

JOLANTA SKRZYDŁO

MISTERIUM LITURGII CZY TEATRALNE *IMITATIO*?

LITURGICZNA PERSPEKTYWA W BADANIACH
NAD ŚREDNIOWIECZNYMI DRAMATYZACJAMI

1. POSTULAT INTERDYSCYPLINARNOŚCI W BADANIACH NAD ŚREDNIOWIECZNYMI FORMAMI PARATEATRALNYMI

O dramatyzacjach liturgicznych pisano w historii literatury dużo¹. Nie tak dawno, w ramach serii dotyczącej staropolskiego dramatu religijnego ukazała się prawie kompletna edycja znanych nam polskich zapisów. Mo-

Mgr JOLANTA SKRZYDŁO, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Dawnej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, adres do korespondencji: ul. Puławska 69 m. 4, 02-595 Warszawa, e-mail: joranje@wp.pl

¹ M. D. A n d e r s o n, *Drama and Imaginary in English Medieval Plays*, Cambridge 1963; M. B r a h m e r, *Teatr i dramaty średniowieczny na Zachodzie*, Łódź 1948, t e n - ż e, *Teatr średniowieczny krajów zachodniej Europy*, Łódź 1954; G. C o h e n, *Anthologie du drama liturgique en France au Moyen-Age*, b.m.w. 1955; *Context for Early English Drama*, ed. by M. G. Briscoe, J. C. Coldewey, Indianapolis 1989; *Drama in the Middle Ages*, ed. by C. Davidson, C. J. Gianakaris, J. H. Stroupe, New York 1982; J. L e w a ń - s k i, *Dramaty i teatr średniowieczny i renesans w Polsce*, Warszawa 1981; t e n ż e, *Do dziejów teatru wieku XVI*, Wrocław 1952; t e n ż e, *Nowe dokumentacje polskiego dramatu liturgicznego*, „Pamiętnik Literacki”, 45(1945), z. 1, s. 171-182; *Liturgiczne łacińskie dramaty zacyje Wielkiego Tygodnia XI-XVI w.*, oprac. J. Lewański, Lublin 1999; Z. M o - d z e l e w s k i, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*, „Roczniki Humanistyczne” 12(1964), z. 1, s. 96-174; E. P r o s s n e r, *Drama and Religion in the English Mystery plays*, Stanford 1961; *Misterium liturgii, misterium teatru*, „Więź”, 3(1999); A. W i l l i a m s, *The Drama of Medieval England*, Michigan 1961; S. W i n d a k i e - w i c z, *Dramaty liturgiczne w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903; R. W o l f, *The English Mystery Plays*, Berkeley-Los Angeles 1972; K. Y o u n g, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933.

głoby się więc wydawać, że temat jest opracowany dość dokładnie. Tymczasem uważny i – przede wszystkim – interdyscyplinarny sposób czytania tych tekstów pokazuje, że kryją one w sobie jeszcze wiele zagadek i pytań. Do tej pory o dramatyzacjach pisali jedynie historycy literatury i teatru. I do takich, szukających głównie teatralności, rozważań trochę już nas przyzwyczaili. Nowa perspektywa pojawia się wtedy, gdy próbujemy czytać dramatyzacje w inny sposób. Możliwości jest kilka. Aby zanalizować je dokładnie, należałoby przeprowadzić studia nie tylko z historii średniowiecznego teatru, ale także uwzględnić rozwój teologii, liturgii, duchowości zakonnej, biblistyki, nieraz także muzyki, ważne są też: kontekst społeczny, tło gospodarcze i polityczne.

Ze względu na dorobek historyków literatury nie da się chyba patrzeć na dramatyzacje bez uwzględnienia aspektu teatralnego. Wszystkim poniższym refleksjom towarzyszy próba połączenia perspektywy teatralnej z inną – jak się wydaje w tym wypadku szczególnie ważną – liturgiczną. Celem moim nie jest negowanie dotychczasowego, „dramatycznego” sposobu czytania tekstów, ale pokazanie, że to tylko jedna z kilku możliwości. Na dramatyzacje można patrzeć także z punktu widzenia liturgii, a nie jest to punkt widzenia mniej uprawniony. Teatralne aspekty tych utworów zostały opisane dość dokładnie. Dlatego moje spostrzeżenia i komentarze dotyczą innej strony – związków z liturgią. Czasem obydwie te perspektywy nie wykluczają się, niekiedy nawet uzupełniają. Wtedy to liturgiczne spojrzenie wzbogaca tylko naszą wiedzę o dramatyzacjach. Niekiedy jednak obu punktów widzenia nie da się pogodzić – w takiej sytuacji próba docierania do sensu tych tekstów poprzez liturgię jest tylko propozycją, zwróceniem uwagi na możliwości innej interpretacji.

2. HISTORYCY LITERATURY I LITURGIŚCI KOMPLEMENTARNOŚĆ, ROZBIEŻNOŚCI I NIEPOROZUMIENIA

Już pobieżna lektura dostępnych opracowań dotyczących dramatyzacji pokazuje, że próby systematyzacji gatunkowej nie są ani precyzyjne, ani konsekwentne. Ogólnie wiadomo tylko, że chodzi tu o średniowieczne utwory mające cechy dramatyczno-teatralne, a jednocześnie związane z liturgią Kościoła katolickiego. Sam termin „dramatyzacja” nie jest jednoznaczny. Nawet według jednej definicji raz oznacza krótkie utwory, przedstawiające wydarzenia ewangeliczne (np. dzielenie płócien symbolizujących szaty Jezu-

sa, rozdarcie zasłony), gdzie nie ma miejsca dla person, a zaraz potem teksty typu *Mandatum*, *Depositio* czy *Descensio ad inferos*². Określenia takie, jak dramat liturgiczny, dramat religijny, dramatyzacje, oficja dramatyczne, oficja dialogowane mają u różnych autorów różne, czasem nie do końca określone znaczenie. Wczesne formy dramatyzacji niezwykle rzadko są przedmiotem zainteresowania. Dostrzega się jedynie ewolucję i – oczywiście – opisuje przede wszystkim formy najbardziej rozbudowane. W takim ujęciu formy prostsze są postrzegane jedynie jako pewien etap na drodze do pełnego rozwoju. To, co funkcjonuje w ramach liturgii, nie jest poddawane zbyt szczegółowej analizie, gdyż bardziej interesujący wydaje się rozwój, wewnętrzna dynamika całego korpusu tekstów, ich dążenie do teatralności, do wyjścia poza obrzędowość.

Klasyfikacje stworzone przez polskich historyków literatury (choć nieznane np. w literaturze anglojęzycznej) wydają nam się naturalne, być może dlatego, że przejęliśmy je i posługujemy się nimi. Tymczasem warto skonfrontować, w jaki sposób klasyfikują te same teksty historycy liturgii³. Okazuje się, że czynią to nieco inaczej. Nazwą „dramatyzacje liturgiczne” posługuje się Bogusław Nadolski⁴, lecz – co ciekawe – jedynie w związku z obchodami Niedzieli Wielkanocnej (pozostałe dni Wielkiego Tygodnia nie są już uwzględnione), a także święta Epifanii⁵. Dramatyzowanie ewangelicznych scen związanych ze zmartwychwstaniem zdecydowanie umieszcza on poza liturgią, stawia je bowiem obok takich zwyczajów jak kultyczne tańce (nieraz oparte na melodii sekwencji *Victimae Paschali Laudes*) czy gra w piłkę w domach biskupów (sic!). Skojarzenia związane z Epifanią są już bardziej typowe – dotyczą głównie stacyjnych procesji symbolizujących drogę mędrców do Betlejem. W związku z pozostałymi dniami Wielkiego Tygodnia nie ma już mowy o elementach dramatyzujących. Obmycie nóg, złożenie krzyża i uroczyste okazanie go wiernym Nadolski wyraźnie określa jako części liturgii. Jedynie zwykle, najprostsze, bez rozbudowanych dodatkowych elementów (bo to już dramatyzacja!), nawiedzenie grobu kla-

² T. S z o s t e k, *Dramat liturgiczny*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 169.

