

Pewniejszym świadectwem nawiązywania przez miniaturzystę II do techniki teatralnej zdają się być miniatury przedstawiające małe, prymitywne w konstrukcji, proste podesty, wyniesione ponad poziom placu bądź ulicy na wysokość kilku stopni; na nich umieszczone jest ozdobne krzesło „żydowskiego biskupa” bądź Piłata (il. 14, 15)<sup>81</sup>. Tego typu konstrukcje – zauważa J. Lewański – służyć mogą jedynie celom widowiskowym, nie nadają się do niczego więcej poza spektaklem<sup>82</sup>. Nie są one stałym elementem architektonicznego pejzażu miejskiego, co wyraźnie uwidacznia się w kontekście przestrzeni, w jakiej zostały umieszczone, w kontekście tego, iż w tle artysta ukazał fasady domów o gotyckiej, często bogatej w detal architekturze, place bądź wyloty ulic<sup>83</sup>. Podesty ukazane przez miniaturzystę II zdają się przypominać „najczęstsze w Niemczech rozwiązania przestrzeni teatralnej dla misteriów”<sup>84</sup>, zaś same przedstawienia „są świadectwem faktu, że miniaturzysta znał takie spektakle i ten typ dekoracji lub, lepiej powiedzieć: architektury teatralnej”<sup>85</sup>.

Na temat omawianych przez J. Lewańskiego podestów wypowiedziała się również, w wyżej wspomnianym artykule polemicznym, B. Król-Kaczorowska. Wskazuje ona, iż konstrukcje takie, ukazane na tle architektury miejskiej (il. 14), żywo przypominają „jedną stronę dekoracji sceny z periaktami, o podstawie kwadratu. Dekorację sceny Serlia – jeśli ktoś woli – sceny z perspektywą zbieżną, z architekturą po obydwu stronach kompozycji osiowej. Tu oczywiście widoczna jest tylko jedna część ‘sceny’”<sup>86</sup>. Trudno przypuszczać, by ustawione perspektywicznie domy, widoczne na miniaturach *Rozmyślań...*, w jakikolwiek sposób zbieżne były z dekoracjami dla scen tragicznej i komicznej Sebastiana

<sup>81</sup> Szczególnie miniatury na stronach: 97, 127, 131, 167, 173. Miniatura na stronie 85 ukazuje identyczną konstrukcję, ustawioną jednakże we wnętrzu budowli. J. Lewański zwraca jeszcze uwagę na miniaturę na stronie 119 (patrz: LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 41, przyp. 24). Nie wydaje się zasadne, aby włączać ją do tej grupy – nie ukazuje ona bowiem samodzielnej, tymczasowej struktury architektonicznej, lecz stałą, murowaną, przestrzenną budowlę poprzedzoną czterema schodami, wpisaną w pierzeję placu bądź ulicy.

<sup>82</sup> LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 40-41.

<sup>83</sup> Ibid., s. 40.

<sup>84</sup> Ibid., s. 41. Dodajmy, iż twierdzenie J. Lewańskiego można również poprzeć przykładem trójwymiarowej rekonstrukcji mansjonów (oraz ich ustawienia) używanych w czasie przedstawienia odgrywanego w 1583 r. w Lucernie (il. 16). Ich rekonstrukcja możliwa była dzięki szczegółowym, rysunkowym planom widowiska, sporządzonym w tymże 1583 r., zawierającym nie tylko informacje na temat rozmieszczenia poszczególnych mansjonów, ale również odwzorowującym ich wygląd (il. 17). Patrz: *Hört, sehet, weint...*, s. 303 (opis planów i ich trójwymiarowych makiet) oraz 304-306 (il.). Na temat misterium w Lucernie oraz sposobów jego wystawiania patrz: M. BLAKEMORE-EVANS, *The Passion Play of Lucerne: a Historical and Critical Introduction*, New York-London 1943; E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975, s. 118-124; L. R. MUIR, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge 1995, passim, szczególnie strona 35. Wypisy źródłowe dotyczące widowiska, w tłumaczeniu angielskim, patrz: *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, transl. by R. Ferrari, P. Meredith, L. R. Muir, M. Sleeman, J. E. Tailby, ed. by P. Meredith, J. E. Tailby, Kalamazoo, Michigan 1983, passim; *The Medieval European Stage, 500-1500*, ed. E. Tydemann, London 2003, s. 381-388. Należy jednak zauważyć, iż podobne konstrukcje bardzo często pojawiają się na późnośredniowiecznych rycinach, w scenach obrazujących Chrystusa przed Piłatem lub Herodem. Mnogość scen zawierających podobne konstrukcje, ukazane w przestrzeni miejskiej, pozwala zadać pytanie, czy aby czasem ich częste występowanie nie jest argumentem na rzecz tego, iż artyści stosowali się do powszechnych konwencji ikonograficznych, nie zaś, w każdym przypadku, wzorowali się na misteriach. Patrz reprodukcje rycin w: *The Illustrated Bartsch (supplement)*, „German Single...”, passim.

<sup>85</sup> LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 41. O wykorzystywaniu podobnych, tymczasowych dekoracji teatralnych na terenie Polski wspomina WÓJCICKI, op. cit., s. 71-72. Pisząc o „pobożnym dyalogu” zachowanym, jak twierdzi autor, w XVI-wiecznym rękopisie „po ś. p. Tańskim”, cytuje jego fragment: „Przyjdą do Piłata do pokoju, z namiotu lub i płótna zgotowanego. Piłat będzie siedział tylko w sukience spodniej, jako do spania gotując się.”

<sup>86</sup> KRÓL-KACZOROWSKA, *Kilka uwag...*, s. 320.



Serlia (il. 18)<sup>87</sup>. Wątpić należy, iż celem miniaturzysty II było ukazanie jakiegokolwiek dekoracji scenicznej. Bez trudu wszak możemy wykazać powszechność takiego sposobu obrazowania architektury miejskiej na XV- i XVI-wiecznych obrazach tablicowych oraz miniaturach czy rycinach wykonywanych przez licznych artystów europejskich. Nie jest prawdą, że „perspektywiczne ujęcia kolumn czy domów miasta to rzadkość w tym okresie”<sup>88</sup>. Zarówno malarze niderlandzcy, jak i twórcy na ziemiach polskich, choćby na obszarze Małopolski, przedstawiali perspektywiczne widoki miast, podobne i bardziej skomplikowane od tych, które widzimy na miniaturach *Rozmyślań...*<sup>89</sup>.

Wspomnieć jeszcze należy o sugestii J. Lewańskiego odnoszącej się do stylowych cech miniatur. Badacz wskazuje, iż wyobrażenia postaci tworzone przez miniaturzystę II są dość schematyczne, jednolite w wyrazie. „Artysta ogranicza się do takiego samego linearnego ujęcia zarysów jakby płaskich postaci bez względu na to, czy maluje Chrystusa, Heroda czy oprawcę”<sup>90</sup>. Zaznacza, iż cecha ta może być wynikiem nawiązań do drzeworytów książkowych tworzonych w tamtym czasie w Krakowie<sup>91</sup>, niemniej jednak dodaje, iż równie prawdopodobne jest, że styl miniatur stanowi po prostu odbicie talentu artysty. Wydaje się, iż ta druga możliwość skłoniła badacza do wyciągnięcia zbyt daleko idących wniosków. J. Lewański twierdzi bowiem, iż sposób przedstawiania postaci przez miniaturzystę II przypomina wyraźnie sposób traktowania w misteriach *dramatis personarum*, których „charakterystyki przeprowadzane są na tym samym planie, przy pomocy podobnych środków wyrażania, z taką samą starannością”<sup>92</sup>.

Jeżeli nawet istnieją podobieństwa między miniaturami *Rozmyślań...* a sposobem traktowania postaci w misteriach, to są to podobieństwa zupełnie przypadkowe, czy też może nawet należy powiedzieć – złudne. Zacytujmy fragment pracy Z. Rozanow, dotyczący nawiązań stylowych miniaturzysty II do krakowskiej ilustracji książkowej z pierwszej ćwierci XVI w.: „Ogólny charakter miniatur najbardziej zbliżony jest do stylu krakowskich ilustracji książkowych drukarni z pierwszej ćwierci wieku XVI: Jana Hallera, Floriana Unglera i Hieronima Wietora. Związek drugiego miniaturzysty *Rozmyślań* z grafikami użytkowymi w wymienionych oficynach ujawnia się głównie w przejściu i powtarzaniu przy kompozycjach malarskich mocnego, konturowego rysunku na wzór szerokiej kreski drzeworytniczej, wydobywania rysów twarzy paroma zasadniczymi pociągnięciami pióra

<sup>87</sup> S. SERLIO, *Traktat o architekturze, 1537-1584*, Księga II, 1545 (Scena tragiczna, komiczna i satyrowa), tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybór i opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 253-257.

<sup>88</sup> Ibid. Na temat wyobrażeń miast w malarstwie niderlandzkim późnego średniowiecza patrz: U. MAZURCZAK, *Miasto w pejzażu malarstwa niderlandzkiego. Topika i obrazowanie*, „Roczniki Humanistyczne”, T. XLVIII-XLIX, z. 4, 2000-2001 r., s. 27-101. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na interesującą rycinę, datowaną na 1500 r., przedstawiającą turniej, w tle którego widoczna jest architektura miejska, bardzo skądinąd zbliżona zarówno do tej widocznej na projektach Serlia, jak i na wybranych miniaturach *Rozmyślań...* Mistrz MZ, *Turniej*, 1500 r., 22 x 31 cm, Washington, Rosenwald Collection; patrz: *The Illustrated Bartsch*, 9, Formerly Volume 6 (part 2), „Early German Artists”, ed. by F. KORENY (Israhel van Meckemem), J. C. HUTCHISON (Wenzel von Olmütz and Monogramists), New York 1981, 14(378); opis ryciny: *The Illustrated Bartsch*, 9, Commentary, part 2, „Early German Artists”, by J. C. Hutchison, New York 1991, s. 318.

<sup>89</sup> Z przykładów małopolskich wymieńmy choćby miniatury z Kodeksu Behema (1505-1512 r.) czy scenę św. Stanisława napominający króla, kwatery tryptyku (?) ze Skałki (ok. 1505 r.) (il. 19).

<sup>90</sup> LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 40.

<sup>91</sup> Ibidem. J. Lewański odsyła czytelników do tekstu ROZANOW, *Miniatury i iluminacje...*, s. XXXV, XXXVII-XXXVIII.

