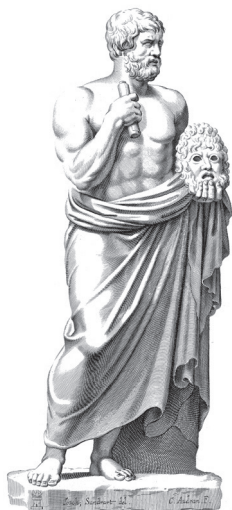


Krzysztof Homa SJ ♦ Justyna Sprutta ♦ Weronika Pudełko ♦ Katarzyna Skulska

TEATR I WYCHOWANIE



Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie

Kraków 2020

© Akademia Ignatianum w Krakowie, 2020

Publikacja sfinansowana z subwencji Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
przeznaczonej na utrzymanie i rozwój potencjału dydaktycznego i badawczego
Akademii Ignatianum w Krakowie w 2020 roku

Recenzenci

ks. dr hab. Adam Kalbarczyk, prof. UAM
prof. dr hab. Iwona Nowakowska-Kempna

Redakcja

Magdalena Pawłowicz

Projekt okładki i stron tytułowych
PHOTO DESIGN – Lesław Sławiński

Ilustracje na okładce

Przód: Teatr w Epidauros, ok. 330 r. p.n.e., fot. ok. 1895–1915 (Rijksmuseum, Amsterdam)
Tył: Terakotowy dysk z maską bożka Pana, I w. p.n.e. (The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork)

Ilustracja na stronie tytułowej

Sofokles z maską i zwojem, ok. 1604–1674, aut. Charles Audran (Rijksmuseum, Amsterdam)

Opracowanie typograficzne i łamanie

Dariusz Piskulak

ISBN 978-83-7614-461-0

Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie

ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków

tel. 12 39 99 620

wydawnictwo@ignatianum.edu.pl

<http://wydawnictwo.ignatianum.edu.pl>

Dystrybucja:

Wydawnictwo WAM

Dział Handlowy

tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496

e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

Księgarnia Wysyłkowa

tel. 12 62 93 260

www.wydawnictwowam.pl

SPIIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Wstęp | 7 |
| Rozdział 1 | |
| Krzysztof Homa SJ, <i>Misteria w piątej księdze „Adversus Nationes” Arnobiusza z Sicca</i> | 9 |
| Rozdział 2 | |
| Justyna Sprutta, <i>Teatr powszechny i polski na przestrzeni wieków</i> ... | 43 |
| Rozdział 3 | |
| Justyna Sprutta, <i>Dzieje i repertuar polskich teatrów szkolnych</i> | 127 |
| Rozdział 4 | |
| Katarzyna Skulska, <i>Gatunki teatralne i parateatralne (wybór)</i> | 153 |
| Rozdział 5 | |
| Justyna Sprutta, <i>Teatr w sztukach plastycznych (na podstawie wybranych dzieł)</i> | 183 |
| Rozdział 6 | |
| Weronika Pudełko, <i>Teatr w procesie dydaktyczno-wychowawczym (Zakończenie)</i> | 191 |
| Bibliografia, netografia | 213 |
| Aneks: Teatr w sztuce | 227 |

Wstęp

Teatr jest metaforą i zarazem dosłownością. Kreuje rzeczywistość, niemniej jednak i rzeczywistość kreuje teatr. To zarówno scena z widownią, jak i ludzkie życie z jego naturalną ekspresją i różną zawartością wypowiedzi.

W niniejszej monografii, zatytułowanej *Teatr i wychowanie*, mowa jest o teatrze *sensu stricto*, jednak nie o każdym teatrze. Celowo pominięto w niej np. teatr lalek czy teatr telewizyjny. Na szersze potraktowanie tematu nie pozwala zaplanowana szczupłość książki, ale również sama idea teatru w niej uzewnętrzniła. Jakiego teatru? Takiego, którego centrum zajmuje żywy CZŁOWIEK w harmonijnej relacji: aktor-widz, widz-aktor. W teatrze lalek miejsce żywego CZŁOWIEKA należy do ożywianej przez animatora lalki, a w teatrze telewizyjnym wspomnianą, pośrednią relację poniekąd unicestwia szklany ekran.

Teatr ma rozmaite oblicza, zaprezentowane i analizowane w monografii, np. jest to misterium, mim, teatr kolegiálny, dworski, teatr dziecięcy, teatr plastyczny, teatr terapeutyczny... Pełne zrozumienie teatru i jego różnorodności domaga się jednak cofnięcia w odległą przeszłość, nawet do pokrytych malowidłami jaskiń paleolitu, do mającego w nich miejsce rytuału łączącego taniec z magią (por. Clottes i Lewis-Williams 2009; Laming 1968). Jednakże historię teatru europejskiego należy rozpocząć od starożytnej Grecji i współtworzących jej religijne oblicze misterii. Temat ten, inicjujący monografię, podejmuje w swojej refleksji (rozdział 1.) Krzysztof Homa SJ. Marginalnie pojawia się on

także w rozdziale 2. książki, prezentującym dzieje teatru powszechnego i polskiego, z pominięciem historii dramatu stanowiącej kwestię odrębną, zatem tutaj nieuwzględnioną. W rozdziale 3., podobnie jak drugi autorstwa Justyny Sprutty, zaprezentowane są dzieje teatrów szkolnych, na czele z najbardziej znanym, z racji wielu źródeł i opracowań, teatrem jezuickim. Rozdział 4., autorstwa Katarzyny Skulskiej, poświęcony wybranym gatunkom teatralnym i parateatralnym, inicjuje problem istoty teatru, bez której może okazać się niemożliwe zrozumienie także sceny współczesnej. W rozdziale 5. Justyna Sprutta prezentuje wybrane, mniej i bardziej znane dzieła sztuki, w których obecna jest tematyka teatralna, począwszy od antycznej Grecji, a kończąc na dziecięcym teatrze Tadeusza Makowskiego. Rozdział 6., ostatni, którego autorką jest Weronika Pudelko, mówi o pedagogicznej roli teatru, w tym terapeutycznej, w wychowaniu dziecka.

