

SCHOLA TEATRU WĘGAJTY
DRAMAT LITURGICZNY

Tadeusz Kornaś

SCHOLA TEATRU WĘGAJTY
DRAMAT LITURGICZNY

hominini

Na okładce:

Schola Teatru Węgajty, *Ludus Passionis*,
fot. Konrad Eichbichler

Recenzent:

dr hab. Agnieszka Marszałek

Redakcja:

Aldona Ibek

Korekta:

Małgorzata Pieszko

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7354-443-7

Kraków 2012

Marka Homini jest częścią
Wydawnictwa Benedyktynów TYNIEC

© Copyright by Tadeusz Kornaś

Płyty CD © Copyright by Schola Teatru Węgajty

© Copyright by TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów

ul. Benedyktyńska 37, 30-398 Kraków

tel.: +48 (12) 688-52-90

tel./fax: +48 (12) 688-52-91

e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl

www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:

TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów

druk@tyniec.com.pl

Podziękowania

Napisanie tej książki stało się możliwe dzięki pomocy wielu osób i instytucji. Najpierw chciałbym podziękować Komitetowi Badań Naukowych i Narodowemu Centrum Nauki, które wspierały moją pracę badawczą. Bez życzliwości kolegów z Katedry Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, a zwłaszcza prof. dra hab. Jacka Popiela, niemożliwe byłoby wydanie tej książki. Jestem też wdzięczny dziekanowi Wydziału Polonistyki UJ, prof. dr hab. Renacie Przybylskiej, za pomoc w tej publikacji.

Przede wszystkim jednak pragnę podziękować za gościnność, rozmowy i pomoc osobom ze Scholi Teatru Węgajty: Małgorzacie i Wolfgangowi Niklausom, Maciejowi Kazińskiemu, Marcinowi Bor-nusowi-Szczycińskiemu, Mariusowi Petersonowi, Annie Łopatowskiej. Za pomoc chciałbym też podziękować archiwom Warszawskiej Opery Kameralnej i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej oraz pracownikom Działu Dokumentacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (a w szczególności Dorocie Buchwald), Akademii Kuzańskiej w Brixen i Brixner Initiative Music und Kirche. Podziękowania za bezinteresowną pomoc także niech przyjmą Joanna Wojnicka, Marek Kornaś, ks. Jacek Kupiec, Krzysztof Bielawski, Magdalena Jasińska, Waldemar Czechowski oraz redaktor tomu Aldona Ibek. Osobne podziękowania należą się Erdmute i Wacławowi Sobaszkom z Teatru Węgajty / Projektu Terenowego, którym dziękuję nie tylko za serdeczną gościnę, inspirujące rozmowy na przestrzeni wielu lat, ale też za wspaniałą pracę artystyczną i edukacyjną, którą niestrudzenie prowadzą.

Spis treści

Podziękowania	5
Wstęp	9
Schola Teatru Węgajty: od kontrkultury do liturgii.	9
Dramat w liturgii: kilka uwag wstępnych	29
Część I: Liturgia	37
Teatr w Biblii	39
Teatr w liturgii	51
Godziny kanoniczne	77
Muzyka	95
Taniec w liturgii	115
Część II: Teatr	129
Dramat religijny w polskim teatrze (wybrane przykłady)	131
Dramaty liturgiczne w operze	147
Alternatywne konteksty dramatu liturgicznego	175
Część III: Węgajty	185
Teatr Wiejski Węgajty – pierwsze lata	187
Olsztyńska Pracownia	187
Kształtowanie się Węgajt	193
Środowisko	203
<i>Historie Vincenza</i> (1988)	213
<i>Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi</i> (1992)	231
<i>Opowieści kanterberyjskie</i> (1995)	241
Rozstaje	245
Schola Teatru Węgajty – historia.	253
Przestrzeń, teatr, aktor	271
Część IV: Dramaty liturgiczne Scholi Teatru Węgajty	285
Dramaty liturgiczne	287
<i>Ordo Stellae</i> (1995)	289
Dramatyzacje Wielkiego Tygodnia i <i>Ludus Paschalis</i> (1995).	311
<i>Ludus Danielis</i> (2000)	357
<i>Ordo Annunciatione</i> (2001)	377
<i>Ludus Passionis</i> (2003)	387
<i>Miracula Sancti Nicolai</i> (2007)	427

W stronę teatru: <i>Gra o świętym Franciszku</i> (2010)447
W okolicach Scholi Teatru Węgajty.453
<i>Ordo Virtutum</i> Hildegardy z Bingen (2010).453
<i>Akoloutheia Treis Paidas en ti kamino</i> (2011).456
Zakończenie: Awangarda i tradycja473
Aneks	
Dramaty liturgiczne Scholi Teatru Węgajty.477
Bibliografia493
Nota bibliograficzna519
Spis ilustracji521
Indeks osób527
Schola Teatru Węgajty, <i>Ludus Passionis</i>535

Wstęp

Schola Teatru Węgajty: od kontrkultury do liturgii

Termin „dramat liturgiczny” powstał dopiero w XIX wieku. Opisuje różnorakie średniowieczne gatunki liturgiczno-teatralne – od kilkuminutowych, stricte liturgicznych dramatyzacji, po rozbudowane, trwające czasem kilka godzin dramaty.

Dramat liturgiczny powstawał w oficjalnym języku liturgii Kościoła rzymskokatolickiego – łacińskim (choć zdarzały się wstawki w językach ludowych), był śpiewany (chorał był obowiązującą formą proklamacji Słowa w liturgii), wykonywał go kler (choć sporadycznie włączano i świeckich), prezentowany był w przestrzeni kościołów – i stanowił część liturgii (czasem nierozdzielnie z nią związany, czasem ten związek miał charakter bardziej luźny). Podstawowym wyróżnikiem gatunku był fakt, że dochodziło w nim do personifikowania postaci. Dramat liturgiczny rodził się w X wieku, czasy jego świetności przypadają na wiek XII i XIII, później zaczyna się stopniowy upadek, zaś definitywny koniec gatunku wiąże się z postanowieniami Soboru Trydenckiego.

Termin „dramat liturgiczny” wciąż budzi kontrowersje. Jest nazbyt szeroki, jednak w Polsce zakorzenił się on bardzo mocno. Dzisiaj w anglojęzycznej literaturze chętniej używa się określeń opisowych: „The Drama of the Medieval Church”, czy bardziej precyzyjnego: „Medieval Church Music-Drama”. Gubią one jednak do pewnego stopnia ów niezwykle ważny liturgiczny kontekst.

Do naszych czasów przetrwały nieliczne świadectwa bogactwa tego gatunku. Na dodatek część z nich jest niekompletna, uszkodzona lub pozbawiona notacji muzycznej. Najwięcej zapisów przetrwało, co oczywiste, z dramatów okresu wielkanocnego – szczególnie miejsce zajmuje tu *Visitatio Sepulchri*, które znane jest z ponad tysiąca notacji pochodzących z terenu całej katolickiej Europy. Od połowy XII wieku dużą popularnością cieszyły się też dramatyzowane lamenty – *Planctus Mariae*. Ale istnieją również i inne dramaty, zachowane zazwyczaj w kilku zaledwie manuskryptach. Są to na przykład zapisy dramatyzowanej „drogi do Emaus”, czyli *Peregrinus* (siedem przykładów i kilka frag-

mentów), oraz dramaty o wiele bardziej rozbudowane, określane jako *Ludus Paschalis* (łącznie w całość wydarzenia od zmartwychwstania po scenę ze Świętym Tomaszem Apostołem, czyli od *Visitatio Sepulchri* po *Peregrinusa*), i Pasje (zachowały się dwie z Benediktbeuern i jedna z Monte Cassino oraz fragment z Sulmony). W przypadku Pasji tylko *Ludus de Passione* ze zbioru *Carmina Burana* z Benediktbeuern ma zapisaną notację muzyczną¹.

Obok Wielkanocy drugim ważnym dla kształtowania się dramatu liturgicznego okresem był czas Bożego Narodzenia. Dramaty o Pasterzach, później Magach, a wreszcie o rzezi niewiniątek odnajdywano w różnych częściach kontynentu. Jednak ich liczba jest nieporównanie mniejsza niż dramatów wielkanocnych. W Polsce nie zachował się żaden (nie wiadomo, czy w ogóle były tu prezentowane). Z okresem Bożego Narodzenia można też wiązać *Ordo Prophetarum*, w którym prezentują się starotestamentowi prorocy (i postaci takie jak Wergiliusz czy Sybilla) zapowiadający przyjście Chrystusa.

Znane są także pojedyncze, czasem zachowane w dwóch lub kilku zapisach dramaty związane z Nowym Testamentem (Wskrzeszenie Łazarza, Nawrócenie Świętego Pawła), osobą Marii (Ofiarowanie w Świątyni, Zwiastowanie, Oczyszczenie, Zaśnięcie) oraz cztery dramaty starotestamentowe (o Izaaku i Rebecce, o Józefie i jego braciach oraz dwa o Danielu – ale spośród nich tylko *Ludus Danielis* z Beauvais jest kompletny i zaopatrzone w muzyczną notację). Zachowały się jeszcze dramaty o Świętym Mikołaju, o mądrych i głupich pannach (*Sponsus*) i ogromny, eschatologiczny dramat *Ludus de Antichristo*. Utworem nieco odmiennego typu (który jest raczej moralitetem łacińskim niż dramatem liturgicznym) jest *Ordo Virtutum* Hildegardy z Bingen.

Akcja większości dramatów liturgicznych jest bardzo prosta, polegająca na wymienieniu kilku kwestii. Ale są też tu dramaty zaprojektowane na wielką skalę – *Ludus Paschalis*, *Ludus de Passione*, *Ludus Danielis*, *Ordo Stellae* czy właśnie *Ordo Virtutum*. Co więcej, spojenie niektórych dramatów z autoryzowaną liturgią jest tak ścisłe, że bez niej tracą swój sens. Z kolei w przypadku innych jest ono luźne lub w ogóle wątpliwe.

¹ Nie zachował się, niestety, wielki dramat *Ludus Christi*, wystawiany w Civildale w 1298 roku. Z kronikarskich zapisów wiemy tylko, że opowiadał historię od Pasji Chrystusa do Sądu Ostatecznego. Prawdopodobnie mógł być to najobszerniejszy łaciński dramat liturgiczny. Por. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, t. 2, Clarendon Press, Oxford University Press, Oxford, [corrected sheets of the first edition 1933] 1962, s. 540.

