

## Teatr w Biblii



Szymon Levy

# Teatr w Biblii

przełożyła  
Wiesna Mond-Kozłowska  
cytaty biblijne w tłumaczeniu Jakóba Wujka

**ho****ini**

*Tytuł oryginału:*  
*The Bible as Theatre*

*Na okładce:*  
*Półjednorożec, srebrna chanukija z menorą we wnętrzu, 1887,*  
*sygn. BZK, © Space Gallery, Kraków*

*Projekt okładki:*  
Jan Nieć, Wiesna Mond-Kozłowska

*Konsultacja biblijna:*  
Elżbieta Wiater

*Recenzja naukowa:*  
prof. dr hab. Anna Walaszek, Uniwersytet Jagielloński  
dr hab. Anna Kalewska, Uniwersytet Warszawski

*Redakcja i wybór ilustracji:*  
Wiesna Mond-Kozłowska

*Opracowanie obiektów pochodzących ze Space Gallery Kraków w roku 2013:*  
Robert Domżański, koordynacja  
Patrycja Mucha, reprodukcje



*Korekta:*  
Małgorzata Pieszko

ISBN 978-83-7354-526-7

Kraków 2015

Marka Homini jest częścią Wydawnictwa Benedyktynów TYNIEC

© Copyright by Szymon Levy  
© Copyright by TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów  
ul. Benedyktyńska 37, 30–398 Kraków  
tel.: +48 (12) 688–52–90; tel./fax: +48 (12) 688–52–91  
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl  
www.homini.com.pl; www.tyniec.com.pl

*Druk i oprawa:*  
TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów

# *Spis treści*

Wstęp . . . . .	9
Wstęp Autora . . . . .	39
Przedmowa do wydania polskiego . . . . .	59

## Część I

### Inicjacja Samuela: o możliwościach teatru biblijnego

Wstęp do części I: Teatr możliwy . . . . .	63
Czas. . . . .	64
Przestrzeń . . . . .	67
Dialogi. . . . .	71
Bohaterowie i ich imiona. . . . .	82
Czasowniki . . . . .	84

## Część II

### Role kobiece: udręczone i wyzwolone

1. Nałożnica z Gabaa: ciało kobiety jako rekwizyt sceniczny . . . . .	95
2. Debora: antyfeminizm w tekście i didaskaliach . . . . .	113
3. Tamar: odgrywanie narzuconej roli . . . . .	135
4. Księża Rut . . . . .	149
5. Estera i główka berła . . . . .	177

## Część III

### Kobiety i mężczyźni

1. „Cicho! Oto miły mój puka” (Pnp 5,2) . . . . .	195
2. Edukacyjny teatr „Księgi Przypowieści” . . . . .	227

## Część IV

### Prorocy–aktorzy

1. Elizeusz: religia, płęć i cuda. . . . .	241
2. Jonasz – sztuka o szukaniu . . . . .	261
3. Święty aktor: Ezechiel . . . . .	279

Część V

Przywódcy: spojrzenie teatralne

1. Mojżesz z krwi i kości . . . . .	.315
2. Krwawy spektakl Jehu. . . . .	.329
3. Sztuka [nieskrócona] o Dawidzie i Batszebie . . . . .	.349
Spis ilustracji . . . . .	.379
Indeks imion . . . . .	.383
Indeks miejsc . . . . .	.398
Indeks pojęć i nazw. . . . .	.393
Podziękowania . . . . .	.398



*Na poprzedniej stronie:  
Król Dawid*



## Wstęp

*Dziwnie zajaśniałeś z gór wiekuistych; strwożyli się wszyscy głupiego serca, (75,5–6). I wstąpił na Cherubiny, i latał: latał na skrzydłach wiatrowych (17,11). I zagrzmiął Pan z nieba, a Najwyższy swój głos wypuścił: grad i węgle ogniste (17,14). I ukazały się źródła wód, i odkryły się fundamenty okręgu ziemi. Od fukania twego Panie, od tchnienia ducha gniewu twego. Spuścił z wysokości, a wziął mię: i wyjął mię z wód wielkich (17,16–17). I wywiódł mię na przestrzeństwo: zbawił mię, iż mię chciał (17,20). Strumień przeszła dusza nasza, snadźby przeszła wodę nieprzebytą (133,5)<sup>1</sup>.*

### 1.

Kilkakrotne narodziny sztuki teatru raz w Grecji antycznej, raz w hinduistycznych Indiach, raz w średniowiecznej Europie wskazują na fakt, że teatr jest pokłosiem obrzędowego doświadczenia świętości. Pierwotni ludzie tworzący wspólnotę rodzinną czy plemienną w mniej lub bardziej spontanicznie odprawianym rycie doznawali sakralności<sup>2</sup> własnego istnienia, a z nie mniejszą bojaźnią i czcią stawali w obliczu Natury. Mogło do tego dochodzić w kulminacyjnym momencie obrzędu, jako skutek ustanawianej ruchem i śpiewem szczególnej łączności z Kosmosem, który pełnił w tym doświadczeniu rolę swobodnego *theátrum*. Obrzęd, a z czasem wyewoluowane zeń widowisko teatralne, stwarzał okazję do bezpośredniego spotkania z kosmicznym „Ty”, a wskutek tego, do stopniowego ujawniania się własnego, osobowego „Ja” obrzędowcy.

Starożytny teatr grecki narodził się z kultu Dionizosa, boga sił Natury, w jej podwójnym ontycznym aspekcie *zoé* i *bios*<sup>3</sup>, gdy zaś średniowieczny teatr

---

<sup>1</sup> *Księga Psalmów*, tłum. Jakub Wujek, [w:] *Pismo Święte*, tłum. JAKUB WUJEK, red. J.F.v. ALLIOLI, il. GUSTAW DORÉ, Lipsk 1872.

<sup>2</sup> „Sacrum”, od łac. przymiotnika *sacer* (poświęcony bóstwu, święty, sakralny, otoczony kultem), oznacza to, co należy do tego, co święte, przedmiot sakralny, miejsce święte, służba Boża, uroczystości religijne. Pojęcie skontrastowane z tym, co profanum, oznaczającym to, co znajduje się „pro” (przed) „fanum” (miejscem poświęconym). Epifania (gr. manifestacja) to nagłe ukazanie się i zniknięcie bóstwa. Szczególnym przypadkiem epifanii jest historycznie sprawdzalna ingerencja osobowego Boga w świat (chrześcijaństwo). Hierofania, gr. „objawienie się świętości, wtargnięcie *sacrum* w sferę *profanum*”. Niejednoznaczny korelatem językowym pojęcia łacińskiego jest hebrajskie קדוש *Kadosz*, sanskryckie सन्त *Śant* i perskie مذهب *Moghaddas*.

<sup>3</sup> Zob. znaczenie, jakie nadaje tym pojęciom Karl Kerény w swej religioznawczej pracy poświęconej naturze misterium dionizyjskich *Dionizos*, s. 16, tłum. I. Kania, Kraków 1997.

europijski wyszedł z kościoła, gdzie powstawał jako forma widowiskowa opowiadająca o śmierci, zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu Jezusa Chrystusa. Widzimy zatem, że teatr europejski rodzi się dwukrotnie w bardzo podobnym misterium męczeńskiej śmierci i chwalebego zmartwychwstania czczonego boga<sup>4</sup>, a w sposób nieunikniony włączony zostaje weń dramat cierpienia, krwawej, ekspiacyjnej ofiary i katartycznych lamentacji jego wyznawców, szukających uwolnienia od cyklicznie przeżywanego grozy męczeństwa Czczonego, z którym, u zarania kultury człowieka, identyfikowali się w tańcu i rytualnych, zapewne konwulsyjnych, dzikich okrzykach o maksymalnej sile napięcia. Takie ekspresyjne zachowania, których na początku cywilizacji ludzkiej nie oddzielano od kultu, zaczęto z czasem postrzegać jako wartościową drogę samopoznania, estetyczną rozkosz, a nade wszystko jako skuteczne narzędzie edukacji i komunikacji społecznej. To zapewne dlatego Tadeusz Kantor zwykł był mawiać, że „chodzenie do teatru nie jest bezkarne”.

Zważmy przy tym, że nawet jeśli zachowania ofiarnicze stanowią także podstawę religii hinduistycznej, to jednak indyjska *jadźña* (sanskryt. *yajña*, ofiara, nabożeństwo) ma inny charakter niż ofiara dionizyjska<sup>5</sup> czy Golgota Chrystusa<sup>6</sup>. Ofiara w hinduizmie jest bardziej uwielbieniem niż ekspiacją, przy czym obce jej są drastyczne sceny rozrywanego na strzępy i gotowanego w kotle boga, czy nie mniej brutalne stacje jerozolimskiej *Via Crucis*. Sens ofiary dla religijnego Hindusa wyraża się w ofiarowaniu tego, co najlepsze w człowieku, *Temu*, co uważane przez człowieka za najlepsze. Zachowanie artystyczne *nāṭya*<sup>7</sup> to odtwarzanie genezyjskich zachowań tanecznych boga Śiwy, który sam jest kosmicznym aktorem/tancerzem stwarzającym świat tańcem. Co prawda dualna natura Śiwy implikuje jego niszczycielskie moce, ale działające po to, by anihilować ignorancję, słabość i błąd, gdy tymczasem archaiczna ofiara grecka i chrześcijańska oparta jest na męczeństwie i kaźni niewinnej i czystej ofiary. Nadto emblematycznym i normotwórczym zachowaniem boga Śiwy jest jeden z jego tańców genezyjskich, *tāṇḍava*, odtwarzany nieprzerwanie w każdym pojedynczym istnieniu jego wyznawcy, wewnątrz (mentalnie) i zewnątrz (językiem gestów tanecznych)<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Chodzi mi tutaj o podobieństwo formalne, a nie istotowe.

