

KAMIL KOPANIA

Warszawa

*Słowo – Obraz – Teatr.**Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”**

W 1958 r. zasłużony badacz dziejów religijności w Polsce, Karol Górski, odnalazł w bibliotece klasztoru Karmelitanek Bosych w Krakowie rękopis ozdobionego 117 miniaturami rozmyślenia pasyjnego, które w literaturze naukowej znane jest pod nazwą *Rozmyślań dominikańskich*¹. Jego odkrycie, a w szczególności wydanie, wraz z opatrzoną przypisami transliteracją tekstu, uwagami redaktorskimi, analizą językową, jak też artykułami na temat zdobiących je miniatur oraz treści dzieła w kontekście literatury pasyjnej stało się podstawą licznych, tematycznie zróżnicowanych rozważań². Do chwili obecnej powstała duża liczba prac w całości bądź w części poświęconych znaczeniu *Rozmyślań...* dla kultury XVI-wiecznej Polski, ich miejscu w pobożności przełomu średniowiecza i renesansu³, źródłom literackim warunkującym

* Autor pragnie złożyć serdeczne podziękowania Panu Profesorowi Piotrowi Skubiszewskiemu oraz Pani Profesor Katarzynie Zalewskiej za dyskusję oraz wszelkie uwagi i sugestie, bez których treść artykułu byłaby znacznie uboższa.

¹ Kraków, Biblioteka klasztoru Karmelitanek Bosych, ms. sygn. 287.

² *Rozmyślenia dominikańskie*, Tom I, „Biblioteka Pisarzy Polskich”, seria A, nr 3, wyd. i opr. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, opr. ikonogr. Z. Rożanow, wstęp komparatystyczny T. Dobrzeńiecki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965. Planowane było wydanie drugiego tomu *Rozmyślań...*, na który miała się składać transkrypcja tekstu wraz ze słownikiem, opracowana przez W. Kuraszkiewicza, oraz analiza miniatur zawartych w rękopisie. Patrz: K. GÓRSKI, *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich” dla kultury polskiej przełomu XV i XVI w.*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 203. Transkrypcję fragmentów tekstu, wraz ze słownikiem, wykonano kilkadziesiąt lat później na potrzeby wydawnictwa: *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wyd. W. R. Rzepka, W. Wydra, wstęp M. Adamczyk, Warszawa-Poznań 1996, s. 309-334.

³ M. ADAMCZYK, *Religijna proza narracyjna do końca XVI w.*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 14, przyp 21, s. 39; A. CZYŻ, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 236-237; K. GÓRSKI, *Uwagi o „Rozmyśleniach dominikańskich” na tle prądów religijnych XV i początku XVI wieku*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze, II*, red. J. Lewański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 303-321; id., *Prądy religijne XV wieku a sztuka*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 128-129; id., *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich”*, s. 203-207; id., *Duchowość polska w XV wieku*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 161-175; J. LEWAŃSKI, *Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 11; J. J. KOPEĆ, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, passim; id., *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. J. J. Kopeć, H. D. Wojtyńska, Lublin 1981, s. 55; T. MICHAŁOWSKA, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 611-613;

ich powstanie⁴, właściwościami językowym tekstu⁵, pierwowzorom graficznym miniatur⁶, a także takie, których autorzy podjęli próbę powiązania zabytku z teatrem misteryjnym⁷. Omawiany rękopis stanowił też podstawę do ogólnych rozważań nad wzajemnymi związkami malarstwa, literatury i teatru⁸.

„Rozmyślania dominikańskie” a teatr

We wstępie do *Rozmyślań...* K. Górski pisze: „Juszyński podaje, że posiadał on rękopis *Pasji* z roku 1534, widowiska, które odgrywano u dominikanów krakowskich. [...] Nie ulega wątpliwości, że *Rozmyślania* nie są ową *Pasją*, gdyż nie są one tekstem dramatycznym. Ale istnieje, jak można sądzić, pewne pokrewieństwo między *Pasją* a *Rozmyślaniami*. Malarz II⁹ rysuje często na obrazach architekturę podobną do sceny o dwóch

A. NOWICKA-JEŻOWA, *Tradycja średniowieczna w religijności katolickiej XVI wieku (próba spojrzenia ogólnego)*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 195-196, 214-215; T. OBIEDZIŃSKA, *Topografia wizerunków kultowych Ukrzyżowanego w średniowiecznej i renesansowej kulturze Polski*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 109-113; T. OBIEDZIŃSKA, *Symbolika Krzyża Golgoty w polskiej literaturze średniowiecza*, [w:] *Literatura i kultura polskiego średniowiecza. Człowiek wobec świata znaków i symboli*, red. P. Buchwald-Pelcowa, J. Pelc, Warszawa 1995, s. 259-262; J. SMOSARSKI, *Męka Pańska w polskiej literaturze średniowiecznej*, [w:] J. J. KOPEĆ, H. D. WOJTYSKA, *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, Lublin 1981, s. 97-98.

⁴ M. ADAMCZYK, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980, passim; T. DOBRZENIECKI, *Rozmyślania dominikańskie*, „Pamiętnik literacki”, R. LV, z. 2, 1964, s. 319-339; id., *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce. Chrystofania Marii*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze, II*, red. J. Lewański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 40-42, 66-68; id., *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj...*, s. 137-138; J. J. KOPEĆ, *Droga Krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1975, s. 27-29; id., *Męka Pańska w religijnej...*, s. 127-128; J. H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979, passim; NOWICKA-JEŻOWA, op. cit., s. 206-207, 212; SMOSARSKI, op. cit., s. 97. Patrz też: P. SKUBISZEWSKI, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XII, 1981, s. 49. W kontekście rozważań o literaturze apokryficznej wzmiankują: J. STARNAWSKI, *Zarys dziejów literatury staropolskiej*, Lublin 1993, s. 21; J. ZIOMEK, *Renesans*, Warszawa 2001, s. 133.

⁵ E. BARTNICKA, *Funkcje składniowe bezokolicznika w „Rozmyśleniach dominikańskich”*, [w:] *Munera linguistica Ladislao Kuraszkiewicz dedicata*, red. M. Basaj, Z. Zagórski, Wrocław 1993, s. 27-33; D. KOZARYN, *Kształt stylistyczny „Rozmyślań dominikańskich” na tle innych pasji staropolskich*, Szczecin 2001; W. KURASZKIEWICZ, *Dwaj pisarze podstawowego tekstu „Rozmyślań dominikańskich”*, „Język Polski”, nr 5 (LIV), 1974, s. 349-352; id., *Oboczności akcentowe typu wieliki-wielki, aże-aż, iże-iż w „Rozmyśleniach dominikańskich”*, „Studia Śląskie”, Seria Nowa, T. 26, 1974, s. 207-210; E. STRYJNIAK, *Sposoby wprowadzania przytoczeń w tekście „Rozmyślań dominikańskich”*, „Poradnik Językowy”, nr 8 (381), 1980, s. 420-427.

⁶ T. DOBRZENIECKI, *O kilku wzorach graficznych malarstwa ludowego w Polsce*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, red. J. Białostocki Warszawa 1972, s. 163-174; B. MIODOŃSKA, *Małopolskie malarstwo książkowe*, Warszawa 1993, s. 182-185, 189-192; A. M. OLSZEWSKI, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 62-64, 142-144.

⁷ B. KRÓL-KACZOROWSKA, *Kilka uwag o domniemanej „scenie krakowskiej”*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XXI, z. 3-4 (83-84), 1972, s. 315-321; J. LEWAŃSKI, *„Pozór scen teatrowych” i niektóre problemy techniki dramatycznej polskiego odrodzenia*, [w:] *Studia Staropolskie*, red. Cz. Hernas, J. Ziomek, t. XVIII: *Wrocławskie spotkanie teatralne*, red. W. Roszkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 27-45, szczególnie s. 38-45; id., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 168-170; Z. ROZANOW, *Średniowieczna ikonografia muzyczna*, „Musica Medii Aevi”, T. II, Warszawa 1968, s. 111; R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Tradycje teatralne zakonu kaznodziejskiego w Polsce 1500-1809*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XVIII, z. 1-2 (69-70), 1969, s. 48-50; J. WIESIŃSKI, *Piśmiennictwo*, [w:] *Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w*, red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 695-696.

⁸ B. HOJDIS, *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza*, Gniezno-Poznań 2002, s. 62-76.

⁹ Miniatury *Rozmyślań...* są dziełem dwóch artystów, miniaturzysty I i miniaturzysty II. Pierwszy był twórcą 33, drugi

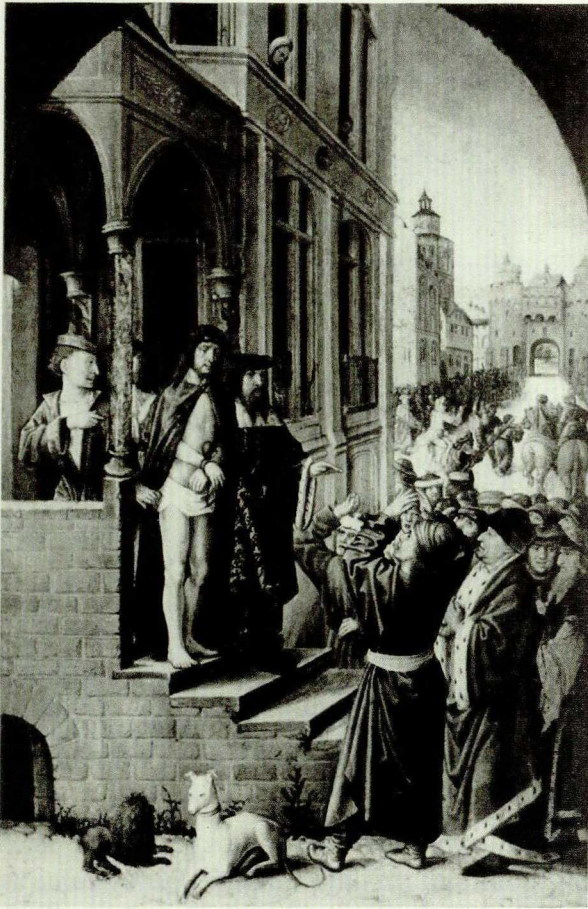


1. Jan z Limbourg, Wniebowstąpienie,
ok. 1403 r., Paryż, *Bibliothèque Nationale de
France*, Ms. lat. 166, fol. 14

poziomach połączonych schodami. Obok tego *Rozmyślenia* zawierają szereg scen udramatyzowanych, dialogów oraz monologów [...]. Można tedy mniemać, że *Rozmyślenia* są wersją narracyjną widowiska pasyjnego albo *Pasja* była udramatyzowaniem *Rozmyślań*. Ponieważ jednak obrazy były podstawą tekstu, należy przyjąć, że *Pasja* była podstawą wersji narracyjnej¹⁰.

