

Maria Adamczyk

"Das romanische geistliche Schauspiel als profane und religiöse Komödie. (15. und 16. Jahrhundert)", Rainer Hess, München 1965, Wilhelm Fink Verlag, Freiburger Schriften zur romanischen Philologie... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 401-412

1968

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.

kanony artystyczne były na Rusi o wiele silniejsze i trwalsze niż gdziekolwiek indziej w Europie, co szczególnie wyraźnie daje się dostrzec w literaturze hagiograficznej, którą zresztą Lichaczow prawie wcale się nie zajmuje. Warto może jeszcze dodać i to, że mimo pewnych tez na temat wpływów i kontaktów zewnętrznych (tez mających tu raczej walor teoretyczny) problem ten również nie został dokładnie opracowany, a przecież winien być szczegółowo rozpatrzony jako jeden z głównych punktów wyjścia w tego typu syntetycznej pracy. Tak np. zupełnie (poza jednym ogólnikowym zdaniem) pominięte zostało zagadnienie wzajemnych wpływów i kontaktów polsko-ruskich, które, jak wiadomo, w w. XVI były wcale intensywne. Wątpliwości budzi również to, że pojęcie kultury staroruskiej Lichaczow konstruuje kierując się dzisiejszymi podziałami narodowościowymi Słowian Wschodnich.

3. Brak tutaj rozróżnienia między literaturą artystyczną a pozostałymi gatunkami piśmiennictwa. Autor nie wyodrębnia zresztą i nie rejestruje wszystkich staroruskich gatunków literackich w sposób systematyczny. Podane przez niego kryteria literatury staroruskiej: pragmatyka społeczna tekstu i przedmiot przedstawienia, jako determinanty gatunkowe, a więc kryteria, które w literaturze nowożytnej nie stanowią żadnych wyznaczników *sensu stricto* literackich, a są nimi, zgodnie z twierdzeniem autora, w literaturze średniowiecznej, mogą być, jak łatwo zauważyć, stosowane dla wszelkiego piśmiennictwa owoczesnego. Tak zresztą zdarza się w wielu miejscach książki Lichaczowa, toteż nasuwałyby się wnioski, że w średniowieczu (w każdym razie na terenie ruskim) nie istnieje jeszcze podział na literaturę artystyczną i literaturę użytkową: wszak literatura artystyczna, zdaniem badacza, tym się wówczas charakteryzuje, że pełni funkcje użytkowe. Takiego jednak twierdzenia wypowiedzianego *expressis verbis* w książce nie znajdziemy. Więcej — mówiąc np. o zagadnieniu integracji i dyferencjacji gatunków w średnim okresie staroruskim, powiada Lichaczow, że jednym z przejawów tej integracji jest „mieszanie literatury artystycznej z gatunkami pozartystycznymi” (zob. s. 72—73 oraz s. 5).

Ponieważ jednak książka jest w zamierzeniu, jak wspomniałem wyżej, raczej próbą rekonstrukcji zarysów systemu niż jego systematycznym i całościowym opisem, zastrzeżenia te nie podważają przekonania, że stanowi ona dzieło wybitne, w którym wiele problemów poruszono po raz pierwszy, wiele zaś doczekało się ujęcia syntetycznego i zyskało w tym ujęciu nową wartość.

Stanisław Balbus

Rainer Hess, DAS ROMANISCHE GEISTLICHE SCHAUSPIEL ALS PROFANE UND RELIGIÖSE KOMÖDIE. (15. UND 16. JAHRHUNDERT). München 1965. Wilhelm Fink Verlag, ss. 198, 8 nlb. „Freiburger Schriften zur romanischen Philologie”. Band 4. Herausgegeben von Hugo Friedrich.

Książka ta, w swej pierwotnej redakcji dysertacja doktorska zachodniemieckiego romanisty, Rainera Hessa, ucznia prof. dra Hugo Friedricha z Freiburga, jest rezultatem długich studiów i kwerend bibliotecznych przeprowadzanych w księgozbiorach włoskich, francuskich, hiszpańskich i portugalskich. Od strony materiałowej przedstawia się okazale, gromadząc jako materiał egzemplifikacyjny ponad sto reprezentatywnych tzw. duchownych dramatów (*die geistlichen Dramen*), powstałych i inscenizowanych (stąd określenie *das Schauspiel* —

widowisko, sztuka teatralna) na terenie krajów romańskich, przy czym w tej liczbie prezentuje także sporo sztuk dotąd bliżej lub wcale nie znanych.

Okoliczność ta powoduje niemożliwe do uniknięcia obciążenie książki dużą ilością obszernych, obcojęzycznych cytatów, komentarzy i streszczeń, co czytelnikowi nieco utrudnia sprawne śledzenie toku wywodów autora. W ogromie obcych tekstów i literatury naukowej Hess porusza się z imponującą wręcz swobodą erudyty, który bardzo konsekwentnie podporządkowuje zgromadzony materiał klarownie postawionej i uzasadnianej tezie naukowej.

Nie precyzując *expressis verbis* swego stanowiska metodologicznego, autor studium określa się jednak, poprzez praktykę badawczą i sposób widzenia problemu, jako wnikliwy komparatysta, daleki od nieznośnej i przyczynkarskiej pedanterii, od skompromitowanego „*Andacht zum Kleinen*”.

