

RYSZARD STRZELECKI

Teatr w „antropologicznej” myśli średniowiecza

Nasilenie badań antropologicznych w różnych dziedzinach wiedzy generuje zasadnicze przemiany we współczesnej humanistyce. Zmienia się sposób podejścia do literatury czy teatru, gdzie problematyka człowieka jest coraz częściej reprezentowana w sposób wyraźny i trwały. Powszechność tych zjawisk, ich nieodwracalny charakter, postrzegana jest w różnych publikacjach jako zmiana paradygmatu badawczego, czy też wprost jako kształtowanie się paradygmatu „antropologicznego” – chociaż jego charakterystyki i ujęcia przybierają bardzo różną postać.

Przemiany te w obrębie myśli teatralnej wyróżniają się przede wszystkim rozszerzeniem pola badawczego – refleksja teatralna coraz częściej wykracza poza dziedzinę sztuki scenicznej w sferę szeroko pojętej kultury. Zagadnienie teatralności obejmuje nie tylko teatr, ale w równym stopniu wewnętrzne determinanty człowieka oraz instytucje społeczne. Dzisiejsze prace teatralne (ale i te, które na nowo uzyskują aktualność) sytuują się w dwóch planach badawczych – dotyczą bądź społeczności pierwotnych i innych kultur, bądź społeczeństwa współczesnego. Pierwszy plan związany jest już od czasów A. Artauda z poszukiwaniem źródeł teatru oraz szans i warunków odnowy teatru europejskiego. Owocem tego jest współczesna antropologia teatru E. Barby, późniejsze dokonania P. Brooka oraz teoretyczne prace P. Pavis’a dotyczące tzw. teatru międzykulturowego (idei tej poświęcił w swoich pracach wiele miejsca). Badania te mają swoją tradycję sięgającą dokonań B. Taylora i J. Frezera, B. Malinowskiego, R. Benedict czy C. Lévi-Straussa.

O wiele ważniejsza wydaje się antropologiczna refleksja dotycząca teatralności współczesnego społeczeństwa, badania jego aspektów obrzędowych, widowiskowych, komunikacyjnych czy instytucjonalnych. Przedmiotem uwagi są tu widowiska, sport, zabawy, uroczystości, obrzędy itp. Sprawę odniesienia teatru do wszelkich form pokrewnych uwzględnili w swych badaniach V. Turner i R. Schechner. Powszechność i trwały charakter społecznych przejawów teatralności sprawia, że teatr dostarcza nawet modelu badań socjologicznych (E. Goffman, J. Duvignaud). Poszukuje się kategorii uniwersalnych zdolnych opisać wszelkie wymiary rzeczywistości ludzkiej. Stąd tak ważne powiązanie socjologii, antropologii i wiedzy o teatrze zaświadczone rozległym zastosowa-

niem prac na temat sytuacji, roli, maski, aktora, reżysera, obrzędu, relacji, miejsca (prace – R. E. Parka, F. Boasa, G. H. Meada, E. Goffmana, F. Znanieckiego, S. Ossowskiego, S. Czarnowskiego).

Dzisiejsze otwarcie ku antropologii, niezwykła aktualizacja wypracowanej przed wieloma laty problematyki czyni tę tradycję żywą i bardzo ekspansywną, w znaczący sposób obecną w najnowszych badaniach teatralnych.

Celem obecnego szkicu jest natomiast przypomnienie najdawniejszych wypowiedzi o teatrze, sięgających czasów średniowiecza, wykazujących jednak pewne analogie czy to w zakresie tematów, czy sposobów podejścia do badań dzisiejszych. Ta dawna tradycja ujmująca teatr w perspektywie (wedle dzisiejszych pojęć) „socjologicznej” i antropologicznej swymi korzeniami sięga nawet pism starożytnych. Tekstowo i problemowo uboga, osiąga kulminację w wieku XII (pisma Hugona ze św. Wiktora) i wieku XIII, później w okresie oświecenia zbiega się z tradycją traktowania teatru jako sztuki dramatycznej, sztuki w istocie literackiej, świeckiej, oficjalnej, dziś powszechnie znanej jako główny nurt teatru europejskiego. Zgodnie bowiem ze specyfiką owej literackiej, dramatycznej tradycji, opartej na znanych europejskich arcydziełach, w badaniach teatralnych uwzględnia się zazwyczaj wypowiedzi dotyczące dramatu bądź podręczniki poetyki. Współczesne kompendia wymieniają tu poetyki: Arystotelesa, Pseudo-Longinusa, Horacego oraz traktat św. Augustyna (*O muzyce*). Późniejsze wypowiedzi (Vidy, Du Bellaya, Scaligera i in.) pochodzą już z kręgu kultury renesansowej – z wieku XVI. W wiekach średnich nie natrafiamy na teksty o estetyczno-poetyckim ukierunkowaniu, starożytne nie funkcjonowały, współczesne nie powstawały. To jeden powód innego niż później kultywowane spojrzenia na teatr i wiedzę teatralną. Puste miejsce wypełniają autorzy poszukujący inspiracji w pismach wczesnochrześcijańskich – tych, które z dystansem i nieufnie odnosiły się do literackiego, a głównie teatralnego dorobku starożytności greckiej. Drugi zaś powód – to inne, nieliterackie, bardziej antropologiczne, społeczne nastawienie ówczesnych teoretyków średniowiecznych.

