

Tragedia jako objawienie Geneza tragiczności chrześcijańskiej

*Prace
Kulturoznawcze X
Wrocław 2007*

Dionizos i Jezus mają wiele wspólnego. Obaj przezwyciężyli śmierć, zatarli różnicę pomiędzy krwią i winem, a swoim zwolennikom obiecali życie po śmierci. Długo po ostatecznym zwycięstwie chrześcijaństwa znane dionizyjskie motywy, jak wino, kielichy, pawie, a nawet Eros pojawiały się wciąż na chrześcijańskich mozaikach i sarkofagach z wizją nowego raju, która więcej zawdzięczała światu Dionizosa niż Biblii¹.

Chrześcijaństwo ukazało nowy wymiar tragiczności, w istocie swej jednak bardzo bliski antycznemu pojmowaniu tragedii. Fundamentem tragicznej wizji świata w obu przypadkach było doświadczenie religijne. W Atenach spektakle teatralne odgrywano w ramach święta Dionizosa. Głównym wydarzeniem tego festiwalu nie były jednak inscenizacje dramatów, ale procesje rozpoczynające uroczystości. W ich trakcie Ateńczycy powtarzali przybycie do Aten boga Dionizosa. Przedstawienia były częścią powitania boga (*ksenismós*) i służyły jego rozrywce. Struktura modelowej tragedii odtwarzała mit oporu wobec przyjęcia Dionizosa². Święto odnawiało związek polis z bogiem.

Prototypem teatru chrześcijańskiego była msza, obrzęd powtarzający życie, męczeńską śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Istotą mszy jest uobecnienie, przeżycie żywej obecności Jezusa. On sam najpełniej wciela i przezwycięża tragiczne doświadczenie słabej i cierpiącej ludzkości. Poniższe rozważania są próbą uchwycenia natury i genezy tragedii chrześcijańskiej. Jest to zarazem opowieść o drugich narodzinach teatru. Uwagę skupię jednak nie na treściach chrześcijańskiego przesłania, ale na praktyce teatralnej chrześcijan.

¹ Henrichs 1984, s. 212–213.

² Kocur 2000, s. 143–152.

Rezygnuję zatem z teologicznych czy filozoficznych interpretacji tragiczności³. Tragedię rozumiem jako zespół praktyk artystycznych rozwiniętych z obrzędów towarzyszących składaniu żywej ofiary w ramach kultów fundatorów religii, Dionizosa i Jezusa. Święto Dionizosa w Atenach wywodzi się prawdopodobnie z pieśni rytualnych wykonywanych w trakcie zabijania kozła podczas ceremonii powitania boga. W późniejszym okresie na ołtarzu w Teatrze Dionizosa, widocznym z widowni, zabijano żywe zwierzęta przypuszczalnie także w czasie występu tragiczków. Śmierć ogniskowała fabułę wszystkich greckich tragedii. Ofiary, z kilkoma wyjątkami, były nie tylko zabijane czy mordowane, ale – zgodnie z „religijną retoryką tragedii” – były „zarzynane” lub „poświęcane”⁴. Tragedia grecka sakralizowała przemoc.

W teatrze chrześcijańskim fundamentalnym wydarzeniem było misterium Męki Pańskiej na Krzyżu. Pierwszym twórcą tragedii chrześcijańskiej był sam Chrystus. *Złota legenda* zachowała świadectwo modelowego dramatu sakralnego w przypowieści o rzymskiej matronie szyczącej z Eucharystii w Bazylice św. Piotra. Oburzony jej zachowaniem św. Grzegorz, który celebrował mszę, umieścił Hostię na ołtarzu i począł się żarliwie modlić. Nagle Hostia przemieniła się w ciało Chrystusa. W wersji późniejszej, łączącej to zdarzenie z kościołem Santa Croce, Chrystus ukazał się otoczony „instrumentami Pasji” i pokazał stygmaty⁵.

I. Wizja

1. Słowo „rewelacja” (po grecku *apokálypsis*) opisuje doświadczenie teatralne od strony widowni. Aby rewelacja mogła się wydarzyć, istnieć musi ktoś, kto chce coś objawić (przed-patrzącego-stawić), a także ów patrzący, czyli ten, kto może objawienie zobaczyć, a więc uznać je za realne i w efekcie u-obecnić. Aktor zamieszkuje świat dzieła sztuki, jego działania nabierają sensu jedynie wtedy, gdy na widowni znajdują się jacyś ludzie, którzy zgodzą się go oglądać. Taka zgoda to jednak coś więcej niż tylko statyczne przyzwolenie. Aby zobaczyć przed-stawiany świat dzieła sztuki, widz bowiem musi go uobecnić. Publiczność współtworzy widowisko teatralne, sprawiając, że to, co przedstawiane, staje się obecne tu i teraz. Sceptyczna rzymska matrona „współtworzyła” cudowne przemienienie Hostii w „widzialne” ciało Chrystusa. W podobny sposób Szawel z Tarsu „współtworzył” wizję, która ob-

³ Temat ten wciąż wywołuje gorące spory. Za możliwością istnienia „chrześcijańskiej tragedii” opowiedzieli się m.in. W.H. Auden, R. Hazelton i N. Frye. Szwajcarski teolog Hans Urs von Balthasar (1905–1988) centralną metaforą swych refleksji uczynił *theatrum mundi*, twierdził też, że grecka tragedia zapowiada „tragedię Chrystusa” (por. Denny 2006). Inni – jak Georges Steiner czy Laurence Michel – dostrzegali w chrześcijaństwie „anty-tragiczną wizję świata”. Przeciw „chrześcijańskiej tragedii” najmocniej argumentowała Barbara Joan Hunt (1985).

⁴ Henrichs 2000, s. 174.

⁵ Hardison 1965, s. 35.

jawiała mu się w drodze do Damaszku, a doświadczenie to nie tylko określiło jego własną teologię, ale i ostatecznie zdefiniowało chrześcijaństwo.

2. Pierwszy pełny opis rewelacji⁶ znajduje się w dziewiątym rozdziale *Dziejów Apostolskich* i pochodzi od samego narratora, Łukasza: „Gdy zbliżał się już w swojej podróży do Damaszku, olśniła go nagle światłość z nieba. A gdy upadł na ziemię, usłyszał głos, który mówił: »Szawle, Szawle, dlaczego Mnie prześladujesz?« »Kto jesteś, Panie?« – powiedział. A On: »Ja jestem Jezus, którego ty prześladujesz. Wstań i wejdź do miasta, tam ci powiem, co masz czynić«⁷.

„Niebiańska wizja” była przeżyciem potężnym, skoro mogła spowodować nawrócenie⁸ największego wroga chrześcijan. Słowa towarzyszące obrazowi musiały mieć wielką jasność – potrafiły usunąć wszelkie wątpliwości. Przeżycie wizji było doświadczeniem katarskim, odradzającym człowieka przez oczyszczenie. Żeby jednak „nowy człowiek” mógł się narodzić, „stary” musiał umrzeć. Wizja prowadziła więc najpierw do doświadczenia własnej śmierci. Świadczy o tym wyraźnie dalszy ciąg relacji: „Szawel podniósł się z ziemi, a kiedy otworzył oczy, nic nie widział. Wprowadzili go więc do Damaszku, trzymając za ręce. Przez trzy dni nic nie widział i ani nie jadł, ani nie pił”⁹. W wypadku wizji Pawła istotne wydaje mi się przede wszystkim to, że przyczyna zaistnienia całego zdarzenia znajdowała się na zewnątrz Pawła i było nią przyjście na świat Jezusa. „Widzenie” było więc w tym wypadku swoistą reakcją na to, co dokonało się w świecie, i pozbawione owego światowego kontekstu traciłoby jakikolwiek sens. Refleksja nad wizją świętego Pawła na drodze do Damaszku pozwala zobaczyć w nowym świetle przedstawienie tragedii w teatrze. Nie znaczy to oczywiście, że przeżycia estetyczne Greków były uboższe niż przeżycia chrześcijan. Grecy teoretycy nie dostrzegali jednak pewnych aspektów sztuki teatru, które dopiero wydarzenie chrześcijaństwa wydobyło w pełni na jaw. Antyczny aktor cały był Maską i podobnie jak grecki bóg pojawiał się zawsze w przebraniu. Chrześcijański aktor obnażył własną Twarz. Mógł się stać nagim człowiekiem, bo w taki sposób objawił się na ziemi Bóg. W Jezusie człowiek spotkał swojego Boga twarzą-w-twarz. Scena, inaczej niż w antycznej Grecji, była odtąd pojmowana jako miejsce nie dla kłamstwa (*apátē*), ale dla prawdy (*alētheia*).

⁶ Odniesienia do nawrócenia Pawła znajdują się w jego własnych listach (Ga 1.11–17; Flp 3.3–17; w liście o kwestionowanym autorstwie 1 Tm 1.12–16; oraz pośrednio w Rz 7.7–25) i w *Dziejach Apostolskich*: w narracji historycznej (9.1–20); oraz w relacjach z przemówienia Pawła do Żydów (22.1–21) i z jego mowy przed królem Agrypą (26.2–23).

⁷ Dz 9.3–6.

⁸ W wydanej w roku 1976 książce *Paul among Jews and Gentiles* Krister Stendahl zaproponował rewizję interpretacji wydarzenia na drodze do Damaszku. Jego zdaniem „zachodnie” rozumienie Pawła więcej zawdzięczało wnikliwym czytaniom Augustyna i Lutra niż Nowego Testamentu. Przede wszystkim, twierdzi Stendahl, doświadczenie Pawła nie było *nawróceniem*, bo nie zmienił on religii, skoro chrześcijanie byli wciąż sektą żydowską, ale *powołaniem*, powołaniem na Apostoła pogan. Tezy tej nie udało się wprowadzić dowieść ani samemu Stendahlowi, ani jego następcom (Munck, Dunn), głos tych uczonych spowodował jednak poważną rewizję tradycyjnego poglądu uznającego nawrócenie Pawła za model dla chrześcijan.

