

KS. STANISŁAW LONGOSZ

Lublin

ZALĄŻKI DRAMATU CHRZEŚCIJAŃSKIEGO W LITERATURZE PATRYSTYCZNEJ

Cały okres patrystyczny jest jednym wielkim *vacuum dramaticum*. Dramat klasyczny, czyli tragedia i komedia, był jedynym rodzajem literackim, który nie został zaakceptowany i rozwinięty przez starożytnych chrześcijan. Teatr, w którym wystawiano dramaty, był przez nich ogólnie traktowany jako miejsce praktykowania idololatrii i propagowania niemoralności¹. O pierwszych sztukach wystawianych przez chrześcijan oficjalnie na scenie słyszymy dopiero w średniowieczu (XI-XII w.), tj. o dramatach religijnych lub świec-

¹ Literatura na ten temat jest bardzo bogata, por. najważniejszą: J. B. E r i a u, *Pourquoi les Pères de l'Église ont condamné le théâtre de leur temps*, Paris–Angers 1914; A. R e y v a l, *L'Église et le théâtre, essai historique*, Paris 1929; H. J ü r g e n s, *Pompa diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart 1972; W. W e i s m a n n, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg 1972; Ch. S c h n u s e n b e r g, *Das Verhältnis von Kirche und Theater. Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (775-852)*, Bern–Frankfurt 1981; C. A. R a p p i s a r d a, *Il teatro classico nel pensiero cristiano antico*, [w:] *Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del Convegno Nazionale (Trento 25-27 IV 1986)*, Trento 1988, s. 94-113; Th. B a u m e i s t e r, *Das Theater in der Sicht der alten Kirche*, [w:] *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*, hrsg. von G. Holtus, Mainz 1990, s. 109-124; K. S a l l m a n n, *Christen vor dem Theater*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, hrsg. von J. Blänsdorf, Tübingen 1990, s. 243-260; J. Ś r u t w a, *Widowiska epoki klasycznej w ocenie Kościoła Afrykańskiego II-V wieku*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 27(1980), z. 3, s. 43-56; W. M y s z o r, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych*, [w:] *Chrześcijananie a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III-IV wieku*, red. J. Śrutwa, Lublin 1988, s. 123-134; S. L o n g o s z, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według św. Jana Chryzostoma*, tamże, s. 135-198; t e n ż e, *Teatr miejscem kultu bóstw pogańskich w opinii autorów wczesnochrześcijańskich*, [w:] *Księga pamiątkowa dla uczczenia 40-letniej pracy naukowej i dydaktycznej Prof. Dr Hab. M. Jacynowskiej*, Toruń 1992, s. 135-149.

kich ludowych, tworzonych na wzór starożytnych klasycznych tragedii i komedii. Jeśli nawet w okresie patrystycznym spotykamy niekiedy jakieś ślady lub wzmianki o literackiej działalności dramatycznej ze strony pogan² lub chrześcijan (np. zaginione „komedie i tragedie” Syneuzusa z Cyreny³ lub zachowana *Orestis tragoedia* Drakoncjusza w V wieku⁴), to są to wszystko sztuki tworzone jako ćwiczenia retoryczne z przeznaczeniem do czytania, deklamacji lub recytowania. Dramat klasyczny był jeszcze wprawdzie analizowany, studiowany i recytowany w ówczesnych szkołach (na Wschodzie zwłaszcza sztuki Eurypidesa i Menandra, na Zachodzie zaś komedie Terencjusza), ale go już nie tworzono z myślą o przedstawianiu w teatrze, chociaż pod koniec ubiegłego wieku byli autorzy, którzy usiłowali wykazać nieprzerwaną ciągłość tradycji dramatycznej od I do X wieku również poprzez pomniki chrześcijańskie. Wśród tych ostatnich zwłaszcza K. Sathas⁵, starał się udowodnić, że Ojcowie Kościoła, chcąc oderwać wiernych od teatralnych widowisk pogańskich, głównie mimu, ośmieszającego niekiedy także misteria chrześcijańskie⁶, sami układali jakieś przedstawienia na scenę o charakterze religijnym. Ich prawzorem miało być żydowskie *Exagogé* Ezechiela Tragika⁷, ogniwami zaś tej ciągłej tradycji dramatycznej – późniejsze dialogi Metodego z Olimpu, uważanego za założyciela i inicjatora dramatu chrześcijańskiego, zwłaszcza jego *Sympozjon dziesięciu dziewic* ułożony dla sceny⁸, potem za-

² Na Zachodzie por. zaginione, wspominane przez Tacyna, ostatnie tragedie (*Cato, Domitius, Nero, Thyestes, Medea*) Kuriacjusza Materny z końca I wieku (M. C y t o w s k a, H. S z e l e s t, *Literatura rzymska okresu cesarstwa*, Warszawa 1992, s. 349) oraz ostatnią anonimową komedię rzymską *Querolus* (M. B r o Ź e k, *Ostatnia komedia rzymska „Querolus”*, Wrocław 1978) z przełomu IV/V wieku, na Wschodzie zaś wzmianki o tworzonych, ale zaginionych tragediach por. B. S n e l l, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, Göttingen 1986, s. 311-318.

