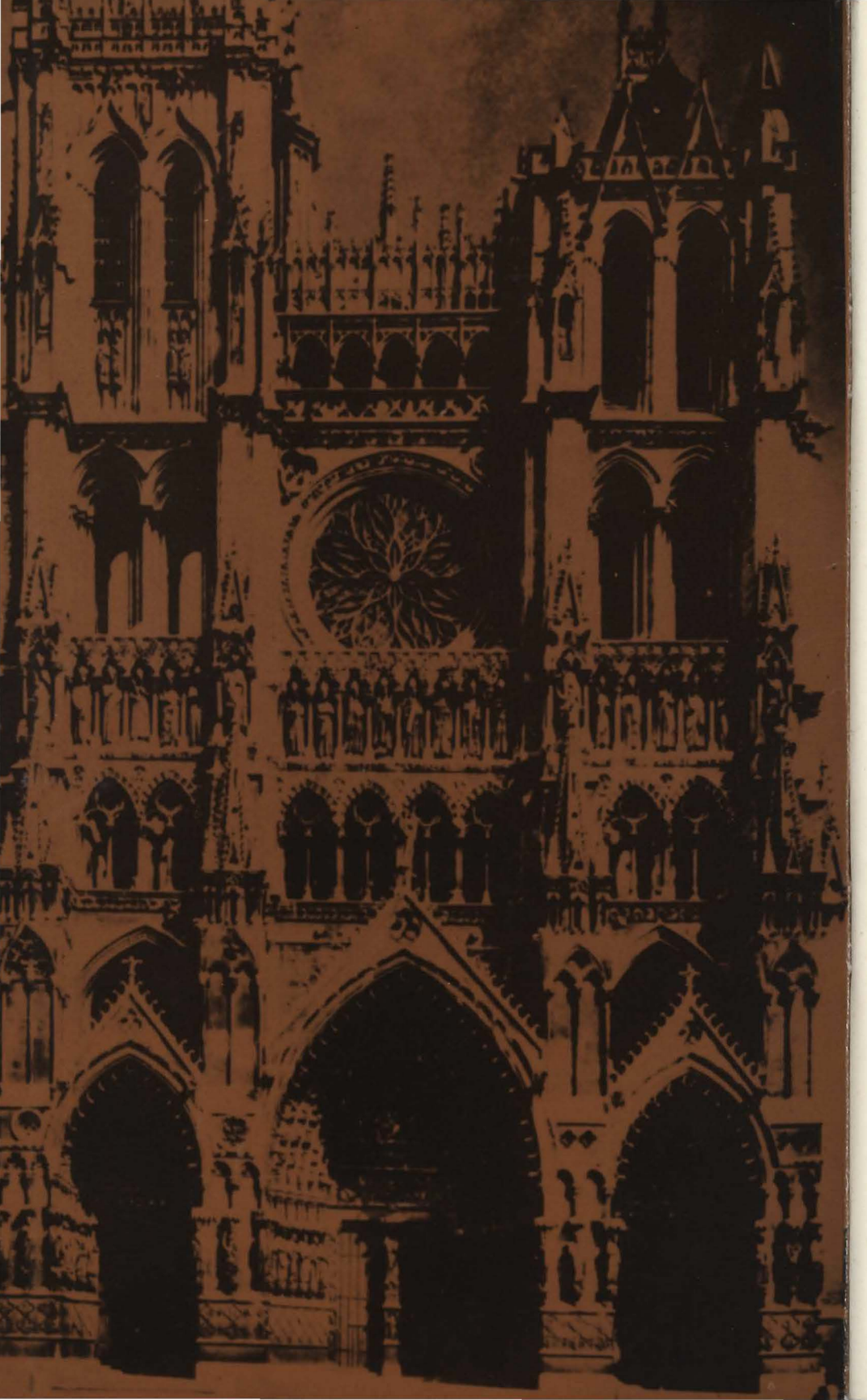
Teatr Wielki w Warszawie

Ludus Danielis



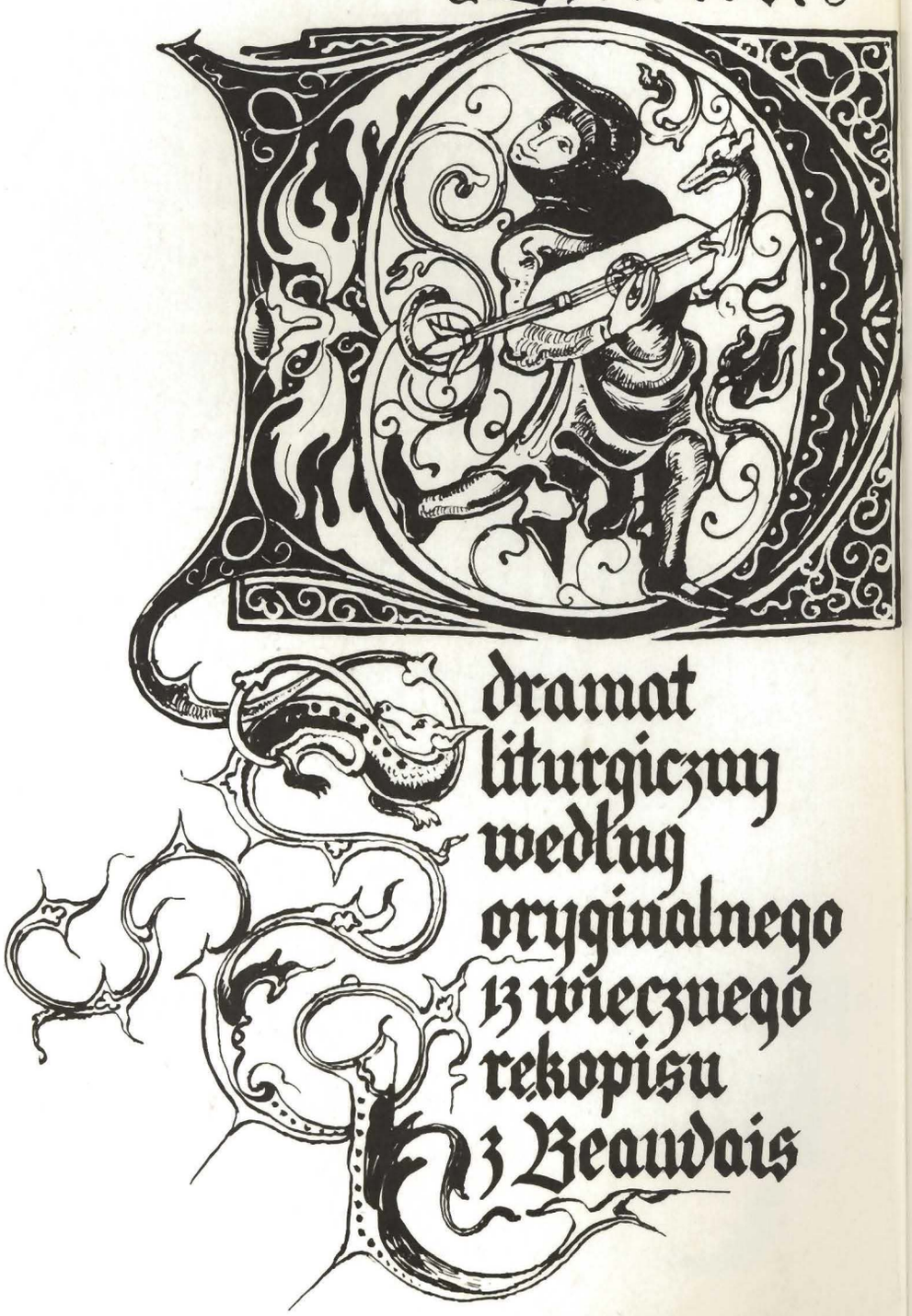
Teatr Wielki
pragnąc poszerzyć i wzbogacić swój repertuar o pozycje będące przejawem innej niż opera formy teatru muzycznego, innego myślenia kategoriami muzyczno-dramatycznymi, postanowił sięgnąć po najpopularniejszy z dramatów średniowicza – *LUDUS DANIELIS* z Beauvais. Dziś, kiedy tak chętnie wracamy do korzeni naszej europejskiej kultury, do pierwotnych a już wysoko zorganizowanych form artystycznych, średniowieczny dramat liturgiczny przeżywa również swój wielki renesans. Wierzymy, że dzisiejsze przedstawienie wzbogaci wiedzę naszej publiczności o tej minonej epoce, która ukształtowała odrębne podstawy myślenia filozoficznego i typowo europejskie poczucie piękna. *LUDUS DANIELIS* pozwoli ponadto zdać sobie sprawę jak daleko w przeszłość sięgają tradycje formy teatru muzycznego, najstarszego teatru świata, którego dużo późniejszym gatunkiem stała się opera.

Poruszj swoją odrętwiałą myśl, rozwiej ów cień, którym przesłonił ją grzech... przeżuwaj myśli, zasmakuj w rozumowaniu, przełykaj tęsknotę i radość oświecenia.

Oderwij się na chwilę od zajęć swoich, odrzuć brzemię trosk swoich i odłóż swoje pracowite roztargnienie, wejdź do wnętrza swego umysłu i wyłącz się ze wszystkiego prócz Boga i tych rzeczy, które pomogą ci odnaleźć Go, zamknij drzwi i szukaj Go.

św. Anzelm Kantuarejski
pocz. 12 w.

Ludus Danielis



dramat liturgiczny według oryginalnego z wiecznego rękopisu z Beaudais

Teatr Wielki w Warszawie

ROK ZAŁOŻENIA 1833
Odznaczony Orderem Sztandaru pracy I klasy

Dyrektor naczelny i artystyczny
ROBERT SATANOWSKI

opracowanie literackie tekstu łacińskiego i polskiego:
Marek Dyżewski

Inscenizacja i reżyseria:
HANNA CHOJNACKA
Kierownictwo muzyczne:
MARCIN SZCZYCIŃSKI-BORNUS
Scenografia:
MARIAN KOŁODZIEJ

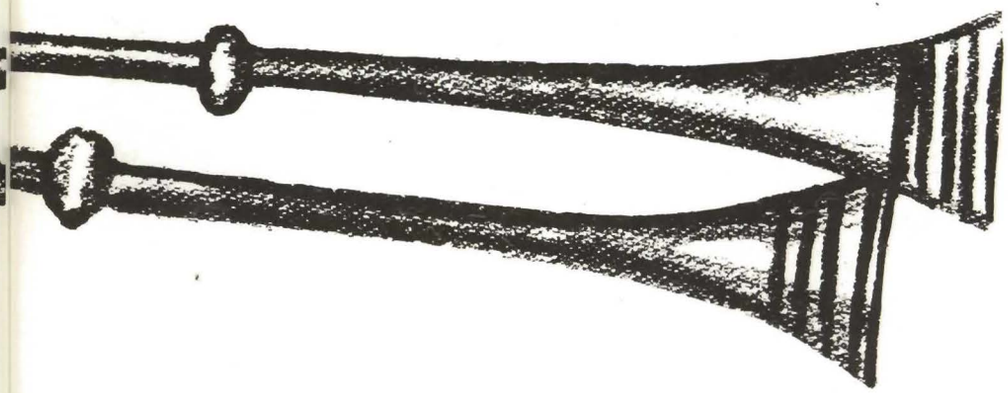
prapremiera polska: 23 kwietnia 1984

W spektaklu biorą udział członkowie zespołu BORNUS CONSORT

Postacie

w kolejności ukazywania się na scenie

PROROK DANIEL	– Krzysztof Szmyt
PROLOGUS	– Jan Kochanowski, Marcin Rudziński
KRÓL NABUCHODONOZOR	– Marcin Szczyciński Bornus
KRÓL BALTAZAR	– Ryszard Cieśla
PIEWCA BALTAZARA	– Jacek Walma
MAGOWIE	– Jan Sobolewski i Łucjan Sokołowski
KRÓLOWA	– Marcin Szczyciński Bornus
ORSZAK KRÓLOWEJ	– Piotr Kusiewicz i Marcin Zalewski
KRÓL DARIUSZ	– Piotr Kusiewicz



DOBRZY DORADCY	– Jan Sobolewski i Ryszard Cieśla
ŹLI DORADCY	– Jerzy Bugaj i Marcin Zalewski
ŚMIERĆ	– Jan Kochanowski i Marcin Rudziński
ANIOŁ	– Marcin Szczyciński Bornus
HABAKUK	– Łucjan Sokołowski
SYN CZŁOWIECZY	–*

* oraz uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej im. R.Turczynowicza w Warszawie

Na kopiach średniowiecznych instrumentów muzycznych grają:

Antoni Pilch	– lutnia,
Stanisław Skoczyński	– bęben wielki, bębenek, darabuco, tamburyn, kołatki
Michał Straszewski	– rebec, fidel, flety proste
Jacek Urbaniak	– pomort, flety proste, piszczałki pasterskie

Asystent reżysera:	Marcin Rudziński
Scenografowie asystenci:	Teresa Działak, Ewa Mikułowska
Inspicjent:	Ryszard Missol

Ludus Danielis jest spektaklem, którego treść oparta została na fragmentach biblijnego tekstu Starego Testamentu, a jego kształt sceniczny i muzyczny nawiązuje do autentycznej formy teatru średniowiecznego – do dramatu liturgicznego. Dla realizatorów musiały zatem zaistnieć określone problemy wynikające z bezpośredniego zderzenia się kilku epok historycznych i sposobu w jaki każda z tych epok traktuje Biblię jako temat, zbiór idei i praw moralnych. Tak więc najpierw Stary Testament w swoim oryginalnym kształcie, dalej średniowieczny sposób interpretacji Biblii, wreszcie spojrzenie współczesnego człowieka na oba te problemy.