⁹ Dz 9.8–9.

3. Teatr, kiedy w X wieku po Chrystusie rodził się po raz drugi, wynurzał się z „mroków średniowiecza” w świetle chrześcijańskiej mszy¹⁰. Świątynia chrześcijańska różniła się zasadniczo od świątyni antycznej. Nie była to niedostępna dla profanów siedziba skrywającego się boga (jak w starożytnej Grecji), ale miejsce spotkania komuny wiernych z kapłanem, który w zastępstwie Boga przemawiał bezpośrednio do zgromadzonych, a na co dzień mieszkał pośród nich. Grecka świątynia była rzeźbą „pozbawioną” wnętrza, nie ona więc stała się modelem świątyni chrześcijańskiej, ale rzymska budowla publiczna, pozbawiona jakichkolwiek kontekstów religijnych – bazylika, w której odbywano zgromadzenia i przeprowadzano rozprawy sądowe¹¹. Chrześcijanie zredukowali jednak wymiary bazyliki, podporządkowując wewnętrzną przestrzeń nowej świątyni rytmowi ludzkich kroków.

Msza została ustanowiona przez samego Chrystusa. On też po raz pierwszy odprawił ją w trakcie Ostatniej Wieczerzy z apostołami. Od najdawniejszych czasów msza składała się z dwóch podstawowych części¹². Pierwszą było wprowadzenie: wzorowane na zwyczajnych obrzędach odbywanych w synagodze, nabożne w swym charakterze odczytywanie tekstów, modlenie się, wygłaszanie kazań i śpiewanie. W drugiej części powtarzane zostawały CZYNY i SŁOWA samego Chrystusa. W tym celu dostarczano odprawiającemu nabożeństwo chleba i wina, które składano na stole albo na ołtarzu. Celebrant, stojąc przed stołem w pozycji modlitewnej, brał chleb i wino w swe dłonie i składał podziękowanie (stąd pochodzi też nazwa całego mszalnego obrzędu, stosowana również do określania elementów poświęcanych z chleba i wina: grecki termin *eucharistia* znaczy „dziękczynienie”, „podziękowanie”). Potem kapłan wypowiadał słowa, jakich Chrystus użył podczas ustanawiania całego obrzędu i dokonywał w ten sposób poświęcenia chleba i wina. Taki chleb mógł on teraz łamać i dzielić się nim ze wspólnotą wiernych w akcie komunii¹³. Do IV wieku wykształciły się cztery różne typy mszy, na Zachodzie przeważała jednak forma rzymska i w wieku X, gdy rodził się religijny teatr, kształt mszy był w Europie (poza Toledo i Mediolanem) ustalony i pozostał niezmienny właściwie do dnia dzisiejszego.

Karl Young (1879–1943) w dziele *The Drama of the Medieval Church* przedstawił typologiczną rekonstrukcję takiego dziesięciowiecznego obrzędu. Część wstępna, PRZYGOTOWANIE, kończyć się miała Wyznaniem Wiary (*Credo* albo *Symbolum*), śpiewanym przez chór. Potem następowały OFIARA, POŚWIECENIE, KO-

¹⁰ Hardison 1965, s. 35–79.

¹¹ Zevi 1993, s. 76–78, 82–85; Wiles 2003, s. 38–39. Szerzej na ten temat w: White 1990.

¹² Przy studiowaniu początków mszy świętej najbardziej skorzystałem z pisanej podczas drugiej wojny światowej książki austriackiego jezuity ojca Józefa Jungmanna (1950–51).

¹³ Aby odróżnić obrzęd chrześcijański od rytuałów pogańskich, do II wieku chrześcijanie podkreślali przede wszystkim duchowy charakter swego kultu i nie wprowadzali doń ani żadnej symboliki, ani formalności. Poprzestawano na dzieleniu się chlebem i winem, a jedynym zewnętrznym symbolem – poza modlitwą – było ciało Chrystusa. Dopiero rozwój helleńskiej gnozy, wypierającej się radykalnie materii, spowodował konieczność podkreślenia ziemskiego stworzenia i tym samym wyróżnienia Kościoła od skrajnie uduchowionego ruchu gnostyckiego. Od tego czasu datuje się stopniowa ewolucja chrześcijańskiej formy liturgicznej.

MUNIA i ODPRAWA. Mszę kończył diakon, kierując do zgromadzonych słowa: *Ite, missa est* („Idźcie, następuje teraz odesłanie”). Właśnie od późnołacińskiego słowa *missa* (dosłownie „odesłana”) pochodzi nazwa całego obrzędu: msza¹⁴. Z analizy przeprowadzonej przez Younga wynika, iż bardzo istotny był w trakcie ceremonii mszalnej udział partii dialogowych, śpiewanych w formie pytania i odpowiedzi czy to przez dwie różne części chóru na zmianę, czy to przez cały chór i pojedynczy głos solisty, kantora. Współuczestnictwo stanowiło jeden z konstytucyjnych elementów mszy. W obrzędzie eucharystycznym nie szło wcale o przedstawienie jakichś zamierzalnych wydarzeń z historii. Msza była bowiem aktualnym od-tworzeniem (lub raczej od-nowieniem) CZYNÓW i SŁÓW Chrystusa, główny akt miał zaś nie upamiętniać czy portretować Ukrzyżowanie, ale je POWTÓRZYĆ! Mogło to być możliwe tylko dlatego, że kapłan nie stawał się nigdy sam Chrystusem, nie grał Jego roli, do końca pozostawał sobą, kapłanem. To wierni, zgromadzeni w kościele, powodowali, że gesty i słowa kapłana stawały się gestami i słowami Chrystusa. Uobecnianie wydaje się w tym procesie ważniejsze od przedstawiania.

4. Paweł, interpretując znaczenie swej wizji, ufundował kościół chrześcijański na kontrowersyjnym przesłaniu, że cała inicjatywa należy w naszym życiu nie do człowieka, ale do Boga. Doświadczenie mszy nie byłoby jednak możliwe bez obecności wiernych, tak jak objawienie nie mogłoby się wydarzyć, gdyby go człowiek nie umiał rozpoznać. Ale to potwierdzało jedynie wspaniałość daru, jaki człowiekowi ofiarowano: łaskę (greckie: *cháris, charisma*)! „Łaską bowiem jesteście zbawieni przez wiarę. A to pochodzi nie od was, lecz jest darem Boga: nie z uczynków, aby się nikt nie chlubił”¹⁵. Celebryjacy mszę kapłan mógł pozostawać sobą i jednocześnie przedstawiać CZYNY i SŁOWA Chrystusa przede wszystkim dlatego, że dziedzictwo przekazanej przez Pawła koncepcji o wyższości „człowieka duchowego” nad „człowiekiem według ciała” okazało się trwałym fundamentem kościoła.

5. Paweł wszedł do chrześcijaństwa przez oryginalne doświadczenie, a nie przez historyczną tradycję¹⁶. Przeszłość nie mogła mu zresztą wiele pomóc w zdobyciu zaufania członków gminy chrześcijańskiej. Za życia Jezusa na ziemi Paweł był co najwyżej Jego wrogiem, miał więc silne powody osobiste, by wypierać się wszelkiej z Nim znajomości „cielesnej”. W konsekwencji nie życie Jezusa na ziemi i nawet nie etyczne na-

¹⁴ Początkowo termin *missa* oznaczał odesłanie tylko części wiernych. Tak stosuje go Augustyn w zwrocie *missa catechumenus* (*Sermon* 49.8), kiedy mówi o odprowadzaniu osób nieochrzczonych po kazaniu i przed eucharystią. Choć słowo to rzadko występuje w tekstach z IV i V wieku, aż 72 razy pojawia się w *Pielgrzymce Egerii*, relacji z podróży do Jerozolimy wraz z opisem liturgii, napisanej pod koniec IV wieku przez mniszkę prawdopodobnie z Hiszpanii lub Galii. Pośród różnych znaczeń, jakie przybiera *missa* w tym tekście, po raz pierwszy wyraz ten użyty zostaje do określenia całego nabożeństwa (42; 43.3).

W tradycji monastycznej Hiszpanii i Galii terminem *missa* określano powtarzalne części rytuału. Tak Cezariusz z Arles i jego następca, Aurelian, oraz Izydor z Sewilii (*Ecc off.* 6.4).

¹⁵ Ef 2.8–9.

¹⁶ Ga 1.12.

uki Jezusa stały się głównymi punktami przesłania Pawła „do narodów”, ale śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, objawione mu na drodze do Damaszku.

W pierwszym liście do Koryntian (15.44–50) czytamy: „zasiewa się ciało zmysłowe [*sóma psychikón*] powstaje ciało duchowe. Jeżeli jest ciało zmysłowe, powstanie też ciało duchowe. [...] Nie było jednak wprawdzie tego, co duchowe, ale to, co ziemskie; duchowe było potem. [...] Zapewniam was, bracia, że ciało i krew [*sárks kai aíma*] nie mogą osiągnąć Królestwa Bożego, i że to, co zniszczalne, nie może mieć dziedzictwa w tym, co niezniszczalne”. Ponieważ Chrystus jako „człowiek duchowy” mógł się wcielić w ciało Jezusa, mógł się wcielić w każdego z nas. Odtąd bycie bez grzechu okazuje się „byciem w Chrystusie”. To niesłychane sformułowanie¹⁷ pojawia się w listach aż 164 razy! „Życie w Chrystusie” stało się możliwe, bo ukrzyżowany Mesjasz zmartwychwstał i mógł się Pawłowi objawić, a zatem dlatego, że On wciąż żył. Po zmartwychwstaniu Jezus odzyskał na nowo „ciało”, ale tym razem było to ciało duchowe. I odtąd każdy, kto wierzy w Jezusa, przestaje być jedynie obywatelem ziemi, jest bowiem obywatelem nieba, umiera dla życia ziemskiego z Jezusem i staje się na Jego podobieństwo, nawet przebywając wciąż jeszcze we własnym ciele.

