

JULIAN LEWAŃSKI

## OBLICZE TEATRU RELIGIJNEGO W DAWNEJ POLSCE

Pragniemy zebrać uwagi o rozmaitych postawach dawnego polskiego teatru, które znalazły wyraz w sztukach podejmujących tematykę religijną. Sztuki te ilustrowały prawdy wiary, propagowały cnoty, szerzyły kult świętych, chwaliły lub ganiły instytucje kościelne. Teatr bowiem na równi z literaturą, czasem żywiej niż literatura, był podporządkowany sprawom religii, służył jej, a w czasach odleglejszych był nawet jej żywą częścią.

W całym okresie poprzedzającym w Polsce wiek sceptycyzmu i racjonalizmu, religijne myślenie, a przynajmniej religijne pojmowanie bytu i celu człowieka, pozostawało milcząco przyjętą dominantą intelektualną, sporadycznie tylko i w niewielu gatunkach artystycznych przygaszoną, czasem ominiętą, nigdy jednak nie podważoną. Wskutek tego, gdyby zastosować do owoczesnego teatru przyjęte dzisiaj kwalifikatory literatury i dramatu religijnego, całą niemal twórczość przeznaczoną na scenę trzeba by tu zmieścić. Odpadłyby bowiem niektóre tylko komedie i intermedia, usunęlibyśmy zespół pastiszów i naśladownictw dramatu antycznego, niewiele sztuk lepszych, sporo płytkich. W takiej sytuacji zajmować się będziemy dalej sztukami, które wiążą się bezpośrednio z kultem, które realizowały zamierzony interes instytucji kościelnych i zakonnych oraz takimi, w których religijny problem wyraźnie rozpałał wyobraźnię autora. Przedmiotem opisu będzie więc twórczość dramatyczna, bezpośrednio w życie religijne zaangażowana i jawnie to deklarująca, a w ocenach mierzyć będziemy stopień zaangażowania. Można by ją podporządkować określeniom: „teatr nabożny” lub „teatr kościelny”, ale te byłyby mylące jako zbyt ciasne. Używamy więc dalej terminu „teatr religijny”, zastrzegając sobie jego odmienne znaczenie dla czasów przed Oświeceniem.

### I

1. W wiekach średnich w Polsce sztuka przekazywania pewnych treści słowem żywym, uwarunkowanym przestrzennie i zorganizowanym artystycznie wyprzedzała literaturę piękną, miała własny dorobek i per-

cepcję dostatecznie szeroką. Dramat liturgiczny w Polsce zamyka się właściwie w obrzędach Wielkiego Tygodnia i choć tylko jedna jego jednostka, mianowicie *Visitatio Sepulchri* zawiera pełny dialog, jakiego wymagamy od teatru, jednak w udramatyzowanych procesjach Niedzieli Palmowej, *Depositio Crucis*, *Elevatio Crucis* oraz w *Mandatum* przyniósł szereg ciekawych i artystycznie ważnych rozwiązań. Posiadane dokumenty pozwalają obserwować te zorganizowane teatralnie obrzędy począwszy od przełomu XII i XIII w., ostatnie świadectwa pochodzą z pierwszej połowy w. XVI; jak wiadomo, Sobór Trydencki skodyfikował te obrzędy na innych zasadach i pozbawił je niemal w całości cech dramatyczności lub w ogóle usunął.