W pismach, o których będziemy mówić, pojawia się problematyka zabawy, uroczystości, wypoczynku, rozrywki, w pewnym sensie też obrzędu. Takie właśnie ukierunkowanie nie stanowiło bynajmniej odrębnego, autonomicznego celu badań. Bardziej teoretykom ówczesnym chodziło o wiedzę o teatrze niż o sam teatr. W tej właśnie perspektywie poznawczej, w refleksji nad podziałem wiedzy ludzkiej znalazła swój wyraz ówczesna myśl teatralna. Teatr był tam rozważany jako zjawisko społeczne, obejmujące wiele wymiarów ludzkiej obyczajowości, aktywności wielorakie, w tym oczywiście też artystyczne, jednak z wyraźnym pominięciem literackich odniesień – tak znamiennych dla poetyk, które w osnowie teatru umieszczały przede wszystkim słowo dramatyczne, słowo literatury wysokiej. W czasach renesansu poczucie odrębności teatru literackiego i ludowych widowisk w sposób znaczący wpływa

na rozumienie teatru i czyni ten społeczny aspekt teatru (tak czytelny w średniowieczu) już mniej ważnym i nie tak jednoznacznym.

Znamienne dla średniowiecza dążenie do porządkowania nauk sprawiło, że zagadnienie wiedzy o teatrze nie mogło zostać zignorowane czy pominięte. Już u początku epoki zadanie ogarnięcia wiedzy ludzkiej podejmują średniowieczni „encyklopedyści”, poprzedzający systematyczne badania autorów dwunasto- i trzynastowiecznych. Rolę encyklopedii – z uwagi na rozległość i rangę dydaktyczną i autorytet – miały dzieła Kasjodora (477–570), Boecjusza (480–525), Izydora z Sewilli (560–636), Bedy Czcigodnego (Venerabilis) (673–735), Hrabana Maura (784–856). W ramach tych aspiracji poznawczych pojawiały się – ważne tu dla nas – wątki wiedzy o widowiskach, zabawach i sztuce scenicznej, oznaczane później mianem „teatryki”.

Żeby ujrzyć początek tych zainteresowań, musimy się cofnąć aż ku pismom św. Augustyna: *De civitate Dei (O państwie Bożym)*¹ i *De doctrina Christiana (O nauce chrześcijańskiej)* ks. I par. 36–38. Uwagi o widowiskach tam zawarte poprzedzają, ale i tłumaczą późniejsze świadectwa tej tematyki. Pojawiały się u kontynuatorów myśli św. Augustyna – u Boecjusza, chociażby w jego traktacie o muzyce, czy wyraźniej w *Instytucjach* Kasjodora, nawiązujących wprost do wskazanego dzieła. Najważniejsze miejsce w kształtowaniu wiedzy o teatrze i widowiskach zajmuje w tamtym okresie dzieło św. Izydora z Sewilli: *Originum libri XX* lub *Etymologiae*. Autor, nawiązując do traktatu *De doctrina Christiana*, ogarnia w swojej „encyklopedii” wszelkie tematy ówczesnej wiedzy. Pierwsze trzy księgi obejmowały tzw. sztuki wyzwolone w zakresie *trivium* i *quadrivium* (I: Gramatyka; II: Retoryka i Dialektyka; III: Arytmetyka, Geometria, Astronomia, Muzyka). Pozostałe księgi poświęcił historii, Biblii i teologii, biologii, antropologii, geologii, rolnictwu, budownictwu, ubiorom, żywności, rodzinie, polityce. Bliska zagadnień teatru była natomiast księga XVIII – *De bello et ludis*, dotycząca wojny, wojska, gier i zabaw. Z uwagi na ryt chrześcijański wspomnieć trzeba też dzieło *De ecclesiasticis officiis (O obowiązkach kościelnych)*.

Łacińskie określenie gry obejmuje stosunkowo rozległy zakres – zarówno ćwiczenia wojskowe, igrzyska, wszelkie rozrywki, gry i zabawy towarzyskie – większość spośród nich ma charakter widowiskowy. Stąd w wyliczeniu św. Izydora w obrębie najważniejszego dla naszej problematyki rozdziału 16. wskazanej księgi mowa o grach będących jednocześnie widowiskiem. Dzieło św. Izydora zasługuje na uwagę tym większą, że – zdaniem W. Tatarkiewicza – rozdział o widowiskach stanowi podstawę i inspirację wyodrębnionej przez Hugona ze

¹ Św. Augustyn, *De civitate Dei – O uroczystościach religijnych ustanowionych na cześć bóstw fałszywych przez królów greckich* – 18, 12 (697–699); *O ustanowieniu igrzysk* 1, 32 (57); *O obrzędach religijnych* 2, 4 (64–65); *O widowiskach teatralnych* 2, 8 (69); *O aktorach* 2, 11 (72–73) i 2, 13 (74–75); *Sprośne igrzyska* 2, 27 (96–97)

św. Wiktora „teatryki”². Świadectwem tych zbieżności jest nauka o widowiskach podobna w swym wyliczeniu i szczegółowości do tej, którą przynosi nam dzieło Hugona. Tatarkiewicz w artykule na temat „teatryki” przywołuje kontynuatorów myśli Izydora, wcześniejszych jednak od Hugona, poprzedzających jego działalność, a jednak – zdaniem Tatarkiewicza – nieoddziałujących na kształt dzieła Wiktoryna. Pojawia się tu nazwisko Hrabana Maura (z jego dziełem *De universo* – ks. 20 rozdz. 16 i n.) oraz Radulfa, zwanego Ardens (Płomienny), autora dzieła *Speculum universale*, w którym napotykamy jedną z pierwszych dojrzałych systematyzacji wiedzy – w tym jednak dziele pośród sztuk „mechanicznych” zabrakło problematyki widowisk.