W centrum obserwacji badacza znajdują się tzw. dramaty duchowne Francji, Włoch, Hiszpanii i Portugalii, powstałe na przestrzeni około stu pięćdziesięciu lat, w okresie od połowy XV do końca XVI wieku. Spośród romańskich twórców tego typu dzieł Hess przede wszystkim wymienia Francuza Arnoul Grebana, którego *Passion* z r. 1452 wyznaczyła szczytowy punkt rozwoju gatunku misteryjnego i stała się wzorcem w praktyce pisarskiej jego brata Simon Grebana oraz Eustache Mercade'a, Jean Michela i znakomitego Jean Molineta (*Mistère de Saint Quentin*). Ponadto autor studium zwraca uwagę na licznych anonimowych dramaturgów tworzących sztuki dla teatru duchownego, o którego zasięgu i żywotności świadczy według Hessa choćby fakt, że pierwsze przedstawienie misteryjne miało miejsce w r. 1374, a praktyka tego rodzaju widowisk przetrwała poza granice w. XVI, mimo wyraźnego zakazu ich wystawiania, wydanego przez sąd paryski w 1548 roku. W Hiszpanii, gdzie owe widowiska przeżywają swój rozkwit w ostatnim dziesięcioleciu w. XV, tworzą głównie Juan del Encina (pierwsze zbiorowe wydanie dzieł w r. 1496), następnie w w. XVI Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz i Juan de Timoneda. Wielki zbiór, zawierający dziewięćdziesiąt sześć utworów o nie ustalonym autorstwie, datowany przez wydawcę L. Rouaneta na lata 1550—1575, wskazuje dodatkowo na obfitość hiszpańskiej produkcji literackiej w tej dziedzinie. Gil Vicente, działający od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XVI stulecia w Portugalii, tworzy niemal szkołę dramaturgów, spośród których Hess wymienia zwłaszcza takich, jak Alfonso Alvares, Baltasar Dias, Fernão Mendes, Francisco Vaz, Fr. e António de Portalegre, António Prestes, Fr. António de Estrella i Jorge Montemayor.

Najwięcej dramatów o nie ustalonym autorstwie spotyka się we Włoszech, przy czym *gros* sztuk zachowanych w wielkich zbiorach d'Ancony i Toschiego to florenckie *rappresentazioni*, których pierwsze wystawienia datuje się na r. 1448, a ostatnie na 1594.

W zgromadzonych jako materiał obserwacyjny tekstach duchownych dramatów autor bada kategorię estetyczną zwaną „*das Komische*” (termin ten, zgodnie z polską nomenklaturą teoretyczną, przekładamy niezupełnie precyzyjnie na „komizm”, a nie na „komiczność”).

„Pochodzenie i funkcja komizmu” (część 3 książki nosi tytuł: *Ursprung und Funktion des Komischen im geistlichen Schauspiel*) oraz sfery różnych elementów świata przedstawionego utworów utrzymane w poetyce komizmu — stanowią przedmiot niezwykle interesującego i przydatnego, jako rozwiązanie naukowe, studium. Obserwacje autora i wyprowadzone z nich wnioski mają bowiem bezsprzecznie walor uniwersalnego zastosowania i fakt zawężenia „śledztwa” do kręgu tego typu literatury w krajach romańskich, zupełnie nie przekreśla możliwości

zaadaptowania ustaleń i postulatów rozprawy dla podobnej produkcji piśmienniczej krajów nieromańskich. Co więcej, dodatkowo otwiera cenne i inspirujące perspektywy porównawcze, niezbędne do przeprowadzenia badań możliwie najbardziej wolnych od ryzyka pomyłki. Sam autor zresztą przeźornie zastrzega się przed zbyt jednostronnym, „partykularnym” odczytaniem jego interpretacji, tłumacząc, że ograniczenie tematu i źródeł egzemplifikacji do kręgu romańskiego nie jest wyrazem jego przekonania, jakoby sztuki, które omawia, były wyłącznie specyficzne dla tego obszaru; przeciwnie, nie są one w żadnej mierze osobliwym zjawiskiem romańskim i należy je usytuować w wielkiej, międzynarodowej wspólnocie, a ich cechy wyjaśniać na gruncie właściwego europejskim krajom podłoża katolickiego przed reformacją. Stąd, jak dalej sugeruje Hess, jego studium może przysłużyć się także badaniom nad tego typu dramatem np. w Niemczech i Anglii.

Dodajmy dokładniej: ów jednolity charakter rodowodowy dramatu duchownego poddaje niewątpliwie możliwość zastosowania sporej części ustaleń pracy także i do tego typu dzieł powstałych w katolickich krajach słowiańskich. I tutaj znów przychodzi nam w sukurs jedna z wypowiedzi autora, w której stwierdza on, że różnice w sposobie obróbki tematu (przedmiotu, materii, tworzywa) komicznego dotyczą tylko stopnia, a nie właściwych owemu tematowi cech, i że mogą być tłumaczone właśnie jako różnice typu ilościowego, a nie jakościowego, poprzez odrębności narodowe lub indywidualne między poszczególnymi twórcami, co nie ma jednakże decydującego wpływu na istotę zjawiska.

Dyrektywa umieszczenia badanego zespołu utworów na szerokim tle porównawczym, w kontekście współczesnej im literatury — lub, ściślej mówiąc, tych literatur, które wchodzą w skład istniejącej w danej epoce wspólnoty kulturowej i traktowane są jako organiczna całość — winna już być obecnie, podobnie jak w omawianym studium, oczywiście zobowiązująca metodologicznie. Jeśli podkreśla się tutaj ten truizm, to dlatego, że nie zdążył on jeszcze spowszednieć i zbanalizować się w praktyce, mimo stałego przypominania. Taką organiczną całość tworzy niewątpliwie literatura europejska. E. R. Curtius, przypominajmy, stwierdza to wprost: „*die europäische Literatur eine Sinnlichkeit ist* [...]”¹.

„Dlatego też konieczność uwzględnienia szerszego materiału porównawczego wydaje się tu właśnie niewątpliwa, przy pełnym oczywista odczuciu różnic, jakie zachodzą między poszczególnymi środowiskami i okresami. [...]”

„Wydaje się, że próba takiego szerszego, porównawczego ujęcia przyniosłaby ciekawe wyniki i w węższym kręgu spraw teatru”².

Przytoczony powyżej, a wypowiedziany w związku z dyskusją nad teatrem i dramatem staropolskim, postulat M. Brahmery ostrzegającego przed „poważnymi nieporozumieniami”, jakie mogą wyniknąć z niedoceniań tego aspektu, wyrasta zapewne z podobnych przekonań. Wywodem Brahmery wypadnie poprzeć się jeszcze później, przy próbie wskazania perspektyw naukowych, jakie dla badań nad staropolskimi dramataми duchownymi otwiera książka Hessa.