³ Poprzestaję tu na przykładach dwóch wybitnych liturgistów, inni bowiem ujmują problem dość podobnie.

⁴ *Liturgika. Liturgia i czas*, Poznań 1992, s. 72.

⁵ Takie szczególne traktowanie Epifanii nie dziwi, gdyż w wielu tradycjach liturgicznych jest to jedno z najważniejszych świąt, obchodzone o wiele uroczyciej, niż Boże Narodzenie.

syfikuje jako obrzęd. Termin „dramatyzacja” wyraźnie oznacza tu formę, która wymyka się liturgii. Z kolei Michael Kunzler nie używa w ogóle terminów „dramat liturgiczny, dramatyzacje”. Opisując obrzędy Niedzieli Palmowej wspomina o „dramatycznych formach wyrazu”⁶. Czynności towarzyszące obchodom Wielkiego Tygodnia traktuje wyłącznie w kategoriach obrzędowych i liturgicznych, nie zaznacza nawet ich dramatycznego charakteru. Te dwa przykłady pokazują, że dramatyczny status tekstów nie jest wcale taki oczywisty, podobnie jak nie jest oczywistością traktowanie różnych typów tekstów (np. *Mandatum* czy *Visitatio*) jako jednej spójnej grupy, którą należy charakteryzować w podobny sposób.

Obserwowany problem z systematyzacją gatunkową można po części wyjaśnić przez fakt nieskoordynowanego rozprzestrzeniania się tych tekstów w średniowieczu. Na pewno bowiem następowało tu jakieś krzyżowanie się gatunków, mieszanie się cech, które dzisiaj uznajemy za konstytutywne dla różnych typów. Dlatego też utwory uważane za należące do danego gatunku mają formalne cechy innych⁷. Nietrudno to wyjaśnić – wszak autorami nie są profesjonalni dramaturdzy, a teolodzy, liturgiści i pasterze lokalnych kościołów. Trudno więc wszystkie gatunki ująć w jeden system powiązań i zależności. Dobrym przykładem tej niejednorodności gatunkowej są choćby teksty *Mandatum*. Przynależą one do jednej grupy ze względu na temat, lecz są wśród nich zarówno teksty zawierające dialog⁸ (co według wielu badaczy jest najistotniejszą cechą wyróżniającą dramatyzację), jak i zwykle opisy czynności, jakie mogą (lub muszą) zostać wykonane⁹. Mimo tej różnorodności teksty te zwykle opisywane są razem jako jedna grupa.

Sytuację utrudnia fakt, że wśród tych gatunków nie ma wynikania bardziej rozbudowanych form z prostszych, zastępowania jednych przez drugie. Najczęściej występują niezależnie obok siebie, ciągle podlegając zmianom. Należałoby tu wyraźnie odróżnić dramatyzacje od misterii, mirakli, pro-

⁶ *Liturgia Kościoła*, Poznań 1999, s. 642-643.

⁷ Najbardziej charakterystyczny przykład podaje J. Lewański (*Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. III, red. M. R. Mayenowa, *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 8). Mianowicie, do misterii zaliczane są teksty będące w istocie dramatem liturgicznymi, lecz napisane już w języku narodowym, w grupie dramatów z kolei pojawiają się monologi niedramatyczne.

⁸ Np. *Graduale de Tempore*, ca a. 1550, f. 37-40, Kraków, Bibl. Prowinc. OO. Bernardynów, ms 18 RL.

⁹ Np. *Liber usuum Ordinis Cistercensis*, XIV s., f. 58r, Pelplin, Bib. Sem. Duchownego, ms 98/206.

cesji teatralnych, korowodów karnawałowych, włoskiej laudy i tych wszystkich form, które w swoim charakterze są zupełnie inne. Porównanie ich z dramatyzacjami może okazać się interesujące, ale czasem powoduje wyciąganie zbyt pochopnych wniosków. Zwłaszcza w dość starych opracowaniach pojawia się pogląd, że niektóre z wymienionych przed chwilą form (przede wszystkim misteria) są prostą kontynuacją dramatyzacji, zaczynają funkcjonować wtedy, gdy dla dramatyzacji nie ma już miejsca w ramach liturgii¹⁰.

Jest to chyba zbyt duże uproszczenie, gdyż czym innym jest proces „wychodzenia” (bardzo już nieraz rozbudowanych) dramatyzacji poza mury kościołów, czym innym rozwój teatru religijnego niezależnego od liturgii. Oczywiście w pewnym momencie te dwa, zewnętrzne w stosunku do rytu Kościoła, nurty nakładają się na siebie i nie sposób niektórych tekstów jednoznacznie zakwalifikować. Jeśli jednak traktujemy dramatyzacje jedynie jako źródło misteriów i innych form teatru religijnego, odczytujemy je w specyficzny sposób. Szukamy w nich wtedy tylko tych cech, które w jakiś sposób kojarzą się z teatrem. Pomijamy wszystko to, co specyficzne dla istoty tych tekstów, niepowtarzalne i chyba najciekawsze.

Oprócz tego badacze literatury dawnej używają pewnych terminów na określenie różnych zjawisk. Znaczenia terminów „dramatyzacja” czy „oficjum” u różnych historyków literatury nie pokrywają się dokładnie ze sobą, jeszcze większe są różnice, gdy porównamy pola semantyczne tych słów założone przez literaturoznawców i liturgistów. Ostatecznie określenia te są przede wszystkim terminami liturgicznymi, dość precyzyjnymi na gruncie tej nauki, więc to historyków literatury i teatru obowiązuje dokładność uściśleń i definicji. W przeciwnym przypadku będziemy utożsamiać różne w swojej istocie teksty tylko dlatego, że przez różnych badaczy są tak samo lub podobnie określane.

Podział, który funkcjonuje w najróżniejszych artykułach czy polskich podręcznikach historii literatury (bo u autorów obcojęzycznych pojawia się często jedynie podział tematyczny), jest chyba próbą nałożenia kategorii wypracowanych przez współczesną naukę na rzeczywistość średniowieczną, stąd pewna sztuczność i niedokładność. Ponadto jest on podziałem z punktu widzenia historyka teatru i literatury. Główne kryterium stanowi „stopień

¹⁰ Taki kierunek ewolucji sugeruje np. S. Windakiewicz (dz. cyt.); także J. Sławiński podaje, że: „W obrębie dramatu liturgicznego wykrystalizowała się forma misterium” (*Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1996, s. 49).

teatralizacji” tekstu, czyli obecność tych wszystkich elementów, które sprawiają, że zapis przypomina teatralny scenariusz. Tymczasem wydaje się, że przy analizie tych tekstów (co najmniej) równie uprawniony jest sposób patrzenia liturgisty. Być może istnieją również inne sposoby klasyfikacji tych tekstów. Kryterium podziału mógłby być choćby stosunek danego utworu do liturgii.

3. PERSPEKTYWA HISTORYKA LITURGII

Jeśli przyjmiemy teologiczno-liturgiczną perspektywę, to (niezależnie od stopnia „udramatyzowania”) o wszystkich tekstach *Mandatum*, *Visitatio Sepulchri*, *Processio pro Domenica Palmarum*, *Elevatio i Depositio Crucis*, a także pozostałych, można mówić jako o dramatyzacjach. Termin „dramatyzacje” będzie swojego rodzaju terminem technicznym, lecz rozumianym nieco inaczej, niż zakładał to Julian Lewański. Wszystkie teksty – niezależnie od stopnia rozbudowania dialogu, strony gestycznej i podobnych elementów – akcentują dramatyczny pierwiastek liturgii, niejako wydobywają go i podkreślają. Trudno mówić tu nawet o wprowadzaniu elementów dramatycznych, bo takie w liturgii (zwłaszcza okresu wielkanocnego i bożonarodzeniowego) są od początku jej istnienia, mogą być tylko bardziej lub mniej widoczne. Natomiast w sensie ogólniejszym, odnosząc się już do istoty zjawiska, równie dobrze można (a w niektórych przypadkach nawet należałoby) mówić nie o dramatyzacjach liturgicznych, a o d r a m a t y z o w a n e j l i t u r g i i.