Jako ważny komponent systematyki wiedzy znalazła się ona dopiero w dziele Hugona ze św. Wiktora *Didascalicon de studio legendi* pod nazwą *theatrica*; w polskich opracowaniach stosuje się termin „teatryka” (odpowiednikiem niemieckim jest *Die Theaterkunst*). Ujęcie Hugona nobilituje tę dziedzinę ludzkiej aktywności, porządkuje, ujmuje w całość. Ponadto stanowi wzorzec ważny dla teorii widowisk przez kilka wieków. Właśnie to dzieło, jak i inne związane z nim tematycznie i genetycznie świadczą o istnieniu nurtu myślenia o grze, o widowiskach i teatrze pomijanego w omówieniach europejskiej tradycji teatralnej czy w pracach nad dziejami refleksji teatralnej. Odpowiedni fragment z dzieła Hugona brzmi następująco:

Teatryką nazywa się wiedzę o widowiskach, a nazwę swą bierze od teatru, gdzie lud miał zwyczaj schodzić się na rozrywkę. Nie dlatego, by rozrywka ograniczała się do teatru, lecz dlatego, że było to miejsce świetniejsze od innych. Jedne rozrywki miały miejsce w teatrach, drugie w salach, trzecie na placach ćwiczeń, czwarte w amfiteatrach; inne na arenach, inne podczas uczt, inne w świątyniach. W teatrze odtwarzano zdarzenia albo w pieśniach, albo przy użyciu masek zwanych po łacinie *larvae, oscilla, personae*. W salach wiodli korowody i tańczyli. Na placach ćwiczeń uprawiali zapasnictwo. W amfiteatrach współzawodniczyli ze sobą w biegu – na nogach, koniach, wozach. Na ucztach popisywali się wierszami, grą na instrumentach muzycznych, śpiewaniem pieśni, nadto grali w kości. Widowiska zaś dlatego zaliczali do zajęć odpowiednich, że umiarkowany ruch podsyca naturalne ciepło w organizmie i odnawia pogodne usposobienie.

Hugon opatrzył nazwą „teatryka” obszar znacznie szerszy niż wynika z to z dzisiejszego, ale i dawnego pojmowania teatru. Autor nie docieka i nie eksponuje swoistości teatru, tego, czym by się odróżniał od wszelkich innych widowisk. Skłonny jest – w wydzielonym przez siebie obszarze – zwracać uwagę raczej na cechy łączące właściwy teatr z innymi formami kultury widowiskowej. Taką wspólną cechą teatru i widowisk jest ich funkcja rozrywkowa, ludyczna – teatr wypełnia ją w sposób doskonalszy, jest miejscem świetniejszym od innych. Ale i inne widowiska tę podstawową, ludyczną rolę na swój sposób pełnią –

² W. Tatarkiewicz, *Teatryka, siódma sztuka* [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 307, w wyd.: *Pisma zebrane*, t. II, wyd. początkowo „Meander” 1965, XX, nr 5; wersja ang.: *Theatrica, the Science of Entertainment*, „Journal of the History of Ideas” 1965, XXVI, nr 2.

inaczej, w miejscach o różnej randze. Z uwagi na tę wspólną widowisk ujętą z perspektywy *par excellence* teatralnej (wzorcem konceptualizacji jest, jak się wydaje, teatr antyczny) całość wiedzy o widowiskach Hugon nazwał teatryką. Jego stanowisko, zgodnie z poczynionymi już uwagami, eksponuje głównie antropologiczny wymiar działań teatralnych. I to zarówno w wymiarze społecznym, jak i jednostkowym. Funkcja rozrywkowa, ludyczna ma swoją pochodną – przynosi korzyści biologiczne i ład emocjonalny. Daleko tu od problematyki estetycznej (nieobecnej przecież myśli Hugona). Teatr w takim rozumieniu nie obejmował ani obrzędów religijnych, ani odrębnie traktowanej sztuki scenicznej. Z prostej przyczyny – tych form kulturowej aktywności wówczas w zasadzie nie było. A nawet gdy już się pojawiały, znajdowały swoje uzasadnienie poza wskazanym tu nurtem wiedzy o widowiskach. Dramat liturgiczny istniejący od X wieku pozostaje silnie związany z porządkiem rytu, nabiera odrębności w postaci oficjów pasyjnych dopiero w czasach Hugona. Misteria zaistniały później – jednak i wówczas, aż do końca XIII w., pełniły funkcje religijne i były domeną władzy kościelnej. Teatr świecki, respektujący poetykę wywiedzioną z antyku, pojawia się jeszcze później – u zarania kultury renesansowej. Nawet widowiskowe formy kultury rycerskiej czekały na swój rozkwit, chociaż pewne formy zawodów, widowisk, gier były z pewnością uprawiane i istniały. Do nich też można odnieść wypowiedzi Hugona i jego następców, nawet jeśli przykłady, jakimi wypełniali swoje wywody, pochodziły jeszcze z czasów rzymskich. Sytuacja wiedzy o teatrze – erudycyjnej, oddalonej od ówczesnej rzeczywistości – przypomina trochę kondycję poetyki średniowiecznej uformowanej już na wzorach klasycznych, ale bez kontaktu ze współczesną sobie żywą poezją, czy to religijną, czy świecką (trubadurów)³. Teatryka Hugona była mniej obca średniowieczu, po prostu bliższa życia, chociaż w równym stopniu obojętna wobec aktualnej rzeczywistości kulturowej. Erudycyjne przykłady oraz wyraźna obojętność wobec aktualnych przejawów teatralności pozbawiają materiał walorów źródła historycznego.

