

Sacrum i teatr

Autor tekstu: **Joanna Żak-Bucholc**

Gdy dziś zachodzimy do teatru, śledzimy sceniczne sytuacje, zachowania bohaterów ani nam w głowie, że uczestniczymy w jakimś rytuale... A przecież źródła teatru biją właśnie w starych obrzędach. W świecie, gdzie nie było tak mocnych rozgraniczeń na sacrum i profanum rodziła się forma — niegdyś związana z ceremoniami religijnymi — która ustawicznie się przekształcając i zatracając z czasem aspekty „świętości”, wyewoluowała w końcu w coś, co zwiemy teatrem... Wiemy może, że stało się to w Grecji, ale przecież i Grecy byli czyimiś dziedzicami - Egipcjan, Sumerów, a zresztą teatr nie jest wyłącznie „wynałazkiem” naszego kręgu kulturowego, wszak długie tradycje teatralne mają Indie czy Japonia. I wszędzie teatr rodził się z obrzędu...

Widowisko, kult i gra — sakralne źródła teatru Wschodu i Zachodu

Plemienne tańce „dzikich” w maskach, szamańskie obrzędy, igrzyska kreteńskie, uroczyste składanie ofiary na ołtarzu, tłumne procesje, chóralne pieśni, misteria — czy nie za dużo wrzuciliśmy „do jednego worka”? Czy uprawnione jest tak różne zjawiska kulturowe wymieniać jednym tchem, gdy przecież mówić mamy o narodzinach teatru? Oczywiście, można rzecz ująć standardowo i poprzestać na stwierdzeniu, że teatr, jaki go dzisiaj w Europie znamy, wywodzi się z religijnych uroczystości ku czci boga Dionizosa, i rzecz jasna — jest to prawda. Ale my do rzeczy zabierzemy się inaczej. Trzeba powiedzieć, że i kult religijny jest widowiskiem; i to nie tylko pod względem estetycznym — jako że posługuje się np. symboliką barwy, „rekwizytami” obrzędowymi, a także, w pewnym sensie, grą aktorską; ale i pod względem strukturalnym — gdy wziąć pod uwagę dramatyczny przebieg uroczystości z reguły odtwarzającej taki moment zachowany w micie, który jest dla wspólnoty fundamentalny. Mit przecież często dotyczy przełomowego zdarzenia z czasu przeszłego, które jest wciąż na nowo aktualizowane: czy będzie to np. akt założycielskiej ofiary, śmierć i zmartwychwstanie bóstwa, zmaganie sił kosmicznego chaosu i porządku. Czy zatem teatr jest nie tyle dziedzicem kultu w linii prostej, ale raczej jego „mutacją”, zaś obydwa sięgają korzeniami w najgłębsze pokłady ludzkiej potrzeby ekspresji? Dość oczywiste wydaje się, że potrzeba ekspresji, czyli to *c o* się czuje poprzedza formę tej ekspresji, czyli *j a k* pokazuje się to, co się czuje. Ekspresja jest formą reakcji na świat, a ta zależy od tego jak ten świat jest postrzegany — i właśnie sposób odbioru świata wydaje się tą wspólną podstawą. A jeśli mamy mówić o najgłębszych zasobach ludzkiej kultury i świadomości, to powiedzmy tak: człowiek tak pilnie obserwował otaczający go świat, od którego zależało jego „być albo nie być”, że nietrudno chyba było mu zauważyć pewien schemat powtarzalności w naturze: powtarzają się pory roku, fazy rozwoju żywych organizmów — trwa wielki spektakl życia w niepojętych cyklach życia i zamierania, ruchu i bezruchu, światła i ciemności, dnia i nocy. To nie przypadek, że w religijnej myśli znajdziemy mniej lub bardziej wyraźne ślady postrzegania świata jako *g r y* prowadzonej przez samego boga! Hindusi mówią, że to Brahma „gra w świat”, a ta boska gra nazywa się *lila*; Chińczycy postrzegają świat jako pole gry między *ing* i *jang*... Czy to nie Szekspir mawiał, że świat jest teatrem? Być może właśnie ta prymarna intuicja doprowadziła do prób ujęcia w sposób dla ludzi czytelny tego wielkiego Dzieła — więc powstał mit i rytuał. A także wiele form, w których gra i pojedynek sił są uwydatnione (nasi przodkowie wszystkie te formy ekspresji traktowali na sposób „święty” - nie tylko dramat teatralny, ale i gry planszowe, zawody sportowe miały swe implikacje religijne: do tego przyjdzie nam jeszcze wrócić). A że przecież człowiek nie tylko obserwował, ale reagował na świat, będący mu domem, ale i bezdrożem, zrodziły się w nim emocje: strach lub zachwyt. I tym emocjom potrzebował dać *w y r a z*. Gdy po raz pierwszy wystukał stopami rytm w tańcu, gdy założył pierwszą maskę — poczuł może, że nie jest już igraszką chaosu, lecz bierze udział w *g r z e* sił napędzających świat, i że współtworzy porządek. Pytał niemej Siły coraz natarczywiej i wydawało mu się, że otrzymuje coraz więcej odpowiedzi; komplikował się mit i formy ekspresji — taniec, śpiew, muzyka. Może więc nasz „narząd” odbioru jest predysponowany do tego, by postrzegać scenę świata jako miejsce, gdzie toczy się pojedynek sił, które opanowują przestrzeń dzięki napięciu istniejącemu między nimi... A czyż to właśnie nie jest istotą dramatu? I człowiek czuł ten niepojęty dramat świata i





