

COMMENTATIONES AD RECENTIOREM LATINITATEM SPECTANTES

PIOTR BERING

Collegium Europaeum Gnesnense im. Jana Pawła II Uniwersyteu im. Adama Mickiewicza
ul. Kostrzewskiego 5-7, 62-200 Gniezno
Polska – Poland

SCENICZNOŚĆ W TEATRZE I TEKŚCIE ŚREDNIOWIECZNYM

ABSTRACT. Bering Piotr, *Sceniczność w teatrze i tekście średniowiecznym* (Staging in the medieval theatre and text).

The present paper deals with different forms of staging, which are found in dramatic medieval forms and in narrative texts. As well in the theatre as in the text instructions for staging help to understand a sender's message.

Key words: theatre, chronicle, staging, narration.

Zwykło się sądzić, że w średniowieczu – niesłusznie uważanym za wieki ciemne – życie kulturalne było nad wyraz ubogie¹. A o teatrze nikt z ówczesnie żyjących nie myślał. Trudno o bardziej błędne rozumowanie. Jeśli się dokładniej przyjrzeć „produkcji teatralnej” zrodzonej w dobie *media aetas*, to okaże się, że wiele współczesnych pomysłów inscenizacyjnych wywodzi się wprost ze średniowiecznej teorii i praktyki teatralnej².

Początki teatru średniowiecznego są głęboko wrosnięte w liturgię³. Chrześcijaństwo jest bowiem religią historyczną i jej historyczne treści należy zapamiętać i przekazać dalej. Wszak chrześcijaństwo jest religią Słowa Objawionego i słowa zapisanego.

Przy przenoszeniu słowa zapisanego – także w kodeksie pergaminowym – na jakąkolwiek scenę należało uwzględnić jej możliwości i ograni-

¹ Instruktywną krytykę tych poglądów przeprowadził W. Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, Łódź 1985.

² Cf. Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (Cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce)*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 12, 1964, z. 1, s. 61-62.

³ Inaczej genezę teatralnych przedstawień o treści religijnej postrzega A. Dąbrowska, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, wiążąc ją z potrzebą ludzkiej pobożności.

czenia. Zatem świadomość technik inscenizacji stała się jedną z naczelnych kategorii organizujących przedstawienie⁴.

Dramat liturgiczny oraz dramatyżacje liturgiczne, które wywodziły się z liturgii, zastały jako naturalną scenografię wewnątrz kościoła. Znajdują się tam ołtarz, zakrystia, chór i kaplice. W liturgii korzysta się z paramentów. Wymienione składniki będą stanowić obok gry aktorskiej najważniejsze środki w budowaniu przedstawienia. Od razu trzeba zauważyć, iż korporał, krucyfiks lub obrus ołtarzowy są nie tylko rekwizytami. One także „grają”⁵. Nie powinny zatem dziwić dokładne charakterystyki wykorzystywanych przedmiotów. W inscenizacji *Ostatniej Wieczery* ważna rola przypada właśnie różnym sprzętom i dlatego charakterystycznym rysem tych obrzędów jest dokładność inscenizacyjna. Jak poucza inwentarz kolegiaty św. Stanisława z Poznania, do umywania nóg służą *dwie misy wielkie mosiężne*, a do wycierania *obrus wielki ciągniony*. Warto dodać, że ów obrus jest specjalnie kupowany na tę okazję: *linteum ad hoc [...] emptum et comparatum*⁶.

Szaty pełnią też funkcję identyfikacyjną, albowiem aktorzy wcielający się w postać trzech Marii podążających do grobu Pańskiego mają być *albis induti*⁷. Ale odzienie może stać się także dowodem zmartwychwstania. W tym samym bowiem dramacie aniołowie znajdujący się w grobie Pańskim mają zademonstrować wiernym zgromadzonym w świątyni wyraźny znak potwierdzający zmartwychwstanie:

Tandem pueri in sepulcro eiciant lintheamina extra sepulcrum cantando:
Cernite, o socii...
Postremo chorus subiungat hanc antiphonam cantando:
Surrexit Dominus...⁸

