

## Z dziejów motywów pasyjnych – *Dialogus pro Magna Feria Sexta* (1724)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2019.034>

**Streszczenie:** Celem artykułu jest charakterystyka, pochodzącego z roku 1724, utworu *Dialogus pro Magna Feria Sexta*, który ogłosił, poprzedzając go słowem wstępnym, Wiktor Gomulicki w roku 1901 na łamach *Wędrowca*, w numerach 13–18. Powstały najprawdopodobniej w środowisku jezuickim, w czasie, który badacze nazywają okresem późnego baroku, dialog, stanowi alegoryczną, dydaktyczną – moralizatorską prezentację pasyjnych wydarzeń oraz sposobów ich oddziaływania na odbiorców. Omówienie dialogu, jego przeznaczenia oraz funkcjonowania, dokonane zostało z uwzględnieniem tradycji literackiej oraz uwypukleniem jego związku z ówczesną konwencją literacką i teatralną, ze specyfiką wyodrębnianych przez badaczy modeli religijnych widowisk tego czasu. Akt drugi sztuki, będący moralitetem, zawiera charakterystyczny dla literatury średniowiecznej, następnie podejmowany i wielorako powtarzany w wiekach XVI i XVII, motyw spotkania trzech nieprzyjaciół człowieka: szatana, świata i ciała. Akt trzeci, będący lamentem i oplakiwaniem Męki i Śmierci Chrystusa, stanowi skierowane do grzesznika wezwanie do wewnętrznego rozmyślenia nad dokonaniem dzieła odkupienia oraz do podjęcia pokuty za swoje grzechy. Prezentowany utwór, poddany kryteriom klasyfikacyjnym oraz zabiegom analityczno-interpretacyjnym, wpisuje się stylistycznie i ideowo w alegoryczne widowiska, jest przykładem wyraźnie wyodrębnionego przez Juliana Lewańskiego dialogu dewocyjnego, który w sposób zdecydowany ciąży ku liturgiczno-kontemplacyjnemu charakterowi.

**Słowa kluczowe:** motywy pasyjne, dramat, dialog, barok

---

\* Dr hab., prof. nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą staropolską, szczególnie epoką baroku.  
E-mail: [teusz@amu.edu.pl](mailto:teusz@amu.edu.pl) | ORCID: 0000-0001-7218-330X.

## From the History of Passion Motifs – *Dialogus pro Magna Feria Sexta* (1724)

**Abstract:** The aim of the article is to characterize *Dialogus pro Magna Feria Sexta* published in *Wędrowiec* magazine (issues 13–18) by Wiktor Gomulicki, and with his Introduction, in 1901. The dialogue was most probably created in the Jesuit milieu in the late baroque era. It is an allegorical, didactic and moralizing presentation of passion events and how they affected the audience. The analysis of the dialogue, its purpose, and functioning, was made with taking into account the literary tradition of the epoch and with the emphasis put on its relationship with the then literary and theatrical convention. The specificity of the models of religious events – distinguished by the researchers of this period – was also taken into account. The second act of the play is a morality play that contains motifs of three human enemies: Satan, the world and the body. They are characteristic for medieval literature and repeated many a time in the 16th and 17th centuries. The third act, which is a lamentation and mourning of the Passion and Death of Christ, is a call – directed to the sinner – to make him think about the work of redemption and taking penance for his sins. The presented work when subjected to classification criteria, as well as analytical and interpretive procedures, proofs to belong – stylistically and ideologically – to allegorical medieval performances. It is an example of a devotional dialogue (the genre distinguished by Julian Lewański) that is definitely of liturgical and contemplative character.

**Key words:** passion motifs, drama, dialogue, baroque

**T**emat męki Chrystusa – zarówno teologiczne, jak i filozoficzne jego eksplikacje, które swój wyraz znajdowały następnie w bardzo zróżnicowanych i niezwykle bogatych formach religijnego kultu – stanowił, co dokumentują autorzy pracy *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*<sup>1</sup>, stały punkt odniesienia dla chrześcijańskiej obrzędowości i pobożności. Wielorakie jego aspekty, motywy i wątki znajdowały też swoje odbicie w sztuce oraz w piśmiennictwie, w licznych utworach literackich – lirycznych, epickich (literaturze ascetycznej, medytacyjnej czy kazaniach) i dramatycznych<sup>2</sup>. Uzupełnieniem obrzędów kościelnych były tzw. dramatyzacje liturgiczne<sup>3</sup>, skupione wokół treści i przesłania wydarzeń Wielkiego Tygodnia<sup>4</sup>, których zasadniczym celem stawało się ożywianie i kształtowanie, przy pomocy artystycznych środków wyrazu, indywidualnych i zbiorowych przeżyć religijnych. „Ponadto prócz treści dosłownie przedstawianych – zauważa Julian Lewański – przekazywały wiernym ciąg symboli i prawd religijnych ukrytych. Były dziełami artystycznymi wyjątkowej jakości” (Lewański 1981: 15). Stanowiły szczególne widowiska, tworząc początkowe stadium rozwoju chrześcijańskich form teatralnych w europejskiej przestrzeni kulturowej. Te możliwości kreacyjne sztuki teatru i dramatu religijnego, np. w zakresie technik dramatycznych i inscenizacyjnych, związane następnie ze stopniowym wprowadzaniem języków narodowych,

<sup>1</sup> Wojtyska 1981. Zob. też Kopec 1975; Wojtyska 2001.

<sup>2</sup> Zob. Żwirkowska 1988: 67–106, a także Jurkowlaniec 2001; Nowak-Dłużewski 1977.

<sup>3</sup> Zob. Lewański 1966; Dąbrówka 2001.

