

Senecjańskie *noli me tangere*

ABSTRACT. Wesołowska Elżbieta, *Senecjańskie „noli me tangere”* [Senecan „noli me tangere”]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 227-237. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

The paper concerns the question (deals with the question) of the role of proximity in Seneca's tragedies. The title expression “noli me tangere”, although not originally Senecan, is given a symbolic nature being quite convenient to elucidate the peculiar interpersonal distance in Roman tragedies. Avoidance of the physical contact has its roots in the stoical doctrine based on fear of the emotions especially arisen in the mutual human relations. However, it also seems to be obvious that in such a construction of dramatic interaction there is some evidence both of the author's own nature and of his difficult social situation (as an exile on Corsica or during his “inner emigration” toward the end of his life). It is worth mentioning that the “frozen” situation between Seneca's *dramatis personae* is paradoxically a factor of a rising dramatic effect.

Tytułowe hasło *noli me tangere* kojarzy się z anegdotą poświęconą Archimedesowi¹ oraz ze sceną z Nowego Testamentu² spotkania Marii Magdaleny i Jezusa po Jego Zmartwychwstaniu. Za każdym razem jednak te słowa znaczą coś innego. Uczony grecki jest zajęty swoją pracą i żąda dla niej szacunku nawet w zgiełku bitewnym, gdy jego ojczyzna traci wolność. Jezus natomiast jest po swym Zmartwychwstaniu Bogiem także w sensie swej cielesności, dlatego niemożliwy jest już bezpośredni kontakt fizyczny z innym człowiekiem. Znany także pojęcie *noli me tangere*³ obecne w medycynie.

Nie istnieje bodaj czysta komunikacja werbalna. Swego czasu Kotarbiński⁴ napisał, że „Gest, ruch i wyraz ciała jest pierwszym instynktownym objawem wrażeń, wzruszeń i namiętności”. Zasadniczo do parajęzyka (zbiór wszystkich środków współuczestniczących w komunikacji językowej) zalicza się m.in. fonację, intonację, kinetykę, gest i operowanie odległością (proksemika)⁵. Proksemika to według E.T. Halla prze-

¹ Właściwie słowa Archimedesesa brzmiały ponoć (w tłumaczeniu na łacinę) „noli turbare circulos meos”.

² Ewangelia św. Jana. 20, 16. W tłumaczeniu ks. J. Drozda mamy „nie zatrzymuj mnie”, co jednak nie oddaje chyba głębi tych słów.

³ Co oznacza chorobę zakaźną. Dziękuję p. mgr B. Brusce z Uniwersytetu Gdańskiego za zwrócenie mi uwagi na ten aspekt.

⁴ T. Kotarbiński, *Estetyka pantomimy*, w: *Ze świata uludy*, s. 218.

⁵ Por. R. Key, *Paralanguage and kinesics. Study in nonverbal communication*, London, Methuen 1972.

strzeń społeczna i indywidualna i postrzeganie jej przez człowieka⁶. Już Arystoteles nazwał człowieka zwierzęciem społecznym, jednak pojawia się niekiedy u ludzi potrzeba unikania kontaktu fizycznego, szczególnie silna w momentach krytycznych⁷. Hall ma tu na myśli sytuację zatłoczenia, określając je jako „bagnu behawiorystyczne”.

Truizmem jest stwierdzenie, że istnieje wyraźny związek pomiędzy językiem słownym a gestem. Istnieją tu dwa skrajne stanowiska. Pierwsze widzące zespół gestów towarzyszący słowom jako system samodzielny dający się opisać w podobnych kategoriach⁸, drugie natomiast wiążące gesty z układem lateralnym ludzkiego ciała (lewa i prawa strona), a więc ich fizjologia byłaby najważniejsza. Można oba stanowiska pogodzić, widząc w gestach zarówno ich fizjologiczny rodowód, jak i symboliczne regularności. Na ogół przyjmuje się, że ok. 55% informacji dostarcza nam tzw. język ciała (*body language*; gest, mimika, wygląd, zachowanie), ok. 37% uzyskujemy na podstawie głosu i akcentacji (ton, barwa), a więc jedynie 8% pochodzi od słowa⁹. Do parajęzyka wchodzi także zachowania ściśle osobnicze jak głośność, wyraz oczu, intonacja, czerwienienie się, poza, ruch rąk itp.