swe uczucia u k a z a ł. Założył maskę, i choć wiedział, że udaje, jednocześnie stąpił się z tym, kogo maska miała przedstawiać. Zakreślił „świętą przestrzeń”, by odgrodzić ją od zwykłego toku życia — i tam tańczył i śpiewał. Grał. Świątował. Budował kamienne kręgi i świątynie, by oddalić je od profanum. Malował ciało, wkładał inne niż zwykle szaty. Cały stawał się „inny”. U końca tego procesu już świta teatr, kostium, rekwizyt, aktor. Wreszcie opracował kanony i konwencje ruchu „scenicznego” i dialogu. A jeśli wszyscy niemal antropolodzy kultury i teatrologi są zgodni co do tego, że nasz teatr wywodzi się z obrzędu ku czci Dionizosa, to dobrze będzie zapytać do jakiej grupy kultów ten obrzęd należał, bo przecież nie był izolowanym faktem kulturowym, lecz jednym z wielu form realizacji religijnych wierzeń — właściwych nie tylko Grekom! Centralnym punktem tych wierzeń były cykle

wegetacyjne, płodność ziemi. Teatr grecki narodził się w Śródziemnomorzu, ale przecież teatr indyjski czy japoński wyrósł na podobnym podglebiu religijnym. Wydaje się więc, że „religie ziemi” są szczególnie predysponowane do tego, by wyłonić z siebie „grę teatralną”. Dlaczego? Może dzięki bogatej szacie obrzędowej? Ale, estetycznie rzecz ujmując, bogate i widowiskowe są też tańce plemienne. Nie może więc chodzić o cechę zewnętrzną, wizualną. Może problem tkwi w cesze wewnętrznej, strukturalnej? „Religie ziemi” wytworzyły pewne mityczne i kultowe konstrukcje mające obrazować cykle Natury, w dramatycznym skrócie mówiły o „mechanizmie świata” poprzez los bóstw, które umierały i zmartwychwstawały tak, jak żywa przyroda. Czy może być coś bardziej dramatycznego niż śmierć i powrót boga?

