

Hatif Janabi

# Teatr arabski

Źródła, historia, poszukiwania



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

DIALOG



Hatif Janabi

# **Teatr arabski**

Źródła, historia, poszukiwania

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Do druku opiniowali

Maria Kowalska

Edward Szymański

Projekt okładki serii

Tadeusz Walter

Redakcja i korekta

Krystyna Kawerska

Książka dotowana przez

Komitet Badań Naukowych

ISBN (ePub) 978-83-8002-440-3

ISBN (Mobi) 978-83-8002-441-0

Na okładce: fragment obrazu Nazīhy Sālim (Irak), przedstawiający ludową scenę zabaw arabskich kobiet

Na czwartej stronie okładki: fragment obrazu Fu'āda Ğihāda (Irak), pt. Afrāh nīsān

© Copyright Wydawnictwo Akademickie Dialog

Wydanie elektroniczne, Warszawa 2016

## *Spis treści*

- Wstęp
- Islam a sztuka teatralna
  - Formy widowiskowe
  - Dikr – suficki obrzęd widowiskowy
  - Ta'ziya – pierwsza tragedia muzułmańska
  - Sammāḡa i teatr cieni
  - Teatr a publiczność
- Narodziny współczesnego teatru arabskiego
  - Dramaturgia arabska na tle poszukiwań
  - Yūsufldrīs
  - Arabski teatr poszukujący po 1967 r.
- Wyda~~wnictwo~~ Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna
- Tekst teatralny
- Teatr polityczny
- Teatr społeczno-ludowy
- Aḡmad at-Ṭayyib al-`Alaḡ
- Iracki teatr poszukujący na tle teatru arabskiego
  - Ku teatrowi poszukującemu
  - Dramaturgia iracka
  - Spektakl teatralny
  - Znaczenie chodzenia boso po scenie
  - Zgranie emocji z intelektem
  - Komunikatywność i skrót
  - Przestrzeń teatralna

- W poszukiwaniu nowego modelu teatru
- Współczesna reżyseria arabska na scenie i poza sceną
  - Teatr ḥakawātī poszukiwanie alternatywnej formy
  - Ibrāḥīm Ğalāl i estetyczne zagadnienia teatru
  - Sāmī ‘Abd al- Ḥamīd
  - Qāsim Muḥammad ku teatrowi ludowo-widowiskowemu
  - Qāsim Muḥammad i jego widowisko teatralne
- Teatr awangardowy a arabski teatr poszukujący
  - Perspektywy rozwoju arabskiego teatru poszukującego
  - Język teatralny
  - Aktorstwo
  - Przestrzeń teatralna. Relacja między teatrem a publicznością
- Bibliografia
- Arabic theatre: origins, history and quest
- Spis ilustracji
- O autorze
- Przypisy

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

## Wstęp

Współczesny teatr arabski narodził się w warunkach cywilizacyjnych, kulturowych, społecznych i religijnych nieco odmiennych od tych, w których powstawały i rozwijały się współczesne teatry europejski i amerykański. Główną zasługą pierwszych twórców współczesnego teatru arabskiego było działanie na rzecz rozwoju i wzbogacania teatru motywami lokalnymi. W oficjalnym teatrze arabskim mieszają się więc wątki rodzime z formą opartą na europejskim kształcie teatru. Inaczej było z ludowymi i religijnymi formami teatralnymi i dramatycznymi, które nie podlegały temu dualizmowi. Formy te o całe wieki wyprzedzają inscenizację dramatów i tekstów specjalnie napisanych na użytek sceny.

Tematem publikacji jest studium o teatrze jako widowisku i dramacie arabskim w ujęciu historycznym, od jego początków po czasy współczesne. Pragniemy też wykazać, że swoiste narodowe formy organizacji przestrzeni fabularnej wpłynęły na rozwój teatru arabskiego i ukształtowały jego odrębne oblicze. Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna Niniejsza książka jest owocem wieloletnich badań jej autora. Uwzględnia różne aspekty problematyki, które do tej pory nie doczekały się obszernej i wnikliwej publikacji.