<sup>4</sup> Zob. Lewański 1999.

uwidaczniały się w średniowieczu, by następnie ulec pewnym zmianom, przeobrażeniom i wzbogacić się w wiekach XVI i XVII, również w zakresie gatunkowym, by wspomnieć tylko długi żywot misteriów<sup>5</sup> i moralitetów<sup>6</sup>, zachowując pewną trwałość w epokach późniejszych, aż po stulecia XIX i XX<sup>7</sup>.

Przedmiotem uwagi chcielibyśmy uczynić utwór reprezentujący dramat pasyjny, który całą swoją strukturą oraz ze względu na podjętą problematykę i sposób jej prezentacji należy bez wątpienia do kultury i duchowości barokowej. Naszym celem jest charakterystyka dzieła i jego przeznaczenia oraz funkcjonowania w obrębie tradycji literackiej, uwypuklenie jego związku z ówczesną konwencją literacką i teatralną.

Utwór sytuuje się chronologicznie w przestrzeni określanej przez badaczy długim trwaniem polskiego baroku. Czesław Hernas granice późnego baroku wyznaczył na lata 1680–1730, natomiast według Janusza Pelca faza ta obejmuje okres „od przełomu wieków XVII i XVIII aż po lata trzydzieste i początek lat czterdziestych XVIII wieku”<sup>8</sup>.

Tekst, o którym mowa, to pochodzący z roku 1724 *Dialogus pro Magna Feria Sexta*. Rękopis dzieła, opatrzony sygnaturą 580, znajduje się w Bibliotece Ossolineum. Manuskrypt ten wraz ze słowem wstępnym, odnoszącym się do dziejów dialogu jako sztuki dramatycznej w kulturze polskiej, opublikował Wiktor Gomulicki na łamach „Wędrowca” w roku 1901, w numerach 12–18. „Mój dialog – pisał wydawca – szczęśliwie w całości dochowany, nie posiada tytułu oddzielnego. Na okładce zeszytu in 4-to odnotowano po prostu: *Dialogus pro Magna Feria Sexta. Anno Dni 1724. Die 8-va Februarii. Rozdzielony jest ten dialog na trzy krótkie »akty«*. objaśnienia i nazwiska osób rozmawiających wypisane po łacinie” (Gomulicki 1901: 266). Poświęcając we wprowadzeniu obszerniejszy ekskurs dialogom szesnasto- i siedemnastowiecznym, Gomulicki wskazuje m.in. na występujące wśród nich zjawisko plagiatu. Jako przykład owego procederu podaje utwór *Żalosego a mężnego z światem pożegnania... Katarzyny Księżny Koreckiej... kochanej małżonki Samuela Książęcia na Korcu wizerunek... dialogiem wystawiony drukowany w Krakowie, w roku 1618, autorstwa Piotra Gorczyzna, wykazujący w zakończeniu jawną zależność od *Trenów* Jana Kochanowskiego. Można by z tym stwierdzeniem podjąć zasadniczą polemikę, ponieważ gdyby według takiego kryterium oceniać twórczość staropolskich autorów, to zapewne znaczną część utworów należałoby uznać za plagiaty. Pisarze i odbiorcy tego czasu nie oceniali bowiem pejoratywnie naśladownictwa jako plagiatu. Zatem posłużenie się taką oceną jest, wydaje się, niezgodne z wartościowaniem ludzi epoki staropolskiej. Jak bardzo owo zjawisko plagiatowania było wówczas rozpowszechnione, pokazują chociażby losy *Pamiętki krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa* Abrahama Roźniatowskiego, wydanej w 1610 roku<sup>9</sup>, która znalazła licznych naśladowców: Marcina Paszkowskiego w *Dyalogu abo Rozmowie Grzesznego człowieka z Anjoły o Męce Chrystusa**

<sup>5</sup> Zob. Lewański 1969; Adamczyk 1972; Mikołaj z Wilkowiecka 1971 [wstęp]; Michałowska 2002: 548–551; Dąbrowka 2001: 408–435, 453–472.

<sup>6</sup> Zob. Lewański 1981: 272–284; Michałowska 2002: 558–562.

<sup>7</sup> Jak pisze J. Lewański: „Technika dramatyczna stosowana przez autorów i redaktorów misteriów, a także ich kształt sceniczny, jest odrębną gałęzią sztuki teatralnej, wypracowaną w wiekach średnich, a jeszcze zupełnie żywą w XVI i XVII wieku, tak w Polsce, jak i na Zachodzie. Można nawet mówić o trwałości pewnych konstrukcji dramatycznych typu misteryjnego w epokach późniejszych, aż po wiek XIX, przypominając także, że misteria zachowały się w pewnej postaci w sztuce ludowej nieprzerwanie po wiek XX” (Lewański 1981: 140). Zob. także Popiel 1984: 136–137; Rzewuska 1991: 287–328.

<sup>8</sup> Zob. Hernas 1980: 395; Pelc 2004: 45.

<sup>9</sup> Szczegółowe omówienie utworu Roźniatowskiego zob. Teusz 2002: 132–157.

*Pana* (wyd. 1612), Wawrzyńca Chlebowskiego w *Krwawej ofierze Jezusa Chrystusa Syna Bożego* (1621) i Stanisława Żeromskiego, autora *Pamiętki krwawej ofiary Jezusa Chrystusa Syna Bożego na okup narodu ludzkiego z figurami Starego Testamentu z czterech Ewangelistów krótko opisanej* (1634). Obecność oraz skalę zapożyczeń w tych utworach dostrzegali i komentowali kolejni badacze: Eugeniusz Land (1925: 93–94), Janusz S. Gruchała (2003: 21–22), Michał Kuran (2012: 579–590).

