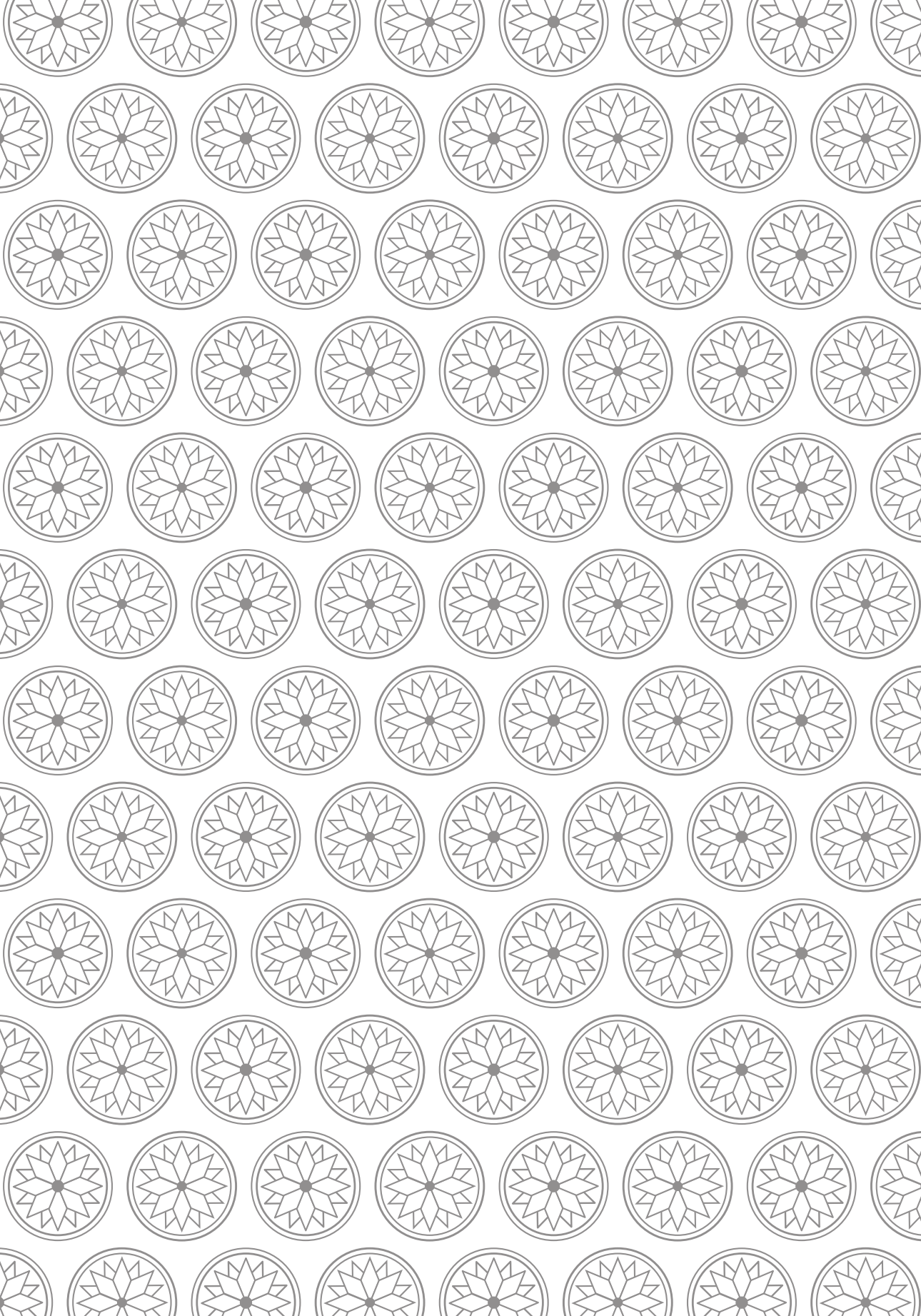


Święty Bachus

Nieznane lata teatru greckiego



Aleksis Solomos

Święty Bachus

Nieznane lata teatru greckiego

300 p.n.e.–1600 n.e.