Ten niezwykle szeroki termin – „dramat liturgiczny” – został w konsekwencji potraktowany przeze mnie wyłącznie operacyjnie. Nie zamierzam wchodzić w spory, co jeszcze jest, a co już nie jest dramatem liturgicznym. Na dodatek rozszerzyłem znaczenie pojęcia – używam go zarówno w odniesieniu do dramatów od X do XVI wieku, których ogólne cechy podałem powyżej, jak i do dzieł współczesnych, zdecydowanie od nich odmiennych. W tym drugim przypadku termin opisuje zarówno spektakle stricte teatralne, jak i widowiska wpisane w strukturę liturgii, które wykorzystywały jako punkt wyjścia średniowieczne zapisy dramatów liturgicznych. Te XX- i XXI-wieczne dzieła muzyczno-teatralno-liturgiczne łączą próby rekonstrukcji technik wieków średnich ze współczesną wrażliwością i estetyką.

Przykładem takiej pracy jest działalność Scholi Teatru Węgajty. Opis i analiza dramatów liturgicznych przygotowanych przez tę grupę aktorów i muzyków jest podstawowym zadaniem, które sobie postawiłem. By jednak tego dokonać, zdecydowałem się wcześniej przypomnieć kilka zagadnień znanych specjalistom poszczególnych dziedzin, ale rzadko występujących obok siebie. Moim zdaniem są one niezbędne do zrozumienia działalności Scholi. Chciałbym połączyć trzy odrębne dziedziny, umożliwiając tym samym ogarnięcie fenomenu, który zamierzam opisać. A więc: po pierwsze – liturgia, po drugie – teatr współczesny, po trzecie – kultura alternatywna.

Droga prowadząca do powstania tej książki jest dla mnie samego zaskakująca: przez wiele lat zajmowałem się teatrem alternatywnym, a teraz piszę o współczesnych inscenizacjach dramatu liturgicznego. Wydawałoby się, że bardziej odległe tematy trudno odnaleźć.

Zagadnienia dotyczące kultury średniowiecza czy liturgii Kościoła katolickiego od dawna mnie fascynowały, jednak pozostawały na marginesie naukowych dociekań. To się jednak musiało zmienić w kontekście badania najbardziej radykalnych poczynań teatru eksperymentalnego. Jerzy Grotowski w ostatnich latach swojego życia starał się stworzyć sztukę, która byłaby jak wehikuł, jak obiektywne narzędzie, które pozwala sięgnąć do poziomów „światlistych” i na czas działania sprowadzić je na ziemię². Najważniejszym elementem w jego pracy

²Por. Jerzy Grotowski, *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 23; Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4, s. 31-43.

były pieśni. Sztuka miała być dziełem obiektywnym, nawiązującym do starych, często zapomnianych technik, najczęściej powiązanych z działaniami rytualnymi. Takich technik szukał w różnych częściach świata; nawiązywał do chrześcijaństwa, do gnozy, do kultów synkretycznych, do kultur Orientu. Ostatecznie z grupą współpracowników spróbował skonstruować performatywne, „obiektywne” dzieło – nazwał je *Akcją*. Niewiele osób zwróciło wówczas uwagę, że Grotowski zapożyczył dla swego dzieła podstawowy termin mszalny – *actio*³.

Tymczasem jest to niesłychanie ważny kontekst. Bo takie obiektywne narzędzie, jakiego poszukiwał Grotowski, istnieje od ponad dwóch tysięcy – jest nim w rozumieniu Kościoła rzymskokatolickiego msza święta. Pieśń jest w niej niesłychanie istotnym elementem, choć ten wehikuł działa i bez niej. Na dodatek w obrębie liturgii w średniowieczu zrodził się dramat, teatr. Narzuca się więc pytanie: czy jeśli udałoby się odzyskać ów liturgiczny moduł w dziele teatru, to czy takie dzieło stanie się sztuką obiektywną?

Drugi powód powstania tej książki jest więc bardziej konkretny – związany z działalnością Scholi Teatru Węgajty, która próbuje zrekonstruować średniowieczne dramaty liturgiczne w naturalnym dla nich kontekście obrzędowości katolickiej. Jednak droga, która doprowadziła ich do tej pracy, jest dość zawiła. W Kolonii warmińskiej wsi Węgajty w połowie lat osiemdziesiątych powstał Teatr Wiejski Węgajty. Założyli go Waclaw i Erdmute Sobaszkowie, do których dołączyli Johann Wolfgang Niklaus i Małgorzata Dzygadło-Niklaus. Sala teatru do dziś mieści się w stodole, przy gospodarstwie państwa Sobaszków. Jest to miejsce na „końcu świata”. Aby tam dojechać, trzeba spory kawałek podążać polną, bitą drogą. Ten niezwykle oryginalny teatr łączył inspiracje związane z dziedzictwem Grotowskiego i Gardzienic (w których zresztą Niklausowie pracowali wcześniej) z ideami ekologicznymi, kulturą czynną i fascynacją kulturami tradycyjnymi. W Węgajtach powstawały kolejne spektakle, zespół wyruszał na wyprawy do wsi, najczęściej na Suwalszczyznę czy w Beskid Niski. Na czas wyprawy wybierał szczególne momenty, wykorzystując tradycję kołędowania i chodzenia z alelują. W odwiedzanych gospodarstwach śpiewano pieśni bożonarodzeniowe czy wielkanocne, prezentowany był też *Spektakl Domowy* – adresowany do mieszkańców gospodarstwa, powoływany specjalnie dla nich.

³ „KL [Konstytucja o Liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* – oficjalny dokument Soboru Watykańskiego II (1963)] w odniesieniu do liturgii stosuje słowa: czynność – *actio*, czynności – *actiones*”. Por. Ks. Bogusław Nadolski, *Liturgika. Tom 1. Liturgika fundamentalna*, Pallotinum, Poznań 1989, s. 91.

W połowie lat dziewięćdziesiątych doszło jednak do rozejścia się założycieli grupy. Prowadzony przez Sobaszków Teatr Węgajty / Projekt Terenowy kontynuuje w bezpośredniej linii tradycję Teatru Wiejskiego Węgajty. Niklausowie natomiast stworzyli Scholę Teatru Węgajty, która zajęła się... rekonstrukcją dramatu liturgicznego. Nie był to jednak zwrot niespodziewany, bo jeszcze podczas wspólnych działań gościło w Węgajtach wiele zespołów zajmujących się muzyką dawną i muzyką chorałową, a liturgiczne zainteresowania Wolfganga Niklause, związane zwłaszcza z tradycją prawosławną, datowały się od dawna. Podczas wspólnych wypraw wielkanocnych Teatr Wiejski Węgajty śpiewał najstarsze pieśni polskie, jak choćby *Chrystus zmartwychwstał je* (ta sama pieśń pojawi się później w *Ludus Paschalis*). Krąg zagadnień był ten sam, zmieniła się forma. Kolęda i alilujka opowiadają o narodzeniu i zmartwychwstaniu, wykorzystując ludowe tradycje, dramaty liturgiczne odwołują się natomiast do oficjalnej sztuki i liturgii Kościoła.

Dzisiaj obie grupy – Teatru Węgajty / Projekt Terenowy i Schola Teatru Węgajty – stoją na całkowicie odmiennych pozycjach światopoglądowych i estetycznych. Właściwie mogłyby się spotkać po dwóch stronach barykady. Projekt Terenowy, obok dawnych form działalności, organizuje w Węgajtach i okolicznych wsiach niezwykle festiwal – Wioskę Teatralną, gdzie już samo wspólne twórcze przebywanie wydaje się włączeniem w nurt sztuki. Sobaszkowie i ich grupa działają także w dziedzinie, jak to określili, „teatru potrzebnego”, pracując nad spektaklami z pensjonariuszami Domu Opieki Społecznej. No i oczywiście Teatr Węgajty / Projekt Terenowy nadal zajmuje się tworzeniem spektakli. Prowadzi też różnorakie akcje społeczne – na przykład broni alei drzew przy warmińskich szosach przed wycinką czy też sprzeciwia się wprowadzaniu żywności genetycznie modyfikowanej – GMO. Równocześnie włącza się w manifestacje feministyczne i pracę z wykluczonymi.

Tymczasem Schola Teatru Węgajty pracuje we wnętrzach kościołów, tworząc już nie tylko spektakle, ale i nabożeństwa. Przygotowuje koncerty muzyki dawnej, prowadzi pracownię ikony, organizuje multidyscyplinarne sesje związane z tradycją śpiewu chorałowego, ale i powiązaniami z kulturą ludową.

Trudno wyobrazić sobie bardziej odległe kierunki po rozstaniu. Ale oba zespoły wciąż jednak współpracują ze sobą, choćby w dziedzinie organizacyjnej.

W tej książce chcę się przyjrzeć możliwościom wystawienia średniowiecznego dramatu liturgicznego dzisiaj, odwołując się do kon-

kretnych dzieł Scholi Teatru Węgajty. Pozornie nic prostszego, ot po prostu opisać, jak to wyglądało. Jednak tak się nie da, z każdym krokiem pojawiają się dziesiątki pytań i wątpliwości. Począwszy od podstawowej, związanej z terminem „dramat liturgiczny” (używanym w szerokim kontekście, który przedstawiłem na wstępie). Co to znaczy „liturgiczny” dzisiaj? Czy wyrzucony z kościoła po Soborze Trydenckim średniowieczny dramat może bezkarnie wrócić w obręb liturgii? Przecież bez kapłanów i wiernych liturgia nie ma sensu – więc jak wprowadzić dramat do liturgii? Kiedyś ten dramat śpiewał przede wszystkim kler, a Scholę tworzą ludzie świeccy – czy to jest bez znaczenia?

Inny rodzaj pytań dotyczy najbardziej praktycznych, artystycznych zagadnień: jak pokazać dramat liturgiczny w przestrzeni kościoła? Do jakiego stopnia może być to rekonstrukcja średniowiecznej liturgii, a na ile współczesne odczytanie tych dzieł? Jak zaśpiewać chorał, jak transkrybować czy odczytywać neумы? Jak powinna wyglądać teatralna praktyka wykonawcza?

Jednak obok tych koniecznych do rozwiązania kwestii, z którymi w codziennej pracy musieli się mierzyć twórcy Scholi Teatru Węgajty, pozostaje jeszcze ogromny krąg zagadnień, bez których zrozumienie wystawianych dzieł staje się niepełne. Właśnie od tego typu ogólnych tematów rozpoczynam książkę. Pierwsze i najważniejsze zagadnienie: czym był teatr w rozumieniu Biblii i doktryny Kościoła katolickiego? I drugie, wynikające z poprzedniego – czym jest liturgia?

Te pytania związane są z samym rdzeniem rozumienia dramatu liturgicznego – nieco fałszywie lokowanego w kręgu współczesnych konotacji terminów „teatr” czy „dramat”. W średniowieczu rzadko na określenie dramatów liturgicznych używano określenia *ludus*. Terminy używane zazwyczaj to *officium* lub *ordo*, które jednoznacznie sugerują podstawowy kontekst liturgiczny.