W objaśnieniach poprzedzających tekst *Dialogus pro Magna Feria Sexta* (który, bez wątplenia, nie jest plagiatem) stwierdził:

Dialog, który poniżej przytaczam w całości ze współczesnego rękopisu, nosi wybitne piętno pochodzenia klasztornego. W rękopisie nie wymieniono autora, ani wskazano miejsca, gdzie dialog był grany – zważając jednak na pochodzenie tego ciekawego zabytku, wnoszę, że go zrodził i wystawił jeden z klasztorów kaliskich. Dialogi z tej epoki należą do bardzo rzadkich – nie dlatego, by ich miano pisać mało, lecz, że w nader małej ilości do nas doszły. Rozmyślnie, czy wypadkiem, mnóstwo tych utworów, księżego przeważnie pióra, zniszczono. Może wpłynęła na to reforma Konarskiego – może padły ofiarą właściwej czasom saskim ponieważ wszelkich zgoła prac literackich (Gomulicki 1901: 266).

Wyrażona przez uczonego hipoteza o kaliskim pochodzeniu utworu pozwala z dużą dozą prawdopodobieństwa przypisać utwór środowisku jezuickiemu. Stanisław Windakiewicz, charakteryzując teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce, przytacza tytuły sztuk granych w Kaliszu, utrzymanych w podobnym kształcie, wśród nich zaś bardzo dużo dialogów. Zauważa przy tym:

W produkcji teatralnej kolegiów jezuickich panuje przerażająca przeciętność, brak w niej postępu, gatunki raz przyjęte utrzymują się na nich przez całe stulecia i nierzadko można zauważyć, że takie same sztuki, jakie pisano w Pultusku w XVI w., pojawiają się w Kaliszu jeszcze w XVII w. (Windakiewicz 1922: 11)<sup>10</sup>.

Już tytuł wskazuje na dialogowy charakter interesującego nas utworu, który jest rozdzielony na trzy krótkie akty, złożone odpowiednio: z dwóch, trzech i jednej sceny. Między aktem drugim i trzecim znajduje się *Lament Duszy grzesznicowej w piekle*. Objasnienia oraz nazwiska osób rozmawiających napisano po łacinie, z wyjątkiem dotyczącym „Innych Diabłów”. Galeria bohaterów sztuki, wśród których dominują postaci alegoryczne, przedstawia się następująco: związani bardzo silnie ze strukturą utworu Prologus i Epilogus oraz Cantus, następnie, w kolejności pojawiania się na scenie: Misericordia, Dolor, Amor, Justitia, Angelus, Ira, Mors, Daemon, Mundus, Peccator Primus, Peccator Secundus, Superbia, Coelum, Servus Primus, Servus Secundus, Anima, Corpus, Daemon Secundus, Dyjabli Inszy z piekła, Angelus Primus, Angelus Secundus, Angelus Tertius.

Analiza budowy utworu pozwala wyodrębnić jej wyraziste części. Wypowiedzi Prologusa i Epilogusa stanowią inicjalną i finalną ramę dzieła, która okala toczący się na przestrzeni trzech aktów dialog pozostałych postaci oraz rozbrzmiewający po akcie drugim krótki, dziewiętnastowersowy *Lament Duszy grzesznicowej w Piekło*. Prologus charakteryzuje sytuację komunikacyjną, przedstawia treści poszczególnych aktów oraz występujące

<sup>10</sup> Zob. Korotaj 1965; Okoń 1970.

w nich postaci. Oto początkowy fragment wypowiedzi bohatera (podstawą cytowania tekstu jest w każdym przypadku edycja zamieszczona w *Wędrowcu*):

Stała się dziś żaloba świata upadłego,  
Kiedy życie położył Pan za poddanego.  
Monarcha Nieba, ziemie od syjońskich grodów,  
Okrutnie jest zabity od swoich narodów.  
Dziś się Światła Niebieskie w żalobę przybrały,  
Aby na takie męki Stwórcy nie patrzyły;  
Słońce, Miesiąc i Gwiazdy oblokły wór gruby,  
Ziemia drży, skały ryczą Pana swego zguby.  
W pierwszym akcie pytanie: Co Miłość sprawiła  
Boska, dla grzechów z nieba Boga sprowadziła?  
Miłosierdzie narzeka na Bolesć z Miłością;  
Będą pospołu Anjoł ze Sprawiedliwością.  
W drugim akcie rozkosze świata Świat rozdawać będzie,  
Wnet Rozkosznik światowy do niego przybędzie.  
Pycha i Złość wyniosła namówią drugiego  
Grzesznika – lecz pogardzi skarbem świata tego.  
[ ... ]  
W trzecim Miłość Przedwieczna na skale wystawi  
Jezusa zranionego – która się zabawi  
Z anjołami rzewliwie Pana płaczącymi,  
Najśliczniejszą Jezusa twarz całującymi.

Swoją przemowę bohater zamyka, zwracając się do widza, odbiorcy:

Auditorze przezacny! Daj ucha, prosiemy  
Łaskawe na słuchanie – wszak nie zabawiemy.

Akt pierwszy ma strukturę dialogu, w którym uczestniczą: Misericordia, Dolor, Amor, Justitia, Ira oraz Angelus. Jego treść dotyczy wydarzeń związanych z Męką i Śmiercią Chrystusa – biczowania i ukrzyżowania. Zostaje uwypuklona niezwykłość tego, co się dzieje, kosmiczny wymiar całej sytuacji:

Widzę (mówi Misericordia), że gwiazdy płaczą, i koło miesięczne  
W wór się smutny przybrało i słońce też wdzięczne  
Całe krwią się zalało, aby nie patrzyło  
Na tak srogą zniewagę. Wszystko się zakryło,  
Opoki się padają, otwierają groby,  
Cały świat przyobleka się w szatę żaloby;  
Ziemia drży, skały ryczą od żalu wielkiego,  
Na bolesć patrząc srogą Zbawiciela swego.