PRZEKŁAD

Joanna Kruczkowska

Rafał Lewandowski

Beata Schada-Borzyszkowska

REDAKCJA PRZEKŁADU

Maciej Kaziński

WSTĘP DO WYDANIA POLSKIEGO

I REDAKCJA NAUKOWA

Przemysław Marciniak



INSTYTUT
THE GROTOWSKI
INSTITUTE IM. JEZEGO
GROTOWSKIEGO

Wrocław 2010

SPIS TREŚCI

- 7 ● Wstęp do wydania polskiego

- 25 ● Prolegomena

- 31 ● CZĘŚĆ PIERWSZA
Panowanie mimów

- 79 ● CZĘŚĆ DRUGA
Początki teatru współczesnego
Dramat greckochrześcijański

- 149 ● CZĘŚĆ TRZECIA
Ukształtowanie się bizantyjskiego misterium

- 205 ● Epilegomena

- 226 ● Zasady transkrypcji i spolszczeń z greki
- 228 ● Wybrana bibliografia
- 230 ● Indeks osobowy

Prolegomena

● Po raz pierwszy spotkałem Świętego Bachusa na świetlistej mozaice kościoła w Dafni¹. Między żydowskimi rybakami, biednymi mnichami i innymi pokornymi mieszkańcami świątyni, Bachus i Sergiusz wyróżniają się białymi i złocistymi szatami, niczym dioskurowie jakiejś starożytnej szlachetnej kultury, która nagle i nieoczekiwanie została zwyciężona przez prostszą i bardziej ludową wiarę.

Porwał mnie nie tyle wygląd czy życiorys syryjskiego męczennika², ile alegoria, która przeświecała zza jego imienia – alegoria, która oświeśla pewną przejściową i nieznaną, niemal tajemną epokę teatru. Gdyż tak naprawdę starożytny Bachus nigdy nie umarł; nie tylko jako bóg wina i daimonion teatralnego szału. Kiedy zmarł ostatni Menander, a zanim urodził się pierwszy Chortatzis³ – gdyż nowa komedia i dramat kreteński stanowią punkty graniczne naszej nieznannej historii – owity bluszczem Dionizos jest wciąż blisko nas, przyjmując ukryte i jawne ofiary. Spośród tysiąca dziewięciuset⁴ nieznanych lat teatru greckiego, co najmniej tysiąc siedemset to lata twórcze; teatr ten kontynuuje swoją drogę pośród tysięcy przemian i przeobrażeń, przesądów i ustaw, śmierci i wygnań – czasem politeistyczny, czasem monoteistyczny, ale zawsze dionizyjski.

W czasie, gdy na Akropolu Pallas Atena nazywa się Matką Bożą Ateńską, pełni siły bohaterowie teatru starożytnego zakładają maski chrześci-

1 Dafni – klasztor położony w Chaidari, w pobliżu Aten w Attyce. Zdobiące go mozaiki zaliczane są do największych arcydzieł średniowiecza (przyp. red.).

2 J.-P. Migne: *Patrologiae cursus completus (series Graeca)*, Migne, Paris 1857–1866, 145, 1236. Dzieło cytowane w dalszej części jako *PG (Patrologia Graeca)*.

3 Georgios Chortatzis (1545–1610) – grecki dramatopisarz z Krety. Obok Vitsenzosa Kornarosa jeden z głównych przedstawicieli literackiej szkoły rodzimego dialektu kreteńskiego, którego rozkwit przypada na przełom XVI/XVII w. Najbardziej znanym jego utworem jest rozgrywająca się w Egipcie tragedia *Erofilii* (przyp. red.).

4 Od Menandra, 300 r. p.n.e. do prawdopodobnej daty powstania *Erofilii*, 1600 r. n.e., upływa dziewiętnaście wieków. Z nich siedemnaście kończących się na 1453 r. są twórcze.

jańskiej mitologii. Teotokos oplakuje swe dziecię łzami Hekabe, a wieści, które przynoszą posłańcy z tragedii, niosą teraz ci niebiańscy⁵. Na obfitej fryzurze chrześcijańska aureola zastąpiła wieniec z bluszczu. Badanie tego nieznanego teatralnego ładu, rozpościerającego się od Aleksandrii Ptolemeusza aż po Włochy Medyceuszy, prowadzi nas do istotnego odkrycia – iż teatr w świecie języka greckiego nie zatracił swej duchowej i psychagogicznej orientacji. Niekiedy gubi on swój ciąg historyczny i logiczny, paląc się w cudzym popiele, jednak sztuka teatralna, w swej postaci literackiej, trwa nieustannie. Teatr psychagogiczny przenosi swe namioty oraz rekwizyty z miast greckich do Konstantynopola ostatnich Paleologów, karmiony żywą kulturą Wschodu, i swoim odbiciem na Zachodzie⁶. Ten duchowy teatr podąża trzema drogami jednocześnie: Akademii, Kościoła i Hipodromu, które wydają się biec równoległe, jednak w końcu łączą się ze sobą.

