania *chapayeków*. Wreszcie, *chapayecy* przekraczają granice rytuału, wchodząc w nieprzewidywalne interakcje z widzami i wprowadzając ich w ramy swojego występu. Bawią się z widownią, czasem niespodziewanie wciągając niektóre osoby do rytuału. Tak więc działania *chapayeków* mogą wykraczać poza kontekst rytualny – odwołując się do rzeczy spoza rytualnego porządku, osadzają go w jego społecznym i historycznym kontekście.

GRANICE: POŚREDNICZENIE I PRZEKRACZANIE

W swojej analizie poruszam temat obecny we wcześniejszych badaniach: klaun jako pośrednik, przekraczający granice, który w twórczy sposób wykorzystuje konwencjonalny materiał. Także wcześniej już wykazano, że wystąpienie klauna łączy różne aspekty, jednakże moja analiza wnosi nową perspektywę, polegającą na rozpatrywaniu obydwu elementów – konwencji i inwencji – jako równie ważnych, rozważaniu różnorodnych konsekwencji obu tych sposobów działania i wskazaniu, że ich naprzemienne występowanie samo w sobie jest ważnym aspektem błaznowania. Nieusuwalną niejednoznaczność postaci komicznych trzeba uznać za fakt,



co wcale nie pozbawia nas możliwości stwierdzenia czegoś istotnego na temat ich relacji z ich partykularnymi kontekstami kulturowymi.

Mimo tego, że *chapayeka* jest specyficzną figurą funkcjonującą w konkretnym kontekście kulturowym, posiada cechy wspólne z innymi klaunami i tricksterami. Literatura przedmiotu pokazuje, że łączenie konwencji i odróżniania się jest typowe dla klaunów. Konwencjonalna strona jest zazwyczaj opisywana bardziej szczegółowo, ale odstępstwa od niej są obecne w postaci naśladowania, improwizacji i interakcji z ludźmi oraz reagowania na konkretne sytuacje. Zauważa się, że klauni wchodzą w kontakt z publicznością, komentują najnowsze wydarzenia w społeczności lub rzucają uwagi na swój własny temat (zob. np. Bricker 1973: 156, Laski 1959: 14, Simmons 1964: 293-294). Semiotyk Paul Bouissachas, piszący o występach zachodnich klaunów cyrkowych, odczytuje je jako metakulturowe teksty, które muszą być bardziej zróżnicowane niż inne sztuczki cyrkowe, ponieważ muszą pasować do różnych kontekstów. „Tradycja klaunów nie jest zestawem gotowych trików, ale zbiorem zasad, które działają w oparciu o podstawowe reguły kultury kontekstualnej” (Bouissac 1976: 169).

Chociaż wieloznaczność klaunów, wynikająca z przechodzenia z konwencji na inwencję i z powrotem, została już dostrzeżona, analizy zazwyczaj uwypuklają jeden aspekt i umniejszają rolę drugiego. Niejednoznaczność klaunów próbuje się eliminować na przykład poprzez skupienie się wyłącznie na konwencjonalnej stronie ich występów i ignorowanie inwencji. Takie podejście tłumy dialektyczny charakter analizowanego materiału i prowadzi do tego, że przeciwieństwa zastygają w hierarchicznych dychotomiach. Kiedy zaś wieloznaczność postaci klauna przyjmuje się za punkt wyjścia, nacisk zostaje położony na inwencję, a jej związek z konwencją traci na znaczeniu. To zaś oznacza brak solidnych podstaw dla inwencji, klauni stają się nieokreśleni, a sama analiza niezrozumiała. Moje studium nad *chapayekami*

pokazuje, że – prócz badania przypadków i kontekstów błaznowania – do nowego spojrzenia na klaunów i ich czynów w konkretnych kontekstach potrzebna jest bardziej holistyczna analiza znaczeń, wzięcie pod uwagę różnych sposobów symbolizacji oraz różnych sposobów tworzenia skojarzeń.