Naszym zamiarem jest przedstawienie historii rozwoju teatru i dramatu arabskiego na tle związanych z tym zjawisk religijnych, społecznych i kulturowych, m.in. takich jak stosunek islamu do teatru i dramatu, rola teatru w kształtowaniu zainteresowań literackich i artystycznych społeczeństwa, a także specyfika teatru oraz formy osadzone w określonym kontekście kulturowym. Z drugiej zaś strony, książka, poza celem badawczym i poznawczym, ma także charakter porównawczy. Prezentuje rozwój teatru arabskiego na tle odmiennego kręgu kulturowego, a mianowicie teatru europejskiego, w tym także polskiego. Jest więc adresowana do szerokiego kręgu odbiorców, tak orientalistów, jak teatrologów, religioznawców, krytyków literatury oraz miłośników teatru w ogóle. Mamy nadzieję, iż przyczyni się do upowszechnienia wiedzy o teatrze arabskim, albowiem polscy czytelnicy nie mieli dotąd okazji poznania tak złożonej problematyki związanej ze zjawiskiem właściwie nieznanym w Polsce.

Pragniemy serdecznie podziękować Pani Profesor Marii Kowalskiej, Dr hab. Annie Parzymies i Profesorowi Edwardowi Szymańskiemu za ich przychylny stosunek do niniejszej pracy, a także Iwonie Kołakowskiej, Andrzejowi Tchórzewskiemu i Janowi Zdzisławowi Brudnickiemu za ich cenne uwagi i pomoc przy pisaniu tej książki. Słowa podziękowania ślę Ewie Siwierskiej za ofiarność i pomoc, a także wszystkim osobom, które w jakikolwiek sposób przyczyniły się do powstania tej publikacji.

Hatif Janabi

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

## Islam a sztuka teatralna

W średniowiecznej kulturze arabskiej funkcjonowały różne formy ekspresji teatralnej i dramatycznej. Działalność literacką i artystyczną tamtego okresu można podzielić na: oficjalną i ludową. Do działalności oficjalnej zaliczamy literaturę piękną, teologię i filozofię. Do sfery ludowej natomiast: teatr, folklorystykę itd., które w pewnym stopniu funkcjonują do dziś.

W XIX w. powstał nowy teatr arabski, który z pozoru był kontynuacją starych form widowiskowych, jednak w rzeczywistości naśladował teatr europejski i z czasem stał się reprezentantem tradycjonalizmu. Był to pierwszy etap teatru arabskiego, trwający do połowy lat sześćdziesiątych XX w. Drugim etapem było powstanie w połowie lat sześćdziesiątych XX w. teatru poszukującego. Gdy mówimy o wpływie islamu na kształtowanie się teatru arabskiego mamy na myśli pierwszą fazę w dziejach kultury arabsko-muzułmańskiej. Islam może hamować lub wspierać ruch teatralny, lecz w żadnym wypadku nie może go zatrzymać, bowiem teatr funkcjonuje dzisiaj na całym świecie arabskim i muzulmańskim.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Jednocześnie trzeba zdać sobie sprawę z istnienia pewnych istotnych rzeczy: oprócz tekstów pisanych dla teatru cieni (Ibn Dāniyāla XIII w.) nie zachowała się ani jedna sztuka z okresu renesansu islamu. Ówczesni historycy literatury arabskiej nie wspominają też o istnieniu jakichkolwiek innych tekstów dramatycznych, cywilizacja arabsko-muzułmańska nie wzniosła ani jednego obiektu teatralnego, mimo braku tekstów dramatycznych z tamtego okresu, istnieją dowody na to, że w krajach arabskich znane były różne formy ekspresji teatralnej.

Cywilizacja arabsko-muzułmańska szczyt rozkwitu osiągnęła między IX a XII w. Dlaczego więc ta sama cywilizacja, poczyniwszy ogromne postępy w naukach ścisłych i humanistycznych, nie pozostawiła po sobie ani dramatu, ani architektury teatralnej, i nie spowodowała ewolucji istniejących już przecież form teatralnych? Dlaczego narodziny teatru arabskiego tak różnią się od narodzin teatru greckiego, chińskiego czy hinduskiego?

Wydaje się to tym bardziej zaskakujące, gdyż Arabowie przetłumaczyli z greckiego wiele istotnych dzieł, wśród których znalazła się



również *Poetyka* Arystotelesa. Co, zatem, zahamowało rozwój teatru arabskiego? Czy był to islam? Niektórzy badacze arabscy oraz orientaliści europejscy i amerykańscy twierdzą, że zarzucenie sztuki teatru przez Arabów miało przyczyny religijne. Pisarz i myśliciel Ahmad Amīn uważa, że nieobecność teatru w kulturze arabsko-muzułmańskiej wynikała z pobudek religijnych, islam bowiem zabrania figuratywności, a tym samym także aktorstwa<sup>1</sup>.