<sup>5</sup> R. GRAVES, *Mity Greckie*, tłum. H. KRZECZKOWSKI, Warszawa 1982, s. 102–108.

<sup>6</sup> *Ewangelia według św. Jana*, 18–20, tłum. K. ROMANIUK, Poznań 1980, s. 256–263.

<sup>7</sup> *Nāṭya*, pole semantyczne tego sanskryckiego terminu denotuje jednocześnie tańczenie i odgrywanie roli. Zob. W. MOND-KOZŁOWSKA, *O istocie rytmu na pograniczu tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011, s. 188.

<sup>8</sup> Cechy charakterystyczne zachowań tanecznych określanych mianem „taniec *tāṇḍava*” omawia czwarty rozdział *Natajśiastry*, s. 32–54, zob. *The Nāṭya Śāstra*, Group Transla-



*Il. 1. Malowane naczynie gliniane z Tall-i Bakun A*

Hinduizm przechowuje wszakże pamięć o swoistych zachowaniach rytualnych we współczesnej praktyce obrzędowej lewego siaktyzmu, pielęgnującego kult Wielkiej Bogini. Oprócz ofiar z krwi i mięsa (zwierząt ofiarnych), wciąż odprawia się w nim nekromantyczny rytuał zwłok, sansk. *śava-sādhāna*, podczas którego spożywa się śmiertelne szczątki ludzkie<sup>9</sup>. Indyjska badaczka tego zjawiska, Vidya Dehejia, suponuje, że tradycja ta może wywodzić się z prehistorycznych obrzędów ofiarniczych, w których zabijano ludzi także na obszarze subkontynentu<sup>10</sup>. Niewykluczone, że są one ezoterycznym przypomnieniem źródłowo pierwotnej idei fundującej cywilizację nad Indusem, w uniwersalny sposób aktualizującej fakt koniecznego zbawczego cierpienia i śmierci Stwórcy człowieka.

Te trzy najwyrazistsze przykłady współzależności pomiędzy doświadczeniem świętości bytu i ekspresji teatralnej z góry wyznaczają charakter i właściwości tej relacji. Po pierwsze człowiek od swych początków zdaje się uświadamiać sobie istnienie stwórczej Mocy przewyższającej jego istnienie, od której jest zależny. Doświadcza jej ingerencji i stałej obecności we własnym życiu; dlatego czyni wysiłki, by je konceptualizować, oswajać i pojmować, na ile mu to dane. Uznawszy ich wartość i wagę dla własnego życia, oddaje im cześć i uwielbienie w mniej lub bardziej wyszukanych formach obrzędowych o charakterze parateatralnym i cyklicznym, kiedy to konstytuuje się genezyjski dialog *Ja-Ty*, praforma późniejszego dialogu dramatycznego i teatralnego. Mają one przede wszystkim zrekonstruować źródłowe doświadczenie epifanii, odnawiającej siłę oddziaływania wymiaru sakralnego na codzienne życie człowieka, a tym samym wzmacniającej działania porządkujących praw ładu kosmicznego w rzeczywistości ludzkiej. Nie miejsce tutaj na porównawcze badanie *in extenso* fundamentalnych archetypów i struktur religijnych omawianych kultur w związku z nardzinami zjawiska teatru. Musimy wszelako zarysować najistotniejsze znamiona formalne i funkcjonalne Eliadowej morfologii sacrum, tak aby jej wykazane powszechniki pozwoliły na uchwycenie momentów konstytutywnych dramatu/teatru, istotowo obecne w ontycznej matrycy obrzędu.

---

tion, New Delhi. Zob. także J. KOWALSKA, *Taniec drzewa życia*, Warszawa 1991, s. 71–78, W. MOND-KOZŁOWSKA, *Rytm hinduski*, [w:] *O istocie rytmu...*, Kraków 2011, s. 159–220.

<sup>9</sup> „Ciało musi być piękne, nieokaleczone, bez żadnych znaków i oszpeceń. Wszystkie jego członki mają być nietknięte, nadto musi być świeżo po zgonie i pachnieć przyjemnie. Powinno mieć pełne uzębienie (32 zęby), nosić na sobie wszelkie znaki pomyślności i być doskonale pod każdym względem”, [w:] V. DEHEJIA, *Yogini. Cult and Temples. A Tantric Tradition*, National Museum New Delhi, 1986, s. 59.

<sup>10</sup> Op. cit., s. 59.

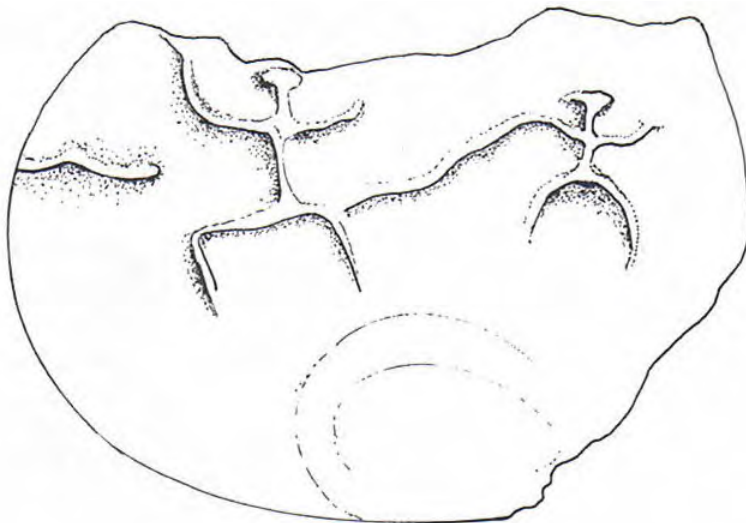
Podnoszona współzależność relacji pomiędzy doświadczeniem sacrum a jego dramatyczną i parateatralną formą wyrazową, najmocniej bodaj doznawaną w archaicznym okresie wspólnot ludzkich<sup>11</sup>, można tłumaczyć tym, że aranżowanie sytuacji wyzwalającej manifestowanie się mocy sakralnych, a także sama natura partycypacji w tej niecodziennej rzeczywistości zawierają elementy strukturalne współcześnie pojmowanego widowiska teatralnego. Bowiern **dramatyczność** i **teatralność** to źródłowe elementy konstytutywne uobecniającej epifanii i hierofanii, jej dynamiczny oraz formalny nośnik i przekaziciel. Pierwszy termin rozumiemy jako generowanie napięcia w wyniku krzyżowania się przeciwstawnych racji, impulsów emocjonalnych, dążeń, działań, gdy zaś drugi to inscenizowanie *dramatyczności* w danej strukturze czasoprzestrzennej bogatym językiem muzyki i sztuk plastycznych. Obie te kategorie estetyczne mają bez wątpienia silny związek bytowy z sakralnym doświadczeniem żywiołu dionizyjskiego i apollińskiego<sup>12</sup>. Przeniesione na grunt estetyki, odpowiadają one heideggerowskim „jednolitym, estetycznym stanom podstawowym”, które muszą zapewne wynikać z naturalnych form stanu artystycznego, jakimi są oczarowanie czy zachwycenie oraz sen.

Nazwana tak bowiem stanowość (*Zuständlichkeit*) dopiero we śnie oraz zachwyceniu osiąga swą (umożliwiającą) rozwój sztuki istotę i staje się artystycznymi stanami, które Nietzsche opatruje mianem „apollińskiego” oraz „dionizyjskiego”. Apollińskość i dionizyjskość to dla Nietzschego dwie „moce natury-sztuki”; wszelki „rozwój” sztuki polega na ich przeciwzwrotności (*Gegenwendigkeit*). Połączenie obydwu w jedną postać stanowi narodziny najwyższego greckiego dzieła sztuki: tragedii<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Zagadnienie to wszechstronnie omawia Edward Zwolski w swej pracy zatytułowanej *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

<sup>12</sup> W znaczeniu, które nadawał im Fryderyk Nietzsche. Skrupulatny badacz rękopisów autora *Narodzin tragedii, czyli hellenizmu i pesymizmu*, Martin Heidegger proponował „szersze, rzeczowe zrozumienie nietzscheańskich twierdzeń na temat piękna” w formule przeciwstawiania apollińskości i dionizyjskości, niejako z potrzeby unikania dalszego „zagnatwanego i gmatwającego sposobu mówienia i pisania o sztuce oraz o Nietzschem” (Heidegger 1998:116–120). Toteż niemiecki fenomenolog zwraca uwagę na ewolucję nietzscheańskiej koncepcji sztuki jako metafizycznej czynności życia, myślanej przez niego najpierw w sensie metafizyki schopenhauerowskiej, by już na etapie pisania *Woli mocy* wchodzić z nią w spór. Według Heideggera, interpretującego źródłowo rękopisy Nietzschego, przeciwstawienie: dionizyjskość-apollińskość miało pozostawać dla niego „stałym źródłem nieprzezwycięzonych niejasności oraz nowych pytań”. Ibidem, s. 116.