Klauni i tricksterzy często opisywani są jako pośrednicy, istoty, które przekraczają, tworzą i chronią granice. Don Handelman (1990: 242) utrzymuje, że granica istnieje w samej postaci błazna, tworzy ją połączenie sprzecznych cech. Granica (*border* albo *boundary*) nie należy jednak do prostych terminów. „Pojęcie «granicy» (*boundary*) jest równie wielogłosowe i wielowartościowe (i w tym samym stopniu nieściśle używane) co określenie «marginalne»” (Babcock 1975: 150). Jeśli granice są „wielogłosowe i wielowartościowe”, muszą być przedstawiane (i mogą być manipulowane) przez postaci, które same są wieloznaczne i wielowartościowe. Nie jest tak, że najpierw pojawiają się klauni i my ich przypisujemy do granic. Potrzebujemy granic, by móc rozróżniać między ideami, i w sytuacji, kiedy istnieje zarówno potrzeba utrzymania tych granic, jak i potrzeba ich przekraczania, krótko mówiąc, kiedy pojawia się potrzeba dialektycznej mediacji, pojawiają się klauni, tricksterzy i żarty.

Klaun uosabia przemianę i granice, ale nie oznacza to, że bez przerwy przemieszcza się on między różnymi rzeczywistościami: jego rolą jest pośredniczenie między nimi. To samo dotyczy granic. Granice nie rozpływają się; pozostają nietknięte, ale są negocjowane (*mediated*). „Przemieszczanie się pomiędzy różnymi rzeczywistościami” jest w istocie przechodzeniem od jednego sposobu symbolizacji do drugiego. Stosunek klaunów do kontekstu ich wystąpienia zmienia się wraz z przełączaniem się z jednego sposobu symbolizacji na drugi. Tryb konwencjonalizujący ustanawia kontekst wystąpienia: rytualnego, cyrkowego, teatralnego czy jakiegokolwiek innego. Kiedy zostaje to użyte jako podstawa dla inwencji, granica,



AUTOR: ELIHÚ GALVÁN, 2004

Fot. 3. To samo miejsce po obchodach Wielkanocy



która powstała między kontekstem występu a resztą świata, staje się przedmiotem negocjacji, a klauni mogą sięgać do rzeczy spoza kontekstu wystąpienia i wciągać do swych działań widzów. Tak oto wytwarza się szczególna moc klaunów i na tym naprawdę polega przekraczanie przez nich granic. Klauni otwierają dialog pomiędzy rzeczywistościami oddzielonymi przez granicę, samymi się nią stając i negocjując ją za pomocą okresowych odwróceń działań symbolicznych.

KOSMICZNE KLAUNY

– PODSUMOWANIE

Przedstawiony rytuał wielkanocny jest metaforą kosmologii. Mieszczą się w nim wszystkie ważne istoty, ludzie i siły nadprzyrodzone, Indianie Yaqui i obcy (*their others*). Rytuał odnawia ich moce i ustanawia relacje między nimi. Klauni – *chapyecy* stanowią istotną część tego procesu. Zarówno inwencja, jak i konwencja, a także przechodzenie między nimi, są ważne dla występu *chapyeków*. Konwencjonalną stroną jest cykl śmierci i odrodzenia, będący odwróceniem cyklu Jezusa i jednocześnie jego ważnym kosmologicznym równoważnikiem. Utrzymuje to cykle kosmologiczne w ruchu, jeden następujący po drugim. Inwencja czyni *chapyeków* nieprzewidywalnymi i potężnymi, zwiększa zasięg ich oddziaływania i pozwala im wykorzystywać energię różnych innych bytów w kosmosie, czy to „prezydenta Stanów Zjednoczonych”, jak nazywa się niektóre maski przedstawiające starego człowieka, czy Różowej Pantery – trickstera odzwierciedlonego w innej masce. Maski przedstawiające potężne istoty noszono w wielu częściach Ameryki w celu zdobycia części mocy różnych zwierząt czy postaci. Współcześnie te postaci mogą pochodzić równie dobrze z telewizji, co z mitologii danego miejsca. Przechodzenie z konwencji na inwencję i z powrotem zwiększa moc *chapyeków* i włacza ją w konwencje rytuału. W ten sposób *chapyecy* – i na tym polega ich główna

funkcja – rewitalizują cały rytuał. Wyróżniając się spośród innych wykonawców, *chapyecy* uwypuklają różnice pomiędzy grupą faryzeuszy a grupą kościelną. Ponieważ rytuał opiera się na rywalizacji grup obrzędowych, *chapyecy*, będąc silną opozycją dla zwolenników Jezusa, dostarczają im zarazem bodźca do działania.

