

**Zbiór polskich dramatyzacji liturgicznych**

„Ruch Literacki” 42, 2001.3, s. 369-378

W zbiorze<sup>1</sup> znajdziemy 175 tekstów, które regulowały obchody pięciu zasadniczych świąt w okresie Wielkiego Tygodnia: Niedzieli Palmowej, Ostatniej Wieczerzy, Złożenia Krzyża, Podniesienia (Wyniesienia) Krzyża i Nawiedzenia Grobu. Zgodnie z tym korpus podzielono na pięć rozdziałów o tytułach będących nazwami tych świąt po łacinie i po polsku. Mieszczą one lwią część korpusu (166), zebraną z kilkudziesięciu ksiąg liturgicznych używanych w klasztorach i kościołach katolickich z obszaru Polski, w większości z XIV i XV wieku; wśród dołączonych na końcu 9 pozycji jest jeszcze czeska agenda bożonarodzeniowa. Obok rękopisów źródłami były wczesne druki. Poszczególne pozycje korpusu są różnej długości – od paru linijek do kilku stron. Są też hasła odsyłaczowe, kiedy jakieś źródło zawiera identyczny tekst jak inne. Wyjątkowo przytoczone są nieliczne teksty z XVII w., a jeden nawet z 1807 (*Ceremoniarz benedyktynek z Nieświeża*). Wydanie to w sumie podwaja z okładem liczbę znanych tekstów tego rodzaju; sto opublikowano w „*Musica Medii Aevi*” (1965; w tym, jak poucza *Przedmowa*, 81 odnalezionych przez Autora omawianego zbioru).

Wydawnictwo przedstawia omawiany tom jako pierwszy z monumentalnie zakrojonej serii nazwanej „Staropolski dramat religijny”. Zawartość całej serii zarysowuje *Przedmowa* pióra prof. Ireny Sławińskiej. W stosunku do 6-tomowej PIW-owskiej edycji pt. *Dramat staropolski* (1959-61), tę nową serię pomyślano zarazem jako rozszerzenie – obliczone na 14 tomów, ale i zawężenie – do dramatów ściśle religijnych, a więc bez gatunków komediowych i antykizując twórczości humanistów. W roku 2000 ukazał się ostatni, XIV tom serii (*Tragedie duchowne* Józefa A. Załuskiego), co przesuwają jej zasięg do połowy XVIII w., czyli do powstania teatru narodowego.

Trochę szkoda, że nie podano choćby w przybliżeniu schematu serii, skoro mówi się o niej jako o czymś już rozplanowanym. Schemat taki nie tylko zaostrzyłby nam apetyt, ale może zmobilizował jakichś darczyńców do współfinansowania przedsięwzięcia, by dzieło mogło się ukazać za naszego życia. Omawiany tom czekał bowiem światła dziennego od 1991 roku!

Brak tego schematu powoduje ponadto niepewność co do samoistności pierwszego tomu, niepewność tę wzmacnia drobna niespójność między *Przedmową*, gdzie czytamy o „pierwszych tomach” serii, w których „znalazły

---

<sup>1</sup> *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI-XVI w.* Zebrał, wstępem i komentarzami opatrzył Julian Lewański. „Staropolski dramat religijny” pod redakcją Juliana Lewańskiego, t. 1. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999; 342 ss. ISBN 83-87703-37-0.

się” „dramatyzacje ściślej liturgiczne czy paraliturgiczne”, „najwcześniejsze i łańskie” (s.17) – a właściwym *Wstępem*, gdzie mowa o drugim tomie, przeznaczonym na „inscenizacje z XVI i XVII w., które sprawowane były w języku polskim i nie były częstkami obrzędów, lecz jedynie im towarzyszyły” (s. 23). Jedynie z kilku uwag we wprowadzeniu i wstępie do 1. tomu można wnioskować, że na całość składać się będzie jeszcze kilka tomów misteriów pasyjnych, rezurekcyjnych i bożonarodzeniowych, tom dramatów polemicznych, hagiograficznych, moralitetów oraz scenariuszy procesji; trzy tomy zarezerwowano dla dramatów szkolnych, co wszelako nie jest określeniem gatunkowym, ale środowiskowym (stosowanym w edycji 6-tomowej).

\*

Zastrzegam na samym początku, że nie podejmuję się tu fachowej recenzji edycji od strony paleograficznej; musi jej dokonać kto inny. Odnośnie strony tekstologicznej mam jedynie kilka drobnych obserwacji.