HANNA CHOJNACKA: Nasz spektakl narodził się z fascynacji sztuką średniowiecza, jej formą i ekspresją artystyczną, niezwykle spójną i logiczną konwencją. Był to świat grupujący postaci i sprawy na zasadzie czarne-białe, przekazujący myśli w sposób bardzo skontrastowany. Realizując *Ludus* chcielibyśmy zatem spojrzeć na Stary Testament oczami średniowiecza; wydaje mi się, że rozumiem trochę ten punkt widzenia choć przecież nie jestem z nim do końca zgodna. Istotą autentycznego spektaklu średniowiecznego był jego wyraźnie dydaktyczny charakter. Miał on nauczać, lub raczej pouczać wiernych, wiemy co miał widzowi do zaoferowania i do jakich pokładów myśli religijnej człowieka apelował. Znamy wreszcie szereg znaków i symboli, z jakich taki spektakl się składał. Istota mojej koncepcji polega na tym, że staram się tę myśl średniowiecza jakby przedłużyć, jest ona na tyle uniwersalna, że i dziś można ją przekazać widzowi. Dopowiadając stronę intelektualną spektaklu przepuszczam to wszystko przez własną osobowość, przez własne odczucie tematu. Wszystkie zabiegi inscenizacyjne wprowadzam nie tylko po to, żeby uatrakcyjnić widowisko, dla mnie to są również symbole – nowe symbole. Szukam języka, który pozwoliłby mi wyrazić środkami średniowiecznymi rzeczy inne, bardziej współczesne.

MARCIN SZCZYCIŃSKI: W średniowieczu miarą człowieka był jego stosunek do Boga. Ten system teocentryczny zawierał jednak wiele cech uniwersalizmu. W naszym widowisku – tak jak wówczas – z teocentryzmu nie wynikają żadne inne konkluzje, jak natury religijnej. Patrzymy na postacie spektaklu jak na ludzi, ale podobnie jak w średniowieczu, na oczach widzów „sprawdzamy" ich stosunek do Boga; wszystkich – królów, a także samego proroka Daniela. Najważniejsza jest niezwykła zgodność charakteru, jednorodność myśli i wyrazu, którą miał dramat liturgiczny w średniowieczu. I my musieliśmy odtworzyć tę zgodność w muzyce, w ruchu. Dlatego też idee średniowiecza przyjęliśmy jako nasze; tym żyliśmy i tego uczyliśmy się.

Wróćmy do problemów związanych z symboliką średniowiecznych dramatów liturgicznych. Czy zgodnie z czarno-białą, kontrastującą zasadą przedstawiania postaci nie ukazywano ich w formie gotowych modeli psychologicznych – pozytywnych lub negatywnych w ich stosunku do Boga? Nie interesowano się zbytnio subtelnością motywów ich postępowania.

HANNA CHOJNACKA: Teatr średniowiecza nie znał oczywiście psychologicznego rysunku postaci, każda z nich jest więc pewnym symbolem. Ja postępowałam tak samo. I tak np: Królowa jest dla mnie symbolem miłosierdzia, królowie to symbole pychy a Daniel – wiary. Średniowiecze z łatwością operowało tego rodzaju symbolami. Natomiast ja, aby w ogóle móc zrealizować spektakl, musiałam się mocno napracować nad analizą psychologiczną każdej postaci. Żeby według jakiegoś porządku, hierarchii wymodelować postacie trzech króli – Nabuchodonozora, Baltazara, Dariusza – i wyraziście pokazać to widowni, musiałam najpierw zdać sobie sprawę na czym polega ułomność każdego z nich, co jest w ich psychice dominantą, a co uboczne. Średniowieczny teatr tych spraw nie analizował, ale ja musiałam. Myślę zatem, że ideowo jestem związana bardziej z dniem dzisiejszym poprzez moje własne widzenie tematu, natomiast formalnie skłaniam się zdecydowanie ku średniowieczu – środki za pośrednictwem których zrealizowaliśmy nasz spektakl wydają mi się bardzo bliskie tej epoki. Wiemy ze źródeł jaka była w dramacie liturgicznym rola słowa, gestu, symbolu; posługuję się tymi samymi elementami. Nowe w tym spektaklu będzie natomiast posługiwanie się tańcem jako elementem narracji dopełniającym to, co w warstwie tekstowej nie jest do końca powiedziane.

Jeśli więc mielibyśmy zastanawiać się np. nad problemem jednolitości stylistycznej przedstawienia, to odnajdziemy ją zapewne w zbieżności widzenia czy też pojmowania tematu przez każdego z realizatorów, nie zaś w próbie rekonstrukcji teatru średniowiecznego.

MARCIN SZCZYCIŃSKI: Do pewnego stopnia tak. Zadaniem naszego spektaklu nie jest zapoznanie widza z wiernym kształtem widowiska jakim był dramat liturgiczny w średniowieczu, choć myślę że z naszego przedstawienia da się wywnioskować wiele o tym teatrze. My sami, pracując nad *Ludusem*, nauczyliśmy się bardzo wiele i mam nadzieję, że widz oglądając nasz spektakl także czegoś się dowie o specyfice teatru średniowiecznego, mimo że nie to

Hanna Chojnacka

Marcin Szczyciński Bornus

oczywiście jest naszym celem. Stylowości i oryginalności elementów spektaklu średniowiecznego używamy więc wyłącznie jako środka wyrazu artystycznego. Wychodząc od wszystkiego co wiemy na temat inscenizacji średniowiecznej, muzyki czy tańca, staraliśmy się aby w naszym widowisku nie było elementów sprzecznych z tymi wiadomościami. Wybraliśmy świadomie określony typ teatru średniowiecznego – jest to teatr francuski z drugiej połowy XIII wieku – i wszystkie szczegóły naszego spektaklu tak dobieraliśmy, aby były zgodne z tym założeniem. Nie posługiwaliśmy się oczywiście pełnym katalogiem ówcześnie stosowanych środków. *Ludus Danielis* zawiera zaledwie około 45 minut muzyki, nasze przedstawienie będzie trwało znacznie dłużej – w średniowieczu takie widowiska trwały nawet do siedmiu godzin, wykorzystywały wiele tekstów, muzyki i tańca, miały wreszcie fragmenty całkowicie improwizowane. Uważamy, że my również mieliśmy prawo dopowiedzieć dużą część naszego spektaklu, naturalnie według tej samej metody jaką posługiwało się średniowiecze. Korzystamy więc z istniejącego tekstu, ale też w znacznym stopniu tworzymy nowy tekst – choćby wypowiedzi Prologusa (opracowane przez Marka Dyżewskiego), które są częściowo tłumaczeniem oryginału łacińskiego, a częściowo narracją lekko stylizowaną z wykorzystaniem wcześniejszych przekładów Biblii. Na tej samej zasadzie stworzyliśmy szereg nowych symboli a nawet problemów, na które nie natknęliśmy się w literaturze z epoki, ale które wydają się nam niezbędne dla zilustrowania pewnych myśli.

HANNA CHOJNACKA: Trudno ocenić, jak dalece nasz spektakl jest ostatecznie zgodny ze średniowieczem, nie istnieje przecież możliwość porównania z oryginałem. Myślę jednak, że szereg problemów udało nam się zaakcentować zgodnie z duchem epoki. Dla mnie jako realizatora najważniejszy jednak pozostaje człowiek. Pragnęłam pokazać widowni: tym oto jesteśmy, a tym możemy być.

Czy w ten sposób sformułowane założenie ideowe przedstawienia, położenie zdecydowanego akcentu na człowieku, ludzkich sprawach, nie przesądza w rezultacie o współczesnej wymowie moralnej spektaklu?

HANNA CHOJNACKA: Współczesność naszego spektaklu – jeśli już rozważamy ten problem – polega na tym, że w końcu my to robimy, my – czyli ludzi współcześni. Czy np. kreacja plastyczna p. Kołodzieja mogłaby zaistnieć w XIII wieku z całym swym bogactwem, przepychem i mnogością szczegółów? Również w inscenizacji odchodzimy od pewnych typowych dla średniowiecza symboli, do których stosunek ówczesnych ludzi był całkowicie spontaniczny, autentyczny, a współczesna widownia mogłaby ich zupełnie nie odebrać. Tworzymy w to miejsce – jak już wspomniałam – nowe symbole, jako kontynuację tej samej, średniowiecznej linii działania. Jest to jednak jakby dalszy ciąg myślenia – to, co dzisiejszy człowiek dalej rozwinął w sobie, w swoim intelekcie. Zawsze bowiem przy całej wierności historycznej, przy znajomości przekazów z epoki i analizowaniu prac teoretycznych spektakl jest ostatecznie kreacją artystyczną współcześnie żyjących ludzi.

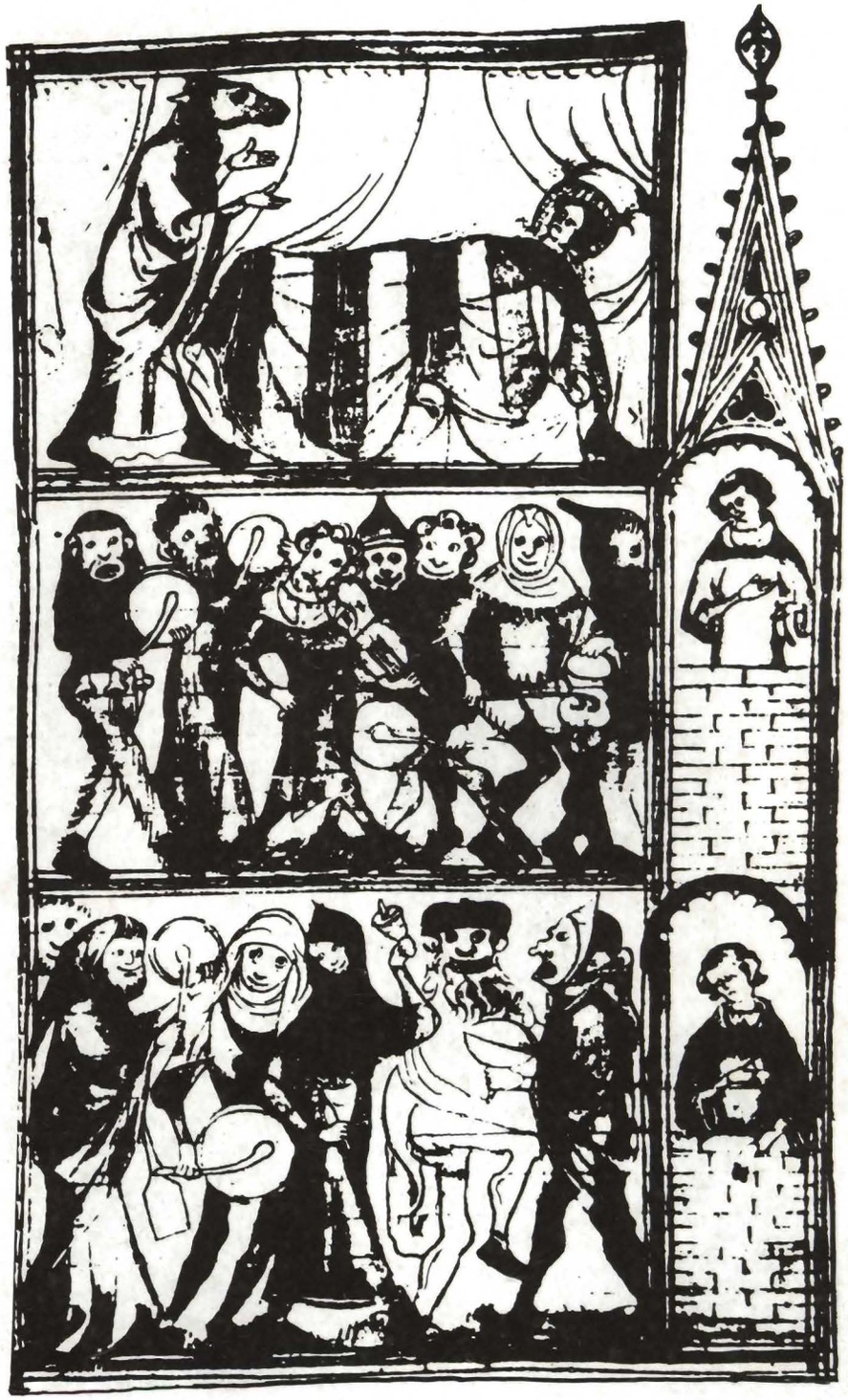
opracował: W.B.

Zwierciadło historii

WIKTOR
ALEKSANDER
BREGY

I którzy pisali przed nami, nie są, dla nas panami, lecz przewodnikami. Prawda bowiem dostępna jest wszystkim, nie zdołano jej jeszcze posiąść całej

Jednym z najbardziej intrygujących wydarzeń w dziejach kultury europejskiej był moment upadku cywilizacji antycznej i narodziny chrześcijaństwa – świata nowych pojęć, nowej myśli filozoficznej i zupełnie odmiennego stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Wygasanie hellenistycznej wspaniałości antyku i formowanie się pierwszych zrębów nowej kultury dokonywało się stopniowo, był to proces długotrwały i skomplikowany.



miniatura z *Roman de Fauvel* przedstawiająca komediantów, wczesny XIV wiek. Paryż, Biblioteka Narodowa.

Kiedy jednak spojrzymy na ów moment dziejowy z perspektywy minionych kilkunastu stuleci, niby z podniebnej wysokości lotu ptaka niwelującej dystanse i zacierającej szczegóły, z pewnością dostrzeżemy wyraźniej zarys linii granicznej rozdzielającej te dwie epoki. Odmienność sztuki chrześcijańskiego średniowiecza odczujemy szczególnie mocno, jeśli uświadomimy sobie fakt, że następne epoki historyczne w mniejszym lub większym stopniu były ponownym zwrotem ku antycznym ideałom piękna: począwszy od pełnej fascynacji w okresie renesansu, poprzez klasycyzm XVIII wieku aż do naszego stulecia, gdzie przecież ideały te nie zaginęły zupełnie mimo niezwykłej mnogości prądów i teorii estetycznych, lecz trwają nadal w postaci wiecznie żywego pragnienia obcowania z pięknem harmonijnym, uporządkowanym, mogącym istnieć dłużej niż przelotny blask aktualnej mody. Dosadnie określił to zjawisko prof. Tatarkiewicz stwierdzając, że klasyczna teoria sztuki przez conajmniej dwa tysiące lat pozostała teorią naczelną –

„autostradą estetyki", podczas gdy inne teorie były jedynie jej bocznymi drogami. Utrwalił się zatem w naszej podświadomości nawyk myślenia kategoriami estetyki klasycznej, a sztuka antyczna okazała się na przestrzeni czasu najbardziej uniwersalną, dostępną dla szerokich mas odbiorców dzięki otwartemu, pogodnemu i afirmującemu stosunkowi do życia – w tym aspekcie apelowała ona bowiem do najbardziej spontanicznych odczuć człowieka.