Czy rzeczywiście? Islam przecież nie jest jedyną religią monoteistyczną niechętną ikonograficznemu przedstawianiu ludzi (i zwierząt). Ortodoksyjny judaizm oraz protestantyzm podobnie reagują na przedstawianie rzeczywistości na scenie. Na przykład jedną z trzech ksiąg konfesyjnych Polskiego Kościoła Reformowanego - *Katechizm Haidelberski*<sup>2</sup>, jako osobne przykazanie wyodrębnia zakaz tworzenia podobizn Boga. O wspólnocie poglądów islamu i judaizmu tak pisał rosyjski religioznawca S.A. Tokariew: „Muzułmanie wspólnie z judaistami mają szereg wspólnych zwyczajów i zakazów... Surowy zakaz przedstawiania wyobrażeń Boga, a także wszelkich wyobrażeń istot żywych: ludzi czy zwierząt, żeby nie dawać powodu do bałwochwalstwa”<sup>3</sup>

Niewątpliwie ważne są nie same zakazy, ale ich miejsce w całości wierzeń religijnych. We wszystkich trzech wypadkach nie jest to miejsce znaczące. Akcentowaną tu, wysoką, pozycję słowa i deprecjację elementów ikonicznych można traktować jako pozostałość pierwotnej magii. W islamie i judaizmie – w przeciwieństwie do chrystianizmu – ważne są rytualne, a nie sakralne, elementy wierzeń. I w tym sensie islam, jako religia rytuału i obrzędu, przeciwstawia się religii sacrum, religii miejsca świętego. Rytuał zakłada czynne uczestnictwo, a nie tylko bierny udział w ceremonii religijnej. Niektóre rytuały stanowią więc swoiste widowiska. Zatem, nawet jawne potępienie ikonicznego przedstawiania świata w religii opartej na rytuale, a taką niewątpliwie jest islam, nie wiąże się z odrzuceniem aktorstwa czy inscenizacji, której wartość przykładową, moralizatorską trudno byłoby *a priori* odrzucać. I żaden system myśli transcendentalnej, a tym bardziej ścisły monoteizm islamu, nie może zapominać o takiej szansie poglądowej prezentacji własnych zasad. Bardzo skonwencjonalizowana gra aktorów służyłaby jedynie podkreśleniu umownego, antymimetycznego charakteru przedstawianej na scenie rzeczywistości.

W gruncie rzeczy bowiem, hipotetyczny zakaz ikonograficznego prezentowania rzeczywistości wywodzi się z obawy przed posądzeniem o bluźnierstwo i myślenie magiczne. „Koran, podobnie jak Księga Rodzaju, połączył [...] dwie wersje historii powstania świata” wcześniejsze istnienie materii [...] i stworzenie *ex nihilo*. Ta druga wersja narzuca pojęcie wszechmocy Boga i jego nieustannego panowania nad światem”<sup>4</sup>

Namalowanie czy narysowanie czegoś oznaczałoby naśladowanie owej *creatio ex nihilo*, powołanie nowych bytów. A ten atrybut przysługuje tylko Stwórcy. Odegranie jakiejś scenki to raczej dobitne podkreślenie jakiejś tendencji rządzącej czymś, co i tak istniało.

Problematycznej afiguratywności, rzekomo zlecanej przez islam, nie można więc łączyć z dyskryminacją teatru i gry aktorskiej. Są to sprawy o różnym ciężarze gatunkowym. Zresztą chwytły teatralne, zastosowane w komediach szekspirowskich, pozostają całkiem prawdopodobnym sposobem rozwiązania problemu: fantastyczna sceneria (dekoracje)<sup>5</sup> i prawdziwe charaktery.

