

JACEK BARTYZEL
Łódź

ŚWIĘTOŚĆ W TEATRZE I W DRAMACIE POETYCKIM

Przybliżenie założonej w tytule problematyki wymaga w pierwszym rzędzie zwięzłego wyjaśnienia, jak rozumiana jest tu sama kategoria świętości, a następnie w jaki sposób zdefiniować można wyróżniki i paradygmaty dramatu i teatru religijnego, wreszcie dramatu i teatru poetyckiego.

CO TO JEST ŚWIĘTOŚĆ?

Określenie *świętość* (*resp.* „sakralność”, „sacrum”) pochodzi od łacińskiego *sacer*. Słowo to pierwotnie znaczyło tyle, co ‘wyłączenie’ – ale zawsze w sensie religijnym. Wyłączenie to jednak mogło równie dobrze dotyczyć sytuacji, zdarzeń, miejsc i osób poddawanych diametralnie przeciwstawnym aksjologicznie ocenom. Możliwe było zarówno znaczenie dodatnie „wyłączenia” wspomnianych fenomenów, jak i ujemne – w wypadku, gdy na skutek jakiejś zbrodni, zmaży, grzechu stawały się one „przeklęte”; tu i tam jednakowoż są osoby te, miejsca lub rzeczy „sacra”, poświęcone. Stopniowo jednak negatywny aspekt wyłączenia uległ osłabieniu i zapomnieniu, a utrwalał się już wyłącznie aspekt pozytywny¹. Warto mimo to mieć w pamięci ową sakralność negatywną – *kadodemoniczną*, jak powiedziałyby polski filozof-mesjanista, J. M. Hoene-Wroński² – szczególnie dzisiaj, kiedy dominujące prądy i

¹ Por. J. Popiel, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak”, 1964, nr 12/126, s. 1428–1429.

² Por. przypisek autora do części III *Prodromu mesjanizmu* (Paris 1831) – „[...] musimy już teraz zapobiec temu, żeby mistycyzm, ten niezniszczalny dokument świata przeszłości, mógł się przejawiać w jednej ze swoich trzech odmian, a mianowicie: 1^o jako mistycyzm teozoficzny, który dąży do uczestnictwa w stworzeniu poprzez czyny nadprzyrodzone; 2^o jako mistycyzm religijny, czyli agatodemoniczny (tj. dokonujący rozdziału na religię praktyczną – etykę i kontemplatywną – przyp. mój – JB); 3^o jako mistycyzm piekielny, czyli kadodemoniczny, który określamy mianem sekt mistycznych. Mesjanizm zerwie wreszcie tę grubą zasłonę, tak skutecznie zakrywającą przed oczami ludzi zgliszcza świata przeszłości, wśród których, na skutek satanicznych inspiracji, tli zarzewie ruiny obecnego świata” – cyt.

ujęcia kultury powodują z jednej strony, iż nawet katolicy zdają się bagatelizować grzech, winę, zło oraz tracą zdolność rozpoznania swądu *Szatana, który* – co zauważył Paweł VI – *zdołał przez jakąś szczelinę dotrzeć nawet do Świątyni Boga*³; z drugiej zaś strony, mimo a może właśnie z powodu lekceważenia i negowania realności Zła w New Age'owych „rozpuszczalnikach” wiary bez poczucia winy, rodzi się jakaś niezdrowa fascynacja „bogiem zła”, „ciemną stroną sacrum”.

Ostatecznie, kiedy słowo „wyłączenie” nabrało tylko dodatniego sensu aksjologicznego, utrwaliło się też, że termin sakralny (‘święty’) oznacza całą sferę obejmującą bóstwo oraz wszystko to (ludzi, rzeczy, miejsca), co do niego przynależy, jest mu ofiarowane, i na skutek tego związania ma odmienny od całej „reszty” status ontyczny. Tym samym, określenie *sacrum* stoi w radykalnej opozycji do *profanum* (od *pro fano* – łac. przed, poza świątynią), które z kolei jest wszystkim, co nie zostało *wyłączone*, poświęcone, oddane Bogu; co zatem jest w dzisiejszym rozumieniu *świeckie* i nie ma znamion religijnej wartości.