Ogólne wiadomości dotyczące dramatyzacji można bez trudu znaleźć w jednym z wielu podręczników historii literatury czy teatru. Warto jednak skonfrontować je z wiedzą, której dostarcza nam liturgika. Taki zabieg sprawia, że wiele zjawisk i procesów dotyczących średniowiecznego teatru możemy zrozumieć pełniej, a nieraz nawet zobaczyć w zupełnie nowym świetle. Przyjrzyjmy się więc najpierw wybranym typom dramatyzacji, sprawdzając, ile do ich pełniejszego rozumienia wnosi historia liturgii.

Zasadniczy, najdawniejszy korpus tekstów jest związany z obchodami Wielkiego Tygodnia. Z kolejnymi dniami, począwszy od Niedzieli Palmowej, łączą się liturgiczne celebracje i jednocześnie dramatyzacje. Jednym z najstarszych typów utworów jest *Processio pro Ramis Palmarum*. Przedstawia triumfalny wjazd Jezusa do Jerozolimy. Wzorowany był on na procesji o radosnym charakterze urządzonej w Jerozolimie przy-

najmniej od IV wieku (z Betanii do Jerozolimy, do bazyliki Anastasis). Już ten fakt pokazuje, z jak starożytną tradycją liturgiczną mamy tu do czynienia. Trudno więc mówić o jakimś sztucznym teatralizowaniu liturgii we wczesnym średniowieczu. Procesja związana z tym dniem istniała w liturgii już wtedy, gdy funkcjonował teatr starożytny!

W Kościele Zachodnim co najmniej od VII wieku Niedzielę Palmową celebrowano w Hiszpanii i Galii¹¹. Zapisy z mszałów mówią o święceniu tego dnia palm, nie ma jeszcze procesji z palmami, jest już za to nazwa *Niedziela Palmowa*. Sama procesja łączy się z datowanym na początek IX wieku hymnem Teodulfa *Gloria laus et honor*. Jednak w wielu kościołach, na wzór papieski, niedziela przed zmartwychwstaniem była obchodzona przede wszystkim jako tzw. Niedziela Męki Pańskiej, odczytywano opis męki według św. Mateusza. Pontyfikał z X wieku zespala rzymską tradycję męki z jerozolimską tradycją palmową. Jest to świadomy zabieg teologa-liturgisty, trudno wobec tego patrzeć na znane nam dramatyzacje tego rodzaju jako na proste imitacje wydarzeń z czasów Chrystusa. Uroczysta procesja weszła ostatecznie do papieskiej liturgii najprawdopodobniej około wieku XI¹², natomiast sama ewolucja *Processio pro ramis palmarum* ukazuje dobrze ogólniejszy fakt, że dramatyzacje przetrwały przez tak długi czas właśnie na bazie tradycji liturgicznej, a nie jakichkolwiek „teatralizujących” zabiegów.

W najstarszych europejskich obrzędach Jezus był symbolizowany przez krzyż lub jakiś inny przedmiot, mógł być także obecny w Najświętszym Sakramencie. Przynajmniej początkowo była to celebracja wielogodzinna, angażująca wielu uczestników. Zwykle zaczynała się poza miastem i prowadziła ku kościołowi wewnątrz miejskich murów. Dzieci rozkładały swoje szaty przed krocącym kapłanem z krzyżem, w momencie śpiewu antyfony *Ave Rex noster* wszyscy padali na ziemię. Taki opis być może kojarzy nam się z teatrem. Tymczasem jeden z liturgistów wiąże z Niedzielą Palmową późnośredniowieczny obrzęd *Tollite portas* odzwierciedlający triumf Chrystusa nad diabłem¹³. Jednocześnie w późniejszych już tekstach misteryjnych pojawia się Psalm 24. Drobnym „teologicznym zbieg okoliczności”? Raczej kolejny dowód na to, jak głęboka jest teologia wszystkich teatralizowanych tekstów.

¹¹ N a d o l s k i, dz. cyt., s. 63.

¹² Tamże.

¹³ K u n z l e r, dz. cyt., s. 654.

Następnego przykładu dostarcza *Depositio Crucis*. Miało ono miejsce w Wielki Piątek wieczorem. Nie było tu wypowiedanej żadnej kwestii, cały obrzęd polegał na procesji z krzyżem i złożeniu go w grobie. Towarzyszyły temu odpowiednie antyfony. Wszystko odbywało się w sposób niezwykle uroczysty, oprócz krzyża niesiono chorągwie, świece, kadzielnice, prezbiterzy ubrani byli w kapy. Można było krzyż zastąpić figurą Pana Jezusa. Niekiedy krzyż owijano w płótna, pieczętowano grób. Znowu taki opis wydaje się niezwykle teatralny, jakby ze specjalnie przygotowaną scenografią, rekwizytami, a krzyż owinięty w płótno niektórym historykom teatru kojarzył się nawet z zaczątkowym kostiumem. Tymczasem ten ostatni zwyczaj (najlepiej poświadczony w tekstach angielskich) nie jest proveniencji europejskiej. Za jego ojczyznę uważa się Syrię, stamtąd przejęła go zarówno liturgia koptyjska jak i zachodnioeuropejska. W Europie zwyczaj ten jest znany od X wieku.

Ponadto całe *Depositio* jest bardzo blisko związane z celebracją liturgiczną Wielkiego Piątku, gdyż ta od najdawniejszych czasów była skupiona wokół krzyża. Już relacja Egerii wspomina o niezwyklej adoracji Krzyża: był on dotykany najpierw czołem, potem oczami i w końcu całowany. Adoracja ta, choć nie w tak rozwiniętej formie rozszerzyła się na inne kraje. W tytularnych kościołach rzymskich pojawia się w VII wieku, w liturgii papieskiej w wieku VIII. Z Rzymu zapożyczyły ją kościoły frankońskie, najprawdopodobniej właśnie we Frankonii obrzęd został rozbudowany. Zapisy z północnej części tego regionu zawierają opis wnoszenia do świątyni zasłoniętego krzyża i stopniowego odsłaniania go przy śpiewie antyfony *Ecce lignum crucis* (ta antyfona występuje także w tekstach polskich. Celebracji *Depositio* często towarzyszyły responsoria z Wielkiej Soboty: *Recessit pastor, Ierusalem luge* (lub *Ierusalem surge* (!) – taka, świadcząca o rozumieniu teologii tekstu, zmiana zaszła w późniejszych antyfonarzach), *Ecce quomodo moritur, Sepulto Domino*. Znowu teologiczny i liturgiczny kontekst czyni nas ostrożniejszymi, gdy mówimy o teatralnych zabiegach, wiele z nich okazuje się częścią starodawnej tradycji.

Warto zauważyć, że nie ma żadnej dramatyzacji związanej z dniem Wielkiej Soboty. Nie wynika to raczej z braku teologicznego tematu ewentualnych obrzędów – przykładowo cała tradycja wschodnia, w związku z tym dniem, rozwija temat zstąpienia Chrystusa do otchłani. Ponadto w tradycji zachodniej był to dzień, kiedy katechumeni przygotowujący się do chrztu składali wyznanie wiary. Dlaczego więc nie powstała żadna dramatyzacja? Historykowi literatury trudno jest odpowiedzieć. Historyk liturgii może

próbować: być może decydujący okazał się fakt, że tego dnia Kościół powstrzymuje się od sprawowania Eucharystii, nie ma tekstów liturgicznych, które byłyby podstawą do zaistnienia ewentualnych dramatyzacji. Tak więc to nie określone treści teologiczne czy same dialogowane perykopy biblijne są podstawą, korzeniem dramatyzacji. *Casus* Wielkiej Soboty pokazuje, że takim źródłem jest liturgia.