Dzisiaj coraz częściej jednoznacznie mówi się o liturgii jako widowisku, grze, performansie. Opis w takich (i innych jeszcze) perspektywach metodologicznych jest naturalny i nieunikniony. Do widowiskowych teorii liturgii będę odwoływał się niejednokrotnie, jednak na potrzeby tej pracy musiałem wybrać zupełnie inną perspektywę. Przyjęcie założenia, że liturgia jest wyłącznie jednym z szeregu równoprawnych performansów, byłoby podważeniem istoty opisywanego fenomenu artystycznego. Zaprzeczałoby jego specyfice. Liturgia, a konkretnie msza, traktowana będzie więc w zgodzie z jej istotą jako akcja Boga, w którą włączona jest akcja człowieka. W rozumieniu Kościoła katolickiego nie ma podobnego do mszy działania. Czy teatrologiczny

opis dramatów liturgicznych jest w takim kontekście możliwy? Wierzę, że tak. Nie należy jednak tej postawy badawczej mylić z brakiem krytycyzmu. Pierwszy człon nazwy gatunku upoważnia do zagłębienia się w dziedzinę teatru, a tu nie można pozostać już na kolanach. Używając nieco już zużytych terminów, chcąc zainscenizować dramat liturgiczny, trzeba w odpowiednich proporcjach zmieszać sacrum z profanum, liturgię i teatr.

Większość najważniejszych, opublikowanych do tej pory rozpraw naukowych dotyczących dramatu liturgicznego zawierała na wstępie obszernie fragmenty poświęcone mszy w średniowieczu. Bez zrozumienia tej formy istota dramatu liturgicznego musi pozostać niejasna. E.K. Chambers⁴ traktował mszę chłodnym okiem badacza, Karl Young⁵ w niezwykle pragmatyczny sposób przedstawił jej części i strukturę, O.B. Hardison Jr.⁶ pisał o mszy jako dramacie sakralnym, opierając się na mistycznym opisie Amalariusza z Metz, Dunbar H. Ogden⁷ traktował mszę jako źródło estetycznych środków wykorzystywanych w wystawieniu dramatu. Autorzy zajmujący się muzyką (William Smoldon⁸, David Hiley⁹) wskazują, w jaki sposób materia śpiewu w dramacie liturgicznym jest pochodną struktur znanych z mszy czy z godzin kanonicznych.

Przytoczone powyżej pozycje (i wiele innych, zawartych w bibliografii) były pracami mediewistów, którzy badali dramat liturgiczny przede wszystkim jako rzecz z przeszłości, którą daje się rozpoznać i opisać w określonym kontekście historycznym. Średniowieczny dramat liturgiczny posługiwał się dokładnie takim samym idiomem muzycznym i dotyczącym celebracji, jak ówczesne nabożeństwa kościelne. Przedmiotem mojej pracy są natomiast współczesne inscenizacje dramatów liturgicznych, dla których naturalnym zapleczem jest dzisiejszy świat. Nie mogę więc zatrzymać się na przedtrydenckich celebracjach mszalnych i umieścić dramatyzacje liturgiczne wyłącznie w ich średniowiecznej przestrzeni macierzystej. Tamten naturalny kontekst liturgicz-

⁴E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, t. 1-2, Oxford: at The Clarendon Press, 1903.

⁵Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, t. 1-2, op. cit.

⁶O.B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1965.

⁷Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark; Associated University Press, London 2002.

⁸William Smoldon, *The Music of the Medieval Church Dramas*, Oxford University Press, London, New York, Melbourne 1980.

⁹David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon Press, Oxford 1993.

ny już nie istnieje – i to dosłownie. Został zastąpiony w XVI wieku przez porządkujące pole liturgii celebracje trydenckie, a potem, już w wieku XX, przez tak zwane *novus ordo missae*, czyli przekształconą po Soborze Watykańskim II mszę i brewiarz. Na dodatek śpiewane wspólnie godziny kanoniczne – właściwe miejsce dla dramatu liturgicznego – poza niektórymi klasztorami i wspólnotami – nie są już publicznie praktykowane w Kościele.

Zmieniło się wiele, jednak i dzisiaj bez przedstawienia istoty i wyjątkowości mszy oraz *Officium Divinum* (czyli godzin kanonicznych) dramatyzacje liturgiczne Scholi Teatru Węgajty pozostałyby w swej istocie nieczytelne. Bez kontekstu liturgii byłyby wyłącznie formą estetyczną, nie zaś wehikułem. Zatem, wzorem badaczy piszących o dramacie liturgicznym średniowiecza, zaczynam od opisu mszy, ale raczej próbuję ukazać jej istotę i przemiany na przestrzeni wieków. Właściwie podążam za zastrzeżeniem Glynne'a Wickhama, który w *The Medieval Theatre* usprawiedliwiał się, że przeskakuje przez stulecia, jakby to były miesiące jednego roku, a robi to dlatego, że bez zapoznania się ze strukturą mszy nie można zrozumieć źródeł i zasad powstawania i rozwoju dramatu liturgicznego¹⁰. Schola Teatru Węgajty musi odwoływać się do dawnej liturgii równie często, jak do dzisiejszej. Takie podejście może nadać prezentowanym dramatom liturgicznym nowe konteksty. Kardynał Joseph Ratzinger pisał: „W wielkiej kulturowej tradycji religijnej zawarta jest potężna siła uobecniająca; to, co w muzeach może być jedynie nostalgicznie podziwianym świadectwem przeszłości, w liturgii staje się nieustannie ożywczą teraźniejszością”¹¹. W takim ujęciu dramat liturgiczny ma szansę być dzisiaj dziełem na wskroś nowoczesnym.

Kolejne rozdziały pierwszej części książki poświęcone są konkretnym zagadnieniom związanym z wystawieniami dramatów w kontekście liturgicznym. Szczególnie ważnym problemem okazuje się tu śpiew chorałowy, który jest fundamentem, budulcem dramatu liturgicznego. Właśnie ta warstwa dzieła jest w Scholi Teatru Węgajty poddawana najbardziej szczegółowej i pieczołowitej analizie. Artyści starają się maksymalnie zbliżyć do pozostawionych średniowiecznych zapisów. Jak wiele problemów wiąże się z taką rekonstrukcją, próbuję opowiedzieć ustami twórców Scholi.

¹⁰ Glynne Wickham, *The Medieval Theatre*, third edition, Cambridge University Press, 1987, s. 12.

¹¹ Kardynał Joseph Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. Eliza Piecul, Christianitas, Poznań 2002, s. 139.

Charakterystyczne, że w badaniach nad dramatem liturgicznym przez wiele lat nie zajmowano się prawie zupełnie jego stroną muzyczną, traktując gatunek przede wszystkim od strony literackiej. Tak było (i jest) w najważniejszych pracach naukowych na ten temat. Choć zdarzały się wyjątki. Już u samych początków badań nad dramatem liturgicznym, czyli w drugiej połowie XIX wieku (dokładnie w 1860 roku), Edouard de Coussemaker wydał transkrypcje muzyczne 22 utworów w swojej pionierskiej książce *Drames liturgiques du moyen âge*¹². Jednak badania nad muzyką nie rozwinęły się, literacka warstwa zdominowała zainteresowanie uczonych. Dopiero w latach sześćdziesiątych zaczęły pojawiać się prace na temat muzyki (m.in. Walthera Lipphardta¹³) oraz pierwsze próby rekonstrukcji muzycznej na potrzeby scen koncertowych czy teatralnych (Noah Greenberg – *Ludus Danielis* i *Ordo ad Representandum Herodem*)¹⁴.

W 1980 roku William L. Smoldon wydał *The Music of the Medieval Church Dramas*¹⁵, książkę, która stała się punktem odniesienia do wielu, także bardzo krytycznych przewartościowań w tym temacie. Smoldon już na samym wstępie stwierdził, że ograniczenie się wyłącznie do strony literackiej dramatów liturgicznych jest zasadniczym błędem, ponieważ nie były to teksty do czytania. Były to, używając dzisiejszego języka, libretta¹⁶, a muzyka i słowo istniały jako równoważni partnerzy. Bez poznania muzyki niewiele więc da się powiedzieć o sposobie wystawienia dramatów liturgicznych we wnętrzach kościołów. Można wtedy popełnić wiele interpretacyjnych błędów.

Ostatecznie jednak odpowiedź na pytanie, jak mogło wyglądać „wystawienie” dramatu liturgicznego w średniowiecznej praktyce wykonawczej, jest związane z analizą wielu innych czynników. Dzisiaj „reżyseria” tych dzieł musi odwołać się do przeszłości. Prób opisu, jak „reżyserowano” dramaty liturgiczne w średniowieczu, podjął się mię-

¹² Edouard de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen âge*, Rennes 1860 (facsimile, Broude Bross, New York 1964).

¹³ W latach 1975-1990 Walther Lipphardt wydał dziewięciotomowy korpus *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* (Walter de Gruyter, Berlin, New York 1975-1981), który zawiera wszystkie dostępne materiały związane z dramatem liturgicznym okresu wielkanocnego.

¹⁴ Więcej na temat badań muzyki w dramacie liturgicznym, por. *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, ed. Eckehard Simon, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 21-62 oraz s. 257-258 (literatura przedmiotu).

¹⁵ William Smoldon, *The Music of the Medieval Church Dramas*, op. cit.

¹⁶ Ibidem, s. 2.

dzy innymi Dunbar H. Ogden w opracowaniu *The Staging of Drama in the Medieval Church*¹⁷, natomiast książka Fletchera Collinsa Jr. *The Production of Medieval Church Music-Drama*¹⁸ próbuje także wskazać, jak mogą wyglądać współczesne produkcje teatralne oparte na tym gatunku. Obu tym pozycjom bardzo wiele zawdzięczam.

Już na wstępie muszę jednak zaznaczyć, że w swojej pracy zajmę się przede wszystkim teatralnym aspektem pracy Scholi Teatru Węgajty, będę więc do pewnego stopnia spadkobiercą literackiej szkoły czytania dramatu liturgicznego. O muzyce w dramatach wspominać jedynie w kontekście konkretnych rozwiązań teatralnych, nie zaś badań członków Scholi nad sposobami odczytania i wykonania konkretnych fragmentów muzycznych. To temat na osobne opracowanie, któremu nie byłbym w stanie sprostać.

Pierwszy rozdział książki nie jest jednak próbą spisania „najkrótszej historii” liturgii, muzyki i tańca¹⁹ w Kościele rzymskokatolickim. Byłoby to przedsięwzięcie nazbyt śmiałe. Jednak odwołanie się do przemian w historii oraz do wybranych idei związanych z tymi tematami pomaga rozpoznać zaplecze pracy Węgajt, pokazuje, z jak skomplikowaną materią muszą się mierzyć. Starałem się dokumentować źródła wszystkich przytaczanych w tej książce faktów, zainteresowany czytelnik będzie mógł więc bez trudu dotrzeć do szerszych opracowań poszczególnych tematów.