Konsekwencje przeciwstawienia *sacrum* i *profanum* są nie do przecenienia, a ich szczególnie wyraziste implikacje w świadomości i zachowaniach *homo religiosus* niosą wyobrażenia temporalne i topologiczne. Zarówno czas (choć w chrześcijaństwie, ze względu na religijną waloryzację historii „świeckiej” przez włączenie jej w plan soteriologiczny, rzecz jest bardziej skomplikowana), jak i przestrzeń, nie są jednorodne i równowartościowe. Szczególnie przestrzeń – z punktu widzenia teatrologa – nacechowana jest rozdarciem, czy też pęknięciem pomiędzy sferą *sacrum* i *profanum*. Nieprzypadkowo zatem symboliczna sakralizacja przestrzeni była pierwszą troską artystów teatru pragnących reaktywować mit „teatru-świątyni” podobnie jak przedmiotem zainteresowań badaczy śledzących te przedsięwzięcia. Religijną konotację zyskiwał tu przede wszystkim symboliczny PRÓG (drzwi, wrota, brama), delimitujący *sacrum* i *profanum* (bądź *sacrum* „negatywne” od „pozytywnego”), a jednocześnie miejsce inicjacyjnego „przekraczania” (archetyp takiej sytuacji odnajdujemy w *Exodusie*: *Nie przystępuj tu* – rzecze Pan ukryty w krzaku gorejącym do Mojżesza – *z zuj obuwie z nóg twoich: miejsce bowiem, na którym stoisz ziemią świętą jest*⁴; symboliczny Środek Świata (*omphalos, axis mundi*, Drzewo Wiadomości Złego i Dobrego) i związana z nim symbolika *ascenzji* (wniebowstąpienia lub wniebowzięcia), których teatralne repliki można wskazać na przykładach trójprzestrzennej sceny symultanicznej, górujących nad sceną-Golgotą trzech krzyży w *Dziadach* Schillera – Pronaszki, „schodów do Nieba” w inscenizacjach Reinhardta lub Horzycy, przywiązanej do słupa Joanny d’Arc i hiszpańskiego jezuita ukrzyżowanego na maszcie galeonu w *Atlasowym*

za: J. M. Hoene-Wroński, *Mesjaniczne objawienie powołania ludzkości*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Walicki, Warszawa 1977, s. 144.

³ Cyt. za: *Raport o stanie wiary. Z księdzem kardynałem J. Ratzingerem rozmawia V. Messori*, przeł. Z. Orszyn, Warszawa-Struga 1986, s. 118.

⁴ *Exodus* 3, 5, przeł. J. Wujek SJ.

trzewiczku Claudela, wreszcie – w wymiarze czysto duchowym wnętrza ludzkiej decyzji etycznej – w *Punkcie przecięcia* (*Partage de midi*). Są to zresztą kwestie szeroko już dziś znane i subtelnie skomentowane⁵, nie ma zatem potrzeby ich dogłębniejszego tu roztrząsania.

Przypomnieć natomiast wypada, że słowo *święty* niezależnie od rozpatrywanej wyżej pierwotnej ambiwalencji aksjologicznej, ma inne jeszcze, a również dwojakie znaczenie. *Święty* bowiem w języku teologii moralnej oznacza doskonałość duchową i etyczną, a w szczególności człowieka będącego – co potwierdza Kościół w drodze specjalnego orzeczenia – w stanie łaski uświęcającej i poprzez to uczestniczącego w świętości Boga, co oczywiście nie oznacza tożsamości ontologicznej. Drugie natomiast znaczenie słowa *święty* odnosi się w zasadzie wyłącznie do Boga, a do świata i człowieka jedynie o tyle, o ile chodzi o wskazanie i uwyrażenie znaków Jego obecności, a zwłaszcza interwencji poprzez dar Łaski pobudzającej duszę nawet (może wręcz przede wszystkim) oporną do określonego, a z wolą Opatrzności zgodnego, działania. W tym zaś znaczeniu *święty* to tyle, co absolutnie transcendentny, całkiem inny, różny, przewyższający i przekraczający wszystko, co świata i nas dotyczy, a nawet co może być przez nas pomyślane, wyobrażone i przewidziane.

Akcent na transcendencję w rozumieniu świętości wiązany jest z tą metodą (czy też z kierunkami ją uprawiającymi) w teologii i w mistyce, które określa się mianem teologii negatywnej, względnie *apofatycznej*. Wymienić tu należy przede wszystkim dominującą w patrystyce greckiej „szkołę” neoplatoników chrześcijańskich (Pseudo-Dionizy Areopagita, św. Maksym Wyznawca, św. Jan Damasceński). Pozostający pod wpływem Plotyna, umieszczającego Absolut nawet ponad kategorią Bytu, apofatycy akcentowali w ten sposób nieporównywalną do niczego transcendencję Boga, że ujmowali Jego istotę poprzez przeciwstawienie do wszystkich możliwych orzeczeń pozytywnych w stosunku do tego, co wyobrażalne. Powiązanie świętości z doskonałością duchową i moralną uwyrażniane jest natomiast przez pozytywne orzeczenia w teologiach *katafatycznych* poprzez hiperbolizację pojęć zaczerpniętych ze świata stworzonego (przedrostki *naj-* lub *wszech-* poprzedzające nazwy własności bytu przypisywane Bogu). Historyk sztuki (ks. Jan Popiel), badający związki głównie architektury i plastyki z teologią chrześcijańską, stwierdza⁶ istnienie ścisłej korelacji pomiędzy dominującą we wczesnym średniowieczu neoplatońską teologią i filozofią apofatyczną oraz sztuką romańską, która absolutną transcendencję Boga starała się oddać poprzez symbolizm, oderwanie od naturalnego obrazu człowieka i świata, a nawet jego deformację. Zwycięstwo w XIII stuleciu neoarystotelizmu, oznaczającego m.in. powrót do teologii

⁵ Por. studia inspirowane antropologicznymi teoriami M. Eliadego, G. van der Leeuwa, G. Dumézila i in. autorstwa I. Sławińskiej, Z. Osińskiego, S. Kaszyńskiego, J. Skuczyńskiego etc.