4. BUDOWA I TREŚĆ DRAMATYZACJI – POGŁĘBIENIE PERSPEKTYWY LITURGICZNEJ

Powyższe przykłady nie są jedynymi. Podobnych, czerpiących z historii liturgii, można byłoby dostarczyć więcej. Jeszcze ciekawsze okazują się jednak te, które zasadzają się na analizie samych tekstów dramatyzacji, ich budowy, treści, także sposobu ich wykonywania. Dramatyzacje były zbudowane z fragmentów innych tekstów: Biblii, modlitw mszalnych czy brewiarzowych. Składały się na nie najróżniejsze jednostki liturgiczne: responsoria, aklamacje, wersety, oracje, pieśni, antyfony, hymny, sekwencje, kantyki, psalmy, doksologie, lekcje, ewangelie, kazania itp. Takie teksty wpisywano do ksiąg liturgicznych, następnie wzbogacano komentarzami. Komentarze dotyczyły pozostałych środków, którymi się posługiwano. Były to elementy naturalne (jak woda, ogień, dym, światło), naczynia liturgiczne, a także to wszystko, co kojarzy dramatyzacje z teatrem, czyli gesty, rozplanowanie przestrzeni, sposób mówienia, poruszania się, itd. Każda z wykorzystywanych form przywołuje właściwy sobie kontekst, wnosi charakterystyczną atmosferę uczuciową, rządzi się swoją własną poetyką. Analiza konkretnych dramatyzacji wymaga więc przede wszystkim znajomości całego kontekstu, który jest przywoływany przez wyżej wymienione formy.

Jako przykład może tu posłużyć choćby aklamacja *Deo gratias*. Wyraża ona wdzięczność wobec Boga, wykorzystuje się ją zwykle po pierwszym czytaniu. Natomiast w *Visitatio Sepulchri* pojawia się jako reakcja na zmartwychwstanie lub (sic!) na sam widok pustego grobu. To ostatnie użycie jest kolejnym dowodem na to, że *Visitatio* nie jest imitacją, inscenizacją w najprostszym sensie.

Jeszcze inna uwaga nasuwa się, gdy z pozycji liturgisty przyglądamy się dialogowi w dramatyzacjach. Samo jego pojawienie się ma duże znaczenie, gdyż dla większości badaczy stanowi podstawę najróżniejszych systematyzacji gatunkowych. Jest wiele jednostek liturgicznych, które w oczywisty

sposób są dialogowe (choćby responsorium, werset czy aklamacja). Te – według historyków literatury – przyczyniały się do teatralizacji tekstów. Inne monologowe (jak kolekty, antyfony czy psalmy), przeciwstawiły się takiej tendencji. Nietrudno jednak zauważyć, że w tekstach nie ma jednokierunkowej ewolucji od tego, co monologowe do dialogu. Formy te wydają się być przemieszane ze sobą, co nieraz wydaje się irytować badaczy, którzy stwierdzają nawet, że tradycja liturgiczna „wciska się” do sztuki, rozbijając dobry dialog fragmentami Ewangelii. Tymczasem z punktu widzenia liturgii takie rozróżnienie nie jest dobre. Co prawda, niektóre formy są wypowiedzane w całości przez celebransa lub całe zgromadzenie, jednak one też budują dialog. Są bowiem odpowiedzią na to, co działo się wcześniej, są dialogiem na wyższym poziomie, nie między kapłanem a wiernymi, lecz między całym Kościołem, sprawującym liturgię, a Bogiem. Za monolog uzna je jedynie historyk teatru, z punktu widzenia liturgii także są dialogiczne, a w równoczesnym pojawianiu się bardziej i mniej dialogowych jednostek nie ma nic zaskakującego.

Wszystkim typom dramatyzacji odpowiadają pewne wydarzenia z Nowego i Starego Testamentu, tym polskim – jedynie z Wielkiego Tygodnia. Tym wydarzeniom (poza zmartwychwstaniem, do którego odwołuje się *Elevatio*) odpowiadają stosowne sceny ewangeliczne, z kolei z tymi scenami tradycja znana autorom dramatyzacji łączy inne, te też wchodzi w skład obrzędu. Stąd niektóre połączenia dziś wydają się nam dziwne, jednak dla wykształconego średniowiecznego odbiorcy były dużo bardziej czytelne. Można stwierdzić, że pomiędzy poszczególnymi przedstawianymi wydarzeniami często brak ciągłości, przestrzegana jest jedynie chronologia, ale jest to ciągłość w naszym, nowożytnym rozumieniu, przyczynowo-skutkowa. Tymczasem z punktu widzenia alegoryzującego średniowiecznego teologa takiemu układowi nie brak wcale wewnętrznej logiki.

Wiele komentarzy dotyczących sposobu celebrowania obrzędu historycy literatury porównują z teatralnymi didaskaliami. Opisują one (nieraz bardzo dokładnie) osoby biorące udział w dramatyzacji, rozplanowanie przestrzeni, sposób mówienia i zachowania się¹⁴, wykonywane gesty, wykorzystywane

¹⁴ Np. „...vadunt ad locum nihil psallentes ubi Mandatum fieri solet vel debet, et ibi dicatur humili voce oratio...” (Missale Warmiense, impr. Stassburg, Ruch de Dumbach, 1497 (C 4266), f. lxij v.-lxij r.).

rekwizyty¹⁵, ewentualny kostium¹⁶, nieraz nawet zawierają dodatkowe rady¹⁷. Ścisłe określone zostały także występujące osoby (ich liczba jest ograniczona – Jezus, apostołowie, zwłaszcza św. Piotr i św. Jan, trzy Marie, mieszkańcy Jerozolimy, chłopcy jerozolimscy, aniołowie, nieokreśleni wierni) i przestrzeń gdzie rozgrywały się wydarzenia (Jerozolima, Betania, Golgota). Tak duża dokładność w tego typu opisach przemawia według wielu badaczy za tym, że był to rodzaj teatru. Nie musi być to jednak koniecznym argumentem decydującym, jeśli uwzględnimy rubrykację w liturgii. Ponadto tak dokładne opisy bliskie są średniowiecznej tendencji do tego, by skodyfikować, ująć w reguły wszelkie dziedziny ludzkiej wytwórczości. Skoro takim tendencjom podlegała literatura, a nawet poezja, jak mogła ostać się liturgia? Tu teksty liturgiczne wydają się rzeczywiście zbliżać do sztuki, jednak nie tylko teatralnej, ale tej rozumianej znacznie szerzej. Skłonność, by klasyfikować, zamknąć w kompletnym systemie, dotyczyła teologii, filozofii, liturgii, literatury i muzyki. Wartość dzieła zależała od reguł. Przejawem tej skłonności jest też rozwój traktatów liturgicznych, dokładnie opisujących znaczenie i sposób wykonywania nawet drobnych czynności.

J. Lewański wielokrotnie słusznie zwraca uwagę również na to, że nie ma określonej kolejności pojawiania się poszczególnych elementów (np. najpierw wydarzenia, potem komentarz bądź odwrotnie), są one przemieszane, mogą się powtarzać w dowolnych sekwencjach. To, paradoksalnie, jest następnym argumentem za tym, że teksty te są bliższe liturgii. Dramaturgia średniowiecza posługuje się równoczesnością, doskonale radzi sobie z chronologią, ale raczej nie ma w niej dowolności.

Ważne miejsce w poszukiwaniach teatralności tekstów przypada wykonywanym gestom. W tekstach *Visitatio* kobiety mają pozorować rozmowę, udawać, że czegoś szukają¹⁸. Tym elementom trudno odmówić charakteru

¹⁵ Np. „...et tres iuvenes sint induti, qui portas tres candelas et duo iuvenes qui portant thuribula...” (Rkps Biblioteki kapitulnej we Wrocławiu, Ms IIIa 13a f. 6v-7r.).