Oczywiście, wiadomo, że w antycznej tragedii, a więc i u Seneki, nie było didaskaliów, dlatego wszystkie wskazówki odnoszące się do wystawienia scenicznego czy gry aktorskiej możemy i musimy znajdować w tekście głównym. Co wcale nie zawsze jest takie oczywiste. A jednak dokonano już bardzo szczegółowych uporządkowań gestów u Seneki tragika, np. przez Seguardo e Campos¹⁰, pod względem obrazowanych uczuć i zaangażowanej w gestie części ciała.

Komunikacja dotykowa jest niezwykle istotna w interakcjach międzysobowych świata przedstawionego dzieła literackiego¹¹, a szczególnie w dramacie. Zastanówmy się najpierw, co to jest dotyk i w jaki sposób można go rozumieć? Bo może to być delikatny kontakt fizyczny, ale także – migawkowy początek każdego kontaktu fizycznego, np. uderzenia, uścisku czy szarpania. W sensie scenicznej formy dramatu dotyk i bliskość osób na scenie jest zjawiskiem na przecięciu ruchu sceniczne-

⁶ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, tł. T. Hołówka, wstęp A. Wallis, Warszawa 1978, s. 23.

⁷ Tamże, s. 95. Zjawisko to zostało przez niego przebadane jednak głównie na zwierzętach, np. na szczurach.

⁸ J. Birdwhistell, *Kinesics*, London 1970.

⁹ I. Nowakowska-Kempna, *O metaforyce uczuć*, w: *Język a kultura. Uczucia w języku i tekście*, t. 14, Katowice 2000, s. 27.

¹⁰ J.A. Seguardo e Campos, *A linguagem dos gestos no teatro de Seneca*, „Euphrosyne” 15, 1983, s. 109-134.

¹¹ Przecież my to znamy z poezji: „Usuwałam ramię” Norwida, „On znowu dotknął moich kolan prawie nieczułą, obcą ręką” Achmatowej.

go¹² i gestu. Jest sytuacją zawartą pomiędzy statycznym, rzeźbiarskim układem postaci a sytuacją dynamiczną, zmienną w czasie. Trzeba tu chyba przypomnieć, że antyczna tragedia nie była szczególnie wyposażona w wartki ruch sceniczny w sensie mobilności postaci na scenie. Jakkolwiek wyjść i wejść było sporo¹³. U Seneki zresztą było ich więcej niż u Greków z okresu klasycznego. Nie będziemy się tutaj zajmowali „odwieczną” dyskusją na temat ewentualnego przeznaczenia sztuk Seneki do teatru oraz ich tzw. „scenicznego” charakteru¹⁴. Ogólna opinia Ziomka na ten temat w jakimś sensie zwalnia nas z tego zadania¹⁵. Pojawiły się zresztą w nieodległej przeszłości prace ukazujące taką możliwość¹⁶. Próbowano również ją zanegować¹⁷. Obecnie bardzo często eksponuje się wszechmoc słowa u Seneki¹⁸. Można tu wspomnieć także o bardzo interesującym, choć dyskusyjnym, poglądzie Axera na temat prologu *Fedry*¹⁹.

Spróbujmy więc bez wypowiedzania wielkich sądów zobaczyć, jak mają się do siebie gest i słowo Seneki na niektórych przykładach. Pewne spostrzeżenia zawarłam już w książce *Postaci tragedii Seneki w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*²⁰ oraz artykułach: *Wejścia i wyjścia w tragediach Seneki*²¹ oraz *Teatr Seneki*²².

Aby się nie powtarzać, chciałabym się zająć tylko szczególnym gestem, który wprowadza zmniejszenie odległości pomiędzy osobami na scenie, oraz słowem, które jest sprzężone z taką sytuacją. Wchodzą tu

¹² Skwarczyńska zdefiniowała następująco: „Jest to całokształt widocznych dla widza czynników motorycznych uplastyczniających zmienność zdarzeniowości dramatycznej” (S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. I, *Dramat – teatr*, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 1976, s. 64).

¹³ U Seneki jest na ogół więcej wejść scenicznych niż u greckich klasyków (E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991, s. 80).