⁶ J. Popiel, dz. cyt., s. 1444–1446.

katafatycznej oraz filozofii bytu, zbiegło się z kolei z rozkwitem architektury gotyckiej, która stara się wyrazić czynnik nadprzyrodzony przez idealizację i uwznioślenie, a sam kierunek głównych napięć i wiązań w gotyckiej katedrze, stanowi idealne wręcz odwzorowanie teologii pozytywnej, wskazującej drogę od dołu do góry, od stworzenia do Stwórcy.

Otóż, historyk teatru może potwierdzić, z punktu widzenia przedmiotu swojej dyscypliny, takie ujęcie, wskazując z jednej strony, na występowanie we wczesnym średniowieczu jednej tylko formy dramatyczno-teatralnej, tj. *dramatu liturgicznego*, związanej najściślej (jak sama nazwa gatunkowa sygnalizuje) z liturgią katolicką i koncentrującej się wokół tego, *numinotycznego* wymiaru *sacrum*, który najradykałniej przeciwstawia się doświadczeniu naturalnemu, czyli samej Tajemnicy Zmartwychwstania. Dojrzałe zaś i późne średniowiecze przynosi wielość gatunków dramatycznych i form teatralnych, które wszelako dają się tak lub inaczej powiązać z katafatyczną metodą teologii i z kategorią świętości rozumianą jako orzecznik moralny. I tak, *mirakle*, czyli sztuki o świętych i czynionych przez nich cudach, wyrażają stronę idealizacyjną w sztuce teatralnej wieków średnich; *misteria*, wraz z ich pierwiastkiem alegorycznym i skłonne do przechodzenia w strukturę narracyjną, są właściwie rozciągniętą niebotycznie w czasie homiletyką i katechetyką, pouczeniem o prawdach wiary i udramatyzowaną historią zbawienia; nadto, w procesie rozpadu swojej struktury dramatycznej wykazują tendencję do uwyrażniania, a nawet usamodzielniania pierwiastka groteskowego, implikującego sakralność negatywną; *moralitet* wreszcie – gatunek najpóźniej wykształcony – jest już wyłącznie *quasi*-dramatyczną alegorią moralną, pozbawioną jakichkolwiek odniesień do aspektu numinotycznego, czego najlepszym potwierdzeniem jest łatwość, z jaką wyewoluował on w jednym odgałęzieniu w „książkowy” dialog polemiczno-religijny pomiędzy katolikami a protestantami, w drugim zaś, w „świecką” kronikę historyczną (co najlepiej można uchwycić na przykładzie ostatniego moralitetu z alegoriami cnót i przywar ludzkich, a jednocześnie pierwszej kroniki historycznej, czyli *Króla Jana* Johna Bale’a z 1548 r.⁷).

CO TO JEST SACRUM TEATRU?

Poszukamy odpowiedzi w sposób najprostszy, tzn. stawiając uprzednio pytanie o istotę samego teatru. Otóż intuicja, poparta zgodnie brzmiącą opinią badaczy jakże fascynującego zjawiska teatralności, podpowiada nam, iż teatr przy całej zmienności historycznej i wirtualności form to zawsze i przede wszystkim g r a, przedstawienie, reprezentacja rzeczywistości, fizycznej lub(i)

⁷ Autor był biskupem anglikańskim uprawiającym w dramatyczno-moralitetowej formie polemiki z katolickim kaznodzieją i twórcą regularnej komedii angielskiej, Nicholasmem Udallem.

duchowej, ale zawsze ontycznie odmiennej i poprzedzającej w porządku istnienia swoją sceniczną replikę. Jednocześnie rewersem owej czynności reprezentowania tego, co już zaktualizowało się uprzednio i bez udziału grającego (a co zyskało, jak najśluszniej, miano *mimesis* – naśladowania), jest pragnienie powtórzenia samego aktu stwarzania, który zapoczątkował tamto istnienie jako jego warunek, czyli nadania procesowi tworzenia dzieła teatralnego charakteru *k r e a c j i*. Oba te czynniki wzięte razem – reprezentacja i kreacja – stanowią zespół warunków wiążących fenomen teatru ze sferą *sacrum*; to one – i jedynie one – zdolne są uczynić z teatru „świętą grę”, *sacra rappresentazione*. Jeżeli bowiem gra zasadza się na udaniu czegoś całkiem innego niż reprezentujący to „coś” sceniczny *artefakt*, a kreacja jest intencjonalnie aktem transcendentalnej analogii, to nie możemy oprzeć się zdumiewająco-fascynującemu odkryciu, iż pierwszy ze wskazanych czynników odpowiada rozumieniu *sacrum* jako absolutnej transcendencji *inno-bytu*, drugi zaś zbiega się z kategorią świętości braną jako dążenie do doskonałości.

