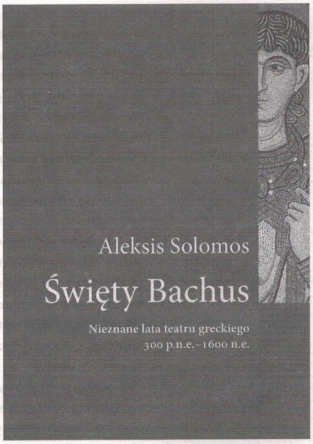
Aleksis Solomos

święty bachus. nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e. – 1600 n.e.

tłumaczenie: Joanna Kruczkowska, Rafał Lewandowski, Beata Schada-Borzyszkowska,
Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010



ciągle ten sam dionizos

Krzysztof Bielawski

To chyba najdziwniejsza z książek o teatrze, jaką przyszło mi czytać. Mam do niej stosunek nieco osobisty, ponieważ powstawaniu jej polskiej wersji kibicowałem od lat i żałuję nawet, że przez moje zaniedbania wymknęła mi się z wydawniczych planów. Bardzo jej oczekiwałem – dostępne były jedynie jej omówienia, recenzje i fragmenty drukowane to tu to tam przez ostatnie lata. Szczęśliwie, ukazała się wydawnictwie dla niej najlepszym: w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Omówienie tej książki jest zadaniem trudnym – przez chwilę myślałem nawet, że niewykonalnym – ponieważ równocześnie oczarowuje i przekonuje oraz odpycha i drażni. Uwodzi rozległością, spójnością wizji historii teatru – od eposu, dramatu klasycznego i mimu, po śpiew liturgiczny (bizantyjski i zachodni) oraz nowożytny teatr grecki. Odpycha natomiast niedbalstwem, mentorską retoryką i uproszczeniami zbudowanymi już to na uprzedzeniach, już to na niewiedzy, już to na jakimś irracjonalnym, nerwowym, rdzennie helleńskim czynniku osobowości Autora, który, skądinąd, jest równocześnie na swój sposób pociągający.

W myśli Solomosa wszystko układa się w spójny ciąg: Ezechiel – Grzegorz z Nazjanzu (czy kogokolwiek by uznać za autora dramatu *Christos paschon*), Roman Melodos i jego hymny, pomiędzy tym wszystkim akta męczeńskie i responsoryjne śpiewy liturgiczne arian, „przejęte" później przez ortodoksów i żywo rozwijające się na Zachodzie. W wielu wypadkach Solomos mija się z prawdą, ale ratuje dionizyjskość teatru (czasami nawet tam, gdzie z pewnością nigdy jej nie było) i trudno mi oprzeć się wrażeniu, że tak naprawdę to pisarstwo jest dlań przede wszystkim drogą poszukiwań istoty teatru i swojego w nim miejsca.

Polski wydawca słusznie opatrzył swoją edycję merytorycznym, fachowym i krytycznym wstępem Przemysława Marciniaka, którego lektura jest nieodzowna i wnioski trafne. Książka Solomosa rzeczywiście nie jest historią greckiego teatru, bizantyjskiego czy – nie daj Boże – wcześniejszego, rzymskiego lub jakiegokolwiek innego. Jest ona radykalnie greckim spojrzeniem na zjawisko, do którego Autorowi zdecydowanie brakuje dystansu, co skutkuje z jednej strony pasją, z drugiej – zbłądzeniem.

Zdaję sobie sprawę z tego, że omówienie moje przerażająco i zanadto przywodzi na myśl maniery właściwe autorom recenzji magisterskich i doktorskich, którzy zwykli swoją aprobatę dla czyjejś pracy powściągać równoważącą miarą wytkniętych błędów i uchybień. Że jest to dyskurs w rodzaju: „wspaniale, ale...". No tak – niestety, nie można inaczej. I nie dyktuje tego bynajmniej – jak mam nadzieję – jedynie akademicka powolność myślenia, ale szczere przekonanie, że książce tak ważnej i wizji tak rozległej zdecydowanie przydałoby się, z jednej strony, nieco więcej dyscypliny, a z drugiej – nieco więcej dystansu. Czasami – w przypadku pomyłek dla filologa szczególnie uciążliwych – przydałaby się jej po prostu zwykła, porządna, naukowa redakcja merytoryczna. Powtórzę jednak raz jeszcze – wiele Autora usprawiedliwia i czytanie jego dzieła przez pryzmat błędów tylko pozbawia czytelnika możliwości spotkania z wizją oryginalną i twórczą.

