

KS. JANUSZ LEWANDOWICZ
Łódź

TRAGEDIA GRECKA JAKO DZIEŁO RELIGIJNE

Żywe zainteresowanie spuścizną antycznej kultury literackiej, które daje się zauważyć w czasach nowożytnych, oczywiście z mniejszym lub większym natężeniem, obfituje do dziś mnóstwem interpretacji i prób dotarcia do najgłębszych pokładów sensu w odniesieniu zwłaszcza do dzieł poetyckiej sztuki. Wyjątkowe miejsce pod względem wyzwań stawianych badaczom oraz wielostronności analiz zajmuje tragedia grecka. Niejednokrotnie baza kulturowa badacza czy zwykłego odbiorcy dzieła narzuca pewien sposób odczytania utworu nie zawsze zgodny z jego naturą bądź z przesłaniem autora. Interpretacje badaczy często szły w różnych kierunkach, choć niewątpliwie kontrowersje przyczyniają się zawsze do dokładniejszego poznania utworu, to jednak nie mogą badania opierać się na dowolnie przyjętym punkcie wyjścia, lecz muszą uwzględniać pewną kulturową bazę, poza którą wyjście musi oznaczać utratę kontaktu z rzeczywistością utworu i jego duchem. W niniejszym artykule pragnę więc zawrzeć kilka uwag, które jak się wydaje, muszą być uwzględnione, kiedy pragnie się przystępować do odczytania tragedii greckiej, zwłaszcza w jej wymowie religijnej.

Nie wystarczy oczywiście powiedzieć ogólnie, iż tragedia jest z natury swoim utworem religijnym, skoro jako dzieło teatralne od początku było związane z kultem boga Dionizosa. Poza tym zasadniczym jej wymiarem postaramy się wskazać bowiem na inne jeszcze istotne elementy, które decydują o sposobie interpretacji tragedii jako dramatu, którego zadaniem jest ukazywanie losu ludzkiego. Aby była ona poprawna musi uwzględniać zarówno sposób podejścia do dzieła jego odbiorcy, jak i próbować uchwycić intencje autora.

1. DZIEŁO RELIGIJNE Z PUNKTU WIDZENIA ODBIORCY. ZAGADNIENIE INTERPRETACJI

Każde dzieło, może być przez jego odbiorcę umieszczone w perspektywie religijnej. Może mu zostać przyznane w niej określone miejsce nie tylko wówczas, kiedy bezpośrednio wyraża treści religijne, ale także wtedy, kiedy trudno doszu-

kać się w nim świadomego przesłania religijnego, choćby tylko *implicite* zawartego w utworze. Dzieje się tak wówczas, kiedy odbiorca chce interpretować określone zjawiska w perspektywie religijnej. „Wówczas interpretacyjny układ odniesienia przychodzi wraz z odbiorcą – czytelnikiem czy badaczem. Odbiorca jest instancją ujawniającą, współtworzącą teologiczny sens wewnętrzny i zewnętrzny utworu”¹. Dzieło literackie czy teatralne nie ogranicza się bowiem jedynie do tego, co bezpośrednio przedstawia.

Aby wskazać, jakie elementy należy uwzględnić w interpretacji tragedii, odwołamy się tu do R. Ingardena ogólnej teorii dzieła literackiego oraz znawcy sztuki tragicznej H. D. F. Kitto.

Jak zauważa R. Ingarden² dzieło literackie jest jedynie rodzajem *s z k i e l e t u*, na który czytelnik nakłada swój świat skojarzeń, wynikający z jego formacji kulturowej. Dopiero w takiej postaci staje się ono przedmiotem bezpośredniej percepcji estetycznej, z której wypływa określona interpretacja utworu. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z napięciem między elementem, nazwijmy go obiektywnym, owym „szkieletem”, jaki przedstawia autor i subiektywnym – tym, jaki narzuca dziełu jego odbiorca. Ten ostatni element nazywa Ingarden³ konkretyzacją dzieła literackiego. Jest ona wypadkową dwóch czynników: dzieła (i jego własności) i czytelnika (ze wszystkimi jego uwarunkowaniami w sposobie odbioru dzieła – wykształcenia, upodobań, warunków w jakich dokonuje się odbiór utworu itp.). Stąd wypływa wielość konkretyzacji w przeciwieństwie do dzieła, które jest jedno. Konkretyzacji dzieła jest tyle, ile jego odczytań. W każdej z nich jednak przejawia się jedno i to samo dzieło⁴.

Kojarzenie przez odbiorcę z dziełem określonych elementów jest z jednej strony wzbogaceniem dzieła, z drugiej jednak stanowi jego zubożenie przez wykluczenie innych możliwych odniesień. Wierne odczytanie dzieła winno zatem opierać się wg Ingardena na „zachowaniu wszelkich jego efektów artystycznych – także tych, które są ściśle związane z niedopowiedzeniami – zachowa występujące w dziele luki sensu i utrzyma nasuwające się treści w stanie implikowanej, »zwiniętej« niejako, rodzącej się myśli, a nie będzie ich eksplikować w sposób brutalny”⁵.

Zastrzeżenia te są istotne w odczytaniu tragedii, gdyż wielu badaczy usiłowało, jak się wydaje, narzucić zbyt arbitralnie swą własną interpretację, starając się za wszelką cenę wypełnić luki w miejscach niedookreślenia pozostawionych przez autora, a spełniających określoną funkcję artystyczną. Nie dla każdego tekstu usunięcie wieloznaczności stanowi ideał. Wiele dzieł zasadza swą istotną wartość artystyczną właśnie na istniejących w nich miejscach niedookreślenia, impli-

¹ S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria 3, Wrocław–Warszawa 1987², s. 365–366.

² R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii...*, seria 1, s. 41.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 42.

⁵ Tamże, s. 40.

kujących treść potencjalną. „Związane z nią zjawiska opalizacji, niedopowiedzenia, tajemniczości itp. stanowią ich szczególny urok”⁶. Opalizacja, czyli ukazywanie przez dzieło jego różnych walorów w zależności od sposobu patrzenia na nie, jego odmienne jawienie się, jest efektem tego, że odbiorca w zależności od swej bazy mentalnej, kulturowej, epoki, w różnorodny sposób kształtuje warstwę wyglądowną dzieła. Jest to możliwe dzięki schematycznej strukturze każdego dzieła, które zawiera tylko ograniczoną liczbę elementów wyznaczających warstwę wyglądowną dzieła, a tym samym zawiera wiele miejsc niedookreśleń, które odbiorca w procesie percepcji musi sam uzupełnić⁷. Ustawia on niejako dzieło ku sobie w zależności od kierunku uwagi i zainteresowań. Konkretyzuje je, nadając mu jednocześnie miejsce we własnym układzie odniesienia. „Ideą – pisze Ingarden – byłoby oczywiście takie czytanie dzieła, żeby w konkretyzacji ku czytającemu zwrócone były te warstwy, które konstrukcyjnie i artystycznie muszą się uwypuklić, jeżeli w konkretyzacji dzieło ma zagrać wszystkimi występującymi w nim walorami estetycznymi”⁸.

