II. RECENZJE

DRAMAT I TEATR SAKRALNY. Pod redakcją Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmarka, Waldemara Sulisza, Marii Barbary Stykowej. Lublin 1988. RW KUL, ss. 387.

Zredagowany przez teatrologów lubelskich zbiór studiów i wypowiedzi na temat dramatu i teatru sakralnego stanowi plon sympozjum naukowego zorganizowanego przez Zakład Badań nad Literaturą Religijną oraz Katedrę Dramatu i Teatru w KUL wiosną 1983 roku. Jak informuje wydawca, wierny zapis przebiegu sesji okazał się jednak niemożliwy zarówno w zakresie referatów, jak i dyskusji. Ubytki te (jak np. referat K. Dybciaka poświęcony dramaturgii K. Wojtyły) zostały poniekąd wyrównane w niniejszej edycji włączeniem rozpraw J. Smosarskiego (o religijnych widowiskach parateatralnych w Polsce XVII w.) i F. Szulca (*Sacrum — chrześcijaństwo — teatr*).

Omawiany zbiór — jak to zwykle bywa z materiałami tego typu — zawiera prace nader „rozstrzelone" tematycznie i o nierównej wartości i ważkości. Rozmyślnie skupiając uwagę na tekstach wyraźnie ujawniających zainteresowania ponadprzyczynkarskie, a także samoświadomość metodologiczną i epistemologiczną ich autorów, zauważyć można, że jednym z przewijających się (tak w referatach, jak i w zapisie dyskusji) motywów była troska o ostrożność w posługiwaniu się samym terminem „sakralność" w odniesieniu do dramatu i teatru. Sacrum bowiem, otwierające perspektywę transcendencji, to rejon doświadczeń duchowych tak szczególnej natury, że objąć jej nie mogą w pełni nawet najbardziej precyzyjne instrumenty badawcze. Dobrze przeto pamiętać o metaforycznym w zasadzie sensie określeń takich jak dramat czy teatr „sakralny".

Zapis dyskusji ujawnia także, iż szczególne emocje wzbudziła związana z powyższym, a trudna do rozstrzygnięcia kwestia „obszaru" i „granic" sacrum (lub właśnie nieistnienia tychże), relacja między sacrum a profanum, a także problem ambiwalencji sacrum wiążący się z koniecznością określenia statusu ontycznego sacrum nacechowanego negatywnie — zła metafizycznego. Postawione zostało tu pytanie o zasadność rozgraniczania tego, co sakralne i tego, co świeckie, zwłaszcza w świetle „wyzwania chrześcijańskiego", jakim jest historyczny i terrestrialny wymiar epifanii Jezusa Chrystusa. Podnosi się przydatność kategorii antropologicznych i fenomenologii religii dla badań teatrologicznych, ale padają również głosy ostrzegające przed redukowaniem świętości i religijności do poziomu mitu i symbolizmu religijnego. Badania nad dramatem chrześcijańskim nie mogą pomijać tak specyficznie chrześcijańskich pojęć jak Łaska, grzech, persona; w przeciwnym wypadku może im grozić rozpłynięcie w jakimś synkretyzmie religijnym. Z drugiej jednak strony wyzwanie to zmusza teatrologa do przekroczenia granic autonomii jego przedmiotu badań i sięgnięcia po dystynkcje wypracowane przez teologię i filozofię.

Ten interdyscyplinarny charakter badań dramatyczno-teatralnego sacrum podkreśla Irena Sławińska w studium otwierającym omawiany zbiór *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*. Wychodząc od przypomnienia wahań natury terminologicznej u współczesnych teatrologów (teatr rytualny i obrzędowy w nauce anglosaskiej, teatr kosmiczny lub metafizyczny we francuskiej filozofii estetycznej, wreszcie po prostu teatr chrześcijański w niemieckim obszarze językowym) Autorka prezentuje wnikliwie mało u nas znane próby wypracowania teologii teatru podjęte przez Reinholda Schneidera oraz przez szwajcarskiego teologa (dziś już kardynała) Hansa Ursa von Balthasara.

