

Święta gra.
Reminiscencje

Poniższe wyimki pochodzą z rozdziału książki wielkiego holenderskiego fenomenologa Gerardusa van der Leeuwa **Święte i świeckie piękno. Świętość w sztuce**. Tłumaczenie tego tekstu drukowaliśmy już w numerze 3-4: 1991 naszego pisma. Ale ponieważ tekst ten odegrał ogromną rolę w początkowej fazie myślenia Węgajt nad możliwością wskrzeszenia dzisiaj średnio-wiecznego dramatu liturgicznego, przypominamy raz jeszcze ów rozdział, ale już w formie skróconej, obejmującej wszelako najistotniejsze jego wątki.

Taniec i dramat

Na całym świecie dramat wywodzi się ze świętej gry, której celem było zapewnienie i umocnienie cyklu życia. W decydujących chwilach, takich jak czas siewu i żniw, czy też przesilenia zimowego i letniego, święta gra jest odtwarzana. Jeden bądź więcej mówców występuje przed chór, naśladując wiosnę, zimą, śmierć, życie, czy też zwierzęta, demony lub bóstwa, od których oczekuje się, że rzecz się powiedzie. Takie odgrywanie głosu [hawthorn] lub Majowego Króla wypędzającego zimą i uroczyste wprowadzającego lato, taki *certamen* [spór] pomiędzy Hiems [Zimą] i Ver [Wiosną], który odnajdujemy jeszcze u Szekspira, jest źródłem dramatu. Czy grający odziani są w zielone stroje i ozdobieni kwiatami, czy pojawiają się jako niedźwiedzie i inne święte zwierzęta, czy też wyobrażają bogów lub duchy, w każdym przypadku tańczą. Początkowo tylko tańczą. Pierwotnie aktor jest tym, który prowadzi taniec i interpretuje



Wniebowstąpienie Chrystusa; w podtrzymywanej przez cztery Anioły mandorli Chrystus wlatuje w stronę wyciągniętej ręki Boga; płaskorzeźba na szkatulce z kości słoniowej; Frankonia, XII w; w: Jean-Claude Schmitt *Gest w średniowiecznej Europie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006

wszystko to, co porusza całą grupę w dosłownym tego słowa znaczeniu. W Grecji ten rozwój daje się prześledzić bardzo wyraźnie. Orchestra albo przestrzeń tańca to scena, na której chór porusza się wolnym, tanecznym krokiem. Chór, który jest prawdziwym aktorem dramatu zarówno w tragedii, jak i komedii, zawsze pozostaje [w] centrum akcji. Z tańca wyrasta muzyka, z muzyki poezja, poezja zaś ostatecznie wywołuje wielorakie działania mitu i sagi zamiast jednolitego, typowego porządku natury, który panuje w niepodzielnym życiu. Rytm tańca wciąż jeszcze uderza w pełnym mocy ruchu postaci Ajschylosa. Dramat także składa się z ruchu i kontrruchu. Pozostaje to prawdą nawet wówczas, kiedy prowadzący taniec i chór od dawna już zostali zastąpieni przez grupę aktorów, i odkąd chór towarzyszy jedynie akcji. Kiedy Arystoteles, rozwijając psychologię dramatu, poszukiwał istoty tragedii w perypetii i rozpoznaniu, w stylu świętej gry, której podstawą i celem jest zarówno wielki cykl biegnący od śmierci do życia, odwrócenie przeznaczenia, jak i pełna bólu i szczęśliwa świadomość powiązań wewnątrz życia – czyż nie przywodzi to na myśl obrazu Labiryntu? Zakrętów, zwrotów i obrotów, nagłych rozpoznań jakiegoś niespodziewanego wyjścia albo nagłej konsternacji wynikłej z napotkania sieci ścieżek bez wyjścia? (...)

Dramat

Jednak dramat nie należy wyłącznie ani do samego tańca, ani do poezji, ani do muzyki samej, lecz do nich wszystkich razem. W rzeczywistości wiąże się on fundamentalnie także ze sztukami plastycznymi i architektonicznymi, ruchem i kontrruchem, grą linii i płaszczyzn. Dzieło dramatyczne jest zatem bogatszą formą sztuki niż sama sztuka teatralna czy odgrywanie. W poszczególnych narodowych tradycjach dramatycznych, jak np. *wajang wong* na Jawie, odkrywamy, że taniec, poezja i muzyka łączą się organicznie w artystyczną całość.