¹⁴ Por. E. Wesołowska, *Teatr Seneki*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 9, 1992, s. 119-129.

¹⁵ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 73-92.

¹⁶ S. Fortey, J. Glucke, „*Actus tragicus*”: *Seneca on the stage*, „*Latomus*” 34, 1975, s. 699-715.

¹⁷ Np. W. Bære, *Plays for the stage and plays for recitation; a Roman contrast*, *Hermathena* 65, 1945, s. 8-19.

¹⁸ Np. D. Mastroianni, *Seneca’s „Oedipus”*. *The drama in the word*, *Transactions of the American Philological Association* 101, 1970, s. 291 – 315.

¹⁹ J. Axer, *Amfiteatr w teatrze, czyli prolog do „Fedry” Seneki*, w: *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 71-88.

²⁰ E. Wesołowska, *Postaci tragedii Seneki w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991.

²¹ E. Wesołowska, *Wejścia i wyjścia w tragediach Seneki*, „*Eos*” 75, 1987, s. 309-322.

²² E. Wesołowska, *Teatr Seneki*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 9, 1992, s. 119-129.

w grę gesty błagalne, miłosne lub zbrodnicze, w każdym bowiem z nich konieczny jest kontakt fizyczny z drugą osobą. Co do błagalnych, mamy Medeę i Kreona, szczególnie zaś Andromachę i Ulissesa. Andromacha dumnie stwierdza, że chociaż leży na ziemi u nóg Ulissesa, czyni to po raz pierwszy w życiu (w. 691n.):

Do nóg się twoich schylam Ulissesie, chociaż
nigdy dotąd w błaganu tak się nie korzyłam,
by ręką czyichś kolan błagalnie dotykać.

Co do miłosnych, mamy Hippolita i Fedrę, co do zbrodniczych, mamy np. Medeę i dzieci, Edypa wobec siebie samego oraz Herkulesa i jego rodzinę. Mamy tu także Tyestesa, który zjada własne dzieci, a także Kasandrę, która ma być zawleczona na śmierć – jakże inaczej niż Kasandra Ajschylosa²³. Ten ostatni przykład u Seneki, to sytuacja wyjścia scenicznego wymuszonego. Ulisses chce dotknąć – naruszyć grób Hektora. Właśnie dlatego kapituluje nagle Andromacha²⁴.

Zauważmy, że w każdej ze wspomnianych sytuacji jest wyraźna dążność drugiej strony lub obserwatora do zerwania tego kontaktu, Kreon każe zatrzymać Medeę, Hippolit się wzdraga przed uściskiem macochy, Jazon próbuje zatrzymać scenę mordu, a sen zatrzymuje Herkulesa w jego szaleństwie. Andromacha, oddając syna, chce powstrzymać zburzenie grobu Hektora. Za każdym jednak razem dochodzi do tego kontaktu²⁵. Warte podkreślenia jest tu zdarzenie pomiędzy Hippolitem a Fedrą, gdyż oskarżenie pasierba o gwałt niesłychanie mocno kontrastuje z unikaniem cielesnego kontaktu przez Hippolita na scenie²⁶. Z kolei Medea wie, że uczestnictwo Jazona w scenie mordu na dzieciach robi na nim straszne wrażenie, m.in. poprzez operowanie tą szczególną bliskością. W ten sposób Jazon staje się „współwinnym widzem” w sensie moralnym, jak i faktycznie poprzez oglądanie na własne oczy sceny morderstwa. Padają tu jakże charakterystyczne słowa Jazona: „Kończ, ja już nie mam siły dłużej cię błagać...”

Synonimy dotyku i dotykania:

- *contactus, tactus, amplexus, complectus*;
- *trahere, tangere, amplecti, complecti, (per)mulcere, palpare, palpari*;
- *lacerare, percutere*²⁷.

²³ U greckiego tragika wielkie wrażenie robi milczenie Kasandry, która z własnej woli wchodzi do domu, w którym ma ponieść śmierć.

²⁴ Andromacha tam ukryła swego syna. Poza tym nie może ścierpieć, by grób został zburzony, co było już w tamtych czasach uważane za straszne pohańbienie zmarłego.

