

# Maria Adamczyk

---

## Rozważania nad poetyką misterium

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/3, 143-162

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIII, 1972, z. 3

MARIA ADAMCZYK

## ROZWAŻANIA NAD POETYKĄ MISTERIUM

„*Cy commence le mistère de la passion de nostre sauveur Jesus-crist*” „tu poczyna się tajemnica [...]”, ale także sztuka, jeden z wielu dramatów misteryjnych wystawiony pod takim tytułem w Angers w r. 1486, a napisany przez znakomitego autora Jeana Michela.

„[...] *loquimur Dei sapientiam in mysterio, quae abscondita est, quam praedestinavit Deus ante saecula in gloriam nostram*” — pisze św. Paweł w liście do Koryntian (I, 2, 7)<sup>1</sup>, i podobnie do Kolossan (1, 26): „*verbum Dei est mysterium quod absconditum fuit a saeculis et generationibus, nunc autem manifestatum est [...]*”. „*Mysterium Dei*”, ciągle w znaczeniu tajemnicy, rozważa również w epistołach do Rzymian i Efezjan<sup>2</sup>.

Identyczne słowo, w takiej samej funkcji semantycznej, występuje i u Ewangelistów; natomiast w *Starym Testamencie*, w *Księgach deuterokanonicznych*, zastąpione jest określeniem „*sacramentum regis*”, co można przełożyć jedynie jako: przysięga, sekret Pana, zobowiązanie, jeszcze nie całkowicie objawione (*Księga Tobiasza*, 12, 7).

„*Verbum Dei — mysterium*”, odkryte przez Chrystusa, odsłaniało swój sens wprost apostołom, jakby mistom, bezpośrednio dopuszczonym do uczestnictwa; natomiast powszechne poznanie tajemnicy odbywało się pośrednio, za pomocą obrazów i przypowieści: „Wam [tj. apostołom] dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego, innym zaś przez przypowieści [...]” (Łukasz, 8, 10); „Wam dane jest poznać tajemnicę królestwa Bożego,

<sup>1</sup> Cytaty łacińskie pochodzą z wyd.: *Biblia Sacra juxta Vulgatae exemplaria et correctoria Romana*. Wyd. 8. Paris 1887.

<sup>2</sup> Do Rzymian (16, 25—27): „*ei autem qui potens est vos confirmare juxta evangelium meum, et praedicationem Jesu Christi, secundum revelationem mysterii temporibus aeternis taciti (quod nunc patefactum est per Scripturas prophetarum, secundum praeceptum aeterni Dei, ad obeditionem fidei), in cunctis gentibus cogniti [...]*”. — Do Efezjan (1, 9—11): „*ut notum faceret nobis sacramentum voluntatis suae, secundum beneplacitum ejus, quod proposuit in eo, in dispensatione plenitudinis temporum, instaurare omnia in Christo, quae in caelis, et quae in terra sunt, in ipso [...]*”.

dla tych zaś, którzy są poza wami, wszystko się dzieje w przypowieściach [...]” (Marek, 4, 11)<sup>3</sup>.

W znanym dziele Klemensa Aleksandryjskiego *Protrepticus* zamieszczone jest zdanie, które nawiązuje do takiej właśnie zasady obrazowego wykładu tajemnicy: „Pójdź, ukazać ci *Logos* i tajemnice jego, i wyjaśnię ci je w obrazach, które znasz”<sup>4</sup>.

„*Mysterium*” — tajemnica dająca się wyjaśnić obrazami, opowiedziana obrazami dramatów misteryjnych biorących swój początek z „*verbum Dei*”, z *Pisma świętego*, była źródłem i inspiracją sztuk powszechnie znanych średniowiecznej i renesansowej kulturze europejskiego chrześcijaństwa.

„*Ministerium*” — obrzęd, repetycja porządku służby liturgicznej przeniesionej na *theatrum*, gdzie przedstawiano, reprezentowano wydarzenia stanowiące centralne punkty kościelnego *officium* — również i to słowo, tak przecież blisko związane z zasadami wczesnych dramatów liturgicznych, mogło mieć jakiś genetyczny związek z narodzinami dramatu misteryjnego (ministeryjnego?).

Cytowany na wstępie tytuł sztuki Jeana Michela: „*Cy commence le mistère de la passion [...]*”, mógłby może brzmieć: „*Cy commence le ministère de la passion [...]*” — „tu poczyna się obrzęd męki [...]”.

Wraz z tymi spekulacjami etymologicznymi, towarzyszącymi niezmiennie prawie wszystkim dotychczasowym rozważaniom badawczym nad zagadką sztuk misteryjnych, wchodzimy w labirynt komplikacji problemowych, tym trudniejszych, że złudnie maskowanych rzekomą prostotą naiwnej jakoby poetyki misterium. Jednakże dające się niejako gołym okiem uchwycić generalne cechy gatunku, jego, nazwijmy to, zewnętrzne objawy, ukrywają złożone determinanty strukturalne, skomplikowane i trudne do rozszyfrowania motywacje filozoficzne i teologiczne, które legły u samych podstaw narodzin gatunku, przygotowały jego krystalizację, zainicjowały rozwój, określiły model, typ, kierunek stereotypizacji.

Prezentowane tu rozważania, z uwagi na złożoność zjawiska i ogrom materiału, mogą być traktowane za ledwie jako pierwsze rozpoznanie, jako próba wskazania elementarnych założeń determinujących poetykę gatunku sztuk misteryjnych.

Gatunek ten pojawił się w XII wieku, niektóre misteria mieszały łacińskie teksty obrzędowe z tekstami w językach wernakularnych i w pewien sposób zależne były jeszcze od obrzędów kościelnych. Wiek XIV przyniósł krystalizację ich formy i zawartości [...]. Najbogatsze misteria, ogromnych objętości, redagowano w XV i na początku XVI wieku. Czasy renesansu oznaczają koniec właści-

<sup>3</sup> Cyt. za: *Nowy Testament*. W tłumaczeniu J. Wujka, w opracowaniu W. Szczepańskiego i W. Prokulskiego. Poznań MCMXXVI—MCMXXXII.

<sup>4</sup> Cyt. za: H. Rahner, *Mit griechi a Ewangelie*. W zbiorze: *Biblia dzisiaj*. Kraków 1969, s. 133.

wego rozwoju tego gatunku jako zjawiska twórczego i wnoszącego nowe wartości do artystycznego dorobku Europy. W wiekach XVI—XVIII misteria przetrwały jako rodzaj dramaturgii tradycyjnej i prowincjonalnej; są to albo przeróbki i uproszczenia tekstów starszych, albo nowo pisane kompozycje, czasem przez pisarzy wprawionych. Pewne formy misteriów przetrwały aż do XIX wieku w środowiskach wiejskich i małych miastach<sup>5</sup>.

Ze względu na „rozległość chronologiczną — trzy albo i pięć wieków trwania — oraz geograficzną: od Hiszpanii po Kijów i Zagrzeb”<sup>6</sup>, teksty sztuk misteryjnych, w całej swej masie, zdają się nieprzebytą dżunglą, w której dopiero wytycza się pewne szlaki i ustawia pierwsze znaki sygnalizacyjne.

Interesujący nas gatunek dramatyczny, nieregularny i nie poddający się sztywnym schematom klasycznej systematyki genologicznej, już samą różnorodnością swych obocznie funkcjonujących nazw nastęrcza pierwsze, wstępne trudności badawcze.

