

Aleksandra Antczak-Zajdel

Muzyczność we współczesnym misterium na przykładzie dramatu Roberta Lewandowskiego "Pustynia. Misterium na dwóch starców i chorał"

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 12, 243-248

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Antczak-Zajdel

**MUZYCZNOŚĆ WE WSPÓŁCZESNYM MISTERIUM
NA PRZYKŁADZIE DRAMATU ROBERTA LEWANDOWSKIEGO
PUSTYنيا. MISTERIUM NA DWÓCH STARCÓW I CHORAŁ¹**

Misterium uznawane jest za najdoskonalsze dzieło dramatyczne epoki średniowiecza, które ukazuje tajemnice wiary chrześcijańskiej. Po raz pierwszy nazwa ta została zastosowana dla oznaczenia gatunku teatralnego w liście królewskim wystawionym przez Karola VI. Już od 1450 roku nazwę tę stosowano najczęściej do żywych obrazów przedstawianych najczęściej przy wjazdach książęcych. W roku 1437, gdy Karol wjeżdżał uroczyście do Paryża, rozstawione były wzdłuż ulic, którymi przejeżdżał, żywe obrazy przedstawiające różne sceny z Ewangelii – Zwiastowanie, Męka Pańska, a także Zmartwychwstanie. Autorzy misteriów religijnych chętnie korzystali ze źródeł hagiograficznych, czerpiąc przy tym wiele z apokryfów, legend i tradycji ustnej. Dominowały jednak tematy biblijne, dalej żywoty świętych, a na końcu legendy. Warto dodać, że wieki średnie lubowały się we wszelkich opowieściach i często pomiędzy historią a legendą nie istniała żadna różnica².

Misterium było najpowszechniejszą formą teatralną docierającą do szerokiej publiczności, która pojawiła się we wszystkich prawie krajach europejskich. Utwór misteryjny składał się ze scen różnej długości, nie zawsze wyraźnie od siebie oddzielonych, prezentujących wydarzenia w porządku chronologicznym; następstwo scen wynikało z motywacji poza-

¹ „Dialog” 1999 nr 9, s. 31–39.

² Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

dramatycznych – miało oparcie w tekstach biblijnych³. Misteria pojawiły się w średniowiecznej Europie ok. XII i XIII wieku⁴, podejmując inspiracje z wcześniejszych dramatów liturgicznych. W misterium, inaczej niż w dramacie liturgicznym, wydarzenia przedstawiano w sposób narracyjny; były to swoiste sztuki historyczne. W wieku XIV misteria stanowiły odrębny, samodzielny gatunek dramatyczno-teatralny, niezależny od tradycji antycznej⁵. W terminologii staropolskiej nie używano odrębnej nazwy dla określenia utworów misteryjnych. W tekstach spisywanych w Polsce w XVI czy XVII wieku wprowadzano do tytułów ogólne, stosowane także do innych gatunków dramatycznych i narracyjnych⁶, określenia: *historia* (*Historia o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*) lub *dialogus* (*Dialogus pro festo Trium Regum*). Sama nazwa została wprowadzona do literatury naukowej pod koniec wieku XIX. Na misteria składały się utwory dramatyczne przedstawiające wybrane wydarzenia ze Starego Testamentu i ewangeliczne (najczęściej wątek narodzenia ze scenami wędrówki do Betlejem, adoracji pasterzy i królów, wątek Pasji i Zmartwychwstania), a także martyrologię świętych. Misteria swoją materią ideową i wartościami artystycznymi przynależą do kultury masowej. Zajmują godne miejsce obok pieśni, literatury sowizdrzałskiej czy komedii rybałtowskiej⁷.

Dramaty liturgiczne były w całości śpiewane, natomiast misteria recytowano, a śpiewano tylko te partie, które zostały zapożyczone z oficjów liturgicznych. Śpiewane kwestie aktorskie są stosunkowo rzadkie i pozostają jakby w opozycji do dramatu liturgicznego.

Składowe elementy misterium to: średniowieczna geneza, sakralność, obecność tajemnicy wiary, proces wtajemniczenia, doświadczenie religijnego wyzwolenia, w którym uczestniczy publiczność. Od przełomu XIX i XX

³ Bywało i tak, że misteria rozrastały się do niebotycznych rozmiarów i wówczas wystawiano je w częściach, tworząc cykle misteryjne. Warto dodać, że materia biblijna fabuły a także postacie świętych wносиły do sztuki bogate i złożone znaczenia, dlatego wiele faktów, epizodów czy sytuacji rodziło sens alegoryczny, który nie wynikał z prezentowanych wydarzeń, lecz objaśniano go w prologu lub epilogu. Również oceny moralne bohaterów, kwalifikacje czynów czy wreszcie zależności między postaciami były z góry ustalone.