Odmienność średniowiecza tak bardzo dostrzegalna na tle innych epok wydaje się więc punktem wyjścia dla właściwego zrozumienia jego filozofii, sztuki i cywilizacji. Niestety owa fascynująca odmienność bywała przez wiele lat i wielu ludzi pojmowana często w kategoriach pejoratywnych. Do dziś kołaczą jeszcze tu i ówdzie stare, wyświechtane poglądy na temat „mroków średniowiecza", a myślenie kategoriami scholastyki utożsamia się potocznie ze skomplikowanym, pedantycznym i zupełnie zbędnym rozumowaniem, podczas gdy w istocie było to rzeczywiste apogeum całościowego ujęcia filozofii chrześcijańskiej w średniowieczu i wynikającego zeń światopoglądu. Czym odleglejsza perspektywa historyczna, tym bardziej poglądy takie dowodziły zupełnego niezrozumienia istoty przeobrażeń jakie się dokonały w wiekach średnich; dziś oznaczają one jedynie nieznajomość wielu faktów, idei i teorii filozoficznych, które ukształtowały tamtą epokę.

Spójrzmy na renesans będący bezpośrednią reakcją na to wszystko co dokonało się w średniowieczu. Ludzie odrodzenia, nawet ci najwięksi, choć ich wspaniała wyobraźnia zrodziła nowe arcydzieła, odrzucali sztukę średniowiecza, nie rozumieli jej, nie chcieli zrozumieć – mieli po prostu odmienną wizję świata. Rafael Sanzio, Giorgio Vasari dowodzili np., że architektura gotycka jest pozbawiona wszelkich proporcji i nie może się równać z „piękną manierą Rzymian i starożytnych" (*e lontanissima dalla bella maniera delli Romani e antichi*), a genialny Torquato Tasso napisał w 1571 roku, po odwiedzeniu Paryża, że francuska architektura gotycka została wzniesiona „bez zważania na elegancję i stosowność" (*privi di ogni gratia, senza maniera alcuna*). Zresztą obie nazwy – renesans i gotyk – same w sobie zawierają pośrednio wyraźny odcień negatywnego osądu zjawisk epoki średniowiecza. Renesans można przecież pojmować jako odrodzenie się ideałów niedocenianych w tamtych czasach zaś gotyk, to po prostu sztuka wymyślona – jak mniemano później – przez barbarzyńskie plemię Gotów, co jest niezgodne z prawdą. Pomysł strzelistej architektury był dziełem Gallów, narodził sie w sercu dzisiejszej Francji – Ile de France i już w XII wieku nazwany został jako „opus francigenum" (pisał o tym Sugeriusz – opat katedry St. Denis pod Paryżem).

Cóż się zatem wydarzyło w średniowieczu? Czy rzeczywiście narodziny chrześcijaństwa spowodowały załamanie się wszelkich kanonów piękna wykształconych i akceptowanych przez tyle stuleci? Czy myśl filozoficzna mędrców antyku utraciła swój dar oddziaływania wobec nowych idei?

Stara sztuka uformowana na gruncie racjonalistycznych wyobrażeń świata uległa mistycznym potrzebom nowej doktryny religijnej. Ale znalezienie wyrazu artystycznego, który odpowiadałby nowej świadomości religijnej nie było rzeczą łatwą i początkowo usiłowano ją wtłoczyć w dobrze funkcjonujące wzory. Z płaskorzeźb na kamiennych sarkofagach wyłaniają się zatem wizerunki Chrystusa przypominającego raczej mitologiczne postacie Orfeusza czy Dionizosa i figury apostołów upozowane na podobieństwo antycznych filozofów. Skrzydlata bogini Nike przeistacza się niespodziewanie w anioła. Edykt Konstantyna Wielkiego (313 r.n.e) formalnie rozpoczyna erę gwałtownej ekspansji chrześcijaństwa ale jednocześnie pogłębia chaos w

praktyce artystycznej, z którego dopiero w XI wieku wyłoni się całkowicie ukształtowany styl romański. To już sztuka prawdziwie chrześcijańska i jej samodzielna forma uwalnia się od późnoantycznych wzorów. Najgwałtowniejsze bodaj zmiany zachodzą w sposobach przedstawiania człowieka. Bryła rzeźby staje się teraz uproszczona, jakby z gruba ciosana. Figury są cięższe i bardziej statyczne, postacie o nienaturalnych proporcjach ciała sprawiają wrażenie jakby zastygały w manierycznej pozie.
Równoległe przemiany zachodzące w teorii sztuki wydają się natomiast łagodniejsze lub raczej bardziej powolne. Zrazu estetyka stała się jakby zbyteczna a wśród pierwszych chrześcijan byli i tacy, którzy kwestionowali potrzebę jakichkolwiek rozważań na temat piękna i jego artystycznej formy. Jedynym punktem odniesienia dla wszelkich poczynań człowieka miało być odtąd Pismo Święte i zawarte w nim prawo moralne. Ale nawet wówczas i także nieco później, kiedy doktryna chrześcijańska panowała już w całej niemal Europie wznosząc jako widomy symbol zwycięstwa setki wspaniałych świątyń, nawet wówczas średniowieczna estetyka budowała swoje teorie na niewzruszonym fundamencie hellenistycznych ideałów, rozwijając i pogłębiając myśli Platona, Arystotelesa, Cycerona – i to jest właśnie najbardziej intrygujący paradoks. Piękno jako wytwór umysłu człowieka, jako wyraz proporcji i harmonii, uwielbienie dla dzieła przyrody, te wszystkie reguły ani na moment właściwie nie przestały obowiązywać, jednakże cel któremu służyły był już zupełnie odmienny – miały wskazywać drogę do Boga. Odchodzi w zapomnienie zmysłowa radość antyku ustępując zwolna miejsca mistycznej zadumie.

„Stworzenie, jak słowa księgi, układem i harmonią na pana swego i stwórcę wskazuje i głośno mówi o nim"

(Atanazy – Oratio contra gentes)

„...cała podpadająca pod zmysły postać rzeczy jest kwiatem lotosu, toteż ludzie zapominają o swym własnym kraju, którym jest Bóg, ojczyzna nas wszystkich'.

(Paulinus z Noli, IV/V w.)

Nadszedł wreszcie wiek XIII, który był ukoronowaniem dążeń i wysiłków zarówno filozofów jak i artystów średniowiecza. Niektórzy historycy nazywają ten wiek stuleciem encyklopedii – nie bez powodu. Nigdy przedtem nie powstało tak wiele dzieł, nie opublikowano tylu *summ* i *zwierciadeł* będących głębokim i najpełniejszym wykładem chrześcijańskiej koncepcji wszechświata. Wtedy właśnie św. Tomasz z Akwinu tworzył swoje dwa fundamentalne dzieła – summę filozoficzną (*Summa contra gentiles*) i nie ukończoną do końca życia summę teologiczną (*Summa theologiae*). Guillaume Durand, biskup z St. Pourcain przedstawił i streścił dzieła dawnych liturgistów, Jakub de Voragine wydał słynną *Złotą legendę* (*Legenda aurea*), a dominikanin Vincent de Beauvais opracował nieporównywalne, jak na owe czasy, dzieło naukowe *Speculum maius (Zwierciadło większe)*, będące prawdziwą encyklopedią wszechwiedzy. Ale wiek XIII był także tryumfem sztuki, bowiem równolegle z intelektualną wizją świata powstał jej artystyczny odpowiednik zawarty w precyzyjnej, spójnej i niezwykle ekspresyjnej konwencji estetycznej gotyku. Pięknie ujął to Emile Male: w czasie kiedy myśliciele wznosili katedrę wiedzy, która stała się schronieniem całego chrześcijaństwa, architekci budowali jej wizualne odpowiedniki z kamienia.

Było jednak na dnie świadomości ludzi przechowujących wiedzę głęboko skrywane przekonanie, że nie wszystko w odrzuconym świecie pogańskim jest rzeczywiście godne potępienia. Jedną z takich rzeczy była zapewne idea dramatu antycznego oficjalnie odrzuconego przez Kościół. „Tu i ówdzie w celi klasztornej –jak pisze Aladryce Nicoll – postać w czarnych szatach odwraca się na chwilę od Pisma Świętego i teologicznych komentarzy, by zdjąć z ciężkich dębowych półek rękopis Terencjusza, wspominając równocześnie dla spokoju sumienia, że dobra łacina jest drugą po pobożności cnotą, a Terencjusz był przecież mistrzem stylu." Ale teatr odrodził się w średniowieczu i został ostatecznie zaakceptowany przez Kościół dlatego, że okazał się znakomitym i niezwykle komunikatywnym sposobem nauczania wiernych, oddziaływania na wyobraźnię ludzi prostych, dla których zawiłości myśli teologicznej były po prostu niedostępne.

Najważniejsza forma teatralna średniowiecza – dramat religijny, wyrosła bezpośrednio z liturgii chrześcijańskiej i była początkowo integralną częścią nabożeństwa pasyjnego lub Bożenarodzeniowego, aby w ciągu trzech stuleci przeobrazić się w twór bardziej niezależny, zawierający sporo elementów sztuki świeckiej. Zatem istota genezy teatru średniowiecznego niewiele odbiega od praźródeł dramatu antycznego – jeden i drugi powstał z ceremoniału religijnego.

Interesującą cechą sztuki średniowiecza ważną z punktu widzenia konstrukcji widowisk teatralnych, jest widoczny prymat formy nad treścią. Wynikało to między innymi z niezwykłego zamiłowania tej epoki do porządku, ten zaś wywodził się z konieczności organizowania życia w zgodzie z nauką Kościoła i dogmatami wiary. Zasadę tę teatr średniowieczny realizuje w sposób niemal dosłowny. Dramaty liturgiczne pokazują sceny z życia Chrystusa lub fragmenty Starego Testamentu, przekazują więc treści powszechnie znane z Pisma Świętego; istotą sprawy była nauka moralna z nich płynąca, a forma widowiska miała tę naukę najskuteczniej przekazać.

Zatem cały wysiłek poszukiwań formalnych skoncentrowany był nie tyle na odnajdywaniu kształtu najpiękniejszego, co raczej najdoskonalszego w sensie komunikatywności. Dydaktyczne cele sztuki średniowiecza, konieczność przemawiania do ludzi o znikomym zasobie wiedzy i naiwnej wyobraźni, determinowały często lapidarność jej formy, która to cecha zupełnie niesłusznie utożsamiana bywa niekiedy z prymitywizmem. Nic bardziej mylącego! Jeśli bowiem w sztuce wczesnego średniowiecza odnaleźć możemy rzeczywiście wiele jeszcze oznak prymitywizmu formy (np. rzeźba romańska), to już w wieku XIII i XIV mamy do czynienia z jej niezwykłym wyrafinowaniem. Lapidarność formy, a więc jej pewna skrótowość oznaczała natomiast świadomą rezygnację z realistycznego lub raczej naturalistycznego sposobu przedstawiania rzeczywistości, zastępując go obrazem symbolicznym. W myśl tej zasady malowano np. drzewo w postaci łodygi z dwoma lub trzema olbrzymimi liśćmi bowiem nie chodziło o wierny wizerunek konkretnego drzewa lecz o symbol lasu, który oznaczał, że namalowana scena rozgrywa się na ziemi. Podobnie linie równoległe na obrazie, witrażu lub płaskorzeźbie oznaczały po prostu wodę, natomiast wiele linii koncentrycznych, sinusoidalnych i ząbkowanych symbolizowało niebo. Realistyczne

szczegóły traktowane były w tej sytuacji jako pewnego rodzaju znaki rozpoznawcze identyfikujące przedmioty, osoby i określone sytuacje. Najłatwiej dostrzec to w sposobie obrazowania scen religijnych. Tak więc każde malowidło przedstawiające np. Ostatnią Wieczerzę ukazuje nam Chrystusa i apostołów wedle schematu opracowanego w najdrobniejszych detalach dotyczących nie tylko usytuowania poszczególnych postaci, ale także ich wyglądu. Apostołów zatem rozpoznamy bez trudu: św. Piotr będzie miał zawsze włosy kędzierzawe, brodę gęstą i krótką, a na czubku głowy tonsurę. Paweł natomiast ma łysinę nad czołem i długą brodę. Średniowiecze operowało olbrzymim katalogiem takich właśnie prostych znaków-symboli wizualnych, które dotyczyły dosłownie wszystkiego, nie tylko przedmiotów i postaci świata widzialnego, ale nawet idei i spraw będących jakby poza bezpośrednim oddziaływaniem sztuki: ręka wyłaniająca się z chmur, wznosząca ku górze trzy pierwsze palce i otoczona aureolą w kształcie krzyża oznaczała interwencję Boga, symbolizowała Opatrzność. Mury obronne i baszty z wielkimi wrotami były oczywistym symbolem zwykłego ziemskiego miasta, ale już postacie aniołów umieszczone nad identycznymi murami sygnalizowały Niebiańską Jeruzalem, mistyczną siedzibę Boga. Średniowieczny artysta musiał się tymi symbolami posługiwać bezbłędnie, jak pismem obrazkowym, uchybienie graniczyło bowiem niekiedy z herezją.

Ścisły związek inscenizacyjnych form teatru średniowiecznego z rzeźbą, malarstwem i architekturą tej epoki jest oczywisty. Więcej, niepodobna prawidłowo odczuć niezwykłego klimatu tych widowisk nie rozumiejąc podstawowych prawideł i mechanizmów średniowiecznego myślenia estetycznego i nie znając choćby podstawowych środków wyrazu artystycznego ówcześnie obowiązujących. Spójrzmy zatem pokrótce na zasadnicze elementy tworzące konstrukcję dramatu liturgicznego z pełną świadomością odmienności tej formy teatralnej od naszych współczesnych przyzwyczajeń w tym względzie. A więc najpierw miejsce, w którym rozgrywały się owe widowiska-misteria. Było nim od samego początku wnętrze kościoła lub klasztornej kaplicy, a ściślej mówiąc główny ołtarz lub przestrzeń przed ołtarzem w głównej nawie, czyli prezbiterium. Procesja rozpoczynająca zazwyczaj uroczyste nabożeństwo, którego częścią był dramat liturgiczny, formowała się w bocznych nawach kościoła lub w krużgankach klasztornych przylegających bezpośrednio do kaplicy. Bywało jednak i tak, że orszak formował się na zewnątrz kościoła, a wówczas w paradoksalny sposób jego wnętrze przeobrażało się na moment w siedzibę Szatana. Biskup podążający na czele procesji uderzał swoim pastorałem w wielkie drzwi frontowej fasady kościoła, a zza nich odzywał się piskliwy głos młodych kleryków grających role diabłów: Któż to jest ten Król Chwały! Po trzykrotnym uderzeniu wrota ustępowały wreszcie przed Chrystusem i orszak wkraczał do wnętrza świątyni; w tym momencie rozpoczynała się właściwa uroczystość liturgiczna. Tego rodzaju widowiska odbywały się już z całą pewnością w X wieku a z czasem dramat liturgiczny wychodzi zdecydowanie poza wnętrze kościoła, na plac przy którym jest usytuowana świątynia, przybiera też formę bardziej ludyczną.