³ Por. S y n e s i u s, *Dio*, p. 62 B (N. T e r z a g h i, *Synesii Cyrenensis opuscula*, Romae 1944, s. 278, 10): ἐγὼ δὲ θαμὰ τραγωδίαις ἐπετραγώδησα καὶ κωμωδίαις ἐπιστωμύλλομαι πρὸς τὸν πόνον ἐκάστου γράφαντος.

⁴ *Monumenta Germaniae historica [...] auctores antiquissimi*, t. XIV, Berlin–Weimar 1905, s. 197-286; por. M. C y t o w s k a, H. S z e l e s t, *Literatura rzymska okresu cesarstwa. Autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994, s. 365-366.

⁵ Por. Κριτικὸν θέατρον ἢ συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ ἀγνώστων δραμάτων μετὰ ἱστορικῆς εἰσαγωγῆς περὶ τοῦ παρὰ Βυζαντινοῖς θεάτρον, Venezia 1878; M. S. de V i t o, *L'origine del dramma liturgico*, Milano–Napoli 1938, s. 72-76.

⁶ Por. S. L o n g o s z, *L'antico mimo anticristiano*, [w:] *Studia Patristica*, vol. XXIV, Leuven 1993, s. 164-168.

⁷ Por. tekst grecki: S n e l l, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, 288-302 (tłum. R. Sawa: E z e c h i e l T r a g i k, *Wyprowadzenie (Exagogé)*, „Vox Patrum”, 10(1990), z. 19, s. 867-884).

⁸ *Convivium decem virginum*, PG 18, 28-220 lub SCh 95 (tłum. S. Kalinkowski, PSP 24, 27-108); inne dialogi: *De libero arbitrio* (PG 18, 240-265), *De resurrectione* (PG 18, 265-329);

chowana fragmentarycznie *Thalia* Ariusza⁹ i odpowiadająca jej zaginiona *Antythalia* ortodoksów, dalej *Christos Paschon* św. Grzegorza z Nazjanzu¹⁰, w VI wieku nieokreślone bliżej, wspomiane przez bizantyńskiego historyka Teofilakta Simokattę *Theandrikon mysterion*, w którym w 591 roku uczestniczył bizantyński cesarz Maurycy (582-602)¹¹, a wreszcie w VIII wieku *Mors Christi* Stefana Sabaity i *Stichoi ad Adam* Ignacego Gramatyka¹². Hipoteza ta jednak nie wytrzymała późniejszej krytyki, gdyż wykazano, że dialogi Metodego i *Thalia* Ariusza pozbawione są charakteru dramatycznego, *Christos Paschon* jest o wiele późniejszy (XI w.), *Theandrikon mysterion* jest prawdopodobnie zwykłą Mszą św., a pozostałe dwa dzieła również nie mają charakteru scenicznego. Tak więc można bez obawy stwierdzić, że dramat klasyczny w czasach patrystycznych zamarł całkowicie.

Z tego jednak stwierdzenia wcale nie wynika, by w tym okresie przestano się również całkowicie dramatem zajmować. Jak bowiem we wczesnej starożytności Arystoteles sformułował w swej *Poetyce* definicję i teoretyczne zasady tragedii i komedii¹³, tak również podobnie w okresie patrystycznym Orygenes przekazał nam piękną i jasną definicję dramatu w słowach:

G. L a z z a t i, *La tecnica dialogica nel Simposio di Metodio d'Olimpo*, [w:] *Studi dedicati alla memoria di Paulo Ubaldi*, Milano 1937, s. 117-124; M. M a r g h e r i t i s, *L'influenza di Platone sul pensiero e sull'arte di Metodio d'Olimpo*, tamże, s. 401-412.

⁹ Jej greckie fragmenty, zachowane głównie przez św. Atanazego, zob. G. B a r d y, *Recherches sur Saint Lucien d'Antioche et son école*, Paris 1936, s. 246-247, a ich przekład i opracowanie wraz z tekstem greckim por. S. L o n g o s z, *Problem literackiej spuścizny Ariusza*, Lublin 1971, s. 177-206 (mps).