⁴ Gatunek ten pojawił się w XII w., a niektóre misteria mieszały łacińskie teksty obrzędowe z tekstami w językach wernakularnych i w pewien sposób były zależne od obrzędów kościelnych. Dopiero w XIV w. ich forma i zawartość wykrystalizowały się i wyodrębniły się pewne grupy tematyczne – powstał między innymi zupełnie oddzielny rodzaj widowiska o cudach Matki Boskiej, mirakle.

⁵ Stał się oryginalnym i jedynym w swoim rodzaju produktem średniowiecznej Europy, podobnie jak hymn, sekwencja, chorał gregoriański czy malarstwo wieków średnich.

⁶ W większości miały misteria charakter narracyjny, „wyłożony oczywiście techniką dramatyczną, poprzez dialogi person scenicznych i odpowiednie środki wyrazu teatralno-optyczne” (J. Lewański, *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Misterium*, Wrocław 1969).

⁷ Zob. *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998.

wieku dokonywała się swoista rekonstrukcja formy średniowiecznego gatunku, a za klasyczną formę dramatu symbolicznego uznaje się stylizowane misterium średniowieczne⁸.

W okresie Młodej Polski termin *misterium*, mimo iż obarczony tradycją gatunku, nabiera sensu aksjologicznego i odsyła do szeroko pojętej misteryjności jako „tonacji stylowej” powiązanej z określonym obszarem tematycznym⁹.

Istotną kwestią staje się wówczas misterium, które rozgrywa się w ludzkiej duszy. To właśnie pod koniec epoki neoromantycznej uzyskuje nowe treści: artysta współodczuwający z ludzkością przeżywa misterium odkupienia. Bóstwo jest jednak nieznane, gdy staje się nim niezbadana głębia ludzkiej duszy; wówczas tradycyjny „Bóg” pozostał w cieniu. Bogata treść pojęcia misterium determinowana była każdorazowo rodzajem *sacrum*, do jakiego miała się odnosić.

Chorał gregoriański jest liturgicznym śpiewem kościoła rzymskokatolickiego. Ukształtował się na początku VIII wieku, a pierwsze znane nam rękopisy zawierające jego zapis pochodzą z wieku IX¹⁰. Na chorał składają się adaptowane śpiewy pochodzenia m.in. greckiego, synagogalnego, syryjskiego czy bizantyjskiego. Już w IX wieku chorał objął swym zasięgiem Germanię, Czechy i Polskę (966). Niezależnie od tradycji rzymskiej rozwijały

⁸ Zob. A. Zioliwicz, „*Misteria polskie*”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim, Kraków 1996.

⁹ Młodopolskie rozumienie terminu „misterium” było kontynuacją tradycji kulturowej – antyku, średniowiecza, romantyzmu, ale na jego kształt wpłynęły także określone poglądy i koncepcje filozoficzne (istotny wpływ wywarli R. Wagner, A. Schopenhauer, F. Nietzsche, H. Bergson i R. Steiner). Na kształtowanie się pojęcia „misterium” zasadniczo rzutowało zagadnienie transcendentni i relacji między nią a człowiekiem. Jedną z dwu dróg wyzwolenia cierpiącego człowieka z beznadziei otaczającego świata stało się współodczuwanie z cierpiącą ludzkością. Drugim wyjściem było całkowite poświęcenie się sztuce. Te dwie drogi posiadają swoisty „mysteryjny” watek, gdyż motyw współcierpienia odsyła do kontemplacji męki Chrystusa. Sztuce przypisuje się niemal sakralną moc działania. Podobna myśl powróci w Wagnerowskiej koncepcji teatru muzycznego traktowanego jak świątynia. Następnym motywem filozoficznym jest element wtańmniczenia, korespondujący ze znaczeniem misterium w Młodej Polsce. O. Ortwin używa tego określenia w różnych znaczeniach w zależności od kontekstu: jest to albo podniosły, tajemniczy stan duszy zupełnie wyobcowanej i samotnej, „pozateatralnej”, albo stanowi krąg zagadnień poruszanych w teatrze wraz z klimatem głębi przeżycia i odczucia. Wskazuje tutaj na Ibsena, którego twórczość „przywróciła godność wielkiego misterium”. Takie określenie posiada walor oceniający poziom artystyczny twórczości dramaturga, a szanse przywrócenia godności daje scenie dramat religijny poprzez powrót do zagadnień dobra i zła, światów Ideau i Doczesności, na wzór średniowiecznych misterii. Por. A. Truskolańska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, [w:] *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Misterium*, Wrocław 1969; I. Sławińska, M. B. Stykowska, *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, Kraków 1983.