Zatem zamieszczona w monografii wizja teatru to wizja rozciągająca się od starogreckiego misterium po terapię. W kwestii omawianej tutaj wychowawczej roli teatru, wychowanie przez teatr i teatralne aspekty wychowania wprowadzają, prezentując wychowawcze walory sztuki, dwa punkty widzenia: wielostronność i wielowymiarowość oddziaływań teatralnych w zakresie wychowania.

Monografia nie wyczerpuje tematu, ale nie jest też jedynie szkicem o teatrze. Stanowi przyczynek do badań nad różnorodnymi obliczami teatru. Teatru, który od zamierzchłej przeszłości zajmował istotne miejsce w codziennej, ludzkiej egzystencji, nie tyle bawiąc, ile ucząc, również poprzez ironię i brutalność. Owa codzienna egzystencja także stanowi w pewnym sensie teatr, nieustanną inscenizację dramatu z jego prologiem i epilogiem, z przebłyskami komizmu i goryczą tragizmu.

W tym momencie nie sposób nie przytoczyć cytatu z komedii *Jak wam się podoba* Williama Szekspira, geniusza teatru i dramatu nie tylko doby elżbietańskiej: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą i znikają”. Teatr *sensu stricto* w tym kontekście jawi się jako niewielkie okno, w którym ten świat przegląda się nieustannie, od epoki starogreckiej począwszy.

Justyna Sprutta

Rozdział 1

MISTERIA W PIĄTEJ KSIĘDZE *ADVERSUS NATIONES* ARNOBIUSZA Z SICCA

Krzysztof Homa SJ

Pojęcie „teatr” pochodzi od greckiego czasownika θεόδομαι, a oznacza: spoglądanie, uważne oglądanie, kontemplowanie. Oglądanie to połączone jest ze słuchaniem i prowadzi do zaangażowania osoby uczestniczącej w wydarzeniu teatralnym. Sztuka teatralna ma charakter performatywny. Kształtuje tak aktora, jak i widza. Klasyczne formy teatru i dramatu miały charakter religijny i powiązane były z kultami (por. Kaczmarczyk 2013: kolumna 566).

Jeśli godzimy się z takim opisem teatru, to misteria starożytnej Grecji także miały charakter teatralny. Chronologicznie są one starsze od teatru, można więc mówić o jego misteryjnym charakterze. Pierwszy znaczący teatr nosił imię greckiego boga Dionizosa; na scenie teatru znajdował się poświęcony mu ołtarz. Pierwsze sztuki teatralne były związane z misteriami ku czci Dionizosa. Zatem teatr zrodził się z misteriów, z kultu bóstw pogańskich, by z czasem oddzielić się od wymiaru religijnego.

Misteria i związane z nimi teatr zakładały pewną wizję człowieka i świata. Pomagały człowiekowi odnaleźć się w świecie, wyzwalały go ze zniewolenia i na swój sposób oczyszczały. Umożliwiały wejście w kontakt z rzeczywistością duchową, dotykały emocji, zmysłów, ogarniały całego człowieka. Pozwalały przekraczać granice codziennego trudu. Teatr – jako miejsce – był poniekąd świątynią, a świątynie często stawały się teatrem. Miał więc teatr charakter religijny.

Pierwsi pisarze chrześcijańscy byli świadomi tego związku i dystansowali się tak od pogańskich misterii, jak i od teatru jako takiego. Chrzęścianie nie potrzebowali teatru, ponieważ wierzyli, że w Jezusie Chrystusie jest ukazana cała prawda o Bogu, człowieku i świecie. Miłość na wzór Jezusa Chrystusa stanowiła i stanowi drogę człowieka. Chrzęścijaństwo jest teodramatyczne, posiada wymiar estetyczny, ale dość radykalnie odmienny od pogańskiego (por. Kaczmarczyk 2013: kolumna 568). W naszych czasach Hans Urs von Balthasar pokazał historię zbawienia jako wielki, boski dramat (Balthasar 2005). Prometeusz i Jezus Chrystus wydają się tak podobni, a jednocześnie zupełnie inni. Chrzęścijaństwo, które wyrosło na gruncie religii mojżeszowej, jest bardzo realistyczne, a nawet może wydawać się pragmatyczne w porównaniu ze światem pogańskim, jest ponadto transcendentne i mistyczne, czyli przekraczające granice doczesności i wkraczające w to, co nadprzyrodzone, czyli w Tajemnicę Boga (por. *Leksykon duchowości katolickiej* 2002: 536). Monoteizm z linearnym spojrzeniem na historię bardzo ogranicza byty pośrednie. Bóg i człowiek grają na scenie świata, a chóry stanowią jedynie tło.