84 miniatur. Patrz: Z. ROZANOW, *Miniatury i iluminacje tekstu „Rozmyślań dominikańskich”*, [w:] *„Rozmyślenia...”*, s. XVIII-XXXVIII. Autorka łączy pierwszego miniaturzystę z kręgiem wczesnego warsztatu Stanisława Samostrzelnika, drugiego z „rysunkowym” stylem iluminatorstwa krakowskiego, z zastrzeżeniem, iż twórca reprezentuje „odosobniony jak dotąd przykład swoistej rodzimości, dramatycznej dynamiki i brutalności formy” [s. XXXVIII]. Na temat miniatur *Rozmyślań...*, w kontekście ich wykonawców, wypowiada się również B. Miodońska. Miniaturzystę I określa jako „Mistrza Ogrójca”. Nie podejmuje wątku zależności miniaturzysty I od warsztatu Stanisława Samostrzelnika, skupiając się na wpływach, jakie wywarły na artyście dokonania artystyczne Albrechta Dürera. Miniaturzystę II określa Miodońska mianem „Mistrza Pasji”, rozwijając szeroko zapoczątkowany przez Z. Rozanow wątek zależności jego stylu od stylu iluminatorstwa krakowskiego I. ćw. XVI w., ze szczególnym zwróceniem uwagi na „graficzny” aspekt tworzonych przez artystę prac (Miodońska pisze, iż miniaturzysta II mieści się w ramach tzw. „mianery drzeworytniczej”). Patrz: B. MIODOŃSKA, *Małopolskie malarstwo książkowe*, Warszawa 1993, s. 182-185, 189-192.

¹⁰ K. GÓRSKI, *Analiza pisarska – metoda wydawnicza – zagadnienie autorstwa*, [w:] *„Rozmyślenia ...”*, s. XIV. Badacz ten zauważa, iż „większość kart rękopisu zawierających miniatury składa się z pergaminowej ramki, w którą wlepiono prostokąt pergaminu z miniaturą”, ale „umieszczone na odwrocie miniatur teksty były pisane niewątpliwie dopiero po sklejeniu kart”. Ibid., s. VI. Potwierdzeniem tej hipotezy jest fakt, iż na stronach: 20, 22, 28, 30, 32, 34, 44, 46, 48, 54, 56, 58, 60, 68, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 98, 100, 102, 104, 108 [numeracje stron – za wydaniem współczesnym] „ręka I zostawiła ‘okienka’ w tekście w miejscach, w których na znajdującej się na odwrocie miniaturze przypadała twarz Chrystusa” (bądź, w przypadku strony 22, twarz Marii), co miało najprawdopodobniej wynikać z obawy o możliwe zniekształcenie przez litery twarzy Zbawiciela. Ibid., s. VII, przyp. 2. Mając na uwadze powyższe ustalenia, musimy jednak zdawać sobie sprawę z faktu, iż czym innym jest kolejność powstawania poszczególnych składników kodeksu, czym innym zaś ich wzajemna zależność od siebie. Z faktu, iż miniatury powstały wcześniej, niż napisany został tekst, nie musimy automatycznie wysnuwać wniosku, iż tekst powstał pod wpływem miniatur.



2. Jan z Flandrii, *Ecce homo*,
ok. 1485-90 r., Praga, Národní Galerie

Zasugerowany przez K. Górskiego związek *Rozmyślań...* z teatrem, w szczególności zaś z zaginioną *Pasją*, która miała być odgrywana w 1534 r. przez dominikanów krakowskich, niezwykle silnie odcisnęła się na późniejszych badaniach rękopisu¹¹. Kwestii teatralności tekstu i miniatur *Rozmyślań...* poświęcono zarówno osobne studia, jak i drobne wzmianki¹². Powstaje pytanie, na ile sugestie K. Górskiego znajdują oparcie w dostępnym materiale źródłowym oraz poczynionych w ostatnich dziesięcioleciach ustaleniach badaczy różnych dziedzin nauki.

Sztuki plastyczne i teatr w średniowieczu – podstawowe problemy

Próby łączenia sztuki średniowiecznej z teatrem, wykazywanie, iż kwatery nastaw ołtarzowych, obrazy tablicowe bądź miniatury rękopisów zawdzięczają swą redakcję misteriom, mają długą tradycję. Badaczem, który niejako patronuje przekonaniom o misteryjnym rodowodzie ikonografii późnego średniowiecza, jest É. Mâle. To przede wszystkim jego prace przyczyniły się do rozumienia sztuki tego czasu jako sztuki przesiąkniętej realiami

¹¹ K. Górski na przestrzeni lat wielokrotnie powracał do tezy o związku *Rozmyślań...* z teatrem. Patrz: GÓRSKI, *Uwagi o „Rozmyśleniach dominikańskich”...*, s. 306; id., *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich”...*, s. 204; id., *Duchowość polska...*, s. 173-174.

¹² Patrz przyp. 7.



3. *Mistrz z Brunszwiku, Ecce homo, 1505/6 r., Brunszwik, Herzog-Anton-Ulrich-Museum*

sceny misteryjnej¹³. Podejmując rozważania nad ewentualną zależnością *Rozmyślań*... od teatru, powinniśmy wyraźnie zaznaczyć, iż stanowisko francuskiego badacza od wielu już lat poddawane jest krytyce. W sposób dobitny i zwięzły na problematyczność jego wywodów zwróciła uwagę M. Twycross: „The relation between medieval art and medieval drama is a perennially fascinating and contentious one. We would no longer declare sanguinely with Émile Mâle that fifteenth-century artists were so affected by the mystery plays that when they came to represent the same scenes, *ils peignaient donc ce qu'ils avaient vu*. The relationship between the two are more subtle and complex than that, besides being based on the false and modern premise that good artists copy life: most artists, unromantically, tended to copy other artists. Just because an image is lively, it does not necessarily come from life – and liveliness is no proof that it comes from the theater”¹⁴.

Faktycznie, niewiele dzieł późnego średniowiecza wykazuje zbieżności z praktyką teatralną. Jedynie te, które pod względem ikonografii charakteryzują się odmiennością od typowego sposobu obrazowania konkretnych scen – czy to w ogóle, czy w szczególności – mogą być uznane za powstałe pod wpływem teatru. Takie zaś zabytki nie są liczne. Z pewnością za wizualną dokumentację obrzędu Wniebowstąpienia uznać możemy powstałą w 1403 r. miniaturę autorstwa Jana z Limbourg (il. 1)¹⁵. Fakt, iż scena Wniebowstąpienia nie odbywa

¹³ Poglądy na kwestię zależności sztuk plastycznych od teatru badacz wyraził przede wszystkim w książce: *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908.

¹⁴ M. TWYXCROSS, *Introduction*, [w:] *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, ed. C. Davidson, J. H. Stroupe, Kalamazoo, Michigan 1991, s. 1.

¹⁵ Rękopis Biblii iluminowany przez Jana z Limbourg, Paryż, ok. 1403 r., Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 166, fol. 14. Patrz: U. HAASTRUP, *Stage Props in the Liturgical Drama*, „Hafnia”, nr 11, 1987, s. 159.

się, zgodnie z narracją biblijną¹⁶ i tradycją ikonograficzną, w przestrzeni otwartej, lecz we wnętrzu świątyni, wyraźnie naprowadza nas na praktykę inscenizowania dramatyzacji liturgicznych, w czasie których rzeźbiona figura Zbawiciela wciągana była na linach pod sklepienie kościoła¹⁷ (ten właśnie moment ukazał artysta).

Za powstałe pod wpływem teatru można też uznać pojedyncze obrazy tablicowe, przedstawiające wybrane epizody Pasji Chrystusa, gdzie rzeczywista architektura miejska wykorzystana została jako miejsce akcji sztuki teatralnej. Wrażenie takie możemy odnieść oglądając obraz *Ecce homo*, namalowany około 1485-90 r. przez Jana z Flandrii, znajdujący się obecnie w Národní Galerie w Pradze (il. 2)¹⁸. Twórca ukazał w perspektywie ulicy dwa wydarzenia – okazanie Chrystusa ludowi (Piłat i Chrystus stoją w przedsiönku okazałej kamienicy) oraz początek drogi na Golgotę. Akcja rozgrywa się w realistycznie przedstawionym pejzażu miejskim. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż malarz ukazuje tłum gapiów, rozmieszczony wzdłuż ulicy, oraz pojedyncze postaci w oknach kamienic. To jakże swoiste zbiorowisko ludzkie, którego nie spotkamy na przeważającej większości dzieł późnośredniowiecznych podejmujących analogiczny temat, można, z pewnym prawdopodobieństwem, potraktować po prostu jako licznie zgromadzoną widownię misterium. Podobne cechy charakteryzują dzieło o tym samym tytule, autorstwa Mistrza z Brunzswiku, datowane na rok 1505/6, przechowywane w Herzog-Anton-Ulrich-Museum w Brunzswiku (il. 3)¹⁹.

Podejmując kwestię zależności *Rozmyślań dominikańskich* od średniowiecznego teatru, konkretnie zaś od sceny misteryjnej, musimy mieć świadomość, iż ich teatralny rodowód byłby, na tle sztuki późnego średniowiecza, zjawiskiem wyjątkowym. Uwaga ta nie odnosi się wyłącznie do warstwy ilustracyjnej dzieła, lecz również do jego tekstu, rzekomo zależnego od tekstu *Pasji* wspomnianej przez M. H. Juszyńskiego. Aby związać *Rozmyślenia...* ze sceną misteryjną, należałoby wykazać ponad wszelką wątpliwość ich wyjątkowość, odrębność względem innych, podobnych im dzieł. Nadto wszelkie relacje między teatrem, słowem a obrazem winny mieć szczegółowe uzasadnienie, odpowiadające wyjątkowo skomplikowanym związkom wyżej wymienionych dziedzin twórczości

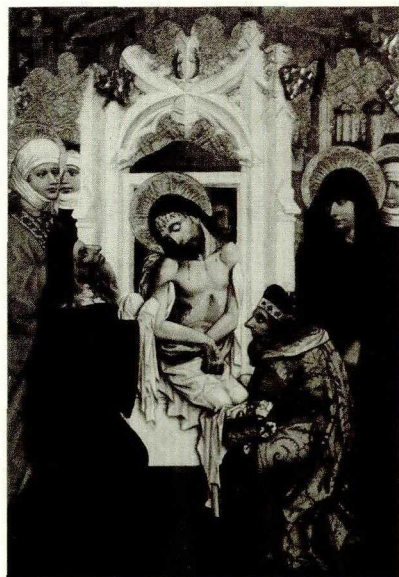
¹⁶ Łk 24, 50-51.

