

Rozdział czwarty

TEATR PISMA

Pismo odegrało fundamentalną rolę w rozwoju teatru w Europie, to wiadomo. Ale jakie były rzeczywiste związki pisma z praktykami performatywnymi? Sztuka pisania, w istocie działalność performatywna, od początku inspirowała bardzo różne performanse. W Mezopotamii pismo porządkowało rzeczywistość doczesną, w Egipcie nadawało prestiż i pełniło kluczową funkcję w obrzędach pośmiertnych, w Chinach przepowiadało przyszłość, w Mezoameryce pomagało komponować kalendarze. Wczesne systemy pisemne były też narzędziami władzy, początkowo pilnie strzeżonymi przez kapłanów i władców. Pismo klinowe stymulowało i umożliwiało rozwój miast oraz handel. Egipskimi hieroglifami zapisywano performanse święte, samo-się-perfumujące, niepotrzebujące czytelnika. Nauka pisania była trudna, trzeba było poznać 600-700 znaków i skomplikowane sposoby kodowania znaczeń. Teksty zapisane pismem hieroglificznym czy klinowym przypominały szyfry, by móc je odczytać na głos, należało je wcześniej rozszyfrować. Nikt w Mezopotamii nie czytał dla przyjemności (Charpin 2010: 67).

Elementy fonetyczne pojawiały się w różnych systemach pisma wcześnie. Nowe badania dowodzą też, że uproszczone pismo klinowe, przydatne w księgowości, przestało być zastrzeżone dla wąskich elit już w okresie państwa starobabilońskiego, na początku II tysiąclecia p.n.e. (Wilcke 2000; Charpin 2004). Wynalezienie przez Zachodnich Semitów pisma fonetycznego w postaci „syllabariusza spółgłoskowego”, składającego się tylko z 23-30 znaków, nie tylko jednak zrewolucjonizowało pismo, ale też ostatecznie je zdemokratyzowało. Każdy łatwo mógł się nauczyć dwudziestu kilku znaków, którymi można było odtąd zapisać dowolny wyraz. Pismo przestało być tajną wiedzą, zastrzeżoną wyłącznie dla wtajemniczonych lub wykształconych, stało się dostępne powszechnie. Decydującego kroku dokonali Grecy. Rozróżnili w swej mowie spółgłoski i samogłoski, a semicki „syllabariusz spółgłoskowy” uzupełnili o litery określające samogłoski, umożliwiając tym samym w miarę precyzyjny zapis własnej mowy, a nade wszystko pozwalając nawet osobom nie mówiącym po grecku poprawnie odczytywać napisy. Pismo semickie, składające się wyłącznie z „syllab spółgłoskowych”, mogło być przeczytane na głos tylko przez te osoby, które potrafiły w każdej sylabie dopełnić zapisywane spółgłoski właściwymi, acz niezaznaczanymi samogłoskami, znały więc semicką mowę.

Greckie pismo fonetyczne ułatwiło definitywne oddzielenie kompozytora od wykonawcy, stymulując narodziny autora performansu. Było arbitralnym zapisem serii

dźwięków, nie zapośredniczonym przez obraz przedmiotu, jak to się zdarzało w najwcześniejszych systemach pisemnych. Głośnie odczytanie serii greckich liter, pisanych zwykle bez odstępów, poprzedzało rozumienie. Pismo fonetyczne stanowiło część performansu rozgłosnego. Było swoistą partyturą dla wykonawcy. Zawierało zarówno wskazówki metryczne, jak i toniczne. Autor tekstu mógł odtąd zakładać, że każdy, kto zna greckie litery, odczyta słowa poprawnie. Nie musiał być obecny podczas performansu.

Grecy, rozpoznając samogłoski, radykalnie zrewolucjonizowali własną mowę, ale też właśnie dzięki temu mogli potem wynaleźć tragedię i komedię. Dzieło poety, uwiecznione w piśmie i przez to uwolnione od swego twórcy, mogło wieść żywot niezależny przez kolejne tysiąclecia. Z różnym zresztą skutkiem, bo nowożytni filolodzy początkowo studiowali antyczne dramaty wyłącznie jako teksty, zapominając, że były to tylko niedoskonałe zapisy performansów i wszelkie rekonstrukcje dramatu powinny nade wszystko ów performatywny wymiar uwzględniać. Dopiero w latach 70. dwudziestego wieku specjaliści od antyku przywrócili greckiemu teatrowi teatralność.

Pismo fonetyczne nie jest oczywiście jedynym systemem graficznym, który umożliwiał oddzielenie autora od dzieła. Chińczycy, choć do dziś nie posługują się żadnym alfabetem, potrafili i wciąż potrafią zapisywać z pomocą swoich złożonych znaków libretta dramatów, które są równie znakomite, jak sztuki zanotowane pismem fonetycznym. Ale teatr w Chinach, być może właśnie za sprawą specyfiki chińskiego pisma, w większym stopniu niż na Zachodzie pozostał sztuką improwizacji. Teksty klasycznych dramatów postrzegane są tam do dziś głównie jako źródła inspiracji do natchnionych performansów. Funkcja reżysera nie była znana w tradycyjnym teatrze chińskim. Jeśli różne kultury stymulowały narodziny różnych systemów pisma w różnych częściach świata, to owe systemy graficzne modyfikowały następnie kultury, z których się wywodziły.

Historycy performatyki wiążą często narodziny tej nauki z wykładami brytyjskiego językoznawcy Johna Austina, który w połowie XX wieku wyróżnił spośród wypowiedzi zdania performatywne, ingerujące w rzeczywistość. Performatywność mowy wydaje się jednak oczywista. O wiele ciekawsza jest performatywność pisma, zwykle ignorowana. A przecież zapisane słowa od początku były swoistymi performansami. Pismo odgrywało kluczową rolę nie tylko w procesie emergencji teatru antycznego, ale też liryki, poezji rozgłosnej, śpiewanej w Grecji zwykle z towarzyszeniem instrumentu strunowego.

Posługiwanie się pismem nie stanowi jednak warunku niezbędnego dla rozwoju teatru. Praktyki przed-teatralne, jak taniec czy śpiew, były i są obecne w wielu kulturach oralnych. Indianie Pirahã, zamieszkujący brzegi rzeki Maici w brazylijskiej Amazonii, wciąż

odmawiają nauki pisma, a mimo to od dawna praktykują performanse przed-teatralne, przypominające greckie czy balijskie kultury opętania. Publikacje Daniela Everetta, amerykańskiego misjonarza, który przez trzy dekady badał zwyczaje Pirahã i jako pierwszy obcokrajowiec opanował biegle ich trudną mowę, umożliwiają rzadki wgląd w tę zagrożoną dziś kulturę, ignorującą większość wartości i zdobyczy cywilizacji Zachodu. Everett przybył do Pirahã z misją nawrócenia całego ludu na chrześcijaństwo, ale w amazońskiej dżungli utracił wiarę i z misjonarza przeobraził się w naukowca. Nie zdołał też nauczyć Pirahã liczyć i pisać, pomimo intensywnych lekcji, które prowadził razem z żoną przez osiem miesięcy.

Aby wyraziściej ukazać performatywne źródła starożytnych systemów pisma, rozpocznę od przedstawienia ludzi, którzy doprowadzili gorliwego chrześcijanina do porzucenia wiary i którzy wciąż odmawiają odróżnienia dzieła od twórcy. Być może właśnie dzięki temu mają łatwy dostęp do „innego świata” i często rozmawiają z duchami.

KULTURA ORALNA: PIRAHÃ

Amazoński las deszczowy pokrywa dwa procenty powierzchni ziemi i niemal połowę Ameryki Południowej. Sześćdziesiąt procent tego wilgotnego lasu tropikalnego znajduje się w Brazylii, jednej z największych demokracji świata z prawie dwustumilionową populacją, zaliczanej – obok Chin i Indii – do wschodzących potęg ekonomicznych. Olbrzymie lasy deszczowe odgrywają kluczową rolę w regulacji globalnego klimatu, rabunkowa eksploatacja i wycinka drzew dawno przestała być problemem lokalnym. W roku 2005 rząd Brazylii ogłosił, że jedna piąta Amazonii została już wykarczowana. Zagrożone są nie tylko zwierzęta i rośliny, ale też ludy zamieszkujące lasy. Łowcy-zbieracze – w rodzaju Pirahã – nie będą umieli żyć poza swoim naturalnym habitatem. Raport duńskiej organizacji International Work Group for Indigenous Affairs (*The Indigenous World 2011*: 182) szacuje populację ludów rdzennych w Brazylii na 734 127 osób, co stanowi 0,4% ludności całego kraju. Połowa z tych ludów – podzielonych na 227 plemion – liczy mniej niż 500 osób. 46 grup funkcjonuje wciąż w pełnej izolacji.

Pirahã

Lud Pirahã żyje na terenie olbrzymiego basenu rzeki Madeira, jednego głównych dopływów Amazonki. Zamieszkuje brzegi rzeki Maici oraz obszary przecinane przez Rio Dos Marmelos, lewy dopływ Madeiry, do którego wcześniej wpływa Maici. W roku 1966, kiedy przybyli tam misjonarze Steve i Linda Sheldon, Pirahã byli na granicy wymarcia. Cały lud liczył 80 osób. Niektórzy Brazylijczycy zamieszkujący Amazonię uznawali Pirahã za zwierzęta. W roku 1978, gdy Everett zastąpił Sheldona w misji nawracania Pirahã na chrześcijaństwo, ich populacja zwiększyła się do 160 osób (Cahill 2004). W roku 2000 szacowano natomiast liczebność całego ludu różnie (Nevins *et al.* 2009: 355): na 250 (Cahill), 360 (Gonçalves) lub 380 osób (de Soussa Lima).

Pirahã to łowcy-zbieracze i nomadzi. Polują głównie mężczyźni, z użyciem strzał i łuków. Kobiety trudnią się zbieractwem, choć zdarza im się też łowić ryby, ale wyłącznie na haczyk, łuk to atrybut męski. Pirahã żywią się przede wszystkim darami rzeki, ale też nie wzgardzą bananem, dziczyzną, larwą, orzechem, wydrą, kajmanem, insektem czy szczurem. Jadają rzadko. Są smukli i niscy. Mają od 1,5 do 1,6m wysokości, a ważą od 45 do 55 kg. Rzadko też śpią. Nigdy nie dłużej niż dwie godziny, najczęściej tylko kwadrans. Wierzą, że to ich wzmacnia (Everett 2008: 77-79). Amazońska dżungla dostarcza oczywiście wielu

powodów dla zachowania wzmożonej czujności. Daniel Everett swoją bardzo osobistą relację z życia pośród ludu Pirahã zatytułował: *Don't sleep, there are snakes* (2008) – takim zdaniem/ostrzeżeniem Everett był żegnany przez Indian, kiedy kładł się spać. Wiotkie zadaszania, pełniące funkcję tymczasowego domu – jeśli w ogóle bywają wznoszone – nie zapewniają ochrony przed groźnymi gadami i płazami.

Doświadczenie bezpośrednie

Wedle Daniela Everetta kulturę Pirahã definiuje „zasada doświadczenia bezpośredniego” (2005; 2008: 115-142; 2012: 262, 289-290). Członkowie tego ludu odrzucają wszelkie systemy reprezentacji, łącznie z pismem i sztuką. Cenią wyłącznie niezapośredniczony dostęp do rzeczywistości. Niczego nie przechowują, nawet jedzenia. Po każdym połowie czy polowaniu biesiada trwa do wyczerpania pokarmu. Ich gospodarstwo domowe ogranicza się do aluminiowego garnka, łyżki i kilku noży. Potrafią wprawdzie wyplatać kosze, w których dostarczają rzeczonym handlarzom cenione orzechy brazylijskie (*sorva*), ale wyrzucają je natychmiast po dobieciu targu. Na kolejną wymianę wyplotą nowy kosz (Everett 2008: 73). Everett w wielu publikacjach powtarza, że Pirahã nie wykazywali żadnego zainteresowania olbrzymią ilością przedmiotów, które misjonarz przywiózł z Kalifornii, żeby przeżyć w wiosce cały rok z żoną i trójką małych dzieci (Everett 2008: 151).

Pirahã to „lud wodny”. Rzeka Maici stanowi ich główne źródło żywienia. Nie budują jednak łodzi, choć często z nich korzystają. W razie potrzeby wykradają łódkę sąsiedniemu plemieniu lub proszą swego aktualnego gościa o kupienie im kanu od Brazylijczyków. Kiedy zwrócili się z tą prośbą do Everetta, ten im poradził, żeby sobie sami łódkę wydrążyli. W odpowiedzi usłyszał: „Pirahã nie robią łódek”. Amerykanin, inwestując własne pieniądze, postanowił zatem nauczyć Indian budowy łodzi. Pod czujnym okiem najlepszego specjalisty ze wsi Pau Queimado mężczyźni Pirahã w ciągu pięciu dni sami wydrążyli w pniu kanu. Bardzo byli z siebie dumni. Po kilku dniach ci sami ludzie powrócili jednak do Everetta z kolejną prośbą o zakup nowej łódki. Kiedy zaprotestował, mówiąc, że przecież potrafią sami wydrążyć kanu, usłyszał: „Pirahã nie robią łódek” (Everett 2008: 75-76).

Pirahã za wiarygodną i wartą wysłuchania uznają wyłącznie relację bezpośredniego świadka. Everett próbował nawrócić Indian za pomocą ewangelicznych przypowieści, które sam z wielkim trudem przełożył na język pirahã. Pewnego dnia, po wysłuchaniu kolejnej lekcji, mężczyźni poprosili Everetta, by im powiedział, czy Jezus był ciemny, jak oni, czy

może jasny, jak Amerykanin. Everett próbował wykręcić się mówiąc, że nie widział nigdy Jezusa na własne oczy i zna tylko jego słowa. „Ale, Dan – dociekali Indianie – skąd możesz znać jego słowa, jeśli nigdy go nie słyszałeś, ani nie widziałeś?” I kiedy okazało się, że żaden przyjaciel czy krewny Everetta także nigdy nie spotkał Jezusa osobiście, Indianie raz na zawsze stracili jakiegokolwiek zainteresowanie ewangeliami (Everett 2008: 265-266).

Żadne stałe scenariusze, w rodzaju rytuału, nie regulują życia czy zwyczajów Pirahã. Nie znają ani ceremonii ślubnej, ani rozwodowej. Pogrzeb sprowadza się do zakopania zmarłej osoby, najczęściej w pozycji siedzącej, bo wtedy najmniej trzeba kopać (Everett 2008: 81-82).

Performanse duchów

Każdy Pirahã spotyka duchy niemal codziennie. W prologu do swej książki Everett (2008) opowiada o tajemniczym zdarzeniu, którego był świadkiem w sierpniowy poranek 1980 roku. Około wpół do siódmej zbudziły go hałasy i okrzyki. Cała wioska zebrała się nad brzegiem rzeki. Zaintrygowany Everett poprosił o wyjaśnienia swego głównego nauczyciela języka pirahã. Ten, nadzwyczaj spięty, wskazał Amerykaninowi przeciwny brzeg. Everett niczego tam jednak nie umiał dojrzeć. Zniecierpliwiony Pirahã oświecił go zatem, że na plaży stoi jeden z mieszkańców nieba i krzyczy, że zabije każdego Pirahã, który ośmieli się wejść do dżungli. Mieszkańcy wioski, wzburzeni, krzyczeli i gestykulowali w kierunku plaży. Tylko Everetem i jego córką nie widzieli nikogo na drugim brzegu rzeki.

Niekiedy jednak duchy objawiały się wszystkim. Everett i Peter Gordon, profesor mowy i patologii języka w Columbia University, spotkali pewnej nocy świeżo zmarłą kobietę. Nawiedziła jednego z mężczyzn. Wyskoczył nagle z buszu w ubiorze zmarłej, z płótnem na głowie imitującym jej długie włosy. Wysokim falsetem zaczął się skarżyć na zimno i ciemności panujące pod ziemią. Wypowiadał po dwie sylaby naraz, w rytmie zdecydowanie różnym od mowy potocznej. Po krótkim występie przebieraniec zniknął w dżungli, by po paru minutach pojawić się nago, tym razem w roli komicznego ducha. Walił w ziemię ciężkim pniem i wygrażał, że pobije każdego, kto mu stanie na drodze. Jego głos był teraz niski i szorstki. Mieszkańcy wioski pękali ze śmiechu. Podczas jednego z takich performansów Everett spytał opętanego, czy może go nagrać na magnetofon, ten natychmiast oprzytomniał, własnym głosem wyraził zgodę, poczym powrócił do głosu nienaturalnego (Everett 2008: 138-141).

Pirahã zawsze zwracają się do nawiedzanej osoby imieniem ducha, nigdy nie używają prywatnego imienia opętanego. Sami opętani z kolei niczego nie pamiętają. Nawet po wysłuchaniu nagrania z własnego opętania zaklinali się przed Everettem, że to nie był ich głos, ale ducha. Performans nadaje performerowi zupełnie nową tożsamość. Pirahã nie odróżniają roli od wykonawcy. Są doskonałą widownią dla performansów opętania. Wierzą zawsze w to, co widzą i nigdy nie kwestionują prawdziwości performansu. Everett podkreśla, że każdy członek plemienia bywa nawiedzany przez duchy. W egalitarnej społeczności Pirahã nie istnieje funkcja „szamana” czy „kapłana”, mającego dostęp do „innego świata”. Nikt nie bywa też na tyle wyróżniany, by móc objąć władzę nad plemieniem. Relacje społeczne nie są regulowane żadnym systemem przemocy. Wykroczenia karane bywają wykluczeniem z posiłku, ostracyzmem lub łajankami ducha (Everett 2008: 110-112).

Kontakty Pirahã z duchami nie ograniczają się do opętań. Duchy mogą też wyrządzić człowiekowi krzywdę. Dla ochrony przed złymi istotami Pirahã zawieszają na szyi naszyjniki. Pokrywają je często jaskrawą czerwienią, żeby były łatwo widoczne z daleka i sygnalizowały obecność człowieka. Złe duchy, jak dzikie zwierzęta, atakują głównie wtedy, kiedy są zaskoczone i wystraszone (Everett 2008: 74).

Życie w czasie teraźniejszym

Pirahã uwielbiają tańczyć i śpiewać. Nie używają do tego żadnych instrumentów, bo generalnie niczego nie produkują. Everett (2008: 76) widział ludzi tańczących przez trzy dni z rzędu. Robili w tym czasie tylko krótkie przerwy i niczego nie jedli. Taniec często bywa wstępem do seksu. Może być także substytutem stosunku seksualnego. Żadne zewnętrzne reguły nie ograniczają formy lub długości tańca. Trwa dopóki trwa.

Pirahã żyją w czasie teraźniejszym. Przeszłość i przyszłość ignorują. Everett (2008: 210) opowiada, że często zdarzało się, iż Pirahã gawędzili z nim, a następnie, wciąż w jego obecności, kontynuowali rozmowę tylko pomiędzy sobą tak, jakby Everetta nie było w pobliżu.

Szczególnym świadectwem wyjątkowego zanurzenia w teraźniejszości jest język pirahã (Everett 2005; Nevins *et al.* 2009). Nie ma w nim form czasu dokonanego. Przeszłość lub przyszłość wyrażają dodając do czasowników morfemy *-a* („odległy”) oraz *-i* („bliski”). Pirahã nie mają zatem w swoim języku form, z pomocą których można by się odnieść do wydarzeń nie mających związku z teraźniejszością i doświadczeniem bezpośrednim.

Wg Everetta w języku pirahã brak także odróżnienia liczby mnogiej od pojedynczej, nie ma liczb i koncepcji liczenia (zob. Gordon 2004; Frank *et al.* 2008), nie ma wyrazów określających kolory (zob. Nevins *et al.* 2009). Wydaje się, że Pirahã świadomie odrzucają stosowanie abstrakcyjnych terminów, bo takie pojęcia oddalałyby ich od bezpośredniego doświadczania rzeczywistości i komplikowały życie w teraźniejszości.

W języku pirahã wyróżnioną rolę odgrywają czasowniki, modyfikowane przez liczne przyrostki – jeden czasownik może być powiększony nawet o szesnaście sufiksów! Przyrostki są używane do określenia źródła informacji czy wiedzy osoby mówiącej. Pirahã dopuszczają tylko trzy możliwości: pogłoskę, obserwację lub wnioskowanie. Relacje ewangeliczne nie dają się podporządkować pod żadną z tych kategorii.

Mowa pirahã składa się z trudnych do zrozumienia performansów (Everett 2005; 2008: 177-208; 2012). Mężczyźni używają tylko trzech samogłosek (i, a, o) i osiem spółgłosek (p, t, k, s, h, b, g oraz zwarcie krtaniowe, oznaczone ’). Kobiety używają tych samych samogłosek co mężczyźni, lecz tylko siedmiu spółgłosek (fonemy s i h wymawiają jako h). Pirahã, obok języka *rotokas* z grupy wschodniopapuńskiej i hawajskiego, należy do języków o najmniejszej liczbie fonemów.

Wymowa, podobnie jak w antycznym języku greckim, oparta jest na akcencie tonicznym i różnej długości sylab. Praktycznie każdy fonem w wyrazie może być wymawiany podwyższonym dźwiękiem, co radykalnie zmienia sens słowa. Everett (2008: 185) jako przykład cytuje cztery różne sposoby wymawiania ciągu pięciu fonemów w wyrazie *'aooi* (akcent ’ nad samogłoską oznacza podwyższony dźwięk): *'aoói* („skóra”), *'aoói* („obcy”), *'áoói* („ucho”) i *'áoóí* („skorupka orzecha brazylijskiego”). W mowie pirahã Everett zidentyfikował także pięć różnych długości sylab.

