

JÓZEF SMOSARSKI

Z PROBLEMATYKI BADAŃ NAD STAROPOLSKIM DIALOGIEM O BOŻYM NARODZENIU

Dialog o Bożym Narodzeniu zasługuje, jak się wydaje, na wyodrębnienie go 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 jeśieni literatury staropolskiej. Wiele faktów wskazuje na to, że sztuki o Narodzeniu moglibyśmy — zgodnie z przepisami XVII-wiecznej teorii literatury — nazwać komediami. Materiału dowodowego dostarcza zarówno wątek religijny, jak i części intermedialne. Wydobywa się w nich komizm podejrzliwości św. Józefa, zanim anioł rozwieje jego wątpliwości, komizm perypetii towarzyszących poszukiwaniu noclegu, komizm sceny pasterskiej i składania darów. Intermedia osiągnęły z czasem tak okazałe rozmiary i tak wzrosła ich funkcja, że zaczęto je traktować jako akty (np. w *Dialogus in laudem Christi nati* rkps misjonarski sygn. 742).

„Fabuła komiczna [...] zawiera wątki zaczerpnięte z życia prywatnego, potoczne i codzienne” — pisał Sarbiewski w dziele *O poezji doskonałej*. Jakby w zgodzie z tą formułą, co nie dowodzi oczywiście świadomego stosowania się do zasad „naukowej” poetyki, twórcy dialogów popularnych, przypisywanych XVII w., starają się unikać scen nierealistycznych. Chyba dlatego tak rzadkie są w polskich neomisteriach (typ widowiska religijnego uformowany w latach 1620-1660 pod wpływem działalności zakonów, bractw pobożnych, miejsc pielgrzymkowych itd.) bożenarodzeniowych antecedencje wydarzeń betlejemskich. Tak np. usankcjonowana średniowieczną jeszcze tradycją scena upadku Adama jest w dialogu *In solemne Nativitatis festum* z 1 poł. XVII w. (BKras. rkps sygn. 3495) zredukowana do kwestii jednego z pasterzy, a w *Dialogu na Święto Narodzenia* z pocz. XVIII w. (rkps BJ nr 4551) skwitowana dwoma tylko wierszami.

W cytowanym już dziele Sarbiewski stwierdza dalej, że komedia tworzy sobie dowolnie całą fabułę, że jej bohaterami są osoby niskiego stanu, posługujące się językiem potocznym dla wyrażenia płaskich myśli. Uczucia bohaterów komediowych powinny być spokojne i umiarkowane, jak nadzieja czy radość lub też niewielkie cierpienie.

Konfrontacja tych postulatów z dramatami o Narodzeniu pozwala stwierdzić, że utwory te, zwłaszcza pozaszkolnej proveniencji, były tworzone w zgodzie z ówczesną myślą teoretyczno-literacką. (Powołanie się na Sarbiewskiego, choćby po-

parte analogicznymi sformułowaniami innych teoretyków, sprawy nie wyczerpuje. Niezbędne wydaje się wydedukowanie z samych tekstów, oczywiście nie tylko objętych tematem, zasad poetyki nimi rządzącej).

Wyodrębnienie dialogów o Bożym Narodzeniu spośród innych widowisk religijnych nabiera ostrości dzięki porównaniu ich np. z widowiskami pasyjnymi, dalekimi — dzięki tematowi — od ujęć komediowych.

Istnienia misterium na Boże Narodzenie w XV w. można się domyślać na podstawie *Ordo personarum ad cunabulum in Nativitate Domini* (BJ rkps sygn. 2251), opublikowanego przez Brücknera w „Archiv für slavische Philologie” (Jg 16:1894 s. 607). Wymieniony *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 Maryja i św. Józef — *personae circa cunabulum*.

Zasadnicze sceny dialogów o Narodzeniu¹ powstały z udratyzowania fragmentów ewangelii kanonicznych, z tekstów mszalnych i brewiarzowych, z apokryfów Nowego Testamentu i literatury patrystycznej. Osiemnastowieczna twórczość kolędowa oddziaływała na dramat bożenarodzeniowy w kierunku ulirycznienia niektórych scen, zwłaszcza o charakterze adoracyjnym: uwielbienie Dziecięcia przez Maryję, pokłon pasterzy i hołd Trzech Króli.