Taniec wciąż jeszcze jest sztuką, która odgrywa najważniejszą rolę w strukturze dramatu. Dramat może obyć się bez słów i bez muzyki, ale nigdy bez ruchu. Nawet cień dramatu, jakim jest film, posłuszny jest tej zasadzie, chociaż odtwarza tylko to, co pozostało po ży-

wym ruchu. Rytmiczny taniec sam w sobie nie jest jeszcze dramatem. Ten ostatni pojawia się tylko wtedy, kiedy ruch spotyka się z kontrruchem; kiedy dwie grupy zbliżają się do siebie, unikają siebie, kuszą się wzajemnie bądź walczą ze sobą. Wtedy, kiedy przewodnik wylania się z chóru, nie tylko występując na przód, ale także sytuując się w opozycji do innych; kiedy rytm nie tylko stawia pytania, ale także niesie odpowiedzi; kiedy melodia przylacza się do rytmu, rodzą się pieśń i antyfony, recytatyw i refren. Jeżeli akcent pada na słowo, rodzi się dialog. Lecz wszystko to ma charakter uzupełniający.

(...)

Od niepamiętnych czasów ludzkość próbuje nadać swemu życiu tę dramatyczną formę. Nie tylko pewnym poszczególnym zdarzeniom życia, lecz życiu samemu, chce ująć je w największym możliwym skrócie, skondensowaniu. Życie i śmierć, tak jak występują one w naturze i w życiu człowieka, wieczny cykl od życia do śmierci i od śmierci do życia, monotony, lecz poruszający jak bicie serca rytm, który pulsuje wszędzie, wewnątrz nas i dookoła nas, jest dramatycznie przedstawiony jako ruch i kontrruch. Nawet przedhistoryczne rysunki na skałach, wyobrażające między innymi sceny myśliwskie, nie są niczym innym jak przedstawieniami dramatycznymi. Człowiek kształtuje wydarzenia ze swego życia wedle z góry ustalonego ruchu i wiąże to z tym, co miało miejsce w pierwotnym czasie. W ten sposób życiu dana jest konsystencja i zapewnienie szczęścia. Powstaje dzieło sztuki, które nazywamy tańcem, zabawą, obrzędem [*game*], dramatem, ale także liturgią – dla nich wszystkich proponowałbym jedną wspólną nazwę: *sacer ludus*.

Sacer ludus

Dramatyczny schemat, który dzisiaj wciąż jeszcze posiada moc wśród społeczności pierwotnych i w zwyczajach ludowych, można również odnaleźć w niezliczonych przykładach u narodów cywilizowanych. Z grupy młodych ludzi, składającej się z samych dziewcząt albo dziewcząt i młodzieńców, oddziela się pojedyncza osoba, przewodnik tańca, stopniowo przybierając coraz to bardziej rolę, która w rzeczywistości przynależy całej wioskowej lub plemiennej młodzieży. Jest on (ona) nosicielem życia, tym, który przynosi nowe życie, zbawcą. Choć triumfalnie oprowadzany, to jednak zmierza on (ona) do nieszczęśliwego końca – wykpiony, zostaje następnie wygnany, utopiony lub spalony. Oto nowe życie, które starzeje się i umiera, by zrodzić się ponownie. Ten, który niesie życie, ubrany jak stary mężczyzna lub stara kobieta, jest wyśmiewany lub poniewierany, a ostatecznie zabity, lecz po pewnym czasie ponownie powstaje. Oczywiście to tylko schemat. W rzeczywistości *sacer ludus* występuje w niezliczonych wariantach. Najczęściej jest dwóch aktorów, jeden wyobraża życie, drugi – śmierć; czy lepiej, jeden – życie, które umiera, drugi – życie, które powstaje. Tak pojawia się temat zmartwychwstania, a dramat przyjmuje formę walki,

walki czy to pomiędzy dwoma bóstwami, czy latem i zimą, czy śmiercią i życiem. Punkt szczytowy tego dramatu pozostaje nadal niezmiennie ten sam, przejście od śmierci do życia i odwrotnie.