Następnie w wielkim skrócie przypomniana jest historia rajskiego upadku człowieka oraz prawda o Boskiej Miłości, która pragnie ratować rodzaj ludzki. O takim zamiarze mówi w sztuce Amor:

Ja-m, Miłość Boska, tego dzisiaj dokazała,  
 Żem Jezusa mego na męki wydała.  
 Onegom dla człowieka z nieba sprowadziła,  
 W despekt, męki i więzy nieznośne wprawiała.  
 Pójdzie zagubionemu gotować zbawienie  
 Człeku, który zasłużył wieczne potępienie.  
 Wtenczas dopiero Miłość będzie tryumfować,  
 Z Jezusa męczzonego tryumfy gotować.

W świetle przytoczonej wypowiedzi prawdziwą i jedyną intencją, która zdecydowała o dobrowolnym poddaniu się przez Chrystusa okrutnym mękom, była Jego miłość do ludzi. Przeciw tak jednak niesprawiedliwemu wyrokowi niewinnego Jezusa buntuje się Justitia, twierdząc, że jest On niewinny, a ona będzie go broniła:

Cóż ci Syn Boży winien, o Boska Miłości!  
 Żeś na Niego niezbożne pobudziła złości?  
 Przestań raczej (ma rada) Jezusa katować,  
 A każ mi krzywdy Jego, każ śmieie wetować.  
 [...]  
 A gdzież są ci zbrodniowie, ci mężobójnicy,  
 Którzy Boga zabili jako rozbójnicy?  
 Pójdę, będę ich szukać. Nikt ich nie uchroni!  
 Od tego miecza mego żaden loch nie schroni!

W wypowiedziach są przywoływane sugestywne obrazy niewymownych, dojmujących cierpień, oddziałujące na odbiorcę realistycznymi, by nie rzec – naturalistycznymi rysami i szczegółami. Relacja jest utrzymana w czasie teraźniejszym:

Już Jezus przed Annaszem srodze skatowany,  
 Stoi zbity, zraniony, w niwecz poszarpany;  
 Każdy pogański palec na twarzy wybity,  
 Nikomu się nie broniąc, stoi jako wryty.

W kolejnej części dzieła, akcie drugim o znamionach moralitetu, najpierw rozmawia dwoje bohaterów – Daemon i Mors, do których później dołączają inni: Angelus, Mundus, Peccator Primus i Secundus oraz Ira i Superbia. Ich wypowiedzi dotyczą knozań, jakie Diabeł, Świat i Śmierć podejmują na zgubę człowieka<sup>11</sup>. Mors przywołuje popularny motyw tańca śmierci:

Po świecie się włoczyła, bo z wielką ochotą  
 Tą się kosą powalił niejeden gmin ludzi;  
 Kilka tysięcy, żaden zaś już się nie zbudzi.  
 Nigdy liczby nie było. Wozami wożono,

<sup>11</sup> Motyw trzech nieprzyjaciół, przeciwników człowieka, duszy ludzkiej: szatana, świata i ciała, które prowadzą do śmierci, miał bogatą egzemplifikację już w średniowieczu. Jest on następnie wielorako przetwarzany w wiekach XVI i XVII, co świadczy o jego powszechnej znajomości i popularności, by wspomnieć tylko sonet M. Sępa-Szarzyńskiego. Zob. Grześkowiak 2004: 137–148.

Ze wsiów, także z miasteczek w jeden dół rzucono.

[...]

Po świetle chodzą,

Króle, pany, księżęta na marym waliła.

Dałam się wszędzie w znaki, i dobrze mnie znają,

Bo gdzie przyjdę, tam ludzie zaraz umierają,

Biorę pana, bogacza i najuboższego,

Honoru nie przestrzegam – zrównam ja każdego.

W kolejnej scenie występuje Mundus, który roztacza panoramę „rozkoszy światowych”. Przekonuje on, że „Śmierci bać się nie trzeba, bo już dziś skoła / I swą kosą całemu światu odgłos dała”. Mając to na uwadze, stwierdza jednoznacznie: „Jam jest panem wszystkiego”. Po tym oświadczeniu następuje spór między Peccatorami, z których pierwszy przychylnie odbiera wypowiedź Świata, drugi zaś przekonuje, że nie należy wierzyć tym słowom, tylko ufać Bogu i odrzucić światowe powaby oraz rozkosze. W tym momencie przybywa Superbia, która twierdzi, że „wszystko świat odpuści, / Do łaski cię swej pańskiej, tylko chciej, przypuści”. Wtórjuje jej Ira. Peccator Secundus nie daje się jednak zwieść: „Wolę ja Miłosierdzia dziś u Boga szukać, / Widzę, piekłem trącicie – nie chcę do was pukać”. Odmienne stanowisko zajmuje natomiast Grzesznik Pierwszy, który mówi „Ja światu rękę daję; przystaję do niego”. Mundus wyraża zadowolenie z takiej przychylniej postawy: „Bierzże moją koronę; teraz w tej koronie / Posadzę cię jak Pana na wysokim tronie”. Pomimo ostrzeżenia ze strony współtowarzysza – że „wszystko to proch i fraszki bogata korona” – Grzesznik Pierwszy nie zmienia swojej decyzji, chce bowiem korzystać z rozkoszy, jakie oferuje świat. Gdy przybywają jego słudzy (Servus Primus i Servus Secundus), którzy mówią mu o śmierci, uwiedziony złudnymi obietnicami Świata w odpowiedzi butnie wyraża brak lęku przed śmiercią, a nawet jej lekceważenie:

Śmierci ja się nie boję – upewnił mię o tem  
Świat, który mnie posadził na swym tronie złotym,  
Śmierci bać się nie będę, bo jej z sobą każę  
Wynijść na pojedynek i tego dokażę,  
Iż się ona mnie złęknie, nie będzie się stawiać,  
I każe mi się wolno na świecie zabawiać.  
Do lat setnych tak będzie, gdyż się pustowała  
Ze mną nieraz – zwycięstwa nic nie otrzymała.