Byłoby słuszne wyróżnienie kursywą całego tekstu „reżyserskiego”. Skoro w rękopisach tak skrupulatnie przestrzegano rozróżnienia między tekstem przeznaczonym do wykonania a instrukcją dla wykonawców – pisząc ten ostatni czerwonym atramentem (rubryka), zignorowanie w edycji tej właściwości rękopisu powoduje, że gubi się optycznie to, co nas najbardziej, by nie powiedzieć wyłącznie, w tej książce interesuje. Był już przecież precedens, kiedy zastosowano kursywę w edycji 6-tomowej (jej 1. tom zawiera przykłady dramatów liturgicznych, które i teraz odnajdujemy).

Niedostatkiem redakcyjnym, który może nie utrudnia korzystania, jedynie powoduje pewną nieprzejrzystość tekstu, jest brak numeracji kolejnych pozycji wyboru; skoro są one ponumerowane w spisie treści, pominięcie numerów w korpusie jest niedopatrzaniem. Kolejne teksty mają zresztą zbyt słabo wyróżnione nagłówki i zlewają się optycznie w jeden ciąg. Jeśli już zdecydowano się, aby nie zaczynać każdego tekstu od nowej strony, co nie byłoby przecież czymś niestosownym, należało zadbać o wyraźne rozgraniczenie; tym bardziej, że optyczną granicę tworzy całowa kreska, pod którą umieszczony jest aparat bibliograficzny dotyczący tekstu powyżej. Jeśli w tym aparacie pojawia się jedynie słowo *Ineditum*, po czym następuje światło i tytuł następnej pozycji – kreska wygląda na przedział między kolejnymi hasłami, słowo *ineditum* zaś – na zapowiedź nowej pozycji. Swoją drogą można mieć wątpliwości, czy informacja, którą niesie słowo *ineditum* nie zawiera wewnętrznej sprzeczności, skoro dotyczy tekstu właśnie wydanego.

Najlepszym rozwiązaniem byłoby podanie w kolejnych wierszach w układzie wyśrodkowanym: numeru (półgrubą), tytułu i proveniencji bibliotecznego; te dwie ostatnie są w książce złożone od marginesu i różnią się od dalszego ciągu brakiem kropki na końcu linijki (niekonsekwentnie, są kropki m.in. na s. 136, 138, 196, 215, 255, 259, 277, 294, 300).

Zwraca uwagę dwoistość języka w aparacie edytorskim; jest nim w zasadzie łacina; jednakże w opisie bibliograficznym występuje także język polski, np.: s. [=strona] obok p. [=pagina] (326, tam kilka literówek w tytułach czasopism niemieckich), pag. (202); f. albo fol. (166); ante a., obecnie (299-300); tenże – idem (290). Ze skrótem s. [strona] konkuruje s. w znaczeniu saeculum. Tytuł *Pontificale krakowskie* (s. 48) jest w tej formie dziwolągiem, przypuszczalnie przeoczono w korekcie przejście kursywy na przymiotnik.

Z innych drobiazgów odnotowałem uporczywe cytowanie tytułu pieśni *Chrystus zmartwychwstan jest* (s. 68, 72, 79; zamiast *zmartwychwstał*); podobnie pojawia się często forma ‘napisano jest’. Mylące jest użycie słowa *proza* w znaczeniu łac. *prosa* (s. 83) – oznaczało ono sekwencje, a były to formy wierszowe rytmiczne i nierzadko rymowane). Nieprecyzyjne jest wyjaśnienie, że w dawnych tekstach ‘chór’ oznacza dzisiejsze prezbiterium (34); była to skrajna, wydłużona część obecnego prezbiterium, najbliższa nawie głównej, od której dzieliła go przegroda chórowa, niegdyś bardzo okazała – mogła mieścić schody, prowadzące do pulpitu, który ją wieńczył, a przy którym w niektórych nabożeństwach śpiewano. Niejednolicie rozwinięto skróty w niektórych tytułach, np. *Breviarium Canonorum Reg.* (s. 132); *Breviarium Can. Reg. S. Augustini* (s. 150); *Breviarium Canonorum Reg. S. Augustini* (s. 268). Spis treści zawiera tytuły rozdziałów w obu językach. W jednym przypadku książka waha się przy przekładzie nazwy *Elevatio Crucis*: spis treści i korpus ma *Wyniesienie Krzyża*, natomiast *Wstęp – Podniesienie Krzyża* (67).