Naszą wędrówkę po *widowiskach boskiego dramatu*, będących swego rodzaju „sakralnym parateatrem” rozpoczniemy od Sumeru i Egiptu, i przez Krete, Indie i Japonię powrócimy do Grecji. Sumerowie jak wiadomo stworzyli potężną cywilizację, porównywalną z egipską. Mówimy o czasach III i II tys. p.n.e. — daleko więc jeszcze do greckich dionizjów, ale kto wie czy nie tu właśnie należy szukać ich korzeni. Powiedzieliśmy już o specjalnej dramaturgii boskich losów; powiedzmy teraz o specjalnych formach, w które je przyoblekano. Były to misteria. W Egipcie odprawiano misteria ku czci Ozyrysa (boga wegetacji i podziemia, zabitego przez swego brata, Seta) i Izydy. Odnaleziony tekst pt. „Pasje Ozyrysa” wskazuje, że miały one charakter parateatralnego przedstawienia — może więc mamy do czynienia z najstarszym swego rodzaju „scenopisem”! Ozyrysa grał aktor — „umierał” zabity jak on, a tłum płaczk zawodził rozpaczliwie. Odgrywano pogrzeb boga i zemstę na zabójcy. Najwcześniejszy opis dramatu pozostawił nam kapłan egipski Ichrenofert, który przedstawił go przed obliczem samego faraona (II tys. p.n.e.). Z kolei misteria frygijskie poświęcone były Kybeli i Attisowi, a miały swą kulminację 25 marca w święto Halaria, gdy odżywała przyroda i można było dać wyraz radości w maskaradach, pieśniach i tańcach. Sumeryjskim odpowiednikiem Kybeli i Attisa była Inanna i Dumuzi. W wielu misteriach umierający bóg wegetacji schodził do świata podziemnego, podczas gdy świat podsłoneczny pograżał się w żałobie i bezruchu. Gdy odprawiano uroczystości misteryjne lud naprawdę rozpaczał, zanim nastąpił ten radosny dzień, gdy bóg (lub bogini) powracał do świata, a na kraj spłynąć miały dobre plony, dostatek i szczęście. Możemy sobie wyobrazić te wielkie procesje ciągnące za kapłanami i kapłankami, składanie ofiar, dym kadzideł, symboliczne znaki niesione przez króla lub arcykapłana, pieśni i recytacje. Ale nie trzeba nam opisywać obrzędów, chodzi raczej o uchwycenie pewnych ogólnych zgodności. Bez względu na różnice — obrzęd zawsze miał cechy przedstawienia dramatycznego, w którym nie było właściwie widzów; rytuał bowiem miał sprawić, by wszyscy wierni przenieśli się w stan jedności z sacrum, a nie tylko biernie obserwowali. Kto tu był aktorem, kto widzem? Tworzywem dramatycznym, „scenariuszem” był mit, „aktorem” był po pierwsze bóg, ale zastępował go król, kapłan, albo... posąg. Ale też — widz, uczestnik rytuału, udający płacz i radość. Co było sceną? Zikkurat, świątynia albo też droga procesyjna, via sacra. Kultom związanym z wegetacją roślin i płodnością nieobce były również tzw. rytuały „świętego wesela”, gdy zaślubiny boskich osób miały aspekt wręcz stwórczy — dzięki ich aktowi seksualnemu „rodził się” na nowo świat. W Sumerze odtwarzając grę ubiegania się o rękę bogini Inanny przez boga-pasterza Dumuziego i boga-rolnika Enkimdu, recytowano tzw. pieśni *balbale*, służące prowadzeniu dysput i recytacji scenicznej. Mamy więc być może jakąś analogię do dytyrambu greckiego! Niestety nie wiemy zbyt wiele o prawdziwym teatrze starożytnych Sumerów.

Na nieco bardziej pewnym materiale możemy się oprzeć, badając formy „parateatralne” na Krecie. Tutaj najbardziej charakterystyczną (prócz innych działań sakralnych) wydaje się

forma tajemniczych igrzysk, o których wiemy dzięki zachowanym freskom i przetworzonemu mitowi greckiemu. Igrzyska te polegały na swoistym pojedynku ludzi i dzikiego zwierzęcia — byka (kult byka kwitł zresztą nie tylko na Krecie). Wydaje się, że ta niezwykła drama miała obrazować dynamikę sił między dziką naturą wcieloną w byka (utożsamianego często z burzą i deszczem zapładniającym Boginię Ziemię) a poskramiającą ją Boginią „graną” przez młodych chłopców i dziewczęta. I tu rzecz ważna — na



Krecie odkryto miejsce, gdzie te sakralne w istocie igrzyska mogły się odbywać: w zachodniej części

kompleksu pałacowego w Knossos odnaleziono resztki budowli przypominającej amfiteatr, pierwszą w Europie „scenę”! Być może dramat sił uosobionych w Byku i Bogini nie był jedyną formą przedstawienia: czy koniecznie prawdziwy byk musiał „grać” w widowisku; te same siły mógł uosabiać człowiek w masce — masce przedstawiającej głowę byka. Czy nie przypominał nam się w tym miejscu Minotaur? Nikt dziś nie wątpi, że mit o Minotaurze i labiryncie kryje w sobie podstawowe wątki specyficzne dla kultów misteryjnych: śmierć i odrodzenie, i... wtajemniczenie w ten podstawowy „mechanizm” świata.