Po tych słowach ukazuje się Daemon, który oznajmia hardemu Grzesznikowi, że jest zgubiony. Rozmowa Morsa i Justitii kończy się wydaniem przez sprawiedliwość dekretu skazującego grzesznika na śmierć. Mors wygłasza przy tym słowa odnoszące się do ogółu ludzi: „Strzeż się, człowiecze każdy, poprzestań swych złości, / Pokutę czynź zawczasu, a żyj w pobożności”. Scena czwarta aktu drugiego to dialog Duszy i Ciała<sup>12</sup>. Anima ubolewa nad

<sup>12</sup> Dialog ów odnotowuje w swojej pracy o sporach Duszy z Ciałem Mirosław Lenart, wskazując, że wzorem do jego treści stał się tekst *Visio Philiberti – Wizja Filberta*. Zob. Lenart 2002: 120–121. Opracowanie zawiera – obok omówienia historii sporu Duszy z Ciałem oraz, zredagowanej w pierwszej połowie XIII wieku i należącej do religijnej literatury dydaktycznej, *Visio Philiberti* – także prezentację polskich przekładów łacińskich wersji, charakterystykę miejsca sporu Duszy z Ciałem w religijności polskiej XVII wieku, a także przedstawia powstałe w literaturze polskiej do połowy XVIII stulecia, zachowane do dziś, inne teksty sporów alegorycznych postaci.

nędzą swego współrozmówcy i wyrzuca mu, że dał się zwieść Światu, pogrążając i ją w grzechach:

Usidliłeś mnie w grzechów śmiertelności,  
Nie uważałeś ty nigdy wieczności,  
A Bóg jest wieczny, który mieszka w niebie  
Już nas zapomniał: mnie Duszy i ciebie.

Dusza czyni Ciału wyrzuty:

O nędzne Ciało! Któż cię tak obalił,  
Które świat przedtem jako Boga chwalił?  
Gdzież namiętności, które obiecywał  
Świat ten obłudny? – tem cię korumpował,  
A słudzy kędy, co by cię bronili?  
W których-eś ufał już cię odstąpili,  
Teraz cię zamknął ten domek ścieśniony,  
Na cóż ci się zda twe dawne mieszkanie?  
Muszę je przyjąć, gdym robiła na nie.  
[...]  
Kiedym ja karać chciała ciebie, ciało,  
Postem, niespaniem, źle-ć się to widziało;  
A teraz leżysz, nikt cię nie ratuje,  
Tylko godzina na cię się gotuje.  
[...]  
O, jak straszliwa stała się odmiana  
W tak krótkim czasie światowego Pana!  
Ty żeś to ciało, w którym-em ja była?  
Bodajbym z Tobą się nie połączyła!  
[...]  
Cóż pocznem z sobą, żeśmy zgrzeszyli,  
Mandata Boskie żeśmy przestąpili?  
Już teraz nie wiem, gdzie obaj pójdziemy –  
Podobno w ręce czartowskie wpadniemy!

Następnie diabły postanawiają zabrać w czeluście piekielne najpierw Duszę, a później Ciało. W tym miejscu sztuki następuje *Lament Duszy grzesznicowej w piekle*, w którym to fragmencie przeklina ona dzień swoich narodzin, ziemię, na której żyła, i świat, który ją nosił i zwiódł. Mówi o swojej wiecznej męce i cierpieniu:

Przekłęty świecie, któremum się dała  
Uwodzić, bodaj nigdym cię nie znała!  
Tyś mnie wprowadził w piekielne tarasy,  
Męki wiecznymi muszę cierpieć czasy,  
Przekłęta matko, któraś mię zrodziła!  
Przekłęta ziemi, któraś mię nosiła!  
Ja gorzeć będę, nigdy nie zgorywać,  
Boleści cierpieć, a nie odpoczywać.



Tak długo cierpieć muszę, póki Bogiem  
Bóg. Ach! Przeklęta gorzeć w ogniu srogim!  
Gorzeć ustawnie, a nie być popiołem,  
Mękom się stawać każdodziennym stołem.

W akcie trzecim występuje oplakiwanie Tego, który „płacił waszego świata winy”. W wyrażonym tu pełnym żalości, nieutulonym lamencie został zastosowany, dobrze znany i upowszechniany w średniowiecznej poezji religijnej, wywodzący się z kręgu bernardyńskiego, motyw cierpienia oraz pozdrowienia członków Najświętszego Ciała<sup>13</sup>. W utworze mowa o tym, że są one „krwią skropione, gwoźdźmi zranione”, „boleścią wielką [...] poturbowane i skatowane”. Uwagę zwraca wyrażona przez Angelusa uogólniona zachęta do podjęcia żalu przez każdego człowieka:

Ta-ć to cytara niebieskiej wdzięczności  
Odmieniła się w niezmierne żalości;  
Dla grzechów twoich, człowiecze, prawdziwie,  
Zapłacź rzewliwie.  
[...]  
Obacz swojego odkupienia dzieło,  
Człowiecze nędzny! Aby się skruszyło  
Serce twe żalem, przypatrz się wielkości  
Boskiej Miłości.  
Dzisiaj dla ciebie niewinnie zraniony,  
Jako zwierciadło złości wystawiony,  
Obacz w nim wszystkie twoje nieprawości  
Grzechów srogości.