Termin misterium, powszechnie i niejako arbitralnie przyjęty jako określenie gatunku, nie był spotykany w europejskiej nomenklaturze genologicznej przed w. XV; użyty został „po raz pierwszy dla oznaczenia rodzaju teatralnego w liście królewskim wystawionym w r. 1402 przez Karola VI dla paryskiej Confrérie de la Passion, w którym była mowa o *misterre de la Passion* i o innych *misterres*”<sup>7</sup>.

Julian Lewański w swej imponującej erudycją pracy wylicza szereg mian, którymi opatrywano interesujący nas gatunek<sup>8</sup>. Rejestr ten, uzupełniony dalszymi, nie uwzględnionymi przez badacza nazwami<sup>9</sup>, odnotowujemy poniżej:

1. *le mystère*; *misterium*; *misterija* — Francja, Hiszpania, Rosja;
2. *estoire*; *l'histoire*; *historia*; *storia* (o *vero representatione*); (*devota*) *istoria*; *Die Hystoria*; *die Geschichte*; *Story*; *historyja* — Francja, Hiszpania, Włochy, Niemcy, Anglia, Polska;
3. *feste* — rrancja;

<sup>5</sup> *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Zeszyt 3: *Misterium*. Opracował J. Lewański. Wrocław 1969, s. 207—208.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 214.

<sup>7</sup> S. Łukasik, *Mystère*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1967, z. 2, s. 147.

<sup>8</sup> *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 207.

<sup>9</sup> Dodatkowe, szerokie informacje na ten temat zawarte są w następujących pracach: R. Hess, *Das romanische geistliche Schauspiel, als profane und religioese Komoedie (15. und 16. Jahrhundert)*. Muenchen 1965. — S. Ciesielska-Borkowska, *Auto, Auto sacramental*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1967, z. 2, s. 139—140. — S. Łukasik, *Jeu. Jw.*, s. 143—145. — W. Preisner, *Sacra rappresentazione. Jw.*, s. 150—151.

4. *ludus* z synonimami tej nazwy w innych językach: *le jeu*; *joc*; *das Spiel*; *Spel*; *gra*; *hra* — Francja, Rumunia, Niemcy, Belgia flamandzka, Polska, Czechy;
5. *la vie (dramatique)*; *Leben (Spieltext)*; *żywot* — Francja, Niemcy, Polska;
6. *la comédie*; *la commedia*; *Comedy*; *komedycja* — Francja, Włochy, Niemcy, Polska;
7. *representación*; *ripresentazione (rappresentazione)*; *pressentatione* — Hiszpania, Portugalia, Włochy;
8. *devotione* — Włochy;
9. *lauda drammatica* — Włochy;
10. *tragicommedia* — Włochy;
11. *tragedia* — Włochy;
12. *dialogus* wraz ze swymi adaptacjami w innych językach: *diálogo*; *dyalog (profesto)*; *dialogus (de Passione)* — Hiszpania, Polska i wiele innych krajów;
13. *farsa sacramental* — Włochy;
14. *auto sacramental* — Hiszpania i Portugalia;
15. *obra* — Portugalia;
16. *pratica* — Hiszpania i Portugalia;
17. *pranto* — Hiszpania i Portugalia;
18. *intermedium* — nazwa używana niemal we wszystkich krajach europejskich;
19. *passio* — nazwa używana niemal we wszystkich krajach europejskich;
20. *fabula sacra* — nazwa rezerwowana dla rzadkich sztuk misteryjnych pisanych po łacinie;
21. *irozi*; „herody” — Rumunia i Polska;
22. *miracle* — nazwa odmiany gatunkowej misterium, stosowana niemal we wszystkich krajach europejskich, sygnująca sztuki o stosunkowo zawężonej tematyce związanej z życiem i cudami świętych.

Przytoczony wykaz, zawierający nazwy występujące na terenie kilku krajów europejskich, nie jest jeszcze zapewne kompletny; mimo to uderzająca wydaje się ta obfitość i różnaitość nomenklaturowa.

Wymienione przeglądowo terminy mogą oznaczać i oznaczają (co poświadcza materiał historycznoliteracki):

- a) różne odmiany dramatów zwanych przez nas misteryjnymi;
- b) niektóre dzieła dramaturgiczne zdecydowanie moralitetowe (np.: *Komedycja Justyna i Konstanczej Bielskiego*, *Tragedyja o polskim Scylurusi* Jurkowskiego);
- c) sztuki o treści całkowicie świeckiej utrzymane w poetyce dramatu nieregularnego, niearystotelesowskiego (np.: *Le mystère du siège d'Orléans*, *Tragedia żebracza [...]*, *Ein Spiel von einem Arzt und einem kranken Paur*);
- d) utwory dramatyczne o treści zarówno świeckiej jak i religijnej, które są produktem znormatywizowanej i świadomej praktyki poetyckiej uczonych humanistów (komedia, tragedia, dialog, tragikomedia);
- e) dzieła nieprzynależne do rodzaju dramatycznego, epickie, opracowujące zarówno świecką jak i religijną materię (różne „historyje”, „żywoty”, „fabuły” etc.).

Często również zdarzało się, iż niektóre utwory misteryjne w ogóle były pozbawione swej „specyfikacji” genologicznej, a ich autorzy kwestie te pomijali całkowitym milczeniem; to jednak nie zdaje się szczególnie utrudniać sytuacji badawczej, mówi natomiast wiele o sytuacji gatunku.

Terminy genologiczne użyte przez mało świadomych i z kunsztem poetyckim (w klasycznym znaczeniu *ars poetica*) nie obznajmionych twórców nie poddają się zabiegowi takiego uporządkowania, które ustaliłoby stopień ich możliwej ekwiwalencji; nie mogą być „nakładane” na siebie jednoznacznie i bez reszty, bo oczywiście nie sprawdzają np. równania typu: *misterium* = historia = *pranto* = gra. Innymi słowy, używając terminologii logiki, nie możemy w ich przypadku zastosować tzw. definicji regulującej.

Wyróżnione np. nazwami: dialog, komedia, historia, pasja, identyczne pod względem swej poetyckiej struktury dramaty misteryjne, wymykają się pozornie próbom znalezienia zadowalającej odpowiedzi na pytanie, dlaczego dani twórcy tak właśnie je „ochrzčili”, skoro te niejednakowe miana odnoszą się do jednakich przedmiotów genologicznych. Pozostając przy tym przykładzie stwierdzmy, że nazwy „dialog” autor użył na określenie formy podawczej dzieła wyłożonego „w rozmowach person”, że „komedia” sygnuje przede wszystkim kategorię komediowości pojętej jako szczęśliwe zakończenie okrucieństwa i komplikacji poprzednich zdarzeń<sup>10</sup>, „historia” zaś jest powiadomieniem, iż przedstawione fakty są bezwarunkowo, autentycznie prawdziwe, „pasja” wreszcie informuje o temacie sztuki. Łatwo zauważyć, że te podstawowe kryteria wyróżniające, które motywują dokonany przez autora wybór nazwy genologicznej, są ustalone według niepełnej i niejednorodnej skali (forma podawcza, kategoria estetyczna, charakter poznawczy, temat), i że wedle takich miar niemal każde misterium jest równocześnie dialogiem, komedią, historią, że bywa także i pasją. Kiedy natomiast uczony humanista, np. Cornelius Crocus, podaje, iż sztuka jego to „*comoedia sacra*”, każdy niemal odbiorca wychowany w regule klasycznego ładu systematyki wie, że dzieło to mieści się w ramach rodzaju dramatycznego, w gatunku komediowym, w odmianie gatunkowej komedii humanistycznej.

W tym miejscu dotykamy problemu świadomości genologicznej, reguł funkcjonowania gatunku, sposobu jego traktowania.