Miejsca niedookreślenia warstwy wyglądownej są w znacznej mierze już wypełnione w przypadku widowiska teatralnego, będącego szczególnym przypadkiem dzieła literackiego. Nie możemy niestety odtworzyć przedstawienia z czasów najbliższych autorowi dramatu antycznego i musimy się zadowolić jedynie skąpych wskazówkami, jakie przekazała starożytna tradycja w odniesieniu do sposobu wystawienia ówczesnego dzieła. To wszystko, co było przedstawione w widowisku za pomocą warstwy brzmieniowej nieuschematyzowanej, tzn. niemożliwej do przedstawienia w graficznej postaci dzieła, jest dla nas niedostępne. Głos odtwarzającego dzieło aktora stanowi jakość „ujawniającą” stany psychiczne kreowanej postaci z wykorzystaniem określonego tonu mowy np.: „pełen skargi”, „radosny”, „żywy”, „namiętny”, „stłumiony”, „ostry”, „łaskawy”, „pełen nienawiści” itp.⁹

Jako odbiorcy jesteśmy pozbawieni form wyrazu konkretnej inscenizacji teatralnej, jakie percypował widz antyczny, a mogących wskazywać drogę interpretacji dzieła. Pewnych uzupełnień musimy dokonywać sami. Od sposobu, w jaki to uczynimy, zależy stopień wierności odczytania dzieła i jego wartości estetycznej. Łatwo w takim przypadku wydać zły sąd o dziele na podstawie własnej konkretyzacji¹⁰. Naszym zadaniem będzie zatem wskazanie, czym winna się charakteryzować konkretyzacja możliwie najbliższa zamysłom autora. Wokół tragedii narodziło bowiem wiele sprzecznych sądów i prób ich odczytania.

Wiele trudności wynika z faktu, iż po zaistnieniu w naszej kulturze takich prądów umysłowych, jak oświecenie i pozytywizm i przez nie wywołanych, dzisiejsza epoka nie jest z reguły uwrażliwiona, by na sztukę patrzeć pod kątem reli-

⁶ Tamże, s. 39.

⁷ Tamże, s. 33.

⁸ Tamże, s. 53.

⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988², s. 89–90.

¹⁰ R. Ingarden, *Z teorii...*, s. 49.

gijnym. Odnosi się to nie tylko do sztuki, ale w ogóle do postrzegania świata jako osadzonego w wymiarze religijnym. Kitto, powołując się na przykład dramatu późnośredniowiecznego, którego akcja toczyła się jednocześnie na trzech poziomach – nieba, ziemi i piekła, stwierdza, że był to dramat z najszerszym odniesieniem¹¹. Dodajmy, że dla ówczesnego widza nie był on czymś niezwykłym. Naturalne dla człowieka tego czasu było równoczesne i spójne zarazem ujmowanie w jedną całość wszystkich trzech wspomnianych płaszczyzn. *Wiek rozumu* odciął się zupełnie od takiego sposobu patrzenia nie tylko na świat, ale i na sztukę. Od czasów oświecenia kolejne epoki, w tym i nasza, nie harmonizują już w pełni z religijnym sposobem myślenia. Dzisiejszy sekularyzm został jeszcze wzmocniony przez Arystotelesowską teorię interpretacji tragedii klasycznej, z którą ma ona, jak stwierdza Kitto¹², związek zupełnie nikły. Arystoteles umieszcza bowiem w centrum sztuki bohatera tragicznego z jego *hamartia*¹³. Charakter-bohater ma być ukazany jednocześnie jako więcej niż przeciętny¹⁴, choć podobny do widza. Logiczne działanie w nim winy ma go doprowadzić do przejścia (μετάβασις) ze szczęścia do nieszczęścia. Ma to wywołać w widzu uczucia litości i trwogi, ponieważ bohater jest podobny do widza¹⁵.

Centrum sztuki, według Kitto¹⁶, nie musi być wcale tragiczny bohater-charakter¹⁷. Jeśliby takie założenie przyjąć, to *Ajas* Sofoklesa staje się niezrozumiałą. Podobnie *Agamemnon*, którego tytułowa postać naznaczona tragiczną winą, nie jest przecież charakterem godnym podziwu. Tym, co zostaje przez Ajschylosa wyekspozowane, nie jest wina. Podobnie w *Prometeuszu* – w uporze bohatera objawia się wina, ale nie jest ona centralnym punktem sztuki. Elektrę u Sofoklesa i Antygonę obciąża *hamartia*, ale nie niszczy ona Elektry, a Antygona ginie

¹¹ H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, s. 233.

¹² Tamże.

¹³ „Los człowieka niegodziwego nie może więc budzić ani litości, ani trwogi. Pozostaje zatem wybór kogoś pośredniego między nimi. Takim bohaterem jest więc człowiek, który nie wyróżnia się osobliwie ani dzielnością i sprawiedliwością, ani też nie popada w nieszczęście przez swą podłość i nikczemność, lecz ze względu na jakieś z b ł ą d z e n i e (δὲ ἄμ α ρ τ ί α ν τινά – przyp. J. L.) Arystoteles, *Poetica*, 1453a 7–10; cyt. za: Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989², s. 42.

¹⁴ Arystoteles, *Poetica*, 1454a, 16–17: Περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ.

– „Co się tyczy charakterów, trzeba mieć na uwadze cztery sprawy. Po pierwsze to, że przede wszystkim muszą być szlachetne”, Arystoteles, dz. cyt., s. 50.

¹⁵ Arystoteles, *Poetica*, 1454a, 5–6: „[...] litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny” (περὶ τὸν ὅμοιον – przyp. J. L.), tł. H. Podbielski, s. 42. Podobnie o konieczności podobieństwa mówi Arystoteles w rozdziale XV – 1454a, 24 – omawiając cechy, jakimi muszą się odznaczać charaktery w tragedii.

¹⁶ H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 233–235.

¹⁷ Za typową tragedię charakteru uznaje np. *Bachantki* E. M. Blaiklock, *The natural man*, „Greece and Rome” (Oxford) 16 (1947), s. 49–66, stwierdzając, że jedynym protagonistą sztuki jest Penteus, jednak z podanych niżej racji nie można się z nim zgodzić.

raczej z powodu swych cnót, a nie win. Każda tragedia może budzić litość i trwogę, ale nie zawsze odnosimy te uczucia do bohatera tragicznego. Nie są też one najważniejszymi myślami i emocjami, jakie poszczególne sztuki wzbudzają. Żalimy Elektry i Orestesa, ale nie jest to reakcja, którą Sofokles pragnie u nas na pierwszym miejscu wywołać; każdy lęk, trwoga w odniesieniu do nich są osłabione przez fakt, że Apollo stoi ponad nimi. Nie obroni doktryny Arystotelesa przesunięcie naszej litości i strachu w tej sztuce, na dwóch morderców, których Elektra i Orestes zniszczą.

W dramacie religijnym obok wzbudzania trwogi istotnym jej zadaniem jest osiągnięcie przez widza *zrozumienia* (podkr. J. L.)¹⁸. Widząc na scenie straszne rzeczy, doznajemy istotnie oczyszczenia. Jest tu jednak coś więcej: dzięki obserwowanej akcji rozumiemy, dlaczego one się stały, a jeśli nawet nie rozumiemy, to przynajmniej widzimy, że nie dzieją się one przypadkowo. W teatrze jesteśmy w tej wygodnej sytuacji, że możemy uchwycić związek przyczynowy między wypadkami, co zwykle nie zdarza się w życiu. Widzimy, że teatralny wszechświat jest koherentny, nawet jeśli nie potrafimy go zrozumieć do końca. Prawdziwą wielkość *Króla Edypa* można odczytać tylko wówczas, gdy nie postrzegamy go jedynie jako sztuki charakteru, jak traktuje ją Arystoteles, lecz dostrzeżemy, co Sofokles miał na myśli: że życie, choć tak nieszczęśliwe i okrutne dla Edypa, nie jest dziełem przypadku, chaosem a w jego historii nie ma usprawiedliwienia dla naszego braku wierności prawom moralnym. Litość i trwoga są zbyt osobistymi uczuciami, by mogły stanowić ostateczne wyjaśnienie dramatu religijnego. Zbliżamy się do niego znacznie bardziej poprzez zrozumienie.