Problem figuratywności ikonograficznej nie wiąże się więc klarownie z żadną formą ogólnej refleksji „teologicznej”, oceniającej izomorfizm życia, zasady ontycznej i teatru. W Koranie nie znaleźliśmy także bezpośredniego czy pośredniego zakazu uprawiania sztuki w ogóle, a więc i gry aktorskiej. W tradycji muzułmańskiej istnieją natomiast cztery hadisy<sup>6</sup> Proroka, które zakazywały podejmowania twórczości figuratywnej. Mówił o nich L. Massignon, później zaś wspominał arabski badacz teatralny Muhammad ‘Azīza<sup>7</sup>.

Pierwszy hadis przeklina tych, którzy czczą mogiły, wizerunki proroków i świętych. Drugi hadis głosi, że w Dniu Sądu Ostatecznego Bóg ukarze malarzy i twórców wizerunków świętych, a karą będzie niemożność ożywienia ich dzieł. Trzeci hadis surowo osądza używanie tkanin i poduszek z wyobrażeniami bóstw. Hadis ten nie jest jednak w pełni wiarygodny, ponieważ sam Prorok miał w swym pokoju właśnie takie poduszki. Czwarty hadis zabrania muzułmanom oddawania czci krzyżowi, jako symbolowi związanemu z kultem chrześcijaństwa.

Widzimy więc, że w hadisach nie ma żadnej wzmianki o aktorstwie. Ostrzegają one przed konsekwencjami przedstawiania proroków i świętych, gdyż ich wizerunki mogłyby się stać przedmiotem kultu. Mimo tych zakazów

powstawała, i co więcej, rozwijała się arabska sztuka figuratywna<sup>8</sup>, czego dowodem są choćby obrazy Al-Wāsītiego<sup>9</sup>.

Jeśli chodzi o stanowiska teologów muzułmańskich, to były one często rozbieżne. W XIV w. An-Nawawī zakazał upiększać kamieniami lub drewnem ściany, twierdząc, że aniołowie będą uciekać z pomieszczeń, w których znajdują się wizerunki, gdyż zobaczą w nich fałszerstwo dzieła Bożego. An-Nuwayrī, przytaczając imię Al-Ġazālego z XI w., napisał: „Wyrażanie radości dźwiękami, poezją, tańcem czy ruchem jest godne pochwały”<sup>10</sup>. Obserwujemy tutaj dwa skrajne stanowiska reprezentowane przez teologów.

W systemie kultury islamu poczesne miejsce zajmuje słowo zapisane, zwłaszcza koraniczne. Ta wysoka pozycja słowa mogłaby raczej sprzyjać rozwojowi dramaturgii, a więc jednemu z bardzo ważnych elementów widowiska teatralnego, do czasów powstania teatru awangardowego, chyba najbardziej znaczącego składnika inscenizacji. Wiemy, że tak się jednak nie stało. Szukając odpowiedzi na pytanie: dlaczego? rozważamy różne aspekty duchowości Koranu.

Amerykański orientalista F. Rosenthal tak pisał o koranicznej hierarchii wartości: „Według zdecydowanego przekonania filozofów i znawców prawa – pismo zajmuje trzecie miejsce wśród wartości ziemskich. Na początku są idee egzystujące w mózgu i rozumie. Później idee zostają wyrażone przez mowę, a w końcu żywa mowa zostaje utrwalona na piśmie, zyskując w ten sposób uniwersalny charakter”<sup>11</sup>

Według radzieckiego arabisty I.M. Filsztinskiego: „[...] Około IX wieku teolodzy muzułmańscy w oparciu o Koran zaczęli używać określenia i’ġāz, które można przetłumaczyć jako „unikalność, niedoścignioną doskonałość”<sup>12</sup>.

Ta wysoka pozycja Koranu w klasycznym islamie stanowi koronny argument we wszystkich sporach na temat teologicznych aspektów rzekomego zakazu figuratywności, który – zresztą niejasno – łączył się z inscenizacją. Mając zapewnioną wysoką, unikatową pozycję w ziemskiej hierarchii wartości, Koran nie musiał zwracać się przeciwko czemuś niższemu, pozbawionemu takiego znaczenia. A jednak prawdziwe jest stwierdzenie syryjskiego dramaturga i krytyka literackiego ‘Alego ‘Uqla ‘ Ursāna: „Na początku panowania islamu istniały zjawiska parateatralne; zyskiwały one aprobatę i pochwały (istniała

także forma wynagradzania wykonawców) niezależnie od tego czy miały one charakter religijny, czy świecki”<sup>13</sup>.