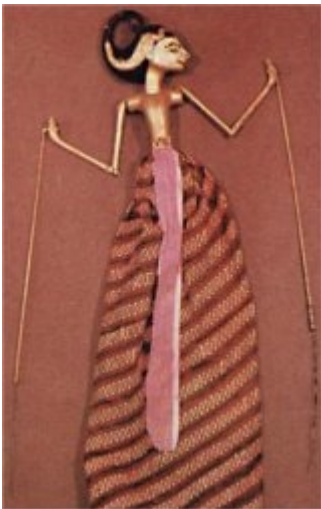


„Kari Hasta”, jedna z późniejszych rzeźb świątyni Śiwy Nataradży (Tancerza) z Tamilandu, Indie.

Musimy teraz powiedzieć, że podobny rdzeń religijny łączy kulturę Śródziemnomorza i... kulturę z dalekich Indii zwaną harappańską (napisano już wiele o powiązaniach Sumeru i kultury protoindyjskiej). W związku z tym mniej pewnie zdziwi fakt znalezienia tam maski w kształcie głowy z rogami, a także rysunków na pieczęciach przedstawiających postaci ludzkie „frunące” ponad grzbietem potężnego byka! Czyżby więc i tutaj odbywały się igrzyska i misteria takie, jak np. na Krecie? Zapewne narodziny teatru indyjskiego także nie odbyły się bez inspiracji formami obrzędowymi; może nawet były to formy istniejące w cywilizacji harappańskiej datowanej na III i II tysiąclecie p.n.e. W każdym razie „Traktat o teatrze” przypisywany wieszczowi Bharacie traktuje teatr jako działanie w istocie sakralne mające służyć poznaniu prawdy i duchowemu przebudzeniu (jak praktyki jogiczne czy tantra). Ładunek emocjonalny i estetyczny wpisany w spektakl teatralny ma odsłonić niejako sens ludzkiej egzystencji „w ogóle”. Ukształtowany już, klasyczny teatr indyjski nazywa się *nataka* (a komedia *prakarana*) i jest mocno uschematyzowany — a to dlatego, że nie jest jego zadaniem opowiadać o konkretnych ludziach i wydarzeniach, lecz poprzez nie — ukazać Całość. Teatr jako pewna ograniczona rzeczywistość sceniczna ma bowiem wskazać na tę pozasceniczną jako ją przewyższającą — po to, by uświadomić, że taka właśnie zależność istnieje pomiędzy rzeczywistością, którą uważamy za prawdziwą a tą