Drugim elementem istotnym dla formy inscenizacyjnej dramatu liturgicznego była scenografia. To pojęcie w naszym dzisiejszym rozumieniu – szczególnie we wczesnej fazie rozwoju dramatu – nie istniało, nie usiłowano przede wszystkim stworzyć jakiejkolwiek iluzji rzeczywistości, scenografia miała sens wyłącznie symboliczny. Wyjaśnić to najłatwiej na przykładzie misterium pasyjnego, w którym najważniejszym elementem przestrzeni scenicznej był grób Chrystusa. Na początku było to po prostu symboliczne

historia Dawida, Biblia z Suivigny XII wiek. biblioteka w Moulins.

Histoire de David. Bible de Souvigny (fin du XIIe s.). Bibliothèque de Moulins.

miejsce usytuowane z reguły przy głównym ołtarzu. Mieczysław Brahmer w swoim szkicu o dramacie średniowiecznym cytuje fascynujący opis takiej „scenografii" pochodzący z X wieku i zachowany w angielskim opactwie benedyktynów:

„W części ołtarza, w której znajduje się wgłębienie, urządzić należy wyobrażenie Grobu, rozpościerając dookoła zasłonę... Niechaj wyjdzie dwu diakonów, dźwigających krzyż, którzy spowiną go w całun i nieść będą przy śpiewie antyfon, aż dojdą do Grobu i złożą w nim krzyż, jak gdyby grzebali ciało Pana Naszego. W miejscu tym krzyż przechowany będzie aż do Zmartwychwstania...".

W dalszej swej części opis zawiera drobiazgowe szczegóły i wskazówki „reżyserskie" mówiące o tym, jak należy przedstawić moment Zmartwychwstania oraz scenę przybycia do grobu Chrystusa trzech Marii ze słynnym dialogiem rozpoczynającym się od pytania *Quem queritis in sepulchro, o Christicolae?* (Kogo szukacie w grobie, o chrześcijanki), uważanym powszechnie za narodziny dramatu liturgicznego. Inną, nieco późniejszą formą przedstawiania grobowca Chrystusa było wykorzystywanie do tego celu krypty umieszczanej zazwyczaj przed głównym ołtarzem, a zawierającej najczęściej zwłoki jakiegoś dygnitarza kościelnego, fundatora kościoła lub relikwie świętego. Tak więc to co współcześnie nazwalibyśmy dekoracjami, we wczesnej fazie rozwoju dramatu liturgicznego zastępowała niezwykle precyzyjna organizacja przestrzeni scenicznej poprzez wyznaczanie stałych miejsc akcji związanych z poszczególnymi fragmentami treści dramatu. Owe miejsca nazywane mansjonami (domami) usytuowane były zawsze według ściśle obowiązującego porządku. Centralnym miejscem pozostawał niezmiennie krzyż na głównym ołtarzu. Po lewej stronie krzyża, wzdłuż nawy umieszczono np. mansjony symbolizujące grobowiec Chrystusa, niebo, miejsce dla trzech Marii i miejsce dla apostołów. Po prawej stronie natomiast znajdowało się piekło, miejsce dla Kajfasza i Piłata. Po środku nawy umieszczano mansjony symbolizujące Galileę i Emaus. Taki model przestrzeni scenicznej nie był dokładnie przestrzegany w późniejszych, bardziej skomplikowanych misteriach, szczególnie wtedy gdy odbywały się one już na placu przed kościołem. Zachowany schemat rozplanowania mansjonów misterium w Donaueschingen jest dowodem zupełnego złamania najstarszego, najprostszego modelu przestrzeni scenicznej; czym bardziej rozbudowywała się akcja misterium, tym bardziej zwiększała się ilość mansjonów i komplikował się ich układ w przestrzeni.

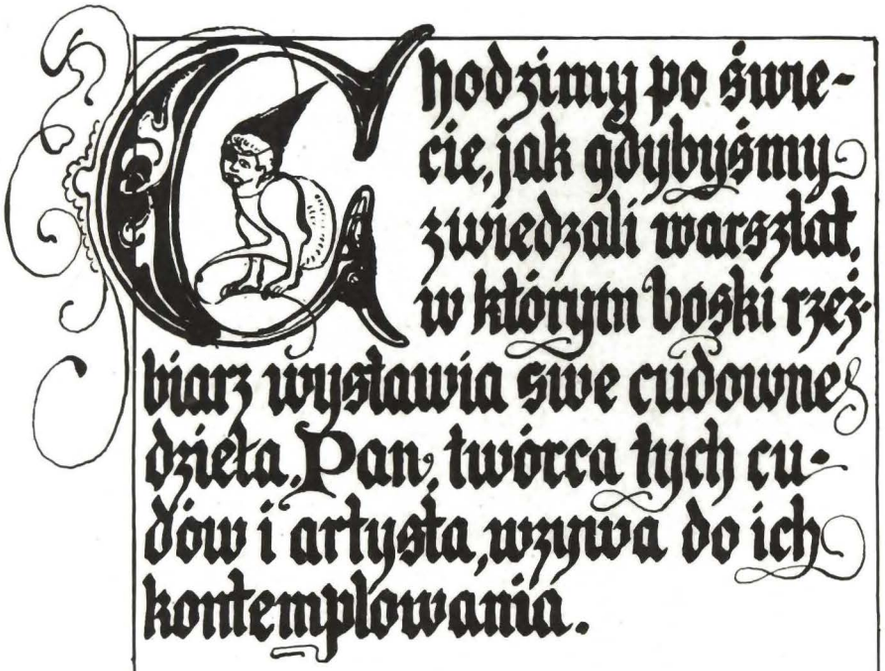
Interesujący przebieg miała również ewolucja kostiumu scenicznego używanego w średniowiecznych inscenizacjach dramatów liturgicznych. Ogólnie można powiedzieć, że jego forma znacznie szybciej się uatrakcyjniła i zbliżyła się do takiej roli, jaką odgrywa kostium w teatrze do dziś. Punkt wyjścia stanowiły oczywiście szaty liturgiczne, uzupełniane początkowo drobnymi rekwizytami symbolizującymi oraz identyfikującymi poszczególne postacie. W misterium Bożenarodzeniowym np. młodzi chłopcy lub klerycy grający role pasterzy ubierani bywali w tuniki, a włosy fryzowali w loki. W słynnym rękopisie z Orleanu zawierającym niezliczoną ilość detali inscenizacyjnych możemy z łatwością odnaleźć opisy kostiumów już znacznie bardziej rozbudowanych i bogatszych. Weźmy choćby postać anioła, ukazującego się w scenie Zmartwychwstania podczas misterium pasyjnego: pojawiał się on w długiej, złoconej szacie, z mitrą ozdobioną wstążkami na głowie. W lewej ręce trzymał palmę a w prawej lśniący świecznik.

Najbardziej intrygującym jednak elementem inscenizacji średniowiecznych dramatów liturgicznych był sposób, w jaki rozwiązywano problemy czasu i przestrzeni. Widz współczesny przyzwyczajony jest do tego, że jedno opuszczenie kurtyny lub wygaszenie światła między dwiema scenami oznaczać może upływ dowolnego odcinka czasu – godziny lub kilku lat. W teatrze średniowiecznym tego rodzaju interpunkcja porządkująca upływ czasu nie istniała, a przestrzeń była traktowana całkowicie symbolicznie. Wystarczyło np. ustawienie dwóch mansjonów symbolizujących Jerusalem i Damaszek, aby móc rozegrać całą opowieść o nawróceniu Saula:

„Niech przygotują w wyznaczonym miejscu podwyższenie przedstawiające Jerusalem i niech na nim zasiędzie arcykapłan. Niech przygotują także inne miejsce, na którym niech zasiędzie młody mężczyzna grający rolę Saula, i niech będą razem z nim przystrojeni służący jego. Ale z drugiej strony, z dala od tych miejsc, niech będą przygotowane dwa inne podwyższenia aby przedstawić Damaszek: na jednym z nich zasiądzie człowiek o imieniu Judasz, na drugim arcykapłan synagogi w Damaszku i niech między nimi ustawione będzie łoże..."

Można bez przesady powiedzieć, że forma dramatu liturgicznego istniejącego i rozwijającego się przez kilka stuleci, odbijała jak zwierciadło kolejne przeobrażenia wyobraźni artystycznej ludzi średniowiecza – od prymitywizmu i naiwności aż do pełnego wyrafinowania dojrzałego gotyku. Dramat liturgiczny rozwijał się wszędzie tam, gdzie zwyciężała nowa wiara chrześcijańska i zapuszczała korzenie jej filozofia. Z punktu widzenia różnorodności form inscenizacyjnych największe osiągnięcia na tym polu odnotowała Francja. Wiele zachowanych opisów takich widowisk przedstawionych z detalami przebiegu akcji, elementów scenografii, stanowi dla nas bezcenny dokument epoki i wymowne świadectwo bogactwa wyobraźni żyjących wtedy ludzi. Pamiętajmy przy tym, że jednym z najistotniejszych signum epoki średniowiecza był jej uniwersalizm płynący właśnie z wszechobecności nowej idei filozoficznej. Żyjący wówczas człowiek czuł się najpierw chrześcijaninem, a dopiero potem Gallem, Gotem, Celtem lub członkiem jakiejś innej wspólnoty plemiennej. Pojęcie państwa lub narodu w dzisiejszym rozumieniu dopiero zaczynało się kształtować. Jak słusznie zauważa Aladryce Nicoll – duchowni, którzy uważali że nie służą żadnemu poszczególnemu krajowi, przekazywali nową ideę z jednego krańca Europy na drugi. Byli to ostatni prawdziwi internacjonaliści, którzy dzięki uniwersalnej łacinie czuli się równie dobrze i swobodnie w Paryżu, Madrycie, Winchesterze, jak i w samym Rzymie.

Wiktor A. Brégy



Bazyli z Cezarei, IV wiek
Homilia in Hexaëm

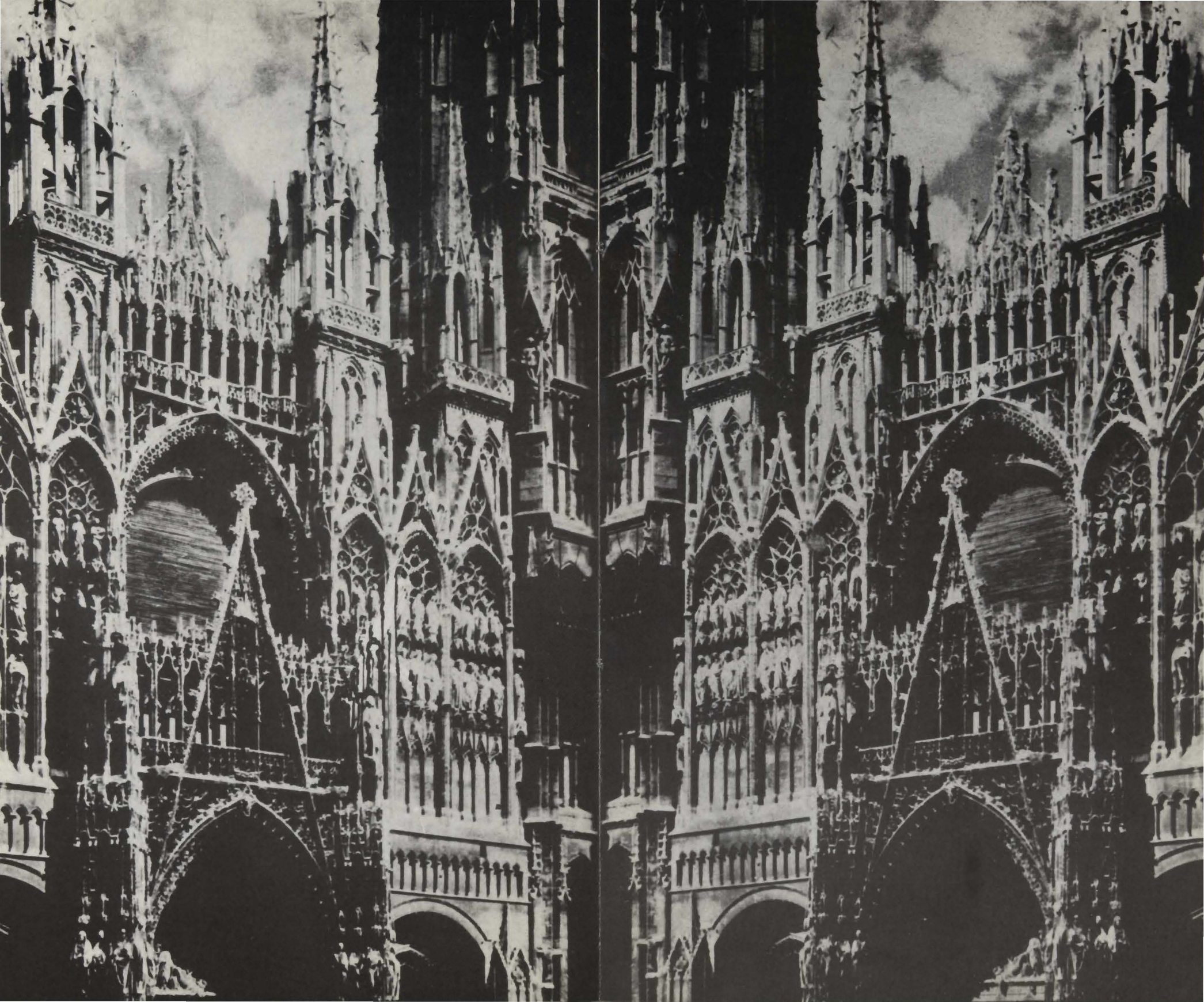
Bóg jak wytworny budowniczy świata, jak złotnik w warsztacie złotniczym, jak mistrz zadziwiającego kunsztownego kunsztu, jak wytwórca wytwarzający podziwu godny wytwór, wybudował królewski pałac świata o przedziwnej piękności.