Dla porządku trzeba zgłosić wątpliwość, czy jednak w tytule książki nie należało uwzględnić osobno Wielkanocy, która ściśle rzecz biorąc nie należy wszak do Wielkiego Tygodnia, otwiera go bowiem Niedziela Palmowa. Potocznie mawia się o Wielkanocy jako Wielkiej Niedzieli („ósmego dzień tygodnia”), ale Nawiedzenie Grobu jest obrzędem rezurekcyjnym (in nocte resurrectionis), a więc wielkanocnym, choć ostatnio przesuwany ponownie z niedzielnej ranka na północ z soboty na niedzielę.

Nie mogę stłumić westchnienia żalu, że nie znaleziono formuły, aby przynajmniej część tekstów opatrzyć polskim przekładem. Antologia 6-tomowa, w której zamieszczono tłumaczenia kilku dramatów liturgicznych, jest już dostępna tylko w większych bibliotekach. Uwagi krytyczne zamknę najpoważniejszym ubolewaniem nad całkowitym brakiem muzyki. Autor edycji uprzedza wprawdzie przed tym zarzutem i kwituje się z obowiązku edytorskiego skrupulatnym zaznaczeniem gwiazdkami miejsc, w których źródła zawierają notację muzyczną. W przypadku dramatu liturgicznego brak muzyki powoduje jednak ogromny niedosyt. To jest tak, jakbyśmy zdanie o filmie mieli sobie wyrobić na podstawie listy dialogowej.

Trudno czynić zarzut edytorowi, że nie jest muzykologiem. Jednakże wydawnictwa mają sposoby, aby zaopatrzyć tak pomnikowe edycje w stosowne studium muzyki i przynajmniej wybór reprezentatywnych nut w reprodukcji

fotograficznej. Trudno uwierzyć, że nie ma w Polsce nikogo, kto potrafiłby takim studium i wyborem przykładów zapisu muzycznego wzbogacić tę cenną książkę.

Trzeba zatem pamiętać, czytając zebrane teksty, że stajemy przed zadaniem podobnym do próby oceny fenomenu pieśniarskiego na podstawie samych tylko tekstów pieśni.

\*

Uporawszy się z niewdzięcznym aspektem krytyki naukowej, poświęćmy należną uwagę wartościom omawianej edycji, która otwiera ważną serię publikacji dokumentów dziedzictwa narodowego w dziedzinie teatralnej.

Każdy wybór dawnych tekstów, które w czasach swego powstania nie były wyodrębnione gatunkowo, musi pogodzić naszą definicję tego gatunku z ówczesnym statusem owych tekstów; musi zawierać dowody, lub przynajmniej założenie, że funkcjonowały podobnie i że były postrzegane jako równoważne. Dlatego działalność edycyjna na tym polu musi być prowadzona po dokonaniu pewnych rozstrzygnięć teoretycznych. Co za tym idzie, kształt wyboru będzie zależny od tych rozstrzygnięć. Zainteresowanie współczesnych ludzi teatru – praktyków i badaczy – dotyczy zwykle pierwiastka dramatyczności w tekstach i nietekstowej warstwie ceremonii, którym z natury przysługiwał walor widowiskowości. Jednakże kult religijny jest działaniem publicznym, które w różnym stopniu angażuje różne środki artystyczne (rozumiane najszerzej jako wszystko, co wykracza poza ścisłą pragmatykę danej oficjalnej operacji czy rytuału). Dramatyczność i gra (aktorskie przedstawianie) są tylko niektórymi z tych środków.

Czy trzeba udowadniać potrzebę gromadzenia tych wszystkich śladów dramatyczności? Wystarczyłoby odpowiedzieć, że trzeba to robić, skoro inni to robią. Dobrze jest postawić ten polski tom obok 9 tomów niemieckiej edycji Lipphardta/Roloffa i ogłaszać przy stosownych okazjach, że do znanej liczby ok. 1200 europejskich dramatów liturgicznych należy dodać jeszcze setkę z omawianej edycji polskiej (zakładając że jej część znana wcześniej weszła już do owej sumy). Ponieważ wszystkie omawiane teksty są skupione wokół liturgii Wielkiego Tygodnia, ich względny udział w odpowiednim nurcie tradycji powszechnej staje się przez to znaczący.