Powyższa konstatacja pozwala nam z kolei odkryć istnienie analogii i więzi (choć oczywiście nie tożsamości modusu bytowania i skutkowania: teatr nie jest sakramentem i nie sprawia tego, co oznacza, choć taka jest jego intencjonalność) pomiędzy akcją teatralną a rytmem (liturgią). Wyjątkowo subtelny i wnikliwy teolog orientacji neoaugustyńskiej, Romano Guardini, nie wahał się pisać o akcji liturgicznej jako o „grze poważnej”, stwierdzając m.in.:

„Rola liturgii jest grać w obliczu Boga, nie tworzyć, ale być po prostu dziełem sztuki. Drobiazgową troską, z jaką tysiące przepisów wyznaczają szczegóły mowy, gestów, kolorów, parametrów i sprzętu liturgicznego może stać się zrozumiała dla tego, który traktuje sztukę lub grę poważnie”⁸.

Zauważmy natychmiast, że już w wiośnie średniowiecza, około 1100 r. popularny teolog i kaznodzieja, Honoriusz z Autun, przyrównywał w dziełku *Klejnot duszy* kościół do teatru, kapłana do reprezentującego Chrystusa aktora, a samą mszę świętą do tragedii.

„Należy jednak wiedzieć, że ci, którzy wygłaszali w teatrze tragedie, przedstawiali widzom za pomocą gestów czyny walczących stron. Podobnie nasz tragik przedstawia ludowi chrześcijańskiemu zebranemu w teatrze Kościoła walkę Chrystusa za pomocą swych gestów i w ten sposób utrwala w ich pamięci zwycięstwo ich odkupienia. I tak kiedy kapłan powiada »Módlcie się«, przedstawia Chrystusa, kiedy umierając za nas, pouczał Apostołów, aby się modlili. Przez utajone milczenie sugeruje obraz Chrystusa, który jak jagnię bezgłośnie prowadzony był na ofiarę. Przez rozłożenie rąk przedstawia rozpięcie Chrystusa na krzyżu”⁹.

⁸ R. Guardini, *O duchu liturgii*, cyt. za: J. W. Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1977.

⁹ Honoriusz z Autun, *Klejnot duszy. O ojczyźnie i wygnaniu duszy*, przeł. A. Kruczyński, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, Warszawa 1989, s. 205.

Jeżeli wierne prawdzie było stwierdzenie, że *eidos* teatralnej gry stanowi reprezentacja rzutowana intencjonalnie w sferę kreacji, to prawdziwe będzie również pojmowanie scenicznego d r a m a t u (gr. *drama* – „dzianie się”) jako narzędzia swoistej *autokreacji* człowieka, będącej odpowiedzią na postawione mu przez Boga zadanie odegrania r o l i w eschatologicznym teatrze świata. Tak w każdym razie ujmują rzecz: Hans Urs von Balthasar¹⁰ w swojej t e o d r a m a t y c e – kładzie nacisk na świadome przyjęcie tej roli w wolności ludzkiej woli, oraz autor jedynej, jak dotąd, filozofii teatru, Henri Gouhier, dowodzący, iż „teatr reprezentuje najwyższy wysiłek człowieka, aby stać się obrazem Boga”¹¹. Jak tedy możliwy jest ów akt teatralnej autokreacji?

Musi być on rozpoznany, jak nakazuje niezawodna metoda klasycznego myślenia, w perspektywie c e l u. Celem teatru jest stworzenie postaci. Zapoczątkowuje jej istnienie dramaturg, zamieniając nicość bezokreślną w r o l ę, w warunek ontologiczny. Aktor daje tej postaci istnienie; przeistacza warunek w rzeczywistość bytową. W akcie teatralnym dokonuje się tedy przejście od możliwości do bytu, złożenie *istoty* (roli, postaci wymyślonej przez dramaturga) z *istnieniem* (rzeczywistą egzystencją sceniczną postaci odegranej przez aktora); *przyczyną celową* tego złożenia jest reżyser, artysta teatru wywołujący wpływ na możliwość istotową roli, aby ukonstytuowała się wedle jego zamysłu; *przyczyną sprawczą* – jak wszystkiego, co stworzone – Bóg, *Samoistne Istnienie*, które jest powodem realności wszystkich aktów istnienia i wszystkich pozostałych przyczyn (od *przyczyny wzorczej*, założonej w umyśle dramaturga, począwszy). Jeżeli owa sceniczna aktualizacja jest prawdziwa, jeżeli następuje rzeczywiste uobecnienie osoby dramatu, jeżeli możemy powiedzieć: ten oto człowiek jest tutaj, jest realną osobą, to taka obecność jest boskim darem, jest łaską. Łaska obecności – oto misterium świętości teatru, o której przekonywa nas, widzów, teatralny *sensus numinis* nie będący – jak zapewnia Gouhier¹² jakimś nieokreślonym wrażeniem (nie odpowiada bowiem żadnemu ze zmysłów) ani uczuciem (bo nie da się sprowadzić do wzruszenia), ani nawet intuicją, tylko – jak podpowiada z kolei Gabriel Marcel – *rzeczywistością daną nam jako pewność, która pozwala kroczyć bez obawy zapadnięcia się w pustkę*.