(...)

Do schematu *sacer ludus* należy także małżeństwo sakralne, które łączy męskiego i żeńskiego nosicieli życia. Król i Królowa Maja są tego klasycznymi przykładami, które pojawiają się w wielu wariantach. W starożytnym Rzymie zamiast pożądaną piękną kobietę zwycięski bohater znajdował staruchę Annę Perennę [starożytna rzymska bogini roku], co wzbudzało śmiech widzów. Wkrótce okazywało się jednak, że Anna Perenna była także nosicielką życia. Wyobrażała ona jedynie życie minionego roku. Jest ona komiczną, starą kobietą, która – schrystianizowana jako Befana (od Epifania) – jest ciągle jeszcze grzebana we Włoszech wśród barbarzyńskiej muzyki i niepomahowanej radości.

Wszystko to, choć dzieje się żartem, jest także liturgią. Jest to jednocześnie liturgia, żart i dramat – stosownie do pierwotnego kontekstu tych idei. Później tendencje te rozejdą się: w misterium uroczystej liturgii małżeństwo będzie święte, podczas gdy na popularnej scenie będzie ono przedmiotem wyjątkowo prostackich żartów. Ale w tym miejscu życie jest jeszcze nierozdzielną jednością. Śmiejemy się ze świętości i kłękamy przed mocą życia nawet wtedy, gdy objawia się ona prymitywnie i sprośnie.

(...)

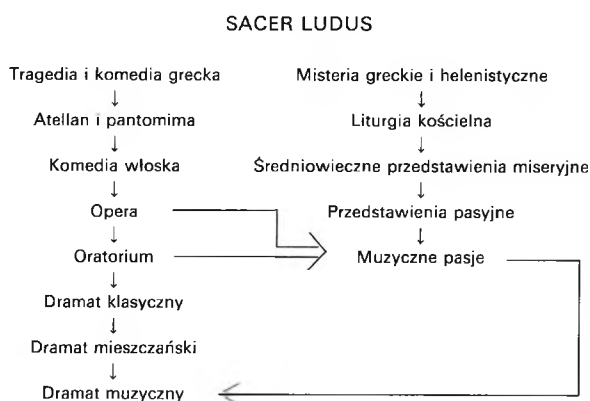
W *sacer ludus* pojawia się tylko jeden lub, co najwyżej, dwóch bohaterów, jako wrogowie lub kochankowie. Nawet wtrącane żarty odnoszą się jedynie do najbardziej elementarnych spraw, tych, które mówią o zwycięstwie, porażce, i o tym co najważniejsze, o stosunkach pomiędzy płciami. Jesteśmy zdziwieni tym, co mają do przekazania ludowy zwyczaj i prymitywny dramat, kiedy mówią o seksie i robią żarty ze spraw seksu, a jeszcze bardziej, gdy widzimy, jak niedwuznacznie znajdują się one w centrum ich uwagi i zainteresowania. Dawni dramaturgowie, nawet Arystofanes i Szekspir, stale pamiętają o tym. Zapominamy, że wygnaliśmy do teatru podkaszanej muzy i rewii wszystko, co komiczne i prostacko seksualne, i że nie powinno być powodem do dumy, że w naszej kulturze możemy łączyć seksualność i humor przede wszystkim z sytuacjami zarezerwowanymi dla dorosłych, a tylko rzadko goszczą one w normalnych okolicznościach. W społeczeństwach pierwotnych liturgia i aischrologia [używanie sprośnych i nieprzyzwoitych słów, mowa obelżywa], dramat i akt seksualny, znajdują się na jednym planie. Nie tylko popularne sztuki, których jedynym celem jest zabawianie, nie znają granic pod tym względem. W misteriach greckich aischrologia była rytuałem, przez który przechodziły szacowne matrony i który miał liturgiczny charakter w tym samym stopniu co obsceniczne piosenki w czasie rzymskiego święta Anny Perenny. Nie ma bardziej dostojnego ruchu

i kontrtruchu niż ten pomiędzy mężczyzną i kobietą, a żart i kpina przynoszą tak ulgę, jak i pewność.