¹⁶ Np. „...sacristiani debent exponere infra secundum responsorium tres albas, quibus utuntur de viriginibus, pro tribus dominis, qui vadunt infra processionem ad sepulchrum absque stolis et manipulis...” (tamże).

¹⁷ Np. „...item nota, quod unus sacristianus, postquam domini currant de sepulchro, claudit capellam vel statim deponat pallas, si habet tempus, et seruat eas...” (tamże).

¹⁸ Takie wskazania zawiera już najstarszy znany nam tekst w relacji św. Ethewalda: „Skoro tedy ów, co siedzi, ujrzy nadchodzących, którzy, jakby zbłąkani, zdają się czegoś szukać, zaintonuje...” cyt. za: B r a h m e r, *Teatr średniowieczny krajów...*, s. 10.

imitującego. Jednak procesja, używanie kadzidła czy okazywanie płócien (na znak, że Jezusa nie ma już w grobie) doskonale mieści się w ramach liturgii. Trudno uznać za teatralne np. okadzenie wnętrza grobu przez kapłanów przedstawiających Marie. Znowu widzimy, że kontekst liturgiczny chroni nas przed zbytnimi uproszczeniami.

5. SYMBOL W DRAMATYZACJACH, W ŚREDNIOWIECZU I W LITURGII TO SAMO, CZY COŚ INNEGO?

Teksty dramatyzacji powstawały niemalże wyłącznie w średniowieczu. Odbierane i modyfikowane, z kilkoma wyjątkami, były także w tej epoce. Właściwych jest im więc wiele zjawisk charakterystycznych dla tych czasów. Nie ulega wątpliwości, że poczesne miejsce zajmują tu symbol i alegoria. Bardzo ciekawe okazuje się jednak pytanie o źródła alegoryzmu w tych utworach, a także problem, jak ów alegoryzm jest rozumiany, na jakich zasadach funkcjonuje. Tutaj punkt widzenia liturgisty również wnosi wiele nowego. Pozornie bowiem wydawałoby się, że symbolizm, który można wyczytać w tekstach dramatyzacji, niejako „pokrywa się” z symbolizmem właściwym średniowieczu. Jeśli obecna jest przy percepcji tych tekstów także perspektywa liturgiczna, to zmusza ona do refleksji nad obecnością symbolu w liturgii. Mimo tożsamości terminów nie jest wcale pewne, czy chodzi tu o tę samą rzeczywistość: o tak samo rozumiany symbol. Specyficznie liturgiczne rozumienie znaku może wiele wnieść do lektury dramatyzacji.

Dość oczywiste jest stwierdzenie, że alegoryzm staje się w średniowieczu jednym z ważniejszych sposobów rozumienia rzeczywistości. Poprzez to, co widzialne, pozwala percypować w tym, co nieuchwytnie. Cały widzialny świat jest jakby księgą pisaną ręką Boga, a poszczególne stworzenia są jakby jakimiś kształtami, nie ludzką wynalezionymi nauką, lecz ustanowionymi Bożym wyborem, by ukazywały boską mądrość rzeczy niewidzialnych¹⁹.

Wypowiadanie pewnych treści czy znaczeń poprzez symbol, zwłaszcza, gdy wkracza się w sferę *sacrum*, jest dość oczywiste i nie musi być efektem działań teatralnych, a ówczesnej mentalności i sposobu rozumienia świata. Alegorii wymaga także średniowieczna estetyka. Piękno cielesne,

¹⁹ H u g o n z e ś w. W i k t o r a, *In Hierarch. Coelest.*, PL 175, c. 954.

zmysłowe, jest cenne, ale znacznie większą wartość ma w połączeniu z pięknem duchowym²⁰. Estetyka rozwinięta przez benedyktynów (a ci mieli przecież szczególny wpływ na powstawanie i rozprzestrzenianie się dramatyizacji) wiązała bardzo silnie piękno materialne z duchowym.

Wszystko to są rzeczy znane, powstaje natomiast pytanie, co do naszego rozumienia symboliki pojawiającej się w dramatyzacjach wnosi wiedza, którą czerpiemy z liturgiki. U założenia podstaw liturgii istnieje przekonanie, że to, co widzialne, zmysłowe, jest „nośnikiem świętości”²¹, pozwala na komunikację, może prowadzić ku Bogu. W liturgii ma miejsce działanie Boga, dokonuje się ono jednak za pomocą znaków. Wszystko w niej jest znakiem, symbolem²²; nie tylko paramenty, szaty, kadzidło, popiół czy gest obmycia nóg, także osoba celebransa, zgromadzenie Kościoła, czas liturgiczny, sposób organizacji przestrzeni. Dzięki swojemu podobieństwu, a jednocześnie i odmienności, znak liturgiczny odsłania jakąś rzeczywistość i równocześnie ją ukrywa. Choć jest bardziej wyrazisty, łatwiejszy do ogarnięcia niż pewien element rzeczywistości, nie jest z nim jednak identyczny. A więc tylko ukierunkowuje, wskazuje, wprowadza w jakąś rzeczywistość, a nie: daje do niej pełny dostęp. Symbolu liturgicznego nie da się do końca wyjaśnić, sprowadzić do określonych pojęć, jest on bowiem rzeczywistością dynamiczną, wydarzeniem, istnieje w działaniu.

W kontekście reguł średniowiecznych poetyk alegoryzm, który zawiera się w liturgii, jest zjawiskiem w pewien sposób szczególnym. Z jednej strony bowiem średniowieczna sztuka ceni zrozumiałość i komunikatywność. Jan z Salisburii pisze, że poeci „nie powinni być dumni z tego, że nie można zrozumieć ich bez komentarzy”²³. W kościołach w XIII wieku czymś powszechnym są homilie w języku narodowym – pojawiają się po to, by wierni na pewno wiedzieli i rozumieli. Suger pisał jednak także: „A ponieważ z wielorakości materiału, złota, gemm i pereł niełatwo w milczącej kontemplacji zdać sobie sprawę bez opisu, postaraliśmy się, by sens dzieła, zrozumiałego tylko dla wykształconych, świecącego blaskiem miłych alegorii, został wypowiedziany na piśmie”²⁴. Zrozumiałość bez wątpienia jest

²⁰ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 133.

²¹ K u n z l e r, dz. cyt., s. 44.

²² B. N a d o l s k i, *Liturgika fundamentalna*, Poznań 1989, s. 19.

²³ T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 111.

²⁴ S u g e r O p a t S t. D e n i s, *De administratione*, XXXIII, cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 161.

ważna. Sztuką można nazwać tę wiedzę, która polega na przepisach i regułach²⁵.

Z drugiej strony jednak także alegoryczny sposób myślenia epoki stawiał wszelkiej twórczej działalności pewne wymagania. Wymowne jest sformułowanie, którego używa w cytowanym wyżej fragmencie, przywoływany już dwukrotnie, Suger: „blask miłych alegorii”. Obok postulatów zrozumiałości pojawiały się także zdania typu „najlepszymi pieśniami są te, których się z początku nie rozumie”²⁶. To, co zmysłowe i uchwytnie, ma wyrażać to, co niewyraźne i ponadzmysłowe. Wszystko, co wiemy o średniowiecznej tendencji do alegoryzowania, można przywołać tu raz jeszcze.