²⁵ Kontakt odbywa się na różnych płaszczyznach i w różnym sensie.

²⁶ Hippolit, cnotliwy młodzieniec jest przecież jak najdalszy od takich karesów.

²⁷ Por. *L. Annaei Senecae operum moralium concordantia*, ed. P. Grimal, Paris 1965.

Może *exempli gratia* kilka przykładów u Seneki, bez znużenia słuchacza ich nadmiarem:

W *Agamemnonie* Kasandra mówi do swych siepaczy:

Nie wleczcie mnie, ja sama za wami podążę.

W *Fedrze* Hippolit broni się przed dotknięciem go przez macochę słowami (w. 704n.):

Wszetecznym, nie waż się dotykaniem kalać
czystego ciała. Co to? Chce się tulić?²⁸

W *Medei* padają słowa chóru pod adresem Jazona (w. 103n.):

Zwykł był kiedyś pieścić piersi swej żony –
bojąc się jej mocy – niechętną ręką.

W *Medei* Kreon woła do służących (w. 188n.):

Trzymajcie słudzy ją ode mnie z dala.

Tamże mamy i takie słowa (w. 607):

Kto dotknął sławnych wiosel zuchwałej łodzi.

U Eurypidesa jest tak, że tylko Kreon i Kreuza nie próbują uniknąć kontaktu cielesnego, ale oboje dlatego giną. Gdy Kreon chce się wyrwać, jest już za późno. To sytuacja ratowania płonącej córki przez króla. Ta sytuacja, jedyna tego rodzaju, choć przywołana w planie komentarza²⁹, jest ukazaniem ich więzi uczuciowej, miłości poza grób, tej miłości, którą symbolizują mityczni Filemon i Baucis w nagrodę zamienieni po śmierci w splecione drzewa³⁰. U Seneki natomiast jest mowa o tym, że „Ojciec i córka to zmieszany popiół” (*nata atque genitor cinere permixto iacent*).

Jeśli partnerzy mają równy status, wtedy na próbę zmniejszenia odległości pomiędzy nimi przez jednego drugiego może zareagować w następujący sposób:

- zamrozić tę próbę, *noli me tangere*;
- usunąć się, a więc przywrócić *status quo*;
- pociągnięty potrzebą symetrii czy przykładem uczynić również krok w kierunku tamtego.

Można także zignorować taką próbę i przejść obok, jak Agamemnon minął witającą go Klitajmestrę³¹.

²⁸ Niektórzy badacze uważają, że Hippolit ciężko zgrzeszył odrzucając miłość do kobiety (por. G. Segal, *Language and desire in Seneca's „Phaedra”*, Princeton, New Jersey 1986).

²⁹ Por. R. Chodkowski, „*Agamemnon*” Ajschylosa. *Studium nad strukturą tragedii lirycznej*, Lublin 1985.

³⁰ Nikt więc nie będzie nikogo oplakiwał po śmierci. Czy to szczególnie łaska dla nich od Medei?

³¹ Por. uwagę Tarranta w: *Seneca „Agamemnon”*, edited with commentary by R. J. Tarrant, Cambridge–London–New York–Melbourne 1976.

Oczywiście jest tu potrzebne pewne „równouprawnienie”, bo inaczej nie ma wyjściowej symetrii w ich sytuacji – relacji początkowej, a więc nie ma potrzeby walki o tę symetrię.

Osobnego badania wymaga fakt gwałtu, tego dotyku wymuszonego. No i oczywiście Fedra – rzekomo zgwałcona przez pasierba. Tego chciała³². Gdy tego nie uzyskała, o to właśnie go oskarżyła. Jedyne przesunięcie akcentów to element własnego przyzwolenia na ów kontakt fizyczny.

Jeśli status osób uczestniczących w interakcji scenicznej nie jest równy, wtedy mamy rozkaz zatrzymania się, oddalenia się, zabrania tej osoby przez służbę, itp. Ostatni przykład: Kreon i Medea świadczy o lęku, jaki w Kreonie budzi Medea. Natomiast Kasandra nie pozwala się dotknąć, odchodząc na śmierć do domu Klitajmestry³³, choć jest osobą podległą woli siepaczy. Do końca zachowuje swą nietykalność *virgo intacta*, ale przecież może już była przez Ajasa *violata* a przez Agamemnona *habita*? Mamy tu wzór w *Hekabe* Eurypidesa w postaci Polikseny i naśladownictwo w *Beatryks Cenci*. Ale ile w nim ironii ze stereotypów literackich.