Zgodnie z teorią, leżącą u podstaw zainteresowania pierwiastkiem teatralnym w liturgii popatrzmy na przykłady znaczących dramatyzacji, jakich dostarcza omawiany zbiór. Największe zainteresowanie skupia przełom impersonacji (upostaciowania, tj. aktorskiego przedstawiania), który w tekstach widać najwyraźniej w miejscach, kiedy role są nazywane nie według aktorów, ale przedstawianych postaci. Z jednej strony mamy zatem przywołania wykonawców ról – kleryków ze szkoły katedralnej lub młodych mnichów w rolach aniołów, bądź dorosłych braci albo księży w roli niewiast:

DUO PUERI: Quem quaeritis...

TRES FRATRES respondent: Jesum Nazarenum (314)

Dla porównania zaś mamy określenia samych ról bez wnikania, kto je będzie odgrywał:

ANGELUS respondet

...veniant TRES MULIERES (299)

Nie widać w zbiorze jakiejś wyraźnej ewolucji: drugi przykład pochodzi z bardzo wczesnego pontyfikatu płockiego z XII w. (*Visitatio sepulchri*). Ook tego „teatralnego” już nazewnictwa występuje jeszcze „liturgiczne”: następne linijki przynoszą słynną scenę wyścigu apostołów (Piotra i Jana), jednak nie dość, że nie wymieniają ich z imienia, ale wręcz lekceważą teatralną konwencję, mówiąc o nich w kategoriach wykonawców: DUO PRESBITERI.

O teatralnym przeznaczeniu zabytkowego tekstu często rozstrzygamy oceniając formę i zakres uwag reżyserskich. Do najczęstszych zaleceń o charakterze reżyserskim należą wskazówki dotyczące natężenia głosu (*submissa voce*, *grossa voce*), oraz jego waloru ekspresyjnego (słowa wyróżniam kursywą): np. „PYRWY KOR to ma śpiewać *nabożnie*”, „WTORY KOR ma śpiewać *wessele*” (1550, s. 224). Odnotujmy przy okazji sporadyczne pojawianie się w księgach liturgicznych polskich słów: nie w tekstach przeznaczonych do wykonania, ale właśnie w polskojęzycznych instrukcjach, z których parę przytoczyliśmy; mogą one dotyczyć nazywania postaci, np. PAN JESUS (XVII w., s.226). Jeszcze bardziej wyjątkowe są zamieszczone w tych źródłach wzmianki o polskich pieśniach. Płocki brewiarz (1520, w omawianej edycji s. 289-90) dopuszcza po zakończeniu ceremonii Wyniesienia Krzyża mieszany śpiew wersetów sekwencji *Victime paschali laudes*, na zmianę z polską pieśnią *Kristus zmartwychwstał iest*, którą śpiewa lud; tak zaś o tym mówi zbliżona tekstowo płocka *Agenda* z 1554 r. (nie uwzględniona w omawianym korpusie), która ma nieco inną wersję tytułu: „[populus] in vulgari suo canat canticum temporis *Chrystus z martwych wstał iest* etc.” (f. 155v)

Solowe wykonanie słów przypisanych pojedynczym osobom (np. Jezusowi) jest jednym z warunków impersonacji: niekiedy scenariusz pozostawia wybór: „albo Jezus ma zaczynać, albo kor ma śpiewać” (225, *graduał bernardyński rkps* ok. 1550). Podobnie ważne jest stopniowe zestrzajanie ruchów i gestów z tekstem, np. „A to wstawszy PIOTR ma śpiewać” (1550, s. 224). Bracia przedstawiający Trzy Maryje idące do Grobu i śpiewające ściszym głosem pytanie, kto im odsunie kamień (antyfona *Quis revolvat nobis*), mają zachowywać się „jakby ze sobą rozmawiali” (*quasi inter se colloquentes*, przed 1253, s. 300; ten sam zwrot w *rkpsie* sprzed 1474 r., 312). Interesujące jest rozbitcie tej grupy: Trzy Niewiasty wracając od Grobu śpiewają antyfonę *Ad monumentum venimus*, ale kiedy spotykają je Dwaj Prałaci pytający „Powiedz nam Mario, co widziałas (Dic nobis Maria, quid vidisti..., 329), odpowiadają osobno: najpierw jedna z nich (*Ad quos una Mulier respondet*), po

czym druga (*Secunda respondet*; brewiarz karmelitów z Kozuchowa z XIV-XV w.; 329). To jeszcze jeden przykład niespójności w nazewnictwie postaci: mowa jest o niewiastach, ale zamiast dwu uczniów (Piotra i Jana) mamy jeszcze dwu prałatów.