Najwyższą Rzeczywistością. I tak jak widz ma uświadomić sobie, że aktor na scenie nie jest Ramą, lecz aktorem, tak uświadamia sobie, że sam jest aktorem „na scenie życia”. Dlatego właśnie indyjscy aktorzy nie tyle „zlewają” się z graną postacią w jedno, lecz są świadomi każdego swego ruchu, gestu i słowa, mają więc dystans, kontrolę nad rolą, tak jak powinien ją mieć nad swoim życiem każdy „aktor życia”. Ciekawy jest wątek boskiego pochodzenia teatru — podobno stworzył go sam Brahma, by ludzie mieli na czym skupić swe rozbiegane zmysły, a arkana nowej wiedzy przekazał rishiemu Bharacie. Tyle mit, zaś historycy uważają, że o początku indyjskiego teatru w sposób pewny można mówić, gdy pojawiły się przekazy pisane (a te pojawiły się wraz z buddyzmem), a więc od ok. połowy I tys. p.n.e. W tradycji klasyki indyjskiej mieści się znany w Europie słynny Kalidasa. Na południu Indii, w Kerali teatr w odziedziczonej formie przetrwał do dziś dzięki temu, że w swoim czasie znalazł schronienie za murami świątyni. Teatr nazywa się tam *kutambalam* czyli „świątynia gry” (!), zaś aktorzy zwani *ćakjarowie* są niezwykle szanowani. Widać zatem, że jeszcze wciąż utrzymuje się przeświadczenie, że teatr jest sakralny — poprzez swe boskie pochodzenie, czy związek z kultem. Podobnie jest ze słynnym japońskim teatrem *no*. Jego początków można szukać w obrzędzie *kamigakari*. Odprawiano go na pamiątkę zdarzenia, gdy bogini Ama-no Uzume-no Mikato tańczyła przed jaskinią (jaskinia jest tu zapewne transpozycją podziemia) chcąc, by na słoneczny świat powróciła z niej bogini Ama-no Iwato (najstarsze źródło z opisem tego obrzędu — kronika Kojiki pochodzi dopiero z 712 r.). Największe znaczenie w obrzędzie *kamigakari* ma fakt „uosobienia” — według wierzeń japońskich bóstwo *kami* nie ma własnego kształtu, aby więc mogło się objawić musi „wejść” w człowieka. Zapewne w obrzędzie był nim kapłan lub szaman, a potem, w teatrze — aktor. Największy teoretyk teatru *no* Motokiyo Kanze uznaje ten obrzęd za początek jego historii. Píše również, że celem widowiska jest zapewnienie szczęścia ludziom i pomyślności na świecie. Cóż za niezwykła wiara w moc teatru! Podobnie jak w indyjskim teatrze również i tu w aktorskiej grze liczyło się oddanie przez aktora pewnego typu postaci, cech ogólnych, a nie charakterystycznych (jak to dzieje się w naszym współczesnym teatrze, w którym ceni się aktora tym bardziej, im bardziej ukaże niepowtarzalny charakter postaci, a nie jej typowość). Aktor *no* był związany swego rodzaju kodeksem, który musiał przestrzegać w życiu prywatnym — był więc jakby „mnichem” sztuki. O wypracowanych na Wschodzie formach teatralnych wiele można by jeszcze powiedzieć — wspomnijmy tylko o znanym pewnie teatrze *kabuki* czy *bunraku*, czy też o teatrze lalek na wyspie Jawa. Skoro już mowa o teatrze lalek (który niesłusznie kojarzy nam się wyłącznie z dziecięcą widownią) - on również sięga korzeniami dawnych czasach, gdy obrzęd niepodzielnie rządził wyobraźnią. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć, że role bóstwa nie zawsze grał kapłan lub król — czasem boga zastępował w obrzędzie jego posąg (traktowany jak osoba — ubierano go, malowano, myto i obnoszono w procesjach). Posąg, figurka, czyli — lalka... Tam gdzie rej wodziła postać w masce — narodził się teatr dramatyczny; tam gdzie drewniana figura boga — teatr lalek. To tylko hipoteza, ale ...

Tymczasem wróćmy już do Hellady. Wiemy, że współczesny teatr europejski dziedziczy stare tradycje klasycznego teatru greckiego (a ten - jeszcze starsze), a nazwisk Ajschylosa, Eurypidesa czy Sofoklesa nie trzeba nikomu przypominać. Badacze teatru i dramatu zgodnie twierdzą, że najstarsze formy tragiczne i komiczne greckich przedstawień pochodzą od obrzędów dionizyjskich, wskazując na pieśń obrzędową zwaną dytyrambem jako na element, który przyczynił się do powstania pierwocin struktury dramatycznej. Ku czci Dionizosa odprawiano tzw. Wielkie Dionizje, które przypadały na okres równonocy wiosennej oraz tzw. Małe Dionizje przypadające na jesień i mające cechy święta winobrania. Te pierwsze były wzorem dla greckiej tragedii, drugie — dla komedii (nazwa „komedia” wywodzi się od *komos*, pieśni wtedy śpiewanej). Początki greckiego teatru sięgają więc VI w. p.n.e., gdy w czasie Wielkich Dionizjów zaczęto organizować „przeeglądy” sztuk przedstawianych przez autorów po kolei w ramach konkursu ku czci boga wina. Sam zaś „dialog dionizyjski” rozpisany był na głosy między tzw. koryfeusza (czyli kogoś w rodzaju przewodnika obrzędu) i chór, „odgrywający” rolę orszaku Dionizosa, w którym, jak zapewne wiemy, niebagatelną rolę pełniły dziwaczne postaci satyrów o kozim wyglądzie - takie też przebranie nosili potem aktorzy. Co do dytyrambu, to Arystoteles píše, że zrodził się u plemion doryckich na Peloponezie, gdzie kwitł kult związany z osobą dzikiego boga wina i urodzaju. Za twórcę literackiej formy dytyrambu uważa się poetę żyjącego na wyspie Lesbos, Ariona. Ale prawdopodobnie dytyramb pierwotnie oznaczał „taniec”. Związek tańca z obrzędem nie ulega wątpliwości. Tańczono w świętych kręgach albo wokół świątyni: jak młode dziewczęta z koszami na głowie tańczące wokół sanktuarium Artemis w Kariai, uwiecznione w rzeźbie jako kariatydy. Tańcem