Dramaturg i krytyk Rušdi Šālih wyraża następujący pogląd: „Ogromnym błędem jest nieuzasadnione twierdzenie, jakoby to myśl islamska była odpowiedzialna za odrzucenie greckich wzorów teatralnych”, i dalej: „rozprzestrzeniające się kultury grecka i rzymska pochłonęły w Europie inne kultury, innych ludzi, natomiast na Wschodzie natknęły się one na nową, duchową konstrukcję [...]. Gdy islam zawładnął w tym regionie świata myślą, językiem i kulturą duchową nie istniała już kwestia dialogu między różnymi kulturami, lecz konflikt, który musiał się zakończyć prymatem jednej z nich. Inaczej mówiąc, ci którzy byli pod wpływem kultury helleńskiej na Wschodzie, zmuszeni byli do przejścia na islam, posługiwania się językiem arabskim, życia w kręgu jego wpływów”<sup>14</sup>. Ten pogląd może uzasadniać przyczyny hamujące ekspansję obcego teatru. Inni badacze dopatrują się dodatkowych przyczyn w obyczajowości, z których np. Miał wyływać zakaz pokazywania na scenie kobiety<sup>15</sup>. W istocie jednak takie stwierdzenia nie wytrzymują konfrontacji z faktami. Wiadomo bowiem, że kobiety nie występowały ani w teatrze greckim, ani sanskryckim, chińskim czy japońskim. Niektóre konwencje teatralne o wielowiekowych tradycjach, jak kudijattam, kathakali, nō czy kabuki, do tej pory nie aprobują uczestnictwa kobiet w przedstawieniach. Poglądy, które przytoczyłem, nie są w pełni przekonujące, istotną ich wadę stanowi cząstkowość i brak kompleksowego potraktowania sprawy.

Zrekapitułujmy dotychczasowe rozważania przedstawiając argumenty koronne przemawiające przeciw pogładowi, że powodem nieistnienia teatru w klasycznym okresie rozwoju cywilizacji muzułmańskiej były względy natury religijnej, a zwłaszcza rzeczony zakaz figuratywności. Zaprzecza temu istnienie arabskiej sztuki przedstawiającej postacie ludzkie i zwierzęce. Odnośnie do rzekomego zakazu uczestnictwa kobiet w widowiskach teatralnych, przykłady chińskie, japońskie czy indyjskie, a także europejskie widowiska pasyjne czy jasełkowe, w których role kobiece grali chłopcy, wydają się logiczne, zwłaszcza że kultura arabska miała kontakty z Indiami, Chinami i księstwami malajskimi.

Na zupełnie inny aspekt zwraca uwagę orientalista amerykański, z pochodzenia Austriak, Gustave E. Von Grunebaum, który twierdzi, że islam

nie mógł stworzyć sztuki teatralnej, ponieważ odmawia prawa istnienia konfliktowi dramatycznemu<sup>16</sup>.

Z poglądem tym koresponduje twierdzenie Muhammada ‘Azīza, że Arabowie nie rozumieli myśli dramatycznej, nie dostrzegali w tragedii greckiej Niczego oprócz prostych tekstów merytorycznych, uważając ją za poezję o przeciwnym dialogu<sup>17</sup>. Ślady niezrozumienia klasycznej myśli arystotelesowskiej znajdziemy w *Księdze uzdrowień* Ibn Sīny (Avicenny), u wspomnianego Muhammada ‘Azīza, który tragedię nazywał panegirykiem, a komedię – pamfletem, a także u Ibn Rušda (Averroesa) – filozofa i komentatora *Poetyki*<sup>18</sup>, przetłumaczonej na arabski już w X w. przez Abū Bišra Mattà.

Idąc za intuicją von Grunebauma zastanówmy się na istocie zagadnienia. Nie wymienieni z nazwiska filozofowie i teologowie sunniccy (Arabowie), nawet jeśli założymy wyjątkową jednomyślność ich stanowiska, nie mogli nie uznawać faktycznego istnienia konfliktów w życiu, a więc również ich prezentowania w widowisku. Co najwyżej mogli odmawiać konfliktowi uzasadnienia „metafizycznego”, akcentując przede wszystkim wolę Boga i harmonię świata, jako naczelną zasadę ontyczną. W konflikcie widzieliby naruszenie woli Boskiej, samowolę człowieka, grzech. Nie wdając się w rozważania etyczno-teologiczne i korzystając z niespodziewanej popularności Koranu w społeczeństwie polskim, należy przypomnieć, że o grzechu traktują m.in. następujące fragmenty Koranu: Sura II, w.: 56, 202, 214, 216, 282; Sura V, w.: 67,84,94, 105; Sura VI, w.: 21,120, 121, 145; Sura VII, w.: 34, 35, 100.