Jeśli życie jest teatrem, to czy konieczny jest jeszcze inny teatr? Czy mity, historie, kultury, tragedie, komedie są potrzebne? Czy zbliżają do prawdy, czy też od niej odsuwają? Czy język poezji, alegorii, tragedii i komedii przybliży, czy też oddala? Czy doznania estetyczne uszlachetniają, oczyszczają, by lepiej widzieć, rozumieć? Czy są w stanie pomóc człowiekowi być bardziej sobą? Czy też są jak środki przeciwbólowe: niosą ulgę w cierpieniu duszy i ciała, ale nie leczą. Czy są jak narkotyk stwarzający ułudę rzeczywistości?

Aleksandra Klęczar i Mariusz Zagórski piszą we wstępie do *Księgi widowisk* Marcjalisa:

Mity były w antyku prawdziwymi narracjami transmedialnymi, a ograniczenie ich fabuł tylko i wyłącznie do sensu religijnego czy do literackiego tworzywa oddaje zaledwie niewielką część polisemantycznego statusu tych opowieści. Stanowiły one nie tylko podstawowy temat dla pisarzy i artystów, ale funkcjonowały także jako źródło anegdot, porównań oraz powiedzeń i dlatego zapewne odgrywano je na arenach rzymskich amfiteatrów. Oczywiście mity inscenizowane podczas widowisk znacząco różniły się od tych wykorzystywanych jako narracyjna osnowa tragedii czy komedii. Mit na arenie pozbawiony był jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego, nie miał

prowokować do refleksji ani nawet wzruszać. Jedyne, co z niego pozostawało, to zarys fabuły, spektakularny motyw, który nadawał się do widowiskowej realizacji podczas igrzysk. Zamiast stawiania egzystencjalnych pytań, jak działo się to w greckim teatrze, widzowie mogli jedynie zastanawiać się, jak przebiegało takie czy inne wydarzenie, np. jak byk zgwałcił Pazyfae, a inny uniósł Europę do nieba. Istotą takiej inscenizacji była *ἐνάργεια* [*enárgeia*] (łac. *evidentia*), czyli szansa na ujrzzenie tego, co zazwyczaj znano z opowieści lub lektury [...] audytorium było zainteresowane nie tylko spektaklem zabijania, ale i technologią śmierci: jak w praktyce inscenizowano pokazy, jakich używano technik do budowy urzędów, jak one działały. Antyczny wzgląd na aspekt wizualny można porównać do współczesnej fascynacji wielkimi widowiskami filmowymi (Kłęczar i Zagórski 2015: 50–51).

Czy chrześcijanie po pierwszym okresie dystansowania się od teatru, misteriów, nie przejęli z czasem całego dziedzictwa, dokonując jego oczyszczenia z pewnych drastycznych obrazów (zwłaszcza dotyczących seksualności), ale i zapożyczając mechanizm oddziaływania?

Pod koniec starożytności chrześcijanie byli bardzo ostrożni w stosunku do teatru. Zarówno Minucjusz Feliks i Tertulian, jak i Bazyli Wielki, a także Augustyn, dostrzegali ograniczenia teatru i jego wieloznaczność. Pod koniec III w., żyjący w Afryce Prokonsularnej Arnobiusz (Homa 2017) stał się przykładem takiej właśnie postawy. Nawróciwszy się z pogaństwa, dokonał weryfikacji swoich poglądów. Był retorem, a więc znał dobrze tak pisarzy, jak i zwyczaje rzymskie, greckie i lokalne, numidyjskie. W jego mieście, Sicca Veneria, znajdował się teatr rzymski, a w pogańskich świątyniach czczono bóstwa. W piątej księdze swej apologii *Adversus Nationes* Arnobiusz przeprowadza analizę i krytykę znanych sobie misteriów, praktykowanych w Cesarstwie Rzymskim pod koniec III w. po Chr. Celem obecnego studium jest przedstawienie opisanych przez niego misteriów, które bardzo często stanowiły tworzywo dla sztuk teatralnych. Arnobiusz przekazał nam swój opis kilku misteriów, z których część przybliży dość dokładnie, a o innych jedynie marginalnie wspomina. Przedstawię te opisy w porządku, jaki przyjął Arnobiusz.

Misteria związane z Jowiszem. *Misteria elici* (AN: V, 1–4)¹

Z Jowiszem związanych było wiele rozmaitych mitów. Arnobiusz wspomina o kilku z nich (por. AN: V, 1,6). W pierwszych rozdziałach piątej księgi pisze o rytuale ratującym od przepowiedni związanych z piorunem, mianowicie o ofiarach zastępczych. Owe rytuały łączone są z mitem o oszukaniu Jowisza przez króla Numę (AN: V,1-4).

„Niech będzie, że poeci wymyślili dla zabawy słuchaczy wszystkie te obraźliwe historie o bogach nieśmiertelnych. I cóż? Także wyuzdani poeci wymyślili to, co zawierają historie pełne powagi, to, co się przekazuje w tajemniczych misteriach?” (AN: V, 1,1). We wstępie do piątej księgi Arnobiusz używa kilku pojęć łączących misteria i teatr. Mówi o autorach, poetach, którzy napisali historie opowiadające o bogach. Historie te miały charakter dość frywolny, co być może służyło zmniejszeniu dystansu między człowiekiem a tym, czego człowiek się obawiał: śmiercią, bólem, nieszczęściem, cierpieniem. Arnobiusz mówi też o pewnych prawdach przekazywanych w tajemniczych inicjacjach: *in arcanis mysteriis traditis*.