Alain z Lille (Alanus ab Insulis)
filozof i poeta, XII wiek;
De planctu naturae

Rozkoszowałem się pięknością domu bożego, a wielobarwność i kształtność gemm odrywała mię od trosk zewnętrznych i przenosząc ze sfery materialnej do niematerialnej, skłaniała do refleksji nad różnorodnością świętych cnót; wtedy wydawało mi się, iż znajduję się w jakimś dziwnym okręgu, nie mieszczącym się ani w mule tej ziemi, ani w czystości nieba, i że dzięki łasce bożej mogę być analogicznym sposobem przeniesiony z niższego do wyższego świata.

Suger (Sugeriusz opat z St.Denis, XI/XII wiek)

starzy mężczyźni otaczają baranka – miniatura z *Apokalipsy* Jeana Audrez, XIII wiek, Paryż Biblioteka Narodowa.



Trzy są rodzaje muzyki. Pierwsza jest muzyka świata, druga człowieka, trzecia oparta jest na pewnych instrumentach. Czym jest muzyka świata, o tym najlepiej poucza to wszystko, co znajduje się na niebie, w układzie żywiołów lub w obrotach sfer. A muzykę, która jest w człowieku, rozumie każdy, kto zejdzie wgłąb samego siebie

alegoria trzech rodzajów muzyki wg. Boecjusza: Musica mundana, musica humana, musica instrumentalis. Florencja, Biblioteka Laurenziana ok. 1300

Ewa Obniska

Dramat liturgiczny – muzyka sacra i muzyka profana

Dialog ten, wywiedziony z tekstu Ewangelii św. Mateusza, zabrzmiał po raz pierwszy gdzieś około połowy X w., prawdopodobnie na ziemiach francuskich – w ten sposób narodził się dramat liturgiczny, pierwsza oryginalna forma teatru średniowiecznego. Najwcześniejsze początki dramatu liturgicznego znane są dzięki szczęśliwie zachowanemu opisowi biskupa Winchester Ethewolda (*Concordia regularis* 965-75), który bawiąc we Francji był widzem udramatyzowanego obrządku, wiążącego się z liturgią Wielkanocy. „Trzy przybrane na biało postacie, niosące w rękach kadzielnice z kadzidłem i stąpające delikatnie jak ci, którzy szukają czegoś, zbliżyły się do grobu. Wszystko tu było tak przygotowane, by imitowało Anioła siedzącego niby pomnik, kobiety z wonnościami przybywały zaś, by namaścić ciało Jezusa". W takiej właśnie scenerii rozgrywał się ów dialog, który dał początek dramatowi liturgicznemu. Dialog ten należał integralnie do nabożeństwa Wielkanocnego jako trop „*Quem queritis in sepulchro*" znany w całej Europie, zachowany w rękopisach z Limoges, Bamberg, Winchester, Sankt Gallen.

miniatury z *Cantigas de Santa Maria*, Escurial, XIII wiek.

Wiedzeni starą jak ludzkość potrzebą działania, odtwarzania treści za pomocą gestów, ruchów, gry całym ciałem, ludzie ówcześni wyczuli trafnie kryjące się w liturgii autentyczne możliwości dramatyczne. Były to czasy szczególnego przepychu ceremoniału religijnego, świetności sztuki powstałej z inspiracji religijnej: znikła dawna nieufność wobec sztuki, właściwa wybitnym Ojcom Kościoła z czasów wczesnego chrześcijaństwa. Pierwsze symptomy tych zmian przyniósł okres panowania Karola Wielkiego, zwany „Renesansem Karolińskim", początek nowego tysiąclecia witany jako symboliczne odrodzenie się chrześcijańskiej społeczności, zakończył ostatecznie okres przysłowiowych „wieków ciemnych", z których po chaosie najazdów barbarzyńców wyłoniła się nowa Europa skonsolidowana w sferze metafizycznej wokół jednego uniwersalnego Kościoła, zaś w sferze ziemskiego porządku – wokół jednej powszechnej idei rycerskiej.

Pierwsze tysiąclecie zaznaczyło się w muzyce absolutną i wyłączną dominacją chorału gregoriańskiego, jednogłosowego śpiewu niepodzielnie związanego z kultem: był on raczej liturgią niż samoistną muzyką. Chorał tworzył się poprzez wieki z elementów różnych i pozornie niespójnych: antycznych (greckich i rzymskich), wschodnich (hebrajskich, syryjskich), a także z pewnych lokalnych sugestii, z których najistotniejsze znaczenie miał kultywowany w Mediolanie (od czasów św. Ambrożego) śpiew ambrozjański. Około VII w. pojawiła się silna tendencja do stabilizacji i uściślenia śpiewów liturgicznych, czego rezultatem stał się antyfonarz rzymski (przykuty do ołtarza w katedrze św. Piotra) zawierający muzykę na cały rok

kościelny. Legenda przypisuje wykonanie tej potężnej pracy papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu, jednak naukowcy skłaniają się ku przeświadczeniu, że uporządkowanie muzyki liturgicznej było dziełem kilku kolejnych papieży, w tym również Grzegorza, od którego imienia chorał zyskał miano gregoriańskiego. Spisany w Rzymie, chorał na całe wieki stał się jedyną muzyką Kościoła; było coś imponującego w jego ponadczasowym i ponadnarodowym trwaniu – o jednej godzinie we wszystkich kościołach chrześcijańskiej Europy rozbrzmiewały te same słowa i melodie. Chorał gregoriański był doskonale wyważony pod względem proporcji pomiędzy prostą recytacją, a bogatą melizmatyką, jego strona muzyczna była przy tym tak bardzo natchniona ideami religijnymi, tak bardzo przepojona mistycyzmem, że wydawała się całkiem oderwana od realnego życia. Zadaniem tej muzyki nie była dbałość o przyjemność zmysłów, miała ona natomiast działać potężne na emocje ludzkie, wytwarzając najbardziej wzniosłe stany duchowe: „Jakże płakałem gdy poruszony do głębi słuchałem głosów Twojego kościoła, rozbrzmiewających słodko wśród hymnów i pieśni. Wpływały one do uszu, a z nich wsączała się do serca prawda i rozpalało się od niej uczucie pobożności" – pisał w *Wyznaniach* św. Augustyn.

W ponadczasowym trwaniu chorału, a ściślej w ortodoksyjnym podejściu Kościoła do sztuki uczynił wyłom dopiero Renesans Karoliński, poszukujący nowych rozwiązań w sztuce i dążący do wzbogacenia zastanych form. Karolińscy uczeni stworzyli racjonalne, pełne umiaru podejście do sztuki i piękna, wolne od dawniejszej podejrzliwości.

Sztuka oprócz swych funkcji estetycznych miała do odegrania istotną rolę dydaktyczną. Malarstwo stało się „literaturą dla niewykształconych", podobnie rzeźba zdobiąca wczesnoromańskie portale, ukazująca bogactwo form tego świata i obietnice świata pozaziemskiego. W muzyce bardziej ludzka, osobista religijność owocuje powstaniem nowych form – tropów i sekwencji, formy te pozwalały snuć własne refleksje na kanwie tekstów liturgicznych (choćby części mszy), pozwalały też w miarę rozwoju na tworzenie całkiem nowych melodii, wiele z nich było prawdziwymi arcydziełami, a ich niebywała popularność zagroziła autentycznym śpiewom chorałowym. Ostatecznie Sobór Trydencki (1545-61), porządkujący muzykę kościoła katolickiego, usunął z liturgii wszystkie sekwencje poza pięciu najsławniejszymi. Tropy, pisane często w formie dialogu, dały impuls dla powstania dramatu liturgicznego. Analogiczną formę jak Wielkanocny trop *Quem queritis in sepulchro* miał Bożonarodzeniowy *Quem queritis in praesepe* (Czego szukacie w stajence, pasterze), toteż on również podlegał udramatyzowaniu. Początki dramatu liturgicznego były dość skromne: wspomniane tropy prowadziły do Introitu mszy i stanowiły tylko epizod w całości nabożeństwa. Wkrótce jednak ten nikły zaczątek dramatu zaczął obrastać nowymi wątkami: do tropu Wiekanocnego dochodzi dialog Matki Bożej ze św. Janem i jej lament, natomiast do tropu Bożonarodzeniowego dołączone zostają wydarzenia dalszych 12 dni – postaci Trzech Króli, Heroda i jego dworu. Materiału tematycznego dostarczają Ewangelie, głównie Ewangelia św. Mateusza, rekwizyty pochodzą z kręgu kościoła, muzyka i tekst są wciąż jeszcze pochodzenia liturgicznego (antyfony, hymny, sekwencje, tropy), a ca-

łość rozgrywa się w czasie nabożeństwa. Rychło jednak wątek Bożonarodzeniowy obrastać zaczyna w nowe wydarzenia i postaci: Herodowi towarzyszą pisarze wyjaśniający Pismo i Zbrojny, który radzi pozabijać wszystkie nowonarodzone dzieci. Rozbudowaniu ulega część finałowa dotycząca Rzezi Niewiniątek, której punkt kulminacyjny stanowi poruszający lament Racheli (dramat liturgiczny z Fleury nad Loarą). W muzyce – obok licznych antyfon, hymnów i tropów pojawiają się nowe, oryginalne melodie, wykazujące nierzadko wyraźne rysy świeckie, nawet taneczne. Dramat zwany liturgicznym ze swą różnorodnością wątków i pomysłów muzycznych odrywa się zdecydowanie od obrządku liturgicznego, w którym po prostu się nie mieści i nabiera samodzielności jako odrębny twór muzyczno-dramatyczny. Widomym dowodem jego samodzielności staje się wyjście spektaklu na zewnątrz przed świątynię.

Nie jest przypadkiem, że znakomity rozkwit dramatu średniowiecznego ma miejsce w XII wieku – jest to stulecie niebywałego wzlotu umysłowego, wiek Abelarda „rycerza dialektyki", i Teodoryka z Chartres, który wykłada Arystotelesa przywróconego po wiekach nauce. Adelard z Bath pisze swój traktat o filozofii przyrody, opat Sugeriusz wprowadza w St. Denis pierwsze rozwiązania architektury gotyckiej. jednocześnie z odkryciem zasad logiki, tworzącej podstawy dyscypliny myślenia filozoficznego, ulega zmianie stosunek do człowieka, który nie jest już traktowany jako grzeszny, skażony twór, ale staje się najwyższym tworem Bożym, przewidzianym odwiecznie w Boskich ideach „gdyż ten świat uczyniony został dla niego, a przez świat rozumiem niebo i ziemię, i wszystko co mieści się we wszechświecie" – pisał Honoriusz z Autun. Człowiek jest bowiem w całym kosmosie jedynym bytem, w którym dokonuje się synteza rozumu i wiary, jest jednostką obdarzoną rozumem która ma nawet prawo dociekać tajemnic wiary. Ówcześni ludzie pragną także zrozumieć „podpadającą pod zmysły postać świata" – natura jawi się im jako ład, zorganizowany na racjonalnych podstawach. harmonijny i piękny. „Doprawdy, choć chwilowe piękno jest zmienne na skutek niestałości życia, jak to zwykle bywa z pozornym dobrem, to jednak nie można zaprzeczyć, że jest ono cenne" – stwierdzał Guibert z Nogent ujmując w lapidarne zdanie powszechne wówczas upodobanie ludzi do doczesnej urody świata. I choć wciąż uchwytne zmysłowo piękno świata jest uważane jedynie za odbicie najwyższej piękności Boga, to jednak zarówno mędrcy, jak artyści poświęcają mu sporo czasu. Sztuka nowego stylu – gotyku – jest ufnością, optymizmem, wyrasta z urzeczenia przemijającą urodą doczesnego bytowania. Na misternie rzeźbionych frontonach gotyckich katedr wykwitają desenie roślinne, światło przesączające się przez barwne witraże układa na posadzce różnokolorową mozaikę, muzyka zachwyca słodyczą dźwięków. Sztuka gotyku nie zna tych wahań i rozdarć, które były udziałem pierwszego tysiąclecia, a potem dopiero okresu kontrreformacji, jest po prostu afirmacją Stwórcy i Jego dzieł. Nikt nie podejrzewa wówczas artystów o zbytni formalizm, kiedy starają się nadawać dziełom postać szczególnie kunsztowną, ostatecznie bowiem, jak twierdzi św. Tomasz z Akwinu „każdy kto coś odtwarza lub przedstawia czyni to po to, by wykonać coś pięknego".

Dramaty średniowieczne wraz z oderwaniem się od nabożeństwa poszerzają krąg tematyczny o znane wątki ze Starego (*Daniel*) i Nowego Testamentu (*Zmartwychwstanie Łazarza, Nawrócenie się św. Pawła* – oba z Fleury, czy *Sponsus* z St.Martial w Limoges). Ulubionym motywem stają się legendy o świętych i ich cudach, zwłaszcza o św. Mikołaju; niezwykle oryginalnym pomysłem było opowiedzenie dziejów zbuntowanego Anioła w dramacie z Tegernsee – *Antychryst.* Bogactwo wątków i rozmach dramatyczny są tu prawdziwie imponujące: walczą całe armie, giną prorocy, miasta rozpadają się w gruzy, wreszcie piorun niebieski zabija księcia piekieł.