Dzięki niewielkiej liczbie fonemów, metrum i akcentowi tonicznemu Pirahã mogli rozwinąć na bazie swej mowy cztery dodatkowe systemów komunikacyjne, bardzo przydatne podczas życia w lesie tropikalnym. Matki porozumiewają się ze swymi dziećmi mrużąc samą tylko melodię wyrazów (*hum speech*). Dorośli komunikują się na duże odległości wykrzykując muzyczne formy słów na sylabie [a] (*yell speech*). Z kolei mężczyźni podczas polowań w dżungli gwizdzą słowa, żeby nie płoszyć zwierząt (*whistle speech*). W sytuacjach specjalnych Pirahã używają dodatkowo „mowy muzycznej” (*musical speech*). Wyolbrzymiają różnice w wysokościach dźwięku i nadają słowom sztuczny rytm, kiedy chcą zakomunikować jakąś ważną nowinę lub gdy zwracają się do duchów. Mowa muzyczna używana jest często w trakcie tańca. Wszystkie te niezwykle systemy komunikacji umożliwiają pełną wypowiedź i są zwykle doskonale rozumiane przez odbiorcę komunikatu (Everett 2008; 2012).

Everett w licznych publikacjach dowodzi również, iż język Pirahã pozbawiony jest rekurencji. Teza ta bywa wciąż żywo debatowana i ostro zwalczana (por. komentarze w Everett 2005; Nevins *et al.* 2009).

Rekurencja

W roku 2002 trzech wybitni naukowcy amerykańscy – Marc Hausner, Tecumseh Fitch i Noam Chomsky – opublikowali w „Science” głośny artykuł, dowodząc, że unikalną charakterystyką każdego ludzkiego języka jest zdolność do komunikowania się poprzez umieszczanie jednych struktur wewnątrz innych (ang. *embedding*). To właśnie rekurencja. Upraszczając: nierekurencyjne zdania w rodzaju „Jaś lubi Małgosię” i „Jaś idzie drogą” człowiek potrafi zamienić w zdanie rekurencyjne „Jaś, który idzie drogą, lubi Małgosię”. I tego właśnie, zdaniem Everetta, Pirahã nie praktykują w swej mowie. Porozumiewają się wyłącznie zdaniami nierekurencyjnymi. Everett posuwa się nawet dalej – Pirahã świadomie rezygnują z rekurencji, bo wypowiedzi złożone oddalałyby ich od bezpośredniego doświadczenia świata (2008: 237; 2012: 287-288, 291-298, 319). Oznacza to, że gramatyka może być zależna od zachowań i kontekstów lokalnych, nie istnieje więc, wbrew Chomskiemu, uniwersalny model języka ludzkiego. Jeśli dalsze badania potwierdzą hipotezę Everetta język, główny bastion kultury, będzie można uznać za warunkowany przez naturę.

Everett nie dopatrył się wprawdzie śladów rekurencji w języku Pirahã, odnalazł ją jednak w ich umysłach, co jest zgodne z najnowszymi studiami nad gramatyką działań z użyciem narzędzi (Pastra, Aloimonos 2012). Pirahã podczas relacjonowania zdarzeń w ramach wątku głównego, dominującego, umieszczają relacje z wydarzeń mniejszej wagi. Rekurencja zostaje uznana przez Everetta za charakterystyczną cechę sposobu procesowania informacji o świecie przez umysł. Najradzykalniej tezę tę wyraził Michael Corballis, emerytowany profesor psychologii z Nowej Zelandii, obwieszczając w swej najnowszej książce (2011), że rekurencja jest główną cechą odróżniającą umysł człowieka od umysłów wszystkich innych zwierząt. Czy można zatem zdefiniować *homo sapiens* jako istotę zdolną do rekurencji?

W roku 2009 Mathias Osvath z Uniwersytetu w Lund opisał niezwykle zachowanie szympansa Santino w szwedzkim Furuvik Zoo. Rankiem, przed otwarciem ogrodu dla zwiedzających, samiec spokojnie gromadził kamienie w niewielkich stosach i czynił to tylko w wybranych miejscach swej zagrody, otoczonej półtorametrowym płotem i fosą. Santino przykrywał algami od trzech do pięciu kamieni. Nigdy tego nie robił w dni, gdy ogród był

zamknięty. Zwiedzający pojawiali się dopiero parę godzin po ułożeniu stosów i wtedy szympanś obrzucał ich kamieniami. Osvath uznał takie zachowanie za dowód na to, iż małpa planowała zdarzenie, potrafiła zatem wyobrazić sobie przyszłość w ramach teraźniejszości, co by świadczyło o zdolności do rekurencji. Barbara J. King (2011) w recenzji ze wspomnianej już nowej książki Corballisa dla „Times Literary Supplement” cytuje także inne przykłady występowania rekurencji w zachowaniach zwierząt. Szympanśy w Narodowym Parku Tai na południu Republiki Wybrzeża Kości Słoniowej polują na gerezy, małpy z rodziny makakowatych, ściśle ze sobą współpracując. Potrafią także przewidzieć nie tylko ruchy uciekających gerez, lecz również wpływ taktyk innych szympanśów na przyszłe zachowania ofiary (Boesch, Boesch-Achermann 2000). Najnowsze eksperymenty potwierdziły zdolność szympanśów do planowania przyszłych działań z użyciem narzędzi (Frey, Povinelli 2012).

Kwestia użycia rekurencji do definicji człowieka pozostaje zatem otwarta (por. Lieberman 2013: 172-176, 205-206). Rozgraniczenie pomiędzy performansami zwierząt i ludzi bywa trudne. Człowieka zdaje się więcej łączyć z przyrodą niż dzielić (Ingold 2011).

Reasumując

Interpretacje Everetta – szczególnie teza o braku rekurencji w języku Pirahã – nie każdego przekonują (Kocur 2012). Brak znajomości języka utrudnia jednak rzeczową dyskusję i uczeni koncentrują się głównie na wykazaniu sprzeczności i nieścisłości w kolejnych publikacjach Everetta (np. Nevins *et al.* 2009). W Amazonii prowadzone są wciąż dalsze badania nad kulturą Pirahã. Jeśli interpretacje Everetta zostaną potwierdzone, oznaczać to będzie, iż kultura nie rozwija się niezależnie od języka, że może stymulować i hamować powstanie struktur językowych i technologii komunikacyjnych.

Unikalny język i dodatkowe systemy komunikacji skutecznie kodują doświadczenia i performanse Pirahã. Wyjątkowy charakter tego języka jest świadectwem wyjątkowego życia w amazońskiej dżungli.

Przeżycie w tropikach wymaga czujności i nieustannej koncentracji na teraźniejszości. Nauka możliwa jest głównie poprzez doświadczenie, własny performans. Performatywna kultura Pirahã wykształciła swoisty proto-teatr, w którym każdy bywa aktorem i widzem. Systemy reprezentacji – w rodzaju pisma, mitu czy dramatu – a także elementy kultury materialnej utrudniałyby życie w tropikach. Są więc przez Pirahã świadomie ignorowane i odrzucane. Rozwinięte natomiast zostały systemy komunikacji bezpośredniej, pomagające przetrwać w dżungli i porozumieć się z duchami. Każdy nowy performans może na nowo

zdefiniować tożsamość performerera. W kulturze Pirahã nic nie jest stabilne i niezmiennie. Nawet imię. Można je zmienić w razie potrzeby. Pirahã to przykład kultury oralnej, która nie miała i wciąż nie ma powodu, by przekształcić się w kulturę pisma. Proto-teatr praktykowany przez Pirahã jest równie mało stabilny i nietrwały, jak cała kultura. Każdy performans stanowi wydarzenie jednorazowe i niepowtarzalne.

Teatr bez pisma to wcielenie czystej performatywności, niezapośredniczonej przez prezentację czy przedstawienie. To doświadczenie teraźniejsze i bezpośrednie. Każdy staje się performerem – człowiek przebrany za ducha jest duchem, a człowiek, który jest świadkiem tego zdarzenia, spotyka ducha. Doświadczenie bezpośrednie i koncentracja na teraźniejszości skazują zarazem sztukę performerera na wieczną improwizację. Wynalazek pisma umożliwił ludziom uwolnienie się od tego ograniczenia. Najwcześniej wydarzyło się to w Mezopotamii i Egipcie.

EMERGENCJA PISMA

Wedle obecnego stanu naszej wiedzy sztuka pisma rodziła się prawdopodobnie cztery razy w różnych miejscach świata: najwcześniej w Mezopotamii i w Egipcie, później prawdopodobnie w Chinach – choć stały ruch karawan poprzez tzw. „korytarz Gansu” w północnych Himalajach sprawiał, że Państwo Środka nigdy nie było całkiem izolowane od kulturowych wpływów Międzyrzecza (Powell 2009: 4) – a na koniec, wiele wieków później, w Mezoameryce, kulminując u Majów. Wydaje się, że w większości przypadków główne impulsy do wynajdywania pisma wiązały się z potrzebami administracyjnymi, czyli dokumentowaniem przepływu dóbr i ludzi w ramach funkcjonowania pałacu, świątyni, czy też wspólnoty. Ewidentne świadectwa związku pisma z biurokracją zachowały się jednak tylko w Mezopotamii, bo tam rachunki notowano na przedmiotach z trwałej gliny. W Egipcie zapiski administracyjne robiono zwykle na papiirusach, które nie były w stanie przetrwać częstych wylewów Nilu. W Chinach używano do tego celu materiałów równie nietrwałych, jak jedwab czy paski z drewna. Podobnie w Mezoameryce, gdzie wykorzystywano korę i liście palmowe (Cooper 1989; 2004: 72). We wszystkich tych kulturach zachowały się jednak świadectwa późniejsze, na bardziej trwałych materiałach, sugerujące wczesną produkcję dokumentów administracyjnych (Postgate *et al.* 1995).

Przy rekonstruowaniu emergencji pisma bardzo przydatne jest odróżnienie – zaproponowane przez Gelba – systemu semasiograficznego od glottograficznego. Systemy semasiograficzne – od gr. *sēmasía* („znaczenie”) i *grafia* („rysunek”) – to niezależne systemy graficzne, nie związane z żadnym językiem mówionym (przykładem matematyka czy znaki drogowe). Natomiast systemy glottograficzne – od gr. *glōtta* („język”) i *grafia* („rysunek”) – używają znaków graficznych do przedstawienia specyficznego języka mówionego (Wilson, Keil 1999). Świadectwa archeologiczne sugerują, że systemy semasiologiczne mogły się wykształcić nawet w niewielkich społecznościach na długo przed pojawieniem się zapisu mowy (Trigger 2004). Gestami – jak np. *poitning* – można się komunikować niezależnie od języka mówionego (Pettersen 1996). Czy system znaków niepowiązanych z mową można jednak nazwać pismem lub choćby proto-pismem? Liczni uczeni – od Ferdinanda de Saussure (1916) po Petera Danielsa i Williama Brighta, redaktorów monumentalnego dzieła *The world's writing systems* (1996) – zawężają definicję pisma do systemu znaków reprezentujących wypowiedź, czyli język mówiony. Nowe badania dowodzą jednak, że żadnego pisma ani nie wynaleziono, ani nie używano we wczesnym okresie do naśladowania mowy czy realizowania funkcji języka mówionego (Cooper 2004: 83). Najlepiej dziś znana

jest oczywiście emergencja pisma w Mezopotamii, bo tylko tam od początku znaki graficzne uwieczniano w glinie. Wiele z tych zabytków dostępnych jest dziś w Internecie na znakomitej stronie *Cuneiform Digital Library Initiative* (CDLI). Jest to projekt prowadzony wspólnie przez Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles i Instytut Maxa Plancka.

Na całym obszarze wczesnej Mezopotamii^{Mista} najpóźniej od VIII tysiąclecia p.n.e. produkowano miniaturowe przedmioty z gliny – stożki, kulki, krążki, czworościany, cylindry, dwustożki i bryłki mniej regularne. W połowie XX wieku uczeni doszli do wniosku, że przedmioty te musiały służyć do prowadzenia rachunków (Oppenheim 1959; Amiet 1966). Pod koniec stulecia, po kilku dekadach muzealnych kwerend, Denise Schmandt-Besserat (1992, 1996), uczona z Uniwersytetu Teksaskiego w Austin, uznała, iż performanse z użyciem tych niewielkich obiektów – nazwanych przez nią „tokenami” – przygotowały mieszkańców Mezopotamii mentalnie do wynalezienia pisma.

W ostatnich wiekach IV tysiąclecia p.n.e. na południu Mezopotamii nastąpiła gwałtowna eksplozja populacji, co prowadziło do pogłębienia się społecznych hierarchii, mobilizując równocześnie przepływ ludzi i dóbr, czego najlepszym dowodem są zachowane do dziś świadectwa monumentalnych budowli w potężnym sumeryjskim mieście Uruk, rozciągającym się na powierzchni 250 ha. Wczesny okres w dziejach Mezopotamii, lata 3500-3000 p.n.e., archeolodzy zwykli nazywać kulturą Uruk (źródło terminu „Irak”). Miasto Uruk zdominowało wówczas południe Mezopotamii, promieniując kulturowo daleko na północ (Liverani 1998; Rothman 2001; Cooper 2004: 72-73; por. Nissen 1988).

Nowe, dynamiczne procesy, komplikując relacje społeczne i ekonomiczne, stymulowały wynajdywanie nowych instrumentów do porządkowania świata (Nissen *et al.* 2004; Pollock 1999: 172; Englund 2004). Tokeny, znane od tysiącleci, zaczęto umieszczać wewnątrz glinianych kul, zwanych bullami (łac. *bullus*, „kula”, „bąbła”). Najpierw jednak po zewnętrznej stronie niektórych bulli, w miękkiej jeszcze glinie odciskano te same tokeny, które potem zamykano w środku. Jeśli uznać tokeny za znaki obiektów – Schmandt-Besserat wiązała ich kształty z konkretnymi zwierzętami, tkaninami czy metalami – to owe odciski tokenów na powierzchni bulli stawały się znakami znaków. Realizowały tym samym dwie główne funkcje pisma: dekontekstualizację i archiwizację (Goody 1977: 78). Ilość odcisków na powierzchni zachowanych bulli zgadza się z ilością tokenów zamkniętych wewnątrz. Niekiedy na powierzchni bulli odciskano także cylindryczną pieczęć, która definiowała właściciela bulli lub określała charakter transakcji.

Schmandt-Besserat w swoim rozbudowanym katalogu (1992, t. 2) rozróżniła tokeny proste, symetryczne, od złożonych, mniej regularnych, często z wyłobieniami i otworami do zawieszania na lince. Tokeny proste uczona uznała za prototypy cyfr, a złożone za prototypy pozostałych znaków pisma klinowego. Odbicia tokenów prostych na bullach rzeczywiście przypominały znaki cyfr, które pojawiły się w tym samym czasie na wielu glinianych tabliczkach (Englund 1998: 48-50, 214; Glassner 2000: 146-157; Cooper 2004: 74). Tokeny te można zatem uznać za proto-klinowy system notowania liczb. W Mezopotamii „księgowość” była z pewnością ważnym źródłem pisma klinowego.

Wczesne systemy prowadzenia szczegółowych rachunków i archiwów pełniły funkcje, które nie mogły być realizowane przez język mówiony. Gliniane tabliczki ze znakami cyfr, przypominającymi proste tokeny, archeolodzy wciąż znajdują na terenie całej starożytnej Mezopotamii, nie tylko w Iraku, lecz również w Syrii i Iranie. Świadczy to o ekspansji kultury Uruk. Wedle Roberta Englunda (1998: 51, 53, 214-215), „brakującym ogniwem” i kluczowym etapem rozwoju wczesnej notacji w kierunku pełnego pisma klinowego były tabliczki łączące odbicia cyfr z ideogramami, reprezentującymi konkretne obiekty. Takie „cyfrowo-ideograficzne” tabliczki udało się jak dotąd odnaleźć tylko w dwóch rejonach – w Iraku (w okolicach Uruk) i w Iranie (w rejonie Suzy). Tabliczki te uchodzą dziś za najwcześniejsze świadectwo pisanania rylcem.

Znaki na tabliczkach „cyfrowo-ideograficznych”, znanych głównie z okresów określanych w archeologii fazami Uruk V (3500-3350 p.n.e.) i Uruk IV (3350-3200 p.n.e.), były jednak dość prymitywne. Trening mentalny kolejnych pokoleń mieszkańców Mezopotamii w redukowaniu świata do znaku znaku sprowokował jednak istną eksplozję kognitywną. W epoce kolejnej, Uruk III (3200-3000 p.n.e.), pismo archaiczne rozkwitło nagle w mieście Uruk, które w tym czasie – paradoksalnie – zaczęło tracić na znaczeniu w regionie. Na tabliczkach, obok logogramów, umożliwiających zapis języka mówionego, pojawiają się zapisy olbrzymich cyfr i wyniki skomplikowanych pomiarów.

Jeśli proste tokeny mogły być prototypami późniejszych cyfr, to tokeny złożone – przypominające niekiedy kształty zwierząt – mogły być prototypami tylko nielicznych piktogramów. Dotyczy to głównie znaków pisma proto-elamickiego (Englund 1993). Ta część hipotezy Schmandt-Besserat była zresztą najostrzej atakowana przez specjalistów (Zimansky 1993; Michałowski 1994; Glassner 2000: 63-83). Paul Zimansky, archeolog z Uniwersytetu Bostońskiego, przeanalizował skrupulatnie katalog złożonych tokenów (Schmandt-Besserat 1992, t. 2) i odkrył, że opublikowane dane nie upoważniają do wniosków, wysuniętych przez autorkę. Cała nasza obecna wiedza o pasterskim stylu życia,

dominującym w regionie, sugeruje, że token „owcy” powinien być najpopularniejszy, tymczasem w katalogu znajduje się tylko piętnaście takich przykładów i to z okresu siedmiu tysięcy lat (na osiem tysięcy zebranych tokenów!). Najczęściej, bo sześćdziesiąt razy, występuje natomiast token oznaczający „gwóźdź”. Zimansky (1993: 516) uznał, że to mało prawdopodobne, by pasterze pozostawili więcej świadectw związanych ze zużyciem gwoździ niż zarządzaniem żywym inwentarzem. Trudno też sobie wyobrazić, by tokeny zachowywały jednolite znaczenie na tak ogromnym obszarze i w ciągu tak wielu tysiącleci. Wydaje się raczej, że głównym źródłem piktogramów, które przeważają w archaicznym piśmie klinowym, były przedstawienia na popularnych pieczęciach.

Reasumując

Setki obiektów opublikowanych na stronie *Cuneiform Digital Library Initiative* upoważniają do zidentyfikowania następujących wydarzeń w procesie emergencji pisma klinowego (za *CDLI*; Por. Englund 1998):

Czasy prehistoryczne- 3400 p.n.e.	Do prowadzenia rachunków używane są miniaturowe tokeny o różnych kształtach, jeden token odpowiada przypuszczalnie jednemu liczonemu obiektowi, jak zwierzę czy dzban.
3400-3300 p.n.e.	Małe tokeny umieszczane są w glinianych bullach z odciskami na zewnętrznej powierzchni tokenów, a często także pieczęci z piktogramami. Systemy pomiarowe nie są jednolite.
3300-3250 p.n.e.	Obok bulli pojawiają się zaokrąglone, gliniane tabliczki z odciskami tokenów, a niekiedy też z odciskami okrągłego rylca.
3250-3200 p.n.e.	Tabliczki stają się bardziej płaskie i prostokątne, a systemy pomiarowe bardziej jednolite.
3200-3100 p.n.e.	Uruk IVa. Pismo proto-klinowe. W dokumentach transakcji zidentyfikowano ok. 900 znaków. Tabliczki są często dzielone na nieregularne kolumny, rzędy i kratki. Stosowane są różnorodne systemy pomiaru. Pojawiają się pierwsze leksykony (spisy rzeczy, zawodów etc.). Używana jest też być może zasada rebusu (słowo czytane na głos stanowi część innego słowa).
3100-3000 p.n.e.	Uruk III. Najbardziej złożony etap rozwoju pisma proto-klinowego. W zapiskach występuje więcej kategorii towarów, pojawiają się

2800-2600 p.n.e.	<p>także ślady mierzenia czasu. Leksykony są bardzo popularne, w wykazach danin znaleźć można elementy literatury.</p> <p>Wczesne dynastie I i II. Archaiczne teksty z Ur. Zapiski na tabliczkach porządkowane są w regularne kolumny o jednolitej szerokości. Upraszczają się notacje cyfrowe. Pierwsze świadectwa języka sumerskiego w piśmie. Ustaje produkcja nowych leksykonów.</p>
2600-2500 p.n.e.	<p>Wczesne dynastia IIIa (Fara). Świadectwa pisma sumerskiego i akadyjskiego w wielu gatunkach, łącznie z literaturą.</p>
2500-2350 p.n.e.	<p>Wczesna dynastia IIIb (Lagasz I). Królewskie inskrypcje. Zdania pisma sumerskiego porządkowane są liniowo.</p>

Nic nie zdaje się wskazywać, by emergencja pisma w innych rejonach świata dokonała się wedle takiego samego schematu jak w Mezopotamii. Osobne problemy wiążą się z datowaniem. Do niedawna sądzono, że pismo klinowe z Mezopotamii wpłynęło na emergencję pisma hieroglificznego w Egipcie, oddalonym o niespełna 1000 km – kontakty handlowe pomiędzy oboma cywilizacjami są dobrze poświadczone. W roku 1989 Günther Dreyer i Ulrich Hartung z Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Kairze odkryli w Abydos, w Górnym Egipcie, ślady pisma sprzed 5500 lat. Po otwarciu grobowca królewskiego, określanego U-j, uczeni odnaleźli inskrypcje na wielu obiektach z kości i wazach. Około pięćdziesiąt znaków przedstawiało ludzi, zwierzęta i fasadę pałacu. Znaleźiska te pochodzą z tego samego okresu, co najwcześniejsze tabliczki z pismem proto-klinowym w Uruk. Na naczyniach udało się jednak zidentyfikować ślady znaków datowane na ok. 3500 p.n.e. Wedle Dreyera (1998) wszystkie te symbole należały do jednego, dobrze rozwiniętego systemu, z którego narodziły się hieroglify. Być może to Egipt zainspirował mieszkańców Mezopotamii do przekształcenia rachunków w pismo? Konieczność prowadzenia rachunków sprowokowała wczesnych mieszkańców Mezopotamii do konstruowania niezwykłych archiwów z pomocą glinianych bryłek. Geometryczne tokeny idealizowały obiekty w świecie, a kuliste bulle idealizowały świat. Podobne funkcje pełniły znaki odciskane rylcem na glinianych tabliczkach.