Innym przykładem może być scena okazania owego „koronnego” dowodu znalezionej w pustym grobie, skąd dwaj uczniowie „wracają do chóru i pokazując całun śpiewają: Dowiedzcie się bracia...” (304-5). Wiele miejsc poświadcza rosnącą dbałość autorów o to, by aktor wiedział, jak ma się zachowywać, kiedy śpiewa swoją kwestię. *Wstęp* do edycji słusznie poświęca wiele uwagi aspektowi harmonizacji gestu i słowa, czy też „współmodulacji systemów różnych znaków”, mówiąc słowami Autora z jego monografii gatunkowej *Dramat liturgiczny* (1966, s. 58). Należy tu przede wszystkim odróżniać ruchowe ilustracje od zachowań składających się na pewną akcję: uderzenie gałązką krzyża ilustruje jedynie słowa „Ugodzę pasterza, a rozproszą się owce jego”; ta sama gałązka rzucona pod nogi osiołka, na którym Pan wjeżdża do Jerozolimy, staje się częścią akcji dramatycznej: powitania proroka przez lud.

Interesującym aspektem instrukcji jest dopuszczana wariantowość realizacji. Uzależnia się pewne rozwiązania od liczby lub funkcji uczestników (biskup czy kapłan, kanonicy czy uczniowie); czy ma śpiewać chór, czy solista. Na wypadek przedłużania się czynności (np. rozdawanie gałązek) przewiduje się rezerwę tekstową (s. 41). Ogólnie dostosowuje to scenariusze do lokalnych potrzeb, możliwości i uwarunkowań: uwzględnia się „udział” kościołów przewidując teksty stosowne do ich wezwania (np. 103); proponuje się do wyboru złożenie w grobie hostii albo krzyża (290; pierwszy wariant wymagał postawienia straży); hostia może być w monstrancji, albo może być zawinięta w korporał, jeśli nie ma monstrancji.

Osobna grupa uwag reżyserskich dotyczy zachowań, w których mógł uczestniczyć lud (*populus*), czyli „publiczność”. Książka przynosi ciekawy dowód przełamania „rampy scenicznej” w obrzędzie ostatniej wieczerzy, odprawianym przez bractwo ubogich księży w Poznaniu. Nie zapisano tego w statutach (stosowny fragment rkpsu z 1562 r. w omawianej edycji, s. 227-9), ale w aktach wizytacyjnych, potwierdzających zobowiązanie bractwa, by swoim kosztem rozdawało „między konfratrów i lud” opłatki i wino (s. 55). Przykład ten, wychwycony przez Lewańskiego, wskazuje, że istotny aspekt uczestnictwa w obrzędzie nie musi być odnotowany w obowiązujących regulaminach. Przypadek bractwa poznańskiego jest bardzo cenny, gdyż mało jest w polskich źródłach dowodów teatralnej aktywności bractw, a bez niej historia teatru na Zachodzie Europy nie dałaby się pomyśleć. Poznański obrzęd bracki nie jest „czysto” teatralny, można go umieścić w rzędzie innych obrzędów, w których świeccy naśladują zabiegi liturgiczne zastrzeżone dla kapłanów. Dalej w tym rzędzie są ludowe przedstawienia rytualne połączone z zabawą, jak

powszechnie znane „herody”, czy już bodaj zapomniane żywieckie „mikołaje”, czy kaszubskie „ścinanie kani”.

Naśladowanie oficjalnej liturgii ma oczywisty walor poznawczy, tu inscenizuje i upamiętnia moment ustanowienia sakramentu eucharystii i pozwala ją zademonstrować w obu postaciach, co mogło mieć dodatkowy walor na tle ówczesnych kontrowersji religijnych. Odnotujmy dla porównania realizację nieco podobną: w pełni teatralną reżyserię widowiska misteryjnego *Pasji z Valenciennes* (1547), włączającej do inscenizacji cud rozmnożenia chleba, który aktorzy rozdzielają „tysiącowi widzów”.