Istnieje coś, co znacznie różni pojęcie teatru na Wschodzie i na Zachodzie. Na Zachodzie podział na teatr starożytny i nowy ma swoje uzasadnienie. Pierwszy kończy się razem z łacińskimi tragediami Seneki, drugi zaczyna po tysiącletniej przerwie wraz z pojawieniem się łacińskiego misterium. Na Wschodzie przeciwnie – rozwój nie zostaje zatrzymany. Greckochrześcijański teatr stanowi mocny pomost między dwiema epokami: starożytną i nowożytną, które ostatecznie stanowią jedno.

Kiedy mówimy o greckochrześcijańskim teatrze, mamy oczywiście na myśli teatr bizantyjski; wielokształtny i wielowarstwowy obszar cesarstwa wschodniorzymskiego stanowi bowiem największe pole wędrówki chrześcijańskiego Dionizosa. Tam, w teatralnym garncu mieszają się wpływy greckie, rzymskie i judaistyczne, by dać życie nowej postaci sztuki; tam, w ludowym kotle, gotują się różnorakie religijnie i narodowe tradycje, by wytworzyć nową pobudzającą siłę codziennego życia.

Na końcu książki czytelnik odnajdzie bardziej szczegółową bibliografię dotyczącą teatru bizantyjskiego⁷. Musimy wyznaczyć już teraz, iż liczni

5 Matka Boża z *Chrystusa cierpiącego* (*Christós páschon*) i *Hekabe* Eurypidesa (zob. rozdz. IV). W hymnach i dziełach liturgicznych – Zwiastowanie, Abraham, Zmartwychwstanie – aniołowie przynoszą wieści.

6 Kiedy mówimy Wschód, mamy na myśli wschodni świat śródziemnomorski, kraje znajdujące się pod wpływem kultury greckiej.

7 Bibliografia zamieszczona na końcu polskiego wydania *Świętego Bachusa* nie obejmuje dzieł cytowanych przez Solomosa, zawiera natomiast nowe publikacje poświęcone teatrowi bizantyjskiemu, powstałe po wydaniu *Świętego Bachusa* (przyp. red.).

greccy i obcy bizantynolodzy, choć przyjmują istnienie tego teatru, nie są zgodni co do jego duchowego charakteru. Jedni przywiązują większą wagę do sfery liturgicznej, inni do świeckiej, a jeszcze innych zajmuje głównie wartość literacka. Wszyscy zapożyczają elementy, koncepcje i pomysły ze skarbca informacji Sathasa⁸, nie przeprowadzając jednocześnie wyczerpującej krytyki żadnego z tych aspektów. Przede wszystkim Sathas był pierwszym, który odkrył właściwe znaczenie tradycji improwizacji w teatrze mimów. Być może w jego studium brakuje właściwego porządku, może i dokładności, dlatego jego koncepcja pozostaje niepotwierdzona. Ale wystarczy, że pokazuje on, jak dużą podporą była w czasach bizantyjskich ludowa sztuka mimów dla teatralnej winorośli, którą zasadzili poeci i kompozytorzy, którą podlewali mnisi, a jej gałązki przycinali cesarze i patriarchowie.

Są też – na szczęście nieliczni – filologowie⁹, którzy nie uznają istnienia teatru bizantyjskiego, czy też jego skończonej postaci artystycznej. Przedstawiają oni cztery podstawowe argumenty: twierdzą, że do stwierdzenia istnienia życia teatralnego w Bizancjum brakuje wystarczających informacji i tekstów teatralnych; nie ma też żadnego dowodu na istnienie teatralnych przedstawień. A jeżeli istnieje – dodają – jakakolwiek przesłanka obecności teatralnych misterii w ostatnich wiekach Bizancjum, to zawdzięcza się ją wyłącznie wpływowi Zachodu. Argumentom tym możemy przeciwstawić następujące myśli:

I. To, że brakuje nam wystarczających tekstów teatralnych, jest to wynikiem bezlitosnej wojny, jaką wydali sami chrześcijanie swojemu teatrowi. Zaraz po każdej religijnej czy politycznej przemianie, Bizancjum jak Kronos pożerało swoje dzieci. Tak więc, jeśli jakieś teksty przetrwały, musimy sobie wyobrazić ich liczbę jako nieskończenie większą. Już te nieliczne, które znamy, czy zachowane fragmenty, są wystarczające. Dość, jeśli nie będziemy w nich szukać dojrzałej poezji dramatycznej Ajschylosa

8 Konstantinos Sathas: *Istoriakón domímion perí tou théatrou kaí tis mousikís tón Byzantinón* [Zarys historii teatru i muzyki bizantyjskiej], Venezia 1878.