W odniesieniu do dramatu religijnego słuszność teorii Arystotelesa może być co najwyżej przypadkowa. Być może Filozof wyprowadził ją z dramatu jemu współczesnemu bądź ze swojej teorii filozoficznej, ale nie rozciąga się ona już na sztuki Sofoklesa, a tym bardziej Ajschylosa. Jeśli wywiódł ją z innego dramatu, to nie mógł być to dramat, który moglibyśmy określić mianem religijnego. Teoria ta może się odnosić do tragedii charakteru, którą moglibyśmy zakwalifikować jako świecką bądź humanistyczną. Jeśli teoria Stagiryty oparta została na *Królu Edypie*, to interpretacja tej tragedii, którą z jej pomocą możemy dokonać, jest czysto humanistyczna i nie uwzględnia tła boskiego, stanowiącego jej istotny składnik¹⁹.

Nie można posądzić Arystotelesa, że nie znał dobrze tragedii klasycznej, czy też że jego teoria wynika jedynie z obserwacji teatru tamtego czasu. Fakt, iż nie daje się aplikować jego teorii do tragedii religijnej, wynika raczej z tego, że konsekwentnie, tak jak w swoich poglądach filozoficznych, traktuje on bogów i cały świat boski w sposób marginalny. W przebiegu akcji nie widzi dla nich miejsca, odmawiając im prawa do bezpośredniej interwencji. Przebieg zdarzeń w myśl zasady prawdopodobieństwa musi dać się wytłumaczyć samym ich układem. Bo-

¹⁸ H. D. F. Kitto, dz. cyt. s. 235.

¹⁹ Tamże, s. 237.

gowie mogą działać jedynie poza akcją dramatyczną²⁰. Jasno więc widać na podstawie tych stwierdzeń, że Arystoteles zawęża świat sceniczny jedynie do płaszczyzny racjonalnej, a pozasceniczna działalność bogów służy jedynie przygotowaniu materiału do akcji. Jeśli jednak teatr ma być obrazem ludzkiego losu, życia człowieka, symbolicznym ujęciem struktury całego świata, to przyjęcie powyższych zasad musi doprowadzić do stwierdzenia, że również w życiu bogowie odgrywają rolę marginalną. Możemy zatem stwierdzić raz jeszcze, że dla Arystotelesa dramat o charakterze sakralnym nie stanowił ideału, któremu warto byłoby poświęcić uwagę. Świat, w którym występują bogowie, biorąc czynny udział w jego zdarzeniach, wykracza poza możliwości racjonalnego ujęcia go. Nie ma w tym nic dziwnego, że Arystoteles odszedł od próby uwzględnienia go w swojej teorii. Jest to tendencja właściwa wszelkim prądom racjonalistycznym²¹.

Próba interpretacji utworu musi więc opierać się na uwzględnieniu wszystkich jego wymiarów. Niebezpieczne jest interpretowanie poszczególnych elementów dzieła w sposób jednostronny, bez uwzględnienia różnych płaszczyzn odniesienia, na których funkcjonują poszczególne obrazy, metafory, symbole, znaki, słowa itp. Mają one określoną walencję w samym tekście i poza nim. Interpretowanie ich bez uwzględnienia ich wielowymiarowości może prowadzić i zwykle prowadzi do błędnych uproszczeń²². W odniesieniu do tego rodzaju praktyk warto

²⁰ „Jasne więc, że rozwiązanie węzła dramatycznego fabuły musi wynikać z samego układu zdarzeń, a nie z interwencji boskiej, jak w *Medei* lub w *Iliadzie* w związku z odpłynięciem floty. Interwencją bogów należy się posługiwać raczej przy przedstawianiu zdarzeń nie wchodzących w zakres samej akcji dramatycznej, zrówno wcześniejszych, których człowiek nie jest w stanie poznać, jak późniejszych, które wymagają zapowiedzi bądź oznajmienia. Przypisujemy wszak bogom, że wszystko widzą. Wewnątrz samej akcji nie powinno być miejsca na pierwiastek irracjonalny; może on wystąpić tylko poza osnową tragedii, jak np. w *Edypie* Sofoklesa”, Aristoteles, *Poetica*, 1454a 37–1454b, 8; dz. cyt., s. 54–55.

²¹ Jak stwierdza Kitto „istnieje ściśle podobieństwo między *Oświeceniem* późnego piątego i wczesnego czwartego wieku przed Chr. i siedemnastego i osiemnastego wieku po Chr. W każdym przypadku ludzki umysł wydaje się osiągać swoją nową jasność przez zacieśnienie swego pola widzenia; w każdym przypadku klasyczna tragedia, poezja w jej najszerszym zakresie, prawie zniknęła za horyzontem; ceniona za jej przypadkowe zasługi, ale nie zrozumiana naprawdę, pozostawiła jako swoich następców heroiczną lub retoryczną tragedię i dowcipną albo sentymentalną komedię. Arystoteles pozostawał w kontakcie z duchem klasycznej tragedii i z pewnością nie zgodziłby się, aby Nahum Tate czwartego wieku zmienił ostatnią część *Antygony*, by uratować Antygonę od śmierci i w ten sposób doprowadzić sztukę do bliższej zgodności z poetyką sprawiedliwości; i chociaż jego preferowany typ tragicznego zakończenia nie był tym, który poeci tragiczni wysoko cenili, i chociaż jego teoria była niezdolna do wyjaśnienia takich sztuk jak *Trojanki*, to nazywał on przynajmniej Eurypidesa «najbardziej tragicznym z poetów» i pogardzał, w przeciwieństwie do Johnsona, słabością widowni (Aristoteles, *Poetica*, 1453a, 33–34 διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἁσθησίαν – przyp. J. L.). Pozostaje jednak faktem, że gdybyśmy chcieli zrozumieć ducha i metody klasycznej greckiej tragedii, to musimy studiować Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa w odpowiedni sposób, bez pozwalania sobie na uleganie wpływom idei naturalnych dla wieku ‘świeckiego’, czy to będzie IV w. przed Chr. czy XVIII czy XX po Chr.” (H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 242).

²² Zob. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994, s. 78.

przytoczyć słowa M. Eliade, który pisał: „Prawdziwy jest [...] obraz jako taki, jako zespół znaczeń, nie zaś jedno z jego znaczeń, bądź też jeden z jego licznych planów odniesienia. Przełożyć obraz na terminologię konkretną, sprowadzając go do jednego tylko z planów odniesienia, to gorzej niż go kaleczyć, to zniweczyć go, unicestwić jako narzędzie poznania”²³.

Podsumowując, możemy stwierdzić za Kitto, że teoria Arystotelesa nie bierze pod uwagę dramatu religijnego, ponieważ uważa niezasłużone cierpienie za oburzające. W tym fakcie leży wyjaśnienie problemu, dlaczego nie można jej odnosić do dramatu religijnego. Uznanie, że niezasłużone cierpienie winno wywoływać nasze oburzenie, byłoby uzasadnione w tragedii charakteru, w której nasza uwaga jest skupiona na bohaterze, dlaczego i jak działa; i na „nieuniknionym i możliwym” sposobie postępowania, w którym jeden błąd przywodzi wszystko do ruiny. Można oczywiście patrzeć na charakter bez uwzględnienia porządku uniwersum, szukając tylko w bohaterze racji dla tego, co się dzieje, i upatrywać tylko w nim właściwego mikrokosmosu. Jeśli nadto jest on ukazany jako niewinny, i nieświadomy tego, że w nieuniknionym biegu wypadków wypracowuje własne potępienie, sztuka jest dla nas odpychająca. I powinniśmy tak czuć, ponieważ to implikowałoby, że wszechświat jest niezrozumiały, nawet jeśli nie wręcz wrogi²⁴.

Oznaczałoby to jednak zanegowanie spójności wewnętrznej sztuk tragicznych. Jej respektowanie jest możliwe jedynie wówczas, gdy uznamy, że są one ostatecznie nacechowane obecnością perspektywy religijnej, bez której uwzględnienia nie można w sposób właściwy ich odczytać.