Tak misteria, jak i teatr jawią się jako sposób przekazywania niektórych prawd. Różnica między teatrem a misteriami może zaznaczać się w tym, że misteria są praktykowane regularnie, w określonym czasie. Teatr ma inny rytm, chociaż początkowo wielkim uroczystościom religijnym, misteryjnym, także towarzyszyły przedstawienia teatralne. Arnobiusz wspomina: „Jeśli by wam w rzeczywistości wydawały się głupimi te opowieści (*fabula*), to nie zachowywalibyście ich, ani w ciągu roku nie świętowalibyście radośnie w świętych rytuałach tych obrazów historii, która wydarzyła się w rzeczywistości” (AN: V, 1,2). Mamy łacińskie określenia: *rerum simulacra gestarum sacrorum conservaretis in ritibus* oraz *laetitia festas*; święta pogańskie były obrazami świętych wydarzeń. Nie uobecniały, lecz stanowiły figurę, obraz. W chrześcijaństwie szczególnie Eucharystia jest uobecnieniem, a nie obrazem. Nie jest ona teatrem, nie stanowi *spectaculum*, lecz jest uobecnianiem: „bierzcie i jedzcie... [...] to czyńcie”.

¹ Arnobiusz, *Adversus Nationes* (dalej: AN).

Czerpiąc z własnego doświadczenia, Arnobiusz przekazuje nam postrzeganie misteriów przez pogan. Mamy więc do czynienia z pewnym historycznym wydarzeniem, opisywanym przez poetów. Pojawia się problem przed Arnobiuszem: czy opisy te odpowiadają rzeczywistości? Według stosowanej przez niego logiki są nieprawdziwe, gdyż przeczą idei Boga Najwyższego. Bóg przedstawiany w misteriach nie odpowiada definicji Boga, jest kapryśny, mściwy, pozwalający oszukać się człowiekowi. Jeśli więc bóg nie jest bogiem, to i cały kult jest wątpliwej jakości.

Tak wygląda sprawa z Jowiszem. Król Numa miał go oszukać przez takie sformułowanie przysięgi, by w konsekwencji uniknąć składania ludzkiej głowy w ofierze, w zamian ofiarowując główkę cebuli. Arnobiusz przywołuje swoje źródło tego rytuału, czyli Valeriusa Antiasa, autora historii Rzymu (*Annales*). Podobne informacje podają Owidiusz (Owidiusz 2008: 3, 285nn) i Plutarch (Plutarch 1936: 15,3-5).

Arnobiusz opowiada, jak król Numa, chcąc dowiedzieć się, co ma zrobić, uległszy namowieniu nimfy Egerii, przygotował zasadzkę na Fauna i Pika. W pobliżu źródła, przy którym gasili pragnienie, umieścił sporo wina i ukrył dwunastu nieskazitelnym młodzieńców. Po upiciu się winem Faun i Pik zostali związani przez tych młodzieńców, a po otrzeźwieniu, prosząc o uwolnienie, wyjawili tajemnice (*arcana misteria*), dzięki którym Numa mógł ściągnąć Jowisza na ziemię i zażądać, by ten nauczył go rytuału uwalniania ludzi dotkniętych piorunem – przepowiednią. Scena kończy się krzykiem oszukanego Jowisza: „Oszukałeś mnie, Numo! Postanowiłem, że przepowiednie zapowiedziane przez błyskawicę mają być odkupione głowami ludzi, nie ryb, włosów, cebuli! Ponieważ oszukałeś mnie swoją przebiegłością, postępuj więc według tego zwyczaju, który przyjąłeś” (AN: V, 1,8).

Jakie wnioski wyciąga Arnobiusz z tego opisu mitu i związanego z nim rytuału? Po pierwsze, mamy do czynienia z godzeniem w godność przysługującą bóstwu: *ipsius numinis insinuare contemptu* (AN: V, 2,1). Po drugie, jeśli Pik i Faun oraz Jowisz są bogami, to jak mogli pozwolić związać się, jak mogli upić się, pozwolić się oszukać itd.: *si Faunus et Picus sunt divini generis et potestatis, non ipsi potius edidere quaerenti id quod ab ipso Iove periculosius Numa cupiebat audire?* (AN: V, 2,4). Ponadto, czy prawdziwego boga można przez oszustwo sprowadzić na ziemię, uobecnić?

Takie i podobne pytania stawia przy opisie wspomnianego rytuału Arnobiusz. Widzimy, że mit ten został spisany przez Owidiusza, Plutarcha, a praktykowano go podczas uroczystości na Awentynie. Mógł przejść później do teatru, gdzie można było uczestniczyć w radości bóstw, pić, podlegać metamorfozom związanym z alkoholowym upojeniem, zostać uwolnionym od przepowiedni i losu. Tak rolę teatru i igrzysk opisują A. Klęczar i M. Zagórski:

Igrzyska były niezwykle ważnym elementem życia społecznego Rzymian już w czasach republikańskich. Stanowiły formę wspólnego świętowania wydarzeń zarówno publicznych, jak i prywatnych, przy czym w obu przypadkach finansowano je i organizowano z prywatnych pieniędzy, i zawsze miały wymiar religijny, w okresie republiki bowiem urządzano igrzyska głównie po to, żeby przebłagać bogów. Pomysł zjednywania sobie boskiej przychylności za pomocą wystawnej zabawy może się wydać dziwny nam, którym religijność kojarzy się raczej z chrześcijańską, muzułmańską czy buddyjską ascezą, jednak tę pozorną sprzeczność można stosunkowo łatwo wyjaśnić [...] (Klęczar i Zagórski 2015: 15).