¹⁷ Patrz: HAASTRUP, op. cit., s. 147-165. Ciekawe uwagi na temat ceremonii Wniebowstąpienia w dawnej Polsce podaje A. FISCHER, *Polskie widowiska ludowe*, „Lud”, t. 19, 1913, s. 58: „Już Sarnicki w swych rocznikach nadmieniał, iż w r. 1402 na uroczystości Wniebowstąpienia w farze poznańskiej, chłopcy podnosili w górę figurę Zbawiciela, a ze szczytu świątyni stracali dyabła w postaci smoka. Opowiada też o tym zwyczaju Rej w *Postylli*, że za jego czasów uważano sobie za religijną zasługę, ‘jeśli w dzień Wniebowstąpienia kto Jezusa lipowego powozem, jako złodzieja do nieba wciągnął, a dyabła z góry zrzucił, a potem z nim po ulicach biegał’”. Na temat ceremonii Wniebowstąpienia i kwestii z nią związanych patrz też: N. C. BROOKS, *Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur”, t. LXII, Berlin 1925, s. 91-96; C. DAVIDSON, *Technology, Guilds, & Early English Drama*, Kalamazoo, Michigan 1996, rozdział V, *Falling and Rising on the Medieval Stage*, s. 81-100; H. J. KRAUSE, *‘Imago ascensionis’ und ‘Himmelloch’, Zum ‘Bild’-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie*, [w:] *Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt*, hrsg. F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987, s. 281-353; J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000, passim, szczególnie s. 150-154; H. R. WEBER, *Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie*, „Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 76”, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1987.

¹⁸ Patrz: J. BIAŁOSTOCKI, *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 7, *Spätmittelalter und Beginnende Neuzeit*, Berlin 1972, il. 35, opis i bibl. 179-180.

¹⁹ Patrz: *Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum*, Katalogbuch zur Ausstellung im Ammergauer Haus, Oberammergau, 28. Mai bis 30. September 1990, hrsg. E. Brockhoff, E. Dünninger, M. Henker, München 1990, s. 308-309; tam repr., opis oraz bibl.

4. *Mistrz scen pasyjnych tryptyku dominikańskiego,
Złożenie do Grobu, ok. 1465 r., Kraków, Muzeum
Narodowe*



w dobie średniowiecza²⁰. Próby takie zostały podjęte. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, na ile znajdują one uzasadnienie w faktach, materiale źródłowym i porównawczym.

Rękopis „Pasji” wspomniany przez Michała Hieronima Juszyńskiego

W *Dykcjonarzu poetów polskich*, w tomie II, jego autor – M. H. Juszyński²¹ – podaje informację następującej treści: „Mam sławny dyalog Dominikański z roku 1533²² który

²⁰ Patrz przede wszystkim: P. VENTRONE, *On the Use of Figurative Arts as a Source for the Study of Medieval Spectacles*, [w:] *Iconographic and Comparative...*, s. 4-16. Tam też bibliografia. Por. C. DAVIDSON, *Drama and Art. An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Medieval Drama*, Kalamazoo, Michigan 1977, s. 1-14. Patrz też: P. BUTTERWORTH, „The Martyrdom of St Apollonia” and „The Rape of the Sabine Women” as iconographic Evidence of Medieval Theatre Practice, [w:] *Essays in Honour of Peter Meredith*, ed. C. Batt, Leeds Studies in English 29, Leeds 1998, s. 55-68; C. DAVIDSON, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*, Kalamazoo, Michigan 1991, passim; G. KIPLING, *Theatre as Subject and Object in Fouquet’s „Martyrdom of St Apollonia”*, „Medieval English Theatre” 19 (1997), s. 26-80; id., *Fouquet, St Apollonia, and the Motives of the Miniaturist’s Art; a Reply to Graham Runnals*, „Medieval English Theatre” 19 (1997), s. 101-120; F. I. LAWRENSON, H. PURKIS, *Les Éditions illustrées de TERENCE dans l’histoire du théâtre. Spectacles dans un fauteuil?*, [w:] *Le lieu théâtral à la Renaissance*, red. J. Jacquot, E. Konigson, M. Oddon, Paris 1986, s. 1-23; B. A. MULVANEY, *Gesture and Audience: The Passion and Duccio’s Maestà*, [w:] *Gesture in Medieval Drama and Art*, ed. C. Davidson, Kalamazoo, Michigan 2001, s. 178-220; G. A. RUNNALLS, *Jean Fouquet’s „Martyrdom of St Apollonia” and the Medieval French Stage*, „Medieval English Theatre”, 19 (1997), s. 81-100.

²¹ Na temat M. H. Juszyńskiego patrz: J. KORPAŁA, *Juszyński Michał Hieronim*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XI, s. 355-358; tam też szczegółowa bibliografia. Z nowszych prac: K. BEDNARSKA-RUSZAJOWA, *Michał Hieronim Juszyński – bibliograf i bibliofil. Próba uporządkowania problemów*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, R. XXVI, nr 1-2, 1976, s. 69-92; M. GÓRALSKA, *Fragment księgozbioru Michała Hieronima Juszyńskiego w Bibliotece Ossolineum*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, z. 5, 1994, s. 161-180.

²² Badacze powołujący się na informację M. H. Juszyńskiego jako datę powstania *Pasji* uznają bądź rok 1533, bądź 1534. Rozbieżność tę tłumaczyć można faktem, iż w poszczególnych egzemplarzach *Dykcjonarza...*, w interesującym nas fragmencie, zapewne na skutek błędu drukarskiego, data bywa niepełna. Dla przykładu: data 1533 widnieje w następujących egzemplarzach *Dykcjonarza...*, przechowywanych w: Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie [dalej – BUW] – sygnatury 20.2.97[2], 49754, 4.14.3.50[1/2]; Bibliotece Instytutu Literatury Polskiej i Instytutu Kultury Polskiej im. Wacława Borowego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego [dalej – BILPiKP] – sygnatury C.18249/2, C.D.W.195/2; Bibliotece Narodowej w Warszawie [dalej – BN] – sygnatury I.20.45.080, II.178399,



5. *Rozmyślenia dominikańskie*, Szarpanie za włosy przez sługi Annasza

trwał cztery dni; zaczynał się w Kwietnią niedzielę od prologu wystawiającego wiazd do Jeruzalem, a kończył na pogrzebie Chrystusowym w Srzędę po południu. Wybierano na to osobne mieysca, budowano teatrum kosztowne, gotowano się niemal rok. Była to cała męka Pańska w rozmowach. W tym dyalogu są następujące osoby: Jezus, Marya, Magdalena, Jan, Piotr, Anieli, Cleophe, Longin, Annasz, Kaifasz, Herod, Piłat, Biskupi, 12 sędziów, Pisarz, Woźny, Ciurowie, Dyabeł, Judasz, Rotmistrz, Żołnierzy 10, Szymon, Malchus, Kucharka, Rabinów 6, Józef z Arymathii, Nikodem, Naśmiewcy, Łotrowie, Chłopic, Ogrodnik, Concilium, Miłosierdzie, Pokuta, Rozpacz, Smutek, Symphonia, Echo, Miłość, Różne persony. – Sztuka ta na sceny podzielona, których iest 108”²³.

Krótką i raczej enigmatyczną wzmianką Juszyńskiego wywołała sporo zainteresowania historyków teatru, dla których informacja o tak dużym i relatywnie, jak na polskie

II 178.322. Niekompletna data ___ 3 widnieje w egzemplarzach przechowywanych w: BUW – sygnatura 13.35.8.49[2]; BN – sygnatura II.161.506. Niekompletna data 153_ widnieje w następujących egzemplarzach: BUW – sygnatury 49753[2], 141075[2]; BILPiKP – sygnatura C.15596/2; Biblioteka Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa – sygnatura F6142/2. Autor niniejszego artykułu nie spotkał się z egzemplarzami książki zawierającymi datę 1534, choć takową, przytaczając powyżej cytowany fragment *Dykcjonarza...*, podaje np. R. Świętochowski, patrz przyp. 38. W reprimie *Dykcjonarza...* (Warszawa 1980) pojawia się data ___ 3. Przytaczając fragmenty prac badaczy, którzy wyszczególniają datę powstania *Pasji*, pozostawiamy jej brzmienie zgodne z zastanym w poszczególnych tekstach.

²³ M. H. JUSZYŃSKI, *Dykcjonarz poetów polskich*, Tom II, Kraków 1820, s. 403. W dalszej części (s. 403-404) Juszyński przytacza krótkie fragmenty tekstu: *Jesus dicit ad discipulos qui dormiunt:/ Uczniowie moi mili iesteście./ Ale czemu tak śpicie bezpiecznie?/ Nie mogliście ze mną czuwać/ J w małej chwili na modlitwie trwać/ Nie wiecież, że w żądności tego utrapienia/ Dusza moia srodze we wszem utęskniła? [...]* *Angelus se illi ostendit cum cruce et calice/ Pozdrowion bądź Jezusie, Oyciec twój w niebiesiech/ Przyjmuie ten pot krwawy, zwiastuie pociechę/ Jesus dicit ad Angelum:/ O drogi mój Aniele! Przyniosłeś zmiłowanie/ Bo duszne męki przyszły wielkie na mnie.*



6. *Rozmyślenia dominikańskie*, Naigrywanie się z Chrystusa po zawiązaniu oczu, Maria Panna, Niewiasty i św. Jan płaczący nad kaźnią Zbawiciela oraz św. Piotr oplakujący swoje zaparcie się Jezusa

warunki, wczesnym tekście sztuki misteryjnej, miała niebagatelne znaczenie. Od 1. połowy XIX w. cytowany powyżej fragment był wielokrotnie przywoływany i analizowany przez różnych badaczy. K. W. Wójcicki przyjął słowa Juszyńskiego bez zastrzeżeń²⁴. Podobnie uczynili Wł. Chomętowski²⁵, Wł. Nehring²⁶, S. Windakiewicz²⁷, P. Chmielowski²⁸ oraz A. Fischer²⁹. Jednakże od końca XIX w. coraz więcej badaczy sceptycznie odnosi się do podawanych przez Juszyńskiego faktów.

A. Brückner podaje w wątpliwość twierdzenie, że *Dyalog Dominikański* powstał tak wcześnie. Stwierdza, iż forma wiersza nie daje przesłanek do tego, by uznawać rok 1533 za właściwą datę powstania tekstu³⁰, wyraża też wątpliwość, czy tak duże przedstawienie wystawiane być mogło przez krakowskich dominikanów samodzielnie³¹.