W pełni funkcjonalne pismo klinowe było w użyciu już ok. roku 3200 p.n.e., wczesne tabliczki długo jednak zawierały wyłącznie teksty administracyjne (85%) i leksykalne (15%) – wedle szacunków Englund (2011: 35). Inskrypcje królewskie pojawiły się dopiero ok. roku 2700 p.n.e. (Cooper 1986), dokumenty literackie sto lat później (Krebernik 1998: 317-325), a

listy ok. 2400 p.n.e. (Michalowski 1993; Kienast, Volk 1995)! Pismo, używane z wielkim zapalem do porządkowania i katalogowania rzeczywistości, przemieniało rzeczywistość w zbiór tekstów. Każde wydarzenie w świecie doczesnym mogło pełnić funkcję tokena rzeczywistości pozaświatowej. Ludzie i bogowie zaczęli się komunikować ze sobą nawzajem poprzez teksty szyfrowane i dekodowane w przyrodzie. Świat stał się tekstem.

ŚWIAT JAKO TEKST: MEZOPOTAMIA

TABLICA CHRONOLOGICZNA (wszystkie daty p.n.e.)

Późne czwarte tysiąclecie	Urbanizacja i pismo Okres Uruk, ok. 3200-3000 (Uruk IV, Uruk III)
Wczesne trzecie tysiąclecie	Miasta-państwa Wczesne dynastie, ok. 3000-2350
Późne trzecie tysiąclecie	Pierwsze państwa terytorialne, ok. 2350-2200 III dynastia Ur, ok. 2100-2000
Wczesne drugie tysiąclecie	Krótkotrwałe państwa okresu starobabilońskiego, ok. 2000-1600 Isin, Larsa, Mari, Ešnunna, Babilon
Późne drugie tysiąclecie	Epoka międzynarodowej dyplomacji Okres kasycki i średniobabiloński, państwo średnioasyryjskie
Wczesne pierwsze tysiąclecie	Epoka imperiów Państwo nowoasyryjskie, ok. 900-612 Państwo nowobabilońskie, ok. 620-540
Późne pierwsze tysiąclecie	Koniec rządów lokalnych Okres perski lub Achemenidów, ok. 540-330 Okres Seleukidów lub hellenistyczny, ok. 330-125

Performanse pisarza

W Mezopotamii pisanie było sztuką, a pisarz był artystą. Wykonanie glinianej tabliczki i odcisnięcie w niej klinów przypominało pracę rzeźbiarza, a gotowe obiekty, pokryte tekstami dla większości z nas mało zrozumiałymi, nasuwają nieodmierne skojarzenia z rzeźbami. Muzea często eksponują tabliczki w trójwymiarowych gablotach. To obiekty przestrzenne.

Nazwa Mezopotamia, „[krajina] między rzekami [Eufratem i Tygrysem]” – z gr. μέσος, „pośrodku” i ποταμός, „rzeka” – po raz pierwszy pojawia się u greckiego historyka Flawiusza Arriana (zm. 160 n.e.) w dziele *Wyprawa Aleksandra Wielkiego* (*Anabasis* 3,7,3 i 7,7,3). Tak nazwane zostały dzisiejsze obszary wschodniej Syrii i północnego Iraku, zapewne jako odpowiednik aramejskiego określenia *beyn nahrīn* i akadyjskiego *māt birīt nārim*, „pomiędzy rzekami” (za DNP). Z czasem znaczenie terminu się poszerzyło i obecnie Mezopotamia utożsamiana jest z całym terenem Iraku pomiędzy Eufratem i Tygrysem, dzielonym w uproszczeniu na część północną (Asyrię) i południową (Babilonię). W czasach dawniejszych południe Babilonii nazywano Sumerem, a północ Akadem.

Od czasów najdawniejszych rzeki Eufrat i Tygrys postrzegane były jako groźne i nieobliczalne (Jacobsen 1946: 126), a ziemie pomiędzy rzekami były sceną wielu krwawych konfliktów i radykalnych transformacji. Przez tysiąclecia w Mezopotamii zmieniały się ludy i języki, lecz pismo pozostawało wciąż takie same. Używano go także w Syrii i Palestynie. Gliniane płytki z odciskami klinów, trudne do zniszczenia, były jednym z niewielu stałych elementów niestałej rzeczywistości.

Na ziemiach pomiędzy rzekami gliny było oczywiście w nadmiarze. Główną cechą tego materiału była plastyczność (Rice 1987). Dodatek odrobiny wody wystarczał, by z grudki gliny dawało się ulepić kulisty pojemnik na tokeny czy tabliczkę lub odbić na powierzchni pieczęć czy rylec. Współczesne badania wykazały, że starożytne tabliczki wykonywano głównie z mułu, który nie spełniałby standardów dzisiejszego garncarstwa (Thickett, Odlyha 1999). W niektórych tabliczkach, szczególnie z okresu nowobabilońskiego, zidentyfikować można kamyczki i muszelki, a nawet plewy (Taylor 2011: 6-7).

Tabliczki były zwykle małe, mieściły się na dłoni, choć zdarzały się i większe, o powierzchni 30-40 cm² i grubości 4-8 cm. Rozmiary tabliczki zwykle zależały od jakości tekstu, dobry skryba potrafił znakomicie wkomponować wszystkie wyrazy na dostępnej powierzchni, choć zachowały się też przykłady tabliczek zapisanych tylko częściowo. Większość tabliczek była prostokątna. Choć używano także tabliczek okrągłych, a nawet stożkowych, o kształcie gwoźdźcia. Z biblioteki Asurbanipala przetrwał graniastosłup o wysokości 38 cm z inskrypcjami w języku nowoasyryjskim, zawierającymi wykaz wojennych kampanii Sanheriba, władcy Asyrii w latach 704-681 p.n.e., i spis otrzymanych trybutów (British Museum: 91032).

Tabliczki wykonywano zwykle z jednej grudki gliny, często rolowanej na twardym podłożu. Niekiedy – jak w Abu Salabikh (Biggs 1974: 22-23) – powłokę z dobrej gliny owijano wokół małego regularnego rdzenia, zapewne dla wzmocnienia. Za rdzeń mogły służyć stare tabliczki lub inny materiał (Taylor 2011: 11-12).

Tabliczki z tekstami urzędowymi i listy umieszczano niekiedy wewnątrz glinianych kopert. Na zewnątrz odciskano pieczęć. Koperty miały zapewne chronić tekst przed zmianami lub zniszczeniem, a także go utajniać. By zwiększyć ochronę, tabliczki wsadzano do góry nogami i tylną częścią do przodu koperty (Charpin 2000: 72). W zbiorach korespondencji Sargona II zachowała się tabliczka zapieczętowana w glinianej kopercie, która nigdy wcześniej nie została otwarta (British Museum 81-7-27, 199; Lanfranchi, Parpola 1990: nr 288 i 289). Po rozbiciu koperty przez pracowników British Museum okazało się, że wewnątrz

był list człowieka, który stracił pracę i pytał swego przełożonego, dlaczego nie otrzymał odpowiedzi na trzy poprzednie listy (Radner 2011: 362, fig. 17,2).

Teksty zapisywano rylcem zwykle na wilgotnej jeszcze glinie, dlatego zachowały się odciski palców wielu skrybów. Rylec, nazywany w starożytności „trzcina do tabliczki”, bywał wykonywany z trzciny (Driver 1976: 23-26; Saggs 1981; Powell 1981) lub kości (Tanret 2002: 25-26), rzadziej z metalu. Złote i srebrne instrumenty, wspomniane w literaturze, nie zostały jak dotąd znalezione (Charpin 2010: 69). Kształt rylca jest wciąż tematem sporów. Odciski w postaci trójkątnych klinów mogły być wykonywane zarówno narzędziem o przekroju trójkątnym, jak i prostokątnym (Driver 1976: 18-31). Zachowały się też świadectwa korzystania z rurkowej trzciny (Marzahn 2003). Najpóźniej od końca III tysiąclecia do pisania cyfr używano rylców z jednym końcem zaokrąglonym. Od początku tabliczki autoryzowano odciskiem pieczęci, służącym niekiedy za rodzaj podpisu. Podobną funkcję pełnić mogły odciski paznokcia, zwykle trzy. Inskrypcje anulowano czerwonym tuszem. W starożytności gliniane tabliczki rzadko bywały wypiekane.

Oprócz gliny w Mezopotamii używano także innych materiałów do pisania. Już sumeryjski tekst wspomina wytwórcę drewnianych tabliczek (Sallaberger 1996: 16). Pisarze nosili często przy sobie rylec i drewnianą deseczką, pokrytą woskiem, do szybkiego notowania tekstów. W państwie Hetytów działali „pisarze na drewnie” (Weeden 2011: 611). W okresie nowoasyryjskim skrybowie występowali parami, jeden robił notatki rylcem na deseczce pokrytej woskiem, drugi – jak na reliefie w British Museum (118882) – zapisywał tekst piórem na pergaminie lub papirusie (Taylor 2011: 23). Reliefem tym kazał ozdobić swój pałac w Kalhu sławny władca Tiglath-pileser III (rządził w latach 745-727 p.n.e.), wyjątkowo skuteczny dowódca wojsk. Ogolony eunuch po lewej stronie wylicza wojenne łupy, a innych eunuch, pośrodku, spisuje inwentarz najprawdopodobniej w języku asyryjskim, złościąc na woskowej tabliczce rylcem znaki klinowe. Trzeci skryba, też eunuch, notuje te same informacje na rolce z papirusu lub skóry, zapewne w języku aramejskim – co miało być może zapobiegać próbom oszustw. Wydaje się, że dwujęzyczność była powszechna wśród pisarzy (Powell 2009: 5-6).

Pisarze zwykle dziedziczyli zawód po rodzicach. Ojciec był też najczęściej głównym nauczycielem sztuki pisania, a nauka odbywała się w domu rodzinnym, niekiedy tylko z udziałem kilku dodatkowych uczniów (Charpin 1986; George 2005; Robson 2001; Tanret 2002). Metody edukacyjne bywały różne. Zachowały się wzmianki o przykuwaniu uczniów łańcuchem podczas kopiowania tabliczek (Civil 1989: 7; Vanstiphout 1997: 590, wersy 150-153; Fales, Postgate 1995: nr 159). Sztuka pisania była zaskakująco powszechna. Rodzinne

szkoły skrybów istniały także w małych miastach prowincjonalnych, jak Emar nad Eufratem – dzisiejsze Tell Meskane w Syrii, niedaleko granicy z Turcją (Cohen, Kedar 2011). We wczesnym okresie nowobabilońskim nawet niewolników uczono pisać (Cole 1996: nr 83).

Z czasem rylec stał się symbolem głębokiej wiedzy. W sali S Pałacu Północnego w Niniwie zachował się relief, na którym Asurbanipal zabija lwa, za pas ma wetknięty rylec i miecz (British Museum 124874; Seidl 2007). Ostatni wielki władca Asyrii, twórca sławnej biblioteki w Niniwie, rozumiał potęgę pisma.

Pismo jako szyfr

Najstarsze pismo klinowe – podobnie jak wczesne pismo Egipcjan, Chińczyków czy Majów – było piktograficzne czyli obrazkowe. Poszczególne znaki to albo ikony (obrazy tego, co miały oznaczać), albo indeksy (wskazówki znaczenia poprzez obraz innego obiektu lub zjawiska). Ikoniczny schemat głowy oznaczał głowę i osobę, trójkątny srom – kobietę, a rysunek stopy wskazywał na czasowniki „iść” lub „stać”. Używano też znaków arbitralnych, jak krzyż w kole („owca”). Znaczenia wielu z tych znaków trudno dziś rozszyfrować, bo po roku 2600 p.n.e., kiedy możemy pełniej rozumieć pismo klinowe, piktogramy zupełnie utraciły związek z pierwotnymi znaczeniami i używane były najczęściej do językowych rebusów, jako sylabogramy (Cooper 2004: 84).

Pisarze wcześnie odkryli, że żłobienie rysikiem skomplikowanych kształtów w szybko zastygającej glinie było mniej wydajne niż samo tylko odciskanie rylcem klinów czy rysowanie nim prostych kresek. Zaokrąglone linie zanikają ok. roku 2400 p.n.e. Kliny stają się większe, zmniejsza się ilość kresek w znaku. W Asyrii archaiczne piktogramy ostatecznie przeobrażają się w abstrakcyjne symbole bez związku z oryginalnym znaczeniem. Ilość znaków zmniejsza się o połowę – z 1200 w okresie najwcześniejszym do 600 w II i I tysiącleciu (Cooper 1996: 40). Egipcjanie rysowali znaki pędzlem i piórem, mogli więc zachować oryginalną ikoniczność swego pisma, nawet w detalach, a ich teksty wiodły fascynujący dialog ze sztuką (Assmann 1994). W Mezopotamii abstrakcyjne pismo całkowicie uwolniło się od związku z obrazem.

Znaki klinowe przez trzy tysiąclecia używane były do zapisu aż sześciu niepowiązanych genetycznie rodzin językowych (Sanders 2009: 47). Z ich pomocą uwieczniono pierwsze świadectwa indoeuropejskie (po hetycku, luwijsku i indoirkańsku), a także języki Semitów (babiloński, amorycki i kananejski), Hurytów, Sumerów, Elamitów i Kasytów. Zapożyczyli kliny twórcy kultury mykeńskiej (Godart 1990), a nawet Egipcjanie

(Villard 2008). Po części z tego powodu pismo klinowe miało charakter mało stabilny. Już znaki sumeryjskie były poliwalentne, posiadały wiele znaczeń i można je było różnie czytać. Na przykład jeden i ten sam logogram oznaczał „boga” (sum. *dingir*) i „niebo” (sum. *an*). Akadyjczycy przejęli ten znak na oddanie swoich wyrazów „bóg” (akad. *ilu*) i „niebo” (akad. *šamu*). W rezultacie logogram mógł być odczytywany aż na cztery sposoby (Coulmas 1989: 82).

Żeby ułatwić interpretację tekstu do wieloznacznych rzeczowników dodawano znaki nieme, tzw. determinanty. Jeśli na przykład znak „pług” był poprzedzony determinantem „człowiek”, całość należało czytać „rolnik”, a jeśli determinantem „drewno” – „narzędzie rolnicze”. W podobny sposób już w czasach sumeryjskich tworzono wyrazy nowe. Znak *GEME*₂ („niewolnica”) powstał z dodania do trójkąta sromowego, czyli znaku *MUNUS* („kobieta”), znaku *KUR* („góry, obca ziemia”) – bo niewolników pozyskiwano głównie podczas najazdów na obce ziemie w górzystych terenach na północny wschód od Sumeru (Cooper 1996: 41).

Wiele sumerskich znaków to homonimy – pomimo różnych wyglądków i znaczeń, czytane na głos brzmią identycznie. Na przykład znaki „iść”, „budować” i „uwalniać” pisze się inaczej, ale wymawia tak samo: *du*. Sumerowie zainicjowali tradycję językowych rebusów, popularnych szczególnie w czasach późniejszych. Terminy trudne do oddania piktogramem rysowano z pomocą znaków, które brzmiały podobnie, choć znaczyły coś innego. Na przykład znak „życie”, wymawiany *ti*, miał kształt strzały, bo słowo „strzała” wymawiano również *ti* (Glassner 2003: 150), a znak *sar* („roślina”), przypominający roślinę, był homonimem *sar* („pisać”). Oprócz logogramów i niemych klasyfikatorów w piśmie klinowym korzystano więc również z fonogramów, czyli sylabogramów, znaków traktowanych jako abstrakcyjne notacje dźwięków. Z ich pomocą można było wymówić słowo bez użycia odpowiedniego logogramu, co pomagało zapisać terminy abstrakcyjne, jak „życie”, czy słowa obce. Można też było uzupełnić logogram fonetycznie, na przykład o przyrostek podczas odmiany rzeczownika: sumerskie *dingir-ra*, (dopełniacz „króla”) zapisywano logografem *DINGIR* („król”) i znakiem *RA*, czytany fonetycznie do wyrażenia sufiksu (Cooper 2004: 89).

Znaki pisma klinowego początkowo umieszczano w mało regularnych ramkach. Odczytanie napisu było możliwe dopiero po odkodowaniu znaczeń symboli w ramce, co bywało uciążliwe, bo znaki wewnątrz ramki rzadko były uporządkowane. Pismo sumerskie – zaliczane do systemów „pełnych” (ang. *pleremic* od gr. *πλήρης*, „pełny”) – składało się z sylab wyrażających zarówno znaczenie, jak i dźwięk. Kiedy sumerskie kliny zaczęto

stosować do zapisu języka semickiego, a konkretnie akadyjskiego, sytuacja znacznie się skomplikowała, pomimo zastąpienia ramek regularnymi kolumnami. Sumerogramy czytane po akadyjsku stawały się fonemami. Niektóre dialekty i gatunki pisma akadyjskiego były całkowicie fonetyczne. Sumerski system „pełny” przemieniał się w semicki system „pusty” (ang. *cenemic* od gr. *κενός*, „pusty”) – znaki jako fonemy pozbawione były inherentnych znaczeń. W dokumentach urzędowych i prawnych stosowano jednak wciąż logogramy.

W drugiej połowie II tysiąclecia język sumerski był martwy, nikt nim nie mówił, ale prestiż sumerogramów nie malał i znaki te były wciąż używane w przepowiedniach i tekstach astrologicznych. Sumeryjski niemal do czasów chrześcijańskich pozostał w Mezopotamii głównym językiem uczonych, jak łacina w średniowieczu. Mezopotamia, jak Bali, to cywilizacja dwujęzyczna (Bottéro 1992: 91-94).

Pismo klinowo – we wszystkich jego regionalnych i czasowych odmianach – stanowiło rodzaj szyfru, który czytelnicy musieli złamać. Rozumienie poprzedzało czytanie na głos.

Świat jako tekst do manipulacji

Lud Huli, zamieszkujący bagienne tereny w górach Papui-Nowej Gwinei, nadaje imiona przodków rowom irygacyjnym. Historia tego ludu jest więc zapisywana w przyrodzie bez użycia tradycyjnego pisma. Christopher Gosden, antropolog z Oksfordu – cytowany w tygodniku *Science* (Lawler 2004) – twierdzi, że owe rowy to „mapy genealogiczne” Huli. Kanał przywołujący imię najbardziej cenionego przodka jest zwykle główną arterią systemu wodnego klanu, a odchodzące od niego rowy mają imiona następców, jak w drzewie genealogicznym. Wedle Gosdena, świadectwa archeologiczne wodnych kanałów i kamiennych konstrukcji wskazują, że ludzie żyją na tym bagnistym terenie i uprawiają rolnictwo od co najmniej sześciu tysięcy lat. Tożsamość Huli uzależniona jest całkowicie od ich niezwyklej kultury rolnej. Zniszczenie kanałów irygacyjnych może unicestwić ten lud, bo pozbawi go przeszłości i pamięci.

Świat jest dla Huli zbiorem tekstów. Podobnie postrzegano świat w Mezopotamii, z tą różnicą, że to nie ludzie „pisali” teksty, ale bogowie. Odczytanie przesłania od bogów wymagało swoistego „złamania szyfru”, dokładnie tak samo, jak w przypadku interpretacji pisma klinowego. Mogli tego dokonać tylko ludzie kompetentni. Czytaniem boskich znaków zajmowali się w Mezopotamii uczeni. Ważną częścią ich wykształcenia była oczywiście nauka tradycyjnego pisma, ale ich wiedza i kompetencje wykraczały poza samą tylko

znajomość znaków klinowych. Bogowie komunikowali się bowiem ze swoim ludem na wiele sposobów. Odczytanie boskich intencji było kluczowe szczególnie w przypadku zagrożenia. Pismo bogów, podobnie jak niestabilny tekst klinowy, można było różnie czytać i interpretować. Świat jako tekst stawał się podatny na manipulacje.

Sumerskie, akadyjskie czy asyryjskie wyrazy zapisywano na różne sposoby. Na przykład akadyjski wyraz *šarru* („król”) bywał uwieczniany z pomocą sumerskiego znaku *LUGAL* („król”) albo dwóch fonogramów: *šar* i *ru* (Cooper 2004: 93). Równocześnie pismo, wywodząc się od obrazu rzeczy, miało funkcje magiczne – powoływało byty do istnienia. W kulturze mezopotamskiej wcześniej pojawił się koncept substytutu. Zastąpienie jednego wyrazu innym mogło zapobiec nieszczęściu bez ingerencji w treść przekazu.