Byłoby pouczające zgromadzenie kiedyś w jeden wspólny indeks wszystkich elementarnych instrukcji, jakie napotykały w tych tekstach. Zwracają naszą uwagę „dramatyczne” interakcje wymagające współpracy: mycie nóg, wspólna uczta lub częstowanie; wspólne przejście, wyścig dwu uczniów, niesienie krucyfiksu przez dwu ludzi, naśladowanie rozmowy, wreszcie dialog. Musimy jednak pamiętać o prostych gestach jak rozścielanie szat, kwiatów, gałązek; uderzanie krucyfiksem o drzwi, gałązką o celebransa lub o krucyfiks, pokazywanie ludowi całunów itd.

To prowadzi nas do „scenografii” tych obrzędów, a więc wszystkiego, co wprowadzano do nich, aby było zobaczone. Prócz rzeczy oczywistych jak szaty, świece, i wszelki sprzęt liturgiczny, mamy oczywiście palmy tzn. gałązki, jest rzeźbiony osiołek z figurą Zbawiciela (*ymago Salvatoris cum asello*, 136). Podobnie w obrzędach „przygrobowych” pojawia się „krzyż albo figura zmartwychwstania” (*Crux vel Ymago Resurrectionis*, 286), co należy chyba rozumieć jako rzeźbę z ruchomymi ramionami, którą można było zdjąć z krzyża i złożyć do grobu. Obydwa typy rzeźb widuje się po muzeach; do dzieł tego typu owocnie nawiązał Kazimierz Dejmek w swojej niedawnej inscenizacji *Dialogus de Passione*.

\*

Powiedzieliśmy wyżej, że dramatyczność i gra aktorska są tylko niektórymi ze środków artystycznych wykorzystywanych czy spotykanych w liturgii. Z pozostałych najważniejsze to programy ikonograficzne, muzyka, słowa modlitw i pieśni, także czytań, kazań czy oracji (tzn. okolicznościowych przemówień, np. pogrzebowych). Realizacja tych czynników ma dużą rozpiętość. Strona plastyczna może się realizować w przedziale od świątecznych strojów i najprostszych dekoracji do setek obrazów i figur w kilometrowych procesjach z udziałem okazałych orszaków. Z kolei muzyka to nie tylko melodie śpiewów, ale także instrumenty muzyczne oraz ludzie śpiewający i grający. To prowadzi nas do treści i sposobu wygłaszania czytań, kazań i mów, stwarzających spore możliwości wyrazu przez modulację i gesty.

Mamy tu zatem składniki tego, co Arystoteles określał jako „uporządkowany świat wyglądu”. Jeśli dodamy od siebie „uporządkowany

świat dźwięku”, i wszystko potraktujemy łącznie, uzyskamy tło, na którym uwypukli się siła doznań pochodzących z warstwy widowiskowej ceremonii religijnych (zwłaszcza okolicznościowych), w których niedostatki dramatyizmu wetuje przeżycie niezwykłości zgromadzenia znaczących osób i świadomość ich bliskości, a więc przynależenia wraz z nimi do wielkiej wspólnoty. Jak mówi prof. Lewański:

„Wszyscy uczestnicy procesji, od żebraka do biskupa, są na równych prawach w obliczu obrzędu, powierza się im tylko różne czynności do wykonania.” (40)

Ta jakość obecności gwarantuje głębię przeżycia widowiska, które nie polega jedynie na gapieniu się, ale na uczestnictwie w niecodziennym wydarzeniu.

Trzeba zatem pamiętać o pewnym ograniczeniu widzenia teatru, wynikającym z „teorii genetycznej”. Przeceniamy znaczenie dialogowości i impersonacji; są to aspekty w naszym pojęciu nieodzowne, ale przecież nie wyczerpują one funkcji teatru.

Czy jest wobec tego aktualny powód, dla którego zaczęto ten typ tekstów wyróżniać? U podstaw tego zainteresowania leży, jak wiemy, teoria liturgicznej genezy dramatu europejskiego, tzn. jego wyłonienia się z dramatu liturgicznego (Chambers). Nawet przyjmując, że teorii tej nie obalił Hardison swoją książką z 1965 roku, wolno powątpiewać w to, czy dałaby się ona kiedykolwiek udowodnić na polskim materiale. Za tym idzie pytanie, czy teoretyczny powód zainteresowania dla dramatu liturgicznego jest ważny dla Polski. Czy warto jest darzyć szczególną uwagę „polskie” dramaty liturgiczne, skoro nie da się żadnym sposobem stwierdzić ich roli w powstaniu polskich misteriów. To jednak zbędne pytanie: Warto, choć z innego powodu, niż nam się do tej pory wydawało.