Tekst ewangeliczny rzadko występuje *in extenso* jako osobna kwestia którejś postaci lub choćby większy fragment wypowiedzi. Do odnotowania mamy tu jedynie *Magnificat* w łacińskiej wersji z *Jaselek krośnieńskich* 1661 r., częściej natomiast trafia się parafraza jakiegoś tekstu, zwłaszcza spopularyzowanego przez liturgię.

Wśród liturgicznych zapożyczeń trzeba wymienić anielskie *Gloria* zarówno w łacińskiej wersji mszalnej, jak i w polskich tłumaczeniach i parafrazach.

Wpływ epoki na bożenarodzeniową twórczość dramatyczną ujawnił się m.in. 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* (BJ rkps sygn. 3361) muzy wezwane do żłóbka, mimo epizodycznej roli, są traktowane jako postacie równe niemal 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. Jest to naturalnie sąd nazbyt uproszczony, nie uwzględniający zmian w wyobrażeniach o antyku i swoistego życia mitologii grecko-rzymskiej. Poszerzenie kręgu obserwacji pozwoli ten sąd zweryfikować i ewentualnie wytyczyć ramy chronologiczne przemiany podobnej do tej, jaką obserwujemy w twórczości Kaspra Twardowskiego między *Lekcjami Kupidynowymi* a *Łodzią* i *Pochodnią miłości bożej*.

W misteriach przypisywanych 2 poł. XVII w. wzrasta udział i znaczenie wątków ludowych, upowszechnionych dzięki komedii rybałtowskiej. Przyczyna tego zja-

¹ Kompletne misterium bożenarodzeniowe zawiera następujące „sprawy”: Adam i Ewa w raju, prorocy mesjańscy, zwiastowanie, poszukiwanie noclegu, scena pasterska, adoracja Dziecięcia, pokłon Trzech Króli poprzedzony wizytą u Heroda, rzeź niewiniątek.

wiska tkwi zapewne w dążeniu do nadawania kolorytu lokalnego wydarzeniom ewangelicznym, jak również w tendencji do rozszerzania schematu fabularnego motywami zaczerpniętymi z codzienności.

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* Jana Żabczyca, Gnato podjudzający 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 beztrąsko 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.

Z podobnymi praktykami spotykamy się oczywiście nie tylko w dramacie na Boże Narodzenie. Zwłaszcza kazania dostarczają materiału porównawczego w tak wielkiej obfitości, że nie budzi zdziwienia ewangelista Łukasz „Wołem się pieczętujący” z kazania Jana Jugowskiego na uroczystość Bożego Narodzenia.

Związek sztuk o Narodzeniu Pańskim z twórczością ludową mógł się zacieśniać dzięki polonizacji niektórych scen misteriów. Jest to szczególnie widoczne na przykładzie pasterzy, których imiona i kwestie dowodzą sarmackiej proveniencji wypowiadających. Miejscem akcji staje się coraz wyraźniej polskie miasteczko i wieś w XVII w., a środowisko betlejemskie zdobywa rysy charakterystyczne dla kreacji intermediowych.

Okolo połowy XVII w. obserwujemy w procesie ewolucji dramatu postępującą tendencję do rozszerzania i aktualizacji fabuły misterium. Różne były efekty tego procesu historyczno-literackiego.

Dialogus in laudem Christi nati (BOssol. sygn. 7075/II — Teki Bernackiego) z połowy XVII w. 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.

Wymieniony utwór można by przyjąć za reprezentacyjny dla pierwszego etapu prób przetworzenia misterium bożonarodzeniowego, dokonanych pod wpływem komedii rybałtowskiej. Zmiany są wprowadzane na raz w sposób mechaniczny i polegają na mnożeniu aktów o odrębnej tematyce, zestawianych w sposób całkowicie dowolny.