Ogółem w 42 fragmentach<sup>19</sup> nie ma ani jednej wzmianki o uznaniu za grzech poglądu, że w życiu społeczeństwa i jednostki zdarzają się konflikty. Koran „nie mógł” przecież głosić „prawd” sprzecznych z potocznym doświadczeniem. Pozytywny, normatywnie postulujący charakter myśli koranicznej polega na tym, że w islamie: „... nie ma Boga wody lub Boga słońca, lecz jeden Bóg tworzący harmonię i zgodę we Wszechświecie [...], który wymaga od człowieka, aby żył zgodnie z porządkiem Universum” – pisał Muhammad A. Al.-Habbābī. Jeden z najwybitniejszych filozofów Trzeciego Świata, twórca muzułmańskiego personalizmu<sup>20</sup>.

Jeśli zgodzimy się z koncepcją J. Frappiera<sup>21</sup>, że dramatyzm jest typowy tylko dla religii chrześcijańskiej, to można stwierdzić, iż prawdziwy spokój był znany jedynie dawnym muzułmanom<sup>22</sup>. Owo dążenie do osiągnięcia pełnej harmonii

i całkowitej zgody na świat nie przekreślało zapewne poczucia rzeczywistości i realizmu wśród muzułmanów. Ale i aksjologiczna deprecjacja konfliktu nie wyczerpuje całej problematyki literatury dramatycznej. Istnieją przecież tragedia i komedia. Teologiczna problematyka dramatu też nie przedstawia się jednoznacznie, nawet w dość precyzyjnych koncepcjach chrześcijańskich. W islamie tę sytuację komplikowały różne uwarunkowania, także socjologiczne. Zbudowanie adekwatnego modelu byłoby więc jeszcze bardziej utrudnione. Można jednak pewne sprawy potraktować per analogiam. Ostatecznie, zarówno islam, jak i katolicyzm, są religiami monoteistycznymi, traktującymi Boga jako jedyny realny byt i źródło wszelkiego istnienia. Inne właściwości tych, tak różnych, religii mają dla interesującej nas kwestii znaczenie drugorzędne.

Znakomity polski teoretyk teatru profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego I. Sławińska tak pisała w swej książce: „W sprawozdaniu ze sporu o tragedię, opublikowanym w roku 1960, wyodrębniłam problem: tragedia i religia. Zreferowałam tam krótko dwie kontrowersyjne tezy: 1) tragedia z istoty swej ma charakter religijny (M. Anderson), 2) tragiczna wizja świata jest sprzeczna z religijną. Ta ostatnia teza wyraźnie przeważała nad pierwszą; patronowały jej zresztą tak wielki autorytety, jak Karl Jaspers czy Susane Lander. W stosunku do poprzedniego okresu, zainteresowanie religijnymi aspektami czy religijną istotą tragedii wyraźniej narasta...”<sup>23</sup>.

Za wybitnych przedstawicieli religijnej teorii tragedii katolicka uczona uważa H. D. F. Kioto i Henri Gouhira. „Kaito oskarża Arystotelesa o <<sekularyzację>> tragedii greckiej, wskazuje na religijny charakter dzieł Ajschylosa i Sofoklesa, wyjaśnia religijną istotę *katharsis* (poznanie i zgoda na porządek świata, rozpoznanie głębokiego sensu i celowości wszystkiego, co nas spotyka). Nie <<litość i trwogę>> rodzi ten świat tragiczny, ale <<przerazające zrozumienie>> (Awe and Understanding). Strukturę i znaczenie tragedii greckiej odczytamy tylko, gdy spojrzymy na ludzki dramat na tle działania bogów”<sup>24</sup>.