Część historyków dopatruje się w organizacji rzymskich igrzysk tego samego zjawiska społeczno-politycznego, jakie znano w monarchiach hellenistycznych – „dobroczynności” władców wobec poddanych i mieszkańców *poleis* (euergetyzm). Paul Veyne pisze: „Igrzyska były obrzędami religijnymi, to znaczy świętami, w czasie których ludzie bawili się nie gorzej niż bogowie [...]. Ponieważ podczas igrzysk bogowie zażywali tych samych przyjemności, co ludzie, oni również mogli życzyć sobie jedynie, aby święta trwały jak najdłużej; zabawa i pobożne praktyki stanowiły nierozdzielną całość” (Veyne 1990: 210). Zdaniem Klęczar i Zagórskiego,

[...] religijny charakter święta stwarzał możliwość nieustannego przedłużania uroczystości. Służyła temu instytucja powtarzania, „odnawiania” (*instauratio*), w przypadku najmniejszego choćby odstępstwa od właściwego przebiegu czynności rytualnych, co powodowało nieważność aktu religijnego

dopowiadając, że

[...] znacznie bliższy większości mieszkańców imperium aspekt ludyczny z czasem wziął górę nad wymiarem religijnym, czyniąc pokazy narzędnem

obłaskawiania ludu, a słynne – utrwalone przez Juwenalisa (*Satyra X*, 81; por. Carcopino 1960: 232) – powiedzenie ‘chleba i igrzysk’ (*panem et circenses*) najlepiej ilustruje, jak ważną rolę zajmowały widowiska w hierarchii potrzeb społecznych (Kłęczar i Zagórski 2015: 15–16).

Specyficzna religijność i specyficzny sposób zaspakajania potrzeb społecznych sprawiały, że chrześcijanie dystansowali się od igrzysk i przedstawień teatralnych.

Arnobiusz, analizując rytuał z ofiarami składanymi Jowiszowi w celu prześlągnięcia boga i odwrócenia przepowiedni, dostrzega jeszcze inny problem. Posiadają te rytuały pewną dynamikę mogącą dać radość człowiekowi, pozwolić doświadczyć pewnych przyjemności, zaspokoić pewne potrzeby naturalne i społeczne, niemniej jednak bazują na fałszywym obrazie bóstwa. Są niegodne zarówno Boga, jak i człowieka. Mogłoby pojawić się tutaj pytanie: jak dalece jest w stanie sięgać fantazja pisarza? Czy wszystko, co człowiek może wymyślić, jest dozwolone? Czy twórcy są zobowiązani do wierności prawdzie?

Kult Wielkiej Macierzy, *Dea bona*, oraz misteria związane z Attisem i Agdestisem (AN: V, 5-18)²

Opis kultu Attisa poprzedza wprowadzenie do kultu Wielkiej Matki Kybele (AN: V,5). Arnobiusz podaje źródło swojej wiedzy, którym jest *Timotheus*. Nic o nim nie wiemy, poza świadectwem Arnobiusza. Nazywany teologiem, przekazuje historię narodzin Agdestisa:

W krainie Frygii znajduje się skalista góra, przejmująca ze wszystkich stron swoją samotnością, mieszkańcy owej krainy nazywają ją Agdos. Tam to właśnie Deukalion i Pirra, posłuszni proroctwu Themis, zrzucili w świat pozbawiony ludzi kamienie, z których to, wraz z innymi, formę i ducha otrzymała ta, którą nazywamy Wielką Macierzą. Właśnie jej zapragnął kazirodczą

² W Polsce w 2017 r. A. Kucz opublikowała studium dotyczące opisanego przez Arnobiusza kultu Attisa: A. Kucz, *Życie i śmierć Attisa: Arnobius Adversus Nationes, V 6-7 – przekład*, „Scripta Classica” 2017, nr 14, s. 57–62. Także: A. Kłęczar, *Tua, mater, initia. Grecko-rzymskie misteria Attisa między religią i literaturą*, „Littera Antiqua” 2013, nr 6, s. 28–36.

pożądliwością Jowisz, kiedy zasnęła słodkim snem na szczycie góry. Mimo usilnych starań, nie mogąc osiągnąć tego, co sobie obiecał, pokonany, przyjemność wylał na skałę. Skała więc poczęła i pośród długich i głośnych jęków, po dziesięciu miesiącach, narodziło się to, co od imienia matki nazywamy Agdestisem³ (por. Amata 2012: 503).

Tak Arnobiusz opisuje hermafrodytę: „Był obdarowany przeogromną siłą i dzikością duszy do nieopanowania, niezdrową i gniewliwą pożądlivością skierowaną ku obu płciom, w porywie przemocy pustoszył i niósł zniszczenie wszędzie, gdzie okrucieństwo duszy go niosło. Nie przejmował się ani bogami, ani ludźmi, był przekonany, że na ziemi, na niebie i w gwiazdach nie ma mocy większej od niego”⁴ (AN: V, 5).