Czytelnika może również dziwić brak osobnego rozdziału przedstawiającego rozwój i przekształcenia dramatu liturgicznego Europy. Takiego opracowania wciąż w Polsce nie ma. Badania nad dramatem liturgicznym zapoczątkował na początku XX wieku Stanisław Windakiewicz²⁰. Jednak szczególne miejsce w badaniu i publikowaniu tekstów źródłowych należy się oczywiście Julianowi Lewańskiemu. Jego prace ustanowiły standardy badania łacińskiego dramatu Kościoła katolickiego w naszym kraju (i szerzej, całego teatru i dramatu średniowiecza

¹⁷ Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, op. cit.

¹⁸ Fletcher Collins Jr., *The Production of Medieval Church Music-Drama*, The University Press of Virginia, Charlottesville 1972.

¹⁹ W porównaniu z innymi elementami praktyki scenicznej, szczególnie dużo miejsca poświęcam tańcowi w liturgii, pomimo że Schola Teatru Węgajty wykorzystuje go rzadko. Zresztą w historii Kościoła pojawiał się też tylko na prawach wyjątku. Jest to temat dla liturgii dosyć kontrowersyjny, więc zdecydowałem się rozwinąć go szerzej.

²⁰ Por. Stanisław Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności”, tom 34, Kraków 1903.

oraz renesansu). Lewański zrobił to, co powinien, a do czego żaden badacz z Zachodu nie był predestynowany: skupił się na materiałach z terenu Polski, odnajdując dziesiątki zapisów i świadectw oraz opracowując i analizując je. Jego wspaniałe książki stanowią niedościgniony wzór.

Szeroko pojętym europejskim kontekstem łacińskiego teatru liturgicznego w ostatnich dziesięcioleciach zajęło się w Polsce ledwie kilku autorów. Wyjątkowo ciekawa książka Andrzeja Dąbrówki – *Teatr i sacrum w średniowieczu*²¹ – jest chlubnym wyjątkiem; podobnie niewielka, ale z dużą kompetencją napisana książka Andrzeja Wolańskiego²², w której autor bada muzykę z polskich zapisów, odnosząc ją jednak do europejskiego kontekstu oraz opracowanie Anny Drzewickiej *Skupienie i zabawa*, poświęcone twórczości dramatycznej w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku²³. Należy jeszcze dorzucić do tego formatywną książkę Mirosława Kocura o *Regularis Concordia*²⁴ i Kamila Kopani o rzeźbach Chrystusa z ruchomymi kończynami (napisaną po angielsku)²⁵. Można dodać jeszcze trochę ważnych tekstów rozsianych w książkach zbiorowych i w czasopismach. I to już wszystko.

W mojej książce nie ma osobnego rozdziału o dramacie liturgicznym, sądząc bowiem, że na ten temat powinna najpierw powstać napisana po polsku monografia. Nie znaczy to, że o europejskim dramacie (i o przewartościowaniach w jego badaniu) nie piszę – informacje takie rozsiane są w różnych miejscach książki. Mógłbym nawet powiedzieć, że cała rozprawa jest o tym. Ale moja książka nie jest dziełem historyka teatru średniowiecznego – jej tematem są przede wszystkim spektakle stworzone dzisiaj, dla współczesnej publiczności (dla współczesnego Kościoła i jego wiernych?). Pisząc o konkretnych średniowiecznych dramatach i kontekstach dramatu liturgicznego, posługuję się ustaleniami najwybitniejszych badaczy gatunku. Do pewnego stopnia spada więc ze mnie odpowiedzialność za opowiedzenie się po którejś ze stron

²¹ Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2001.

²² Andrzej Wolański, *Dramat liturgiczny w średniowieczu*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2005.

²³ Anna Drzewicka, *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

²⁴ Mirosław Kocur, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

²⁵ Kamil Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.

w żywych wciąż debatach o źródłach średniowiecznego teatru, o współzależności dramatu liturgicznego i spektakli granych na ulicach miast, o sposobach ekspresji aktorskiej i wielu innych kontrowersyjnych sprawach. Wszelkie informacje czerpałem z książek badaczy średniowiecza, a nieliczne moje spostrzeżenia dotyczące problemu nie zmieniają dobrze udokumentowanych faktów. Pełną odpowiedzialność biorę natomiast za treści zawarte w części dotyczącej działalności Scholi Teatru Węgajty.

Rozdział drugi książki przedstawia historię dramatu liturgicznego na polskich scenach teatralnych XX wieku. Opisuje także wybrane realizacje tekstów staropolskich, w których kontekst liturgiczny jest widoczny. Zaczynam, co oczywiste, od okresu międzywojennego i twórczości Leona Schillera, który w *Wielkanocy* (1923), prezentowanej w warszawskiej Reducie, wykorzystał wiele wątków liturgicznych, cytując, kto wie czy nie pierwszy raz po wiekach, *Visitatio Sepulchri*. Był to wyłącznie cytat, jeden z wielu elementów spektaklu, nie zaś realizacja dramatu liturgicznego, trudno go więc traktować jako pierwsze tego rodzaju przedstawienie w Polsce od czasu średniowiecza.

Zresztą wówczas i na świecie nie próbowano inscenizować dramatów liturgicznych jako utworów śpiewanych. Trzeba było na to poczekać do drugiej połowy XX wieku, kiedy to ukazały się pierwsze transkrypcje utworów na współczesną notację muzyczną. Ważny impuls dała grupa The New York Pro Musica, która w 1958 roku wystawiła *Ludus Danielis*. W Polsce pierwszeństwo przypada Warszawskiej Operze Kameralnej, z którą Kazimierz Dejmek zrealizował we wnętrzach kościołów *Grę o Herodzie* (1974; wznowienie w zmienionej wersji – 1983) – według zapisu z Fleury i *Grę o Męce i Zmartwychwstaniu* (1981), na którą składały się najstarsze polskie dramaty i dramatyzyacje liturgiczne. W obu tych spektaklach o liturgicznym kontekście mówić trudno – dramat liturgiczny stał się w nich materiałem do stworzenia przedstawień muzycznych. Dodać należy – przedstawień wybitnych, bardzo wysoko ocenianych przez krytykę. Jednak szczególnie interesujące, ze względu na późniejszą działalność Scholi Teatru Węgajty, będzie wystawienie *Ludus Danielis* według manuskryptu z Beauvais przez Teatr Wielki w Warszawie (1984). Kierownikiem muzycznym tego zrealizowanego z ogromnym widowiskowym rozmachem przedsięwzięcia był Marcin Bornus-Szczyckiński – późniejszy współtwórca Scholi Teatru Węgajty. Te trzy premiery (nie

licząc prób inscenizacji w seminariach duchownych) to w zasadzie cały dorobek polskiego teatru w dziedzinie dramatu liturgicznego.

Aby zrozumieć liturgiczne fascynacje Scholi Teatru Węgajty ważny wydaje się jeszcze jeden teatralny trop. Prawie wszyscy członkowie zespołu mówią o wielkiej fascynacji (czasem towarzyszył jej gwałtowny sprzeciw) teatrem Jerzego Grotowskiego. Bardziej bezpośrednio inspiracje, zwłaszcza dla Małgorzaty i Wolfganga Niklausów, wiązać się będą z dokonaniem Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego, a zwłaszcza ze spektaklem *Żywot protopopa Awwakuma*, którego zrab stanowiąły prawosławne pieśni liturgiczne. To poprzez Gardzienice Wolfgang Niklaus zetknął się z tradycjami Kościołów wschodnich. To tam Małgorzata Dzygadło-Niklaus przygotowała pierwszą swoją scenografię, nawiązującą do przestrzeni świątyni chrześcijańskiej. W polskim teatrze jest jeszcze kilka zespołów, dla których tradycje liturgiczne są ważne. O tych grupach spróbuję napisać. Schola Teatru Węgajty nie działa bowiem w próżni.

Część trzecia książki dotyczy już bezpośrednio Węgajt. Najpierw piszę o pierwszych latach działalności Teatru Wiejskiego Węgajty, prowadzonego przez Waclawa Sobaszka. Ten kontekst jest najczęściej pomijany w rozważaniach o Scholi, a jak sądzę – bardzo ważny, wręcz fundamentalny. Współpraca Sobaszka i Niklusa była zderzeniem dwóch wybitnych osobowości. Myślę, że bez wzajemnej stymulacji, dzisiaj, po podziale Teatru Wiejskiego Węgajty na dwie grupy, ani Projekt Terenowy, ani Schola nie byłyby tak niezwykłymi zespołami. Działalność Teatru Wiejskiego Węgajty starałem się też usytuować w szerokim kontekście przemian społecznych i kulturowych Polski końca XX wieku. Opowieść o Teatrze Wiejskim Węgajty przerywam w momencie, gdy ukształtowała się Schola. Nie piszę w tej książce o późniejszych, niezwykle oryginalnych pracach Teatru Węgajty / Projektu Terenowego z oczywistego powodu. Drogi Sobaszków i Niklausów rozeszły się znacząco i prace Projektu Terenowego nie stanowią już bezpośredniego kontekstu dla wystawień dramatu liturgicznego.

Początki działania Scholi Teatru Węgajty mogą wielu czytelnikom wydać się zaskakujące, nawet ekscentryczne: oto grupa zapaleńców, znajdując siedzibę w maleńkiej wiosce na Warmii, decyduje się na rekonstrukcję średniowiecznego dramatu liturgicznego... Założyciel Scholi, Wolfgang Niklaus, pasjonował się wcześniej, jak już wspominałem, liturgią – była to jednak liturgia prawosławna. Zajmował się też wątkami sakralnymi w sztuce, ale najczęściej związanymi z kulturą

ludową. Wraz z nim Scholę „wymyślił” Marcin Bornus-Szczyciński – śpiewak, założyciel zespołu Bornus Consort, kantor, który nad śpiewem sakralnym pracował bardzo długo i kompetentnie, przez wiele lat ucząc chorału mnichów w konwencie Dominikanów w Krakowie i Warszawie. Dołączyli do nich aktorzy z Teatru Wiejskiego Węgajty, niemający wcześniejszych doświadczeń śpiewu chorałowego, oraz muzycy i śpiewacy, dla których ten typ śpiewu był ważny, a którym jednak brakowało praktyki aktorskiej. Powstał zespół może nierówny wokalnie, nierówny także aktorsko, ale bardzo pracowity i potrafiący sprostać wyzwaniom zarówno inscenizacyjnym, jak i muzycznym. Twórcy Scholi zdawali sobie sprawę, że zajmowanie się chorałem należy zacząć od współpracy z największymi autorytetami w tej dziedzinie. Do Węgajt i Nowego Kawkowa, małej wsi na Warmii, gdzie mieści się dom Niklausów, zaczęli przyjeżdżać badacze śpiewu chorałowego. Byli tu artyści z zespołu Organum Marcela Pérèsa (który zresztą ze Scholą przygotowuje w 2003 roku *Ludus Passionis*), był Dominique Vellard, były zespoły Sequentia, Linnamusikuud i wielu innych muzyków. Ze Scholą współpracować będą naukowcy, z Julianem Lewańskim na czele.