²⁴ K. W. WÓJCICKI, *Teatr starożytny w Polsce*, T. 1, Warszawa 1841, s. 5, 48-49.

²⁵ Wł. CHOMĘTOWSKI, *Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 roku*, Warszawa 1870, s. 25.

²⁶ Wł. NEHRING, *Początki poezji dramatycznej w Polsce*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań”, t. XV, 1887, s. 208.

²⁷ S. WINDAKIEWICZ, *Pierwsze kompanie aktorów w Polsce*, Kraków 1893, s. 6. Kilka lat później Windakiewicz zmienił zdanie na temat wiarygodności przekazu Juszyńskiego. Patrz niżej i przyp. 32.

²⁸ P. CHMIELOWSKI, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, Petersburg 1898, s. 9-10.

²⁹ FISCHER, op. cit., s. 54.

³⁰ A. BRÜCKNER, *Początki teatru i dramat średniowieczny*, Warszawa 1894, s. 102.

³¹ Ibid. Fakt, iż istnienia tak dużego misterium, którego przygotowanie wymagało zapewne znacznych nakładów sił i środków, nie potwierdzają jakiegokolwiek źródła, wydaje się zastanawiające. Dużo mniejsze przedstawienie, najprawdopodobniej misteryjne, zagrane w 1377 r. na krakowskim Kazimierzu, potwierdzone jest zapiskami w aktach grodzkich (*Acta consularia civitatis Casimiriae*). Mówią one, iż miasto wsparło finansowo niewielką kwotą 6 groszy „grę rezurekcyjną”. Patrz: J. OKOŃ, *Wstęp*, [w:] *Historija o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. XIII; por: S. WINDAKIEWICZ, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, nadbitka z T. 34 „Rozpraw Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie”, Kraków 1903, s. 18. W tym miejscu warto



7. *Rozmyślenia dominikańskie*, Piłat ukazujący Chrystusa Żydom. Żydzi domagający się ukrzyżowania Chrystusa i zwolnienia Barabasza, Maria Panna, św. Jan i Magdalena przy karcerze Barabasza płaczący nad Jezusem

Do podobnych wniosków doszedł, wbrew swym wcześniejszym przekonaniom, S. Windakiewicz, stwierdzając, iż *Pasja* „w całości nie pochodzi z XVI wieku, o czym świadczy mieszanina wierszów, niemożliwa jeszcze w owym czasie”³². Badacz ten nie akceptuje również możliwości, by w XVI-wiecznej sztuce występowały postaci alegoryczne³³. Dodaje

przyczyć fragment pracy S. WINDAKIEWICZA – *Pierwsze kompanie...*, s. 9, w którym pisze o pierwszych „trupach studentów krakowskich”. „Ażeby wysledzić początek tej kompanii, trzeba się cofnąć do początków XVI w. W latach 1516 i 1522 nauczyciele Bursy jerozolimskiej zorganizowali pierwsze chwilowe towarzystwa do przedstawienia kilku sztuk humanistycznych. Byli to sami uczniowie znakomitych rodzin, mieszkający w bursie pod ich dozorem, którzy grali tak dobrze, że się produkowali kilkakrotnie wobec dworu. Imiona aktorów wydrukowano przy wydaniu jednego z tekstów, mianowicie ‘Iudicium Paradis de pomo aureo’ Jakóba Lochera. Inicjatywę tego konwiku podchwycili niebawem Dominikanie krakowscy, i nadawszy reprezentacyom nieco odmienny charakter, zapewne podobnymi siłami, w latach 1518 i 1533, wystawili publicznie dwa wielkie misterya polskie, mianowicie *Historia o św. Janie Chrzycielu* i *Historia Ukrzyżowania Pańskiego*.” Z tekstu Windakiewicza nie wynika jasno, jak rozumieć powinniśmy zwrot „podobnymi siłami”. Czy w wystawianiu *Pasji* zaangażowani mieli być owi „uczniowie znakomitych rodzin”, którzy pod opieką nauczycieli Bursy jerozolimskiej „zorganizowali pierwsze chwilowe towarzystwa do przedstawiania kilku sztuk humanistycznych”? Trudno dywagować na ten temat – faktem jest, iż nie odkryto do tej pory żadnych przekazów archiwalnych, które takową współpracę mogłyby poświadczyć. Na marginesie dodajmy, iż M. H. Juszyński nie przypisywał dominikanom granego w 1518 r. misterium, zaś informacje, które go dotyczą, są nader problematyczne; patrz: A. BRÜCKNER, *Z dziejów dawnego teatru polskiego*, „Pamiętnik literacki”, T. I, z. IV, 1902, s. 542; J. LEWAŃSKI, *Na marginesie artykułu o tradycjach teatralnych zakonu kaznodziejskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XVIII, z. 1-2 (69-70), 1969, s. 64.

³² S. WINDAKIEWICZ, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny”, Seria II, Tom XXXVI, Kraków 1902, s. 107.

³³ Ibid. K. Górski wyraża pogląd, iż istnienie postaci alegorycznych nie musi przekreślać XVI-wiecznego rodowodu



8. *Rozmyślenia dominikańskie*, Naigrywanie się pachołków nad Chrystusem zamkniętym w ciemnicy, przy Marii Pannie i św. Janie

również, iż „wreszcie i tego faktu pominąć nie możemy, że o odgrywaniu pasji u Dominikanów krakowskich w XVI wieku nie ma dotąd żadnej wiadomości, kiedy przeciwnie, co do następnego da się stwierdzić, że wtedy istotnie w tym kościele misterya ludowe odgrywano”³⁴. Podobne zastrzeżenia do daty powstania *Pasji* dominikańskiej miał też W. Hahn, który dopuszczał możliwość przesunięcia czasu jej powstania o kilkadziesiąt lat³⁵.

Żadnych wątpliwości co do błędnego datowania *Pasji* nie miał J. Lewański. Zabierając głos w kwestii informacji podawanych przez M. H. Juszyńskiego sugerował, iż należy krytycznie odnosić się do zaproponowanego przez niego datowania³⁶. W jednej ze swych prac wyraża opinię, iż Juszyński rozporządzał „zepsutą kopią z wieku XVII, dlatego bezpieczniej jest datę poprawić na rok 1633”³⁷.

Ostatnimi czasy jedynie R. Świętochowski starał się wykazać, iż data podawana przez Juszyńskiego może być uznana za wiarygodną³⁸, choć, jak zaznacza, autor *Dykcjonarza...*

tekstu. Jako dowód służy autorowi pasja z Coventry, datowana na 1490 rok, w której postaci alegoryczne występują; patrz: GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 306.

³⁴ WINDAKIEWICZ, *Teatr ludowy...*, s. 107 dodaje: „Naturalnie sąd nasz o tej sztuce musi być połowiczny”.

³⁵ W. HAHN, *Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*, Lwów 1906, s. 17.

³⁶ LEWAŃSKI, „*Pozór...*”, s. 45, przyp. 28.

³⁷ LEWAŃSKI, *Dramat i teatr...*, s. 146. Por.: OKOŃ, op. cit., s. XIV; K. TARGOSZ, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995, s. 219-220. Również K. Górski nie wyklucza, iż Juszyński posiadał tekst powstały później, niż sugerowałaby to data, którą podał. Wedle badacza *Pasja* mogła być przerobiona w końcu XVI w., patrz: GÓRSKI, *Analiza...*, s. XI, przyp. 6.

³⁸ R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Tradycje teatralne zakonu kaznodziejskiego w Polsce 1500-1809*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XVIII, z. 1-2 (69-70), 1969, s. 48-53. O *Pasji* pisała ostatnio U. Janicka-Krzywda, opierając się na *Teatrze ludowym...*

najprawdopodobniej rzeczywiście rozporządzał zabytkiem będącym późniejszym odpisem. Odpis ten charakteryzował się „domieszką tekstów barokowych, a mamy tu na myśli przede wszystkim personifikacje”³⁹. R. Świętochowski, starając się dowieść, iż *Pasja* wymieniana przez Juszyńskiego rzeczywiście powstać mogła w 1534 r., wymienia różne fakty mające świadczyć o związkach dominikanów krakowskich z teatrem. Tak więc wskazuje, iż powstały w latach 1460-70 Tryptyk dominikański⁴⁰, związany „w pewnym stopniu z różańcem”⁴¹, powstać mógł pod wpływem średniowiecznej praktyki scenicznej⁴². Jak pisze: „obramowania, łuki i dekoracje obrazów nasuwają przypuszczenie, że malarz korzystał [...] z pewnych wzorów teatralnych”⁴³. Szczególną uwagę zwraca na sceny Złożenia do Grobu i Zmartwychwstania.

Zarówno cały tryptyk, jak i jego poszczególne sceny, wielokrotnie poddawane były analizom⁴⁴, które zaowocowały szczegółowymi ustaleniami dotyczącymi genezy formalnej

S. Windakiewicza, która jednak podaje jedynie informację, iż „w XVI stuleciu znany był powszechnie tzw. *Dialog dominikański*” [wydaje się, iż autorka błędnie zinterpretowała zdanie z książki S. Windakiewicza: „Czwartym naszym misteryum cyklicznym jest znany powszechnie cykl *Dominikański*, rzekomo z r. 1533 (...)”; *ibid.*, s. 105] oraz przytacza kilka informacji o nim, nie zaznaczając skądinąd wątpliwości S. Windakiewicza odnośnie do datowania *Pasji*. Patrz: U. JANICKA-KRZYWDA, *Elementy widowisk i misteriów religijnych w obrzędowości ludowej okresu Wielkiego Tygodnia na obszarze Polski południowej*, „*Nasza Przeszłość*”, T. 98, 2002 r., s. 472. W innym miejscu artykułu autorka sugeruje, iż „w tzw. *Cykle dominikańskim* była humorystyczna scena, w której diabeł sprzedawał Judaszowi stryżek, namawiał go, aby się powiesił, wieszającemu się nieszczęślikowi wyrwał spod nóg stółek itp.”, *ibid.*, s. 492. Autorka zasugerowała się tu zdaniem S. Windakiewicza [*Teatr ludowy...*, s. 106-107], który za fragment *Pasji* niesłusznie uznał cytat M. H. Juszyńskiego [s. 404-405 *Dykyonarza...*] odnoszący się raczej do innego niż *Pasja* tekstu misterium, na co wskazuje logiczny ciąg wypowiedzi autora *Dykyonarza...*

³⁹ ŚWIĘTOCHOWSKI, *op. cit.*, s. 53.

⁴⁰ Zachowane kwatery tryptyku przechowywane są w: Skarbiec Klasztoru Dominikanów w Krakowie (5 kwater), Muzeum Narodowe w Krakowie (6 kwater).