(...)

Sekularyzacja

Teatr zaczyna się na ulicy. Teatr angielski ma swoje początki w karczmie przykrytej do połowy dachem; naśladuje on niedźwiedzie ringi, gdzie zwierzęta walczyły, czy raczej były zaszczuwane na śmierć. Na dole było miejsce do stania, a na galerii miejsca siedzące. Można by także powiedzieć, że dramat wyłonił się z kościoła na plac przykościelny, ze świątyni na rynek. Historia dramatu jest historią sekularyzacji. Możemy prześledzić dwie różne linie rozwoju, jedną prowadzącą coraz dalej od religii i drugą poszukującą jedynie tego, co religijne:



(...)

W historii dwukrotnie mieliśmy do czynienia z sekularyzacją dramatu. Po raz pierwszy miało to miejsce, kiedy sakralna sztuka grecka wyspecjalizowała się i zaczęła przedstawiać pełny koloryt całego życia ludzkiego. Jego treść pozostała związana z nadludzkimi bogami i postaciami heroicznymi; forma zaś stale była budowana wokół odmian losu. Ale w swojej istocie wyzwoliła się ona od starożytnej treści i formy. Bohaterowie i bogowie stali się ludźmi, aż nadto ludzkimi ludźmi. Pojedynczy bóg, który śpiewał i tańczył na zmianę ze swoim orszakiem, zastąpiony został przez cały rój różnego rodzaju postaci. Tam, gdzie bohater jest ciągle jeszcze prawdziwym bogiem, pojawia się on jako *deus ex machina*, by przeciąć poplątane węzły ludzkich zdarzeń. Jest to pozostałością dramatu starożytnego. Znajdujemy wiele takich pozostałości nawet w formie. W *Bachantkach* Eurypidesa pierwotna rama jest jeszcze wyraźnie widoczna: śmierć boga, lament nad odchodzącym życiem i zmartwychwstanie wśród pieśni radości. Jak widzimy, chór pozostał centralną postacią nawet wtedy, kiedy był zbyteczny, czy nawet jawnie niszczycielski dla akcji.

Jednak patos tragedii greckiej i w mniejszym stopniu komedii greckiej ustanowił duży dystans pomiędzy sobą a *sacer ludus*. Podstawowa perypetia stała się nośnikiem najgłębszych greckich idei o bogu i człowieku,

świecie i życiu, najostrzejszą satyrą i bezlitosnym motywem. Tragedia grecka bez wątpienia jest sztuką religijną, ale już nie w znaczeniu magicznym. Przeszła już sekularyzację i osiągnęła nową jedność świętości i piękna, zawdzięczając to zagorzałej i bolesnej walce o życie w jego boskim i ludzkim wymiarze.

(...)

Współczesny dramat zaczyna się jako komedia typów. Nie tylko Scapin, ale także *l'avare*, *le bourgeois gentilhomme*, *le malade imaginaire* są typami, a nie postaciami we współczesnym tego słowa znaczeniu. John Falstaff, Mistress Quickly, Aguecheck oraz niezliczeni głupcy i kłowni są *tipi fissi*. Ale właśnie dlatego, że są oni postaciami typowymi, są oni także ludźmi, często na wielką skalę. Dawna forma jest jednocześnie i przyjęta, i przekroczona. U Szekspira często odnajdujemy dawne *sacer ludus*, nawet w formie dramatycznej: dowcipy Christophera Sly w *Poskromieniu złośnicy*, pojedynek Armado i Costarda w *Serc staraniach straconych*. Akcja jest niemal zawsze typowa: zazdrość, dziecięca niewdzięczność, zwątpienie, mizantropia. A jednak nie występowali na scenie więksi ludzie niż Otello, Lear, Hamlet czy Tymon Ateńczyk, właśnie dlatego, że ich człowieczeństwo jest czymś więcej niż zwykłym człowieczeństwem; właśnie dlatego, że są oni mocno zakotwiczeni we wszystko obejmującą przeszłość. Nikt nie jest Learem i każdy nim jest; nikt nie jest Tymonem czy mizantropem, ale każdy może w nim rozpoznać siebie. Jeżeli dramat całkowicie odstąpi od typów, jednostka pozostanie rzeczywistym bohaterem, ale będzie reprezentowała tylko siebie, pojedynczą osobę, której nie można już będzie odnaleźć na widowni.