¹⁰ Por. H. Urs von Balthasar, *Theodramatik. I. Prolegomena*, Einsiedeln 1973; H. Gouhier, *La philosophie du théâtre*, t. 1; *L'Essence du théâtre*, 1943, t. 2; *Le théâtre et l'existence*, 1952, t. 3, *L'Oeuvre théâtrale* 1958; także: I. S³ a w i Ń s k a, *Filozofia teatru*, „Dialog”, 1961, nr 5 oraz ta Ź, *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, „Dialog”, 1983, nr 11.

¹¹ Por. H. Gouhier, *Istota teatru. Obecność i terażniejszość*, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 2, s. 16.

¹² Tamże.

DRAMAT POETYCKI A DRAMAT RELIGIJNY

Intensywność i wielorakość związków pomiędzy uwidocznionymi w powyższym śródtytułe odmianami (?) dramatu została od razu spostrzeżona (i odtąd równie intensywnie dociekana), kiedy w XX-wiecznej dramaturgii przybrała widocznie falą utworów nie dających się ująć w ramy tradycyjnych, tzw. regularnych gatunków dramatyczno-teatralnych (tragedia, komedia), czy nawet nieregularnych (gatunki średniowieczne, tragicomedia etc.), a jednocześnie jaskrawo przeciwstawnych – w poetyce, stylu, kompozycji, budowie i ewokacji świata przedstawionego, w rodzaju motywacji wreszcie – najbardziej typowej dla dramaturgii XIX-wiecznej i, co niebłahe, szczególnie życzliwie przyjętej przez „normalny”, „mieszkański” teatr, odmiany dramatu, zwanej dramatem realistyczno-psychologicznym lub pospolicie i krócej – po prostu „sztuką”. Każdy, nawet wyjątkowo chaotycznie i pośpiesznie sporządzony indeks autorów, których dramaty kwalifikowane bywały (z rozmaitych powodów i przy nie zawsze jasnych kryteriach) jako dramaty poetyckie, musi ujawnić natychmiast nasycenie, czy wręcz przepojenie u samych fundamentów, ich dzieł pierwiastkiem sakralności. Wystarczy przywołać tu nazwiska takie jak: P. Claudel, H. de Montherlant, G. Bernanos, J. Green, J. Gracq, D. Fabbri, J. M. Pemana, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ch. Fry, R. Duncan, A. MacLeish, R. Schneider, a w Polsce W. Bąk, R. Brandstaetter czy J. Zawieyski.

Rezygnując z tak oczywistego powodu jak szczupłość miejsca wyznaczonego tym wywodom, z próby sformułowania wyczerpującego katalogu dystynkcji genologicznych dramatu tak poetyckiego, jak religijnego (jak również z odniesienia się do zupełnie zasadniczego pytania, czy są to w ogóle nazwy dramatycznych gatunków, czy też bardziej zasadne wydają się tu inne – na przykład historyczne, tematyczne lub estetyczne – kategorie) – skoncentrujemy się na zadaniu możliwie zwięzłego ustalenia, jakie to z proponowanych przez rozmaitych badaczy wyróżniki dramatu poetyckiego pozwalają powiązać go z kategorią dramatu religijnego, czyli – inaczej mówiąc – co u p o j e m n i a dramat poetycki na sakralną sferę transcendencji?

Zauważmy naprzód, że wszystkie istniejące propozycje określenia natury dramatu poetyckiego rozpoczynają wręcz opis zjawiska od definicji negatywnej, poprzez wskazanie na jego a n t y- naturalistyczną poetykę; przy czym np. Lidia Łopatyńska mówi o kompozycji *arealistycznej*¹³, Janusz Sławiński o opozycji do norm i konwencji dramatu realistycznego i *naturalistycznego*¹⁴, a Irena Sławińska woli – obawiając się nieściśłego użycia słowa naturalizm – podkreślać

¹³ Por. L. Łopatyńska, *Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku*, Łódź, 1953, rozdz.: *Dramat poetycki, passim*.