Mamy u Seneki także ludzkie układy rzeźbiarskie na scenie³⁴, np. w uścisku lub w morderstwie. Medea jest tu bardzo ciekawym przykładem, skoro jej mord na dziecku cofa się i niejako powtarza wtedy już na oczach Jazona widza współwinnego i aktywnego, bo on chce, żeby to się nie odbyło, bo on, w końcu zniszczony psychicznie, chce już to mieć za sobą. Mamy więc bardzo szczególną i nieznaną z innych dramatów scenę próby morderstwa, a więc kontaktu doprowadzonego do ostateczności³⁵. Byłby to więc teatr w teatrze, który oglądamy, jak się toczy w trakcie próby? Podobną w tym aspekcie sceną jest kwestia Jazona wygłoszona przez niego po rozstaniu się z Medeą, gdy bohater niejako ćwiczy swą wypowiedź wobec byłej żony. To też próba, ale siły słowa. U Medei to jest ćwiczenie siły gestu. Jednak w scenie morderstwa Jazon musi podejść bliżej, żeby mógł zobaczyć, co tylko dla niego przeznaczone. Medea jest jednak na dachu, i tu również jest sytuacja „noli me tangere”, co zresztą również przypomina teatr, bo i tam niewidzialna rampa nie pozwala na równy udział widza w wydarzeniach scenicznych. Dlaczego jednak ciało pierwszego dziecka, a potem drugiego nie zostają przy matce?³⁶ To ze-

³² Oskarżenie o gwałt czy o próbę gwałtu? Różnie ten problem pojawiał się w różnych emanacjach tego tragicznego trójkąta już w czasach nowożytnych (np. w tragedii Racine'a).

³³ Mówi: „ne trahite”.

³⁴ Por. E. Wesołowska, *Komunikacja literacka w prologu „Medei” Seneki*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 6, 1983, s. 155-164.

³⁵ Dzieciobójstwo odbywa się na scenie wbrew zaleceniom Horacego. Pytanie tylko, czy Seneka był w tej innowacji pierwszy?

³⁶ Inaczej niż u Eurypidesa.

rwanie szczególnej bliskości, wręcz biologicznej jest konsekwencją szalonych słów matki: „Occidant – non sunt mei, pereant – mei sunt”. Martwe dzieci są jej już niepotrzebne. Odegrały swą rolę, aby najsrożej ugodzić Jazona, zgodnie z konstatacją Toynbee'ego³⁷, która tu pasuje jak ulał. A więc samotność doprowadzona do ludzkich, czy może nieludzkich granic³⁸. Jazon zostaje przyciągnięty bliskością dziecka po to, by tej bliskości już nigdy nie zaznać. Wydaje się, że w jakimś sensie można mówić o symetrii układu rzeźbiarskiego w początku i finale *Medei*, a więc o klamrowej budowie tego dramatu w aspekcie ruchu scenicznego³⁹.

Pewnie należałoby się przyjrzeć, jak wyglądają analogiczne sytuacje u greckich tragików. Jak w ogóle wygląda to u Greków? Czy ma to związek z ich poczuciem własnej cielesności i jej odrębności wobec innych? Można by też zbadać proksemikę w komediach rzymskich. Chociaż bowiem nie wiemy, w nurcie jakiej tradycji tworzył Seneka, to jednak nie ulega wątpliwości, że zarówno klasyczna tragedia grecka, jak i komedie Plauta i Terencjusza mogły wywrzeć wpływ na jego sposób myślenia teatralnego.

Jak jednak tu rozwijać ten temat, jeśli jest on w każdym punkcie sam dla siebie wart potężnego artykułu. Zamiast tego zastanówmy się, jak kochają u Seneki. Fedry potrzeba bliskości ukochanego⁴⁰ i wszeteczna bliskość Edypa przy Jokaście. Kwestia chóru drastycznie ukazująca przymus współżycia Jazona z Medeą (w poczuciu wdzięczności za jej usługi, ale przede wszystkim ze strachu):

Wyrwałeś się ze związku ze straszną Fazyjką.