Łącząc w swych postaciach i występie sprzeczne elementy, *chapyecy* pośredniczą pomiędzy przeciwstawnymi ideami i zasadami, takimi jak konwencja i inwencja, rytuał i jego szerszy kontekst, Jezus i Judasz, sacrum i profanum itd. Taki rodzaj pośredniczenia wzmacnia różnice pomiędzy poszczególnymi ideami – każda z nich staje się wyraźniejsza dzięki skonstrastowaniu z inną. Nieustannie przełączanie się *chapyeków* z inwencji na konwencję i z powrotem, dzięki czemu *chapyecy* pozostają nieprzewidywalni, chroni ich występ przed relatywizacją. Relatywizacja jest zatarciem różnic, a takie zagrożenie pojawia się wtedy, gdy przeciwstawne idee i konteksty nieustannie przedstawiane są razem (Wagner 1981: 58). Możliwe, że gdyby *chapyecy* nie odróżniali się poprzez przechodzenie na tryb inwencji i zadowolaliby się odgrywaniem konwencjonalnych ról, zanikłyby różnice i opozycja między grupą faryzeuszy a grupą kościelną i wszyscy klauni byłiby definiowani jako postaci rytualne Yaqui, odgrywające ustaloną serię wydarzeń, a nie, jak to ma miejsce obecnie, próbujące swych sił we wzajemnych zmaganiach, co jest dynamicznym motorem całego rytuału. W ten sposób inwencja i zmiana wprowadzane przez *chapyeków* podtrzymują znaczenie symboli i całego rytuału wielkanocnego, zapewniają też trwanie rytualnych konwencji, ponieważ stawiając im opór, zarazem je stymulują. Klauni są niezwykle ważni dla trwania zarówno rytuału, jak i kultury, ponieważ to właśnie połączenie kontynuacji i zmiany, konwencji i inwencji pozwala odtworzać konwencje kultury Yaqui i sprawiać, że w rozmaitych kontekstach historycznych i politycznych zachowują one swoją moc i znaczenie.

Z perspektywy historycznej kategoriami intencji i konwencji można posłużyć się, by zbaczyc, jak Yaqui wymyslili na nowo chrzescijanstwo i wazne postaci chrzescijanski w swoim wlasnym kontekscie, uzywajac do tego wlasnych metod. Postaci chrzescijanski nie sa wyrwa w „kulturze tubylczej”, lecz staly sie wazna czescia kosmologii Yaqui – i co wazniejsze, na warunkach, jakie wymogla kultura i kosmologia Yaqui.

MARIANNA KEISALO uzyskala tytul doktora na wydziale Antropologii Spolecznej i Kulturowej, na Uniwersytecie Helsińskim, w 2011 roku. Jej rozprawa doktorska jest etnograficznym studium *chapyeków*, klaunów w maskach wystepujacych w rytuale wielkanocnym Indian Yaqui z Sonory. Obecnie pracuje jako adiunkt na Uniwersytecie Helsińskim i planuje rozszerzenie swych badan wystepów komediowych na występy *stand-up*. Zainteresowania badawcze: semiotyka kulturowa, przedstawienie, swiatopogląd i humor.

Tłumaczenie: Bartosz Hlebowicz, Justyna Pietrasik

PRZYPISY

1. Dwa kluczowe dla artykulu terminy pochodzace z języka angielskiego: trickster i clown posiadaja swoje polskie odpowiedniki. W pierwszym przypadku moglyby to byc: oszust, szachraj czy przechera. W drugim uzywany przez autorkę termin clown zostal jedynie spolszczony. Autorka w wielu przypadkach uzywa slowa clown w rozumieniu klauna rytualnego, a nie znanego bliżej polskiemu czytelnikowi z aren cyrkowych (przyp. tłum.).
2. Mysle, ze bardziej istotne od skupiania sie na samych klaunach jest pytanie, jak – w roznych kontekstach kulturowych – powstaja rozne gatunki artystyczne i jak sa w nich kategoryzowane, a takze jak spontaniczne wyrazenia czy uzycia humoru w innych kontekstach maja sie do gatunków, w ktorych humor wystepuje z definicji.
3. Historyczna kraina zamieszkiwana Indian Yaqui byla Hiakim – dolina rzeki Yaqui w Sonorze. Język Yaqui nalezy do podgrupy językowej cahita (rodzina językowa uto-aztecka) i wykazuje najwiecej pokrewienstwo z językiem ludu Mayo. Znani sa ze szczegolnej waleczności w obronie ojczystej ziemi: zdolali przezdzić Hiszpanów podczas ich pierwszych najazdów.