Określenie siebie jako „Schola” nie było przypadkowe:

„Schola w późniejszej łacinie oznaczała nie tylko miejsce, w którym się zgromadzili uczniowie dla pobierania nauki, oraz miejsce, gdzie się schodzili ludzie na narady związani jednakowym zajęciem i celem, ale także samo zgromadzenie osób, korporację, kolegium”²⁶.

Dzisiaj, po blisko dwudziestu latach – i wypowiadam to bez wahania – jest to jeden z najbardziej kompetentnych w dziedzinie śpiewu chorałowego zespołów w Europie, współpracujący z najwybitniejszymi autorytetami światowej muzyki.

Inicjatywa o kontrkulturowych źródłach przekształciła się w światowe centrum praktykowania śpiewu chorałowego. Pierwsze inscenizacje dramatu liturgicznego odbyły się w 1995 i 1996 roku w małych warmińskich kościołkach: Lutrach, Nowym Kawkowie i Jonkowie. Później Schola Węgajty będzie prezentować dramaty liturgiczne w największych kościołach katedralnych w Polsce, a także w wielu innych krajach.

Usytuowanie siedziby Scholi w oddaleniu od wielkich miast ma swoje dobre i złe strony. Nad Scholą wciąż panuje odium teatru „po-

²⁶ Abp Antoni J. Nowowiejski, *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, tom III, Centrum Kultury i Tradycji, Wiedeń 1683, Ząbki 2012, s. 226.

kątnego”, działającego gdzieś na prowincji, a więc niepoważnego. Ten nadzwyczaj stereotypowy obraz jest niesprawiedliwy, nieprawdziwy i bywa irytujący.

„Często spotykamy się z nieporozumieniem, jakobyśmy byli amatorami czy «grupą półamatorską», jak napisał pewien dziennikarz. A przecież są tu albo profesjonalni śpiewacy, albo muzycy, albo aktorzy, albo muzykolodzy. To boli, gdy nazywa się nas amatorami tylko dlatego, że idziemy innymi drogami niż profesjonalny teatr repertuarowy”²⁷.

– mówi Wolfgang Niklaus. Etos amatora – osoby kochającej to, co robi – jest Scholi bardzo bliski. Kilka osób ze Scholi rzeczywiście można, według stereotypowych kryteriów, nazwać amatorami. Ale, jak dodaje Niklaus: „pozostajemy profesjonalistami w takim sensie, w jakim byli nimi średniowieczni rzemieślnicy, którzy łączyli najpełniejsze zaangażowanie duchowe z perfekcją techniczną. Inaczej nie zadawalibyśmy sobie tyle trudu”²⁸. Blisko dwadzieścia lat praktykowania i badania chorału to zapewne świetna szkoła rzemiosła.

Kolejny fragment książki poświęcam więc rzemiosłu – praktycznym zmaganiom Scholi z materią artystyczną. Różnorakie elementy pracy Scholi Węgajt – gest, scenografia, przestrzeń gry, aktorstwo, taniec, miejsce kapłana – są oparte na szczegółowych dociekaniach, jak mogło to wyglądać w przeszłości. Średniowieczne świadectwa są jednak zbyt skąpe. Poza tym nie istnieje już naturalny kontekst przedtrydenckiej liturgii, więc często zawarte w rubrykach wskazówki nie dają się zaktualizować. Można jedynie, posiłkując się ikonografią i innymi źródłami, domniemywać, jak mogło być w przeszłości, i do tego twórczo się odwoływać.

Poszukiwanie maksymalnej wierności wobec tradycji średniowiecza jest zwykle początkiem pracy Scholi Teatru Węgajty. Jednak osta-



Schola Teatru Węgajty,
Ludus Paschalis,
próba w kościele pw. św. Bartłomieja, Gdańsk 1995

²⁷ *Misterium Wcielenia*, Z Wolfgangiem Niklausem, kierownikiem Scholi Teatru Wiejskiego „Węgajty”, rozmawia Jacek Borkowicz, „Więź” 1999, nr 3, s. 57.

²⁸ *Ibidem*.

teczny efekt sceniczny musi być związany z dzisiejszą wrażliwością i współczesnym kontekstem – zarówno liturgicznym, jak i teatralnym. Nie sposób bowiem przebrać wszystkich aktorów w ornaty, dalmatyki, kapy, po czym dać im do ręki kadzielnice, by udawali średniowiecznych mnichów, kanoników bądź chłopców z chóru katedralnego.

Kolejne części książki – o liturgii, o teatrze i o Węgajtach – wydawać się mogą nieprzystające do siebie, opisują bowiem, tak się przynajmniej zdaje, zupełnie odmienne światy. Jednak bez ich opisania wyjaśnienie tego, czym są owoce pracy Scholi, byłoby niemożliwe lub przynajmniej zubożone. Te części to prolegomena do ostatniego rozdziału.

Wieloletni trud Scholi zaowocował bowiem wystawieniem kilku najważniejszych średniowiecznych dramatów liturgicznych. „Dramat liturgiczny opiera się na trzech filarach: teatrze, muzyce i liturgii. Wszystkie trzy mają równą wagę. Stworzenie [współcześnie] wybitnego dzieła wymaga wrażliwości w każdym z tych obszarów”²⁹ – pisała Cynthia Bourgeault w pracy o XX-wiecznych wystawieniach dramatu liturgicznego na świecie. Przed Scholą Teatru Węgajty ten ostatni – liturgiczny aspekt był ignorowany bądź tylko sygnalizowany. Praca Wolfganga Niklause i jego współpracowników przywróciła mu odpowiednią rangę.

Punktem wyjścia do pracy nad każdym kolejnym dramatem jest wyciężona praktyka śpiewu chorałowego, związana z próbą rekonstrukcji średniowiecznych form. Najpierw więc pracuje się nad muzyczną warstwą dramatu, dopiero później można myśleć o zabiegach inscenizacyjnych. Śpiew Scholi w dużej mierze oparty jest na dawnym dominikańskim sposobie praktykowania chorału, nad którym przez lata pracował Marcin Bornus-Szczyński z mnichami w Krakowie i Warszawie. Jednak Schola wielokrotnie korzystała również z innych szkół śpiewu, także o wiele późniejszych, a także opierała się na istniejącej do dziś tradycji kantorów wiejskich. Niezwykle interesujące jest też wykorzystywanie śpiewu Kościoła wschodniego, który w średniowieczu miał bliskie związki z zachodnimi sposobami wykonywania chorału.

²⁹ Cynthia Bourgeault, *Liturgical Dramaturgy and Modern Production*, [w:] *The Fleury Playbook. Essays and Studies*, ed. Thomas P. Campbell, Clifford Davidson, „Early Drama, Art, and Music”. Monograph Series, 7, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan 1985, s. 145.

Teatralną pracę Scholi cechuje większa swoboda. Wiele elementów scenografii oraz sposobów gry trzeba wymyślać, bo nie zostały ujęte w średniowiecznych rubrykach. Punkt startu też jest inny, gdyż w dramatach Scholi nie śpiewa kler (poza przewodniczącymi celebracjom kapłanami, zazwyczaj pochodzącymi z kościołów, gdzie prezentowane są dramaty). Także usytuowanie prezentowanych dramatów w liturgii nie zawsze jest dokładnie takie jak w średniowieczu, kiedy większość dramatów była pokazywana tylko raz do roku i to o określonej porze dnia. Schola stara się trzymać okresów liturgicznych i nie grać w czasie nieodpowiednim, jednak zasada wiązania wystawień dramatu z bardzo konkretnym terminem jest zaniechana. Trudno na przykład wymagać, by zespół prezentował dramaty na koniec matutinum, a więc jeszcze przed świtem (dodam tylko, że zdarzają się takie wystawienia – tak było z *Visitatio Sepulchri* i innymi dramatami okresu wielkanocnego, które bywały pokazywane podczas odpowiednich nabożeństw).

W ostatnim rozdziale opisuję więc wszystkie dramaty liturgiczne przygotowane przez Scholę Teatru Węgajty. Opisuję je z punktu widzenia teatrologa – jak spektakle (chcę to bardzo wyraźnie zaznaczyć) choć staram się też, na ile to możliwe, dostrzec ich liturgiczne umocowanie. Ten sposób opisu powoduje, że moja uwaga skupiona jest nie na najważniejszych liturgicznie treściach, lecz na sposobie rozwiązywania problemów teatralnych i problemów z pogranicza teatru i liturgii. Opis spektakli też jest specyficzny, gdyż w różnych kościołach inscenizacje tego samego dramatu mogą wyglądać odmiennie. Schola konsekwentnie bowiem trzyma się zasady, że to dramat musi przystosować się do kościoła, w którym jest prezentowany, a więc uwzględniać wszystkie symboliczne konteksty konkretnej świątyni. Dlatego w opisie podążam za określonymi wykonaniami, które mogłem sam zobaczyć, dopełniając je opisami innych autorów, którzy widzieli te same dramaty w innych kościołach. Wskazuję w takich przypadkach na podobieństwa i różnice. Za każdym razem sięgam też do świadectw średniowiecznych, które mówią o konkretnych dramatach i możliwych sposobach ich wykonania, traktując to jako matrycę do pracy Scholi.

Nie znamy dokumentów, które mogłyby poświadczyć obecność na terenie średniowiecznej Polski skomplikowanych dramatów liturgicznych (najbardziej rozbudowane to *Visitatio Sepulchri*). Można więc, używając teatralnej terminologii, stwierdzić, że częstokroć prezentacje Scholi Teatru Węgajty to polskie prapremiery wielu z tych dramatów.

W książce dramaty liturgiczne usytuowane są w kolejności tworzenia ich przez Scholę Teatru Węgajty. Na wstępie chciałbym więc umiejscowić je w nieco innej kolejności – ukazać rozpiętość czasową materiału (podaję też, w jakich prezentacjach Scholi Teatru Węgajty były użyte konkretne zapisy)³⁰. Datowanie niektórych manuskryptów jest niepewne, na tym jednak miejscu nie będę wdawał się w szczegóły.