Już nie będziesz zmuszony pieścić dzikich piersi.

Szczęśliwczynie bierz eolską dziewicę za żonę –

Tym razem zgodnie z wolą i po myśli teściów.

Na próżno szukalibyśmy takich słów u Eurypidesa.

Istnieje szczególna dwoistość dotyku w *Fedrze*. Mianowicie, gdy Tezeusz mówi po śmierci Fedry: „gravisque tellus impio capiti incubet”, co przypomina elegię IV 6 z *Tristiów* Owidiusza (Do Bakcha) i jest trawe-

³⁷ J. T o y n b e e, *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 285.

³⁸ A. D u v i g n a u d, *Sytuacja dramatyczna i sytuacja społeczna*, „Pamiętnik Literacki” 67, 1976, z.2, s. 283-297.

³⁹ Nie wszystkie owe paralele są tej samej rangi i ważności. W prologu *Medea* ewokuje układ skrzyżowania poziomu i pionu. Jednak jest on zarysowany jedynie werbalnie. Natomiast układ tego rodzaju, już zarysowany gestem postaci, daje się odczytać w finale i to na kilka sposobów. Np. martwe ciała dzieci zrzucone na ziemię, do stóp Jazona, czy górująca na wysokim dachu *Medea* ponad szeroko rozlanym tłumem.

⁴⁰ Chce mu towarzyszyć w jego łowach, co z pewnością nie jest zgodne z jej zainteresowaniami.

stacją znanego „sit tibi terra levis”⁴¹. Jest tu także scena niebywała, tj. składanie krwawych szczątków Hippolita w całość, a więc dotyk, przed którym wzdraga się cała nasza wrażliwość. Jest tu jeszcze samobójstwo Fedry, a więc dotyk śmierci, przed którym nikt nie próbuje jej bronić⁴².

Swego czasu Calasso⁴³ napisał, że zemsta Sfinksa jest taka straszna, bo nie może on Edypowi przebaczyć, że upokorzył go, zwyciężając intelektem, a nie w walce wręcz. Jeśli tak można to zrozumieć, to w takim razie samookaleczenie Edypa byłoby uzupełnieniem owego braku dotyku w konfrontacji ze Sfinksem. Można by tego rodzaju gesty nazwać z pewnym zastrzeżeniem jako introwertyczne⁴⁴.

Skąd ta potrzeba bycia samotnym w tragediach Seneki? Czy w tym można szukać dowodów na powstanie tych sztuk w okresie pobytu pisarza na wygnaniu na Korsyce, czy może intensywnej działalności na dworze cesarza, czy wreszcie jego „emigracji wewnętrznej”, tuż przed śmiercią. A może przebija tu jego postawa stoicka, jak pięknie to ukazał swego czasu Schnayder?⁴⁵ Jeśli chodzi o chronologię, każdy potencjalny okres powstania tych tragedii jakoś dziwnie sensownie się tłumaczy w aspekcie proksemiki.

W świecie dramatów Seneki „bogowie dawno odeszli”, a więc próby nawiązywania kontaktu z bogami skazane są z góry na niepowodzenie. Bogowie nie chcą uczestniczyć w ludzkim szaleństwie. Nie chcą nawet być obecni. Szczególny wyjątek dla Hery w tragedii *Hercules furens*. Ale czy to bogini, czy raczej opuszczona *deserta* i macocha *noverca* mimo woli itp., a więc po prostu kobieta cierpiąca i dlatego szalona⁴⁶?

Refleksja na temat unikania dotyku przez innego człowieka w sensie psychicznym, a więc kwestia samotności, pojawia się u Seneki nierzadko w jego filozoficznych traktatach. Wszyscy znamy słynne słowa Horacego „odi profanum vulgus et arceo”. Natomiast Seneka pisał „Fugiendum et in se recedendum”, bo tłum kała, więc w sobie szukaj wartości.

Są tacy, którzy widzą rozziw pomiędzy pismami filozoficznymi Seneki a jego tragediami. W wielu aspektach jest tak istotnie, np. podejście do afektów, postać Odyseusza. W przypadku dotyku obie dziedziny pisar-

⁴¹ Przypominają też słowa Owidiusza z *Trist.* V 3: „Niech Likurgowi, co siekierę dźwignął, ciężko przygniecie ziemia szczątki kości”.