<sup>13</sup> M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, red. C. WODZIŃSKI, t. 1, Warszawa 1998, s. 116.



Il. 2. Gomolava, Bałkany

## 2.

Malowidła naskalne<sup>14</sup>, przedstawiające takie przeżycia i właściwą im ekspresję „teatralną”, pozwalają przesunąć narodziny teatru z pierwszego tysiąclecia przed naszą erą o kilka tysięcy lat wcześniej. Tę śmiałą periodyzację na gruncie antropologii teatru i tańca stanowią propozycje dwu komplementarnych względem siebie stanowisk badawczych: południowego i północnego, obu opartych na badaniach terenowych i odkryciach faktów archeologicznych *in situ*.

Pierwsze reprezentowane jest przez Yosefa Garfinkela, badającego sztukę epoki neolitycznej w południowo-wschodniej Europie, Egipcie i na Bliskim Wschodzie. Przedstawienia tańca na obiektach badanych w stanowiskach archeologicznych Yiftahael, Gesher, Tel Ali, Aszkelon czy Sha'az Hagolan skłoniły izraelskiego uczonego do wysunięcia tezy o kognitywistycznej, symbolicznej i więziotwórczej roli tańca w społeczeństwach neolitycznych<sup>15</sup>. Garfinkel uważa nadto, że rysunki naskalne (często ryte i żłobione) przedstawiające tańce obzędowe miały decydujący wpływ na powstanie pisanych znaków mowy ludzkiej. Schematycznie przedstawiane sylwetki ludzkie w relacji jedne do drugich,

<sup>14</sup> Bardziej trwale od malowideł są ryty naskalne lub rzeźbione w skale petroglify.

<sup>15</sup> Y. GARFINKEL, *Dancing at Dawn of Agriculture*, University of Texas Press, 2003. Izraelski archeolog umieszcza najwcześniejsze przedstawienia tańca w ósmym tysiącleciu p.n.e. na terenie Lewantu. Zob. s. 11.

abstrahowane do najistotniejszych znamion swej płci i natury, generowały elementarne napięcie semantyczne w przestrzeni, porównywalne do szeregu liter alfabetu z uwagi na ich znaczenie symboliczne. Były one w istocie pierwszymi piktogramami, z których stopniowo ewoluowały litery.

Ryte rysunki naskalne nie tylko wskazują na charakter interakcji w obrębie wspólnot neolitycznych i chalkolitycznych, ale pośrednio ujawniają rozwijające się zdolności „oka umysłu” pierwotnego artysty i jego interpretującą perspektywę poznawczą w momencie rycia obrazów w skale<sup>16</sup>.



Il. 3. Quena-Qoser Road, Egipt przeddynastyczny

Uważam, że należy dobitnie uwydatnić fakt semantycznej nieadekwatności pojęcia *taniec* w zastosowaniu do określenia zachowań obrzędowych ludzi pierwotnych. Bardziej właściwy wydaje się tutaj termin *chorea*, zaproponowany niegdyś przez Edwarda Zwolskiego, przy jego analizie obrzędowych zachowań Greków epoki przedklasycznej<sup>17</sup>. *Chorea* nie jest i nie może być zjawiskiem wybitnie greckim; widowiska choreutyczne są kulturowym wyróżnikiem obrzędowych zachowań wszystkich ludów na porównywalnym etapie ich rozwoju cywilizacyjnego. Pojęcie *chorea* denotuje trójjedność ekspresji ruchowo-

<sup>16</sup> Zjawisko to opisuje archeologia kognitywna, badająca postawy myślowe człowieka na podstawie analiz prehistorycznych relikwów kultury materialnej. EkspONENTAMI tej dziedziny nauki są współcześnie: Colin Renfrew, Paul Bahn, Ezra B. Zubrow, prekursorami zaś, między innymi, antropologami: Franz Boas i Victor Turner.

<sup>17</sup> Op. cit.

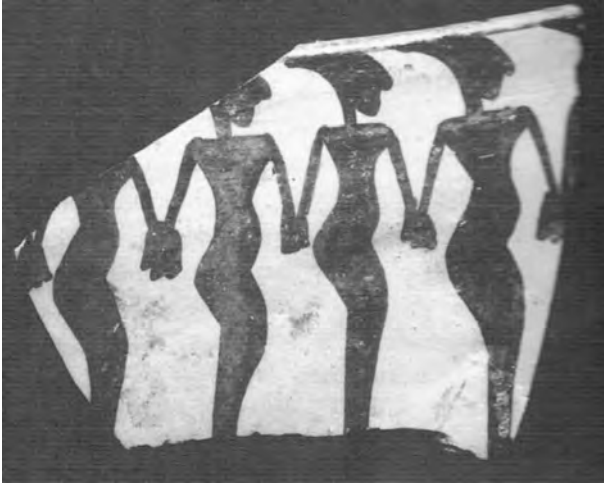
-śpiewaczo-muzycznej w grupowym doświadczeniu sacrum. Analizowane przez Garfinkela rysunki naskalne pochodzą z epoki kamienia i chalkolitu, toteż zważywszy ówczesne możliwości „warsztatowe” twórców pierwotnych, proponowałabym stosować termin *pra-chorea* do nazywania obrzędowych zachowań człowieka tamtych epok. Pojęcie to wskazywałoby jednocześnie na totalność wyrazową człowieka w pierwotnym doświadczeniu metafizycznym i adekwatnie konotowałoby jego ówczesne umiejętności ekspresyjne oraz możliwości techniczne. Jeśli *chorei* można by przypisać Sachsową muzykę melogeniczną, to *pra-chorea* mogłaby być opisywana jako logogeniczna (zrodzona z mowy<sup>18</sup>) i patoge-



<sup>18</sup> **Profesor Roy Harris**

Wybitny lingwista oksfordzki, 1931–2015, badał między innymi źródła pisma i mowy ludzkiej, odnosząc zaś do wyników badań fonologów brytyjskich wskazywał na to, że morfologia narządów mowy człowieka świadczy o ich wtórności wobec swych pierwotnych funkcji fizjologicznych; *Biologicznie, człowiek jest gatunkiem bardziej zaadaptowanym do mowy niż przeznaczonym dla niej. Przyjmuje się ogólnie, że artykulacja nie była prymarną funkcją tak zwanego „aparatu mowy”. Mowa jest wtórna organom, które służą bardziej podstawowym celom takim jak oddychanie, gryzienie, lizanie, żucie, smakowanie i połykanie. Nie mniej jednak mowa, która jest wtórną funkcją narządów wykształconych pierwotnie dla innych funkcji, nie jest w żadnym razie automatyczna czy przypadkowa. Wynika to z oczywistego faktu, że zwierzęta, które mają porównywalny z ludźmi aparat głosowy, „tak się składa”, że nie mówią.* (Harris 1966:3). Wydaje się jednak, że trudno ostatecznie orzec, czy człowiek najpierw zaczął mówić czy pisać, choć najbardziej prawdopodobne jest to, że zachowania taneczne, o charakterze esencjonalnej *musica humana*, mogły być pierwszym wyrazem ludzkich emocji i sensów. Bezpieczniej będzie przyjąć, że zagadnienie to pozostanie na zawsze w sferze naszych domysłów. W Oxfordzie, gdzie przebywałam w grudniu 2014, miałam dostęp do prywatnej biblioteki Roya Harrisa, trapionego wówczas rozległą depresją. Natrafiłam wtedy w jednej z prac Profesora na kartkę zapisaną jego drobnym, szlachetnym i subtelnym duktem pisma. Za pozwoleniem autora cytuję z niej zdania, które mogą się czytelnikowi wydać interesujące w kontekście prowadzonego tu dyskursu, a mianowicie: *Language is the archetype of all arts. Language is humanity’s primordial art form. No such thing as a private art form (cf ‘private language’). Archetypes generate models and countermodels (antitheses). Art vs anti-art. Integration vs disintegration.* Wydawało się nam wtedy, że będziemy mogli to wkrótce omawiać szerzej, także w powiązaniu ze znakowością ekspresji tanecznej *homo sapiens* i jej relacji wobec mowy i pisma, co okazało się płonnym; Roy Harris odszedł od nas w swoim oksfordzkim domu w poniedziałek 9 lutego 2015, mierząc się ze śmiercią równie odważnie i konsekwentnie jak niezawisłe myślał i badał naturę języka.





Il. 4. Malowane naczynie gliniane z Tchekme Ali

niczna (muzyka wynikająca z emocji). Przypomnijmy, że muzyka melogeniczna jest ewolucyjnie najdojrzalsza i stanowi połączenie obu poprzednich<sup>19</sup>.