Dla tzw. nieuczonych twórców dramatów misteryjnych gatunek nie stanowił przedmiotu refleksji teoretycznej, w każdym razie nie głębszej refleksji. Zasady ich twórczości nie były skodyfikowane, skrupowane rygorami poetyckich normatywów; gatunek misteryjny nie był „przypisany

<sup>10</sup> Temat ten omawiam obszerniej w pracy: „*Żywot Józefa...*” *Mikołaja Reja. Studium porównawcze*. Wrocław 1971 (rozdz. 3).

do [...] warsztatów twórczych, które potrafiłyby sformułować i ogłosić kodeks norm, a z kolei utrzymać pewną kontrolę nad twórczością w formie krytyki [...]”; w związku z tym gatunek ten istotnie „ma trudny do spisania zespół dyrektyw twórczych”<sup>11</sup>. Niemniej jednak jest w pewien sposób normatywny, jako że „gatunki są z a w s z e n o r m a t y w n e, s ą z e s t r o j a m i d y r e k t y w”, jak słusznie stwierdza Michał Głowiński. „Różnice ujawniają się w typie i w stopniu normatywizmu”; „Inaczej funkcjonuje gatunek wtedy, gdy jego reguły są niepisane, inaczej wówczas, gdy jest on powiązany z uświadomionym systemem zasad”. W interesującej nas sytuacji pierwszej gatunek jest „tylko utrwalonym społecznie sposobem postępowania literackiego [...], intersubiektywnie utrwalonym [...], daje się porównać do zwyczaju, jest swego rodzaju niepisany kodeksem literatury [...]”, „regulującym określoną dziedzinę wypowiedzi, decydującym o tym, że »tak się pisze«”<sup>12</sup>.

Autorzy sztuk misteryjnych, przedstawiających materię *Pisma świętego*, żywotów świętych *etc.*, nie formułowali *expressis verbis* tego, co w dziełach ich było zawarte, nie precyzowali ich poetyki, nie ustalali kategorycznie obowiązujących kanonów; posiadali jednak — ściślej nie zwerbalizowaną — wiedzę o tym, jak się je pisze.

I jakkolwiek trudne może się zdawać uchwycenie podstawowych zasad owego pisania, nie jest to jednak niemożliwością; jakkolwiek sprzeczne i poplątane wydają się terminologiczne określenia tych sztuk, ich cząstkowo zaledwie oddające istotę rzeczy nazwy (co symptomatycznie potwierdza stopień teoretycznej autorefleksji nad gatunkiem), to przecież nieco arbitralnie, niejako projektująco przyjęte i upowszechnione w badaniach miano *m i s t e r i u m*, które oznacza podobne „desygnaty”, podobne realizacje literackie, wydaje się możliwe do przyjęcia; miano to, może najtrafniej i najszczęśliwiej, streszcza w sobie podstawową i pierwszą istotę sztuki misteryjnej: „tajemnicę”.

Z dotychczasowych ujęć definicyjnych i starań opisowego wyliczenia znamienych cech dramatu misteryjnego<sup>13</sup> wynika, że jest on tworem

<sup>11</sup> *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 298.

<sup>12</sup> M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały Konferencji Naukowej. Maj 1965*. Warszawa 1967, s. 42—44.

<sup>13</sup> Zob. A. d'Ancona, *Sacre Rappresentazioni desi seccoli XIV e XVI*. Firenze 1872. — G. Cohen, *Les Grands mystères des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles aussi du XIV<sup>e</sup>*. Paris 1938. — W. Feigel, *Geschichte des Passionsspiels in Oesterreich*. B. m. 1926. — R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*. Stuttgart 1891—1892. — E. Hartl, *Das Drama des Mittelalters. Osterspiele*. Darmstadt 1964. — H. Niedner, *Die deutschen und französischen Osterspiele bis zum 15. Jh.* Berlin 1932. — L. Petit de Jule-

w szczególny sposób amorficznym, „nie krępowanym w swej kompozycji żadnymi prawami ani regułami”<sup>14</sup>. Ową „niekształtność” misterium podkreśla wyraźnie także najnowsze i najbogatsze studium tego gatunku, opracowane przez Lewańskiego. Badacz akcentując tę cechę oraz stwierdzając, iż „jest rzeczą charakterystyczną, że nie można doszukać się własnej poetyki misteriów”, stara się niemniej, biorąc oczywiście „poprawkę” na różnice odmian, wskazać jej podstawowe, znamienne właściwości: akcję dramatyczną typu szeregowego, która oznacza, że „kolejne wydarzenia następują po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie są koniecznym wynikiem poprzednich wydarzeń, nie muszą być dramatycznie umotywowane”; cykliczność budowy (w obszernych dramatach), gdzie daleko posunięta „swoboda gospodarowania poszczególnymi jednostkami sztuki oznacza jednocześnie brak zasad komponowania zorganizowanej skali efektów po sobie następujących”; mechaniczne łączenie scen i epizodów, „równe traktowanie wszystkich postaci”<sup>15</sup>; charakterystyczną obecność elementów apokryficznych; częste pomieszanie kategorii estetycznych komizmu i wzniosłości; wreszcie — ujmując rozważania w aspekcie teatralizacji formy — wykształcenie specjalnej przestrzeni scenicznej, tzw. sceny symultannej, której

odrębność i specyficzność polegała na tym, że widzowie widzieli jednocześnie wszystkie dekoracje przygotowane dla całej sztuki, mianowicie skonstruowane dla każdej jednostki spektaklu mansjony, więc odrębne konstrukcje wyobrażające różne budynki i miejsca [...], ustawione obok siebie [...]. Akcja przenosiła się kolejno od jednego mansjonu do drugiego. Persony dramatu przeważnie znajdują się na scenie cały czas na odpowiednim dla siebie miejscu i zaczynają działać wtedy, kiedy przychodzi czas ich występu<sup>16</sup>.

W ten sposób wszystko działo się jednocześnie lub — inaczej mówiąc — jednocześnie było „dzianie się” i „niedzianie”. [...] Symultaniczne „jedno obok drugiego”, zamiast „jedno po drugim”, było wyrazem braku myślenia przyczynowo-skutkowego, braku ducha kauzalnego. Kolejność zdarzeń była tylko powtórzeniem kolejności danej w *Piśmie świętym*, motywacje ludzkie znajdowały się poza planem akcji, w historycznym oraz nadprzyrodzonym porządku opisanym w *Biblii*<sup>17</sup>.

---

ville, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*. Paris 1880. — E. Roy, *Le Mystère de la passion en France du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris—Dijon 1903—1904. — W. Townsend, L. Townsend, *Mystery and Miracle Plays in England*. London 1931. — J. E. Varey, *La Mise en scène de l'auto sacramental a Madrid au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. W zbiorze: *Le Lieu théâtral a la Renaissance*. Wyd. 2. Paris MCMLXVIII, s. 215—226.

<sup>14</sup> Łukasik, *op. cit.*, s. 148.

<sup>15</sup> *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 208—209.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 209.

<sup>17</sup> J. Ziomek, *Gatunki i odmiany teatru renesansowego*. „Nurt” 1969, nr 12, s. 31.



Z tym spostrzeżeniem Jerzego Ziomka korespondują uwagi Juliana Lewańskiego, który stwierdziwszy, iż kolejne wydarzenia sztuki „nie muszą być dramatycznie umotywowane”, uzasadnia ten fakt okolicznością, że „kolejność wypadków jest zalecona przez porządek wskazany w źródle”, tj. w *Piśmie świętym*. Tak więc

w czasie widowiska [mysteryjnego] buduje się obraz historyczny [...], ma się do czynienia z rekonstrukcją obrazu historycznego, w znacznej części widzom znanego [...] <sup>18</sup>.