¹⁴ Por. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, hasło: *Dramat poetycki*, s. 83.

oderwanie się od poetyki *werystycznej* i od opisowości¹⁵. Jak by nie rozstrzygać tych subtelności terminologicznych, dajemy wyraz przekonaniu, iż została tu uchwycona sama metafizyczna podstawa świata przedstawionego w dramacie poetyckim, którą jest świadomy i konsekwentny sprzeciw wobec ontologicznego redukcjonizmu dramaturgii pozostającej pod wpływem myślowych ujęć agnostycznych lub ateistycznych; redukcjonizmu wyrażającego się sprowadzeniem rzeczywistości (tu: przedstawionej) do fenomenów świata materialnego, uznającego zatem – jak ironizował Platon wobec Demokryta – za byt *tylko to, co rękami objąć może*¹⁶. Tę cechę ujawniającą się w kształcie świata przedstawionego dramatu poetyckiego można tylko zdefiniować jako *antyfeno-mena* i z *l* i z *m* sprzeciwiający się uznawaniu za realny wyłącznie świat zjawisk rozpoznawany zmysłami, aczkolwiek oczywiście – z powodu natury tworzywa dzieła scenicznego – ewokacja rzeczywistości ponadzjawiskowej musi się dokonywać w postaci sensualnej. Świat ten nie zna ograniczeń czasu i przestrzeni; ziemia i niebo nie są rozdzielone, lecz przenikają się nawzajem; epoki, kontynenty, a nawet przestrzenie międzygwiazdne zachodzą na siebie. Ta kosmiczna, a zarazem otwarta na transcendencję, formuła dramaturgicznej czasoprzestrzeni realizuje się najpełniej w „théâtre total” Claudela, do olśniewającego zenitu dochodząc w *Księdze Krzysztofa Kolumba* i w *Atlasowym trzewiczku*; na przeciwległym zaś biegunie dojrzeć możemy mikrokosmos duszy ludzkiej, w którego ścieśnionej czasoprzestrzeni wewnętrznej mogą dokonywać się – jak w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego – gigantyczne przebiegi zdarzeń historycznych, a nawet spaść tu może iskierka przekraczającej wszelkie ograniczenia Łaski, co przywodzi na myśl ów mistyczny „zameczek duszy” Mistrza Eckharta.

Dopowiedzieć tu trzeba koniecznie, że identyfikowana przez nas otwartość formuły dramatu poetyckiego na pluralizm metafizyczny, czyli rozpoznanie, iż nie istnieje jedno tylko, materialne, tworzenie bytów, ale że różne byty ukonstituowane są z właściwych im tworzyw, stanowiących ich *pryncypia* – owocuje nie znanym dramatowi werystycznemu bogactwem typów postaci dramatycznych o zróżnicowanym statusie ontologicznym. Obok zatem postaci istniejących jako tzw. zwykli ludzie, czyli byty osobowe, w których zaktualizowane zostały tak materia jak intelektualność, występują w tych dramatach na tych samych prawach dramatycznej egzystencji byty osobowe, w których akt istnienia nie zaktualizował materii, lecz tylko formę i możliwość duchową, a więc anioły i demony. Nierzadko zresztą status ontologiczny osób dramatu poetyckiego bywa zdwojony lub odsłonięty w toku rozwoju akcji. Na przykład postaci, nazywane przez samego autora, „duchami opiekuńczymi” w takich dramatach

¹⁵ Por. I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. Najnowsza wersja w: *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 50.

¹⁶ Platon, *Sofista*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 56.

Eliota jak *Zjazd rodzinny* czy *Coctail Party* są jednocześnie czuwającym nad bohaterem Chórem Eumenid i jego „prawdziwymi” ciotkami albo „niezidentyfikowanym gościem” i lekarzem-psychoanalitykiem; w *Orfeuszu* Cocteau zaś pogodny i sympatyczny szklarz Heurtebis dopiero w finale okazuje się być Aniołem-Stróżem godzącym w zaświatach skłóconą parę kochanków. Osoby o różnej substancjalności wchodzą bez przeszkód w dramatyczne interakcje, a nawet podejmują metafizyczny *agon*, jak Prouhéze walcząca z Aniołem o spełnienie swojej miłości do Rodryga, czy oczywiście Jakub z ożywionego arrasu *Historii Jacobi* w *Akropolis* Wyspiańskiego. Nie zapominajmy wreszcie o licznych, zwłaszcza w epoce symbolizmu, postaciach będących upersonifikowanymi ideami, symbolami czy po prostu sensualnymi ekwiwalentami stanów duszy. Odnajdziemy je najprędzej we francuskich „wagneriach” takich zapomnianych dziś autorów jak Villiers de L’Isle-Adam, Schuré, Dujardin czy Péladan, a także w marzeniu wielkiego maga symbolizmu – Mallarmégo, o *dziele czystym*, odcieleśnionym, niewidzialnym, wypełnionym schematami obrazów, cieniami idei, zjawami pojęć; marzeniu kulminującym jednak w melancholijnej rezygnacji, iż dzieło takie to *le monstre qui ne peut-être*. Mimo to, nie sądzimy, aby należało odkładać do lamusa pojęcie bardzo żywe w tej symbolistycznej fazie dramatu poetyckiego – *dramat idealistyczny*, pod warunkiem rzecz jasna, że termin *idealizm* będziemy również rozumieć w sensie metafizycznym, jako opowiedzenie się za ontologiczną realnością pojęć ogólnych – „przedmiotów idealnych”.