Sądzę mianowicie, że wiedza o tych tekstach ma wartość niezależnie od jakiejś szczególnej teorii, i nie pozbawia nas możliwości budowania innych teorii. Minimalna zaś korzyść poznawcza z tej wiedzy będzie taka, że nawet jeśli nie mówi nam wszystkiego o glebie, z której wyrosły polskie dramaty, to tworzy ona część tego samego krajobrazu, w którym mogły tak samo funkcjonować teksty stworzone według gotowego obcego wzoru.

Dla oceny omawianego korpusu ważne są ponadto dwie okoliczności. Jedną jest odmiennność funkcji tych samych ceremonii w różnych epokach, a także w różnych tradycjach lokalnych. Częściowym odbiciem tego zróżnicowania jest zmiana postaci ich zapisów. Forma przekazu tej samej treści może być bardzo różna: od pełnego dramatu przez żywe obrazy, udratyzowane kazania, formy narracyjne (mówione, śpiewane, pisane), aż do dzieł plastycznych (np. cykle obrazów, figury), które mogły „uczestniczyć” w procesjach i organizować wokół siebie jakiś przekaz tekstowy (podpisy, banderole, pieśni). Podam tylko jeden przykład rzucający światło na omawiany korpus. Jak zauważa Lewański, termin *Visitatio Sepulchri* często oznacza w



źródłach obrzęd Wyniesienia Krzyża, nie zaś właściwy obrzęd Nawiedzenia Grobu przez trzy Maryje i uczniów. Tak jest właśnie w cytowanym już *Breviarium Plocense* (1520, s. 289-90). W zbliżonej tekstowo tamtejszej agendzie katedralnej (1554) po obrzędzie Wyniesienia Krzyża (f. 153v-156r) następuje seria benedykcji paschalnych (do f. 158r), po czym znajdujemy regulamin procesji rezurekcyjnej (po szóstej godzinie kanonicznej: finita Sexta); po powrocie procesji do stacji „na środku kościoła” śpiewa się pieśń: Siedział na grobie anioł odziany w suknię jasności; i ujrzały go niewiasty... (Sedit angelus ad sepulchrum domini stola claritatis coopertus: videntes eum mulieres..., f. 158, z nutami). Jak widać, element narracyjny nie streszcza zdarzenia, ale przedstawia jego przebieg z dbałością o szczegóły tego, co widać; chwilę później wprowadza słowa anioła, przytaczając je w mowie niezależnej. Tak więc mamy przed oczami przekaz *Visitatio sepulchri*, tyle że nie przedstawiony aktorsko, ale opowiadający pewną scenę. Historyk sztuki dodałby tu zapewne niejedno od siebie.

Drugą okolicznością jest istotna różnica między ceremoniami zamkniętymi a naprawdę publicznymi. Większość zebranych tekstów nie towarzyszyła ceremoniom w całości publicznym, z udziałem ludu, ale tylko tym odprawianym bez jego udziału. Niekiedy wyklucza się lud z pewnych części, dalszy ciąg odprawiając za zamkniętymi drzwiami (*expulso POPULO et ianuis clausis Ecclesie*, s. 244). Widać szczególne miejsce procesji palmowej, której przeciwstawiają się cztery pozostałe obrzędy, w pewnym sensie stanowiące pewną całość – zwraca na to uwagę prof. Lewański, mówiąc że „właściwie oficjum Wyniesienia Krzyża i Nawiedzenia Grobu są po prostu drugą i trzecią częścią tego samego wyobrażenia Triduum, rozpoczętego w Wielki Piątek [tzn. Złożenia Krzyża]” – i trwającego bez przerwy „ponad dwie doby” (65).

Na przykładzie procesji palmowej dobrze widać integrującą funkcję widowisk, na którą zwraca uwagę w przedmowie profesor Sławińska – jest to istotnie najważniejsza racja istnienia teatralności w okresie średniowiecznym. Tak o tym mówi prof. Lewański:

Ludzie świeccy otrzymywali wartości duchowe płynące z tej procesji właściwie jedynie przez sam fakt obecności, podporządkowania się grupie w czasie pochodu i trzymanie gałązek, oraz zapewne akt wewnętrznej religijnej akceptacji. (s. 37)

Ujęcie to pozwala rozszerzyć widzenie teatru, umieszczając go na szerszym tle różnych przejawów komunikacji społecznej. Skoro tej funkcji integrującej, komunikacyjnej, nie odmówimy innym, nieteatralnym obrzędom, polegającym jedynie na współuczestnictwie, bez wcielania się w role, wówczas osłabnie wrażenie wyjątkowości tekstów w rodzaju *Quem quaeritis*, wynikającej z faktu, że jest to gotowy dialog dramatyczny, w którym trzej duchowni grają kobiety, dwaj chłopcy zaś występują w rolach aniołów.