To oczywiste spostrzeżenie, zbyt mało dotąd cenione, jest punktem bardzo istotnym dla dalszego wnioskowania.

Opracowywana przez autorów sztuk mysteryjnych materia *Pisma świętego* (w rozważaniach naszych skupiamy uwagę na jej części nowotestamentowej), traktowana była przez nich jako przekaz historyczny, historia *strictissimo sensu* — relacja o wypadkach bezspornie rzeczywistych.

Już wczesna egzegeza żydowska i szkoła antiocheńska w III w. n.e., a następnie (bardzo skrótkowo wyliczając): św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu i egzegeci renesansowi — za naczelne zadanie wykładu *Pisma świętego* przyjęli objaśnianie jego sensu historycznego. *Sensus historicus* (synonim: *sensus litteralis*) stanowił centrum zainteresowań badaczy, poszukujących i odsłaniających w *Biblii* „sam fundament prawdy”: „szczególnie troszczyć się należy w *Świętej historii* o to znaczenie dosłowne, które stanowi jakby sam fundament prawdy” — konkludował w końcu XVI w. Antonio Possevino, gdyż „*Biblia* znaczy przede wszystkim ze względu na bezpośredni sens realnych wydarzeń, o których opowiada”, i należy ją pojmować jako „*rerum gestarum narratio*”, jako „dokument historyczny, prawdziwą opowieść o wydarzeniach i czynach, które kiedyś zostały dokonane [...]” <sup>19</sup>.

Historia jest opowieścią o zdarzeniach, dzięki której rozpoznaje się to, co się stało w przeszłości. Nazywa się zaś z grecka *historia* od *historein*, co znaczy widzieć lub poznawać. Wśród starożytnych bowiem pisali historię tylko ci, którzy byli obecni przy zdarzeniach i widzieli to, co mieli opisać. Zdarzenia, które dzieją się na naszych oczach, chwytały bowiem lepiej niż te, o których dowiadujemy się ze słyszenia.

— stwierdzał w swym *Etymologiarum sive Originum libri XX* Izydor z Sewilli <sup>20</sup>, a przekonanie to, bez większych zastrzeżeń, panowało przez kilkaset następných lat.

<sup>18</sup> *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, s. 208.

<sup>19</sup> Cyt. za: E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław 1969, s. 64.

<sup>20</sup> Cyt. za: K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiary. Historia i filozofia w myśli średniowiecza*. Warszawa 1968, s. 30—31.

Tak więc, w najściślejszym tylko świeckim rozumieniu, *Biblia* traktowana była jako historia; zwłaszcza *Ewangelie* Mateusza i Jana przyjmowano jako historie *strictissimo sensu*, ponieważ obaj byli typowymi historiografami w znaczeniu „*rei visae scriptor*”. Jako naoczni świadkowie, więc operujący wiedzą pochodzącą *ex visione*, posiadali pewną przewagę nad Markiem i Łukaszem, którzy święte dzieje, jak to poświadczają Papiasz, Orygenes i Tertulian, opisali *ex auditu*; Marek opierał się na relacjach Piotra-apostoła, Łukasz na przekazach Matki Chrystusa. Jednakże przekazy wszystkich czterech ewangelistów były prawdziwym opisem współczesnych im najnowszych wydarzeń, czyli historią (w odróżnieniu od kroniki), w takim znaczeniu, w jakim terminu tego używał Izidor z Sewilli, Konrad z Hirsau, ich naśladowcy, a także niezależni od nich myśliciele tej epoki<sup>21</sup>.

Staropolscy tłumacze *Pisma świętego*, np. Jakub Wujek, również określali materiał biblijny mianem historii<sup>22</sup>, rozumianej przede wszystkim jako „dzieje, wyliczenie albo popisanie dziejów”<sup>23</sup>, takie „popisanie”, któremu przewodzi idea przekazania prawdy: „*veritatem quae prima est historiae virtus [...]*”<sup>24</sup>. Postulat ten, powtórzony m. in. przez Marcina Kromera za Robortellem, był od dawna znany historiografii europejskiej; w samym tylko wczesnym średniowieczu można znaleźć wiele jego odpowiedników, jak np. sformułowanie Rabana Maura: „*Historiae indagare veritatem*”<sup>25</sup>.

Tak zdefiniowany i pojmowany termin historia adekwatnie przystawał właśnie i przede wszystkim do *Biblii* i w ogóle do dziejopisarstwa.

Uwaga ta jest o tyle ważką, że równoległe, zwłaszcza w okresie renesansu, spotykamy się także z innym, niezupełnie ścisłym użyciem tej nazwy, z jej zastosowaniem do utworów literackich, szczególnie z zakresu prozy fabularnej<sup>26</sup>. Jednakże przypadek takiego „przysposobienia” tego terminu pozostawiamy teraz, jako mało istotny, poza zasięgiem naszych rozważań.

<sup>21</sup> Zob. Pomian, *op. cit.*, s. 30—37.

<sup>22</sup> Zob. uwagi Wujka we wstępie do pierwodruku polskiego przekładu *Biblii* z r. 1599: *Upomnienie do czytania „Pisma świętego”*, rozdz. 10. Charakterystyczny jest także wykaz historii zawartych w *Piśmie* sporządzony przez tłumacza: *Summa wszystkiey Historiiey Świętęy w Bibliiiey opisánęy, ná siedm części sie rozdziela*, k. 1100.

<sup>23</sup> J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum*. Montereio 1564, k. 113 r.

<sup>24</sup> *Martini Cromeri de origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*. Cyt. za: T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*. Kraków 1918, s. 65.

<sup>25</sup> Cyt. za: Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 65, przypis.

<sup>26</sup> Szeroko i z wielką znajomością rzeczy analizuje ten problem T. Michałowska (*Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy noweliścycznej*. Wrocław 1970, s. 11—95).

Autorzy tekstów misteryjnych szczególnie podkreślali fakt, iż opracowywany przez nich materiał biblijny jest historią. W literaturze staropolskiej wielokrotnie twórcy misterii nadawali swym dziełom miano historii. Autor (czy redaktor) Mikołaj z Wilkowiecka zaznacza wyraźnie, nie tylko poprzez tytuł (*Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*), że podstawowy dla utworu przekaz ewangeliczny jest „*per totam historiam in suis locis*”, że dramat opowiada:

istą prawie historyją  
z *Pisma świętego* zebraną,

wreszcie zastrzega się, iż jeśli cokolwiek

W tej chwalebnej historyjej  
Nad tekst Świętej Ewanjelijej  
Będziem przywozić skądinąd,  
Nie poczytajcie nam za błąd,

ponieważ, jak dalej wyjaśnia:

jesli co przyczynimy,  
Tedy z starych Patrów mamy,

ewentualnie:

z Dawida  
I krześcijańskiego kreda<sup>27</sup>.

Podobnie autor *Intermedium na Niedzielę Palmową*, zwracający się do słuchaczy za pośrednictwem Prologa-Ewangelisty, wyjaśnia:

lepiej wyrozumiecie,  
Gdy ujrzycie, usłyszycie.  
A iżbyście nie rozumieli  
O nas, byśmy co mówili  
Nowo sobie zmyślonego,  
Kościołowi przeciwnego,  
Przez wszystkie ceremonije,  
Przez śpiewanie i mówienie,  
Będę czedł po sentecyjej  
Tekst świętej Ewanjelijej.  
Wedle której historyja  
I ta święta Procesyja  
Pójdzie od przodku do szczątku  
Właśnie jako nić po kłębku<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Cyt. za: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. 2. Warszawa 1959, s. 289.

<sup>28</sup> Cyt. jw., s. 257—258.