Żeby zapewnić sobie zwycięstwo w bitwie odprawiano niekiedy specjalny rytuał wojenny (Zimmern 1901: 172-173, nr 57). Z łożu wykonywana była figurka wroga z odwróconą głową, na znak ucieczki po porażce. Symboliczną walkę z figurką staczał oficer w szarfi, posiadający takie same imię jak król – co miało uchronić króla przed niebezpiecznym kontaktem z siłami ponadnaturalnymi podczas sakralnego rytuału. Jeszcze bardziej intrygującą praktyką był sławny rytuał „króla zastępczego” (*šar pūhi*). Performanse tego niezwyklego rytuału, poświadczone wcześniej, najlepiej są udokumentowane dla okresu nowoasyryjskiego, czyli I tysiąclecia p.n.e. (Kümmel 1967: 169-187; Parpola 1970-83: xxii-xxxii; Bottéro 1992: 138-155; por. Grayson 1975: 155).

Obrzęd „króla zastępczego” to egzorcyzm. Przenosił zło z władcy na inną osobę. Szczególnie złowieszcze dla króla było zaćmienie słońca, pilnie śledzone przez rzeszę specjalistów: wróżbitów, astrologów, egzorcystów i kapłanów. Najbardziej niekorzystny układ – terminu, miejsca na niebie i kierunku zaciemnienia – postrzegany był jako zapowiedź śmierci króla. Z wolą bogów nie można było dyskutować. Ktoś musiał umrzeć, lecz niekoniecznie oryginalny król. W jego miejsce ofiarowano bogom króla zastępczego, zwykle razem z zastępczą królową.

Zastępca musiał się wywodzić z wyższych klas, by mógł godnie reprezentować króla. Powinien też być zainstalowany na tronie w chwili zaćmienia. Obserwacje świata w celu przewidzenia tego zjawiska prowadzone więc były nieustannie, stymulując rozwój nauki (Rochberg 2011). Zastępcę przemieniano w króla z pomocą magicznych formuł. Słowa tych zaklęć wybraniec musiał najpierw recytować, a potem, zapisane, połknąć. Od tej chwili stawał się królem. Nakładano na niego królewski kostium: białe lub czerwone szaty, naszyjnik i koronę. Do tego otrzymywał oryginalne rekwizyty: berło i miecz. Dobierano mu też z młodych dziewczyn królową.

Król tymczasem, dobrze ukryty, oddawał się obrzędom oczyszczającym. Dla pewności zmieniał też królewski tytuł na „rolnika”, bo chwilowo przestawał być „pasterzem” swego narodu. Rytuał trwał co najmniej tak długo jak zaćmienie, a zwykle sto dni. Przez ten czas zastępcza para królewska mieszkała w pałacu i odbywała regularne ceremonie. Po ustaniu zaćmienia przystępowano do uroczystego spełniania przepowiedni. Królewscy performerzy, uroczyście odziani i udekorowani, odprowadzani byli w hucznej procesji pogrzebowej na miejsce własnego pochówku. Ich śmierć musiała być prawdziwa, żeby wyrocznia mogła się spełnić ku zadowoleniu bogów. Nie jest jasne, czy byli zmuszani do popełnienia samobójstwa, czy też ich mordowano. Opłakiwano ich jednak jak władców prawdziwych i palono w ich intencji liczne ofiary, a także odprawiano egzorcyzmy. Natychmiast po pogrzebie przystępowano do oczyszczenia całego kraju i króla. Przede wszystkim jednak oczyszczano pałac, pałac wszelkie przedmioty, z którymi zastępcy mogli mieć kontakt. Palone też były zoomorficzne figurki demonów. Dramatyzm nadawały rytuałowi okrzyki nawołujące zło do odejścia, a dobro do powrotu.

Egzorcyzmy były popularne także w życiu codziennym mieszkańców Mezopotamii. W przypadku choroby wywołanej czarami odbywano rytuał *Šurpu*, czyli „Spopielenie”. Spopielano jednak nie chorego, ale ciasto, którym obkładano i nacierano jego ciało, oraz ząbki czosnku. Gdy źródłem choroby było popełnienie występku chory wrzucał do ognia także przedmioty związane z przestępstwem (Reiner 1958; Łyczkowska 1995: 90-97). Najpotężniejszym babilońskim egzorcyzmem przeciwko czarnej magii było *Maqlû*, czyli „Spalanie” (Abusch, Schwemer 2008; Schwemer 2011; Łyczkowska 1995: 85-90). Rytuał zaczynał się po zachodzie słońca od inkantacji do gwiazd, postrzeganych jako emanacje bóstw. Nieszczęśnik, porażony czarami, błagał bogów podziemia o uwięzienie złych czarowników, a bogów niebiańskich, by go oczyścili. Tymczasem egzorcysta zataczał wokół niego magiczny krąg z mąki. Cały kosmos proszony był o wsparcie. Następnie w tyglu palono figurki przedstawiające czarownika i czarownicę. Ich popioły zalewano wodą, wykluczając ich symbolicznie ze wspólnoty. Śmierć czarownika w ogniu musiała być wiele razy powtarzana, by wywołać oczekiwany skutek. Potem profanowano figurkę reprezentującą boginię, która sprzyjała czarownicy – na jej głowę wylewano czarną ciecz. Drugą część nocy wypełniały obrzędy oczyszczające. Na koniec myto pacjenta, a wyobrażenie czarownicy rzucano psom na pożarcie.

Mezopotamski kosmos był sceną różnorodnych manipulacji. Przychylność bogów zapewniano sobie lamentacjami, które już w II tysiącleciu p.n.e. stały się osobnym gatunkiem literackim, poświadczonym w tysiącach glinianych rękopisów, odnajdywanych w całym

Iraku, a także w Syrii i Anatolii. Lament postrzegany był jako bardzo efektywne i przydatne narzędzie do manipulacji bogami (Löhnert 2011). W mezopotamskim kosmosie wszystko bowiem od nich zależało, bez ich przychylności nie można było odnieść sukcesu ekonomicznego czy cieszyć się dobrym zdrowiem. Bogowie bywali jednak nieprzewidywalni, jak wylewy Eufratu czy Tygrysu. Enlil, w połowie II tysiąclecia najważniejszy bóg południowej Mezopotamii, w wielu literackich świadectwach zsyłał na ludzkość potop tylko dlatego, że drażnił go hałas ludzi. Za każdym razem przetrwanie zawdzięczamy skutecznym interwencjom boga Enki, inteligentniejszego od Enlila i sprzyjającego człowiekowi (van Koppen 2011). Lament był nie tylko sprytną strategią pozyskiwania przychylności nieobliczalnych bogów, lecz również skuteczną terapią własnego lęku i przerażenia w obliczu wrogiego kosmosu.

Nieco abstrakcyjne terminy „lament” i „lamentacja” w języku sumerskim miały bardziej performatywne odpowiedniki: *eršahuĝa*, „łzy kojące serce”, i *eršemma*, „łzy przy [muzyce na] kotle”. Były to kompozycje ściśle powiązane z modłami – czyli *šu'ila*, „wznoszeniem ręki” – oraz z „pieśniami inkantacyjnymi”, *širnamšub* (Löhnert 2011: 403-404). Teksty tych utworów komponowano w języku wytwornym, socjolekcie zwanym Emesal. Język ten różnił się od dialektu sumerskiego brzmieniem wielu słów, przy zachowaniu takiej samej struktury gramatycznej, był używany wyłącznie w tekstach literackich i tylko przez kobiety oraz „ekspertów od lamentacji” (sum. *gala*; akad. *kalû*). Najwcześniejsze świadectwa pochodzą z przełomu III i II tysiąclecia. Lamenty koły boski gniew i przypominały bogom o żalnym losie ich stworzeń (Schretter 1990: 1-140).

Do manipulowania ludźmi stosowano powszechnie magię (Łyczkowska 1995). Z pomocą zaklęć miłosnych mężczyźni skłaniali ku sobie uczucia wybranki, a kobiety powiększały uwodzicielski urok (Wilcke 1985; Szarzyńska *et al.* 1996). Istniały też rytuały na przyciągnięcie klientów do gospody (Farber 1987; Maul 1992). Odpowiednimi zaklęciami można również było złagodzić gniew i zablokować wymowność oponenta podczas rozprawy w sądzie (Schwemer 2007: 127-130, 159-160), pozbawić człowieka urzędu (Schwemer 2007: 160), a nawet zmusić do powrotu zbiegłego niewolnika (Ebeling, Köcher 1953, nr 135). Zaklęcie na ból zęba wymagało użycia żaby (Łyczkowska 1995: 72):

Złap żabę,
przetnij ją,
wyjmij wnętrzności i jej powłoki brzuszne
i wrzuć do ognia.
Zanim pacjent cokolwiek zje,

połóż to na jego chorym zębie,
wypowiesz zaklęcie i on będzie zdrowy.

Potencję seksualną ożywiał pokruszony hematyt. Należało nim natrzeć penis, piersi i lędźwie, a potem wymawiać zaklęcia w rodzaju: Podnieś się! Miej erekcję! (Łyczkowska 1996: 77-80).

Intrygujące funkcje kulturowe odgrywała w Mezopotamii „wolna miłość”. Enkidu, jeden z bohaterów eposu *Gilgamesz* – dzikus ze stepów, owłosiony i nieokrzesany, żyjący pośród zwierząt i jak zwierzę – stał się człowiekiem dzięki prostytutce z Uruk (Bottéro 1992: 193). Sławny epizod zapisany został na dwóch pierwszych tablicach z eposem (*Gilgameš* 1,4: 16 i nast.). Stosunek miłosny z kobietą całkowicie odmienił i ucywilizował dzikusa. W Mezopotamii seks miał moc transformującą, wolna miłość otwierała dostęp do kultury, a prostytutkę traktowano jak świętą performerkę. Sakralna prostytutka była praktykowana i wysoko ceniona już przez Sumerów (Szarzyńska 1996). Każda zamężna kobieta mogła opuścić swoje domostwo i wstąpić do jednego z żeńskich towarzystw, oddających się wolnej miłości w celach sakralnych (Bottéro 1992: 189). Kiedy Babilonię odwiedził Herodot, przeżył kulturowy szok. Wszędzie widział prostytutki i był pewien, że „każda niewiasta musi w tym kraju raz w życiu usiąść w świątyni i oddać się jakiemuś cudzoziemcowi” (*Dzieje* 1,199; przeł. S. Hemmer).

Reasumując

Pismo klinowe, stymulując i umożliwiając urbanizację Bliskiego Wschodu, wpłynęło również na sposób postrzegania świata przez mieszkańców starożytnej Mezopotamii. Tekst, wryty na tabliczkach glinianych czy kamiennych, zdawał się istnieć poza czasem i nadawać sens niestabilnej rzeczywistości. Wspaniałym pomnikiem tej cywilizacji pozostaje do dziś *Kodeks Hammurabiego* (Stępień 1996), wykuty w steli z czarnego diorytu. Stelę, rozbitą na trzy kawałki, odnalazła francuska ekspedycja archeologiczna, kierowana przez Jacques’a de Morgana, na początku 1902 roku w elamickiej Suzie, na południowym zachodzie dzisiejszego Iranu. Monument przechowywany jest obecnie w Luwrze (Louvre, Sb 8). Tekst *Kodeksu* jest performatywny – zaleca podejmowanie określonych działań.

Performatywność pisma klinowego umożliwiała negocjacje zarówno na poziomie komponowania tabliczki, jak i późniejszej interpretacji symboli. Analogiczne performanse charakteryzowały życie codzienne. W procedurach sądowych dominował arbitraż, strony były zachęcane do negocjacji i zawarcia zgody. Kompromis mógł być zawarty na każdym etapie

rozprawy (Démare-Lafont 2011). Jeśli do zgody nie dochodziło, wyrok podejmowany był kolegialnie, przez zespół sędziów. W Mezopotamii świat ludzki, podobnie jak wypełniony bogami kosmos, postrzegany był jako tekst do negocjacji i manipulacji. Cywilizacja ta ofiarowała ludzkości trzy wielkie dary (Kraus 1973: 145): (1) racjonalne rozwiązywanie cywilnych dysput prawnych, (2) metody naukowej obserwacji i systematycznej klasyfikacji oraz (3) gramatykę i dwujęzyczne słowniki.

TEKST JAKO PERFORMANS: EGIPT

TABLICA CHRONOLOGICZNA (wszystkie daty p.n.e., wg Bains 2004, Wilkinson 2011)

ok. 5000	Merimda (Delta Nilu)
ok. 4500	Badari (dolina Nilu)
ok. 4000	Nagada I (dolina Nilu Wczesne Buto (Delta Nilu)
ok. 3800	Ma'adi (Delta Nilu)
ok. 3500	Nagada II (dolina Nilu, później cały Egipt)
ok. 3200	Nagada III (późny okres przeddynastyczny, dynastia 0) IIIa: grobowiec U-j w Abydos
ok. 2950-2575	Okres wczesnodynastyczny: I-III
2557-2125	Stare Państwo: dynastie IV-VIII
2125-2010	I Okres Przejściowy: dynastie IX-XI
2010-1630	Średnie Państwo: dynastie XI-XIII
1630-1539	II Okres Przejściowy: dynastie XIV-XVII
1539-1069	Nowe Państwo: dynastie XVIII-XX
1069-664	III Okres Przejściowy: dynastie XXI-XXV
664-332	Epoka Późna: dynastie XXVI-XXXI
332-309	Dynastia macedońska
309-30	Okres ptolemejski
po roku 30	Okres rzymski

Słowa boga

W Egipcie pismo znane było już pięć i pół tysiąca lat temu (por. wyżej: rozdz. *Emergencja pisma*), a rozwinęło się pod koniec IV tysiąclecia p.n.e. (Dreyer 2000; Baines 2004), niemal równocześnie z pismem klinowym w Mezopotamii, używano go jednak do wyrażenia tylko jednego języka i o wiele dłużej, bo co najmniej do XI wieku n.e. (Kahle 1954: 193). W ciągu tego długiego okresu wykształciły się aż trzy różne, lecz wzajemnie powiązane systemy pisma: hieroglificzne, hieratyczne i demotyczne, a w okresie późniejszym także koptyjskie, oparte na greckim alfabecie (Ritner 1996). Najdłużej korzystano z hieroglifów, one też używane były do uwieczniania niezwykłych aktów performatywnych, tekstów przeznaczonych nie do czytania ale do wiecznego samo-się-performowania.

Wedle starożytnych Egipcjan pismo to *mdw-ntr*, „słowa boga”, bo wynalazł je Thoth, bóg mądrości. Termin „hieroglif” jest wyrazem greckim, po raz pierwszy użył go Klemens z Aleksandrii (*Stromata* 5,4,20-21). Wraz *ἱερογλυφικά*, *hieroglyfiká*, dosłownie znaczy „święte rytzy” – w czasach Klemensa znaki te kojarzyły się wyłącznie z rytami w kamieniu. Zapisywano je oczywiście także pędzlem i tuszem na mniej trwałych materiałach, jak papirus czy ceramika. Herodot (*Dzieje* 2,36,4) nazywał egipskie pismo „świętymi literami”, *ἱερά (γράμματα)*, *hierá (grámmata)*. Obrazki na dwustu tabliczkach, odnalezionych niedawno w grobowcu U-j w Abydos (Dreyer 1998), sugerują, że prymitywne hieroglify mogły pojawić się już w okresie Naqada II (ok. 3500 p.n.e.), niedługo przed zjednoczeniem Państwa Dolnego z Górnym i przejściem władzy przez najwcześniejsze dynastie. Na początku IV tysiąclecia Egipt był pierwszym państwem narodowym w świecie, zarządzanym przez władców o boskim statusie i rozbudowaną administrację. Ten sukces, podobnie jak urbanizacja Mezopotamii, stał się możliwy w dużym stopniu właśnie dzięki wynalezieniu pisma (Gnanadesikan 2009: 6).

Hieroglify, podobnie jak znaki klinowe, wywodziły się z piktogramów i – w przeciwieństwie do pisma klinowego – do końca zachowały związek z piktogramami. Znaki mogły reprezentować wyrazy, jako logogramy, lub dźwięki, jako fonogramy. Na przykład hieroglif przedstawiający otwarte usta traktowany jako logogram oznaczał wyraz „usta”, a jako fonogram – spółgłoskę „r”. Wybrane grupy fonogramów były używane do zapisywania obcych imion i wyrazów (Hoch 1994: 487-512). W Egipcie, jeszcze częściej niż w Mezopotamii, stosowano zasadę rebusu. Używano też niemych determinantów, sugerujących znaczenie innych znaków (Goldwasser 1995, 2002). Na przykład wyraz *sn*, znaczący „brat”, zapisywano zwykle z pomocą dwóch znaków czytanych *sn* i determinantu siedzącego mężczyzny, a w zapisie wyrazu *snt*, „siostra”, dodawano fonogram „t” i determinant siedzącej kobiety.

Egipskie pismo było logospółgłoskowe – brakowało w nim jakichkolwiek odniesień do samogłosek. Hieroglify wskazywały wyłącznie na ciągi spółgłosek, samogłosek należało się domyśleć. Znaki klinowe były natomiast logosylabiczne, wedle trafnego określenia Ignacego Gelba (1907-1985) – wybitnego asyriologa amerykańskiego, urodzonego w Tarnowie – choć uczony ten sądził błędnie, że sylabiczny charakter miały również hieroglify (Gelb 1963: 72-81, 201; por. Baines 2004: 178-179).

Życie po śmierci

Życie w świecie Egipcjanie postrzegali jako krótką chwilę w porównaniu z życiem wiecznym, pośmiertnym. Grecki historyk Hekatajos z Abdery, cytowany przez Didorosa Sycylijskiego w *Bibliotece* (1,51,2), a żyjący w Aleksandrii na początku okresu ptolemejskiego (w latach 320-305 p.n.e.), nie mógł się nadziwić, że Egipcjanie swoje domy nazywali „gościńcami” (gr. *katalýseis*) i do ich budowy używali najtańszych cegieł z błota suszonego na słońcu, natomiast swoje grobowce, wznoszone z drogiego kamienia, zwali „wiecznymi domami” (gr. *aidioi oikoi*). Kogo było w Egipcie stać, przygotowywał dla siebie dom do życia po śmierci. Trzeba też było skomponować odpowiednie scenariusze dla performansów transformujących, które miały się same odgrywać i wiecznie powtarzać. Śmierć nie była postrzegana jako kres, ale zmiana stanu, a konkretnie rozczłonkowanie (Assmann 2005: 23-38). Scenariusze przemiany miały na nowo zintegrować człowieka do życia wiecznego. Każda osoba składała się bowiem z wielu odrębnych elementów. Śmierć, jak zauważył Jan Assmann, to „wezwanie do działania”.

Egipcjanie postrzegali byty jako agregaty (od łac. *grex*, „stado”), struktury złożone z osobnych części. Kosmos był „niebem i ziemią”, a Egipt – „Egiptem Górnym i Dolnym”. Człowiek również nie był organiczną całością, lecz „marionetką” z osobnymi członkami (Brunner-Traut 1990: 25). Członki te za życia integrowane były krwią, przyływającą naczyniami i pompowaną przez serce. Egipcjanie używali dwóch nieco różnych terminów w znaczeniu „serce” (Assmann 2005: 29-30; Bardinet 1995: 68-80; Piankoff 1930). Wyraz starszy, *jb* – powiązany z hebrajskimi słowami *leb* i *lebab* („serce”) – odnoszony był do wnętrza ciała, także do innych organów, jak płuca, wątroba czy żołądek. Wszystkie te narządy dziecko dziedziczyło po matce. Znak *jb* określał zatem serce jako organ dziedziczony biologicznie. Hieroglif *h3.tj* wyrażał natomiast węższą koncepcję „serca”, w sensie organu jednostkowego, związanego nie z dziedziczeniem a rozwojem indywidualnym. Podczas balsamowania „serce” *jb*, a zatem wnętrzności, usuwano z ciała i umieszczano w zamkniętych urnach, natomiast „serce” *h3.tj*, właściwe, utożsamiane ze zmarłą osobą, przywracano zmarłemu – mięsień owijany był w len i wsadzany z powrotem do wnętrza mumii.

Po śmierci cyrkulacja krwi ustawała, organizm się rozpadał i trzeba było reintegrować cielesną „marionetkę” zmarłej osoby z pomocą rytuałów, a nade wszystko chemii. Kluczowe było zachowanie ciała materialnego, stanowiącego fundament i wehikuł dalszych procesów restauracyjnych. Do życia wiecznego potrzebne bowiem były także inne, niematerialne części człowieka. Przede wszystkim *ka*, duchowy „sobowtór”, towarzyszący każdemu od chwili narodzin.

Hieroglif *ka* to dwie ręce wyciągnięte do góry, symbolizujące być może gest obejmowania, bo termin *ka* odnoszony bywał do tożsamości społecznej, dziedziczonej po ojcu. W okresie przeddynastycznym *ka* było prawdopodobnie łożyskiem, przychodzącym na świat wraz z człowiekiem i skrzętnie przechowywanym (Barwik 2009: 8) – bezpośrednim źródłem znaku z dwoma symetrycznymi rękami mógł być performans wydobywania niemowlaka z łona matki. Sobowtór *ka* wyrażał status społeczny osoby. W tym sensie piramida, istniejąc w pamięci potomków, stawała się „domem *ka*”, przeciwdziałając społecznej izolacji zmarłego po śmierci (Assmann 2005: 112).