Żal i oplakiwanie wzmacnia jeszcze Cantus:

Wesołe Słońce od wielkiej żalości  
Zalewa łzami swoimi światłości,  
W grubą żalobę, płacząc, się ubiera,  
Gdy Bóg umiera.  
Niechże za taką żalością nowiną,  
Obfite z oczu łzy naszych wypłyną,  
Płacz wsze stworzenie Dobrodzieja swego,  
Zbawcę Boskiego.  
Najsłodszy Jezu! Już Ciebie żegnamy,  
Nabożne głosy Tobie oddawamy.  
Odpocznij w sercach naszych w każdej dobie  
Raczej, niż w grobie.

<sup>13</sup> Najstarszy polski tekst podejmujący ten temat, znany z dwóch przekazów rękopiśmiennych i wersji drukowanej w 1533 roku: *Pozdrowienie wszystkich członków Pana Jezusowych z modlitwami i z rozmyślaniami nabożnej jako której godziny cierpiał*, wyd. M. Korolko (1977). Edytor wskazuje na późniejsze przeróbki tekstu, np. *Pozdrowienie pięci ran Pana i Zbawiciela naszego*, które ukazało się w Poznaniu w roku 1622. Jak pisze Mirosława Hanusiewicz: „*Pozdrowienie wszystkich części ciała Pana Jezusa umęczonego*, jako modlitwę pochodzącą z rzymskich godzinek ku czci NMP, jezuita Marcin Luterna włączył do swojej *Harfy duchownej*, mającej wiele wydań w XVI i XVII wieku. Nawiązania do tej modlitwy rozpoznajemy – mniej lub bardziej ułamkowo – w kazaniach, rozmyśleniach, utworach poetyckich [...]” (Hanusiewicz-Lavallee 1998: 256).

Żywą pamiątkę daj tego wszystkiego,  
Coś cierpieć raczył dla stworzenia swego,  
Przez swe zasługi niech zażyjem Ciebie  
W wysokim niebie!

Poetyka i stylistyka tekstu, emocjonalno-kontemplacyjne doświadczenie tematu, wyraźnie wykazują analogię do powstałych na przełomie XVII i XVIII wieku *Gorzkich żalów*: „Oby się serce we łzy rozpływało, / Że Cię, mój Jezu, sprośnie obrażało! / Żal mi, ach, żal mi ciężkich moich złości / Dla Twej miłości” (Buczkowski 2010: 77–78)<sup>14</sup>.

Wypowiedź Epilogusa zamyka przedstawione dotąd sceny. Dokonuje on swego rodzaju podsumowującej, dydaktyczno-moralizatorskiej interpretacji utworu. Słowa te mają jednak na celu nie tyle przypomnienie w skrócie istoty przedstawionych, pasywnych zdarzeń, ile raczej uwypuklenie moralistycznej wymowy dialogu oraz podjęcie kolejnej próby nakłonienia widza/słuchacza, aby uświadomił sobie własną grzeszność i skalę win, a także wezwanie do wewnętrznego, duchowego żalu i pokuty, do uczuciowego przejęcia się przedstawionymi obrazami, do rozmyślenia nad dokonaniem przez Chrystusa dziełem odkupienia:

Już koniec opowiadam tej żalosej sceny,  
Niech każdy w sercu swoim smutne nuci treny.  
Jezus na krzyżu umarł dla nas, wszystkich ludzi,  
Żal serdeczny za grzechy niechaj w każdym zbudzi.  
Oto na drzewie krzyża rozpięty jest srodze,  
Dał sobie przebić ręce, bok i obie nodze.  
I śmiałeś dziś, człowiecze, z tym Bogiem żartować?  
Zranionego okrutnie do krzyża przykować?  
Nie na to On cię stworzył, abys Go obrażał,  
Bez litości na męki nieznośne narażał.  
Udarował cię wielce hojnemi skarbami,  
Tyś Go za to umęczył swojemu grzechami.  
Nie tak się było z Światem, z rozkoszmi zabawiać,  
Na śmierć było pamiętać, a niecnot nie zjawiać,  
Ponieważ skryte sądy są Sprawiedliwości,  
Nie wspomniałeś na mękę niezmiernej wieczności.  
Gdy chcecie się uchronić Boskiego karanja,  
Poprzestańcie rozkoszy, także obrażania.  
Pod krzyż idźcie, tam mękę Pana rozmyślajcie,  
Krew zsiadłą pokutnemi łzami obmywajcie.  
A teraz, cni słuchacze bawić was nie chcemy –  
Odchodząc, za słuchanie wszystkim dziękujemy.