Biegunowo przeciwstawna w geograficznym tego słowa znaczeniu, a jednak tożsama w swej poznawczej tezie, propozycja badawcza norweskiego teatrologa, Jona Nygaarda, nadaje skandynawskim rysunkom rytym w skale status Świętej Księgi<sup>20</sup>.

---

Więcej o pochodzeniu pisma i mowy w Harris Roy, *Origins of Writing*, Duckworth London 1986, *Signs of Writing*, Routledge 1996, *Rethinking Writing*, Routledge 2002, *The Language Myth*, Duckworth London 1982, *The Origin of Language*, Thoemmes Press 1966, i inne. Profesor Harris uchodzi za twórcę lingwistyki integralnej (integrational linguistics), która ujmuje akt mowy w sposób zbliżony do mego sposobu pojmowania ekspresji choreutycznej, (Mond-Kozłowska, 2011:258). Otóż integracjoniści wyjaśniają znak pisma poprzez odniesienie do skontekstualizowanego zespolenia czynności pisania i czytania. Z kolei te dwa działania postrzegane są przez nich jako zależne od biomechanicznych zdolności ciała i umysłu człowieka, a więc zakładają totalnie integralną ekspresję istoty doznającej i myślącej, spokrewnioną przez to z wyrazowością choreutyczną.

<sup>19</sup> Zob. C. SACHS, *Rhythm and Tempo*, New York 1953.

<sup>20</sup> J. NYGAARD, *Rock Carvings of the North*, [w:] *Theatre and Holy Script*, red. S. LEVY, Sussex AP, 1999, s. 34–49. W swej pracy badacz powołuje się na prace norweskich teatrologów, którzy wcześniej analizowali skandynawskie rysunki naskalne, tworząc tym samym bogatą tradycję badawczą w tej dziedzinie, są to Hans Midbøe i Kristin Lyhmann. Opierali się oni na wcześniejszej interpretacji tego zjawiska przez szwedzkiego archeologa Oscara Almgrena (1869–1945), który odczytał rysunki naskalne jako przedstawienie świętych obrzędów (Almgren 1927).



a



b

Il. 5. Malowidło naścienne ze sceną polowania z Çatal Höyük

Ryto w skale obrazy dużych i silnych zwierząt, na przykład łosia, niedźwiedzia czy drapieżnego wieloryba. Totem to zwierzę, z którym człowiek identyfikuje się i który ma go reprezentować. Ludzie nie jedzą swoich totemów<sup>21</sup>.

Według Nygaarda skandynawskie *litorty*<sup>22</sup>, nazywane przez niego także świętymi „ikonami”, wykonywane były dla potomnych w miejscach uznawanych za święte, aby ich kolejni adresaci zblizali się do nich z bojaźnią i czcią. Na przykładzie znalezisk w Alta w północnej Norwegii badacz śledzi w nich krytyczne momenty zmian struktury społecznej lub ogólny wyraz rozwoju historycznego danej wspólnoty. Przy czym, jak twierdzi, musiały być wykonywane na podstawie uprzednio „wykoncypowanego” strukturalnie obrzędu, który przede wszystkim

<sup>21</sup> Op. cit., s. 34.

<sup>22</sup> Wyraz ujęty kursywą dla zaznaczenia swoistości terminu. Nie jest to litort w znaczeniu techniki graficznej, rytowania w kamieniu lub odbitki litortycznej. Tu denotuje on sposób rysowania przez paleolitycznego człowieka, polegający na żłobieniu rysunku w skale. Używa się także terminu „ryty naskalne”.

wymaga wydzielenia miejsca obrzędowego, potem koryfeusza (szamana, kapłana „aktora”), grupy uczestników („publiczności”) i wreszcie rytuału („spektaklu”). Autor podkreśla, że nie dostrzega w tych *litorytach* przedstawienia teatralnego, a jedynie źródłowe elementy sztuki teatralnej, i tak wyjaśnia:

*Interpretuję obrazy rytu w skale jako ekspresję obrzędowego „spektaklu” lub „teatru”, zakładając, że teatr jest w rzeczywistości ekspresją nieliteracką<sup>23</sup>. Aby zrozumieć źródła teatru, powinniśmy badać jego początki w nieliterackich ekspresjach kultur niepiśmiennych na przykładzie skandynawskich litorytów z okresu epoki brązu i epoki kamienia (paleolitu i neolitu). Widać w nich jedyną w swoim rodzaju fazę rozwoju teatru, a właściwie rozwoju ekspresji teatralnej, daleko wcześniej od i poza tą ekspresją teatralną, która miała się rozwinąć i być poznawana jako tragedia grecka<sup>24</sup>.*

Tym samym Nygaard przesuwając początki teatru w Europie o 2500 lat wstecz, inaczej niż przyjęto to czynić w stosunku do fenomenu kultury attyckiej i Aten w Europie Południowej, a umieszcza je w Alta, najbardziej na północ wysuniętej części Europy. Źródła teatru łączy z naskalnym przedstawieniem skandynawskich obrzędowych zachowań parateatralnych datowanych na ósme tysiąclecie przed naszą erą<sup>25</sup>.

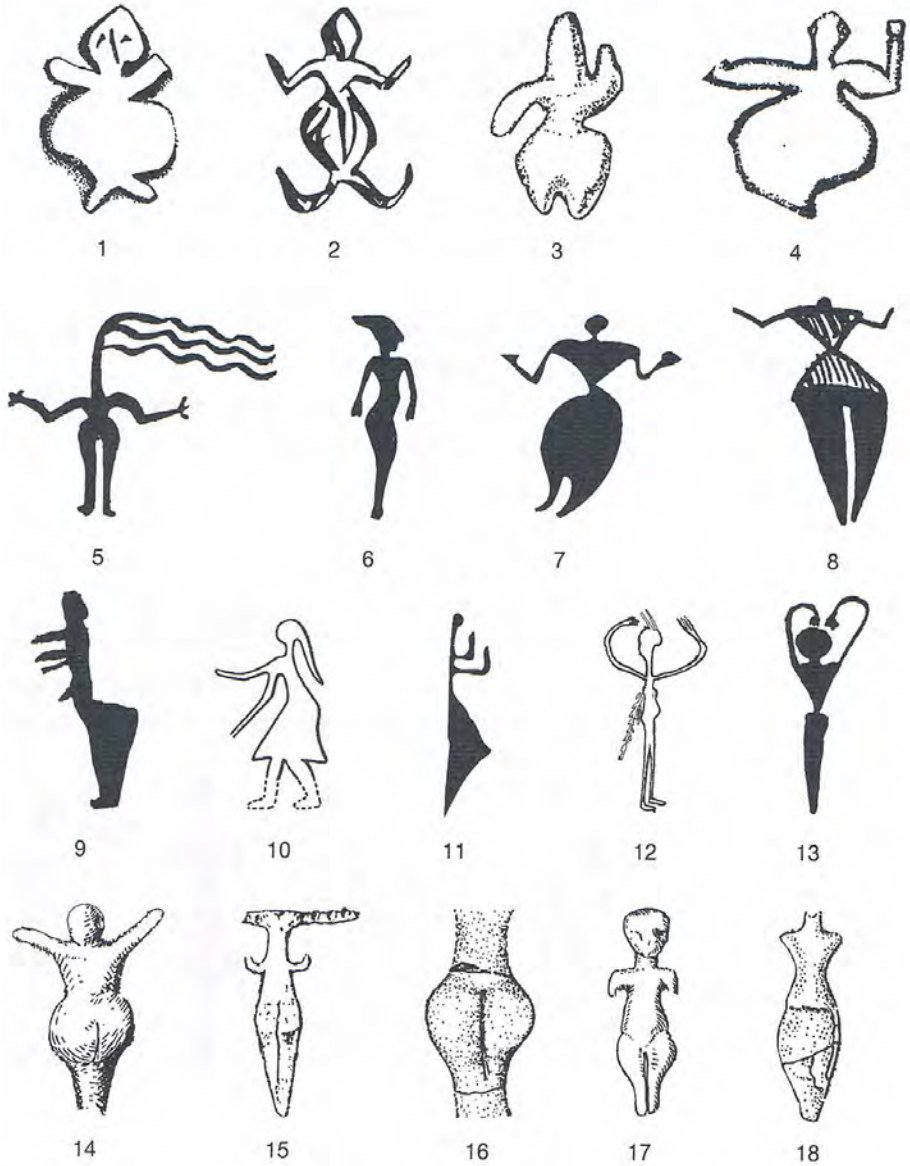
Antropolodzy i religioznawcy badający współcześnie ludy niepiśmienne żyjące jeszcze według pierwotnych zasad organizacji społecznej zwracają uwagę na fakt braku w ich językach takich pojęć, jak: sztuka, estetyka, artysta etc.<sup>26</sup> Przedmioty, które człowiek kultury zachodniej nazwałby bez wahania dziełami sztuki, patrząc choćby na maskę afrykańską, taniec rytualny czy słuchając bezbłędnie wykonywanych pieśni do zdumiewającego swą techniczną perfekcją akompaniamentu muzycznego, mają dla ich twórców przede wszystkim funkcjonalną wartość obrzędową. Cechy formalne tych dzieł wypracowywane są jako jedyne i konieczne upostaciowanie materialne dzieła, mające oddawać jego duchową treść. Współczesny zaś człowiek, oderwawszy je od ich sakralnego umotywowania, postrzega w nich jedynie autonomiczne wartości artystyczne bądź estetyczne dzieła, zastępując religię oraz metafizykę magią i czarami. Gdy tymczasem z perspektywy uduchowionego wykonawcy wymóg doskonałej formy dzieła sztuki wynikać będzie zawsze z jego nabożnej potrzeby wierności wobec wzoru przekazywanego plemienną tradycją,

<sup>23</sup> Przykładem takich nieliterackich ekspresji teatralnych były działania Petera Brooka i jego aktorów w Afryce w roku 1972. Miały one na celu osiągnięcie spontanicznych form przedstawiania, kwalifikowanych jako „uniwersalna prawda emocjonalna”. Zob. J. HEILPERN, *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, London 1987, s. 5.