9 Filologowie negujący istnienie teatru bizantyjskiego: Samuel Baud-Bovy: *Revue des Questions historiques*, CXV, 1931, s. 257–296; Frederick Henry Marshall, John Mavrogordato: *Literatura bizantyjska*, [w:] *Bizancjum. Wstęp do cywilizacji wschodniorzymskiej*, opracowali Norman H. Baynes, H.St.L.B. Moss, przełożył Edward Zwolski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1964, s. 197–223. Zob. też „Byzantion” 1931 nr 6, s. 623–640. Jedyne Karl Krumbacher przyjmuje istnienie dramatu liturgicznego – *Geschichte der byzantinischen Literatur [von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527–1453)]*, München 1897.

czy Szekspira czy też jednolitej i utrwalonej formy teatralnej – jedenaście wieków bizantyjskich to nic innego, jak tysiąc sto lat pionierskiego teatru.

II. Gdyby nie istniało życie teatralne, wówczas prawodawcy nie wylewaliby takiej ilości atramentu, zabierając głos w sprawie teatru, a klerycy nie traciliby cennego czasu na czczą paplaninę.

Nie mielibyśmy też całego cyklu pism dotyczących życia i środowisk aktorów – od Tertuliana i Lukiana w czasach rzymskich, aż po Szymona z Tesaloniki¹⁰, który przemawia w obronie sztuki dramatycznej, gdy Turcy stoją u bram miasta. Tak czy inaczej, czy Libaniuszowie, Złotouści, Chorycjuszowie, Balsamonowie¹¹ byłiby naiwniejsi od Arystotelesa i Horacego, tracąc czas i myśli na coś nieistniejącego?

III. W kwestii przedstawień teatralnych będziemy bardziej stanowczy. Filologowie temu przeciwni, biorąc przyczynę za skutek, twierdzą, że bizantyjskie dialogi – te nieliczne, które się zachowały i te liczne, które zachowały się we fragmentach – nie były grane, ponieważ nie wiemy nic na temat ich wystawiania w owym czasie. Skąd jednak wniossek, że dialogów tych nie przedstawiano, nie zaś odwrotnie? To, że pisano dzieła dialogowane oznacza, że ich przedstawienia się odbywały. Wydaje się nieprawdopodobne, aby „negujący” nie zdawali sobie sprawy, iż przedstawienie teatralne w tej postaci, jak to dziś rozumiemy, ma historię sięgającą co najwyżej trzech wieków. Nawet w tak zaawansowanej epoce, jak czasy Ludwika XIV, gdy cały świat artystyczny żył teatrem, sztuka dionizyjska nie przestawała być mieszaniną rzemiosła i amatorszczyzny, iskry bożej i rutyny, awanturnictwa i poczucia misji. Ale też nie przestała być tym, czym była w starożytnej Grecji: zarazem profesją i kapłaństwem. Nie ograniczała swej działalności jedynie do sceny; uczestniczyła też w pałacowych uroczystościach i ludowych świętach. W zabawach pod gołym niebem narodziła się i dojrzała komedia *dell'arte*,

10 Święty Szymon z Tesaloniki – teolog, arcybiskup Tesaloniki. W jednym z dzieł zatytułowanym *Przeciw wszystkim herezjom* poruszał kwestie powiązane z przedstawieniami teatralnymi na Zachodzie (przyj. red.).

11 Libaniusz z Antiochii (ok. 314–395) – wybitny retor późnoantyczny, utrzymujący bliskie kontakty intelektualne z cesarzem Julianem Apostatą, współpracujący z nim nad odrodzeniem rzymskiej religii pogańskiej. Chorycjusz z Gazy (VI w.) – retor, autor wielu mów, m.in. tekstu zatytułowanego *Apologia tón mimon* (*Obrona mimów*). Teodor Balsamon z Konstantynopola (2. poł. XII w. – po 1195 r.) – kanonik Kościoła prawosławnego i patriarcha Antiochii; autor m.in. komentarzy do kanonów soborowych (kartagińskiego, trullańskiego), dotyczących przedstawień mimów (przyj. red.).