6. Ta niezwykła koncepcja nie mogła się narodzić w ramach myśli żydowskiej, której obce było pojęcie sztuk przedstawiających, o czym powiada się na przykład w słynnym zdaniu Dekalogu: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią”¹⁸, czy w jednym z przepisów Księgi Powtórzonego Prawa (22.5): „Kobieta nie będzie nosiła ubioru mężczyzny, ani mężczyzna ubioru kobiety; gdyż każdy, kto tak postępuje, obrzydły jest dla Pana, Boga swego”. Nie mogła się też ta myśl pojawić w ramach myśli greckiej, choć sam termin HYPEROUSIA (poza bytem) występuje już u Parmenidesa. Eleacki filozof pozbawia jednak ów termin wszelkich charakterystyk poza byciem Jednym, który przede wszystkim JEST. Niemożliwy jest w ramach takiej filozofii bezpośredni kontakt owego „Jednego” z wszechświatem, a co za tym idzie, także i wcielenie. „Jeden” istnieć może jedynie w porządku uniwersalnego Bycia, w którym jakakolwiek mnogość jest wykluczona.

Przed wszystkim jednak bóg greckich filozofów przebywał poza historią, był bardziej pojęciem, substancją niż żywym istnieniem¹⁹. Chrześcijańskie wcielenie

¹⁷ Językoznawcy są zdania, że instrumentalne użycie greckiego przyimka *en* [w] jest metaforycznym poszerzeniem sensu lokalnego. Nawet jeśli zwrot „w Chrystusie” zastosowany zostanie do opisanego sposobu działania, to trzeba go rozumieć przede wszystkim jako definiujący „sferę”. Por. np. Sofokles, *Ajas* 519: „W tobie [*en soi*] całkowicie jestem wybawiona”, powiada do Ajasa pojmana Tekmessa.

¹⁸ Wj 20.4.

¹⁹ Na przykład Arystoteles w słynnej księdze *Λ Μεταφیزیκι* [1074 B 35] przyznawał Bogu jedynie wiedzę o samym sobie. Tomasz z Akwinu musiał więc nieco nadwerżyć swą interpretację, kiedy adaptował Arystotelesa do chrześcijaństwa. W komentarzu do powyższego fragmentu napisał, że wedle Stagiryty „poznając siebie, [Bóg] poznawał wszystko inne” [*In Met.*, księga XII, wykład XI].

wydarzyło się natomiast w konkretnym miejscu i czasie, co doprowadziło do powstania zupełnie nowej świadomości, „świadomości historycznej” (*das geschichtliche Bewußtsein*²⁰). Z drugiej strony królestwo chrześcijańskie było nie z tego świata. Nie myśl czy przedstawienie, ale żywe człowiecze doświadczenie stało się jedynym sposobem dostępu do takiego Boga. Chrześcijaństwo odkryło „wewnętrzne przeżycie” historycznego człowieka jako jedyny sposób poznania Boga. Stąd wiodła bezpośrednia droga do *Wyznań* świętego Augustyna, dzieła, które nie mogłoby powstać w antycznej Grecji. „Nie ma innego dostępu do prawdy, jak tylko przez miłość”, powie Augustyn²¹.

Myśl hebrajska proponuje zbyt radykalne rozumienie pojęcia INNY, uniemożliwiając tym samym przedstawienie INNEGO w świecie. Myśl grecka zamyka wszelkie byty w kuli TEGO SAMEGO, pojmując także i czas przede wszystkim w kategoriach przestrzennych: jako czas wiecznego powrotu (Platon) lub wiążąc go z ruchem (Arystoteles). Myślenie przestrzenne odbiera sens objawieniu, które wydarzyć się może wyłącznie w subiektywnym czasie pojedynczego człowieka i tylko dlatego, że nie sam człowiek jest jego autorem. Myśl grecka nie zna też chrześcijańskiego pojęcia „łaski” i w rezultacie uniemożliwia zrozumienie fenomenu uobecniania.

7. Widziane z perspektywy chrześcijańskiej przyjście na świat Chrystusa było wydarzeniem, które ustanowiło początek nowej historii człowieka i potwierdziło stwórczą moc Boga. Nowość tego zdarzenia była radykalna. Istnieją zapewne powody, by dopatrywać się w chrześcijaństwie nie tyle radykalnie nowej formacji kulturowej, ile raczej produktu ewolucji cywilizacji judejskiej albo mutacji kultury greckiej. Stanowczo jednak z takimi poglądami się nie zgadzam. Cokolwiek by bowiem na ten temat się nie powiedziało, wraz z fenomenem wcielenia wydarzyło się w historii człowieka coś zupełnie wyjątkowego i nie bez kozery zwykliśmy już prawie dwa tysiące lat liczyć czas od roku narodzin Chrystusa.

8. Chrześcijańska wizja niewiele miała wspólnego z grecką estetyką. W swej sztuce naśladowali wprawdzie Grecy przyrodę, ale też jednocześnie starali się dostarczyć spoglądającemu jak najlepszą ułudę (*apátē*), bo to widz decydował o prawdziwości dzieła. Dlatego Erwin Panofsky zwykł określać sztukę egipską terminem „rekonstrukcja” (kanonu), grecką zaś – imitacja, *mimēsis* (natury)²². Nakierowanie na odbiorcę jest więc istotną charakterystyką greckiej sztuki tragicznej, w której szło przede wszystkim o skuteczne „oszukanie” widza, czyli wywołanie w nim odpowiednich emocji.

9. Paweł używa wprawdzie w jednym z listów metafory teatru, ale stosuje ją w sposób szczególny. „Wydaje mi się bowiem, że Bóg nas, apostołów, wyznaczył jako ostatnich, jakby na śmierć skazanych. Staliśmy się bowiem widowiskiem

²⁰ Określenie ukute przez Wilhelma Diltheya.

²¹ *Contra Faustum* 32.18: *non intratur in veritatem, nisi per charitatem*.

²² Panofsky 1955, s. 55–107.

[*théatron*] świata [*kósmōi*], aniołom i ludziom”²³. Grecki wyraz „świadek”, *mártys*, znaczy dzisiaj tyle co „męczennik”²⁴. Sam teatr zaś stał się miejscem nie ułud, ale prawdy. Prawda objawia się jako wizja, której człowiek sam nie produkuje. Jest mu ona ofiarowana. Człowiek powinien jednak nadawać wizjom znaczenia. To jego obowiązek, ale też wyraża się w tym jego wolność. Rzeczywistość obrazu odnosi poza siebie, obraz jest „oknem” na „inny świat”. Nie można go zatem poddawać żadnym manipulacjom.

„[O]brazowi należy się ta sama cześć co Chrystusowi, bo nie omyli się ten, kto powie, że bóstwo jest w obrazie”²⁵, pisał Teodor ze Studion (729–828) w ogniu bizantyjskiego sporu doktrynalnego o obrazoburstwo. Obraz był miejscem dla prawdy w teatrze chrześcijańskim. Kapłan celebrujący mszę mógł się z Chrystusem utożsamiać, choć wcale nie musiał być do niego zewnętrznie podobny. Nie o podobieństwo (*mímēsis*) szło bowiem w liturgii, ale o żywą obecność (*hierofania*)²⁶ „człowieka duchowego”. Bóg objawiał się w niedoskonałym ciele człowieka i – jak w przypadku Chrystusa – „osoba według ciała” i „osoba według ducha” okazywały się być współistotne (*homooúsios*). „Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek stał się bogiem”, mawiał święty Ireneusz²⁷. Sama zaś estetyka objawienia więcej zdawała się mieć wspólnego z Egiptem niż z Grecją, bo bardziej była rekonstrukcją niż imitacją.

II. Msza. W stronę tragedii chrześcijańskiej

1. W teatrze chrześcijańskim była do odegrania zasadniczo jedna tylko rola, rola Chrystusa²⁸. W trakcie mszy świętej – która choć sama teatrem nie była, stanowiła jednak pierwowzór każdego chrześcijańskiego widowiska – Chrystus przedstawiany był zarówno przez biskupa, jak i celebranta (*sacerdos*), Hostię, Wino, krzyż, ołtarz, a nawet przez kadzielnice. Świątynia stawiała się na czas liturgii wszechświatem, w którym ucieleśniał się Bóg. Ten wszechświat mógł być zarazem przez Boga zba-

²³ 1 Kor 4.9.

²⁴ W klasycznych Atenach odgrywał wprawdzie *mártys* istotną rolę podczas procesów sądowych, nie był jednak świadkiem w dzisiejszym znaczeniu tego terminu. Jego funkcja polegała nie tyle na dostarczaniu informacji, ile raczej na udzieleniu poparcia jednej ze stron w procesie. Nikt go nie przesłuchiwał, po roku 380 sąd zadawała się pisemnym stwierdzeniem (*martyria*), przygotowanym wcześniej zazwyczaj przez tę samą osobę, którą *mártys* miał poprzeć. Tylko wolni obywatele płci męskiej mogli występować w tej roli. Niekiedy jednak, za zgodą obu waśniących się stron, dopuszczano jako ewidencję przysięgę, składaną dobrowolnie przez kobietę lub pod torturami przez niewolnika. Por.: Todd 1990; Bowersock 1995, s. 14–21.

²⁵ Teodor Studyta, *Antirrheticus* 3.3.7; por. 1.12.8.

²⁶ Termin M. Eliadego od *hierós* (świętość) i *phainein* (pokazywać, objawiać).

²⁷ Ireneusz, *Adv. haeres.*, [w:] Migne, *Patrologia Graeca*, t. 7, s. 873.