<sup>24</sup> Op. cit., s. 35.

<sup>25</sup> Op. cit., s. 36.

<sup>26</sup> To zagadnienie ma już bogatą literaturę przedmiotu, szczególnie w przypadku analizowania funkcji i formy maski afrykańskiej. Warto odnieść się do ostatnio wydanej książki Lucjana Buchalika *Dawny świat Dogonów*, Żory 2012. Tam rozdział 4. *Religia czy sztuka?*, s. 230–284.



*Il. 6. Sylwetki kobiece, Egipt przeddynastyczny*



1



2



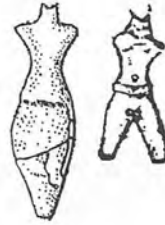
3



4



5



6



7



8



9



10

Il. 7. Przedstawienie obu ptcy w tej samej scenie, Egipt przeddynastyczny



Il. 8. Sefer Tora<sup>27</sup>

w głębi przeżywanego aktu oddania siebie czczonemu bogu; swoistej ofiary, którą z natury powinno znamionować najdoskonalsze wykonanie, jako wyraz totalności i autentyczności aktu uwielbienia. I tak tutaj religijność pokrywa się z estetyką, tworząc nierozdzielalną całość na podobieństwo działania arystotelesowego hylemorfizmu. Przy czym substancją (*materia prima*) byłoby tu ludzkie doświadczenie sacrum, działające jako swoisty determinant materialnej, estetycznej *formy* dzieła.

### 3.

Pismo Święte, Święty Zwój, Księga Święta, spisywana najpierw na zwojach pergaminowych, hebr. *megilah* מגילה, zwój, który także nazywano po grecku *biblio biblío*, a więc dosłownie księgą.

Najstarszym zachowanym i kompletnym manuskrypcem biblijnym (prawie cały Stary Testament i cały Nowy Testament) jest grecki papirusowy Codex Sinaiticus, pochodzący z IV wieku, odkryty w klasztorze św. Katarzyny na Synaju przez Constantina Tischendorfa, obecnie w British Museum w Londynie. Gdy zaś najwcześniejszym fragmentem Nowego Testamentu jest datowany na

---

<sup>27</sup> Na zdjęciu: *Sefer Tora*. Zwój pergaminowy z hebrajskim tekstem *Pięcioksięgu*. Otwarty na fragmencie *Księgi Wjścia* (rozdział 20) z tekstem Dekalogu. Datowany na XIX/XX w. Zbiory Muzeum Historycznego m. Krakowa.

około 120 rok papirus Rylandsa z urywkiem Ewangelii według świętego Jana, przechowywany w bibliotece Uniwersytetu Johna Rylanda w Manchesterze<sup>28</sup>.

Biblię hebrajską, zwaną przez chrześcijan Starym Testamentem, zaczęto spisywać w XII wieku p.n.e., zaś jej kanoniczny<sup>29</sup> kształt został ustalony w I wieku n.e. Oficjalnie uznany za obowiązującą wersję Księgi jest tekst masorecki (MS). Został opracowany w okresie diaspory żydowskiej przez Masoretów (hebr. בעלי המסורה, (*ba'alé hammasoráh*, „panowie tradycji”). Żydowski uczeni Tory działali między VI a XI wiekiem na terenie Tyberiadz, Palestyny i Babilonii, wtedy też ustanowili zapis samogłosek w alfabecie hebrajskim (ostatecznie metodą tyberiadzką Aarona Ben Mosze Aszera). Przede wszystkim jednak opracowali oficjalny tekst Biblii hebrajskiej, znanej jako tekst masorecki, poniżej jego kolejne wydania:

1. Codex Orientales 4445 z IX/X wieku, zawierający tekst od *Księgi Rodzaju* 39,20 do *Księgi Powtórzonego Prawa* 1,33 (z lukami);
2. Kodeks proroków z Kairu **C** z 895 roku n.e.;
3. Codex Babylonicus Petropolitanus (**V<sup>p</sup>**) z 916 roku n.e., zawierający wielkich i małych proroków;
4. Kodeks z Aleppo (**A**) z 930 roku n.e.;
5. *Codex Michigan* z X wieku;
6. Kodeks Leningradzki (**B19<sup>A</sup>**) z 1008 roku n.e.;
7. *Codex Reuchlinianus* (Reuchlina) z 1105 roku, zawierający księgi prorockie, opracowany przez ben Naftaliego.

Nie zachowały się manuskrypty biblijne pochodzące z pierwszych sześciu wieków naszej ery, które łączyłyby z masoreckimi rękopisami zwoje odkryte w Qumran, pochodzące z II wieku p.n.e. Istnieje także samarytańska Biblia hebrajska, Pięcioksiąg, jej najstarszą wersją jest Zwój Abiszy, datowany na II wiek n.e.

Księgi biblijne zapisywano w języku hebrajskim i aramejskim. W drugim wieku p.n.e. w środowisku Żydów Aleksandryjskich powstała grecka wersja Księgi, zwana Septuagintą. Pierwsza wersja łacińska, zwana Wulgatą św. Hieronima, pochodzi z V wieku. Za autorów ksiąg biblijnych uważa się bądź proroków izraelickich, bądź utalentowanych literacko Żydów.

Profesor Szymon Levy korzystał przy pracy nad książką z Biblii Hebrajskiej Aarona Ben Moshe Ben Aszera, *Codex Leningradiense*, MS oraz z angielskiego tłumaczenia, tak zwanej Biblii króla Jakuba.

<sup>28</sup> J. ROGERSON, *Świat Biblii*, tłum. T. DERDA, M. BURDAJEWICZ, Warszawa 1996, s. 18–19.

<sup>29</sup> Religia chrześcijańska posługuje się swoim własnym kanonem starotestamentowych ksiąg biblijnych, obejmującym odmianę katolicką, protestancką i prawosławną.

## Języki Biblii (wybór)

Alfabet aramejski	Alfabet hebrajski	Alfabet grecki	Alfabet łaciński	Alfabet polski
ܐ	א	A	A	A
ܒ	ב	B	B	Ą
ܘ	ג	Γ	C	B
ܘ	ד	Δ	D	C
ܘ	ה	E	E	Ć
ܘ	ו	Z	F	D
ܘ	ז	H	G	E
ܘ	ח	Θ	H	Ę
ܘ	ט	I	I	F
ܘ	י	K	J	G
ܘ	כ	Λ	K	H
ܘ	ל	M	L	I
ܘ	מ	N	M	J
ܘ	נ	Ξ	N	K
ܘ	ס	O	O	L
ܘ	ע	Π	P	Ł
ܘ	פ	P	Q	M
ܘ	צ	Σ	R	N
ܘ	ק	T	S	Ń
ܘ	ר	Υ	T	O
ܘ	ש	Φ	U	Ó
ܘ	ת	X	W	P
		Ψ	X	R
		Ω	Y	S
			Z	Ś
				T
				U
				W
				Y
				Z
				Ż
				Ź



4.

Polska tradycja przekładu Biblii liczy ponad 500 lat. Ilość przekładów kantyków biblijnych pozwala przypuszczać, że szczególnie ulubioną księgą starotestamentową Polaków są *Psalmy*, tytułowane w przekładzie jako *Psalterz* lub *Księga Psalmów*, *Psalterz Dawidów* czy *Psalmodia polska*. Można to tłumaczyć pierwszoosobową formą podawczą pieśni i ich bogactwem odmian rodzajowych, oddających złożoną naturę człowieka i meandryczny charakter losu nierzadko pełnego przeciwieństw i zaskakujących odmian. Pierwsze zachowane tłumaczenie psalmów na język polski, tak zwany *Psalterz Floriański*, to trójjęzyczny przekład na łaciński, polski i niemiecki, pisany w dwóch kolumnach. Badacze łączą go z rodem Andegawenów i królową Jadwigą Andegawenką<sup>30</sup>. Na tle kilkudziesięciu translacji psalmów wybija się poetycki przekład Jana Kochanowskiego (1579, z języka łacińskiego), a współcześnie – przekład Czesława Miłosza (1979, z tekstu masoreckiego). Historia przekładu na język polski zazwyczaj wszystkich ksiąg Starego i Nowego Testamentu przedstawia się następująco:

1. katolicka *Biblia Leopoldy*, zwana też *Szarffenbergowską*, **1561**, tłumaczenie z łaciny;
2. kalwińska *Biblia Brzeska*, nazywana także *Radziwiłłowską*, wydana na zlecenie Mikołaja Radziwiłła, **1563**, tłumaczenie z tekstu masoreckiego;
3. ariańska *Biblia Nieświeska*, **1570–1572**, tekst masorecki;
4. Katolicka Biblia Jakuba Wujka, **1599**, tłumaczenie z łaciny i konsultacja z językiem hebrajskim i greckim;
5. luterkańska *Biblia Gdańska*, **1632**, tekst masorecki;
6. żydowskie tłumaczenie *Biblij Hebrajskiej (Tanach)* na język polski (**przełom XIX i XX wieku**) przez Izaaka Cylkowa, **1841–1908**;
7. katolicka *Biblia Tysiąclecia*, **1965**, pierwsze wydanie, tłumaczenie z języka hebrajskiego i greckiego;
8. katolicka *Biblia Poznańska*, **1975**;
9. katolicka *Biblia Warszawsko-Praska*, **1998**, w przekładzie ks. biskupa Kazimierza Romaniuka;
10. *Biblia ekumeniczna*, **2001**, wydana przez Towarzystwo Biblijne w Polsce.