Także w konkluzji *Dialogu o Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa na Niedzielę Palmową* czytamy:

Tego też nie mniemajcie, byśmy to zmyślali,  
 Bośmy to wszystko z *Pisma świętego* wybrali.  
 Przetosmy wam to nie w zwierciadle pokazali,  
 Abyście to u siebie pilnie uważyli.  
 Nie mając tego sobie za jakie błazeństwa<sup>29</sup>.

Historyczność przedstawianych wydarzeń podkreślono również w *Dialogu krótkim na Święto Narodzenia Pana naszego Jezusa Chrystusa*<sup>30</sup>.

Przyjmując, że zasada przekazania relacji prawdziwej, historycznej, stanowi obowiązującą dyrektywę pisarską, spróbujmy określić interesujące nas teksty właśnie jako udratyzowane historie.

Oczywiście określenie to nie jest nazwą gatunkową, nie posiada „kwalifikatorów genologicznych”<sup>31</sup>; jest jedynie informacją na temat poznawczego charakteru dzieła.

Przy wyjaśnianiu rodowodu znaczenia terminu trzeba pamiętać, że ewangeliści byli historykami *strictissimo sensu*, natomiast autorzy misterii repetowali, powielali ich przekazy. W kwestii stopnia wierności tej repetycji na wstępie zauważyć należy, że w każdym razie teksty ich nie były literalnym odwzorowaniem historii biblijnej, że jedynie w generaliach i porządku zdarzeń zgadzały się ze źródłem kanonicznym zagwarantowanym przez Kościół jako *auctoritas*. Warto tu przypomnieć знаmienne zdanie św. Augustyna: „*Ego evangelio non crederem, nisi me catholicae Ecclesiae commoveret auctoritas*”<sup>32</sup>.

Genetycznie — u podstaw potrzeby powtórzenia owych w pełni autorytatywnych przekazów leżała konieczność wyobrażenia ich, pokazania, nie za pomocą słowa, lecz właśnie obrazu. Wystawienie teatralne tekstu, przekazujące przeszłe zdarzenia, było funkcją „wiedzy, rozumianej [...] jako widzenie”<sup>33</sup>, było rzeczywistym poznaniem poprzez obrazy, ponieważ sądzono, że „przeszłość, której obraz nie zachował się w pamięci [...], jest niepoznawalna”<sup>34</sup>.

Z trzech możliwych rodzajów widzenia pierwszy, bezpośredni kontakt był udziałem tych dwu ewangelistów (tj. Mateusza i Jana), którzy opisywane przez siebie zdarzenia widzieli „oczyma ciała”; drugi — udziałem odbiorców spektaklu. Był to rodzaj widzenia duchowego, tzn. takiego,

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 283.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 373, 394.

<sup>31</sup> Na ów brak „kwalifikatorów genologicznych” zwraca szczególną uwagę Michałowska, *op. cit.*, s. 73.

<sup>32</sup> Cyt. za: Pomian, *op. cit.*, s. 55.

<sup>33</sup> Pomian, *op. cit.*, s. 50.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

dzięki któremu określone rzeczy, uprzednio zmysłowo postrzegane, zostały teraz, za pośrednictwem ewangelicznych przekazów, przywołane, ponownie odtworzone i przedstawione widzom. Święty Augustyn pisał:

Aby nauczyć mnie czegoś, trzeba, żeby przedmiot, który chcę poznać, ukazał się moim oczom lub podziałał bezpośrednio na którykolwiek mój zmysł [...]. Ze słów zaś możemy się dowiedzieć tylko o słowach<sup>35</sup>.

Jakkolwiek uznawano i trzeci rodzaj poznania utożsamiany ze specyficznym widzeniem typu tzw. oglądu umysłowego, preferowano zdecydowanie wzrok, oczy, jako najdoskonalsze narzędzie poznania. Tym samym imitacja niegdyś obrazu poprzez spektakl misteryjny budowała zarazem poznanie zdarzeń, jak i utrzymywała pamięć o nich.

Wyrazem tej samej tendencji było powszechnie praktykowane w średniowieczu i renesansie obfite ilustrowanie różnych tekstów historii biblijnych, zwłaszcza traktatów typu *meditatio* — np. *Meditationes vitae Christi* Jana de Caulibus zawierały 193 miniatury, polskie *Rozmyślenia dominikańskie* uzupełnione były 117 całostronicowymi ilustracjami. O wartościach i konieczności obrazowego przedstawienia pisano wielokrotnie; np. Jan de Caulibus zwracał uwagę, że dodane do tekstu obrazy sprawiają, iż przeszłe wydarzenia „przedstawisz sobie [...] w wyobraźni, tak jakbyś tam była obecna i jakby się to w oczach twoich działo”<sup>36</sup>.

Podobnie argumentował Ludolf z Saksonii, prezentując swe niezwykle popularne dzieło *Vita Christi*:

*Necessarium enim erit, ut aliquando ita cogites te praesentem cogitatione tua, ac si tunc temporis ibi praesens fuisses quando passus fuit*<sup>37</sup>.

Wreszcie, żeby sięgnąć do stosunkowo późnego, bo XVI-wiecznego przykładu, dowodnie świadczącego o trwałości owych przekonań, zacytujmy zdanie Piotra z Alkantary, który problemowi temu poświęcił wiele miejsca w swym dziele *De meditatione*:

*Non vero considera haec tanquam dudum et ante multa saecula gesta, sed imaginare tibi tamquam praesentia sint et coram oculis tuis gerantur*<sup>38</sup>.

Potrzeba obrazowego oglądu zdarzeń, rzeczy niegdyś zmysłowo postrzeganych, upatrywanie we wzroku najdoskonalszego narzędzia pozna-

<sup>35</sup> Cyt. za: Pomian, *op. cit.*, s. 51. Zob. też A. Schindler, *Wort und Analogie in Augustins Trinitaetslehre*. Tuebingen 1965, s. 76.

<sup>36</sup> Cyt. za: T. Dobrzeńcki, „*Rozmyślenia Dominikańskie*” na tle średniowiecznej literatury pasyjnej (wstęp do:) *Rozmyślenia dominikańskie*. Wydali i opracowali K. Górski i W. Kuraszkiewicz. Wrocław MCMLXV, s. XLI. BPP, A 3.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. XLII.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. XLII.

nia, przyznawanie większej wartości relacjom tych historyków, którzy współczesne sobie fakty opisali *ex visione*, wszystko to konsekwentnie prowadzi do przypuszczenia, że autorzy misteriów, zwłaszcza tych najdawniejszych, dających początek pewnemu trybowi postępowania pisarskiego, skłonni byli jako podstawę materiałową preferować dwie przede wszystkim *Ewangelie*: Mateusza i Jana — właśnie naocznych świadków. Być może, iż obserwacja tekstów misteryjnych wedle chronologicznego porządku ich powstawania potwierdziłaby słuszność tego przypuszczenia. Znamienne, dodajmy tylko, że późne przecież misteria polskie zdecydowanie częściej sięgają do wersji św. Mateusza; dzieje się tak i w *Intermedium na Niedzielę Palmową*, i w *Dialogu o Męce [...] Chrystusa*, i w *Dialogu krótkim na Święto Narodzenia [...]*. Nawet oparta na tzw. harmonii ewangelicznej *Historja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu [...]* przywołuje w marginaliach źródło Mateuszowe bezspornie większą ilość razy niż pozostałe; równocześnie zaś, w drugiej kolejności, opiera się na przekazie św. Jana, także naocznego świadka.