W następnej kolejności należy wskazać, iż cały szereg czynników zawierających transcendentalizującą, a więc i „sakralizującą” dyspozycję dramatu poetyckiego ufundowany jest w samej warstwie językowo-stylistycznej tej odmiany dramatu. Do truizmów należy już dziś konstatacja wyjątkowego wprost na tym gruncie natężenia i zwielokrotnienia funkcji – także pozawerbalnych – SŁOWA, a w szczególności wielkiej, rozbudowanej w strumień obrazów *metafory*. To właśnie słowo, najsubtelniejszy i najpojemniejszy wehiкул głębokich znaczeń, ma zdolność umieszczenia kształtu teatralnego dramatu poza sensualnymi ramami fenomenów czasoprzestrzennych. Zauważmy jednak, za Niną Kiraly¹⁷, że typowa dla dramatu poetyckiego liryczno-monologowa konstrukcja wypowiedzi ma – przy jednoczesnym zaniku (zawartej w „klasycznym” dialogu) relacji międzyludzkiej, i także nieobecnej „zwykłej” konwersacji dramatu realistycznego – tę poważną konsekwencję, iż język nie może być już oddzielony od wypowiadającego żadną strefą dystansu, krytycznego oddalenia, historycznej czy socjalnej określoności, wszelkiego „innosłowa”. Jest to zatem słowo poważne, dostojne, „apodyktyczne” – chciałoby się rzec – a zatem słowo „święte”. Styl musi być w *pełni solidarny z każdym słowem* wypowiadany w

¹⁷ Por. N. Kiraly, *Retoryka polskiego dramatu poetyckiego okresu Młodej Polski*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, t. I, Wrocław 1992, s. 76 i n.

dramacie¹⁸. Nic przeto dziwnego, że w nowoczesnym dramacie poetyckim objawia się nieobecna w stanie czystym od czasów tragedii klasycystycznej (a „zmieszana” z „niższymi” środkami ekspresji w dramacie romantycznym) estetyczna kategoria w z n i o s ł o ś c i. Obszar jej w dramacie poetyckim panowania rozciąga się od, na nowo wykwintnego, języka po stany duszy przeżywane przez uheroizowanych także na powrót bohaterów. Zapewne najściślej ten aspekt wzniosłości doszedł do swego apogeum w twórczości wielkiego renowatora heroicznej tradycji corneliańskiej – »Henry de Montherlanta. *Marmurowa twardość*¹⁹ przesyconego dostojnością aforystyki dialogu koresponduje tu z surową, odludną i zawsze zamkniętą przestrzenią rycerskiego zamku lub klasztoru, oraz z nieodmiennie wzniosłą i – by tak rzec – skamieniałą po wytrwałej walce z żywiołem namiętności duszą arystokratycznych bohaterów, którzy, jak król Ferrante w *Martwej królowej*, nie mogą znieść wokół siebie nade wszystko przeciętności i pospolitości. W słowach ojca zawiedzionego duchową miłośnością syna – *nie oddychasz na tych wysokościach, na których ja oddycham*²⁰ – rozpoznać możemy nie tylko dumnego hidalga, nauczającego pogardy dla dekadencji, do którego jak mało do kogo odnieść można aforyzm Carla Schmitta wypowiedziany pod adresem Barbeya d’Aureville: *Kościół katolicki był dla niego (nie tylko, ale również) wysokim balkonem, z którego mógł pluć na głowy współczesnego mu motłochu*²¹; lecz także ewangeliczną zapowiedź owego dnia gniewu Bożego, kiedy *drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień rzucone*²², a może jeszcze bardziej apokaliptyczną zapowiedź uczynioną aniołowi laodyceńskiemu, iż *skoro jest letni i ani zimny, ani gorący, będzie wypluty z ust*²³.

Należałoby zwrócić w dalszej kolejności uwagę na tak istotne składniki struktury dramatu poetyckiego, jak paraboliczność, oniryzm, upodobanie do mitologii i fantastyki, budujące łącznie świadomie sugestywny n a s t r ó j, który – według P. Szondiego²⁴ – stanowi wręcz centralną kategorię odróżniająca dramatu l i r y c z n e g o; albowiem bez wątpienia wszystkie te składniki otwierają przed światem poetyckim horyzont nadprzyrodzoności. Sygnalizując tylko te powiązania, nie możemy wszelako jedynie skwitować naczelnego prawa rządzącego rzeczywistością dramatyczną, jakim jest system uzasadnień dla sytuacji i zdarzeń, zwany m o t y w a c j ą. Ta zaś jest w dramacie poetyckim nieodmiennie arealistyczna (w rozumieniu estetycznym) i

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Określenie Paula Surera – por. tegoż, *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze*, przeł. K. A. Jeżewski, Warszawa 1973, s. 183.