Nie zawsze dobremu, prawidłowo skonstruowanemu tekstowi kryjącemu w sobie rozległe możliwości inscenizacyjne, towarzyszy równie interesująca muzyka. I tak świetny od strony pomysłów muzycznych dramat z Fleury *Nawrócenie się św.Pawła* ma nudny, jednostajny tekst, zaś mirakl o św. Mikołaju *Tres filiae* (również z Fleury) cały opiera sią na jednej, powtarzanej bez końca melodii o typowo „narracyjnym" charakterze; brak jej szczególnie charakterystycznych, indywidualnych zwrotów i stąd można ją kojarzyć z każdym tekstem, choć dzieje się to oczywiście ze szkodą dla dzieła. *Ludus paschalis* z Origny również używa szesnastokrotnie jednej i tej samej melodii. Ubóstwo melodyczne nie jest w dramacie średniowiecznym czymś wyjątkowym, choć z drugiej strony zdarzają się tak wyjątkowo bogate w kapitalne pomysły muzyczne dzieła jak *Ludus Danielis.*

Bujny rozwój muzyki świeckiej (zwłaszcza liryki trubadurów) inspirujący szeroki nurt twórczości, w której czowiek i jego osobiste doznania stają się punktem centralnym, musiał wywrzeć również pewien wpływ na muzykę dramatu liturgicznego. Fascynacja pieśniami miłosnymi prowansalskich rycerzy wyraża się niekiedy w dosłownych cytatach – i tak do *Historii o św. Agnieszce* włączona zostaje najsławniejsza bodaj spośród pieśni trubadurów – alba *Reis glorios* Guirauta de Borneth. Wielu autorów stara się tak stylizować swe melodie w dramatach liturgicznych tak, by przypominały rysunkiem i nastrojem lirykę trubadurów. W okresie szczytowego rozwoju stał się dramat liturgiczny formą złożoną i kompleksową, mieszającą w swej warstwie muzycznej elementy sakralne i świeckie (quasi-taneczne chóry, liryczne pieśni o giętkiej, ozdobnej melodyce). Ta mieszanina pozornie niespójnych elementów była bardzo typowa dla ówczesnej mentalności, przechodzącej w całkiem naturalny i spontaniczny sposób od modlitwy do zabawy. nasze dzisiejsze wyobrażenie o średniowieczu jako epoce surowej i ascetycznej jest nieprawdziwe, a przynajmniej nie może być zastosowane do wieku XII – XIII. Nawet tak oderwany od świata myśliciel jakim był genialny dominikanin św. Tomasz z Akwinu nie zalecał smutnego, skoncentrowanego wyłącznie na umartwianiu się, życia: „Nie jest rozumne, gdy ktoś jest dla innych uciążliwy, na przykład gdy nie czyni niczego, co sprawia przyjemność, a także jeśli innym utrudnia doznawanie przyjemności. Surowość, o ile jest cnotą, nie wyklucza wszystkich przyjemności, lecz jedynie przekraczające miarę i nie uporządkowane".

Proporcje pomiędzy sacrum a profanum były w różnych dramatach średniowiecznych niejednakowe: są sztuki prawie w całości bazujące na chorale gregoriańskim, są też utwory pozostające pod silnym wpływem melodii świeckich (zwłaszcza używające obok łaciny tekstów w językach narodowych). Ta dwoistość strony muzycznej dramatu średniowiecznego znajduje swe odzwierciedlenie w wydawanych obecnie naukowych edycjach. Dramaty liturgiczne notowane były na ogół notacją podobną do używanej w chorale gregoriańskim, nie precyzującą strony rytmicznej muzyki. Istnieją jednak obszerne fragmenty oparte na tekstach wierszowanych o bardzo wyraźnej akcentacji sylab, byłoby zatem sprzeczne z wszelką logiką te odcinki pozbawiać metrycznej interpretacji. W dzisiejszych wydaniach istnieje tendencja do rytmizowania wszelkich melodii o charakterze świeckim, a także tych, w których teksty sugerują podobną konieczność, natomiast wszelkie śpiewy liturgiczne i paraliturgiczne zachowują swój nieuściślony, swobodny przepływ rytmiczny.

Osobnym problemem przy wykonywaniu dramatów liturgicznych staje sią sprawa udziału instrumentów; w średniowieczu notowano jedynie melodie wokalne, choć z przekazów wiadomo o udziale instrumentów w spektaklach. Te partie bywały improwizowane, jeśli chcemy zachować specyficzny charakter dramatów średniowiecznych, musimy podjąć się odtworzenia partii instrumentów w całości spektaklu. Istnieje wiele wskazówek, wiadomo np. że pochodom i procesjom towarzyszyły instrumenty donośne (dęte, głównie szałamaje i perkusyjne), anielskim śpiewom – smyczkowe o subtelnym brzmieniu (fidel). Wszelkie melodie liturgiczne śpiewane były bez akompaniamentu, natomiast w rytmizowanych melodiach o świeckim charakterze udział instrumentów jest pożądany. W miraklach i misteriach pojawiają się całe zespoły grające ówczesne tańce (szałamaje, dudy, trąbki, perkusja), wnoszące w klimat utworu coś z atmosfery zgiełkliwej miejskiej zabawy.

Kościelny dramat średniowieczny pomimo wielości różnych wątków, bogactwa elementów muzycznych i zróżnicowanych form wykonawczych okazuje się ostatecznie jednolity w swej wymowie dramatycznej i ideowej. Z chwytanych i zatrzymywanych na chwilę jakby dla lepszego utrwalenia momentów akcji, z sumowanych urywków wydarzeń powstaje całość spójna i konsekwentna. Tak jak każdy prawie dramat średniowieczny kończy się podniosłym, dziękczynnym hymnem Te Deum laudamus (śpiewanym nie tylko przez „aktorów", ale i całą widownię), tak sens ostateczny średniowiecznych spektakli jest jeden: ten piękny świat i wszystko co się na nim dzieje, niechby nawet bardzo cenne samo w sobie, jest tylko odbiciem najwyższego piękna i dobra Stwórcy. Przy arcyludzkim przywiązaniu średniowiecza do przyjemności i uroków życia ówcześni ludzie nigdy nie zapomnieli myśli, którą tak pięknie wyraził św. Augustyn w swych *Wyznaniach*: „Stworzyłeś nas dla siebie i niespokojne jest serce nasze póki nie spocznie w Tobie".

★ ★ ★

Szczytowym osiągnięciem dramatu średniowiecznego jest spisany w XIII wieku w Beauvais *Ludus Danielis*, oparty na fragmentach biblijnej Księgi Daniela ze Starego Testamentu. Wątek wybrany został znakomicie, z wielkim wyczuciem praw teatru, kryje bowiem w so-

bie przekonująco zarysowane konflikty, wyraziście nakreślone postacie głównych bohaterów – szlachetne, groteskowe, przerażające, epizody pełne wzniosłości mieszają się z komicznymi lub lirycznymi. Obok postaci królów – bezbożnego Baltazara i mężnego Dariusza – w dramacie ukazane zostaje ich otoczenie: świta dworzan, wojsko, mędrcy, pisarze, doradcy, książęta. Wszystko to daje pretekst dla tworzenienia pełnych rozmachu, przepychu i splendoru scen chóralnych.

Akcja *Ludus Danielis* zawiera dwa momenty szczególnie dramatyczne, a zarazem widowiskowe: pojawienie się w czasie uczty Baltazara tajemniczego pisma i wrzucenie Daniela do lwiej jamy (co jak się zdaje było w średniowieczu przedstawione z pełnym realizmem). Akcja dramatu daje wiele okazji do bogatej wystawy scenograficznej: strojne szaty królów i ich dworzan, złote i srebrne naczynia kultowe, które profanuje podczas swej uczty Baltazar, stoły zastawione do uczty, tron królewski, błyszczące zbroje wojska Dariuszowego wszystko to pozwala na roztoczenie przepychu i okazałości tak lubianych przez ludzi średniowiecza. Zarazem jest w *Grze o Danielu* i świat inny – świat proroka Daniela, wybranego męża Bożego, świat spokoju i kontemplacji, mistycznego skupienia ale zarazem swoistej pogody jaką daje absolutna ufność w Bogu. Ten niezrozumiały dla obu królów i ich pogańskich dworzan świat prowokuje i intryguje, jego hermetyczność skłania raz po raz kogoś do czynów agresywnych, które obracają się zawsze przeciwko ich autorowi. Niezłomna wiara Daniela każe ludziom prymitywnym, kłaniającym sią byle bożkom, zastanowić się przez moment nad istnieniem Boga Danielowego, którego niewidzialna i niematerialna istota jest sama w sobie zbyt abstrakcyjna dla barbarzyńskich umysłów ówczesnych Asyryjczyków, Medów i Persów. Rzuca ich na kolana nie wyższa świadomość religijna, lecz strach: Bóg Daniela to potężny, przerażający Starotestamentowy Jahwe, działający poprzez cuda, ścigający swych nieprzyjaciół w następnych pokoleniach, dochowujący niezłomnie przymierza komuś, kto mu zaufał. Jest w *Ludus Danielis* także pewien akcent rdzennie chrześcijański, zawierający się w finałowym proroctwie Daniela zapowiadającym nadejście Zbawiciela – to promień nadziei, rozjaśniający posępne mroki okrutnego, barbarzyńskiego pogaństwa.

Ludus Danielis jest nie tylko doskonale skonstruowanym dramatem o żywej, atrakcyjnej akcji i szlachetnym przesłaniu moralnym, jest też wspaniałym, bogatym dziełem muzycznym, zawierającym 50 oryginalnych melodii. W całym dramacie jest tylko jeden cytat – to hymn na Boże Narodzenie *Nuntium vobis*, śpiewany przez Anioła; obfitość i bujność inwencji muzycznej jest tak wielka, że niekiedy jeden chór (choćby pochwalny *Jubilemus regi nostro*) wykorzystuje aż trzy różne melodie. jedyna powtórka w całym dziele występuje w scenie, kiedy dworacy Baltazara proszą Daniela by udał się z nimi na dwór króla. Prorok Daniel odpowiada im tą samą melodią, z którą oni zwracali się do niego, jest to też jedyny fragment w którym pojawia się tekst starofrancuski, cała reszta dramatu napisana jest po łacinie.

W muzyce *Gry o Danielu* przeważa popularny w śreniowieczu styl sekwencji, gdzie jednej sylabie odpowiada jedna nuta. Daje to pełną

zrozumiałość tekstu, a niekiedy pozwala osiągnąć mocne efekty dramatyczne, jak choćby w scenie wykładania tajemniczych słów (Mane, tekel, fares) przez Daniela. Obok tego widzimy jednak melodie o bogatej melizmatyce, jak choćby piękna, ozdobna kwestia królowej, żony Baltazara, bliska w klimacie świeckiej liryce trubadurów czy truwerów. Obok melodii o „neutralnym" narracyjnym charakterze widzimy frazy z gruntu osobiste, silnie emocjonalne –jak choćby wspaniały lament Daniela *Heu quo casu sortis*, prowadzonego do lwiej jamy. Godne uwagi są liczne i bardzo różnorodne chóry oparte nierzadko na wierszowanych, metrycznych tekstach łacińskich; podlegają one rytmizacji, która uwypukla ich ostrą, taneczną pulsacją rytmiczną.

W spektaklu *Gry o Danielu* istotną rolę odgrywały instrumenty, zachowane do dziś bogate „rubryki" mówią o harfach, bębnach i cytrach, a także bliżej nie określonych „instrumentach muzycznych"; znakomitą okazją do ich użycia stają się liczne pochody i procesje (conducti), a także żywe, roztańczone chóry.

Zgodnie z powszechną w średniowieczu tendencją wzbogacania i uzupełniania dramatów liturgicznych o nowe melodie, warszawski spektakl *Ludus Danielis* urozmaicony został o obszerne fragmenty muzyki liturgicznej: chorału gragoriańskiego, który wprowadza w klimat świata proroka Daniela – męża Bożego silnego wiarą, skoncentrowanego na kontemplacji i modlitwie. Obok chorału gregoriańskiego wprowadzone zostały pochodzące (podobnie jak *Ludus Danielis*) – z XIII wieku motety trzygłosowe. Ta jedna z pierwszych form polifonii europejskiej wykształcona w XIII wieku, stała sią na następne stulecia najbardziej reprezentacyjną formą muzyki profesjonalnej. Była zarazem wyjątkowo uniwersalną, dopuszczała bowiem bez różnicy teksty religijne i świeckie – miłosne, polityczne, obyczajowe, a nawet pozwalała na mieszanie tekstów łacińskich i francuskich.

Obok motetów trzygłosowych w *Grze o Danielu* wykorzystane zostały średniowieczne tańce włoskie i francuskie pochodzące z XIII i XIV wieku. m.in. Saltarella, Lament Tristana, Istampitty, co zwiększa udział elementu ludycznego w całości dramatu, zgodnie z ogólną tendencją widoczną w rozwoju gatunku. W przypadku tego drama tu o tak jednoznacznie mistycznej wymowie, dzieła przepełnionego w każdym momencie obecnością Bożą, nie przynosi to w rezultacie żadnej zmiany w ostatecznym przesłaniu dzieła.

Ewa Obniska

Wygnaniem człowieka jest ciemnota, jego ojczyzna, jest wiedza. Dochodzi się do niej przez sztuki wyzwolone, które są, jak miasta-posto je

Honoriusz z Autun, teolog, XII wiek;
De gemma animae

Sztuki te (wyzwolone) wymagają od człowieka wolności, by wolny od trosk miał czas na mądrość, i rzeczywiście uwalniają go od tych trosk, na jakie mądrość nie przystaje.

Jan z Salisbury
biskup i uczony szartryjski, XII wiek;
Metalogicon

Doskonałe z doskonałego, piękne z pięknego, wiekuiste z wiekuistego, ze świata umysłowego zrodził się świat zmysłów, obdarzone pełnią było to, co go zrodziło, a ta pełnia i jego uczyniła pełnym

Bernard Silvestris, De mundi universitate

Oczy kochają kształty piękne i rozmaite, i barwy świetne a miłe... Są to cenne dobra, ale moim dobrem jest Bóg, a nie one... Piękne dzieła, które dusza odtwarza rękami artystów, mają źródło w owej piękności, wyższej ponad dusze, do której w dzień i w nocy tęskni dusza moja.

Św. Augustyn (Aurelius)
biskup Hipony, filozof i teolog, IV/V wiek;
Confessiones (Wyznania)

Jeśli bowiem wszystko, cokolwiek sprawił Bóg od początku wieczności jest sprawiedliwe, to wszystko w czymkolwiek przejawia się piękno doczesne jest jakby odbiciem piękna wiecznego.