---

<sup>30</sup> Zob. E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Tajemnice Dekoracji Psalterza Floriańskiego*, Warszawa 1992.



*Il. 10. Stanisław Fabijański, „Kościół św. Barbary”*

5.

Cytaty biblijne, po które sięga Szymon Levy, inscenizując narrację biblijną, w mojej translacji pochodzą z Biblii Jakuba Wujka<sup>31</sup>. W przypadku braku tekstu



<sup>31</sup> **Jakub Wujek**

Urodzony w 1541 roku w Wągrowcu, zmarł 27 lipca 1597 roku w Krakowie – polski duchowny katolicki, jezuita, doktor teologii, rektor Akademii Wileńskiej. Pełny tytuł Biblii w jego tłumaczeniu brzmi następująco: *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza według Łacińskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyjętego, na Polski ięzyk z nowu z pilnością przełożone, z dokładaniem textu Żydowskiego y Greckiego, y z wykładem Katholic-*

biblijnego w tekście Wujkowym posiłkuję się Biblią Tysiąclecia<sup>32</sup>. Tłumaczenie to stanowi także źródło cytata w rozdziale poświęconym *Pieśni nad Pieśniami*.

Przekład ten jest czwartą znaną i zachowaną próbą przetłumaczenia Biblii na język polski. Tłumacz opierał się na łacińskiej Wulgacie lowańskiej<sup>33</sup> św. Hieronima. Znając językowe niedostatki tego tłumaczenia, w pracy translatorskiej korzystał także z oryginalnych tekstów biblijnych pisanych w języku greckim i hebrajskim. Tekst tłumaczenia wielokrotnie poprawiał, dążąc do ideału, *któryby y własnością y gładkością Polskiej mowy z każdym przyszłym zrównał, y prawdą a szczyrością wykładu wszystkie inne celował*.

Intencja tłumacza została spełniona. Pismo Świąte w jego przekładzie spaja złotą nicią piękna i dawności pokolenia polskojęzycznych miłośników Starego i Nowego Testamentu na obszarach byłego wielonarodowego królestwa, i poza nim. Szczególnie zaś łączy samych Polaków przemierzających bezkresy i meandry ich burzliwego losu narodowego przez siedem stuleci. Jakości artystyczne i estetyczne języka Wujkowego są przydatne w inscenizacji z wielu powodów:

– staropolszczyzna może być traktowana jako językowy analogon do antycznego tekstu hebrajskiego i aramejskiego, w którym pisano Księgi, a przez to funduje archaiczność i źródłowość przekazu mądrościowego w jego quasi-archetypowej postaci;

– doświadczenie ludzkie wyrażone w rdzennym języku polskim o niespełna wtedy siedemsetletniej historii (chrzest Polski miał miejsce w 966 roku) posiada cechy – niezapomnianego konwenansu wyrafinowanej konceptualizacji – świadectwa prawdy antropologicznej oraz żarliwej wiary chrześcijańskiej bezkompromisowego prozelity i na dodatek szermierza kontrreformacji;

– metafora poetycka Jakuba Wujka, poety o nieprzeciętnym talencie literackim, budowana jest na obrazach Natury i jej rozpadzonych żywiołów osadzonych w krajobrazie wtedy niezurbanizowanym, o dźwiękach i aromatach świata jędr-

---

*kim, trudniejszych miejsc, do obrony wiary świętej powszechnej przeciw kacerstwom tych czasów należących*: przez D. Jakuba Wuyka z Wągrowca, Theologa Societatis Iesu.

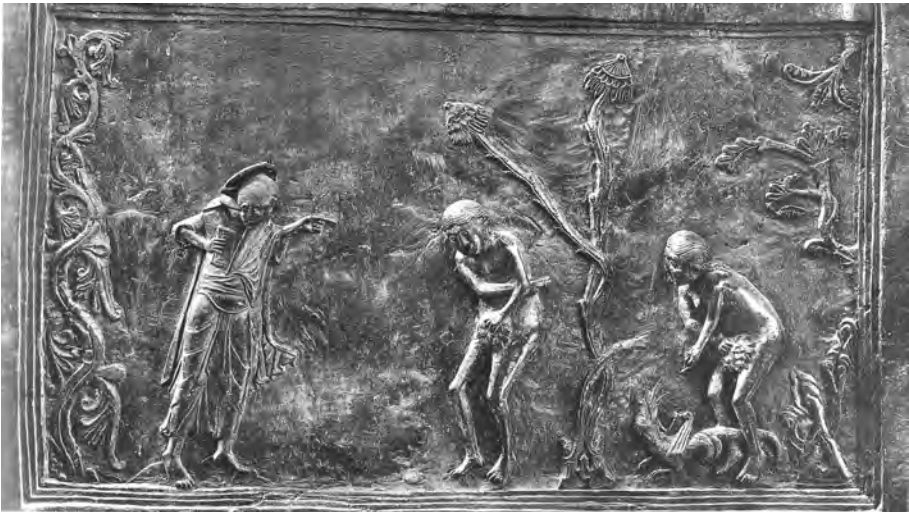
W tytule znajdujemy informacje o ideologicznych pobudkach translacji i jej zleceńdawcach. Tłumaczenie to miało być orężem zakonu jezuickiego w walce z reformatorami instytucji kościoła katolickiego i zeświecczeniem kleru, a wskutek tego przykładami rażącej niemoralności wśród duchownych. Tymczasem strategiczny cel tego zlecenia zaowocował ostatecznie powstaniem pomnika kultury języka polskiego o nieprzecenionej wartości leksykalnej, hermeneutycznej i poetyckiej.

<sup>32</sup> *Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. A. JANKOWSKI OSB, Poznań 1980, *Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu z języków oryginalnych*, red. M. PETER i M. WOLNIEWICZ, Poznań 1987.

<sup>33</sup> Tłumacz konfrontował także tekst *Wulgaty lowańskiej z Poligłtą antwerpskim i Wulgatą klemetyńską*.



*Il. 11. Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim – Mikołaj z Wilkowiecka*



*Il. 12. „Adam i Ewa po Upadku”, Drzwi Bernwarda*

nych, silnie kontrastowanych barwach i pierwotnej dramatyczności zdarzeń ludzkich; Biblia Wujka słusznie nazywana jest „arcydziełem polszczyzny XVI wieku”;

– postrzeganie świata przez Wujka jest wybitnie dramaturgiczne i inscenizacyjne, przedstawiane zdarzenia cechuje bezpośrednia naoczność dziejącego się „tu i teraz”, w akcji rozwijanej na naszych oczach, o trudnym do przewidzenia ciągu dalszym:

*I robili wiosłami mężowie, aby się wrócić do brzegu, ale nie mogli, bo morze szło i burzyło się przeciw nim*<sup>34</sup>;

– translatorskie pomysły słowotwórcze stanowią egzemplifikację działania zasady hylemorficznej w kreacji słownej tłumacza, ujawniającej ontyczną współzależność doświadczenia religijnego (o swoistej starotestamentowej proveniencji) z doświadczeniem estetycznym (językowa twórczość artystyczna):

*I stworzył Bóg męża na obraz swój, na obraz Boży stworzył go, mężem i mężyną stworzył ich. I błogosławił im Bóg*<sup>35</sup>.

Czy księgi natchnione w przekładzie posiadają identyczną siłę przekazu jak języki oryginału? Czy *logos* w takim samym stopniu stwarza w nich Absolutny Sens bytu, niezależnie od formy dźwiękowej i syntaktycznej, w którą się wciela? Rozdział książki poświęcony *Pieśni nad Pieśniami* uzmysławia, jak wiele znaczeń tekstu ginie w przekładzie z hebrajskiego, który ma inne przecież cechy artykulacyjno-akustyczne, stosuje właściwy sobie sposób rytmizowania głosek i struktur zdaniowych, co dobitnie przecież wzmacnia podstawowe znaczenie wyrazu. Nadto specyfika hebrajskiego<sup>36</sup>, w którym litery posiadają wartość liczbową, uwolniła umysł ludzki w stronę poszukiwania ukrytego znaczenia słów w kabalistycznej interpretacji Pisma. Gematria, będąca ezoteryczną wiedzą opartą na numerycznej ekwiwalencji cyfr i liter oraz liczb i słów, pozwala także dociekać sensu treści objawionej liczbowaniem i przeliczaniem słów.