³⁰ W dalszej części książki, jeśli nie podam inaczej, w przytaczanych cytatach odwoływać się będę do następujących źródeł tekstów poza nielicznymi wyjątkami (nie poprawiam w nich błędów i niezręczności językowych, pojawiających się w oryginalnych średniowiecznych manuskryptach. Stąd w mojej książce pojawiają się oboczności w pisowni niekiedy fundamentalnych tekstów – na przykład *Quem queritis* obok *Quem quaeritis*):

Teksty łacińskie:

– Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, op. cit., – *Visitatio Sepulchri* z Fleury (t. 1, s. 393-397); *Officium Peregrinorum* (t. 1, s. 471-475); *Ordo ad Representandum Herodem* (t. 2, s. 84-89); *Ordo ad Interfectionem Puerorum* (t. 2, s. 110-113); *Tres Filiae* (t. 2, s. 316-323); *Iconia Sancti Nicolai* (t. 2, s. 343-351); *Tres Clerici* (t. 2, s. 330-334); *Filius Getronis* (t. 2, s. 351-357); *Danielis Ludus* (t. 2, s. 290-301); *Ludus de Passione* (t. 1, s. 518-533); *In Annunciatione Beate Mariae Virginis Representatio* (t. 2, s. 247); *Ordo Annunciatione* z Padwy (t. 2, s. 248-250); *Planctus Mariae* (t. 1, s. 507-512).

– *Dramaty staropolskie*, tom 1, opracował Julian Lewański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959. *Visitatio Sepulchri* – Antyfonarz z Brzegu (s. 106-111), *Processio in Ramis Palmarum* – Mszał z Biblioteki Katedralnej w Kielcach (s. 130-151); *Depositio Crucis* – Mszał z kościoła św. Jakuba w Nysie (s. 162-163).

– *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI-XVI w.*, zebrał, wstępem i komentarzem opatrzył Julian Lewański, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999: *Elevatio Crucis* – Antyfonarz z Henrykowa; *Processio in Ramis Palmarum* – Agenda z Nysy (s. 103-106), *Mandatum Novum (Cena Domini)* – Krakowski Graduał Bernardyński (s. 222-225).

Tłumaczenia polskie: z programów wydawanych przez Scholę Teatru Węgajty (a także na stronie www.wegajty.pl). Przekładów dokonali: Michał Koss (*Ordo Stellae*, *Ludus Paschalis*, *Ludus Danielis*, *Ordo Annunciatione*) oraz Maciej Kaziński (*Ludus Passionis*), Tomasz Dobrzański (*Miracula Sancti Nicolai*), polski tekst narratora w *Miracula Sancti Nicolai* jest autorstwa Macieja Kazińskiego. Spośród tych tłumaczeń zostały opublikowane:

– Michał Koss, *A kogóż to w grobie szukacie, chrześcijanie? Kilka uwag o dramacie liturgicznym*, „Więź” 1999, nr 3: *Planctus Mariae* (s. 63-66); *Visitatio Sepulchri* z Brzegu (s. 68-71); *Hortolanus* z Fleury (s. 69); *Peregrinus* (s. 71-74).

– *Ludus Passionis. Gra o Męce Pańskiej*. Manuskrypt „Carmina Burana”, Benediktbeuern, XIII w., „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2007, nr 2, s. 155-166.

XII wiek

Z rękopisu z opactwa Saint-Benoît-sur-Loire we Fleury:

– <i>Visitatio Sepulchri</i> (tylko interpolacja <i>Hortolanus</i>)	<i>Ludus Paschalis</i>
– <i>Officium Peregrinorum</i>	<i>Ludus Paschalis</i>
– <i>Ordo ad Representandum Herodem</i>	<i>Ordo Stellae</i>
– <i>Ordo ad Interfectionem Puerorum</i>	<i>Ordo Stellae</i>
– <i>Tres Filiae</i>	<i>Miracula Sancti Nicolai</i>
– <i>Iconia Sancti Nicolai</i>	<i>Miracula Sancti Nicolai</i>
– <i>Tres Clerici</i>	<i>Miracula Sancti Nicolai</i>
– <i>Filius Getronis</i>	<i>Miracula Sancti Nicolai</i>
<i>Danielis Ludus</i> wg rękopisu z Beauvais	<i>Ludus Danielis</i>

XIII wiek

<i>Ludus de Passione</i> wg rękopisu <i>Carmina Burana</i> z Benediktbeuern	<i>Ludus Passionis</i>
--	------------------------

XIV wiek

<i>In Annuntiatione Beate Mariae Virginis</i> <i>Representatio</i> z Cividale	<i>Ordo Annuntiatione</i>
<i>Ordo Annuntiatione</i> z Padwy	<i>Ordo Annuntiatione</i>
<i>Planctus Mariae</i> , Cividale	<i>Ludus Paschalis</i>
<i>Visitatio Sepulchri</i> – Antyfonarz z Brzegu	<i>Ludus Paschalis</i>
<i>Elevatio Crucis (Descensio ad Inferos)</i> – Antyfonarz z Henrykowa	<i>Ludus Paschalis</i>
<i>Depositio Crucis</i> – Mszał z kościoła św. Jakuba w Nysie	<i>Ludus Paschalis</i>

XV wiek

<i>Processio in Ramis Palmarum</i> – Mszał z Biblioteki Katedralnej w Kielcach	<i>Ludus Paschalis</i>
<i>Processio in Ramis Palmarum</i> – Agenda z Nysy	<i>Ludus Paschalis</i>

XVI wiek

<i>Mandatum Novum (Cena Domini)</i> – Krakowski Graduał Bernardyński	<i>Ludus Paschalis</i>
---	------------------------

Do tego zestawu należy dołączyć jeszcze dwa bardzo specyficzne dzieła, które zostały zrealizowane niezależnie od Scholi Teatru Węgajty, jednak przez osoby mocno z nią związane. Wolfgang Niklaus przygotował z Chórem Byzantion z Jassów (Rumunia) prawosławne *Oficjum o Trzech Młodziankach w Piecu Ognistym* według rękopisu z Aten (XV wiek), natomiast Anna Łopatowska (inscenizacja) i Robert Pożarski (kierownictwo muzyczne) przygotowali ze Scholą Mulierum Silesiensis i Żeńskim Chórem Festiwalowym podczas XVIII Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu XII-wieczne *Ordo Virtutum* Hildegardy z Bingen.

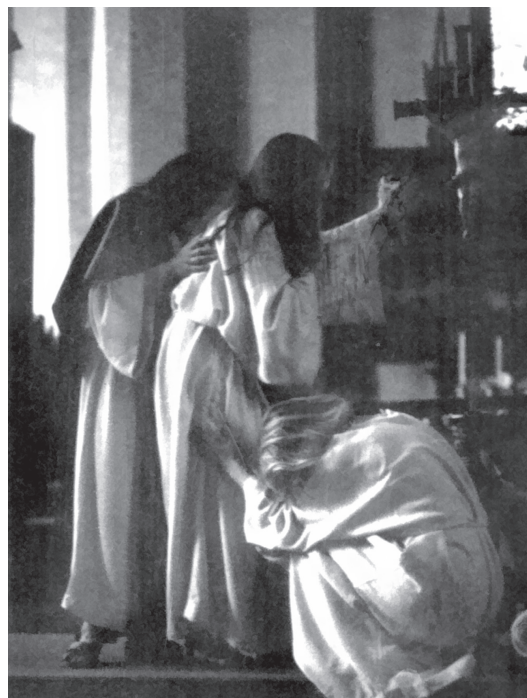
Z tego zestawienia widać wyraźnie, że mamy do czynienia z zapisami powstałymi na przestrzeni pięciu wieków, z czasów sztuki romańskiej i gotyku. W inscenizacjach Scholi materiał ten nie jest traktowany odmiennie, stanowi inscenizacyjną i wokalną całość. Oczywiście, zapisane nuty są śpiewane jak należy, ale trudno jednoznacznie stwierdzić jak zmieniały się przez dziesięciolecia manieri śpiewu. Dzisiaj jest to prawie niemożliwe do zrekonstruowania. Można podejmować takie próby, są one jednak nieweryfikowalne. W warstwie inscenizacji, scenografii, rekwizytów mamy do czynienia z twórczym nawiązaniem do epoki romańskiej, w mniejszym stopniu do gotyku. Ikonografia, opisy, wszystkie dające się zweryfikować elementy są brane pod uwagę i badane. Można nawet powiedzieć, że Schola jest dobrze historycznie poinformowana. Ale użycie dokładnie takich samych środków jest (z różnych powodów) niemożliwe.

Podobnie trudna jest praca z gestem. Język liturgii Kościoła zachodniego nie przechował do naszych czasów wielu używanych niegdyś gestów – można je tylko w przybliżeniu rekonstruować i... wymyślać (oczywiście też na podstawie ikonografii). Ikonografia jest ogromnie bogata – właściwie każdy z dramatów daje się scena po scenie przedstawić, wzorując się na średniowiecznych obrazach i rzeźbach. Jednak ikonografia jest statyczna. Na przykład, Piotr i Jan biegną do grobu. Ale jak hieratycznie biega się po kościele? Tego nikt już dzisiaj nie wie. Po kilku latach z pomocą przyszła Scholi aktorka i tancerka Anna Łopatowska. Pomogła stworzyć język gestów, bazując na zasadach przechowanych w kulturach Wschodu, choć podstawą tego języka pozostała ikonografia chrześcijańska. Praca Łopatowskiej pozwoliła ją „poruszyć” i skodyfikować. Pod jej kierunkiem stare spektakle zostały choreograficznie stworzone na nowo.

Konkretnych problemów wyłaniały się jeszcze dziesiątki. Czy można więc mówić o naukowej rekonstrukcji na scenie? Zapewne nie, lecz

pójście na kompromis miało pewne granice. Niektórych form odzyskać się nie da. Sami naukowcy przedstawiają je w różny sposób, a praktycy muszą rozwiązać problemy jak najlepiej – cokolwiek miałyby to oznaczać.

Dzięki wieloletniej pracy Schola Teatru Węgajty stała się jednym z najważniejszych współtwórców środowiska muzycznego, które zajmuje się praktykowaniem chorału. Schola jest integralną częścią tego środowiska, istnieje w nim, choć trudno byłoby wskazać ją jako inicjatora różnorodnych działań – czasem jest ich beneficjentem. Marcin Bornus-Szczyciński, a od kilku lat Maciej Kaziński prowadzą festiwal „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu, na który przyjeżdżają najwybitniejsi twórcy zajmujący się zagadnieniami związanymi ze śpiewem chorałowym. Bornus-Szczyciński przez wiele lat uczył śpiewu chorałowego krakowskich dominikanów, śpiewa w zespole Bornus Consort, Robert Pożarski stworzył we Wrocławiu Schola Gregoriana Silesiensis, Tomasz Dobrzański, niegdyś pracujący w Scholi, prowadzi zespół Ars Cantus. To tylko wybrane inicjatywy, które współtworzą osoby związane z zespołem kierowanym przez Wolfganga Niklausa, a które sprawę odrodzenia śpiewu chorałowego czynią niezwykle ważną.