Z materialną sferą egzystencji, jak program komputerowy z hardwarem, związane było *ba* (Zabkar 1968; Wolf-Brinkmann 1968). To swoisty „duch”, który za życia towarzyszył zmarłemu, a po jego śmierci wlatywał do słońca i umożliwiał nieboszczykowi utożsamienie się z przodkami. Najpóźniej od czasów Państwa Nowego ukazywano *ba* w postaci ptaka z ludzką głową. Ptak-*ba* wyfruwał z grobowca tylko za dnia, bo każdej nocy, kiedy słońce pogrążało się w świecie podziemnym, musiał wracać do mumii. Koncepcja *ba* nie została jednak wciąż dobrze wyjaśniona i wzbudza kontrowersje (de Jong 1994).

Jeśli celem rytuałów pogrzebowych była ponowna integracja ciała z *ka*, to *ba* miało się w wyniku obrzędów od ciała odłączyć i opuścić człowieka poprzez głowę. W trakcie balsamowania *ba* unosiło się nad zwłokami i dopiero po zakończeniu procedur – w czasie rytuału Otwierania Ust, aktywującego mumię do życia wiecznego – *ba* po raz pierwszy wstępowało do nieba i odtąd, wracając co noc do mumii, umożliwiało zmarłemu uczestniczenie w cyklu słonecznym (Assmann 2005: 93).

Jeszcze inne aspekty wyrażane były poprzez imię i cień. Niektóre teksty egipskie wyliczają osiem, a nawet czternaście części lub składników człowieka, wymagających reintegracji i transformacji (Assmann 2005: 88).

Wedle napisu zachowanego w grobowcu z czasów VI dynastii w finale uroczystości funeralnych kapłan-lektor transfigurował zmarłą osobę w *ach*, „ducha świetlanego” – bo tylko w tej formie człowiek mógł przebywać w krainie umarłych (Strudwick 2005: 288). Kluczowym performansem przemiany w kulturze starożytnego Egiptu była jednak mumifikacja. Ciało nawet po śmierci pozostawało bowiem siedzibą duszy i ducha. *Ka* żywiło się darami ofiarnymi, a *ba* każdej nocy wracało do mumii.

Mumifikacja jako performans przemiany

Przed stu laty na stanowisku Gebelein w Górnym Egipcie znaleziono zwłoki chłopca zamordowanego w połowie IV tysiąclecia p.n.e. (Dawson, Gray 1968, 1: pl. Ia, XXIIa, b; Strudwick 2006: 26-27). Gorący piasek znakomicie zakonserwował nie tylko kości i czaszkę, ale i części miękkie. We wrześniu 2012 naukowcy w londyńskim Bupa Cromwell Hospital stworzyli, z pomocą tomografu, trójwymiarowy model tych szczątków, uzyskując po raz pierwszy unikalny wgląd do wnętrza ciała człowieka sprzed ponad pięciu tysięcy lat.

Od czasów średniowiecza na określenie szczątków starożytnych Egipcjan, czarnych jak smoła, używany jest arabski termin *mūmiya* („bitum”, „smoła”). W IV tysiącleciu p.n.e., w okresie przeddynastycznym, grzebano zmarłych bezpośrednio w gorącym piasku, co prowadziło do wysuszenia i naturalnej mumifikacji ciała, jak w przypadku chłopca z Gebelein. Powody, dla których zaczęto stosować sztuczną mumifikację i datę pierwszych eksperymentów nie sposób wciąż jednoznacznie ustalić. Praktyki przypominające wczesną mumifikację mogły się pojawić już ok. 4500-4100 p.n.e. Na te czasy datowane są znalezione w Badari i Mostagedda fragmenty zwłok owinięte ciasno lnianymi bandażami, zaimpregnowanymi w żywicy (David 2008: 12). Podobne fragmenty ludzkich szczątków odnaleziono także na przeddynastycznym cmentarzu w Hierakopolis, datowanym na okres Nagada II (3500-3200 p.n.e.), oraz w Adaima (ok. 3500 p.n.e.). Interpretacja tych świadectw nie jest jednak łatwa, równie dobrze mogą to być pozostałości praktyk pogrzebowych niezwiązanych z mumifikacją (Davies, Friedman 1998: 206-209; Jones 2002: 7).

Ok. 3400 p.n.e. egipska elita zaczęła grzebać zmarłych w bardziej rozbudowanych grobowcach i, jak zdają się sugerować świadectwa, zwłoki zaczęły szybko gnić. Zachowanie ciała było niezbędnym warunkiem do życia wiecznego. Nowe grobowce wymusiły więc pilne prace nad wynalezieniem technik powstrzymujących procesy gnilne. Eksperymenty ze sztucznym balsamowaniem, nie zawsze pomyślne, poświadczane są w okresie wczesnych dynastii i Państwa Starego (Aufderheide 2003: 57). W czasach IV dynastii (XXVI wiek p.n.e.), w szczytowym okresie budowy potężnych piramid, rozpoczęto umieszczanie organów wewnętrznych w urnach. Mózg wyciągano przez dziurki w nosie od Państwa Średniego. W Państwie Nowym techniki mumifikujące rozwinęły się w pełni, dochodząc do rozkwitu ok. roku 1000 p.n.e. Mumifikację z powodzeniem praktykowano jeszcze w V wieku p.n.e., bo Herodot wymienia w *Dziejach* (2,85-90) aż trzy różne sposoby balsamowania, zależnie od jakości i ceny (DNP: hasło *Mumie*).

Herodot zachował też barwny, choć nie we wszystkich szczegółach poprawny, opis pełnej procedury (David 2000, 2008; Aufderheide 2003; Teeter 2011: 132-136). Po śmierci rodzina zmarłego podpisywała umowę z profesjonalnymi balsamistami. Najpierw zwłoki były myte w *ibu*, „namiocie oczyszczeń”. Potem ciało przenoszono do specjalnej pracowni zwanej *wabet*, „czyste miejsce”. Wedle Herodota cały proces trwał idealnie siedemdziesiąt dni, egipskie teksty sugerują jednak, że na zabalsamowanie zwłok zwykle wystarczało czterdzieści dni, choć w rzeczywistości bywało zapewne różnie. Tekst z okresu Państwa Starego informuje o przechowywaniu zwłok w *wabat* nawet przez pięćset dni (Brovarski 2001: 102). Większą część tego czasu poświęcano na suszenie ciała w natronie, naturalnej mieszance węglanów sodu, oraz w solach. Wcześniej, jak podaje Herodot, przez dziurki od nosa usuwano mózg, a przez pachwiny – rozcięte kamiennym etiopskim nożem – wyjmowano wszystkie wnętrzności. Po oczyszczeniu wnętrza ciała winem i dokładnym, wielodniowym osuszaniu, następowało właściwe balsamowanie z użyciem żywic, olejków, wosku i innych środków balsamicznych. Mumię dokładnie obwijano bandażami z lnu, dodając niekiedy amulety, fragmenty papyrusów, a nawet perły. Twarz pokrywano maską – w przypadku Tutenchamona maska była ze złota. Malowano też po stronie zewnętrznej części ciała, łącznie z nogami.

Mumifikacja przemieniała martwe ciało w barwny hieroglif, widzialny znak człowieka i wieczną siedzibę jego nieśmiertelnej duszy.

Balsamiści pracowali w zespołach. Główny balsamista miał często status kapłana. Tekst z okresu VI dynastii wymienia dwóch balsamistów, dwóch kapłanów-lektorów, inspektora i płaczków (Strudwick 2005: 337). Procedurom chemicznym towarzyszyły nieustannie recytacje. Wypowiedzenie magicznego zaklęcia stwarzało rzeczywistość. Kapłan-lektor słowami przywracał zmarłego do życia wiecznego. W języku egipskim to samo wyrażenie oznaczało „przeobrazić w” i „powstać z” (Assmann 2005: 36). Słowa scenariuszy przemiany były też zapisywane na wewnętrznych ścianach piramid i sarkofagów, a w późniejszym okresie także na papyrusach, które umieszczano przy mumiach. Teksty te nie były przeznaczone do czytania – żaden człowiek nie miał ich oglądać. Scenariusze transformacji same się performowały. Egipska literatura grobowcowa jest fenomenem unikalnym pośród praktykowanych w świecie zwyczajów pogrzebowych (Assmann 2005: 238)

Przemiany Ozyrysa

Modelowym scenariuszem przemiany dla faraonów w Państwie Starym, o od czasów Państwa Średniego także dla innych Egipcjan, były dzieje Ozyrysa, boga, który został zabity i zmartwychwstał (Griffiths 1980; Beinlich 1984). Żadne świadectwo egipskie nie zachowało pełnej wersji tej opowieści. Znamy ją głównie z późnych przekazów pisarzy greckich, Diodora Sycylijskiego (*Biblioteka* 1,11-27) i Plutarcha (*O Izydzie i Ozyrysie*; por. Griffiths 1970). Ozyrys władał Egiptem po swoim ojcu Gebie, został jednak zamordowany przez Setą, własnego brata. Set rozerwał Ozyrysa na czternaście (lub szesnaście) kawałków. Modelowa śmierć była zatem rozczłonkowaniem (Assmann 2005: 24). Szczątki Ozyrysa Set wrzucił do Nilu, a wody rzeki rozniosły je po całym kraju. Izyda, siostra Ozyrysa i zarazem żona, zdołała jednak zebrać fragmenty brata, wszystkie oprócz penisa – połkniętego przez rybę. Musiała więc ulepić sztucznego członka. Nowy organ się sprawdził, bo Ozyrys zapłodnił siostrę i ta wydała na świat ich syna, Horsa. Po śmierci przez rozczłonkowanie następowało zatem zmartwychwstanie poprzez reintegrację, częściowo sztuczną. Opowieść ta wyjaśniała genezę mumifikacji – Izyda owinęła znalezione szczątki brata w lniane płótno. Złożony na nowo i zmartwychwstały Ozyrys stał się władcą królestwa podziemnego i dlatego każdy zmarły był nazywany Ozyrysem. W czasach późniejszych powiązano Ozyrysa z księżycem i jego fazami, a także wylewami Nilu i cyklem wegetacyjnym.

Dzieje boga musiały być powszechnie znane, bo jego śmierć i zmartwychwstanie odtwarzano publicznie w pierwszej części święta Chojak (Leprohon 2007: 261-269; Teeter 2011: 58-66), urządzanego od XXIV do I wieku p.n.e. (Teksty Piramid, zakłęcie 422, 754a-755b; Cauville 1997). Napisy na stelach zachowanych przy głównej świątyni Ozyrysa w Abydos i w innych miejscach wspominają o Wielkiej Procesji z posągiem Ozyrysa na barce wiedzianej przez Upuauta („Otwierającego drogi”), boga z głową szakala, odgrywanego być może przez performerę w masce. Główną atrakcją święta była zapewne rytualna bijatyka. Herodot zachował obrazową relację z obchodów w mieście Papremis u Deltę Nilu (*Dzieje* 2, 63):

kiedy słońce skłania się ku zachodowi wtedy nieliczni tylko kapłani zajęci są posągiem boga; większość ich stoi z drewnianymi maczugami w ręku u wejścia do świątyni; inni zaś, którzy mają spełnić swe śluby, więcej niż tysiąc mężów, również każdy zaopatrzone w drąg, stają kupą po drugiej stronie. A posąg boga, który znajduje się w małej, drewnianej, połączonej kapliczce, przenoszą poprzedniego dnia do innego świętego przybytku. Owi tedy nieliczni, którzy pozostali przy posągu boga, ciągną

czterokołowy wóz, wiozący kapliczkę wraz z posągiem, a ci, którzy stoją w przedsionku świątyni, nie pozwalają im wejść; lecz wykonawcy ślubów, pomagając bogu, biją tych, co odganiają przybyszów. Wtedy powstaje zacięta walka na pałki, rozbijają sobie nawzajem głowy i, jak sądzę, niejeden umiera z ran (przeł. S. Hammer).

Napisy na stelach sugerują, że święto Ozyrysa składało się często z wielu aktów, że używano licznych posągów, nie tylko Ozyrysa, i że głównym rekwizytem była kultowa barka (Göttlicher 1992: 13-75). Nie jest jednak jasne czy wydarzenia z dziejów Ozyrysa były odgrywane przez performerów w maskach i kostiumach, czy tylko recytowane przez kapłanów-lektorów i uczestników. Na papiirusach z okresu ptolemejskiego – *PBremmer-Rhind* (10188, 1,2-1,5) i *PBerol* (3008, 5,13-5,16) – przetrwały opisy wprowadzania do świątyni dwóch kobiet wcielających się w Dwie Siostry Ozyrysa, Izydę i Neftydę. Musiały być pięknymi dziewczynkami, usuwano z ich ciała wszystkie włosy, na ich głowy nakładano peruki, w dłonie wkładano im tamburyny, a na ramionach wypisywano imiona siostr boga. Siedząc na ziemi z opuszczonymi głowami Dwie Siostry słuchały recytacji kapłanów lub same śpiewały fragmenty papiirusu w obecności boga, czyli posągu Ozyrysa (O'Rourke 2001: 409). Napisy „Izyda” i „Neftyda” na ramionach miały oczywiście moc transformującą. Obie kobiety uczestniczyły w liturgii, wywodziły się więc zapewne spośród kapłanek. O żadnych praktykach mimetycznych z pewnością nie mogło być w tym przypadku mowy. Nie był to performans publiczny, ale tajny. Jedynym widzom tego obrzędu, poza celebrującymi kapłanami, był Ozyrys!

Grecy utożsamiali często Ozyrysa z innym bogiem, który zmarł i zmartwychwstał, z Dionizosem, uznanym w Atenach za boga teatru. Pisał Herodot (*Dzieje* 2,48):

uroczystości na cześć Dionizosa obchodzą Egipcjanie, z wyjątkiem chórów, prawie tak samo jak Hellenowie; tylko zamiast fallosów wynaleźli sobie coś innego, mianowicie łokciowe mniej więcej lalki, poruszane na sznurku, które obnoszą po wsiach kobiety, przy czym kołysze się członek lalki, nie o wiele mniejszy od reszty jej korpusu. Na czele idzie fletnista, za nim postępują kobiety, śpiewając pieśń na cześć Dionizosa (przeł. S. Hammer).

Owym „Dionizosem” był oczywiście Ozyrys. Egipcjanie czcili swego „Dionizosa” – jak pisze Herodot – „bez chórów”. Być może dlatego nie rozwinęli nigdy sztuki teatru (Seaford 2007: 397).

Pogrzeb jako rytuał transformujący

Przygotowania do życia po śmierci zajmowały niekiedy starożytnym Egipcjanom większą część ich życia doczesnego. Królowie III dynastii zainicjowali tradycję wznoszenia wspaniałych piramid z grobowcami do przechowywania własnych mumii. Ostatni władca V dynastii wprowadził zwyczaj zapisywania wewnętrznych ścian grobowców tekstami performansów przemiany. Hieroglify transformowały zmarłego w wiecznie żywego ducha, równego bogom. Mumie z okresu Państwa Starego pieczołowicie odtwarzały ciało zmarłego, bandażami obwijano dokładnie każdy palec u nogi. W Państwie Średnim mumifikacja stała się bardziej powszechna, a przez to tańsza i mniej dokładna. Drogie Teksty Piramid zostały zastąpione tańszymi Tekstami Sarkofagów, wypisywanymi wewnątrz trumien. W Państwie Nowym przyjął się zwyczaj umieszczania w grobie wraz ze zmarłym papirusów z wyborem tekstów Księgi Umarłych (polskie przekłady w: Barwik 2009). Performanse pisma, przeznaczone do wiecznego powtarzania, poprzedzane były i aktywowane performansami słowa żywego i rytuałami podczas ceremonii pogrzebowej (Settgast 1963; Altenmüller 1972; Barthelmess 1992; Assmann 1991, 2005; Teeter 2011: 137-147).

Uroczystości rozpoczynały się od procesji. Rankiem po zakończeniu balsamowania rodzina, kapłani, balsamiści, przyjaciele i zawodowi płaczkowie, najczęściej kobiety – a w przypadku dygnitarza także urzędnicy państwowi – odprowadzali mumię zmarłego do grobowca. Procesje bywały zwykle huczne i spektakularne. Płaczki zawodziły, obnażały piersi i posypywały głowy popiołem. Muzycy grali na instrumentach. Tancerze tańczyli. Zwierzęta ofiarne ryczały. Mumia, ukryta w kolorowej trumnie, transportowana była na kultowej barce – pierwszym aktem funeralnego performansu było bowiem przekroczenie Nilu od wschodu na zachód, czyli symboliczne przejście z domeny życia do siedziby śmierci.

Kluczowe obrzędy przemiany odbywały się u wejścia do grobowca. Najpierw trumnę z mumią stawiano pionowo, by mogła się „kąpać w słońcu” i wchłaniać życiodajną energię boga Słońca, Re. Następnie kapłani przywracali zmarłemu mowę, wzrok i smaki w obrzędzie Otwarcia Ust (Otto 1960). Rytuał ten, praktykowany już w Państwie Starym, wywodził się ze zwyczaju ożywiania funeralnych posągów, by mogły przyjmować ofiary dla zmarłego. Szczegóły uroczystości zachowały się jednak tylko z okresu Państwa Nowego. Ceremonii przewodził kapłan odziany w skórę lamparta. Towarzyszyli mu kapłani-lektorzy. Wspólnie wypowiadali magiczne zaklęcia, oczyszczając i „budząc” zmarłego do żywota wiecznego. Dotykali ust i oczu mumii tajemnymi instrumentami liturgicznymi. Monotonne, rytmiczne recytacje wzbogacano wstrząsającym performansem. Jeden z kapłanów-lektorów wrywał

przednią kończynę żywemu cielakowi, w obecności jego matki, ryczącej i zawodzącej, po czym szybko pobiegał do mumii i dotykał jej ust krwawiącą, ciepłą jeszcze kończyną, żeby tłące w niej „życie” przekazać zmarłemu. Niekiedy wyrywano zwierzęciu także serce i jeszcze inny kapłan podbiegał do mumii z sercem. Ryk matki torturowanego zwierzęcia utożsamiano z opłakiwaniem zmarłego.

Po rytuale Otwarcia Ust następowały uroczyste tańce (Meeks 2001). U wejścia do grobowca, na granicy pomiędzy światami, tancerze *muu*, odświętnie wystrojeni w charakterystyczne, wysokie czapy, wykonywali rytualny „taniec umarłych” i klaszcząc w dłonie transportowali zmarłego symbolicznie w zaświaty (Reeder 1995). U wrót do grobowca odbywał się też niekiedy taniec karłów (Assmann 2005: 301).

Po kolejnej serii modłów i rytuałów, w tym kultowej uczcie, mumię, wraz z darami i pokarmami, składano w grobowcu, a wejście pieczętowano.

Teksty Piramid

Transformacja szczątków i reaktywacja zmarłego do życia wiecznego dokonywała się za pomocą słów. Szczególną moc miały słowa zapisane na kamieniu. Były wieczne. I zawsze takie same. To najskuteczniejsze scenariusze przemiany. Unis, ostatni król V dynastii, rządzący w drugiej połowie XXIV wieku p.n.e., monumentalny, ale milczący spektakl piramidy Cheopsa zastąpił rozgłośnym teatrem tekstu. Na wewnętrznych ścianach podziemnego grobowca, pod stosunkowo niewielką piramidą, Unis kazał wyryć 227 zaklęć. Większość tekstów poprzedzona została nakazem recytowania *dd mdw*, „słowa do wypowiedzenia”. Ryty hieroglifów wypełniono farbą niebieską, kolorem wodnej otchłani zaświatów. Wewnątrz komory grobowej stanął czarny sarkofag, symbolizujący ziemię, a ściany grobowca, wcześniej niedekorowane, pokryto okładzinami z białego alabastru, żłobkowanego i malowanego na wzór prymitywnej świątyni z trzciny. Granatowy sufit usiały gwiazdy, jak niebo. Wnętrze grobu odtwarzało kosmos.

Hieroglify, czyli święte znaki, umieszczono w podziemiach nie po to, by ktokolwiek – czy to człowiek czy bóg – mógł je odczytać, ale by się same wiecznie recytowały. Inskrypcja to swoisty sposób mówienia w ciszy (Assmann 2005: 239). Zainicjowana tak tradycja unikalnych tekstów performatywnych przetrwała, w różnych formach, do końca czasów faraonских. Późniejsze grobowce – wszystkich królów i kilku królowych dynastii VI oraz jednego władcy z dynastii VIII – powiększyły zbiór Tekstów Piramid do 759 pozycji (Sethe

1908-1922; Allen 2005). W okresie późniejszym starożytne formuły z piramid, wzbogacane nowymi tekstami, zapisywane były na sarkofagach i papirusach.

Teksty na ścianach piramidy Unisa – mieszanina cytatów archaicznych i kompozycji nowych – zostały ułożone w bardzo określonym porządku (Allen 1994). Kolejne zaklęcia transformowały i wyprowadzały króla z komory grobowej do przedsionka, gdzie przemieniał się w świetlistą duszę *ach*, a stamtąd, korytarzem wyjściowym, wiodły go do nieba. Grobowiec z sarkofagiem reprezentował *duat*, „zaświaty”. Przdسیونek to *achet*, „horyzont”, miejsce przejściowe. Trzy nisze z posągami po wschodniej stronie przedsionka to Dom Ozyrysa, przystanek zmarłego w drodze do nieba (Mathieu 1997).

Na trójkątnym tympanonie zachodniej ściany komory grobowej, powyżej sarkofagu, wyryte zostały zaklęcia ochronne, głównie przeciw węzom (teksty 226-243). Są to słowa przypisywane kapłanowi. Zaklęcia te mają moc performatywów. Wypędzają węże z powrotem do ziemi.