⁴¹ Autor zaznacza, iż większość scen, „jak np. ‘Zwiastowanie N. M. P.’, ‘Ofiarowanie P. Jezusa’, ‘Zdrada Judasza’, a więc ‘Modlitwa P. Jezusa w Ogrójcu’, ‘P. Jezus przed Piłatem’, ‘Ubiczowanie P. Jezusa’ i ‘Zmartwychwstanie’ – to tajemnice drugiej i trzeciej części różańca”. *Ibid.*, s. 49. Nie bardzo wiadomo, dlaczego typowy w swej formie tryptyk obrazujący sceny z życia Marii i Chrystusa miałyby mieć jakiegokolwiek związki z modlitwą różańcową. Praktycznie każda nastawa ołtarzowa zawierająca sceny z życia Marii i Chrystusa traktowana mogłaby być jako swoiste nawiązanie do różańca – część z nich zawsze odpowiadać będzie jego tajemnicom. Przede wszystkim zaś, w kontekście naszych rozważań, nie jest jasne, czy domniemane związki dzieła z modlitwą różańcową w jakikolwiek sposób łączyć je mogą z teatrem. Na temat ikonografii różańcowej w średniowieczu patrz: K. ZALEWSKA, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1999.

⁴² ŚWIĘTOCHOWSKI, *op. cit.*, s. 49.

⁴³ *Ibid.* R. Świętochowski podpira się opiniami W. Zabiełło-Mossakowskiej, wyrażonymi w kierowanej do niego korespondencji oraz w maszynopisie pracy magisterskiej *Zagadnienie ołtarza z kościoła oo. Dominikanów w Krakowie*, obronionej w Insytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (1961 r., promotor: prof. Michał Walicki). Por. zdanie J. Wiesiołowskiego – „w jednej ze scen polptyku dominikańskiego znajduje się przedstawienie Grobu Pańskiego w formie używanej przy inscenizacjach dramatu liturgicznego *Depositio Crucis*”. J. WIESIOŁOWSKI, *Piśmiennictwo*, [w:] *Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w.*, red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 695. Przekonanie o teatralności kwatery ze sceną Złożenia do Grobu często pojawia się w literaturze dotyczącej dziejów teatru w Polsce, patrz: B. DZIECHCIARUK-JĘDRAK, *Figury rycerzy w Muzeum Narodowym w Krakowie jako pozostałość późnogotyckiego grobu wielkanocnego*, „*Folia Historiae Artium*”, T. XXI, 1985, s. 79; LEWAŃSKI, *Dramat i teatr...*, s. 60; E. TRAJDOS, *Wit Stwosz inscenizatorem? Grupa rzeźb ruchomych i ich związki z teatrem średniowiecznym*, „*Pamiętnik Teatralny*”, z. 4, (52), 1964, s. 350-351. W tym kontekście patrz też bardzo istotny dla rozważań nad związkami sztuki z dramatem liturgicznym artykuł P. Skubiszewskiego, dotyczący układu scen na zamkniętych skrzydłach Ołtarza Mariackiego: P. SKUBISZEWSKI, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stosza*, „*Rocznik Historii Sztuki*”, T. XII, 1981, s. 43-83 (patrz szczególnie s. 56, przyp. 72).

⁴⁴ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1460-1500*, Warszawa 1988, *passim*; tam szczegółowa bibliografia. Patrz szczególnie: T. DOBROWOLSKI, *Rodowód stylistyczny krakowskiego ołtarza dominikanów*, „*Folia Historiae Artium*”, T. XIII, 1977, s. 87-95; F. FRANCKOWIAK, *Krakowski ołtarz Dominikanów, jego treści i wygląd*, „*Folia Historiae Artium*”, T. XIII, 1977, s. 53-86.



9. *Rozmyślenia dominikańskie*, Wywleczenie
Chrystusa z ciemnicy przed sąd rady
żydowskiej

dzieła oraz jego założeń ideowych. Gruntownej analizie została też poddana kwatery przedstawiająca Złożenie do Grobu (il. 4.)⁴⁵. Opierając się na dotychczasowym stanie badań nie mamy żadnych przesłanek do tego, by twierdzić, iż struktury architektoniczne ukazane przez mistrza Pasji dominikańskiej w jakikolwiek sposób nawiązywały do realiów sceny misteryjnej. Ażurowość przedstawionych konstrukcji nie może tu być żadnym dowodem na „teatralność” dzieła. Ciężkie, pełne detali architektonicznych (liczne filary, przypory, arkady i wimpergi) struktury niewiele mają wspólnego z tymczasowymi konstrukcjami scenicznymi tworzonymi na potrzeby misterii⁴⁶, jak też nie wykazują

⁴⁵ P. SKUBISZEWSKI, „Złożenie do Grobu” w dominikańskim tryptyku w Krakowie i zagadnienie przedstawień Chrystusa Umęczonego. „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3-4, 1998, s. 315-349. Autor analizuje zarówno genezę formalną dzieła, jak i treść ideową.

⁴⁶ Por. słowa P. SKUBISZEWSKIEGO („Złożenie do Grobu”..., s. 315, przyp. 2.): „Na jedenaście zachowanych kwaterek cyklu pasyjnego, pięć zdobi architektura. Autor wykorzystał motywy budowli gotyckich, by tworzyć z nich odległe od rzeczywistej architektury konstrukcje: bytujące samodzielnie w scenie oprawy dla wybranych postaci. I tak, w scenie *Ecce Homo* architektura wokół Chrystusa upodabnia się do uroczystego tronu lub podestu, na którym pojawia się władca. Tak jest również w *Niesieniu Krzyża*, gdzie architektura (brama Jerozolimy?) otacza Marię i tworzy w ten sposób kontrapunkt figury Chrystusa, ujętej w ruchu i odwracającej się ku Matce. Zupełnie inaczej została przedstawiona architektura w cyklu maryjnym. Tutaj tworzy ona dość naturalne tło lub nawet przestrzenne otoczenie grup ludzkich, a w potraktowaniu jej motywów widać troskę o oddanie rzeczywistych elementów budowli.” Por.: DOBROWOLSKI, op. cit., s. 93. Na temat domniemyanych związków architektury ukazywanej na średniowiecznych dziełach malarskich z realiami sceny misteryjnej wypowiada się K. Targosz, zwracając uwagę na bezzasadność takich porównań: „Wiele [...] malowideł i płaskorzeźb ukazuje grupy osób na tle pejzażu, trudnego do wprowadzenia na scenę misteriiów udratyzowanych (poza umownie potraktowanymi przedstawieniami np. ogrodu rajskiego). Pod tym względem wizje artystyczne w trwałych dziełach sztuki [...] górują swymi możliwościami nad kreacjami czasowymi, okazjonalnymi, jakie tworzyli ci sami artyści dla potrzeb scenek symultanicznych [w tym kontekście patrz uwagi WIESIOŁOWSKIEGO, op. cit., s. 695, na temat „scenicznego Golgoty” widocznej rzekomo na miniaturach *Rozmyślań*...]. Wiadomo, że na gotyckich malowidłach i płaskorzeźbach występują często nieproporcjonalnie małe, w stosunku do ludzkich postaci, budowle. W tej nieproporcjonalności, w ukazywaniu ażurowej szopy betlejemskiej i innych wnętrz bez czwartej ściany, dzisiejsi historycy sztuki dopatrują się często wpływów misteriiów, wiernego jakoby odwzorowywania misteryjnych mansjonów. Lecz



10. Rozmyślenia dominikańskie, Pożegnanie Chrystusa z Marią Panną, Martą i Magdaleną

bezpośrednich podobieństw do architektury Grobów Wielkanocnych, wykorzystywanych w okresie Wielkiego Tygodnia oraz w czasie całego roku liturgicznego⁴⁷.

Przede wszystkim zaś struktury podobne do tej, jaką widzimy na kwaterze Złożenia do Grobu, pojawiają się stosunkowo często w sztuce dojrzałego i późnego średniowiecza. Stanowią nie tyle unaocznienie bądź odpowiednik rzeczywistej architektury – sakralnej, świeckiej czy też teatralnej – lecz samodzielne konstrukcje o swoistych cechach i funkcjach. W wielu przypadkach należy je traktować jako element o charakterze dekoracyjnym⁴⁸, często-kroć złożony z różnych detali i form architektonicznych, które nie tworzą nawet logicznej,

artystom nawet późnego gotyku nie chodziło jeszcze o zachowanie właściwych proporcji. W swych konwencjonalnych ujęciach architektury nie musieli mieć przed oczami mansjonów, oddanie zaś każdego wnętrza na płaszczyźnie musi sprawiać wrażenie sceniczne. Przestrzeń zamknięta na naszych ołtarzach komponowane są już w XV w. z pewnymi ambicjami ujęć perspektywicznych i są o wiele bardziej rozbudowane niż prostsze, znane z ikonografii zachodnioeuropejskiej misteryjne mansjony”. TARGOSZ, op. cit., s. 240.

⁴⁷ Żaden z omawianych i reprodukowanych przez B. Dziechciaruk-Jędrak oraz E. Trajdos (patrz przyp. 43) Grobów Wielkanocnych nie wykazuje większych podobieństw z Grobem ukazany na kwaterze tryptyku dominikańskiego. Podobne w formie są za to średniowieczne przyścienne Groby Chrystusa zachowane na terenie dzisiejszej Wielkiej Brytanii – czy należy z tego wyciągać wniosek, iż tryptyk dominikański zależny jest od praktyki scenicznej średniowiecznych angielskich dramatyzacji liturgicznych? W przypadku kwatery Złożenia do Grobu możemy mówić raczej o ogólnych podobieństwach ukazanej na niej architektury do architektury Grobów Wielkanocnych, nie zaś o bezpośrednim oddziaływaniu teatru na sztuki plastyczne. Na temat angielskich Grobów Wielkanocnych patrz: P. SHEINGORN, *The Easter Sepulchre in England*, Kalamazoo, Michigan 1987.

⁴⁸ Dobrym przykładem mogą być miniatury z *Godzinek* Jeanne d'Evreux. Ażurowe struktury architektoniczne, widoczne na kilkunastu całostronicowych miniaturach rękopisu, stanowią jedynie dekoracyjne obramowanie scen przedstawiających wydarzenia z życia Chrystusa, Marii oraz króla Francji – Ludwika Świętego. Jean Pucelle, *Heures de Jeanne d'Evreux*, Paryż, 1325-1328, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.2). Podobną funkcję pełni obramowanie centralnej sceny miniatury francuskiego rękopisu, będącego tłumaczeniem *Horologium Sapientiae* Henryka Suso. Ukazująca powieszonoego Hamana [Est 7,9-10] scena zamknięta jest w architektonicznym obramieniu, zbliżonym zresztą w kształcie do obramienia Grobu Chrystusa widocznego na kwaterze tryptyku dominikańskiego. Mistrz Jeana Rolin, *Horloge de sapience*, Francja, ok. 1455-1460, Bruksela, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms.IV.111, miniatura fol. 39 r.