Opis narodzin Wielkiej Macierzy i Agdestisa służy jako wprowadzenie do misteriów związanych z Attisem (por. Vermaseren 1977; Lancellotti 2002). Misteria te dotyczyły ludzkiej płciowości, pożądliwości, siły towarzyszącej popędowi. Stanowiły próbę osvajania się z tajemnicą życia, poczęcia. Miały często charakter inicjacyjny. Widzimy kobiecość i męskość, ale także stan pośredni. Widzimy stan spełnienia i stan niespełnienia oraz towarzyszące im okoliczności. Ten mit, następnie misteria i przedstawienia, pełne były scen, które dzisiaj określone zostałyby jako pornograficzne, niemoralne. Podobnie jak we wcześniejszych rytuałach, tutaj także nadużywano wina i swobody seksualnej.

W kolejnym rozdziale Arnobiusz, czerpiąc prawdopodobnie z Klemensa Aleksandryjskiego, opisuje mit opowiadający o Attisie⁵:

Wielokrotnie bogowie zastanawiali się, w jaki sposób poskromić czy też ujarzmić zuchwałość Agdestisa. Jako że wszyscy się wahali, Liber postanowił zadanie to wziąć na siebie. Sprawił, że niezwykle mocne wino wypływało ze źródła, w którym zazwyczaj Agdestis gasił potworne pragnienie oraz chłodził żar wywołany zabawą i polowaniem. Po jakimś czasie spragniony Agdestis [...] żłopie wino [...] i zapada w głęboki sen. Czyhający w zasadzce Liber zarzuca wokół jego stóp sznur, bardzo wielkim kunsztem skręcony

³ Według opowiadania Agdestis jest synem Zeusa i skały. Może tą jest Wielka Macierz? To „imię” także przypisywano Kybele.

⁴ Opis hermafrodyty, dzisiaj powiedzielibyśmy: biseksualisty Agdestisa.

⁵ Korzystam z przekładu A. Kucz ze wspomnianej wcześniej pracy: A. Kucz, *Życie i śmierć Attisa...*, op. cit., s. 61.

z włosia, a drugim końcem sznura oplata śpiącemu fallusa⁶ i jądra. Po jakimś czasie skacowany Agdestis raptownie wstaje, po czym, próbując się gwałtownie uwolnić, szarpie się i własnymi siłami pozbawia przyrodzenia. Z rozerwanych narządów obficie wypływa krew, którą ziemia wchłania i wysysa, a następnie niespodziewanie rodzi granatowca z owocami. Zauroczona ich wdziękiem Nana, córka rzeki lub króla Sangariosa, bierze owoc granatu i umieszcza go w swoim łonie, wskutek czego staje się brzemienna. Ojciec rzekomo zhańbioną zamyka i zamierza zagłodzić na śmierć, jednak matka bogów karmi ją owocami i innym pożywieniem. Ktoś, nie wiem kto, odnalezioną dziecinę adoptuje, żywi kozim mlekiem, a ponieważ Lidyjczycy koziołkiem nazywają 'przystojniaka', a Frygijczycy w swoim dialekcie kozłą zwą *attagos*, stąd podług swej urody otrzymał imię Attis. Szczególnie pokochała go matka bogów, był bowiem niebywale urzekający. Chłopca umiłował także Agdestis i, aby go uwieść, nadszkakiwał i schlebiał młodzieńcowi w sposób niezbyt uczciwy, przemierzając z nim zalesione urwiska... potem w upojeniu winnym wyznał, że Agdestis go kocha i to on obdarza go leśnymi darami; dlatego też tym, którzy upili się winem, zabraniano wstępować do sanktuarium, ponieważ ono było winne wyjawienia tajemnicy (*AN*: V, 6).

Mit ten może dotyczyć relacji homoseksualnych i próby ich przezwyciężenia. Pierwsza, opisana przez Arnobiusza próba, to wydanie Attisa za córkę króla Pessinuntu, miasta frygijskiego, w którym czczono boginię Kybele. Małżeństwo to miało odciągnąć Attisa od zgubnych wpływów Adgestisa. Przeciwno małżeństwu wystąpiła matka bogów, Agdestis zesłał na biesiadników atak szału, Gallusa obcięła sobie piersi, natomiast Attis genitalia. Matka bogów pochowała genitalia w ziemi, z której wyrosły fiołki. Narzeczona Attisa Io popełniła samobójstwo; również krew zabitej zamieniła się w fiołki (purpurowe), a w miejscu jej pogrzebania wyrósł migdałowiec, symbol gorzkości śmierci. Mimo próśb Adgestisa Jowisz nie zgodził się na wskrzeszenie Attisa, ale pozwolił, by jego ciało nie uległo rozkładowi i żeby żył jego najmniejszy palec. Stało się to przyczyną corocznego świętowania w Pessinuncie (*AN*: V, 7).

Pytanie, które się teraz pojawia, brzmi: co świętowano i kto świętował w Pessinuncie? Wiemy, że istniało kolegium kapłańskie

⁶ Autorka przekładu analizuje także seksualizmy użyte przez Arnobiusza. Por. A. Kucz, *Genitalium membrorum [...] foeditates. L'analisi dei termini sessuali ricorrenti nell'Adversus Nationes di Arnobio*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latinae” 2016, t. XXVI, nr 2, s. 59–70.

gallów – kastratów. Arnobiusz nie udziela jednak odpowiedzi na wspomniane pytanie, lecz wykorzystuje opisy świętowania, by ukazać kompromitację idei boga, który, według *De natura deorum* Cycerona, jest nieśmiertelny, wolny od poruszeń i działający zgodnie z *logos*.