Tak się stało z najpełniejszym w sensie dramatu oficjum jutrzeznego Nawiedzenia Grobu w dzień Rezurekcji.<sup>1</sup> Obrzęd przedstawiał wędrowkę ukostiumowanych duchownych, następował krótki dialog Niewiast z Aniołem strzegącym pustego Grobu, Niewiasty powracały, aby zawiadomić Apostołów o zmartwychwstaniu, Piotr i Jan biegli, aby się przekonać o wiarygodności relacji, zabierali z Grobu linteamina i ukazując je ludowi potwierdzali publicznie fakt zniknięcia ciała, biskup lub opat śpiewali wtedy *Te Deum*. Dysponujemy dwudziestoma ośmioma zapisami tego dramatu, z Krakowa, Śląska, Poznania, Gniezna i Płocka.<sup>2</sup> Uteatralizowane procesje palmowe i procesjonalne oficja związane z *Sacrum Triduum* posługiwały się obfitym rekwizytem, zawierały czasem partie monologowe, w których duchowni i uczniowie ze schola cantorum występowali w roli pewnych osób. W innych wypadkach krucyfiks dużych rozmiarów wyobrażał Chrystusa, ruch procesji odtwarzał wypadki opisywane przez śpiew chóru. Są to wobec tego paradramaty, ale przeważnie zredagowane z wyczuciem artystycznego układu śpiewów liturgicznych, trafnie wzmagają siłę ekspresji liturgii dodatkowymi wi-

<sup>1</sup> Pierwsze stwierdzenia istnienia w Polsce zabytków dramatu liturgicznego są zasługą St. Windakiewicza, zob. tegoż: *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Rozpr. AU Wydz. Filol., t. 34 (1902) i odb. Teksty przedrukował K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933, II ed. 1951, t. II. Warto przypomnieć, że tekst *Visitatio Sepulchri* z Agendy poznańskiej z r. 1533, więc ostatni chronologicznie zabytek dramatu liturgicznego w Polsce, przedrukował jako wyjątkowo szeroko potraktowany obrzęd rezurekcyjny ks. S. Chodźński w *Encyklopedii kościelnej*, t. XXIV, s. 5—6, s. v. *Rytuały polskie*. Poszerzyliśmy te informacje w artykule *Nowe dokumentacje polskiego dramatu liturgicznego*, „Pamiętnik Literacki”, XLV (1954), z. 1; *Popularny dramat i teatr polskiego Odrodzenia*, [W:] *Odrodzenie w Polsce*, t. IV (*Historia literatury*), Warszawa 1956, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956.

<sup>2</sup> Wliczamy tu także rękopisy zredagowane w Czechach (dwa w nieoznaczonej kolegiacie, jeden w Zgromadzeniu Kawalerów z Podwójnym Czerwonym Krzyżem), ale używane na Śląsku co najmniej w XV wieku.

zualnymi narzędziami; gestem, uruchomieniem lub wstrzymaniem procesji. Potrafimy wskazać ponad dwieście zapisów takich obrzędów, które w drugiej połowie w. XV i na początku w. XVI musiały być dość powszechne, skoro odczytujemy je także z drukowanych mszałów, brewiarzy i agend, czasem z odrębnie zredagowanych dla katedr i dla kościołów parafialnych.<sup>3</sup>

Mamy więc do czynienia ze spektaklami, które stanowiły część liturgii i traktowane były na równi z innymi obrzędami, a nie bywają opatrywane uwagami o fakultatywności.<sup>4</sup> Jest to więc sytuacja, w której gorliwość religijna wykształconego duchowieństwa angażuje do służby religijnej coraz bogatsze środki wyrazu artystycznego, poszerzając w ten sposób zasięg i adres liturgii. Rzeźba i malarstwo należały oczywiście do kultu, ale tylko pośrednio włączały się do liturgii (w zdobieniu szat i paramentów). Muzyka była włączona bezpośrednio, teatr stanowił przedłużenie tej linii i to przedłużenie najpełniejsze, ponieważ w jego strukturze mieścił się tekst obrzędu, oprawa wokalna, paramenty jako rekwizyty i osoby celebransów.

Na przestrzeni trzystu lat trwania dramatu liturgicznego w Polsce, obserwuje się dość konsekwentną linię powolnych przeobrażeń, prowadzących od surowych form wyobrażania (imitowania) konkretnych sytuacji, znanych z relacji Ewangelistów, ku bardziej złożonym formom wykładu alegorycznego lub aluzyjnego, przy pomocy pewnych symbolicznych sytuacji i znaków. Liczba ich z czasem tak rośnie, a wykład tak się komplikuje, że w początku w. XVI dochodzi do redakcji, które są już wewnątrznie sprzeczne.