W innej książce wykładowczyni z KUL-u pisze o poglądach drugiego zwolennika religijnej teorii tragedii: „... istotę dramatyczności upatruje Gouhier – jakże teologiczne! – w perspektywie śmierci... I w teatrze winna to być śmierć znacząca, związana z poczuciem sensu i wartości życia, a jednocześnie z koncepcją dojścia do jakiegoś kresu... Zdaniem Gouhiera, podstawowym

warunkiem powstania tragedii jest obecność Transcendencji, nie zaś śmierci...”<sup>25</sup>. Trudniej wskazać na religijne aspekty komedii. Ale i tu mogą się przydać socjologiczne, a zarazem teatralne, pojęcia „roli”, „maski”, „teatru świata”<sup>26</sup>.

Najpoważniejszym argumentem „doktrynalnym”, przemawiającym za hipotezą praktycznego pogodzenia islamu z izmorficznym obrazem świata jest rodzima produkcja kinematograficzna krajów arabskich. Występujące tu pewne ograniczenia cenzuralne tak tłumaczy były naczelnik egipskiej cenzury Muhammad ‘Ali Nasaf: „Cenzura nie pozwala na przedstawienie Proroka, jego żon i sprawiedliwych kalifów jedynie dlatego, że obecnie techniczne i artystyczne środki, jakimi dysponuje kino egipskie, nie pozwalają na stworzenie filmu religijnego odpowiedniej jakości [...] Gdy tylko wyposażenie kina egipskiego zacznie odpowiadać wymaganym standardom, z całym szacunkiem zgodzimy się na stworzenie obrazu Proroka. Film w większym stopniu niż szkoła, a nawet meczet, jest w stanie dać szansę, zarówno osobom wykształconym, jak i analfabetom, poznania i polubienia islamu”<sup>27</sup>.

Naturalnie, współczesny punkt widzenia, zademonstrowany przez przedstawiciela egipskiej cenzury, może się różnić od poglądów wypowiedzianych w przeszłości. Sprawa polega jednak nie na historycznej ewolucji poglądów, która wyraża dość banalny truizm, ale na możliwości takiego interpretowania „Świętej Księgi”, że pozwala ona nawet na filmy z życia Proroka. Potencjalnie taka szansa istniała również w przyszłości, a więc nieobecność tekstów dramatycznych ma inne, kulturowe, poza religijne uzasadnienie.

Aby je lepiej zrozumieć cofnijmy się do czasów przed koranicznych. Największym wyzwaniem dla Araba była pustynia. Jej okrucieństwo i ogrom rodziły, z jednej strony, obawy, poczucie wyobcowania i osamotnienia, z drugiej zaś, potrzebę pokonania własnej słabości. Jeśli w starożytnym Egipcie Wschód był miejscem ciągłych narodzin, zaś Zachód oznaczał krainę śmierci i życia pozagrobowego<sup>28</sup>, to dla Araba pustynia symbolizowała oczekująca na niego śmierć. Śmierć rzucała wyzwanie, które należało podjąć. Ciągła walka ze strachem, obawa przed nieznanym i poczucie zagrożenia sprawiły, że umiłowanie życia przez Araba było bardzo silne. Ono to powodowało, że

wojownicy odznaczali się rzadko spotykaną odwagą, a gwałtowne uczucia miłosne prowadziły do szaleństwa.

Strach przed śmiercią bardziej zbliżył Araba do bogów w okresie przed muzułmańskim, kazał mu poszukiwać ich pomocy i opieki. Wydaje się, że Araba starał się osiągnąć stan równowagi i harmonii wewnętrznej, poszukując dla siebie miejsca między skrajnymi biegunami życia i śmierci<sup>29</sup>. Spokój jaki osiągnął na tej drodze, nie pozwalał mu na wyrażenie siebie zbyt gwałtownymi środkami. To mogło być impulsem do szukania innych form wypowiedzi, wśród których mogły się także znaleźć formy ekspresji teatralnej.

Przed przyjęciem islamu właśnie tak wyglądała sytuacja egzystencjalna jednostki. Podstawowym celem nowej religii było przekazywanie społeczeństwu pojęcia monoteizmu, umocnienie wiary w to, iż: „On – Bóg Jeden, Bóg Wiekuisty! Nie zrodził i nie został zrodzony!”<sup>30</sup>. Orz stworzenie spójnej wspólnoty społecznej i religijnej.