Ideę „teatryki” podjęli inni pisarze średniowieczni, poszukujący zasad jedności wiedzy i kryteriów jej podziału: Radulfus de Longo Campo, św. Wincenty z Beauvais, św. Bonawentura, Robert Kilwardby. Postępowali w podobny sposób jak Hugon, dołączali jedynie pewne sądy wartościujące. Wincenty oraz Robert Kilwardby (o czym będzie jeszcze mowa) byli niechętni upowszechnianiu „teatryki”, swoją ocenę wspierali autorytetem św. Izydora z Sewilli. W istocie w wieku XIV teatryka nie pojawia się wcale. Jej odrodzenie u kresu następnego stulecia W. Tatarkiewicz dokumentuje pracami Angela Polizano w *Panepistemonie* oraz dziełem *Margarita philosophica (Perła filozoficzna)*, przypisywanym Georgiusowi Reischowi. W teorii nauki były to postacie kluczowe. Jednak nie

³ Oddalenie poetyk od praktyki twórczej podkreśla W. Tatarkiewicz (*Historia estetyki*, t. 2, wyd. drugie przejrane i uzupełnione, Wrocław 1962, s. 137–138).

wszyscy teoretycy interesowali się sztuką teatralną. Zabrakło jej w pracach innych znaczących postaci tamtego czasu: u działającego kilkanaście lat po Hugonie Dominika Gundissalviego w dziele *De divisione philosophiae* czy w dziele Michała Szkota⁴.

Postać Radulfusa ze środowiska szartryjskiego jest charakteryzowana w różny sposób. W. Tatarkiewicz bierze pod uwagę jego dzieło *Speculum universale*, którego powstanie zbiega się w czasie z *Didascaliconem* lub jest nawet nieco wcześniejsze od dzieła Hugona. Chociaż teatryka nie została tam uwzględniona, tekst zasługuje na uwagę z powodu dokonanej przez autora systematyki sztuk mechanicznych (*artes mechanicae*). W 2. tomie *Historii estetyki* badacz pełniej charakteryzuje dokonania Radulfusa – był on pierwszym teoretykiem średniowiecznym, który w podziale sztuk (i nauk) uwzględnił poezję (wyróżniał cztery rodzaje sztuk: filozofię, wymowę, mechanikę i poezję). Późniejsi badacze umieszczają jednak postać Radulfusa w nieco innym kontekście. Po pierwsze, sytuują go po Hugonie – wg M. Frankowskiej-Terleckiej działał na początku wieku XIII, po drugie, korzystają z innego dzieła Radulfusa, którego opracowania i wydania z rękopisu podjął się Jan Sulowski. Chodzi o komentarz napisany do dzieła przyjaciela Radulfusa – Alaine’a z Lille, postaci zajmującej w dziejach filozofii europejskiej znacznie ważniejszą pozycję. Tekst Radulfusa zatytułowany *In anti-claudianum Alani commentum* był w istocie podręcznikiem dotyczącym w znacznej mierze sztuk wyzwolonych. I tu również znajdujemy systematykę ówczesnej wiedzy teoretycznej, jednak zagadnienia z zakresu sztuk zostały potraktowane w sposób skrótowy, niewiele też różnią się od ustaleń Hugona. Jak wykazuje J. Sulowski, autor wyróżnił siedem sztuk mechanicznych, ich zestawienie oraz kolejność są identyczne jak w *Didascaliconie*; uwzględnił również teatrykę. „Mechanica igitur – czytamy w komentarzu – est scientia humanorum actuum corporeis necessitatibus obsequentium, cuius infinitae sunt species ut est: lanificium, armature, navigation, venation, agricultura, chirurgia, theatrica [...] theatrica removet fastidium informando attentionem et aletitiam. Patet ergo quo mechanica expellit defecum et informat valetudinem”⁵.

Sama przynależność wiedzy o teatrze do sztuk „mechanicznych”, ich podział co do liczby, stopnia, tematów oraz zachodzące w tym zakresie zmiany, sposób traktowania przez autorów poszczególnych sztuk, w szczególności „teatryki”, sygnały wartościujące i ich motywy, wreszcie stosowane przez dawnych teoretyków nazewnictwo (zaświadczone o sposobie i koncepcjach poznania teoretycznego),

⁴ Zob. M. Frankowska-Terlecka, *Idea jedności nauki w XII i XIII wieku*, Wrocław 1976, s. 36–39.

⁵ Radulphus de Longo Campo, *In anti-claudianum Alani commentum*, oprac. J. Sulowski, Wrocław 1972, s. 44 (*Źródła do dziejów nauki i techniki*, t. XIII). Radulphus de Longo Campo (Longchamp) miał też przydomek Ardens, czyli Płomienny.

choć dotyczy problematyki teorii wiedzy, mówią niejedno o specyfice przedmiotu, jakim były w tych kompendiach teatr, widowiska i gry.