Guibert z Nogent (de Novigento)
benedyktyn, uczony, XI/XII wiek;
De vita sua

Proroctwo Danielowe

Rozdział 1

Jako król Nabuchodonozor rozkazał swemu marszałkowi, aby z jeńców żydowskich wybrał co piękniejszych młodzieńców i uczył je języka Chaldejskiego; o pokarmie ich, jako chytrze postępowali

roku trzeciego królestwa Joakima, króla Judzkiego, przyszedł Nabuchodonozor, król Babiloński, do Jeruzalem i oblegał je. I dał Pan w ręce jego Joakima, króla Judzkiego, i część naczynia domu Bożego, i zawiózł je do ziemi Sennaar, do domu boga swego, i wniósł naczynie do domu skarbu boga swego. I rzekł król Asphenezowi, przłożonemu trzebieńców, aby wwiódł z synów Izraelowych, a z nasienia królewskiego i pańskiego pacholęta, w którychby nie było żadnej zmazy, pięknych urodą i wyćwiczone w wszelkiej mądrości, ostrożne w umiejętności i uczone w nauce, a którzyby mogli stać w pałacu królewskim, aby ich uczył pisma i języka Chaldejskiego. i postanowił im król obrok na każdy dzień z potraw swoich i z wina, z którego sam pił, aby wychowani przez trzy lata potem stali przed obliczem królewskim.
Byli tedy między nimi z synów Judzkich Daniel, Ananiasz, Misael i Azaryasz. I dał im przełożony trzebieńców imiona: Danielowi Balthazar, Ananiaszowi Sydrach, Misaelowi Misach a Azaryaszowi Abdenago. Lecz Daniel postanowił w sercu swojem, żeby się nie mazał z stołu królewskiego ani winem picia jego, i prosił przełożonego rzezańców, żeby się nie zmazał. I dał Bóg Danielowi łaskę i miłosierdzie przed obliczem przełożonego rzezańców. I rzekł przełożony rzezańców do Daniela: Boję się ja pana mego króla, który wam postanowił jadło i picie, który, jeśli ujrzy twarzy wasze chudsze,

niż innych młodzieńców, rówieśników waszych, potępicie głowę moję królowi. I rzekł Daniel do Malasara, którego był postanowił przełożony rzezańców nad Danielem, Ananiaszem, Misaelem i Azaryaszem: Doświadcz nas, proszę cię, sług twoich przez dziesięć dni, a niech nam dawają jarzyny ku jedzeniu a wodę ku piciu. A przypatruj się twarzom naszym i twarzom pacholąt, które jedzą potrawy królewskie, a jako ujrzysz, uczynisz z sługami twymi. Który usłyszawszy mowę takową, doświadczał ich przez dziesięć dni. A po dziesięci dni pokazały się twarzy ich lepsze i cielistsze niźli wszech pacholąt, które jadły potrawy królewskie. Tedy Malasar brał potrawy i wino napoju ich, a dawał im jarzyn. A tym pacholętom dał Bóg umiejętność i naukę we wszelkich księgach i w mądrości a Danielowi dał wyrozumienie wszelkiego widzenia i snów.
A tak, gdy się wypełniły dni, po których był król rzekł, aby je wprowadzono, przywiódł je przełożony rzezańców przed oczy Nabuchodonozora. A gdy z nimi król rozmawiał, nie naleźli się tacy ze wszystkich, jako Daniel, Ananiasz, Misael i Azaryasz, i stawali przed królem. A wszelkie słowo w mądrości i w rozumie, którego pytał się król u nich, nalazł w nich dziesięciorako nad wszystkie wieszczki i czarnoksiężniki, którzy byli we wszystkiem królestwie jego. I był Daniel aż do pierwszego roku Cyrusa króla.

Rozdział 3

Nabuchodonozor postawił złoty bałwan i rozkazał, aby mu wszyscy modłe dawali. A gdy trzej młodzieńczykowie Judzcy nie chcieli, wrzucono je do pieca ognistego; ogień im nic nie zaszkodził, ale owszem tam będąc, modlili się, Panu Bogu i chwalili go; wyjęte potem z pieca król podwyższył

Nabuchodonozor król uczynił bałwan złoty, na wzwyż sześćdziesiąt łokci, a na szerzą sześć łokci, i postawił go na polu Dura, krainy Babilońskiej. A tak król Nabuchodonozor posłał, aby zebrano przednie pany, urzędniki i sędzie, książęta i tyrany i starosty i wszystkie przełożone krain aby zeszli na poświęcenie bałwana, który był wystawił król Nabuchodonozor.
Tedy się zgromadzili przedni panowie, urzędnicy i sędziowie, książęta i tyrani i przedni ludzie, którzy byli na władzach postanowieni i wszyscy przedniejsi z krain, aby się zeszli na poświęcenie bałwana, który był podniósł król Nabuchodonozor, i stali przed bałwanem, który był postawił król Nabuchodonozor.
A woźny wołał duże: Wam mówię ludom, narodom i językom: w godzinę, której usłyszycie głos trąby i piszczałki i cytry, fletnie i harfy i symphonała i wszelkiej muzyki, padłszy pokłońcie się bałwanowi złotemu, który postawił król Nabuchodonozor. A ktoby upadłszy nie pokłonił się, ten tejże godziny będzie wrzucon w piec ognia pałającego.
Potem tedy, skoro usłyszeli wszyscy narodowie głos trąby, piszczałki i cytry, fletni i harfy i symphonału i wszelkiej muzyki, upadłszy wszyscy narodowie, pokolenia i języki, kłaniali się bałwanowi złotemu, który postawił król Nabuchodonozor.
A wnet tegóż czasu przystąpiwszy mężowie Chaldejscy oskarżyli Żydy. I rzekli Nabuchodonozorowi królowi: Królu, żyj na wieki! Ty, królu! dałeś wyrok, aby każdy człowiek, któryby usłyszał głos trąby, piszczałki i cytry, fletni i harfy i symphonału i wszelkiej muzyki aby upadł i pokłonił się obrazowi złotemu: a ktoby upadłszy nie pokłonił się, żeby był wrzucon w piec ognia gorejącego. Są tedy mężowie Żydowie, któreś postanowił nad sprawami krain Babilońskich, Sydrach, Misach i Abdenago: ci mężowie wzgardzili królu! wyrokiem twoim, bogom twym nie służą, i bałwanowi złotemu, któryś podniósł nie kłaniają się.

Rozdział 5

Balthassar król pije z naczynia kościelnego, ujrzał na ścianie rekę, a ona pisze, którego pisma wyczytać ani wyłożyć żaden nie mógł chyba Daniel; i podług jego wykładu stało się iż mu królestwo odjęte a dane Daryuszowi.

Balthassar król uczynił ucztę wielką na tysiąc przednich panów swoich, a każdy z nich pił podług swego wieku. Rozkazał tedy już pijany, aby przyniesiono naczynie złote i śrebrne, które był zabrał Nabuchodonozor, ojciec jego, z kościoła, który był w Jeruzalem, żeby pili z nich król i panowie przedni jego i żony jego i nałożnice.
Tedy przyniesiono naczynia złote i śrebrne, które był zabrał z kościoła, który był w Jeruzalem, i pili niemi król i przedni panowie jego, żony i nałożnice jego. pili wino i chwalili bogi swe złote i śrebrne, miedziane, żelazne i drewniane i kamienne. Tejże godziny ukazały sią palce jako ręki człowieczej, piszącej przeciw lichtarzowi na ścianie sale królewskiej, a król patrzał na członki ręki piszącej. Tedy twarz królewska zmieniła się, a myśli jego trwożyły go, a spojenia nerek jego słabiały, a kolana jego jedno o drugie się tłukły. A tak zawołał król mocno, aby przywiedziono czarnoksiężniki, Chaldejczyki i praktykarze. A mówiąc rzekł król do mędrców Babilońskich: Którykolwiek to pismo wyczyta a wykład jego mi oznajmi, w szkarłat ubran będzie, a łańcuch złoty będzie miał na szyi, a trzecim w królestwie mojem będzie.
Tedy wszedłszy wszyscy mędrcy królewscy nie mogli ani pisma wyczytać, ani wykładu królowi pokazać. Z czego król Balthassar bardzo się zafrasował, i zmieniła się twarz jego: lecz i panowie przedni jego trwożyli się.
A królowa dla rzeczy, która się przydała królowi i przednim panom jego, weszła do domu uczty, a przemówiwszy rzekła: Królu! żyj na m wieki, niech cię nie trwożą myśli twoje, i niech się nie mieni twarz twoja. Jest mąż w królestwie twojem, który ducha bogów świętych ma w sobie, a za dni ojca twego umiejętność i mądrość nalazły się w nim; bo i król Nabuchodonozor, ojciec twój, uczynił go przedniejszym nad czarnoksiężnikami, czarownikami, Chaldejczykami i praktykarzami, ojciec mówię twój, królu! Iż duch większy i roztropność i rozum i wykład snów i objawienie tajemnic i rozwiązanie zawiłych rzeczy nalazły się w nim, to jest w Danielu, któremu król dał imię Balthazar. Teraz tedy niech przyzowią Daniela, a powie wykład.
Wprowadzony tedy jest Daniel przed króla, do którego przemowę uczyniwszy król, rzekł: tyś jest Daniel z synów pojmania Judzkiego, którego przywiódł ojciec mój król z żydowskiej ziemie? Słyszałem o tobie, że masz ducha bogów, a iż nauka i wyrozumienie i mądrość większe nalazły się w tobie. A teraz weszli przed mię mądrzy czarnoksiężnicy, aby to pismo czytali i wykład jego aby mi ukazali, i nie mogli wykładu mowy tej wypowiedzieć. A jam słyszał o tobie, że możesz wykładać trudne rzeczy i zawiązałe rozwiązywać: a tak, jeżeli możesz pismo wyczytać i wykład mi jego oznajmić, w szkarłat ubran będziesz i złoty łańcuch będziesz miał na szyi i trzecim w królestwie mojem książęciem zostaniesz.
Na co odpowiadając Daniel rzekł przed królem: Dary twoje tobie niech będą, a upominki domu twego innemu daj, wszakże pismo przeczytam tobie, królu! i wykład jego pokażę tobie.
O królu! Bóg najwyższy dał Nabuchodonozorowi, ojcu twemu, królestwo i wielmożność, sławę i cześć. A dla wielmożności, którą mu był dał, wszyscy narodowie, pokolenia i języki drżały i bały się go; które chciał, zabijał, a które chciał, ubijał, które też chciał wywyższał, a które chciał , zniżał. Lecz gdy się podniosło serce jego, i duch jego zatwardział na pychę, złożon jest z stolice królestwa swego, i odjęta jest sława jego. I wygnan był od synów ludzkich, ale i serce jego między zwierzęty położone było, i z osły leśnymi było mieszkanie jego, trawę też jadł jako wół i rosą niebieską ciało jego zmoczone było, aż poznał, że Najwyższy ma moc w królestwie ludzkiem, a kogokolwiek zechce, postanowi na niem. Ty też Balthassarze, synu jego, nie uniżyłeś serca twego, gdyżeś to wszystko wiedział; aleś się podniósł przeciw Panu niebieskiemu, i naczynie domu jego przyniesiono przed cię, a ty i panowie twoi i żony twoje i nałożnice twoje, piliście wino z nich, a k temu bogi śrebrne i złote, miedziane, żelazne, kamienne i drewniane, którzy nie widzą, ani słyszą, ani czują, chwaliłeś, a Boga, który ma tchnienie twe w ręce swej i wszystkie drogi twoje, nie uczciłeś. przeto od niego posłan jest członek ręki, która to pisała, co jest wyrażono.

A toć jest pismo, które jest rozłożone: Mane, thekel, phares. A ten jest wykład mowy. Mane: przeliczył Bóg królestwo twoje i dokonał go. Thekel: Zważonyś na wadze i znalezionyś mniej mającym. Phares: Rozdzielone jest królestwo twoje i dano je Medom i Persom.
Tedy z rozkazania króleskiego obleczony jest Daniel w szkarłat, i włożono łańcuch złoty na szyję jego i obwołano o nim, że miał władzą trzeci w królestwie jego. Tejże nocy zabit jest Balthassar, król Chaldejski. A Daryusz Medczyk nastąpił na królestwo, gdy mu było sześćdziesiąt lat i dwa.

Rozdział 6

Daniel przełożony nad starostami, osaczony z zawiści do króla, wsadzony do lwiej jamy, ale go Bóg wyswobodził. I rozkazał król Daryusz wszędy, aby się bali Boga Danielowego

Podobało się Daryuszowi, i postanowił nad królestwem sto i dwadzieścia panów, aby byli we wszystkiem królestwie jego. A nad nimi troje książąt, z których był jednym Daniel, aby im panowie czynili liczbę, a król nie miał trudności. A tak Daniel przewyższał wszystkie książęta i pany, bo duch Boży duższy był w nim.
A król myślał go postanowić nad wszystkiem królestwem, dla czego książęta i panowie szukali przyczyny, aby naleźli na Daniela z strony króla, a żadnej przyczyny ani podejrzenia naleść nie mogli; ponieważ był wierny, a żadna wina, ani podejrzenie nie najdowało się w nim.
Rzekli tedy mężowie oni: nie najdziemy na Daniela tego żadnej przyczyny, chyba snadź w zakonie Boga jego.