2. DRAMAT ZAMIERZONY PRZEZ AUTORA JAKO DRAMAT RELIGIJNY

Z punktu widzenia metodologii można wyróżnić dwie postawy w ujmowaniu teologicznych treści literatury w zależności od tego, czy będziemy się starali opisać religię w literaturze, czy też religijny wymiar literatury, gdy sam utwór nie zawiera bezpośrednio treści religijnych świadomie przekazanych przez autora²⁵. W obu przypadkach możemy mówić o religijnym wymiarze utworu. Tylko wówczas jednak, gdy autor świadomie zamierzał przekazać treści religijne, mające stanowić bazę dla przesłania religijnego, mówimy o utworze religijnym *sensu stricto*. Wyraźnie widać to na przykładzie dramatu greckiego, w którym zawsze znajdziemy jakieś treści religijne, choćby wówczas, kiedy tylko mowa o bogach. W jego obrębie wyróżniamy jednak sztuki o charakterze bardziej świeckim lub religijnym. Kryterium w tym przypadku stanowi ich przesłanie. Według Kitto „rozdzielenie między dramatem religijnym i świeckim nie jest mechaniczne. Ist-

²³ M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, wybór i wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1974, s. 24–25.

²⁴ H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 237.

²⁵ S. Sawicki, dz. cyt., s. 365.

nieje dramat religijny, w którym bogowie nie występują. Nie ma żadnych bogów w *Medei* czy *Hekabe*, jednak sztuki te muszą być uznane za dramaty religijne: traktowane jako tragiczne studium postaci, z większym lub mniejszym powodzeniem, zawodzą. Mają one właściwy sens tylko wtedy, gdy widzimy, że prawdziwym bohaterem tragicznym jest ludzkość sama w sobie. Z drugiej strony *Elektra* i *Orestes* Eurypidesa są same w sobie wyłącznie tragediami charakteru, nawet jeśli pojawiają się w nich bogowie. Zasadniczym pytaniem jest, czy sztuka egzystuje na jednym poziomie czy na dwóch, czy rzeczywiste jej centrum stanowi jedna lub więcej postaci, czy jest ono gdzieś poza nimi; inaczej mówiąc, jaka jest płaszczyzna odniesienia²⁶.

Dla stwierdzenia religijnego charakteru utworu, zauważa S. Sawicki²⁷, konieczne jest czasem odwołanie się do innych utworów autora, a także do wydarzeń z jego życia oraz do kontekstu ideowego, jaki go otaczał i wpływał na kształtowanie się jego postawy wobec tego, co religijne. „Ten złożony autorski układ odniesienia pozwala uważać, że religijny [...] sens zawarty *implicite* w utworze, jest sensem zaakceptowanym z pozycji poety jako autora tego oto utworu²⁸. Przystępując jednak do analizy utworu, trzeba mieć na uwadze, iż sam autor, jego losy i przeżycia pozostają poza dziełem literackim, choć nie należy zaprzeczać zachodzącym między nimi związkom. Powstanie dzieła, jego budowa, charakterystyczne cechy, mogą być uzależnione od przeżyć autora, jego cech psychicznych, uzdolnień, wykształcenia, zdolności. Dzieło nosi na sobie piętno osobowości autora, w żadnym jednak razie się z nim nie utożsamia. Podobnie przeżycia czytelnika również nie stanowią części dzieła²⁹. Wreszcie w skład dzieła nie wchodzi „d z i e d z i n a p r z e d m i o t ó w i s t a n ó w r z e c z y, które w konkretnym przypadku mogą stanowić w z ó r (m o d e l) »występujących« w dziele przedmiotów i stanów rzeczy³⁰. Chodzi tu o to, że np. w przypadku *Ba-chantek* do dzieła nie należy rzeczywisty Penteus, Kadmos, Dionizos itp., ale jedynie postaci, występujące pod tymi imionami, będące tworem wyobraźni autora, choćby nawet na rzeczywistych postaciach były wzorowane.

²⁶ H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 231: „[...] the distinction between religious and secular drama is not a mechanical one. There is religious drama in which gods do not appear, and secular drama in which they do. There are no gods in the *Medea* or *Hecuba* for example, yet these plays must be regarded as religious drama: treated as tragic character-studies they fail, more or less disastrously; they make good sense only when we see that the real Tragic Hero is humanity itself. On the other hand, the *Electra* and *Orestes* of Euripides are quite self-contained tragedies of character, even though gods do appear in them. The essential question is whether the play exists on one level or on two, whether the real focus lies in one or more of the characters, or somewhere behind them; in fact, what the field of reference is”.

²⁷ S. Sawicki, dz. cyt., s. 365.

²⁸ Tamże.

²⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 46–48.

³⁰ Tamże, s. 51.

Stosownie do uwag poczynionych przez Ingardena, trzeba również pamiętać, że o samym autorze na podstawie treści utworu nie można wnioskować i mówić tak, jak o występujących w nim postaciach należących do warstwy przedmiotowej utworu. Autor jest wobec dzieła transcendentny i nie można przyjmować, że w dziele jest on reprezentowany wprost przez którąś z postaci, ponieważ zawsze jest on tym, który stwarza nowe postaci istniejące jedynie w ramach rzeczywistości ograniczonej do samego dzieła. Autor może kreować postaci, wyrażając ich charakter jednoznacznie bądź dając ich obraz pełen niedopowiedzeń i dwuznaczności. Stanowi to również zabieg artystyczny, którego celem jest pozostawienie czytelnikowi (widzowi) czynności uzupełniania warstwy wyglądowej dzieła, co może mieć wpływ na odczytanie ogólnej wymowy utworu³¹. W przypadku, kiedy zamierzamy odczytać dzieło w perspektywie religijnej, musimy jednak pamiętać, jak zauważa F. Szulc, że „nie ma [...] *sacrum* bez zaangażowanego podmiotu, bez człowieka religijnego. Dotyczy to postaci kreowanych, podmiotu narracyjnego (*sacrum* immanentnie obecne w dziele) oraz odbiorcy (czytelnika, widza, uczestnika) dzieła sztuki”³².

Powyższe stwierdzenia są istotne, z jednej strony, do wykluczenia z analizy dzieła tego, co nie stanowi jego części, z drugiej, są pomocne do właściwego uchwycenia relacji zachodzących między światem przedstawionym dzieła literackiego a rzeczywistością, z której ono wyrasta, stanowiącą swoisty zewnętrzny układ odniesienia do całego dzieła i pozwalającą na określenie, jakiego rodzaju relacje mogą zachodzić między dziełem a jego autorem.

Wydaje się, że należy poczynić jeszcze jedno zastrzeżenie. Otóż w przypadku, kiedy mamy do czynienia w jakimś dziele z krytyką religii, nie oznacza to wcale, że wymiar religijny w ogóle nie jest przez autora akceptowany, że występuje on przeciw religii. Zarówno życie, jak i przykłady z dziedziny literatury wyraźnie temu przeczą, kiedy dostarczają przykładów ludzi uwikłanych w konflikt z własną religią, krytykujących wierzenia lub wspólnotę wierzących z punktu widzenia wiary, w którą sami są zaangażowani³³. Autor może patrzeć, rozumieć i wyrażać się poprzez *sacrum* nawet wówczas, kiedy jest to *contra sacrum*. Jego język jest w takim przypadku determinowany często sakralnym układem odniesienia³⁴.

Przyjrzyjmy się teraz dramatowi i temu, co mówi się o nim dzisiaj w kontekście jego wymowy religijnej, gdyż jako dzieło literackie zawdzięcza on najwięcej sztuce tragicznej i, jak się zdaje to, co mówi się o religijnym wymiarze dramatu, odnosi się w tym samym stopniu i do tragedii.