Schola Teatru Węgajty,
Ludus Paschalis (Planctus Mariae)

Dramat w liturgii: kilka uwag wstępnych

Schola Teatru Węgajty, realizując dramatyzacje i dramaty liturgiczne w trakcie nabożeństw (nieszpory, matutinum), a wyjątkowo nawet podczas mszy świętej, musiała praktycznie rozwiązać problemy dosyć odległe od tradycyjnie pojmowanej sfery zainteresowań zarówno praktyków, jak i badaczy teatru. W średniowieczu – okresie rodzenia się dramatyzowanych oficjów – gatunek ten był wyłącznie częścią nadrzędnej struktury – liturgii uroczystej, związanej w najważniejszych chrześcijańskich świętami. Liturgia taka posiadała szczególnie opracowany rytuał przeznaczony na każdy dzień. Mnisi, księża, diakoni, kanonicy, klerycy, niekiedy nawet celebrans liturgii, czy inne jeszcze osoby stawały się na czas odegrania (odśpiewania) dramatyzowanego

oficjum aktorami – taka refleksja może nasuwać się teatrologowi. Ale optyka zmienia się w sposób istotny, gdy ten sam problem opisują liturgiści. Z ich perspektywy zupełnie inne będą role „aktorów”, inaczej trzeba spojrzeć na „publiczność” i zupełnie inaczej będzie waloryzowana przestrzeń gry (kościół). Dramatyzacje będą tylko jednym z licznych elementów (i to zdecydowanie nie najważniejszym) o wiele większej struktury liturgicznej. Schola Teatru Węgajty musiała więc w praktyce uwzględnić teologię Kościoła rzymskokatolickiego. Jeśli dramatyzacje miały rozgrywać się wewnątrz liturgii, koniecznością było podporządkowanie się jej, inaczej byłaby to tylko mechaniczna i pozbawiona sensu praca. Trudno wyobrazić sobie bardziej fałszywą sytuację, kiedy to liturgia miałaby służyć dramatowi.

Prawdziwa akcja w liturgii mszy rzymskokatolickiej rozgrywa się nie tylko na ołtarzu, ale obejmuje o wiele szersze przestrzenie. Celebrans w momencie przeistoczenia działa, jak określił to św. Tomasz z Akwinu, *in Persona Christi*. „Chrystus przyjmuje gesty i słowa celebransa i pozwala im na ucieleśnienie Jego własnych słów i gestów, sprawiając w ten sposób, że Jego dzieło zostaje sakramentalnie ucieleśnione w Eucharystii”³¹, a dokładniej:

„Kapłan, sprawując czynności liturgiczne [...] nie odgrywa roli Chrystusa, nie jest aktorem, a czynności liturgiczne nie są dramatem. Gesty wykonywane przez kapłana w czasie Eucharystii są gestami przytaczającymi – jest to przytaczanie sakramentalne, są one czynnościami Chrystusa”³².

Tomasz z Akwinu mówi wprost: „Słowa konsekracji nie mają mocy, jeśli nie wypowiada ich Chrystus”³³, i dodaje, że poza momentem konsekracji kapłan działa *in Persona Ecclesiae*, to znaczy jest oficjalnym reprezentantem Kościoła, dokonuje ofiary w imieniu całej wspólnoty. Wobec kogo? Wobec Boga, oczywiście, ale i wobec wszelkich innych mocy. Liturgia miała w wiekach średnich wymiar kosmiczny. Wierzo powszechnie, że liturgia równocześnie rozgrywa się też „po drugiej stronie” i uczestniczą w niej święci, dusze zmarłych, aniołowie i inne moce niebiańskie³⁴. Realizuje się „świętych obcowanie”. Dodać

³¹ *Leksykon liturgii*, oprac. ks. Bogusław Nadolski TChr, Pallotinum, Poznań 2006, s. 221.

³² Ibidem.

³³ Cyt. za: Ibidem, s. 558.

³⁴ Istnieją wręcz mistyczne opisy liturgii odprawianej w niebie. I to bardzo liczne. Na przykład Święta Gertruda z Helfty opisuje taką liturgię, której przewodniczy „Pan Jezus – najwyższy Kapłan i Arcykapłan prawdziwy”, zaś „niebiosa

jeszcze trzeba, że „Kult chrześcijański jest wydarzeniem dokonującym się w Duchu Świętym”³⁵. Bez tego też liturgia nie miałaby sensu.

Obok kapłana w liturgii pojawiali się diakoni, subdiakoni, ministranci, schola. Wykonują różnorakie czynności, nieraz o wysokich walorach artystycznych (śpiew, recytacja, okadzanie, gesty etc.). Poruszają się w przestrzeni nasyconej znaczeniami, wypełniają precyzyjnie określoną partyturę działań. Występują jako osoby prywatne, nie grają nikogo innego, ale naddana jest im dodatkowa funkcja liturgiczna, działanie celowe, które należy wykonać prawidłowo, by ryt został spełniony. To działanie jest wysoce symboliczne – w średniowiecznej wykładni każdy czyn liturgiczny przywoływał biblijną rzeczywistość, obrazował jakieś zdarzenie z ewangelicznej historii.

Również asysta i ministranci, podobnie jak kapłan, reprezentują cały Kościół (w średniowieczu msze prywatne odprawiane były często bez udziału wiernych). Wreszcie wierni, którzy są uczestnikami celebracji, znajdują się w sytuacji tyleż prywatnej (reprezentują siebie), co wspólnotowej, będąc członkami Kościoła.

Według nauczania Kościoła „działania liturgiczne, gesty, ryty winny być takie i tak sprawowane, by mówiły same za siebie, bez komentarzy”³⁶. Jak i gdzie zmieścić w takim modelu dramat? Jak waloryzować mimetyczne odgrywanie ról? Pojawienie się dramatu było możliwe między innymi dzięki teologicznym spekulacjom dotyczącym natury obrazu (ikony). Obrazowanie figury ludzkiej jest nierozdzielnie związane z tożsamością chrześcijaństwa. Było ono możliwe poprzez wyciągnięcie konsekwencji ze słów „a Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas”³⁷ (J 1,14). Zdaniem teologów katolickich Boga można

i Moce niebios, i święci Serafini [...] przyłączyły się do innych chórów anielskich, by słać Pana śpiewami o niezrównanej słodyczy i harmonii”. Por. *O mszy, jaką sam Pan Jezus zaśpiewał w niebie dziewicy zwanej Trutta jeszcze za jej ziemskiego życia*, [w:] Św. Gertruda z Helfty, *Zwiastun Bożej miłości*, tom 2, przeł. Emilia Kędziorek, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2007, s. 357-367. Przypominam właśnie ten tekst, bowiem niezwykle ciekawe, nie tylko z muzycznego, ale i teatralnego punktu widzenia, jest to, że w mistycznej wizji mszy Chrystus intonuje trop do *Kyrie*.

³⁵ Por. Joseph Ratzinger, *Opera omnia*, t. 11. *Teologia liturgii*, przeł. Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 259.

³⁶ *Leksykon liturgii*, op. cit., s. 70.

³⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*. Opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wydanie piąte na nowo opracowane i poprawione, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2003, s. 1239. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty biblijne w dalszej części książki pochodzą z tego wydania.

było oglądać na Ziemi w Jezusie Chrystusie. „Prawdziwym obrazem (*eikon*) Boga jest Chrystus, a następnie człowiek stworzony na obraz (*kat eikon*) Boga”³⁸. Równocześnie fakt ten stał się powodem dowartościowania materii, podstawą szacunku dla ludzkiego ciała. Kościoły w czasach średniowiecza, zwłaszcza w gotyku, były pełne wizerunków. W dramatyizacji mieliśmy do czynienia z „poruszeniem wizerunków”. Dramaty liturgiczne pojawiały się najczęściej podczas godzin kano- nicznych, wyjątkowo podczas mszy. Wówczas przedstawiano je zawsze w czasie liturgii katechumenów, nigdy zaś w czasie liturgii wiernych (związanej z kanonem mszy), a więc w częściach, które miały charakter modlitwy i pouczenia (podobny był charakter obrazów). Poziom ikoniczny w kościele i w liturgii spełniał funkcję nazywaną przez liturgistów anamnezą, czyli „wspomnieniem czynów zbawczych”³⁹, które mają się aktualizować dla świętującej wspólnoty. „W anamnezie przeszłość, terażniejszość i przyszłość łączą się, przeszłość staje się terażniejszością albo uczestnicy liturgii stają się współcześni wspomnianemu wydarzeniu”⁴⁰.

Dokładnie w taki sposób patrzy na miejsce dramatu liturgicznego Wolfgang Niklaus, założyciel Scholi Węgajt:

„I w dramacie liturgicznym, i w ikonie uobecniony zostaje fakt ewangeliczny, staje się tam największa z tajemnic – tajemnica Wcielenia. W Czarni na Kurpiach, gdzie ludzie na pewno nie rozumieją po łacinie, ich stosunek do tego, co gramy, jest bardzo podobny do stosunku ludzi Wschodu do ikony. [...] Wszystko razem ma potwierdzić dogmat Wcielenia, pokazać, że staje się on tu i teraz, dla nas. [...] W najwyższym momencie liturgii dramatu postać Jezusa nabiera ciała, staje się realna. Najbardziej widoczne było to w obrzędach procesji palmowej, kiedy wjeżdżający na osiołku ksiądz stawał się Jezusem, ale nie przestawał być sobą, nadal był księdzem”⁴¹.

Odgrywanie zdarzeń stawało się więc w rozumieniu Scholi „Węgajt”, tak jak w teologii liturgii, ich uobecnianiem.

Jednak to teatralne uobecnianie nie wiąże się z uproszczeniem czy prostą popularyzacją treści religijnych. Wypracowane schematy ikon, nawet przysłowiowa *Biblia pauperum*, wymagały od odbiorcy nie lada wykształcenia, by mógł on z nich odczytać właściwą treść teologicz-

³⁸ *Leksykon liturgii*, op. cit., s. 1062.

³⁹ *Ibidem*, s. 88.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 89.

⁴¹ *Misterium wcielenia*, op. cit., s. 53-54.

ną⁴². Na ludzi niewykształconych oddziaływały raczej poprzez piękno i tajemnicę.

Gdzie kończy się liturgia, a zaczyna teatr? Gdzie kończy się uobecnianie, a zaczyna granie, aktorstwo? Granicy ostatecznie nie da się wyznaczyć. Liturgista wciągnie całkowicie dramatyzację w strukturę liturgii, teatrolog może z łatwością przekroczyć tę granicę w drugą stronę. Liturgia posiada przecież elementy widowiska. Tadeusz Kowzan pisał:

„Weźmy przykład nabożeństwo, zwłaszcza gdy celebrowane jest z dużym przepychem, z procesjami, z symbolicznymi obrzędami, z udziałem licznych kapłanów w szatach liturgicznych. Dlaczego nie traktować go jako punktu sztuki widowiskowej, skoro w paru ułamkach liturgii Bożego Narodzenia lub Wielkanocy w wieku IX i X, w kilku zdaniach wypowiedzianych przez duchownych i w paru ich przejściach z jednego miejsca na drugie widzi się załążek średniowiecznego teatru europejskiego?”⁴³

W konsekwencji Kowzan włącza liturgię, a przynajmniej niektóre jej części, w obręb widowisk. To tylko przykładowy głos, jakich przytoczyć można jeszcze tysiące.