Atrakcyjny i znakomicie trafiający w sedno tytuł dla swej książki Aleksis Solomos zaczerpnął – jak wyznaje we wstępie – z przypadkowego skojarzenia o charakterze alegorycznym. Skojarzenie to dotyczy reprodukowanej na okładce mozaiki z kościoła w Dafni w Grecji, gdzie cześć odbiera święty Bachus, jeden z niezliczonej rzeszy wczesnochrześcijańskich męczenników. Ów święty Bachus, męczennik syryjski, nie miał z teatrem nic wspólnego. Solomos od pierwszego zdania bawi się w słowa, za którymi nic nie stoi. Osobiście chyba zdecydowanie wolałbym zdobyć się na odwagę i na własne ryzyko oraz własną rękę w pierwszym zdaniu ochrzcić starogreckiego, pogańskiego Bakchosa, żeby wskazać na jego niezmienną obecność w teatrze, niezależnie od przychodzących i mijających imperiów i religii. Autor wie, że oszukuje i, informuje nas o tym, więc łatwo możemy mu to zapomnieć. I możemy dalej myśleć o prawdziwym Bakchosie, który teatrowi patronuje do dzisiaj – niezależnie od tego, ile i jakiej w nim religii i religijności. I to właśnie ta myśl jest tezą, treścią i pasją książki.

Kiedy myślę o świętym Bachusie, przychodzi mi na myśl nie chrześcijański święty, ale zagadkowy artefakt: kamienny amulet lub pieczęć, który przechowywany był w muzeum pergamońskim w Berlinie i zaginął podczas wojny (albo uległ zniszczeniu, albo trafił do prywatnej ko-

lekcji – tak czy inaczej: zniknął...). Zachowały się natomiast jego ryciny, odpisy, opisy i interpretacje. Datowany jest na przełom III i IV wieku po Chrystusie, był więc o dobre sto lat starszy od inspiracji Solomosa z mozaik kościoła w Dafni, pochodzącego z czasów Justyniana. Obraz wyryty na amulecie przedstawia postać rozpiętą na krzyżu, ponad którym widnieje siedem gwiazd; na szczycie krzyża umieszczony jest księżyc – bardzo typowe przedstawienie ukrzyżowanego Chrystusa. Jednak większą część przestrzeni poniżej ramion ukrzyżowanego zajmują wyraźnie wyryte greckie litery: ORFEOS – BAKKIKOS (Orfeusz-Bakchus, zapis jest niegramatyczny). Temu świętemu Bakchosowi znacznie bliżej do figury stworzonej przez Solomosa niż syryjskiemu mnichowi, który z greckim bogiem dzielił tylko imię. To właśnie jest, jak trafnie głosi ostatnie zdanie książki Solomosa, „grzeszny chrześcijanin, pogański święty". Dionizos, który wtargnął w istotę chrześcijaństwa, które go zwalczało. Święty Bachus ma wywołać skojarzenie pogańskiego boga teatru z epitetem przydawanym chrześcijańskim świętym, ma wskazywać na to, że teatr, pozostając domeną działania Dionizosa, „dał się ochrzcić" i zyskując nowy wymiar, nie utracił ciągłości i istoty. Tak czy inaczej, wyjaśnienie tytułu i pierwsze zdania książki przynoszą rozczarowanie i wzbudzają niepokój.