Gdy uwzględnia się te dwa – wydawałoby się przeciwstawne – wymagania, to widać, że symbolika pojawiająca się w liturgii spełnia w oczywisty sposób ten drugi wymóg, nie traci jednak przez to – przynajmniej na podstawowym poziomie odniesień – swojej komunikatywności. Wielokrotne uczestniczenie w obrzędach, wykorzystywanie tych samych znaków (np. światła, kadzidła, wody, procesji, gestów celebransów i wiernych), podawanie tych samych treści (najważniejszych prawd religijnych) sprawia, że aluzje, symbole stają się coraz bardziej czytelne. Sprzyja temu struktura całego roku liturgicznego, Eucharystii i wielu innych obrzędów: w nie wszystkie wpisana jest powtarzalność. Jest to zjawisko w pewien sposób podobne do wielu dzieł średniowiecznego malarstwa. Malarz posługuje się pewnym schematem, konwencją, nie musi przedstawiać niczego w sposób realistyczny. Wystarczy, że ten, kto patrzy na jego dzieło, zna szyfr, konwencję. Wystarczy schemat, a obraz spełnia swoją funkcję – pobudza myślenie. Reszta jest dziełem pamięci, wiedzy, wyobraźni.

Podobnie dzieje się chyba w przypadku liturgii, choć tu konwencja jest czytelna dla jeszcze większej liczby odbiorców. A ze względu na to, że liturgia posługuje się także muzyką, światłem, kadzidłem i wieloma innymi elementami, jeszcze łatwiej przywoływać pamięcią stosowne prawdy, wyobrażać sobie konkretne wydarzenia. Brak realizmu w dramatyzacji trudno w takiej sytuacji uważać za wadę, niedostatek. Jest to po prostu inna konwencja! W takim układzie traci sens postrzeganie tych bardziej realistycznych, bardziej teatralnych dramatyzacji jako czegoś doskonalszego, lepiej rozwiniętego. Raczej jest to przykład na to, że autor owych dramatycznych akcentów posługuje się już inną poetyką, w inny sposób i w in-

²⁵ H u g o n z e ś w. W i k t o r a, *Didascalion*, II PL 176, c. 751.

²⁶ T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 111.

nym celu komunikuje się z odbiorcą. Symbolizm obecny w tekstach dramatyzacji okazuje się więc zjawiskiem złożonym, a perspektywa liturgiczna wyraźnie poszerza postrzeganie symbolu w dramatyzacjach.

6. CZYM OSTATECZNIE BYŁY DRAMATYZACJE? W KIERUNKU KONKLUZJI

Czym więc były te teksty, które zwykliśmy nazywać dramatyzacjami? Co wnosi do ich rozumienia liturgiczna perspektywa? W tym, jak patrzą na te utwory historycy literatury i liturgiści, istnieje duża rozbieżność. Ci pierwsi widzą nawet w najprostszych utworach zaczątki teatru, drudzy uparcie i do końca traktują je jako obrzęd. Tymczasem wydaje się, że zaszła tu jakaś ewolucja, taka, która nie dotyczyła wszystkich typów tekstów. Nikt z badaczy nie zauważa tego, jak bardzo czymś innym od polskich tekstów – nawet tego najstarszego z XIII wieku – były te powstałe w IX czy X wieku, na zachodzie Europy. Zmierzam tu do wniosku, że inne były przyczyny powstania tych utworów, a inne przenoszenia ich na grunt polski (co miało miejsce przecież około czterech wieków później). Inaczej musi być rozumiany sens dramatyzacji w wieku IX czy X, kiedy różne rodzaje liturgii rozprzestrzeniają się, łączą, żywo na siebie oddziałują, a filozofia, estetyka – przynajmniej na poziomie teoretycznych sformułowań – przechodzą raczej czas stagnacji, inaczej w wiekach XII i XIII, gdy z kolei myśl filozoficzna, estetyczna, dążenie do systemowości osiągają swoje apogeum i wspierają rozwój liturgii. Aby zrozumieć ewolucję, jakiej podlegały dramatyzacje, trzeba najpierw prześledzić zmiany, jakie zachodziły w teologii i liturgii.

Epoka, kiedy układane są dramatyzacje, jest czasem intensywnego rozwoju liturgii. Wtedy to powstają i osiągają popularność księgi liturgiczne określane jako *ordines* (czyli te, które, w odróżnieniu od sakramentarzy, podają nie tylko przebieg celebracji, ale także cały szereg wyjaśnień, interpretacji, to, co nazywamy dzisiaj rubrykami). Ponadto, od czasów karolińskich bardzo silna jest w liturgii tendencja, by alegoryzować. Ilość symbolicznych wyjaśnień jest wtedy większa niż w jakiegokolwiek innej epoce. Uczeń arcybiskupa Moguncji, Rabana Maura, Walafried Strabo, już jako opat klasztoru w Reichenau (tego samego, z którego pochodzą teksty dramatyzacji) zasłynął jako autor dzieła traktującego o duchowym rozwoju

liturgii²⁷. Dowolność tych interpretacji jest czymś powszechnym, pojawiają się więc nawet traktaty, które przeciwstawiają wyjaśnieniom obrzędów proveniencji średniowiecznej, te, oparte na nauce Ojców Kościoła²⁸. Wszystko to sprzyja także rozwojowi dramatyzacji.

Sytuacja zmienia się dopiero wtedy, gdy dominującym sposobem odczytywania świata staje się myślenie scholastyczne. Scholastyczna teologia i liturgika nie są już zainteresowane symbolem i alegorią. W liturgii ważne jest to, co się dokonuje, łaska, której Bóg udziela. Istotne nie są więc wyjaśnienia, ale to, by służbę Bożą sprawować *rite et valide*²⁹. Dopełnieniem takiego stanu myśli europejskiej stał się nominalizm ze swoją całkowitą niezdolnością do myślenia symbolicznego, rzecz jasna, także realno-symbolicznego. Gdy teksty dramatyzacji upowszechniają się na terenie Polski, upowszechnia się również właśnie taka wizja rzeczywistości. Konsekwencje scholastycznego rozumienia liturgii dla sposobu traktowania dramatyzacji są dość oczywiste.

Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że coraz szersze wykorzystywanie tych tekstów łączyło się z coraz mniejszym rozumieniem ich istoty. Praktykowane w X wieku w niektórych zakonnych wspólnotach mogły one nie budzić zbyt wielu skojarzeń z dramatem. Znane w wielu ośrodkach polskich w wieku XV mogły za to (oczywiście w skrajnych przypadkach), mimo przekazywanych treści religijnych, słabo kojarzyć się z liturgią. Stwierdzenia te odnoszą się do wszystkich typów tekstów, sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej, gdy historię każdego z nich potraktuje się osobno.

Związek form dramatycznych z religią nie jest niczym wyjątkowym, poparty tradycjami zarówno starożytnej Grecji jak i Wschodu, wręcz wydaje się oczywisty. Jednak pozostaje pytanie o to, czy poszczególne dramatyzacje były odbierane bardziej jako teatr, czyli pewnego rodzaju „atrakcja”, dodatek, czy bardziej były przedstawieniem, czy raczej stanowiły taki sam (w sensie jakościowym) akt modlitewny, jak wiele innych mających miejsce podczas sprawowania liturgii

Powszechnie uważa się, że pomiędzy dramatem antycznym a tym średniowiecznym nie ma żadnej ciągłości. Być może jest to prawdą, jeśli chodzi

²⁷ *De exordiis et incrementis ecclesiasticarum rerum*, PL 114, 919-966, cyt. za: Kunzler, dz. cyt., s. 152.

²⁸ Dobrym przykładem jest traktat *De expositione missae* autorstwa diakona Florusa, PL 119, 15-71.

²⁹ Kunzler, dz. cyt., s. 153.

o dziedziczenie tych wszystkich elementów, które łączą się z teatrem „świeckim”. Historycy literatury wydają się zbyt łatwo zapominać, że nawet w tych burzliwych i destrukcyjnych dla kultury wiekach liturgia w zadziwiający sposób zachowuje ciągłość form i obrzędów. Nie ma w niej tak gwałtownych zmian, ewolucja trwa dziesiątkami lat. Jest prawdą, że wiele starożytnych utworów dramatycznych nie przetrwało do czasów średniowiecza, a jeśli nawet niektóre się zachowały, to nie będą już przeżywane w kontekście religijnym i społecznym. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że korzenie wielu dramatyzacji (a więc w konsekwencji i późniejszych widowisk parateatralnych) sięgają czasów starożytności chrześcijańskiej, najdawniejszej liturgii i dzięki temu znacznie mniej są narażone na „wstrząsy historii”. Kult pozwala w tym przypadku na zachowanie ciągłości. Wydaje się więc, że – po uwzględnieniu liturgicznego kontekstu – wnioski o radykalnym oddzieleniu dramatu starożytnego i średniowiecznego będą nieco ostrożniejsze.