Na poczatku XVII wieku, po negocjacjach między Yaqui a Hiszpaniami, osiedlili sie wśród nich jezuiti. Yaqui zostali podzieleni na „osiem oryginalnych puebli” w Sonorze. Przyjęli katolicyzm, łącząc go – i reinterpretując zgodnie – z wlasną wizją kosmosu, wierzeniami i zwyczajami. Wedle ich mitu o mówiącym drzewie przodkowie Yaqui slyszeli przepowiednie o nadejściu Hiszpanów. W tym momencie niektorzy z ich przodków postanowili zostac Yaqui, a inni – Surem – stali sie czescia dzikiej natury, gdzie pozostali do dzisiaj. Kosmologia Yaqui wyroznia kilka sfer czy swiatów, *anias*, jak na przyklad *buya ania*, swiat dzikiej natury; *tenku ania*, swiat snu i wizji i *se-ania*, swiat kwiatów. Światy te nakladaja sie na siebie i nie odpowiadaja podziałowi na „naturę i kulturę”.

W polowie XVIII wieku rząd Hiszpanii nakazal jezuitom opuszczenie terytorium Yaqui. Od tego momentu Yaqui znowu musieli bronie swej ziemi. Przez kolejne sto piecdziesiat lat wielu z nich zginelo lub zostalo zeslanych do niewolniczej pracy do tak odleglych miejsc jak miasto Meksyk czy Jukatan. Wielu jednak zdolalo wrócic na ojczysta ziemię. Na przełomie XIX i XX wieku niektorzy Yaqui przekroczyli granice ze Stanami Zjednoczonymi i utworzyli spolecznosci w Arizonie i innych stanach Poludniowego Zachodu. Konflikt z Meksykiem trwal az do 1937 roku, kiedy terytorium tego ludu zostalo oficjalnie uznane. Znajduje sie ono w dolinie rzeki Yaqui i do dzis uznawane jest za strefę autonomiczna, co nie powstrzymuje jednak konfliktów o zasoby naturalne, jak np. o dostep do wody (jest zagrozony planami budowy tamy na rzece Yaqui).

Indianie Yaqui zyjacy w rezerwacie niedaleko Tucson, w Arizonie, znani jako Yaqui Wielkanocni (Pasqua Yaqui Tribe), od 1978 roku uznawani sa za plemie przed rząd federalny Stanów Zjednoczonych. Wedle spisu powszechnego w 2000 roku w Meksyku zyly mniej wiecej dwadziescia trzy tysiace Yaqui w Meksyku i pietnascie tysiecy w Stanach Zjednoczonych. Tradycje rytualne i język Yaqui sa żywe i mocno zakorzenione, chociaz nie wszyscy Yaqui praktykują tradycje czy mówią płynnie swym rdzennym językiem.

4. W polskim wydaniu artykulu B. Babcock *Arrange Me into Disorder* z 1984 roku ten fragment brzmi: „funkcjonuje w kulturowym trybie przypuszczajacym i przypuszczajaco-spełniajacym” (Babcock, 2009: 162). Zarówno w tym miejscu, jak i w następnym opatrzonym przypisem tłumacz uznal za własciwy nieco inny dobór słów (przyp. tłum.).
5. W polskim wydaniu: „bezzstronność i przyjmowanie podwojnych standardów” (Babcock, 2009: 183) (przyp. tłum.).



6. Określenie wprowadzone przez religioznawcę Maca Linscotta Rickettsa (przyp. tłum.).
7. Wyobrażenie „Apaczów” jako „innych” dla Yaqui wzięło się stąd, że w przeszłości Yaqui miesiali napięte relacje z Apaczami i postrzegali ich w XIX w. tak samo jak biali: jako okrutnych, dzikich wojowników, którzy także uosabiali najbardziej stereotypowych Indian, o ciemnej skórze, z łukami, strzałami i piórami we włosach (patrz Spicer 1988: 98) (przyp. tłum.).