Autor nie jest akademikiem, co w przypadku zajmowania się sztuką i teatrem jest raczej zaletą, ale z drugiej strony artystyczna lekkość w twardym dyskursie dowodzącym przyjętych tez bywa drażniąca i popada w niefrasobliwość. Kiedy Solomos pisze, że słowo m i m „odtąd zaczyna oznaczać również wykonawcę", to po pierwsze, nie potrafię znaleźć odpowiedzi na pytanie „odkąd to", a po drugie, filologiczna podejrzliwość nakazuje mi a priori wątpić w prawdziwość tego sądu. Całą poprzednią stronę Autor opisuje różnego rodzaju „wykonawstwa" mimiczne. A słowo „mim" (mimos) nigdy i nigdzie wcześniej nie oznaczało bynajmniej nic innego, jak tylko naśladownictwo czyli wykonawstwo naśladowcze takiego lub innego rodzaju. Inna rzecz, że nie jest ono znowu aż takie stare, czy też – ściśle rzecz biorąc – tak dawno poświadczone w zachowanych tekstach greckich, by od jego pojawienia się u Arystofanesa odliczać mu jakąś nową epokę semantyczną (de facto wcześniej niż u Arystofanesa nie występuje...).

Filolog cierpi straszne katusze, czytając te niezliczone kłamstewka, których sensu i celu pojąć nie sposób. Autor ogłasza, że Decymiusz Laberiusz i Publiusz Syrus są cytowani w *Poetyce* (s. 57) – rozumiem, że chodzi Autorowi i Tłumaczowi o *List do Pizonów* Horacego, zwany też *Sztuką poetycką*. Otóż nie są cytowani i tyle właściwie można powiedzieć. Laberiusz raz jeden w twórczości Horacego został wspomniany, ale nie cytowany, i to w *Mowach* (I, 10, 6), a nie w *Poetyce*. Syrus nie pojawia się nigdzie. Obfitość takich przykładów przynosi każda strona. Horacego zaś z jakichś racji Solomos traktuje z wyjątkowym okrucieństwem. Generalnie, jeśli chodzi o faktografię pracy Solomosa, jest jak w dowcipie z brodą słynnego radia Erewań: „Czy to prawda, że na Placu Czerwonym rozdają samochody. Tak, to prawda, ale nie samochody, tylko rowery, nie na Placu Czerwonym, tylko w okolicach dworca Warszawskiego i nie rozdają, tylko kradną".

W tej książce nic się nie zgadza. Bachus z tytułu nie jest tym Bachusem, o którego chodzi, teatr staje się mimem, a mim teatrem, wydarzenia historyczne i postaci nie następują po sobie zgodnie z historycznym porządkiem, wyrazy znaczą co innego niż w słownikach, a faktografia wykładu historycznego trafia kulą w płot częściej, niż by można ująć to w jakiejkolwiek recenzji – każdy niemal akapit domagałby sie komentarza. Cytaty przytaczane w trakcie dyskursu dzielą się na te nieliczne, które polskim redaktorom – zapewne nie bez trudu – udało się namierzyć i zweryfikować (bywa, że opatrzone one są odredakcyjną notą, że Solomos „nadinterpretowywuje"), oraz te, których zweryfikować się nie dało, ponieważ stopień ich przekręcenia i nadużycia uniemożliwia konstruowanie najśmielszych nawet skojarzeń. Jeśli z niezrozumiałych powodów Autor przytacza bibliograficzny adres źródła, to polskie przypisy słusznie zwracają uwagę, że ich interpretacja niekoniecznie pokrywa się z możliwościami, jakie to źródło daje. To jednak nie jest istotne.

Są zdania, których całkowicie nie rozumiem i zakładam, że oryginał nie przyszedłby tu z żadną pomocą. Swoista artystyczna pokrętność jest cechą immanentną geniuszu Solomosa i owe intervalla ciemne stanowią raczej wyzwanie, interludium niż pomyłkę. Tak też je traktuję i tak traktować zalecam. Czasami jednak, zwłaszcza, gdy autor przywołuje innych pisarzy, wspierając swój dyskurs ich autorytetem, odczuwam już to zaniepokojenie, już to złość. W głowę zachodziłem długo, o co chodzi z tym Horacym, który miał napisać o poetach coś, czego pamięć moja przywołać nie potrafiła. Redaktorzy nie pospieszyli z pomocą i cytat („poeci wolą słuchaczy od lekceważenia surowych widzów") pozostał nienamierzony. A ważny jest, jak się zdaje, choć w zacytowanej formie troszkę konfunduje. Wydaje mi się, że musi chodzić o list pierwszy z księgi drugiej, wersy 214 i 215: *verum age et his, qui se lectori credere malunt / quam spectatoris fastidia ferre superbi, / curam redde brevem* („zwróć odrobinę uwagi i na tych, którzy wolą powierzyć się czytelnikowi, niż znosić fochy pyszałkowatego widza"). Dlaczego jednak miałby Horacy kategoryzować dramaturgów i jakie wnioski można z braku tej kategoryzacji wysnuwać? Ani w tym miejscu, ani w żadnym innym Horacy sugerowanych przez Autora klasyfikacji nie przeprowadza i z największym zdumieniem przyjmuje to wikłanie go w spory, które całkowicie były mu obce. To filologiczne czepianie się nie ma ani celu, ani dość mocy, by dezawuować tezy tej cennej książki. Pokazuje jedynie warsztat i metodę Autora, który niedbalstwo połączone ze swoistą wyniosłością skutecznie podniósł na poziom sztuki.