Przywołany już w naszych rozważaniach znakomity badacz europejskiego i polskiego dawnego dramatu oraz teatru – Julian Lewański – wyodrębnił w XVII wieku trzy modele religijnych widowisk: dramaty misteryjne, dramaty alegoryczne erudycyjne oraz akty nabożne, przy czym dwa pierwsze są w stosunku do siebie przeciwstawne (Lewański 1991: 35–36). Dramatyczna koncepcja misterium organizuje obraz przedstawianej rzeczy-

<sup>14</sup> Zob. Chorzępa 1960; Urbański 2008; Malińska 2013.

wistości, odnoszącej się do opowieści ewangelicznej, niekiedy starotestamentowej czy też do żywotów świętych, jako *continuum* wydarzeń przebiegających w jednakowym tempie. Podkreślony jest faktyczny, realny i konkretny charakter, a nie symboliczny aspekt prezentowanych działań i zdarzeń (Lewański 1981: 158–159). Natomiast w sztukach alegorycznych, a do takich bez wątpienia należy prezentowany utwór, zostaje przedstawiony

świat imaginowany, poza kategoriami przestrzeni, poza pojmowaniem czasu, konkretnej daty, najczęściej w ogóle bez postaci ludzkich [...]. Większość tych sztuk podejmuje problematykę grzechu i winy człowieka (każdego w ogóle człowieka) i możliwości jego zbawienia dzięki męce Jezusa (Lewański 1991: 45).

W tego typu przedstawieniach dialog prowadzą postacie abstrakcyjne lub uosobienia, personifikacje. Świat przedstawiony znajduje się poza przestrzenią i czasem. Środkiem porozumienia autora dzieła i wykreowanej postaci świata przedstawionego z publicznością jest katalog „znaków umownych, znaczących atrybutów i ukostiumowań, których alfabetu dzisiaj dokładnie nie znamy” (ibid.: 45), pozwalający jednak ówczesnym odbiorcom od razu rozpoznać obecne w sztuce postaci: Miłość Bożą, Sprawiedliwość, Świat, Pychę, Gniew. Tematem większości tych sztuk jest problematyka grzechu i winy człowieka, nie konkretnego, ale każdego człowieka, człowieka w ogóle, i możliwość jego odkupienia i zbawienia dzięki męce Chrystusa.

Stosuje się tutaj – pisze Lewański – swoistą algebrę – to czysta forma moralitetowa, najpełniejsze uogólnienie wszelkich sądów i stwierdzeń. [...] dramaturg wychodzi z założenia, że Jezus umarł za wszystkich ludzi, wobec czego pisarz jest zwolniony z przedstawienia konkretnych postaci i wypadków, od przedstawienia różnych procederów grzechu, upadku, drogi do zbawienia lub potępienia (ibid.: 45).

W sztukach pasyjnych nadrzędny jest wywód o sile Miłości Bożej ku rodzajowi ludzkiemu. Ich autorzy nie dokonują szczegółowej prezentacji losów ziemskich bohaterów, grzeszników, co najwyżej przedstawiają moralne skutki ich czynów, ukazują w sposób wyrazisty i jednoznaczny na zasadzie kontrastu – człowieka pobożnego i niepobożnego, grzesznika zatwardziałego i skrzeszonego, konsekwencje określonych zachowań. Na scenie znajduje się niejako cała ludzkość, wszyscy zostają wpisani w dzieje winy i odkupienia. Tak jednoznaczny i autorytatywny, płynący z decyzji autorskiej, wyraźnie eksplikowany w tekście przekaz, jest adresowany przede wszystkim do odbiorców, stąd bezpośrednio do nich zwroty. Każdy zatem uczestnik/widz zostaje bez pytania o zgodę włączony do gry, staje się jakby jednym z aktorów, oczywiście najczęściej grzesznikiem. Zatraca się w pewnym sensie granica między sceną a odbiorcą, którego świadomość, wyobraźnia, emocje zostają wypełnione uobecnionymi w sztuce ideami i wartościami. Wszystkie winy i grzechy przyjmuje on również na siebie, utożsamiając się z ludzką naturą skażoną od urodzenia i wydaną na grę światowych, diabelskich pokus (ibid.: 46).

Prezentowany dialog wpisuje się całkowicie, stylistycznie oraz ideowo, w alegoryczne widowiska. Marian Szykowski, charakteryzując rozwój dramatu religijnego w wieku XVII, akcentuje niezwykłą popularność tej formy przedstawień. Omawiając „dewocje oparte na rozważaniu Męki Pańskiej pod krzyżem”, wskazywał, że dialogi pasyjne należały do „wielkopiątkowego nabożeństwa u grobu Chrystusa” (Szykowski 1936: 301). Jego zdaniem kom-

pozycyjne wyznaczniki początku i końca – prolog i epilog oraz występowanie postaci alegorycznych upodabniały takie utwory do konwencji moralitetu. Uczony wymienia w tym kontekście m.in. *Dyjałog abo Rozmowę Grzesznego człowieka z Anjoły o Męce Chrystusa Pana* Marcina Paszkowskiego, a za najlepszy, najdoskonalszy przykład „dewocji wielkanocnej, połączonej z karnawałowym moralitetem” uznaje właśnie zajmujący nas tutaj *Dialogus pro Magna Feria Sexta* (ibid.: 301). Rysem charakterystycznym tego rodzaju tekstów jest ich okolicznościowość, co tworzy teatr nachylony wyraźnie ku określonemu momentowi roku liturgicznego. Na wspomniane rozpoznania Szyjkowskiego, odniesione dodatkowo do uwag Władimira Rezanova o rozwoju tradycji szkolnego teatru jezuickiego w wiekach XVII i XVIII, powołuje się Michał Kuran w znakomitej, obszernej monografii życia i twórczości oraz miejsca w badaniach Marcina Paszkowskiego (Kuran 2012: 116–117).