Przedstawiane w misteriach bóstwa przekraczają normy, są pożądliwe, gniewliwe, zmysłowe, dopuszczające się kazirodztwa i wszelkich innych anomalii seksualnych. Możliwe, że w starożytności mity te służyły wytłumaczeniu pochodzenia takich postaw. Stanowią one tutaj dopust boży i sam bóg w nich uczestniczy, są jednak związane z cierpieniem i jakimś egzystencjalnym kłamstwem. Podobnie jak Agdestis, tak również Attis i *galloi* są ofiarami pożądliwości, szału. Rodzą się wskutek upojenia winem, dziedziczą naturę po swoich rodzicach. James G. Frazer (Frazer 1962: 309–310) zastanawiał się, czy obecność kapłanów-kastratów przy kultach płodności nie była czasem symbolicznym wyrażeniem przekazania mocy płodności kobiecym boginiom, wskazaniem, że płodność jest boska. Szał towarzyszący wiosennym świętom, związanym z Attisem, rzekomo przeradzał się w masowe autokastracje.

Być może świętowanie Kybele, Macierzy, Attisa sprzyjało przezwyciężeniu ograniczeń, jakie niosło ze sobą życie społeczne. Atmosfera świąt, misteriów, pozwalała na rozładowywanie napięcia związanego z potęgą seksualności. Misteria Attisa składały się z czterech etapów: *canna intrat* (celebrowana przez kapłanów zwanych *cannophori*) oraz *arbor intrat* z *dendrophori*, później następował *dies sanguinis* (około 24 marca), celebrowany przez *gallów*, i na zakończenie *Hilaria* (por. Klęczar 2013: 32–33).

W opisach Arnobiusza mowa jest także o powiązaniu wydarzeń dotyczących istot boskich z przyrodą. Roślinność odgrywa ważną rolę w mitach i w związanych z nimi rytuałach, gdzie np. sosna, granatowiec, migdałowiec czy fiołek symbolizują pewne postacie (Frazer 1962: 308–309). Ponadto, nie tylko misteria Attisa, ale i inne, starożytne, podobnie jak teatr, były formą terapii. Postać Attisa ożyła w ostatnich latach w kręgu teatru eksperymentalnego Theodorosa Terzopoulosa. Terzopoulos stworzył grupę teatralną o nazwie *Teatr Attis*. Poniekąd chce on przywrócić misteria teatrowi. Metoda, którą stosuje, bardzo przypomina to, co dokonywało się w misteriach: aktor (uczestnik) musi poddać się dekonstrukcji, śmierci zwykłego ciała, poprzez wyzbycie się wszelkich zahamowań, wszelkich oporów, a następnie ucieleśnić wspomnienia,

mit. Ma miejsce *metaplasis* – przeformowanie ciała w nowy byt teatralny, byt misteryjny (Terzopoulos 2018; por. Sampatakakis 2016). Różne sztuki teatralne oraz film usiłują eksplorować problemy, z którymi konfrontował się mit Attisa.

Arnobiusz wykorzystuje mit Attisa, Kybele i Agdestisa do krytyki idei bóstw w nim obecnych. Ma świadomość alegorycznego wyjaśniania, czyli próby opisu rzeczywistości za pomocą mitów. Mówi o tym w rozdziałach od 30. do 45. piątej księgi. Niemoralność i niedorzeczność zachowań towarzyszących rytuałom prowokowała do reakcji nie tylko chrześcijan, ale i starożytnych filozofów (por. Teofrast, *Traktat o pobożności*; Cyceon, *De natura deorum*; Plutarch, *Moralia*; Porfiriusz, *List do Marcelli*). Być może z czasem teatr, odchodząc od wymiaru kultycznego, sublimował niektóre zachowania, przechodząc na poziom bardziej symboliczny.

Nader surową ocenę tak kultów, jak i sztuk teatralnych z nimi związanych, prezentuje Tertulian w rozprawie zatytułowanej *O widowiskach*, której rozdziały 10.–17. potwierdzają to, o czym mówił Arnobiusz. Bałwochwalstwo, niemoralność, obsceniczność, upust dany emocjom, pijaństwu i obżarstwu – to wszystko towarzyszyło widowiskom. Taka postawa raziła Tertuliana. Być może jego ocena była przesadzona i zbyt surowa, ale pokazywała, jakie zagrożenie dla swego sposobu życia widzieli w teatrze, i jak je rozumieli, chrześcijanie i ci wszyscy, którzy poszukiwali w kultach pokoju i umiaru. Tertulian nie podaje opisów misteriów, uważa je za zbyt wstydlive. Arnobiusz natomiast prezentuje te opisy, aby wykazać absurdalność kryjącej się za nimi teologii. Dlatego powie:

Cóż więc mówicie ludy? Cóż mówicie tłumy pogańskie, wy, którzy przyjmujecie tego typu historie? Kiedy są opowiadane, nie wstydzicie się i nie rumienicie ze wstydu na skutek obsceniczności? My chcemy usłyszeć od was i uczyć się od was tylko tego, co jest godne bogów. Wy nam pokazujecie obcięte piersi i członki, gniew, krew, szaleństwa, samobójstwa dziewic, kwiaty i drzewa, które wyrastają z krwi zmarłych (AN: V, 14,1-2).