³¹ Zob. R. Ingarden, *Z teorii...*, s. 22.

³² F. Szulc, *Sacrum – chrześcijaństwo – teatr*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykova, Lublin 1988, s. 365–374.

³³ Tamże, s. 373.

³⁴ Tamże, s. 367.

3. CZY KAŻDY DRAMAT JEST RELIGIJNY?

Nasze powyższe rozważania wskazują, że dramat może być interpretowany jako dzieło religijne w zależności od intencji autora, jak i sposobu jego odczytania przez odbiorcę. Sformułowane w tytule tego paragrafu pytanie zawiera odniesienie do wyniku badań teorii literatury i teatru. Stanowiło ono inspirację długiego procesu dochodzenia do ujęcia dramatu jako zjawiska z gruntu religijnego. Ze względu na konieczność skrótowego wprowadzenia w zagadnienie musimy się ograniczyć jedynie do zasygnalizowania kilku ujęć tego problemu, aby wskazać, jak istotny w spojrzeniu na dramat jest wymiar religijny.

Umiejscawianie się w perspektywie religijnej przynależy dramatowi w sposób szczególny. Aby to wykazać, przedstawimy za I. Sławińską³⁵ kilka ważnych poglądów na istotę twórczości dramatycznej. Pozwoli to na zrozumienie podstawowych funkcji dzieła o charakterze religijnym, to zaś, co będzie się mówić o dramacie i teatrze, należy w równym stopniu aplikować do tragedii.

Według H. Gouhiera³⁶ celem teatru jest stwarzanie nowej rzeczywistości. Obejmuje ona zarówno *m i k r o k o s m o s s c e n i c z n y* – to, co widzimy na scenie, jak i *m a k r o k o s m o s t e a t r a l n y* – to wszystko, czego nie oglądamy na scenie, ale co zostaje w toku akcji przywołane i w jej ramach pełni określoną funkcję, wreszcie poprzez akcję manifestuje się w ramach relacji organizujących teleologicznie w jedną całość wszystkie składniki dzieła. Stwierdzeniem mającym dla nas walor podstawowy jest jednak to, iż Gouhier widzi istotę dramatyczności w perspektywie śmierci, choć najważniejszym warunkiem powstania tragedii jest obecność w niej świata transcendentnego, a nie śmierci. Każda więc tragedia byłaby w tym przypadku nacechowana religijnie przez fakt zawierania odniesień do świata wykraczającego poza obręb doświadczenia, przez wprowadzenie świata bogów, czy też odwoływanie się do nich jako instancji normatywnej i wpływającej w pewien sposób na przebieg akcji utworu.

Dla R. Schneidera³⁷ każdy dramat ma wymiar sakralny, ponieważ ukazuje los człowieka i stanowi klucz do odczytania porządku świata i jego działania się jako „*Gleichnis des Weltganzen und des Weltablaufs*”³⁸. Z natury dramat stawia człowieka wobec transcendencji, umieszczając go w centrum konfliktów, które z ludzkiego punktu widzenia są nierozwiązalne. To właśnie one są źródłem tragizmu. Istotę dramatu upatruje Schneider w walce o prawdę (Prawdę). Walka ta stanowi powołanie każdego człowieka, a w ostateczności zasadę całego świata³⁹.

³⁵ I. Sławińska, *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykova, Lublin 1988, s. 13–22.

³⁶ H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris 1943; tenże, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1952; tenże, *L'oeuvre théâtrale*, Paris 1958.

³⁷ R. Schneider, *Theologie des Dramas*, w: *Über Dichter und Dichtung*, Köln, Olten 1953.

³⁸ Cyt. za: I. Sławińska, dz. cyt., s. 19.

³⁹ Tamże.

Wypada podkreślić, że to ukierunkowanie na Prawdę jest zwróceniem się ku jej wymiarowi transcendentnemu, a jednocześnie transcendentalnemu – odnoszącemu się do wszystkich i wszystkiego, do uniwersum w jego najszerszym pojęciu.

Ostatnim z poglądów, do którego zamierzamy się odwołać, jest pogląd zaprezentowany przez H. U. von Balthasara⁴⁰. Teatr według niego stanowi projekcję ludzkiego życia. Człowiek może więc rozpoznać w grze na scenie swoją rolę. Potrzeba takiego rozpoznania tkwi w człowieku i z nią wiąże Balthasar powstanie teatru.

W dramacie stawia się fundamentalne pytania o sens i celowość istnienia. Według Balthasara teatr ma w takim przypadku za zadanie obronę bytu wobec próby jego negacji. Obrona ta wyraża się w formułowaniu odpowiedzi poprzez przedstawione zdarzenia, wewnętrzny układ procesu dramatycznego. Odpowiedź jednostkowa jest jednocześnie uniwersalna, odniesiona do każdego człowieka⁴¹. Zostaje on umieszczony w horyzoncie dramatycznej egzystencji, który jest niezmienny, wieczny i eschatologiczny. Stawia się pytania podstawowe i wymuszające niejako naszą odpowiedź: Kim jestem? Jaką rolę mam do spełnienia?⁴² Pytania te, odnosząc się do najszerzego wymiaru ludzkiego istnienia, sytuują byt człowieka w płaszczyźnie religijnej.

Przejdźmy teraz bezpośrednio do tragedii. Balthasar⁴³ wiąże ją wprost z wiarą. Przypominając, że właściwym podłożem tragedii jest mit, określa go jako „jasną przestrzeń istnienia otwierającą się w rozróżnieniu nieba i ziemi, bogów i ludzi”⁴⁴. W przeciwieństwie do późniejszej myśli platońskiej, związanej z orfizmem i widzącej w ciele więzienie dla duszy tęskniącej za wyzwoleniem się z niego, w przestrzeni tej „człowiek jest afirmowany w swej doczesności, piękności i problematyczności, jego doczesna egzystencja zyskuje wielkość i wzniosłość przez to, że sięga w przestrzeń boskiego światła i tylko z tego punktu widzenia jest wyjaśniana”⁴⁵. Dla kultury Zachodu przestrzeń ta została odkryta przez Homera, w którym Arystoteles widzi praojca tragedii⁴⁶. Bogowie, będący w górze, biorą udział w ludzkich losach, a wszystkie nici ich działań „splatają się w nieprzenikniony sposób w barwny kobieriec według ukrytego planu «ojca bogów i ludzi»”⁴⁷. Mimo iż bogowie interweniują w losy bohaterów, wkraczających we

⁴⁰ Swoje rozważania dotyczące teatru i dramatu zawarł H. U. von Balthasar przede wszystkim w trzypięciotomowym dziele *Theodramatik*, t. 1–3, Einsiedeln 1973.

⁴¹ I. Sławińska, dz. cyt., s. 21. Połączenie konkretnego i uniwersalnego wymiaru, jaki on wyraża, jest charakterystyczną cechą i zarazem zadaniem sztuki. Por. H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 244.

⁴² I. Sławińska, dz. cyt., s. 22.

⁴³ Streszczenie swoich poglądów na religijny wymiar tym razem tragedii zawarł H. U. von Balthasar w *In der Fülle des Glaubens*, Freiburg im Breisgau 1980; wyd. polskie: *W pełni wiary*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 1991, s. 147–154.

⁴⁴ H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*, s. 148.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Arystoteles, *Poetica*, 1448b, 34–36: ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εἷς ἀλλὰ καὶ μῦθους δραματικὰς ἐποίησεν)...