W złotym wieku współczesnego dramatu treść i forma pozostają więc pod wieloma względami związane z dawną treścią i dawną formą. Naśladując przykład tragedii greckiej, osoby są wciąż postaciami mitycznymi, a przynajmniej arystokratycznymi. Bogowie, półbogowie i królowie krocą po scenie. Inni, jeśli nie są służącymi dla rozrywki kłownami, są typami posłańców i służących. Autorzy ciągle jeszcze nie ufają sobie na tyle, by porzucić zasady na rzecz indywidualności, wybierają [postaci] na mocy urzędu, czy też urodzenia: w tym także kryje się pierwotna idea.

Kiedy pojawił się dramat mieszczański, sekularyzacja posunęła się o krok dalej. Jednak nacisk na typowe, ponadosobowe pozostaje silny. Zaledwie zniesiono ten typ – wprowadzono symbol.

Liturgia

Inną ścieżką, która wiedzie nas od pierwotnej jedności, prócz tej prowadzącej do świeckiego dramatu, jest ta, jaką idzie liturgia kościelna.

(...)

Liturgia Kościoła chrześcijańskiego bez wątpienia jest świętym dramatem, który najbardziej zbliża się do

perfekcji. Wyrasta z niego, typowy dla teatru przejściowego, dramat liturgiczny: przedstawienie pasyjne i wielkanocne z czasów średniowiecza, „przedstawienie misteryjne”, takie jak przetrwało w Oberammergau.

W rękopisie z IX wieku znajduje się tzw. wielkanocny trop, rozwinięcie melodii i słów, liturgicznych wersów, w których zawiera się jądro przedstawienia dramatycznego: Aniołowie czuwający przy grobie zapytali kobiety:

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?

(Kogo szukacie w grobie, o czciciele Chrystusa?)

Odpowiedziały mu one:

Jesum Nazarenum crucifixum, o Coelicolae.

(Ukrzyżowanego Jezusa z Nazaretu, o mieszkańcy Nieba.)

A na to Aniołowie:

Non est hic, surrexit sicut dixerat. Ite, muntiate, guida surrexit de sepulchro.

(Nie ma go tu. Zmartwychwstał, tak jak zapowiedział. Idźcie i rozgłaszajcie to, ponieważ powstał z grobu.)

Po tym kontynuowano zwykłą liturgię z introitem:

Resurrexiet adhuc tecum sum

(Powstałem i jestem z powrotem z tobą).

Jesteśmy tu świadkami rozwoju liturgii dramatycznej w mniej lub bardziej niezależny dramat. Tak więc liczne dramatyczne działania mają swoje źródła w kościele, gdzie też czasem pozostały. Nie mamy już Grobów Wielkanocnych, ale ciągle mamy jeszcze bożonarodzeniową szopkę. Kiedy w XII wieku scena nie była już ustawiana w kościele, ale poza nim, na cmentarzu, kiedy aktorami przestali być księża, a stali się świeccy. I kiedy język, pierwotnie łacina, został zaślepiony początkowo przez półlacińską mieszaninę, a w końcu przez języki narodowe, było jasne, że dramat stał się niezależny.

Dramat, który wyrósł z liturgii, jest religijny zarówno w formie, jak i w treści. W XIII wieku *clerici vagantes* w czasie przedstawień pasyjnych nosili jeszcze maski. Wiele przedstawień wielkanocnych zawierało całą historię zbawienia, zaczynając od upadku Lucyfera. W tym pragnieniu jednej wszystko obejmującej perypetii (której świadectwo znajdziemy jeszcze w Oberammergau) widzimy ściśle powiązanie z *sacer ludus*. Sposób, w jaki się te przedstawienia ogląda, czy raczej w nich uczestniczy, także na to wskazuje. Nie siedzi się tam jak w teatrze, lecz bierze udział w kulcie. Istnieje popularne wierzenie, że ktokolwiek zobaczył na Wielkanoc podniesienie krzyża, który był pogrzebany przed ołtarzem w Wielki Piątek, nie umrze w nadchodzącym roku. Podniesienie krzyża jest typową formą przejściową pomiędzy liturgią i dramatem.