Nawet rezygnując z prostego traktowania liturgii, można skupić się na jej wewnętrznym dramatycznym aspekcie. Uobecniane są w niej przecież całe dzieje zbawienia, „opowiedziana” historia. Na ten dramatyczny aspekt kładli nacisk już liczni średniowieczni teolodzy (przede wszystkim Amalariusz z Metz), interpretując kolejne działania w trakcie mszy jako elementy dramatu. Ten typ odczytania liturgii został podjęty także i współcześnie, a po wydaniu książki O.B. Hardisona Jr.⁴⁴, czyli od lat sześćdziesiątych XX wieku, dla części badaczy stał się dogmatem. Na mszę bardzo często zaczęto patrzeć jak na dramat⁴⁵.

Sposób odczytania liturgii spopularyzował się jeszcze bardziej po przełomie performatywnym w humanistyce. Fakt, że performatyka

⁴² Andrzej Dąbrówka w *Teatr i sacrum w średniowieczu*, op. cit., omawia to zagadnienie na przykładzie książki Gaila Gibsona Mc Murraya *The Theater of Devotion. East Anglian Drama and Society in the Late Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

⁴³ Tadeusz Kowzan, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, tom 2. *Teatr*, Wybór i opracowanie Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 196.

⁴⁴ O.B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, op. cit.

⁴⁵ Por. także Michał Masłowski, *Msza święta jako przedstawienie*, [w:] *Ikony niewidzialnego*, red. Ks. Marek Lis, Zbigniew W. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003, s. 81-100.

bada za pomocą swoich narzędzi liturgię, jest oczywiste i nieuniknione. Pozwala to odkryć ukryte struktury w budowie mszy, ukazywać ją w kontekście innych obrzędów, działań codziennych i pozacodziennych mieszkańców Ziemi. Ale dla osób sprawujących mszę, a także praktycznie „pracujących” w obrębie liturgii (a więc i dla Scholi Teatru Węgajty) metody badań performatywnych są trudne do zaakceptowania. Nawet teolodzy pozytywnie nastawieni do badań performatywnych liturgii czynią zastrzeżenia: „Jedno nie ulega wątpliwości: w tych interdyscyplinarnych badaniach nie można pominąć pryncypiów teologicznych”⁴⁶ – pisze w tekście *Liturgia a performatyka* ks. Helmut Jan Sobeczko. Bo z punktu widzenia oficjalnego nauczania Kościoła msza jest jedyną akcją, która jest jednocześnie akcją Boga i ludzi, a dokładniej, msza pozwala włączyć się akcji ludzi w akcję Boga. Nie istnieje na świecie żaden inny tego rodzaju wehikuł. Tymczasem zgoda na potraktowanie jej na równych prawach z innymi niezliczonymi codziennymi performansami byłaby zaprzeczeniem tego, co Kościół praktykował przez wieki. Z takiego punktu widzenia performatyka ma narzędzia, po które i ja będę sięgał, by badać wykorzystywane w liturgii środki artystyczne, ale nie ma kompetencji, by dotknąć istoty liturgii.

Konflikt teologii i performatyki sięga jeszcze głębiej – do sposobu rozumienia człowieka i jego podmiotowości. W liturgii stabilna podmiotowość człowieka musi być zachowana, bez niej niemożliwe jest powołanie obiektywności działania tej Bożej *actio*. Z dogmatycznego punktu widzenia można powiedzieć, że człowiek nie może sam tworzyć liturgii (a przynajmniej jej rdzenia), jest ona dana przez Boga. A mówiąc w przenośni, to ona „performuje” człowieka, pozwala przekroczyć materialne ograniczenia. Teoretycy performansu zakładają, że człowiek kształtuje siebie, performując, że nie istnieje stabilna osobowość, lecz tworzą ją działania. W skrajnej postaci mówi o tym Judith Butler, pisząc o płci kulturowej:

„[...] Szeroko rozumiane działania, gesty, akty są performatywne w tym sensie, że istota albo tożsamość, których rzekomo mają być wyrazem, sama stanowi wytwór, jest tworzona i wzmacniana przez znaki cielesne i inne środki dyskursu. Jeśli zaś płciowe ciało jest performatywne, to znaczy, że nie ma ono innego ontologicznego statusu, niż tylko ten, który nadają mu różne działania ustanawiające jego realność. [...] Różnica między ekspresją a performatywnością jest kluczowa. Jeśli atrybuty i działania płci kulturowej, różne spo-

⁴⁶ Ks. Helmut Jan Sobeczko, *Liturgika a performatyka*, „Liturgia Sacra” 2010, nr 16, s. 136.

soby, dzięki którym ciało pokazuje lub produkuje swoje kulturowe znaczenia, są performatywne, to znaczy, że nie ma żadnej pre-tożsamości wyznaczającej miary działań czy atrybutów”⁴⁷.

Taka filozoficzna postawa powoduje, że odprawienie liturgii jest niemożliwe. Nie polemizując bezpośrednio z Judith Butler, Laurence Paul Hamming, angielski teolog i filozof (pracujący w Oxfordzie), a zarazem diakon, daje taką liturgiczną odpowiedź:

„Jeszcze bardzo niedawno temu dla Europejczyka byłoby oczywiste, że nie to, co robimy, sprawia, że jesteśmy tym, czym jesteśmy, ale raczej, że to, czym jesteśmy, umożliwia nam robienie tego, co robimy. To podejście ma (filozoficzne) greckie korzenie. Postępujemy w pewien sposób i jesteśmy traktowani w pewien sposób ze względu na coś – jakiś «byt» lub istotę – którą już jesteśmy. Jest to całkowite zaprzeczenie poglądu Nietzschego, że nie można postulować istnienia sprawcy czynu przed jego dokonaniem, tak, że to czyn tworzy sprawcę i kształtuje go (obecnie nazywa się to performatywnością). Jak inaczej mamy zrozumieć ceremonię świętej liturgii? Kapłan i duchowni o niższych święceniach postępują przy ołtarzu w taki, a nie inny sposób, ponieważ są ustanowieni na mocy święceń do pełnienia tych czynności. Dlatego działają zgodnie z tym, kim już są (jednocześnie objawia się, kim są), ponieważ przez święcenia zaszła w nich istotowa (*essential*) przemiana. Gdybym miał sprawować czynności przysługujące święceniom, których bym nie posiadał, moje działania przed ołtarzem nie byłoby prawdziwe, nie mogłoby objawiać tego, co ma sprawiać”⁴⁸.

Hamming wskazuje na fundamentalną zasadę, że bez nadprzyrodzonego usposobienia bycia kapłanem, a więc działania *in Persona Christi*, msza nie jest możliwa. Jeśli liturgia przestaje być tą jedyną akcją, fundamentalnie odmienną od innych, jedyną prawdziwą, to nie ma ona sensu.

Performatyka powinna i może badać liturgię swoimi narzędziami. To oczywiste. Ale jeśli wierni Kościoła rzymskokatolickiego kiedyś uznają, że msza jest performansem, jak inne, dającym się opisywać w zestawieniu z joggingiem, okaleczeniami, opętaniami w kultach afro-brazylijskich, zakupami, zlotem skautowskim i chińską rewolucją – to

⁴⁷ Judith Butler, *Gra płci*, przeł. Iwona Kurz, „Dialog” 2003, nr 10, s. 100-101, 106.

⁴⁸ Dk. Laurence Paul Hemming, *Liturgia jako objawienie*, przeł. Maciej Reda, „Christianitas” 2009, nr 43, s. 158.

wtedy liturgia stanie się wyłącznie pustą ceremonią. Wówczas może to być świetny przykład, jak metodologia zabija przedmiot swoich badań.

Te kilka zdań piszę na marginesie, by pokazać, jak fundamentalną dyskusję można wzbudzić, stosując w dziedzinie liturgii narzędzia typowe dla performatyki. Nie zamierzam zgłębiać na tym miejscu tego niezwykle ciekawego konfliktu światopoglądowego, wymagałoby to o wiele szerszej perspektywy i osobnej rozprawy. W praktyce wykonawczej Scholi Teatru Węgajty ten spór metodologiczny ma jednak minimalne znaczenie. Schola, pomijając indywidualne wątpliwości poszczególnych osób, podporządkowuje swą akcję dogmatyce kościelnej. I rozwiązuje praktyczne problemy – muzyczne, teatralne, liturgiczne, po to, by jak najlepiej tej obiektywnej strukturze liturgii sprostać. Jak mówi Marcin Bornus-Szczyciński: „wszyscy w Scholi są sługami liturgii”.

By jednak oddać i diabłu ogarek, trzeba przypomnieć, że średnio-wieczny dramat liturgiczny nie należał do rdzenia liturgii, stopniowo stawał się widowiskiem w jej obrębie. W pewnym momencie znalazł się w punkcie granicznym między liturgią a teatrem, w końcu został z liturgii wyrugowany, wyproszony z przestrzeni kościołów. Performatyka miałaby tu dużo do powiedzenia. Także Schola pracuje nad dramatami liturgicznymi, jak nad spektaklami, choć w momencie prezentacji zmienia się ich funkcja.

Nastawienie Scholi jest więc dosyć prowokacyjne zarówno wobec performatyki, jak i wobec teologii. Marcin Bornus-Szczyciński mówi:

„Dramaty liturgiczne mają moc prowokacji artystycznej skierowanej do liturgii. Właściwie dokonaliśmy wstrząsu na rzecz liturgii, po to, żeby zwrócić uwagę na jej dramatyczną stronę, która nie jest obecnie dostatecznie używana. Liturgia dzisiaj pod względem dramaturgicznym zasnęła. Dramat liturgiczny w tym kryzysie liturgii, jak to postrzegamy w Scholi, powoduje wstrząs, pewien zwrot myślenia ku dramatyзації samej liturgii. Ale to musi być jednak jasne, że liturgia jest najważniejsza, dramat liturgiczny jest tylko dodatkiem”⁴⁹.

⁴⁹ W latach 2010-2012 przeprowadziłem szereg rozmów z Wolfgangiem Niklausem, Małgorzatą Dzygadlo-Niklaus, Marcinem Bornusem-Szczycińskim, Maciejem Kazińskim, Anną Łopatowską, Wacławem i Erdmute Sobaszkami. Jeśli nie podam inaczej, cytaty pochodzą z tych rozmów.