⁴⁷ H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*..., s. 148–149.

wskazaną przez nich przestrzeń przeznaczenia, to jednak bohaterowie działają w sposób nieskrępowany, „w pełni świadomi wagi swojej niepowtarzalności, śmiertelnej przecieży; ale modlą się, składają ofiary, ufają kierującym nimi bogom, obawiają się czarnych losów, cieszą się blaskiem zwycięstwa i sławy – gra będąca rozkoszą dla oczu Zeusa, której żadna uczta bogów nie może zastąpić”⁴⁸. Według Balthasara⁴⁹ właśnie na podwalinach ludzkiej egzystencji, jej afirmacji, zbudowana jest grecka tragedia, a nawet późniejsza filozofia od czasów Sokratesa. Poeci tragiczni umieszczają człowieka w świecie ciemności, w którym bóg, choć obecny, staje się niewidzialny i obcy. Jest on jednak ciągle wyznacznikiem sensu ludzkiej egzystencji. Tragedia wywodząca się z kultu boga – Dionizosa – pełni swoją funkcję kultową, kiedy „ukazuje – bogu na chwałę – przeznaczenie człowieka w posępnym boskim świetle”. Istota tragiczności osadzonej w boskiej perspektywie wyraża się w potrójnym aspekcie.

1. Tragizm ludzkiej egzystencji – nie można bowiem do końca nakreślić jej istotnych linii. Sięgając do „boskiej przestrzeni”, człowiek widzi i pragnie dóbr, które jednak wymykają mu się, stając się nieosiągalne w pełni (Admet kochający żonę, która umiera, aby ocalić mu życie, stwierdza, że przestaje ono mieć dla niego sens; zniszczona podstępem wierność Dejaniry; Herakles przychodzący na pomoc swojej rodzinie, owładnięty szaleństwem, zabija swoich bliskich).

2. Istotne linie życia krzyżują się, przez co życie staje się sprzecznością (Orestes, który zabija matkę, posłuszny nakazowi Apollona, ścigany jest przez Erynie; Antygona posłuszna boskiemu prawu ginie z nakazu prawa ludzkiego – a żaden bóg jej nie broni; Hippolytos czci Artemidę, ale ta pozostaje bierna wobec zemsty Afrodyty za lekceważenie jej praw; Prometeusz, stając się przyjacielem ludzi, ściąga na siebie wrogość Zeusa). Sprzeczności stają się w tragedii źródłem nieprzewidywanego cierpienia. Obraz ten szczególnie wyraźnie pojawia się u Eurypidesa tam, gdzie występuje błagalnik (ἱκέτης) zwracający się o pomoc i opiekę, jak w *Błagalnicach*, – „człowiek zostaje od razu postawiony w sytuacji absolutnej bezdomności, pozbawienia praw, zagrożenia, która sprawia, że cała jego egzystencja zawieszona jest nad przepaścią i w powietrzu; jest to skrajny wyraz wychodzenia-poza-siebie (*ex-sistentia*): człowiek staje się subsystującym pytaniem postawionym bogom i współbłżnim [...]”.

3. U podstaw sprzeczności prowadzących do bólu tkwi tajemnicza wina. Stanowi ona tło tragicznego dziania się; można ją w jakiś sposób zidentyfikować, odkryć, ale nie można jej usunąć; nie można określić, gdzie leży, choć wiadomo, że na pewno jest. Edyp jest winny, bo zabił ojca i wziął za żonę swoją matkę. Czy jednak jest do końca winny, skoro wskazywała na te wydarzenia wyrocznia? Ta wątpliwość pozwala mu czuć się usprawiedliwionym, bo ciężko odpokutował za swoje czyny. Wina może być dziedziczna, jak w przypadku Atrydów; może być

⁴⁸ Tamże, s. 149.

⁴⁹ Tamże, s. 149–154.

skutkiem nieświadomej obrazy bogów, jak w przypadku *Ifigenii w Aulidzie*; za tę obrazę bogowie żądają zadośćuczynienia, ale to prowadzi do nowej winy. Koło się zamyka. Nie ma wyjścia z tego zakłętego kręgu. Człowiek działa odpowiedzialnie, często na polecenie samych bogów, a mimo to staje się winny. Takie są nieprzeniknione wyroki Losu. Jedynym wyjściem jest zupełne wykorzenienie egzystencji człowieka. Jeszcze jedną tajemnicę stanowi fakt, że sami bogowie są zdeterminowani jakimś nadrzędnym elementem (wspomina o tym już Homer) – losem, który przędą Parki. Egzystencja człowieka jest naznaczona winą, która „przerasta jednostkę, nie usprawiedliwiając jej mimo to w pełni”⁵⁰.

Tragedia, według Balthasara, w odsłanianiu ludzkiej egzystencji stanowi akt liturgiczny, ponieważ wynosi ją ku światu boskiemu. Religijny jej wymiar ujawnia się właśnie w tym, że stawia ludzką sytuację w świetle prawdy absolutnej jako sakralny symbol. W tym akcie zawiera się ukryta łaska, której człowiek dostępuje. Nie przezwycięża ona ani nie usuwa sprzeczności istnienia, ale jej istota polega na umieszczeniu w boskim świetle, a zarazem w boskiej ciemności właśnie tego ludzkiego istnienia, strasznego w swoim bólu. Człowiek tragedii, pomimo swego cierpienia, wypowiada jednak swemu istnieniu „tak”, stając wobec światła i ciemności absolutu. Tragedia, zbierając niejako wszelkie argumenty na „nie”, w akcie czci oddawanej bogu wypowiada wobec niego swoje „tak” mimo wszystko, wbrew nadziei. W tym tkwi jedność wszystkich tragedii, że głoszą afirmację życia, która ma większą siłę niż wszelkie wydarzenia, które mogłyby nią zachwiać⁵¹.

Klucz do rozumienia greckiej tragedii leży w paradoksie: „egzystencja ludzka wykracza poza sfery tego, co związane z naturą, przygnębiające i sięga w wyznaczoną zrządzeniem bogów przestrzeń; przez to właśnie wchodzi w skrajną, dla ziemskiego myślenia niewyobrażalną ciemność, lecz na chwałę bogów nie cofa się przed swym własnym tragizmem, ale przeciwnie, afirmuje go jako swoją niepojętą, być może przerastającą nawet bogów wielkość”⁵² *Κάθαρσις*, o której mówił Arystoteles, jest przyjęciem łaski oczyszczenia przez współprzeżywanie zdarzenia dotyczącego samego istnienia w akcie dostrzeżenia „rzeczywistej sytuacji człowieka, przed którą można jedynie ze złości zamilknąć jako przed czymś, co zostało współpostanowione przez bogów”⁵³.

Spojrzenie Balthasara na istotę greckiej tragedii, przedstawione powyżej, jest niezwykle przekonujące i nie pozostawia wątpliwości, że tragedia ze swej istoty ma wymiar religijny. Są z nim zgodni co do tego pozostali teoretycy dramatu. Skrótowe z konieczności przedstawienie ich poglądów na istotę dramatyczności i

⁵⁰ Tamże, s. 152.

⁵¹ Tamże, s. 152–153.

⁵² Tamże, s. 153.

⁵³ Tamże, s. 153–154.

jej wymiar sakralny, pozwala nam jednak uznać, że każdy dramat ze swej natury jest religijny.

Pozostaje jeszcze do uściślenia kwestia terminologii, gdyż w praktyce nie każdy dramat jest określany mianem „religijnego”. Kiedy w badaniach literackich używamy określenia „religijny”, odnosimy je do utworów, które bezpośrednio wyrażają treści religijne i jako takie zostały zamierzone przez autora. Niemniej jednak pamiętać należy, że w interpretacji dramatu greckiego, jak zauważa Kitto⁵⁴, traktowanie go jako dramatu religijnego ma podstawowe znaczenie⁵⁵.