Zapewne teatr nie znalazłby się w tylu ważnych dla kultury filozoficznej dziełach, gdyby nie potrzeba ogarnięcia całości dorobku myślowego i cywilizacyjnego ówczesnego świata. Wpierw idea całości wiedzy spełniała się w kształcie „encyklopedii”, koncepcji wywodzącej się od św. Augustyna. Ważne miejsce zajmowały ówczesne widowiska, pamięć rozlicznych form teatralnych antycznego świata, znane nam wielkie dokonania teatru greckiego skomentowane z pozycji patrystyki i rozważane z punktu widzenia doktryny biskupa Hippony. Rzecz znamienna, że wczesne średniowiecze, czas „encyklopedystów”, jak i średniowiecze szkół katedralnych, scholastyki i coraz doskonalszych systemów (znamiennych dla wieku XIII) nie podjęło tematyki augustyńskiej, w której dominowały głębokie uzasadnienia doktrynalne. U Augustyna teatr postrzegany jest z perspektywy znaków, konwencji, sposobów poznania i samookreślenia się człowieka – czyli kategorii dotyczących zjawisk daleko bardziej złożonych i powszechniejszych niż cały znany ówczesnie teatr. Augustyn ma na uwadze zarówno religijny teatr grecki, ogromny w swej wymowie politycznej i społecznej oraz kulturowej randze, jak i teatr mimów rzymskich. Teatr mimów staje się przedmiotem jego uwag w dziele *De doctrina Christiana*. O naturze teatru przesądza jego charakterystyka „semiotyczna”. Teatr posługuje się znakami arbitralnymi i konwencjonalnymi, w przeciwieństwie do rzeźby czy malarstwa, które operują znakami powszechnie zrozumiałymi i odnoszącymi się do porządku nadanego w akcie stworzenia na zasadzie podobieństwa. Z punktu widzenia ważnego ówczesnie rozróżnienia znaków naturalnych i umownych teatr należy do tych drugich, jak wiele innych sfer ludzkiej aktywności i porządku społecznego (język, ubiór, odmienności płci, miary, wagi, świadectwa, reguły społeczne). Jest jednym z czynników łączenia się ludzi i społecznego współdziałania. W tym sensie odróżnia się od umowności zdominowanej przez przesady, urojeń umysłów, zabobony, w których istotną rolę odgrywają siły demoniczne, zdolne do kształtowania ludzkiego myślenia i społecznego używania znaków. Teatr jest wprawdzie oparty – jak zaznacza Augustyn – wyłącznie na umowie między ludźmi (poza owym czynnikiem demonicznym), jednak podłoże tej umowy może być pożyteczne i wygodne albo też zbyteczne, marnotrawne i kłamliwe. W związku z tym gra sceniczna może służyć różnym celom i z różnym skutkiem, i dobrym, i złym.

Teatr jako pochodzący z „ustanowienia między ludźmi” Augustyn pojmuje antropologicznie (w dzisiejszym rozumieniu tego terminu), eksponując jego charakter znakowy, doczesny, konwencjonalny, społeczny, zgodny z porządkiem i potrzebami ludzkiej zbiorowości. Podobne, neutralne stanowisko co do istoty teatru prezentują kontynuatorzy myśli św. Augustyna. Izydora z Sewilli uważa, że „widowiska nie są złe same przez się, lecz przez to, co się na nich dzieje”. Po-

gląd ten powtórzy w XI wieku biskup Hraban Maur. Podobne, neutralne, teoretyczne podejście znajdziemy następnie u Hugona ze św. Wiktora oraz u humanisty szartryjskiego – Radulfusa de Longo Campo, powtórzą je św. Bonawentura oraz Wincenty z Beauvais. Sama „teatralność” i widowiskowość jako forma ludzkiej aktywności nie była więc z gruntu krytykowana, ale już treść widowisk ówczesnych oraz znanych z przeszłości budziła słowa krytyki u wymienionych autorów. Wyraźne już u Izydora, powtarzane przez Wincentego, a z większym jeszcze naciskiem przez Roberta Kildwarby’ego⁶.

Wszelkie te opinie wypowiediano z myślą o odbiorcy. Odniesienie do teatru było w przywołanych tu pismach traktowane w kategoriach ideologicznych i etycznych. Wielokrotnie podkreślano, że chrześcijanin nie powinien uczestniczyć w widowiskach teatralnych. Przywoływano w tym celu opinię św. Izydora, przetwarzaną następnie przez kolejnych autorów, że chrześcijanin nie powinien mieć nic wspólnego z obłędem cyrku, bezwstydem teatru, okrucieństwem amfiteatru, okropnościami areny, z rozpustą gry. Geneza takiego podejścia do widowisk teatralnych oraz krytyka udziału w nich powszechnego odbiorcy, choć z reguły kwalifikowana moralnie, w chwili powstania tych opinii – u św. Izydora – miała również uzasadnienie nadnaturalne. Podkreśla to, wspierając własne stanowisko, Robert Kilwardby i przywołuje fragment 9. z księgi 18. *Etymologii*: „widowiska okrucieństwa i oglądanie próżności są dziełem nie tylko występku ludzi, lecz rozkazu złych duchów”⁷. Sprawa inspiracji teatru ze strony złych mocy powraca u pisarzy średniowiecznych, mimo że św. Augustyn teatr wyedukowanych chrześcijan stawia w ostateczności poza sferą tego typu oddziaływań. Zapewne w opinii ludzi epoki nie każda forma działalności teatralnej taką legitymacją *ludzkiego ustanowienia* mogła się jednoznacznie wykazać. Wobec teatru niegodnego chrześcijan podejrzenia o jego demoniczne inspiracje rodzą się ponownie z różnym nasileniem. Rzecz dotyczyła zatem już nie samych niemoralnych treści, aktualnego przesłania – ale istoty teatralnej działalności, jak i natury uczestnictwa w widowiskach. Te obawy i zastrzeżenia odnoszono do ogółu form teatralnych, a R. Kilwardby, przeciwnik teatru, głosił potrzebę usunięcia „teatryki” z zakresu sztuk mechanicznych i pominięcia jej w nauczaniu teorii wiedzy.