przekazywano uczucia, „opowiadano” i oddawano część. Tańczono przy wtórze nie tylko instrumentów, ale i pieśni. I właśnie pieśni — na przemian podejmowane przez dwie strony np. chłopców i dziewczęta w obrzędach płodności — stały się wzorem żywego słowa dla poezji i dramatu. Ale dionizje, szczególnie zasłużone dla dziejów teatru, nie były jedynymi przedstawieniami sakralnymi w Grecji. Słynne misteria w Eleuzis to inne z nich. Związane były z historią bogini Demeter (bogini zboża i urodzaju) i jej córki Kory porwanej do podziemnego świata. Obrzęd odbywał się w tzw. telesterionie, a była to budowla ogromna, mogąca pomieścić ok. 3000 widzów, coś między teatrem a świątynią. Nawiasem mówiąc misteria te musiał znać Ajschylos, tu bowiem urodził się i jakiś czas mieszkał. Także ku czci Apolla odprawiano wielkie obrzędy. Odkryto sanktuarium tego boga wraz z amfiteatrem. Największy jednak kompleks amfiteatralny odkryto na wybrzeżu Argolidy w Epidauros — był poświęcony Asklepiosowi (synowi Apolla) i mieścił... 14 tys. osób (VI w. p.n.e.). Mimo „zeświecczenia” widowisko

wciąż miało znaczenie daleko ważniejsze niż rozrywkowe. Arystoteles mówi o katartycznej roli dramatu — widz przeżywszy historię ze sceny, doznać miał oczyszczenia wewnętrznego. Ale zapytajmy z pozoru naiwnie: dlaczego w ogóle teatr oddzielił się od „bożej historii”? Może wszędzie w tzw. wysokich kulturach, gdy aspekt widowiskowości przeważał nad treścią obrzędu (zapewne coraz mniej rozumianego) — powstawał teatr. Może w teatrze poruszano problemy, które w kulcie nie znalazły rozwiązania, a były zagadnieniami pierwszorzędymi dla życia człowieka. Właśnie — człowieka, nie bóstwa. Nowatorstwo Greków, które okazało się tak brzemienne w skutki, polegało na tym, że dramat przedstawiany na scenach stopniowo oddzielał się od historii boga i zajął się losem człowieka. Jeśli zważymy, że nieprzypadkowo działo się to ok. V w. p.n.e., gdy posokratejska filozofia grecka zaczął interesować się człowiekiem jako indywiduum, jako osoby — to dostrzeżemy wyraźny związek myśli filozoficznej z narodzinami teatru. To dlatego Grekom zawdzięczamy specyfikę naszego teatru, mimo podobnych źródeł — tak różnego od teatrów wschodnich.