Wypada się zgodzić z Kitto, że używając określenia „dramat religijny”, uznajemy, że jest on oddzielnym rodzajem, którym rządzą własne prawa. Trzeba go traktować odmiennie od dramatu rozumianego jako studium charakteru, formy tragedii, dla której swoją analizę zastosował Arystoteles. Inny jest jej cel. Centralnym jej punktem nie jest indywidualny bohater i nie na nim ma się skupiać cała uwaga odbiorcy. W dramacie religijnym bogowie są również postaciami działającymi, a tam gdzie występują, muszą istnieć na pierwszym planie. Struktura sztuki i jej znaczenie uwidaczniają się wówczas, gdy ludzki dramat jest postrzegany w zestawieniu z tłem działania boskiego⁵⁶. Działanie to jest elementem kontrolującym w tragedii religijnej, gdyż reprezentuje ono nieubłagane prawo, układ wewnętrznych, przyrodzonych, naturalnych sił. Nie jest jednak elementem kontrolującym ludzkie działanie. To ostatnie pozostaje w zasadzie dla niego obojętne. Działanie boskie raczej uwypukla działanie i cierpienie ludzkie, stanowiąc dla nich boskie tło, „układ współrzędnych”, na tle których trzeba odczytać znaczenie czynów i cierpień ludzkich aktorów. Element boski ma charakter kontrolujący, ponieważ autor tragedii konstruuje ją tak, że czyny i cierpienia ludzkie ukazane w niej są zrozumiałe jedynie wówczas, gdy odczytuje się je na tym układzie współrzędnych, jakim jest świat boski. Przedstawione na jego tle postaci są żywe i konkretne, ukazane niemal naturalistycznie, ale szczegół, który wprowadza element ożywienia, musi zostać umieszczony na owym uniwersalnym układzie współrzędnych. W ten sposób dramat łączy w sobie to, co jednostkowe z największym uogólnieniem. Narzędziem dla poetów tragicznych była religijna rama ich sztuk⁵⁷.

⁵⁴ H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 232.

⁵⁵ Często zapomina się o tym w dzisiejszych czasach, zwykle z powodu utraty bezpośredniego kontaktu z kulturą religijną, przede wszystkim pod wpływem idei wieku oświecenia i pozytywizmu.

⁵⁶ H. D. F. Kitto, dz. cyt., s. 238.

⁵⁷ Tamże, s. 243–244.

4. ZAMIAST PODSUMOWANIA. PROPOZYCJA TERMINOLOGII

Dotychczasowe rozważania jednoznacznie wskazują, że każda interpretacja tragedii musi uwzględniać aspekt religijny. Jest to oczywiste również z innego względu. Otóż dla Greka starożytnego określenie „religijny” w stosunku do poezji, a szczególnie dramatu byłoby zapewne niezrozumiałe oraz dziwne. Grecka polis nie знаła rozdziału państwo-religia⁵⁸, nie znała też wyraźnego rozdziału *sacrum* i *profanum*. Wszystkie przejawy życia obywatelskiego miały w jakimś sensie wymiar religijny, ponieważ „polis tworzyła wspólnotę religijną i stanowiła najwyższy autorytet we wszystkich sprawach dotyczących życia religijnego”⁵⁹. Instytucje państwowe określały formę zachowań obywateli także w stosunku do kultu bogów i dbały o ochronę podstawowych wierzeń religijnych⁶⁰. Zgromadzenie Ludowe w Atenach ustanawiało święta, ofiary i decydowało o wprowadzaniu lub zakazie nowych kultów. Sąd mógł skazać obywatela za bezbożność, jak to miało miejsce w stosunku do Sokratesa, gdy oskarżono go, że „nie uznaje bogów, których uznaje miasto”⁶¹. Sam Sokrates zarówno u Platona, jak i u Ksenofonta⁶² za prawego człowieka uważa kogoś, kto postępuje jednocześnie sprawiedliwie – δικαίως i zbożnie – όσίως. Sprawiedliwość i pobożność nie chodzą u niego osobnymi drogami, są prawie tym samym. Są jednocześnie ideałem religijnym i obywatelskim, który należy realizować w życiu. Sprawiedliwość w Grecji miała charakter religijny, a bóg delficki Apollon, chwali u Ksenofonta Sokratesa za cechy w dzisiejszym rozumieniu raczej świeckie niż religijne: poczucie wolności, sprawiedliwość i mądrość-rozwagę⁶³.

Słowo *λειτουργία* oznaczało świadczenia obywatelskie na cele cywilne oraz religijne: utrzymanie triery, przygotowanie chórów, poniesienie kosztów ofiar sakralnych⁶⁴. Czasownikiem *λειτουργεῖν* określano pełnienie zarówno służby państwowej, jak i religijnej⁶⁵.

To tylko kilka przykładów świadczących, że *sacrum* i *profanum* nie tyle mieszało się, ile występowało jako ta sama rzeczywistość. Dlatego i poezja, szczególnie zaś dramat, miała charakter religijny jakby z założenia. Poezja była religijna dlatego również, że pełno w niej bogów i tematyki religijnej.

⁵⁸ R. Turasiewicz, *Między pobożnością a bezbożnością. Studium religii w dramacie Eurypidesa*, „Prace Religii Filologii Klasycznej” nr 23 (1995), s. 27.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ L. Gernet, A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Paris 1932, s. 351.

⁶¹ Plato, *Ap.*, 24 b, 9 – c, 1.

⁶² Tamże, 35c, 7 – d, 2; Xenophon, *Apologia*, 5, 5.

⁶³ Xenophon, tamże, 14, 6–9.

⁶⁴ E. Casato, W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, s. 139.

⁶⁵ Liddel H. G., Scott R., *A Greek-English Lexicon*, Revised and augmented throughout by H. S. Jones with the assistance of R. McKenzie..., With a Supplement 1968, Oxford 1940, repr. 1983, s. v.

Nawet kiedy spojrzymy na twórczość Eurypidesa, który czasami, jako racjonalista, był *eo ipso* uznawany za poetę areligijnego⁶⁶, musimy także powiedzieć, że ma ona charakter religijny i to nie tylko ze względu na najszerszy kontekst. Jak pisze R. Turasiewicz⁶⁷, „świat herosów ukazany w tragediach Eurypidesa pełen jest czynnika boskiego. [...] Z trzech wielkich dramaturgów to właśnie Eurypides najbardziej starał się uświadomić swym widzom tę prawdę, że bogowie – obojętnie jacy są, dobrzy czy źli – interesują się sprawami ludzkimi, biorą w nich udział i w jakiś sposób kierują porządkiem tego świata”.

Pozostaje jeszcze do uściślenia kwestia terminologii. W naszych rozważaniach wskazaliśmy, że każdy dramat jest z natury religijny, ale przecież nie każdy nosi miano religijnego. „Religijnym” nazywamy utwór zamierzony jako taki przez autora i posługujący się środkami wyrazu właściwymi do wyrażenia tego, co religijne: język, symbol, znak, topos itp. Istotny jest tu również cel, jaki utwór ma spełnić: wywołanie u odbiorcy reakcji na apel natury religijnej, na przesłanie utworu. Mówimy wówczas o utworze religijnym w ścisłym sensie.

Słownik terminów literackich pod red. J. Sławińskiego nie uwzględnia jednak w ogóle hasła „dramat religijny”. Mamy tu tylko wyjaśnienie dramatu liturgicznego jako „gatunku dramatyczno-teatralnego obejmującego przedstawienia związane z liturgią Kościoła katolickiego, będące fragmentami obrzędów”⁶⁸. W *Encyklopedii Katolickiej* (t. 4) mamy już dwa odrębne hasła: „dramat liturgiczny” i „dramat religijny”. Dramat liturgiczny jest uznany za „część składową dramatu religijnego”. Pierwszy z tych terminów został wprowadzony w XIX w., drugi – w XX w. Utworzono je głównie w celu opisu dzieł powstających z inspiracji chrześcijańskiej, dlatego z ich pomocą nie da się dobrze przedstawić rzeczywistości religijnego dramatu greckiego, który ma formy bogatsze. Chcielibyśmy z konieczności zaproponować inną, rozszerzoną terminologię, która dokładniej pozwoli nam opisać grecki dramat religijny i jednocześnie lepiej ukazać jego specyfikę.