²⁸ W słynnym widowisku wystawianym w Yorku na Boże Ciało na wozach przemierzających główne ulice miasta aż 22 aktorów grało postać Chrystusa. W teatrze antycznym zazwyczaj jeden aktor grał dwie lub trzy różne postaci dramatu.

wiony, bo Bóg, choć wstępował w ciało, pozostawał jednocześnie poza światem w swej transcendencji. Teolog bizantyjski, Jan z Damaszku, napisał w VIII wieku po Chrystusie, że „ponieważ mamy podwójną naturę [*diplóoi*], będąc złożeni z duszy i ciała [*ek psychés kai sômatos*], nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną [*sômatikés theorías*] dochodzimy do kontemplacji duchowej [*pneumatikén theorían*]”²⁹. Starożytni nie znali takiego fenomenu „podwójnej obecności”. Dlatego na scenie teatru greckiego nie mogło być miejsca dla śmierci. Postaci wychodzące przed *skēnē* co najwyżej wyrażały swoje reakcje na takie wydarzenie. Teatr chrześcijański był natomiast kontemplacją śmierci. Dla Greków koniec życia na ziemi mógł oznaczać jedynie zejście w mroczne podziemia Hadesu³⁰, nastrój melancholii był w antyku powszechny³¹. Zupełnie inna atmosfera panowała w gminach chrześcijańskich, szczególnie w okresie początkowym.

2. Chrześcijanie wiązali ze śmiercią obietnicę życia pośmiertnego. Tu, na ziemi, prawdziwe życie było nieobecne. Centralnym punktem eucharystii jest powtórzenie śmierci Chrystusa na krzyżu. Tragedia, by mogła stać się obecna TU i TERAZ, musiała być wiarygodna, ale wiarygodna nie dla widza, którego by można wzorem greckiej sztuki oszukać, wiarygodna przede wszystkim dla samego aktora. Widzowie kontemplerowali prawdę dziejącą się wewnątrz człowieka na scenie i osądzali jego intencje. W teatrze greckim prawda była tym, co odkrywane, pomimo że nie wszystko widzom pokazywano. W teatrze chrześcijańskim prawda stała się tym, co zakryte, intencją, pomimo że wszystko wydawało się widoczne. Z teatru chrześcijańskiego wiedzie bezpośrednia droga do fenomenu sztuki Szekspira. Pisał on często swe dramaty z myślą o konkretnych aktorach w zespole. Artysta mógł więc być na elzbieitańskiej scenie zarówno sobą, jak i postacią dramatu.

Jeśli w Grecji aktor stawiał przed publicznością Siebie jako Innego (postać dramatu), to w teatrze chrześcijańskim artystą mógł być Każdy. Grecy rzemieślnicy Dionizosa – jak w okresie hellenistycznym nazwano cech aktorów³² – praktykowali sztukę naśladownictwa, *mímēsis*. Chrześcijanie powołali nowy rodzaj praktyki teatralnej: sztukę jako wyznanie, *confessio*. Artyście antycznemu zależało na uchwyceniu zewnętrznego podobieństwa do przed-widzem-stawianej postaci (stąd maska),

²⁹ Jan z Damaszku, *De imaginibus* or. 3.12.

³⁰ Wiara w to, że dusze poddawano sądowi w podziemiach, zdawała się niekiedy współzawodniczyć z przeciwnym konceptem, że szły do nieba. Zachowała się nawet inskrypcja mówiąca o ciele spoczywającym pod ziemią i duszy przebywającej w Olimpie (W. Peck, *Griechische Versinschriften*, t. I, Berlin 1955, s. 595). Szerzej na ten temat pisze Dover (1974, s. 265).

³¹ Jacob Burckhardt (1818–1897) pierwszy opisał panujący w antycznej Grecji nastrój wyrazem *die Schwermut*. Natomiast Egon Friedell (1878–1938), komentując odkrycie Burckhardta, pisze: *es handelt sich bei den Griechen um eine Art mittägigen Pessimismus, eine Weltangst im vollen Sonnenlicht* (1979, s. 55).

³² Grecy używali zwykle zwrotu *hoi peri tòn Diónyson technítai*, który znaczył dosłownie „rzemieślnicy wokół Dionizosa”. Zob. Ceccarelli 2004.

co zresztą było w zgodzie z zaleceniami Arystotelesa³³; artyście chrześcijańskiemu chodziło natomiast o uchwycenie relacji wewnętrznych, bo współ-istotne były natury obrazu (wcielenia) i osoby (postaci dramatu).

3. „A przecież kresem Prawa [*télōs gār nó mou*] jest Chrystus”, powiada Paweł w *Liście do Rzymian* (10.4). Nadanie Prawa na górze Synaj stało się centralnym wydarzeniem historycznym w dziejach narodu żydowskiego. Judaizm jest więc monoteizmem zarówno etycznym, jak i historycznym. Prawo dominuje nad wszystkimi innymi zdarzeniami, ale też Prawo nadane zostało w konkretnym miejscu i czasie. Owo zakorzenienie w historii sprawia, że od samego początku Prawo nie jest czymś uniwersalnym i niezmiennym, ale wymaga ciągłej aktualizacji, Tora jest bowiem Prawem żywym. Wielkim wkładem faryzeuszy było wpisanie w codzienną rzeczywistość narodu żydowskiego idei życia pod Prawem, które było zarazem życiem dzięki Prawu. Skrupulatne posłuszeństwo bowiem stawało się źródłem wolności. Spośród faryzeuszy wyszli pierwsi mistrzowie rabiniczni. To oni po roku 70 naszej ery (to znaczy po upadku powstania żydowskiego i zniszczeniu przez Rzymian Drugiej Świątyni) zdefiniowali prawo i doktrynę, które stały się normatywne dla tradycji judaizmu³⁴. Człowiek jest wedle Prawa tekstem, który należy poddawać interpretacji. Życie w świecie staje się więc sposobem interpretacji litery tekstu.

Zdanie Pawła: „kresem Prawa jest Chrystus” można jednak także rozumieć jako: „Chrystus jest spełnieniem Prawa”. Ucieleśnienie jest bowiem wydarzeniem światowym – i czasowym, i przestrzennym. W-cielenie u-światawia tekst. Dopiero teraz można spotkać Innego twarzą-w-twarz. Żadne prawo nie ogranicza z góry charakteru takiego spotkania. Człowiek staje naprzeciw Innemu, będąc całkowicie obnażony. Aż do VIII wieku przystępowano do chrześcijańskiego rytuału inicjacyjnego (baptызacji) zupełnie nago. Ale przede wszystkim obnażona została twarz, z której zdjęto maskę.

Wielkim odkryciem Pawła było stwierdzenie, że samo prawo (*nó mos*) stało się źródłem wykroczenia (*hamartía*). „Bo i przed Prawem grzech był na świecie, grzechu się jednak nie poczytuje, gdy nie ma Prawa”³⁵. Prawo nie tylko jednak dawało „znajomość grzechu”³⁶, ale i rodziło grzech. Tylko Inny może człowieka usprawiedliwić. Człowiek zostaje usprawiedliwiany przez fakt „zaliczenia” go w poczet sprawiedliwych, przez akt uznania. Jest to sytuacja na wskroś dialogowa. Inny staje przede mną nie w postaci Tekstu (Prawo), ale jako Człowiek. Takie wydarzenie rozbija linearną strukturę tekstu, objawia bowiem świat. W-cielony w człowieka Bóg u-światawia literę tekstu Starego Przymierza, a rzeczywistość, która się za Jego sprawą objawia, jest w radykalny sposób Inna od tej, w której przyszło człowiekowi żyć!

³³ *Poetyka* 1448 B 16.

³⁴ Neusner 1973, s. 11. *Miszna* (czyli „recytacja” lub „rekapitulacja” Prawa Mówionego), najwcześniejsza kodyfikacja nauk rabinów, zgodnie z legendą zainicjowana została przez rabbięgo Akibę dopiero na początku II wieku.

³⁵ Rz 5.13: *áchri gār nó mon hamartía én en kósmōi; hamartía dè ouk ellogeítai, mè óntos nó mou*.

³⁶ Rz 7.7.

4. Nowe badania nad kulturą średniowiecza ujawniły zaskakujące fakty. Teatr mógł się narodzić na Zachodzie po raz drugi tylko dlatego, że żarliwi i wpływowi przeciwnicy tej sztuki w chrześcijańskiej Europie nie kojarzyli „teatru”, który krytykowali i zwalczali, z wykluwającym się właśnie „teatrem chrześcijańskim”. Dla średniowiecznych teoretyków „teatr” był miejscem rozpustnych, bo pogańskich spektakli. Termin *theatrum* w większości zachowanych świadectw średniowiecznych łączony jest z takimi wyrazami jak *impudicitia* (nierząd), *spurcitia* (plugawstwo), *impuritas* (nieczystość), *turpitudine* (ohyda), *licentia* (swawola), *luxuria* (zbytek) czy *obscentitas* (nieprzyzwoitość). „Kiedy klerycy przedstawiali Rachelę i *Quem quaeritis* wewnątrz kościoła i przy ołtarzu, nie było żadnego powodu, by utożsamiać te liturgiczne responsoria z *theatrum*, bo kościół był miejscem świętym, a działania kleryków – kultowe i symboliczne”³⁷.

5. Św. Grzegorz I Wielki, utalentowany pisarz i jeden z czterech Doktorów Kościoła Łacińskiego (papież w latach 590–604), okazał się osobą szczególnie pomocną przy formułowaniu ortodoksyjnej interpretacji mszy świętej.

Łączenie „widzialnego” z „niewidzialnym” uznano powszechnie za istotę liturgii, a liczni następcy Grzegorza poczęli wkrótce interpretować całą chrześcijańską liturgię w sposób symboliczny. Takie podejście pozwoliło uczonym zastosować do odkrywania sensu mszy hermeneutykę podobną do tej, jakiej używano przy odczytywaniu Pisma Świętego. Msza sprowadzona zatem została do tekstu³⁸, który traktowano jako fuzję znaczenia dosłownego (tego, co „widzialne”) z trzema różnymi znaczeniami symbolicznymi: anagogicznym (poszukującym mistycznych analogii do niebios i życia pośmiertnego), tropologicznym (kładącym nacisk na sensy moralne) i alegorycznym (tłumaczącym tekst jak kompozycję figuratywną). Najbliższa teatrowi była interpretacja alegoryczna³⁹. Msza rozumiana jest bowiem w tym

³⁷ Clopper 2001, s. 2–3.