U Hugona ze św. Wiktora zarówno istota teatru, jak i jego historycznie realizowane postacie nie budziły, jak wiadomo, takich negatywnych odczuć i obaw. W chrześcijańskiej Europie ocena pogańskich misterii, widowisk, walk gladiatorów dokonywała się przede wszystkim na podstawie erudycji (nawet o cechach pewnego stereotypu uformowanego przez świętych Augustyna i Hieronima) w odniesieniu do przeszłości, w minimalnym zaś stopniu dotyczyła autopsji i aktualnego stanu, gdzie gorszące przejawy teatru nie mogły być tak bardzo powszechne czy typowe. Zresztą o teatrze swojego czasu Hugon wiedział

⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Teatryka...*, s. 312–313.

⁷ Jw., s. 312.

zapewne niezbyt wiele, a i teatr ów czekał dopiero na swój rozkwit⁸. Zdaniem W. Tatarkiewicza, przykłady teatru i widowisk opracowane na podstawie dzieła św. Izydora doskonale nadawały się do stworzenia pełnej klasyfikacji, gdzie obok działań scenicznych i gimnastycznych pojawiły się rzymskie formy cyrku i amfiteatru gladiatorów oraz wszelkie inne formy widowisk. Dane te spełniały oczekiwania teoretyczne. Niewiele jednak miały wspólnego z teatrem i widowiskami epoki. Opinie „encyklopedystów” powielane przez stulecia nieuchronnie kształtowały pogląd na teatr okresu, w którym były przywoływane.

Hugon w stosunku do działalności teatralnej (rozumianej jako forma rozrywki!) nie posuwa się do skrajnych sądów. Jednak mimo powściągliwości w ocenach współczesnych mu form teatralnych występuje z krytyką osób, które w działalności scenicznej nazbyt swobodnie korzystają z Biblii, nie dostrzegając jej rzeczywistej wagi religijnej i naukowej. „Są tacy – czytamy w *Didascaliconie* – którzy przeszukują Pismo święte, aby zgromadzić bogactwo, uzyskać poważanie lub zdobyć reputację. Zamiar tych ludzi jest absurdalny i godzien współczucia. Oprócz nich są inni, którzy cieszą się, że słuchają słowa Bożego i chłoną mądrość jego dzieł nie z uwagi na ich charakter zbawczy, lecz ze względu na to, że są pełne cudowności. Chcą badać rzeczy tajemne i poznawać rzeczy niesłychane, wiele chcą wiedzieć, ale wykonywać nie chcą niczego. Daremnie i ze zdziwieniem wyglądają mocy Bożej, skoro nie są w stanie zaakceptować jednocześnie jego miłosierdzia. Jak mogą ich zachowania nazwać inaczej, jak tylko zwykłym obwieszczaniem bajecznych historii. W tym celu uprawiają teatralne prezentacje i uczęszczają na przedstawienia sceniczne. Mianowicie, aby karmić ucho, a nie naszego ducha. Wierzę jednak, że ludzie tego usposobienia zasługują na pomoc, ponieważ ich wola nie jest niegodziwa, zła, lecz tylko nieprzemyślana i niebaczną”⁹.

Sztuki wyzwolone (tj. obejmujące zakres wiedzy ludzi wolnych) wyróżniał już w I wieku przed Chr. Varron, a w pełni opracował Marcjan Capella (ok. 400 roku), wyodrębniając trzy sztuki w zakresie *trivium* i cztery – *quadrivium*. Z tego ujęcia korzystał św. Augustyn, następnie Boecjusz, Kasjodor, Izydor i cała scholastyczna tradycja. Do grupy pierwszej, niższej, zaliczano gramatykę, logikę i retorykę, do drugiej, wyższej: geometrię, arytmetykę, astronomię i muzykę. Rychło wprowadzono też pojęcie sztuk mechanicznych, wyróżnianych już w czasach Augustyna, jednak ostatecznie ukształtowanych i uporządkowanych w chwili włączenia ich do uniwersalnego systemu wiedzy w wieku XII. Znaczną ich liczbę sprowadzono wówczas do siedmiu klas, różnie u kolejnych autorów

⁸ Waga teatru w średniowieczu wynika z funkcji rdzenia obrazowego ówczesnej kultury – powszechnej mowy dla ludu, mowy niepiśmiennej – o roli podobnej jak późniejszy franciszkański żłobek, popularne *Bibliae pauperum* czy ścienne malarstwo religijne.

⁹ Hugon, *Didascalicon. De studis legendi*, oprac. Th. Offergeld, wyd. H. Freiburg, 1997, s. 355.

zestawianych, pomijając lub nie dostrzegając niektórych z tego obszernego zakresu (dotyczyło to np. sztuk plastycznych). Czyniono to na zasadzie analogii do wspomnianych sztuk wyzwolonych, ale też w zgodzie z poczuciem doskonałości liczby siedem. Te porządkujące, teoretyczne zabiegi tradycja filozoficzna zawdzięcza właśnie Hugonowi ze św. Wiktora. Koncepcja sztuk mechanicznych ulegała wówczas ciągłym modyfikacjom, była pozbawiona niezmienności – tak charakterystycznej dla średniowiecznego kanonu sztuk wyzwolonych (podziały starożytne tych sztuk były nieco inne). Jednak wyróżnienie pośród „mechanicznych” jako siódmej „teatryki” świadczyło o szczególnej randze, jaką autor przypisał tej odmianie poznania teoretycznego. Wcześniej była to wiedza „encyklopedyczna” – tu stała się składnikiem kanonicznego i głównego porządku nauk, oczywiście podnosiło to wagę i prestiż jej przedmiotu poznania – czyli teatru i widowisk.