Na pewno jest wiele słuszności w stwierdzeniu, że formy dramatyczne rozwijają się najszybciej pod auspicjami Kościoła, gdyż tylko on ma możliwości finansowe i umysłowe, by takie formy kultywować. Ciekawe jest jednak, że teatr dworski jest znacznie późniejszy niż ten, wywodzący się z kręgów przykościelnych. Przypuszczalnie możliwości, jakimi dysponowali władcy, nie były mniejsze niż te, które mieli zakonnicy. A jednak to kościoły, a nie dwory, uważane są powszechnie za kolebkę średniowiecznego teatru. Być może znowu to właśnie liturgia okazała się czynnikiem decydującym.

Jaki był więc cel wykorzystywania dramatyzacji? Najczęściej utrzymuje się, że dramatyzacje obrazowo przedstawiają ewangeliczne wydarzenia nie znającemu łaciny odbiorcy. Tak więc pełniłyby funkcję jedynie „edukacyjną”³⁰. Nie do końca jednak można takiemu rozumowaniu przyznać słuszność. Co prawda łacina nie jest językiem znanym szerszemu gronu odbiorców, jednak ogólny (a często również nie tylko ten najbardziej podstawowy) sens wypowiedzianych fraz jest przecież jasny. W końcu większość wypowiedzianych kwestii pochodzi z Pisma św., przedstawia sceny doskonale

³⁰ W ten sposób między innymi pisze M. Brahmmer: „A że wierni średniowiecza, nawet w krajach romańskich, po większej części nie rozumieją już łacińskich słów nabożeństwa i wyposażeni są w skromną tylko kulturę umysłową, więc tym bardziej przybliżyć im trzeba oderwane zasady wiary”, *Teatr średniowieczny krajów...* s. 8; podobne stanowisko przedstawione jest w: *Teatr i dramat średniowiecznej Europy*, s. 2.

znane, w dodatku powtarzane co roku. Zresztą brak ciągłości dotyczącej czasu, a także tej pomiędzy przedstawianymi wydarzeniami, jest możliwy tylko dzięki temu, że wszystkie wydarzenia są doskonale znane, w „fabule” nie ma nic nowego. Sam Lewański niejednokrotnie zwraca uwagę, że autor tworzący dramatyzację porusza się po świecie dokładnie określonym i nieobcym odbiorcy. Sytuacja staje się jeszcze bardziej oczywista od XIII wieku, kiedy to homilie w języku polskim są już regułą (a w wielu polskich kościołach przyjmowano przecież teksty dramatyzacji później!). Trudno zgodzić się z tym, że wykonywanie pewnych czynności, gestów, ukazywanie symboli ma jedynie sprawić, by łacińskie frazy były lepiej rozumiane, być może był to jeden z motywów (choć chyba nie najistotniejszy) który pozwolił tym tekstom w ogóle zaistnieć. Dosłowny sens, znacznie lepiej niż przez jakąkolwiek dramatyzację, jest wyjaśniany przez homilię, dramatyzacja wydaje się być tym elementem, który pozwala raczej uczestniczyć niż rozumieć.

Gdy jednak traktuje się dramatyzacje tylko jako teatralną „wstawkę” dołączoną do liturgii, rzeczywiście niełatwo dać inną odpowiedź na pytanie o ich funkcję. Zbyt duża była bowiem w średniowieczu (zwłaszcza wczesnym, gdy teksty te powstawały) dyscyplina i – przede wszystkim – świadomość liturgiczna, by pozwolić sobie na wprowadzenie do obrzędu czegoś, na co w liturgii nie ma miejsca. A z pewnością nie jest ona miejscem na jakiegokolwiek formy mające na celu jedynie autoekspresję.

Jeśli jednak uznać je za integralną część obrzędu, a nie tylko teatralny dodatek, odpowiedź może okazać się dużo bardziej interesująca. Wtedy teksty dramatyzacji będą funkcjonowały na tej zasadzie, co liturgia, a ta pierwszeństwo przed tym, co zrozumiane, przyznaje temu, co doświadczane. W ten sposób rozumieli istotę liturgii już Ojcowie Kościoła. Święty Benedykt w swojej regule nakazuje, by „umysł podążał za głosem”³¹ (a nie odwrotnie!), święty Ambroży katechezy dotyczące chrztu i Eucharystii przekazuje dopiero po przyjęciu tych sakramentów³². Pierwszeństwo ma bowiem to, co usłyszane, przeżyte, doświadczane. Działanie umysłu, refleksja i zrozumienie mają nastąpić dopiero potem. „Sicut ostendunt labia, fiat in constantia”³³ stwierdza także święty Augustyn. Według Ojców

³¹ *Ut mens nostra concordet voci nostrae*, B e n e d y k t z N u r s j i, *Reguła*, 19, Tyniec–Kraków 1997.

³² Św. A m b r o ż y, *De mysteriis*, 2, s. 157.

³³ *Mowa 227*, PL 38, 1109.

można zrozumieć jakąś rzecz, nie wtedy, gdy zostanie ona wyjaśniona, ale wtedy, gdy się jej doświadczy. Do takiego przekonania odwołuje się święty Grzegorz Wielki w homilii na temat uczniów idących do Emaus: nie poznają oni Chrystusa, gdy wyjaśnia pisma, ale wtedy, gdy łamie chleb, dopiero gdy przyjmują Go jako gościa, poznają kim jest naprawdę³⁴.

Pierwszeństwo wydaje się mieć liturgia jako taka. Dopiero w drugiej kolejności znajduje się tu miejsce na naturalną tendencję, by przeżycia religijne uzupełniać poprzez sztukę. Stąd nieraz wrażenie, że tak blisko jest od liturgii do teatru. Tak naprawdę jednak to dwie różne w swojej istocie rzeczywistości. Gdy w takim świetle spojrzymy na teksty dramatyzacji, zobaczymy, że bardzo dobrze wpisują się one w takie rozumienie liturgii. Okazują się jednocześnie czymś o wiele ważniejszym niż teatralnym dodatkiem, (podobnie jak inne elementy wizualne, wokalne) prowadzą do lepszego uczestniczenia w obrzędzie. Pozwalają nie tyle na rozumienie łańcuchowych fraz, ile na percepcję nie tylko słuchową, ale także wzrokową³⁵, na włączenie pozostałych zmysłów w akt modlitewny.

Skoro dramatyzacje tak silnie związane są z obrzędowością i liturgią, pojawia się pytanie, czy można w jakikolwiek sposób mówić o nich jako o teatrze? Wielu badaczy opisuje przecież gesty, rekwizyty, kostiumy, sposób kształtowania przestrzeni, scenę, podział na widownię i aktorów, co więcej – traktuje wszystkie te elementy jako składowe widowiska teatralnego, widzi tym samym w dramatyzacjach zaczątki europejskiego teatru.

Sam związek pomiędzy teatrem a dramatem, zwłaszcza obrzędowym, jest dość oczywisty. Honoriusz z Autum, liturgista z XII wieku jest autorem następującej paraleli: msza św. – tragedia; kapłan reprezentujący Chrystusa – bohater tragiczny; kościół – teatr³⁶.

³⁴ Św. G r z e g o r z W i e l k i, *Homilie na temat Ewangelii*, II, 23, 1-2: PL 76, 1182D – 1183A.