☪ BIBLIOGRAFIA

- BABCOCK BARBARA, 2009: „*Poukładaj mnie w nieporządek*”: fragmenty i refleksje na temat rytualnego błazństwa, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. MacAloon John J., tłum. Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna, red. nauk. Dudzik Wojciech, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- BABCOCK BARBARA, 1975: „*A Tolented Margin of Mess*.” *The Trickster and His Tales Reconsidered*, „Journal of the Folklore Institute”, nr 2 (3), s. 147-186.
- BACHTIN MICHAŁ, 1975: *Twórczość Franciszka Rabelais’a o kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Goreń Andrzej, Goreń Anna, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- BEIDELMAN T.O., 1980: *The Moral Imagination of the Kaguru: Some Thoughts on Tricksters, Translation and Comparative Analysis*, „American Ethnologist” 7 (1), s. 27-42.
- BOUSSAC PAUL, 1976: *Circus and Culture a Semiotic Approach*, Indiana University Press, Bloomington.
- BRICKER VICTORIA, 1973: *Ritual Humor in Highland Chiapas*, University of Texas Press, Austin.
- CHRISTEN KIMBERLY A., 1998: *Clowns and Tricksters*, ABC-CLIO, Denver.
- CRUMRINE ROSS, 1969: *Čapakoba, the Mayo Easter Ceremonial Impersonator: Explanations of Ritual Clowning*, „Journal for the Scientific Study of Religion”, nr 8 (1), s. 1-22.
- DOUEIHI ANNE, 1993: *Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives*, w: *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, red. Hynes William J., Doty William G., The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- HANDELMAN DON, 1990: *Models and Mirrors toward an Anthropology of Public Events*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HIEB LOUIS A., 1972: *Meaning and Mismeaning: Toward an Understanding of the Ritual Clown*, w: *New Perspectives on the Pueblos*, red. Alfonso Ortiz, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- HYDE LEWIS, 1998: *Trickster Makes This World*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- HYNES WILLIAM J., 1993: *Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide*, w: *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, red. Hynes William J., Doty William G., The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- KEISALO-GALVAN MARIANNA, 2011: *Cosmic Clowns: Convention, Invention, and Inversion in the Yaqui Easter Ritual*, rozprawa doktorska, Unigrafia, dostępna jako plik PDF na: E-thesis, University of Helsinki [http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7123-2]
- KING ARDEN R., 1977: *North American Indian Clowns and Creativity*, w: *Forms of Play of Native North Americans, 1977 Proceedings of the American Ethnological Society*, red. Norbeck Edward, Farrer Claire R., West Publishing, St. Paul.
- LASKI VERA, 1959: *Seeking Life*, American Folklore Society, Philadelphia.
- MAKARIUS LAURA, 1970: *Ritual clowns and symbolical behaviour*, „Diogenes”, nr 69, s. 44-73.
- MITCHELL WILLIAM E. (RED.), 1992: *Clowning as Critical Practice: Performance Humor in the South Pacific*, ASAO Monograph Series 13, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- PARSONS ELSIE CLEWS, BEALS, RALPH, 1934: *The sacred clowns of the Pueblo and Mayo-Yaqui Indians*, „American Anthropologist”, nr 36, s. 491-514.
- PEACOCK JAMES, 1978: *Symbolic Reversal and Social History: The Clown and the Transvestite in Java*, w: *The Reversible world: Symbolic Inversion in Art and Society*, red. Babcock Barbara, Cornell University Press, Ithaca, Nowy Jork.
- RADIN PAUL, 2010: *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Topczewska Anna, posł. do wyd. pol. Kolankiewicz Leszek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- SIMMONS LEO (RED.), 1964: *Wódz stońca. Autobiografia D. C. Talayesvy, Indianina z plemienia Hopi*, tłum. Krzeczkowski Henryk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- SPICER EDWARD H., 1980: *The Yaquis*, University of Arizona Press, Tucson.
- SPICER EDWARD H., 1988: *People of Pasqua*, University of Arizona Press, Tucson.
- STEWART JULIAN, 1991 [1929]: *The Clown in Native North America*, Garland Publishing, New York.
- TEDLOCK BARBARA, 1975: *The Clown's Way*, w: *Teachings from the American Earth: Indian Religion and Philosophy*, red. Tedlock Dennis, Tedlock Barbara, Liveright, New York.
- WAGNER ROY, 1981: *The Invention of Culture*, The University of Chicago Press, Chicago [w jęz. polskim ukazało się tłumaczenie rozdziału książki Wagnera pt. *Założenie o kulturze*, tłum. Malewska-Szałygin Anna, w: KEMPNY MARIAN, NOWICKA EWA (RED.), 2005: *Badanie kultury: Elementy teorii antropologicznej*, s. 59-72].
- ZUCKER WOLFGANG, 1967: *The Clown as the Lord of Disorder*, „Theology Today”, nr 24 (3), s. 306-317.