Co takiego dostrzegano w aktywności teatralnej, że przypisywano jej charakter „mechaniczny”? Samo zakwalifikowanie teatru do „mechaniki” budzi oczywiście zdziwienie. Trzeba wszakże zauważyć, że we wskazanym systemie wiedzy możliwości wyboru były niewielkie – możliwa była przynależność albo do sztuk wyzwolonych (*artes liberales*), gdzie mieściła się istotna później dla nowożytnej poetyki teatralnej retoryka, albo do sztuk mechanicznych (*artes mechanicae*), z oczywistych względów musiały one obejmować wiele typów aktywności kulturowej. Ów binarny podział odróżniać miał przede wszystkim sztuki angażujące umysł oraz sztuki uzależnione od ciała. Sztuki mechaniczne to wszystkie te, które wymagały posługiwania się rękami – zauważa Tatarkiewicz i przywołuje nieco inną wersję tego rozróżnienia w sformułowaniu św. Augustyna – sztuki wyzwolone służą kontemplacji, mechaniczne – życiu.

Jednak w ujęciu Hugona same sztuki mechaniczne podlegają też podziałowi, analogicznie do *trivium* i *quadrivium*, choć nie w sensie odróżniania bardziej elementarnych i „wyższych”, ale w relacji do człowieka. Wylicza trzy zaspokajające potrzeby „zewnątrzne”: tkactwo, wytwórstwo broni i sztukę nawigacji, oraz cztery zaspokajające potrzeby „wewnętrzne”: rolnictwo, myślistwo, medycynę i sztukę teatralną – te dotyczyły wprost człowieka, a nie jego środowiska i warunków zewnętrznych, dotyczyły potrzeb biologicznych i emocjonalnych. Z kolei Radulfus to zadanie sztuk mechanicznych pojmował jako przeciwdziałanie różnym ludzkim defektom i ułomnościom.

Koncentrowano się głównie na stronie cielesnej, na „mechanice” ciała, wytwórczości i pracy aktora, pomijając ów drugi biegun widowiska – kontemplację prezentowanego obrazu. Nic dziwnego, biegunowość wytwórczo-kontemplatywna dotyczyła właśnie jedynie teatryki – siódmej sztuki mechanicznej, inne pozostawały mechaniczne, i po stronie wytwórczości, i po stronie korzyści osób, którym miały służyć (chodziło o korzyści „fizyczne”, biologiczne, jakie dawały na przykład medycyna czy rolnictwo). Tę dwoistość funkcji sztuk mechanicz-

nych – dotyczących ciała lub psychiki – podkreśla św. Bonawentura: „każda sztuka mechaniczna służy albo pociesze, albo wygodzie, usuwaniu bądź smutku, bądź braku, albo przynosi korzyść, albo przyjemność. Jeśli służy pociesze i przyjemności, to jest taka jak teatryka, która jest sztuką rozrywek, obejmuje wszelkie ich rodzaje, posługujące się śpiewami, instrumentami, fikcyjnymi pomysłami, gestami. Taką sztuką jest jedna tylko teatryka”¹⁰. M. Frankowska-Terlecka podpowiada z kolei horacjańską inspirację tego rozróżnienia u Bonawentury: „Pragną przynosić pożytek albo radować – poeci”. Teatryka mówi przecież również o korzyściach „cielesnych”, fizjologicznych – taka jest bowiem funkcja ruchu w wykonywaniu tej sztuki. Wypada tu powtórzyć cytowany już fragment z dzieła Hugona: „umiarkowany ruch podsyca ciepło w organizmie i odnawia pogodne usposobienie”. Teatr jest praktyką, która zachowuje człowieka w zdrowiu, a wręcz poprawia zdrowie. Służy harmonii człowieka. Sąd ten pośrednio uchyla poważne zastrzeżenia wobec sztuk widowiskowych, wyrażane w słowach *okrucieństwo, okropności, rozpusta czy obłąd*, ujmujące „cielesność” teatru z innej, negatywnej perspektywy.

W jakim stopniu status teoretyczny „teatryki” ujawnia „naturę” przedmiotu jej badań? Czym był teatr, jaka była denotacja tego pojęcia? Na pewno utożsamiano je z widowiskami (*spectaculum*) – zgodnie z tematyką części 16. rozdziału XVIII *Etymologii* Izydora z Sewilli, tak zasięg teatryki pojmował również Hugon. Miał on na uwadze widowiska, choć – jak wykazaliśmy wcześniej – teatralność określał pełniej nie tyle poprzez kategorię *spectaculum*, lecz przez pojęcie *ludus* – obejmujące rozrywki i zabawy. Na teatr składa się więc zespół owych widowiskowych zabaw i gier. Teatr jest zdarzeniem, faktem, procesem. Aspekt werbalny w owej rozrywce odgrywał rolę marginalną (choć mowa też o pieśniach na ucztach, o recytacjach z użyciem masek). Istotnie w swojej widowiskowej postaci był on równie daleko od tradycji retorycznych, jak i od sztuki teatralnej opisywanej w poetykach antycznych. Słowo dramatyczne odegra ważniejszą rolę o wiele później. Nastąpi to, gdy misteria (gatunek przynależny religii) przybiorą bardziej świecki charakter, gdy pośród tekstów dla teatru pojawią się komedie i później jeszcze, gdy nabiorą wagi humanistyczne nawiązania do kultury klasycznej, czyli w wieku XV.