II. *Rozmyślenia dominikańskie*, Oplakiwanie w Betanii i Panna Maria, Niewiasty i św. Jan całujący ślady stóp Chrystusa na drodze do Golgoty



czy też jednorodnej pod względem stylu całości⁴⁹. Z kolei te, które nie służą bezpośrednio celom dekoracyjnym, lecz przedstawiać mają fragmenty prawdziwej architektury, niejednokrotnie zaledwie ją sugerują, a nie wiernie oddają jakiś konkretny budynek, czy też, ewentualnie, konstrukcję powstałą na potrzeby inscenizowania dramatów liturgicznych lub misterii.

R. Świętochowski podkreśla również bliskie związki dominikanów z teatrem w 1. połowie XVI w. Opierając się na pracy M. H. Juszyńskiego wspomina o związkach między nimi a krakowskim uniwersytetem⁵⁰, którego słuchacze wystawiać mieli rzekomo w klasztornych murach komedie mięsopustne⁵¹. Dodaje również, iż „bardzo sprzyjającym warunkiem dla idei teatru był fakt, że dominikanie już od XIII wieku pielęgowali kult żywego słowa, jako zakon kaznodziejski, a przecież bez krasomówstwa nie ostoi się żaden teatr.”⁵² Jako argument potwierdzający ściśle związki zakonników ze sceną misteryjną podaje też jeden z zakazów wydanych w 1517 r., dotyczący dominikanów prowincji polskiej. R. Świętochowski pisze: „W przedstawieniach religijnych czynny udział brali dominikanie. Dowodem na to może być zakaz uprawiania rzemiosła aktorskiego z 1517 roku. Zabraniał on zakonnikom Prowincji polskiej publicznego występowania, zwłaszcza w karczmach wobec ludzi świeckich, co poniżało stan duchowny, ale zdaje się nie dotyczyło ich udziału w misteriach.”⁵³

⁴⁹ Dla przykładu: *Godzinki Beaufort*, Anglia lub północne Niderlandy, 1400-1410, Londyn, British Library, Royal Ms. 2 A.XVII, scena Zwiastowania (fol. 23 v.) oraz miniatura z postacią św. Jana z Bridlington (fol. 7 v.)

⁵⁰ Na uniwersytecie wykładali w tym czasie liczni dominikanie; autor wymienia Jana z Radziejowa, Mikołaja ze Żnina, Ludolfa, Feliksa z Kazimierza, Wojciecha Ryczywoła oraz Wita z Białej.

⁵¹ Z krótkiej informacji zawartej w *Dykcyonarzy* R. Świętochowski wyprowadza daleko idące wnioski: „Młodzież akademicka znajdowała u dominikanów mecenat, moralne poparcie i lokal dla swoich przedstawień teatralnych”. ŚWIĘTOCHOWSKI, op. cit., s. 50.

⁵² Ibid., s. 50. R. Świętochowski zwraca w tym kontekście uwagę na fakt, iż w 1534 r. opublikowana została w Krakowie *Praelectio in Topica Ciceronis* o. Macieja Waleriana.

⁵³ Ibid., s. 50.

Argumenty przedstawione przez R. Świętochowskiego wzbudzają poważne wątpliwości. Abstrahując od wiarygodności podawanych przez Juszyńskiego faktów (o tym niżej), należy zadać sobie pytanie, czy aby na pewno dominikanie tak chętnie i zdecydowanie wspieraliby żaków akurat w wystawianiu komedii mięsopustnych, nie licujących szczególnie z powagą zakonu. Przeświadczenie, iż pielęgnowanie „kultu żywego słowa” pociąga za sobą wyjątkowe predylekcje do wystawiania sztuk misteryjnych opiera się na bardzo ogólnych skojarzeniach, które nie powinny być traktowane jako samodzielny i wystarczający dowód w procesie rekonstrukcji wydarzeń historycznych. Co zaś tyczy się zakazu uprawiania rzemiosła aktorskiego, to niejako z winy samego autora artykułu powątpiewać powinniśmy w jego wartość dowodową. Skoro bowiem R. Świętochowski pisze najpierw, iż „w przedstawieniach religijnych czynny udział brali dominikanie”, następnie opisuje źródło, którego treść ma tego dowodzić, a na końcu zaznacza, że „zdaje się nie dotyczyło [ono – K.K.] ich udziału w misteriach”, to znaczy to, iż sam sobie przeczy. Ze źródła zresztą, zgodnie z sugestiami autora, trudno wyczytać o udziale dominikanów krakowskich w misteriach⁵⁴. Wydanie zakazu wiązać należy raczej z chęcią zahamowania objawów nieprzystojnego zachowania wśród zakonników, którzy, jak sugeruje źródło, zbyt często spędzali czas w karczmach włączając się w zabawy oraz wystąpienia teatralne o charakterze świeckim. Doprawdy trudno przypuszczać, by krakowscy dominikanie urządzali misteria akurat w gospodach.

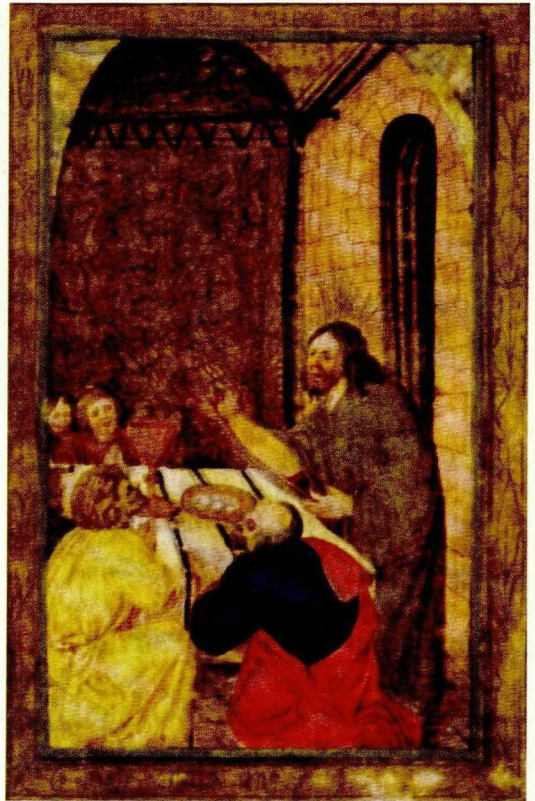
W nawiązaniu do artykułu R. Świętochowskiego powstał tekst J. Lewańskiego, zamieszczony w tym samym numerze „Pamiętnika Teatralnego”⁵⁵. Jego autor skupił się prawie wyłącznie na kwestiach związanych z wiarygodnością przekazu M. H. Juszyńskiego, na którym R. Świętochowski opiera się jako na podstawowym źródle. Wykazuje więc, iż twórca *Dykcjonarza* na interesujące nas tematy wypowiada się niejasno. Treść podawanych przez niego informacji nie układa się w logiczną całość, podawane fakty są dyskusyjne, niektóre z poczynionych ustaleń zdają się być całkowicie bezzasadne. Wiele sprzeczności tkwi zresztą nie tylko w wywodach samego Juszyńskiego, ale i w cytowanych przez niego źródłach⁵⁶. W tym kontekście zarówno informacje o *Pasji*, jak i informacje o działalności teatralnej dominikanów krakowskich w początkach XVI w., wydają się być problematyczne i mało wiarygodne. Całości obrazu dopełnia fakt, iż archiwa zakonu dominikanów „nie dostarczyły żadnych informacji bezpośrednich o teatrach religijnych”⁵⁷.

⁵⁴ Zacytujmy za R. Świętochowskim treść zakazu: *Sub eadem pena gravioris culpe subicient. Presertim [...] sub eadem pena prohibentes ne fratres nostri [...] in locis communibus ad quos [...] est hominum concursus, sedere audeant vel ibidem iocos, coreas aut histrionibus exercere cum huiusmodi fatuitates maxime religionis nostre splendorem obnubilant et tam secularibus personis, quam ecclesiarum prelati displicibilem reddunt.* [Acta capituli Siradiensis 29 IX 1517, Arch. Dominikanów w Krakowie, sygn. Pp.] Ibid., s. 50, przyp. 16.

⁵⁵ J. LEWAŃSKI, *Na marginesie artykułu o tradycjach teatralnych zakonu kaznodziejskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XVIII, z. 1-2 (69-70), 1969, s. 63-64.

⁵⁶ Dla przykładu, ibid. s. 63: „Akademicy krakowscy, w szkołach parafialnych przez żaków wyprawiali wówczas Mięsopustne komedie, które z składek spektatorów znaczne im przyniosły dochody”. Ten cytat ma służyć za argumentację przeciw tezie, że dopiero od czasów kolegiów jezuickich wystawiano w Polsce dialogi szkolne [...]. Pisze bowiem Juszyński: ‘Już około roku 1500, u Dominikanów w Krakowie było wystawione podobne widowisko’. Czemu podobne? Nie dialogom pasyjnym, boć grano na mięsopusty. Czy chodzi tu tylko o informację, że około roku 1500 widowiska teatralne nie były rzadkością w Krakowie? A ileż niejasności w tym krótkim cytacie podsygnowanym: ‘Brzozów M. S.’, zapewne tłumaczonym z łaciny przez Juszyńskiego. Co to znaczy: ‘akademicy przez żaków’? Dlaczego w ‘szkołach parafialnych’ ma być równoznaczne z tym, że grano także u dominikanów? Skąd wzięła się data: ‘około roku 1500’?’ Podobne wątpliwości wysuwał BRÜCKNER: *Z dziejów...*, s. 542.

⁵⁷ LEWAŃSKI, *Na marginesie...*, s. 64.



12. *Rozmyślenia dominikańskie*, Konsekracja chleba i wina

Kwestia zależności niektórych miniatur „Rozmyślań dominikańskich” od teatru

K. Górski nie podjął dogłębnej analizy ani interpretacji przedstawionej przez miniaturzystę II architektury, ograniczając się do ogólnych konstatacji⁵⁸. Uczynił to kilka lat później inny badacz stawiający w kręgu swoich zainteresowań omawiany rękopis. W artykule „*Pozór scen teatrowych*” i *niektóre problemy techniki dramatycznej polskiego odrodzenia* J. Lewański szczegółowo omawia wybrane miniatury *Rozmyślań...*, wskazując na ich związki z misteriami, szczególnie zaś z misteryjną sceną będącą już pod wpływem renesansowej myśli teatralnej⁵⁹. Uwagi do tekstu J. Lewańskiego poczyniła w kilka lat później B. Król-Kaczorowska, negując niektóre z twierdzeń badacza oraz dodając nowe hipotezy łączące analizowany zabytek z teatrem⁶⁰.

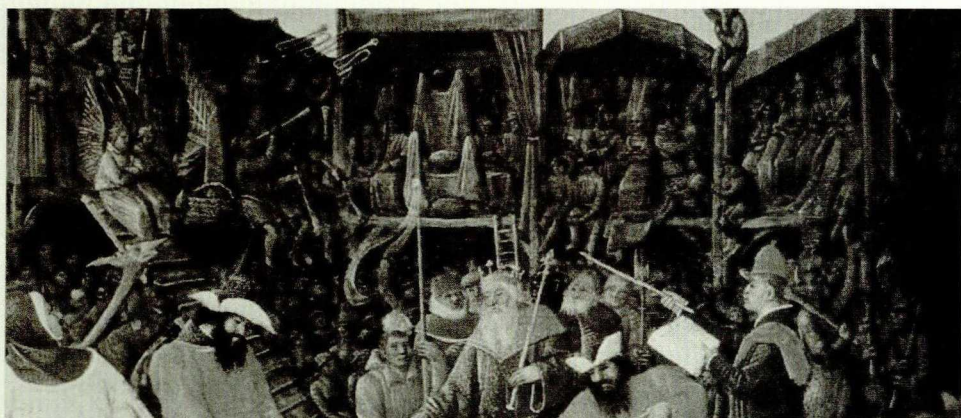
J. Lewański zwraca szczególną uwagę na architekturę występującą w scenach dziejących się w domu Annasza (il. 5), w pałacach Kaifasza (il. 6), Piłata (il. 7) i Heroda oraz w ciemnicy (il. 8, 9), traktując ją jako fragmenty tej samej budowli, struktury o charakterze tymczasowym, będącej według autora konstrukcją sceniczną⁶¹. Architektura ukazywana przez miniaturzystę II w tych scenach jest niezwykle uboga we wszelkiego rodzaju detale

⁵⁸ Patrz s. 2-3.

⁵⁹ LEWAŃSKI, „*Pozór...*”, s. 27-45, szczególnie s. 38-45. Patrz też: id., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 168-170.

⁶⁰ KRÓL-KACZOROWSKA, *Kilka uwag...*, s. 315-321.

⁶¹ J. Lewański wskazuje przede wszystkim na miniatury na stronach: 105, 109, 111, 113, 115, 117, 133, 159, 165, 175, dodając, iż fragmenty konstrukcji scenicznej mogą również przedstawiać miniatury na stronach: 89, 141-151 oraz 155 [numery stron za wydaniem współczesnym]. Zaznaczmy, iż żadna z miniatur na wyżej wymienionych stronach nie przedstawia scen dziejących się w pałacu Heroda.



13. Jean Fouquet, Męczeństwo św. Apolonii, miniatura z Godzinek Étienne Chevalier'a, 1452-60 r., Musée Condé w Chantilly

– powiedzieć można, iż jest ich całkowicie pozbawiona – „bryły budynków ukazane są przy pomocy gładkich płaszczyzn, bez gzymsów, pilastrów, ozdób”⁶². Taki sposób przedstawiania architektury, jak zauważa badacz, nie może być łączony z tendencjami stylowymi panującymi w tamtym czasie w sztukach plastycznych, co odnosi się również do grafiki niemieckiej XV w., na której wzorował się, tworząc niektóre przedstawienia, miniaturzysta II⁶³. O tym, iż uboga w detale architektura nie jest elementem tendencji stylowej, której hołdował miniaturzysta, ma przekonywać również kontrast, jaki dostrzegamy w opracowaniu szczegółów świata przedstawionego. O ile bowiem architektura cechuje się prostotą, o tyle twarze, ubiory, broń oraz niektóre rekwizyty oddane zostały dużo staranniej. Nadto artysta, przedstawiając fragmenty miasta w innych scenach, nie traktuje już architektury z tak dalece posuniętą powściągliwością, dając raczej obraz budowli bogatych w ozdobne detale⁶⁴.

Jak było powiedziane powyżej, Lewański traktuje fragmenty architektury, ukazane w scenach dziejących się w domu Annasza, w pałacach Kaifasza, Piłata i Heroda oraz w ciemnicy, jako elementy będące częścią jednej struktury. Struktura tą ma być – niezwykle nowatorski w swej formie – pomost sceniczny, „uzupełniony [...] czymś w rodzaju renesansowej *frontis scenae*, a ponadto w bardzo prosty sposób wzbogacony o elementy, które otwierały drogę do sceny sukcesywnej”⁶⁵. Badacz podjął się całościowej rekonstrukcji i opisu zobrazonego przez miniaturzystę podium scenicznego, jak też odszukał dla nie-

⁶² LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 39, przyp. 20.

⁶³ Ibid. Lewański zaznacza, iż grafika niemiecka XV w. bywała niekiedy „bardzo powściągliwą w szczegółach”. Z. Rozanow dowodzi, iż miniaturzysta II czerpał inspiracje z prac graficznych Hansa Baldunga Griena oraz Jana Schäufoleina. Patrz: ROZANOW, *Miniatury i iluminacje...*, s. XXXV-XXXVI. Kilkadziesiąt lat później B. Miodońska wymienia również Mistrza Południونيemieckiego z ok. 1480 r. oraz Michaela Wolgemuta jako artystów mogących zainspirować i wpłynąć na miniaturzystę II. Patrz: MIODOŃSKA, op. cit., s. 193. Problem zależności miniaturzysty II od grafiki niemieckiej rozwinął szczegółowo T. Dobrzeńiecki. Badacz wskazuje, iż miniaturzysta II wzorował się na drzeworytach Urso Grafa, Hansa Schäufoleina oraz Hansa Baldunga Griena. Jakkolwiek dzieło jego posiada odrębne cechy, wyrażające się w swoiście potraktowanych strojach, rysach fizjonomicznych, różnorodnych stanach psychicznych oprawców, uczniów i Marii, to jednak w kompozycji niejednokrotnie zależne jest ściśle od pierwowzorów graficznych. DOBRZEŃIECKI, *O kilku wzorach graficznych...*, s. 170-174. Patrz też uwagi A. M. Olszewskiego, sugerującego, iż także niektóre drobne fragmenty poszczególnych miniatur (np. stroje postaci) mogą wskazywać na inspirowanie się miniaturzysty II pracami H. Schäufoleina. OLSZEWSKI, op. cit., s. 64, 144.

⁶⁴ LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 39, przyp. 20.

⁶⁵ Ibid., s. 39.

go analogię w źródłach odnoszących się do praktyki wystawiania misterii na przełomie XV i XVI w.⁶⁶ – podobnie rozplanowany był murowany teatr misteryjny w Velletri, wzniesiony między 1499 a 1530 r., służący wystawianiu przedstawień ukazujących Mękę Pańską⁶⁷. Pisząc o ewentualnym istnieniu takiej sceny w Krakowie, stwierdza: „Najchętniej przypuszczalibyśmy, że dominikanie krakowscy wzniesli taką właśnie budowlę, murowaną lub drewnianą, w końcu XV lub początku XVI wieku. Miniaturzysta II wykorzystał jej obraz dla dziesięciu lub osiemnastu ilustracji. Zaproponować można formułę bardziej powściągliwą: jeżeli w Krakowie nie było teatrum tego rodzaju (nie mamy przecież żadnych świadectw), to miniaturzysta zaplanował je swoimi rysunkami, jest jego autorem.”⁶⁸ Pośrednim dowodem na jej istnienie ma być również fakt, iż późniejsze polskie misteria, pochodzące z XVII w., charakteryzowały się redukcją strony widowiskowej, kameralną kompozycją, skupieniem uwagi na rozmowach, spotkaniach najistotniejszych – z punktu widzenia dziejących się wydarzeń – postaci. Taka konstrukcja dramatów misteryjnych mogłaby wynikać właśnie z konstrukcji sceny, na jakiej były odgrywane, sceny o kształcie zobrazowanym w *Rozmyślaniach dominikańskich*⁶⁹.

Poglądy J. Lewańskiego zostały zakwestionowane przez B. Król-Kaczorowską w polemicznym artykule *Kilka uwag o domnianej „scenie krakowskiej”*⁷⁰. Autorka wskazuje na zależność dzieł miniaturzysty II od dzieł innych artystów⁷¹, jednocześnie wyraźnie stwierdzając, iż miniatury są „zgoła nieteatralne”⁷². Zaznacza, iż opisane przez J. Lewańskiego podium „byłoby formą sceny misteryjnej nigdzie nie zanotowanej”⁷³, zaś porównanie domnianej sceny teatralnej do teatru misteryjnego w Velletri wydaje się nietrafne⁷⁴. Jak pisze autorka: „Sam autor stwierdza wszak, że murowany budynek włoski ‘nie ma centralnych schodów, nie mają ich też inne miniatury i rysunki przedstawiające pomosty dla misterii’. Dobudowany do murów miejskich teatr misteryjny w Velletri wzorowano na antycznej *frons scenae*. We Włoszech było to nawiązanie do licznych zabudów dawnej architektury teatralnej. To co Julian Lewański nazywa odpowiednikiem

⁶⁶ Ibid., s. 42-44. Na stronie 41 autor przedstawia rzut poziomy i pionowy zrekonstruowanego przez siebie podium scenicznego, malowanego przez miniaturzystę II.

⁶⁷ Ibid., s. 42-43.

⁶⁸ Ibid., s. 43-44.

⁶⁹ Ibid., s. 44-45. J. Lewański dodaje, iż dramatem misteryjnym o podobnych cechach mógł być również wspomniany przez Juszyńskiego tekst *Pasji* odgrywanej przez krakowskich dominikanów, stanowiącej wzorzec artystyczny dla misterii późniejszych dziesięcioleci. W tym miejscu przypomnieć należy o wątpliwościach co do datowania *Pasji*, wyrażanych również przez J. Lewańskiego.

⁷⁰ KRÓL-KACZOROWSKA, op. cit., s. 315-321.

⁷¹ Ibid., s. 316-318. B. Król-Kaczorowska wskazuje na miedzioryty Hansa Baldunga Griena, Jana Schäufeleina oraz Ursa Grafa.