⁴² Jest tu jakaś gorzka ironia. Przecież zgwałcona Rzymianka powinna, według ówczesnego kodeksu honorowego, popełnić samobójstwo, jak np. Lukrecja. Tylko, że Fedra nie jest naprawdę ofiarą gwałtu.

⁴³ Por. R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa i Harmonii*, tł. S. Kasprzysiak, wstęp J. Brodzki, Kraków 1995, s.

⁴⁴ S. M r a z e k, *Środki ekspresji pozastłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.

⁴⁵ Por. J. S c h n a y d e r, *Motywy samotności w literaturze antycznej w literaturze antycznej*, „Meander” 23, 1968, s. 471-482.

⁴⁶ Por. E. W e s o ł o w s k a, *Prologi tragedii Seneki...*, s. 51.

skiej działalności Rzymianina zadziwiająco się do siebie zbliżają. Weźmy bowiem pod uwagę dla przykładu pary pojęć *miser cordia* – *clementia* oraz *severitas* – *crudelitas* i ich wzajemne relacje.

Litość (*miser cordia*)⁴⁷ jest afektem, łagodność (*clementia*) jest stanem. Dlatego, zdaniem Seneki litość jest chorobą duszy. Trzeba się strzec, żeby z łagodności nie popaść w litość, tak jak z surowości (*severitas*) w okrucieństwo (*crudelitas*). Mędrzec poda rękę tonącemu, udzieli jałmużny potrzebującym. Inaczej niż ci, którzy rzucają jałmużnę, lecz boją się dotknąć biedaka ze wstrętu. A więc stoik boi się dotknięcia swojej duszy nieszczęściem innego człowieka. Nie wzdraga się jednak przed dotknięciem fizycznym. Czy więc tragedie są „kompatybilne” z tymi poglądami? Tak, w świecie bowiem przez nie przedstawionym nie ma człowieka, który pomoże innemu. Oprócz Tezeusza, zawsze wiernego przyjaciela. Mówi się o dalekim i wyniosłym stoickim mędrцу. Takim, który stoi ponad innymi, a więc jest nieosiągalny i niedotykalny. W sensie np. psychicznym, bo dlatego ta dziwna niechęć Seneki do współczucia (*miser cordia*), bo to jest coś, co burzy nasz spokój wewnętrzny, a więc tu otwiera się cała kwestia afektów, które nie mogą dotykać naszego wnętrza, bo burzą nasz wewnętrzny spokój. My wiemy z psychologii współczesnej, że dotyk ma pierwszoplanowe znaczenie terapeutyczne. Czy Seneka nie był tego świadom? Wiemy, że bał się zaraźliwości afektów, skoro tak ostro oceniał *miser cordia* w porównaniu do *clementia*. Tak jak *crudelitas* w porównaniu z *severitas*. Dotyk musi łączyć się z współodczuwaniem, a więc odbiorem cudzych emocji. Nasza sympatia z kimś to nasze z nim współ(od)czucie.

Czy można mówić o szczególnym „efekcie obcości” u Seneki? Choć nie o tym myślał i pisał Brecht, ale przecież tak chyba można nazwać ów dystans dzielący bohaterów dramatów. Czy Seneka chciałby wzbudzania uczuć u widza, o co zabiegał Arystoteles w celu ich oczyszczenia?

Czy dotyk może obrażać? Czy może upokarzać? Na pewno może pocieszać. Mówimy przecież, że ktoś kogoś dotknął, w sensie, że sprawił mu przykrość. Czy u nich też tak było? Można i trzeba więcej, ale ledwie udało się dotknąć tematu, bo on się rozlewa jak rzeka, która się nie da objąć, nawet mostem; nie da się dotknąć, nawet Heraklitową dłonią.

Spróbujmy podsumować powyższe rozważania. To jednak jest dramat słowa, to sprawa zasadnicza. „The drama is all in the word”, jak napisał kiedyś Eliot, a po nim Mastronarde⁴⁸, i o tym zawsze trzeba pa-

⁴⁷ *De clementia* II, V 4.