Koncepcja Schneidera jest wcześniejsza, pochodzi z lat pięćdziesiątych. Wyrasta ona z uniwersalistycznego poglądu na relację sacrum — dzieło sztuki. Każdy dramat ma charakter sakralny, ponieważ przekracza naszą rzeczywistość i wiedzie ku temu, co nadprzyrodzone. Każde wielkie dzieło sztuki teatralnej ma wymiar kosmiczny, będąc analogonem całego świata i szyfrem służącym do odczytania jego porządku. Istotę dramatycznego konfliktu stanowi przyjęcie lub odrzucenie Łaski; dramat

jest zawsze sądem nad światem, a jego finał ma w każdym wypadku wymiar eschatologiczny. Eschatologia teatru jest jednak w ostatecznym rozrachunku optymistyczna; konflikt tragiczny, choć kończy się klęską jednostki weń uwikłanej, oznacza zwycięstwo Prawdy dzięki wzniosłej ofierze człowieka.

Pierwszy tom *Teodramatyki* Balthasara pochodzi z 1973 roku. Kategorie dramatyczne ujęte w aspekcie religijnym dały teologowi szwajcarskiemu asumpt do potraktowania ich jako instrumentarium dialogu człowieka z Bogiem. Teatr to projekcja egzystencji ludzkiej na scenę, którą człowiek sam dla siebie przysposobił. W projekcji tej człowiek odnajduje przeznaczoną mu, ale jednocześnie świadomie przyjętą rolę. Specyficznie teatralne dystynkcje: „rola" i „maska", otrzymują u Balthasara głębokie uzasadnienie egzystencjalne. Prowokują pytanie o to, kto „przydziela" rolę oraz poszukiwanie identyczności i duchowej tożsamości. Personalistyczny wizerunek człowieka i jego „roli" duchowej konfrontowany jest jawnie ze strukturalizmem: nie ma w teatrze podziału na aktorów i „aktantów" — każdy jest osobą i świadomie kształtuje swoją „rolę".

Podobnym tropem refleksji egzystencjalnej i wyrastającej z uniwersalistycznej koncepcji sacrum wiodą poszukiwania świętości w dramatach Paula Claudela, podejmowane przez Wojciecha Kaczmarka. Zdaniem Autora klasyfikacja pól przejawiania się sacrum, takich jak: wątek, motyw, topos, archetyp może być dopiero wstępem do właściwej interpretacji sacrum ujawniającego się w głębokiej strukturze tekstu. Żarliwa katolickość teatru Claudela nie pozwala poprzestać na rozpoznaniu w dziele „sacrum w ogóle", lecz domaga się odpowiedzi na pytanie, jaka to sakralność je konstytuuje? Rozwiązaniu tego dylematu zdaje się służyć teza o dynamiczności, linearności i procesualności Claudelowskiej koncepcji czasu, uwypuklającej progresywny charakter Objawienia, a także akcentowanie — przyjętej za Ricoeurem — antynomii wiary i religii, z jednoznacznym waloryzowaniem tej pierwszej, co zresztą wzbudziło żywe spory w dyskusji.