¹⁰ *Christus patiens*, PG 38, 133-338 lub nowe krytyczne wydanie A. Tuilliera: G r é g o i r e d e N a z j a n z e, *La passion du Christ*, (SCh 149), Paris 1969 (przekład polski J. Łanowskiego: *Chrystus cierpiący. Pierwszy chrześcijański dramat grecki przypisywany Grzegorzowi z Nazjanzu*, wstęp i oprac. ks. M. Starowieyski, (BOK 5), Kraków 1995); F. T r i s o g l i o, *Il Christus patiens – Rassegna delle attribuzioni*, „Rivista di studi classici”, 27(1974), s. 351-423; R. D o s t a l o v a, *Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon*, „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik”, 32(1982), Bd. 3, s. 73-82; Q. C a t a u d e l l a, *Cronologia e attribuzione del Christus patiens*, [w:] *Atti del III Congresso internazionale di studi sul dramma antico*, Roma-Siracusa 1969, s. 405-412.

¹¹ Por. *Historiae*, I, 10, 3 (ed. C. de Boor, Lipsiae 1887, s. 57); V, 16, 8 (tamże, s. 219).

¹² Por. *Ignatii versus ad Adamum*, [w:] *Poetarum Tragicorum Graecorum Fragmenta. Christianorum poetarum reliquiae drammatica*, ed. F. G. Wagner, F. Dübner, Parisiis 1846, s. 91-94; K. K r u m b a c h e r, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897², s. 645.

¹³ Por. *Poetica*, 1449 ab (tłum. H. Podbielski: A r y s t o t e l e s, *Retoryka – Poetyka*, Warszawa 1988, s. 320-324); H. E r b s e, *Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung*, [w:] *Festgabe Johannes Straub*, London 1987; t e n ż e, *Aristotelian Comedy*, „Classical Quarterly”, 39(1989), s. 344-354; L. C o o p e r, *An Aristotelian Theory of Comedy*, Oxford 1924.

Drama dicitur, ut in scaenis agi fabula solet, ubi diversae personae introducuntur, et aliis accedentibus aliis etiam discendentibus, a diversis et ad diversos textus narrationis expletur¹⁴.

Z tej krótkiej, niemal szkolnej definicji wynika, że głównymi elementami dramatu w ogóle, według Orygenesa, są: dialog różnych osób, ruch i akcja dramatyczna. Tego rodzaju dramatem jest, według Orygenesa, biblijna Pieśń nad pieśniami – „pieśń weselna napisana w formie dramatu scenicznego”¹⁵. Jeśli te dwa główne elementy dramatu, osnute tematyką biblijną lub inną chrześcijańską, spotkamy w jakimś dziele patrystycznym, to będziemy mówić o zalążku dramatu chrześcijańskiego.

Przyjmuje się ogólnie opinię, że średniowieczny dramat chrześcijański narodził się z liturgii chrześcijańskiej, a pierwszym jego stadium był powstały

¹⁴ *Commentarius in Cantica Cantorum, Prologus*, 3 (SCh 375, 82; tłum. S. Kalinkowski: O r y g e n e s, *Komentarz do „Pieśni nad pieśniami”*, Kraków 1994, s. 7): „Dramatem nazywamy utwór odgrywany na scenie przez różne postacie: jedne wchodzą na scenę, inne wychodzą, a tekst sztuki wypowiedzany jest przez różne osoby i skierowany do różnych osób”. Myśli Orygenesa, że Pieśń nad pieśniami jest dramatem, nie podjął jednak później żaden jej interpretator wczesnochrześcijański; dopiero w VIII wieku uczynił to św. Beda Wielebny (672-735): *In Canticum Cantorum aegorica expositio*, CCL 119, 185-189. Potem, bez wspominania Orygenesa, podjęli ją protestanci XIX wieku (np. H. E w a l d, *Das Hohe Lied übersetzt mit Einleitung*, Leipzig 1826; E. R e n a n, *Le Cantique des Cantiques, trad. avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du poème*, Paris 1860; F. D e l i t z s c h, *Biblischer Kommentar über das Alte Testament*, IV, 4: *Die poetischen Bücher des Alten Testaments*, Leipzig 1875, s. 19-161 (Auslegung des Liedes der Lieder); E. K l o s t e r m a n n, *Eine alte Rollenverteilung zum Hohenliede*, „Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft”, 19(1899), s. 158-162), niektórzy z pierwszej połowy XX wieku (np. A. H a z a n, *Le Cantique des Cantiques expliqué. Version française pour la scène*, Paris 1936; L. W a t e r m a n, *The Song of Songs translated and interpreted as a Dramatic Poem*, Ann Arbor 1948), a także niektórzy katolicy, zwłaszcza włoscy, egzegeci (np. L. C i c o g n a n i, *Un melodrama antichissimo. Il Cantico dei Cantici tradotto e illustrato*, Torino 1911; G. P o u g e t, J. G u i t t o n, *Le Cantique des Cantiques*, Paris 1934; C. R i c c i o t t i, *Il Cantico dei Cantici*, Torino 1928; D. B u z y, *La composition littéraire du Cantique des Cantiques*, „Revue biblique”, 49(1940), s. 169-194; R. E. M u r p h y, *The Structure of the Canticle of Canticles*, „Catholic Biblical Quarterly”, 11(1949) s. 381-391; P. D e A m b r o g g i, *Il Cantico dei Cantici – dramma del amore sacro*, Roma 1952; t e n ż e, *Il Cantico dei Cantici: struttura e genere letterario*, „Scuola cattolica”, 76(1948), s. 113-130; O. R o u s s e a u, *Introduction*, [w:] O r i g è n e, *Homélies sur les Cantiques*, (SCh 37 bis), Paris 1966, s. 40-45), a nawet znany podręcznik biblijny egzegetów włoskich: *Il Messaggio della Salvezza*, red. P. G. Canfora, vol. III, Torino 1969, s. 515-518 (A. R o l l a, *Il Cantico dei Cantici*).