Przedmiotem było więc widowisko, jaki był natomiast status teoretyczny teatryki? Zwyczajowo stosowano do niej określenie *sztuka (ars)* z uwagi na funkcyjną określenia: *artes liberales, artes mechanicae*. Jednak słowo *ars* dotyczące umiejętności popartej wiedzą, wymagającej rzetelnej wiedzy teoretycznej, przeciwstawiano innemu słowu – *scientia*, które nazywało samą tę teoretyczną wiedzę, teorię w sensie ścisłym. Najlepszym przykładem *scientiae* jest tu królowa nauk – teologia. Niekiedy opozycja *ars – scientia* rozdzielała *trivium* i *qua-*

¹⁰ Cytat na podstawie przekładu Tatariewiczza *Droga przez estetykę...*, dz. cyt., s. 309.

drivium (czyli nauki matematyczno-przyrodnicze), np. w ujęciu św. Augustyna. Ostatecznie jednak sztukami nazywano siedem wyzwolonych i dalszych siedem mechanicznych, mimo że nawet Hugon nad tym tradycyjnym podziałem nadbudował własny. Uwzględnił tam cztery typy wiedzy: teoretyczną, praktyczną, mechaniczną i logiczną. *Quadrivium* włączył jako cztery działy matematyki do nauk teoretycznych obok fizyki i teologii, natomiast *trivium* sytuował w ramach dyscyplin logicznych. Wiedza mechaniczna stanowiła zwarty dział – składający się z wymienionych już siedmiu typów wiedzy.

Czy wiedza o widowisku teatralnym miała status sztuki czy nauki? Można mniemać, że uznana została za typ umiejętności (*ars*), jednak intencja terminologiczna Hugona była inna – określił teatrykę mianem nauki. Autor *Didascaliconu* z myślą o jedności całej ówczesnej wiedzy dążył do zrównania statusu dyscyplin mechaniki, sztuk wyzwolonych, filozofii, wiedzy przyrodniczej pod mianem nauki. Stąd wobec teatryki używał terminu *scientia ludorum*, czynił to z sygnalizowanym wyżej przeświadczeniem, że sztuki mają w sobie element teoretyczny, zatem w sztukach mechanicznych winien być również dostrzeżony i respektowany. Chodziło o aspekt teoretyczny wiedzy teatralnej, wiedzy o widowiskach. Podobne dwa aspekty – teoria i umiejętność, zostały wyróżnione w innych sztukach mechanicznych. Relację *artes – scientiae*, opisaną przez Hugona, M. Frankowska-Terlecka komentuje następująco: „sztuki mechaniczne należą do filozofii tylko ze względu na swoje rozumowe wyjaśnienie, zadania i ich faktyczne działanie już je z niej wykluczają”. Autorka podkreśla też ważną ideę teoretyczną *Didascaliconu* i wcześniejszego nieco podziału bamberskiego. Dzieło Hugona „wiele mówi o naśladownictwie natury przez człowieka i z tego naśladownictwa autor wyprowadza początki sztuki mechanicznej”¹¹. Rangę widowisk teatralnych podnosi postulat zaliczenia teatryki do podstawowego, uniwersalnego porządku wiedzy o wyraźnie wskazanych aspiracjach teoretycznych. Ten zwrot terminologiczny jest tu ważny, umieszcza teatrykę w kręgu najbardziej znamienitych nauk z działu filozoficznego, a teatr staje się dzięki temu integralną częścią rzeczywistości podległej badaniu teoretycznemu.

Nie wykraczając nazbyt poza wyznaczony obszar kultury średniowiecznej, wypada zauważyć, że obok deklarowanej wielokrotnie teatryki jako nauki o widowiskach i o rozrywce problem teatralności dotyczył także liturgii i obrzędów katolickich. Z dzisiejszej perspektywy dostrzegamy bliskość tych zagadnień: widowisk świeckich z jednej i religijnych obrzędów z drugiej strony. W tamtym czasie nie szukano wspólnego teoretycznego mianownika dla obu rodzajów teatralności, gdyż ta wyłaniająca się z liturgii pozostawała domeną religii i Kościoła, tworzyła świat odrębny. Była oceniana z perspektywy życia chrześcijańskiego, pełniła odrębne funkcje niż widowiskowość świecka. Jej

¹¹ M. Frankowska-Terlecka, *Idea jedności...*, dz. cyt., s. 36.

ewolucja w postaci dramatu liturgicznego czy wszelkich form obrzędowości, tak rozbudowanej w ówczesnym Kościele, znajdowała odrębną teoretyczną wykładnię. Autorem jednego z takich ujęć był Ryszard ze św. Wiktora, o pokolenie młodszy od Hugona (żył w latach 1123–1173); w klasztorze pełnił funkcję opata. Zwrócił uwagę nie tyle na obrzędowość, co na oprawę i właśnie „widowiskowość” ceremonii religijnych. W rozważaniach zawartych w dziele *Beniamin Maior* przypisał liturgii szczególną właściwość kontemplacyjną. Sytuował ją najwyżej w przyjętej przez siebie siedmiostopniowej skali, gdzie koncentrował się na rozważaniu i podziwianiu urządzeń boskich. Wszelkie ceremonie najpełniej służą człowiekowi i jego mistycznej i symbolicznej drodze ku rzeczywistości duchowej. Istotną rolę odgrywa tutaj współdziałanie wszelkich władz człowieka oraz zaangażowanie wszystkich zmysłów – stąd waga barwy, kształtu, ruchu, muzyki, zapachu. Czynniki określające skalę zmysłowego otwarcia na liturgię kształtują widowiskowy, obrazowy i estetyczny – a więc i teatralny aspekt chrześcijańskiej obrzędowości. Przykład powyższy ujawnia, że wiedza o liturgii i jej aspektach widowiskowych wspomagających kontemplację istotnie dopełniała „świecką” refleksję nad widowiskami i umożliwił pełniejszy wgląd w antropologię widowisk i aktywności teatralnej średniowiecza.