⁴⁸ T. S. Eliot, *Wesen, Tugenden und schwächen in den Tragödien Senecas*, w: E. Lefevre, *Senecas Tragödien*, 1973, s. 22-32 oraz D. Mastronarde, *Seneca's „Oedipus“*. *The Drama in the Word*, TAPA 101, 1971, s. 291-315.

miętać, że słowo ma taką nośność, że obejdzie się bez gestów, jak w radiu. Bo to chyba jest niejako przeczyty *broadcasting drama*.

Samotni⁴⁹ bohaterowie Seneki szukają kontaktu ze sobą, jednak równocześnie się go boją i to zarówno na poziomie werbalnym, jak i gestycznym. Dlatego tak wiele u Seneki sytuacji unikania bliższej obecności. Czy to ze strachu, czy odrazy, czy też może z lęku⁵⁰ przed afektami. To ostatnie to zwornik z jego pismami filozoficznymi i np. krytyką litości, tj. dotyku w sensie psychicznym. Nie o taki postuluje Seneka, lecz o ten fizyczny, ludzki, a przecież potrzebny, konieczny⁵¹. Filozof pisze w swych konsolacjach o potrzebie kontaktu z osobą cierpiącą po stracie kogoś bliskiego, jednak nie nazbyt wcześnie, by nie drażnić rany⁵². Bez kontaktu z drugim człowiekiem osobowość się wykoleja i zjada własny ogon. Mar-na pociecha, że tworzy w ten sposób symbol nieskończoności. Brak dotyku na scenie to unaocznienie braku w ogóle kontaktu z inną osobą, a więc ogromnej samotności.

Dwie zasadnicze sytuacje „dotykowe” na scenie, mianowicie krwawe „puzzle” Tezeusza oraz samoosłepienie się Edypa to dopełnienie owego zaniechanego kontaktu w przeszłości. Ze strony Edypa – fizycznej walki ze Sfinksem. Ze strony Tezeusza – ferowania wyroku na synu bez spotkania się z nim twarzą w twarz⁵³. Ojciec bał się tego spotkania. Przecież wygodniej jest kazać się nieść choćby chwilowej fali nienawiści i samczej zazdrości, nie musieć wybierać pomiędzy uczuciem do syna a zranioną miłością własną. O sprawiedliwości nikt tu nie mówi.

W teatrze Seneki niewidzialna rampa oddziela widza od protagonistów. Np. Medea nie może i nie potrafi nawiązać emocjonalnego kontaktu z odbiorcą, ten związek jest bowiem niweczony przez niechętny jej chór, inaczej zupełnie niż u Eurypidesa⁵⁴.

To, co Hall⁵⁵ konstatuje o sytuacjach zagęszczenia i rodzącej się stąd potrzebie obrony swej przestrzeni indywidualnej, Seneka zdaje się odno-

⁴⁹ Por. E. Wesołowska, *Samotni bohaterowie Seneki*, „Symbolae Philologorum Poznaniensium” 7, 1988, s. 113-127.

⁵⁰ Stoicy wolać duszy od wszelkich afektów określali jako ataraksja.

⁵¹ Jakże trzeba być samotnym, żeby odrzucić ucisk pełen współczucia, jak w filmie *W upalną noc*, co zresztą różnie interpretowano, nawet myśląc o uprzedzeniach rasowych.

⁵² Por. *O pocieszeniu do matki Helwii* 1. Jednak, gdy matki boleść się przedłuża, jej syn jest zdecydowany choćby siłą ją uleczyć ze smutku, „Ja natomiast postanowiłem stoczyć walkę z twym smutkiem” (*O pocieszeniu do Marcji*, w: Seneka, *Dialogi*, przeł., wstępem poprzedził, komentarzem, układem treści, indeksem opatrzył L. Joachimowicz, Warszawa 1998, s. 354).

⁵³ Por. E. Wesołowska, *Lie in Seneca's Phaedra*, „Euphrosyne” 28, 2000.

⁵⁴ Por. E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991.

⁵⁵ E.T. Hall, op. cit., s. 54 nn. Autor sytuacje nadmiernego przegęszczenia danej populacji określa terminem „bagnu behawiorystyczne”.