¹⁰ Wprowadzenie chorału przypisuje się błędnie papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu. Istnieje grupa badaczy, którzy doszukują się genezy chorału gregoriańskiego w chorałach starożytnych.

się samodzielne śpiewy w liturgii mediolańskiej, benewentyńskiej, galijskiej, mozarabskiej (Toledo) i wizygockiej. Wszystkie te śpiewy wchodzą w skład tzw. monodii liturgicznej – *cantus planus*, czyli śpiewów jednogłosowych opartych na systemie diatonicznym¹¹.

Chorał gregoriański stał się w efekcie punktem wyjścia dla konstrukcji wielogłosowych, kontrapunktycznych, modyfikujących pierwotną linię melodyczną.

Śpiewy chorałowe są wyłącznie jednogłosowe i wykonywane przez chór męski¹². Rytmika chorału nie jest ujęta w podział na takty, ale uzależniona jest od tekstu i opiera się na następstwie słabych i mocnych akcentów. Istnieją zróżnicowane rodzaje śpiewów chorału gregoriańskiego¹³. Podstawowymi nabożeństwami, w czasie których wykonywany jest chorał, są msza i oficjał. Do form, których repertuar ulegał stałemu poszerzaniu, należą hymny, sekwencje, tropy, *versus*¹⁴ i *quasi-versus*. Były to formy zarówno oryginalne, jak i adaptowane z obcego repertuaru, np. liturgii bizantyńskiej. Do grupy form paraliturgicznych, zbliżonych do chorału gregoriańskiego, zaliczyć można misteria, dramat liturgiczny, wczesne łacińskie pieśni waganckie, najstarsze religijne pieśni trubadurów, także *konduktus*¹⁵.

*

Utwór R. Lewandowskiego *Pustynia. Misterium na dwóch starców i chorał* opisuje prostą klasztorną celę z jednym niewielkim oknem, w której dochodzi do tajemniczego spotkania OPATA i GOŚCIA – osób dramatu. Towarzyszy im średniowieczna sceneria i surowość zakonnego wystroju:

Ława, kłęcznik, półka z dzbankiem i kubkiem, krucyfiks.

W tle słychać dźwięki chorału wykonywanego przez mieszkających tam mnichów. Nie wiadomo, kiedy ten śpiew się zaczyna, wiadomo tylko, że został nakazany odgórnie przez przełożonego – OPATA. Rozwijają się roz-

¹¹ Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.

¹² *Ambitus* melodii obraca się najczęściej wokół seksty, czasami dochodzi do duodecymy, np. offertorium *Jubilare Deo*, graduał *Qui sedes Domine*. Melodia chorału rozwija się wokół dźwięku podstawowego, czyli *finalis*.

¹³ Zaliczamy do nich: 1. śpiewną recytację (*accentus*) – śpiew sylabiczny, na jednym lub kilku dźwiękach, według pewnych schematów melodycznych, np. psalmy, oracje, ewangelie; 2. właściwy śpiew (*concentus*) – może być sylabiczny lub melizmatyczny, np. części stałe lub zmienne mszy, antyfony, hymny, lamentacje. Również w obrębie chorału rozwinęły się tropy (powstały w wyniku wprowadzenia tekstu pod melizmatyczne fragmenty melodii chorałowej) i sekwencje (wywodzą się z długich melizmatów allelujacyjnych).

¹⁴ *Versus* = werset, w chorale gregoriańskim wiersz psalmu lub kantyku lub całe zdanie z innego tekstu.

¹⁵ D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1997.

mowa, która przypomina o sprawach skomplikowanych, tajemniczych i nierozwiązanych. Pojawienie się w klasztornych murach GOŚCIA wywołuje niezrozumiałe poruszenie OPATA, którego łączy z przybyłym tajemnicą. Dialog potęguje strach i przerażenie w bohaterach, a towarzyszy im nieustający śpiew męskiego chóru

Nakazałem nieustające śpiewy...