Obszary świętości w Teatrze Rapsodycznym penetruje Jan Ciechowicz, tym razem w perspektywie antropologicznej. Szczególnie przydatna okazuje się tu Eliadowska kategoria „środka świata", a zatem miejsca nacechowanego wyjątkowo intensywnie świętością, jako modelu teatru-świątyni. Środek ten istnieje oczywiście w przestrzeni współprzedstawionej (idealnej, symbolicznej), bowiem przestrzeń sceniczna to tylko mikrokosmos otwierający okno na makrokosmiczny wymiar przestrzeni ewokowanej rapsodycznym słowem. W kategoriach antropologicznych interpretowana jest również geografia sakralna Teatru Rapsodycznego z uwypukleniem symbolicznego znaczenia elementów przestrzeni scenicznej, jak np. schodów, czy schematu tryptyku, szczególnie klarownego w aspekcie horyzontalnym. Zgodnie z ideą rapsodyczną najbardziej święte jest jednak słowo pojęte jako sacramentalium. Słuszną propozycją metodologiczną J. Ciechowicza wydaje się też postulat badania Teatru Rapsodycznego przez pryzmat kategorii historii idei. Wszak idea rapsodyczna zrodziła się z poczucia służby „świętym wersetom narodowym".

We wciąż jeszcze egzotyczny rejon hinduskiej myśli teatralnej wprowadza referat Marii Krzysztofa Byrskiego. Kategoria teatru sakralnego okazuje się tu najmniej przydatna, jako że w myśli hinduskiej sakralna jest cała rzeczywistość. To, co w tradycji europejskiej określa się mianem „profanum", w myśli hinduskiej ontycznie się nie spełnia. Indyjskie „profanum" to tylko „avidia", ignorancja i pozór rzeczywistości. Dlatego zasadne wydaje się nie mówienie o hinduskim teatrze sakralnym, lecz o istocie sakralności w teatrze hinduskim. Sakralność teatru wintegrowana jest tu w podstawową ideę metafizyki hinduskiej — ideę powrotu do pierwotnej jedności Kosmosu, w którym to powrocie ważną rolę do spełnienia ma teatr pojmowany jako rytuał. Poprzez rytualne słowo, gest i ruch następuje odtworzenie działań Brahmy i kreacja rzeczywistości. Nie o artefakt rzeczywistości aktora, bohatera lub widza tu chodzi, tylko o „rytualną ikonę natury świata".

Pasją w dramacie staropolskim zajęła się Elżbieta Żwirkowska osadzając swoją analizę w kontekście teologii moralnej św. Augustyna. Powołując się na ustalenia Stefana Świeżawskiego autorka stawia tezę, iż kierunek zainteresowań twórców pasji XVI-wiecznych kształtowany był przez typ mentalności religijnej epoki, wyrażający się swoistym utylitaryzmem religijnym oraz preferencją dla zagadnień moralnych; „etosu", a nie „logosu". Zrównoważenie tych wątków, znamienne dla pasji XVII-wiecznej, zaowocowało nie tylko jej wysubtelnieniem intelektualnym, ale i estetycznym. Re-

nesans Augustiańskiego pojmowania nawrócenia jako pragnienia mistycznego zjednoczenia z Chrystusem zwiększył dramatyczną dynamikę obrazu scenicznego w partiach moralitetowych; znaki teatralne stały się bardziej subtelne, zwiększyła się rola gestu, słowo wzbogaciło się o przejmujący dramatyzm ciszy.

Jeszcze wyraźniej genologiczny charakter ma erudycyjny i obficie udokumentowany referat Ireny Mamczarz, przedstawiający ewolucję od średniowiecznego moralitetu do XVII-wiecznego oratorium (na gruncie włoskim). Genezę tego gatunku muzyczno-teatralnego, jakim jest oratorium, wiąże autorka z zespoleniem dawnych form wokalnych (lauda, kantata, hymn) z udramatyzowanym moralitetem. Forma ta rozrastała się od dwuczęściowej — tzn. dwu kantat ilustrujących dwie części kazania — do trzyczęściowej. Komplikacja formy oratoryjnej od prostej laudy i prymitywnej, alegorycznej fabuły moralitetu, powodowana była przez udramatyzowanie person, muzykę i tekst poetycki, wreszcie przez nasycenie dialogów wyrafinowanymi środkami stylistycznymi, takimi jak koncept, antyteza i metafora. Zwiększa się też bogactwo analizy psychologicznej i wyrazistość kolorytu społecznego. Uwydatnienie roli chóru i przydanie mu funkcji komentatora akcji posuwającego ją naprzód, zbliżyło formę oratoryjną do tragedii antycznej. W XVII wieku pojawiają się też intermedia baletowe oraz — świadczące o ciśnieniu commedii dell'arte — części improwizowane. Początek wieku XVIII przynosi natomiast kryzys oratorium — przerost widowiskowości, orientalizację, zeświecczenie, a nawet tendencję do zagubienia swoistości gatunkowej, tzn. przechodzenia w operę o tematyce religijnej. Prostotę dawnej formy przywrócił dopiero w 1739 roku Goldoni.