Najogólniejszym pojęciem proponowanym przez nas jest pojęcie *dramatu zawierającego sacrum*, czyli takiego dramatu, w którym *sacrum* występuje w jakiegokolwiek postaci. Dramat ten obejmowałby dramat bogów i dramat religijny (w znaczeniu węższym)⁶⁹. Dramat liturgiczny lub misteryjny byłby zakresowo węższy od dramatu religijnego.

Schemat dramatu zawierającego sacrum:

1. Dramat bogów (teologiczny).
2. Dramat religijny (teo-antropologiczny):
 - a) niemisteryjny,
 - b) misteryjny (liturgiczny).

⁶⁶ Zob. na ten temat R. Turasiewicz, dz. cyt., s. 23 n.

⁶⁷ Tamże, s. 34 n.

⁶⁸ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988², s. 99.

⁶⁹ Ponieważ we wcześniejszych rozważaniach uznaliśmy, że każdy dramat jest religijny w znaczeniu szerszym.

Postawmy pytanie, czym różni się dramat bogów od dramatu religijnego. Jeśli dramat religijny – jak pisze I. Sławińska⁷⁰ – to „twórczość dramatyczna skoncentrowana na relacji Bóg-człowiek oraz ukazująca działanie Boga w życiu ludzkim i odpowiedź człowieka na to działanie”, to definicja ta nie obejmuje definicji, w których postaciami są sami bogowie. Nie jest to już sprawa religii, bo nie chodzi w nich o relację bóg-człowiek. Nie jest to więc dramat religijny w podanym wyżej znaczeniu. W kulturach monoteistycznych dramat bogów nie może zaistnieć. Mógł jednak zaistnieć w kulturze greckiej uznającej politeizm. Nie tylko mógł zaistnieć, lecz rzeczywiście zachowały się dwie tragedie Ajschylosa, które są właśnie dramatami bogów⁷¹, tzn. *Eumenidy* i *Prometeusz w okowach*. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Akcja *Eumenid* dzieje się wprawdzie w świecie ludzi, lecz antagonistami są bogowie: Erynie, Apollon i Atena. Spór, będący tematem tej sztuki, rozgrywa się między nimi. Jest oczywiście Orestes, lecz występuje jako uosobienie przedmiotu sporu, a nie jako podmiot działający. Gdy problem Orestesa zostanie rozstrzygnięty, sztuka się nie kończy. Kończy się, gdy konflikt między bogami olimpijskimi i prastarymi córami Nocy zostanie polubownie rozwiązany. Oczywiście w tej tragedii występuje też problematyka religijna, lecz konflikt dotyczy bogów i bogowie są głównymi postaciami działającymi, bo od nich wyłącznie zależy bieg zdarzeń i ostateczne rozwiązanie. Orestes wypełnia ich wolę i poddaje się ich decyzjom.

W jeszcze mniejszym stopniu dramatem religijnym jest *Prometeusz w okowach*. Tu właściwie wszystko rozgrywa się między bogami: Zeusem, Prometeuszem, głównymi antagonistami sztuki, oraz boskimi postaciami instrumentalnymi – Hefajstosem, Hermesem, Okeanosem, Kratosem i Białą. Chór także stanowią morskie boginki – Okeanidy. Jest wprawdzie jedna postać ludzka – Io, zaplątana w akcję niby przypadkiem, pozostająca jednak poza głównym nurtem konfliktu. Jej pojawienie się posłużyło poecie do uwypuklenia tyranii Zeusa⁷². Przedmiotem sporu w tej sztuce też jest człowiek, jego dola i przeznaczenie. Mamy więc i tu problematykę religijną, lecz tragedia jest dramatem bogów podobnie jak w *Eumenidach*.

Poza tymi dwiema zachowanymi tragediami, większość spełnia kryteria dramatu religijnego. Przypomnijmy tylko, że istnieją tragedie, w których bogowie nie występują, a mimo to sztuki te muszą być uznane za dramaty religijne, ponieważ życie ludzkie jest przedstawione w dwóch płaszczyznach rzeczywistości – ziemskiej i nadprzyrodzonej.

Postawmy teraz kolejne pytanie: Czy można mówić o dramacie liturgicznym na terenie literatury greckiej? Powiedzieliśmy wprawdzie, że według Balthasara tragedia sama w sobie stanowi akt liturgiczny, ponieważ wynosi ludzką egzysten-

⁷⁰ I. Sławińska, *Dramat religijny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, Lublin 1989, kol. 188.

⁷¹ W pewnym stopniu dramatem bogów jest też *Herakles szalejący* Eurypidesa.

⁷² O. Taplin, *Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, s. 266.

cję ku światu boskiemu, jednak mówiąc „liturgiczny” mamy na myśli dramat realizujący rytuał lub obrzęd. Wśród zachowanych sztuk z pewnością tego typu dramatu nie znajdziemy (pozostawiamy na razie *Bachantki*). Jeśli jednak jest prawda, że dramat grecki rozwinął się z kultu religijnego (dotyczy to komedii, tragedii i dramatu satyrowego), to można przyjąć, że pierwotna forma tego dramatu odpowiadała kryteriom, jakie cytowany *Słownik Sławińskiego* stawia przed jedną z odmian dramatu liturgicznego. Mamy na myśli „dramatyczne inscenizacje obrzędów”. Nowsze badania nad tragedią grecką koncentrują się właśnie na szukaniu w niej pozostałości elementów rytualnych, które mogły być u początków tego gatunku. W szczególności na tematyce ofiarniczej. Mówi się nawet, że „nie ma rytuału, który by nie pozostawił śladu w tragedii, jak np. wszystkie rytę, które wyznaczają główne etapy ludzkiej egzystencji: narodziny, dojrzewanie, małżeństwo, pogrzeb, czy też rytę związane z hikecją, oczyszczeniem przysięgą”⁷³. To zakłada, że u początków dramatu greckiego można przyjąć istnienie dramatycznych inscenizacji obrzędów, jakieś „widowiska zasadniczo afabularne, w których podstawową rolę odgrywały gesty, działania i organizacja przestrzeni *scenicznej*, m.in. procesje widowiskowe”⁷⁴. Wiemy przecież, że swawolne pochody o charakterze religijnym, zwane komosami, dały nazwę komedii⁷⁵. Procesje przetrwały w zachowanych dramatach, np. procesje błagalników, otwierająca *Króla Edypa* czy dionizyjska w *Acharnejczykach*.

Istnieje jednak w literaturze antycznej sztuka religijna *par excellence*. Jest nią jedyny zachowany dramat dionizyjski – *Bachantki* Eurypidesa. Trzeba stwierdzić, że jest to tragedia wyjątkowa, ponieważ są w niej elementy sacrum we wszystkich jego wspomnianych wyżej aspektach że spełnia ona kryteria dramatu liturgicznego.

Jak wykazaliśmy, każdy dramat jest utworem religijnym, choć w różnym stopniu. W celu interpretacji tragedii antycznej uwzględnienie tego jej wymiaru ma kapitalne znaczenie i odrzucanie go musi prowadzić do błędów w interpretacji. Przestroga ta wydaje się o tyle ważna, że zasada powyższa spotyka się nierzadko, również współcześnie, z odrzuceniem lub próbą marginalizowania jej znaczenia, czego należy się absolutnie wystrzegać, dokonując próby dogłębnego i całościowego odczytania tragedii.

⁷³ S. Said, Trédé, A. Le Boullec, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1997, s. 127.

⁷⁴ *Słownik terminów literackich*, „dramat liturgiczny”.

⁷⁵ *Wybór komedii*, tłum. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1955, s. 7. n.