³⁸ Interpretacja alegoryczna rozwinęła się nie w Rzymie, ale na północy, na ziemiach franko-germańskich. W roku 754 Pepin zaakceptował rzymską liturgię, a ponieważ podróże były w tych czasach niebezpieczne i uciążliwe, trzeba było polegać na książkach, które otrzymywano nie bez problemu z Rzymu. Liturgia rozwinęła się więc w północnej Europie nie z żywej tradycji Ostatniej Wieczery, ale z książkowych tekstów, które usiłowano wiernie rekonstruować (Jungmann 1950, t. 1, s. 75–76). Stąd predylekcje północnych teologów do traktowania mszy jako tekstu. Kiedy w połowie X wieku Rzym odzyskał swoje znaczenie, powróciła do Włoch z północy także rzymska liturgia, jednak istotnie zmieniona i rozwinęta.

³⁹ Asumpt do filozoficznego interpretowania biblijnych historii dał Filon z Aleksandrii. Jednym z pierwszych chrześcijan interpretujących alegorycznie liturgię był w VI wieku Pseudo-Dionizy Areopagita: tłumaczył przychodzenie kapłana od ołtarza w celu udzielenia Komunii jako obraz Wcielenia. Autorami innych częściowych interpretacji byli między innymi Syryjczyk Narsai (zm. ok. 502), Sofroniusz (zm. 638) i Maksym Wyznawca (zm. 662). Autorem pierwszej pełnej interpretacji alegorycznej mszy rzymskiej był najprawdopodobniej uczeń sławnego filozofa Alkuina Amalariusz, biskup Metz (780?–850). Krytyczne wydanie jego pism znaleźć można w: J.M. Hanssens, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia* (3 tomy), Vatican 1948–50. Stymulującą dyskusję interpretacji Amalariusza i jej znaczenia dla historii chrześcijańskiego teatru przedstawił Hardison (1965, s. 48–79).

wypadku jako starannie opracowany dramat, z jednoznacznie określonymi rolami do odegrania i akcją, której ostatecznym sensem było „odnowienie całego planu zbawienia” przez od-tworzenie „życia, śmierci i zmartwychwstania” Jezusa Chrystusa.

Najwymowniejszym przykładem takiej interpretacji mszy jest opis dokonany około roku 1100 przez Honoriusza z Autun (Honorius Augustodunensis), zakonnika z Regensburga, autora wielu kazań i popularnego w Europie podręcznika teologicznego *Elucidarium*. Oto fragment rzadko publikowanego traktatu filozoficzno-moralnego zwanego *Gemma animae*, *Klejnot duszy*: „Wiadomo powszechnie, że ci, którzy recytowali tragedie w teatrach, przedstawiali czyny walczących stron za pomocą gestów [wykonywanych] przed [patrzącymi] ludźmi. Podobnie nasz tragik [celebrant] przedstawia ludowi chrześcijańskiemu, zebranemu w teatrze Kościoła walkę Chrystusa za pomocą gestów i w ten sposób poucza [lud] o zwycięstwie Jego zbawienia. I tak kiedy celebrans [prezbiter] powiada „Módlcie się!” [*Orate*], przedstawia Chrystusa, kiedy umierając za nas polecił Swoim apostołom, aby się modlili. Przez milczenie w trakcie modlitwy *Secretus* [w trakcie Podniesienia], przedstawia Chrystusa, który niczym jagnię bezgłośnie prowadzony był na ofiarę. Przez rozłożenie rąk przedstawia rozpięcie Chrystusa na Krzyżu. Potem pieśnią przedstawia płacz Jezusa wiszącego na Krzyżu. Bo On śpiewał najpierw dziesięć psalmów, od *DEUS MEUS RESPICE* do *TUAS COMMENDO SPIRITUM MEUM*, a dopiero potem umarł. Tajemnymi modłami z Kanonu sugeruje [celebrans] ciszę Wielkiej Soboty. Przez *PAX* i sposób jego komunikacji [Pocałunek Pokoju] przedstawia Pokój, jaki nastał po Zmartwychwstaniu i udział w radości. Kiedy ofiara zostaje spełniona, celebrans ofiarowuje ludziom Pokój i Jedność. A to dlatego, że kiedy nasz oskarżyciel zostaje w walce pokonany i unicestwiony przez naszego szermierza, sędzia ogłasza ludziom Pokój i zaprasza ich na ucztę. Potem, przez *ITE, MISSA EST*, poleca się ludziom, by powrócili do swoich domów z radością. Wykrzykują więc *DEO GRATIAS* i wracają radośnie do domu”⁴⁰.

6. Co najbardziej uderza w alegorycznej interpretacji liturgii dokonanej przez Honoriusza z Autun, to ujawnienie równoczesnego istnienia w trakcie obrzędu dwóch zupełnie różnych narracji, które wydają się radykalnie od siebie odseparowane. Narracja pierwsza jest tym, co „widzialne” i tworzy ją ciąg precyzyjnie opracowanych działań i słów – PRAKSIS. Narracja druga jest tym, co „niewidzialne”, i stanowi opowieść o „życiu, śmierci i zmartwychwstaniu” Jezusa Chrystusa – MYTHOS. Gesty kapłana wykonywane jako element narracji pierwszej, czyli PRAKSIS, nigdy jednak nie wyrażają tego samego, jeśli je rozumieć jako część narracji drugiej,

⁴⁰ Hardison 1965, s. 40. Łaciński oryginał znaleźć można w: Migne, *Patrologia Latina*, t. 172, s. 570. W komentarzu do *Gemma animae* Hardison zwraca uwagę, jak bardzo opis ten odpowiada wytycznym Arystotelesowej *Poetyki*: „The church is regarded as a theater. The drama enacted has a coherent plot based on conflict (duellum) between a champion and an antagonist. The plot has a rising action, culminating in the Passion and entombment. At its climax there is dramatic reversal, the Resurrection, correlated with the emotional transition from the Canon of the Mass to the Communion. Something like dramatic catharsis is expressed in the gaudium of the Postcommunion” (s. 40).

czyli MYTHOS. Gesty nie są dosłowne. Żeby ową drugą narrację ujrzyć, trzeba zostać wtajemniczonym w sposób interpretacji. Samo rozumienie PRAKSIS nie wystarczy więc do pełnego zrozumienia mszy i zobaczenia MYTHOS, czyli tego, co w jej trakcie zostało rzeczywiście przed-stawione. Wierni, aby przeżyć aktualną obecność Chrystusa w świątyni, muszą bowiem przede wszystkim słyszeć i widzieć MYTHOS, przedstawiający „życie, śmierć i zmartwychwstanie” Jezusa Chrystusa. Alegoryczna interpretacja sprawia, że to, co na poziomie narracji pierwszej jest tylko linearnym ciągiem PRAKSIS, prostych działań i słów (może zatem być sprowadzone do poziomu TEKSTU), zostaje dzięki tej szczególnej metodzie hermeneutycznej przemienione w wydarzenie światowe, a nawet poza-swiatowe, MYTHOS. Dlatego w świątyni może wydarzyć się cud. Inaczej w teatrze.

Arystoteles utożsamiał PRAKSIS z MYTHOS. PRAKSIS rozumiał jako wszelkie działania postaci dramatu, nie zaś jako gesty czy słowa prywatne aktora. Zresztą aktorzy w ogóle nie zajmowali jego uwagi. Dlatego mógł napisać, iż MYTHOS, czyli intryga sztuki to *pragmátōn sýstasis* (kompozycja działań). Antyczne tragedie stanowiły organiczną i samowystarczającą całość. Pomimo iż dzieła greckich tragiczków przetrwały do naszych czasów w postaci tekstów będących zapisami samych tylko ról (czyli partii wygłaszanych lub wyśpiewywanych przez aktorów na scenie), bez żadnych uwag inscenizacyjnych, to jednak można dzisiaj – dwa i pół tysiąca lat później – z dużym prawdopodobieństwem słuszności wywnioskować, jakie działania mogli wykonywać aktorzy w trakcie przedstawień tych sztuk w greckim amfiteatrze. Działania i słowa stanowiły bowiem tak potężną jedność, że czyny zostały po prostu „wpisane” w zdania wypowiedane przez postaci dramatu. Dopiero alegoryczna analiza mszy ujawnia możliwość istnienia rozdzwieku między PRAKSIS i MYTHOS.

Zachowania kapłana nie da się interpretować dosłownie, dlatego msza nigdy nie była i nigdy się nie stanie teatralnym przedstawieniem. Kapłan, nawet jeśli symbolizuje Chrystusa, wcale się o to nie stara⁴¹. Jego zadanie polega na precyzyjnym rekonstruowaniu kanonicznych gestów, po samym jego zachowaniu nie można by więc wywnioskować, co owe gesty znaczą w kontekście całego religijnego przesłania. W greckim teatrze do pewnego stopnia nieważne było, jakie gesty wykonywał aktor prywatnie, nie było go widać, widoczna pozostawała od początku do końca jedynie Maską. Cokolwiek aktor czynił, widz interpretował jako działanie postaci, zupełnie o tym nie myśląc, że pod Maską mógł się znajdować jakiś człowiek, inny niż postać ze sztuki. Natomiast kapłan celebrujący mszę nie nosił maski,

⁴¹ Zgodnie z alegoryczną interpretacją mszy, oprócz roli Chrystusa, diakon odgrywał także rolę Najwyższego Kapłana Synagogi, składającego pokutną ofiarę, i Nikodema, który towarzyszył Józefowi z Arymatei podczas składania do grobu. Na tej samej zasadzie wierni zgromadzeni w kościele raz byli żydowskimi słuchaczami mesjańskich wieszczów, innym razem tłumem przyglądającym się ukrzyżowaniu, jeszcze innym razem poganami, do których zwrócone było Słowo Boże i w końcu mistycznym ciałem Chrystusa.

jego twarz była naga. Podobnie chrześcijański aktor⁴². Kostium, zazwyczaj prosty i umowny, nie mógł zakryć prywatnej osoby aktora, rozdzźwięk między PRAKSIS i MYTHOS stawał się konstytutywnym elementem nowego teatru. Wymagało to nowego rodzaju aktorstwa i nowego widza, ów rozdzźwięk musiał bowiem zostać zniesiony, by możliwy był teatr.