Interpretacji *Raju utraconego* Miltona — Pendereckiego jako współczesnej *sacra rappresentazione* podjęła się Regina Chłopicka. W fakturze dźwiękowej utworu wyodrębniła Autorka trzy światy: 1° boski — dostojny i monumentalny, 2° szatański — o nieustannej zmianie rytmu i agresywnym akordzie, złożony z samych trytonów oraz 3° ludzki — charakteryzujący się wokalnością, dźwięcznością, liryzmem, opartymi na tercjowości. Na planie formy zauważalne jest przezwyciężenie dwóch nurtów wcześniejszej stylistyki Pendereckiego — techniki sonorycznej, polegającej na zestawieniu segmentów o różnych brzmieniach oraz techniki kontrapunktowej, opartej na polifonii. W *Raju utraconym* nadal stosowany jest kontrapunkt, ale na pierwszy plan wybija się ekspresywna linia harmoniczna, i zauważalny jest nawrót do stylistyki neoromantycznej.

Lektura zawartych w zbiorze, a wyrywkowo omówionych wyżej referatów skłania do kilku refleksji tyczących zarówno doboru tekstów, jak i ujawniającego się w ich pryzmacie stanu aktualnych dokonań teatrologii polskiej na tym ważnym obszarze badań, jaki stanowi dramat i teatr sakralny. Rzuca się w oczy dysproporcja w obdarzaniu zainteresowaniem poszczególnych epok, gatunków czy stylów; obfitość tekstów dotyczących dawnych form widowiskowych, osobliwie muzyczno-teatralnych, a incydentalność tych zainteresowań wobec zjawisk współczesnych. Szczególnie rażąca jest nieobecność — podnoszona zresztą przez samego wydawcę — refleksji nad teatrem romantycznym i — dodajmy od siebie — neoromantycznym. Nadreprezentowana wydaje się natomiast w tym kontekście peryferyjna artystycznie problematyka teatru amatorskiego i zjawisk parateatralnych, takich jak sacrosong.

Niepokoi również trudny do ukrycia rozziew pomiędzy ambitnie formułowanymi postulatami metodologicznymi i „światową" perspektywą referatów teoretycznych, a pewną „chałupniczością" wielu opracowań konkretnych zjawisk dramatyczno-teatralnych i ostrożnym poruszaniem się po obszarze faktów izolowanych lub marginalnych. Wolno jednak przypuszczać, że kolejne tomy dobrze już rozpoznawalnej serii KUL-owskiej przyniosą obfitsze owoce wycieczek badawczych przekraczających osiągnięty dziś horyzont.

Jacek Bartyzel, Łódź

Marian Stala: METAFORA W LIRYCE MŁODEJ POLSKI. METAMORFOZY WIDZENIA POETYCKIEGO, Warszawa 1988, ss. 348, nlb. 4.

Kanonicznym elementem wstępów do współczesnych prac o metaforze jest, po pierwsze, stwierdzenie o wielowiekowej tradycji myśli humanistycznej poświęconej temu zagadnieniu i w związku z tym, konstatacja o gigantycznym, wręcz przytłaczającym stanie badań; po drugie, dostrzeżenie wielodyscyplinarności naukowych