

Elżbieta Żwirkowska

Polskie misterium pasyjne : mysteryjny proces Jezusa i neomoralitetowy sąd nad Peccatorem

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/2, 29-56

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ELŻBIETA ŻWIRKOWSKA

POLSKIE MISTERIUM PASYJNE

MISTERYJNY PROCES JEZUSA I NEOMORALITETOWY SĄD NAD PECCATOREM

Do podjęcia — jako przedmiotu badań — tematu pasyjnego w dramacie staropolskim skłania nie tylko jego ranga teologiczna, ale i dostrzeżenie w nim głębi wymiaru dramatycznego zarówno przez wyznawców chrześcijaństwa, jak też przez ludzi z nim polemizujących. Ów wymiar dostrzegali także pisarze odległych nam epok i podejmowali popularny temat w niewątpliwym przekonaniu, że stwarza on nieustanną szansę mówienia o najbardziej dramatycznych sprawach bez kreowania współczesnego autorowi bohatera i przywoływania współczesnych zdarzeń.

W całościowym oglądzie europejskich dramatów pasyjnych ma także swoje miejsce pasja polska. Na jej pewną odrębność wskazuje już — wiązany z repertuarem pasyjnym — *Lament świętokrzyski*¹. Otwiera on ważną perspektywę badawczą dla tej problematyki. Podmiot liryczny *Lamentu*, Maria, usiłuje bowiem określić swój stan psychiczny, a nazwanie go „zamętkiem” i później „zamętem” znajduje dopełnienie w pytaniu skierowanym nieoczekiwanie do Gabriela: „Gdzie jest ono tve wesele” (zamiast spodziewanego „fiat”), i przestroгах dla innych zawierających matek (zamiast apelu o ufność).

Niezwykła liryczność — jak na stulecie, w którym powstał *Lament* — wynika nie tylko z rozpamiętywania bólu Marii po śmierci Chrystusa, ale i z niedocieczonej tajemnicy potrzeby śmierci krzyżowej². Jeżeli powodem „zamętu” ma być niezrozumienie prorocत्व biblijnych przez bolejącą pod krzyżem Matkę, to

¹ Nie chodzi w tym wypadku o występowanie polskich wariantów *Lamentu*, ale o ważny element zawarty w *Lamencie*, nie pojawiający się w żadnej innej europejskiej wersji. Żalenie się Marii nie doprowadziło tam nigdy do takiego wyznania jak w polskim utworze: „Uczynił mi się [...] zamęt”. Słowa „zamęt” używamy w znaczeniu ‘chaos, zakłócenie ładu’. Choć bywa ono wyjaśniane jako ‘rozterka’ lub ‘smutek’. Zob. S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968, s. 614–615. Brak kolejnego tomu *Słownika polszczyzny XVI wieku* wymaga samodzielnych ustaleń, zwłaszcza że *Słownik języka polskiego* pod redakcją M. Szymczaka (t. 3) wyraźnie rozgranicza słowa „zamęt” i „smutek”. Jeżeli przyjmijemy wyjaśnienie słowa „męt//mętny” jako ‘zamieszanie//zmieszany’ za *Słownikiem polszczyzny XVI wieku*, to trudno odmówić słowu „zamęt” znaczenia ‘chaos, zamieszanie’ jako podstawowego. Na taki sens wskazują wersy z *Psalterza floriańskiego* czy *Psalterza puławskiego* przytaczane przez kolejne słowniki. A jeśli miałby to być ‘smutek’, to tylko jako następstwo zamięcia ładu. — *Lament świętokrzyski*, pod powszechniej używanym tytułem incipitowym *Posłuchajcie, bracia miła...*, znaleźć można m.in. w edycji W. Wydry i W. R. Rzepki: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wrocław 1984, s. 245–246.

² Por. pytanie Marii skierowane do Syna w *Rozmyślaniach dominikańskich* (Wydali i opraco-

wyznanie tego jest niewątpliwie niepowtarzalne w liryce pasyjnej. Jest niejako analogiczne w swych egzystencjalnych źródłach do psalmicznego zawołania Jezusa na krzyżu: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”

Jak więc sytuują się polskie „dramaty pasyjne” w owej perspektywie zamętu wyznanego przez najważniejszego świadka męki? Są mu pokrewne? Czy też odchodzą ku innym sprawom równie ważnym?³ Odpowiedź na te pytania wymaga pełnej analizy misteriów.

Dramat pasyjny w Europie – terminem tym określamy misteria pasyjne i ich wszelkie nowsze formy⁴ – podlegał dwu zasadniczym tendencjom teologicznym. Pierwsza decydowała o przedstawieniu męki Chrystusa jako następstwa winy człowieka, druga o eksponowaniu zbawczych skutków tego cierpienia⁵, a więc niezwyklej jego roli. Przyniosło to różne rozwiązania artystyczne, a nowe ich warianty rodziło połączenie obu tendencji. Pierwsze ślady zarówno jednej, jak i drugiej pojawiły się w Italii⁶. Potwierdzają to aktualne badania i próby rekonstrukcji repertuaru pasyjnego w Europie⁷, łącznie z naszymi ustaleniami. Zrelacjonowana bowiem przez d’Anconę pasja ze Sieny z 1200 r. nie znajduje w Europie wcześniejszej wersji misteryjnej ilustrującej pierwszą tendencję, podobnie jak i *Christus patiens* Stefana Tucciego⁸ z r. 1569, inicjujący realizację drugiej.

wali K. Górski i W. Kuraszkiewicz, Z. Rożanow (opracowanie ikonograficzne), T. Dobrzeńiecki (wstęp komparatystyczny). T. 2. Wrocław 1965, s. 15. BPP A 3).

³ Warianty *Lamentu* znajdują się w dialogach, np. w *Dialogu o Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa na Niedzielę Palmową* (w: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. 2. Warszawa 1959, s. 269–285). Nigdzie jednak nie ma tam wyraźnego wyznania „zamętu”.

⁴ To określenie odnosimy zarówno do neomoralitetów, jak do adoracji, lamentów (interpretujących sceny Męki Pańskiej, a omawianych w artykule: E. Żwirkowska, *Pasja w dramacie staropolskim XVI i XVII wieku*. W zbiorze: *Dramat i teatr sakralny*. Lublin 1988). Aktualnie chcemy potraktować nasze ustalenia jako wstęp do realizacji postulatów Cz. Hernasa (*Barok*. Warszawa 1976, s. 387) – postulatów dotyczącego konieczności odkrycia „ładu gatunkowego” polskiego misterium.

⁵ Zob. terminy teologiczne, np. „*passio gloriosa*”, w artykule J. J. Kopcica *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej* (w zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Lublin 1981, zwłaszcza s. 59).

⁶ Wskazywał na nie A. d’Ancona (*Origini del teatro italiano*. Torino 1891). Ustalenia J. Lewańskiego (*Misterium*. W: *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1969, s. 317. „Poetyka. Zarys Encyklopedyczny”. Dział I, z. 3) odnoszące się do Włoch nie wydają się kompletne. Czas powstania misterium pasyjnego w Italii jest dużo wcześniejszy, niż twierdzi Lewański, o czym świadczy chociażby przywołana przez d’Anconę pasja ze Sieny, ale i wymieniona przez Lewańskiego publikacja: M. Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiani. Raccolta di testi del secolo XIII–XVI*. Milano 1942. Zob. też M. Inguanez, *Il dramma della Passione del secolo XII*. Badia di Montecassino 1936. „Miscellanea Cassinese”. Nr 12. O bogatej problematyce pasyjnej, mającej długą tradycję włoską, świadczą misteria omówione przez I. Sanesiego (*Le origini: faville profano o fiamme religiose*. W: *La commedia*. T. 1. Milano 1944).

⁷ Zob. R. Magnus, *Die Christusgestalt im Passionsspiel des deutschen Mittelalters*. Frankfurt am Main 1965. – Sanesi, *op. cit.*, s. 54–70.

⁸ Pominęli go polscy badacze (J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957. – J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970), prawdopodobnie wskutek braku tej pozycji w najlepszych bibliografiach jezuickich (nieaktualny już adres bibliograficzny podawał tylko B. Soldati w pracy *Il Collegio Mamertino e le origini del Theatro gesuitico*. Torino 1908, s. 38). W znalezieniu tego manuskryptu pomogła mi dyrektor Istituto centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane – dr Angela Vinay, za co serdecznie jej w tym miejscu dziękuję. Znajduje się on (niestety, niekompletny) w Biblioteca Universitaria w Messynie, pod sygnaturą F.V. 254.

Dostrzeżenie tych obu tendencji jest niezwykle ważne, bo wyznaczają one podstawowe nurty tematyczne i zarazem kształt dramatyczny wypowiedzi o męce Chrystusa. Pierwsza – zmierzająca do kreowania etosu chrześcijanina, druga – konkretyzująca „Logos” biblijny niezwyklej ofiary⁹.

Włoski rodowód obu nie znaczy, iż Europa północna nie zostawiła swego piętna i nie nadała swoistego kształtu dramatomu pasyjnemu, znajdując także własny wyraz „ikoniczny” dla tematu pasyjnego¹⁰. Znaczący przedmiot wskazuje np. na odrębność mistyki niemieckiej – która to odrębność niewątpliwie zaważyła na całokształcie tematyki pasyjnej, łącznie z misteryjną¹¹.

Jeżeli nie sama lektura europejskich misteriów, to przynajmniej zaprezentowany przez Juliana Lewańskiego ich podział, ilustrowany głównie misteriami pasyjnymi¹², może wstępnie zorientować czytelnika w podstawowych strukturach tekstów i przekonać o chęci interpretowania przez autorów sposobu wyznawania chrześcijaństwa.

Analiza misteriów potwierdza sugestie wynikające ze studium Lewańskiego. Wskazuje także na swoistą logikę mieszania rzeczywistości ewangelicznej ze współczesną autorom¹³. Nie odbywa się ono w sposób przypadkowy, choć różny w kolejnych utworach. Tak więc to, co Lewański uważa za ilustrację zdarzeń ewangelicznych, wykracza poza funkcje ilustracyjne, wiążąc się przede wszystkim z metareligijnym doświadczeniem autorów.

Nie może więc dziwić ani ilość scen we wczesnych misteriach europejskich w w. XIV i XV, ani ich kilkudniowe realizacje. Pojemność semantyczna spektaklu, jego zakres interwencyjny łączą się początkowo z ilością przytoczonych epizodów ewangelicznych. Z czasem daje się zauważyć większą selekcję scen (np. rezygnowanie z 35 na rzecz kilku). Zatem odchodzono od widowiskowości. Na gruncie polskim selekcja ta prowadziła do eksponowania procesu Jezusa. Przynajmniej na to wskazują zachowane teksty, a przypomnijmy, że powstały one w XVI i XVII wieku.

W bogaty pasyjny repertuar Europy wpisali swoje teksty anonimowi twórcy polscy. Wobec zakresu omawianego tematu odwołujemy się tylko do tych utworów, które konstruują zdarzenia dramatyczne oparte na dwu procesach – Chrystusa i Peccatora¹⁴. Pomijamy adoracje, lamenty, procesje i wszel-

⁹ Nie ma trafniejszego określenia dla odrębnych tendencji epoki renesansu i baroku jak to, którego użył S. Świeżawski (*Rozum i tajemnica*. Kraków 1960, s. 54). Literatura renesansu koncentrowała się bowiem na dyskursie wokół etosu wyznaniowego, obywatelskiego, a wreszcie człowieczego. Barok zagłębiał się w *Logos*, akcentując antynomie bytowania człowieka.

¹⁰ Zob. T. Dobrzeński, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*. W zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, s. 142.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 144. – Kopeć, *op. cit.*, s. 50 n.

¹² Lewański, *op. cit.*, s. 250 n.

¹³ Logika ta wiąże się niewątpliwie z zachodzącymi przemianami w rozumieniu czasu. Spotykamy się więc w tekstach z wyraźnym paraclizmem tworzonym między wydarzeniami *Starego Testamentu* i *Nowego* oraz z nowym paralelizmem, odnoszącym zdarzenia ewangeliczne do współczesności. Na paralelizm jako symptom nowego rozumienia czasu zwraca uwagę J. Le Goff (*Czas kościoła i czas kupca*. W: *Czas w kulturze*. Przełożyła A. Frybes. Warszawa 1988, s. 339). Zob. także inne znaki przemian (s. 350–351). Wysunięty przez Le Goffa (*Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*. W: *iw.*, s. 357) postulat badawczy śledzenia znaków przemian rozumienia czasu, szczególnie w odniesieniu do w. XVI i XVII, a więc innego mieszania rzeczywistości niż w średniowieczu i wczesnym renesansie, dotyczy także polskiego materiału literackiego.

¹⁴ Analizą obejmujemy 18 utworów z kilku kodeksów odnotowanych w tomie 1 *Nowego Kor-*

kie formy dramatu liturgicznego, jak i widowiska parateatralne. Przeznaczenie sceniczne analizowanych przez nas misteriów sprawiło, że przypominają one bardziej scenariusze niż „foremne” gatunki dramatyczne. Wiele spośród nich uważa się za montaż lub kompilacje. Znamienne niewątpliwie dla misteriów wykorzystywanie wcześniejszych tekstów (łącznie z wkomponowaniem całych aktów) nie zniszczyło jednak wewnętrznej dramaturgii, którą będziemy się zajmować.

Drugi obszar naszej analizy stanowią przedstawienia sceny jezuickiej, po których pozostały tylko programy teatralne.

Na wstępie możemy powiedzieć, że polski repertuar pasyjny poddaje się zasygnalizowanym tutaj tendencjom i wskazuje na wyraźną synchronię z kolejnymi jego zmianami w Europie.

Polski *processus* Jezusa

Znamiennym założeniem konstrukcji ocalałych polskich dialogów pasyjnych jest — jak już zaznaczyliśmy — ograniczenie zdarzeń do procesu Jezusa i realizacji wyroku, które z czasem zostają dopełnione scenami ilustrującymi „skutek” Jego męki. A w efekcie prowadzi do przełamania pierwotnego kształtu kompozycji. Sam proces nie jest traktowany jako „szeregowy ciąg zdarzeń”, co zauważa Lewański omawiając *Pasję prowansalską*¹⁵ czy *Pasję frankfurcką*¹⁶.

Eliminacja zdarzeń umożliwiła skoncentrowanie uwagi na mechanizmie prawnymoralnym oskarżenia Jezusa i wydania wyroku, w konsekwencji ułatwiała przedstawienie społeczności osądzającej — wskazuje to na dość określoną koncepcję całej wypowiedzi dramatycznej. Tak więc narada kapłanów z arcykapłanem (lub rabinami) stawała się inicjalną sceną w polskich misteriach¹⁷. Autorzy ujawnili świadomość ironii widocznej w działaniu jerozolimskich kapłanów, dającej się odczytać z zapisu ewangelijnego¹⁸.

buta, choć odwołujemy się tylko do najbardziej reprezentatywnych i zarazem dostępnych czytelnikowi — są to teksty mieszczące się w edycji *Dramaty staropolskie* (z której podawać się będzie cytaty), a ponadto: *Historia passionis Jesu Christi Salvatoris et Redemptoris in qua cultures famam spargent volantem*, wydana przez W. Nehringa (*Beiträge zur Geschichte der dramatischen Literatur in Polen*. „Archiv für slavische Philologie” t. 17 (1895)). — *Dialog drugi o Męce Pańskiej* z Kodeksu Horodeckiego. Bibl. Ossolineum, rkps 67 10/1. — *Krośnieńska historia pasyjna*. Jw., rkps 1125. — *Homo lapsus, sive Peccator* (A. D. 1654, Krosno). Jw. Poza tymi tekstami misteryjnymi wykorzystujemy kilkanaście programów teatralnych lub scenariuszy z przedstawień szkół jezuickich bądź kościołów parafialnych, jak i rękopisy włoskie, o których szerzej traktujemy w drugiej części artykułu.

¹⁵ Lewański, *op. cit.*, s. 234–237.

¹⁶ *Die Frankfurte Passionsspiele*, 1493, wydana przez R. Froninga w edycji: *Das Drama des Mittelalters*. T. 2. Stuttgart 1831. Zob. Lewański, *op. cit.*, s. 251. W tym miejscu warto przypomnieć, iż zdarzały się misteria bez rady kapłanów. Nie zawierają jej dwie sztuki angielskie z manuskryptu *Benediktbeuern*, wydane przez K. Jounga: pierwsza nosi tytuł *Ludus breviter de Passione* (jest zbiorem pieśni), druga nie ma tytułu. Zob. H. Craig, *English Mystery Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford 1960, s. 43.

¹⁷ Pomysłem tym włada nie tylko „teatralność” narady. Chociaż wiemy, że od narady — acz nie kapłanów — rozpoczynały się francuskie i niemieckie misteria (w *Pasji frankfurckiej* rozpoczyna się akcja od rozmowy św. Augustyna z prorokami oraz Jakubem, Abrahamem i innymi). W szczególności eksponowała ją *Pasja alsfaldzka*, rozpoczynając ciąg zdarzeń od narady diabłów (*Das Alsfaller Passionsspiel*. W: Froning, *op. cit.*). Uzasadnia jej inicjalną funkcję dalszy bieg akcji.

¹⁸ W *Ewangeliu* św. Jana (11, 49–91) Kajfasz wydając — podczas pierwszej narady ka-

Cała akcja śledcza w misterium objawia podstawowe aspekty organizowania procesu wobec niewinnego:

1. Uświadomione „zagrożenie” i projekt wyroku muszą znaleźć prawne motywacje.
2. Oskarżenie organizuje się bez ujawnienia jego faktycznych inicjatorów.
3. Aresztowanie uprzedza przesłuchanie.
4. Prowadzenie wstępnego przesłuchania publicznego przez potajemnie oskarżających.
5. Formułowanie zarzutów na podstawie tegoż przesłuchania i zeznań fałszywych świadków.
6. Powołanie oskarżycieli publicznych, którzy przekazują oskarżonego – prokuratorowi.
7. Gradacja argumentów wobec prokuratora i ostateczne wymuszenie na nim wyroku poprzez groźbę oskarżenia jego samego.

Oczywiście nie wszystkie aspekty sprawy podejmowane są bezpośrednio przez polskie „procesy misteryjne”. Ale jeżeli któryś z elementów zostaje pominięty w akcji dramatycznej, to relacja albo uświadamia jego zaistnienie wcześniejsze, albo wskazuje tylko na same konsekwencje prawne¹⁹.

Rozpatrując kolejno najbardziej reprezentatywne dialogi pasyjne możemy zauważyć, iż np. XVI-wieczny *Dialog o Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa na Niedzielę Palmową*²⁰ – jako fragment cyklu – konstruuje tylko samą naradę kapłanów (zapowiada dalszy jej ciąg na „przyszły Wielki Piątek”, *Conclusio*, w. 319). Akcentuje ostrożność i skrytość działań zmierzających do pojmania.

*Dialog o Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*²¹ z następnego stulecia ujawnia realizację trzech spośród aspektów, które wyliczyliśmy, z tym, że punkty 3 i 4 zostają zrelacjonowane, a sam sposób przekazywania Oskarżonego w ręce powołanego oskarżyciela jest dość znaczący:

Uczeni rabinowie, już my odchodzimy,
Was o równą posługę usilnie prosimy:
Dobieźcie do pontskiego starosty, Piłata,
By się stała krzyżowa więźniowi zapłata.
Niech zasiędzie trybunał przy sprawiedliwości,
Umiećcież dobrze prawić Jezusowe złości.
Najbardziej instygujcie na Jego samego
Tak-że czynicie, żeby Go nie puścił żywego.
Będziecie przyjaciółmi, gdy nam to sprawicie,
Nawet wszystko pospółstwo zbyt uweselicie. [w. 540a – 549]

pląnów – wyrok na Jezusa nie oskarża Go sam bezpośrednio przed Piłatem, nie kieruje także swoich postaćów do niego, ale przygotowuje pojmanie; organizuje oskarżycieli, którzy przed nim samym, a potem przed Piłatem będą obwiniali Jezusa. Tak więc niejako podsuwa Żydom możliwość zgładzenia Galilejczyka. Łukas z (23, 1 – 11) nie podejmuje tej wersji, wskazując na wszystkich członków Rady jako sprawców wyroku, pojmania i przekazania Piłatowi Jezusa (dodając jeszcze przekazanie Go przez Piłata Herodowi). Mateusz (26, 3) jest zgodny z Łukaszem co do podjęcia decyzji przez Radę, ale prowadzenie przesłuchania, jak i samo wydanie Piłatowi Chrystusa – przypisuje Kajfaszowi. Identyczną wersję przekazuje Marek (14, 1, i 14, 53).

¹⁹ Świadome uwzględnianie tych aspektów – jako szczególnej właściwości misteriiów – potwierdza choćby odrębność rozwinięcia tematu procesu i rady w *Rozmyślaniach dominikańskich*. Uwaga o radzie sprowadzona jest tu do jednego zdania: „słyszac to [...]”, a to już dokonały rady o śmierci [...]” (s. 7).

²⁰ *Dramaty staropolskie*, t. 2, s. 269 – 284.

²¹ *Ibidem*, t. 4 (1961), s. 347 – 382.

Tę relację o zdradzie powtarza, z niewielkimi tylko zmianami, *Dialog na Wielki Czwartek przed dniem Męki* (akt III) i kontynuująca ją *Żaloszna tragedia de Passione Christi*²². Ona też w skróconej wersji powtarza cytowane tu już polecenie Kajfasza, aby „został wzięty Chrystus” do Piłata.

*Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa*²³, czyli *Pasja sławkowska* (z XVII w.), nadaje radzie charakter widowiskowy, upodobnia ją do obrad sejmowych, na których są obecni nawet senatorowie (akt I), jednak zachowuje poprzednie zasady oskarżenia. Ulega zmianie tylko przebieg zdarzeń dotyczących punktu 6. W tym układzie Kajfasz sam przedstawia sprawę Piłatowi. Zatem po raz pierwszy, nawet wbrew zapisowi ewangelijnemu, arcykapłan osobiście dokonuje oskarżenia:

Sędzia najsprawiedliwszy, Starosto nasz, Panie,
Racz do uszu swych przyjąć nasze uskarżanie,
Które do ciebie wnoszę na człowieka tego,
Który wiele porobił między ludźmi złego. [w. 245–248]

Dalszy ciąg sporu o wyrok prowadzi z Piłatem, oprócz Kajfasza, Annasz. Cała argumentacja staje się jeszcze bardziej perfidna, a zamyka ją wykrętny sylogizm.

A<ni> nie nasza rzecz jest, byśmy sędzić mieli,
Ani żebyśmy kogo śmiercią zabić chcieli.
Nie trzeba tu wywodzić nadaremno prawa,
Tylko na śmierć osądzić, słuszna bowiem sprawa. [w. 329–332]

Nieco inny skład rady pojawił się w *Utarzce krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów*²⁴ (1663). Uczestniczyli w niej oprócz kapłanów Herod i Piłat, w związku z czym podczas obrad zmieniały się dotychczasowe role. Piłat podejmował decyzję pojmania, a Herod wydawał polecenie pojmania Rotmistrzowi (sc. 1). Tak więc akcja odbiegała od poprzednich zasad procesu, sygnalizując już na początku swoją odrębność. Ważną tutaj rolę pełni przesłuchanie u Piłata i podjęcie przez niego ostatecznej decyzji. Autorzy zdołali nawet wydobyć w tej scenie nieco ironii dramatycznej.

To, co było „Trybunałem przy Sprawiedliwości” (*Dialog [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*), nie mogło być zapewne „Trybunałem Sprawiedliwości”! Bo jeśli nawet Piłat usiłuje odsłonić motywy działania kapłanów i rabinów i przedłużyć spór o wyrok, zrazu tak się wypowiadając:

Zazdrość ludzka tu do was pewnie Go wprawiła
I wam serce zajadłe nań wielce zwaśniła.
Ale, proszę, afektów waszych pohamujcie,
A pospólstwa na tego więźnia nie buntujcie. [w. 620–623]

– to później ulega lękowi, a więc afektom, gdy oskarżyciel grozi mu utratą łaski cesarza. Piłat oddaje Jezusa w ręce Żydów.

W XVII-wiecznej *Męce Pana naszego* lęk o utratę „łaski cesarza” jest ujawniany od początku zdarzeń przez Piłata, który chce się nawet uchylić od obowiązku osądzania. Samo przesłuchanie zostanie więc skonstruowane w nawiązaniu do ewangelijnych słów Piłata („przecież wiesz, że mam władzę”), a wy-

²² *Ibidem*, t. 6 (1963), s. 72–81, 104–107.

²³ *Ibidem*, s. 175–181.

²⁴ *Ibidem*, s. 12–14.

danie wyroku rozbudowane zgodnie z owoczesną konwencją sądową (nawiązujące do „formuł żydowskich”). *Żalosa tragedia* sygnalizuje tylko wydanie dekretu prawnego — rozszerzając bardziej sceny udręk zadawanych Chrystusowi podczas przejść od Piłata do Heroda i od Heroda do Piłata, które to udręki Piłat sam zresztą inicjuje, daje im swą sankcję:

Bierzcie prędko, żołnierze, więźnia koronujcie,
Berło z trzciny, koronę z ciernia mu gotujcie.
Niechaj drudzy różgami sieką u pręgierza,
Bynajmniej nie szanując tego to szalbierza. [w. 471 — 474]

Odbiega od tych wersji przesłuchań u Piłata znowu *Utarczka krwawie wojującego Boga*. Piłat demonstruje wprost postawę kpiącą wobec Jezusa („Pokaż nam tu naukę dowcipu twojego”, w. 210). A repliki Chrystusa są też dość sprymitywizowane („Sędziąś, lecz głupie mówisz, gdyż prawdę w kościele / Powiadałem i teraz mówić mogę śmieie”, w. 212 — 213). Przesłuchanie zostaje zawieszane, bo Piłat ogłasza potrzebę zasięgnięcia rady (w. 224).

Odrębnego omówienia wymaga samo formułowanie kolejnych zarzutów wobec Sprawiedliwego. Skoro całe działanie musi doprowadzić do nadania „sankcji prawnej” ustalonemu na początku wyrokowi (bez ujawnienia oskarżających), uwaga musi być skoncentrowana nie tylko na doborze metod „śledczych”, ale i na argumentacji — a więc samej ocenie człowieka. Niewątpliwie i w zakresie tego ostatniego działania teksty potwierdzają analityczne czytanie *Ewangelii* bądź tylko słuchanie komentarzy do niej przez autorów (nawet te teksty, które w głównej mierze opierają się na montażu wcześniej funkcjonujących replik — *Żalosa tragedia* oraz *Męka Pana naszego*. Dowodzi tego znaczące eksponowanie metody oceniania Jezusa, której podstawą są:

- a) zasłyszane opinie wątpliwej wiarygodności,
- b) domysły co do konsekwencji działalności Oskarżonego i wyolbrzymianie jej rozmiarów,
- c) tworzenie tajemniczości wokół rzekomych dowodów rzeczowych i całej sfery przypuszczeń,
- d) operowanie kryteriami powszechnie akceptowanymi (mierzenie wartości człowieka jego pozycją materialną)²⁵.

Obwinianie opiera się na argumentach religijnych i politycznych; religijne przynoszą konsekwencje polityczne. O ile w pierwszym z tych utworów, XVI-wiecznym *Dialogu o Męce [...] na Niedzielę Palmową*, cytowana jest za *Ewangelią* tylko możliwość przyścia Rzymian — to w XVII-wiecznym *Dialogu o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia* mówi się już o możliwości wywołania przewrotu zbrojnego przez zwolenników Jezusa — bądź przez Niego samego („Na żydowskie te karki gotują pałasze”, w. 80a). Prowadzi to ostatecznie do wezwania: „Nie dajmy się rozkrwawiać Jezusowej złości” (w. 86). W tym kontekście oczywiste staje się wymierzenie wyroku śmierci, przypominające prawną motywację „zabójstwa w obronie”. A więc — wyrok

²⁵ Do tego ostatniego podpunktu trzeba dorzucić drobne uwagi. Zarzuty ubóstwa, pojawiające się tylko w dwu utworach, nawiązują do wysokich cen czapek i do starań o chleb (Chrystusowi brak czapki, chyba futrzanej, a także musi czynić starania o chleb — zatem nie jest prorokiem). Wypowiedź o czapce nie jest bez znaczenia. Aluzje do jej ceny (zwłaszcza — czapki futrzanej) znajdujemy jeszcze w *Rybałcie starym wędrownym* (1633), a jak pouczają informacje ekonomiczne, ceny te były bardzo wysokie, czasem sięgały wartości całego miesięcznego zarobku kantora.

na miarę zagrożenia czy poszukiwanie winy na miarę wyroku? Odbiorca staje się obserwatorem odwróconego porządku prawnego: poszukiwania dowodów winy dla postanowionej wcześniej kary. Polski utwór rozwija tę sugestię bardzo wnikliwie, być może dając świadectwo refleksji nie tylko religijnej, ale i prawnej – nad polskim sądownictwem.

Argumentacja polityczna dopełniona jest religijną:

Winien każdy więzienia i śmierci zostaje,
Kto się w urząd kapłański nie obrany wdaje, [w. 157–158]

A więc zarówno głoszona przez Jezusa interpretacja prawa Mojżeszowego, jak też ingerencja wobec handlujących „przekupniów” w świątyni – utożsamione zostają z przypisywaniem sobie przez Niego autorytetu kapłana. Taką wersję zarzutów powtarza także *Dialog na Wielki Czwartek*. I one to stanowią ostatecznie o wydaniu wyroku śmierci na Jezusa. Słuszność tego wyroku ma potwierdzić (wedle orzeczenia person XVII-wiecznego procesu) rysująca się perspektywa: gdyby otrzymał władzę, „wniwecz” obrócone zostałyby „infuly” i „kościół – uciecha nasza” (w. 72–73).

Niewątpliwie pomieszane znaki godności (biskupie z arcykapłańskimi), funkcje kościoła i synagogi, a przede wszystkim systemu wartości (kościół sprowadzony do „uciechy”, a śmierć Jezusa warunkiem jej zachowania), wynikają z paraleli tworzonej między przejawami życia współczesnego a faktami ewangelicznymi. Paraleli uproszczonej, służącej aluzji i budującej nie zamierzone efekty komiczne. Na zasadzie podobnego paralelizmu późniejszy tekst z tego stulecia, *Męka Pana naszego*, wyostreza argumenty polityczne, zwielokrotniając je. Zamieszanie spowodowane nauką Chrystusa – jest dwa razy wymieniona jako argument przez Annasza, potem rozwinięty przez Żołnierza wobec Heroda. Ostatecznie ani Herod, ani Piłat nie starają się szukać argumentacji dla wyroku, co najdobitniej zapowiada Annasz w cytowanym już fragmencie: „Nie trzeba tu wywodzić nadaremno prawa, / Tylko na śmierć osądzić [...]”. Tak więc anonimowy autor skraca porządek dotychczasowego przebiegu procesu na scenie. I w ten sposób powstaje nowy wariant scenicznego działania postaci, mówiący niezmiernie dużo o traktowaniu Sądzonego przez ostatnią instancję sprawiedliwości.

W *Żalostnej tragedji* eksponowane jest jako zarzut królewskie „przeznaczenie” Jezusa, które może bardziej obchodzić króla Heroda niż Piłata. Ostateczny wyrok Piłata jest – jak powiedzieliśmy – motywowany przymusem spełnienia woli Żydów („Ponieważ tak usilnie krwią niewinną chcecie / Serca wasze napoić [...]”, w. 499–500).

Odejście od konsekwentnie prowadzonego sporu o wyrok na rzecz uproszczenia argumentacji (w tym ostatnim tekście) wydaje się podporządkowane całej kompozycji, która zakłada potrzebę przedstawienia obok procesu Jezusa także aktu przebaczenia Grzesznikowi. Podkreśla to – choć może niezupełnie jasno – tytuł, unikający słowa „dialog”: *Żalostna tragedya de Passione Christi*.

Skrócenia dyskursu Piłata z oskarżającymi dokonuje także autor *Utarczki krwawie wojującego Boga*, a więc ten sam, który, jak już sygnalizowaliśmy, konsekwentnie przeprowadzał zmiany – także w celu przedstawienia nowego sądu nad Grzesznikiem.

Przełamanie pierwotnej kompozycji procesu wynikało z podporządkowa-

nia wypowiedzi o Męce nowym założeniom²⁶. Jedni autorzy chcieli dopełnić misteryjny proces aktem potępienia Grzesznika – winowajcy śmierci Jezusa, inni zaś aktem przebaczenia temuż winowajcy, nawiązując do wspomnianej tu na wstępie drugiej tendencji. Inwariantny okazał się tylko schemat „niecnotliwego” sądenia Jezusa. Dyskursywna kultura renesansu sprzyjała trwaniu owego schematu na scenie. Ta forma misterium, odchodząca od widowiskowości średniowiecznej, wykazała pełne docenienie waloru dialogowości scenicznej, wykształconej na dysputacyjnej kulturze renesansu²⁷.

Misteryjny przebieg „procesu jerozolimskiego”, jak i sposób przywołania postaci uczestniczących w owym procesie, a więc person reprezentujących radę kapłańską (utożsamioną z biskupami), prokuratora (ze starostą), usłużnych oskarżycieli (z uczonymi rabinami), żołnierzy (z liktorami) i wreszcie samego zdrajcy (z uczniem) miały akcentować paralelizm postaw w osądzaniu człowieka niewygodnego. Funkcję ponadczasową tego procesu, jak i boskość postaci miały dopiero dopowiadać sceny po Ukrzyżowaniu.

Persony misteryjnego procesu wydają się tworzone wedle zasad „czarnych” postaci. Odbiega od tej konstrukcji zaledwie Piłat. Warto także zaznaczyć, że ta postać, wraz z Judaszem i żołnierzami, była najbardziej różnicowana w kolejnych tekstach. Annasz i Kajfasz oraz uczeni rabin (jako członkowie rady) są postaciami epizodycznymi, nie podlegają szczególnej modyfikacji w kolejnych misteriach. Reprezentują zawsze te same własne racje, wynikłe z zagrożenia, jakie rodzi nauka nowego Nauczyciela, a nade wszystko Jego cudowne uzdrowienia. Zgodność interesów nie prowadzi więc do dysputy antagonistycznej, ale wręcz do konwersacyjnej. Uzyskany efekt jednomyślności sądów służy zwielokrotnieniu odczuć uruchomionego mechanizmu osądzania. Ilość głosów staje się argumentem przeciw jakości. Najlepiej dostrzegalna jest ta zasada w *Męce Pana naszego*, gdzie rada przybiera postać sejmu. Poddane ograniczonym możliwościom indywidualizacji postaci Piłata i Judasza odsłaniają bardzo wczesny odpowiednik kreacji archetypicznej. Zamknięci w ramach wyznaczonych przez znane fakty historyczne (jeden podpisuje wyrok śmierci z obawy przed utraceniem własnej pozycji, drugi zdradza „wymagającego” Nauczyciela) stwarzali jedynie możliwość pokazu reakcji ludzkich w konkretnych epizodycznych sytuacjach. Analizując kolejne teksty mamy możliwość zauważyć zwiększający się stopień konkretyzacji postaci – poprzez pokaz tych reakcji. Konkretyzacja ta szczególnie w XVII w. decyduje o odejściu

²⁶ Przelamaniem nazywamy odejście autorów XVII w. od pełnego realizowania kolejnych etapów „procesu” na rzecz pokazania skutków męki Chrystusa. O tym, że wiek XVI eksponował przede wszystkim etos chrześcijański, świadczą kazania, jak i rozmyślenia, np. *Rozmyślenie III S. Sokółowskiego* (w: *Sprawiedliwy Joseph, albo o Męce i Śmierci Pana naszego Jezusa Krystusa rozmyślenia* [...]. Kraków, Druk. Łazarzowa, 1596, s. 116). Traktując o sądzie nad Jezusem autor nawiązuje bezpośrednio do współczesnych sobie „niecnotliwych sądów” i prosi Boga, aby uchował króla – Stefana Batorego – od takich sądów (konkretyzacja ma więc szczególny charakter). Zob. uogólnienia na temat konkretyzacji poczynione przez K o p c i a (*op. cit.*, s. 59). Odejście od etosowego kształtowania „procesu pokazowego” wydaje się zależne od nowej interpretacji aktu pokuty po Soborze. Wymaga ona podkreślenia udziału Miłosierdzia Bożego w darowaniu win, a nie tylko samego udręczenia Jezusa (szerzej o tym mowa w przypisach 31 i 37).

²⁷ W odniesieniu do innego utworu zauważa to W. Roszkowska (*Od „Iudicium Paridis” (1502) do „Sądu Parysa” (1542). Glosa do dziejów staropolskiej kultury teatralnej*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973).

od koncepcji uniwersalności osoby na rzecz archetypowości reakcji ludzkich wobec zagrożenia osobistego bądź stawianych tylko wymagań moralnych.

Pontski Starosta, Piłat, w jednym tekście prezentuje załamanie pierwotnej opozycji wobec oskarżających w prowadzonym przesłuchaniu dopiero w chwili osobistego zagrożenia możliwością donosu o jego niełojalności wobec cesarza (*Dialog o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*), w innym – wykazuje lęklność wprost „intuicyjną” już w momencie, gdy spostrzeża tłum zbliżający się do niego z Oskarżonym (*Męka Pana naszego*). Chce się uchylić od uczestniczenia w przesłuchaniu, a przychodzący osobiście Annasz i Kajfasz jakby potwierdzają znajomość jego reakcji i oni sami oskarżają wręcz Jezusa, wymuszając wyrok. *Żalсна tragedia* przedstawia Piłata jako sędziego zupełnie lekceważącego sprawę. Odsyła on Jezusa do Heroda, a ostatecznie – szybko wyrokuje po nieudanej próbie „uczynienia miłosierdzia” (nie zostaje wcale rozwinięty epizod z Barabaszem). Nie ma więc nawet znaczących obaw Piłata z *Pasji sławkowskiej* co do opinii, jaką wystawić mogą potomni:

Niesłuszna, aby z świata bez przyczyny ginął,
Zaśby nasz głupi rozum po wszem świecie sływał. [w. 227–228]

Ten ostatni Piłat, „sławkowski” – najbardziej skonkretyzowana postać spośród wszystkich Piłatów – potwierdzi wprawdzie wąski zakres swoich obaw w odpowiedzi na pytanie o dalsze losy zmarłego Jezusa:

[...] idźcie jedno sami,
A potem mi powiecie, jak się ujrzę z wami,
Co się to tam wždy działo. Jednak upominam,
Niechaj dla was kłopotu od Żydostwa nie mam. [w. 867–870]

– ale nie ucieka się do prymitywnych poleceń dawanych żołnierzom, jak np. ów z *Żalсної tragedii*. Ujawnia pełną świadomość niewinności skazywanego.

Niedopowiedzenia ewangelijne stwarzały – jak już zaznaczyliśmy – możliwość dopowiedzenia. Doświadczenie ludzkie wypełniało więc kontur postaci szczególnie w momencie ogłaszania wyroku. Potwierdza to także *Krośnieńska historia pasyjna*²⁸. Konkretyzacja jednak bardziej ujawniała autorską refleksję nad taktyką postępowania prokuratora-starosty aniżeli chęć identyfikacji postaci z Piłatem „jerozolimskim”. W podobnym kierunku zmierza niewątpliwie konkretyzacja postaci Judasza.

Judasz „złośny” występuje w zachowanym fragmencie cyklicznego misterium XVI-wiecznego (w którym nie ma Piłata) – *Intermedium na Niedzielę Palmową*, jak i w wymienianych kilkunastu dialogach. Ujawnione reakcje tej osoby koncentrowane są wokół dwóch zasadniczych zdarzeń: zdradzenia Jezusa i kłamstwa wobec Jego Matki (epizodu apokryficznego występującego w wielu wersjach epickich). Kreaacja tej postaci przechodzi od pokazania najprostszych reakcji, niezwykle pospiesznego działania (*Dialog XVI-wieczny*), aż po bardziej złożone, demonstrujące wręcz usługowość, łącznie z przyniesieniem pęt i powrozów do pojmania Jezusa (XVII-wieczny *Dialog o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*, w. 264, z XVII w.). Ważne są także motywacje samej zdrady. Judasz z pierwszego *Dialogu o Męce [...] na Niedzielę Palmową* powołuje się na „przymówkę” przy stole. Owa „przymówka”, dowód wszech-

²⁸ Bibl. Ossolineum, rkps 198, po w. 613.

przenikającego widzenia Jezusa, jest niewygodna i drażliwa²⁹. Można się pozbyć takich uwag tylko wraz z oddaleniem Nauczyciela. Staranie o to leży więc w interesie ucznia. A pospiesznosc działania może decydować o jego skuteczności. Tak więc owa pospiesznosc jest logiczna (i zrozumiała w *Dialogu*) od momentu zdrady³⁰, zwłaszcza że jest akcentowana pokusą otrzymania pieniędzy za usługę.

Nieco inny typ reakcji prezentuje Judasz w *Dialogu o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia* (jak zaznaczyliśmy – bardziej „wyrafinowany”). Motywy zdrady, wymownie określone, dotyczą Jezusowych metod nauczania. „Kuglarstwem” jest nazywany sposób pozyskiwania słuchaczy i uczniów, a perspektywa nagrody wiecznej („Obiecując zapłatę jakąś kiedyś w niebie”, w. 213) uznana zostaje za tak odległą, że nierealną. Ten niby prymitywny, okradający towarzyszy z otrzymanej jałmużny – Judasz uznany jest jednak za ucznia rabinackiej „szkoły”. Dyskutuje wedle jej wymogów („subtelno”). Obawia się jedynie, by Jezus nie użył „sztuki czarnoksiężskiej” i nie „umknął” z Ogrójca (a będzie go wskazywał „palcem w tyle”, w. 282, 284). Te drobne szczegóły różniące reakcje postaci dowodzą, że autorom zależało na prezentowaniu odrębności zachowań. I jeżeli nawet Chorus (mianowicie Puer Secundus) w owym *Dialogu* dokonuje uogólnienia faktu zdrady – to nie znaczy, że zdąża do stworzenia „persony” uniwersalnej. Słowa, które zacytujemy, wskazują na swoistą „jedność w wielości”. Zdrada wartości realizuje się zawsze wedle tych samych zasad działania – różnią ją tylko szczegóły rozwiązania.

Judasz Jezusa, sługa chlebowawcę,
Nauczyciela uczeń a łotr zbacwę
Przedał, ach, przedał nieoszaczowany
Klejnot niebieski, grzesznikowi dany. [w. 305–308]

Przywołana za apokryfami scena spotkania Judasza z Marią w dwóch przytaczanych *Dialogach* obnaża nie tylko jeszcze jedną cechę Judasza, konkretyzującą winy. Serdecznosc gestu i słowa pokrywa faktyczną zdradę w *Dialogu o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*. Intuicyjne odczucie zdrady przez Marię, pogłębione przy oglądaniu monety, jaką pokazuje Judasz, zostaje oddalone słowami Judasza: „Nie wiem, co mówisz, zrozumieć ni mogę” (w. 371), a potem dopełnione zaklęciem: „bogdaj mię na miecze dano / Albo krew we mnie pirwej zawiązano” (w. 372–373). Ostatnie z zaklęć Judasza: „Bogdaj pożarła ziemia takowego zdrajcę” (w. 378), Maria przyjmuje jako dowód niezwykłej szczerości, a nawet miłości.

²⁹ Komentarz przez Judasza do niej uczyniony każe rozumieć, że nie chodzi tym razem o przepowiednię zdrady podczas Ostatniej Wieczerzy („Boć też i mnie przymówił, siedząc tam u stołu, / Tak ci mi mówił jak wam, byście to wiedzieli”, w. 130–131). Być może, Judasz chce zaznaczyć, iż wymagający Nauczyciel wytknął mu jego błędy posługując się formą przypowieści stosowaną wobec faryzeuszy. Ten drobny szczegół świadczy o próbie uzasadnienia wielkiej niechęci Judasza do Jezusa, która – mówiąc obiektywnie – wciąż pozostaje tajemnicą. Tak więc w innym tekście napomknie Judasz o „przenoszeniu królestw” przez szerzenie nowej nauki. Poszukiwanie motywów dramatycznej zdrady ze strony ucznia nie przyniosło rozbudowanych scen, ale zmierzało do ucywlenia postaci scenicznej bliską doświadczeniu owoczesnych odbiorców.

³⁰ W dalszym przebiegu zdarzeń (akt III) niezrozumiała wobec dość konsekwentnie demonstrowanego pośpiechu w dążeniu do wydania Jezusa. Sądzymy jednak, że owo nagłe wyznaczenie winy można tylko tłumaczyć podsłuchanym lamentem Marii (Judasz podsłuchiwałby więc po raz drugi) w tej „lekcji scenicznej”.

Jeżeli nawet postawa Marii może być uznana za zbyt naiwną, to ostatecznie owa ufność służy spotęgowaniu dramatyczności zdarzenia i obnażeniu sposobów nadużywania łatwości ludzi uczciwych, nawet w okolicznościach „organizowania śmierci”. Scenę tę w nieco zmienionej szacie językowej powtarza *Żalсна tragedyja* (akt II; nie posiada jej *Męka Pana naszego*).

Najważniejsza w całym postępowaniu procesowym była persona Jezusa. Do niej bowiem odnosił się cały mechanizm działania „prawnego”. Na wstępie interpretacji tej roli można sobie zadać pytanie: czy autorzy potrafili wskazać na reakcje określające cierpienie moralne (a nie tylko fizyczne)? Do takich bowiem przede wszystkim sprowadzały się kolejne przesłuchania (choć Piłatowe przesłuchanie było dopełnione biciem). Świadomość trudności kreowania tej postaci zadecydowała pewnie o tym, że często Jezusa w ogóle nie było na scenie (nie ma Go w *Dialogu o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*, nie wiadomo, czy był w dalszym cyklicznym fragmencie dopełniającym *Dialog o Męce [...] na Niedzielę Palmową*). Sceny przesłuchań w wypadku nieobecności Jezusa były więc relacjonowane. Jezusa wprowadziło na scenę zaledwie kilku autorów. Zdarzenia oszczędnie eksponują Jego boską moc – jedynie po to, by akcentować dramat Człowieka-Boga. Jezus uzdrowia sługę, którego Piotr zranił mieczem (*Utarczka*, w. 297), uzdrowia także, posłanego pod krzyż – jako „sprawozdawcę” Piłata – żołnierza (*Męka Pana naszego*). Padają przed Nim (przy pierwszym kontakcie) żołnierze, którzy przybyli, aby Go pojmać (*Utarczka*, sc. 2). Są to jednak tylko epizody cudowności. Jezus odbiera krzywdzące oskarżenia przede wszystkim jako człowiek. Właśnie w *Utarczce* pozostaje nim podczas spotkania z Judaszem – czyni mu wymówkę nader ludzką – w scenie 2:

Gdzieżeś chodził, Judaszu? Za pieniądze twoje,
Które-ć Żydowie dali, ty im zdrowie moje? [w. 181–182]

A potem Jezus zwraca się do żołnierzy z nowym pytaniem. Nie wyzbywa się ludzkich – gniewnych wręcz – reakcji na ironiczne wyzwanie Piłata („Pokaż nam tu naukę dowcipu twojego”). Brutalnie spoliczkowany, daje także związłą replikę żołnierzowi. Ten „ludzki Jezus” znika „za umbrami”. Przechodzi w dalszy plan sceny, aby ostatecznie zawisnąć na krzyżu. Nader ludzkich reakcji, bo pokazujących aż zdenerwowanie, będzie wyzbyty w *Męce Pana naszego* i *Żal-snej tragedyi*. Padają tu oszczędne repliki. Jedna w *Żal-snej tragedyi*, a dwie w *Męce Pana naszego*. Obie skierowane do Piłata (określające Boże królestwo). Milczenie Jezusa akcentuje Herod: „Bo mi to coś niemego i Piłat przysyła” (*Żal-sna tragedyja*, w. 461). Jezus mówi o sobie całą postawą; w drodze do Heroda przystaje (*Pasja sławkowska*), a żołnierze go ponaglają. Ta persona ma demonstrować ból nie tylko fizyczny. Słowa skierowane do Jezusa podczas drogi, ofiarujące mu jałmużnę czy potem suknię, muszą wywołać mimiczną odpowiedź na okazaną pogardę i drwinę (*Pasja sławkowska*, czyli *Męka Pana naszego*). Tak więc bogata teatralnie propozycja miała służyć temu, czego oczekivalibyśmy najbardziej – wyrażeniu doznania bólu moralnego. Potęgować ten ból mogły sytuacje, w których Jezus był widzom, a więc pokłony oddawane Herodowi przy równoczesnym maksymalnym upokorzeniu Jego – jako więźnia. Chrystus jako więzień, z pełną świadomością wyroku wydanego „przed pojmaniem”, był niepomnieńszą postacią dramatyczną niż wielu bohaterów tragedii. Prolog *Utarczki* podkreślał tę odrębność pytając:

Czy się ludzki syn znajdzie, który by z miłości
Umarł za ojca swego? [...] [w. 39–40]

A dalej usprawiedliwiał przesunięcie Jezusa w plan „umbry”: „Samą rzeczą wyrazić nie mogę wszystkiego” (w. 46).

Autorska świadomość niewyraźności przybliżyła koncepcję postaci Jezusa do gatunku nazywanego dziś „grą heroiczną” – a nie tragedią. Zdarzenia niemal identyczne z tragedią mają inną perspektywę i postać musi sprostać wymiarowi heroicznemu, znaleźć sceniczne znaki dla świętości (być może dlatego z czasem Jezus znajdzie się tylko „za umbrami” w wielu tekstach).

W dialogach misteryjnych spotkał się jeszcze raz w tzw. żywym planie z ludzkim – a nawet „chrześcijańskim” – okrucieństwem. Autorzy dwu *Dialogów* (XVI w. i XVII w.) określają jako cel wypowiedzi „pokazowanie w personach”; pierwszy dodaje: „skutkiem tego, co na kazaniu powiedziano”, drugi zaś: „zdradnego pocałunku Judasza”.

Zamknijmy więc ten polski „processus”. Niewątpliwie może on skłaniać do stwierdzenia, iż autorzy odchodzą od problematyki teologicznej na rzecz świeckich treści. Przedstawiona analityczna relacja próbuje przekonać, że ów misteryjny proces miał służyć refleksji religijnej zgodnie z homiliami. Podjęto w nim bowiem jeden z ważniejszych problemów: trwania chrześcijan w tych samych „słabościach”, a więc i metodach postępowania, jakie zarzuca się tym, którzy wydali Chrystusa na śmierć, wcześniej Go niesprawiedliwie osądzając. Niesprawiedliwy osąd i wyrok pozostanie zawsze tak samo niesprawiedliwy – niezależnie od tego, czy poddany jest mu Syn Boży, czy tylko człowiek! Nie umniejszy tego wymiaru zła – postać Skazańca. Stąd wynika dalsza refleksja: osądzany i krzyżowany jest na nowo Chrystus w każdym osądzanym i krzyżowanym niesprawiedliwie człowieku. Raz bowiem podzieliwszy los tak osądzanych, będzie zawsze na nowo obecny w krzywdzonym. Tak więc pozornie złudzony proces niesie – choćby poprzez czytelne dla ówczesnych aluzje do prawa: „przezeń zniszczyć mają praw ustawy obie” (*Dialog na Wielki Czwartek*, w. 367) – o wiele głębszy ładunek moralny. Wyraziście akcentuje to zwrot do publiczności w *Dialogu o Męce [...] na Niedzielę Palmową* z XVI wieku:

Prześmy wam to nie w zwierciadle pokazali,
Abyście to u siebie pilnie uważyli.
Nie mając tego sobie za jakie błazeństwa,
<Albo także> więc podczas i drudzy szyderstwa.
Wszakości Pan Bóg z nieba nasze sprawy widzi,
A co jemu ku czci <jest>, tym się on nie brzydzi. [w. 341–346]

Wypowiedzi tej towarzyszy nawet przekonanie o potrzebie „pokazowania” faktów „pasyjnych”: „<Ludzie> dobrzy a baczni będą dziękowali” (w. 349). Jest ono bowiem jednym ze sposobów interwencji w działania społeczności chrześcijańskiej. Co więcej – owa interwencja realizowana jest ku Jego – Boga – czci. Niezwykłe to wyznanie, choć nie tak liryczne, jakie było w *Lamencie*. Niezwykłe – bo znacząco adresowane do chrześcijan, których sprawy widzi Ten, o Którym tyle się mówi w pasyjnym dramacie. Niezwykłe, bo konkretyzujące oddalenie chrześcijan od istoty chrześcijaństwa, a więc od konieczności niestannego odrzucania stereotypowych metod osądzania człowieka i wyrokowania. Konieczności analizowania prawdy o powszechnie potępianym, czego przynajmniej winien był nauczyć ów tragiczny „proces” jerozo-

limski. Przywołanie go przez autora to więc nie tyle ilustrowanie historycznego zdarzenia, ile przede wszystkim „pokazowanie” powtarzania się tamtego błędu. Ta koncepcja, dość jasno zmierzająca ku określeniu etosu chrześcijanina, została wkrótce – jak sygnalizowaliśmy – dopełniona scenami pokutnymi³¹, a z czasem przekształciła się w odrębną. Kształtowaniu etosu chrześcijanina był także podporządkowany czas zdarzeń jerozolimskich. Akcentowanie dnia wielkanocnego sugeruje nie tylko okoliczności podstępnego pojmania niewinnych, ale i sam sposób obchodzenia *triduum* paschalnego. Czytamy w *Dialogu o Męce [...] na Niedzielę Palmową*:

⟨Po⟩trzeba, byśmy się w tym mądrze sprawowali,
Abyśmy go w dzień wielkanocny nie pojмали. [w. 97–98]

Ale skoro nie będzie dnia wielkonocnego,
Tam bę⟨dziem⟩y mieć dobry czas pojmać onego. [w. 103–104]

Czas „reprezentowania” *Dialogu* jest czasem rozpamiętywania męki Jezusa i czasem obchodzenia Jego chwalebego zmartwychwstania („pokazowania znaku zwycięstwa” – jak mówi się w *Conclusio* – w owąż Niedzielę Wielkanocną, w. 329–335). Tak więc o ile XVI-wieczny *Dialog* wyraziście akcentuje perspektywę zwycięstwa nad śmiercią³² i potrzebę czczenia go, o tyle nie eksponuje czasu rozpamiętywania Męki jako „czasu Łaski”, co niewątpliwie znajdujemy w misteriach średniowiecznych i co na nowo wystąpi w wersji, którą uznajemy za „neomisteryjną”, w XVII wieku.

Wraz z pojawiającą się pod krzyżem postacią Grzesznika w XVII-wiecznym *Dialogu o Męce [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia* zostanie przywołany taki oto sens czasu:

Grzesznicy [...],
[.]
Weselcie się, dziś niebo otworzone macie. [w. 854–856]

Już dziś [...] przed Tobą na twarz upadamy
I skruchy miłosierdzia od Ciebie żądamy. [w. 867–868]

Szukając potwierdzenia dla tezy o konkretyzowaniu wszystkich aspektów wypowiedzi dramatycznej musimy przywołać także określenia przestrzeni. Zapewne eliminuje się tu maksymalnie informacje o jerozolimskich realiach (a przywołana zostanie tylko nazwa Betanii). Nie zostają jednak od razu wprowadzone realia nazewnicze polskie. Pojawiają się one bardzo rzadko, jedynie w *Pasji sławkowskiej* (tu mówi się, że Cyrenejczyk idzie ze wsi Czernichów do miasta Sławkowa, w. 349–350). Zamiast nich wkraczają ogólne znaki przestrzeni, w której realizują się zdarzenia. Takim sygnałem jest określenie sumy, za jaką sprzedał Judasz Jezusa – trzydzieści groszy (*Dialog o Męce [...] na*

³¹ Ustalenie źródła teologicznego zmian w koncepcji dramatu pasyjnego jest utrudnione, gdyż brak opracowania kazań pasyjnych. W wielu zachowanych zbiorach kazań, do których dotarliśmy, brak właśnie kazania „pasyjnego” (o czym szerzej w przypisie 37). Ocalałe nie uwzględniają tej nowej problematyki. Odrębność samej koncepcji Boga renesansu i baroku uświadomiły już artykuły: W. Weintrauba *O poezji religijnej Jana Kochanowskiego* i J. Sokołowskiej „*Jesteś, któryś jest, wieczny, niepojety*” (oba w zbiorze: *Polska liryka religijna*. Lublin 1982). Być może, iż powód odmiany dramatycznej na scenach polskich popularnych wynika przede wszystkim z sukcesów nowych wzorców scenicznych, realizowanych na scenie jezuickiej, a ta z kolei podlega ekspansji moralitetu. Zob. także omówienie wpływu moralitetu na tragedię: J. Abramowska, *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*. Wrocław 1974, s. 34 n.

³² Zob. E. Prosser, *Drama and Religion in the English Mystery Plays*. Stanford 1961, s. 37.

Niedzielę Palmową), są tytuły Piłata (Starosta), zgromadzenia (sejm), nazwy miejsca, gdzie przebywa Piłat (ratusz bądź gmina). Żołnierze tytułowani są „rycerzami”, a kapłani żydowscy – „księżętami”. Autorzy nie chcą jednak odnieść owego świata zdarzeń tylko do polskich warunków. Jest on zarówno polski, jak i jerozolimski (stąd obok biskupów rabini, obok kościoła bożnica, obok senatorów arcykapłani). To oscylowanie między przestrzenią jerozolimskiej synagogi a „naszym kościołem” jest znaczące i świadome! Nie jest jednak tożsame z „uniwersalnym” odbiciem niezmiennego uniwersum.

Mieszanie rzeczywistości w misteriach odbywa się zgodnie z refleksją moralną epoki. A niewątpliwie dominuje w niej odczytana w zapisie ewangelijnym perfidna logika procesu Jezusa (świadczą o tym zarówno przytoczone rozważania, jak i kazania, do których bezpośrednio odwołują się niektóre prologi misteriów). Kaznodzieje interpretując proces Jezusa nawiązują do współczesnych sobie uchybień postępowania sądowego³³. Wyzwała to wskazywany wyżej paralelizm, rzutujący na rodzaj mieszania współczesności z przeszłością ewangelijną. W misteriach zostaje odsłonięty mechanizm taktyki osądzania przeciwnika nie rozpoznanego do końca, wymykającego się stereotypowej ocenie, co wreszcie zmusza do oddalenia odpowiedzialności za błędny wyrok. Doświadczenia „niecnotliwych” sądów i refleksje nad procesem Jezusa znalazły więc również głęboki wyraz dramatyczny, jak ból Matki po Jego śmierci w *Lamencie świętokrzyskim*. Misteria te stanowią istotny przekaz doświadczenia społecznego Polaków.

Misteryjny proces Jezusa, mimo akcentów ludycznych, zarysowuje „smutny widnokrąg człowieczości” (to Norwidowskie określenie wydaje się tutaj szczególnie stosowne). A dzieje się tak nie tylko dlatego, że umiera osądzony niesprawiedliwie Bóg-Człowiek i że nikt z „bohaterów” nie czuje się winny tej śmierci, ale że trwają te same winy w człowieku współcześnie – tak – jakby śmierć Jezusa niczego nie zmieniła³⁴. Wobec takiego wrażenia musiał się z czasem pojawić inny akcent, wnoszący przekonanie, że człowiek jednak czuje się winien (lub przynajmniej sobie winy uświadamia).

Jak dalece jednak postawienie Grzesznika przed sądem na scenie mogło służyć faktycznie takiej refleksji, może nam dopiero powiedzieć analiza owych wersji sądu. A więc czy faktycznie odejście ku anonimowym winom mogło więcej uczynić niż ich sceniczna konkretyzacja, choćby tylko w ramach procesu Chrystusa? – i odmienić ów „widnokrąg człowieczości”?

Uniwersalny sąd nad Grzesznikiem

Osądzenie Grzesznika będzie miało – jak łatwo się domyśleć – dwa rozwiązania. Jedno demonstruje potępienie, drugie doprowadzi do aktu przeba-

³³ Zob. komentarz Roszkowskiej (*op. cit.*, s. 185–186) do relacji między *Sądem Parysa* a normami prawnymi w Polsce, zatem – do mieszania rzeczywistości. Zob. też S. Levis, *Odzuciony obraz*. Przełożył W. Ostrowski. Warszawa 1986, s. 125–126.

³⁴ Odważamy się tak określić charakter replik, bo ujawniają one mechanizm sądenia tych, którzy usiłują się przeciwstawić powszechnym opiniom. Więcej nawet, wskazują na społeczne ograniczanie możliwości interwencji w błędne rozwiązywanie konfliktów. Przeciwdziałają się przekonaniu, iż do tego powołani są jedynie „ludzie z urzędu” (*Dialog [...] na dzień szósty Wielkiego Tygodnia*, s. 157–158). Owa refleksja musiała się narodzić jako wynik rozważań nie tylko nad losami Chrystusa, toteż towarzyszyło jej dopatrzenie się w błędnym wyznawaniu religii – powodów do najtragiczniejszych sytuacji ludzkich.

czenia. Obie te możliwości zostaną uwzględnione przez autorów dopełniających proces Jezusa. Odrębną realizację będzie stanowił sąd prowadzący do aktu przebaczenia Grzesznikowi, ale bez uprzedniego procesu Jezusa. Sceny pasji, jak już sygnalizowaliśmy, zostaną wówczas ograniczone do jednej (najczęściej do Ukrzyżowania).

Połączenie procesu Jezusa i sądu nad Grzesznikiem przybierało różne kształty. Zdefektowany *Dialog na Wielki Piątek* (prawdopodobnie bez sceny rady kapłańskiej³⁵ bądź wyroku Piłata) sprowadzał się do jednej sceny, wieńcząc ją oczywiście potępieniem. *Utarczka krwawie wojującego Boga*, także zakończona potępieniem Grzesznika, rozbudowała jednak obwinianie go do dwóch scen, tworząc paralelne odniesienie do scen biczowania, koronowania i dźwigania krzyża. Oba teksty realizowały jednak wyrok nad Grzesznikiem przed „reprezentowaniem” Ukrzyżowania – demonstrując niejako zależność tego ostatniego faktu od win Grzesznika, o które był oskarżany.

Odwrotny kierunek osądu, a więc „wybaczący”, rozlegle rozbudowany, pojawiał się po scenach śmierci Jezusa, i to zarówno w tych tekstach, które nie wprowadzały procesu Grzesznika w ogóle, jak i w przedstawiających go. Do tych ostatnich należy przytaczana tu wielokrotnie *Żalсна tragedia*. Proces Grzesznika realizuje się w świecie duchowym – uczestniczą w nim zatem Aniołowie, alegorie wielkich wartości moralnych: Sprawiedliwość, Prawda, a potem Miłosierdzie Boże i Miłość Boża. Muszą także, w przypadku potępienia, pojawić się Diabły. Proces ten podlega więc innym prawom realizacji niż proces Jezusa. Oskarżenia Grzesznika dokonywać będą, zależnie od tendencji utworu, różne postacie.

Sąd potępienia nawiązuje niewątpliwie do konwencji moralitetowej – oskarżany jest w nim Grzesznik o obojętność wobec Miłosierdzia Bożego (*Dialog na Wielki Piątek*, w. 100–101). Ale także o coś nowego w stosunku do katalogu moralitetowych win: o zachwyty nad gwiazdami, słońcem, niebem, zwierzętami – darami natury traktowanymi przez Grzesznika jako istniejące tylko dla niego i tylko jemu podległe (w. 92 n.). Grzesznik wyraża wdzięczność rodzicom za wychowanie, nie pamiętając jednak o najważniejszej wdzięczności – względem Boga. Wizja szczęścia ogranicza się do horyzontu „ziemskich radości”. Nie rozpoznaje nawet Aniołów w postaciach wygłaszających naganę. Utożsamia ich z Szatanami (są pięknie ubrani – może po prostu inaczej niż zwykle?). Zbawienie duszy jest mu zupełnie obojętne. To oddalenie perspektywy wiecznej – wyzbycie się głębszych refleksji nad światem i życiem – jako powód oskarżenia (a więc nie tylko gromadzenie dóbr i zaszczytów) jest niewątpliwie elementem nowym i ważnym w ocenie moralnej.

Nowy zakres win spotyka się jednak z dawnym wymiarem kary. Być może dlatego, że Grzesznik nie traktuje poważnie uświadomionego związku między swoją winą a zabiciem Boga, ironicznie komentując teologiczną wykładnię wieczności Boga („Cóż z tego, choćem zabił, jeśli jeszcze żyje? / Nie respektując pójdę, pewnie go zabiję”, w. 138–139). Zostaje więc ostatecznie wtrącony do piekła według znanych praw sceny moralitetowej. Zgadza się na ten dość szybko realizowany wyrok *Vox Coeli* i *Vox Inferni*, a uprzedza go pośpieszne wezwanie nowej postaci – *Oso by* – do żałowania za grzechy.

³⁵ *Dramaty staropolskie*, t. 6, s. 41–52.

Kolejny Grzesznik doprowadzający do krwawej utarczki Miłości z Okrucieństwem (jak zapowiadał Antiprologus *Utarczki*) ma inną kondycję niż jego poprzednik. Zostaje więc pokazany nie tylko wyrok, ale i kolejne przewinienia Grzesznika (poddanie się ofertom świata), a ostatecznie sytuacja analogiczna do losu poprzedniego. Anioł Stróż, wskazujący na etapy męki Jezusa, uświadamia bezskutecznie zależność między nimi a postępowaniem Grzesznika. Dopiero pojawiająca się – zgodnie z konwencją moralitetową – Śmierć przeraża Grzesznika. Sam wyrok wykonany będzie przez Sprawiedliwość. Argumenty Miłosierdzia, przybyłego w sukurs Grzesznikowi, zostaną odparte przez nią (Sprawiedliwość reprezentuje jeszcze Boga pomsty, a nie przebaczenia, jest więc bezwzględna). Ostateczne wykonanie wyroku poprzedzone jeszcze będzie dialogiem Miłosierdzia ze Sprawiedliwością („Śmiercią nie nadgrodzi tego, / Że rozgniewał Boga swego”, w. 440–441) i ze Śmiercią („Księdza, przebóg, [...] / Przyprowadźcie prędzej [...]”, w. 463–464). Lekcja „moralitetowa” musi jednak potwierdzić nieskuteczność spóźnionych aktów dobrej woli ze strony Grzesznika i nieubłaganej miary czasu, demonstrowanej zresztą przez jego alegorię (po w. 455). Wszak *Utarczka* jest „na zbudowanie audytora reprezentowana” – jak mówi podtytuł.

Zbudowanie audytora miało wynikać z pokazywania mu, iż błędnie postępującego człowieka nie przekonuje o jego błędzie i wymiarze winy nawet „reprezentowanie” wielkopiątkowych scen, a więc cierpienia Jezusa (co ilustrują reakcje Grzesznika po kolejnym oglądaniu cierpień przez „umbry”). Niewątpliwy krytycyzm autora prowadzi nawet do ośmieszenia zachowań Grzesznika wobec Śmierci. Tylko ona bowiem zdolna jest nadal porazić Grzesznika i uświadomić mu obraz zła – a nie sceny bólu Chrystusa.

Zatem powrót do dawnej konwencji moralitetowej, połączony z nowoczesną techniką „cieni”, służącą właśnie prezentowaniu scen męki, nie jest zwyčajnym pomieszaniem konwencji, ale zdaje się stanowić o świadomym odwołaniu do całego szeregu tekstów funkcjonujących w repertuarze pasyjnym, które nieustannie pokazują skuteczność zetknięcia Grzesznika z Ukrzyżowanym (zwłaszcza iż owe sceny wielkopiątkowe były w wielu wypadkach realizowane z zastosowaniem techniki cieni). Tak więc budowanie tej aluzji artystycznej jest zapewne interesującym zabiegiem (choć niebezdiskusyjnym). Aluzja zdaje się wynikać z gorzkiej refleksji nad człowiekiem, podobnej do widocznych we wczesnych „procesach Jezusowych”, co także potwierdza sama koncepcja postaci Grzesznika, tym razem o skonkretyzowanej sytuacji egzystencjalnej – do czego powrócimy jeszcze. Aby docenić cel tej obecności, należy przywołać owe optymistyczne akty przebaczenia – chociaż na razie bez techniki cieni.

Sąd przebaczenia, pojawiający się w *Żalosej tragedyi* jako dopełnienie procesu Jezusowego, demonstrowa z jednej strony rolę Miłosierdzia i Miłości Bożej w darowaniu kary Grzesznikowi, a z drugiej – skuteczność oddziaływania samego znaku Ukrzyżowanego Chrystusa (będącego w planie sceny) dla obudzenia się poczucia winy w Grzeszniku. Akt przebaczenia nie realizuje się jednak mechanicznie. Peccator nie tylko oświadcza, że jest winien męki, nie tylko szuka pocieszenia; nie widząc możliwości odkupienia swoich win, nawiązuje „autentyczny” dialog z postacią Amor Divinus, która mu uświadamia, iż najważniejszym warunkiem przyjęcia go na nowo przez Boga jest pokutowanie „z prawego serca” (w. 583). Ten prawie niezauważalny akcent wskazuje na inną

formę pokuty, niż dotąd spotykana w moralitetach (choćby w *Homulisie Di-sthemiusa*).

W rozpoczynający się akt przebaczenia interweniuje Iustitia, chcąc zgodnie z tradycją przywołać pioruny do zabicia Grzesznika. Zapobiega takiej karze Miłosierdzie, wdając się w długą antagonistyczną dysputę z Iustitią. Owa dysputa – to prawie sądowa debata nad słusznością wymierzania kary. Miłosierdzie przypomina, iż główną funkcją męki Jezusa było właśnie doprowadzenie do przebaczenia. Argumenty Iustitii odbiegają od win konkretnego Grzesznika, prowadzą do uogólnień na temat człowieka („Patrz, czego złość jego dokazała”, w. 706). Ostatecznie Iustitia musi ulec argumentom Misericordii. A śmierć Peccatora pod krzyżem – śmierć z miłości do Jezusa – jakby wspiera argumenty Miłosierdzia.

Żalosa tragedia de Passione Christi wprowadza wprawdzie postacie, których winy nie będą odpuszczone, ale powody tego ukarania nie tkwią w pomocy Boga, lecz wynikają z braku ufności w miłosierdzie Boże, a więc braku wiary w najważniejszy i najcenniejszy przymiot Boga³⁶.

Niewątpliwie cały ów „proces duchowy”, sąd nad Peccatorem, jest zbieżny z wykładnią nauki św. Augustyna³⁷ i przynosi ostatecznie optymistyczną wizję zbawienia człowieka. Człowieka, który poddaje się działaniu Łaski, a jego „żelazne serce idzie ku miękkości” (w. 597), zawierając Miłości Bożej.

Był to, rzec można, najbardziej łagodny i prosty proces sceniczny, prowadzący do przebaczenia. Nie wiemy, ile istniało takich scenicznych sądów nad Grzesznikiem. Być może, że nie za wiele, ale autorowi *Utarczki krwawie wojującego Boga* musiały się one wydać zbyt łatwe, choćby dlatego, że upraszczały samą analizę winy.

Z pewnością można dostrzec także inny aspekt tej Augustyńskiej wykładni miłości Bożej – pocieszający – skłaniający „audytora” do pokuty „z serca”, co było nowym akcentem teologicznym w interpretacji winy człowieka, wobec nieustannego pokazywania bezmiaru zła. Najlepiej motywuje taką koncepcję aktu przebaczenia cała dwudniówka, a więc i pierwszy tekst, *Dialog na Wielki Czwartek*, którego dopełnieniem jest właśnie *Żalosa tragedia*.

³⁶ Ufność zostanie uzależniona od Trybunału Nowego Miłosierdzia. Nowe Miłosierdzie – to zapewne termin teologiczny, który musiał pojawić się w kazaniach. Nie wiemy jednak, jakiej proveniencji. Czy tylko jezuickiej? (skoro na scenie jezuickiej padnie takie określenie). Zarzuty, jakie często formułują historycy Kościoła, o niustalenie proveniencji misteriów (przez badaczy dramatu religijnego), są zbyt formalne. Ponieważ badania myśli teologicznej, np. dotyczące rozwoju rozumienia pokuty i jej realizacji, zupełnie nie zostały podjęte. Subtelne rozróżnienia, na jakie wskazują moralitety, dowodzą zmian, i to istotnych – a przecież do nich nawiązują koncepcje utworów. Tak więc np. nie wiadomo dotąd, jak dalece konwent augustianów przyczynił się do szerzenia nowej koncepcji przebaczenia, akcentującej rolę Łaski jako najistotniejszej, a pokuty jako istotnej – ale drugorzędnej! I ostatecznie koncepcji Boga Miłości – a nie zemsty (bardzo ostrożni są wobec rozstrzygnięć tego problemu nawet znawcy nauki św. Augustyna, z którymi usiłowałam się konsultować).

³⁷ Omówiliśmy ją szerzej w przywoływanym już artykule *Pasja w dramacie staropolskim XVI – XVII wieku*. Wskazanie bezpośredniego źródła takiego rodowodu augustiańskiego jest, jak dotąd, niemożliwe. Poszukiwania w kazaniach augustianów nie dały rezultatu, bo np. kazania z lat 1693 – 1704 z Księgi Marciszewskiego (Bibl. Jagiellońska, rkps 64/54 S.) nie zawierają podstawowego kazania na Wielki Piątek, a więc nie mogą potwierdzić augustyńskiego aspektu interpretacji Łaski i przebaczenia. Znajdujemy natomiast stałą argumentację św. Augustyna w traktatach jezuickich (włoskich).

Odbiegają od tej wersji łagodnego sądu nad Grzesznikiem w sposób zasadniczy teksty ze sceny jezuickiej³⁸ i kościołów pozaklasztornych (np. kościoła NMP w Krakowie). Bardziej skomplikowane będzie w nich skłonienie Grzesznika do skruchy mimo oglądania narzędzi Męki i płaczu Aniołów (*Traktaty pokoju wiecznego*³⁹, SJ, Lwów 1677, oraz *Homo lapsus, sive Peccator*, Krosno 1654, Bibl. Ossolineum, rkps 1125), jak i nawet konkretnych zagrożeń uświadamianych bądź realizowanych (np. atakowania go przez Żywioly). Akty przebaczenia wymagają tu skomplikowanej interwencji, a wcześniej jednak powołania przed „trybunał”.

O ile w *Tragoedia Amoris Crucifixi*⁴⁰ pobudza Grzesznika do stawienia się przed Trybunał Niebieski groźba Zagłady Rodzaju Ludzkiego, przedstawiona przez Żarliwość Czci Bożej, to w *Traktatach pokoju wiecznego* odwołany bezskutecznie przez Niebo od grzechu – walczy on wciąż z Bogiem i ostatecznie, będąc zaatakowany przez Żywioly, musi znaleźć się przed sądem.

W trzecim tekście Grzesznik – występujący jako... Inwazor Niebieskiego Trybunału – wezwany zostaje przez samo Sumienie do wyznania rebelii Pychy i Łakomstwa (*Inwazor Niebieskiego Trybunału*, Kraków 1702, szkoła NMP)⁴¹ i ostatecznie dociera przed trybunał Miłosierdzia (akt II, sc. 5). Wszystkie trzy powołania przed sąd są jednak dopełnione unaocznieniem wymiaru cierpienia umierającego Chrystusa. W pierwszym (*Tragoedia*) Prolog przedstawiał ukrzyżowanego Jezusa (na tle rozdartej zasłony) i reakcje towarzyszące Jego umieraniu (zarówno ludzi, jak i Natury), stąd też groza oskarżenia Rodzaju Ludzkiego przedstawiona przez Żarliwość Czci Bożej. W drugim odsłania Ukrzyżowanego dwóch aniołów, wskazując na narzędzia Męki, w trzecim – Prezydent Najwyższego Trybunału (Jezus) udaje się sam „na katowanie” (akt III, sc. 2), dokonujące się w planie cieni. Zdarzenia zamykały bezpośrednie odwołania do Ukrzyżowanego. Zatem w pierwszym sam Grzesznik manifestował swój żal (nawet wydzierając z piersi własne serce i zawieszając je na krzyżu), ostatecznie umierał w rękach Jezusa. W drugim Anioł (akt III) był posłańcem do Krwi Chrystusa, która wstawiała się za Grzesznikiem (po uprzednio

³⁸ Wstępną orientację w repertuarze pasyjnym na scenie jezuickiej w Polsce dają przywoływane już prace: Popłatek (obejmująca wiek XVI) i Okonia (wiek XVII). Podstawowe uzupełnienia i zarazem informacje wnosi bibliografia W. Korotaja, J. Szwedowskiej i M. Szymańskiej: *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej*. T. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*. Cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*. Wrocław 1976. W tym miejscu musimy zaznaczyć odrębność materiałową związaną ze scenami jezuickimi. Zachowane programy teatralne bez drukowanych tekstów (drukowania ich bowiem zakazał w XVI w. generał Towarzystwa Jezusowego – zob. Popłatek, *op. cit.*, s. 67; do bardzo nielicznych wyjątków należał w Italii dramat S. Tucciego *Christus Iudex*) nie pozwalają na pełną analizę, nie mówiąc już o wnikliwej interpretacji. Wiele z granych przedstawień nie miało nawet programów – inne zaledwie zostały odnotowane, często bez podania tytułu.

³⁹ Egzemplarz w Muzeum Narodowym w Krakowie, Zbiór Czapskich, sygn. 1479. Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, *op. cit.*, s. 142. – Okoń, *op. cit.*, s. 181–182.

⁴⁰ Egzemplarz w Bibl. Ossolineum, sygn. XVII. 7537–III adl. Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, *op. cit.*, s. 255–256.

⁴¹ Egzemplarz w Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 25 75–71. Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, *op. cit.*, s. 55–56. Trybunał Niebieski był już powołany w *Processus Paradisi* do rozprawy o losy Ludzkości. On to podejmował decyzję o zesłaniu Syna na ziemię. Zob. Lewański, *op. cit.*, s. 58. Amor Divinus uczestnicząc w sesji Trybunału Miłosierdzia w *Inwazorze* przypomina więc o tym samym zdarzeniu – powołaniu Prezydenta tegoż Trybunału na ziemię dla zniesienia „katowni”.

ogłoszonych traktatach pokojowych z Bogiem). Tak więc wstawiennictwo Krwi Chrystusowej dawało w efekcie obraz pełnej skruchy Grzesznika pod krzyżem (opłakiwanie win). Chóry dokonywały uogólnienia skutków Męki i działania Mądrości Bożej. W trzecim – Inwazor składał Delatora pod krzyżem (akt III) jako wyraz wdzięczności.

Ów sąd odbywający się w sferze ducha, a zatem i w sferze postaci alegorycznych, transponował wyobrażenie o możliwości oceny winy człowieka w kategoriach moralnych i o równoczesnym niwelowaniu ich przez Miłość Bożą. Przebieg tego „procesu” charakteryzowało jednak autentyczne starcie racji między Prawdą, Sprawiedliwością i Gorliwością a Miłością Bożą wraz z Miłosierdziem Bożym (*Traktaty pokoju wiecznego*, akt II).

Nieco inny układ postaci – zamiast Gorliwości występuje Żarliwość Czcii Bożej, a Łaskawość zamiast Miłosierdzia – także brał udział w „starciu” moralnym doprowadzającym do triumfu Miłości Bożej (*Tragoedia Amoris crucifixi*). W *Inwazorze* dla satysfakcji Sprawiedliwości zostaje powołany sam Chrystus (przez Amor Divinus) do udania się „na katowanie”, aby tylko osądzony przez Sprawiedliwość Inwazor mógł pozostać na wolności. Tak więc konstrukcja dramatyczna bardziej dojrzała, bo wprowadzająca spór antagonistyczny, służyła niezwykle trudnemu do realizacji scenicznej „procesowi” duchowemu, który zawsze miał się skończyć zwycięstwem Miłości Bożej.

Dokonując pewnego podsumowania w aspekcie dramaturgicznym „sądów nad Grzesznikiem” musimy zauważyć, że mimo poszerzenia relacji Grzesznik – Bóg o cały aparat postaci alegorycznych nie stworzono tak wielkiego napięcia dramatycznego, jakie mogło powstać przy spotkaniu „winnego” i „ofiary”. Nie znaczy to, że i takie spotkanie nie może być wyzbyte dramatyczności. Wydaje się jednak, że sukces dramatyczny sceny rodzić się mógł między pokazaniem nieodwołalnego skutku winy a nie dającą żadnej satysfakcji (przynajmniej poszkodowanemu) karą za tę winę lub między trwaniem skutku a rzeczywistym przebaczeniem winnemu. Ta druga możliwość była wyczuwalna, o czym świadczy akcentowanie nieustannego trwania cierpień Chrystusa – i nieustannego wybaczenia człowiekowi. Pokazanie tej zależności między cierpieniem Chrystusa a świadomym błędzeniem człowieka nie znalazło jednak właściwego odpowiednika dramatycznego, poza zderzeniem akcji dolorystycznej „za cieniami” z postępowaniem Grzesznika w żywym planie.

Wśród person sążących Grzesznika zabrakło znanej postaci z moralitetu – Spowiedzi, wśród wspomagających zaś Cnoty, Męstwa, Mądrości. Zostały tylko w niektórych tekstach Sumienie, Anioły, Diabły i sama Śmierć. Zasadniczą rolę w oskarżaniu Grzesznika pełniły w nowych sądach Sprawiedliwość, Żarliwość Czcii Bożej, Prawda. W jednaniu mu Łaski i przebaczenia odgrywały najważniejszą rolę Miłosierdzie, Miłość Boża i Łaskawość. Alegoryczna obecność pojęć moralnych określała w pewnym stopniu przebieg akcji, a więc proces (*Tragoedia Amoris* [...], 1661); obrady komisji pokoju (*Traktaty pokoju wiecznego*, 1677) i sesję trybunału (*Inwazor*, 1702). Utrwalone programy teatralne (zamiast tekstów) nie pozwalają jednak na omówienie szczegółów realizacji owych funkcji. A więc czy tworzyły one ciąg alegorycznych sytuacji, czy też przyjmowano postawy dyskursywne, kreując je od czasu do czasu? Wobec braku wystarczających przesłanek do wnioskowania musimy zająć się

postaciami osądzanymi. Spośród sądzonych w dwu różnych typach procesów najpełniej zarysowują się koncepcje postaci Grzesznika z *Utarczki* i Inwazora z dramy zatytułowanej jego imieniem. Pierwszy prezentuje skonkretyzowaną kondycję przed osądzeniem go, drugi natomiast konkretyzuje fazy samego przeżycia procesu „duchowego”.

Grzesznik „po chudopacholsku” w *Utarczce krwawie wojującego Boga* ma skonkretyzowaną kondycję człowieka nędznego, który nagle dostępuje poprawy egzystencji, i to — jak mu się wydaje — za sprawą Świata (w. 311), skoro Niebo ani Piekło na prośby o odmianę losu nie odpowiedziały. Służy ta sytuacja budowaniu napięcia dramatycznego wokół wyboru człowieka. Doświadcza on innego życia (wygodnego, wyzbytego pogardy), choć na krótko (bo, jak się okazuje, odmówi mu nawet w pewnym momencie usługi i Chłopiec do tego powołany). Wydaje mu się ono najwyższym szczęściem. Nagła przemiana losu — przedstawiona w scenicznej alegorezie „darów Świata” — wskazuje na trudność dotarcia prawdy o wyższych wartościach do człowieka urzeczzonego splendorem władzy (Grzesznika). Owa dramatyczna trudność przeradza się w moment wahania — po wezwaniu do pokuty przez Anioła Stróża. Ale spełnione spotkanie z „pokutującą osobą” (Pielgrzymem) prowadzi do nowego szczerego wyznania:

Przyznam się, żem się wielce zalterował w sobie,
Począłem był przychodzić ku ciężkiej chorobie
Dla tych bajek pogańskich i próżnych mów siła.
Gęba darmo gadała, a nic nie sprawiła. [w. 386—389]

Wydaje się, że „bajkami pogańskimi” Grzesznik nazywa wezwanie do pogodzenia się z losem (jeżeli nawet miałyby to być rośliny!), skoro za chwilę mówi znów o pokochaniu Fortuny (!) i wsłuchuje się w melodię tańca. Wyrok, który zapadnie, jest nieodwołalny wobec Grzesznika, ale tym bardziej dramatyczny, że jego postawa zdaje się być tłumaczona psychologicznie! Nagła odmiana losu, oczekiwana przez człowieka „w burce”, z kańczugiem, jest przecież swoistym rodzajem „marzeń z bajek”. Marzeń, których realizację przywykliśmy uznawać za szczęśliwy dar losu — a nawet za skutek interwencji Opatrzności. To odwrócenie znaczeń ma jednak posłużyć „audytorowi” ku zbudowaniu. To, co przychodzi od Świata, jest z góry określone jako negatywne, bo nie pochodzi od Boga. Człowiek nie potrafi korzystać z tych dóbr; widzi w tym, co pozyskał, najwyższe wartości — a więc w pieniądzu gwarancję niezależności, zarówno od Piekła, jak i od Nieba, wyzwalamą go od wszelkiego podporządkowania („Pana nad sobą nie mam”, w. 319). W tym poczuciu niezależności tkwi źródło klęski postaci — nazwanej Grzesznikiem! Właśnie ono każe mu lekceważyć głos Anioła Stróża i oddalić to, co „turbuje” (a więc obraz męki Jezusa, pobudzający refleksję). Grzesznik musi przegrać.