Widzowie tragedii mają uwierzyć, że prawdziwe jest nie to, co „niewidzialne”, ale to, co „widzialne” i co jest przed-nich-stawiane na scenie. Dlatego jeśli można mówić w wypadku mszy raczej o doświadczeniu mistycznym, bo wierni miażdżą wizję tego, co „niewidzialne”, to w wypadku teatru trzeba by raczej mówić o akcie kreatywnym, bo widzowie współ-tworzą świat przed-nich-stawiany, czyli to, co „widzialne”. Widz gotów był przyjść nowemu aktorowi z pomocą. Pierwszy krok należał jednak do samego artysty. Aktor, by mu widz mógł wierzyć, musiał być wiarygodny w nowy sposób, to znaczy musiał dać wewnętrzne świadectwo temu, że nie jest teraz osobą prywatną, ale postacią dramatu. Odtąd sztuka aktorska przestała być *TECHNE*, antycznym rzemiosłem, a stała się *CONFESSIO*, przeżyciem wewnętrznym samego artysty.

7. Poeci tragiczni komponowali widowiska, a nie książki. Każde, najbardziej nawet techniczne wejście aktora na scenę było jednocześnie wejściem postaci dramatu i, podobnie jak zejście, miało zazwyczaj brzemienne skutki dla intrygi przedstawienia. Wszelkie gesty aktora (jak na przykład: upadek, klęknięcie, zdjęcie obuwia, obejmowanie się nawzajem, modlenie, pochylanie głowy, rozglądanie się i tak dalej) należało rozumieć dosłownie zarówno w teatrze antycznym, jak i chrześcijańskim. W niczym nie zmienia takiej opinii fakt, że owe gesty były w greckim amfiteatrze zapewne przesadne (mieli je ujrzyć wszyscy, także widzowie siedzący najdalej). Do odszyfrowania akcji scenicznej w greckiej tragedii nie było w zasadzie potrzebne żadne wcześniejsze wtajemniczenie w jakiś sekretny kod językowy. Struktura teatralnych widowisk do złudzenia przypominała procedury charakterystyczne dla rozpraw sądowych, które stanowiły jedną z głównych form aktywności ateńskich obywateli⁴³. Aby sprawa mogła dostać się na wokandę sądu, osoba prywatna mu-

⁴² Odróżniając maskę antycznego aktora od nagiej twarzy aktora średniowiecznego, mam na myśli oczywiście różnicę typologiczną. Aktorzy używali maski także w średniowieczu, szczególnie przy wystawianiu moralitetów, kiedy postaci dramatu były abstrakcjami. Oficjalnie maskę jednak potępiano, kojarzono ją bowiem raczej z pogańską rozrywką niegodną chrześcijanina. Na przykład John Bromyard w dziele *Summa predicantium*, pisanym w latach 1325–1350, utożsamiał opór niektórych ludzi do uczęszczania na mszę z zamiłowaniem do oglądania aktorów w maskach. W 1335 i potem w 1352 wydano w Londynie zakazy zabraniające obywatelom przywdziewania na ulicach „fałszywych twarzy” (*false faces* lub *false visage*). W tego typu rozrywkach, podobnie jak w tańcach obnażonych dziewcząt lubowała się jednak przede wszystkim ówczesna arystokracja. William Tydeman, [w:] Beadle 1994, s. 15–16. Większy wybór dokumentów w: Tydeman 2001.

⁴³ Spośród około 30 000 pełnoprawnych obywateli Aten w IV wieku 6000 było wybranymi losowo sędziami. Obradowano około 200 dni w roku. Poza tym na wzgórzu Pnyks debatowało ateńskie Zgromadzenie (*ekklēsia*), na Areopagu sądzono pod gołym niebem zbrodniarzy (żeby przelana krew nie zanieczyściła obecnych), w specjalnej zaś budowli na agorze spotykała się Rada Pięciuset (*boulē*).

siała wytoczyć proces innej osobie prywatnej. W Grecji nie istniała ani policja, ani rządowa prokuratura. Nawet w sprawach o wadze państwowej oskarżycielem musiała być osoba prywatna. Sama zaś rozprawa przybierała postać konfrontacji mówców w obecności widowni. Tę ostatnią stanowili wybranymi losowo sędziowie [*dikastai*]. Ci, po wysłuchaniu obu stron, wyrażali w tajnym głosowaniu poparcie dla jednej z wadzących się partii. Najbardziej niezwykłą cechą ateńskiego sądu [*dikastérion*] był jego amatorski charakter. Zawodowych adwokatów wykluczono z udziału w procesach jedynie dlatego, że paradoksalnie, w ateńskim sądzie nie dociekano prawdy, a tylko przyznawano rację jednemu z mówców. Słowu mówionemu ufano bardziej niż pisanemu.

Zgromadzenie publiczne stanowiło podstawową formę, w której wyrażało się życie greckiej *pólis*. O tożsamości miasta-państwa świadczyło więc istnienie specjalnych miejsc przeznaczonych na różnego rodzaju zgromadzenia. Najwięcej ludzi mogło się pomieścić w teatrze. Inaczej wyglądało miasto średniowieczne, życie toczyło się na ulicach, czyli wszędzie tam, gdzie ludzie mieszkali i pracowali. Obywatelem takiego miasta był przede wszystkim rzemieślnik. Średniowieczny reżyser w teatralną scenę przemieniał ulice, a w konsekwencji całe miasto. Teatr stał się często główną siłą sprzyjającą komunalnej integracji, wyrażał cały sens tożsamości korporacyjnej. Ktoś taki jak przypadkowy widz nie istniał ani w Grecji, ani w średniowieczu, podobnie jak nie istniał teatr taki, jak rozumiemy go dzisiaj. Średniowieczne widowiska wystawiano na ulicach miasta, w kościołach, w aulach uczelni i w prywatnych domach. Znaczna część mieszkańców była zazwyczaj w jakiś sposób zaangażowana w inscenizację. W Valenciennes 169 partii mówionych rozdzielano pomiędzy 63 aktorów, do wystawienia wielkanocnego widowiska w Lucernie potrzeba było około czterystu aktorów. Rzemieślnicze cechy odpowiedzialne były za poszczególne partie inscenizacji w spektaklach procesyjnych czy stacyjnych. Każde wystawienie sztuki wiązało się też z jakimś szczególnym wydarzeniem i zawsze było adresowane do konkretnej publiczności. Inne były widowiska w zamkniętych pomieszczeniach, pisane zazwyczaj z myślą o ludziach, którzy znali się dobrze nawzajem i byli czuli na różne aspekty statusu czy ceremonii, inne zaś były kilkudniowe misteria wystawiane pod gołym niebem, bo nie tylko celebrowały jakieś religijne święto, ale stanowiły zarazem pierwszorzędną atrakcję turystyczną, przynosiły więc miastu dochód.

Msza święta nie przekształcała się wprawdzie bezpośrednio w teatralne przedstawienie i do dziś pozostaje przede wszystkim od wieków takim samym wydarzeniem liturgicznym, zaważyła jednak nad kształtem chrześcijańskiego teatru⁴⁴. Msza stała się bowiem prototypem każdego chrześcijańskiego przedstawienia, tak jak żywot Jezusa stał się ideałem życia członków chrześcijańskiej komunii. Nowy

⁴⁴ Mszę św. jako przedstawienie opisał Michał Masłowski (2003) – na co dzień profesor uniwersytetu w Nancy – przywołując koncepcję francuskich konstruktywistów. Masłowski skupia uwagę na treściach obrzędu.

sposób bycia w świecie wyrażał się inaczej na zewnątrz i inaczej wewnątrz człowieka. Powstała nowa świadomość i wykształciła się nowa symbolika⁴⁵. Aby jednak mógł się narodzić teatr, trzeba było skupić wzrok na tym, co widzialne. W tej materii szczególnie pomocną okazała się myśl średniowiecznych scholastyków. Scholastycy nie wnieśli co prawda wiele nowego do samej interpretacji mszy, dokonali jednak czegoś o wiele ważniejszego: autorytet Platona zastąpili Arystotelesem. Platon stawiał nieprzekraczalną granicę pomiędzy światem idei i odbijającym go tylko światem zmysłów. To, co dostrzegano zmysłami, miało sens o tyle, o ile odzwierciedlało coś niewidzialnego. Uwaga człowieka musiała więc być skupiona nie na formach indywidualnych istnień, lecz na ukrytych znaczeniach, które można z nich było odczytać. Natomiast Arystoteles twierdził, że poznanie rozpoczyna się od zmysłów: *cognitio incipit a sensibus*. Świat zmysłowy pojawiał się w nowym świetle: od teraz indywidualne byty zasługiwały na to, by je studiować i uznawać same w sobie. W konsekwencji *eucharystia* (msza dziękczynna) przeobraziła się w *epifanię*, czyli w żywą Obecność Boga. Od XII wieku podniesienie hostii i kielicha stało się centralnym momentem mszy⁴⁶. Wierni na własne oczy mogli ujrzeć w hostii Chrystusa. Sakrament przestał być *rzeczą*, Ciałem i Krwią Chrystusa, czyli ofiarnym darem i ofiarnym pokarmem, który należało poświęcić i samemu pokornie przyjąć, a stał się *osobą*, osobą Chrystusa, której należało w myślach towarzyszyć na Jego drodze ku zbawieniu⁴⁷. *Cur Deus Homo?* („Dlaczego Bóg stał się Człowiekiem?”) pytał św. Anzelm.