Wiemy dobrze, że najlepszy nawet przekład jest tylko imitacją. Wszakże historia kultury duchowej świata chrześcijańskiego, opartego na językach nowożytnych, dowodzi, że imitacja obrazu, który tak samo w oryginale czy jego translatorskiej odmianie odnosi do praobrazu i prototypu objawianej rze-

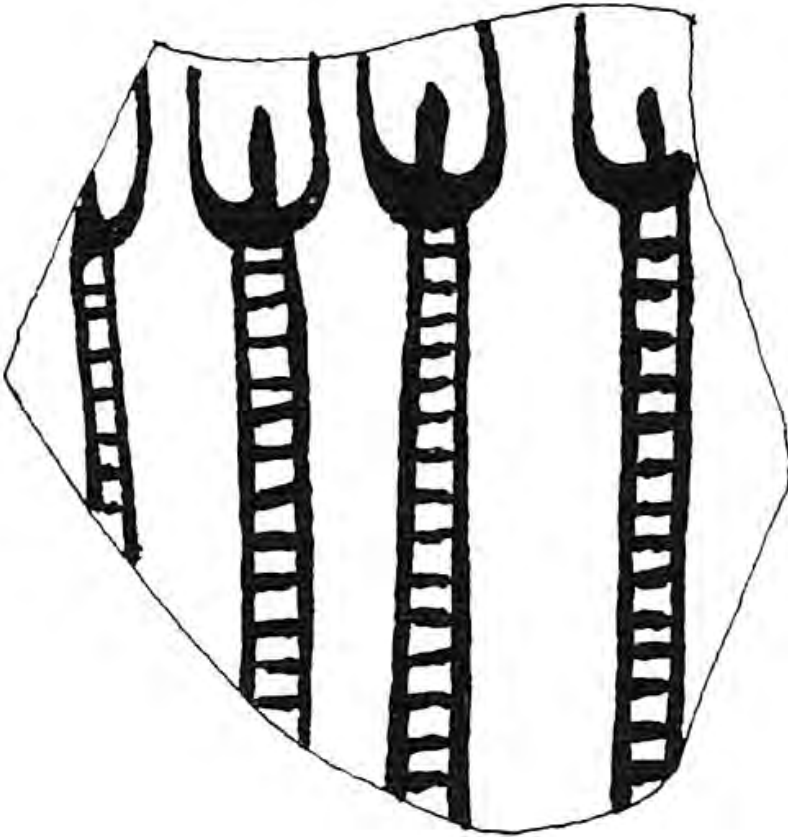
<sup>34</sup> *Proroctwo Jonasza*, 1,13, [w:] BW, Kraków 1961, s. 1174.

<sup>35</sup> Wujkowy derywat „mężyna” utworzony od rzeczownika „mąż” wskazuje na chęć oddania przez tłumacza starotestamentowej koncepcji istotowej współzależności męczyzny i kobiety, oddany leksykalnie w języku hebrajskim: *isz* – męczyzna, *isza* – kobieta. Redaktor współczesnego wydania Starego Testamentu z roku 1961, ksiądz Stanisław Styś, jezuicki redaktor tego wydania, wymienia „męża” na „męczyznę”, a „mężynę” na „niewiastę”. Zob. *Księga Rodzaju*, 1,27, [w:] BW, Kraków 1961, s. 16.

<sup>36</sup> Hebrajskie słowo *gematria* גימטריה wywodzi się z greckiego *geometria* γεωμετρία. Kabała rozwinęła gematrię objawioną i mistyczną.

czywistości, nie odbiera człowiekowi możliwości „widzenia prawzoru”<sup>37</sup> dzięki dotarciu, przez indywidualny wysiłek medytacyjny, do bezwzględnej wartości przekazu Pisma.

Kreatywność człowieka dojaśniała ten przekaz w muzyce, architekturze i sztukach plastycznych. Chrześcijaństwo potrzebowało około trzech stuleci, aby pojednać obrazoburców z ikonodulami, co w ostateczności doprowadziło do tryumfu ikonolatrii w oficjalnym nauczaniu Kościoła. Okazało się to artystycznie płodne, gdy badamy choćby kamiennie-szklaną bryłę katedry gotyckiej z jej bogatym programem ikonograficznym rzeźb, witraży i malowideł ściennych



*Il. 13. Tepe Musiyan, południowa Mezopotamia*

<sup>37</sup> Wyrażenie to należy rozumieć w duchu hermeneutyki ikony Pawła Floreńskiego, zob. P. FLOREŃSKI, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. PODGÓRZEC, Białystok 1997, s. 79.

czy kilka wieków młodszą od niej sztukę kontrreformacyjnego Baroku. W Kościele Wschodnim, po pamiętnym soborze nicejskim II w roku 787, ostatecznie zwyciężyło przekonanie, że *Ikona nie przedstawia, ale objawia, sama jest obecnością i wspólnotą*<sup>38</sup>.

Aby dotrzeć do Absolutnej intencji Objawienia a nie przeoczyć jej prawdziwego znaczenia kosmologicznego i antropologicznego, czytelnik Ksiąg musi je czytać stale, regularnie i z należyłą uwagą, skupiając oko swego umysłu w takim samym natężeniu, jak zachwycony pięknem gotyckiej rozety człowiek wpatruje się w wielobarwną mandalę witrażu, prześwietloną promieniami słońca, raz wschodzącego, innym razem kładącego się cieniem na zachód. Czytaniu towarzyszy świadomość, że treść Pisma ma dynamikę potrójnego wstępowania: od znaczenia dosłownego, przez symboliczne aż po anagogeniczne. To ostatnie<sup>39</sup> odsłania sens posiadający pewne wartości wieczne, które mówią nam, do czego mamy dążyć.

## 6.

Omówienie motywów biblijnych w sztuce to zadanie na wielotomowe dzieło. Jednak zagadnienie to powinno być analizowane tutaj nie tyle z perspektywy historyka sztuki, co raczej z uwagi na rozstrzygnięcia dogmatyczno-doktrynalne, regulujące pozaobrzędowe funkcjonowanie Świętych Zwojów. Znając postawę muzułmanów wobec tekstów Koranu, zabraniającej używania pisma koranicznego poza kontekstem rytualno-religijnym, wypada zadać pytanie o prawomocność przedmiotowego traktowania pism natchnionych w ogóle, nawet jeśli celem miałyby być dobro estetyczne i społeczne. Islam chroni Koran przed wypaczeniem sensu objawień prorockich subiektywną interpretacją człowieka świeckiego. Judaizm w swej ortodoksyjnej odmianie zabrania wykonywania obrazów niewysławialnego Boga, który objawił swoją esencjalną naturę w lakonicznym *Jam Którym Jest*, a jego wyznawcy uznali, że wszelki dodatek do tej logotypicznej frazy jest bluźnierstwem. Kanoniczne księgi Starego i Nowego Testamentu, uważane za pismo natchnione, zawierające pamięć o momentach epifanicznych w dziejach ludu wybranego, mają przede wszystkim charakter tekstów obrzędowych i liturgicznych. Wypowiadane wedle rytualnych zasad poprawności w miejscu i momencie wydzielonym dla czczenia, wielbienia i przebłagania Boga, mają aktualizować przymierze Stwórcy z człowiekiem w wymiarze indywidualnym i wspólnotowym. Objawiona Kosmogonia, dzieje proroków, pośredników między Bogiem a ludem Bożym, a tym samym i fundatorów systemu religijnego, stanowią fundament

---

<sup>38</sup> Op. cit., s. 8.

<sup>39</sup> *Słownik ortograficzny języka polskiego*, Muza 2001, 2005, 2006 – T. Karpowicz.





*Il. 14. Gobelin z serii „Historia Jakuba” – Ezaw sprzedaje pierworództwo Jakobowi. Izaak wysłał Ezawa na towy*



*Il. 15. Gobelin z serii „Historia Jakuba” – Jakub opuszcza dom rodzinny*

wierzeń dotyczących podstawowych pojęć teologicznych, antropologicznych i aksjologicznych. Ujęte w system przekazów mądrościowych spełniają także funkcję narzędzi edukacyjnych i wychowawczych. Toteż nic dziwnego, że w budowaniu spójnego ideologicznie narodu wybranego piśmiennictwo i sztuki piękne sięgały po inspirację do wielowątkowej i dramatycznej historii Bożych wybrańców opisanych w obu księgach Pisma Świętego.