¹⁵ Dz. cyt. Inne wypowiedzi Ojców Kościoła o dramacie por. S. L o n g o s z, *Teoria dramatu w pismach autorów wczesnochrześcijańskich*, [w:] *O dramacie*, red. E. Udalska, Warszawa 1989, s. 113-152.

w IX i X wieku dramat liturgiczny¹⁶. Wielu badaczy, zwłaszcza ubiegłego wieku, uważało, że Kościół w celu oderwania wiernych od nagminnie uczęszczanych widowisk pogańskich ubogacał specjalnie swoją liturgię, urządzając uroczyste Msze św., procesje, przenoszenia relikwii lub inne świąteczne nabożeństwa i nadając tym wszystkim ceremoniom charakter teatralności. Znalazło to m.in. wyraz w tzw. *tropach*, w których badacze zachodni dopatrują się początków dramatu liturgicznego. Obejmował on dramatyczne wstawki włączane do liturgii i realizowane w niej przez osobne, ukostiumowane postacie dramatu za pomocą przeważnie śpiewanego dialogu i epickiej, zaczerpniętej z Biblii fabuły z towarzyszeniem śpiewów liturgicznych (antyfon i responsoriów). Pierwszy taki zachowany tekst, obejmujący dialog z aniołami przy grobie (tzw. *Visitatio sepulcri*), będący rozszerzeniem paschalnego *Officium nocturnum*, został zapisany w *Troparium Sangalianum* – benedyktyńskiej księdze liturgicznej z IX wieku opactwa w Sankt Gallen, a brzmi on następująco:

Quem quaeritis in sepulchro christicolae?
Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.
Non est hic: surrexit sicut praedixerat,
Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro
Resurrexit [...] ¹⁷

W ten sposób chęć naocznego oglądania tego, co było sucho zapisane w Ewangelii, co nadzmysłowe i przekraczające granice rozumu, oraz pragnienie nadania zewnętrznych form podstawowym prawdom wiary i symbolom religijnym, zawartym w tekstach liturgicznych, doprowadziło do ukształtowania się dramatu chrześcijańskiego. To, co było ujmowane tylko w myśli i w praktykach kultu, pozbawione zostało w pewnym momencie charakteru myślowego i uroczystego, przybrało własną formę autonomiczną i ożyło w formie dramatycznej. Nie wystarczało już przypominanie scen z życia Chrystusa tylko przez lekturę tekstów Ewangelii oraz słuchanie śpiewu uroczystych respon-

¹⁶ Por. J. S c h w i e t e r i n g, *Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen Spiels*, „Zeitschrift für deutsche Altertumswissenschaft”, 62(1925), s. 1-20; R. P a s c a l, *On the Origins of the Liturgical Drama*, „Modern Language Review”, 36(1941), s. 368-387; de V i t o, dz. cyt.; C. F l a n i g a n, *The Roman Rite and the Origins of the Liturgical Drama*, „University of Toronto Quarterly”, 43(1973-1974), s. 263-284; J. L e w ań s k i, *Wstęp*, [w:] *Dramaty staropolskie*, t. I: *Średniowieczny dramat liturgiczny*, Warszawa 1959; J. O k oń, *Dramat liturgiczny*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, Lublin 1983, kol. 183-188.

¹⁷ *Antiphonae cum responsoriis de vigilia sanctissimae Paschae: Ad Invitatorium*, PL 78, 769; por. L. G a u t h i e r, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age: Les tropes*, Paris 1886, s. 219; de V i t o, dz. cyt., s. 14-19 („I tropi di San Gallo”).

soriów i antyfon, bo wierni zapragnęli je naocznie oglądać. W ten sposób Maria Magdalena, Apostołowie, Jan Chrzciciel, Zachariasz, kuszący szatan, archanioł Gabriel, Maria Dziewica oraz inne osoby biblijne występujące w liturgii przybrały ciało i zaczęły przemawiać do wiernych. Z czasem postacie tego rodzaju przedstawień stawały się coraz liczniejsze, sceny, na których występowały, poszerzały się, liczba aktorów, pierwotnie tylko duchownych, powiększała się poprzez dołączanie świeckich, do przedstawianych świętych misteriiw przenikały coraz częściej świeckie elementy ludowe, a nawet komiczne. W taki sposób misterium, będące integralną częścią liturgii i kultu, stawało się niekiedy tylko dodatkiem liturgicznym, pozostającym w kontraście z poważnym i uroczystym charakterem rytu, nigdy jednak tego rodzaju przedstawienie nie oderwało się całkowicie od kościoła, w którym się narodziło¹⁸.