Muzyka wypełniająca przestrzeń pełni funkcję zagłuszenia myśli bohaterów, oddalania się od istotnej kwestii rozmowy. Śpiew odgrywa także rolę uciszenia sumienia lub nawet jego kompletne wyciszenie czy zobojętnienie, ale także przywołania tego, co stanowi kwintesencję spotkania. Dramat R. Lewandowskiego nie odwołuje się do materiału biblijnego, nie koncentruje się na tajemnicach chrześcijańskiej wiary, ale akcja wydobywa pewną tajemnicę, której ujawnienie grozi skandalem. Elementami, które nawiązują do tradycji gatunku, są bohaterowie – mnisi oraz towarzyszenie chóru, który przenika klasztorne mury i spełnia niejako rolę narratora – komentatora zdarzeń, ale przede wszystkim ilustruje emocje przeżywane przez bohaterów; stanowi również dopełnienie akcji dramatycznej.

Chorał gregoriański jako śpiew liturgii rzymskokatolickiej realizowano podczas nabożeństw, melodie rozwijały się wokół dźwięku podstawowego, podobnie jak rozwija się dialog głównych bohaterów. Prawdopodobnie wraz ze śpiewem nakazano również modlitwę. Rozmowa nie rozwija się, ale oscyluje wokół jednego tematu. Wraz z przebiegiem akcji śpiew wznaga się, ale autor nie podaje dokładnie, jaki utwór ma usłyszeć odbiorca, jaki nastrój ma w nim wywołać; nie wiadomo też, jaki cel ma mieć falujący w tle dźwięk chóru. Śpiew stanowi dla bohaterów niejako przerwę w działaniu, jakby ich przeżywanie zostało na chwilę zawieszono po to, aby dźwięk muzyki przypomniiał im powagę sytuacji. W ostatniej kwestii muzyka wznaga się, trwa już poza akcją, jakby nic się nie zmieniło, a świat stał w tym samym miejscu.

W przeciwieństwie do misteriów średniowiecznych, w utworze nie ma typowych kwestii śpiewanych, ponieważ muzyka chorałowa towarzyszy wydarzeniom, co potwierdzają kwestie wypowiedziane przez bohaterów:

GOŚĆ
Śpiewają.

OPAT
Powierzyłem ich kantorowi...
Niech śpiewają.

Również didaskalia potwierdzają nieustanność trwania muzyki. „Przenika tu, przytłumiony grubością kamiennych murów, chorałowy śpiew mnichów”. Takie zdanie niewątpliwie wprowadza w atmosferę utworu, koncentruje

uwagę odbiorcy na materii dźwiękowej, która będzie towarzyszyć całej akcji dramatu. Wraz z narastaniem napięcia dramatycznego „śpiew wzmagają się na ten moment”, co wypukla przeżycia bohaterów, powagę sytuacji i skupia uwagę odbiorcy nie tylko na akcji dramatycznej, ale również na elementach jej towarzyszących. Rozwiązanie akcji przynosi uwagę odautorską:

Śpiew mnichów brzmi teraz jakby mocniej, czystiej – jest w nim wzniosłość gorliwej wiary. A może to złudzenie spowodowane przez ciemność?

Podkład muzyczny czy konkretny utwór nie rozdzielają poszczególnych scen, nie wprowadzają kolejnych bohaterów, nie pełnią roli przerywnika. Misterium rozgrywa się w duszy bohatera, który nie zgadza się na zaistniałą sytuację:

Byłem niczym pies, co pokąsawszy pana, kryje się w pobliskich chaszczach ze strachu przed karą, ale nie może... brak mu śmiałości, by stać się wolnym! Nie mogłem się od tego oderwać. Przerazało mnie to i wbijało w ziemię z obezwładniającą siłą nocnej mary, przed którą uciec można li tylko w jawę. Ale ten koszmar był jawą!! Nie było ratunku...

Chorał gregoriański, który trwa nieustannie, przywołuje *sacrum*, odwołuje się do powagi sytuacji, a przede wszystkim buduje nastrój tajemnicy, niedopowiedzenia i wewnętrznej grozy, która wypełnia wnętrza bohaterów. Misterium R. Lewandowskiego nie nawiązuje bezpośrednio do tradycji gatunku. Jego zasadniczy element koncentruje się na zachowaniu tajemnicy, której ujawnienie może przyczynić się do wywołania skandalu oraz zachwiania dotychczasowym życiem mnichów.

Aleksandra Antczak-Zajdel

**Musicality in contemporary miracle play on the basis
of drama *Pustynia. Misterium na dwóch starców i chorał*
by Robert Lewandowski**

(Summary)

The article presents brief historical description of miracle play and choral and their development of throughout centuries. What is more, it delineates connections between contemporary dramatic forms and genre traditions. The author concentrates on the musical elements and their functions in the process of creation of literary work and characters. It presents the correspondence literary and musical works.