Dwa prądowe składniki są tu także obecne: przede wszystkim taniec. W tyrolskim przedstawieniu wielkanocnym wykonuje się taniec dookoła Grobu Chrystusa i *currebant duo simul* [„Biegli oni obydwa razem, lecz

ów drugi uczeń wyprzedził Piotra i przybył pierwszy do grobu” – św. Jan 20:4], który staje się wyścigami w przedstawieniach Wielkanocnych. Ponadto w czasie całego misteryjnego widowiska pasyjnego obecna jest postać komiczna, jak *mercator*, sprzedawca oliwy, który jest tak samo niezbędny jak *lambe* (nieprzyzwoicie śmieszna służąca, która rozwesela rozpaczającą matkę, Demeter) w świętym dramacie eleuzyńskim w Grecji. Gospodarz domu, w którym odbywa się Ostatnia Wieczerza, a przede wszystkim diabły, dostarczają okazji do śmiechu i, swoim wygłupianiem się, uwłaczającym, lecz przede wszystkim sakralnym, pobudzają płodność. Rozpознаjemy jednak, że te elementy humorystyczne, szczególnie kiedy uzyskują bardziej niezależne znaczenie, muszą prowadzić do sekularyzacji. Rytualna radość ustępuje miejsca radości dla samej radości. Z drugiej strony z pewnością mylimy się, nie pozwalając na większe oswojenie się ze świętością, niż na to pozwala nasza metodystyczna ortodoksja. Przedstawienie misteryjne traktuje święte osoby w taki sam sposób jak bajki traktują św. Piotra, czy nawet Boga. Józef zostaje oszukanym mężem, Maria Magdalena jest mile widziana nawet przed swoim nawróceniem, a żona Noego zostaje sekutnicą, która wzbrania się przed wejściem do Arki. Nawet Chrystus nie jest oszczędzony. Wydaje mi się, że potrzeba skonstruowania tego co podniosłe komicznym, przymus, by uczynić rzeczy najbardziej straszne i bolesne dającymi się znieść poprzez wypowiedane głupstwa i niegodziwości jest ważniejsza niż brak szacunku.

(...)

Liturgia

Z punktu widzenia teologii sztuka dramatyczna mieści się w liturgii. Bowiem niezależnie od tego, czy jest ona bogata czy zubożała, rozwinięta czy okrojona, w każdym przypadku liturgia kościelna jest dramatem i w każdym przypadku jest sztuką. „Spójrzcie na liturgię, jest ona transcendentna i dominująca, pomiędzy różnymi formami sztuki chrześcijańskiej; stworzył ją Duch Boży, by mieć w niej przyjemność”. Nie znaczy to, żeby liturgia miała przedstawiać przede wszystkim dzieło sztuki. „Kościół nie szuka w niej ani piękna, ani ozdobnych motywów, ani też nie szuka poruszenia serca. Nie pragnie on niczego ponad modlitwę i zjednoczenie się ze Zbawcą; i z tego miłosnego uwielbienia wypływa samorzutnie bezgraniczne piękno”. Kościół żadną miarą nie jest instytucją dramatyczną. Piękno liturgii należy do wspaniałych darów bożych, które obdarowują nas, kiedy szukamy Królestwa Bożego. W każdym innym przypadku liturgia staje się widowiskiem i grzechem.

Ale nie zmienia to faktu, że liturgia zawsze jest dramatem, a tym samym także sztuką. Kazanie w każdym przypadku jest formą sztuki retorycznej, nawet wtedy, jeśli kaznodzieja nie dąży rozmyślnie do piękna. Widzieliśmy, że dramat wyrósł z prymitywnej

liturgii i że w ciągu swojej historii podzielili się na duchowy i świecki, liturgię i teatr. Jeśli chcemy teraz powrócić do dramatu, nie do jego historycznych, lecz teologicznych źródeł, do jego źródeł w boskim tworzeniu, wówczas obie ścieżki muszą się z powrotem połączyć; musimy wówczas wrócić do liturgii. Nie mamy tu na myśli liturgii, którą odnajdujemy wszędzie u zarania historii, lecz liturgię Kościoła Chrystusa, służbę bożą, która zaczyna się z „Pieśnią Aniołów” z Ewangelii św. Łukasza, a kończy hymnami świętych przed tronem baranka, jak czytamy w Objawieniu. Z punktu widzenia chrześcijan ruch i kontrruch, z którego wyrasta dramat, ma swoje źródło w ruchu i kontrruchu człowieka względem Boga, w świętym spotkaniu.