Ściana zachodnia pod tympanonem nie została zapisana. Pierwsze inskrypcje adresowane już bezpośrednio do króla pojawiają się na północnej ścianie komory grobowej (teksty 23-171). Rozpoczynają się od serii magicznych zaklęć oczyszczających. Przed niektórymi tekstami zapisano nakaz wielokrotnego powtarzania. Zaleca się też lać wodę i palić kadzidła. Unis od początku utożsamiany jest z Ozyrysem. Usta Unisa-Ozyrysa zostają otwarte, by mógł wziąć udział w rytualnej uczcie. Mocą inskrypcji, materializujących ofiarne dary, król spożywa chleb, ciastka, mięso, piwo i wino.

Teksty 213-219 na ścianie południowej komory grobowej, również adresowane do króla, przemieniają zmarłego w gwiazdę boga o głowie szakala i wprowadzają go na drogę ku słońcu. Inskrypcje potwierdzają wprawdzie, że król odszedł, lecz też podkreślają, że nie martwy odszedł ale żywy (Assmann 2005: 141-147). Formuły transformacji musiały mieć wyjątkową siłę performatywną, bo w tym samym porządku powtórzone zostały na wszystkich piramidach Starego Państwa i na wielu trumnach Państwa Średniego. Jest to – zdaniem Jana Assmanna (2005: 240) – przykład najstarszej i najpopularniejszej liturgii grobowej, nazywanej przez Egipcjan *s3hw* „produkowaniem *ach*”, świetlanego ducha. Celem recytacji była transfiguracja zmarłego w ducha przodków. Król, pożywiony liturgicznie inskrypcjami na ścianie północnej, rozpoczynał wędrówkę ku słońcu poprzez cykle przemian zainicjowanych inskrypcjami na południowej ścianie komory grobowej. Formuły transformujące kontynuowane były również we wschodnim wyjściu z komory (teksty 219-224) i w przejściu do przedsionka (teksty 226-246). Tekst 245 nakazuje królowi powstać, a 246 podejść do wrót *achetu* czyli do horyzontu, łączącego ziemię z niebem.

Inskrypcje 247-312 w przedsionku nie są adresowane do zmarłego. Odtąd przemawia sam król w pierwszej lub trzeciej osobie. Podkreśla różnicę pomiędzy losem zwykłego człowieka a pośmiertną wędrówką władcy równego bogom: „Ludzie się kryją, bogowie wzlatują” (tekst 302). Nie są to formuły liturgiczne. Król po transformacji w komorze grobowej w przedsionku reprezentującym horyzont objawiał się jako potężny władca równy bogom. Nie tylko sam stawał się bogiem, lecz triumfował jako wszechpotężny bóg bogów, bo pożerając wszystkich innych wchłonał wszelkie moce i nabył całą dostępną wiedzę. Przemieniony tak król intonował – zachowany na tympanonie wschodniej ściany przedsionka – wstrząsający *Hymn ludożercy* (teksty 273 i 274; por. Eyre 2002). Klimat tej kompozycji znakomicie oddaje przekład Tadeusza Andrzejewskiego (1967: 84-85):

Oto Unis – je ludzi, żywi się bogami [...]

Oto Unis zjada ich czary

i połyka ich duchy świetlane:

wielkich – na posiłek poranny,

średnich – na posiłek wieczorny,

małych na posiłek wśród nocy.

Starców i staruszki – do kadzielnic.

Hymn został dosłownie powtórzony w piramidzie Tetiego, następcy Unisa, wywodzącego się z gminu, fundatora kolejnej, VI dynastii. Pojawił się potem także w Tekstach Sarkofagów (Goebis 2008).

Inskrypcje w korytarzu wejściowym (313-321), na lewo od przedsionka, otwierały bramy niebios i ukazywały Unisa w jego kolejnych przemianach, tym razem jako pawiana, krokodyla, węża, byka i gwiazdę. Mógł robić, co tylko zapragnął. Jeść i kopulować swoim fallosem dowoli, odbierając kobiety mężom. Na koniec wstępował do nieba i oddawał się pod opiekę bogu Re, Słońcu. Zmartwychwstały król Unis ostatecznie triumfował nad śmiercią jednocząc się ze wszechświatem.

Teksty Sarkofagów

Inskrypcje w piramidzie Unisa realizowały konsekwentnie radykalny program performatywny dostępny wyłącznie dla króla-pomazańca i jego żony. Po upadku Państwa Starego ożywiły się ośrodki prowincjonalne. Lokalni arystokraci również chcieli sobie zapewnić nieśmiertelność. Rozumieli magiczną siłę pisma. Literatura grobowa, postrzegana jako zbiór skutecznych

performansów, rozprzestrzeniała się w Egipcie wraz z kultem Ozyrysa, boga zmartwychwstałego.

Już pod koniec okresu Starego Państwa narodziła się nowa tradycja. Scenariusze przemiany zaczęto zapisywać na ścianach trumien (Valloggia 1986: 74-76; Pierre-Croisiau 2008: 268; Berger-el Naggar 2008). Ostre rozróżnienie pomiędzy Tekstami Piramid i Tekstami Sarkofagów nie jest możliwe. Napisy na trumnach często powielały inskrypcje z piramid (Mathieu 2008). Teksty Sarkofagów to swoiste przewodniki po zaświatach. Z potężnej kolekcji 1 185 rozdziałów-zaklęć na jednej trumnie zapisywano jednak nie więcej niż dwieście (teksty w: de Buck, Gardiner 1935-1961; Allen 2006; por. Willems 1996).

Przykłady najstarszego z takich przewodników, Księgi Dwóch Dróg, zachowały się na dnach ponad dwudziestu trumien znalezionych w Deir el-Bersza. W okresie Państwa Średniego funkcjonowała tam nekropolia miasta Hermopolis, stolicy XV nomu Górnego Egiptu. Teksty i malowidła przemieniały trumny lokalnych zarządców w wehikuły zmartwychwstania. Skuteczność performansu przemiany miały zapewnić dodatkowe środki: na dnie sarkofagów malowano często mapy zaświatów, mumie układano na boku, w kierunku wschodu, a na ścianach malowano oczy, żeby zmarły mógł spoglądać na wschodzące słońce. Niekiedy też teksty na trumnie rozmieszczano z rozmysłem (Barguet 1971). Zaklęcia związane z głową malowano wewnątrz trumny po jej północnej stronie, tam gdzie miała spoczywać głowa zmarłego. Po stronie przeciwnej umieszczano zaklęcia ożywiające nogi. Praktyka ta nie była jednak stosowana konsekwentnie i powszechnie. Na fryzach malowano też niekiedy przedmioty, które wkładano do grobu.

Teksty Piramid były inskrypcjami, zaś Teksty Sarkofagów to technicznie „manuskrypty”. Kolor napisu sugerował jego funkcję: zaklęcia były czarne, na czerwono oznaczano tytuły rozdziałów i instrukcje, w rodzaju „nie jeść ekskrementów w krainie umarłych” lub „nie iść do góry nogami”. Teksty te jednak w dalszym ciągu przeznaczone były nie do czytania, ale do permanentnej samo-recytacji (Assmann 2005: 248-249).

Księga Dwóch Dróg prezentuje o wiele bardziej złożoną wizję pośmiertnych podróży niż Teksty Piramid (Lesko 1972). Jej nazwa pochodzi od zygzakowatej mapy zaświatów – niebieskim kolorem namalowano kręty szlak wodny, czarnym drogę lądową. Obie drogi rozdziela czerwony pas. To „Jezioro Płomienia” – w Księdze Umarłych będzie to miejsce kaźni dla tych, którym dowiedziono winę i miejsce ochłody dusz błogosławionych (Barwik 2009: 133-134). W Księdze Dwóch Dróg zachowały się różne warianty pośmiertnych podróży. Różne też były cele. Wedle jednej z wersji zmarły powinien dążyć do ujrzenia Ozyrysa, żeby „u jego boku żyć i gnić” (Lesko 1972: 135). Do osiągnięcia tego celu trzeba

było znać imiona demonów, strzegących wrót horyzontu, i umieć ich rozpoznać. W tekście zmarły opisywany jest wprawdzie jako sternik słonecznej barki, ale celem jego wyprawy musiała być podziemna siedziba Ozyrysa. Wedle innych wersji gwarantem nieśmiertelności był Re, bóg Słońce. Pojawia się też koncepcja „negatywnej spowiedzi”, rozwinięta później w Księdze Umarłych. Archaiczne rozróżnienie sfery wysokiej i niskiej – co w Państwie Starym sprowadzało się do przyznania prawa do zmartwychwstaniem wyłącznie namaszczoneму władcy – stopniowo zaczynało być zastępowane etycznym odróżnieniem dobra od zła, wiedzy od niewiedzy. Już wkrótce życie po śmierci zostanie zastrzeżone dla osób sprawiedliwych i świadomych (Assmann 2005: 148). W Tekstach Sarkofagów zakiełkowała, rozwinięta potem w Księdze Umarłych, wizja „straszliwego dnia sądu, w którym odsłonięte zostaną sekrety wszystkich serc”. Wizja ta pobudza naszą wyobraźnię i dzisiaj, cztery tysiące lat później (Wilkinson 2011: 187).

Z pomocą Tekstów Sarkofagów zmarły przeprawiał się przez zaświaty w łodzi, przemieniając się po drodze wiele razy i napotykając liczne niebezpieczeństwa. Musiał znać odpowiednie zaklęcia, żeby przejść przez ogień i nie dać się zjeść demonom o kształcie krokodyla, węża czy hipopotama. Przerazająca wizja podziemi przypominała koszmarnie światy z obrazów Hieronima Boscha. Nieśmiertelność przestała być łatwa.

Księga Dwóch Dróg zawierała przepisy magiczne, które mogły być skuteczne nie tylko w zaświatach (Barwik 2009: 24):

jeśli człowiek pragnie poznać, jak wrócić do życia [po raz wtóry] i stanąć na swych własnych nogach, niechaj recytuje [zaklęcie] codziennie. Jego ciało powinno być natarte *b3d* od nieobrzezanej dziewczyny i *šnft* nieobrzezanego łysego mężczyzny. Koniec (Teksty Sarkofagów, rozdz. 1117).

Księga Umarłych

Zmierzch Państwa Średniego przypieczętowany został najazdem Hyksosów, semickiego ludu z obszarów Syro-Palestyny, przyległych do Egiptu. Hyksosi (egip. *Hq3.w-ḥ3s.wt*, „władcy obcych ziem”) ustanowili swoją stolicę we wschodniej Delcie, w mieście Awaris (dziś Tell ad-Dab’a; por. Bietak 1996). Przybysze, nie rezygnując z własnych zwyczajów, przyjęli tytulaturę egipskich faraonów i zapoczątkowali dwie nowe dynastie, XV i XVI (Barwik 2009: 31). Dopiero po stu latach Egipcjanie zdołali wypędzić agresorów. Hyksosi mieli udokumentowane kontakty z minojską Kretą. Po latach Ajschylos w tragedii *Blagalnice* udramatyzował wypędzenie najeźdźców z Egiptu. W sztuce pięćdziesiąt ciemnoskórych cór

Danaosa, uciekając przed swymi egipskimi mężami, przybywa do Argos i błaga o azyl króla Pelazgów, nazywanego „Hellenem” (Bernal 1987: 96-98, z: Lefkowitz, Rogers 1966).

Przez ponad wiek na północy Egiptu kwitła obca cywilizacja Hyksosów, skutecznie izolując południe kraju, gdzie rezydowali rodowici królowie XVII dynastii. Trudności z pozyskaniem dobrego drewna, potrzebnego do produkcji desek na trumny i sarkofagi, przyczyniły się do reformy zwyczajów pogrzebowych. Sarkofagi antropoidalne, tańsze i łatwiejsze do wykonania, zastąpiły w wielu nekropoliach sarkofagi skrzyniowe, a scenariusze pośmiertnych performansów zaczęły być drukowane na całunach, a potem na zwojach, zwykle papirusowych, choć zachowały się również skórzane i lniane. Zwoje kładziono przy mumii lub je na niej rozciągano (Barwik 2009: 30-32).

W połowie XIX wieku Karl Richard Lepsius (1810-1884), dyrektor Muzeum Egipskiego w Berlinie i jeden z ojców współczesnej egiptologii, zebrał i uporządkował teksty zachowane na papirusie z epoki późno-ptolemejskiej, przechowywanym w Turynie, nadając całości po raz pierwszy wspólny tytuł „Księga Umarłych” (Lepsius 1842). Wydanie to stało się modelem wszystkich późniejszych opracowań. Kolejni uczeni, jak Édouard Henri Naville (1844-1926) czy Ernest Alfred Thomson Wallis Budge (1857-1934), poszerzyli zbiór o publikacje innych świadectw. Teksty z papirusów oraz aparat naukowy (bibliografie, inwentarze, indeksy, słowniki, komentarze) ukazują się obecnie w dwóch seriach: *Handschriften des altägyptischen Totenbuches* (HAT) i *Studien zum altägyptischen Totenbuches* (SAT). Projekt sponsorowany jest przez Uniwersytet w Bonn, gdzie udało się zebrać największą w świecie kolekcję tekstów Księgi Umarłych (ponad 2500 rękopisów). Każdy papirus jest inny. Są różnej długości, od zwoi bardzo krótkich po czterdziestometrowe.

Lepsius wyodrębnił w Księdze Umarłych 165 rozdziałów, Naville i Wallis Budge poszerzyli ten zbiór do 190. Starożytne rękopisy nie były tytułowane, niekiedy jednak zaczynały się od formuły: „księga wychodzenia za dnia”, a najpełniejsza wersja, zachowana na rękopisie dostojnika Ani z okresu XIX dynastii, brzmiała: „Początek rozdziałów wychodzenia za dnia, modlitw i rytuałów [związanych z] wychodzeniem i wchodzeniem do krainy umarłych, [początek] tego, co jest pożyteczne w pięknej Krainie Zachodniej. To, co należy wypowiedzieć [w] dniu pogrzebu, [w dniu] wejścia po wyjściu” (Barwik 2009: 28-29).

Papirusy Księgi Umarłych wyróżniały się wignetami z często wspaniałymi ilustracjami. Od połowy XVIII dynastii do końca Nowego Państwa w religijnych tekstach dominowała tzw. kursywa hieroglificzna. Wszelkie tytuły i uwagi zapisywano tuszem czerwonym. Kolor czarny zastrzeżony był dla inkantacji. Zaklęcia miały bardzo osobisty charakter, zwykle komponowano manuskrypty na konkretne zamówienie. Jakość rękopisów

bywała bardzo różna. Na niektórych papirusach zamiast imienia pozostawiono puste miejsce do wypełnienia w przyszłości, co świadczy o istnieniu skryptoriów specjalizujących się w produkcji Księgi Umarłych. Najtańsze wersje można było nabyć – wedle Mirosława Barwika – już za dwie krowy.

Dwukolorowe rękopisy, z wyróżnionymi instrukcjami dla skrybów i dla performerów, przypominają scenariusze teatralne. Niektóre rozdziały, jak na przykład zaklęcie 73, wypełniają regularne dialogi, z zaznaczonymi imionami mówców. Zaklęcie 73 to tzw. tekst transformujący. Zmarły mocą słów zostaje przemieniony w „boskiego” sokoła, wcielenie Horusa, by mógł spełnić funkcję posłańca Horusa do jego ojca, Ozyrysa. Inne zaklęcia transformują nieboszczyka w feniksa, czaplę, jaskółkę, krokodyla, kwiat lotosu, a nawet w boga Ptaha. Bez tych przemian zmarły, a dokładnie jego duch *ba* nie mógłby się swobodnie poruszać nie tylko w zaświatach, lecz także na ziemi. W Nowym Państwie transformacje umożliwiały powrót do świata żywych, na przykład w postaci jaskółki albo węża.

Błąkanie się łodzią po wodach mrocznych podziemi, pełnych przerażających demonów i duchów, miało na celu dotarcie do królestwa Ozyrysa na własny sąd. Nie było to jednak łatwe. Do Ozyrysa wiodło bowiem siedem bram, pilnowanych przez demonicznych strażników. Mogli przyjmować wiele postaci. Według zaklęć w papirusie Nu (Barwik 2009: 138): pierwszy wartownik miał twarz zwróconą w dół, drugi wypinał pierś, trzeci pożerał własne odchody, czwarty był gadatliwy i karcił spojrzeniem, piąty żywił się robactwem, szósty miał donośny głos i zabierał chleb, a siódmy był bystry. Żeby przejść przez siedem bram trzeba było poprawnie wymienić sekretne imię każdego ze strażników.

Przełomowym wydarzeniem w podróży przez zaświaty był sąd przed obliczem milczącego Ozyrysa. Najpierw nieboszczyk recytował „spowiedź negatywną” w sali Obu Prawd, w obecności czterdziestu dwóch surowych sędziów. Nie wymagano jednak od niego wyznawania rzeczywistych przewin. O skuteczności spowiedzi decydowała siła zaklęć. Zmarły musiał się zwracać do sędziów po imieniu zwrotami w rodzaju (Barwik 2009: 127):

O „Stawiający pierwsze kroki”, który wychodzisz z Hielopolis! – nie czyniłem zła.

O „Obejmujący płomienie”, który wychodzisz z Cher-aha! – nie rabowałem.

I tak dalej.

Dopiero w finale sądu ważne były realne uczynki nieboszczyka: bóg Anubis porównał ciężar jego serca z wagą ptasiego piórka. Jeśli serce przeważało nieszczęśnik umierał po raz wtóry, znikając na wieki w paszczy straszliwej „pożeraczki dusz” z pyskiem krokodyla, zadem hipopotama i tułowiem lwa. By temu zapobiec, manuskrypty zaopatrywały zmarłych w zaklęcia nawołujące ich własne serca do nieświadczona przeciwko nim samym.

Przebywanie w „raju” Ozyrysa mogło się wiązać z koniecznością wykonywania różnych prac fizycznych. Zmarły mógł się od tych obowiązków uwolnić organizując Ozyrysowi swoisty „teatr lalek”. Do sarkofagu, wraz z mumią, wsadzano figurki, zwane *szebti* lub w okresie późniejszym *uszebti* (Schneider 1977). W razie potrzeby mogły one pełnić funkcję „zastępczych robotników”, wyręczając zmarłego w pracy. Zaklęcia animujące *szebti* zapisywano bezpośrednio na figurkach. Teksty te z czasem stały się rozdziałem 6 Księgi Umarłych i były też później recytowane w innych obrzędach funeralnych.

Figurki mogły też pełnić inne funkcje. Grzebano je na przykład w najświętszych kręgach świątyni Ozyrysa w Abydos, bezpośrednio przy grobie boga, by mogły reprezentować zmarłego podczas misterii Ozyrysa (Pumpenmeier 1998; Assmann 2005:111).

Teksty na papirusach, jak wcześniej Teksty Piramid czy Sarkofagów, były scenariuszami samo-się-odgrywających performansów. Uchodziły za wiedzę tajemną, nie przeznaczoną do czytania. Niektóre rękopisy zapisano szyfrem. Ostatni rozdział Księgi Umarłych, sklasyfikowany przez uczonych pod numerem 190, poucza właściciela rękopisu, żeby nikomu nie pokazywał swego tekstu z wyjątkiem najbardziej zaufanego przyjaciela i kapłana-lektora.

Papirus z Ramesseum

W roku 1896 brytyjscy archeolodzy William Matthew Flinders Petrie i James Edward Quibell odkryli splądrowany grób z okresu Państwa Średniego pod podłogą Ramesseum, kompleksu świątynnego Ramzesa II na zachodnim brzegu Nilu w Tebach (Quibell 1898). Nie zachował się co prawda sarkofag z mumią, przypuszczalnie kapłana, archeolodzy znaleźli jednak skrzynię z dwudziestoma trzema kruchymi papirusami, głównie o charakterze magicznym i medycznym. Konserwację dokumentów przeprowadził w Berlinie Hugo Ibscher.

Jeden z papirusów, dziś w British Museum (nr 10610), przez pierwszego wydawcę został określony jako „dramatisch” (Sethe 1928, t. 2). Zawierał tekst liturgii dla faraona Senusereta I (1918-1837 p.n.e.), napisany w 138 kolumnach, a składający się z czterdziestu sześciu scen, wzbogaconych niekiedy u dołu winietą z rysunkami. Sceny uporządkowane zostały od strony prawej do lewej, ale poszczególne kolumny w ramach każdej sceny należało czytać od lewej do prawej. Instrukcje dla wykonawców oddzielono poziomymi kreskami.

W strukturze tekstu można wyodrębnić pięć, powtarzających się elementów (Assmann 2005: 350):

- a. opis akcji: zdanie bezokolicznikowe rozpoczynające się od *hpr.n.*, „zdarzyło się że”;
- b. zdanie wyjaśniające z partykułą *pw*, „to znaczy”;
- c. wskazówka kto do kogo przemawia;
- d. mowa;
- e. instrukcje dotyczące ról, obiektów kultu i miejsc;
- f. rysunek działania rytualnego, często z dopiskiem, z którego jasno wynika, że jest to przedstawienie obrzędu z performerami, a nie mitu z bogami.

Głównym tematem tekstu jest konflikt pomiędzy Horusem i jego wujem, Setem. W scenie 26 dochodzi między nimi do pojedynku (kolumny 56 i 57). Zgodnie z zaproponowanym przez Assmanna schematem scenę tę można ująć następująco (Sethe 1928, t. 2: 166-167, pl. 16,56-8, scena 18; Leprohon 2007: 276):

- a. zdarzyło się, że była walka na kije;
- b. to znaczy, że Horus walczy z Setem;
- c. Geb mówi do Horusa i Seta:
- d. „Zapomnijcie!”
- e. [dwie instrukcje:] Konflikt pomiędzy Horusem i Setem / Walka na kije
- f. rysunek walki na kije z dopiskiem, że walczą performerzy w rolach Horusa i Seta.