Wydaje mi się jednak, że dramat chrześcijański kształtował się z czasem nie tylko z liturgii oraz liturgicznych tropów i ceremonii VIII-IX wieku, ale już wcześniej również z homilii i mowy chrześcijańskiej. Także ta opinia nie jest całkowicie nowa i oryginalna, bo była już sugerowana w minionym stuleciu, ale później o niej zapomniano i dziś się do niej nie wraca¹⁹. Już bowiem w pismach Ojców Kościoła spotykamy od czasu do czasu pewne prozaiczne lub metryczne czy poetyckie homilie (zwłaszcza w Syrii), w których obok części ściśle retorycznych (narracji, dowodzenia, argumentacji czy komentarza mówcy) spotykamy także pewne elementy dramatyczne (dialogi, solilokwia, wypowiedzi chórów itd.). W artykule niniejszym chcemy właśnie scharakteryzować ogólnie tego rodzaju homilie patrystyczne z elementami dramatycznymi, to znaczy homilie, w których znajdują się załączki dramatu chrześcijańskiego. Homilie te, nazywane przez nas dramatycznymi, mogły być w pewnym sensie świadomie wzorowane na głównych liniach dramatu greckiego, który kaznodzieja wykształcony i wychowany w kulturze klasycznej znał ze szkoły i z życia codziennego: autor na sposób starożytny wybierał temat (ὁπόθεσις), z tym że już nie z mitologii, ale z Biblii, apokryfów, akt męczeńskich i w ogóle z tradycji i problematyki chrześcijańskiej, a ich wydarzenia układał w formę dramatyczną. Tego rodzaju homilie z elementami dramatycznymi znajdują się obecnie przeważnie w homiliarzach wśród *spuria*

¹⁸ Por. de V i t o, dz. cyt., s. 3-5.

¹⁹ Już bowiem niemiecki uczyony G. Augusti, opracowując w 1829 roku krytyczne wydanie dzieł przypisywanych wówczas Euzebiuszowi z Emezy (*Eusebii Emeseni quae supersunt opuscula graeca*, Elberfeld 1829), zauważył w niektórych homiliach Ojców Kościoła pewne elementy dramatyczne, przejawiające się głównie w częstych partiach dialogowych. Po kilkudziesięciu latach spostrzeżenie to podjęli i inni uczeni. Por. G. La P i a n a, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantia*, Grottaferrata 1912.

wielkich mówców patrystycznych IV i V wieku. Przyjrzymy się tymczasem bliżej samej strukturze homilii dramatycznych.

Wstępy zachowanych homilii dramatycznych rzadko kiedy są autentyczne. Kompilatorzy bowiem starożytnych homilii, przeznaczając je do czytania podczas jakiegoś święta lub wspomnienia świętych, dostosowywali często, mniej lub bardziej szczęśliwie, ich wstępy do okoliczności przez nawiązywanie do tajemnicy lub obchodzonej ferii. Wśród zachowanych homilii dramatycznych ocalało jednak mimo tego kilka autentycznych wstępów w formie pierwotnej, jak to ma na przykład miejsce w jednej z homilii przypisywanej Proklusowi, w której mówca porównuje się do sternika ustawiającego żagle na wiatr²⁰, lub w homilii przypisywanej św. Atanazemu, gdzie mówca porównuje się do poszukiwacza złota, którego żyła znajduje się w skale²¹. Wstępy te na ogół mają zabarwienie dewocyjne i ograniczają się do wspomnienia święta.