Na jakich zasadach autor studium kwalifikuje poszczególne dramaty do rzędu tzw. duchownych? Przede wszystkim o włączeniu danego tekstu do zbioru analizowanej odmiany decydują następujące kryteria: temat („*der Stoff*”), czy po prostu

¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 24.

² M. Brahmery, *Studia porównawcze i rozszerzenie podstawy źródłowej w badaniach nad teatrem renesansowym*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce*. T. 4. Warszawa 1956, s. 431—432.

przedmiot („*der Gegenstand*”), o którym traktuje utwór, i sposób, metoda jego opracowania („*Die Art seiner Behandlung*”). Do materiału fabularnego, spraw, wokół których koncentruje się dzieło duchowne, Hess zalicza tematy ze *Starego i Nowego Testamentu*, cudowne żywoty świętych i dogmatykę kościelną. Sposób opracowania owych tematów musi być przy tym podporządkowany dyrektywie moralnego zbudowania, pouczenia odbiorców, publiczności. Tak więc zespolenie religijnego tematu z dydaktyczno-pedagogiczną tendencją konstituuje dramat duchowny. Wymieniony przez Hessa zespół cech dotyczy wyłącznie charakterystyki odmiany; natomiast w sferze oczywistości nie wymagającej uzasadnienia pozostawia autor stwierdzenie, że rozpatrywane przezeń twory są dramatami, a więc dialogicznymi prezentacjami czynności, i że ze względu na swe realizacyjne przeznaczenie mogą być teatralnymi dziełami — przedstawieniami, widowiskami, typu duchownego. Ostatecznie, po przyłożeniu wyżej wymienionych wyznaczników do obserwowanych dzieł, badacz decyduje się na zaszerogowanie kolejnych, określonych tekstów do zbioru tzw. duchownych dramatów.

Owe czynności kwalifikacyjne podejmuje autor z dużą rozważą i ostrożnością, tym bardziej że odczuwa brak mocnego punktu oparcia przede wszystkim w postaci wiarogodnych wskazówek systematyki, pochodzących z XV i XVI wieku. Niepełna, pomieszana lub zupełnie zatarta świadomość teoretyczna twórców duchownych dramatów sprawiała, że opatrywali oni swoje dzieła niezwykle różnorodną i dowolną nomenklaturą rodzajową i gatunkową, co oczywiście badaczowi ułatwia zaledwie powierzchowną orientację. Istotnie, w klasie tej odmiany, którą interesuje się Hess, mieści się niepokojąco duża ilość terminologicznych określeń. Dla terenu krajów romańskich autor wymienia następujące: *danza, farsa (sacramental), égloga, coloquio, historia, representaciôn, auto (sacramental), obra, diálogo, misteri* (termin występujący zwłaszcza na terenie Walencji), *tragedia, comedia, tragicomedia* — dla Hiszpanii; *auto, diálogo, obra, prática, pranto* — dla Portugalii; *lauda (drammatica), devozione, rappresentazione* (głównie w obrębie Florencji), *opera* (charakterystyczna dla Neapolu), *comedia, tragedia, tragicomedia* — dla Włoch, i wreszcie *miracle, moralité, mystère, vie, histoire, jeu, comédie* — dla Francji.

Z uwagi na wyraźnie ustalony cel studium: analizę kategorii komizmu w dramatach duchownych, Hess w następnym etapie swego rozumowania zdecydowanie odcina się od wszelkich rozważań dotyczących systematyki gatunkowej interesujących go dzieł, nie próbuje precyzować uchwytnych różnic formalnych między np. *obrą* a *práticą*, nie stara się także zupełnie o „wyregulowanie” nomenklatury, wskazanie równowartości znaczeniowej różnie brzmiących terminów w językach poszczególnych krajów romańskich. Podejmuje inną możliwość badań — jedynie sensowną z punktu widzenia swoich założeń. Wychodzi mianowicie od rozstrzygnięcia, z pełnym zresztą uzasadnieniem postawionego twierdzenia, iż składnikiem integralnym duchownych dramatów jest kategoria komizmu, że elementy komiczne są nieodzowne dla tego typu sztuk i sprzęgnięte z wyraźną tendencją pouczenia moralnego odbiorców, stają się podstawowym czynnikiem strukturotwórczym. Według Hessa, powiązanie nauki, pouczeń ze śmiechem („*Lehre und Lachen*”) jest zdecydowanie sprzężonym związkiem i ów związek należy oszacować jako strukturę dramatu duchownego. Twierdzenie to, zdaniem autora, nie może być podważone faktem istnienia pewnego zespołu takich dzieł, w których komizm nie występuje. Przeciwnie, należy wówczas owe sztuki poczytać za wyjątek potwierdzający regułę. Brak komizmu bowiem określa Hess jako błędy strukturalne, lub wręcz metaforycznie, jako strukturalny błąd „tkacki” („*Webfehler*”), który trzeba

przypisać niezręczności autorów, niezręczności tak zresztą określanej nie ze względu na ich możliwe pisarskie kwalifikacje, co ze względu na ich słabe, psychologiczne rozpoznanie, dotyczące się potrzeb masowej publiczności.