Działanie rzeczywiste, czyli „walka na kije”, zostało w tekście odróżnione od akcji „dramatu” („Horus walczy z Setem”). Bijatyka performerów oddawać miała konflikt bogów. W innych kolumnach w pierwszym wierszu pojawia się określenie „kapłan-lektor”. Dopiero kolejne wiersze wyjaśniają rolę kapłana w performansie. W instrukcjach (punkt „e”) wymieniane są także „rekwizyty”, przedmioty, które w akcji nabierają nowych znaczeń. Pancierz przyniesiony przez kapłana-lektora staje się atrybutem Ozyrysa. Takie odseparowanie świata rzeczywistego od świata przedstawionego jest typowe nie tylko dla liturgii (Kocur 2010), lecz również dla teatru (Kocur 2001, 2005). W obu przypadkach słowo performerera powołuje do istnienia inny świat – mitu lub dramatu. Papirus z Ramesseum zapowiada grecką tragedię.

Triumf Horusa nad Setem nadawałby się znakomicie do wystawienia podczas królewskiego festiwalu Sed, organizowanego w trzydziestą rocznicę objęcia rządów przez faraona na potwierdzenie i odnowienie jego praw do tronu (Leprehon 2007: 274-277; Hornung, Staehelin 1974). Nie ma jednak żadnych dowodów, by papirus służył kiedykolwiek jako scenariusz rytualnego performansu. Nowe badania ujawniły zaskakująco złożoną strukturę samego tekstu i jego odniesień do rzeczywistości (Lorand 2009). Dokument, wychwalając imię faraona Senusereta I, nawiązuje do retoryki legitymizowania praw syna do

tronu po ojcu. Papirus mógł być elementem królewskiej propagandy usprawiedliwiającej przejście władzy przez Senusereta po zabójstwie jego ojca, Amanemhata I. Powiązanie dokumentu z polityką nie musi jednak unieważniać performatywnego charakteru tekstu. Performanse liturgiczne mogły przecież znakomicie propagować nowego króla, nadając jego władzy sankcję religijną. Unikalna struktura zapisu na papirusie, z ilustracjami akcji w winiecie, nasuwa silne skojarzenia z performansem.

Kamień Szabaki

Równie intrygujący scenariusz performatywny zachował się na sławnym „kamieniu Szabaki”, przechowywanym w British Museum pod numerem 498 (Breasted 1901; Sethe 1928, t. 1; Allen 1988: 42-47). Jest to blok granitowy o wymiarach 66 cm na 137 cm. Faraon Szabako (ok. 716-702 p.n.e.) informuje w inskrypcji, że to on skopiował na steli tekst ze zżartego przez robaki papirusu znalezionej w świątyni Ptaha. Zanim jednak po wiekach zabytek odkryli uczeni, stela służyła jako spodni kamień w młynie i część tekstu została nieodwracalnie stracona. A strata to niepowetowana.

Na czołowej stronie kamienia przetrwała jedyna znana dziś kopia tzw. „teologii z Memfis” (Junker 1941). W najstarszej egipskiej tradycji stworzenie świata zwykło się przypisywać bogu Atumowi. Ideolodzy z Memfis stworzyli jednak nową, memfijską teologię i przyznali moce stwórcze patronowi miasta, bogu Ptahowi. Wedle zachowanego napisu Ptah wymyślał świat sercem, a stwarzał językiem. Dopóki bóg mówił na głos, co myślał, świat istniał. Dopatrywano się oczywiście w tej koncepcji podobieństw do chrześcijańskiej doktryny logosu, akcentującej stwórczą moc słowa (Wilson 1977: 57-61). Nowe badania ujawniły jednak silne związki tekstu z wcześniejszą tradycją egipską (El-Hawary 2010).

Scenariusz performansu zachował się po lewej stronie kamienia (Leprohon 2007: 277-283). W czterdziestu czterech kolumnach bóg Geb próbuje zażegnać konflikt Horusa z Setem. Tekst powstał najpóźniej w XIII wieku p.n.e. (Allen 1988: 43; Kitchen 2001: 537). Większą część dokumentu zajmuje narracja, ale zachował się też „dialog” i to bardzo osobliwie zapisany. Partie przeznaczone do recytacji poprzedza, jak w tekstach grobowych, hieroglif „słowa do wypowiedzenia”. Przemawiają wprawdzie dwie osoby, ale jedną z nich jest narrator, czyli kapłan-lektor. Drugim mówcą w zachowanym fragmencie jest „osoba dramatu”, bóg Geb – zwraca się on zawsze do konkretnej grupy adresatów, monodram Geba jest więc technicznie dialogiem z milczącymi „rozmówcami” (Drioton 1954).

Hieroglify z imieniem Geba i z jego wypowiedziami skierowane zostały w przeciwną stronę niż hieroglify postaci, do których Geb się zwraca. Forma zapisu obrazuje zatem dialog i powołuje do bytu partnerów Geba, choć żaden z nich w zachowanym tekście głosu nie zabiera. Dolne części kolumn zawierają komentarze i narracyjne wyjaśnienia sytuacji performatywnych zapisanych u góry kolumn. Na przykład na początku kolumny 10 (w segmencie oznaczanym 10a), Geb mówi do Seta „Idź na miejsce swoich urodzin”. Poniżej (segment 10b) zapisany został recytatyw, prawdopodobnie wykonywany przez narratora-kapłana: Set [w] Górnym Egipcie. W dolnym, najdłuższym segmencie (10c) znajduje się natomiast komentarz: ale smutno było w sercu Geba, że porcja Horusa była taka sama jak porcja Seta. Horus otrzymał zatem od Geba Dolny Egipt, a jego wuj Set Górny, z czego jednak Geb nie był zadowolony, bo przecież Set był zabójcą Ozyrysa, ojca Horusa. Z kilku ciężko uszkodzonych śladów pisma zdaje się wynikać, że drugim mówcą w „dramacie” mógł być Horus. Zwracał się prawdopodobnie do Izydy i Neftydy, siostr Ozyrysa – wątki ozyriańskie, z rekonstruowaniem rozerwanego ciała boga, wzmacniałyby siłę przesłania „dramatu”: przyznanie prawa Horusowi, czyli aktualnemu władcy, do rządzenia Egiptem.

Element królewskiej propagandy stanowił zatem, podobnie jak w papiirusie z Ramesseum, nieodłączną część tekstu na steli Szabaki. Czy jednak można łączyć „dramat” z „teologią memfijską”? Czy oba teksty skopiowano z tego samego zżartego przez robaki papiirusu? Czy powstały w tym samym okresie? Nie wiadomo. A szkoda. Bo obie kompozycje uznają stwórczą moc słowa. Tekst teologiczny uzasadnia i legitymizuje performans liturgiczny.

Reasumując

W starożytnym Egipcie, podobnie jak w Mezopotamii, pismo spełniało zasadniczo odmienne funkcje niż język czy mowa. Nawet pismo fonetyczne nie sposób uznać tylko za odzwierciedlenie języka mówionego. Teksty Piramid nie są świadectwem wczesnej kultury oralnej (Eyre 2002: 17). To produkt rewolucji technologicznej. Unis i jego uczeni doradcy-skrybowie odkryli, że słowo pisane ma moc przewyższającą słowo mówione: może trwać wiecznie w postaci niezmiętej. Dostrzegli też wielką siłę performatywną świętych znaków – stwarzały rzeczywistość. Hieroglify przemieniały zmarłego w wiecznie żywego ducha i uobecniały jadło i napoje, a nawet bogów. Egipskie teksty miały przeznaczenie rytualne, to scenariusze performansów. Pojawiają się jednak w Egipcie pierwsze próby odróżnienia rytuału od mitu. Na sławnym papiirusie z Ramessaum postaci performerów zostały odróżnione

od boskich „osób dramatu”. Jedną z konsekwencji tych niezwykłych odkryć i praktyk było oczywiście wynalezienie przez antycznych Greków sztuki dramatu. Tragedie, wykonywane w maskach i bogatych kostiumach, to rozgłosne hieroglify.

Cywilizację egipską można postrzegać jako zbiór niekończących się performansów. Bogowie wciąż się przemieniali, ich świątynie były permanentnie rozbudowywane. Ludzie i zwierzęta nie umierali, a tylko podlegali kolejnym transformacjom. Egipt różnił się więc zasadniczo od cywilizacji greckiej, gdzie świątynie i bogowie byli względnie kompletni i stali (Hornung 2005). Jedynym greckim bogiem pokrewnym w swoich transformacjach bogom egipskim był Dionizos, utożsamiany przez Greków z Ozyrysem. Źródła antycznego teatru zdają się więc tryskać już w Egipcie, w ozyryjskich misteriach śmierci. Płynna i niestabilna rzeczywistość musiała jednak zostać okiełznana alfabetem, by mogła się narodzić sztuka dramatu. Fonetyczne szyfry i rebusy, oparte na multiplikacji setek symboli, Semici i Grecy zastąpili niewielkim zbiorem znaków, czyli alfabetem. Proces demokratyzacji pisma został tym samym zakończony. Mógł się narodzić pierwszy w świecie teatr masowy (Kocur 2011).

ALFABET: GRECJA

Wynalezienie „fonemu”

Kiedy Daniel Everett próbował zapisać łacińskimi literami mowę pirahã, musiał przyjąć, że w języku tym dadzą się zidentyfikować odrębne segmenty, czyli fonemy, i że wymawia się je podobnie jak przypisane im litery. Termin „fonem”, wprowadzony przez Jana Niecisława Baudouin de Courtenay (1845-1929), wywodzi się wprawdzie od greckiego *φωνή* (*fōnĕ*, „dźwięk”), ale jest czymś więcej niż dźwięk. Współcześni językoznawcy wyraźnie rozróżniają pomiędzy mową i językiem, dźwiękiem i fonemem. W większości języków ilość dźwięków jest zwykle bardzo duża, znacznie większa niż ilość fonemów. Teoria fonemu zdaje się zależeć od struktury greckiego alfabetu (Powell 2002: 122-124; Petterson 1996) – to starożytni Grecy uzupełnili fenickie „pismo spółgłoskowe” o samogłoski, a główne fonemy to właśnie spółgłoska i samogłoska. Czy jednak można nazywać pismo fenickie, czy szerzej semickie, „spółgłoskowym”, „brzmiącym wraz z głoskami”, czyli spółgłoskami, skoro spółgłoska nie została przed Grekami zidentyfikowana? Wprowadzając wyraźne rozróżnienie na spółgłoski i samogłoski, Grecy wynaleźli alfabet. W odniesieniu do wcześniejszych systemów pisma, poprzedzających grecki alfabet, będę więc używał – jak Barry Powell (2009) – cudzysłowu, pisząc „alfabet”. Żaden z tych systemów nie był właściwym alfabetem.

Mowa ludzka nie dzieli się w sposób naturalny na fonemy, czyli na dające się łatwo sformatować i zidentyfikować segmenty. Dowiodły tego eksperymenty z magnetofonem już w latach 60. ubiegłego stulecia. Uczni nagrali anglojęzycznych studentów wypowiadających wyrazy „too” [tu:] oraz „tea” [ti:]. Potem pocięli taśmę magnetofonową na odcinki z dźwiękami [t], [u:] i [i:]. Następnie połączyli dźwięk [t] z wyrazu „too” z dźwiękiem [i:] z wyrazu „tea”, nie uzyskali jednak prawidłowej wymowy „tea”, ale bełkot. Okazało się, że [t] w wyrazach „too” i „tea” były różne (Lieberman 2013: 141-142). W innym głośnym eksperymencie Chińczycy, którzy posługiwali się wyłącznie tradycyjnymi znakami chińskimi i nigdy nie uczyli się alfabetu, nie byli w stanie zidentyfikować w chińskiej mowie spółgłosek, czyli fonemów. Zadanie to rozwiązywali natomiast bez trudu Chińczycy znający *pinyin*, oficjalny system transkrypcji języka chińskiego na alfabet łaciński (Read *et al.* 1986). Zdolność do rozpoznawania w mowie osobnych fonemów nie rozwija się samoczynnie nawet u osób znakomicie wykształconych w piśmie niealfabetycznym i zależy głównie od znajomości alfabetu.

Językoznawcy rozwinęli specjalny system zapisu fonemów we wszystkich znanych językach, Międzynarodowy Alfabet Fonetyczny (por. International Phonetic Association 1999). Żaden znany język nie posiada więcej niż 150 fonemów, większość, bo 70% wszystkich języków świata, ma od 20 do 37 fonemów, najmniej, bo tylko 10-11 fonemów mają języki pirahã, *rotokas* z grupy wschodniopapuańskiej i hawajski.

Rozpoznanie w języku sekwencji segmentów, nazwanych wspólnie fonemami, było warunkiem niezbędnym do wynalezienia alfabetu. Okazało się, że każdy język, jak kod DNA, można zapisać z pomocą niewielu „liter”. W przeciwieństwie jednak do kodu genetycznego, alfabet fonetyczny nie powstał w wyniku ewolucji, ale musiał zostać wynaleziony przez człowieka. Fonem jest bowiem konstruktem sztucznym, narzuconym na język. Znakomicie to widać na spektrogramach ludzkiego głosu. Mowa to ciągła fala akustyczna, bez oddzielnych segmentów.

Związek fonemów z alfabetem jest złożony. Jedna litera rzadko reprezentuje jeden dźwięk. Historyczne procesy rozwoju języka wpłynęły na zróżnicowanie pisowni trzech dźwięków, wymawianych na terenie rdzennej Polski zawsze tak samo: u/ó, rz/ż i ch/h. Fonem /j/ może być przedstawiany z użyciem liter [j], jak w wyrazie *jabłko*, lub [i], jak w wyrazie *dieta*. Szczególnie intrygujące w języku polskim są performanse litery [i]: może reprezentować samogłoskę /i/, jak w słowie *sinus*, lub spółgłoskę /j/, jak w słowie *historia*, a niekiedy też może modyfikować wymowę spółgłoski poprzedzającej, jak w słowach *cisza*, *siła* czy *niania*. W innych językach kwestie te komplikują się jeszcze bardziej.

W języku angielskim fonem /ə/ może być przedstawiony z użyciem liter odpowiadających każdej z pięciu samogłosek (Coulmas 1989: 168; OED): [a], [e], [i], [o] i [u]. Przykładem wyrazy *alone* (ə'ləʊn), *silent* ('saɪlənt), *pencil* ('pensəl), *collaborate* (kə'læbərəɪt) i *luxus* ('lʌksəs). Z kolei litera [a] może reprezentować tak różne fonemy, jak /ə/, /ɛ/, /ɑ/, /eɪ/ czy /æ/. Przykładem: *ago* (ə'gəʊ), *fare* (fɛə(r)), *father* (fɑ:ðə(r)), *mate* (meɪt) czy *hat* (hæt). Na tym jednak nie wyczerpują się performanse litery [a] w języku angielskim – przykładem wyrazy *beat* (bi:t), *breakfast* ('breɪkfəst) czy *aunt* (a:nt) – trudno się tu doszukać związku pomiędzy znakiem i fonemem.

Relacje pomiędzy grafemem i fonemem komplikują się z czasem. Pismo często rozwija się niezależnie od mowy i ostatecznie wywiera wpływ na performanse wokalne (Haas 1970). W starożytnej Grecji alfabet fonetyczny przyczynił się do wynalezienia teatru. Więcej na ten temat poniżej, w części *Narodziny aktora*.

Najstarsze świadectwa

W połowie lat 90. ubiegłego stulecia amerykański egiptolog John Coleman Darnell dokonał niezwykłego odkrycia na Pustyni Zachodniej w Górnym Egipcie, niedaleko Luksoru, czyli dawnych Teb. Na stanowisku o złowieszczej nazwie Wadi el-Hôl, „Wąwóz grozy” – sławnym już od lat trzydziestych XX wieku z setek hieroglificznych inskrypcji i graffiti (Winkler 1938; Darnell 2002: 89-90) – Darnell i jego współpracownicy znaleźli najstarsze znane dziś przykłady użycia „alfabetu”, co najmniej tysiąc lat wcześniejsze niż alfabet grecki (Darnell *et al.* 2005).

Na pustynnych skałach uczeni zidentyfikowali dwie zagadkowe inskrypcje. Większość znaków – inaczej niż teksty egipskie (Gardiner 1954: 25) – zwraca się w kierunku pisma, w lewo. Choć niektóre znaki zdają się ignorować tę tendencję, co może świadczyć o niestabilności wczesnego „alfabetu”.

Napisów w Wadi el-Hôl nie zdołano wprawdzie ciągle odszyfrować, nie ma jednak wątpliwości, że są to znaki „alfabetu”. Inskrypcje nie dają się odczytać jako teksty egipskie. Zastosowana w nich została radykalna redukcja ilości znaków, co jest główną charakterystyką każdego „alfabetu”. Większość grafemów bardzo przypomina znaki pojawiające się w innych wczesnych „alfabetach” – znalezionych na Synaju czy w Palestynie, a dźwięki, które można im przypisać, wydają się zgodne z tradycjami późniejszych „alfabetów” (Darnell *et al.* 2005: 86).

Hipotezy wywodzące wczesny „alfabet” z pisma egipskiego pojawiły się już w XIX wieku (Kuckenburger 2006: 221). Pierwszym potwierdzeniem tych intuicji było odkrycie w 1905 roku licznych inskrypcji z nieznanym pismem „alfabetowym” w Serabit el-Chadim na Synaju (Petrie 1906; Gardiner 1916; Gardiner *et al.* 1952-55). Szczególnie intrygującym znaleziskiem był niewielki sfinks z czerwonego piaskowca, datowany na lata 1800-1500 p.n.e. Po prawej stronie figurki, zapewne wotywniej, uwiecznione zostały dwa napisy: górny hieroglifami („ukochana Hathor, pani turkus”), dolny pismem „alfabetowym”. Świątynia w Serabit el-Chadim znajdowała się w pobliżu kopalni turkus. Twórcami alfabetowego napisu byli najprawdopodobniej semiccy jeńcy wojenni, zatrudnieni przez Egipcjan w synajskiej kopalni.

Inskrypcje znalezione w Wadi el-Hôl i Serabit el-Chadim to najstarsze znane dziś przykłady pisma „alfabetowego”. Wszystkie zidentyfikowane tam znaki, a także nieco późniejsze, zachowane na ceramice i brązie z Palestyny (Sass 1988), wykazują zaskakująco dużo podobieństw, choć też różnią się w wielu szczegółach. Napisy w Wadi el-Hôl dowiodły,

że źródłem wczesnego „alfabetu” były nie tylko egipskie hieroglify, lecz także znaki pisma hieratycznego (Darnell *et al.* 2005). Twórcy tych napisów, znalezionych na głębokiej prowincji, nie wywodzili się z ówczesnych elit czy wykształconych pisarzy, ale spośród prostych ludzi – byli zaciężnymi żołnierzami na dalekiej placówce (Wadi el-Hôl) albo niewolnikami (Serabit el-Chadim). Wielkie cywilizacje ignorowały odkrycie „alfabetu” przez kolejne tysiąclecie! Czy w tym kontekście wynalezienie „alfabetu” można wciąż uznawać – jak to czyniła większość XX-wiecznych uczonych (np. Diringier 1968; Goody, Watt 1968; Ong 1982; Havelock 1982; Cross 1991; Besnier 1995) – za przełom cywilizacyjny i główne kryterium odróżniania ludu „cywilizowanego” od „prymitywnego”? Czy dziś ktokolwiek jeszcze podpisałby się pod opinią Marshalla McLuhana (1962: 63) o „plemiennym” charakterze kultur bez „alfabetu”, jak Chiny czy Japonia? Nie sądzę.

Jak dotąd nie udało się znaleźć takich „społeczeństw z alfabetem”, które różniłyby się zasadniczo od „społeczeństw bez alfabetu” (Sanders 2009: 44). Pirahã, jak już wspomniałem, świadomie odrzucają wszelką naukę pisma, bo uznają swoją kulturę za wyżej rozwiniętą niż cywilizacja Zachodu.

W II tysiącleciu p.n.e. rozwinęła się jeszcze jedna forma „alfabetu”, na bazie pisma klinowego. Najwcześniejsze świadectwa pochodzą z bogatego miasta-państwa Ugarit, kwitnącego na północy dzisiejszej Syrii w latach 1450-1200 p.n.e. a zatem w czasach kultury mykeńskiej. Jest to również przykład jedyne go wczesno semickiego „alfabetu” w pełni dziś zrozumiałego (Dietrich, Loretz 1989; Segert 1984; Dietrich *et al.* 1995). Standardowy system klinowych liter został stworzony przez państwowych urzędników i pisarzy, w przeciwieństwie do niestabilnych „alfabetów” wcześniejszych, poświadczonych w Wadi el-Hôl czy Serabit el-Chadim. Ugarycki „alfabet” oprócz spółgłosek zawierał również trzy znaki reprezentujące samogłoski – głównie dla zapisu obcych wyrazów. Wpływ tego systemu na dalszy rozwój „alfabetu” był przypuszczalnie znaczny, jak tego dowodzą współcześni uczeni (por. Bernal 1990), na początku XII wieku miasto Ugarit zostało jednak spalone podczas najazdu Ludów Morza i nigdy później go nie odbudowano (Watson, Wyatt 1999). Duże temperatury, wywołane pożarami, zakonserwowały jednak olbrzymie zbiory zapisanych tabliczek.