Po wstępie nie zawsze zaraz następuje część dialogowa, ale czynione są niekiedy przez mówcę rozważania o temacie mowy lub też uwagi i komentarze o tekście biblijnym; potem dopiero następuje część dramatyczna. Występujące zaś w niej dialogi, solilokwia czy apostrofy są zawsze poprzedzane przez werset biblijny, zaczerpnięty przeważnie z Ewangelii, na której opiera się historyczna treść homilii. Werset ten reasumuje w pewnym stopniu treść całej mowy i nadaje jej koloryt autentyczności. Z kolei przejścia od słów rozmówcy do słów drugiej lub trzeciej osoby zaznaczane były w dwojaki sposób: jeśli wypowiedzi osób były długie, a wskutek tego przejścia między nimi również bardzo odległe, kaznodzieja stosował formę narratywną, niekiedy nawet w oryginale, zwłaszcza gdy chodziło o podkreślenie jakiejś akcji osób; często jednak wobec braku potrzeby takiego podkreślenia forma ta sprowadzała się do prostych słów: Ἀποκριθεὶς δὲ ὁ ... εἶπε πρὸς αὐτοὺς. W dialogach jednak o częstych przejściach pierwszy raz słowa osoby są poprzedzone prostą didaskalią: ἀπόκρισις τοῦ ... πρὸς τὸν ..., potem zaś tą samą formą lub nawet krócej – tylko imieniem, np. καὶ ὁ Ἀρχάγγελος, a nawet jeszcze krócej bez spójnika: ὁ Ἰωσήφ, ἡ Θεοτόκος... itd. W niektórych starszych kodeksach wspomniane wyżej imiona zaznaczane były zazwyczaj majuskułą, niekiedy czerwonym drukiem, a często także w sposób skrócony tylko literami. Nie brakuje też homilii, w których dialog przybiera formę symetryczną z zastosowaniem akrostychu alfabetycznego.

Z racji treści dialogi homilii dramatycznych są albo narratywne (w których osoby z upodobaniem długo opowiadają minione lub przyszłe wydarzenia,

²⁰ Por. *Laudatio Dei Genitricis Mariae*, PG 65, 721-757.

²¹ Por. *Sermo de descriptione Deiparae*, PG 28, 944-958.

zwłaszcza z życia Chrystusa, jego cuda, opis Jego męki itd.), albo mają charakter doktrynalny (w których wypowiedzi zawierają często akcent polemiczny przeciw nieobecnemu przeciwnikowi w wierze, atakując go w sposób bezpośredni precyzyjnymi terminologicznie formułami teologicznymi), albo wreszcie, ale o wiele rzadziej, są one prawdziwymi, pełnymi życia dialogami, w których występujące osoby wyrażają własne myśli i uczucia zależnie od sytuacji: uczucia rzeczywiste, a nie teologiczne i historyczne, jak w dwóch poprzednich wypadkach, w których forma dialogu jest po prostu okazjonalna i uboczna.

W niektórych homiliach dramatycznych nie ma żadnej akcji: cały dramat koncentruje się na jednej tylko sytuacji lub na jednej tylko scenie, wokół której toczą się prawdziwe dialogi i cała treść homilii. W innych natomiast dialogi odnoszą się do wielorakich wydarzeń sukcesywnych, niekiedy nawet odległych od siebie. Brak też w nich całkowicie didaskalii, które by opisywały akcję występujących osób. Częste są natomiast inwokacje i apostrofy pod adresem tej lub innej osoby czy audytorium. W homiliach poetyckich inwokacje te i apostrofy są również w formie poetyckiej, jakkolwiek w partiach narratywnych i objaśnieniach nie ma śladów ani formy poetyckiej, ani rymów, ani też jakichś konsonansów, co pozwala przypuszczać, że pierwsze były recytowane przez jeden lub więcej chórów, drugie zaś wygłaszane przez mówcę z wysokości ambony.

Homilie dramatyczne kończą się zazwyczaj zwięzłymi podsumowaniami i tradycyjną rytualną doksologią, a nawet częściej – serią enkomionów pod adresem Dziewicy, w ulubionej formie antytez i porównań biblijnych²².

Początków tego rodzaju homilii dramatycznej, która mogła być, jak wspominaliśmy, w formie poetyckiej lub w formie prozaicznej, należy szukać w Syrii. Właśnie w literaturze syryjskiej ukształtowało się m.in. kazanie metryczne, czyli tzw. homilia metryczna – *memre*, z licznymi elementami dramatycznymi. Homilia metryczna lub mowa poetycka, będąca połączeniem rodzaju narracyjnego i epickiego, nie mająca w sobie nic lub prawie nic ze sztuki retorycznej, rozwijała w regularnie po sobie następujących zwrotkach treściowy wątek utworu, wyrażając treści biblijne, a niekiedy i dialogi biblijnych osób, odtwarzających epizody z Ewangelii z częstymi dodatkami pochodzącymi z apokryfów i tradycji ludowych. Homilie tu układane były na liturgiczne wspomnienia męczenników i świętych, na wielkie święta Kościoła, a także, z myślą o budowaniu wiernych, dla pobożnej lektury. Odczytywano je w kościele w czasie liturgii lub w domu. Ponieważ często ich długość (nie-

²² Por. La P i a n a, *Le rappresentazioni sacre*, s. 70-72.