8. Grecki aktor nie mógł przebywać bezpośrednio w świecie przedstawienia, bo przesłaniała go maska. W Grecji aktor [*hypokrités*] był przede wszystkim obywatelem polis, żył w mieście. Z kolei *mimus*, rzymski aktor, żył wyłącznie na scenie. Nie mógł się za niczym schować, bo publiczność żądała, żeby się całkiem obnażył; i nie miał on dokąd uciec, bo poza murami teatru aktorom odmawiano rzymskiego obywatelstwa wraz z prawem do jakiegokolwiek prywatności. W rzymskim mieście *mimus* miał status niewolnika.

⁴⁵ Alegoryczna interpretacja mszy miała od początku swoich zagorzałych przeciwników. Teatralna interpretacja rytuału pozwalała wprawdzie prostemu człowiekowi lepiej pojąć cały obrzęd, odwracała jednak uwagę wiernych od centralnego przesłania Kościoła, doktryny o Żywej Obecności: jeśli chleb i wino rzeczywiście zmieniały się w trakcie konsekracji w ciało, Chrystus musiał być obecny na każdej mszy dosłownie (por. Hardison 1965, s. 43). Należy dodać, że Sobór Trydencki wystąpił przeciwko przesadnemu interpretowaniu zarówno Pisma Świętego, jak i liturgii w terminach alegorii.

⁴⁶ Poetyckim wyrazem tego wydarzenia było powstanie cyklu legend o Graalu, świętym kielichu, w którym przechowywano krew Chrystusa. Jednocześnie od początku wieku XIII pojawiają się wzmianki o cudownych efektach patrzenia na Eucharystię. W miastach ludzie biegali od kościoła do kościoła, żeby na własne oczy zobaczyć jak najwięcej podniesień Hostii, wierząc, że takie praktyki przyniosą im wiele korzyści. „Zważcie, że ani szczęście, ani doskonałość nie bierze się z mówienia czy słuchania wielu mszy”, pouczał z ambony Mistrz Eckhart. Por. Jungmann 1950, t. 1, s. 121 i 131, przyp. 28.

⁴⁷ Jungmann 1950, t. 1, s. 118.

Świadomość chrześcijańska umożliwiła nowy rodzaj aktorstwa: bycie na scenie zarówno Innym, postacią dramatu, jak i sobą, osobą prywatną. Aktor stawał przed widzem bez maski, twarzą-w-twarz, ale nie oznaczało to wcale, że się obnażał w upokarzający dla siebie sposób. Jego nagość pozwalała mu uczynić prawdziwe wyznanie, była więc wyrazem szczerości i prawdy artysty, który teraz sam stwarzał siebie na nowo potęgą własnej wiary i wyobraźni. Aktor chrześcijański zdjął antyczną maskę, żeby odkryć widzom siebie jako Innego.

Msza święta, pomimo licznych prób wzbogacania jej, szczególnie pod koniec średniowiecza, o elementy wizualne, które apelowały głównie do zmysłów patrzących, nie przeobraziła się jednak nigdy w teatralne przedstawienie⁴⁸. Pozostała do dzisiaj aktem religijnym upamiętniającym jedno tylko wydarzenie w historii świata. Msza nie potrzebuje autora i na swój sposób jest zawsze taka sama. Jest centrum życia komuny wiernych. Religijne nawrócenie jest jednocześnie narodzinami nowego człowieka i śmiercią starego. Msza nadaje temu nowemu życiu sens poprzez odnowienie obietnicy zbawienia. W teatrze, jeśli nawet przydarzy się komuś doświadczyć wstrząsu, który mógłby go odmienić, jest to zawsze wydarzenie jednorazowe, nie konstytuuje na przyszłość żadnej tradycji. Nie ma gwarancji, że przedstawienie będzie następnego wieczoru takie samo, bo przed człowiekiem staje na scenie nie rzetelny kapłan odprawiający wiernie rytuał, ale kapryśny artysta.

Oglądanie nawet najbardziej wystawnych ceremonii z pozycji człowieka niewierzącego nie daje się porównywać do oglądania przedstawienia w teatrze przede wszystkim dlatego, że człowiek niewierzący niczego w istocie nie rozumie. Z kolei człowiek wierzący nie tylko rozumie mszę, ale też przeżywa ją wewnętrznie inaczej niż teatralny widz przedstawienie: człowiek wierzący pogrąża się w modlitwach i ufa, że zostanie zbawiony, nie może natomiast uważać siebie za współtwórcę całego wydarzenia, bo w świątyni dar obecności jest darem łaski. Teatr nikomu nie może ofiarować obietnicy zbawienia, choć niekiedy potrafi na krótki czas powołać do życia „komunę wiernych”.

Prawie tysiąc lat istnieć musiała religia chrześcijańska, aby mógł się narodzić teatr chrześcijański. Tak wiele czasu potrzebował człowiek na to, żeby się ostatecznie nawrócić i odrodzić jako ktoś nowy, widz i aktor nowego teatru. Dopiero wówczas teatr mógł się ponownie narodzić.

9. Chrześcijański teatr rozwinął się nie z samej mszy, ale z elementów, które do niej dodano. W VIII wieku rozpoczęto wprowadzanie do liturgii niewielkich dodatków, mających uwypuklić i upiększyć pewne pasáže tekstu kanonicznego, który, zgodnie z legendą, zredagowany został dwa wieki wcześniej przez Grzego-

⁴⁸ Jednym z głównych czynników stymulujących rozwój widowiskowości mszy była łacina. Kiedy przeniesiono rzymską liturgię do Francji, niewiele osób rozumiało ten język. W okresie Karolingów łacina stanowiła zastrzeżoną tylko dla kleru *disciplina arcani*, ukrywała tajemnice wiary nie tylko przed niewierzącymi, ale też przed samymi chrześcijanami.

rza Wielkiego⁴⁹. Pierwszymi dodatkami były same melodie śpiewane nie do słów, ale do dźwięków samogłosek. Zapisywano je bardzo niedoskonałym systemem notacyjnym, zwanym *neumae*. Wkrótce jednak pojawiły się pełne teksty i odtąd owe dodatki określano łacińskim terminem *TROPUS*, od greckiego *tropós*, „zwrot”. Tropy rozwijały się bujnie aż do wieku XVI, kiedy to zakazał ich ostatecznie Pius V. Pod koniec wieku IX istniały już trzy „mniej lub bardziej niezależne szkoły tropo-pisarzy”⁵⁰.

Dramat liturgiczny narodził się w chwili skomponowania tropu na Wielkanoc, zwanego *Quem quaeritis*, *Kogo szukacie*. Była to dialogowa adaptacja dwóch opowieści ewangelicznych (Marka i Mateusza) o odwiedzeniu grobu Chrystusa przez trzy Marie. Początkowo treścią dramatyzacji była wypytywanie kobiet przez anioła. Od pierwszego pytania: „Kogo szukacie w grobie?” (*Quem quaeritis in sepulchro*) pochodzi nazwa całego tropu. W krótkim czasie intryga została znacznie rozbudowana, sam trop stał się jednak tak popularny, że użyto go jako modelu do skomponowania podobnych dramatyzacji przeznaczonych na dzień Bożego Narodzenia i Wniebowstąpienia⁵¹.

Zachował się do naszych czasów dodatek do *Reguły* świętego Benedykty *Regularis Concordia anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque* (*Prawidłowa jednomyślność zakonników i zakonnic narodu angielskiego*) z X wieku, przeznaczony dla klasztorów benedyktyńskich w Anglii, z opisem ceremonii *Quem quaeritis*, tworzącej część wielkanocnej Jutrzni: „W czasie śpiewania trzeciej lekcji niech czterech z braci przebierze się [*induant se*]. Jeden z nich, odziany w albę, niech wejdzie niby wziąć udział w posłudze i, nie zwracając na siebie uwagi, niech podejdzie do grobu i niech tam spokojnie siedzi trzymając w dłoni palmową gałązkę. W czasie śpiewania trzeciej odpowiedzi, niech trzej pozostali bracia – wszyscy odziani w ornaty, trzymając w dłoni zapalone kadzidła i stąpając ostrożnie, jak ci, którzy czegoś szukają – przystąpią do grobu. Czyni się to, by naśladować [*ad imitationem*] anioła siedzącego na kamieniu i kobiety, które przychodzą natrzeć ciało Jezusa olejkami. A kiedy siedzący spostrzeże trzy [postaci], które zbliżają się do niego, jak ludzie, którzy czegoś pilnie szukają, niech zaczną śpiewać słodkim [*dulcisono*] i cichut-

⁴⁹ W rzeczywistości msza do końca V wieku miała już bardzo wyraźnie zdeterminowany kształt. Grzegorz Wielki poczynił tylko pewne uzupełnienia: dodał *Kyrie*, *Pater noster*, przedmowę i *Hanc igitur*, w większości zresztą nawiązując do starszych, prostszych form. Jungmann 1950, t. 1, s. 58.

⁵⁰ Chambers 1903, t. 2, s. 7; Young 1933, t. 1, s. 202–306.

⁵¹ Hipoteza o ewolucyjnym rozwoju dramatu liturgicznego od form prostszych do bardziej złożonych powstała pod koniec XIX wieku pod wpływem teorii Darwina. Jej głównymi rzecznikami byli E.K. Chambers, J.M. Manly i K. Young. Dzisiaj poglądy takie często są kwestionowane (dyskusja głównych problemów wraz z bibliografią w: Hardison 1965, s. 178–219). Zdaniem Hardisona dialog *Quem quaeritis* rozwinał się niezależnie od tropów z ceremonii związanych z jutrznią. Obecnie coraz częściej podaje się też w wątpliwość wagę tropów dla rozwoju wczesnośredniowiecznej muzyki liturgicznej (przegląd współczesnych poglądów wraz z bibliografią znaleźć można w artykule R. Crockera *Medieval Chant*, zamieszczonym w *The New Oxford History of Music: The Early Middle Ages to 1300*, Oxford 1990, s. 225–309).

kim głosem: Kogo szukacie, chrześcijanki? [*QUEM QUAERITIS*]. I kiedy skończy śpiewać, niech tamci trzej odpowiedzą unisono: Jezusa Nazareńskiego [*IHESU NAZARENUM*]⁵².