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

Przykładu ingerowania w sferę motywacji wydarzeń dostarcza *Dialogus in Nativitate Christi* (BOssol. rkps sygn. 6709 I) z poł. XVII w. Dziecię przychodzi na świat w Betlejem, nie „aby się wypełniło Pismo”, ale dlatego, że Maryja chce towa-

rzyszyć w drodze św. Józefowi, któremu dekret cesarski nakazywał pójść na spis do rodzinnej miejscowości.

W dialogu *De Nativitate Domini nostri Jesu Christi* (BJ rkps sygn. 5590), wystawianym na początku XVIII w. w Wieliczce i okolicy, część misteryjna została ograniczona do początkowych scen cyklu bożenarodzeniowego: 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 4 intermediów, które prawdopodobnie wystawiano również na Boże Narodzenie, jak tego dowodzą wzmianki o szczegółach oprawy scenicznej. We wspomnianym już dialogu *In laudem Christi nati* stosunek części zasadniczej do pozamisteryjnej jest dla tej ostatniej jeszcze korzystniejszy (263 w. — 736 w.), jednak dodanie lub usunięcie jakiegoś aktu nie naruszyłoby w zasadzie i tak pogmatwanej kompozycji utworu. Natomiast autor czy redaktor „dialogu wielickiego” połączył kilka motywów ewangelicznych w spójną całość, w której wątek religijny stał się właściwie pretekstem do ukazania udratyzowanej obserwacji codziennego życia.

Czy rzeczywiście? Czy słuszne jest twierdzenie, że wątek religijny zszedł do roli pretekstu dla odegrania spektaklu, w którym cele pozareligijne stały się wartością nadrzędną? Ale chyba nie lepiej jest udokumentowany drugi człon alternatywy — że sprawy wiary i religii, pozbawione odświętnego sztafażu, są ważnym, choć nie eksponowanym komponentem powszedniej rzeczywistości, z takim rozmachem anektującej dla siebie tradycyjne widowisko.

Te interesujące pod względem artystycznym osiągnięcia sąsiadują z utworami, których głównym walorem jest nowy układ dawniej wypracowanych zamkniętych jednostek.

Twórcy dramatu bożenarodzeniowego z 1. poł. XVII w. wykazują znaczną dbałość o klarowną kompozycję utworów, grupują wydarzenia wokół jednej głównej sprawy. Kierując się tą zasadą redukują wątki o charakterze prefiguracji narodzenia. Ograniczeniom tematycznym dzieła towarzyszy tendencja do ujednoczenia stylu, do posługiwania się środkami wyrazu stosownymi dla komedii, o czym już wspomniano. Może te reformy należy tłumaczyć podporządkowaniem się rygorom poetyki renesansowej? Los niebiańskich i rajszych antecedenencji narodzenia stał się po latach (w 2 poł. XVII w. i w. XVIII, ale w kilku przypadkach zjawisko to można obserwować i w 1 poł. XVII w.) udziałem aktów z Herodem i Trzema Królami, a miejsce akcji ograniczono do samego tylko Betlejem. Z szeregu akcji dawnego misterium utrzymały się tylko trzy: wędrówka do Betlejem, narodzenie i adoracja pasterzy.

W wyniku dalszej redukcji poszczególne akty usamodzielniały się i powoli zanikały, z wyjątkiem sceny pasterskiej. Coraz większe znaczenie zaczęto przywiązywać do elementów składających się na oprawę muzyczno-wokalną, aż w końcu wyglądony, stylizowany na ludowość *actus Pastoralis* trafił do śpiewników.

Kolejny problem to miejsce dialogów na Boże Narodzenie w strukturze zjawisk artystycznych i ideowych dramatu staropolskiego. Od rozwiązania tej kwestii zależy — jak się wydaje — dalszy ciąg rozważań nad dialogiem bożenarodzeniowym, bo chyba nieobojętną sprawą jest ustalenie, z jakimi strukturami kulturowymi w da-

nym okresie należy wiązać ten dialog. Czy mieści się on w sferze życia religijnego, czy pozostaje na usługach liturgii, czy trzeba postawić go w szeregu zjawisk określanych wspólnym mianem obyczajowości, czy może przynależy do domeny teatru *sensu stricto*.

Pytanie szczegółowe dotyczy wyboru zdarzeń dramatycznych. Spośród zachowanych tekstów tylko jeden prezentuje pełną kolekcję „spraw” misterium bożenarodzeniowego, wypracowanych przez dramaturgię europejską. W pozostałych rezygnowano najczęściej z aktów ukazujących antecedencję wydarzeń betlejemskich oraz z ponurego finału — rzezi niewiniątek. Zamknięcie sztuki sceną ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu pozwalało utrzymać całe przedstawienie w jednolitej tonacji umiarkowanego optymizmu, uzasadnionego radosnym nastrojem świąt.

Analiza wyeksponowanych zdarzeń zwraca uwagę na ich rolę syntetyzującą w stosunku do całego widowiska, pozwala popatrzeć na nie jako na „zwrniki ideowe”, dzięki którym można dotrzeć do głębszych prawdyłości rządzących przedstawionym światem.

Jedną z cech dawnego teatru było ściśle przestrzeganie dystansu między aktorem i spektatorem oddzielnym „rampą” od tego, co działo się na *theatrum*. Bezpośrednie zwroty do widzów przysługiwały tylko Prologowi i Epilogowi; w innych wypadkach — dość rzadkich — miały miejsce wtedy, gdy trzeba było wygłosić naukę.

Z zagadnień szczegółowych, które wchodzą w zakres tej problematyki, wymienimy następujące sprawy: a) wyobcowanie sceny, b) traktowanie świata teatralnego w kategoriach iluzjonistycznych, c) ukazanie wizji świata w przestrzeni zmetafizowanej.

Analiza różnych form wypowiedzi dramatycznej — dialogu, monologu, chóru — pozwala określić rolę tych sposobów porozumiewania się zarówno w sferze kontaktów między postaciami widowiska, jak i między sceną a widownią. Obok analizy takich funkcji słowa, jak prezentacja postaci, budowanie ciągu zdarzeniowego czy sugerowanie różnych planów, warto zwrócić uwagę na związek między charakterem wypowiedzi a składnią zdania, sposobem prowadzenia dialogu itp. Dalsze pytania dotyczą walorów konstruktywnych języka poetyckiego: co zawiera on poza tekstem ściśle zsemantyzowanym? Język poetycki korzysta z pozasłownych środków ekspresji *implicite* w nim zawartych: „słowo [...] wspomaga i wyłącza nieraz gest, mimika, ruch, światło, muzyka. Współdziałanie to realizuje się najpełniej w inscenizacji teatralnej, jest jednak przewidziane i obecne w samym tekście dramatu, tam się już dokonuje”.²

Inszenizacja i scenografia zasługują oczywiście na obszernie omówienie, tylko że w tym szczególnie przypadku materiał dokumentacyjny jest bardzo ubogi. Pewne usługi mogą oddać poetyki po uprzednim ustaleniu ich przydatności dla badań nad dialogami; z pomocą przyjsć mogą ówczesna plastyka i malarstwo, może jakieś analogie z teatrem obcym — w sumie jest to jednak baza niewystarczająca.

W dążeniu do zrekonstruowania świadomości artystycznej twórców widowisk na Boże Narodzenie pewną pomoc może okazać odwołanie się do praktyki współ-

² I. Sławińska. *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960 s. 30 n.

czesnego teatru, a także obserwacja takich zjawisk, jak misterium pasyjne w Kalwarii Zebrzydowskiej. Odwoływanie się do współczesnych realizacji dawnego repertuaru powinno być obwarowane wieloma zastrzeżeniami, choćby z tego względu, że o ile dawny teatr, zwłaszcza ludowy, realizował pewne cele pozaartystyczne (np. krytyka stosunków społecznych często wyraźnie adresowana), to współcześni twórcy apelują do wrażliwości estetycznej, którą można określić jako rafinowaną stylizację ludową.