W tym przypadku przedmiot nie jest już dłużej rekwizytem, ale staje się aktorem. Jest to o tyle ważne, że przekaz prawd wiary jest adresowany bezpośrednio do mieszkańców Poznania, a nie jak najczęściej się to dzieło wpierv do postaci odtwarzających apostołów, a dopiero za ich pośrednictwem do wiernych zgromadzonych w kościele. Jak zauważył Lewański, „obrzęd jest i nie jest obrzędem”⁹. Tę specyfikę dramatów i dramatyżacji liturgicznych, w których nie ma podziału na aktorów i widzów, a są jedynie

⁴ Cf. Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. i uzup. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 187-189.

⁵ Na ten temat piszę więcej w artykule *Szuka aktorska i reżyserska w świetle przekazów średniowiecznych i staropolskich*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, vol. 10, 1994, s. 133.

⁶ J. Lewański, *Dramat i dramatyżacje liturgiczne w Średniowieczu polskim*, „Musica Medii Aevi”, R. 1, 1965, s. 132-133; także P. Bering, op. cit., s. 133.

⁷ *Agenda secundum cursum et rubricam Ecclesiae Cathedralis Posnaniensis*, Lipsiae 1533, cyt. za: *Liturgiczne łacińskie dramatyżacje Wielkiego Tygodnia XI-XVI w.*, wst. i kom. J. Lewański, Lublin 1999.

⁸ Ibidem.

⁹ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 64.

wzajemnie się budujący świadkowie zbawienia, podkreślał już przed półwieczem Heinz Kindermann¹⁰.

W inscenizacjach *Processio in Ramis Palmarum* trzeba przedstawić zapowiedź bliskiej już śmierci i późniejszego zmartwychwstaniu Zbawiciela. Samego Chrystusa wyobraża albo rzeźba (często przedstawiająca Syna Bożego na osiołku), albo krucyfiks. On jako główny aktor znajduje się w centrum przedstawienia i gdy trzeba zilustrować prorocstwo Zachariasza „Uderzę pasterza, a rozproszą się owce” (Za 13,7; Mk 14,27-28), to uderza się palmą proboszcza leżącego przed krzyżem. Innowacja wprowadzona około 1500 r. we Wrocławiu dopuszczała możliwość uderzania celebransa leżącego na krzyżu. W ten sposób dochodziło do pełniejszej identyfikacji przekazu z historycznymi wydarzeniami, a wiernym łatwiej było zrozumieć prawdy wiary¹¹.

W ten sposób docieramy do roli ruchu w kształtowaniu rzeczywistości scenicznej. Właśnie *Processio in Ramis Palmarum* ukazuje, jak wielkie znaczenie dla wykonawców miała „zastana scenografia”, bowiem w zależności od tego, czy do dyspozycji był jeden czy dwa kościoły i od ich lokalizacji (w obrębie miasta czy poza murami miejskimi) rozmaicie kształtowano trasę procesji. Z terenu polskiej prowincji kościelnej znane jest sześć typów tego widowiska¹².

Podobnie, kiedy trzeba zilustrować bieg apostołów do grobu Pańskiego lub przedstawić Marie podążające tam z wonnościami, to ruch odbywa się w ściśle określonej przestrzeni. Zgodnie z tekstem rubryk: *procedant de sacrario, portantes aromata, versus sepulchrum*¹³. Nie wystarczy jednak sam kierunek lub podanie punktu wyjściowego i docelowego. Aktorzy potrzebują wiedzieć, jaki typ ruchu mają imitować. Jeden z zachowanych rękopisów poleca, by było to naśladowanie biegu *quasi cursum ostentantes*. Oczywiście tak zamarkowany bieg odbywał się we wnętrzu kościoła. Nierzadko stawał się najbardziej atrakcyjnym widowiskowo momentem całej dramatyzacji. Jeśli dodać, że św. Piotr potykał się po drodze, to nic dziwnego, że scena ta albo wywoływała powszechną wesołość, albo przeciwnie budziła zgorszenie.