Alfabet grecki

W rozdziale 58 piątej księgi *Dziejów* Herodot przyznał, że starożytni Grecy przejęli pismo od Fenicjan. Grecy określali tym terminem jeden z ludów semickich, choć nie jest jasne kogo

dokładnie Herodot mógł mieć na myśli (Pastor Borgoñón 1988-90). Uczeni wywodzili też grecki alfabet od innych grup semickich, jak Aramejczycy (Segert 1963; Knauf 1987) czy „północni Syryjczycy” (Helck 1979), a nawet od ludów niesemickich w Azji Mniejszej (Jeffery 1982; Brixhe 1991; Lemaire 1991, 2008).

Litery wczesnego alfabetu greckiego przypominają jednak znaki pisma semickiego, w większości przypadków wyrażają podobne dźwięki, mają takie same nazwy i są porządkowane w takiej samej kolejności (Swiggers 1996). Fenickie litery rozwinęły się z wcześniejszych piktogramów i reprezentowały spółgłoski, które były pierwszymi literami odpowiadających im wyrazów semickich. Na przykład znany już z Wadi el-Hól obraz głowy byka reprezentuje zwarcie krtaniowe, występujące na początku słowa *ʾālep* (=byk), a plan domu to litera B, bo od niej zaczyna się słowo *bêt* (=dom). Grecy przejęli od Fenicjan litery razem z nazwami, które jednak utraciły swoje pierwotne znaczenia i przemieniły się w abstrakcyjne terminy: fenickie *ʾālep* przeobraziło się w greckie *alfa*, *bêt* w *beta*, *gimel* w *gamma*, *daleth* w *delta* etc.

Grecy, adaptując fenicki alfabet spółgłoskowy, dokonali kluczowej modyfikacji – wydzielili osobne znaki dla samogłosek. Wykorzystali do tego celu litery pisma fenickiego. Zwarcie krtaniowe, reprezentowane przez fenicką literę *ʾālep*, nie występowało w grece. Grecy czytali wyraz *ʾālep* po prostu *ālep*, z głoską /a/ na początku, użyli więc tego znaku do reprezentowania samogłoski A. Fenicka litera *hē* została z kolei wykorzystana do reprezentowania samogłoski E (*e psilon*, „e proste” lub „obnażone”), fenickie *ʾayin* do reprezentowania O (*o mikron*, „małe o”), a *yōd* do reprezentowania I (*iōta*). W VI wieku, prawdopodobnie najpierw w Milecie, wprowadzono dwa kolejne znaki dla odróżnienia długich samogłosek od krótkich E i O: H (*ēta*), czyli długą głoskę /ē/ i Ω (*o mega*, „o duże”). H (*ēta*) wywodzi się od fenickiego znaku *hēt*, Ω (*o mega*) było zaś tworem oryginalnym, powstałym prawdopodobnie z rozcięcia O (*o mikron*). W czasach późniejszych dodano do alfabetu literę Y (*y psilon*, „y proste” lub „obnażone”) oraz trzy spółgłoski, niewystępujące w języku fenickim: Φ (*fi*), X (*chi*) i Ψ (*psi*).

Proces adaptacji pisma fenickiego przebiegał różnie w różnych regionach Grecji i zachowało się wiele przykładów lokalnych odmian wczesnych liter (Kirchhoff 1887; Jeffery 1990). Wedle amerykańskiego starożytnika Rogera Woodarda (1997) grecki alfabet został wynaleziony przez skrybów na Cyprze i dostał na zachód do Grecji szlakiem kupieckim. Być może. Z czasem główną rolę zaczął odgrywać alfabet wschodnio-joński. W roku 403-402 p.n.e., za archonta Euklidesa, alfabet ten został oficjalnie przyjęty w Atenach, ale do tego czasu dominował już powszechnie w pismach prywatnych i już ok. roku 370 był akceptowany

w całym greckim świecie. Przyjęcie alfabetu jońskiego wpłynęło zapewne na skuteczność performansów pisma. Alfabet attycki był mniej precyzyjny niż joński, na przykład symbolem *E* oznaczano zarówno ϵ , jak i η , a niekiedy też $\epsilon\iota$ (Smyth 1963: 8-9).

Alfabet fonetyczny umożliwił oddzielenie skryby od autora, pisanie mogło się odtąd odbywać także pod dyktando. Proces ten został zainicjowany już w Ugarit. W domu głównego kapłana Baala zachowały się tabliczki z inskrypcją odróżniającą wkład kapłana Attanu-Purliani, „kompozytora”, od „wykonawcy”, niejakiego Ilimilku, zapewne skryby (Hallo, Younger 1997: 273; Powell 2002: 105-108). Pismo zachodniosemickie było pierwszą próbą systematycznego zapisu wyłącznie dźwięków mowy. Mogło się to oczywiście odbywać poprzez dyktowanie. Zapisu dokonywano jednak wciąż głównie z użyciem spółgłosek, jak podczas stenografii – skryba kodował mowę w wybrane znaki. Przeczytanie takiego tekstu musiało być poprzedzone rekonstrukcją oryginalnych wyrazów – dla ułatwienia oddzielano więc poszczególne słowa kropkami lub pionowymi kreskami. W trakcie interpretacji tekstu semickiego rozumienie poprzedzało zatem wymowę, podobnie jak przy czytaniu hieroglifów.

Sytuacja zmieniła się diametralnie po wprowadzeniu do greckiego alfabetu liter reprezentujących samogłoski. Po kilku wczesnych eksperymentach Grecy zrezygnowali z oddzielania wyrazów i ich napisy aż do czasów rzymskich miały postać ciągów dużych liter (minuskuła została wynaleziona dopiero w Bizancjum, na początku IX wieku). Grecy czytali inaczej niż Semici – identyfikowali dźwięki, a nie wyrazy (Powell 2002: 109). Tekst grecki, z literami reprezentującymi samogłoski, był pełniejszym obrazem mowy niż tekst semicki. Wymawianie na głos kolejnych liter pozwalało taki tekst łatwo zrozumieć. Podział na wyrazy był zbędny, bo w żywej rozmowie nie mówi się przecież „wyrazami”, ale większymi fragmentami sensów. Każda wypowiedź składa się z ciągów fal akustycznych. Szeregi długich greckich liter stanowiły formę zapisu mowy analogiczną do spektrogramu. W przypadku pisma greckiego wymowa poprzedzała i konstruowała rozumienie!

Zmienił się zatem zasadniczo performatywny wymiar tekstu. Z hieroglifami wiązały się performanse szyfrowania i dekodowania, a z alfabetem spółgłoskowym – performanse stenografowania i rekonstrukcji. Greckie pismo fonetyczne zachowywało mowę o wiele wierniej niż systemy wcześniejsze, a od czytelnika-performera wymuszało wręcz odegranie tej mowy na żywo. Ktokolwiek chciał zrozumieć długie ciągi liter, musiał na głos po kolei recytować dźwięki reprezentowane przez poszczególne znaki. Jeśli hieroglify mogły być pismem samo-się-performującym, to greckie napisy domagały się performera. Alfabet fonetyczny zrewolucjonizował kulturę inspirując powstanie nowych rodzajów performansów i stymulując pojawienie się nowego performera, nazwanego aktorem.

Emergencja aktora

Związek pomiędzy ortografią i fonologią, jak wcześniej wspomniałem, bywa skomplikowany. Mowa co prawda historycznie poprzedzała pisownię, ale ortografia mogła z czasem wywierać duży wpływ na fonologię języka (Levitt 1978). W przypadku antycznej Grecji pismo fonetyczne umożliwiło pojawienie się nowego rodzaju performerów. Archaiczny aoida został zastąpiony rapsodem, a w niedalekiej przyszłości aktorem. Alfabet fonetyczny umożliwił oddzielenie autora tekstu od pisarza i wykonawcy. Mógł się narodzić „poeta”, a także „aktor”.

Przed Homerem poeci w Grecji byli pieśniarzami, aoidami (gr. *αοιδοί*). *Odyseja* zachowała opisy występów dwóch takich pieśniarzy wraz z ich imionami: Demodokos (w księdze 8) i Femios (w księdze 1). Śpiewali eposy z towarzyszeniem formingi, czterostrunowej liry. Ich popisy były częściowo improwizowane na żywo, a częściowo przygotowywane podczas wcześniejszych medytacji (West 2011: 4). W *Iliadzie* z kolei wspomniany został tracki pieśniarz Tamyris (2: 595-600), który na swą zgubę wyzwał na muzyczny pojedynek Muzy – oślepiły go, pozbawiły daru śpiewu i sprawiły, że zapomniał jak się gra na lirze (Wilson 2009). Podczas pogrzebu Hektora aoidowie intonowali treny żałobne, a kobiety towarzyszyły im lamentacjami (*Iliada* 24: 722).

Homer i Hezjod swoje performanse nazywają śpiewaniem (gr. *ἀείδειν*; np. *Iliada* 1: 1; *Teogonia* 34), a swoje eposy pieśnią (gr. *αοιδή*; np. *Odyseja* 24: 196-202; *Prace i dni* 1). Autor pierwszej części homeryckiego hymnu do Apollona określa siebie „ślepyim śpiewakiem” (wersy 169-172). Co najmniej od czasów Tukidydesa (3,104,5) wersy te odnoszono do samego Homera (więcej o tożsamości „Homera” w: Graziosi 2002).

Status społeczny aoidów był zróżnicowany (Latacz 1989: 45). Najlepsi występowali na dworach najslawniejszych władców, takich jak Agamemnon (*Odyseja* 3: 267-268), Menelaos (*Odyseja* 4: 17), Alkinoos, król Feaków (Demodokos) czy Odyseusz, król Itaki (Femios). Działali też w archaicznej Grecji pieśniarze wędrowni, nazwani w *Odysei* (17: 383) „rzemieślnikami publicznymi” (gr. *δημοεργοί*, *dēmioergoi*), obok wróżbitów, uzdrowicieli i cieśli. Prestiż tego zawodu musiał być wysoki, skoro wszyscy śpiewacy przypisywali sobie kontakty z Muzami i bogami olimpijskimi. Hezjod (*Teogonia* 94-103) w sławnym autoportrecie obrazowo opowiada, że córki Zeusa łąły „słodką rosę” na jego język, by mógł śpiewać „o czynach ludzi dawniejszych i o bogach szczęśliwych” (przeł. J. Łanowski). Aoidowie występowali zwykle po biesiadzie, łącząc w swoich improwizowanych pieśniach opowieści o mitycznych bogach i herosach z wydarzeniami i postaciami lokalnymi.

Performanse te konstruowały i wzmacniały wspólną tożsamość archaicznych Greków (Welcker 1865; Parry 1971; Lord 1960; Latacz 1989; Nagy 1996).

Ślepy pieśniarz potrafił improwizować swoją opowieść podczas każdego performansu od nowa. Nie uczył się swych kompozycji na pamięć, ale je tworzył w trakcie występu. Frazy powtarzające się często w eposach Homera, a także stałe metrum ułatwiały komponowanie (Lord 1995: 11). Formuły nadawały trwałość kulturze oralnej, zachowując imiona herosów i fundamenty mitów. Nowa technologia pamięci – pismo alfabetowe – zrewolucjonizowała jednak greckie performanse, wymuszając uczenie się całych pieśni na pamięć i oddzielając kompozytora od performerera. Każdy mógł odtąd udawać aoidę (Powell 2002: 124).

Spisywanie eposu, dyktowanego przez „ślepego śpiewaka”, nie tyle zachowywało pieśń, co raczej wytwarzało jej nową formę, przemieniając niestabilny performans w stabilny tekst. Grecki alfabet nie objawiał tajnej natury mowy, ale był raczej wyobrażeniem Greków na ten temat. Podział na spółgłoski i samogłoski wymuszał identyfikowanie tych właśnie fonemów w żywej mowie. Przełomowe znaczenie dla powstania sztuki aktora miało rozróżnienie długich i krótkich spółgłosek. Była to fundamentalna zasada mowy greckiej, zastąpienie spółgłoski długiej krótką prowadziło zwykle do radykalnej zmiany znaczenia wyrazu. Kwestie te można było rozwiązać zapisując „poprawną” wersję pieśni na składanych tablicach z drewna, pokrytych woskiem (por. *Iliada* 6: 169), lub na zwierzęcej skórze (por. Herodot, *Dzieje* 5,58,3) – a po roku 600 p.n.e. także na tanim papirusie z Egiptu (Burkert 1992: 30-33; West 1966: 48). Odtąd ucząc się tekstu na pamięć można było uniknąć błędu. Konsekwencją oddzielenia kompozytora od wykonawcy i zapisania eposów był zmierzch sztuki aoidów, wiecznych improwizatorów. Wykształciło się zapotrzebowanie na nowy rodzaj performerera, odtwórcę gotowego libretta – „aktora eposu” (Graziosi 2002: 38). Grecy nazwali go rapsodem.

Słowo rapsod poświadczone jest dopiero w źródłach z V wieku p.n.e. Możliwe są dwie genealogie tego terminu. Tradycja starożytna, kwestionowana dziś przez takich uczonych jak Joachim Latacz, wywodziła słowo „rapsod” od *ῥάβδος* (*rhábdos*, „laska”). Już w *Teogonii* (wers 30) Hezjod twierdził, że Muzy wręczyły mu *σκῆπτρον* (*sképtron*, „berło”). Ponieważ słowem tym określano również „laskę” królów, kapłanów i posłańców, wręczaną każdemu, kto przemawiał na zgromadzeniu wodzów (por. *Iliada* 1: 245; 2: 279, 3: 218 *etc.*), niektórzy antyczni komentatorzy, a za nimi współcześni, przyjmowali, że Hezjod był rapsodem (Patzer 1993; West 1966: 163-164). W późniejszej literaturze przedstawiano rapsodów z gałązką zwaną *ῥάβδος* (np. Pindar, *Oda istmijaska* 4: 38), a na wazach malowano ich z lirą lub zwykłą laską.

Hezjod częściej jednak, podobnie jak Homer, określał swoje performanse w kategoriach występu aoidy, śpiewaka. Działalność Homera i Hezjoda, datowana najwcześniej na VIII wiek p.n.e. (Graziosi 2002: 90-124), pokrywa się czasowo z wprowadzeniem do Grecji alfabetu (o czym piszę w rozdziale następnym). Hipotezy wcześniejszego pojawienia się pisma, proponowane przez takich autorów, jak Joseph Naveh (1973) czy Martin Bernal (1987, 1990), nie zostały nigdy wystarczająco udowodnione (Swiggers 1996). Homer i Hezjod należeli prawdopodobnie do jednej z ostatnich generacji aoidów, ich następcy byli już rapsodami. Podczas performansów częściej używali laski niż liry.

Na amforze w British Museum (E270) malarz Kleofrades ukazał triumfującego rapsoda na podium w himationie i wieńcu. Platon potwierdzał w dialogu *Ion* (530 D), że za zwycięstwo w konkursie rapsodycznym performer mógł otrzymać złoty wieniec. Rapsod na wazie wybija laską metrum pierwszej połowy heksametru otwierającego zaginiony poemat, prawdopodobnie o Heraklesie. Z jego ust wypływa ciąg dużych liter:

HOΔEΠOTENTYPINΘI (Ὡδε ποτ ἐν Τύρινθι, „Jak niegdyś w Tyrynsie...”). Postawa rapsoda, dostojny wygląd i ubiór, odróżniają tego performera wyraźnie od aoidy. Wystarczy porównać znakomite malowidło na wazie ze starszą o dwieście lat niewielką figurką z brązu w Muzeum Archeologicznym w Heraklionie na Krecie (nr 2064). Muzyk z lirą to zapewne aoida, ma lekko otwarte usta, co sugeruje śpiew.

Laska rapsoda była zapewne postrzegana jako oznaka prestiżu. Śpiewak używał jej też prawdopodobnie do wyznaczania rytmu. Szwajcarski uczony André Sauge (2007: 90-96) przypuszczał, że „laska” mogła symbolizować „regułę”, do której rapsod musiał się stosować. Odkąd eposy zostały spisane i gramatycy ustalili, że długa sylaba jest dwa razy dłuższa od krótkiej, warunki recytowania poezji zmieniły się fundamentalnie. Aoida mógł sobie pozwolić na improwizowane wariacje, zapewne także metryczne, rapsod natomiast musiał pilnować precyzyjnie zapisanych heksametrów. Pismo zmodyfikowało wymowę.

Współcześni uczeni częściej wywodzili jednak słowo „rapsod” od czasownika *ῥάπτειν* (*rháptein*, „szyć”) i rzeczownika *ῥῆδῆ* (*ōidē*, „pieśń”), sugerując się sławnym początkiem *Ody nemejskiej* (2: 1-2) Pindara. Rapsod, wedle tej etymologii, „szył pieśni” z dostępnego materiału (Risch 1974: §71a; Patzer 1952). Pindar wyraził się jednak wieloznacznie. Nazwał „synów Homera” śpiewakami „zszywającymi *epe*” (*ῥαπτῶν ἐπέων*). Owo *epe* uczeni rozumieli różnie: jako „pieśni epickie” (Nagy 1996A: 61-69; 1996: 89), „epizody” (Burgess 2004: 5), „słowa” (Graziosi 2002: 32 i 208) lub „wersy (Patzer 1952, Ford 1988, Collins 2001 i Jensen 2011: 146).

Duńska uczona Minna Skafte Jensen (2011: 145-178) zwróciła też uwagę na ambiwalentne używanie terminu „rapsod” przez starożytnych, argumentując na tej podstawie, że słowa „rapsod” i „aojda” to synonimy. Platon rzeczywiście opisuje występy tytułowego rapsoda w dialogu *Ion* dwukrotnie z pomocą czasownika „śpiewać” (532b, 536b: *aidein*) i raz rzeczownika „pieśń” (536b: *melos*), a sam Ion, wychwalając swe kompetencje, podkreśla, że potrafi „dobrze upiększyć” Homera. Owo „upiększanie” wcale jednak nie musi oznaczać, iż Ion zmieniał teksty eposów i improwizował własne słowa. Moim zdaniem Ion „upiększał” Homera performansem, udając skutecznie „aojdę”, a tym samym nabywając prawa do nazywania siebie „śpiewakiem”. Rapsod nie tylko wcielał się w postaci z eposów, lecz także w legendarnego aojdę, nazwanie jego performansu „śpiewaniem” czy „pieśnią” mogło być najprostszym sposobem nobilitowania najwybitniejszego rapsoda. Nawet Jensen nie jest w stanie zaprzeczyć, że techniki performatywne aojdy i rapsoda były odmienne, tego drugiego nigdy nie przedstawiano na malowidłach czy rzeźbach z lirą czy jakimkolwiek innym instrumentem.

Komentatorzy od dawna przeciwstawiali odtwórczego rapsoda, który musiał dobrze zapamiętać obce pieśni, twórczemu aojdzie, wykonującemu głównie własne kompozycje (Else 1957; Tarditi 1968: 144). Złe zdanie o rapsodach miewali zresztą już starożytni. Ion, tytułowy bohater dialogu Platona, był pyszałkowatym idiotą, a w *Uczcie* Ksenofonta Sokrates stwierdzał wprost, że nie było głupszego „plemienia” niż rapsodzi (3,6). Wiele zachowanych świadectw potwierdza jednak wysoki prestiż tych performerów. Od VII wieku p.n.e. wielką popularnością cieszyły się zawody rapsodów w recytowaniu eposów Homera. W drugiej połowie VI wieku taka konkurencja została włączona do najważniejszego święta Aten, Panatenajów (West 2000: 29; Burkert 2001).

Wykonywanie eposów Homera na żywo z pewnością inspirowało rapsodów do performansów zapowiadających sztukę aktora. W *Iliadzie* czy *Odysei* wyraźnie wyodrębnione zostały monologi postaci, umożliwiając performerowi wcielanie się w kolejne osoby, być może modelując nieco głos i modyfikując pozycję ciała. Platoński *Ion* (535d-e) poświadczał emocjonalny charakter recytacji. Wystarczyło nałożyć maskę na głowę wykonawcy, by mógł się narodzić grecki aktor. Jedną z konsekwencji zaadaptowania w archaicznej Grecji alfabetu fonetycznego były narodziny sztuki teatru w epoce klasycznej. Starożytni autorzy dostrzegali podobieństwa pomiędzy rapsodem i aktorem (np. Platon, *Ion* 532d, 536a; *Państwo* 395a; Arystoteles, *Retoryka* 1403^b23).

Reasumując

Grecki alfabet nie tylko zainspirował Eurypidesa i innych poetów do komponowania długich dramatów o złożonych strukturach metrycznych i fabularnych, ale też umożliwił im nauczenie kilkunastu osób wykonywania tych tekstów, razem z tańcami i śpiewem, podczas performansu. Przede wszystkim jednak alfabet pobudził gwałtowny rozwój sztuki performerów – każdy praktycznie mógł udawać aoidę – i wpłynął na pojawienie się nowych wykonawców performansów publicznych: rapsodów i aktorów. Pismo wymusiło tym samym narodziny koncepcji „poety”, osoby różnej od wykonawcy i pisarza. W kulturze oralnej nikt nie pytał o nazwisko poety, bo każdego improwizującego pieśniarza w sposób naturalny utożsamiano ze śpiewanym przez niego utworem. Pieśni aoidów rodziły się w trakcie performansu i umierały wraz z zakończeniem performansu. Mogły być przechowywane w pamięci wspólnoty dopóki żyli wciąż ludzie, którzy je pamiętali. Potem ginęły bezpowrotnie.

Najstarsze świadectwa zapisane greckim alfabetem to teksty w metrum heksametrów. Czy Grecy wynaleźli pismo dla uwieczniania pieśni? Pieśń stanowiła tylko jeden z elementów antycznego performansu. Towarzyszyła zwykle tańcowi. Performer grecki, jak paleolityczny biegacz, był przede wszystkim tancerzem. Kolejnym źródłem teatru, historycznie wcześniejszym od wynalezienia pisma i budowli, lecz udokumentowanym później, był taniec.