Uzasadnione przyjęcie powyżej przedstawionego rozpoznania prowadzi w dalszej fazie do wniosku, że w zasadzie dramaty duchowne są komediami. Oczywiście należy rozumieć to tak, iż Hess wyodrębnił ten gatunek według tradycyjnego podziału, który opiera się na dominującej jakości emocywnej i związanym z nią charakterze rzeczywistości przedstawionej. Żywioł komizmu „panoszący się” w duchownych dramatach i wprowadzony tam celowo z uwagi na to, że ułatwia odbiorcom przyjęcie moralnych nauk i wskazań, jest właśnie ową jakością emocywną, która dominuje lub występuje w bardzo silnym stopniu, a której obecność właśnie w dramatach typu duchownego wydaje się z pozoru sprawą zadziwiającą i niemal paradoksalną. Autor zwraca na to uwagę już w pierwszym zdaniu wstępu, stwierdzając, że elementy komiczne w duchownych sztukach należą niewątpliwie do najbardziej frapujących i spornych fenomenów krytyki filologicznej. Podejmowane dotąd próby rozstrzygnięcia tego problemu są, zdaniem Hessa, niezadowalające, pozbawione siły dowodowej i rozproszone, zdekoncentrowane, gdyż rozpatrywały one zwykle tylko oddzielne aspekty komizmu, bez uchwycenia istoty zjawiska. We wstępie wymienionej już części 3 rozprawy — *Pochodzenie i funkcja komizmu*, autor podaje bardzo skondensowany przegląd dotychczasowych stanowisk badawczych dotyczących tego zagadnienia, zwracając przy tym uwagę na okoliczność, że w zasadzie wszystkie postawione dotąd propozycje naukowe dzieliły się na dwie grupy. Pierwsza z nich, reprezentowana przez Creizenacha, d'Anconę, Toschiego, Reicha i Luminiego, próbowała wyjaśniać obecność komizmu w duchownych dramatach naturą tematu i charakterem pisarskich dyspozycji autorów (Creizenach) lub dopatrywać się przyczyny sprawczej w tzw. duchu ludowym przenikającym owe dzieła — „*gli spiriti volgari*”, jak to formuluje d'Ancona. Ten kierunek diagnostyczny kontynuował także Toschi, który wyraźnie zwracał uwagę na pochodzenie owych elementów z ludycznych sztuk karnawałowych, będących przekształceniem rzymskich saturnaliów. Niemal już karykaturą tego typu rozwiązań były, zdaniem Hessa, koncepcje Reicha, który nie tylko elementy komiczne, ale i powstanie duchownych widowisk przypisywał sztuce antycznych mimów. Powyżej naszkicowanym próbom rozwiązań autor studium zarzuca zbytnią powierzchowność, wspólny błąd upatrując w tym, że badają dramaty duchowne w świetle zewnętrznie oddziałujących na nie wpływów.

Z kolei drugi zespół stanowisk badawczych, reprezentowany głównie nazwiskami Wilmottego, Cohena, Kleina, Saraivasa i Auerbacha, nastawiony był przede wszystkim na uchwycenie wewnętrznych, religijnych uwarunkowań komizmu, tkwiących zarodkowo już w dramacie liturgicznym i nierozzerwalnie sprzęgniętym z istotą sztuki określanej już w węższym znaczeniu jako religijna, a nie tylko duchowna. Zdaniem tych uczonych, śmiech i komizm rodził się na styku przeciwieństw *sacrum* i *profanum*. Kontrast ziemskości, przyziemności, ze sferą świętości (w znaczeniu *sacrum*, *sacré*, a nie *sanctum*), musiał wywoływać reakcję odbiorcy objawiającą się śmiechem. W ten sposób, według formuły Saraivasa, „*binomio sacro o profano, ou cómico-grave*”, czy przeciwieństwa typu „*Maria-Joseph, Engel-Teufel, Engel-Hirten*”, jak relacjonuje dalej Hess, byłyby układem dialektycznie sprzężonym; świętość warunkowałaby, niemal automatycznie, degradację komiczną w takim zestawie ziemskości lub pełne satysfakcji, a objawiające się śmiechem zadowolenie z upokorzenia i wykpienia wrogich wobec świętości potęg. Podobny typ rozumowania, oparty na przeciwieństwie *sacrum* i *pro-*

fanum podejmuje także Auerbach, którego zdaniem dwoistość Chrystusa, jako Boga i człowieka zarazem, jednoczącego w sobie boskość („*die Göttlichkeit*”) i wzniosłość („*das Erhabene*”) oraz ludzką ziemskość, świeckość („*das Menschlich — Profane*”), stwarza podstawy dla owego osobliwego wymieszania obu tych składników, będących źródłem komicznego napięcia. Nie pomniejszając znaczenia propozycji Auerbacha, Hess uznaje ją jednak za niewystarczającą, sądząc np., że na jej podstawie trudno wytłumaczyć takie choćby zjawiska, jak obsceniczny i skatologiczny komizm.

Wspólny błąd dotychczasowych koncepcji autor omawianego studium upatruje w fałszywym i zbyt jednostronnym podejściu do dramatu duchownego. Albo śledzą one wyłącznie świeckie objawy i wpływy, które przenikają z zewnątrz, zaprzepaszczając przy tym sferę wyznaczoną przez religijność, albo spoglądają tylko na tę ostatnią i w niej widzą jedyne, genetyczne źródło zjawiska komizmu. Owe, nazwijmy to liberalniej, skrajne pozycje obserwacyjne uczonych grzeszą dodatkowo jeszcze i tym, że nie doceniają związków łączących pochodzenia i funkcji tej kategorii estetycznej w jedną, nierozzerwalną całość.

Propozycje Hessa próbują wyjść poza ograniczenia wskazanych teorii, ale także podejmują niektóre z ich pomysłów jako inspirację lub wręcz rozstrzygnięcia, przystające do pewnych elementów rozumowania badacza. Dotyczy to przede wszystkim uwag Toschiego i Auerbacha.

Autor studium wyraża przekonanie, że ogółu zjawisk określanych jako komiczne nie można zredukować do jednej, bardzo prostej i niezłożonej definicji, że próby wskazania jedynej i jednorodnej ich genezy oraz funkcji prowadzą do naukowych uproszczeń. Nie można przede wszystkim dlatego, że komizm w duchownych dramatach, czego dotąd nie zauważono, występuje w dwóch różnych postaciach, formach, z których każda ma inne pochodzenie i inną funkcję. Hess wyraża to twierdzenie *expressis verbis*: „Do osobliwości komizmu należy, że występuje on zasadniczo w dwóch formach: jako komizm, który nie ma żadnego związku z budującym zdarzeniem — nazywam go wolnym burleskowym komizmem [„*freie Burleskkomik*”], i jako komizm, który przez swoje powiązanie z nauką chrześcijańską i religijnym kultem kościelnym jest nieodzownym i konstruktywnym elementem duchownych sztuk. Włączony jest on zatem do dramatu, z jednej strony, jako obce ciało, z drugiej strony, integralnie z tym dramatem sprzęgnięty” (s. 8).