⁷² Ibid., s. 318. W dalszej części artykułu stara się związać miniatury *Rozmyślań...* z miniaturami z rękopisu misterium pasyjnego w Valenciennes, wykonanymi przez Huberta Cailleau najprawdopodobniej w latach 70. XVI w. Jak stwierdza, w obu dziełach, których miniatury często „pomyślane są prawie identycznie”, widać „całkowite posłuszeństwo ustalonym przez kościół przedstawieniom ikonograficznym”, niemniej jednak „nie bez znaczenia w obydwu przypadkach są źródła inspiracji wizualnej, jakimi były oglądane przez malarzy widowiska pasyjne”. Wątpiąc jednak w ścisłe związki obu dzieł z teatrem misteryjnym stwierdza ostatecznie, iż „za dokładne relacje z przedstawień teatralnych nie można przyjmować żadnego z omawianych zabytków” [s. 320]. Na temat wątpliwości związanych z miniaturami H. Cailleau patrz: B. KRÓL-KACZOROWSKA, rec. książki E. Konigson’a *La représentation d’un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris 1969, „Pamiętnik Teatralny”, z. 2 (82), 1972, passim, szczególnie s. 481 oraz przyp. 7.

⁷³ KRÓL-KACZOROWSKA, *Kilka uwag...*, s. 317.

⁷⁴ Ibid., s. 318.

rzekomych krakowskich karcerów, w Velletri 'la scena poggiava su un altro podio fornito di 4 porte di accesso ai magazzini'"⁷⁵.

Oprócz miniatur obrazujących fragmenty podium scenicznego J. Lewańskiego interesują wyobrażenia na stronach 25 i 233 (*Pożegnanie Chrystusa z Marią Panną, Martą i Magdaleną* oraz symultaniczna scena, na którą składają się *Oplakiwanie w Betanii* i *Panna Maria, Niewiasty i św. Jan całujący ślady stóp Chrystusa na drodze do Golgoty*) przedstawiające pomieszczenia pozbawione ściany znajdującej się od strony patrzącego (il. 10, 11). Wedle badacza istnieją podstawy do tego, by uważać takowe struktury za „pewien refleks obrazów mansjonów teatralnych, ustawianych na placu lub na podium”⁷⁶. Hipotezę tę ma wzmocnić przykład płaskorzeźby na stallach północnych katedry św. Stefana w Wiedniu, przedstawiającej Jezusa przed Kajfaszem. Płaskorzeźba ta wykonana została przez wiedeńskiego snycerza Wilhelma Rollingera, który, wedle źródeł archiwalnych, brał aktywny udział w misteriach, a tym samym był niejako przesiąknięty ich realiami, w tym odnoszącymi się do tymczasowych struktur pełniących rolę sceny – mansjonów⁷⁷.

Sugestia J. Lewańskiego wydaje się być słuszna, jako że przedstawione przez miniaturzystę II struktury sprawiają wrażenie tymczasowych, nie noszą znamion pozwalających określać je jako fragmenty stałej, murowanej bądź drewnianej architektury, niemniej jednak należy pamiętać, iż fakt odjęcia jednej ze ścian budowli nie jest automatycznie tożsamy z chęcią odwzorowywania przez artystę mansjonu, czy też nawet wynikiem sugerowania się jego kształtem⁷⁸. Odcięcie jednej ze ścian budowli, tej od strony patrzącego, jest zabiegiem całkowicie oczywistym i uzasadnionym – jest to w zasadzie jedyna możliwość, aby przedstawić scenę dziejącą się we wnętrzu. Stosując argument, iż odjęcie jednej ze ścian budowli świadczy o sugerowaniu się przez artystę inscenizacjami przedstawień misteryjnych, dojść można do absurdalnych wniosków – echem średniowiecznej praktyki teatralnej stać się może w tym kontekście np. *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci, a dowodem na istnienie sceny celkowej, charakterystycznej dla czasów późnego średniowiecza i renesansu, miniatury z epoki Karolingów ukazujące np. władcę na tle architektonicznej, kolumnowej struktury z wiszącą swobodnie ozdobną zasłoną⁷⁹. Jedynym

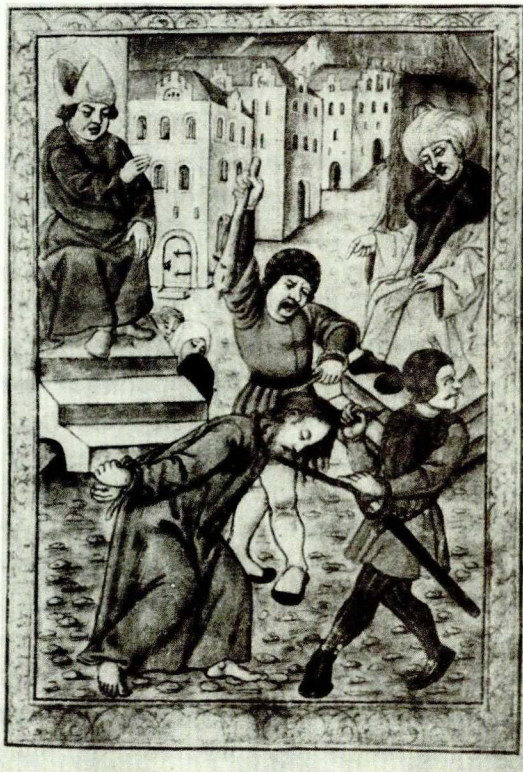
⁷⁵ Ibid.. Cytat włoski z: *Enciclopedia dello Spettacolo*, T. VI, Roma 1959, szp. 647.

⁷⁶ LEWAŃSKI, „*Pozór...*”, s. 40.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Dostrzega to sam Lewański, pisząc, iż „nie te jednak przedstawienia wewnątrz uważamy za najpewniejsze świadectwa nawiązania do techniki teatralnej”; patrz: LEWAŃSKI, „*Pozór...*”, s. 40.

⁷⁹ Na temat sceny celkowej, inaczej zwanej „terencjuszowską”, patrz: LAWRENSON, PURKIS, op. cit.; A. NICOLL, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1977, s. 80-84 (tam też il.). Na temat sceny celkowej w Polsce pisze: B. KRÓL-KACZOROWSKA, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971, s. 96-97; J. LEWAŃSKI, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, passim; Z. RASZEWSKI, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 18 (il.), K. TARGOSZ [-KRETOWA], *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965, s. 170, przyp. 22. W tym miejscu zaznaczyć należy, że B. Król-Kaczorowska, nie odwołując się w żaden sposób do kwestii związanych ze sceną celkową, wysunęła hipotezę, iż niektóre z miniatur *Rozmyślań...*, ukazujące *Ostatnią Wieczerzę*, mogą stanowić odwołanie do praktyki wystawiania misteriów. „Na miniaturach tych widoczna jest wciąż ta sama zasłona tkana we wzór dużego kwiatu granatu. Na pierwszej z nich zasłona wisi na wbitym w ścianę grubym pręcie. Zawieszono ją na sznurze w sposób, który wyraźnie sugeruje, że jest przesuwana. Odsłaniana lub zasłaniana. Tę samą tkaninę widzimy, już nieco mniej wyraźnie, na miniaturach następnych przedstawiających *Ostatnią Wieczerzę*”. Patrz: KRÓL-KACZOROWSKA, *Kilka uwag...*, s. 320. Trudno zgodzić się z tą hipotezą. Nie bardzo bowiem wiadomo, jaką praktyczną funkcję teatralną mogłaby pełnić omawiana zasłona (il. 12). W sposób wyraźny stanowi ona przecież element dekoracji wnętrza, zawieszona jest w głębi pomieszczenia, w zasadzie dokładnie przy ścianie. Jej zasłanianie bądź odsłanianie nie miałyby większego sensu – powodowałyby jedynie odsłonięcie bądź zasłonięcie ściany. Kolejne miniatury ewidentnie wskazują, iż jedyną funkcją zasłon było ozdobienie wnętrza, a z punktu widzenia



14. *Rozmyślania dominikańskie*,
Przeprowadzenie Chrystusa od Annasza do
Kaifasza sądzących na placu



15. *Rozmyślania dominikańskie*, Piłat
umywający ręce i Żydzi dziękujący za
skazanie Chrystusa

usprawiedliwieniem dla tak sformułowanego twierdzenia jest właśnie wyraźnie widoczna tymczasowość architektury, brak naśladowania – w całości kompozycji, jak i w szczegółach – jej cech podstawowych, tektoniki, detalu, ozdób, a także kontekst, w jakim takowa architektura występuje⁸⁰.

aspektów formalnych i kompozycyjnych miniatur – stworzenie tła dla występujących postaci. Zasłony będące elementami mansjonów są doskonale widoczne na miniaturze Jeana Fouqueta, *Męczeństwo św. Apolonii* (miniatura z „Godzinek Étienne Chevalier’a”, 1452-60 r., Musée Condé w Chantilly), najbardziej chyba wiernym artystycznym przekazie realiów sceny misteryjnej (il. 13). Widoczne na niej zasłony mansjonów są odsłonięte i przede wszystkim znajdują się od strony widza, nie zaś w głębi konstrukcji scenicznych. Dodajmy, iż zasłony rozwieszane na pręcie, takie jak te, które widzimy na miniaturach *Rozmyślań...*, są typowym elementem pojawiającym się na licznych i zróżnicowanych w treści obrazach tablicowych późnego średniowiecza. Dla przykładu: *Tryptyk z przedstawieniem Marii z Dzieciątkiem i Świętymi*, Kraków, ok. 1460 r., pochodzenie – Opatówek, kościół par., Muzeum Narodowe w Warszawie [dalej – MNW], nr inw. Śr. 33; *Adoracja Dzieciątka*, kwaterna skrzydłowa ołtarza, Małopolska, ok. 1470 r., MNW, nr inw. Śr. 34; Mikołaj Obilman, *Poliptyk Legnicki*, 1466 r., kwatery z postaciami świętych, pochodzenie – Legnica, kościół św. Piotra i Pawła, MNW, nr inw. Śr. 94.

⁸⁰ Sama prostota struktury architektonicznej nie jest wystarczającym argumentem na rzecz teatralnego charakteru konkretnego przedstawienia – jej forma wynikać może bowiem z umiejętności warsztatowych artysty, jak też i techniki, w jakiej wykonuje swe dzieła. Na licznych późnośredniowiecznych rycinach, szczególnie przeznaczonych dla masowego odbiorcy, dostrzec możemy struktury zbliżone do tych, które ukazał miniaturzysta II. Por: *The Illustrated Bartsch (supplement)*, „German Single Leaf Woodcuts before 1500”, 161, Anonymous Artists (001-400), ed. by R. S. Field, New York 1987. Jedynie struktury ukazane w kontekście bardziej rozbudowanej przestrzeni (np. pejzaż miejski) budzić mogą bliższe skojarzenia z praktyką misteryjną.