które z nich miały ponad 1000 wierszy) uniemożliwiła odczytanie ich na jednym nabożeństwie, dzielono je na odcinki do kolejnego czytania. Tego rodzaju *memra* zlewały się często z drugim rodzajem poezji syryjskiej – *madraszami* (hymnami, pieśniami) o tematyce dydaktycznej, zwłaszcza z *madraszami* dialogowymi, czyli tzw. *sugithami*. Te, pisane często akrostychicznie, zawierały po krótkim wprowadzeniu (5-10 wierszy) poetycki dialog między dwoma osobami lub grupami osób. Każdemu z uczestników dialogu autor wyznaczał po jednej zwrotce. Jeżeli strofy zaczynały się akrostychicznie, to zwykle na każdą literę przypadało po dwie strofy dla obydwu partnerów dialogu. W ten sposób poetycki dialog miał zwykle 44 zwrotki, stosownie do 22 liter alfabetu syryjskiego. Taką *sugithę* można więc uważać za prawzór późniejszych greckich homilii dramatycznych. Podobieństwo bowiem między nimi nie ograniczało się tylko do faktu, że w *sugithach* spotykamy połączenie hymnu i homilii, ale również rozciągało się na analogiczną tematykę i podobny dialog. Można więc bez obawy stwierdzić, że dialogowa część greckich homilii dramatycznych znajdowała się pod niekwestionowanym wpływem tego rodzaju homilii syryjskich. *Sugithy* jako takie były więc swego rodzaju małymi dramatami poetyckimi, przeważnie o tematyce biblijnej²³, a układali je najwięksi poeci syryjscy, jak np. Efreem czy Narsai.

W ten sposób zbudowana homilia, zawierająca w sobie żywe dialogi postaci biblijnych, mogła być wykorzystywana w sposób dramatyczny na zebraniach liturgicznych w kościele jeszcze przed IX wiekiem, czyli przed pojawieniem się dramatu liturgicznego, wywierając przez to niedoceniany jeszcze dotąd wpływ na rozwój dramatu średniowiecznego. Kaznodzieja wypowiadający z wysokości ambony pewne wersety mógł pełnić funkcję aktora, odpowiadający mu zaś uczestniczący w zgromadzeniu liturgicznym słuchacze – rolę współaktorów i chóru.

²³ Por. R. D u v a l, *La littérature syriaque*, Paris 1907³, s. 17: „Ces cantiques sont les petits drames d'une vive allure et empreints d'une certaine grâce; ils rappellent les drames religieux du moyen âge dans lesquels les principaux actes de Notre-Seigneur et de la Vierge étaient mis en scène”; A. B a u m s t a r k, *Geschichte der syrischen Literatur*, Berlin 1968, s. 40: „[Sugitha] Keime eines religiösen Schauspiels erkennen läßt”; E. N o r d e n, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1909, repr. Stuttgart 1958, s. 841-869 („Predigt und Hymnus”); S. G. M e r c a t i, *Antica omelia metrica* Εἰς τὴν Χριστοῦ γένναν, „Biblica”, 1(1920), s. 75-90; L a P i a n a, *Le rappresentazioni sacre*, s. 45 i 157; S. B r o c k, *Syriac Dialogue Poems*, „Le Muséon”, 97(1984), s. 29-58; t e n ż e, *Sogiatha: Syriac Dialogue Hymns*, Kottayam 1987; t e n ż e, *Dramatic Dialogue Poems*, [w:] *IV Symposium Syriacum*, Roma 1987, s. 135-147; W. M y s z o r, *Wstęp*, [w:] Św. E f r e e m – C y r y l l o n a s – B a l a j, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*, tłum. W. Kania, (PSP 11), Warszawa 1973, s. 13-16: „[Sugitha] jest to jakby mały dramat o żywym tempie i swoistym wdzięku”; N. W. P i g u l e w s k a, *Kultura syryjska we wczesnym średniowieczu*, tłum. Cz. Mazur, Warszawa 1989, s. 154.

Po tych ogólnych uwagach należałoby wskazać i scharakteryzować przykłady konkretnych patrystycznych homilii dramatycznych, których w naszych poszukiwaniach znaleźliśmy aż 22. Ze względu na rozwinięty stopień ich dramatyczności dzielimy je na trzy zasadnicze grupy: pierwociny homilii dramatycznych, czyli syryjskie homilie metryczne lub *sugithy*, półdramatyczne greckie homilie patrystyczne i właściwe homilie dramatyczne. Te ostatnie zaś z racji treści dzielimy znów na: homilie o Janie Chrzcicielu i chrzcie Chrystusa, homilie o zstąpieniu Chrystusa do Otchłani i uwolnieniu przebywających tam sprawiedliwych oraz najliczniejszą grupę – homilie o zwiastowaniu i wątpliwościach św. Józefa. Z braku miejsca omawiamy je oddzielnie z przytoczeniem ciekawszych fragmentów w osobnym artykule: *Homilie patrystyczne z załączkami dramatu chrześcijańskiego*²⁴. Wydaje się, że po ich bliższym przejrzaniu trzeba ponownie rozpatrzyć i zweryfikować tradycyjną opinię o powstaniu dramatu chrześcijańskiego, kładąc u jego podstaw nie tylko liturgię, ale i związaną z nią patrystyczną homilię dramatyczną.