Powyższe stwierdzenie Hessa dotyczące miejsca owej „*Burleskkomik*” w duchownych dramatach, nie obala oczywiście wcześniejszej diagnozy o strukturalnym związku komizmu i dydaktyki w tego typu sztukach. Mimo że ów rodzaj komizmu nie ma żadnego bezpośredniego związku z budującym motywem i że występuje obok niego na zasadzie ciała obcego, jest równie niezbędny jak i ta druga jego postać, wyodrębniona przez badacza. Każda bowiem z tych dwóch form komizmu spełnia inaczej postawione przez autorów cele. Wprowadzenie „*freie Burleskkomik*” jest motywowane potrzebą dobrze rozumianej propagandy; żart, pojawiający się obok powagi otaczającej sferę religijnego tematu, stanowi coś w rodzaju „słodkiego syropu mieszanego do lekarstw”, jak określilibyśmy to słowami teoretyka XVI-wiecznego — B. Daniello. Obce ciało burleskowego komizmu działa jako środek rozładujący atmosferę nabożnego skupienia; stanowi chwilę „relaksu”, odprężenia, po którym dalszy ciąg fabuły umoralniającej staje się dla odbiorców łatwiej przyswajalny. Stąd też formuła Hessa, w której zamyka się jakby „lokalizacja” tej postaci komizmu: „żart i powaga” („*Scherz und Ernst*”); żart, jak to jeszcze raz w zamknięciu swoich wywodów podkreśla autor, pojawia

się zatem w dramacie duchownym jako istotny współczynnik, który zapewnia powodzenie zamierzonemu i dobrze realizowanemu dydaktyzmowi.

Inaczej wygląda rola komizmu drugiego typu, tzn. tego, który — według powyżej cytowanego rozpoznania Hessa — związany jest bezpośrednio z nauką chrześcijańską i kultem kościelnym, który został integralnie włączony w zakres budującej, religijnej fabuły. Ten właśnie rodzaj przyporządkowania komizmu, w przeciwieństwie do pierwszego, badacz określa formułą „dobro i zło” („*Gut und Böse*”). Niewątpliwie, także i w tym przypadku, obecność komizmu czyni sztukę łatwiej „strawną” dla odbiorcy; jest to jednakże „uboczny produkt” oddziaływania. Zasadnicza bowiem domena komizmu koncentruje się na problematyce typu moralnego, na zagadnieniach dobra i zła. Zamiast sztywnego i mało skutecznego moralizatorstwa autorzy wolą metodę ośmieszenia, wykpienia zła, ukazania jego nicości w zestawieniu z dobrem. Odwołują się więc raczej do emocji odbiorcy, który w takich razach odcina się zdecydowanie od wyśmianego obiektu, niż do racjonalnych „kalkulacji” intelektualnych. Te właśnie rachuby twórców duchownych dramatów determinują wyraźnie jedną z dwóch podstawowych odmian tego komizmu: komizm wszelkiego typu defektów, przede wszystkim moralnych („*moralische Defekte*”), a także cielesnych („*körperliche Defekte*”), które są zewnętrznym objawem niedostatków wewnętrznych. Typ ten autor nazywa „*Defektenkomik*”. Drugą odmianę komizmu, która mieści się w ramach wyznaczonych pojęciami „dobro i zło”, Hess określa jako komizm degradacji („*Degradationskomik*”) lub kontrastu („*Kontrastkomik*”). Zasadza się on na wyraźnych przeciwieństwach wyznaczonych biegunami: dobro — zło; między tymi właśnie antypodami rodzi się napięcie wywołujące śmiech odbiorcy, śmiech bezapelacyjnie dewaluujący zło skontrastowane z dobrem. Dla przykładu: zestawienie rozpustnej, światowej miłości grzesznicy — Magdaleny, z uduchowioną, mistyczną miłością Marty dla Chrystusa. Wychodząc z wszystkich tych, powyżej przedstawionych przesłanek, Hess proponuje, aby przeprowadzić w ramach duchownych dramatów wyraźnie dychotomiczny podział na dwie odmiany gatunkowe (przypominamy, że chodzi oczywiście o gatunek zwany komedią): 1) komedie duchowne typu świeckiego — „*profane*”, co wypada, dodajmy dla ścisłości, odróżnić znaczeniowo od „*weltlich*” i „*laienhaft*”; 2) komedie religijne — „*religiöse*”, które mają wobec stricte duchownych znacznie węższy zakres i bogatszą treść³.

Trzeba tutaj od razu dodać, jak się wydaje, oczywiste zastrzeżenie, że obie wymienione formy komizmu nie występują w badanych przez autora studium komediach na zasadzie absolutnej rozłączności, tzn. że obecność jednej z nich w danej sztuce wyklucza drugą. Przeciwnie, zauważa się częstokroć ich współobecność, ale w różnym stopniu natężenia każdej z nich. Przewaga jednej odmiany nad drugą wyznacza dopiero podstawę kwalifikacyjną, która pozwala zaliczyć określoną komedię do rzędu bądź to religijnych, bądź duchownych typu świeckiego.

³ Odróżnienie literatury duchownej od religijnej zasadza się zasadniczo na tym, że twórczość *stricte* religijna eliminuje zupełnie, bądź do minimum, elementy świeckie, laickie, gdy tymczasem tzw. duchowna przesiąknięta jest nimi w bardzo silnym stopniu, przy czym pierwiastki religijne odsunięte zostają na plan dalszy. W takim świetle np. *Rozmyślanie przemyskie* należałoby zaklasyfikować właśnie jako utwór duchowny, a nie *stricte* religijny. Niemcy bardzo ściśle przestrzegają zasadności takiego podziału, wyróżniając tzw. *geistliche Dichtung* i *religiöse Dichtung*. Zob. np.: G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1961. — *Das Fischer Lexicon. Literatur II*. Frankfurt a/M 1965.