<sup>92</sup> LEWAŃSKI, „Pozór...”, s. 40.

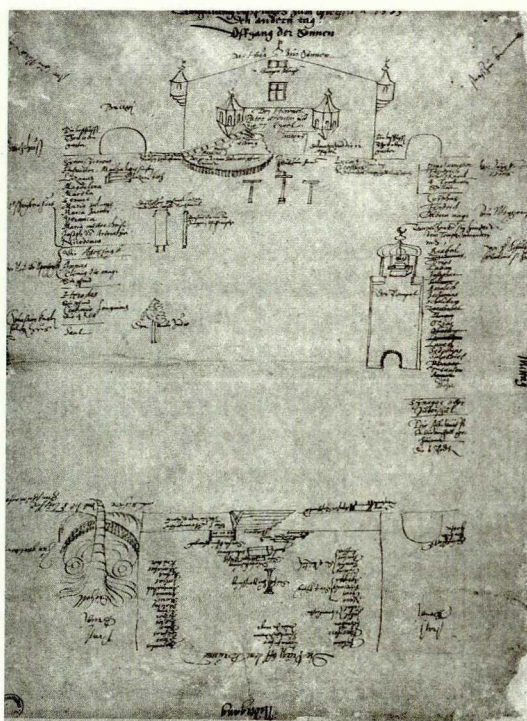
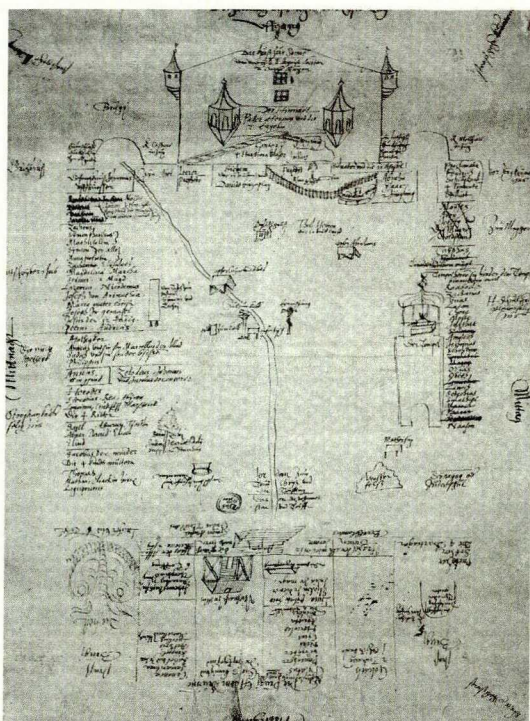




*16. Rekonstrukcja mansjonów (oraz ich ustawienia) używanych w czasie przedstawienia odgrywanego w 1583 r. w Lucernie, Kolonia, Theatermuseum der Universität zu Köln*

oraz modelunku przy pomocy równoległych lub skośnych kreskowań. W drzeworytach wymienionych oficyn ukształtowany został pewien typ postaci ludzkich o szerokich, okrągłych twarzach, rozstawionych oczach i przysadkowatym kanonie proporcji, który przejął





17. Renward Cysat, plan widowiska w Lucernie, 1583 r.,  
Lucerna, Zentralbibliothek, BB Ms. 180 gol.

drugi miniaturzysta kodeksu”<sup>93</sup>. Chcąc udowodniać, iż styl miniaturzysty II wynika w pewien sposób z praktyki teatralnej (a przynajmniej do niej nawiązuje), konkretnie zaś ze sposobu budowania postaci dramatów misteryjnych, należałoby odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób, i czy na pewno, ilustracje książkowe pochodzące z oficyn drukarskich Jana Hallera, Florianą Unglera oraz Hieronima Wietora, przeznaczone do dzieł różnego gatunku, nawiązują do zasad rządzących dramatai misteryjnymi<sup>94</sup>. Skoro bowiem prace miniaturzysty II są zbieżne w stylu z ilustracjami tworzonymi na potrzeby wymienionych oficyn, to zarówno on, jak i inni krakowscy artyści-ilustratorzy tego czasu, powinni pozostawać pod wpływem zasad tworzenia postaci w tekstach dramatów misteryjnych. Dowodzenie tej tezy byłoby zadaniem ryzykownym.

### **Literacka struktura tekstu „Rozmyślań dominikańskich”**

K. Górski wysunął hipotezę, iż teatralność *Rozmyślań dominikańskich* dostrzec można w strukturze narracji utworu<sup>95</sup>. Wedle tego badacza tekst *Rozmyślań...* zawiera liczne

<sup>93</sup> ROZANOW, *Miniatury i iluminacje...*, s. XXXV.

<sup>94</sup> Na temat działalności wymienionych oficyn drukarskich patrz przede wszystkim: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII w.*, T. 1: Małopolska, cz. 1: wiek XV-XVI, pr. zbiorowa pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, seria „Książka w dawnej kulturze polskiej, X” Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 44-63, 299-313, 325-357, tam też szczegółowa bibliografia. Patrz też: H. BUŁHAK (opr.), *Florian Ungler: Kraków, pierwsza drukarnia 1510-1516*, Wrocław 1959; id. (opr.), *Florian Ungler: Kraków, druga drukarnia 1521-1536: introductio, catalogus librorum*, Wrocław 1970; MIODOŃSKA, op. cit., passim; J. OKOPIEŃ, J. CZARKOWSKA (współpraca), *Poczet wydawców książki polskiej*, T. 1: *Pionierzy czarnej sztuki, 1473-1600*, Warszawa 2002, s. 38-50, 64-71, 76-82; K. PIEKARSKI (opr.), *Jan Haller 1505-1525*, Wrocław 1963, J. SOWIŃSKI, *Polskie drukarstwo*, Wrocław 1996, s. 21-26.

<sup>95</sup> GÓRSKI, *Analiza pisarska...*, s. XIV.



udramatyzowane sceny, dialogi i monologi<sup>96</sup>. Prawdą jest, iż tekst interesującego nas zabytku zawiera liczne udramatyzowane sceny, dialogi i monologi. Są one obecne w tych fragmentach tekstu, na które zwraca uwagę K. Górski, jak i w wielu innych, jak choćby odnoszących się do sceny Ostatniej Wieczery (s. 50, 52 rękopisu), wydarzeń w domu Kaifasza (s. 98 rękopisu) oraz pałacu Piłata (np. s. 134 rękopisu). Zauważmy jednak, że żaden z fragmentów nie zawiera dialogów bezpośrednich, będących swoistym zapisem kwestii, które można byłoby nazwać „aktorskimi”. Co prawda słowa poszczególnych postaci są w większości relacjonowane w mowie niezależnej<sup>97</sup>, jednak już sam fakt, iż zostały wplecione w bogatą, rozbudowaną warstwę narracyjną utworu, oddala *Rozmyślania dominikańskie* od teatru<sup>98</sup>.

Pozostaje jednak do rozważenia kwestia „udramatyzowania” scen, któremu to udramatyzowaniu służą zapewne, a może nawet je tworzą, włączane w strukturę tekstu kwestie w mowie niezależnej. Czy taki zabieg literacki może rzeczywiście świadczyć o wpływach teatru na dzieło nie przeznaczone do wystawiania na misteryjnej scenie? Twierdzenie takie, *de facto* wyrażone przez K. Górskiego, wydaje się błędne. To bowiem, co badacz uznaje za wyjątkowy element *Rozmyślań...*, będący dla niego jednym z dowodów na zależność tekstu od misteriów, jest typową cechą m.in. Pisma Świętego, apokryfów oraz licznych utworów przynależnych do gatunku zwanego literaturą pasyjną.

Za udramatyzowane można uznać na przykład biblijne relacje wydarzeń Ostatniej Wieczery. Sceny przygotowania paschy, wyjawienia zdrajcy, ustanowienia Eucharystii, jak też choćby przepowiedni zaparcia się Piotra zawierają liczne dialogi oraz monologi, skomponowane w oparciu o te same zasady, które później dostrzec możemy w tekście *Rozmyślań...* W obu przypadkach celem przytoczenia określonych wypowiedzi, włączenia ich w obręb relacji konkretnych wydarzeń, było uwiarygodnienie przekazu, a tym samym swoiste nadanie mu wyższej rangi.

Podobnie rzecz się ma w wypadku apokryfów oraz literatury pasyjnej. Obracając się w kręgu przykładów z obszaru Polski, wskazać możemy liczne teksty, które charakteryzują się tymi samymi cechami, co *Rozmyślania...* Udramatyzowane sceny, dialogi i monologi zawierają na przykład *Rozmyślania przemyskie*<sup>99</sup>. Konstrukcja niektórych fragmentów tego utworu oparta jest nawet na czystym w zasadzie dialogu pomiędzy postaciami, tak jak ma to miejsce w przypadku rozdziału *Czczenie o tem, jako żydowskie królestwo było poddano w niewolstwo, już ani króla mieli, jedno rządcę pogańskie*, w którym Maria za-

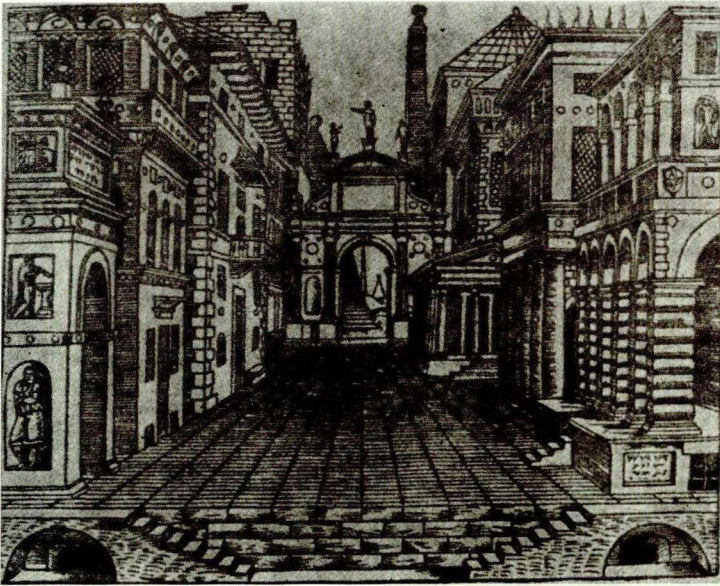
<sup>96</sup> K. Górski zwraca szczególnie uwagę na s. 228-236 rękopisu. Ibid., s. XIV.