Nie wiem, na czy ma polegać „harmonijne współistnienie" dwóch kategorii: „wartości i upadku", a zwłaszcza, dlaczego upadek współistnieje harmonijnie z wartością (to znaczy z czym? Z tym, co wartościowe? A co jest wartościowe?) tylko w wielkich epokach teatralnych; zwłaszcza że z dotychczasowej lektury można odnieść wrażenie, że dla Solomosa wielką epoką teatralną są raczej czasy Teokryta i Herondasa, niż Sofoklesa i Arystofanesa. Ale tak naprawdę, to strasznie się w tej lekturze pogubiłem. Nie wiem też, co znaczy w ustach Solomosa piękne słowo „kosmogoniczny" – ilekroć się pojawia, mam wrażenie, że Autor chciał powiedzieć coś innego niż jestem w stanie zrozumieć. „Kosmogoniczny charakter" ma na przykład „teatralny bój pomiędzy Chrystusem a Dionizosem" (s. 65), a wcześniej czytamy, że „czas władzy poetów okazał się kosmogoniczny i krótki" (s. 39). Nie będę dociekał, co Autor mógł mieć na myśli.

Pytanie Solomosa, czy tekst [w tym przypadku tragiczny] należy czytać, czy oglądać, nie pochodzi od filologów i teatrologów, tylko jest treścią *Poetyki* Arystotelesa. Zaznaczę prywatnie, że wniosek Stagiryty (czytać!) jest mi przykry i obcy – mam nadzieję, że w tym punkcie zgadzałbym się z Solomosem. A jednak książka Solomosa jest wyjątkowa – przyjemność pastwienia się nad niezliczonymi błędami formalnymi, lingwistycznymi i filologicznymi harmonijnie łączy się z przyjemnością czytania i obcowania z wielką artystyczną wizją. Studentów kierunków humanistycznych, a teatrologicznych w szczególności, należy jednakowo usilnie błagać o dwie rzeczy równocześnie: aby koniecznie tę książkę czytali, oraz by, nie daj Boże, nie próbowali uczyć się z niej materiału na jakikolwiek systematyczny przedmiot w rodzaju banalnej historii teatru.

Do filologów Solomos odnosi się z lekceważeniem i postawa ta wcieliła się w niezliczone pomyłki ze swoistym wdziękiem, chociaż zawsze zastanawia mnie, czy słuszne jest wyrażanie niechęci do filologów przez lekceważenie dla słów uwielbianych i przytaczanych autorów,

zwłaszcza starożytnych. Niechęć do filologów przekłada się na krzywdę tekstów i w gruncie rzeczy trafia ostatecznie w autorów i ich wiarygodność. Podobna postawa dotyczy też teatrologów. Tak czy inaczej – afektowany dyskurs Solomosa ma, jak sądzę, na celu zaznaczenie własnej inności, odmienności i niezgody na jakikolwiek teatralno-literacko-filologiczny establishment. I manifest ten należy przyjąć z powagą i swoistym podziwem – albo odłożyć książkę. Powodów, by ją przeczytać, jest jednak wiele i złośliwości składające się na analizę ideowego manifestu Autora nie mogą im zagrozić w żaden sposób.