Argumentacja Arnobiusza wydaje się bardziej rzeczowa niż Tertuliana. Zdaje się, że Arnobiusz przyjąłby wiele, jeśli byłoby to zgodne z godnością bożego imienia. Jednak to, co widział, zaprzeczało owej godności, dlatego odrzucał tegoż prawdziwość. Rozdział 16. piątej księgi prezentuje przebieg świąt ku czci Attisa i Kybele, ukazując więź mitu

z kultem i teatralnymi przedstawieniami. Tekst Arnobiusza pokazuje ewolucję od mitu do kultu i rytuału. Co jest podstawą mitu? Co wspólnego mają sosna, fiołek, chleb, migdałowiec, mąka... z tymi scenami? Arnobiusz mówi o podobieństwie – *similitudo*. Czy jednak to *similitudo* jest w jakimś stopniu realnie związane z prawdą, istotą rzeczywistości ludzkiej? Arnobiusz stawia pytanie:

Jeśli rzeczy wyglądają inaczej niż mówimy, to powiedzcie, nauczcie nas: ci wykastrowani, zniewieściali, których widzimy razem z wami w rytuałach na cześć wspomnianych bóstw, co tam robią? Jakie sprawy załatwiają, o co się troszczą, czym się zajmują? Dlaczego ranią sobie piersi i członki, tak jak to czynią osoby w żałobie, naśladując zachowanie ludzi nieszczęśliwych? [...]. Albo rzeczywistą przyczyną jest to, co znajdujemy w waszych pismach i księgach, więc nie spełnacie świętych rytów, tylko powtarzacie sceny wypełnione bólem. Jeśli jest inna przyczyna, niezrozumiała ze względu na nieprzenikalność misteriów, to i w tym przypadku jest związana z jakąś niewyraźną obrzydliwością. Któż mógłby uwierzyć, że jest coś szlachetnego w rytach inicjowanych przez podłych *gallów* i kończonych przez zniewieściałych lubieżników? (AN: V, 17).

Podobnie jak Tertulian, Arnobiusz zrezygnuje z analizy wszystkich rodzajów misteriów, czy inicjacji. Nie uczyni to jednak dlatego, że ich nie zna. Podaje swoje źródła: Sextus Clodius, *De diis*; Butas, *Causae*. Jednakże uczyni to dlatego, ponieważ nie chce ulec pokusie: „Niezliczone ryty tych ceremonii, obsceniczność (*deformatas*) z nimi związana, nie pozwalają zająć się wszystkimi; co więcej, mówiąc szczerze, powstrzymujemy się od omówienia, by samemu nie skalać się obscenicznością, starając się ją szczegółowo opisać” (AN: V, 18,2). Widoczny jest pewien dystans nie tylko do kultów, rytów, pism i sztuk, ale i do samej lektury, która może poruszyć wyobraźnię i zmysłowość. Arnobiusz, mimo że broni się przed omawianiem, to kontynuuje podjęte już kroki, podając dość drastyczne opisy narodzin Serviusa, króla Rzymu (AN: V, 18,5; por. Pliniusz Starszy 1961: 36, 27).

Bakchanalie (AN: V, 19)

O Bakchanaliach wspomina Arnobiusz jakby mimochodem. Nazywa ten kult, rytuały i przedstawienia monstrualnymi: „Pomijając monstrualne Bakchanalie, nazywane po grecku *Omophagia*, podczas których na skutek rozbudzonego szału, pozbawieni zdrowego rozsądku, okręcając się węzami i, aby pokazać, że jesteście pełni boskiego majestatu, rozrywacie waszymi zakrwawionymi ustami wnętrzności skarżących się kozłów” (AN: V, 19,1).

Ten opis odnosi się do jednego z elementów Bakchanaliów. W kolejnych wersach 19. rozdziału Arnobiusz mówi o misteriach Wenus Cypryjskiej, połączonych z kultami fallicznymi. Wspomina rytuały Korybantów (Kabirów), wyjaśniając przy okazji genezę selera, pietruszki (*apium*). Czy są to odwołania do jakiegoś utworu odnośnie do pochodzenia roślin, a może są to odwołania do orfickiej tradycji, o której wspomina poniżej? Pomija Arnobiusz historię zabicia Libera (Dionizosa) przez Tytanów i jednocześnie podaje źródło: „*świadectwem tego występku są pieśni, hymny Thraciusa (zapewne Orfeusza), opowiadające o losie, lustrach, kostkach, zmysłowych obrotach, słupach wygładzonych, o złotych jabłkach zabranych z ogrodu dziewic hesperyjskich*” (AN: V, 19,5; Amata 2012: 527)⁷.

Ten ostatni wątek odnosi się do prac Heraklesa. Problemem dla Arnobiusza jest ciągle obraz boga, zrozumienie natury bóstwa skrywanego przez historie, rytuały z związane z kultami i teatrem. Szybko przechodzi do krytyki kolejnych misteriów.

Misteria sebadyjskie (AN: V, 20–24)

Arnobiusz wyjawia cel tego opowiadania: nie chodzi o ukazanie brzydoty misteriów, ale o jaśniejsze zrozumienie, do jakiej obrazu bóstw dochodzi przez tych, którzy przypisują sobie funkcję ich stróżów, obrońców

⁷ B. Amata dostrzega tutaj zależność Arnobiusza od Klemensa Aleksandryjskiego (*Protreptikos*, 2, 17).