Tak, w ogólnym zarysie, przedstawiałaby się linia koncepcyjna studium Rainera Hessa, studium, które już w sformułowaniu tytułowym akcentuje tezę autorską o podziale duchownych widowisk na kategorie komedii świeckich i religijnych. Analizie obu tych kategorii, czy raczej typów, poświęca badacz pierwsze dwie obszernie, niezwykle instruktywne, wnikliwe i bogate materiałowo części książki, nazwane kolejno: *Duchowne widowisko jako komedia świecka* i *Duchowne widowisko jako komedia religijna*. Rozpatrując komizm komedii duchownej typu świeckiego, Hess obiera sobie jako nić przewodnią rozważań, czy lepiej, jako podstawę porównawczą, teorie formułowane dla klasycznych, laickich komedii, zwłaszcza te wskazania normatywne, które dotyczą kategorii komizmu. Pierwszorzędne znaczenie dla analizy mają według niego późnorzymskie i poantyczne uogólnienia teoretyczne, zwłaszcza Cycerona, Horacego, Quintyliana, Svetona Diomedesa, Evantiusa, których zalecenia, niemal nieznanne lub zapomniane w okresie średniowiecza, odżyły na nowo w XV i XVI wieku. W oparciu o te uwagi, a także teksty komedii klasycznych, autor studium stwierdza, że można wykazać podobieństwa komizmu w duchownych komediach typu świeckiego i starożytnych, laickich komediach, podobieństwa, które wynikały z tego, iż autorzy sztuk duchownych posługiwali się pewnymi „chwytami” charakterystycznymi dla antycznego gatunku komediowego. Cytowane przez Hessa przykłady dowodzą, że znajomość niektórych normatywów komedii klasycznej nie była zupełnie obca twórcom duchownych dramatów. Niektórzy z nich, jak np. Gil Vicente czy Juan del Encina, formułowali wprost w prologach do niektórych swoich sztuk pewne kryteria formalne gatunku komediowego. O ile jednak ci właśnie zdradzali w tym zakresie niejaką erudycję, o tyle większość autorów tego typu dzieł ujawniała dość daleko idącą ignorancję teoretyczną, która jednak nie uniemożliwiała im stosowania pewnych norm klasycznych w samej praktyce pisarskiej. Wytlumaczenie tego zjawiska jest w gruncie rzeczy dość proste, jeśli uzmysłowimy sobie fakt funkcjonowania w tzw. klimacie artystycznym epoki pewnego konkretnie istniejącego zasobu konwencji, norm, chwytów literackich, nawyków, jednym słowem tego, co Curtius nazywa „ogrodem form literackich”, z których pisarz czerpie w mniej lub bardziej świadomy sposób. Precyzyjnie ujął ten problem Michał Głowiński, kiedy próbował określić gatunek, „jako istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań, zasad, przyzwyczajzeń, regulujących określoną dziedzinę wypowiedzi, decydujących o tym, że »tak się pisze«. Gatunki byłyby więc w tym wypadku swoistą gramatyką literatury [...]”, przy czym — jak dodawał — „nie każdy mówiący gramatycznie musi znać reguły gramatyczne języka, którym się posługuje (»znać« znaczy w tym wypadku umieć sformułować teoretycznie). Tak samo nie każdy, kto wie, że w danym typie wypowiedzi »tak się pisze«, musi umieć teoretycznie sformułować swoją wiedzę. Jednakże w literaturze sformułowanie bądź niesformułowanie owej wiedzy nie jest sprawą obojętną. W tym bowiem, czy podlega ona sformułowaniu, czy nie, wyraża się stosunek epoki do gatunku, wyrażają się jej mniemania na ten temat”⁴.

W przypadku autorów komedii duchownych chodziłoby jednak przede wszystkim o znajomość zasad teoretycznych wcześniej już sformułowanych, niejako o świadomą pamięć teorii takiego gatunku, jakim była komedia klasyczna. Nieumiejętność dokładnego „powtórzenia” stworzonych dla niej normatywów teore-

⁴ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Pod redakcją M. Janion i A. Piórunowej. Warszawa 1967, s. 42—43.

tycznych wskazywałyaby na to, że stosunek twórców komedii duchownych do wymogów tego gatunku był dość obojętny, mało ortodoksyjny, powiedzmy nawet, z usprawiedliwionej konieczności ignorancki, szczególnie w w. XV, kiedy nie upowszechniły się jeszcze pieczołowite starania humanistów o czystość gatunków przejętych z antyku. Średniowiecze przechowało zaledwie częściową pamięć o gatunkach klasycznych; częściową też i chaotyczną świadomość ich zasad posiadali autorzy komedii duchownych. Hess szeroko omawiając tę sprawę cytuje rozliczne przykłady ilustrujące tę, skądinąd już znaną sytuację, przy czym, co nie jest bez znaczenia dla walorów wywodu naukowego, stopniuje przykłady przejawiania się świadomości gatunkowej: od zupełnie minimalnej, jak w przypadku średniowiecznego Nicole Oresme, który w swoim *Komentarzu do „Etyki” Arystotelesa* zrównuje widowisko duchowne i komedię klasyczną do względnie pełniejszej, jak choćby u Gil Vicente. Oczywiście, działalność pisarska twórców duchownych dramatów nie może być przymierzana i oceniana według reguł typowych dla gatunków uformowanych w starożytności. Sztuki omawiane przez Hessa rządzą się swoistymi prawami; będąc jednakże charakterystycznymi okazami tzw. gatunku mieszanego⁵ mieszczą w swej synkretycznej strukturze elementy różnopo pochodne, m. in. i takie, które wywieść się dadzą z gatunków arystotelesowskich.