W misteriach, gdzie istniała scena symultanna, najczęściej znajdująca się na rynku lub w innym przestronnym miejscu, ruch nabierał szczególnego znaczenia. Prócz ruchu naturalnego, w żaden sposób nienacechowanego symbolicznie, istniał ruch pełniący ściśle sprecyzowaną funkcję symboliczną¹⁴. Gdy akcja sceniczna przedstawia rozesłanie apostołów, to wszyscy ak-

¹⁰ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, Salzburg 1957, s. 216; także: Z. Modzelewski, op. cit., s. 62.

¹¹ Zagadnienie to szczegółowo opisał J. Lewański, *Dramat i teatr...*, s. 28-30.

¹² Z. Modzelewski, op. cit., s. 1-62.

¹³ *Agenda secundum cursum et rubricam Ecclesiae Cathedralis Posnaniensis...*

¹⁴ J. Nowé, *Die Regie als gestaltende und symbolisierende Instanz des „Alsfelder Passionspiels”*, [w:] *European Theatre 1470–1600. Traditions and transformations*, ed. by M. Gosman, R. Walthaus, Groningen 1996, s. 1-17.

torzy rozchodzą się od tronu Boga Ojca, natomiast gdy chodzą w koło – naśladują postępowanie Syna Bożego. Symboliczne jest także ustawienie poszczególnych mansjonów oraz miejsce przebywania aktorów. Na wschodzie zgrupowano postacie związane ze Zbawicielem, a na zachodzie postacie w służbie piekła. Północną połowę placu zajmują mansjony związane ze Starym Testamentem, natomiast południowa połowa należy już do mansjonów z kręgu Nowego¹⁵.

Nietrudno odnaleźć przykłady ruchu naturalnego, chociaż zapewne przerysowanego (*overacting*). Zanim diabły porwą Herodiadę i jej matkę do piekła (wraz z duszą i ciałem), to wpieryw uganiają się za nimi po całej scenie. Dziś widzów takie rozwiązanie zapewne by śmieszyło, jednak w średniowieczu musiało napawać lękiem. Komiczny wydzźwięk miały i mają nadal gesty wykonywane przez strażników grobu Pańskiego. Są nimi zawsze rycerze, którzy jedynie waleczni i dzielni są w słowie. W chwili próby odwaga ich opuszcza. Nic więc dziwnego, że w *Historji o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*¹⁶ rycerze zawzięcie gestykulują: „podniósszy jakie arma, podniesie arma, podniesie bartę”. Pełne zarysowanie granic sceny dostępnej do gry aktorskiej przynoszą następujące słowa: „I stanie na jednym rogu grobu, także i drudzy na drugich trzech rogach”¹⁷.

W taki sposób średniowieczne teksty dramatyczne regulowały wymogi sceny. Oczywiście, że podane przykłady są jedynie małym wycinkiem spośród bogatego repertuaru zachowanych tekstów.

Należałoby w tym miejscu zastanowić się, czy można mówić o „scenicności” w tekstach narracyjnych. Odpowiedź przynajmniej częściowo jest pozytywna. Jerzy Ziomek zwrócił uwagę, że „literatura może być ku teatrowi”, podobnie także „teatr może być ku literaturze”¹⁸. Okazuje się, że średniowieczny tekst kronikarski jest szczególnie predestynowany do pełnienia funkcji dramatycznej. I nie chodzi tu tylko o barwne i dynamiczne opisy bitew, uczt itp.¹⁹. Sądzę, że znamion teatralności należy szukać w głębszych warstwach tekstu. Sam sposób organizacji tekstu, doboru specjalnych środków obrazowania może już zbliżać tekst narracyjny do dramatycznego. Po-

¹⁵ Ibidem, s. 4 oraz 15-17 (ryciny).

¹⁶ Krytyczna edycja wraz z obszernym komentarzem: *Historja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*, opr. J. Okoń, BN I 201, Wrocław 1971 oraz *Dramaty staropolskie*, opr. J. Lewański, t. 2, Warszawa 1959.

¹⁷ Ibidem, tekst poboczny przed w. 107; cf. P. Bering, op. cit., s. 135.

¹⁸ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 77.