Według przywołanego wcześniej Lewańskiego „kariera technik alegorycznych w polskich spektaklach przetoczyła się między początkiem XVII w. – Paszkowskiego *Dialog człowieka grzesznego* z 1612 r. ilustruje jej początek – a trzecią dekadą wieku następnego” (Lewański 1991: 51). Próby klasyfikacji powstałych w tym okresie utworów pozwalają, według badacza, na wyróżnienie dwóch form dialogu religijnego: dialogu dewocyjnego, wyraźnie ciężącego ku liturgiczno-kontemplacyjnemu charakterowi oraz popularnego dialogu religijnego o znamionach historycznych, który dba o przedstawienie czasu, miejsca akcji i konkretnych postaci, ukazuje wydarzenia historii biblijnej i wykorzystuje treści apokryficzne. Na tle ocalałych tekstów omawiany dialog z 1724 roku, reprezentujący, według Juliana Lewańskiego, stylistycznie oraz ideowo tę pierwszą formę (ibid.: 46), jest bez wątpienia utworem godnym uwagi i wartym przypomnienia.

## Bibliografia

- Adamczyk, Maria 1972. „Rozważania nad poetyką misterium”. *Pamiętnik Literacki* 3. 143–162.
- Buczkowski, Michał 2010. *Gorzkie żale. Między rozumem a uczuciem*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Chorzępa, Michał 1960. „Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny”. *Nasza Przeszołość. Studia z Dziejów Kościoła i Kultury Katolickiej w Polsce* XI: 221–258.
- Dąbrówka, Andrzej 2001. *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*. Wrocław: „Funna”.
- Gomulicki, Wiktor 1901. „Dialog Wielkopostny z r. 1724-go”. *Wędrowiec* 12: 226, 13: 246, 14: 265–266, 15: 292–293, 16: 309–312, 17: 338, 18: 349–350..
- Gruchała, Janusz S. 2003. „Wprowadzenie do lektury”. W: Abraham Roźniatowski. *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa*. Warszawa: IBL. 5–24.
- Grześkowiak, Radosław 2004. „Szatan, świat i ciało – trzy metafizyczni nieprzyjaciele duszy w poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku”. W: Irena Kadulka, Radosław Grześkowiak (red.). *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury. Prace ofiarowane profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. 137–148.
- Hanusiewicz-Lavallee, Mirosława 1998. *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Hernas, Czesław 1980. *Barok*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jurkowlanec, Grażyna 2001. *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*. Warszawa: DiG.

- Kopec, Jerzy Józef 1975. *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i teksami liturgicznymi*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.
- Korolko, Mirosław (wyd.) 1977. „»Pozdrawianie wszystkich członków Pana Jezusowych«. Z dziejów późnośredniowiecznej literatury pasyjnej w Polsce”. W: *Z przeszłości*. Warszawa. *Silva Medii et Recentioris Aevi* 5. 117–150.
- Korotaj, Władysław [et al.] (oprac.) 1965. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kuran, Michał 2012. *Marcin Paszkowski – poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Land, Eugeniusz 1925. „Z dziejów plagiatu u polskich rymotwórców duchownych XVII wieku”. *Silva Rerum* 6. 93–94.
- Lenart, Mirosław 2002. *Spór Duszy z Ciałem i inne wierszowane spory w literaturze staropolskiej na tle tradycji średniowiecznej*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Lewański, Julian 1966. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 1: *Dramat liturgiczny*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1969. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 3: *Misterium*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1981. *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- 1991. „Trzy modele religijnych widowisk w Polsce XVII w.”. W: Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek (red.). *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL. 33–55.
- 1999. *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.* Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Malińska, Anna 2013. „Gorzkie żale i inne nabożeństwa pasyjne w XVIII wieku”. W: Bożena Mazurkowska, Małgorzata Marcinkowska, Szymon Piotr Dąbrowski (red.). *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych. 1. Przyjemności, pasje i upodobania*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 89–98.
- Michałowska, Teresa, Barbara Otwinowska, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz (red.) 2002. *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mikołaj z Wilkowiecka 1971. *Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nowak-Dłużewski, Juliusz (red.), Mirosław Korolko (zebrał i oprac.), Jadwiga Puzynina przy współudziale Teresy Dobrzyńskiej (oprac. jęz.), Henryk Kowalewicz (oprac. paleograficzne) 1977. *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. T. 1: *Teksty i komentarze*. Warszawa: Pax.
- Okoń, Jan 1970. *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pelc, Jerzy 2004. *Barok – epoka przeciwieństw*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Popiel, Jacek 1984. „Średniowieczne formy w polskim dramacie międzywojennym”. *Dialog* 9: 136–144.
- Rzewuska, Elżbieta 1991. „Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym”. W: Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek (red.). *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL. 287–328.
- Szykowski, Marian 1936. „Dramat w Polsce”. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce cz. 2*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności. 279–496.
- Teusz, Leszek 2002. „Bolesna Muza nie Parnasu Góry ale Golgoty...” *Mesjady polskie XVII stulecia*. Warszawa: Wydawnictwo Semper.

- Urbański, Stanisław, Janusz Śmigier (red.) 2008. „Gorzkie żale przybywajcie”. *Studia i szkice w 300-lecie powstania nabożeństwa „Gorzkich żalów”*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Windakiewicz, Stanisław 1922. *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Wojtyska, Henryk Damian CP, Józef Jerzy Kopec (red) 1981. *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Wojtyska, Henryk Damian CP (red.) 2001. *Kult Męki Pańskiej: historia i teraźniejszość. Materiały z sesji naukowej w Olsztynie 3–4 marca 2001*. Olsztyn: Studio Poligrafii Komputerowej SQL.
- Żwirkowska, Elżbieta 1988. „Pasja w dramacie staropolskim XVI–XVII wieku”. W: Irena Sławińska [et al.] (red.). *Dramat i teatr sakralny*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL. 67–106.



**Drzeworyt Kryspina Szarfenberga  
pt. *Złożenie ciała Chrystusa do grobu* (ok. 1539 r.)**

Źródło: Polona