Te właśnie elementy, a przede wszystkim te składniki świata przedstawionego w sztuce duchownej, które utrzymane są w poetyce komizmu typowej dla komedii klasycznych, rozpatruje Hess w całej pierwszej części swej książki. Szczególnie interesują go sceny komiczne związane z nisko postawionymi socjalnie osobami sztuki, jak pasterze, karczmarze, sługi, żołnierze, kramarze; następnie różnorodne formy komizmu słownego i skatologicznego. Zagadnieniom tym poświęca rozdziały i podrozdziały, których tytuły przytaczamy poniżej, traktujące o zespole komicznych typowych postaci komedii duchownej — *Das Personal* (w znaczeniu 'ensemble'), o dowcipach słownych — *Wortspiele*, o efekcie komicznym uzyskiwanym przez wprowadzenie do sztuki zwrotów z obcych języków — *Fremdsprachen*, i rubasznego, ordynarnego przemówienia — *Die grobe Rede*, o obscenicznym elementach wreszcie — *Skatologische Komik*⁶. Autor studium analizuje również, nieco już na zasadach koniecznej dygresji, takie cechy przejęte z klasycznych przez duchowne komedie, jak prowadzenie akcji od smutnego początku do szczęśliwego zakończenia — *Das glückliche Ende*, zasady typizacji — *Typisierung in Komödie und geistlichem Schauspiel*, a także wiążące się z tym problemy konstrukcji postaci-typów.

W poddanych obserwacji komediach Hess, jak to już podkreślono, wyodrębnia elementy komiczne badając je w odniesieniu do tychże elementów komedii antycznej. Bardzo ostrożnie, subtelnie, w oparciu o obfitą egzemplifikację i rozliczne poetyki przeprowadzony „proces śledczy” pozwala istotnie zgodzić się z konkluzją badacza stwierdzającego podobieństwa ukształtowania komizmu w obrębie duchownych i klasycznych komedii; podobieństwa, które wynikają z przejęcia przez autorów sztuk duchownych pewnych prawideł stosowanych w starożytności i kultuowanych później przez komedię humanistyczną. Podkreślimy, pewnych prawideł,

⁵ Określenie to nie jest użyte w znaczeniu „genus mixtum”, które to pojęcie ma właściwą sobie określoną treść, podaną w *Ars grammatica* Diomedesa.

⁶ Cytowane przez Hessa przykłady na ten typ komizmu można poszerzyć o zespół podobnych, występujących np. w niemieckim dramacie średniowiecznym, które podaje E. Hartl w swej interesującej książce: *Das Drama des Mittelalters. Sein Wesen und sein Werden*. Darmstadt 1964.

gdyż z całą konsekwencją i niemal uporem autor studium ciągle się zastrzega, że w całości synkretycznej struktury widowisk duchownych typu świeckiego funkcjonują inne jeszcze reguły, niezgodne z normatywami klasycznymi wyznaczającymi czystość i jednorodność gatunku, co w sumie stwarza ową specyficzną mieszaninę, aliaż — „*die Mischung*”, jak to określa Hess. Te wymieszane ze sobą elementy pozwalają na występowanie obok siebie w ramach komedii duchownej tzw. materii wysokiej i niskiej, na oboczne wprowadzanie stylu podniosłego i pospolitego, przyporządkowanego sferom „*Ernst*” lub „*Scherz*”, itd.

Jednym słowem, komedia duchowna typu świeckiego, mimo że w pewnych zakresach, zwłaszcza w płaszczyźnie komizmu, zbieżna z klasyczną, w której tradycji częściowo tkwiła, jest tworem odmiennym i samodzielnym, a jej twórcy dość powierzchownymi naśladowcami owego klasycznego gatunku, który znają w niepełnym i niewystarczającym stopniu; świadomość komedii antycznej jest u nich specyficznie rozchwiana, dopuszczająca rozliczne modyfikacje i swobodę gatunkową, co oczywiście nie jest i nie może być zarzutem. Dla plastycznego przedstawienia tego stanu rzeczy można przywołać choćby takie żartobliwe porównanie: komedie duchowne typu świeckiego przypominają jakby roztwory koloidalne z zawiesinami cząsteczek stałych dających się wyodrębnić w strukturze, tak jak właśnie „ciała obce” (określenie Hessa) burleskowego komizmu, które tkwią w widowisku obok podstawowej sfery czysto duchownej i pełnią określoną rolę.

Sposób objawiania się komizmu w komediach duchownych typu religijnego, komizmu integralnie włączonego w zakres tematu budującego, omówiony jest rozlegle, w oparciu o olbrzymią ilość przykładów, w drugiej części studium. Dla jasności relacji powtórzmy jeszcze, że ten typ komizmu, który ośmiesza zło wprost lub poprzez skontrastowanie go z dobrem, zdecydowanie majoryzuje nieliczne, ewentualnie pojawiające się elementy tzw. „*Burleskkomik*”; stąd niemal absolutna koncentracja na sferze wyłącznie duchownej, przy zaniku naliotów świeckości, pozwala klasyfikować drugi omawiany przez Hessa typ duchownych widowisk jako religijny.

Z uwagi na charakter informacyjny niniejszego omówienia, musimy ograniczyć się zaledwie do wymienienia tych składników, które w ramach tzw. komizmu defektów rozpatruje autor książki. Są to więc ośmieszane w sztukach defekty moralne, które podpadają pod rejestr grzechów głównych, jak: pycha — „*Superbia*”, chciwość „*Avaritia*”, łakomstwo — „*Gula*”, rozpusta — „*Luxuria*”, najczęściej przedstawiane jako alegorie.

W zakresie tzw. defektów cielesnych mieszczą się natomiast wszelkie odstępstwa od norm ogólnych, np. szczególne dysproporcje ciała u jakiejś postaci, oraz to, co Hess nazywa komizmem kalectwa, ułomności — „*Gebrestenkomik*”, które to wszystkie wady są, jak to ujmują nauki doktorów Kościoła (np. Akwinaty) oraz ówczesne teorie piękna, wyraźnymi, zewnętrznymi objawami wewnętrznych moralnych schorzeń i wypaczeń.