Całe widowisko kończyć miała demonstracja pustego nakrycia po zmartwychwstałym Chrystusie, odśpiewanie hymnu *Te Deum laudamus* oraz bicie we wszystkie dzwony. Benedyktynscy braciszkanie mogli odegrać w tym przedstawieniu rolę kobiet, bo dla członków społeczności „przyobleczonej w Chrystusa” wszelkie płciowe rozróżnienia traciły jakikolwiek sens. Pisał Paweł w liście do Galatów (3.28): „Nie ma już Żyda ani poganina, nie ma już niewolnika ani człowieka wolnego, nie ma już mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie”.

Postać Dionizosa, patrona antycznej sztuki teatru, przedstawia się niekiedy jako odwrotność Chrystusa, fundatora nowej koncepcji tragedii. Pierwszy wciela się na ziemi w androgyna, drugi – w stanowczego męża. Mocą Dionizosa są „czarodziejskie sztuczki”. Jezus wypędza handlarzy ze świątyni gołymi rękami. Dionizos projektuje swą energię na bachantki, które w jego imieniu dokonują spustoszenia pośród wrogów Bachusa. Chrystus oddaje katom swoje własne ciało i zostaje w rezultacie ukrzyżowany przez swoich wrogów. Obaj ofiarowali się jednak wiernym podobnie: w postaci wina. „Napełnienie się bogiem” prowadziło do ekstazy, czyli opuszczenia siebie.

10. Przyjrzyjmy się na koniec głównym elementom stanowiącym o wyjątkowości tragedii chrześcijańskiej.

A. Źródłem tragedii attyckiej był obrzęd powitania boga Dionizosa (*ksenismós*)⁵³, natomiast źródłem tragedii chrześcijańskiej było uobecnienie żywota i zmartwychwstania Jezusa.

B. Jeśli tragedia antyczna wywodziła się z opowieści o dziejach niezwykłych ludzi i bogów, to tragedia chrześcijańska miała swoje korzenie w wizji boga, który objawił się światu w postaci zwykłego cierpiącego śmiertelnika.

C. Chrześcijaństwo, odróżniając „człowieka wewnętrznego” od „zewnątrznego”, antyczną sztukę teatru, rozumianą jako perfekcja, zastąpiło sztuką pojmowaną jako wiarygodność: dla chrześcijanina ważniejsze od rzemiosła (*TECHNE*) było wyznaczenie (*CONFESSIO*).

D. Na początku tragedii – zarówno w czasach antycznych, jak i w średniowieczu – był tekst: najpierw heroicznej epopei, potem alegorii. Rozwój interpretacji alegorycznych wcale jednak nie dowodzi, że msza była teatrem, umożliwił natomiast powstanie sztuki chrześcijańskiej, oddzielając wyraźnie to, co zmysłowe, od tego, co duchowe, czyli PRAKSIS od MYTHOS.

⁵² Chambers (1903, Appendix O). Autorem *Regularis* miał być święty Ethelwold (Etelwold, Aethelwold), opat Abingdon w Anglii (ok. 954–963), potem biskup Winchesteru (963–984). Dzieło swe napisał w latach 973–975. Było ono rezultatem ustaleń synodu w Winchesterze.

⁵³ Obrzęd ten, w kontekście genezy tragedii, zrekonstruowała – szeroko komentująca zachowane źródła – Christiane Sourvinou-Inwood (2003). Richard Seaford w książce *Reciprocity and Ritual* (Oxford 1994) i serii artykułów dowodził nawet, że modelem greckiej tragedii była śmierć i cudowne odrodzenie Dionizosa.

E. Tragedia grecka dramatyzowała wydarzenia, które okazały się fundamentalne dla istnienia i przetrwania społeczności ludzkich na ziemi (choć początkowo odnosiła się jedynie do mieszkańców demokratycznej polis). Tragedia chrześcijańska rozpoczęła od dramatyzacji zmartwychwstania, wydarzenia pozaziemskiego, które stanowiło zarazem istotę wizji świętego Pawła i nowego życia, ufundowanego na owej wizji. Tysiąc lat potrzebował chrześcijański Kościół, żeby pojąć prawdziwe znaczenie tej wizji i umożliwić ponowne narodziny tragedii: przeobrażenie *eucharystii* w *epifanię* było w istocie powrotem do źródeł. Średniowieczny teatr procesyjny przemieniał ulice, przy których mieszkali i pracowali rzemieślnicy, w uniwersalną rzeczywistość idealną.

F. Grecki aktor mógł być obecny na scenie wyłącznie jako Inny, maska i kostium przesłaniały zupełnie jego prywatną osobę. Aktor chrześcijański obecny był przede wszystkim jako on sam – musiał więc za każdym razem powoływać do istnienia postać dramatu, czyli Innego, mocą swej wiary i wyobraźni.

G. Tragedię grecką wieńczyło zwycięstwo chóru, symbolizującego demokratyczne miasto-państwo, a często także zapowiedź nowego kultu. Finałem tragedii chrześcijańskiej było zmartwychwstanie, czyli zapowiedź zbawienia ludzkości. Chrześcijańską odpowiedzią na grecką tragedię było misterium.

Bibliografia

- Beadle 1994: Beadle R. (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press 1994.
- Bowersock 1995: Bowersock G.W., *Martyrdom and Rome*, Cambridge University Press 1995.
- Ceccarelli 2004: Ceccarelli P., „*Autour de Dionysos*”: *remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques*, [w:] Ch. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (ed.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours 2004, s. 109–142.
- Chambers 1903: Chambers E.K., *The Mediaeval Stage*, t. 1–2, Oxford University Press 1903.
- Clopper 2001: Clopper L.M., *Drama, Play, and Game: English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago University Press 2001.
- Denny 2006: Denny Ch.D., *Greek Tragedies: From Myths to Sacraments?*, „Logos” 2006, 9.3, s. 45–71.
- Dunn 1990: Dunn J.D.G., *Jesus, Paul and the Law: studies in Mark and Galatians*, SPCK, Westminster, Louisville 1990.
- Friedell 1979: Friedell E., *Kulturgeschichte Griechenlands. Leben und Legende der Vorchristlichen Seele*, C.H. Beck, München 1979 (1949¹).
- Hardison 1965: Hardison O.B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, The John Hopkins Press, Baltimore 1965.
- Harnack 1908: Harnack A. von, *The Mission and Expansion of Christianity in the First Three Centuries*, transl. and ed. by J. Moffat, t. 1–2, wyd. 2, Williams and Norgate, London 1908.
- Henrichs 1984: Henrichs A., *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, „Harvard Studies of Classical Philology” 1984, 88, s. 205–240.
- Henrichs 2000: Henrichs A., *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*, „Harvard Studies of Classical Philology” 2000, 100, s. 173–188.
- Hunt 1985: Hunt B.J., *Paradox of Christian Tragedy*, Whitston Pub. Co., Troy, New York 1985.

- Jungmann 1950–51: Jungmann S. J.J.A., *The Mass of the Roman Rite: Its Origin and Development (Missarum Solemnia)*, transl. by F.A. Brunner C.S.S.R., t. 1–2, Benziger Brothers, New York 1950–51 (repr. Christian Classics, Westminster, Maryland 1992).
- Kocur 2000: Kocur M., *Polityczna maska Dionizosa*, „Dialog” 2000, 1, s. 141–154.
- Kocur 2005: Kocur M., *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Masłowski 2003: Masłowski M., *Msza święta jako przedstawienie*, [w:] *Ikony Niewidzialnego*, red. M. Lis, Z. Solski, Opolska Biblioteka Teologiczna 63, Opole 2003, s. 81–99.
- Migne, *Patrologia Graeca*: Migne J.P. (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, 161 t., 1857–1866.
- Migne, *Patrologia Latina*: Migne J.P. (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 221 t., 1844–1865.
- Neusner 1973: Neusner J., *From Politics to Piety: The Emergence of Pharisaic Judaism*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1973.
- Panofsky 1955: Panofsky E., *The History of the Human Proportions as a Reflection of the History of Styles*, [w:] tegoż, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin, Harmondsworth 1955, s. 55–107.
- Raby 1953: Raby F.J.E., *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, wyd. 2, Clarendon Press, Oxford 1953.
- Sourvinou-Inwood 2003: Sourvinou-Inwood Ch., *Tragedy and Athenian Religion*, Lenham, Maryland 2003.
- Stendahl 1976: Stendahl K., *Paul among Jews and Gentiles, and Other Essays*, Fortress Press, Philadelphia 1976.
- Tatarkiewicz 1960: Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław 1960.
- Todd 1990: Todd S.C., *The Purpose of Evidence in Athenian Courts*, [w:] Cartledge P.A., Millett P.C., Todd S.C. (eds.), *Nomos: Essays in Athenian Laws, Politics and Society*, Cambridge University Press 1990, s. 19–39.
- Tydemans 2001: Tydemans W. (ed.), *The Medieval European Stage 500–1550* (Theatre in Europe: a documentary history), Cambridge University Press 2001.
- White 1990: White L.M., *The Social Origins of Christian Architecture*, Trinity Press International, Halley Forge 1990.
- Wiles 2003: Wiles D., *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press 2003.
- Young 1933: Young K., *The Drama of the Medieval Church*, t. 1–2, Clarendon Press, Oxford 1933.
- Zevi 1993: Zevi B., *Architecture as Space: How to Look at Architecture*, transl. by Milton Gendel, ed. by Joseph A. Barry, Da Capo Press, New York 1993 (*Saper vedere l'architettura*, Roma 1948a).