W końcowym rozdziale pisze on, że „naukowcy nie mają poczucia nierozerwalnego charakteru tradycji teatralnej, którą zakłada grecki punkt widzenia". Wydaje mi się, że jest dokładnie przeciwnie, a gwałtowny rozwój antropologii teatru owo kontinuum uczynił właściwie podstawowym przedmiotem swoich badań. Nie wiem, kim są owi naukowcy, ani też co oznacza i czym jest ów „grecki punkt widzenia". Po raz kolejny zastanawiam się, z kim Solomos tak strasznie walczy i dlaczego? Musi to powodować albo jakiś uraz, albo kompleks, albo pycha. Jakkolwiek jest, powtórzmy raz jeszcze – nie wszystko w tej książce jest łatwe do zaakceptowania, ale warto powstrzymać nerwy i towarzyszyć Solomosowi w malowaniu jego wizji ciągłości teatru. Z pewnością nie brak jej „greckiego punktu widzenia" – czymkolwiek jest.

Teatr w wizji Solomosa czerpie energię i siły wzrostu z nieustannego napięcia: między teatrem Dionizosa i mimem, Grecją i Rzymem, pogaństwem i chrześcijaństwem, a w łonie chrześcijaństwa samego między ariańską herezją a ortodoksją, bizantyjskim dworem a rzymską ulicą. Wszędzie, im bardziej zwalczany, osłabiany i rozpięty w sprzecznych dążeniach, tym bardziej krzepnie i zyskuje na sile, tym łatwiej znajduje ujścia dla nowych kształtów samego siebie.

W książce Solomosa jest pasja, pośpiech i afekt. Atakuje, nie wiadomo kogo i po co. Wygłasza encykliki z patosem arcybiskupa, popada w banał, nadużywa „oczywistości". Broni greckości i dionizyjskości teatru z siłą i przejęciem, gwałcąc prawa chronologii i wyniki badań naukowych dowodzi ciągłości trwania Dionizosa, który – jak ujął to Sofokles w *Antygonie* – jest polymorfos: „wielokształtny", i historia teatru w wykładzie Solomosa zdaje się ten genialny sąd Sofoklesa potwierdzać.

Zastanawiam się tylko, czy aż taka pasja do obrony tak oczywistych spraw jest potrzebna. Zapewne nie jest. Ale to właśnie ona sprawia, że książka Solomosa zyskuje siłę i swoiste piękno.

Sprostowanie:
W mój artykuł *Flamandowie tańczą tak* („Didaskalia" 99/2010), wkradł się błąd rzeczowy. We fragmencie poświęconym pracom Ugo Dehaesa – opatrzonym śródtytułem „Ciała niebieskie, ciała fizyczne, ciała materialne" – podałam informację, że artysta ten współpracował z jedną ze swoich nauczycielek z P.A.R.T.S., Meg Stuart, przy spektaklu *Demaged bodies*. W rzeczywistości jego współpraca dotyczyła grupy Demaged Goods prowadzonej przez Stuart. Za powstałą nieścisłość serdecznie przepraszam Redakcję i Czytelników.

Julia Hoczyk

Graham Saunders

„Kochaj mnie lub zabij"

Sarah Kane i teatr skrajności

Sarah Kane była elokwentną i namiętną obrończynią zarówno swojej twórczości, jak i znaczenia samego teatru, który uważała zarazem za formę artystyczną i sposób na normalne życie. Zbierając wywiady, listy i teksty Kane o teatrze, próbowałem w miarę możliwości sprawić, by to jej własne słowa stanowiły komentarz do jej twórczości. Zgodnie z wprowadzającym charakterem tej książki starałem się unikać drobiazgowych odczytań i teoretycznego rozważania na temat sztuk, stawiając w centrum uwagi — i objaśniając — szczególne aspekty stylu dramatycznego Kane, jak również porównując jej sztuki z obfitymi źródłami dramatycznymi i literackimi, które leżą u ich podłoża.

Graham Saunders

WYDAWCY

Nowy Teatr

korporacja halart

PATRONAT MEDIALNY

didaskalia

e-teatr.pl

gazeta

TOK FM

dwutygodnik.com

TVP KULTURA

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego