

JÓZEF SMOSARSKI

## DIALOG NA BOŻE NARODZENIE

(PROBLEMY EWOLUCJI)

Bazą materiałową artykułu jest twórczość dramatyczna w języku polskim na przestrzeni około 150 lat: mniej więcej od drugiej połowy XVI w. do początków XVIII w. Granice te nie są oczywiście przestrzegane w sposób rygorystyczny choćby z tego względu, że nawet w końcu XIX w. wystawiano utwory noszące liczne cechy warsztatu staropolskiego dramaturga, a nie znane w całości z żadnego wcześniejszego przekazu (na przykład *Gra tomaszowska*)<sup>1</sup>.

*Terminus ad quem* wymaga jeszcze dodatkowego wyjaśnienia. Początek XVIII w. nie zaznaczył się w dziejach dramatu o Bożym Narodzeniu niczym szczególnym. Dialog przechodzi coraz bardziej do folkloru, aby w nim przetrwać nie sprzyjający tego rodzaju imprezom okres klasycyzmu. Przyjęcie pierwszych lat XVIII w. za górną granicę rozwoju staropolskiego misterium o Narodzeniu jest uzasadnione faktem, że w następnych latach „teatr żywy” schodzi, jak się wydaje, w „podziemie analfabetyczne”, wskutek czego dokumentacja dialogu w w. XVIII coraz bardziej się przersedza.

Stosując powszechnie przyjętą nomenklaturę, najwłaściwiej byłoby nazywać utwory stanowiące przedmiot pracy dialogami, toteż termin „dialog na Boże Narodzenie” pojawia się najczęściej jako synonim „misterium” czy „historii”. W podobnej funkcji występują: dramat, widowisko, utwór itp., przy czym starano się uwzględniać różne odcienie znaczeniowe tych wyrazów. Epitet „popularny” w sformułowaniach: „scena teatru popularnego” czy „teatr popularny”, dotyczy twórców i odbiorców widowiska i odpowiada mniej więcej określeniu „nieuczony”.

### NA DROGACH ROZWOJU MISTERIUM O BOŻYM NARODZENIU

Trudno ustalić, jak dawna jest tradycja zapisanych w XVII i XVIII w. dramatów bożonarodzeniowych. Julian Lewański przypisuje część dialogów wiekowi XVI, powołując się na dane, których dostarcza krytyka wewnętrzna utworów<sup>2</sup>. Nie jest to pogląd nowy, bo przed 50 z górą laty Stanisław Windakiewicz zajął podobne stanowisko; zastrzegł jednak, że istnienie polskich misterium na Boże Narodzenie w XV i XVI w. jest tylko prawdopodobne, natomiast, „co do znajomości jasełek w tym okresie możemy przytoczyć aż nadto świadectw”<sup>3</sup>.

Nie znaczy to wcale, że wstępną fazą polskiego dramatu bożonarodzeniowego były nieruchome jasełka; oba zjawiska mogły występować równo-

<sup>1</sup> K. Zaleski, *Zabytek widowisk średniowiecznych*, „Wisła”, 1896, t. X, ss. 709—724.

<sup>2</sup> J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 140.

<sup>3</sup> St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 43.

czesnie, albo nawet misterium, jako wcześniejsze, wpłynęło nie tylko na modelowanie jasełkowych figurek, ale i na sposób ustawiania szopki. Julian Pagaczewski pisze, że XIV-wieczne jasełka ss. klarysek „stały najprawdopodobniej na podwyższeniu, które można było obejść dokoła, a stajenka nie miała ścian, gdyż w przeciwnym razie widzi nie mogłyby ze wszystkich stron przypatrzeć się umieszczonym pod jej dachem figurkom”<sup>4</sup>. Taka architektura budyneczku szopkowego podsuwa myśl o związku z pewnym typem sceny misteryjnej, popularnym zwłaszcza w Niemczech<sup>5</sup>.

Trudno ustalić, kiedy w polskich kościołach pojawiła się „szopka”, przeniesiona z Włoch przez franciszkanów, nie ulega jednak wątpliwości, że najstarsze figurki jasełek ss. klarysek z Krakowa — Matki Boskiej i św. Józefa — pochodzą z drugiej połowy XIV w., jak na to wskazuje analiza obu rzeźb<sup>6</sup>.

Źródłem informacji o jasełkach są, zdaniem Windakiewicza, „kolędy mieszczące się w tłumaczeniu Bonawentury *Żywota Jezusa Krysta* przez Baltazara Opecia i w »Kantyczkach franciszkańskich«, zachowanych w dwóch rękopisach z pierwszej połowy XVI w., to jest w puławskim i kórnickim. Z kolęd tych możemy się przekonać, że powszechnie w XVI w. wystawiano w naszych kościołach franciszkańskie jasełka, które składały się z wielkiej szopki, figur Matki Boskiej i Józefa, Jezuska w jasełkach i klęczących wołu i osła. Naśladowano w tym zwyczaj św. Franciszka, o czym szczegółowo opowiada pieśń franciszkańska *Toć jest miejsce duchowne, święte i nabożne* ze śpiewnika puławskiego. Bliżej te jasełka opisują liczne kolędy z tego śpiewnika, szczególnie: *Witajże dziecię rozkoszne, Narodził się nam Zbawiciel, O naświętsza Panno Marya* [...].

Z pieśni tych przekonać się można, że naówczas powszechnym zwyczajem było odwiedzanie jasełek na Boże Narodzenie, Nowy Rok i Trzech Króli, i że nie tylko wobec nich klęczano i śpiewano, ale że się przyjęły już szczególnie zwyczaje [...], z których jednym było kołysanie kolebki Jezusa. O tym zwyczaju wspomina wyraźnie kolęda *Witajże dziecię rozkoszne*, a następnie kolęda *Póđźmy do jasełek nowych Jezusa milego* [...].

Oprócz kołysania panował wówczas zwyczaj brania i tulenia Jezusa, co się działo raczej na Trzech Króli i o tym wspominają kolędy: *O duszo moja oto miłość twoja, Gdy się Pan Jezus narodził i Stała się nam dziś nowina*<sup>7</sup>.

Wymienione zwyczaje miały jednak dawniejszą tradycję, poświadczoną informacją z *Życia i obyczajów Grzegorza z Sanoka* o wystawieniu około 1470 r. jasełek przez bernardynów lwowskich<sup>8</sup>.

„Zwyczaje jasełek bernardyńskich, w braku tekstu polskiego z XV w., stanowią dla nas klucz do oznaczenia starożytności tego misterium w Polsce. Weźmy np. pod uwagę pokładanie jabłuszek w szopce — to nie trzeba sobie wyobrażać, aby ono było beztreściową ofiarą wiernych. Jest to raczej symbol

<sup>4</sup> J. Pagaczewski, *Jasełka krakowskie*, „Rocznik Krakowski”, V (1902) 115.

<sup>5</sup> W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle 1893, t. I, s. 168.

<sup>6</sup> J. Pagaczewski, op. cit., ss. 97—110.

<sup>7</sup> St. Windakiewicz, op. cit., ss. 43—44.

<sup>8</sup> *Humanizm i Reformacja w Polsce*, wyd. I. Chrzanowski i St. Kot, Lwów... 1927, s. 114; J. Lewański przytacza w antologii *Dramaty staropolskie* (Warszawa 1959, t. I, s. 17) fragmenty statutów synodalnych Andrzeja biskupa poznańskiego (1412—1426), w których czytamy: „Także w wigilię Bożego Narodzenia niech będą zakazane przedstawienia i zabobony, które — niestety — są zakorzenione w tym kraju”.

sceny pasterskiej, dokładnie ludowi znanej i *anticipando* jej znajomość przypuszcza, czemu zresztą ściśle odpowiada złożenie koszyka czerwonych jabłek przez jednego pasterza w *Dialogu o cudownym Narodzeniu*<sup>9</sup>.

Istnienia misterium na Boże Narodzenie w XV w. można się domyślać na podstawie *Ordo personarum ad cunabulum in Nativitate Domini*, chociaż jest to raczej typ adoracji niż utwór dramatyczny<sup>10</sup>. *Ordo personarum* pochodzi wprawdzie z Czech, ale rękopis, w którym się znajduje, należał w 1436 r., jak twierdzi Windakiewicz, do krakowskiego bakałarza-kopisty. Dokument informuje, że w widowisku brały udział trzy grupy osób: chór, chłopcy oraz Maria i św. Józef — *personae circa cunabulum*.

\*

Zasadnicze sceny dialogów o Narodzeniu<sup>11</sup> powstały z udratyzowania fragmentów Ewangelii kanonicznych<sup>12</sup>, z tekstów mszalnych i brewiarzowych, z apokryfów Nowego Testamentu i literatury patrystycznej. XVII-wieczna twórczość kolędowa oddziaływała na dramat bożonarodzeniowy w kierunku ulirycznienia niektórych scen, zwłaszcza o charakterze adoracyjnym — uwielbienie Dziecięcia przez Marię, pokłon pasterzy i hołd Trzech Króli.

Chodzi na razie o rodzaj zapożyczeń czy wpływów, których klasyfikacja pozwoli wskazać kierunek rozwoju dialogu o Narodzeniu, co w konsekwencji powinno doprowadzić do wykrycia praw rządzących tym rozwojem.

Tekst ewangeliczny występuje rzadko *in extenso*, jako osobna kwestia którejś postaci lub choćby większy fragment wypowiedzi. Do odnotowania mamy tu jedynie Magnificat w łacińskiej wersji z *Jasełek krośnieńskich* (1661 r.)<sup>13</sup>. Częściej natomiast trafia się parafraza jakiegoś tekstu, zwłaszcza spopularyzowanego przez liturgię. Tak na przykład w *Traktacie nowym o Zwiastowaniu Anielskim* Jana Żabczyca (Kraków 1617) Maria odpowiada Aniołowi, który oznajmił Jej tajemnicę Wcielenia:

71 Wielce waż duszo Pana Niebieskiego  
Bo się duch cieszy mój w zbawieniu jego.

Autor zrymował w ten sposób opowieść ewangelisty o Zwiastowaniu oraz Magnificat<sup>14</sup>. Nie trzymał się jednak niewolniczo toku narracji św. Łukasza, lecz opuszczał pewne fragmenty, zastępując je innymi, również pochodzenia biblijnego.

Bardziej swobodnie parafrazował tekst ewangeliczny Jan Karol Dachnowski w *Dialogu o cudownym Narodzeniu Syna Bożego* (Kraków 1621). Kantykt

<sup>9</sup> St. Windakiewicz, op. cit., s. 45.

<sup>10</sup> Rkps Bibl. Jag. 2251, wyd. A. Brückner, „Archiv für slavische Philologie”, XVI (1894) 607.

<sup>11</sup> Kompletne misterium bożonarodzeniowe zawiera następujące „sprawy”: Adam i Ewa w raju, prorocy mesjańscy, zwiastowanie, poszukiwanie noclegu, scena pasterska, adoracja Dziecięcia, pokłon Trzech Króli poprzedzony wizytą u Heroda i rzeź Niewiniątek. G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris 1948, s. 10 nn.; V. Rezanov, *Drama ukrains'ka*, Kyïv 1927, t. IV, s. 32; St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 20.

<sup>12</sup> Mt 2, 1—18; Łk 2, 1—20.

<sup>13</sup> *Dialogus de Nativitate Domini Crosnae expositus die 2 Januarii 1661 in ecclesia parochiali*. Bibl. Oss. 1125, wyd. Fr. Krček, „Przegląd Powszechny”, LXIV (1899) 389—418.

<sup>14</sup> Łk 1, 28—38; 46—55.

Symeona, stanowiący osnowę kwestii tej postaci, został rozszerzony wizją zbrodni popełnionej na dzieciach w Betlejem.

Wpływ Pisma św. na bożonarodzeniową twórczość dramatyczną nie ogranicza się do zapożyczeń w zakresie tematu, ale ujawnia się również w doborze środków wyrazu artystycznego. Autorów pociągała szczególnie ekspresywna metaforyka biblijna.

- 461 Jako jeleń do wody bieży z upalenia,  
Spracowanym szukając członkom ochłodzenia,  
Tak my z wielką pilnością, Panie Jezu drogi,  
Szukaliśmy cię, namniej nie litując drogi.

*Dialogus brevis*<sup>15</sup>

- 175 Nie odwracaj ode mnie oblica swojego

*Dialogus pro festo Nativitatis*<sup>16</sup>

- 9 Miłosierdzie z pokojem wzajem się całują

*In solemne Nativitatis festum*<sup>17</sup>

Trudno nie dostrzec także zbieżności tekstu dramatycznego z liturgią Adwentu i Bożego Narodzenia.

Motyw „*Rorate coeli*” z introitu adwentowej mszy św. o Matce Boskiej powtarza się kilkakrotnie w różnych wersjach. W dialogu *pro festo Nativitatis* Ojcowie wołają z otchłani:

- 505 Spuście niebiosa rosę, aby bujne pola  
Nam wydały wzdry kiedy niebieskiego krola!

Dialog *In solemne Nativitatis festum* przynosi jakby odpowiedź Prologa:

- 5 Niech Ojców suspiria zginą załośliwe,  
Niechaj rorate dawne ustanie płacziwe,  
Bo dziś dzień jest wesela...

o którym Anioł Gabriel mówi:

- 357 Dzisiaj chóry anielskie wesoło śpiewają,  
Dziś ludzie dobry woli święty pokój mają.

*Dialogus brevis*

Anaforyczne „dzisiaj” podkreśla związek wypowiedzi z antyfoną drugich nieszpórów Bożego Narodzenia<sup>18</sup>.

Wśród liturgicznych zapożyczeń trzeba wymienić anielskie „Gloria” — zarówno w łacińskiej wersji mszalnej, jak w polskich tłumaczeniach i parafrazach. Anioł z *Jasełek krośnieńskich*, zwiastujący pasterzom Dobrą Nowinę, śpiewa:

<sup>15</sup> *Dialogus brevis pro festo Nativitatis Domini nostri Jesu Christi* (XVI w.). Rkps Bibl. Jag. 3361 ogłoszony [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, Opr. J. Le-wański, Warszawa 1959, t. II, ss. 373—395. *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. Ps. 41,1.*

<sup>16</sup> *Dialogus pro festo Nativitatis Christi Domini* (poł. XVII w.) zapisany w rkpsie Bibl. Misjonarzy krakowskich na Stradomiu 742 (zniszczony), ogłoszony z odpisu Wł. Wisłockiego ze zbiorów Oss. 7075/II (Teki Bernackiego), cz. II, s. 35—91; [w:] *Dramaty staropolskie...*, Warszawa 1961, t. IV, ss. 269—345. *Ne projecias me a facie tua, et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. Ps. 50,12.*

<sup>17</sup> *In solemne Nativitatis festum* z kodeksu chełmińskiego (II poł. XVII w.). Rkps Bibl. Kras. 3495 (zniszczony). Tekst opublikował Wł. Nehring [w:] „*Archiv für slavische Philologie*”, XVII (1895) 119—126. *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia, et pax osculatae sunt. Ps. 84,11.*

<sup>18</sup> *Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit, hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli, hodie exultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluja.*

99 Chwała Bogu w wysokości,  
Ludziom pokój na niskości  
Pokój ludziom dobrej woli —  
Już dziś koniec jest niewoli;  
Złote lata nastąpiły...

Motyw „złotego wieku” pochodzi z IV eklogi Wergiliusza, a do dramatu przedostał się prawdopodobnie za pośrednictwem literatury apokryficznej<sup>19</sup>.

Jej wpływ na kształtowanie misterium bożonarodzeniowego nie ogranicza się bynajmniej do zacytowanego przykładu.

Kwestia Pielgrzyma z dialogu *pro festo Trium Regum*<sup>20</sup> zawiera cały rejestr nadzwyczajnych wydarzeń towarzyszących przyjsciu na świat Zbawiciela: bałwany pogańskie wniwecz się obróciły, oliwne źródło w Rzymie bić poczęło i ukazały się trzy słońca całkiem osobno, później dopiero w jedno skupione.

W *Traktacie nowym o Zwiastowaniu Anielskim* na znak cudownego faktu „...Engadzkie winnice | Zakwitły, objaśniając rodzenie Dziewice” (w. 271).

Źródłem tych niezwykłości była *Złota legenda* Jakuba de Voragine, w której czytamy na przykład, że „gdy Pan przybył do Egiptu, runęły wszystkie pogańskie bożki, jak przepowiadał Izajasz”. Wół i osioł trafiły do stajenki również dzięki *Złotej legendzie* albo może za pośrednictwem *Księgi narodzenia błogosławionej Marii i dziecięctwa Zbawiciela*<sup>21</sup>. Apokryficznego pochodzenia jest także latarka, którą św. Józef przyświecał sobie, gdy noc zaskoczyła go w czasie szukania gospody.

Z literatury patrystycznej została zaczerpnięta scena proroków przepowiadających Narodzenie Chrystusa, który wybawi ich z otchłani i zatryumfuje nad szatanem<sup>22</sup>.

\*

Wpływ epoki na bożonarodzeniową twórczość dramatyczną ujawnił się we wprowadzaniu postaci mitologicznych, coraz bardziej popularnych dzięki rosnącej znajomości świata antycznego. Jednocześnie daje się zauważyć ewolucja funkcji tych zapożyczeń. W XVI-wiecznym *Dialogus brevis* muzy we-

<sup>19</sup> Por. także *Dialog o cudownym Narodzeniu Syna Bożego* J. K. Dachnowskiego:

Pasterze

241 Przyszedł wiek pożądany Cumańskiego pienia,  
Przyszedł wiek do świętego złoty odnowienia.  
Toć Panna, toć krolestwo przyszło Saturnowe,  
Zstąpiło nam spuszczone z nieba plemie nowe.

4 Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;  
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.  
iam redit et Virgo redeunt Saturnia regna;  
iam nova progenies calo demittitur alto.  
tu homo nascenti puero, quo ferrea primum  
desint, ac toto surget gens aurea mundo,  
casta fave Lucina; tuus iam regnat Apollo.

Ecloga IV, 4—10

<sup>20</sup> *Dialogus pro festo Trium Regum* (XVI w.). Rkps Bibl. Jag. 4551, ogłoszony [w:] *Dramaty staropolskie...*, t. II, ss. 407—414.

<sup>21</sup> Por. Daniel-Rops..., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn 1955, s. 59,

<sup>22</sup> PL, t. XLII, col. 1124—1127.

zwane do żłobka są traktowane jako postacie równe niemal, mimo epizodycznej roli, pozostałym uczestnikom hołdu.

W późniejszych utworach, zwłaszcza pochodzenia „szkolnego”, postacie mitologiczne stają się antagonistami Dziecięcia i jego otoczenia, ale przede wszystkim funkcjonują już tylko jako symbole pewnych pojęć eschatologii chrześcijańskiej. *Dialog o cudownym Narodzeniu* zawiera kwestię Anny Prorokini, która raduje się, ponieważ:

113 Przyszedł dzień pożądaný, kiedy Tartarowe  
Opustoszeją domy i Acherontowe  
Ciemnice wyniszczeją...

Kłeskę zada mocom czartowskim Chrystus, który jakoby „Herkules... strąśliwy | Z piekielnym Faetontem będzie robił dziwy”. (*Dialogus pro festo Nativitatis*, w. 579).

\*

W dramatach przypisywanych drugiej połowie XVII w. wzrasta udział i znaczenie motywów i wątków zaczerpniętych z życia codziennego. Przyczyna tego zjawiska tkwi zapewne w dążeniu do nadawania kolorytu lokalnego wydarzeniom ewangelicznym, jak również w tendencji do rozszerzania schematu fabularnego dialogu-neomisterium. Pewien wpływ wywarła zapewne i komedia rybałtowska.

Pojęcia dotyczące ustroju Rzeczypospolitej, organizacji życia miejskiego czy wsi polskiej w XVII w., autorzy przenoszą na stosunki w rzymskiej prowincji za czasów Augusta. Stąd w *Traktacie nowym o Zwiastowaniu Anielskim* Gnato podjudzając Heroda do wojny z cesarzem radzi władcy, aby kazał „niemieszkanie powiatom się zjeżdżać, | Niechaj na wojnę będą [w] pogotowiu” (w. 181).

W scenie poszukiwania noclegu z dialogu *pro festo Nativitatis* odczytujemy aluzję do zwyczaju zamykania bram miejskich po zachodzie słońca, a w innym dramacie judejska miłościna rozbrzmiewa biciem dzwonów i zegarów (*In solemne Nativitatis festum*). Dialog ten miesza beztrósko w jednej kwestii informację o bitwie pod Konstantynowem z wiadomością o „popisie”, który ma objąć całą ludność cesarstwa: kmiotków, mieszczan, książąt, tetrarchów i możnych panów. W „dialogu wielickim” spisu dokonuje Cyryn — namiestnik cesarski — do którego chłopci zwracają się per „mospanie starosto”. Pomagają mu w czynnościach urzędowych: chłopiec i woźny, który na rynku ogłasza wielickim górnikom mandat „najjaśniejszego cesarza rzymskiego”<sup>23</sup>.

Miejszem akcji staje się coraz wyraźniej miasteczko i wieś w XVII w., a środowisko betlejemskie zdobywa rysy charakterystyczne dla kreacji intermedialnych.

*Dialogus in Nativitate Christi*<sup>24</sup> zawiera w scenie poszukiwania noclegu kwestię Gospodarza, który sugeruje św. Józefowi możliwość zagrania w karty o towarzyszącą mu kobietę. W tym samym utworze inny Gospodarz nazywa św. Józefa włóczykijem, a oprócz tego pozwala sobie na złośliwą aluzję do znacznej różnicy wieku między Marią i jej Opiekunem.

<sup>23</sup> *Dialogus de Nativitate Domini nostri Jesu Christi* (pocz. XVIII w.). Rkps Bibl. Jag. 5590, ogłoszony [w:] *Literatura mieszczańska w Polsce*, opr. K. Budyk i in., Warszawa 1954, t. II, ss. 417—447.

<sup>24</sup> *Dialogus in Nativitate Christi* z kodeksu konopczańskiego (1 poł. XVII w.). Rkps Bibl. Oss. 6709 I.

Naturalni przedstawiciele miejscowego środowiska — pasterze — zwracają się do Dziecięcia, jego Matki i Opiekuna w sposób wyrażający współczucie z kimś bliskim, komu dokuczyla bieda usymbolizowana niejako ubóstwem stajenki.

Około połowy XVII w. obserwujemy w procesie ewolucji dramatu postępującą tendencję do rozszerzania i aktualizacji fabuły. Różne były efekty tego procesu historycznoliterackiego.

*Dialogus in Laudem Christi nati*<sup>25</sup> ma chyba tylko taki związek z Bożym Narodzeniem, że był przeznaczony do inscenizacji w okresie Świąt, bo właściwy motyw misteryjny z końcowego aktu sprawia raczej wrażenie reliktu obciążonego jeszcze znaczeniem motywującym tytuł utworu, ale już bez zasadniczej funkcji kompozycyjnej.

Sztukę rozpoczyna accessus (intermedium wstępne) — „Drab”, który skarży się na swój marny los słowami psalmu XXII w parafrazie Jana Kochanowskiego. Wędrując w poszukiwaniu łatwego zarobku spotyka Szwedamarudera, zabiłanego w czasie odwrotu pobitej armii. Zjawia się Góral i razem z Drabem wiążą Szweda, nie szczędząc mu przy tym szturchańców. W pierwszym akcie (w rkpsie oznaczonym jako akt drugi!) jesteśmy świadkami ofiary Abła i Kaina, jedynej tego rodzaju sceny w znanych dotychczas misteriach związanych z uroczystością Bożego Narodzenia. Zapowiedź analogicznej sceny zawiera inny dialog z tegoż kodeksu, w którym mowa o Ewie rodzącej w bólach Kaina. Następuje drugie intermedium (w rkpsie akt trzeci) wykorzystujące tradycyjny motyw Bywalca. Akcja aktu drugiego (w rkpsie czwarty) toczy się wokół sprawy zaprzędanego szatanowi księdza Teofila. Jest to motyw znany z *Miracle de Théophile Rutebeufa* (1250—1285), który korzystał z materiału fabularnego legendy pochodzącej z początku VI w. Następuje intermedium (w rkpsie akt piąty), akt trzeci (w rkpsie szósty) — scena pasterska, i rozbudowany akt czwarty (w rkpsie siódmy).

Omawiany utwór można by przyjąć za reprezentacyjny dla pierwszego etapu prób przetworzenia misterium bożonarodzeniowego, dokonywanych w znacznej mierze pod wpływem uteatralnionych deklamacji jezuickich. Zmiany są wprowadzane na razie w sposób dość dowolny, co obserwujemy na przykładzie paralelnego aktu drugiego. Ten mirakl jest po prostu źle umieszczony; przed Narodzeniem Zbawiciela Marią nie mogła interweniować w sprawie Teofila u Syna, a On z kolei u Ojca — zgodnie z porządkiem *scala salutis*.

Zasadnicza część misteryjna utworu jest na ogół utrzymana w dawnej konwencji; przekazuje relację biblijno-apokryficzną o Narodzeniu Chrystusa bez próby uzasadniania wypadków na sposób „ludzki”, zgodny z doświadczeniem przeciętnego odbiorcy widowiska.

<sup>25</sup> *Dialogus in Laudem Christi nati et Virginis Beatae decus Sanctique eius sponsi honorem*. Bibl. Oss. 7075/II (Teki Bernackiego). Tekst opublikował i poprzedził wstępem Jan Dür-Durski („Pamiętnik Teatralny”, I (1952), z. 1, ss. 88—142), nadając utworowi tytuł: „Misterna Personata po wyjściu Szwedów z Polski na Gody odprawowana” (1657). Wydawca twierdzi, że określanie kodeksu, w którym zapisano dialog, mianem — misjonarski, jest niewłaściwe, gdyż w czasie powstania zabytku misjonarzy w Krakowie jeszcze nie było.

Ponieważ kodeks figuruje we wszystkich opracowaniach jako rękopis misjonarski, dlatego, aby uniknąć nieporozumień, pozostaje przy starej nazwie. Pewne dowolności wstępu i niestaranną edycję tekstu poddał krytyce J. Lewański w artykule: *Noty do „Misternej Personaty”, „Pamiętnik Teatralny”, III (1954), z. 2, ss. 120—139.*

Przykładu ingerowania w sferę motywacji wydarzeń dostarcza *Dialogus in Nativitate Christi*. Dziecię przychodzi na świat w Betlejem nie „aby się wypełniło Pismo”, ale dlatego, że Maria chce towarzyszyć w drodze św. Józefowi, któremu dekret cesarski nakazywał pójść na spis do rodzinnej miejscowości.

Józef

- 25 Z ciężkością mi to przydzie odprawiać tę drogę,  
Cóż czynić, muszę jednak, choć nie bardzo mogę.  
Ale mnie jeszcze nie tak me zdrowie frasuje,  
Więcej mi utrapienia Marya dodaje
- — — — —

Marya

- 45 Mój kochany Józefie, pójde ja też z tobą,  
Znosić wszystkie kłopoty i cieszyć się z tobą.

Metafizyczne uzasadnienie przyścia Zbawiciela, znajdujące wyraz w scenie rajskiej i w prorocत्वach mesjańskich, ustępuje miejsca motywacji dramaturgicznej.

W dialogu *de Nativitate Domini nostri Jesu Christi*, wystawianym na początku XVIII w. w Wieliczce i okolicy, część misteryjna została ograniczona do początkowych scen cyklu bożonarodzeniowego: wiadomość o spisie ludności, poszukiwanie noclegu, narodzenie i scena pasterska z adoracją. Sceny te liczą łącznie 128 wersów, natomiast wstawki o charakterze rozrywkowym — 160 wersów. Dane cyfrowe dotyczą samego tylko tekstu utworu z pominięciem czterech intermediów, które prawdopodobnie wystawiano również na Boże Narodzenie, jak tego dowodzą wzmianki o szczegółach oprawy scenicznej. Autor czy redaktor „dialogu wielickiego” połączył kilka motywów ewangelicznych w spójną całość, którą nasycił elementami realistycznymi w takim stopniu, że „stary i bogaty niegdyś dramat religijny zeszedł tu do roli pretekstu, a potraktowany jest sucho i niedbale. Służy za podstawę do rozbudowanych obserwacji dnia bieżącego — stał się konwencją”<sup>26</sup>, którą można uznać za zjawisko typowe dla drugiego etapu przemian dramatu o Narodzeniu.

\*

\* \* \*

Autorzy dialogów z XVI i pierwszej połowy XVII w. zmierzali do scenicznego przedstawienia toku wydarzeń, jaki przekazują teksty kanoniczne i apokryfy. Trzeba jednak wydzielić z tej grupy utwory przypisywane XVI w., ponieważ zapożyczenia z literatury apokryficznej pełnią w nich jakby funkcję ornamentu, podobnie jak większość motywów mitologicznych. Możliwe, że powściągliwość w korzystaniu z repertuaru niezwykłości należy przypisywać oddziaływaniu tragedii humanistycznej.

Sytuacja ulega zmianie już w początkach XVII w. Żabczyc i Dachnowski posługują się w równej mierze Ewangelią i tekstami niekanonicznymi. Ta praktyka doprowadzi z czasem do uzupełnienia podstawowej fabuły aktami paralelnymi o charakterze prefiguracji albo wstawkami o tematyce świeckiej, jak to ma miejsce w obu dialogach z kodeksu misjonarskiego.

Około połowy XVII w. zaznacza się dążenie do uzasadniania wydarzeń opowiedzianych w Ewangeliach nie na drodze stwarzania antecedenencji w po-

<sup>26</sup> J. Lewański, *Z tradycji realizmu starego polskiego teatru*, „Pamiętnik Literacki”, XLIV (1953), z. 1, ss. 240—241.



staci sceny w raju lub proroctw mesjańskich, lecz przy pomocy motywacji dramaturgicznej. Autorzy dialogów starają się pokazać, dlaczego nie było miejsca w gospodzie dla Marii i Jej Opiekuna. Zapewne troska o przedstawienie „zgodnego z potoczną obserwacją” obrazu życia w ramach uświęconych tradycją wynikała także z przesunięcia akcentu na społeczną funkcję widowiska, które coraz bardziej schodziło w lud. Takie przynajmniej odnosi się wrażenie z lektury tego zbyt skąpego i niepewnie datowanego materiału.

### INSCENIZACJA

Próby odtworzenia kształtu scenicznego dialogów są połączone z dużymi trudnościami, które wynikają z braku odpowiedniej dokumentacji.

Ostatnie lata, mniej więcej od Sesji Odrodzenia PAN w 1953 r., przyniosły szereg prac wypełniających częściowo tę dotkliwą lukę w dotychczasowej wiedzy o dziejach naszego dawnego teatru<sup>27</sup>, niemniej jednak postulat systematycznych poszukiwań w archiwach i zbiorach wcale nie przestał być aktualny.

Widowiska na Gody są materiałem o tyle niewdzięcznym, że ich redaktorzy dziwnie oszczędnie notowali wskazówki reżyserskie. Przyczyny mogły tkwić w improwizacyjnym charakterze pozasłownych środków ekspresji, albo po prostu kopistom szkoda było czasu czy papieru na didaskalia. Trzeba więc dość często z samych tekstów literackich wysnuwać wnioski co do ich inscenizacji, pamiętając jednak o tym, że ten sam tekst można realizować scenicznie w różny sposób i że niepodobna sceny misteryjnej sprowadzać do jednego typu.

Pierwsze pytanie z cyklu zagadnień inscenizacyjnych dotyczy budynku teatralnego. Był nim kościół, jakaś bliżej nieokreślona szopa, wreszcie zwykła izba.

*Jasełka krośnieńskie* zawierają w podtytule lakoniczną informację: *Dialogus (...) Crosnae expositus die 2 Januarii 1661 in ecclesia parochiali*. Tylko w tym jednym wypadku lokalizacja przedstawienia nie budzi żadnych wątpliwości. W dialogu *pro festo Nativitatis*, z kodeksu misjonarskiego, Prologus informuje: „Niedługo sie, bo zimno, w sopie zabawiemy”.

Wzmiankowana w prologu szopa może oczywiście oznaczać coś więcej niż budynek gospodarczy, skoro szopa zwano na przykład budowlę na polu elekcyjnym, w której obradowali senatorowie. W 1702 r. z rozkazu Piotra I, na jednym z najbardziej poczesnych miejsc Moskwy, dzisiejszym Placu Czerwonym, w pobliżu Kremla i cerkwi Wasilija Błogosławionego, wzniesiono budynek zwany „Komediową Szopa”<sup>28</sup>.

Na naszym terenie podobną inwestycję wykonali piętnaście lat wcześniej warszawscy jezuici. „Kronikarz [...] kolegium zapisał mianowicie w roku 1687,

<sup>27</sup> Jako przykłady wymieniam tylko niektóre z nich: K. Budzyk, *Komedia sowiżdrzalska*, „Pamiętnik Literacki”, XLIII (1952), z. 3—4, ss. 814—866. B. Król i in., *Inscenizacja „Judicium Paradis” na Wawelu w roku 1522*, „Pamiętnik Teatralny”, III (1954), z. 1, ss. 3—22. Z. Raszewski, *Scena teatru staropolskiego*, „Pamiętnik Literacki”, XLIV (1953), z. 1—2, ss. 216—229. J. Trzynałowski, *Z zagadnień inscenizacji w teatrze średniowiecznym i renesansowym*, „Prace Polonistyczne”, seria XI (1953) 287—305. Z prac dawniejszych warto przypomnieć artykuł W. Husarskiego, *Inscenizacja w średniowiecznym teatrze religijnym*, „Scena Polska”, (1925), z. 1, ss. 1—42.

<sup>28</sup> D. Błagoj, *Historia literatury rosyjskiej XVIII wieku*, Warszawa 1955, s. 75.

że poprzednio przedstawienia odbywały się w stolicy, w braku dogodnej sali, to w ciasnych pomieszczeniach prywatnych, to na podwórzu zamku królewskiego. Natomiast w tym roku zbudowano na dziedzińcu kolegium specjalny, obszerny budynek teatralny (nunc primum in area scholarum... commodum pro loci capacitate sedificium erectum deserviatum... tragoediis...)"<sup>29</sup>.

Widowisko rozpoczynało się prawdopodobnie dopiero po zapadnięciu zmroku, jak na to wskazuje prolog dialogu *pro festo Nativitatis*:

29 Tylko słuchacu, pilno tego aktu słuchaj,  
Chociażże mroźna noc jest, w twe ręce nie chuchaj.

Nie wydaje się, aby „mroźna noc” była metaforycznym określeniem Nocy Narodzenia, lecz jest raczej wskazaniem na konkretną sytuację. Należy więc przypuszczać, że grano przy sztucznym oświetleniu, mniej zapewne efektywnym i skomplikowanym od tego, jakie opisuje Sabbatini czy Furttenbach. W tekstach dialogów brak danych do zrekonstruowania systemu oświetleniowego sceny stałej lub improwizowanej, na których wystawiano dramaty bożonarodzeniowe. Nie to jednak jest najważniejsze — zresztą szczegółowe wskazówki dotyczące poruszanego zagadnienia można znaleźć choćby w traktacie *O budowie teatrów* Furttenbacha. Osiągnięcia zachodnioeuropejskich architektów docierały do Polski stosunkowo szybko za pośrednictwem sceny dworskiej i szkolnej, wystarczyłoby więc rozumowanie przez analogię, zwłaszcza że najwięcej danych o zastosowaniu sztucznego światła dostarcza krośnieński dialog *de Nativitate Domini*, wystawiony prawdopodobnie przez uczniów tamtejszego kolegium.

Nie wkraczając w kompetencje historyków techniki teatralnej, wypadnie zatrzymać się przy funkcji oświetlenia w wymienionym utworze, którego miejsce inscenizacji — kościół — pozwala przypuszczać, że podobne efekty stosowano również w innych, dużych pomieszczeniach, gdzie odbywały się przedstawienia.

W scenie trzeciej aktu drugiego przestraszony niezwykłym zdarzeniem pasterz budzi śpiących:

Ryczywół

107 Przebóg, bracia, jasność mnie srogośna zaćmiła!  
Zem sie porwać aż musiał, tak mi poraziła  
Oczy!

Klimek

Bo sie to lysnęło.

Ryczywół

Wzdyc to długo świeciło, jakby sie otwarło  
Niebo i zaś sie znowu dopiero zaparło!

<sup>29</sup> Z. Raszewski, wstęp do: Józef Furttenbach, *O budowie teatrów*, Wrocław 1958, s. 44.

Należy przypuszczać, że budynki teatralne *sensu stricto* służyły przede wszystkim zespołom działającym przy zgromadzeniach zakonnych, natomiast zespoły amatorskie wykorzystywały pomieszczenia, w których odbywały się także inne imprezy. Była to praktyka powszechna w XVII wieku w całej Europie. Przedstawienia dawano w salach do gry w piłkę (na przykład we Wrocławiu), do szermierki (w Gdańsku), w ujeżdżalniach (Berlin). W Polsce jeszcze na przełomie wieków XVIII i XIX grywano w ujeżdżalniach (Kraków, Grodno, Krasnystaw, Tomaszów), w stajniach (Hrubieszów, Krasnystaw), w przebudowanych kościołach (Kraków, Lwów, Kalisz, Płock, Radom). Por. Z. Raszewski, *Dawne teatry Poznania*, „Pamiętnik Teatralny”, II (1953), z. 1, s. 171.

Z dalszego ciągu sceny wynika, że światło o zmiennym natężeniu towarzyszyło każdemu następnemu wystąpieniu Anioła, którego dostrzegali coraz to inni pasterze.

Wywoływanie efektów świetlnych nie było zbyt trudne dla ówczesnych maszynistów, jak tego dowodzą rozprawy wymienionego już Furttenbacha. Dlatego, pamiętając o ograniczeniach wynikających z warunków inscenizacji, można przyjąć, że przytoczony fragment dialogu jest przykładem nie tyle literackiej predylekcji do metaforyki świetlnej, ile raczej pewnym materiałem dokumentacyjnym.

Światło służyło hiperbolizacji zdarzeń, podkreślało niezwykłość i grozę sytuacji, otaczało postaci zza świata jakąś tajemniczością.

\*

Większość spośród znanych dziś dialogów bożonarodzeniowych była wystawiana w konwencji sceny symultanicznej. Wydarzenia betlejemskie rozgrywały się na tle średniowiecznego miasta, w którym św. Józef i Maria na próżno szukają noclegu.

W dialogu *In solemne Nativitatis festum*

Józef (przyjdzie do Gospodarza)

- 119 Zdarz wam dobry wieczór, mój panie! Prosiemy,  
Niech się do domu twego na tę noc skłoniemy,  
Bośmy zbyttno pomarзли w rynku i w ulicach.

Inny dialog<sup>30</sup> ukazuje kolejne etapy wędrówki Św. Rodziny, która nie znajduje schronienia w zajeździe, w domu prywatnym ani nawet w przytułku. Od początku sceny wszyscy aktorzy biorący w niej udział zajmują swoje miejsca, kolejno włączając się do akcji. Dialog odbywa się każdorazowo tylko między dwiema osobami. Kiedy św. Józef rozmawia z właścicielem zajazdu, milczą siedzący opodal w drzwiach domów: Gospodarz i Baba sprawująca nadzór nad szpitalem (przytułkiem). Szybkie pokonywanie odległości między poszczególnymi miejscami akcji i prawie nie przerywany tok dialogu z kolejnymi rozmówcami również wskazują, że mamy do czynienia z pewnym typem sceny, wypracowanym na użytek średniowiecznych misteriów.

Zbyt dowolne i może niepotrzebne byłoby rekonstruowanie przypuszczalnego wyglądu idealnej sceny symultanicznej dla dramatu bożonarodzeniowego. Sprawy te są już dość dobrze znane głównie dzięki pracom Cohena i licznym nowszym publikacjom niekoniecznie z zakresu badań teatrologicznych<sup>31</sup>. Wypadnie więc poprzestać na materiale inscenizacyjnym, zawartym w tekście utworów i w didaskaliach, nie kusząc się o dorabianie brakujących ogniw przy pomocy wnioskowania przez analogię.

Przy opracowywaniu oprawy scenicznej dialogu przydatne okazują się rysunki dawnych szopek krakowskich oraz wertepu ukraińskiego i białoruskiego. Teatr wertepowy istniał na Ukrainie już w początkach XVIII w. i zapewne kształtował swą scenę według wzoru funkcjonującej równocześnie sceny „teatru żywego”, korzystającego z osiągnięć polskiej dramaturgii<sup>32</sup>.

Przedstawienie odbywało się „na theatrum” — pomoście wzniesionym na specjalnym rusztowaniu lub na beczkach, gdy celom teatralnym służyła na przykład karczma. Prawdopodobnie posługiwano się także podestami.

<sup>30</sup> *Dialogus in Nativitate Christi*, rkps Bibl. Oss. 6709/I.

<sup>31</sup> Np. M. Vloberg, *Les Noël's de France*, Paris (1953). L. R à u, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1957.

<sup>32</sup> V. Rezanov, op. cit., ss. 33—36.

Scena musiała być dość obszerna, aby pomieścić komplet mansjonów, potrzebnych do inscenizacji dialogu. Były one zapewne mniej liczne i uboższe od tych, jakie przedstawia często reprodukowana XVI-wieczna miniatura sceny misteryjnej w Valenciennes<sup>33</sup>. Niektóre miejscę akcji markowano po prostu przy pomocy rekwizytów, co obserwujemy na przykład we fragmencie tryptyku z Ptaszkowej, gdzie obok stajenki betlejemskiej stoi krzesło z książką, oznaczające prawdopodobnie miejsce Zwiastowania.

*Dialogus pro festo Nativitatis* zawiera, mniej lub bardziej rozwinięte, wszystkie sceny cyklu bożonarodzeniowego, jakie wypracowała dramaturgia zachodnioeuropejska. Nietrudno wyodrębnić dziewięć miejsc akcji: piekło, otchłań, dom N. M. P., mieszkanie św. Elżbiety, karczma i dom w Betlejem, stajenka, pałac Heroda, raj. Każdemu z wymienionych miejsc odpowiadał zapewne osobny mansjon zbudowany na planie prostokąta lub trapezu, często z drzwiami albo zasłoną stosowaną zazwyczaj w stajence betlejemskiej<sup>34</sup>. Ale już drugi z dialogów misjonarskich zawiera sformułowania wskazujące, że ten sam podest mógł oznaczać różne miejsca akcji rozgrywanej w różnym czasie.

Odwoływano się również do wyobraźni plastycznej widzów, jak na to wskazuje opis mąk piekielnych w dialogu *pro festo Nativitatis*.

Zona

443 O, nieszczęsne pożary ognia piekielnego,  
I zimne barzo mrozy domu podziemnego.

-----  
Już nie mogę narzekać, bo mi dopiekają,  
Rozpalonymi kleszczy ciało me targają!

Tradycja sceny symultanicznej utrzymała się, zwłaszcza na prowincji, jeszcze w początkach XVIII w., czego dowodzi *Dialogus de Nativitate Domini nostri Jesu Christi*, wystawiany w Wieliczce i okolicy, a zanotowany w 1707 r. Miejscem inscenizacji była izba, a tło stanowiły kotary oznaczające poszczególne miejsca akcji. Aktorzy wchodzili bocznymi drzwiami wprost na scenę. Uproszczenia podyktowane warunkami lokalowymi zbliżają inscenizację tego utworu do rozwiązań w konwencjach sceny sukcesywnej. Od luźno zwisających kotar do schematycznych kulis z płótna i wymiennej dekoracji jest już bardzo blisko.

Metodę sukcesywną zastosował reżyser *Gry tomaszowskiej* (o ile XIX-wieczny zapis sztuki można przenieść na jej starszą wersję). Charakterystyczny dla sceny symultanicznej skrót przestrzenny został zastąpiony skrótem czasowym. Na przykład wygnanie z raju odbywa się w ten sposób, że Adam z Ewą wychodzą za zasłonę, zamiast — jak na scenie równoczesnej — przejść z jednego mansjonu do drugiego. Chór ukryty „za sceną” sygnalizuje śpiewem upływanie czasu, gdy zaś wygnani powrócą zza zasłony, wiadomo, że przybyli na miejsce przeznaczenia. Najbardziej znaczące elementy sceno-

<sup>33</sup> Por. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène...*, Paris 1926, s. 70.

<sup>34</sup> W dialogu *pro festo Nativitatis* znajdujemy m. in. następujące didaskalia:

Tu [Anioł] pójdzie kołacząc do domku Najświętszej Panny.

Tu Najświętsza Panna drzwi otworzy...

Czytamy też o wrotach, które zamykają mansjon przedstawiający Otchłań (Lymbum), gdzie przebywają patriarchowie i prorocy oczekujący na przyjście Zbawiciela.

W dialogu *in Laudem Christi*

... Zona do nich [św. Józefa i Marii przygotowujących nocleg w stajence — J. S.] pójdzie i zasłonią się.

grafii wprowadza się tuż przed rozpoczęciem akcji lub w czasie jej trwania: w scenie drugiej Izaak układa dla siebie stos ofiarny, a na początku sceny trzeciej Marszałek przygotowuje tron dla Heroda.

\*

W ciągu XVII w. daje się zauważyć tendencję do powiększenia ilości rekwizytów jako środków, które ułatwiają rozwój akcji i pogłębiają realistyczną wymowę niektórych scen. Nienaruszona pozostaje sfera znaczeń symbolicznych pewnych rekwizytów (np. lilia w scenie Zwiastowania, a w hołdzie Trzech Króli — mirra, kadzidło, złoto) i — jak się wydaje — magicznych (np. czerwone jabłko — symbol płodności), ale jednocześnie wprowadzono szereg przedmiotów, które uplastyczniały widowisko samym swoim istnieniem.

Korzystając z tego, że ewangelista<sup>35</sup> nie podał, ilu pasterzy złożyło hołd Dziecięciu, autorzy dialogów dość swobodnie ustalali liczbę uczestników pokłonu pasterskiego, a co za tym idzie — także ilość i rodzaj przyniesionych przez nich podarunków. Dziecię otrzymuje piszczałkę, mleko, osekę masła, ser, owcę, prosiaka, słowem — to wszystko, co stanowi znak rozpoznawczy świata ofiarodawców i co niekiedy staje się źródłem efektów komicznych.

Interesująca jest próba włączenia rekwizytu do akcji utworu na prawach *dramatis personae*. We wszystkich prawdopodobnie znanych dotąd dramatach bożonarodzeniowych Dziecię Jezus leżące na sianie było po prostu jasełkową figurką. *Dialogus pro die Nativitatis Domini*<sup>36</sup> zawiera scenę, w której Maria „zapiszczawszy po dziecińsku” udaje krzyk Nowonarodzonego i składa Dziecię w żłóbku, a Epilog dialogu *in Nativitate Christi* dziękując widzom ofiarowuje im

474 Za kołędę Dzieciątka Nowonarodzone,

Które tu jest przed oczy wasze wystawione,

podobnie, jak w nieruchomych jasełkach kościelnych.

Wprowadzenie rekwizytu dynamizuje akcję utworu, co łatwo zauważyć choćby na przykładzie sceny pasterskiej. Operuje się w niej ponadto gestem gwałtownym, często brutalnym, obliczonym na natychmiastową reakcję. Didaskalia nakazujące użycie kija powtarzają się w tej samej scenie bardzo często. Inne naturalnie wskazówki towarzyszą scenom o charakterze adoracyjnym, takim jak Narodzenie, hołd Aniołów czy pokłon Trzech Króli. W dialogu *pro Nativitate Domini*, tekst reżyserski, poprzedzający odejście pasterzy, informuje: „Omnes de terra”, w dialogu *in Laudem Christi* — „Anioł.. trzy razy się ukloni...”, król zaś z dramatu *in Nativitate Christi*, składając dary, mówi: „Oddawam pokłon niski, padam na kolana”. Nie wydaje się, aby to był tylko zwrot retoryczny. Relacja Ewangelisty: „wszedłszy w dom, znaleźli dziecko z Maryją matką jego i upadłszy pokłonili się jemu” (Mt 2, 11) oraz sposób przedstawiania tej sceny w malarstwie i rzeźbie wskazują, że przytoczony tekst należy pojmować dosłownie.

O ile w scenach o charakterze rozrywkowym gest miał charakter improwizacyjny, o tyle w partiach poważnych, „sakralnych”, został uschematyzowany być może w oparciu o ujęcia plastyczne i etykiętę dworską.

Sztuki plastyczne informują również o kostiumie — jednym z najważniejszych środków teatralizacji postaci. Niestety dialogi nie zawierają zbyt wiele wiadomości na ten temat.

<sup>35</sup> Łk 2, 8—20.

<sup>36</sup> *Dialogus pro die Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi*, zanotowany w kodeksie jagiellońskim. Rkps Bibl. Jag. 3526.

W scenach zasadniczych dramatów o Bożym Narodzeniu postacie wyższego rzędu są ukostiumowane najczęściej w sposób umowny, ze zwróceniem uwagi na symbolikę szczegółów i barw<sup>37</sup>, natomiast ziemscy uczestnicy tych scen, nie mówiąc o bohaterach intermediów, występują w strojach z epoki. Mogą to być ubiory konwencjonalne, zarówno w „życiowym”, jak i „teatralnym” sensie.

Najwięcej okazji do wprowadzenia symbolicznego stroju dawały dialogi, w których występowały postaci alegoryczne: Pax, Justitia, Charitas, Spes, Fides, Sapientia, Fama, Religio, Mars, Bellona<sup>38</sup>.

Inaczej tam, gdzie dochodziła do głosu codzienna obserwacja. Gospodarz — właściciel zajazdu z dramatu *In solemne Nativitatis festum* — paraduje w szubie podbitej lisami.

\*

Dialog bożonarodzeniowy posługuje się muzyką zarówno w czystej formie wokalne, jak też wokально-instrumentalnej. Znajduje w nim zastosowanie chorał gregoriański obok kolęd i pastorałek oraz piosenek świeckich z repertuaru popularnego. Granice między repertuarem chorałowym, kolędowo-pastorałkowym i świeckim są bardzo płynne, dlatego proponowany podział utworów na trzy grupy uwzględnia jedynie podstawowy „ton” kompozycji w oparciu o tematykę i w nielicznych wypadkach o wersję melodyczną.

Na uwagę zasługuje fakt, że śpiew liturgiczny występuje w jednym tylko dialogu — nie licząc incypitów anielskiego „Gloria” — w *Jasełkach krosnieńskich*, noszących niewątpliwe cechy warsztatu szkolnego dramaturga. Można oczywiście przypuszczać, że w każdym wypadku, kiedy anioł zwiastuje pastarzom Dobrą Nowinę, na scenie rozlega się gregoriańskie „Gloria”, ale tylko w wypadku *Jasełek* z Krosna jesteśmy tego całkowicie pewni dzięki zapisowi nutowemu. „Gloria” z dialogu wykazuje wielkie podobieństwo do intonacji analogicznej części stałej z IV mszy.

Drugim przykładem wprowadzenia chorału do omawianego dramatu jest „Magnificat”. Tekst poboczny, zawierający pierwsze zdanie tej kwestii, nie informuje niestety, czy Maria ma śpiewać swoją rolę, czy recytować. Rozstrzygnięcie na korzyść śpiewu, dokonane na zasadzie analogii z wystąpieniem anioła, ma wartość tylko hipotezy.

Poza wymienionymi, dramat zawiera skomponowaną na wzór muzyki „uczoney” pieśń Anioła Gabriela, która mimo utrzymania charakteru gregoriańskiego (tonacja frygijska) jest już zróżnicowana pod względem metrycznym (takty na  $\frac{2}{3}$  i  $\frac{4}{4}$ ) i rytmicznym.

Do tej samej grupy utworów trzeba zaliczyć kompozycję o charakterze responsorialnym<sup>39</sup> na głos solowy i chór, z dialogu *in Laudem Christi* (ww. 831—868).

<sup>37</sup> Na temat symboliki barw stroju por.: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1961, ss. 349—352 i passim. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1959, s. 73. J. Trzynadłowski, op. cit., s. 290—291.

<sup>38</sup> *Dialogus pro die Nativitatis Domini*, Rkps Bibl. Jag. 3526. *Actus Xenialis pro die Trium Regum* z kodeksu chełmińskiego. Rkps Bibl. Kras. 3495 (zniszczony). *Actus Strenae pro die festo Trium Regum*. Ibid.

<sup>39</sup> Por. ks. W. Lewkiewicz, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 325.

<sup>40</sup> Incipit ten znany z *Wirydarza* St. Grochowskiego, gdzie zaczyna obrazek zatytułowany „Rozmaite pokłony”. Por. *Polskie kolędy i pastorałki*, wstęp A. Szweykowskiej, Kraków 1958, s. 16.

Repertuar śpiewu kolędowo-pastorałkowego reprezentują następujące pozycje:

- „Dziecię małe, Boży Synu” — *Dialogus in Nativitate Christi* <sup>40</sup>,  
 „Przy onej górze świecą się zorze” — *Dialogus pro Nativitate Domini* <sup>41</sup>,  
 „Już pochwalmy króla tego” — *Jasełka krośnieńskie* <sup>42</sup>,  
 „Dziwne rzeczy widziałem” — *ibid.*,  
 „W szopie leży powity” — *In solemne Nativitatis festum* <sup>43</sup>,  
 „Na sianie leży” — *Dialogus in Laudem Christi* <sup>44</sup>,  
 „Fora, Adamie, fora” — *Gra tomaszowska*, „Rozmowa Pasterzów przy  
 Narodzeniu Chrystusowym” <sup>45</sup>.

Dialogi przekazują ponadto szereg utworów typu kolędowego, których metrum i budowa stroficzna oraz tekst poboczny pozwalają przypuszczać, że były przeznaczone do śpiewu. W rzędzie tych kompozycji trzeba postawić utwór z kodeksu kaliskiego, zaczynający się słowami: „Huc ab excelsis laribus per auras” <sup>46</sup>, następnie: „O niepojęte Boskie dzieła” z *Jasełek krośnieńskich*, „Dzieciątko się narodziło małe” z dialogu *in Laudem Christi* i zakończenie *Rozmowy pasterskiej z Aniołem* z kancjonału siostr karmelitanek w Krakowie (rkps 112).

Dramaty bożonarodzeniowe, zwłaszcza w scenie pasterskiej i w intermediach, zawierają nie tylko pieśni o charakterze religijnym.

W *Dialogus brevis* didaskalia informują, że Dej ma śpiewać na melodię *Hejnatu* piosenkę pasterską „Czuwaj, czuwaj, a nie leży” oraz inną: „Naley piwa i wina”. W dialogu *in Laudem Christi* występuje utwór, w którym wykorzystano pomysły facecjonistyczne: Bywalec śpiewa tam Chłopa:

453 Uczyń z oczu zwierciadła —  
 Już je sowa wyjadła

itd. <sup>47</sup>

*Dialogus in Nativitate Christi* przekazuje dwie piosenki potoczne, które śpiewa pasterz Skowronek akompaniując sobie na skrzypcach: „Helaj bydełko na przyłóg” i „Pójdęć ja pod sosenekę”.

*Jasełka krośnieńskie* notują piosenkę, której początek brzmi: „Rozświeciło się słoneczne promidło”.

Niewielki fragment utworu z popularnego repertuaru wokalnego zawiera *Dialogus pro festo Nativitatis*.

<sup>41</sup> Kolęda zamieszczona w *Symfoniach anielskich* J. Żabczyca, wyd. A. Brodnicki, Kraków 1913, ss. 13—14.

<sup>42</sup> Pasek pod rokiem 1658 wspomina ten utwór jako powszechnie znaną kolędę. Drugi tekst z *Jasełek* ma własny zapis nutowy.

<sup>43</sup> Jest to fragment kolędy zaczynającej się słowami: „Powiedzcie pasterze mili”. Por. Fr. Kręćek, *Nieznaną kolędę*, „Pamiętnik Literacki”, VII (1908) 136—139.

<sup>44</sup> Por. J. Dür-Durski, wstęp do *Misternej Personaty*, „Pamiętnik Teatralny”, I (1952), z. 1, s. 94, oraz J. Lewański, *Noty do „Misternej Personaty”*, „Pamiętnik Teatralny”, III (1954), z. 2, s. 139.

<sup>45</sup> Rkps Bibl. Czart. 3570, s. 69 nn.

<sup>46</sup> *Dialogus in Natali Domini*. Rkps Bibl. Oss., sygn. Pawlikowskich 204.

<sup>47</sup> J. Lewański przypuszcza, że piosenka pochodzi z połowy XVI w. — *Noty do „Misternej Personaty”*, „Pamiętnik Teatralny”, III (1954), z. 2, s. 138. Por. także: J. Krzyżanowski, *Nieznanne „tańce” z połowy w. XVI*, „Pamiętnik Literacki”, XXXV (1938) 28—38.

215 Chodził, skakał i nierad siedział Gospodarz,  
 Słoniny, chleba nie chciał jadać, ani kiełbasz<sup>48</sup>  
 (druga redakcja a. III, sc. 2)

Piosenkę „Helajże mi helaj, moje bydeleczeko” znajdujemy w dialogu *de Nativitate Domini* z Wieliczki.

Przedstawiony wykaz utworów informuje jedynie o głównych typach kompozycji wchodzących w skład dialogów o Bożym Narodzeniu, nie uprawnia natomiast do wysnucia wniosku o ilości elementów muzycznych w poszczególnych dramatach.

Udział muzyki wokalne jest znacznie większy, niżby to wynikało z dokonanego zestawienia. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że w większości sztuk anielskie „Gloria” powtarza się trzykrotnie, i że śpiew jest często sygnalizowany tylko w didaskaliach, nawet bez wymienienia incipitu pieśni. Nie można także pominąć udziału muzyki instrumentalnej, która we wcześniejszych dialogach towarzyszy sporadycznie produkcjom wokalnemu, a w późniejszych, datowanych na drugą połowę XVII w. staje się niemal równorzędnym partnerem pieśni i piosenek przeznaczonych do wykonania solo lub przez kilkusobowy chór *a cappella*.

Muzyka pełni w dialogu bożonarodzeniowym co najmniej trzy funkcje: jest czynnikiem kompozycyjnym, komponentem nastroju i wykonuje jedno z zadań międzyaktu.

Kompozycyjna rola muzyki przejawia się w usceniczeniu sztuki, osiąganym dzięki zdynamizowaniu akcji, co daje się łatwo zauważyć, gdy rozpatrujemy dialogi realizowane scenicznie na tle utworów przeznaczonych do odbioru czytelniczego, takich jak *Syncharma na uroczyste... Syna Bożego Narodzenie*. Nadanie akcji pewnej dynamiki odbywa się w ten sposób, że zamiast kolejnej wymiany przemówień i replik, zostaje wprowadzona nowa forma wypowiedzi — nowa dzięki oprawie muzycznej.

Konsekwencje takiego postępowania są dwojakie: rozbija się monotony tok dialogu retorycznego i wprowadza konflikt występujący szczególnie jaskrawo w scenie pasterskiej, gdy zdezorientowani wystąpieniem anioła pasterze sądzą, że to któryś z nich pozwala sobie na niewczesne żarty.

Muzyka jest jednym z czynników prezentacji postaci i wyrazem ich stanów psychicznych. Nie dziwi nas łacińskie „Gloria” poprzedzające właściwą kwestię anioła w scenie pasterskiej, śpiew liturgiczny bowiem w dialogach, to jakby dowód przynależności wykonawcy do świata nadprzyrodzonego. Podobną funkcję charakteryzowania postaci pełnią piosenki świeckie w stosunku do betlejemskich, a właściwie polskich pasterzy.

Muzyka spełnia także rolę nastrojowego akompaniamentu w ważniejszych momentach widowiska. Rozbrzmiewa w scenie ogłaszania pasterzom Dobrej Nowiny, towarzyszy im w drodze do Betlejem, a gdy przybędą do stajenki, staje się częścią hołdu składanego Dzieciąciu. Jej funkcja nie kończy się na wytwarzaniu czy spotęgowaniu nastroju na scenie. Muzyka towarzyszy niekiedy zwrotom do publiczności, jak ma to miejsce na przykład w zakończeniu dialogu *in Laudem Christi*:

994 Terazże już nabożny słuchaczu poklękuj,  
 Nowonarodzonemu za przyście podziękuj,

<sup>48</sup> Podobny motyw notuje A. R o m b o w s k i, *Ludycje wiosne*, Wrocław 1953, s. 23.



Ze dziś raczył dla ciebie przyść na te niskości,  
 Aby tve mógł uleczyć niedolegliwości.  
 Wesołym sercem dzisiaj oddajemy chwałę.  
 Zaspiewaj: Dzieciatko sie narodziło małe.

Komponentem nastroju widowiska jest również muzycznie pomyślane „echo”<sup>49</sup>, którym często posługiwali się kompozytorowie i poeci odrodzenia, a zwłaszcza baroku. XVII-wieczne poetyki zawierają szczegółowe przepisy dotyczące konstruowania „echa”, w myśl których może ono powtarzać jeden lub dwa wyrazy kończące pytanie, odpowiadać częścią ostatniego słowa, posiadającą wartość znaczeniową itd.<sup>50</sup>

Scena teatru popularnego, na której wystawiano większość naszych dialogów, nie znała oczywiście kurtyny. Jej funkcję spełniały intermedia i muzyka sygnalizujące upływanie czasu między poszczególnymi częściami sztuki, z czym wiązała się często także zmiana miejsca akcji<sup>51</sup>.

Każdy z pięciu aktów dialogu *pro die Nativitatis Domini* kończy się wskazaniem o śpiewaniu czegoś nabożnego. W tych występach biorą udział: św. Józef, alegorie cnót, pasterze i diabły. Podobne muzyczne przerwy stosuje autor *Jasetek krośnieńskich*.

W „dialogu wielickim” muzyka towarzyszy Marii i św. Józefowi poszukującym gospody. Chodziło zapewne o to, by przyjąć z pomocą wyobraźni plastycznej widzów, którzy na improwizowanej scenie, podzielonej zasłonami na kilka części, powinni zobaczyć na przykład ulicę w miasteczku. Muzyka oznacza więc upływanie czasu potrzebnego na przebycie określonego odcinka drogi.

#### Józef

119 Ponieważ już inaczej, Panno, być nie może,  
 Pódmżyż. Tobie się w drodze policamy, Boże.

Tu przegrają [muzykanci]

Miła Panno, lepiej sie tu przenocujemy,  
 Anizeli po nocy tułać sie będziemy.

Dialog bożonarodzeniowy oglądany pod kątem interesującego nas zagadnienia odzwierciedla w jakiejś mierze przemiany zachodzące w polskim życiu muzycznym na przestrzeni około 150 lat. Dokonując przeglądu chronologicznego sztuk, łatwo zauważyć, że w starciu dwóch stylów: dawnego *a cappella* i nowego, wokalno-instrumentalnego, ten ostatni przeważa w utworach XVII-wiecznych i późniejszych. Podobne zjawisko można zauważyć w całej barokowej twórczości muzycznej, zarówno kościelnej, jak i świeckiej<sup>52</sup>.

W dialogach pochodzących z XVI w. oraz w sztukach późniejszych, no-

<sup>49</sup> Por. didaskalia w dialogu *in Laudem Christi*: ozwie sie pod theatrum Echo z przewłoką (po w. 816).

<sup>50</sup> Z dorobku teoretyków korzystali czasem dość bezceremonialnie praktycy: K. Dachnowski zamieścił w *Dialogu o cudownym Narodzeniu „Echo in Christi Natalem”* nie różniące się prawie od „Colloquium Bethlehemitae”, które ilustruje rozważania o „echu” w *Poetyce* J. Pontana. Por. J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadt 1593, ss. 186—188.

<sup>51</sup> K. Budzyk, *Komedia sowizdrzalska*, „Pamiętnik Literacki”, XLIII (1952), z. 3—4, s. 825.

<sup>52</sup> Por. J. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1958, s. 85.

szących cechy pióra szkolnego, mamy do czynienia przede wszystkim z melodiami kościelnymi, które występują w postaci śpiewu liturgicznego albo w kompozycjach opartych na chorale.

W pierwszej połowie XVII w. można zauważyć przenikanie twórczości pastorałkowej do utworów dramatycznych o tematyce Bożego Narodzenia.

*Dialogus pro Nativitate Domini* przynosi tekst jednej symfonii ze zbioru J. Żabczyca. Rzekomo z powodu jakiegoś defektu w drukarni, gdzie składano te *Symfonie*, nie zamieszczono obok tekstów zapisu nutowego, lecz poprzesztano na przytoczeniu incipitów „tańców zwyczajnych w Polsce” wskazując w ten sposób melodie pastorałek. „Przy onej górze” w myśl wskazań pierwodruku należało śpiewać na melodię pieśni zaczynającej się od tych samych słów. Późniejsza praktyka wykonawcza mogła nieco zmienić melodię pastorałki, ale i w dzisiejszej formie, jaką notuje Siedlecki, ma ona niezaprzeczalne cechy twórczości ludowej<sup>53</sup>.

Przykładów można by zacytować więcej i to nie tylko z dialogów sceny popularnej, ale choćby z *Jasełek krośnieńskich*, na których wyraźne piętno wycisnęła szkolna poetyka.

Mniej więcej od połowy XVII w. w scenie pasterskiej coraz częściej pojawiają się ludowe piosenki świeckie, które wnosząc element swojskości przyczyniają się, podobnie jak pastorałki, do sekularyzacji motywów ewangelicznych.

\*

Przegląd niektórych zagadnień związanych z realizacją sceniczną dialogów bożonarodzeniowych pokazuje w ogólnych zarysach przemiany, jakie dokonały się w zakresie inscenizacji tego dramatu, przede wszystkim na scenie teatru popularnego. Temat Bożego Narodzenia nie miał bowiem szczęścia do sceny szkolnej i stąd anachronizmy takie, jak reżyserowanie przedstawienia w konwencjach sceny symultanicznej jeszcze w końcu XVII w., kiedy w kolegiach od pięćdziesięciu lat stosowano telari dla uzyskania zmiany otwartej<sup>54</sup>.

Oprawę sceniczną większości dialogów o Narodzeniu cechował typowo średniowieczny skrót świata przedstawianego, wynikający z założeń sceny równoczesnej. Obok skrótu akcji stosowano skrót przedmiotowy, „polegający na symbolicznym niejako markowaniu sztafażu teatralnego: domy nie były o wiele większe od postaci działających [...]. Skrót ten stanowił wynik ten-

<sup>53</sup> Rytm muzyczny jest w niej ściśle menzuralny, trójmiarowy, w przeciwieństwie do melodii chorałowych, notowanych w rytmie swobodnym. Charakter utworu wskazuje na powiązania z kujawiakiem. Pewną trudność sprawia występująca w melodii tendencja do jodłowania. Sprawy te należą jednak przede wszystkim do muzykologów, dlatego wypadnie poprześć na zasygnalizowaniu problematyki. Por. także: J. Krzyżanowski, *U kolebki pastorałek*, „Ruch Literacki”, X (1935), nr 1, ss. 1—5; przedr. [w]: *Paralele*, Warszawa 1961, ss. 169—175.

<sup>54</sup> Pierwsza wiadomość o zbudowaniu w polskim teatrze szkolnym sceny wyposażonej w telari pochodzi z Lublina, z roku 1637. W sprawozdaniu polskiej prowincji TJ, przesyłanym co roku władzom Zgromadzenia do Rzymu, czytamy, że wystawiono wówczas w kolegium lubelskim dramat o tryumfie Dawida nad Goliatem. Przedstawienie odniosło wielki sukces, który sprawozdawca przypisuje przede wszystkim użyciu nowych scenicznych urządzeń obrotowych, nigdy dotąd nie stosowanych. Po notatce lubelskiej posypią się informacje o budowie scen tego typu w różnych miastach Polski. Por. Z. Raszewski, wstęp do: Józef Furtenbach, *O budowie teatrów*, Wrocław 1958, ss. 42—43 oraz ks. L. Zalewski, *Teatr kolegium jezuitów w Lublinie*, Lublin 1938.

dencji do symbolizowania [...], której towarzyszyła ambicja potęgowania efektów ściśle teatralnych”<sup>55</sup>.

Podstawowa trudność w uchwyceniu ewolucji sceny wynika stąd, że brak utworów pochodzących z jednego środowiska, ale wystawianych w różnych latach. Dlatego trzeba na razie ograniczyć się do stwierdzenia, że dialog *in Laudem Christi* datowany na połowę XVII w., a w znacznie większym stopniu wielkie przedstawienie dramatu na Gody z 1707 r., wykazują cechy sukcesywizmu scenicznego. Lewański ustala datę przewyciężenia tradycji sceny symultanicznej dla dramatu religijnego (głównie pasyjnego) na połowę XVII w., z zastrzeżeniem, że „ośrodki prowincjonalne improwizowały w dalszym ciągu jakieś zbliżone do starej sceny sposoby przedstawień”<sup>56</sup>.

Zmiana konwencji inscenizacyjnej nastąpiła szybciej w partiach intermedialnych niż w części misteryjnej, co wynikało stąd, że międzyakty grano przeważnie na bliższej widowni części sceny, mogącej oznaczać każde miejsce. Przykładów dostarcza cytowany już dialog wielicki, w którym stół, markujący początkowo miejsce urzędowania starosty, w intermedium „Dziad, Chłopiec” będzie przedstawiał wąską uliczkę. Obok symbolizowania w konwencjach sceny równoczesnej, przedmiot obrazował więc pewną całość architektoniczną, przy czym decydującą rolę odgrywała wyobraźnia widzów. Wydaje się, że sugerowanie wizji jakiejś rzeczywistości nie drogą optycznego naśladowania światła, ale przy pomocy rekwizytu oraz twórczej wyobraźni, wynikało ze świadomego dążenia do pełnej fikcji scenicznej.

#### KOMIZM

Dialog na Boże Narodzenie zasługuje, jak się wydaje, na wyodrębnienie spośród zabytków staropolskiego dramatu religijnego i na osobne omówienie nie tylko ze względu na temat, ale przede wszystkim z tego powodu, że między tym dialogiem a innymi istnieje wyraźna różnica gatunkowa, pogłębiająca się w latach jesieni literatury staropolskiej. Wiele faktów wskazuje na to, że sztuki o Narodzeniu moglibyśmy — zgodnie z przepisami XVII-wiecznych poetyk — nazwać komediami. Materiał dowodowy znajdujemy nie tylko w coraz obszerniejszych częściach intermedialnych, ale i w wątku religijnym. Podkreśla się więc komizm podejrzliwości św. Józefa wąpiącego w niewinność Marii, komizm perypetii towarzyszących poszukiwaniom noclegu czy komizm sceny pasterskiej. Intermedia osiągnęły z czasem tak pokaźne rozmiary i tak wzrosła ich funkcja, że zaczęto je traktować jako akty, na przykład w dialogu *in Laudem Christi*... z kodeksu misjonarskiego. Uteatralnione deklamacje, z prawdziwym dramatem niewiele mające wspólnego, także, jak się wydaje, wywarły na tę praktykę wpływ niemały.

„Fabała komiczna... zawiera wątki zaczerpnięte z życia prywatnego, potoczne i codzienne” — pisał Sarbiewski w dziele *O poezji doskonałej*<sup>57</sup>. „Zgodnie” z tą formułą, co nie dowodzi oczywiście świadomego tworzenia według zasad naukowej poetyki, autorzy dialogów „popularnych”, datowanych

<sup>55</sup> J. Trzynadłowski, *Z zagadnień inscenizacji w teatrze średniowiecznym i renesansowym*, „Prace Polonistyczne”, seria IX (1953) 290.

<sup>56</sup> J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 268.

<sup>57</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*. Przeł. M. Plezia. opr. St. Skimina, Wrocław 1954. Ks. IX, r. 2, w. 1.

na w. XVII, starają się unikać scen nierealistycznych. Chyba dlatego tak rzadkie są w polskich neomisteriach na Boże Narodzenie antecedencje wydarzeń betlejemskich. Tak na przykład usankcjonowana średniowieczną jeszcze tradycją scena upadku Adama jest w dialogu *in solemne Nativitatis festum* (rkps Bibl. Kras. 3495) zredukowana do kwestii jednego z pasterzy, a w *Dialogu na Święto Narodzenia* (rkps Bibl. Jag. 4551) skwitowana dwoma tylko wierszami.

Z czego śmiali się spektatorzy widowisk bożonarodzeniowych i jak zmieniały się sposoby rozśmieszania publiczności?

Spośród scen zasadniczych dialogu, najbardziej eksponowana pod względem śmieszności jest scena pasterska, zawierająca motyw nieporozumienia, kłótni oraz groźby obicia kijem pasterzy przerywających sen współtowarzyszom. W scenie tej źródłem komizmu staje się często kontrast między atmosferą codzienności a niezwykłością Nocy Wigilijnej. *Dialogus brevis* (XVI w.?) dostarcza stosunkowo niewiele materiału przykładowego. Rozbrzmiewające w wyciszzonej atmosferze snu anielskie „Gloria” wywołuje zgola niespodziewaną reakcję:

Dej nie zrozumiawszy ma śpiewać.

Naley piwa i wina

Niechajże pije drużyna!

Tu zamilknie. A przestraszony bedzie mówieł.

Chleburad, wstań, uciekajwa.

(po w. 90)

Reakcja pasterzy na anielskie zwiastowanie odtworzona dalej w ich relacji jest z jednej strony spojrzeniem z perspektywy skali wraźeniowej prostych ludzi, a z drugiej — zawiera celowo wprowadzone elementy komizmu słownego.

Autor innego dialogu<sup>58</sup>, prawdopodobnie również z XVI w., wykorzystał etymologię przezwisk pasterzy w celu wywołania śmiechu.

Cedzimleko ujrzawszy Anioła budzi towarzyszy, a na to Nierobot:

18 Wstanęli [z] swą palicą. Wierz mi będziec ciasno!

Podobno cię Gryzysyr gomułką obudził

Alboś mu to, że nie śpisz, w brzuch mleka nacedził.

Etymologizowanie dotyczące Cedzimleka występuje w tekście kilkakrotnie. Komicznie gra z jednej strony sam przedmiot, ale to stwierdzenie nie wyjaśnia jeszcze przyczyny śmieszności wypowiedzi. Istotny dla zagadnienia jest fakt przypisania mężczyźnie czynności wykonywanej zazwyczaj przez kobietę.

W *Traktacie nowym o Zwiastowaniu Anielskim* niektóre kwestie zawierają element komizmu ukształtowanego analogicznie do praktycznych wskazywek Górnickiego, który pisze: „Ma i metafora dobrze wzięta niemalą gracją tak w poważnym rzeczeniu ku chłubie czyjej, jako też i w uszczknienu trefnym, zwłaszcza na dawaniu odpowiedzi” (*Dworzanin*, ks. II, w. 803)<sup>59</sup>.

W *Traktacie* Magus posłużył się rozwiniętą metaforą odpowiadając dworakowi zachęcającemu Heroda do podjęcia wojny z cesarzem:

<sup>58</sup>. *Dialogus pro Nativitate Domini*. Rkps Bibl. Jag. 4551.

<sup>59</sup> W tym i w innych wypadkach sygnalizują zbieżność literackiej konstrukcji z różnymi rodzajami dowcipu postulowanymi w *Dworzaninie* po to tylko, aby wykazać, że śmieszność danej sceny czy sformułowania tkwi w sferze ówczesnych pojęć o komizmie.

- 162 Nie z kieliszkiem to wojnę podejmować,  
Nie z półmiskami sforować się przydzie,  
Któreś ty gębą zwykł łatwie wojować.

Jest też „tu dworskie jedno zatrefnowanie, kiedy owo człowiek iną [rzecz] powiada a iną rozumie” (*Dworzanin*, ks. II, w. 851).

Gnato odszedłszy na stronę do drugich mówi:

- 199 Począłem z Krolem na wojnę wyzywać,  
Przekładając mu, że zwalczy Cesarza  
Zwalczy ciężka śmierć...

Scena staje się śmieszna dzięki skonstruowaniu tekstu zasadniczego z apartem, w którym Gnato komentuje swoją „oficjalną” wypowiedź.

Sposoby wywoływania komicznego efektu zastosowane w *Traktacie* odróżniają go od dialogów sceny popularnej dzięki położeniu nacisku na powściągliwy w wyrazie komizm słowny.

*Dialogus pro die Nativitatis Domini* (rkps. Bibl. Jag. 3526) pochodzący prawdopodobnie z pierwszej połowy XVII w. zawiera scenę, w której św. Józef przeżywa rozterkę z powodu niejasnej sytuacji, w jakiej się znalazł jako domniemany mąż Marii.

- 75 Opuszczę tajemnicą, coż mnie zgrzybiałemu  
Do młodej, rad bym ja już pokojowi swemu.  
Conversus ad Mariam dicit  
A cóż mnie z tobą Panno, która brzemię nosisz?  
Nie znając męża, Matką być się sama głosisz?

Félix GaiFFE dowodzi, że ten temat należał do tradycyjnego repertuaru wątków humorystycznych misterium, i przytacza fragment dialogu między Marią i św. Józefem ze średniowiecznego dramatu francuskiego<sup>60</sup>.

Zatrzymajmy się jeszcze przy osobie św. Józefa. Wiadomo, że postać ta z natury rzeczy podlega innym prawom literackiej konstrukcji niż bohaterowie scen intermediowych, mimo to nie obce są jej pewne rysy obliczone na efekt komiczny.

W dialogu misjonarskim *in Laudem Christi...* sędziwy opiekun Marii narzeka na mróz i trud podróży do Betlejem:

- 167 A cóż mnie staruszkowi po tej młodej zenie!  
Barzom jej rad, gdy ją mam, jakiej chleba glenie!  
W taki mróz prowadzę się z taką białogłową,  
Od wielkiego frasunku nie wiem, jak mie zową.

Strudzeni wędrowcy dotarli do Betlejem. Szukają gospody. Zona chce przyjąć ich na nocleg, ale Mąż sprzeciwia się temu stanowczo, podejrzewając ją o zainteresowanie obcym mężczyzną.

<sup>60</sup> F. G a i f f e, *L'évolution du comique sur la scène française*, „Revue des Cours et Conférences”. 15—30. I. 1931, s. 335.

(Joseph)

Vous êtes grosse, bien le vois,  
Pas ne direz que c'est de moi,  
Et puisqu'ainsi êtes enceinte,  
Convaincue êtes et atteinte...  
Or, suis-je certain sur mon âme,  
Qu'il est fol qui se fie en femme!

Zasłaś w ciążę, dobrze to widzę | [I] nie mów, że za moją przyczyną, | A ponieważ jesteś brzemienna, | Brzemienna i wiesz o tym... | Więc pewny jestem, na mą duszę, | Że szalony, kto ufa kobiecie!

Reakcja pasterzy z dialogu *in Nativitate Christi* (rkps Bibl. Oss. 6709. I) na anielską wieść o Narodzeniu przypomina analogiczną scenę w *Dialogus brevis* z tą różnicą, że anioł nie budzi już grozy, ale jest kimś, kto doskonale mieści się w świecie wyobrażeń prostych ludzi. Świadczy o tym groźba obicia kijem nieświadomie przeniesiona na anioła oraz odpowiedzi pasterzy dziękujących „jamniołkowi” za nowinę, gdy sytuacja się wyjaśniła.

W porównaniu z utworami datowanymi na XVI w. wzrosła ilość motywów obliczonych na wywołanie śmiechu widowni. Scena pasterska została wzbogacona obszernym fragmentem, w którym Matys i Skowronek, podpiwszy nieco, biorą się za łby wskutek nieporozumienia przy kartach.

Komiczna sytuacja powstaje w chwili, gdy Matys, chcąc wziąć jakiś dar dla Dziecięcia, stwierdza, że psy dobrały się do spizarni i zżarły wszystką przechowywaną tam kiełbasę.

W *Actus Pastoralis* (rkps Bibl. Kras. 3495) omal nie dochodzi do bójki z powodu posądzenia jednego z pasterzy o kradzież owcy. Dzięki interwencji współtowarzyszy zatarg zażegnany zostaje w fazie „wymiany poglądów”, której temperatura emocjonalna, mierzona charakterem słownictwa, znacznie wzrosła w porównaniu z utworami powstałymi w XVI w. czy z dramatami późniejszego pochodzenia, ale przeznaczonymi na scenę szkolną lub klasztorną.

Utwór zawiera koncept z Cedzimlekiem, znany z dialogu *pro Nativitate*. Wprowadzono tylko tę zmianę, że pasterze o mówiących przezwiskach ustąpili miejsca różnym Grzelom, Jentkom i Banachom.

W wywoływaniu śmiechu współdziałają ze słowem rekwizyty i gesty, które uplastyczniają daną scenę w celu intensyfikacji jej waloru komicznego. I tak w dialogu *in Laudem Christi...* jeden z pasterzy ofiarowujących dary przynosi barana, którego wilk nie dojadł, inny zaś, ponieważ spał, kiedy towarzysze odeszli, chwycił w pośpiechu co było pod ręką i zaniósł Matce Boskiej chudego koguta.

Gest czy ruch funkcjonujące komicznie pełnią rolę nie tylko służebną w stosunku do słowa, podkreślając jego wartość znaczeniową lub stanowiąc konsekwencję starcia dwóch postaw. Ruch sceniczny uzyskuje niekiedy jakby samodzielną wartość komiczną, chociaż jego związek z sytuacją jest wciąż widoczny i ważny, jak to się dzieje na przykład w scenie hołdu pasterzy z misjonarskiego dialogu *pro festo Nativitatis Christi* (II redakcja), gdy „przyszedłszy do sopy zemdleje jeden, a drugi go trzyźwi”. Dowiadujemy się później, że pasterz zemdlał nie tyle z wrażenia, jakie wywarła na nim Betlejemka Stajenka, ile z powodu zgubienia szperki, którą chciał złożyć w darze Dzieciątku.

Dziwny zapewne wydaje się fakt, że w dotychczasowym przeglądzie nie napotkano postaci szczególnie silnie eksponowanych pod względem śmieszności w późniejszych jasełkach — diabłów i śmierci. Lukę tę wypełnia częściowo *Dialogus pro Nativitate Domini nostri Jesu Christi* (rkps Załuscianum, Q. XIV, 12), znany dotąd niestety tylko ze streszczenia Rezanova i informacji podanych przez Brücknera<sup>61</sup>. W akcie szóstym występują dwaj diabli: Kopcidym i Klekot, którzy, przeczuwając niebezpieczeństwo z powodu przyścia na świat Zbawiciela, zamierzają wykraść Jezusa i zanieść Go w worku do piekła. Onieśmiela ich jednak światło bijące ze stajenki, zwracają więc i idą do karczmy „napić się między chłopcy”.

<sup>61</sup> V. Rezanov, op. cit., t. IV, ss. 33—36. A. Brückner, *Z dziejów dawnego teatru polskiego*, „Pamiętnik Literacki”, I (1902) 548—550.

Udział „silnych” środków służących wywołaniu efektów komicznych wzrasta w dialogu *de Nativitate Domini nostri Jesu Christi* wystawianym w Wieliczce i okolicy.

Na stosunkowo małej przestrzeni zaprezentowano różne rodzaje komizmu, począwszy od słownych sposobów rozśmieszania, takich jak chaotyczne wyliczenie, powtórzenie, poprzez gest i ruch sceniczny, do ujęć słowno-sytuacyjnych, opartych na nieporozumieniu.

Tradycyjny konflikt między mężem i żoną został ukazany przede wszystkim z punktu widzenia poszkodowanego mężczyzny.

Gospodarz (do św. Józefa)

- 127 Witam was, zacni goście i sąsiedzi mili!  
 Adybyście godziny tu u mnie nie zbyli,  
 Bo mam żonę bardzo złą, każdego znieważy,  
 Choćby najpodciwszego, to go za nic waży.  
 Kiej jeszcze się upije, to i mnie samego  
 Za łeb weźmie i wypchnie, jak gnojka jakiego.

Taki obraz baby-sekutnicy dowodzi żywotności mizoginicznych tendencji w obyczajowości staropolskiej; o przykłady nietrudno — przypomnijmy przysłowia: „Mąż żony nie miłuje, kiedy skóry nie wecuje”, „Kto woza i baby nie smaruje, temu oboje głowę trajkocą”, „Kto pije, ten tyje, kto miłuje, bywa zdrów, kto bije żonę, będzie zbawion”.

W przysłowiach znajduje wyraz codzienne doświadczenie, przez nie bywa przekazywana tzw. mądrość środowiska. Odwrócenie porządku przyjmowanych zasad jest więc czymś niezwykłym, a w tym wypadku także śmiesznym.

W zakresie komizmu słownego trzeba podkreślić coraz większą rolę tzw. wyrazów nieprzyzwoitych, co łączy się zapewne z procesem schodzenia dialogów w lud. Oczywiście sam fakt występowania takich wyrazów jeszcze nie świadczy o ich funkcji, dopiero kontekst wskazuje, czy można zaszeregować je w poczet środków rozśmieszających. W dialogu wielickim obscena towarzyszą zwykle poszturchiwaniom i kłótni, których funkcja na scenie, zwłaszcza w antraktach, nie budzi wątpliwości.

\*

Przegląd sztuk na Boże Narodzenie ukazuje stały wzrost udziału elementów komicznych. Zjawisko to daje się zaobserwować zarówno w opracowaniach literackich tematu, takich jak *Traktat nowy o Zwiastowaniu Anielskim* Zabczyca, jak w sztukach przejściowych, skłaniających się ku dialogom erudycyjnym — *Jasełka krośnieńskie*, najwyraźniej jednak występuje w utworach sceny popularnej, dla której przeznaczono większość omawianych utworów. *Traktat* Zabczyca i *Jasełka* różnią się zresztą od innych dramatów głównie stopniem intensywności środków służących do wywołania komicznego efektu.

Wzrost elementów komicznych nastąpił z jednej strony w scenach zasadniczych misterium, a z drugiej w oddzielnych intermediach, coraz luźniej związanych ze sztuką. Godny uwagi jest fakt zanotowania w rękopisie dialogu *pro festo Nativitatis* z kodeksu misjonarskiego, dwóch odrębnych redakcji sceny hołdu pasterzy. Pierwsza, o charakterze adoracyjno-czułostkowym i retorycznym, tkwi w klimacie podobnych scen z wczesnych dramatów o Bożym Narodzeniu i kontrastuje ze scenami intermediowymi, druga natomiast świetnie z nimi harmonizuje.

Nasylenie scen sakralnych w dialogach elementami komicznymi dokonuje

się dzięki wydobywaniu z nich potencjalnych walorów śmieszności i wprowadzaniu nowych motywów, obliczonych na efekt komiczny, zarówno w obrębie poszczególnych scen, jak i w konstrukcji postaci.

Rozszerzanie wątku religijnego scenkami komicznymi pozwala odnaleźć reżyserską rękę autora czy inscenizatora, określa jego stosunek do zasadniczego przedmiotu dialogu i wskazuje na krąg odbiorców widowiska. Upraszczając można powiedzieć, że na przestrzeni od XVI do początków XVIII w. ewolucja misterium przebiega w kierunku jego sekularyzacji. Stwierdzenie to dotyczy przede wszystkim popularnego dialogu religijnego, w którym coraz częściej pojawiają się wstawki komiczne, wprowadzające realistyczną obserwację życia. Wydaje się, że właśnie dzięki nasyceniu intermediami i ewolucji ku komedii, dialog bożonarodzeniowy wykazał tak dużą żywotność.

Przegląd dialogów pod kątem ewolucji rodzajów występującego w nich komizmu dowodzi, że mimo usztywnienia schematu fabularnego, ideały estetyczne epoki wycisnęły swoje piętno na bożonarodzeniowej twórczości misteryjnej. Komizm dramatów XVI-wiecznych jest powściągliwy w wyrazie, polega najczęściej na wykorzystaniu słownych sposobów rozśmieszania, a funkcja gestu i ruchu scenicznego sprowadza się na ogół do towarzyszenia słowu i do podkreślania jego wartości semantycznej. W dialogach XVII-wiecznych wzrasta udział pozasłownych środków wyrazu — mimiki, gestu, ruchu scenicznego, rekwizytu — uzyskujących nieraz pewien stopień usamodzielnienia. Ponadto autorzy misteriów mnożą sposoby oddziaływania na widza w zakresie komizmu słownego. Wykształcono narzędzia komediowe nie wykorzystane później w wieku oświecenia.

Wzrost ilości i siły oddziaływania środków ekspresji, rozpatrywanych ze względu na ich funkcję komiczną, dowodzi świadomej dążności do ściślejszego zespolenia utworów ze sceną.

---

Spróbujmy podsumować wyniki dotychczasowych rozważań z punktu widzenia ewolucji dialogu na Boże Narodzenie jako pewnego typu dramatu misteryjnego. Jak zwykle trudno mówić o jednej linii rozwojowej.

Daje się na przykład zauważyć stale wzrastającą tendencję do unikania sytuacji, w których następowałyby przemieszanie efektów tragicznych i komicznych w ramach określonej całości kompozycyjnej, a więc dążenie do rozgraniczenia gatunków dramatycznych. Towarzyszy temu zjawisku dbałość o konsekwentne przestrzeganie zasady fikcji scenicznej, ale jednocześnie w wielu utworach, głównie pochodzenia szkolnego, zjawiają się postaci alegoryczne, jakby żywcem przeniesione z moralitetów średniowiecznych, którym przecież ów przedział między widownią a sceną był właściwie obcy.

Zachowanie iluzji scenicznej wykluczało bezpośrednie zwracanie się aktora do widzów, toteż funkcję jednorazowego komentatora przejmuje Prolog wskazujący, oprócz zapowiadania fabuły, jej walory dydaktyczne. Zwroty do publiczności utrzymują się w dramacie, poza kwestiami Prologa i Epiloga, przede wszystkim w scenach o charakterze rozrywkowym.

Wspomniane zjawiska wystąpiły w twórczości dialogowej już na początku XVII w. Z czasem, w miarę przybywania tekstów, zaznaczają się one coraz wyraźniej, chociaż nierównomiernie — zależnie od proveniencji utworów. Uogólniając można powiedzieć, że w dramacie bożonarodzeniowym pierwszej połowy XVII w. zarysowały się dwa podstawowe nurty czy kierunki rozwoju.



Pierwszy charakteryzuje dążenie do usunięcia elementów zakłócających podstawowy „ton” danej sceny, troska o utrzymanie iluzji teatralnej i wprowadzanie akcji w miejsce dialogu polegającego na wygłaszaniu kolejnych przemówień i replik. Nurt ten występuje w całej twórczości dialogowej, w większym jednak stopniu w utworach sceny popularnej<sup>62</sup> niż w dialogach szkolnych<sup>63</sup>.

W tych ostatnich, zapewne pod wpływem różnej dramaturgii, zjawiają się liczne uosobienia i akty paralelne, a retoryczny dialog staje się dość często popisem erudycji biblijno-mitologicznej. I to byłby ów drugi nurt.

Niezależnie od różnic między obu wymienionymi stylami dialogowymi, w jednym i w drugim dąży się do możliwie dokładnego zobrazowania na scenie podstawowej tematyki, zaczerpniętej z Ewangellii i apokryfów. Wierność w stosunku do źródeł nie jest jednak równoznaczna z brakiem krytycyzmu, czego dowodem postępująca eliminacja cudowności apokryficznych oraz dążenie do wydobycia psychologicznych motywów postępowania bohaterów. „Życiowe” uzasadnienie czynu powoduje większe skomplikowanie postaci działających, z których pewne przynajmniej uzyskują jakieś cechy osobowości. Herod, nie odbiegający od schematu jasełkowej kreacji srogiego króla, w ciągu pierwszej połowy XVII w. przechodzi metamorfozę uczłowiczającą: okazuje zakłopotanie, niepokój wewnętrzny, wściekłość.

W zakresie inscenizacji dialog bożonarodzeniowy przeszedł ewolucję od najliczniej reprezentowanej sceny symultanicznej do przedstawień realizowanych w konwencjach sceny sukcesywnej. Wyodrębnionym poprzednio kierunkom rozwoju dramatu odpowiadają dwie tendencje zaznaczające się w scenicznej realizacji utworów.

Jedną polega na wykorzystaniu przede wszystkim „aktorskich środków ekspresji” — słowa, gestu, mimiki i na stopniowym ograniczaniu roli dekoracji, która staje się coraz bardziej skąpa i umowna. Wydaje się, że genety tego nurtu trzeba szukać zarówno w świadomości artystycznej autorów czy reżyserów widowisk sceny masowej, jak i w ograniczeniach wynikających z przechodzenia do folkloru pozycji repertuarowych tej sceny, co występuje szczególnie silnie u schyłku XVII w.

Drugą tendencję można by określić nieadekwatnym w pełni mianem szkolnej praktyki inscenizacyjnej. Ten sposób realizacji scenicznej znamionuje położenie nacisku na wykorzystanie aparatu dekoracyjnego, rekwizytu i innych „pozaaktorskich środków wyrazu”.

Wyłania się z kolei zagadnienie oryginalności utworów, której sprawdzianem byłaby „umiejętność nadania wątkom czy postaciom nowej funkcji społecznej i artystycznej”<sup>64</sup>. W związku z tą kwestią należałoby też podnieść sprawę oddziaływania polskiego misterium bożonarodzeniowego na analogiczną

<sup>62</sup> Na przykład: *Dialogus in Nativitate Christi*. Rkps Bibl. Oss. 6709; *In solemne Nativitatis Festum*, Rkps Bibl. Kras. 3495; *Dialogus de Nativitate Domini*, Rkps Bibl. Jag. 5590.

<sup>63</sup> Na przykład: *Dialog o cudownym Narodzeniu Syna Bożego* J. K. Dachnowskiego; *Traktat nowy o Zwiastowaniu Anielskim* J. Żabczyca; *Dialogus de Nativitate Domini*. Rkps Bibl. Oss. 1125; *Actus Strenae pro die festo Trium Regum, Actus de Nativitate Dei i Actus Xenialis*. Rkps Bibl. Kras. 3495.

<sup>64</sup> J. Lewański, *Związki literackie polsko-ruskie w dziedzinie dramatu wieku XVII i XVIII*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Prace historyczno-literackie na IV Międzynarodowy Kongres Slawistów w Moskwie 1958*, Warszawa 1958, s. 88.

twórczość naszych sąsiadów, zwłaszcza wschodnich. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dramaturgia ruska, a szczególnie ukraińska, nieraz korzystała z osiągnięć polskiej sceny. Rezanov daje wyraz temu przekonaniu pisząc: „W procesie tworzenia ukraińskiej literatury dramatycznej, główną rolę odegrały wpływy polskie”<sup>65</sup>.

„Kapitałnym pytaniem jest sprawdzenie, czy faktycznie wertep korzystał z »misterium« tego czasu, czy z późniejszych form widowisk na Boże Narodzenie. Idzie w gruncie rzeczy o to, aby stwierdzić, w jakim stopniu polska kultura renesansowa była zdolna przenosić zdobycze europejskiego i własnego odrodzenia aż nad Dniepr [...]»

Jeśli chodzi o wzajemność w korzystaniu przez teatr staropolski z pożyczek wschodnich, to podstawowym problemem byłoby rozróżnienie wpływów niedramatycznego folkloru ziem ruskich od wykorzystania, choćby tylko przez teatr zakonny, działających na scenkach wertepowych czy jarmarcznych postaci stworzonych przez ruską kulturę ludową, a także wykorzystanie postaci ze szkolnego teatru ruskiego”<sup>66</sup>.

#### TEKSTY \*

1. Dialogus pro Nativitate Domini, rkps Bibl. Jagiellońskiej 4551, s. 1—4.
2. Dialogus pro festo Trium Regum, j. w., s. 4—8, oba zapisane w wieku XVIII operują zapomnianym później materiałem apokryficznym; pierwszy wiąże się jedną partią tekstu z dialogiem In solemne Nativitatis festum z rkpsu Krasińskich 3495 (z pierwszej połowy XVII w.).
3. Dialogus brevis pro festo Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, rkps Bibl. Jagiellońskiej 3361, skomponowany prawdopodobnie w końcu XVI w. Otwiera serię dialogów popularnych, niewiele od niego późniejszych:
4. Dialogus pro die Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, rkps Bibl. Jagiellońskiej 3526, k. 76 i 78, poł. XVII w.
5. Dialogus in Nativitate Christi, rkps Ossolineum 6709, s. 111—130, lata 1645—1661; oba te przekazy są połączone pewnymi partiami tekstu.
6. Dialogus pro Nativitate Christi I.
7. Dialogus pro Nativitate Christi II.
8. Daemones duo (fragment dialogu); 6—8 pochodzą z niedostępnego dziś rękopisu, XVII w.
9. Fragment widowiska na Trzech Króli, rkps Bibl. Jagiellońskiej 3526, k. 65 i 77, XVII w.
10. Fragment widowiska ze Skawiny. Archiwum Wojewódzkie na Wawelu.
11. (Dialog na Święto Narodzenia), fragment, rkps Bibl. Jagiellońskiej 4551, s. 8—12, pocz. XVIII w.
12. Dialogus de Nativitate Domini nostri Jesu Christi (Wieliczka), rkps Bibl. Jagiellońskiej 5590 (cały), z lat 1707—1709.
13. In solemne Nativitatis festum, rkps Bibl. Krasińskich 3495, s. 242—249, I poł. XVII w. (spalony).
14. Intermedium eiusdem materiae, j. w., s. 249—250.
15. Dialogus de Nativitate Domini Crosnae expositus 2. I. 1661, rkps Bibl. Ossolineum 1125, k. 104—119.

Druki zachowały nam jeszcze trzy próby literackiego ujęcia tematyki Narodzenia, wszystkie egzemplarze są unikatami, ta sytuacja pozwala przypuszczać, że było ich znacznie więcej.

<sup>65</sup> V. Rezanov, op. cit., t. I, s. 13.

<sup>66</sup> J. Lewański, op. cit., ss. 65 i 88.

\* Wykaz, udostępniony uprzejmie przez dr Juliana Lewańskiego, zawiera niemal wszystkie dialogi starsze i wybrane teksty dramatu jezuickiego.

16. Jan Żabczyca, *Traktat nowy o Zwiastowaniu...*, Kraków 1617.
17. Jan Karol Dachnowski, *Dialog o cudownym Narodzeniu...*, Kraków 1621.
18. Sebastian Miczyński, *Syńcharma na... Narodzenie...*, Kraków 1624.

Z XVIII w. pochodzi dialog włączony do zbioru pieśni:

19. *Mowa Pasterzów przy Narodzeniu Chrystusowym (Kantyczka... 1785)*; powtarza on schemat dialogu ludowego i imituje język pasterzy.

W rkpsie Bibl. Krasińskich 3495 znajdowały się trzy epickie, krótkie ujęcia tematu Bożego Narodzenia (dziś nie istnieją):

20. *Actus Strenae pro die festo Trium Regum*, s. 199—203.
21. *Actus de Nativitate Dei*, s. 37—42.
22. *Actus Xenialis pro die Trium Regum*, s. 195—199.

Najbogatsze teksty zachowały dialogi, które można nazwać misteriami (lub zważając na datę — neomisteriami). Wszystkie przypisujemy z dużym prawdopodobieństwem połowie XVII w.:

23. *Historia Nativitatis Jesu*, rkps Bibl. Krasińskich 3495, s. 60—64, fragment początku i I aktu.
24. (*Historia o Narodzeniu Pańskim*), rkps z Podolińca (własność prywatna w Bratysławie), 1634 r.
25. *Dialogus in Laudem Christi nati...*, rkps Bibl. Misjonarzy w Krakowie 742.
26. *Dialogus pro festo Nativitatis Christi Domini*, j. w., s. 720—787.
27. Drugi akt dialogu pasyjnego *pro die Parasceves: Peccatum Adami et remedium*, j. w.
28. *Dialogus pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, rkps Załuscianum Q. XIV, 12, k. 1—30 (spalony, znamy tylko streszczenie).

Włączamy do tego wykazu 8 dialogów łacińskich ze scen szkolnych:

29. *Ecloga (kolegium jezuickie, Przemyśl)*, rkps Bibl. Ossolineum 12105, k. 28—31, rok 1727.
30. *Dialogus in Natali Domini (kolegium jezuickie, Kalisz)*, rkps Bibl. Ossolineum, Pawl. 204, r. 1586.
31. *Fruumentum electorum (kodeks jezuicki z XVII-XVIII w.)*, rkps Bibl. Jagiellońskiej 2384, k. 156—160.
32. *Certamen rudis aetatis et eruditae*, j. w., k. 161—164.
33. *Cyrus fingens Natalem Christi*, j. w., k. 166—170.
34. *Verbum ligatum*, j. w., k. 171—174.
35. *Tributum novo Apollini (kolegium jezuickie, Stanisławów)*, rkps Bibl. Ossolineum 4655, k. 168—169, rok 1750.
36. *Declamatio sabbativa de Nativitate Christi (kolegium jezuickie, Lublin)*, rkps AGAD Sucha 4054, k. 326—331, r. 1729.  
oraz
37. *Tragedię Jakuba Gawatowicza, Wizerunek śmierci prześwieczonego Jana Chrzciciela...*, Bibl. Muzeum Miejskiego w Cieszynie 7827 (prawdopodobnie człon dramatu cyklicznego na Boże Narodzenie) 1 poł. XVII w.

i 4 dialogi ludowe:

38. *Dialog ludowy, Tomaszów—Hrubieszów—Zamość*, w. XIX. „Wisła”, t. X, (1896), z. 1, ss. 709—724.
39. *Dialog ludowy, Przeworsk, XIX w. „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne”, t. VI (1903) 194—220.*
40. *Dialog ludowy, Siedlce, XIX w., „Wisła”, t. II (1888) 729—753.*
41. *Dialog ludowy, Żołyńca, XIX w. „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej”, t. XIII, cz. 3 (1889) 59—62.*

#### LE „MYSTÈRE” DE NOËL DANS L'ANCIENNE POLOGNE

La base matérielle de cette étude est le drame en langue polonaise entre le milieu du XVI<sup>e</sup> s. et le début du XVIII<sup>e</sup>. La date de départ est imposée par l'état actuel de connaissances sur l'ancien théâtre polonais, en particulier dans le

secteur qui nous intéresse ici. Le début du XVIII<sup>e</sup> s. a été choisi comme *terminus ad quem* pour la raison principale que, dans les années suivantes, le théâtre „vivant”, avec acteurs, cède la place aux marionnettes et que la crèche à personnages fixes se généralise.

L'auteur a concentré son attention sur les trois points suivants: sources des mystères de Noël, mise en scène, comique.

Au cours de l'analyse de ces questions, diverses normes de classification des matériaux ont été introduites afin de contrôler les résultats obtenus par une méthode à l'aide d'une autre. P. ex., dans la section traitant de la mise en scène, on a pris comme base de division un certain nombre de questions qui se sont fait jour en cours d'analyse des textes; dans la section du comique, par contre, l'unité d'étude est constituée par l'oeuvre dramatique.

Les sources où a puisé le drame de la Nativité sont: la Bible, les apocryphes, les textes liturgiques, la littérature patristique, etc. Avec le temps, l'importance d'éléments d'intrigue empruntés hors de la littérature sacrée augmente, ce qui va de pair avec la tendance plus générale vers un élargissement de thèmes dramatiques et la justification des faits rapportés dans les Evangiles p. ex., à l'aide de la motivation psychologique.

En ce qui concerne la mise en scène, le dialogue de Noël a évolué de la présentation simultanée de scènes les plus multiples à une représentation réalisée selon les conventions de scènes successives.

L'examen de ces drames sous l'angle de l'évolution du comique qui s'y manifeste permet de conclure que, malgré la rigidité du schéma du récit, l'idéal esthétique de chaque époque a influé sur les mystères de Noël. Les effets comiques, dans les dialogues du XVI<sup>e</sup> s., sont assurés par les moyens verbaux; le geste, le mouvement scénique et les accessoires, eux, sont subordonnés à la parole, ne font qu'en souligner la valeur sémantique. Plus tard, la part et la signification des moyens d'expression extraverbaux augmentent. De plus, les auteurs multiplient les moyens d'action sur le spectateur dans le domaine du comique verbal.

Dans la conclusion ont été signalées certaines questions liées à l'histoire du drame de la Nativité, celles p. ex., de son caractère „indigène” et de son influence sur les dramaturgies ukrainienne et ruthène.