Oba te źródła przede wszystkim, ponadto *Ewangelie* Łukasza i Marka, generalnie, w najbardziej podstawowych zarysach (zastrzeżenie to jest konieczne z uwagi na wykorzystywanie przez twórców innych jeszcze, wiarogodnych i *quasi*-wiarogodnych przekazów, jak np. *Protoewangelia Jakuba*, apokryficzna *Ewangelia Nikodema*) rzutowały na układ tematyczny sztuk misteryjnych, a tym samym na ich porządek kompozycyjny, ich szczególną poetykę, która była *sui generis* odwzorowaniem, odbiciem innego wymiaru myślenia, innych, ponadracjonalnych reguł.

W tym właśnie miejscu dotykamy bardzo istotnego problemu, mianowicie znamiennej ambiwalencji w traktowaniu *Pisma*: z jednej strony odbierano je w kategoriach świeckich, jako historię o zagwarantowanej *auctoritas*, jako przekaz bezspornie prawdziwych dziejów, uchwytnych w rzeczywistości swych zewnętrznych objawów, zdarzeń (był to odbiór jakby powierzchniowy pierwszej, literalnej warstwy); z drugiej strony uwy puklano przede wszystkim fakt, że zewnętrzność tych zdarzeń kryje zjawisko najistotniejsze, bo właśnie *ś w i ę t e d z i e j e*, o specyfice nie poddającej się zracjonalizowaniu w kategoriach ludzkiego myślenia.

*Biblia*, nazywana historią Bożą, świętą, *Sacra et Divina historia*, „*est caelestium plenissimus mysteriorum*”<sup>39</sup>.

Było to stanowisko obce koncepcjom starożytnych, i późniejszych, uczonych humanistów, bowiem poszukiwany przez nich sens, zrozumiałość, był zawsze sensem wedle ludzkiego wymiaru rozumowania; natomiast prawdziwe, „głębinowe” znaczenie *Pisma świętego*, jego *vera signi-*

<sup>39</sup> Cyt. za: Sarnowska-Temariusz, *op. cit.*, s. 65.

*ficatio* objawiało mądrość Istoty Boskiej, *mysterium* domagające się od-słonięcia. Święty Paweł, powtórzmy, stwierdzał: „*loquimur Dei sapientiam in mysterio*” — „opowiadamy mądrość Bożą w tajemnicy”.

Boskie Słowo *Pisma* jest tajemnicą i poza dostępnym sensem zdań i obrazów całej narracji historycznej kryją się niezbadane dziedziny ducha i nieprzewidziane możliwości dróg ku bezobrazowej już prawdzie. Dla tych, którzy mają wzrok sposobny, to, co postrzegają zmysły, jest tylko rodzajem grobli, wysuniętej w stronę ciemnego świata królestwa transcendentnego, bardziej rzeczywistego, jest tylko jakby miniaturowym szkicem ogromu idei Bożych, stanowiących źródło i cel ostateczny wszelkiej myśli stworzonej [...]. Chrześcijaństwo nie jest nigdy religią nagiego słowa, zwykłego rozumu, prawa etycznego, lecz jest religią słowa spowitego zasłoną [...] mądrości <sup>40</sup>.

Znakomity biblista Louis Bouyer wyraźnie akcentuje, że dla ewangelistów boska historia jest tajemnicą:

*l'histoire est un mystère et la raconter c'est nécessairement exposer en même temps ce mystère [...] le déroulement de l'histoire humaine nous révèle le geste de la main divine qui l'accompagne et le produit* <sup>41</sup>.

Ujmując problem z tego stanowiska, łatwo zrozumieć przyczyny różnic między poszczególnymi *Ewangeliami*, nawet synoptycznymi, rozmaite, występujące w nich braki i luki dokumentacyjne, ułamkowość i epizodyczność konstrukcji narracyjnej, motywacyjne niedowłady *etc.*, jednym słowem — te cechy, których obecność zauważamy również w budowanych na materiale ewangelijnym misteriach. Rezygnacja ze spoistej konstrukcji narracyjnej, z poetyki racjonalnego, chronologicznie i pragmatycznie zbudowanego przekazu historycznego, była celowa.

Ewangeliści nie mieli zamiaru napisać biografii Jezusa ani zgromadzić dokumentacji [...]. Prezentacja faktów nie jest bezinteresowna. Jest doktrynalna. Fakty i doktryna łączą się organicznie. *Evangélie* napisano *ex fide ad fidem*.

biblijne pojęcie historii opiera się na wierze, że Bóg objawił się w przeszłości w specjalny sposób w ramach spraw ludzkich. Poprzez specyficzne wypadki, osoby [...] Bóg wkroczył w świat człowieka. Z tego punktu widzenia jest jasne, że rozumiało się w opowiadaniach biblijnych kształtuje się na wzór boski, a nie ludzki. Najtrafniej można ją określić jako T a j e m n i c ę, [...] jako przez Boga dokonane objawienie ludziom swojego odwiecznego planu zbawienia świata.

*Evangélie*, będąc z swej istoty e p i f a n i ą, pragną „wyrazić rzeczywistość przekraczającą granice i doświadczenie naszego czasowo-prze-strzennego świata” <sup>42</sup>.

<sup>40</sup> R a h n e r, *op. cit.*, s. 163—164.

<sup>41</sup> L. B o u y e r, *Le Quatrième évangile*. Tournai-Paris 1955, s. 19.

<sup>42</sup> V. O'K e e f e, *Właściwe pojmowanie Ewangelii*. W zbiorze: *Biblia dzisiaj*, s. 79—80. — D. S t a n l e y, *Evangélie jako historia zbawienia*. W: jw., s. 85—86, 97.

Wszystko to, co powyżej zacytowane, musi mieć kapitalne, kluczowe znaczenie dla prób rozszyfrowania zagadkowej na pozór struktury sztuk misteryjnych, wyrastających przecież z istoty tak właśnie rozumianej, historycznej materii biblijnej.

Zwróćmy kolejno uwagę na podstawowe, charakterystyczne, wzajemnie ze sobą sprzężone cechy poetyki misteriów.

Uderza w nich nieład chronologiczny, szczególne pomieszenie czasowej kolejności zdarzeń, brak ich logicznego wynikania w sukcesywnym, racjonalnym porządku następstw, rodzaj „nadwiedzy” o przyszłości, antycypacje, jednym słowem to, co dawniejsi badacze skłonni byli określać niepocholebny mianem niedostatków dramaturgicznego kunsztu, a co wypada nazwać specyficzną w tym przypadku konstrukcją kategorii czasu.

I tak pasterze, przed chwilą powiadomieni o narodzinach Chrystusa, mówią o męce krzyża (*Dialog na Boże Narodzenie*); postaci *Starego Testamentu*, np. Abraham, znają z góry historię zmartwychwstania (*Historja o chwalebny Zmartwychwstaniu* [...]); Adam bezpośrednio po swym upadku powiada o wybawieniu, którego dostąpi dzięki Synowi zrodzonemu z Marii (*Mystère d'Adam*); Longinus odzyskuje wzrok przed śmiercią Chrystusa (*Pasja palatyńska*); itd. Ciekawe są również pod tym względem poprzerywane, nie skoordynowane ze sobą czasowo ciągi zarysowywanych akcji w ramach jednej sztuki (*Pasja palatyńska*); nie mają znaczenia natomiast przedstawienia kolejności wydarzeń takie, jak umieszczenie epizodu z jawnogrzeznicą przed wjazdem Chrystusa do Jerozolimy, cudowne uzdrowienie ślepego przed wskrzeszeniem Łazarza (*La Passion provençale*), ponieważ motywowane są zasadnie różnicami kolejności w ich przekazaniu przez ewangelistów.