<sup>97</sup> Na ten temat patrz: E. STRYJNIK, *Sposoby wprowadzania przytoczeń w tekście „Rozmyślań dominikańskich”*, „Poradnik Językowy”, nr 8 (381), 1980, s. 421-427.

<sup>98</sup> W przypadku monologów również nie mamy do czynienia z samodzielnymi, wyrwanymi z toku narracji i opisów, przykładami. Podobnie jak w przypadku dialogów są one ściśle powiązane z całością tekstu. Trudno porównywać fragmenty *Rozmyślań...* z monologiem, jakim jest XV-wieczny utwór w języku polskim, zwany *Lamentem Świętokrzyskim*, będący fragmentem nie dochowanego dramatu liturgicznego bądź misterium. Patrz: J. LEWAŃSKI, *Dramaty staropolskie*, T. I, Warszawa 1959, s. 16, 181-186 (tam też przedruk dwóch wersji utworu); id., *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, zeszyt 3: „Misterium”, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 321; T. MICHAŁOWSKA, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 452-457 (tam też bibl.); TARGOSZ, op. cit., s. 215-217.

<sup>99</sup> Podobiznę rękopisu wydano drukiem w 1952 r.; patrz: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu*, wydanie i wstęp S. Vrtel-Wierczyński, Warszawa 1952. Na temat utworu patrz: A. BRÜCKNER, *Apokryfy średniowieczne*, cz. 1, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny”, seria II, T. XIII, Kraków 1900, s. 262-380; id., *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, 2, „Pismo Święte i apokryfy”, Warszawa 1903, s. 121-164; T. DOBRZENIECKI, *Łacińskie źródła „Rozmyślania przemyskiego”*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, IV, red. J. Lewański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 196-513.





18. Sebastiano Serlio, scena tragiczna, drzeworyt z Traktatu o architekturze, księga II, 1544

daje Chrystusowi szereg pytań dotyczących sensu Jego męki<sup>100</sup>. Liczne inne fragmenty zawierają dialogi w formie znanej nam z *Rozmyślań dominikańskich*<sup>101</sup>. Mimo to – jak dotąd – żaden z badaczy nie podjął próby powiązania tekstu *Rozmyślenia przemyskiego* z teatrem misteryjnym, ani nie stwierdził, że tekst utworu nosi znamiona dramatyczności, teatralności. Jedynie K. Targosz podjęła się rozważań w tej kwestii, jednakże jej ustalenia dają asumpt twierdzeniu, iż tekst *Rozmyślenia przemyskiego* nie powstał pod wpływem misterii, nie był związany w żaden sposób z tradycyjnie pojmowanym teatrem misteryjnym, szczególnie od strony literackiej<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Patrz: *Rozmyślenia przemyskie*, [w:] *Cały świat nie pomieściłby...*, s. 185-188.

<sup>101</sup> Na przykład rozdziały *Czczenie o zwiastowaniu milego Jezusa* (s. 156-157 – numeracja stron za: patrz wyżej), *Jako jedyna niewiasta wdowa, na imię Weronika, pochwaliła milego Jesukrysta* (s. 192-193), *Czczenie o tem, jako dziewica błogosławiona upominała Gabryjela archaniola z onego wesela, kiedy jej syna zwiastował* (s. 196).

<sup>102</sup> TARGOSZ, op. cit., s. 210-241, szczególnie s. 226-241. Autorka traktuje *Rozmyślenia przemyskie* jako element swoście pojętego teatru lektora, w którym rozwinięty narracyjnie tekst był wygłaszany wiernym przez kaznodzieję w kościele, niejako na tle dzieł malarskich i snycerskich. *Rozmyślenia przemyskie*, wraz ze *Sprawą chędogo o męce Pana Chrystusowej*, badaczka traktuje jako „misterium-kazanie” i porównuje do wygłaszanych w podobnej oprawie żywotów świętych oraz *gesta principium*. Jak pisze autorka (s. 241): „Tym, co dla polskiego „gotyckiego” średniowiecza okazuje się dziś pewne, są kazania misteryjne, a więc [...] teatr lektora – długie cykle narracyjne odczytywane zgromadzonym wiernym, analogicznie jak omawiane poprzednio żywoty świętych, a jeszcze wcześniej pochodzące z kręgów dworskich ‘gesta principium’ [...] Prezentowane godzinami niezmiernym słuchaczom-odbiorcom, oddziaływały na nich swymi wielorakimi treściami. Wiemy, że oddziaływanie to było w Polsce podobnie silne, jak i pasyjnych kazań-misteriiów we Włoszech. Kopista kazania opata tynieckiego Andrzeja Noska zapisał w 1488 r., że nikt go nie mógł ‘bez płaczu głosić i słuchać’ [...], z czego wynika również, że odczytywano je wielokrotnie. Ekspresję słów dopełniały i potęgowały swoimi środkami przedstawienia plastyczne. Cykle dzieł malarskich i snycerskich, obecne z wiernymi stale w kościołach i dobrze im znane, w odpowiednich okresach roku kościelnego ożywały w sposób szczególny w symbiozie z misteryjnym kaznodziejstwem jako dosłowne zaplecze narracji. Poszczególne postacie zaczynały jakby przemawiać słowami lektora, a drobne nawet i nieraz drugorzędne dla widza detale przebogatyh scen nabierały znaczenia. Jeśli dawały wersję nieco odmienną od prezentowanej przez kaznodzieję, kontrapunktowały jak gdyby z jego opowieścią. W każdym razie narracja spletałaby się z obrazem w odbiorze tłumów wiernych w jedną maryjno-chryzologiczną całość audiowizualnego misterium późnośredniowiecznego.”





19. Św. Stanisław  
napominający króla,  
kwatery tryptyku (?)  
ze Skalki, ok. 1505 r.,  
Kraków, Państwowe Zbiory  
Sztuki na Wawelu

Innym przykładem, który dobrze ilustruje dążność do „udramatyzowania” narracji, jest choćby Ewangelia Nikodema, której polska wersja zachowała się w rękopisie z 1544 r.<sup>103</sup>, a więc czasowo niezbyt odległym od daty powstania zarówno *Rozmyślań dominikańskich*, jak i *Pasji* opisywanej przez Juszyńskiego. Praktycznie cały tekst apokryfu zawiera udramatyzowane sceny i dialogi – czy jednak utwór, którego geneza sięga X w.<sup>104</sup>, powinno się w jakikolwiek sposób łączyć z teatrem? Sugestia taka wydaje się być, z merytorycznych względów, wątpliwa<sup>105</sup>.

Liczne udramatyzowane sceny, dialogi i monologi, obecne na kartach *Rozmyślań dominikańskich*, nie stanowią wystarczającej przesłanki do tego, by uznać tekst za powstały pod wpływem, choćby tylko powierzchownym, sceny misteryjnej, czy też nawet teatru

<sup>103</sup> Przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nr 3040 IV.

<sup>104</sup> Tekst *Ewangelii Nikodema* jest przekładem łacińskiej wersji apokryfu *Evangelium Nicodemi*, który to apokryf z kolei zawdzięcza swe powstanie dwóm relacjom – o śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa (tzw. *Akta Pilata*) oraz zstąpieniu do otchłani (*Zstąpienie do otchłani*) – datowanym na II-IV wiek. Oba utwory połączono w jeden właśnie w X w, przypisując mu nazwę *Ewangelii Nikodema*. Patrz: M. STAROWIEYSKI, *Ewangelie apokryficzne*, T. 1, Lublin 1980, s. 420-424. Por: id., *Apokryfy Nowego Testamentu*, T. 1, cz. 2, Kraków 2003, s. 633-635.

<sup>105</sup> Należy dobitnie zaznaczyć, iż uwagi odnośnie do tekstów pochodzących z terenu Polski stosują się również do dzieł stanowiących dla nich podstawę. One również zależne były w znacznym stopniu od – niekiedy dalece wcześniejszych – wzorców literackich.



jako takiego. Dialogi i monologi, znacząco wpływające na kształt narracji, powodujące, iż kolejne epizody opowieści wydają się być bardziej „żywe” – „udramatyzowane”, kierować nas powinny ku innym wnioskom. Wszelkie dialogi i monologi w tekście *Rozmyślań dominikańskich*, jak i w tekstach większości opowieści o życiu Marii i Jezusa – żywotów, apokryfów, kazań, romansów religijnych etc. – służyć miały uwiarygodnieniu relacji, pełniejszemu, dokładniejszemu oddaniu realiów opisywanych scen, osób i wydarzeń.

### *Teatralność „Rozmyślań dominikańskich” w ujęciu Bogdana Hojdisa*

W książce *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza* jej autor – B. Hojdīs – stara się przedstawić zależności między literaturą, sztukami plastycznymi a teatrem w średniowieczu<sup>106</sup>. W toku rozważań podejmuje m.in. próbę powiązania *Rozmyślań dominikańskich* z powstałym w latach 80. XV w. obrazem z kościoła św. Jakuba w Toruniu, przedstawiającym Pasję Chrystusa w 22 scenach, rozmieszczonych symultanicznie na tle rozległego pejzażu Jerozolimy i okolic (il. 20)<sup>107</sup>. B. Hojdīs wyraża opinię, iż oba dzieła zależne są w pewnym stopniu od teatru misteryjnego, a *Rozmyślania...* stanowią ważny materiał porównawczy, swoisty interpretacyjny kontekst dla *Pasji toruńskiej*<sup>108</sup>. Dla nas szczególnie interesujące wydają się kwestie związane z domniemaną teatralnością *Rozmyślań...*

Chcąc ustosunkować się do opinii B. Hojdīsa na temat *Rozmyślań dominikańskich* musimy na wstępie zaznaczyć, iż autor odnosi się do ustaleń dokonanych przez innych badaczy, jak i faktów historycznych, w sposób dalece dowolny; nadto formułuje niczym nie uzasadnione twierdzenia, przypisując w dodatku niektóre z nich osobie, która ich nie wypowiedziała. Przytoczmy fragment tekstu: „Według bardzo interesujących (choć nieco

<sup>106</sup> B. HOJDIS, *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza*, Gniezno-Poznań 2002.