Za prototyp takiego obrzędu opartego na współuczestnictwie należy uznać wszelkie procesje, które tylko wyjątkowo odwołują się do dramatyzacji, choć z powodzeniem je mogą włączać i wiele razy to czyniły, także w Polsce. Dość dobrze opisano ogromną rolę procesji Bożego Ciała jako środka budowy, potwierdzania i wyrazu harmonii społecznej (bądź pragnienia, aby nastąpiła). Wartością przeżywaną przez „lud” (liturgiczny *populus*) jest uczucie przynależności do wspólnoty (mistyczne ciało), jej współtworzenia przez akt uczestnictwa; w warstwie zaś pozareligijnej – posiadania miejsca w strukturze społecznej, potwierdzanego osobistym uczestnictwem i wkładem (budowa ołtarzy, dekorowanie trasy, niesienie chorągwi i świec, śpiew itp.). Wkład jest w różnym stopniu istotny, ale nieodzowny aby nastąpiła wymiana sygnałów między jednostką a społecznością, wymiana skuteczna w tym sensie, że znak dobrej woli ze strony jednostki zostaje odebrany i przyjęty, to zaś znaczy, że społeczność akceptuje jednostkę.

Natomiast wartością poznawczą implikowaną przez ceremonię była historyczność zdarzeń, przez nią przypominanych. Wawelski rękopis nr 51 (1253) Julian Lewański bardzo trafnie określa jako „nacechowany historycznie, to znaczy jako przybliżający się do takiej reprodukcji wydarzeń ewangelicznych, która była dyrektywą dla poetyki widowisk misteryjnych. Wyraziło się to zwłaszcza w nakreśleniu topografii procesji” (40).

Do tej topografii należy dodać układ zdarzeń, rozkład ról i rekwizyty – dopiero harmonizacja ich wszystkich w czasie zaczyna przedstawienie.

Obydwie funkcje omawianych ceremonii – indywidualne przeżycie i ugruntowywanie wiary w głębie historii przez sytuowanie zasadniczych objawień w sekwencji zdarzeń historycznych – to są walory równie ważne co zagadnienia moralne roztrząsane w dojrzałym teatrze literackim operującym akcją dramatyczną.

Oznacza to, że zwyczajniki liturgiczne kryją więcej walorów teatralnych niż tylko partie dialogowe i aktorskie. Nawet tam, gdzie nie ma ról dramatycznych, rozgrywa się znaczące widowisko, nierzadko zaś toczy się pewna akcja. Widowiskowy aspekt towarzyszył stale procesji, ale i stale zagrażał jej treści czysto religijnej. Nie jest łatwa z naszej perspektywy ocena tego, co było owym „zagrożeniem”, ponieważ niełatwo jest określić, co w przeszłości było, a co nie było „ściśle” religijne. Podobnie rzecz się miała z aspektem dramatycznym liturgii, którego przerost fikcjonalny był w pewnych okresach ograniczany i zwalczany przez strażników czystości kultu. Jednakże nierzadko pewne formy obrzędowe wyłączało poza obręb liturgii ze względów pragmatycznych. Nie sprzeciwiano się ich osobnemu pielęgnowaniu, a wręcz liczone na przechowywanie w ramach pobożności ludowej tych części Tradycji, które nie mieściły się w aktualnym kanonie dogmatów. Bywało i odwrotnie: pojawiające się lokalnie formy i zwyczaje kultowe mogły wchodzić do zasobu powszechnego, albo pozostawały na marginesie, gdzie przemijały. Proste formy

teatru religijnego stanowiły zatem otoczenie oficjalnego kultu, niezbędne jako rezerwowe zasoby, stwarzające pole manewru dla zmieniającej się praktyki liturgicznej, były jednak również polem popisu dla indywidualnej aktywności, na którym twórcze jednostki mogły manifestować swój wkład artystyczny w dzieło budowy Kościoła.