Jednym z najpiękniejszych przykładów motywiki biblijnej w kulturze polskiej są arras i gobeliny wawelskie. Tkaniny wykonano w Brukseli, wówczas stolicy hiszpańskich Niderlandów, na zamówienie Zygmunta II Augusta (1520–1572). Kolekcja zyguntowska zawiera 19 tapiserii biblijnych o tematyce zaczerpniętej z księgi *Genesis*<sup>40</sup>. *Teatrum* biblijne znane jest Polakom odwiedzającym katedrę wawelską i Zamek Królewski na Wawelu od dawna. Zawieszane w nawie głównej królewskiej świątyni sceny dramatyczne judeochrześcijańskiej historii świętej pełnią funkcje archetypowych wzorników egzystencji człowieka *in statu nascendi*, aktualizowanych cyklicznymi powrotami pokoleń ludzkich.

Jednak barokowa estetyka archaizowanych zdarzeń dramatycznych przedstawiająca fundacyjne momenty biblijnej wizji świata na miarę geniuszu mistrzów brukselsko-barbanckich więzi oko i wrażliwość estetyczną widza w nadzbyt dosłownie doraźnym obrazie przemijalnego świata. I choć historia toczy się nadal, każdy inaczej we własnej epoce historycznej indywidualnie musi osiągać dostęp do sensu dramatu<sup>41</sup> dziejącego się wszakże *in illo tempore*. Stanisław Wyspiański teatralizował Biblię w swoim arcydramacie *Akropolis* drogą okrężną, zapośredniczoną przez wizje niderlandzkich artystów. Wskrzeszeni mocą misterium paschalnego, bohaterzy biblijni zstępują z gobelinów na scenę katedry wawelskiej, odgrywając w Wielki Piątek genezyjski dramat początków historii świętej. Jeszcze bardziej zawikłał ją Jerzy Grotowski, przedzierając się przez *mysterium horrendis* II wojny światowej. W stosunku do przekazu biblijnego cofnął się o krok dalej wobec własnej zdolności poznawania niż sam Wyspiański. W konsekwencji jego sceniczne fragmenty historii świętej w spektaklu *Akropolis Wyspiański/Grotowski* przypominają złowieszczy chichot ukontentowanego diabła dręczącego *Imago Dei*, zaś sam spektakl Peter Brook nazwał „czarną mszą”<sup>42</sup>. Czy przekaz ten był od źródeł odcięty, czy źródło zatrute, a może pielgrzym niewidzący i droga chybiona?

---

<sup>40</sup> M. PIWOCKA, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków 2007, s. 7.

<sup>41</sup> Zagadnienie teatru w Biblii w polskim teatrze współczesnym badał ostatnio krakowski teatrolog Tadeusz Kornaś w swej pracy naukowej poświęconej dramatowi liturgicznemu, zob. *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Kraków 2012, s. 39–50.

<sup>42</sup> Słowa wypowiedziane przez Petera Brooka we wstępie do emisji *Akropolis* w telewizji amerykańskiej 12 I 1969, kanał 13.



*Il. 16. „Akropolis”, Ryszard Cieślak w roli Ezawa*

7.

Za pierwszy żydowski dramat inspirowany tematyką biblijną uważa się tragedię zatytułowaną *Exagoge*, napisaną po grecku przez Żyda aleksandryjskiego, Ezechiela. Jako najwcześniej dotąd znany dramat biblijny uchodzi on za prototyp żydowskich i chrześcijańskich dramatów biblijnych. Cytowali go często Ojcowie Kościoła, Klemens Aleksandryjski, Eustachiusz i Euzebiusz.

Zachowanych 269 wersów utworu (jedna czwarta oryginału) pozwala uchwycić jego zależność formalną od klasycznego dramatu greckiego. Udramatyzowana historia Mojżesza pełniła rolę narodowego dramatu żydowskiego, który w świecie hellenistycznym uszczeniczył głos Boga i przypominał o godności narodu wybranego. Przypuszcza się, że dramat powstał na przełomie II i I wieku p.n.e. w Aleksandrii, w czasach świetności Biblioteki Aleksandryjskiej i już będącej w obiegu czytelnictwem greckiej wersji Biblii, Septuaginty. Amerykańska reżyserka i badaczka teatru Katharine B. Free, śledząca obyczaje teatralne Żydów w świecie antycznym, stawia hipotezę, że między VIII a VI wiekiem p.n.e. w Berenike, na terenie Cyrenajki we wschodniej Libii (dawna grecka kolonia Cyrena, założona w VII wieku p.n.e., gr. Kyrēnē Κυρήνη)<sup>43</sup>, istniał amfiteatr żydowski. Wskazuje ona także na napis w teatrze milezyjskim z okresu wczesnego cesarstwa, z którego wynika, że jedne z najlepszych miejsc rezerwowano dla pobożnych Żydów. Mimo szerokich kontaktów żydowskich z kulturą grecką pierwszy teatr powstał w Jerozolimie dopiero w 27 roku p.n.e., z inicjatywy Heroda Wielkiego w związku z festiwalem organizowanym co cztery lata na cześć Augusta. Rabinini zabraniali chodzenia do teatru w czasach hellenistycznych, ponieważ wystawiane tam sztuki oparte były na pogańskiej mitologii, a ich treść niewybredna i na dodatek odciągająca od studiów nad Torą. Trudno jednak mówić o jednolitym stosunku Żydów do teatru, zależny był on bowiem od miejsca i czasu, a przez to odmienny w Judei i w diasporze.

8.

Książka Szymona Levy'ego traktuje tekst biblijny jako tekst o ludziach. To bohaterowie z krwi i kości. Równie realne są motywy ich czynów, podejmowane z przyczyn arcyludzkich i dla równie arcyludzkich celów. Bóg w jego interpretacji zdarzeń biblijnych jest sakralną rzeczywistością międzyludzką, manifestującą się w splotach losu o wzorach prostych, lecz tkanych zawile. Słabość i głupota ludzka przewija się w tej przędzy równoległe z wzniosłością i pięknem, przedstawiając naturę człowieka niczym pole na równi zasiane kłosem i pszenicą.

---

<sup>43</sup> K.B. FREE, *Thespis and Moses: The Jews and the Ancient Greek Theatre*, [w:] *Theatre and Holy Script*, red. S. LEVY, Sussex University Press, 1999, s. 149–158.

Jednak autor w swych ocenach nie zaciera różnicy pomiędzy „roślinami”, gdyż nie pozostawia wątpliwości, że podłość jest podłością (postępki króla Dawida), bestialstwo bezwzględne (pewien mąż Lewita i synowie Beliala; ludzie „bez jarzma”), dobroć obezwładniająca (postawa Rut), a piękno zachwyca (*Pieśń nad Pieśniami*). Najbardziej wzniosłe ideały religijne skrywają karłowate i poranione wnętrza osobowe (król Jehu), a język prorokini bywa też *vulgaris* (Debora). Dwudziestowieczna perspektywa laickiego teatrologa, dumnego przecież z własnej hebrajskiej tradycji księgi natchnionej, którego dialog z Bogiem cechuje znamienita semicka bezpośredniość granicząca z synowską poufałością, jest wybitnie ludzka i na człowieku, takim jakim jest, skupia on swą badawczą uwagę. Stanowi to największą wartość jego odczytywań egzystencjalnej treści starotestamentowych zdarzeń zawartych w Piśmie Świętym<sup>44</sup>. Przekonujemy się bowiem, że biblijni bohaterowie pełnią funkcje prototypów dla ich odwiecznych odbić w historii człowieka, dowodząc nieprzemijalnej wartości spisanych objawień na temat własności natury *homo sapiens*.

## 9.

Zarówno izraelskie, jak i angielskie wydanie *Bible as Theatre*<sup>45</sup> nie posiada żadnych obrazów, poza jednym – na okładce książki. Decyzja o ilustrowaniu książki reprodukcjami dzieł sztuki w wydaniu polskim była przemyślana, a obiekty dobierane z uwagą, przy użyciu bardziej kryterium sensów uniwersalnych niż ściśle historycznych i jednostkowych, które zawężyłyby przecież dziedzictwo biblijne zaledwie do narodu Izraelitów. I choć większość obrazów to prace malarzy polskich pochodzenia żydowskiego, to jednak niewerbalny dyskurs biblijny, jak widać rozpoczęty przez znakomitych rzeźbiarzy Wysp Cykladzkich (ok. 3000 lat p.n.e.), wiodą z czasem także i twórcy kultury chrześcijańskiej, działający na terenie państwa polskiego lub wykonujący prace na zlecenie władców Polski. Nie ilustrują one egzegez biblijnych autora książki, pomyślane bardziej jako estetyczny kontrapunkt dla biblijnej kosmogonii i antropologii, mają stanowić przykład cyklicznej i nieprzerwanej aktualizacji archetypowych wydarzeń Objawienia, *hic et nunc, semper et ubique*.

Kraków, 21 lipca 2013, Wiesna Mond-Kozłowska

---

<sup>44</sup> Autor omija jednak księgi Tory, pięć pierwszych ksiąg Biblii, uznawanych przez Żydów za najważniejsze księgi objawione judaizmu.

<sup>45</sup> Zob. S. LEVY, *Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, 2002, poszerzone wydanie izraelskie w języku hebrajskim Izrael 2013.

*Przekład książki dedykuję pamięci mego zacnego kolegi, dra Mariana Owoca SJ, który w latach 2007–2009 był troskliwym kustoszem grobowca Jakuba Wujka w Kościele Świętej Barbary w Krakowie.*

*W.M.-K.*