Zamieszczony także w tej części rozdział poświęcony komizmowi kontrastu prezentuje imponującą ilość możliwości zdegradowania zła w najrozmaitszych jego kombinacjach i zestawach z dobrem, wyzyskanych przez autorów komedii religijnych.

W wielu przykładach przejawiania się i funkcjonowania komizmu, które przytacza Hess w całym swoim studium, odnajdujemy uderzające wprost podobieństwa, niemal „kalki” sytuacji komicznych występujących w romańskich duchownych sztukach, a także w znanych nam tego typu sztukach innych krajów europejskich, np. Niemiec, do sytuacji rysujących się wyraziście w staropolskich duchownych

dramatach. Aby uzasadnić powyższe spostrzeżenie, wystarczy nawet pobieżnie przewertować takie choćby teksty sztuk z naszej dawnej dramaturgii, jak: *Intermedium na Niedzielę Palmową*, *Dialog o Zmartwychwstaniu Pana naszego Jezusa Chrystusa*, *Dialog krótki na Święte Narodzenie Pana naszego Jezusa Chrystusa*, *Dialog na Boże Narodzenie*, *Gawatowica Wizerunk śmierci przeświętego Jana Chrzyciela*, *Dialog na Święto Narodzenia Chrystusa Pana*, nie mówiąc już o przebogatej w elementy komiczne *Historji o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka⁷.

Nie mogąc sobie pozwolić w ramach przedstawionej tu informacji na bliższe rozważenie kategorii komizmu w staropolskich sztukach duchownych, pragniemy tylko podkreślić pewien zasadniczy i, jak się wydaje, bardzo istotny walor poznawczy książki Rainera Hessa, mianowicie daleko idącą uniwersalność zastosowań jego diagnozy i propozycji typologicznych dla analizy także i naszej tego rodzaju produkcji piśmienniczej. Polski bowiem stan badań nie notuje żadnej pracy, która dotyczyłaby tego problemu. Pod tym względem jesteśmy wprost żenująco ubodzy wobec bogactwa studiów i przyczynków na ten temat w naukowej literaturze francuskiej, angielskiej, a zwłaszcza niemieckiej. Zatem pierwszorzędnej wagi postulat, który nie wymaga uzasadnienia, tyczy się konieczności podjęcia podobnych studiów i u nas. Oczywiście, że równocześnie i organicznie łączy się z tym potrzeba merytorycznej rewizji marginalnie dotąd wypowiedzianych uwag o jakoby zadziwiającej i osobliwej obecności elementów humoru i komizmu w naszych duchownych sztukach. Jak wynika bowiem z wyczerpującej analizy Hessa oraz prac innych badaczy, jest to osobliwość pozorna, za którą kryją się istotne, strukturalne uwarunkowania tej kategorii estetycznej, której podobne, acz niezależne od siebie, przejawy występowały we wszystkich duchownych dramatach, wchodzących w skład wielkiej europejskiej wspólnoty kulturowej społeczności katolickich. Staropolska dramaturgia duchowna, podobnie jak francuska, hiszpańska, portugalska, włoska, angielska, niemiecka, *etc.*, nie była więc w tym względzie przypadkiem odosobnionym; nasze rodzime piśmiennictwo tego typu nie zamykało się w „partykularzu”, lecz lokowało się na forum ogólnym. Dopiero rozpatrzone w tym kontekście, jak to proponował Brahmer, „zmierzone” w porównaniu, zdoła odślonić swoje niezaprzeczalne zalety i obronić się przed nie zawsze trafną jego interpretacją. Trudno bowiem np. zgodzić się z uwagami, jakoby pewne sceny czy elementy, które nazwiemy niewątpliwie komicznymi, egzystujące choćby w *Misterium* Mikołaja z Wilkowiecka, miały być nowoczesnym przejawem gwałtownego naporu pierwiastków realistycznych, antyśredniowiecznych, rozsadzających sztukę religijną, poniekąd likwidujących ją poprzez przestawienie jej na tory wyraźnego zeświecczenia, zlaicyzowania. Można by wysunąć sporo jeszcze punktów zaczepienia do wstępnych przemyśleń na ten temat, przemyśleń zainspirowanych fascynującą lekturą książki Hessa.

Można by nadto nieco polemizować z autorem w pewnych kwestiach, spróbować dla precyzji obrazu naukowego dokładniej i pełniej zestawić definicje komizmu od Arystotelesa poza Bergsona, na którego określeniu badacz się zatrzymuje. Otworzyłyby to zapewne jeszcze szersze możliwości obserwacyjne. Warto by

⁷ Pochodząca z końca w. XVI sztuka staropolska *O ofiarowaniu Izaaka* zdaje się być wyraźnym przykładem dramatu duchownego, w którym, według metaforycznego określenia Hessa, występuje strukturalny błąd „tkacki”. Na tle wielu innych naszych duchownych dzieł dramaturgicznych wyróżnia się ona zupełnym brakiem pierwiastków komizmu.

także silniej zaakcentować proces „starzenia się” niektórych stereotypów komicznych, widoczny nawet na przestrzeni omawianego przezeń półtorawiecza.

Można by dalej spróbować głębiej wniknąć w powiązania komicznych elementów duchownych sztuk z pewnymi przejawami „kultury śmiechu” królującej w karnawałowym życiu średniowiecza, tym życiu, które tak wnikliwie i nowatorsko oświetlił Michaił Bachtin w swojej znakomitej książce o Rabelais'm; zwłaszcza przydatne byłyby tu wywody uczonego na temat tzw. rytualnego i paschalnego śmiechu.

Możliwości jest ogromnie dużo. W ostatecznej jednak konkluzji to jest najważniejsze, że rozprawa Rainera Hessa daje spore szanse zastosowań badawczych, sumę niezwykle cennych dla studiów porównawczych danych materiałowych, a przede wszystkim porywa i prowokuje do dyskusji swą autentyczną pasją naukową.

Maria Adamczyk