¹⁹ G. Brogi-Bercoff, „Teatralność” *dziejopisarstwa renesansu i baroku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985, s. 187-203.

nadto tekst może zawierać liczne „ślady oralności”²⁰. Są one wyraźne w tekście *Kroniki Polskiej* Galla Anonima. Już w początkowych partiach tekstu zwraca się on do odbiorców, a może słuchaczy następującymi słowami: *Possumus vobis dicere, / Si placeat addiscere*. Nawiązanie kontaktu z odbiorcą jest charakterystyczne nie tylko dla inscenizacji teatralnej, ale także dla kontaktu oratorskiego²¹. Nic więc dziwnego, że część badaczy uważa, że Gallowe dzieło było przeznaczone do publicznego wykonania, o charakterze melorecytacji i to niekoniernie wykonywanej przez jednego aktora²².

Kronika Mistrza Wincentego nie apeluje do słuchacza wprost, nie spotyka się bowiem w niej zwrotów skierowanych do potencjalnej publiczności. Ale czytelnik zostaje wprowadzony w scenię kronikarskiej opowieści. Kadłubek rysuje ją już w prologu:

Non enim adolescentularum inter Musas collasciure choris, set sacri senatus assistere tenemur suggestui; non umbratiles palustrum harundines, set aureas patrie columpnas, non puppas fictiles, set ueras patrum effigies de sinu obliuionis, de ebore antiquissimo iubemur excidere; imme diuine lampades lucis in arce regia arcemur appendere et bellicis inter hec insudare tumultibus²³ [prologus 2,2].

Jest to sceneria godna wielkiej epiki, a zarazem sceneria swoistego „teatru pamięci”, który aktualizuje i uzupełnia relację kronikarza. Sytuacja komunikacyjna, która towarzyszy indywidualnemu odbiorowi dzieła, podleża zamierzonej teatralizacji²⁴.

²⁰ T. Michałowska, *Między słowem mówionym a pisanym (O poezji polskiej późnego średniowiecza)*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, pod red. eiusdem, Warszawa 1993, s. 83-124.

²¹ Obszernie o tym pisze: J. Lalewicz, *Retoryka kategorii osobowych. Zarys problematyki*, [w:] *Tekst i zdanie*, pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1983 s. 268-270.

²² Artykuł K. Targosz, *Gesta principum recitata. „Teatr czynów polskich władców” Galla Anonima*, „Pamiętnik Teatralny”, R. 29, 1980, z. 2 (114), s. 141-178, wywołał dyskusję wśród badaczy. Najczęściej przeważały opinie krytyczne, ostatnio jednak „rehabilitację” poglądów autorki przeprowadził W. Wojtowicz, *Niektóre aspekty retoryczne „Prologu” „Kroniki” Mistrza Wincentego*, [w:] *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, red. J. Sztachelska, J. Maciejewski, E. Dąbrowska, Białystok 2004, s. 41-51.

²³ *Magistri Vincentii dicti Kadłubek, Chronica Polonorum*, ed. M. Plezia, Cracoviae 1994 (MPH, n.s., t. 11), s. 4.

²⁴ W. Wojtowicz, op. cit., s. 50-51, bardzo trafnie i przekonująco interpretuje prologi Kadłubka i Galla. Badacz wykazał różnice w pojmowaniu „teatralności” przez obu kronikarzy. O „kulturze pamięci” pisze wyczerpująco R. Wójcik, *Opusculum de arte memorativa Jana Szklarka. Bernardyński traktat mnemotechniczny z 1504 roku*, Poznań 2006; cf. M. Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1970, s. 56, 58, 70, 75, 153.

Wydaje się zatem pewne, że także autorzy kronik (a więc form narracyjnych) zdawali sobie sprawę z konieczności wprowadzenia swoistej „scenografii zastanej”, która będzie odgrywała ważną rolę w odbiorze dzieła. Tak jak w teatrze, tak też podczas lektury elementy sceniczne pomagają odbiorcy oddzielić rzeczywistość istniejącą od rzeczywistości kreowanej. Są zatem drogowskazami pomagającymi zrozumieć myśl nadawcy.