Tak jak inne sztuki liturgia musi zawierać coś starożytnego. Być nowoczesnym to największy błąd, w jaki może popaść liturgia – powiedział Friedrich Schleiermacher. Formy liturgii należą zawsze do wczoraj. Nie jest to żaden romantyzm ani umiłowanie archaiczności, lecz sposób osiągnięcia obiektywności. W kazaniu używa się, lub przynajmniej powinno się używać, języka naszych dni. Ale w liturgii używa się albo innego, specjalnego języka kultu (pierwotnie greki, potem łaciny), albo przynajmniej języka odbiegającego daleko od codziennego. „W Kościele różnica pomiędzy dzisiaj i wczoraj musi być zniesiona, nic nie może wyglądać tak, jakby powstało dzisiaj”. Starożytne formy, starożytny język są właściwsze dla słowa bożego niż formy codzienne i codzienny język. Dlatego gdy Kościół wychodzi do świata, by nauczać i kazać, przemawia on językiem świata. Ale kiedy powraca on do modlitwy i wspólnoty z Bogiem, przemawia językiem liturgii, w którym tak wiele pokoleń prowadziło już swoją rozmowę z Bogiem.

W czasach sekularyzacji i racjonalizmu nie jest to rozumiane. Liturgia jest wyjaławiana lub unowocześniana tak, by odpowiadać duchowi czasu. I tak np. Renesans wywarł fatalny wpływ na liturgię „relatywizując świętość poprzez odniesienie jej do ludzkiego piękna”. Wiele zniknęło, łącznie z sekwencjami muzyki Kościoła. Teksty hymnów uległy całkowitej racjonalizacji. Ale najgorsze było rozdzielenie uczynione pomiędzy liturgią i pobożnością ludową, pomiędzy liturgicznym i codziennym życiem, separacja, przez którą przede wszystkim Kościół katolicki musi cierpieć do dziś. Wszystko to spowodowane jest zgubną i chorobliwą pychą, która kusi człowieka, by traktował się tak poważnie, iż zapomina, że życie ludzkie ma naturę gry. Tym samym zapomina on o Bogu. Ponieważ spotkanie Boga z człowiekiem i człowieka z Bogiem jest świętą grą, *sacer ludus*. Teologiczna istota tańca, tak jak ją odkryliśmy, polega na ruchu; dramatu zaś na ruchu i kontrruchu. Bóg porusza się; schodzi na ziemię. Wtedy kukielki na ziemi, czy, jeśli ktoś woli, kości w wyschłej dolinie Ezechiela, poruszają się. Bóg rozpoczął, my idziemy w Jego ślady. Ponieważ jesteśmy tylko „maskami i kukielkami Boga” – jak mówi Luter, czy „zabawkami Boga” – jak twierdzi Platon. Najstarszym dramatem, dramatem, który rządzi światem, jest dramat spotkania Boga z człowiekiem. Bóg jest protagonistą. My tylko przeciwnikami. I gramy niebezpieczną grę, ponieważ dzielimy ten zaszczyt z diabłem. Jeśli liturgia nie nakłania nas do adoracji i ofiary, zaczynamy nawet wyobrażać sobie, że to my daliśmy impuls dramatowi. Dramatyczność znika z naszego życia i nagle jesteśmy ponownie martwymi marionetkami, których kontrruchowi brakuje ruchu.

Przełożyli Zbigniew Benedyktowicz i Sławomir Sikora



Visitatio Sepulchri: Maria Magdalena (Monika Paśnik-Petryczenko) Gernrode, maj 2000; fot. Tomasz Jarnicki