<sup>107</sup> Ibid., s. 63 i n. Na temat *Pasji toruńskiej* patrz przede wszystkim: *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*, red. M. Woźniak, kat. wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1993, s. 44-45 (hasło autorstwa H. Turskiej); *Die Reise nach Jerusalem. Eine Kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte 3000 Jahre Davidsstadt*, red. H. Budde, A. Nachama, kat. wystawy, Jüdische Gemeinde zu Berlin, Berlin 1996, s. 153 (hasło autorstwa A. Czarnockiej); J. DOMASŁOWSKI, A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.S. LABUDA, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, s. 154-155; Z. KRUSZELNICKI, *Problem genealogii artystycznej toruńskiego obrazu pasyjnego*, „TeKa Komisji Historii Sztuki”, T. I, 1959, s. 13-50; id., *Trzy symultaniczne panoramy: w Turynie, Monachium i Toruniu*, „TeKa Komisji Historii Sztuki”, T. IV, 1968, s. 87-152; A. S. LABUDA, *Ein westfälischer Maler in Danzig und Thorn am Ende des 15. Jahrhunderts*, „Westfalen”, Bd. LXIV, 1986, s. 23; id., *Modlitwa, widzenie i przedstawienie w późnogotyckim obrazie biczowania z kościoła świętego Jana w Toruniu*, [w:] *Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 541-544.

<sup>108</sup> Tak wyrażone twierdzenie wynikać ma z następujących przesłanek: a) Oba zabytki związane są ze środowiskiem dominikanów prowincji polskiej; b) Zakon św. Dominika przyczynił się wielce do popularyzacji biblijno-apokryficznych opowieści o męce Chrystusa, m.in. dzięki tworzeniu złożonych, monumentalnych kompozycji symultaniczno-kontynuacyjnych, obrazujących wydarzenia Wielkiego Tygodnia. Kompozycje symultaniczne zaś wyraźnie związane są z misteriami. Jak pisze Hojdīs, maniera symultaniczno-kontynuacyjna „polega [...] na przedstawieniu na jednolitej powierzchni obrazu sekwencji scen-epizodów spiętych kompozycyjną klamrą krajobrazowo-architektoniczną, przy czym, i w tym malarstwo tożsame jest niemal z ówczesną scenografią teatralną, wnętrza muszą być transparentne na podobieństwo mansjonów” [s. 61]; c) Rękopis *Rozmyślań* zawierał 121 wyobrażeń pasji, z których dwie wykonano w manierze symultaniczno-kontynuacyjnej; d) *Rozmyślania...*, podążając zgodnie z – jak zaznacza autor – interesującymi, choć nieco spekulacyjnymi rozważaniami K. Górskiego, są ściśle związane z misterium pasyjnym odgrywanym przez krakowskich dominikanów; związane są tak ściśle, iż ich powstanie było bezpośrednim wynikiem jego oddziaływania, widocznego zarówno w miniaturach rękopisu, jak i w tekście. Tym samym *Rozmyślania* „można by zatem, choć w przybliżeniu i z ostrożnością, traktować [...] jako świadectwo odbioru opowiadania wyrażonego środkami pozaliterackimi, w tym również plastycznymi” [s. 64].



spekulacyjnych) rozważań Karola Górskiego o źródła apokryficznej medytacji prawdopodobnie tkwiło wielkie, trwające cztery dni misterium pasyjne, odgrywane u krakowskich dominikanów na początku XVI w. Dla potrzeb, które nazwać dziś można reżysersko-scenograficznymi, namalowano obrazy, stanowiące *sui generis* dokumentację wizualną przedstawienia. Cykl owych wyobrażeń z kolei zainspirował dwa teksty: w 1532 r. narracyjną medytację, czyli wspomniane *Rozmyślenia*; a w 1534 r. dramat misteryjny, który niestety zaginął. Oczywiście oba manuskrypty przyozdobiono miniaturami, a ponieważ wzorowano je w jakimś stopniu na ‘wizualnej dokumentacji’ widowiska pasyjnego, w kompozycjach niektórych obrazków *Rozmyślań dominikańskich* upatruje się nawiązań do architektury sceny symultanicznej. Ewentualne filiacje przedstawiałyby się więc następująco: najpierw na podstawie narracji literackiej stworzono dramat, który następnie został dość dokładnie udokumentowany cyklem obrazów; z kolei obrazy te ponownie dopełniono tekstem dwójakiego rodzaju: dramatycznym i narracyjnym. Można by zatem, choć w przybliżeniu i z ostrożnością, traktować *Rozmyślenia dominikańskie* jako świadectwo odbioru opowiadania wyrażonego środkami pozaliterackimi, w tym również plastycznymi”<sup>109</sup>.

Próżno szukać w artykułach K. Górskiego informacji, które podaje B. Hojdis. K. Górski stwierdza, iż miniatury *Rozmyślań dominikańskich* powstały z inspiracji misterium granego przez krakowskich dominikanów oraz że wpłynęły na kształt tekstu utworu. Sama zaś treść misterium spisana została w *Pasji* wspomianej przez M. H. Juszyńskiego. Próżno szukać w jego pracach informacji o obrazach stanowiących „*sui generis* dokumentację wizualną przedstawienia”, na podstawie których to obrazów powstały teksty *Rozmyślań dominikańskich* oraz *Pasji*<sup>110</sup>. Próżno też szukać informacji, iż oba teksty przyozdobione zostały miniaturami wzorowanymi na tych obrazach<sup>111</sup>. Nie sposób też odnaleźć w tekstach K. Górskiego, jak i w pracach innych badaczy, informacji na temat narracji literackiej, która zainspirować miała dramat misteryjny odgrywany przez krakowskich dominikanów. B. Hojdis wypowiada się w tej kwestii z taką oczywistością, jakby znał zarówno źródło literackie, jak i powstały w wyniku nawiązań do niego dramat misteryjny.

Tak przedstawiona geneza powstania *Rozmyślań dominikańskich* ma być dowodem na wzajemne wpływy literatury, teatru i sztuk plastycznych. Ciąg: „narracja literacka – dramat misteryjny – obrazy – tekst *Rozmyślań dominikańskich* oraz *Pasji* – zdobiące te teksty miniatury wzorowane na obrazach” ma owe wzajemne wpływy ukazywać. Szkoda tylko, iż jest on nieprawdziwy, a nawet zmyślony.

B. Hojdisowi można zarzucić nierzetelność w cytowaniu źródeł oraz zbyt wybujałą fantazję. Nie zwalnia to jednak od wyjaśnienia innych domniemych powiązań z teatrem misteryjnym, widocznych w rękopisie *Rozmyślań...*, szczególnie w kontekście *Pasji toruńskiej*. Idąc za hipotezą B. Hojdisa, zgodnie z którą *Rozmyślenia dominikańskie* mają stanowić kontekst interpretacyjny dla *Pasji toruńskiej*, powinniśmy zadać pytanie, czy architektura teatralna przedstawiona na kartach rękopisu zbieżna jest w jakikolwiek sposób z przedstawioną na obrazie z kościoła św. Jakuba w Toruniu, i którą autor omawianej

<sup>109</sup> HOJDIS, op. cit., s. 63-64.

<sup>110</sup> Autor niestety nie precyzuje, jakiego rodzaju miały to być obrazy i gdzie się znajdowały. Możemy się jedynie domyślać, iż chodzi o dzieła wielkoformatowe, skoro miniatury *Rozmyślań dominikańskich* autor określa mianem „obrazków”.

<sup>111</sup> Szczególnie interesująca wydaje się sugestia, iż tekst *Pasji* ozdobiony był miniaturami. Nie wspomina o nich bowiem ani M. H. Juszyński, ani też inni badacze.





20. *Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu, lata 80. XV w.*

książki utożsamia niejako z mansjonami. Odpowiedź jest przecząca – celem malarza nie było naśladowanie tymczasowych struktur architektonicznych służących inscenizowaniu misterii, lecz stworzenie możliwie najpełniejszego obrazu miasta i jego budowli<sup>112</sup>. Niczego nie zmienia tu fakt, że budowle ukazane przez toruńskiego artystę są „transparentne na podobieństwo misteryjnych mansjonów” – ponieważ, jak wcześniej wspominaliśmy, immanentną cechą malarstwa jest takie właśnie przedstawianie budowli. Każda scena dziejąca się we wnętrzu musi być ukazana w architekturze zbliżonej w ogólnej formie do misteryjnych mansjonów.

Odnosząc się do kwestii podobieństw *Rozmyślań dominikańskich* i *Pasji toruńskiej* – nie wydaje się zasadne wspominać o zbieżności widocznej rzekomo w kompozycji obu dzieł. Po pierwsze dlatego, że ich forma jest zupełnie inna. Po drugie dlatego, że nie można wysuwać daleko idących wniosków z faktu, iż *Pasja toruńska* jest dziełem wykonanym w manierze symultaniczno-kontynuacyjnej, podobnie jak wykonane zostały dwie, z zachowanych 117, miniatury *Rozmyślań dominikańskich*<sup>113</sup>. Przede wszystkim zaś należy z dużą ostrożnością podchodzić do problemu ewentualnych zależności tego typu kompozycji od misteryjnej sceny. Architektura przedstawiona na wykonanej w manierze

<sup>112</sup> Wrażenie tymczasowości architektury ukazanej przez autora *Pasji toruńskiej* wynika przede wszystkim z faktu, iż jego umiejętności warsztatowe nie były szczególnie wysokie. Zauważmy jednak starania malarza o to by możliwie realistycznie oddać zespół budowli miejskich, próbującego scalić przestrzeń miasta murami obronnymi, dokładnie zaznaczającego rodzaje materiałów, z jakich zostały wykonane oraz fugowania.

<sup>113</sup> W manierze symultaniczno-kontynuacyjnej wykonane zostały miniatury na stronach 117 – *Chrystus wiedziony przed Annasza, spotkanie z Marią Panną i Janem* (il. 21) – i 233 – *Oplakiwanie w Betanii i Panna Maria, Niewiasty i św. Jan całujący ślady stóp Chrystusa na drodze do Golgoty* (il. 11).



symultaniczno-kontynuacyjnej *Pasji* z kościoła św. Jakuba w Toruniu sprawa tylko wrażenie teatralnej. Sama geneza takiego właśnie obrazowania rzeczywistości jest skomplikowana. Pisał o niej Z. Kruszelnicki, wskazując, że wielkie, symultaniczne panoramy obecne były w dziejach sztuki stulecia wcześniej, nadto – w różnych, niekiedy bardzo odległych względem siebie, rejonach geograficznych<sup>114</sup>. Pisał również o tym, w kontekście *Pasji* Hansa Memlinga, E. Kluckert, podkreślając rolę wpływu malarstwa Italii na symultaniczne obrazy brugijskiego mistrza<sup>115</sup>.