²⁰ H. de Montherlant, *Martwa królowa. Dramat w trzech aktach*, przeł. J. Guze, I, 3, „Dialog”, 1964, nr 10, s. 37.

²¹ C. Schmitt, *Z zapisków lat 1947–51*, przeł. W. Kunicki, „Staćczyk”, 1993, nr 2 (19), s. 37.

²² Mt 3, 10, (przeł. *Biblia Tysiąclecia*).

²³ Por. Ap 3, 16.

²⁴ Por. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiótek, Warszawa 1976, s. 77.

apsychologiczna. Tradycyjna poetyka dramatu nie umiała wyjść poza określenie tego, uderzającego bądź co bądź, fenomenu jako motywacji *fantastycznej*, co wszakże dowodziło tylko głuchoty takiego, pozytywistycznego myślenia na niepojęty dlań pierwiastek Tajemnicy – m y s t e r i u m. Słusznie zatem mówi się dziś raczej o motywacji *nadnaturalnej*, wskazując zwłaszcza na opatrnościową interwencję, krzyżującą, naginającą, bądź wspomagającą kruchy świat ludzkiej woli i ludzkich decyzji, jak o tym głosi portugalskie przysłowie obrane przez Claudela za motto do *Atlasowego trzewiczka: Bóg pisze prosto po liniach krzywych*.

Wprowadzenie motywacji nadprzyrodzonej czyni więc świat poetycki dramatu otwarty na działanie łaski. A sposób, w jaki człowiek reaguje na łaskę – odpycha, stawia warunki i targuje się, wreszcie przyjmuje ją jako niezasłużony dar – zadzierzga konflikt dramatyczny i odsłania, na co zwraca uwagę cytowany tu już G. Marcel²⁵, ogromną amplitudę tragicznych spełnień: od dna satanicznego upadku po doskonałą świętość w chwale męczeństwa. Rzadkiej subtelności odsłonięciem tego nadnaturalnego działania łaski darowującej męczeństwo, które nie będzie aktem ludzkiej pychy, lecz *rzuceniem się na oślep w wolę Bożą, tak jak jeleń ścigany przez psy rzuca się w wodę zimną i czarną*²⁶ – jest jedyny utwór dramatyczny G. Bernanosa *Dialogi karmelitanek*.

Motyw męczeństwa łączy się tu ściśle z motywem trwogi wypełniającej duszę młodziutkiej nowicjuszki, Siostry Blanki od Agonii Chrystusa, a w „świecie” – delikatnej latorośli starożytnego rodu, Blanki de la Force. Dławiący ją strach jest rodzajem skazy tyleż fizycznej, ile duchowej. A jednak to właśnie z najwątleszego kruszcu ulepiona i dająca nieustannie dowody patologicznego wręcz tchórzostwa Blanka okaże w kulminacyjnym momencie największe i najszczytniejsze bohaterstwo – dołączy dobrowolnie do orszaku sióstr wstępujących na szafot. Tego cudu *metanoi*, który każe najsłabszej dłoni podnieść najwyżej sztandar Boga, nie sposób wytłumaczyć w kategoriach psychologicznych i czynnikami naturalnymi. Jej ostatni akt woli może być pojęty tylko jako owocowanie łaski. Jakże nieporadne wobec przepotężnej, numinotycznej siły jej oddziaływania okazują się wcześniejsze usiłowania Blanki – począwszy od wyboru tak zobowiązującego imienia zakonnego – aby „zasłużyć” sobie na dar męczeństwa i przezwyciężyć słabość ducha. To, czego nie potrafi dusza pozostawiona samej sobie, bez najmniejszego trudu może dokonać Ten, w którego sercu została *przebóstwiona*, w przenajświętszej Agonii, wszelaka ludzka trwoga. Także trwoga małej Blanki de la Force. To znaczy Blanka de la Faiblesse.

²⁵ Por. I. Sławińska, *Współczesny teatr religijny na Zachodzie*, „Znak”, 1967, nr 11.

²⁶ G. Bernanos, *Dialogi karmelitanek*, przeł. M. Wierzbicka, Warszawa 1985, s. 117.

SACRUM DANS LE DRAME POÉTIQUE**Résumé**

En se référant à la définition du sacrum l'auteur explique comment on comprend le phénomène de la sainteté au théâtre. Il s'avère que le phénomène du théâtre fonctionne en tant que le lieu entre la création et la représentation.

L'action du théâtre se lie avec le rite et la liturgie. Dans la suite de l'article l'auteur analyse les liens entre le drame poétique et religieux.