Wreszcie na koniec naszych rozważań warto jeszcze przypomnieć rzadko zauważaną przez historyków literatury, a ważną informację wczesnochrześcijańskiego dziejopisarza kościelnego Sozomena († 450) o dramatycznej twórczości Apolinarego z Laodycei († 390). Kiedy bowiem cesarz Julian Apostata zakazał prawem w 362 roku nauczać chrześcijańskim nauczycielom w szkołach publicznych oraz studiować greckich poetów, dramaturgów i innych autorów klasycznych, Apolinary z Laodycei, chcąc zaradzić tej stracie, ujął Biblię w różne formy wiersza klasycznego i podał je do rąk młodzieży i nauczycieli. Historyk zauważa, że Apolinary „pisał także komedie wzorowane na utworach dramatycznych Menandra, a poza tym naśladował tragedie Eurypidesa oraz twórczość liryczną Pindara i [...] czerpiąc z ksiąg natchnionych Pisma Świętego wątki podstawowe do tak zwanej wiedzy ogólnej stworzył w niedługim czasie dzieła co do ilości i znaczenia dorównujące osiągnięciom najświetniejszych w tym zakresie mistrzów”²⁵. Nie zachowało się niestety żadne z tych poetyckich dzieł, w tym również żaden dramat

²⁴ Por. *W postudze słowa. Księga Pamiątkowa ks. J. Kudasiewicza*, Kielce 1997 (w druku).

²⁵ *Historia Ecclesiastica*, V, 18, 4 (GCS 50, 222): ἐπραγματεύσατο δὲ καὶ τοῖς Μενάνδρου δράμασιν εἰκασμένας κωμωδίας, καὶ τὴν Εὐριπίδου τραγωδίαν (tłum. S. Kazikowski: H e r m i a s z S o z o m e n, *Historia Kościoła*, Warszawa 1989², s. 336); por. S o c r a t e s, *Historia Ecclesiastica*, III 16 (PG 67, 420 A): τὴν Παλαιὰν Διαθήκην [...] τῶ τῆς τραγωδίας τύπῳ δραματικῶς ἐξεργάζετο; C a s s i o d o r u s, *Historia Ecclesiastica Tripartita*, VI, 37 (PL 69, 1056 B): „Fecit autem et aliud opus secundum Menandri fabulas, comoediae similitudine comparatas: imitatus enim Euripidis tragoedias et lyram Pindari”; S. L o n g o s z, „Klasyczna” twórczość Apolinarych z Laodycei, „Roczniki Teologiczne”, 43(1996), z. 4, s. 145-163.

biblijny Apolinarego z Laodycei. Był to jednak pierwszy wypadek w historii chrześcijaństwa, że autor chrześcijański wykorzystując treści biblijne tworzył z nich, jak ongiś Ezechiel Tragik, tragedie i komedie na wzór dramatów klasycznych. W ten sposób uważany za heretyka biskup syryjskiej Laodycei – Apolinary może być nazwany ojcem dramatu chrześcijańskiego.

THE GERMS OF CHRISTIAN DRAMA
IN PATRISTIC LITERATURE

S u m m a r y

No drama (tragedy or comedy) was written throughout the patristic period (from the first to the eighth centuries) designed to be put on stage. It was the only literary genre which ancient Christianity did not accept. It is commonly said that Christian drama (created by Christians and based mainly on the Bible) took shape from the Liturgy as late as the eleventh century, and its first stage was liturgical drama, created in the period of 9th-10th centuries. The author seeks to prove that the origins of Christian drama should be searched earlier than that, i.e. in some patristic homilies dated back to the fifth and sixth centuries. He calls those homilies dramatic, and it is in them that he finds lively dialogues, monologues, soliloquies and apostrophes of the biblical figures. They all form the dramatic action.

The paper quotes, among other things, the definition of drama as formulated by Origen. According to the latter it is Song of Songs. The paper discusses also the structure of the dramatic patristic homilies. The author has found as many as 22, dividing them according to their content into three groups (the homilies about John the Baptist and the baptism of Christ, the homilies about Christ's descendance to the abyss and freeing the just, and the homilies about Annunciation and St. Joseph's doubts), as well as information about the lost dramatic writings of the bishop Apollinaris from Laodicea. Having made these general remarks, the author announces the particular part of the paper which has been published somewhere else. This being an analysis of particular patristic homilies (22) along with the dramatic elements.

Translated by Jan Kłós