Zwalczano więc fanatyzm plemienny i dążenia partykularne, przygotowując muzułmanina do nowej jakości życia. Według Muhammada Al Habbābīego, islam cechuje przed wszystkim ogląd całościowy, dzięki któremu możliwe jest przezwycięzenie tragicznych sprzeczności między tym, co jednostkowe, a tym, co zbiorowe, między tym, co religijne, a tym, co świeckie. Człowiek jest jakby częścią spójnego zbioru, kierującego się wspólnymi zasadami i tradycją<sup>31</sup>.

Wieczność następuje po śmierci, która jest tylko przejściowym etapem na drodze do Boga. Wydaje się, że taki stosunek do śmierci uchronił Arabów przed odbieraniem jej jako ostateczny i najtragiczniejszy koniec, przypisany wszystkiemu, co żyje, prócz Boga. Umocnieniu poczucia bezpieczeństwa wśród wiernych miało służyć zacieśnienie więzi między nimi a Stwórcą. Spokój był rzeczą tak cenną, że szukano go nawet po śmierci. Znalazło to wyraz w Koranie: „O duchu spokojny, powróć do swego Boga z pokora i zgodą w sercu”.

Islam zapewnił więc muzułmaninowi wartość bezcenną, do tej pory mu nieznaną – poczucie pełnej harmonii między nim a Bogiem, między nim a naturą, wreszcie – między nim a społeczeństwem. Zawarte w Koranie słowa Boga: „Stworzyliśmy człowieka w najpiękniejszej postaci” (Sura XCV w. 4), a wyrażone inaczej w hadisie Proroka: „Stworzył Bóg Adama na swoje podobieństwo”, pozwalają na refleksję nad tym morfizmem. Otóż liczne konflikty, występujące w dramacie greckim, a mianowicie konflikt między



człowiekiem a Bogiem, konflikt wewnętrzny, borykanie się z przeznaczeniem oraz konflikt między jednostką a społeczeństwem, zostały muzułmaninowi nieznane. Według słów L. Massignona muzułmanin „nie chce być otumaniony przez sztukę, jako że dla niego sam świat jest nieporównywalnie bardziej piękny niż wszystkie dzieła sztuki, nie bardziej niż mechanizm, który Bóg wprawia w ruch pociągając za sznurki”<sup>32</sup>. Można wnioskować, że muzułmanie, czując się odpowiedzialni za swoje czyny wobec jednego Boga – Stwórcy Wszechświata, różnili się z pewnością od Greków, uznających licznych bogów.

Pierwiastek łączący świat ducha ze światem zmysłów, funkcjonujący w islamie i codziennym życiu Arabów, uchronił ich przed przeżywaniem gwałtownych konfliktów. Poczucie spokoju, znane w zasadzie całemu Wschodowi, nie było dane Grekom. Opierając się na tego rodzaju spostrzeżeniach Allardyce Nicoll mógł napisać o teatrze wschodnim: „nie mogło być [w nim] tragedii, bo samo pojęcie tragizmu, ja je interpretowano na Zachodzie, było w najwyższym stopniu obce filozoficznym i metafizycznym przekonaniom epoki [...] w wyniku tego niemal wszystkie sztuki wystawiane w teatrze indyjskim nazywalibyśmy romantycznymi tragikomediami, o silnie poetyckim, a nawet lirycznym tonie”<sup>33</sup>. Kultura muzułmańska dążyła zatem do osiągnięcia stanu pełnego spokoju, podczas gdy teatr zawsze był tego przeciwieństwem. Amerykański krytyk teatralny Eric Bentley określa to bardzo trafnie, opisując teatr jako „miejsce, w którym anarchista rzuca swoją bombę”<sup>34</sup>. Anarchistą tym ma być prawdopodobnie aktor. Opisany powyżej marazm nie trwał jednak długo. Zabójstwo Al.-Husayna (680 r.) w Karbali i narodziny pierwszego tragiczno-religijnego teatru muzułmańskiego (*ta'ziya*) było wielkim wyzwaniem rzuconym pokorze i spokojowi duch, jako największym wartościami.

# Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń,  
kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy  
tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwyklej literatury pięknej krajów  
Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel. (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: [redakcja@wydawnictwodialog.pl](mailto:redakcja@wydawnictwodialog.pl)

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks (0 22) 620 87 03

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna  
e-mail: [biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl](mailto:biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl)

[www.wydawnictwodialog.pl](http://www.wydawnictwodialog.pl)