Z innego szlaku ludzkich dróg wywodzi się Inwazor Niebieskiego Trybunału. Poddany jest doświadczeniu kolejnych sesji trybunału, a więc: zawiedzionych nadziei po drugiej sesji (podczas której Sprawiedliwość orzeka o wyroku), uspokajaniu przez Amor Divinus i przypomnieniu o funkcjonującym Trybunale nowego Miłosierdzia⁴² i wreszcie złożeniu apelacji („*per supplicem libel-*

⁴² To akcentowanie nowego Miłosierdzia jest znakiem nowej wykładni pokuty, odcinającej

lum”). Doświadcza także największego niepokoju na skutek nowej interwencji Sprawiedliwości, argumentującej swoje decyzje przez pokazanie wszelkich „katowni” na ziemi, a więc faktycznych znaków zła. Tak motywowany wyrok wydaje się nieodwołalny. Zatem dopiero przypomnienie przez Miłość Bożą o zejściu z najwyższego Trybunału jej Prezydenta (Jezusa), staniu się człowiekiem i przyjęciu na siebie „katowni” (dopełnione wizją ich jako Representatio Satisfactionis „za cieniami”), uprzytamnia – zarówno Sprawiedliwości, jak i oskarżonemu – sens męki Chrystusa i zarazem możliwość oswobodzenia. Uwolnienie Inwazora jest więc następstwem uciążliwego starania, a zawieszenie wyroku przynosi widoczną ulgę udręczonemu bohaterowi. Nazwanie tej kreacji aż „psychologiczną” jest chyba stosowne w świetle tendencji dającej się wyczytać z programu (brak tekstu uniemożliwia oczywiście pełną argumentację dla tego stwierdzenia)⁴³.

Nadanie teologicznej interpretacji (konieczność kary za przewinienia) – skonkretyzowanej formy akcji, wzbogaconej o psychologiczne reakcje bohatera, doprowadziło więc do nadania „realności” wyobrażeniom o trudności przebaczenia (ocenę tej wykładni teologicznej pozostawmy teologom). Sceniczna postać owej interpretacji każe jednak zauważyć, że zmagania z teologiczną materią dramatu wprowadzały autorów w krąg rzeczywistej problematyki psychologicznej, i to – dodajmy – sięgającej sfery „życia po życiu”. A więc najtrudniejszej, prawie niewyobrażalnej. Chęć przekonania widza o bezmiarze wybaczonego miłosierdzia Stwórcy – a więc przekonania go o faktycznej Bożej miłości – nie zawsze uchroniła od schematów czy stereotypów. Raczej rzadko. Dlatego też to, co było wyjściem poza realizację schematu, winno być zauważone. Inwazor poddany „desperacji” (jako grzesznik uległy niegdyś Pyrze) nie konkretyzował swoich przewinień, ale niewątpliwie świadomość konsekwencji winy mogła tę desperację uczynić „prawdziwą” na scenie (zwłaszcza że pycha i w koncepcji św. Augustyna była największym przewinieniem). Przejście od desperacji do stanu radości „scenicznej” miało swoją pełną motywację dramatyczną (przynajmniej na scenie), zatem i ono służyło tworzeniu napięcia dramatycznego⁴⁴.

Zamykając interpretację „sądu nad Grzesznikiem” musimy jeszcze raz przywołać dwa główne jego usytuowania dramatyczne. Pierwsze, współistniejące z procesem Jezusa, i drugie – niezależne. Ocena tej pierwszej kompozycji jest szczególnie trudna, tak jak trudne było stworzenie dramatycznego powiązania między tymi dwoma ciągami zdarzeń. Zwłaszcza że proces Jezusa nosił piętno rodzime, osądzanie Grzesznika zaś miało charakter „uniwersalny”.

Dialogi zmierzające do przedstawienia aktu przebaczenia Grzesznikowi przez Ukrzyżowanego po procesie Jezusa (*Dialog o Męce [...] na dzień szósty*

się od moralitetowej wersji, która nakazywała przejście etapów biczowania i przywołania dobrych uczynków (cnoty).

⁴³ Bo programy ograniczają się do relacji o działaniach postaci alegorycznych. Np. w *Inwazorze* Nemezis bierze na siebie zabójstwa.

⁴⁴ Postawa pokutna, jaką wyrażają grzeszne podmioty liryczne, jest zapewne różna od wyznań bohaterów dramatycznych. Por. wypowiedź Peccatora z *Żalostnej tragedii* (w. 633 n.) oraz przedstawione w artykule J. Stręciwilk *Męka Pańska w polskiej literaturze barokowej* (w zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*).

Wielkiego Tygodnia, Żalosa tragedia) rozbudowały sceny rozpaczki Judasza (bądź Piotra), jakby uprzedzając akt skruchy anonimowego Grzesznika. W ten sposób tworzono wąty pomost dramatyczny między owym procesem Jezusa a dodaną sceną, nieobecną pierwotnie w misteriach polskich. Dołączenie owej ostatniej sceny oczywiście zmieniało całą funkcję rozpisane go procesu⁴⁵. Powiedzmy więcej: została ona zatarta, a odbiorca oddalał się od kwestii konkretyzowania winy⁴⁶. Jeżeli nawet akt skruchy Grzesznika był coraz bardziej „skonkretyzowany”, to wina sama – nie.

Niewątpliwie autorzy podejmując ten temat dotykali najtrudniejszego problemu, ujmującego niezmiernie złożony proces moralno-psychologiczny. Poczucie winy, wyznanie jej, a ostatecznie wyrażenie potrzeby przebaczenia zostało przecież ujęte w sposób kanoniczny jako akt tajemnicy spowiedzi. Próba przeniesienia tej dramaturgii w plan sceniczny musiała stwarzać niezwykle trudności – a niejednokrotnie przynieść klęskę teatralną, co nie znaczy, że była z góry skazana na nią.

Nie będziemy nigdy w stanie określić, jak reagował na te akty skruchy XVII-wieczny odbiorca w swej najtajniejszej refleksji. W każdym razie dopełnienie procesu aktami przebaczenia nie zmieniło podstawowej perspektywy samego misterium, tzn. przedstawiania śmierci Chrystusa jako skutku winy człowieka (bo nawet prośby Grzesznika akcentowały raz jeszcze tę winę). Akty przebaczenia dopełniły je tylko wypowiedzią o owocach śmierci krzyżowej. Przyjęliśmy więc dla takich utworów termin „neomisterium”.

Drugi typ sądu – nad Grzesznikiem, istniejący samodzielnie jako zamknięty krąg zdarzeń, był w swej konstrukcji czasowej i dramatycznej pokrewny moralitetowi (moralitet bowiem, wskazujący w swej pierwotnej wersji na wzgardzenie ofiarą krzyżową Chrystusa, eksponował przede wszystkim jej skutki i doprowadzał do uznania ich przez Grzesznika). Odejście od tzw. sytuacji granicznej (przez co rozumienia zagrożenie śmiercią) oraz powołanie innych mocy interweniujących w stan psychiczny bohatera (wymienianych już Żarliwości Czci Bożej, Sprawiedliwości czy wręcz Łaskowości) zmieniało jednak kształt dramatyczny utworu. Koncepcja Boga, którego racje reprezentował, była także inna – nie był to Bóg „pomsty”. Ostatecznie więc uznajemy tę wersję za neomoralitet⁴⁷.

⁴⁵ *Żalosa tragedia* uprzedzała wprawdzie wprowadzenie Grzesznika zdarzeniami aktu I, przedstawiającymi potępiency los króla, który nie zawierzył prorokowi. Proces Jezusa wpisany był więc między odległe wczoraj (akt. I) a współczesne dziś (koniec aktu III). Grzesznik pojawiał się jako przeciwieństwo postawy owego króla z aktu I (zaufał w możliwość przebaczenia i uzyskał je, w przeciwieństwie do postaci Animy). Ostatecznie więc sam proces zniknął jakby z horyzontu zdarzeń, który wypełniali lamentujący Aniołowie i skazana na potępienie Anima. A potem sam Piotr, przywołujący okoliczności zdrady „w domu biskupim”. Było to więc jedyne skonkretyzowane wyznanie winy, spełnione jakby na marginesie procesu, ale przez opokę Kościoła (w. 1113). Stanowiło ono jedyny, wąty węzeł kompozycyjny między koncepcją procesu a dalszymi scenami tragedii.

⁴⁶ W *Dialogu o Męce ... na dzień szósty Wielkiego Tygodnia* (pierwsza połowa XVII w.) zamiast głosu zwanego *Conclusio* wypowiada się Peccator. Jego samooskarżenie – podobne jak moralitetowego „Każdego” – akcentuje wielkość własnej winy, przerastającej winę nie tylko Judasza, ale i tej rady kapłanów, która wydała wyrok na Jezusa (w. 797–798). Tak więc odejście niejako od bezpośrednich i dosłownych określeń winy osłabia związek żalu Peccatora z tym, co było z niezwykłą konsekwencją pokazywane. Można by powiedzieć, iż ważniejsze staje się postawienie widzów w sytuacji Grzesznika od skonkretyzowania win (nazwania ich).

⁴⁷ Operowanie zarówno tym terminem, jak i poprzednim (neomisterium) było dość częste. Chcieliśmy jednak doprowadzić do wstępnego uściślenia obu, opierając się na dwu strukturach

Nie mieści się w ramach tego podziału *Utarczka krwawie wojującego Boga*, przywołuje bowiem starą, moralitetową wersję sądu nad Grzesznikiem, łącząc ją z misteryjnym procesem. Wydaje się, że jej miejsce między jednym a drugim gatunkiem można by określić jako „metamoralitet”.

Obraz dających się zauważyć przemian dramaturgii winien być dopełniony zarysem form teatralnych. Stanowią one interesujący dowód tworzenia nowej estetyki scenicznej. Sygnalizujemy tutaj tylko najważniejsze sprawy⁴⁸. W teatrze tym wzrasta funkcja światła, począwszy od roli świec, poprzez ogień oświetlający twarze wykonawców (w *Utarczce* Grzesznik trzyma donicę wypełnioną palącą się gorzałką, a Pielgrzym – zapalony lont), aż po „teatr cieni” (*Tragodia Amoris crucifixi* i *Inwazor*). Coraz istotniejszą rolę zaczyna odgrywać gest. Teatr odwołując się do działań, które de Somi nazywa „elokwencją ciała”, czyni gest bardziej funkcjonalnym w rysunku postaci. Zmieniają się także kostiumy znanych przecież person, i to zarówno w procesach misteryjnych, jak też w alegorycznych. Szata Chrystusa zostaje zastąpiona żupanem w *Utarczce*, a „emblematyczne” kostiumy wielkich alegorii moralnych w *Sądach Niebieskiego Trybunału* zostają uzupełnione nowymi rekwizytami. Miłosierdzie Boże odbiera Sprawiedliwości miecz i wiąże jej ręce, choć do niedawna kazała ona właśnie karać Grzesznika i rzucać pioruny (*Utarczka*).

Poszukiwanie nowych środków ekspresji dla tematu pasyjnego sprawia także, iż *Utarczce krwawie wojującego Boga* nadano charakter dramatu muzycznego. Pierwszy polski pasyjny dramat muzyczny, jeszcze realizowany w duchu utarczki, przywołujący społeczność odbiorców do zobaczenia w człowieku „w żupanie” możliwości doznawania udręka na miarę Jezusowych – w epilogu wyrażał zasadnicze zwątpienie:

Czy znalazłby się kto na ziemi, pod ziemią, w niebie, żeby słusznie to opowiedzieć mógł,
co z Ukrzyżowanym dnia dzisiejszego Panem stało się?

Z podobnych zwątpień rodziły się nowe koncepcje „teatru sądu” interpretującego *Logos* winy człowieczej.

U europejskich źródeł nowej dramaturgii pasyjnej

Przedstawiony tutaj ściśle określony wycinek repertuaru pasyjnego wymaga odniesienia szerszego – europejskiego wręcz. Zaznaczyliśmy na wstępie, że nowa tendencja (nazwana drugą), koncentrująca uwagę na pokazywaniu na scenie skutków Męki, pojawiła się w Italii. Stało się to w kolegium jezuickim w Messynie w regionie Palermo, w czasie intensywnych przemian posoboro-

zdarzeń. I tu musimy dodać, że podobnym procesom jak Grzesznik była poddana Natura ludzka. Nie zajmowaliśmy się tym tematem, traktując go jako odrębny problem teologiczno-filozoficzny (choć raz jeden został włączony w ciąg zdarzeń neomisteryjnych w *Żalosej tragedyi*, i to w nawiązaniu do nauki św. Augustyna). Chcemy zaznaczyć, że nie można neomoralitetu sprowadzać do schematu sądu, mamy bowiem „bezprocesowe” działanie Miłości Bożej w *Grandis Aegrotus ad Omnipotentem Medico sanatus* J. Kosmoskiego (Wilno 1674). Zob. Okoń, *op. cit.*, s. 179–180.

⁴⁸ Ze względu na ograniczoną objętość artykułu musieliśmy zrezygnować z całego paragrafu poświęconego temu zagadnieniu.

wych sprzed 320 lat. Sobór Trydencki zaważył bowiem w sposób decydujący na formach kultu religijnego i pośrednio wpłynął na krytyczne traktowanie przerosu świeckich treści w repertuarze imprez związanych z obrzędami, czego dowody można odnaleźć choćby w decyzjach wielu prowincjałów Towarzystwa Jezusowego o wycofywaniu widowisk z kościoła⁴⁹. Ów krytycyzm poprzedziły publikacje dotyczące podstawowych problemów religijnych, a więc i interpretowania męki Jezusa (zatem i pokuty), jak też Jego narodzenia. Misterium pasyjne w swej istocie nie mogło ulec podważeniu. Niemniej przerosł tendencji interpretujących postać Chrystusa jako jednego ze Sprawiedliwych musiał w okresie intensywnych przemian posoborowych spowodować sprzeciw. Wyraził go w sposób konstruktywny (a nie tylko formalno-przepisowy) wykładowca retoryki w kolegium jezuickim w Messynie i zarazem współtwórca *Ratio studiorum* (1568) – Stefano Tuccio (*vel* Tucci, 1540–1597). Jego *Christus patiens*⁵⁰ był pierwszą kompozycją tekstu misteryjnego łączącego sceny misterium ze scenami „wykładającymi” interpretację zbliżoną do moralitetu, choć nie powielającą jego scen (tekst ten stał się potem częścią trylogii, w skład której weszły *Christus nascens*, 1573, i *Christus Iudex*, 1569⁵¹).