Ten sposób traktowania chronologii nie jest wyłącznie objawem naiwności i anachronicznego myślenia. Korzenie zjawiska tkwią, jak się zdaje, znacznie głębiej i wiążą się ze swoistym pojmowaniem kategorii czasu świętych dziejów, czasu, który jest „domeną trwania” — w przeciwieństwie do czasu historii świeckiej, ludzkiej, czasu „przemijania i zmiany”, czasu o charakterze regresji<sup>43</sup>. W świętych dziejach przeszłość równa się terażniejszości, jest swego rodzaju stałą identycznością. Jest to „trwanie nierozróżnialnie proste”<sup>44</sup>, bo Bóg, który jest ostateczną sankcją wszystkiego, w stworzonej przez siebie wieczności „widzi wszystko jednym, niezłożonym oglądem, a więc musi ogarniać i nieskończoność jedną wiedzą, dla której nie mamy prawa zakreślać żadnej granicy”<sup>45</sup>. Święty Augustyn

<sup>43</sup> Zob.: Pomian, *op. cit.*, s. 134—135.

<sup>44</sup> E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki Św. Augustyna*. Przełożył Z. Jakimiak. Warszawa 1953, s. 251.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 253.



tłumacząc to dodaje, że nie można powiedzieć o Bogu, iż z góry zna on przyszłość, lecz jedynie, że posiada wiedzę. Dla niego „wszystko naraz stanowi teraźniejszość”<sup>46</sup>.

Płynące stąd przekonanie, że „przyszłość jest równocześnie czymś teraźniejszym i w czasie teraźniejszym uświadamianym”<sup>47</sup>, genetycznie warunkowało w misteriach taką właśnie, z pozoru chronologicznie nieracjonalną i nielogiczną kompozycję zdarzeń. Szczególnie wyraźnie zauważa się to w najstarszych okazach gatunku, modelujących rozwój jego dalszych realizacji.

Zdarzenia, podobnie jak mansjony na misteryjnej scenie, były uszeregowane jakby obok siebie, a nie kolejno po sobie. Owa współczesność, czy — jak to określił Ziomek — jednoczesne „dzianie się” i „niedzianie”, było tym „trwaniem nierozróżnialnie prostym”, które odwzorowywało specyfikę czasu świętych dziejów. Teksty misteryjne, budowa typowej sceny symultannej, malarstwo tamtych czasów prawdę tę wyrażały („klinicznie czystym” przykładem może być choćby środkowa część monachijskiego tryptyku Quentina Massysa: *Pieta i Ofiara Wieczorna Starożytności* z cyklu *Grandes Heures* [...] — mieszcząca obok siebie, na planie jednego obrazu, zdarzenia odległe w czasie i nie zsynchronizowane według porządku świeckiej chronologii<sup>48</sup>).

Takie ujęcie było jakby próbą praktycznego przekładu, wytłumaczenia idei świętego czasu; to, co jest kolejne, nie może współistnieć — nauczali za św. Augustynem teologowie.

To, co w nas jest niezdolnością do jednoczesnego postrzegania w jedności niepodzielnego aktu, jest z początku w rzeczach niezdolnością równoczesnego istnienia w jedności stałego trwania.

rzeczy istnieją co najmniej na dwa różne sposoby: w sobie samych i w swych własnych naturach oraz w Bogu i w swych wiecznych ideach. To podwójne istnienie jest zresztą równoczesne [...]. Wszystkie zatem rzeczy, które są obecne w świecie, są równocześnie w Boskich myślach, nie tylko w ogólnym pojęciu gatunku, do jakiego należą, ale i w idei indywidualnej, która je w Bogu przedstawia<sup>49</sup>.

Czy nie należałoby wnioskować, że scena symultanna, ukazująca równocześnie wszystkie miejsca i osoby, ukazująca je „przed” lub „po”, przed

<sup>46</sup> Cyt. za: E. Auerbach, *Adam i Ewa*. W: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 274.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 274.

<sup>48</sup> Reprodukacja tych obrazów zamieszczona jest w: T. Dobrzeniecki, *Sredniowieczne źródła „Piety”*. W zbiorze: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Gdańsk, grudzień 1966. Warszawa 1969, s. 25, 27.

<sup>49</sup> Gilson, *op. cit.*, s. 256, 263.

odegraniem roli, niejako przed ich zaistnieniem, i po odegraniu, a więc już jakby zbędne dla dalszego ciągu, czy ta scena nie odwzorowywała, naiwnie może, obrazu wiecznego trwania, raz na zawsze stworzonej i istniejącej w wiedzy Boga-kreatora, a w odpowiednim czasie Boga-animatora, sceny świata oglądanej „jednym, niezłożonym oglądem”?

Postacie zamknięte w scenicznych mansjonach, aktorzy trwający w bezruchu i oczekujący na czas swego wystąpienia — percypowani byli przez widzów w tak właśnie niezróżnicowany sposób. Natomiast wobec siebie samych, w scenicznym świecie części uporządkowanych, oddzielonych, wyłącznie już jako aktorzy, grali komedię wzajemnego niewidzenia się i niesłyszenia; każdy z nich był jakby żywym ucieleśnieniem tego, co w nas, ludziach, „jest niezdołnością do jednoczesnego postrzegania w jedności niepodzielnego aktu”.

Stwierdzenia te są próbą werbalnego skonkretyzowania tej — jak się zdaje — istotnej i podstawowej wiedzy, która była głęboko zakorzeniona w systemie myślenia i odczuwania ówczesnych odbiorców oraz twórców, która niejako tkwiła w „klimacie” epoki, w systemie jej wiary, i w niemal niedostrzegalny sposób determinowała artystyczną kreację chrześcijańskiego misterium, nie jako normatywna dyrektywa, lecz wyraz powszechnego, takiego samego odczuwania.

Ten typ sztuki, mimo jej statystycznej powszechności i zdolności żywego trafiania do szerokich, niewykształconych mas odbiorców, może pozostać hermetycznym i całkowicie niezrozumiałym szyfrem, jeśli nie dobierze się doń klucza „religijnego”, jeśli zrezygnuje się z poszukiwania pierwszej, warunkującej zasady, odsłaniającej powody takiej właśnie poetyckiej organizacji, zdecydowanie odmiennej od estetyki form zracjonalizowanych, opartych na klasycznych kanonach.

Dzieła tworzących w okresie renesansu nieuczonych autorów sztuk misteryjnych i wykształconych humanistów — zdają się niemal odrębnymi światami; literackie plody tych pierwszych, dalece już skonwencjonalizowane, a wyrosłe ze specyficznego, silnie ugruntowanego w tradycji pojmowania historii świętej, kwitowane były przez obeznanych z kunsztem poetyckim pisarzy-erudyków zdumieniem lub litościwą pogardą. Tak np. Julius Caesar Scaliger, wychowany w systemie klasycznego ładu, respektujący inne zupełnie konwencje teatralne, bezlitośnie wyszydzał zasadę sceny symultannej:

*Nunc in Galia ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint, universus apparatus dispositis sublimibus sedibus. Personae ipsae nunquam discedunt, qui silent pro absentibus habentur. At enimvero perridiculum ibi spectatorem videre te audire, et te videre teipsum non audire, quae alius coram te de te loquatur, quasi ibi non sis ubi es. Cum tamen maxima poetae vis sit suspendere animos,*

*atque eos facere semper expectantes. At hic tibi novum fit nihil: ut prius satietas suprebat quam obrepat fames*<sup>50</sup>.