³⁵ O tym, że jest to istotne, świadczy m. in. komentarz Cyryla Jerozolimskiego: „Od dawna pragnąłem przemawiać do was o tych duchowych i niebiańskich misteriach. Dobrze jednak wiedziałem, że człowieka skuteczniej pochłania wzrok niż słuch...”, w: t e n ż e, *Katechezy*, 1,1, tłum. I. Kania, PSP IX, ATK, Warszawa 1973, s. 84-85.

³⁶ „Sciendum quod hi, qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in teatro. Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victoriam redemptionis suae inculcat, Gemma animae”, lib.1, cap. 83, PL 172, col. 570 – cyt. za: M o d z e l e w s k i, dz. cyt., s. 5.

Na przeprowadzenie takiej analogii pozwala istota samej liturgii (która jest dialogiem zgromadzonego Kościoła z Bogiem) oraz struktura wielu jej elementów (zaczątek akcji bądź dialog w obrzędach, symbolika gestów i paramentów liturgicznych, itp.)³⁷. Niewątpliwie w dramatyzacjach są obecne (choć, według mnie, w zupełnie innej funkcji) elementy, które budują teatr.

Istotna jest jednak natura tego związku. Liturgia nie jest jednak tym samym co widowisko teatralne. Widowisko teatralne, zgodnie z tradycyjnym rozumieniem, przede wszystkim imituje, naśladuje, wyraźnie rozdziela element znaczący i znaczenie. Osoba dramatu jest i „fizycznie istniejącym człowiekiem, i nośnikiem pewnej fikcji personalnej”³⁸. Liturgia, mimo stosowania różnych poziomów znaczeń, nie jest przede wszystkim inscenizacją, ten kto bierze w niej udział, nie reprezentuje kogoś innego, a samego siebie. Z punktu widzenia liturgiki nie może tu być mowy o fikcji. Alegoryczna bądź symboliczna wymowa obrzędu ma wtórne znaczenie, gest czy formuła słowna stają się narzędziami, których funkcje określa rytuał. Samo naśladowanie nie znaczy jeszcze, że dokonująca się czynność jest w jakiś sposób wtórna (wtórna może być jedynie w teatrze!). Święty Cyprian gdy pisze, że kapłan naśladuje Chrystusa, dodaje jednocześnie, że składa prawdziwą i pełną ofiarę³⁹. Naśladowanie nie kłóci się tu z tym, że ofiara jest pełna i prawdziwa.

Z punktu widzenia liturgistów zupełnie czym innym jest nawet najbardziej udratyzowany obrzęd liturgiczny, a czym innym mająca utwierdzać w wierze sztuka teatralna. To, co włączone w liturgię, jest bowiem autentyczne, teatr, choćby najbardziej pobożny, jest jednak imitacją. Oczywiście, przyczyn decyzji Soboru Trydenckiego należałoby szukać w fakcie, że duża grupa ludzi, w pewnym momencie, przestała rozumieć liturgiczny sens tych tekstów i takie spojrzenie stało się częstsze niż to teologicznie właściwe. Dramatyzacje zaczęły coraz powszechniej być odczytywane jako teatr, a nie liturgia. Ewolucji tej sprzyjało wiele czynników, m.in przeniesienie spektakli na zewnątrz kościoła, co zwiększało możliwości techniczne, coraz bardziej

³⁷ M o d z e l e w s k i, dz. cyt., s. 3.

³⁸ Tamże.

³⁹ „Skoro bowiem Jezus Chrystus, Pan i Bóg nasz, najwyższy kapłan Boga Ojca z siebie samego, jako pierwszy złożył Ojcu ofiarę i nakazał, by to czyniono na Jego pamiątkę, to z pewnością ten tylko kapłan prawdziwie zastępuje Chrystusa, który naśladując to, co Chrystus uczynił, prawdziwą i pełną ofiarę składa w Kościele Bogu Ojcu, jeśli to czyni tak, jak widzi, że spełnił to sam Chrystus”, Św. C y p r i a n, *Listy*, tłum. W. Szoldrski, oprac. E. Stanula, List 63, 14, s. 210, Warszawa 1969.

skomplikowana akcja sceniczna, większa liczba aktorów. Tak więc to ewolucja od obrzędu do widowiska teatralnego spowodowała zmianę stosunku Kościoła do spektakli, który z opiekuna przeistoczył się w nieprzejednanego wroga.

Same obrzędy z kolei stawały się coraz mniej liturgią, a coraz bardziej teatrem. Opisany wcześniej proces rozbudowywania *Visitatio Sepulchri* czy procesji proroków jest dobrym tego przykładem. Wzrastająca coraz szybciej liczba aktorów, powiększające się możliwości techniczne też nie były bez znaczenia. Z powagą liturgicznej celebracji nie licował też komizm, który – być może niezamierzony – pojawiał się nieraz w najpoważniejszych sytuacjach. Scen z potykającym się Piotrem, który biegnie do grobu Chrystusa czy też z przemawiającą ludzkim głosem oślicą Baalama nie można już było wkomponować w teksty modlitw. Z pewnością sposób, w jaki w średniowieczu traktowano aktorstwo, oraz utożsamienie kościelnych obrzędów z przedstawieniem teatralnym były jednymi z najważniejszych przyczyn zeświecczenia, a w konsekwencji upadku dramatyzacji.

7. ZAKOŃCZENIE

Dramatyzacje są utworami, które powstały i funkcjonowały w średniowieczu. Odbijają więc wiele tendencji, zjawisk, cech charakterystycznych dla tych czasów. Można więc pisać o nich z pozycji badacza literatury i kultury średniowiecza. Elementy dramatyczne zawarte w tych tekstach sprawiają, że zwracamy wtedy szczególną uwagę na ich teatralność. Taki sposób analizy dramatyzacji jest w pełni uprawniony, jednak niekompletny. Perspektywa liturgiczna wydaje się być niezwykle pomocna przy badaniach nad wszystkimi średniowiecznymi formami w jakikolwiek sposób związanymi z dramatem. Niekiedy (gdy okazuje się, że mamy do czynienia z tekstem *stricte* liturgicznym) dostarcza nawet lepszych, niż dotychczas wykorzystywane, narzędzi do opisu i klasyfikacji utworów. Czasami pozwala po prostu odróżnić elementy o proveniencji starożytnej od tych właściwych tylko i wyłącznie wiekom średnim. Zawsze natomiast pomaga zrozumieć konwencje i formy, jakimi posługiwali się autorzy tekstów, przybliżyć mentalność odbiorców. I na pewno – pokazując (chyba nieoczekiwane w tym wypadku) bogactwo średniowiecznych tekstów – uczy szacunku dla literatury, chroni przed schematami i uproszczeniami.

A MYSTERY OF LITURGY OR A THEATRICAL *IMITATIO*?
A LITURGICAL PERSPECTIVE IN STUDIES OF MEDIEVAL DRAMATIZATIONS

S u m m a r y

It was first of all literature and theatre historians who were the authors of studies and articles concerning liturgical dramatisations. However, such an approach is not complete; only an inter-disciplinary approach gives a full vision. Attention should be paid to at least a few other aspects, the most important of which seems to be liturgy. It turns out that knowledge of widely understood liturgy in numerous cases modifies our understanding of the texts of dramatisations to a considerable degree. They do not have to be understood as just a stage on the way to a complete theatrical spectacle. They can be received as texts with a completely different (from later dramatic forms) character; as ones that have their own specificity and are built by a somewhat different set of rules. The article is an attempt at seeing some of the most important issues connected with dramatisations in a new light: the origin of those texts, their structure, contents, the way they were performed, the way the symbols contained in them functioned, as well as the place they take in the medieval writings.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: interdyscyplinarność, dramatyzowana liturgia, symbolizm, alegoryzm, liturgia a sztuka, ewolucja form teatralnych.

Key words: inter-disciplinary studies, dramatized liturgy, symbolism, allegorism, liturgy vs. art, evolution of theatrical form.