Stanowisko Tucciego staje się zrozumiałe zarówno wobec tego, co dotąd powiedzieliśmy o tendencji pierwszej, realizowanej w Polsce, jak i wobec kontekstu włoskiego (prezentowany on jest szeroko w pozycjach włoskich z zakresu historii teatru⁵²). Głębokie przeświadczenie Tucciego o potrzebie innej wypowiedzi zrodziło więc jego własny tekst, który wydaje się (przynajmniej na etapie aktualnych poszukiwań⁵³) awangardowy, decydujący o problematyce repertuaru pasyjnego we Włoszech, a potem w Europie. Ten wykładowca retoryki i zarazem autor kilku tragedii – *Juditha* (1565), *Nabuchodonozor* (1562), *Goliath* (1563) – miał pełne przygotowanie do podjęcia się realizacji ambitnego zadania. Zwłaszcza że musiał być też i reżyserem inscenizacji własnych tragedii na scenie kolegium w Messynie. (Twórcze tradycje tej sceny okazały się żywe – przynajmniej w zakresie doboru repertuaru – jeszcze w XVII wieku. Była na niej grana *Cleopatra* i inne sztuki kardynała Delfiniego⁵⁴).

Christus patiens Tucciego łączy elementy mocno zakorzenione w tradycji

⁴⁹ Zob. Poplatek, *op. cit.*, s. 54, 122–123. Zostały zniesione dialogi pasyjne we wszystkich kolegiach jezuickich poza Polską i Francją (gdzie utrzymały się dzięki specjalnej prośbie prowincjałów polskiego i francuskiego).

⁵⁰ Zob. przypis 8.

⁵¹ Tekst *Christus nascens* został uznany za zaginiony już przez Soldatiego (*op. cit.*, s. 8). *Christus Iudex* wydano w Rzymie parokrotnie (rękopis posiada Biblioteka Nazionale w Rzymie). Przekład polski znajduje się w publikowanej przez J. A. Załuskiego serii „Zebrań Rymów przez Wierszopisów żyjących lub Naszego Wieku Zeszłych” (t. 1. Warszawa 1752).

⁵² Poza cytowanym już wielokrotnie d’Anconą zob. Soldati, *op. cit.*, s. 32–40. Ten ostatni mówi także o samym „przerocie” tendencji, a nawet o „skandalach” we Francji, związanych z realizacją misteriów (s. 67). Poza opracowaniami poświadczającymi ów typ realizacji zachowane rękopisy, choćby w Archivio Romano della Curia Gemele degli Gesuiti, np. *La Madalena Peccatrice Penitente. Opera del S. Michele Stanchi* oraz *Le Gioia di Christo [...]* del Agostino Lazzerini.

⁵³ W odniesieniu do wskazanych tekstów – poprzez bibliografie jezuickie: A. Backer, K. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*. Bruxelles 1898. Także opracowania wymienione w poprzednim przypisie. Ponadto – zachowane rękopisy lub druki programów.

⁵⁴ Zob. Soldati, *op. cit.*, s. 8.

włoskiej – jak i europejskiej – tzn. „ludzkie”, z równoczesnym podjęciem interpretacji cierpienia zbawczego. Tucci powołuje (chyba po raz pierwszy?) sceny paralelne⁵⁵ – aby tym, co się dzieje w drugim planie, dopowiedzieć to, co się dzieje w planie pierwszym. Tak więc sama postać Chrystusa kieruje uwagę współuczestników zdarzeń na plan drugi, w nowe „tło” sceny. Dzieje się to w okolicznościach zadawania pytań, rozmowy lub zdarzeń wymagających szczególnej argumentacji. Po raz pierwszy, gdy Maria (po śnie zwiastującym Jej śmierć Syna) prowadzi rozmowę z Jezusem na temat ofiary, a uczniowie (Piotr i Jakub) przygotowują wieczerzę, Jezus odchodzi z Nią w drugi plan sceny, aby pokazać „cudowne” figury „śmierci” (Józefa, Absaloma, Elizeusza, Izaaka, Jakuba). Stanowią one najlepszy rodzaj argumentu wobec zrozpaczonej już Matki. Po raz drugi, po zejściu z planu sceny Kajfasza i Judasza knujących zdradę, pokazuje się nowa scena w owym paralelnym tle: spotkanie Samarytanina ze zranionym (uprzedzone oczywiście kolejnymi ominięciami przez Kapłana i Lewitę) tego poszkodowanego. Scena nie jest komentowana słowem, ale w kontekście zdarzeń pełni określoną funkcję. Następnie w drugim planie pojawia się Chór. Będzie on komentował kolejne działania – nadając im uniwersalny i zarazem teologiczny sens znaku. Tak się dzieje w przypadku spełnienia Ostatniej Wieczerzy, modlitwy w Ogrójcu i pojmania. Kiedy lęk Jezusa dochodzi do swego apogeum – chór rozstępuje się i pojawiają się na nowo w drugim planie figury wielkich autorów ksiąg biblijnych. Do zmęczonego lękiem Jezusa przemawiają tekstami swoich przepowiedni (Dawid, Izajasz, Jeremiasz oraz Job). Zdarzenia te wypełniają akt II, kończący się zdradzieckim pocałunkiem Judasza. W tę paralelną kompozycję jest włączony interesujący nas tutaj proces Jezusa. Ale zdarzenia znajdują znowu swego rezonera w Chórze. Ma on szczególną rolę do spełnienia w momentach biczowania.

Tucci nie pominął także lamentu Matki – i to nawet w wersji, którą można było odrzucić jako „arcyłudzka”. Przywołał tekst mieszczący się w *Rappresentazione della cena e dello Passione* Castellana Castellaniego:

*O tutti voi che passato per via
Attendete e vedete il mio dolore
Guardi me madre vedova Maria*⁵⁶

[O wy wszyscy, którzy przechodzicie drogą, / Zważcie i zobaczą mój ból, / Spójrzcie na mnie matkę – wdowę – Marię]

Tak więc ów akt III wypełniają pieśni bliskie swą lirycznością *Pieśni nad pieśniami*. Akt IV stanowi droga na Kalwarię, a ostatni – Ukrzyżowanie. W tych aktach nie brak jednak scen „cudownych”. Jest i konsylium piekielne, którego konsekwencje uwidoczniają się w drodze na Kalwarię i na samej Kalwarii (akt IV). Ale jest także „barbarzyński” obraz krzyżowania z ledwie podniesioną kurtyną. Całość zamknięta widokiem poruszających się chmur, które zasłaniają słońce – a ostatecznie umożliwiają zejście Aniołom (Gabrielowi, Rafaelowi i Michałowi), którzy otaczają krzyż. Po tym następuje zdjęcie z krzyża i pogrzeb, któremu towarzyszy oplakiwanie.

Tucci zrealizował nowe misterium, nawiązujące do „*passio gloriosa*”. Zaak-

⁵⁵ Jest to inna paralelność niż w średniowiecznych misteriach. Zob. Lewański, *op. cit.*, s. 244. Nie znaleźliśmy takiej wcześniejszej propozycji (choć nie ma tu jeszcze „cieni”).

⁵⁶ Cyt. za: d'Ancona, *op. cit.*, t. 1, s. 303.

centował potrzebę unaocznienia ciągłości dziejów zbawienia, potrzebę wskazania, jak dalece Chrystus je dopełnia. Tak więc cały uruchomiony później mechanizm „prefiguracji” w spektaklach jezuickich zdaje się pochodzić od Tucciego⁵⁷. (Dalszy komentarz ograniczamy tu oczywiście do kwestii związanych z głównym problemem.)

Nie ma tu jeszcze sądu nad Grzesznikiem w nowej teologicznej wersji przebaczenia (w Polsce pojawił się ten temat około r. 1661, a więc bez mała w 100 lat po realizacji Tucciego). Jest natomiast zgoda na współistnienie „starej” koncepcji Matki i zdrajcy oskarżającego – z nową perspektywą teologiczną. Co więcej, i ów Chrystus nie przestaje być człowiekiem, pouczającym jednak jak Bóg.

Jeśli rzeczywiście nowa paralelność scen – inna niż w średniowiecznych utworach – jest także zasługą Tucciego, to zawdzięczają mu misteria u jezuitów pierwotnie, a potem i w innych klasztorach i kościołach, wzór rozwiązania dramatycznego wielu kwestii. A przynajmniej ekspozycji teatralnych. Nie wiadomo także, czy jego nowa wersja sądu⁵⁸ w *Christus Iudex* nie zaważyła na kształtowaniu się nowych „sądów” scenicznych. A więc i tych, które pojawiły się w Polsce po roku 1660. Tragedia ta obiegała sceny kolegiów w Europie, a nawet uzyskała prawo druku (Rzym 1573) – zatem mogła dotrzeć w postaci książki do wielu ośrodków – także pozajezuickich. Dotarła również do Polski⁵⁹.

Nie mamy jeszcze dziś pełnego obrazu repertuaru pasyjnego jezuickiego w Europie. Pozycje, jakie się ukazują, traktują monograficznie gatunki sceniczne⁶⁰ albo same sceny kolegiów⁶¹. Tym bardziej brak pełnych informacji o popularnych scenach Europy. Na wnioski ostateczne jest jeszcze za wcześnie. Wiadomo na pewno, mimo zaginięcia tekstów, z ocalałych programów; mimo eliminowania „misteriów” pasyjnych, a pojawiania się neomoralitetów, że tendencja druga, pierwotnie korzystająca z założeń moralitetu, uległa przemianom, co zaważyło na powolnym schodzeniu neomoralitetu ze sceny – wraz z koncepcją Boga pomsty (na to wskazują wspomniane monografie). Oczywiście pogłębiła tę nową tendencję rozwijająca się myśl teologiczna i nowe kome-

⁵⁷ Por. wcześniejsze polskie przedstawienia, w których sceny paralelne są podobnie konstruowane, np. *Nowy raj drzewem żywota zasadzony* (Toruń, SJ, 1688). Omówienie programu tego przedstawienia znajduje się w: Korotaj, Szwedowska, Szymańska, *op. cit.*, s. 315. Interpretowaliśmy go w przywoływanym artykule *Pasja w dramacie staropolskim XVI–XVII wieku*. Na scenie, która nie mogła posłużyć się techniką „cieni”, budowano całe paralelne wzajemnie układy, realizowane w tym samym planie sukcesywnie (np. *Dialog na Wielki Czwartek*).

⁵⁸ Stara tradycja włoska przedstawiała Sąd Ostateczny: *Il Antichristo e il Giudizio Finale* Anonima (w. XIII), *Rappresentazione del Dio del Giudizio* Feo Belcariego i Antonia Arlarda (w. XII), ale i słynną w całej Umbrii *Discesa di Gesù all'Inferno* (w. XIII) – wszystkie te utwory wydał Bonfantini (*op. cit.*). Do tej tradycji nawiąże Tucci w drugiej swojej „tragedii”, *Christus Iudex*, ale tylko tematycznie.

⁵⁹ Zarówno kolejne realizacje, jak i kolejne edycje omawia Soldati (*op. cit.*, s. 51–54).

⁶⁰ W każdym razie wiadomo, iż kiedy Tucci pisał *Christus Patiens*, w Austrii np. grano jeszcze na scenach kolegiów lamenty. Zob. Popłatek, *op. cit.*, s. 112.

⁶¹ W. H. Mc Cabe (*An Introduction to the Jesuits Theater*. St. Louis 1983, s. 82–96) przedstawia tylko repertuar St. Omers Collegs. A więc i sztuki pasyjne. Problematyka ich wyraźnie potwierdza odejście od formy misterium na rzecz neomoralitetowej interpretacji zbawczej Męki. Są to: *Triumphus nuncupata crucis* (1613), *Salvatorem nostrum in horte orantem et agonisantem* [...] (1614), *Crucis vindicata* [...] (1656).

tarze do pism Ojców Kościoła⁶². Nowa tendencja nie wyparła formy misteryjnej — albo z nią współlistniejąc, albo pozwalając na samoistne jej funkcjonowanie⁶³. Neomoralitet nie powrócił jednak na scenę współczesną w swym pierwotnym kształcie, tak jak powraca misterium.

Konkluzja

Czas, w którym przywoływano na scenę polskie misterium pasyjne w inscenizacji Kazimierza Dejmka⁶⁴, uświadamia najlepiej, że konkretyzowanie słowa „proces” poprzez doświadczenie osobiste i narodowe — czyni te zgrzebne scenariusze (powstałe w kręgu Kościoła) żywym tekstem. Ocalałe w nich epizody dramatyczne nie przestały być „iluminacjami”; okazują się bowiem skondensowanymi replikami na istotne konflikty idei, realizujące się często w bezideowy sposób. „Widnokraż człowieczości” sprowadza się do zdrad, sankcjonowania prawem tego, co nieprawe, stawiania zabójcy na równi z ofiarą. Nie ma w tych replikach „żałosnego zamętu”, jest natomiast wyraz przeświadczenia o przyczynie owego zamętu. Jeśli nie dopełniono tej ostatniej misteryjnej wizji „człowieczości” sceną z Peccatorem, to nie dlatego, że mamy jako społeczność zatarte poczucie winy. Konkretyzacja winy nie pozwala na ogólnikowe sceniczne jej wyznanie — a inne, nieogólnikowe, nie uzyskały jeszcze swego scenicznego kształtu.

⁶² Szczególnie dotyczące aktu skruchy i przebaczenia, a więc i Łaski, np. O. G. Domenico, *Della penitenza abusata del Peccatore in vita e però angustiato dalla vicina morte e dal pericolo della dannatione*. Firenze 1660. Był to już czwarty traktat powołujący się na Ojców Kościoła w tych kwestiach. A jak wskazuje lektura, zawsze jako ostatni i zarazem decydujący argument pojawiały się cytaty z pism św. Augustyna (zob. s. 2, 6, 14, 45, 118, 119). Domenico jest także autorem dzieła *Della Cristiana Moderator del Theatro, Libro, Detto — L. Instanza*.

⁶³ O tym, że proces Jezusa jako temat był nośny semantycznie, świadczą jego realizacje sceniczne w okresie, gdy dominuje „reprezentacja” Grzesznika proszącego o przebaczenie. Pojawia się on na scenie kościelnej w Wieliczce w r. 1700 w *Wizerunku Męki Pańskiej* S. Odymskiego (akt II). Zob. Korotaj, Szwedowska, Szymańska, *op. cit.*, s. 327. — J. Lewański, *Z tradycji realizmu starego polskiego teatru. Rękopis wielicki z roku 1707*. „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 231.

⁶⁴ W kwietniu 1968 w Teatrze Ateneum (nakazem cenzury zdjęte z afisza po próbie generalnej), w 1971 realizacja w Szczecinie, w 1974 w Teatrze Nowym w Łodzi, w 1977 w Teatrze Narodowym. Kolejne przedstawienia nosiły tytuł: *Dialogus de Passione, abo Żalosa tragedia o Męce Jezusa*. Realizację szczecińską zrecenzował J. Lewański (*Dialog o pasji ludzkiej*. „Teatr” 1971, nr 4).