Warto w końcu zapoznać się z ustaleniami historyka teatru, E. Grube'go, który kategorycznie odrzuca twierdzenia o jakiegokolwiek zależności kompozycji symultaniczno-kontynuacyjnych od misteryjnej sceny<sup>116</sup>, wskazując na wielowiekową tradycję takiego sposobu obrazowania, przede wszystkim zaś zwracając uwagę na inną, podstawową kwestię, mianowicie na to, iż w średniowiecznej praktyce scenicznej nie było miejsca na prawdziwą symultaniczność: „Aber nicht nur die historische Entwicklung ist von Bedeutung, sondern auch die rein vorstellungsmäßige Möglichkeiten einer solchen Bildgestaltung. Schon Pinder hat auf die Unsinnigkeit hingewiesen, eine so elementare Grundfähigkeit mittelalterlicher Künstler aus dem Schauspiel herleiten zu wollen. Im übrigen ist der Gedanke, die Simultandarstellung sei den Mysterienspielen nachgebildet, so logisch nicht, wie er beim ersten Hören erscheinen mag. Eine echte Simultaneität ist im geistlichen Schauspiel, besonders was die Darsteller betrifft, doch nie gegeben. Sie ist auch real gar nicht möglich. Es handelt sich durchaus um eine zeitliche und in gewissem Sinne auch um eine räumliche Abfolge. Christus erscheint auf der Mysterienbühne stets nur jeweils einmal in einer Reihe von aufeinanderfolgenden und vorüber Szenen. Ein Eindruck, wie er auf den zahllosen Passionsbildern des 14. bis 16. Jahrhunderts erscheint, kann gar kein Schauspielereindruck in direktem Bezug sein. Vielmehr muß, selbst wenn man annehmen wollte, die einzelnen Szenen seien schauspielmäßig gestaltet, der Künstler eine gedankliche und formale Zusammenordnung vorgenommen habe, die immerhin einen wesentlichen künstlerischen Gestaltungsprozeß einschließt. Eine echte Simultangestaltung ist also nicht ein der Kunst fremdes, sondern ganz im Gegenteil ein ausgesprochen kunststeigenes Prinzip und kann real nur durch den bildenden Künstler erstellt werden. Der Gedanke der Ableitung aus dem Mysterienspiel dürfte also nicht nur auf Grund der historischen Entwicklung zu verwerfen sein, sondern auch als gedanklicher Trugschluß sich erwiesen haben“<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> KRUSZELNICKI, *Trzy symultaniczne...*, passim.

<sup>115</sup> E. KLUCKERT, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen*, „Das Münster“, z. 4/5, X 1974, s. 284-295.

<sup>116</sup> E. GRUBE, *Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung*, „Maske und Kothurn“, 3 Jahrgang 1957, heft 1, s. 38-40. Patrz też polemiczny wobec artykułu E. Grube'go tekst L. Schmidta: L. SCHMIDT, *Maler-Regisseure des Mittelalters. Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa*, „Maske und Kothurn“, 4 Jahrgang, 1958, heft 1, s. 55-78. Tekst Schmidta nie zawiera jednak kontrargumentów wobec też Grube'go. Autor skupia się na wykazaniu, iż w okresie średniowiecza i renesansu duża liczba malarzy aktywnie uczestniczyła w przygotowywaniu misteriów.

<sup>117</sup> GRUBE, op. cit., s. 40: „Jednakże nie tylko historyczny rozwój ma tu znaczenie, lecz również czysta przedstawieniowa możliwość takiego właśnie kształtowania obrazu. Już Pinder wskazał na bezzasadność wyprowadzania tak elementarnej zdolności średniowiecznych artystów z teatru. Poza tym myśl, że przedstawienie symultaniczne jest powtórzeniem misteriów, nie jest tak logiczna, jak mogłaby się zrazu wydawać. Prawdziwa symultaniczność nigdy przecież nie miała miejsca w teatrze religijnym, szczególnie, gdy dotyczyło to gry aktorów. Realnie nie była ona wcale możliwa. Chodzi zasadniczo o czasowe następstwo zdarzeń, a w pewnym sensie również o przestrzenne. Chrystus pojawia się na scenie misteryjnej zawsze tylko jednorazowo, w szeregu następujących po sobie kolejnych scen. Wrażenie, w jaki sposób



Dodajmy w końcu, iż powstanie toruńskiej tablicy mogło być warunkowane przede wszystkim chęcią odbycia tzw. pielgrzymki zastępczej, duchowej. A. S. Labuda, rozważając postać fundatora, miejsce, jakie zajmuje w przedstawieniu, pozycję, w jakiej został ukazany, oraz przestrzeń, jaką ogarnia wzrokiem, doszedł do wniosku, iż nieznamy nam z imienia dominikanin sugeruje pewne działania widzowi. „Postać ta wprowadza widza w obraz, ‘podpowiada’ mu, że ma czynić to, co i ona czyni: oglądać przedstawienie na obrazie jako akt pobożności. Jest to dobitnie wyrażona zachęta do przejścia tej drogi, którą fundator obejmuje swym spojrzeniem, a więc drogi męki Pana, miejsc, w których się ona dokonała. Zwraca przy tym uwagę obecność w pobliżu fundatora trzech wędrowców w strojach pielgrzymich – Chrystusa i dwóch apostołów [...]. Być może motyw ten stanowi wskazówkę, że właśnie pielgrzymka – jako ważna instytucja życia religijnego – stanowi kontekst owego „zaproszenia”. Nie wszystkim ludziom dane było udać się do Ziemi Świętej [...]. Można ją było odbyć w myśli, w formie zastępczej (pielgrzymka duchowa) – obraz był tutaj środkiem pomocniczym i zapewne jedną z intencji fundatora było stworzenie wiernym takiej możliwości”<sup>118</sup>.

### *Literatura pasyjna*

*Rozmyślenia dominikańskie* w znacznej mierze zawdzięczają swój kształt literaturze pasyjnej powstającej na obszarze Europy Zachodniej w wiekach wcześniejszych oraz innym źródłom literackim i historycznym odnoszącym się do życia Chrystusa<sup>119</sup>. Uwaga ta dotyczy się zarówno treściowej, jak i ilustracyjnej warstwy dzieła. Zależnościom *Rozmyślań...* od źródeł literackich mówiących o życiu i męce Jezusa szczególną uwagę poświęcili T. Dobrzeńcki, K. Górski oraz J. H. Marrow. Ustalenia przez nich poczynione<sup>120</sup> pozwolą zanegować większość twierdzeń o domniemanych zależnościach między *Rozmyślaniami...* a teatrem misteryjnym.

Rozważania K. Górskiego skupiają się przede wszystkim na zarysowaniu cech szczególnych *Rozmyślań dominikańskich*. W mniemaniu autora utwór stanowi wyraz religijności ludowej, nie jest dziełem uczonym ani „owocem średniowiecznej erudycji czy też

---

pojawia się na niezliczonych obrazach pasyjnych od XIV do XVI w., nie może być wynikiem bezpośredniego odwzorowania wrażeń scenicznych. Nawet jeśli chciałoby się przyjąć, że poszczególne sceny są przedstawione na wzór scen teatralnych, to artysta musiałby raczej podjąć myślowy i formalny porządek, który zawsze warunkuje istotny artystyczny proces tworzenia. Prawdziwe przedstawienie symultaniczne nie jest więc zasadą obcą sztuce, lecz przeciwnie, wyraźnie sztuce właściwą i realnie może być realizowana tylko przez artystę sztuk plastycznych. Myśl o wyprowadzeniu tej zasady z misteriów należy odrzucić nie tylko na podstawie historycznego rozwoju, ale powinna się ona również okazać błędna jako wniosek myślowy”. [Tłumaczenie autor artykułu]

<sup>118</sup> LABUDA, *Modlitwa, widzenie...*, Kraków 2002, s. 544. Na temat sztuki późnośredniowiecznej w kontekście pielgrzymek duchowych patrz: M. BOTVINICK, *The Painting as Pilgrimage: Traces of a Subtext in the Works of Campin and his Contemporaries*, „Art History”, nr 15, 1992, s. 1-18; *Pious Journeys. Christian Devotional Art and Practice in the Later Middle Ages and Renaissance*, ed., L. Seidel, kat. wyst., The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, Chicago 2001. Patrz też: D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London 1989, s. 99-135; N. MIEDEMA, *Following in the Footsteps of Christ: Pilgrimage and Passion Devotion*, [w:] *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, ed., A. A. MacDonald, Groningen 1998, s. 73-92.

<sup>119</sup> Na temat Pasji Chrystusa w literaturze i sztuce średniowiecza patrz: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hrsg., W. Haug, B. Wachinger, Tübingen 1993.

<sup>120</sup> Problem zależności *Rozmyślań dominikańskich* od źródeł literackich mówiących o życiu i męce Jezusa nie doczekał się jeszcze całościowego, dokładnego opracowania. Patrz: MICHAŁOWSKA, op. cit., s. 612.



scholastycznej teologii<sup>121</sup> i to właśnie wyróżnia go spośród innych podobnych mu tekstów<sup>122</sup>. Niemniej jednak badacz dostrzega pewne zależności *Rozmyślań...* od różnego rodzaju źródeł literackich. Choć stwierdza, iż autor dzieła „wobec Pisma św. stosuje tak daleko idące parafrazy, że próby ustalenia analogii i zależności od tekstów Biblii z XVI w. zawiodły [...]”<sup>123</sup>, jak też bardzo ogólnie cytuje fragmenty z dzieł św. Augustyna oraz św. Jana Chryzostoma<sup>124</sup>, to jednak odnosi się do objawień św. Brygidy<sup>125</sup>, *Starożytności żydowskich* Józefa Flawiusza<sup>126</sup>, *Meditationes de Passione Jesu Christi* Jordana z Quedlinburga<sup>127</sup> oraz *Ewangelii Nikodema*<sup>128</sup>. Generalnie *Rozmyślania...* mają się cechować swobodą. Swoboda ta wynikać ma z faktu, iż autor tekstu mało troszczył się o źródła oraz ich ewentualne dokładne cytowanie, przedkładając nad wszystko wyobraźnię i charakterystyczny dla okresu przedreformacyjnego doryzmyzm, objawiający się w utworze w licznych okrutnych i makabrycznych scenach, skontrastowanych, dla odmiany, z idyllicznymi<sup>129</sup>.

T. Dobrzeniecki podchodzi do *Rozmyślań dominikańskich* w odmienny sposób. Przede wszystkim wyraźnie zaznacza, iż należą one „do prozaicznej literatury pasyjnej, która swój szczytowy rozwój osiągnęła znacznie wcześniej, bo w XIV i XV wieku”<sup>130</sup>. Sytuuje powstałe w krakowskim klasztorze dominikanów dzieło na tle innych zabytków średniowiecznej literatury pasyjnej, zwracając jednocześnie uwagę na jej szczególną popularność, także na obszarze dawnej Polski<sup>131</sup>. Zaznacza, iż autor *Rozmyślań...*, tworząc swe dzieło, korzystał z traktatów pasyjnych autorstwa Jakuba z Vitry<sup>132</sup>, Henryka z St. Gallen<sup>133</sup>, Arnolda z Chartres<sup>134</sup>, nie znanego bliżej Josephusa<sup>135</sup>, dzieła *Dialogus S. Anselmi cum B. V. Mariae*<sup>136</sup>, jak też kazań Wincentego Ferrera<sup>137</sup>.

<sup>121</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 320. Por: id., *Analiza pisarska...*, s. XIV, id., *Prądy religijne XV wieku...*, s. 128-129; id., *Znaczenie...* 1993, s. 161-175.

<sup>122</sup> Patrz wyżej.

<sup>123</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 304. Autorowi niniejszego artykułu nie wydaje się zasadne porównywanie tekstu *Rozmyślań...* z Pismem Świętym – i nie chodzi tu wyłącznie o jego XVI-wieczne redakcje, na które wskazuje K. Górski. Narracja Nowotestamentowa dotycząca Pasji Chrystusa jest na tyle skromna i oszczędna, iż nie może być przyrównywana do żadnego z utworów przynależnych do grupy literatury pasyjnej, w których zawarte są niekiedy bardzo szczegółowe i detaliczne opisy Męki. Nawiązania do Pisma Świętego mogą się ujawniać raczej w tych fragmentach *Rozmyślań...*, w których autor, opisując Mękę Chrystusa, pragnął nawiązać do zapowiadających ją przepowiedni Starotestamentowych. Takie właśnie nawiązania dostrzec możemy w tekście *Rozmyślań...*, o czym poniżej.

<sup>124</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 304. Wedle Górskiego w *Rozmyślaniach...* został zachowany jedynie sens, nie zaś dosłowne brzmienie, wypowiedzi Ojców kościoła.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Ibid., s. 305.

<sup>128</sup> Ibid., s. 305-306. Z wywodów K. Górskiego wynika, iż cytaty z innych dzieł literackich są bardzo nieliczne. Np. fragmenty traktatu Jordana z Quedlinburga cytowane są dwukrotnie, na stronach 59 i 61 rękopisu. Na temat wpływu traktatu Jordana z Quedlinburga na *Rozmyślania...* patrz: ADAMCZYK, *Biblijno-apokryficzne...*, s. 92-93.

<sup>129</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, passim, szczególnie s. 318-320. Porównaj: J. J. KOPEĆ, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj...*, s. 55.

<sup>130</sup> DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*” na tle..., s. XXXIX.

<sup>131</sup> Ibid., s. XXXIX-XL; DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, s. 319-339.

<sup>132</sup> DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, s. 322-324, 326-331.

<sup>133</sup> Ibid., passim; DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*” na tle..., s. XL.

<sup>134</sup> DOBRZENIECKI, *Wybrane zagadnienia...*, s. 137.

<sup>135</sup> Na Josephusa powołuje się również Henryk z St. Gallen oraz Michał z Massa, autor *Tractatus de passione Domini*. Patrz: DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, s. 324; id., „*Rozmyślania dominikańskie*” na tle..., s. XL.

<sup>136</sup> DOBRZENIECKI, *Wybrana zagadnienia...*, s. 134-135, 137.

<sup>137</sup> DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, s. 329. Na temat Wincentego Ferrera, jego





21. *Rozmyślania dominikańskie*,  
Chrystus wiedziony przed  
Annasza, spotkanie z Marią Panną  
i Janem

Bardzo istotną kwestią poruszoną przez T. Dobrzeńckiego jest zależność *Rozmyślań...* od traktatu pasyjnego Jana de Caulibus, Pseudo-Bonawentury *Meditationes Vitae Christi* oraz Ludolfa z Saksonii *Vita Christi*<sup>138</sup>. Każdy z wymienionych utworów zachęca czytelnika, by podczas lektury oglądał iluminacje. Podobna zachęta jest również obecna w *Rozmyślaniach...* Na początku dzieła znajdujemy zdanie: *Wiedz koźdy, iż tu jest obrazków sto i dwadzieścia i jeden, które człowieka wielce mogą pobudzić ku nabożnemu rozmyślaniu męki gorzkiej i niewinnej Jezusa miłościwego*<sup>139</sup>. Zdanie to, jak i podobne w treści zdania zawarte w innych traktatach pasyjnych, wyjaśniają funkcję, jaką pełnią miniatury dołączone do tekstu. Jak pisze T. Dobrzeńcki, „wyjaśniają implicite przydatność ilustracji, unaoczniającej i ‘uwspółcześniającej’ owe ‘gesta’ z dawnej przeszłości. Świadomi takiej roli miniatur artyści dominikańscy czerpali swoje pomysły z tekstu pasji. *Rozmyślanie*

działalności kaznodziejskiej i tekstów patrz: P. T. DOBROWOLSKI, *Wincenty Ferrer. Kaznodzieja ludowy późnego średniowiecza*, Warszawa 1996. O zależności *Rozmyślań dominikańskich* od wcześniejszych utworów literackich wspomina również J. Smosarski pisząc, iż „są kompilacją tekstów biblijnych, pism ojców kościoła, dawnych pasji polskich, ‘Rewelacji’ św. Brygidy i utworu Jordana z Quedlinburga *Meditationes de Passione Jesu Christi*” (J. SMOSARSKI, *Męka Pańska w polskiej literaturze średniowiecznej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj...*, s. 97. Por.: J. J. KOPEĆ, *Droga Krzyżowa...*, s. 27-29).

<sup>138</sup> DOBRZENIECKI, „*Rozmyślania dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, passim; id., „*Rozmyślania dominikańskie*” na tle..., s. XLI-XLII.

<sup>139</sup> Cyt. za: *Rozmyślania dominikańskie*, [w:] *Cały świat nie pomieściłby...*, s. 309.



*dominikańskie* wyrosło z religijnych pragnień ludzi średniowiecza, którzy rozważanie Męki Pańskiej chcieli podnieść do rangi osobistego uczestnictwa w *misterium passionis*. Zaspokojeniu tej dążności w równym stopniu służyła strona literacka i malarska dzieła<sup>140</sup>.

Uwypuklenie przez T. Dobrzeńckiego kwestii funkcji miniatur ma tutaj kluczowe znaczenie. Ustalenia tego badacza stanowią bowiem podstawę do tego, by zanegować twierdzenie K. Górskiego, wedle którego tekst *Rozmyślań...* powstawał pod wpływem gotowych już miniatur, zawierających w sobie pierwiastki teatru misteryjnego. Zauważmy, iż wedle T. Dobrzeńckiego ilustracje służą unaocznieniu tekstu, który stanowił dla artystów-iluminatorów podstawę twórczą. Tak postawiona kwestia prowadzi do pytania o to, jaki był proces tworzenia rękopisu. Wiadomo przecież, iż tekst powstawał na kartach z naklejonymi już miniaturami, o czym świadczą przerwy w tekście w miejscach, na które przypada np. twarz Chrystusa<sup>141</sup>. Przy próbie odpowiedzi na to pytanie należy stwierdzić, iż trudno w przekonujący sposób odrzucić argumenty T. Dobrzeńckiego na rzecz pierwszeństwa tekstu względem miniatur i zależności wobec niego tych ostatnich<sup>142</sup>. I choć Dobrzeński wypowiada się na ten temat w sposób lakoniczny<sup>143</sup> – to jednakże słuszność jego przekonań potwierdza gruntowna analiza *Rozmyślań dominikańskich* przeprowadzona przez J. H. Marrowa<sup>144</sup>.

J. H. Marrow skupił się na badaniu zależności sztuk plastycznych od źródeł literackich, konkretnie zaś traktatów pasyjnych. Podjął się również wskazania, w jaki sposób poszczególne elementy przedstawienia obrazowego stanowią ilustrację egzegezy i typologii biblijnej zawartej w omawianych przez niego traktatach<sup>145</sup>. Swoje badania Marrow podpira autorytetem badaczy niemieckich, K. Ruh oraz F. P. Pickeringa<sup>146</sup>, których ustalenia stara się w znaczący sposób uzupełnić. Pisząc o ikonografii pasyjnej w sztuce północnoeuropejskiej doby późnego średniowiecza i wczesnego renesansu, autor korzysta z licznych

<sup>140</sup> DOBRZENIECKI, „*Rozmyślenia dominikańskie*”, „Pamiętnik...”, s. 339.

<sup>141</sup> Patrz przyp. 10.

<sup>142</sup> W tym miejscu poruszyć należy inną jeszcze kwestię. K. Górski wyraża opinię, iż tekst *Rozmyślań...*, pisany przez dwie osoby, powstawał w różnych odstępach czasu. Tak zwana „ręka I” odpowiedzialna byłaby za początkową wersję tekstu, która została w 1532 r. poprawiona przez tzw. „rękę II” Charakter pisma ręki I posiada jeszcze cechy z końca XV w., ręki II – znajduje się już pod wpływem duktus humanistycznego. Ręka I napisała tekst znacznie wcześniej, niż ręka II. Trudno jednak przyjąć, iż tekst pisany przez rękę I powstał znacznie wcześniej niż tekst pisany przez rękę II. Jeżeli bowiem zaakceptujemy sugestię K. Górskiego, iż tekst powstał po wykonaniu miniatur i ich naklejeniu na karty przyszłego rękopisu, musimy konsekwentnie twierdzić, iż miniatury zostały stworzone dalece przed 1532 r. – twierdzenie takie nie da się jednakże obronić Z. Rozanow, na podstawie przeprowadzonej przez siebie analizy stylu miniatur, orzekła, że pierwszy z artystów wykonać mógł miniatury w latach 1516-25, drugi zaś w latach 1525-30 (ROZANOW, *Miniatury i iluminacje...*, s. XVIII-XXXVIII; Patrz też: Miodońska, *Małopolskie malarstwo...*, s. 182-185, 189-192). Jako że ręka I pisała tekst na odwrocie miniatur autorstwa zarówno pierwszego, jak i drugiego iluminatora, to czas powstania tekstu nie jest wcale tak odległy od 1532 r., w którym ręka II dokonała zmian w rękopisie.

<sup>143</sup> Wrażenie to potęguje się w momencie, gdy porównamy dokonaną przez T. Dobrzeńckiego analizę *Rozmyślań dominikańskich* z analizą *Rozmyślenia przemyskiego*. Patrz: T. DOBRZENIECKI, *Łacińskie źródła...*, s. 196-513.

<sup>144</sup> 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.

<sup>145</sup> J. H. MARROW, „*Circumdedeunt me canes multi*”: *Christ's Tormentors in Northern European Art of The Late Middle Ages and Early Renaissance*, „The Art Bulletin”, June 1977, vol. LIX, nr 2, s. 167-181.

<sup>146</sup> K. RUH, *Zur Theologie des Mittelalterlichen Passionstraktats*, „Theologische Zeitschrift”, VI, 1950, s. 17-39; F. P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Grundlagen der Germanistik, 4, Berlin 1966; id., *Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen*, „Euphorion”, XLVII, 1953, s. 16-37. Na temat F. P. Pickeringa, jego badań i ustaleń dotyczących związków literatury ze sztukami plastycznymi, pisze pokrótce J. PATYRA, *Średniowieczna narracja obrazowa*, „Roczniki Humanistyczne”, T. XLVII, z. 4, 1999, s. 76-77.





22. *Rozmyślania dominikańskie*,  
Zniesienie Chrystusa do ciemnicy

przykładów dzieł malarskich, co zaś dla nas istotne – często odwołuje się do *Rozmyślań dominikańskich*. Dzieło to uznaje za wzorcowy przykład ścisłej koegzystencji tekstu i ilustracji, zaznaczając, iż te ostatnie stanowią dosłowną wizualizację tego pierwszego<sup>147</sup>.

J. H. Marrow analizuje *Rozmyślania...* przez pryzmat licznych traktatów pasyjnych, m.in. *Meditationes vitae Christi* Pseudo-Bonawentury oraz *Vita Christi* Ludolfa z Saksonii. Stara się wskazać, iż egzegeza i typologia biblijna w nich obecna, odwołania do konkretnych fragmentów *Księgi Psalmów* bądź np. *Księgi Izajasza*, znalazły miejsce również w tekście, a co za tym idzie, w miniaturach *Rozmyślań...* Autor przedstawia liczne dowody mające wzmocnić jego twierdzenie<sup>148</sup> – dla naszych potrzeb ograniczmy się do jednego, wymownego przykładu tego typu zależności<sup>149</sup>. Miniatura z rękopisu *Rozmyślań dominikańskich*, umieszczona na 109 stronie, przedstawia skępowanego Chrystusa, z zawiązanymi oczami, przywiązanego do wielkiego drąga. Zbawiciel ukazany został w momencie,

<sup>147</sup> Piszac o miniaturach *Rozmyślań dominikańskich* odwołuje się wyłącznie do dzieł miniaturzysty II.

<sup>148</sup> J. H. Marrow analizuje kilka fragmentów oraz ilustracji *Rozmyślań dominikańskich*. Szeroki ustęp przeznaczony na analizę motywu prowadzenia Chrystusa do Jerozolimy, oprawców znęcających się nad Chrystusem, konkretnie zaś targających go za włosy i brodę, czy też ludzi dmących w trąby podczas drogi na Kalwarię. Patrz: MARROW, *Passion Iconography...*, s. 65-72, 104-109, 156-161.

<sup>149</sup> *Ibid.*, s. 113.



w którym troje oprawców niesie go, nie zaś prowadzi, do ciemnicy (il. 22). Wedle J. H. Marrowa taki obraz wydarzenia nie jest przypadkowy, mamy tu bowiem do czynienia z ilustracją fragmentu Pisma Świętego, konkretnie zaś *Księgi Jeremiasza* (Jer. 11,19), w którym to fragmencie znajduje się odwołanie do postaci Chrystusa jako do *agnus mansuetus qui portatur ad victimam*. Fragmentowi z *Księgi Jeremiasza* odpowiada fragment tekstu z *Rozmyślań...: A tedy złościcy włożyli drag na grzbiet Jezusow i podnieśli wzgórze, i nieśli go do ciemnice jako baranka związanego*<sup>150</sup>.

K. Górski traktuje *Rozmyślenia dominikańskie* jako przejaw religijności ludowej, jako utwór nie będący dziełem uczonym, w którym dostrzec można erudycję autora oraz chęć budowania narracji opartej na typologii, egzegezie biblijnej czy też scholastycznej teologii. Uwaga ta odnosić się ma również, jak się wydaje, do miniatur ilustrujących rękopis, charakteryzujących się typowym – jak zaznacza K. Górski – dla w. XV doloryzmem<sup>151</sup>. Ustalenia J. H. Marrowa pozwalają sądzić, iż ów doloryzm, wyraziste i niezwykle szczegółowe obrazowanie męki wynika często z egzegezy biblijnej oraz typologii, nie zaś z ogólnie pojętego lubowania się w scenach „okrutnych i makabrycznych, a przez kontrast także idyllicznych”<sup>152</sup>.

Istotnym dla naszych rozważań wydaje się fakt, iż Marrow nawiązuje w swojej książce do kwestii ewentualnej „teatralności” dzieł malarskich późnego średniowiecza. Omawiając problem zależności sztuk plastycznych od literatury, wskazuje, iż naturalizm malarstwa północnoeuropejskiego XV w. bywał czasem wiązany bądź to z mgliście pojętym „duchem czasu”, „realizmem późnośredniowiecznym”, bądź też z misteriami pasyjnymi. Odrzucając tego typu twierdzenia, przeciwstawia im hipotezę o zależności sztuk plastycznych od literatury, szczególnie zaś od literatury pasyjnej, co wiąże się z tym, iż rozbudowane historie pasyjne wcześniej pojawiły się właśnie w literaturze, nie zaś w sztukach plastycznych<sup>153</sup>. Jak stwierdza autor: „Until the last quarter-century such imaginery [rozbudowana pod względem szczegółów ikonografia pasyjna – K.K.] when noted or studied at all, was usually credited to ‘the spirit of the times’, to ‘late medieval realism’ or to one of the favored manifestations of these two nebulous concepts, passion plays [J. H. Marrow nawiązuje w ten sposób szczególnie do poglądów E. Mâle]. These explanations still enjoy general currency although the first two observations can hardly have ‘produced’ anything

<sup>150</sup> Patrz s. 42-42 transliteracji tekstu *Rozmyślań dominikańskich* dodanej do: *Rozmyślenia dominikańskie*, Tom I, „Biblioteka Pisarzy...”; cytowany fragment jest współczesną językowo wersją tekstu zawartą w: *Rozmyślenia dominikańskie*, [w:] *Cały świat nie pomieściłby...*, s. 320.

<sup>151</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 316-320; id., *Analiza...*, s. XIV; id., *Znaczenie...*, s. 204-207; id., *Duchowość...*, s. 173-174.

<sup>152</sup> GÓRSKI, *Uwagi o...*, s. 320. W artykule *Duchowość...*, s. 174, K. Górski pisze, odnośnie do tekstu *Rozmyślań...*: „Cierpienia Jezusa są przede wszystkim fizyczne a ponadto – zwielokrotnione: mamy trzy biczowania, trzy policzkowania, w tym żelazną rękawicę. Wydaje się, że to echa brutalności współczesnych pachołków starostów i oprawców (*justiciarii*), czyli urzędników, ścigających przestępców”. Badacz nie rozwinął szerzej tej kwestii, a wydaje się ona niezwykle interesująca. Analizując łacińskie traktaty pasyjne T. H. Bestul wykazuje, iż brutalność zawartych w nich scen męki dużo zawdzięcza realiom sądowo-prawnym czasów, w których powstawały. Patrz: T. H. BESTUL, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia 1996, s. 145-164 (rozdział: „The Passion of Christ and the Institution of Torture”). Podobne uwagi, odnośnie do kultury i sztuki późnego średniowiecza, czynią: V. GROEBNER, *The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New York 2004; G. JARITZ, *Das Bild des „Negativen” als Visualisierung der Übertretung von Ordnungen im Spätmittelalter*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums”, 1993, s. 205-213; G. KOCHER, *Passionsdarstellungen und rechtliche Volkskunde*, „Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde”, nr 1, 1978, s. 131-191; R. MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, T. I, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, passim.

<sup>153</sup> „It appears, moreover, that narrative treatments of Christ’s passion evolved more slowly in art than in literature”. MARROW, *Passion Iconography...*, s. 2.



without specific mechanism, and although – even more astonishingly – nobody ever bothered to ask how the new descriptive and anecdotal material entered into the passion plays”<sup>154</sup>.

Z powyższych konstatacji wynika, iż zarówno sztuki plastyczne, jak i teatr korzystają z podobnych – literackich – źródeł. W kontekście naszych rozważań możemy stwierdzić, iż *Rozmyślenia dominikańskie* nie są szczególnie wyjątkowym, odosobnionym pod względem formy i treści dziełem. Wpisują się bowiem w bogaty nurt literatury pasyjnej, zawdzięczając jednocześnie wiele wcześniejszym tekstom tego gatunku. Ustalenia T. Dobrzeńckiego oraz J. H. Marrowa dają zaś asumpt twierdzeniu, iż miniatury zdobiące rękopis, szczególnie autorstwa miniaturzysty II, powstawać musiały w ścisłym związku z tekstem, nie wpływały na niego, lecz wspomagały go i były jego dokładną ilustracją.

<sup>154</sup> Ibid., s. 4-5. Pytanie, o którym wspomina Marrow, kilka lat później postawiła G. McMURRAY GIBSON, *The Theater of Devotion. East Anglian Drama and Society in the Late Middle Ages*, Chicago and London 1989. Odpowiedziała na nie zgodnie z sugestią Marrowa, potwierdzając, iż teatr misteryjny zawdzięcza bardzo wiele traktatom pasyjnym, szczególnie zaś *Meditationes vitae Christi* Pseudo-Bonawentury. Jako przedmiot swych badań G. McMurray Gibson obrała teatr angielski, powstający na wschodnich obszarach Wysp Brytyjskich, niemniej jednak twierdzenie odnosi się do teatru średniowiecznego w ogóle (teatr angielski funkcjonował i kształtował się pod silnym wpływem tradycji literackiej i teatralnej Niemiec oraz Niderlandów; *ibid.*, s. 2. Patrz też: R. POTTER, *The Unity of Medieval Drama. European Contexts for Early English Dramatic Traditions*, [w:] *Contexts for Early English Drama*, ed. M. G. Briscoe, J. C. Coldewey, Bloomington and Indianapolis 1989, s. 41-55). “It is probably fair to say that the Pseudo-Bonaventure’s ‘Meditationes’ was, with the sole exception of the Bible and apocryphal gospels, the single most influential literary text upon the vernacular English drama. That influence at times involves direct paraphrase or quotation and the borrowing of invented detail [...] but even more significant is the role of the ‘Meditationes’ on providing a basic religious aesthetic for vernacular devotional literature” (McMURRAY GIBSON, *op. cit.*, s. 10). Na temat wpływów literatury pasyjnej na teatr misteryjny oraz ich wzajemnych związków patrz też: C. DAVIDSON, *Gesture in Medieval British Drama*, [w:] *Gesture in Medieval Drama ...*, s. 67, 74, 80-81, 97, 100-101, 104; V. PLESCH, *Staging of a Late Medieval Passion Play*, [w:] *Material Culture & Medieval Drama*, ed. C. Davidson, Kalamazoo, Michigan 1999, s. 86-87; E. PROSSER, *Drama and Religion in the Mystery Plays. A Re-Evaluation*, Stanford, California 1974, *passim*, szczególnie s. 89, 99-101, 139, 145-146; J. W. ROBINSON, *Studies in Fifteenth-Century Stagecraft*, Kalamazoo, Michigan 1991, *passim*.



## *The Word, the Picture and the Theatre. Comments on the subject of the 'Dominican Reflections'*

For years now *Dominican Reflections*, a manuscript originating from 1532 decorated with 117 miniatures describing the life of Christ from his arrival in Jerusalem to being laid to rest in the tomb, have been the object of thematically wide-ranging studies and analyses. Until the present moment a large number of works have been devoted either entirely or in part to the *Reflections* in relation to the culture of 16th-century Poland and their place in godliness at the turn of the mediaeval and Renaissance eras, the literary source which conditioned their creation, the text's linguistic properties and the miniatures' graphic prototypes. Apart from these, attempts have also been made to relate the manuscript with mystery theatre. It has even become a basis for general considerations on the mutual links between painting, literature and theatre.

This article focuses on the question of the assumed dependence of *Dominican Reflections*, in its textual as well as pictorial level, on the mystery plays. Karol Górski, who discovered the manuscript, first suggested such a link with the theatre might exist, and especially with the non-existent *Passion*, which was supposedly staged by the Dominicans of Cracow in 1534, exerted a remarkably influence on subsequent research on the subject.

The question of the theatricality of both the text and miniatures composing *Reflections* has been covered by a number of studies, as well as being mentioned in minor references. Attempts have been made to demonstrate that one of the miniature's artists, referred to as miniaturist number two, depicted in some of his illustrations a podium of innovative form used as a stage set as well as *mansions*, and even anticipated the theatrical designs of Sebastian Serlio. Attention has been drawn to the way in which this anonymous miniaturist depicted figures coincided with those appearing in the texts of mystery plays. Attempts have been undertaken to link the miniature with the tableau painting known as the *Toruń Passion* originating from St. James's church in the city (1480), which is said to be strongly dependent in its form upon the mystery scene. Ultimately, it has been claimed that the literary structure of *Reflections* is proof in itself of their 'theatricality', to which further evidence was supposed to be the text's assumed dependency on the miniatures adorning the manuscript. It seems that Górski's stipulations, just like those of later researchers following the same line of reasoning, find no support in

source materials available as well as the ascertainments of researchers active in various academic fields.

The connection between *Dominican Reflections* and the text of the *Passion* about which Michał Hieronim Juszyński wrote in his 'Dictionary of Polish Poets' (*Dykcjonarz poetów polskich*) seems to lack sufficient motivation. The varied considerations on this subject fail to go beyond the level of loose hypotheses which cannot be proven until the manuscript of the play were to be found, which seems highly unlikely. On the basis of the little information available, it may only be stated that the date of its creation is uncertain. It should also be acknowledged that the extensive information offered by Juszyński on the history of mystery plays in Poland and the theatrical activities of the Dominicans in Cracow is unreliable. Above all, it should be borne in mind that the form of the *Passion*, just like the *Dominican Reflections*, could have drawn its origins from the Bible, apocryphal writings as well as passion treatises. The sources of both works might thus be closely related, if not identical; a possibility which contradicts the view that the supposed similarities between them resulted from the influence of theatre on miniatures and the text under consideration.

The hypothesis that a stage set of innovative form existed in 16th-century Cracow, documented a vague way in some of the miniatures accompanying the *Reflections*, can be no more than partially defended. Undoubtedly, the so-called miniaturist number two depicts the same construction, nevertheless there is no proof that he drew his model for it from stage architecture; especially since anything similar to it comes exclusively from the Italian peninsula. It is safer to accept Julian Lewański's suggestion that the miniaturist himself was the author of such an innovative stage construction for which plans were depicted in his drawings. However, no evidence is available to prove his aim was ever to carry out such constructions, just as it is not known for whose use it might have been intended and what objective he had in mind.

The temporary and simple architectural construction, placed in an urban background and present in some of the anonymous miniaturist's compositions may be recognised with a certain degree of likelihood to depict *mansions*. It should be borne in mind that structures identical in form set against such an architectural backdrop are a frequently repeated motif in mediaeval pictorial depictions of,



among other scenes, Christ being presented before Herod or Pilate. It is thus possible that the miniaturist in question drew his inspiration not so much from the mysteries as the works of other artists.

The buildings depicted with a cut front wall, if only characterised by their simplicity, contain no traits suggesting they form part of a permanent, masonry-built or wooden construction or that they form an integrated part of the surrounding architecture. As such, they may be recognised as *mansions*, or imitations of them.

Treating the miniatures discussed as precursors to the stage designs of Sebastian Serlio is utterly groundless.

The way miniature number two presented his figures cannot be linked to the way in which they were depicted in mystery texts. The stylistic features of the miniatures in question are the result of the artist's relating the style displayed in book illustrations as produced by Cracow publishing houses in the first quarter of the 16th century.

Stipulating that similarities exist between *Reflections* and the *Toruń Passion* is completely unfounded. Furthermore, the second of these historical documents does not in itself reveal any dependence on mystery plays.

The literary structure of *Dominican Reflections* is not distinguishable from that of other works which

are similar or in contrast to its kind but identical in content. The dramatised scenes, dialogues and monologues supposedly testifying to the 'theatricality' of *Reflections* are present not only in the work under examination but also, for example, in the *Reflections* of Przemysł or the Gospel of Nicodemus. The ultimate shape of these latter two works was conditioned by the influence of works which in numerous cases had arisen centuries earlier, in times when the mystery plays had not as yet come into being.

The text under examination did not take shape under the miniatures' influence but rather that of works forming a part of passion literature and historic references. Above all else, however, it was passion treatises, containing parallels and examples of biblical exegesis, which provided the basis for expanding in a narrative respect the history of Christ's passion as depicted in close detail in the miniatures accompanying the manuscript.

The miniatures illustrating *Dominican Reflections* are dependent on the text, and not *vice versa*. This fact is especially relevant to the works of the second miniaturist who depicted with extraordinary precision successive scenes from this work, frequently comprising parallels and biblical exegesis. Furthermore, numerous miniatures owe their form and composition to other, mainly graphic works which had taken shape at an earlier stage.

*Translated by Peter Martyn*

#### Illustrations

1. *John of Limbourg*, Ascension, ca. 1403, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 166, fol. 14
2. *John of Flanders*, Ecce homo, 1485-90, Prague, Národní Galerie
3. *Master of Brunswick*, Ecce homo, 1505-6 r., Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum
4. *Master of passion scenes from the Dominican triptych*, Laying to rest in the Tomb, 1465, Cracow, Muzeum Narodowe
5. *Dominican Reflections*, Hair wrenching by Annas's servants
6. *Dominican Reflections*, Ridiculing the blindfolded Christ, the Virgin Mary, Maids and St. John weeping over the Holy Saviour's torment as well as St. Peter's repudiation of Jesus
7. *Dominican Reflections*, Pontius Pilate presenting Christ to the Jews. The Jews demanding Christ's crucifixion and the freeing of Barabbas, the Virgin Mary, St. John and Mary Magdalen by Barabbas's dark cell weeping over Jesus
8. *Dominican Reflections*, The Soldiers' Ridiculing of Christ incarcerated in a cell in the presence of Virgin Mary and St. John

9. *Dominican Reflections*, The Dragging of Christ from his cell by the court of the Jewish Counsel
10. *Dominican Reflections*, Christ's Farewell with the Virgin Mary, Martha and Mary Magdalen
11. *Dominican Reflections*, Lament in Bethany and the Virgin Mary, Maids and St. John kissing the footprints of Christ on his way to Golgotha
12. *Dominican Reflections*, Consecration of bread and wine
13. *Jean Fouquet*, Martyrdom of St. Apolonius', miniature from the 'Canonical hours of Étienne Chevalier', 1452-60 r., Musée Condé in Chantilly
14. *Dominican Reflections*, Conducting of Christ from Annas to Caiaphas, the judges in the square
15. *Dominican Reflections*, Pontius Pilate washing his hands and the Jews expressing gratitude for the condemning of Christ
16. *Reconstruction of the mansions (as well as their arrangement) as used at the time of a presentation staged in 1583 in Lucerne, Theatermuseum der Universität zu Köln*
17. *Renward Cysat*, plan of a spectacle in Lucerne, 1583, Lucerne, Zentralbibliothek, BB Ms. 180 gol.



18. Sebastiano Serlio, *tragic scene*, woodcut from 'Architettura', vol. II, 1544

19. St. Stanislaus admonishing the king, *panel from a triptych (?) from Skalka, ca. 1505 near Cracow, State Art Collections, Wawel*

20. *Passion painting in the church of James in Toruń, 1480s*

21. *Dominican Reflections*, Christ brought before Annas, meeting with the Virgin Mary and John

22. *Dominican Reflections*, Christ's removal to a cell