Z właściwości samego *Pisma* wyrastały również inne, bezpośrednio z poprzednimi związane, wyznaczniki strukturalnych osobliwości misteriów. Przypomnijmy tu raz jeszcze, w skrócie, zacytowane wcześniej uwagi Lewańskiego, który omawiając kompozycję układu zdarzeń podkreślił „swobodę gospodarowania poszczególnymi jednostkami sztuki”, i fakt, że „kolejne wydarzenia następują po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie są koniecznym wynikiem poprzednich wydarzeń, nie muszą być dramatycznie umotywowane”. To w pewnym sensie prawda; należy jednak dodać, że nie chodzi tu o dramatyczność w znaczeniu kolizyjności i techniki dramaturgicznej, w rozumieniu Freytaga (*Technik des Dramas*) i jego szkoły uwzględniającej wyłącznie regularne, o klarownej, spójnej linii motywacyjnej, rygorystycznie skonstruowane sztuki typu *bien faite*. Mamy bowiem do czynienia z dramatycznością inną, jedyną w swoim rodzaju; a symultaniczne „jedno obok drugiego” zamiast „jedno po drugim” nie musi być dosłownie „wyrazem braku myślenia przyczynowo-skutkowego, braku ducha kauzalnego” wedle sformułowania Ziomka, ponieważ uzasadnienia z pozoru chaotycznie ułożonych zdarzeń sztuki leżą poza racjonalnym porządkiem motywacyjnym, poza związkami przyczynowymi przyporządkowanymi rzeczywistości ziemskiej. Jest to jakby odwzorowanie układu historii świętej, gdzie wszystkie fakty są połączone niejako wertykalnie, sięgają wzwyż ku Boskiej Opatrzności, w której ogniskuje się ich ostateczny sens, realizuje celowość w świetle idei odkupienia.

Do zrozumienia swoistej logiki wiązań tych faktów niezbędne zatem były: *intellectus spiritualis* — rozumienie duchowe, oraz zabieg typu *figuram implere*, odsłaniający zasadę wzajemnej korelacji zdarzeń. Wszelkie inne próby rozumowego tłumaczenia napotykały nieprzezwyciężony opór materii.

Historiozofia świętych dziejów pisanych „*ex fide ad fidem*” wskazywała na to, co Auerbach określa jako „figuralną strukturę historii świata”. Jest to w swej istocie wielki dramat odkupienia, którego początek stanowi stworzenie świata i grzech pierworodny, kulminację — wcielenie Syna Bożego, a oczekiwane zakończenie — ponowne nadejście Chrystusa i sąd ostateczny<sup>51</sup>. „Dramat” ten jest strukturą zwartą i kompozycyjnie zamkniętą, a zbudowane w oparciu o niego sztuki misteryjne zawsze stanowią odbicie jego całości bądź fragmentu, przynależą doń i związkiem z tą nadrzędną całością są generalnie motywowane.

<sup>50</sup> J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. Heidelberg 1581, s. 83 (lib. I, cap. XXI).

<sup>51</sup> Zob. Auerbach, *op. cit.*, s. 150–152; 274.

*Biblia*, będąca podstawą tematyczną misterium, była znanym materiałem dla twórców; znajomość jej szerzono również gorliwie wśród odbiorców, co szczególnie wyraźnie zauważa się w związku z tendencjami ruchu *devotio moderna*. W każdym razie w takim stanie rzeczy możliwe i prawomocne było komponowanie opisanych w *Biblii* faktów na tożsamej z nią zasadzie, według niejasnych z pozoru (dla laików) reguł<sup>52</sup>.

Słusznie podkreślone przez Lewańskiego „mechaniczne łączenie scen i epizodów” to rezultat odniesienia do względnie znanego wszystkim nadrzędnego kontekstu, zasadnie tłumaczącego taki właśnie tryb artystycznego postępowania. Możliwość swego rodzaju „wyrwania” z owej kontekstualnej całości tylko pewnej części, która mogła stanowić zrozumiałą fabułę jakiejś misteryjnej sztuki, sankcjonowała równocześnie fragmentaryczność i niespójność układu zdarzeń w samym już jej obrębie. Owe „pojedyncze jednostki”, którymi „swobodnie gospodarowano”, w domyśle odbiorców były więc uzasadnione i koherentnie spójne z nie opowiedzianą, pominiętą resztą fabuły. Epizodyczna, ułamkowa konstrukcja sztuk, ich amorficzna struktura, tylekroć akcentowana przez badaczy, była zatem konsekwencją zamierzonego (ewentualnie skopiowanego) sposobu postępowania, jego estetycznym odzwierciedleniem. Zespół zdarzeń dramatu misteryjnego nie był, jak z pozoru można sądzić, chaotycznym zbiorem, lecz systemem spójnym specyficznym pojmowaniem historii świętej. Stanowił coś, co można by nazwać konstrukcją eliptyczną, samą przez się zrozumiałą.

Zrozumiała wydaje się również inna jeszcze cecha misterium podkreślana przez badaczy, m. in. przez Lewańskiego: „równe traktowanie wszystkich postaci” świata przedstawionego sztuki oraz związane z tym charakterystyczne przemieszanie kategorii wzniosłości i przyziemności, a co za tym idzie, nieprzestrzeganie zasady różnicowania stylów.

Elementem unifikującym ludzi jest w świetle *Pisma* i nauki Kościoła Chrystus. Tak to sformułował Cyryl Aleksandryjski:

Wszyscy z natury jesteśmy zamknięci w naszej jednostkowości. Lecz w inny sposób wszyscy jesteśmy złączeni w jedno. Jesteśmy podzieleni jako odrębne osoby tak, że ten jest Piotrem, Janem czy Tomaszem, a tamten Mateuszem. Zarazem jednak w Chrystusie jesteśmy wszyscy stopieni w jedno ciało, żywiące się tym samym pokarmem. Jeden duch naznacza nas piętnem jedności i — jak Chrystus jest jeden i niepodzielny, tak i my w nim stanowimy jedno<sup>53</sup>.

To pojęcie jedności równało wszystkich, przyznawało jednakowy status każdemu z ludzi, każdej postaci przedstawionej w misterium. Jezus —

<sup>52</sup> Zob. J. Kłoczowski, *Kryzysy i reformy w chrześcijaństwie zachodnim XIV—XVI wieku*. „Znak” 1971, nr 205—206, s. 857.

<sup>53</sup> Cyt. za: P o m i a n, *op. cit.*, s. 109.

„*vir dolorum, pauper et patiens*”<sup>54</sup>, ten, który był jednocześnie Bogiem i człowiekiem, stanowił tej jedności wykładnik najbardziej wyrazisty: kojarzył w sobie zarówno *humilitas*, jak i *sublimitas* — dwie najzupełniej przeciwstawne cechy. Integralny związek owej niskości i podniosłości musiał odzwierciedlić się także w stylu narracji ewangelicznej, jak i misteryjnej. *Sermo sublimis* i *sermo humilis*, tak ściśle rozgraniczane przez teorię antyczną i następnie przez uczonych twórców humanistycznych, w rozpatrywanym przez nas przypadku uległy całkowitemu stopieniu w jedność<sup>55</sup>.

Jak już wspomnieliśmy, przedstawione w tym szkicu rozważania traktujemy za ledwie jako próbę wskazania elementarnych założeń leżących u podstaw poetyki misterium; nakreślone tu uwagi bynajmniej nie pretendują do rangi zdecydowanych sądów, na które na tym etapie znajomości tematu o wiele, jak się zdaje, za wcześnie.

---

<sup>54</sup> Określenie św. Bernarda z Clairvaux.

<sup>55</sup> Problem ten, interesująco naświetlony i wytłumaczony przez Auerbacha (*op. cit.*, s. 264—271), sygnalizujemy tu tylko pobieżnie.