Teatr stał się więc sposobem obrazowania sytuacji człowieka, przedstawieniem życia. Ale przecież nie był życiem samym — był więc grą. Gra to jakby nadbudowane piętro nad rzeczywistością, to sposób jej zinterpretowania, to „skrót”, kondensacja jakiejś „prawdy”. Jest jeszcze coś — pojęcie, które teraz wprowadzimy: napięcie. Mówi się wszak o napięciu dramatycznym! A jest to taki stan dynamiki, który tkwi — jak to już powiedzieliśmy -u podstaw naszego sposobu odbioru świata. „Dramatem” więc jest nie utwór literacki, jak sądzimy w pierwszym odruchu, ale istota Świata i Życia! Starożytni ten „dramat świata”, odzwierciedlali nie tylko w formie religijnej, którą my zwykliśmy zwać obrzędem. Swego rodzaju obrzędem dramatycznym, pełnym napięcia były także igrzyska sportowe, czyli turnieje sprawności

(igrzyska olimpijskie w Grecji zawsze miały kontekst sakralny, a nie czysto sportowy), a nawet gry planszowe np. szachy. Niebawem, ale „szachownice” odnaleziono i w Sumerze, i na Krecie, i w Mohendżo Daro! Plansze były polem, na którym toczyła się rozgrywka sił sakralnych zróżnicowanych za pomocą barw. Inną formą dramatycznej gry były... turnieje zagadek. Czy pamiętamy postać sfinksa występującą w micie o Edypie albo posąg sfinksa przy piramidach w Egipcie? Czyżby sfinks — wszak uosobienie zagadkowości — był w istocie stworem sakralnym? Zagadka jest wszak rodzajem pojedynku. Właśnie turnieje zagadek, konkursy pieśni,



igrzyska sportowe towarzyszyły greckim świętom religijnym — a wszystkie mają tę samą strukturę odbijającą, jak zapewne wierzone, strukturę świata. Tak było i z dramatem. Bo dramat teatralny to nie tylko, nawet nie przede wszystkim, opowieść o czymś — Grecy znali sztukę epiczną, a jednak nie z opowiadania wyłoniła się tragedia. Dlaczego? „Winna” jest



właśnie struktura. Epickie opowieści greckich aoidów nie mogły nieść takiej dawki napięcia dramatycznego - wszak tylko jeden człowiek opowiadał tu całość historii. Dramat to oczywiście forma artystyczna, sztuka. Sztuka jest, co wynika z nazwy, czymś nie-naturalnym, sztucznym. Właśnie! Człowiek od wieków starał się przydać „inności” każdej uroczystości: przebierał się, nakładał maski, malował tatuaże, wykonywał ruchy inne niż zwyczajnie — więc tańczył; nie mówił, lecz śpiewał; wyznaczał święte przestrzenie architektoniczne. Taniec i rytualna celebacja podarowały sztuce g e s t; pieśń (rozpisana na głosy) — s ł o w o dialogiczne; obrzędowe

przedmioty liturgii — r e k w i z y t; święte przestrzenie — s c e n o g r a f i ę. Ta inność, „sztuczność” jest wspólna dla sacrum i dla sztuki. Co nam zostało z poczucia sakralności teatru? Teatr to nadal budynek wyodrębniony z całości miasta, czy zatem zanim wkroczymy po schodach, przez kuluary na widownię nie będziemy już trochę w „innym” świecie? Ale to jednak nie wszystko... Nasze spektakle są tak dalekie od nastroju sacrum, jak to tylko możliwe. Czy dlatego co jakiś czas zjawiają się reformatorzy, którzy buntując się przeciwko repertuarowemu teatrowi, budują własny, zbliżający się do tajemnicy Pierwszego Teatru? Przypomnijmy sobie Jerzego Grotowskiego...

Literatura

m.

in.:

1. Byrski K., *Natya. O kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, z cyklu: *W kręgu kultur krajów Dalekiego Wschodu*, wyd. BWA, Wrocław, b.r.
2. Huizinga J., *Homo ludens*, Warszawa 1985.
3. Rodowicz J., *Rola w teatrze No*, [w:] „Dialog” nr 4 1985, s. 119.
4. Wierusz Kowalski J., *Dramat a kult*, Warszawa 1987.

Zobacz także te strony:

[Manewr Raka, czyli Pierwszy Regres Teatru](#)

Joanna Żak-Bucholc

Zajmuje się etnologią i religioznawstwem. Publikowała m.in. w: 'ALBO albo Inspiracje Jungowskie'; 'Nie z tej ziemi'; 'Czwarty Wymiar'; 'Tytuł'.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 05-06-2002 Ostatnia zmiana: 26-03-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,397) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,397>)

Contents Copyright © 2000-2008 Mariusz Agnosiewicz

Programing Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora.

Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl