

W Prologu Ajschylosowego *Agamemnona*, na nocnym niebie, nad pałacem Atrydów, pojawia się dziwny blask. To od dawna wyczekiwany znak, przeznaczony dla Klitajmestry: Troja upadła. Radosną nowiną (*euangelos*) królowa dzieli się nazajutrz z Przodownikiem Chóru: „Niechże dzień ten z nocy-matki narodzony / wierny będzie tej wieści, którą noc przyniosła!”. Rozmówca jednak niedowierza: „Maszli jasne dowody, pani, że to prawda?”; „Czy to senne marzenie dało ci tę wiarę?”. Usłyszawszy zaś, że gród Priama wzięto ostatniej nocy, pyta: „Jakiż goniec tak szybki wieść tę przynieść zdołał?”. Klitajmestra więc odpowiada:

Hefajst, pan ognia! Znak nam śle ze szczytów Idy płomienny. Znak ten chwyta i podaje dalej ognisko za ogniskiem... Ida Hermesowej na Lemnos go przesyła skale; zapaloną na wyspie wielką żagiew przejmuje Atosu Zeusowy szczyt. Wysoko – aż się poprzez morze wesołym blask przerzucił mostem [...]

[291n., tł. Stefan Srebrny]

Dalej następuje szczegółowy opis trasy, wzdłuż której rozpięty został ten ogniowy telegraf. Kończąc, Klitajmestra mówi:

Taki to był ów wyścig, tak z ręki do ręki wędrowała pochodnia – jeno że w tym biegu i pierwszy, i ostatni jednak zwycięża.

Przywołuję tę scenę nie po to, by poddawać ją filologicznej albo historycznej interpretacji. Przedstawiony w niej opis niezwykle i z rozmachem pomyślanej techniki komunikacyjnej wydaje mi się znakomitą ilustracją, poglądowym modelem pojęcia „tradycji”, rozumianej jako proces dziedziczenia kultury (lub też proces, który z kulturą można utożsamić). „Z ręki do ręki” podawać – chwytać i przekazywać dalej – taki sens zawiera się w łacińskim słowie *traditio*, pochodzącym od czasownika *trado*, będącego złożeniem *trans* („za”, „po tamtej stronie”) i *do* („daję”). Tak właśnie, jak to jest u Ajschylosa (nawet jeśli, trzeba przyznać, zbieżność sformułowań zwiększa się nieco w wykorzystanym tu tłumaczeniu Stefana Srebrnego).

Zarazem, w tej obrazowej metaforze, nie bez znaczenia jest ponury kontekst całej tragedii. Przecież początkiem sztafety niosącej ogniową wieść jest – niejako na drugim poziomie metaforyzacji – luna płonącej Troi. Przede wszystkim zaś, zauważmy, biegnąca chyżo spod murów Ilionu „radosna nowina” na koniec sama rozpala zbrodnię (*miasma*): nie tylko zwiastuje rychły powrót króla Agamemnona, ale i przygotowuje jego śmierć.

WOJCIECH MICHERA

Tradycja i współczesność. Aktor*

Podobnie tradycja – chociaż jej najgłębszym sensem jest wierne trwanie, zawsze niesie w sobie też załączek zdrady. W modelu wziętym z tragedii Ajschylosa jej figuracją wydaje się Klitajmestra – ostatnie, najważniejsze ogniwo ogniowego łańcucha. Gdy więc na koniec pierwszego epeisodionu schodzi ona ze sceny (zapewne po to, by w pałacu szykować się na przybycie męża) chór komentuje dotychczasowe jej grzeszne poczynania:

Zwycięża szept zgubnej, złej pokusy [*peitho*],
opętań, złud, ciemnych pragnień córy...

Na wszelki lek – za późno! Darmo kryjesz
występek! Widzą! Strasznym płonie światłem grzech!

Wytarty, niby pieniądz zły
w wędrowce długiej z rąk do rąk,
fałszywy już stracił blask,
już otoś cały czarny – patrz!

Tradycja to złożony w depozycie skarb, ale także (dziś!) strzegący go i czuwający nad nim strażnik, *conseruator*, *custos*, wierny piastun i miłośnik, choć z konieczności również *interpres*: tłumacz i pośrednik. Tymczasem w Klitajmestrze wierność właśnie się sprzeniewierza, prawda zamienia w złudzenie, a skarb (do którego przecież ona sama należy, jest jego częścią) marnieje tracąc blask. Czy jednak straszliwa interpretacja, jakiej Klitajmestra poddała otrzymaną wieść, ma zupełnie jednoznaczną wymowę? Czyż w zbrodni tej, będącej przecież zemstą (za śmierć córki, Ifigenii, złożonej przez Agamemnona w ofierze, gdy z wojskiem płynął pod Troję), nie należy widzieć też świadectwa innej wierności?

Ta niebezpieczna ambiwalencja jest wpisana w samo pojęcie tradycji. *Traditor* po łacinie to zarazem mistrz, nauczyciel, ale i zdrajca, wróg; powiedzielibyśmy – „Judasz”.

◆ ◆ ◆

* Wcześniejsza wersja tekstu została wygłoszona w ramach festiwalu teatralnego *Kontakt* 2001 w Toruniu.



Gusła. Fot. Krzysztof Furmanek

To, co minione, w praktyce artystycznej będącej dla nas współczesnością, uobecnia się na różne sposoby. Zazwyczaj mówi się o dwóch pozostających w sporze postawach twórczych: zachowawczym tradycjonalizmie, wierzącym w sens pielęgnowania uznanej społecznie normy, i nowatorstwie, skłonnyemu indywidualnie, w poszukiwaniu prawdy, poza tę normę wykroczyć. W istocie problem jest bardziej skomplikowany, choćby z tego powodu, że rewolucje wybuchają często właśnie w imię wierności wobec tradycji – tyle, że te „prawdziwej”, ostatnio zaś „zapomnianej”, „zagubionej” lub „przekłamanej”.

Klasyczna postać tego zagadnienia ujawnia się najwyraźniej w historii religii. Przyczyną sporów w tej dziedzinie dość często bywały zresztą nie tylko kwestie ścisłe doktrynalne, ale i liturgiczne, a zatem – także artystyczne. Dzieje każdej niemal religii to gwałtowny splot, niekończące się walki „tradycjonalistów” z „reformatorami”: spory o to, kto lepiej strzeże depozytu wiary; lub też: komu w istocie został on powierzony. Czy jest tak – o czym zapewniają pierwsi – że owa „prawda” ma się dobrze, gdyż dzięki pilności i czujności udało się nam ją przechować? Czy też – zgodnie z opinią drugich – przeciwnie: gnuśni i zurzędniczali kustosze skarbu zamknęli go w pustych formułach, ukryli przed ludźmi, sprawiając, że nikt już (łącznie z nimi samymi) nie pamięta jego prawdziwych barw i blasku?

A może (głos mają raz jeszcze ci pierwsi) właśnie nierozumne reformy są przyczyną nieszczęścia i należy uczynić wszystko, by je cofnąć, przywracając stan sprzed ich wprowadzenia? O kim zatem można powiedzieć, że jest strażnikiem tradycji?

Reformy podejmowane w imię „poprawiania”, „przywracania”, „odnawiania”, „odświeżania” (kalendarza, ksiąg liturgicznych, samej liturgii, sztuki) – wzbudzające oczywiście natychmiastową, niekiedy gwałtowną, niekiedy długotrwałą *re-akcję* – składają się też na tradycję chrześcijańską. Skutki zresztą takich reform są trudne do przewidzenia, a nawet *post factum* nie tak wcale łatwo ocenić konsekwencje, jakie przyniosły. Postanowienia, na przykład, Soboru Watykańskiego II, w wielu kwestiach teologicznych odwołujące się do nauki starożytnych Ojców Kościoła, spowodowały przy okazji nieodwracalne szkody w sferze kościelnej muzyki (estetyka piosenek festiwalowo-turystycznych wypierająca tradycję chorałową).

Zarazem jednak wiele wątpliwości budzi dzisiaj wśród fachowców także dzieło, jakie w XIX wieku podjęli mnisi z opactwa w Solesmes, polegające mianowicie na „odświeżeniu” (w najlepszej wierze i zgodnie z najlepszą ówczesną wiedzą) chorału gregoriańskiego. Jak pisze Marcin Bornus-Szczyciński: „Bezgraniczna wiara końca XIX wieku w doskonałość notacji muzycznej kazała wielkiemu reformatorowi chorału, francuskiemu benedyktynowi Dom Moquerau z opactwa w Solesmes odrzucić istniejącą wówczas żywą tradycję, jako ponoć skażoną, i zastąpić ją interpretacyjnymi spekulacjami, dokonanymi na podstawie analizy najstarszych manuskryptów muzycznych z X-XIII w. W efekcie powstał nowy, nigdy przedtem nie istniejący chorał, który w 1903 r., po burzliwej dyskusji, został uznany przez papieża Piusa X za powszechnie obowiązujący w Kościele rzymskim.”¹ Zdaniem Marcela Pérèsa: „Mnisi solesmeńscy widzieli śpiew liturgiczny tylko w dwu aspektach: melodii i tekstu. Zapomnieli o najważniejszym: o sposobie śpiewania, o tym, jaką postawę powinien przybierać śpiewak i jak powinien się zachowywać.”²

Warto zauważyć, że i Pérès, i Bornus-Szczyciński – obaj znakomici znawcy i wykonawcy muzyki dawnej – sami podejmują wysiłki rekonstruowania zerwanej muzycznej tradycji liturgicznej. W miarę możliwości odwołują się do tradycji „żywej” (Pérès na przykład do tej, która przetrwała na Korsyce albo w Grecji). Korzystają jednak także – a może przede wszystkim – z rękopiśmiennych zabytków (Szczyński w tegoroczną Niedzielę Palmową przygotował dla Braci Mniejszych w Bratysławie liturgię, opierając się na najstarszym polskim graduale franciszkańskim, z 1257 roku, przechowywanym przez ss. Klaryski w Krakowie).

Podobnie robi Schola Teatru Wiejskiego Węgajty Wolfganga Niklausa: poszukując „utraconego kontak-

tu z archetypicznym, sakralnym językiem ruchu i gestu³ wystawia (rekonstruuje) średniowieczne dramaty liturgiczne w sposób możliwie najwierniejszy, co jednak znaczy: zgodny z tym, co da się wydobyć ze średniowiecznych materiałów ikonograficznych, co wiedzą na ten temat filologowie, a także – w sferze muzyki – współpracujący z Węgajtami Szczuciński, Pérès lub Damien Poisblaud.

Takie odtwarzanie pierwotnej manieri wykonawczej – muzycznej albo teatralnej – przypomina prace konserwatorskie nad starym, szerniałym obrazem. Taki zabieg – gdy obraz całkiem już zniknął, zniszczony lub przykryty warstwą brudu – jest niezbędny. Zarazem jednak odnowa „zagubionej tradycji” niesie zawsze niebezpieczeństwo (przed którym przestrzegają wspomniani twórcy) zatarcia tego, co mimo trudności, i nie zawsze w poprawnej postaci, jednak przetrwało; albo co – niczym rysy na starym filmie – stało się (już) częścią obrazu. Gdy w państwie Karola Wielkiego, dzięki filologicznej pracy mnichów irlandzkich, przywrócono w szkołach klasztornych klasyczną postać języka łacińskiego, podniósł się wprawdzie poziom nauczania, stracił jednak swoją przydatność, używany na co dzień dialekt łacińsko-galijski.

(Niebezpieczeństwo rekonstrukcji artystycznej, zwłaszcza teatralnej, wiąże się też z pokusą „historycznego iluzjonizmu” – złudnym pragnieniem prostego przeniesienia się w czasie – „tam”. Ta sprawa jednak, ze względu na złożoność, wymagałaby osobnego omówienia.)

Z innej jeszcze strony, warto dodać, gdy rzecz dotyczy sztuki, owo sięgnięcie w przeszłość, „ponad głowami” żyjących, przynosi niekiedy zupełnie niespodziewane pożytki. Procedura ta jest bowiem także po prostu figurą pewnego typu artystycznych poszukiwań, wpisaną w mit „powrotu do źródeł”. W XVI w. na przykład: „Okolo roku 1600 dokonał się jeden z najbardziej radykalnych”⁴ przewrotów w historii muzyki. Uświęcony tradycją porządek muzyki europejskiej został nagle zakwestionowany przez osobliwy krąg wpływowych badaczy starożytności czy – ściślej mówiąc – rzekomych jej wskrzesicieli.” – pisze Nikolaus Harnoncourt⁴. Wprawdzie sztuka, której ściśle reguły z dogmatyczną precyzją wówczas określono, niewiele miała wspólnego z antycznym dramatem greckim (choć o tym właśnie przekonani byli jej twórcy), to dzięki błyskotliwemu talentowi Claudio Monteverdiego rozpoczęła się w ten sposób historia teatru operowego.

Czy warto zatem w ogóle przywoływać takie pojęcia jak „tradycja”, „wierność”, „depozyt”? Otóż – tak. W istocie ów nieunikniony moment „zdrady” określa sytuację człowieka (artysty, także odbiorcy) jako hermeneutyczną. Wypatrujemy znaku, by go – jak Klitajmestra – na własną odpowiedzialność zinterpretować.

Ale też (tym razem wzorując się na Orestesie) – swoje powołanie możemy rozpoznać w zemście, zaleconej przez wyrocznię i mającej przywrócić ład, zakłócony przez matczyną zbrodnię („Tej pomsty żąda bóstwa głos! / Tej pomsty moja pragnie dłoń / Zabiję ją!...”); pamiętając wszakże, że i ten nasz straszliwy czyn wymagać będzie od nas później oczyszczenia.

Tradycja to paradoksalny wysiłek rozpoznawania. „Wysiłek” – bowiem tożsamość tego, kogo spotykamy, nie jest oczywista. (Częsty temat antycznych opowieści – trudne po latach spotkanie bliskiej osoby, które przebiega w trzech kolejnych podejściach: (i) wątplenie o tożsamości spotkanego; (ii) podejrzliwe badanie; wreszcie (iii) rozpoznanie – *anagnorismos*. Tak było z Penelopą i Odyseuszem, tak było również z Elektrą i Orestesem w *Ofiarnicach* Ajschylosa.) Wysiłek to „paradoksalny”, bo przecież „roz-poznanie” dotyczy tego, kogo/co już przecież znamy (jak pisze Gadamer: „Rozpoznanie, tak jak rozumie je Arystoteles, zakłada istnienie wiążącej tradycji, w której ramach wszyscy się rozumieją i spotykają sami ze sobą”⁵).

W praktyce kluczową sprawą jest obecność tzw. „żywej tradycji”. Gdy jej brak – nikt nie potwierdzi naszych przypuszczeń. Jesteśmy tym razem trochę jak Kassandra, branka przywiedziona z Troi – „obca” w Argos, i wprawdzie wiele widząca (Przodownik Chóru: „Psi węch ma ta niewiasta: już-ci jest na tropie”), ale też pozostająca w odrębnym, niezrozumiałym dla innych świecie („Bieglego, widzę, trzeba tej obcej tłumacza...”). A jednak, nawet jeśli nie sposób zweryfikować podjętego przez nas wysiłku „rozpoznania”, wysiłek ten nie traci sensu. Nie jest dla nas sprawą obojętną, co i jak rozumiemy, na przykład ze sztuki Ajschylosa. To, co minione (tradycja, choć już „martwa”) nie jest zaledwie pretekstem dla naszych niezależnych działań twórczych. Nasze działania – nie są prostą rekonstrukcją tego, co minione. Zawsze chodzi o „spotkanie” – w nim potwierdza się tożsamość każdej ze stron. Ale potwierdza się, między innymi, w zawieszeniu własnej pewności, w poszukiwaniu możliwości wyjścia poza gotowy, uwewnętrzniony wzorec naszego myślenia (uwewnętrzniony na przykład w języku).

W pewnym sensie – na tym polega zadanie aktora w teatrze, zawsze stojącego wobec obcości granej przez siebie postaci. W nieco szerszym znaczeniu – na tym polega każde działanie twórcze. W ujęciu najszerszym – tak można rozumieć sens wszelkiego ludzkiego działania.

♦ ♦ ♦

„Działać, w najogólniejszym sensie, znaczy przedsiębrać coś nowego, rozpoczynać (jak wskazuje greckie słowo *archein*, «rozpoczynać», «prowadzić», wreszcie rządzić), wprawiać coś w ruch (co jest pierwotnym zna-

zeniem łacińskiego *agere*). Ludzie są *initium*, nowymi przybyszami, którzy dają czemuś początek na mocy samych swoich narodzin, dlatego podejmują się czegoś nowego i skłonni są do działania” – pisze Hannah Arendt w *Kondycji Ludzkiej*⁶.

Nie miejsce tu, by szczegółowo rozważać podobieństwa i – zwłaszcza – różnice między greckim *archein* i łacińskim *agere*. Zatrzymajmy się chwilę przy tym ostatnim, ze względu na rolę, jaką odegrało w kształtowaniu się europejskiej wyobraźni. Czasownik – którego podstawowe formy słownikowe brzmią *ago*, *agere*, *egi*, *actum* – rzeczywiście znaczy „wprawiać coś w ruch”. Pierwotnie jednak stosowany był w bardzo konkretnej sytuacji, chodziło mianowicie o „wprawianie w ruch” stada bydła, poganianego przez pasterzy. Okoliczność ta pozostawiła istotny ślad na wszystkich pojęciach wywiedzionych z tego słowa – ślad nadający im specyficzny odcień przymusu, a przez to czyniący z nich swoisty „ekran”, modyfikujący każdy oglądany przezeń obraz.

Pojęć tych (opartych zwłaszcza na gramatycznej formie *supinum*: *actum*) jest wiele: agent, akt, akcja, aktywność, aktualność, wreszcie też – aktor. Co najważniejsze, tak szeroko rozumiane *agere* w niezwykle sposób zbliżyło się znaczeniem do czasownika *esse*, być. W tradycji języka łacińskiego realnie wydaje się istnieć tylko to, co nie ustaje w działaniu (jest *actualis*). I to w działaniu skutecznym – jest skuteczną przyczyną dokonujących się zmian (*causa efficiens*). Jak pisał Tomasz: *Esse est actualitas omnis formae*⁷. Dlatego też angielskie *actuality*, lub francuskie *actualité*, tłumaczy się po prostu jako „rzeczywistość”.

Rzeczywistość taka – utożsamiona z „aktualnością”, określona przez działanie pojmowane jako „przyczyna” i „bodziec” – jest przede wszystkim otwarta na to, co nowe (*initium*). Trudniej jednak w niej dostrzec gotowość na „spotkanie” z tym, co nas poprzedza, i co nam zostało przekazane (chyba, że jako spotkanie potraktujemy imperialne narzucenie własnej *pax romana*).

Próbie wykroczenia poza taki „skuteczno-sprawczy” sens „aktualności” podejmuje w swojej książce Arendt, pisząc między innymi: „Ludzkie poczucie rzeczywistości wymaga, by ludzie aktualizowali czysty dar własnego bycia, nie po to, aby je zmieniać, ale by wyartykułować i powołać do pełnego istnienia to, co w przeciwnym razie musieliby, tak czy owak, biernie znosić” [s. 228]. To ważne słowa: „nie po to, aby zmieniać, ale by wyartykułować i powołać do pełnego istnienia...”. Wydaje się jednak, że podstawową przeszkodą dla myśli zawartej w tych słowach jest, przede wszystkim, źródłowy sens wpisany w samo słowo *agere* – *actus*. Hannah Arendt wielokrotnie w swojej książce podkreśla istnienie oporu, jaki pojawia się przy próbie tłumaczenia niektórych pojęć greckich na łacińskie. Sądzę, że również w tym wypadku podobny opór należy wziąć pod uwagę. Inter-

pretację zaproponowaną przez Arendt (która z kolei odwołuje się do słów Dantego z *De monarchia*) można chyba uznać za niejawną próbę nadania pojęciu „aktualizacji” – niejako wbrew niemu – greckiego raczej niż łacińskiego sensu.

Łacińskie *ago* ma ścisły odpowiednik etymologiczny w greckim czasowniku *ago*. Jednak w klasycznych tłumaczeniach z greki na łacinę jako *actus* oddaje się inne greckie słowo – *energeia*⁸. Wielowiekowa tradycja translatorska mogłaby świadczyć, że przekład ten jest właściwy: jak przecież o *energeia* pisał w *Metafizyce* Arystoteles – z niej właśnie bierze się ruch, *kinesis*. Co to jednak znaczy? Jak się wydaje stajemy tu właśnie wobec przykładu niezrozumienia, wynikającego z „zerwania tradycji”, jakie dokonało się na granicy między światem języka greckiego i łaciny. Oto – pisze Jean Beaufret – usiłując zrozumieć sens słowa źródłowego (*energeia*), czytamy Arystotelesa, „wychodząc nie od greki, takiej, jaką mówił, lecz greki zromanizowanej”⁹. Greckie znaczenie *energeia* nie ma bowiem – zdaniem francuskiego filozofa, podążającego tu śladem Heideggera – nic wspólnego z jakimkolwiek „popychaniem” i „skutecznością”. Ma sens raczej „epifaniczny”: ujawniania – ukryte możliwości. Dzięki swojej *energeia* ogień na przykład: oświeśla, grzeje, a później pozwala też ugotować na nim zupę.

Ten problem przekładu (powiedziałbym: nie tyle *traduttore* – *tradittore*, ile: *traditio* – *traductio* [*transductio*], przy przetłumaczeniu tego ostatniego słowa jako „przewodząca”) ma ogromne znaczenie także dla rozumienia istoty praktyki artystycznej i dzieła sztuki. Otóż w rozumieniu „łacińskim” tworzenie jest zawsze sprawą siły i władzy (*vis atque potestas*), skutecznego (*efficiens*, od *efficere* – *ex* + *facere*) oddziaływania za pomocą narzędzi, w którego efekcie (*effectum*, też od *efficere*) artysta z kamienia na przykład robi (*facere*) rzeźbę. Tymczasem greckie *poiein* – tłumaczone zazwyczaj właśnie jako robić, wytwarzać, sporządzać – nie ma z taką skutecznością wiele wspólnego. Należy je raczej rozumieć w znaczeniu: „sprawić, pozwolić, by się ukazało”, co znajduje świetny wyraz we francuskiej formule: *laisser apparaître*¹⁰.

W tym sensie również pojęcie ludzkiego „działania”, w najszerszym znaczeniu – jeśli uwolnić je od przymusu „aktywnego” i skutecznego oddziaływania – nabiera owego sensu hermeneutycznego, który wcześniej skojarzyłem z wysiłkiem „spotkania” i „rozpoznania”. Rozpoznania tego, co minione, co przekazane jako tradycja, i co zawiera w sobie z konieczności moment obcości.

Ten spór w szczególny sposób kondensuje się na scenie teatralnej. W pojęciu „aktora” bowiem zbierają się te wszystkie znaczenia, które w szerszym wymiarze ludzkiego działania rozsiewa cała rodzina słów wywo-

dzających się od *agere*. Dość podobnie jak w wypadku greckiego *poiein*, słowa, którego sens w szczególności skupia się w działaniu poety. W ścisłym znaczeniu „aktor” jest tym, który inicjuje, działanie – inicjuje dysponując odpowiednią (skuteczną) siłą i władzą, które pozwalają mu stworzyć (*facere*) graną postać.

Hannah Arendt problem „aktora” – jako tego, który działa (*agere*) – łączy jednak z zagadnieniem mowy. Píše: „Działanie i mowa są tak ściśle ze sobą związane, ponieważ początkowy i specyficznie ludzki akt musi jednocześnie zawierać odpowiedź na pytanie zadawane każdemu nowemu przybyszowi: «Kim jesteś?». Owo odsłonięcie tego, kim ktoś jest, kryje się tak w jego słowach, jak i czynach; oczywiście nadal mowa i ujawnianie siebie są ze sobą spokrewnione o wiele bliżej niż działanie i ujawnianie, tak samo jak między działaniem i rozpoczynaniem istnieje bliższe pokrewieństwo niż między mową i rozpoczynaniem”.

„Działanie” (jako *agere*) łączy się zatem blisko – co już zresztą wiemy – z „rozpoczynaniem”. „Ujawnianie” zaś raczej z „mową”. Kim więc jest „aktor”? W ścisłym znaczeniu tego słowa: tym, który przede wszystkim – „działa” i „rozpoczyna”. Lecz przecież dobrze wiemy, że nie tylko. Niejako wbrew swej nazwie – „aktor” (zwłaszcza w teatrze) także „ujawnia”, „odślania” tożsamość owego „nowego przybysza”, który przecież przybywa być może z przeszłości, na przykład jako grana na scenie postać z tragedii Ajschylosa, albo średniowiecznego dramatu liturgicznego.

Jak już mówiłem, zadanie aktorskie zawiera się w wysiłku „rozpoznania” (*anagnorismos*). I taki też sens dostrzec można w słowie *hupokrites*, jakim w Atenach określano teatralnego aktora: jest on tym, który (mówiąc) tłumaczy, objaśnia, interpretuje (*krinein*) to, co „spod spodu”, co „ukryte”.

Posłuchajmy, raz jeszcze, fragmentu z *Kondycji ludzkiej*: „bez towarzyszącej mu mowy działanie nie tylko

utraciłoby swój charakter ujawniający, ale też, odpowiednio, utraciłoby jak gdyby swój przedmiot; to nie działający ludzie, lecz wykonujące roboty dokonywałyby czegoś, co, ujmując rzecz po ludzku, pozostawałoby niepojmowalne. Działanie pozbawione mowy nie byłoby już działaniem, ponieważ nie byłoby już tego, kto działa, aktora, a ten, kto działa, sprawca czynów, jest możliwy tylko wtedy, gdy jest jednocześnie mówcą wypowiadającym słowa”.

Jeśli nawet Hannah Arendt nie wspiera się tu greckim słowem *hupokrites* (słowo „aktor” w cytowanym tekście użyte jest w szerokim, nie tylko teatralnym znaczeniu), to jednak i tu widać wyraźnie jej staranie, by poszerzyć ściśle znaczenie łacińskiego terminu. I to poszerzyć – nawet wbrew niemu – na sposób niejako „grecki”. Można rzec, że w ten sposób autorka ta sama „działa” jak aktor-*hupokrites*, albo jak Klitajmestra: zdradza – w podwójnym znaczeniu tego słowa. Zaprzecza temu, co wydaje się oczywiste, *ujawniając* przez to tradycję, o której już mało kto pamięta.

Przypisy

- ¹ Marcin Bornus-Szczyński, *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać*, „Więź” 3/1999, s. 20
- ² *Piwo z mistrzem*, z Marcellem Pérèsem rozmawia Jacek Kowalski, „Czas Kultury” 6/1998, s. 60
- ³ *Misterium Wcielenia*. Z Wolfgangiem Niklausem rozmawia Jacek Borkowicz, „Więź” 3/1999, s. 50
- ⁴ Nikolaus Harnoncourt, *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, tł. M. Czajka, Warszawa 1999, s. 28
- ⁵ H. G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, tł. M. Łukasiewicz, w: *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000, s. 152
- ⁶ H. Arendt, *Kondycja Ludzka*, tł. Anna Łagodźka, Warszawa 2000, s. 195
- ⁷ *Summa*. Cytuję za: J. Beaufret, *ENERGEIA et ACTUS*, w te goż: *Dialogue avec Heidegger. Philosophie grecque*, Paris 1975, s. 134
- ⁸ Por. Arendt, s. 225
- ⁹ Beaufret, s. 128
- ¹⁰ Tamże, s. 125