Tedy książęta i panowie podchwycili króla i tak mu rzekli: Daryuszu królu! żyj na wieki. Uradziły wszystkie książęta królestwa twego, urzędnicy i panowie, rada i sędziowie, aby wyszedł dekret i wyrok królewski, aby każdy, ktoby prosił jakiej prośby od któregokolwiek boga albo człowieka, aż do trzydziestu dni, jedno ciebie, królu! był wrzucony do dołu lwiego. A tak teraz, królu! potwierdź wyrok, a napisz dekret; aby się nie odmieniło, co jest postanowiono od Medów i Persów, ani sią godziło przestąpić nikomu.
Król tedy Daryusz wydał dekret i postanowił.
Czego gdy się Daniel dowiedział, to jest, iż prawo postanowione, wszedł do domu swego, a otworzywszy okna na sali swej przeciw Jeruzalem trzech czasów w dzień klękał na kolana swoje i chwalił, i wyznawał przed Bogiem swoim, jako i przedtem był zwykł czynić. Tedy mężowie oni dwornicy się wywiadując naleźli Daniela modlącego się i proszącego Boga swego.
I przystąpiwszy mówili królowei o wyrok: Królu! azaś nie postanowił, aby każdy człowiek, któryby prosił którego z bogów i z ludzi aż do trzydzieści dni, oprócz ciebie, królu! był wrzucon do lwiego dołu? Którym odpowiadając król rzekł: Prawdziwa jest mowa według dekretu Medów i Persów, którego się przestąpić nie godzi.
Tedy odpowiadając, rzekli przed królem: Daniel z synów pojmania Judzkiego nie dbał na twój dekret i na wyrok, któryś postanowił; ale trzech czasów na dzień modli się modlitwą swoją.
Które słowo król usłyszawszy, zasmucił się bardzo i usadził serce za Danielem, żeby go wyzwolił, i aż do zachodu słońca starał się, aby go wybawił. Ale mężowię oni zrozumiawszy króla, rzekli mu: Wiedz, królu! że prawo jest Medów i Persów, aby żadnego wyroku, który król postanowi, nie godziło się odmieniać.
Tedy król rozkazał, i przywiedziono Daniela i wrzucono go do lwiego dołu. I rzekł król Danielowi: Bóg twój, którego zawsze chwalisz, ten cię wybawi.
I przyniesiono kamień jeden i położono go na dziurze dołu, który król zapieczętował sygnetem swym i sygnetem przednich panów swych, żeby czego nie uczyniono przeciw Danielowi. I poszedł król do domu swego i spał nie wieczerzawszy, i potraw przedeń nie noszono, nadto i sen odstąpił od niego.
Tedy król bardzo rano poszedł kwapliwie do lwiego dołu: A przybliżywszy się do dołu, zaczął wołać na Daniela płaczliwym głosem: Danielu, sługo Boga żywego! Bóg twój, któremu ty zawżdy służysz, co mniemasz, mógł cię ode lwów wybawić?
A Daniel odpowiadając królowi rzekł: Królu! żyj na wieki. Bóg mój posłał anioła swego i zamknął paszczęki lwom, i nie zaszkodzili mi, ponieważ przed nim sprawiedliwość naleziona jest we mnie, lecz i przed tobą, królu! występku nie uczyniłem.
Tedy król bardzo się uradował z tego i kazał Daniela wyciągnąć z dołu: i wyciągniono Daniela z dołu, a żadnego obrażenia nie naleziono na nim, iż wierzył Bogu swemu.
A z rozkazania królewskiego przywiedziono one męże, którzy byli oskarżyli Daniela, i wrzucono je do lwiego dołu, same i syny i żony ich: a nie dolecieli aż do dna dołu, gdy je lwi pochwycili i wszystkie kości ich podruzgotali.
Tedy Daryusz król pisał do wszech narodów, do pokolenia i do języków, mieszkających po wszystkiej ziemi: Pokój wam niech będzie rozmnożony. Ode mnie postanowiony jest dekret, aby po wszem państwie i królestwie mojem drżeli i lękali się Boga Danielowego; bo on jest Bóg żywy i wieczny na wieki, i królestwo jego nie skazi się, a władza jego aż po wieki. Ten wybawiciel i zbawiciel, czyniący znaki i dziwy na niebie i na ziemi, który wybawił Daniela ze lwiego dołu.
A Daniel trwał aż do królestwa Daryusza i do królestwa Cyrusa Persy.

(Fragmenty „Proroctwa Danielowego" ze Starego Testamentu w przekładzie księdza Jakóba Wujka. Dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z 1599 r.)

Umysł nasz nie może wznieść się do prawdy rzeczy niewidzialnych inaczej jak tylko pouczony przez rozważanie rzeczy widzialnych. mianowicie w ten sposób, że uzna formy widzialne za wyobrażenia niewidzialnego piękna

Hugon od Św. Wiktora
teolog i filozof, XII wiek;
Expositio in Hierarch. Coelest.

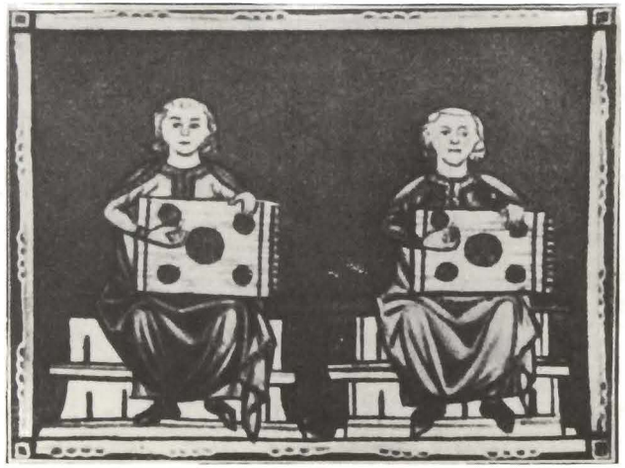
Kwadratowe kamienie oznaczają kształt cnót posiadanych przez świętych, mianowicie umiarkowanie, sprawiedliwość, męstwo i roztropność.

Pierre de Roissy
teolog, XII wiek
Manuale de mysteriis ecclesiae

Niekiedy bywają robione podobizny kwiatów i drzew: na to, by zobrazować owoce dobrych postępków wyrastających z korzeni cnót. A różnorodność malowideł oznacza różnorodność cnót. Cnoty są przedstawiane w postaci niewiast: ponieważ budzą radość i karmią. A znów na stropach, robionych gwoli piękna budowli, pokazywani są mniej uczeni słudzy Chrystusa, którzy zdobią kościół nie przez swą uczoność, lecz wyłącznie przez cnoty.

Durandus Wilhelm z St. Pourcain
biskup, liturgista, XIII wiek
Rationale Divinorum Officiorum

BORNUS CONSORT, męski zespół wokalny, założony został w 1981 r. na zamówienie dziś już nieistniejącej Redakacji Klasyki Muzycznej i Muzyki Dawnej PR. Nawiązuje do tradycji królewskiej kapeli Rorantystów, ufundowanej na Wawelu przez Zygmunta Starego w 1540 r. Intencją kierownika zespołu Marcina Szczycińskiego było wykonywanie repertuaru Rorantystów, a także ogólniej pojętej muzyki średniowiecza i renesansu w sposób zgodny z estetyką wykonawczą tamtych epok. Bornus Consort ma w repertuarze wszystkie kompozycje Wacława z Szamotuł i Cypriana Bazylika, polskie kompozycje z XIII i XV w., msze Tomasza Szadka, Krzysztofa Borka, Bartłomieja Pękiela, utwory Marcina Mielczewskiego, Diomedesa Cato, Mikołaja Zieleńskiego. Obok muzyki polskiej stanowiącej trzon repertuaru zespół wykonuje świeckie kompozycje włoskie, angielskie, francuskie. Bornus Consort daje koncerty w całym kraju, występował też na licznych festiwalach (m.in. w Gdańsku, Koszalinie, Kamieniu Pomorskim, Starym Sączu, we Wrocławiu, w Warszawie), także na Zamku Królewskim w Warszawie i na Wawelu; dawał też koncerty w RFN, Austrii i Francji (m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Religijnej w St. Malo i Wiedeńskim Forum „Geist und Form"). W swej obsadzie zespół nawiązuje do tradycji popularnych w średniowieczu a zwłaszcza renesansie małych męskich zespołów wokalnych, w których najwyższe partie śpiewają kontratenorzy. Interpretacje zespołu idą w kierunku praktykowanego w XVI wieku śpiewu „da camera" – muzykowania komnatowego, uprawianego przez wysoko wyszkolonych wirtuozów, wykonujących w pojedynczej (lub ewentualnie podwójnej) obsadzie poszczególne partie wielogłosowej partytury. Tego typu śpiew charakteryzował się bardzo subtelnymi niuansami dynamicznymi, niezwykle starannym cyzelowaniem brzmienia, perfekcją techniczną. Wszystkie te walory zagubione zostały w znacznej mierze przez tradycję muzykowania chóralnego – był to w okresie renesansu odmienny gatunek śpiewu i kompozytorzy pisząc swe utwory nigdy nie traktowali alternatywnie ich obsady. Bornus Consort idąc po tej samej linii co wybitne zespoły angielskie, przywraca muzyce minionych epok jej autentyczne brzmienie i właściwą jej ekspresję. *Ludus Danielis* jest pierwszym w historii zespołu przedsięwzięciem scenicznym.



Dyrektor techniczny: mgr inż. Jerzy Bojar

Światło: inż. Piotr Marconi
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownik zespołu garderobianych: Tadeusz Iwanowski
Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi
Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel, inż. Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Adam Starachowski, Julian Woroniecki, Stanisław Żelechowski.
Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Stefan Piźnior

Dekoracje do spektaklu wykonano przy współpracy pracowni dekoracji Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku.

Redakcja programu: Wiktor A.Brégy, Ewa Obniska
Opracowanie graficzne: Wiktor Sadowski
Redaktor techniczny: Janusz Wójcik
Reprodukcje zdjęć: Leon Myszkowski

Ilustracje na okładce:
1 strona – Król Dawid grający na instrumencie strunowym, muzycy z kołatkami i tancerze. Psalterium aureum z St. Gallen, XI wiek
4 strona – muzyk grający na crwth i neumatyczna notacja. Temporarium z opactwa Limoges, XI wiek

Wydanie II

Wydawca
Teatr Wielki w Warszawie

Cena: 80 zł

WDA-offset. Zam. 2497. Nakład 5000. N-97.

CO DWA TYGODNIE!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek

WYWIADY

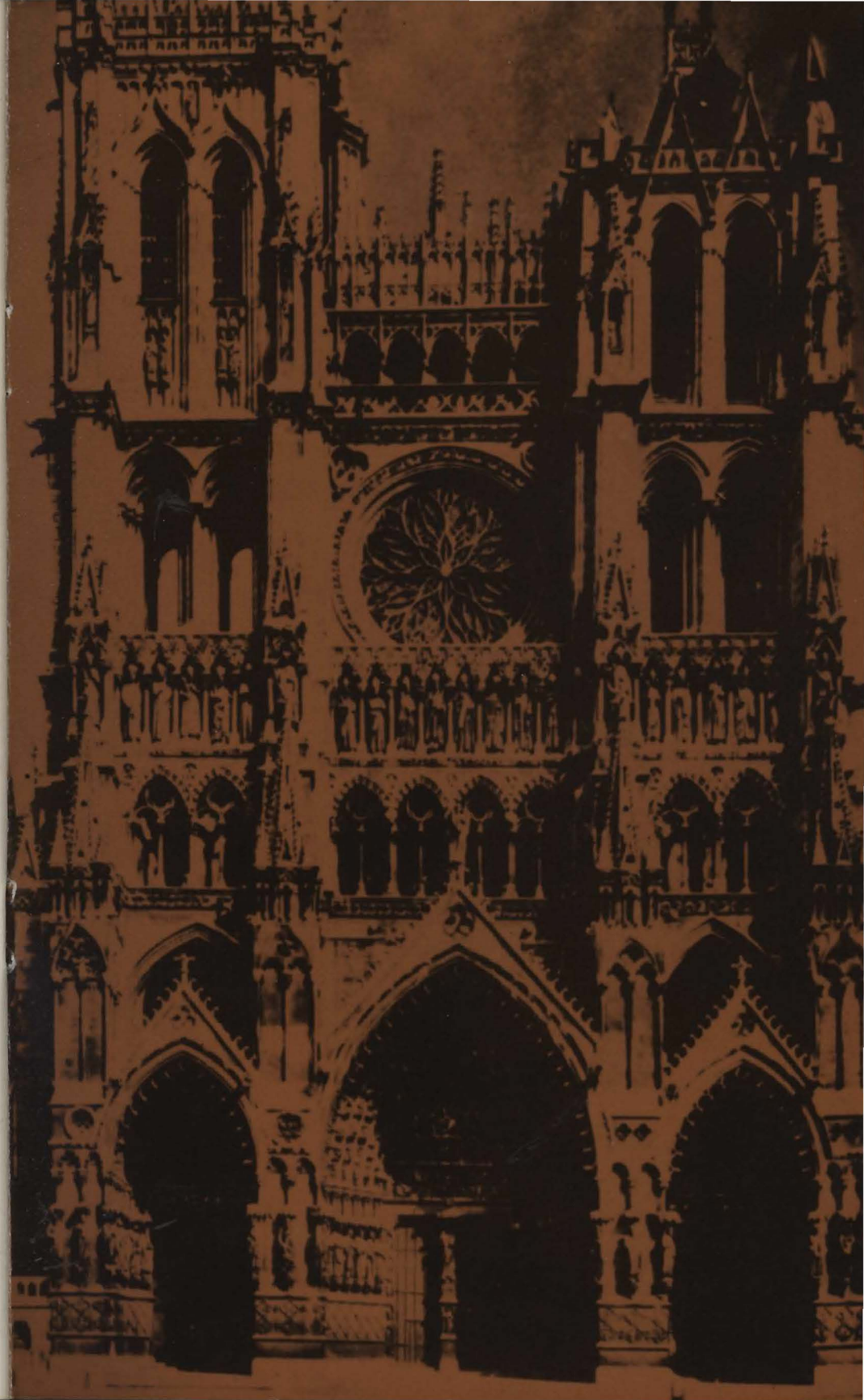
FELIETONY

ruch muzyczny

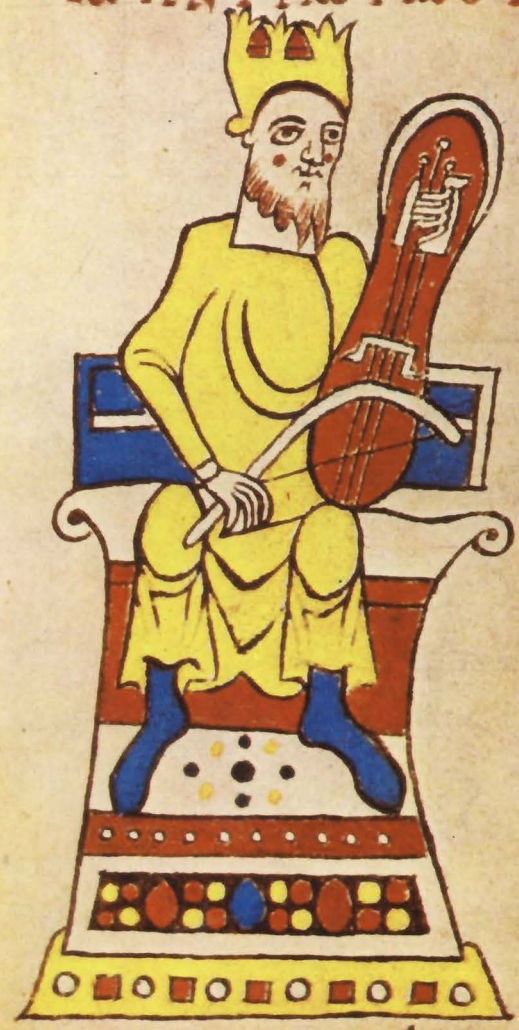
WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny

PRZEWODNIK po życiu muzycznym w kraju i na świecie



AUTENT PROT AUCTORITAS PRIMA



NONE NOEANE

Gloria patri & filio & spi

ritui sancto — Sicut

erat in principio & nunc

& semper & in secula se

culorum AME — N

Deuenerunt mani sine — c N omnium eo — Et

Accuni — m P ddne xne me E tenim se der D ns secus

mare E & clamauerunt E xurge quare U ustus in palma