o której pisali Goldoni i Marivaux. Teatr uliczny był szkołą Lope de Vegi, a w Wersalu dostarczał on wzruszeń Molierowi. Średniowieczna komedia ma swe źródła w Święcie Głupców. Teatr elżbietkański wyłonił się z amatorskich przedstawień rzemieślniczych cechów, zaś Racine napisał dwie tragedie dla katolickiej pensji dla dziewcząt. A czyż w naszych czasach Lorca nie wałęsał się z trupą po wioskach? Czyż amerykański teatr nie dojrzewał w rybackiej chacie? Czyż Meyerhold nie wystawiał epickich przedstawień z ośmioma tysiącami statystów na dzisiejszych przedmieściach Leningradu?

Funkcja profesjonalnej przestrzeni, w której co wieczór o tej samej porze gromadzi się garstka gapiów, wrywając ich z bezpiecznego zacisza domowego, stanowi węższą i bardziej współczesną definicję teatru. Wyklucza ona element świętych obrzędów i duchowego współuczestnictwa, które stanowią dwa podstawowe warunki sztuki teatralnej. W ogóle nie wiadomo nic o tym, żeby w Konstantynopolu istniała taka profesjonalna, skonstruowana specjalnie dla teatralnej psychagogii przestrzeń. Hipodrom, pałac, kościoły, dziedzińce klasztorne, skrzyżowania dróg wystarczały, aby pomieścić przedstawienia w ich szerszym znaczeniu¹². Nie musimy znajdować bardziej kompletnych tekstów dramatycznych ani bardziej szczegółowych opisów naocznych świadectw, by przekonać się, że tego rodzaju przedstawienia naprawdę były wykonywane. W końcu, dlaczego mielibyśmy lekceważyć – choćby co do jego ilości – znany nam średniowieczny materiał? Jeśli wyłączymy dzieła trzech starożytnych tragiców i Arystofanesa, które zachował sprzyjający los, to nasza wiedza o teatrze attyckim będzie mniejsza niż w przypadku Bizancjum.

IV. Na koniec, wydaje się niemożliwe, aby o teatrze chrześcijańskiego Wschodu decydowały wpływy Zachodu. Kiedy bowiem istniał ten pierwszy (choćby jego byt nie był jawny), ten drugi nie był obecny nawet w sferze idei. Potrzeba było pięciuset lat, by zaczął wymawiać pierwsze nieskładne słowa i stawiać pierwsze nieporadne kroki. Zachód tym bardziej nie mógł być oparciem dla przedstawień religijnych, które czerpały z doświadczenia teatru mimów, gdyż ten gatunek psychagogii ujętej w dzieło artystyczne nie istniał w Europie przez tysiąc lat¹³. Przeciwnie w Bizan-

12 Forami nazywano place Konstantynopola, gdzie mimowie wykonywali swoje spektakle.

13 Dramatyczne hymny bizantyńskie pojawiają się w V w. Pierwszy dialog liturgiczny na Zachodzie datowany jest na IX w., a dzieła religijne na XI w. Teatr mimów w Europie nie istnieje między 500 a 1500 r.

cjum, gdzie teatr mimów przechowywał – i często był w tym osamotniony – całą sceniczną tradycję; tę mądrą i niemądrą, uznaną i nieuznaną. Dlatego w dwóch pierwszych rozdziałach tej książki przywiązujemy większe znaczenie do radykalnej i specyficznej techniki mimów, a nie do konserwatywnej dramatyzacji klasycznego dziedzictwa.

Filologowie, którzy nie chcą uznać ani jednego przykładu bizantyjskiego misterium przyznają, że materiał dotyczący zachodniego dramatu liturgicznego jest ograniczony. Obfitość miarodajnych świadectw rozpoczyna się na Zachodzie w XIII wieku. Wówczas cesarstwo bizantyjskie znajduje się w agonii. Nie może już konkurować jakościowo z zachodnimi misteriami, ale towarzyszy im pewnym krokiem w ich naturalnym wyjściu z kościoła. W czasie, kiedy Europa triumfalnie buduje to, co nazywa się „teatrem współczesnym”, bizantyjski Wschód dogorywa w ranach, biedzie i zmęczeniu. Niemniej jednak dzieło, którego dokonał w ciągu tysiąca lat swojego istnienia było ogromne i skończone: uczynił teatr miłośnikiem chrześcijaństwa, a chrześcijaństwo – miłośnikiem teatru.

Przełożył Rafał Lewandowski