Drugą cechą charakterystyczną jest poszerzanie adresu odbiorców. Dopuszcza się w pewnym momencie możliwość śpiewu wiernych w języku polskim, dopuszcza się możliwość udziału laików w obrzędzie, wreszcie notujemy nawet graduał z pierwszej ćwierci w. XVI z rubrykami w języku polskim.<sup>5</sup> Nie udało się dotąd wyświetlić liturgicznego

<sup>3</sup> Uzasadnialiśmy włączenie do grupy dramatu pewnych tekstów procesjonalnych we wstępie do edycji: *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959—1963, t. I; tam przedruk najbardziej charakterystycznych tekstów; kompletny zestaw materiałów ogłosiliśmy [W:] *Musica Medii Aevi*, t. I, Kraków 1965, s. 95—174. pt. *Dramat i dramatyzacje liturgiczne w średniowieczu polskim*.

<sup>4</sup> Raz tylko w rękopisie Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego Rubrica Wratlaviensis z XV w., sygn. I Oct 55, k. 47v—48 (toż samo w rkpsie I Oct 54) odnotowano zastrzeżenie w stosunku do obrzędu wielkopiątkowego ustalonego przez arcybiskupa gnieźnieńskiego, Wojciecha Jastrzębca, w r. 1430: *pessimus malum est, heres cum adiuncta ydolatria* — a wpisano tekst ustalony w tymże roku we Wrocławiu. Tamże (k. 52) nota, że *Visitatio Sepulchri* może nie być wykonane w czasie *Matutinum rezurekcyjnego*.

<sup>5</sup> Graduał z początku wieku XVI w Archiwum Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie, sygn. 18 RL.

pochodzenia *Żalów Matki Boskiej*, zadziwiającego swoim liryzmem fragmentu nabożeństwa wielkopiątkowego, bowiem nie znaleziono dotąd innych elementów tego obrzędu.<sup>6</sup>

2. Znamy natomiast dwa teksty łacińsko-niemieckiego ludus passionis, dramatu semiliturgicznego, zachowane we Wrocławiu.<sup>7</sup> Podobne widowisko, oczywiście polsko-łacińskie, oglądano także w Krakowie w r. 1377.<sup>8</sup> Być może, że tego rodzaju spektakle dalej traktowane były jako część liturgii, ale na pewno niesłusznie. Artystyczne amplifikacje tekstu (1) wyolbrzymiały nieproporcjonalnie pewien fragment obrzędu, (2) zawierały nikłą wartość semantyczną, a nastawione były na budowanie emocji oraz (3) dopuszczały język narodowy oprócz łaciny. Tu teatr odrywa się od religii i staje się podmiotem, który w rozmaity sposób organizuje swoje z nią relacje, raz jej służy, raz broni, raz atakuje, kiedy indziej wspomaga, ale zarówno narzędzia artystyczne, więc środki wyrazu, jak i ośrodki dyspozycyjne i cele znajdują się już poza kościołem.

Przykładem takiego dramatu o bycie już samodzielnym, a reprezentantem innych, zaginionych inscenizacji jest *Skarga umierającego* z połowy XV w.<sup>9</sup> Jest to krótki polski dialog o sztuce umierania, sprowadzający się do wykładu o potrzebie spowiedzi i komunii św., ale kładący silny nacisk na potrzebę moralnego życia i uporządkowania spraw majątkowych i rodzinnych. Mimo tego że personami dramatu (który wyszedł najpewniej spod ręki duchownego) prócz Umierającego i Ludzi (rodziny), są Diabeł, Anioł, Ksiądz, Dusza, św. Piotr, a intencja jest służebna wobec Kościoła — sztuka jest już laicka, nie bez akcentów pogańskich. Dramat przesunął się aż nadto wyraźnie z kościoła na cmentarz i plac przykościelny.

3. Na tymże placu lokowały się wielkie kompozycje misteriów religijnych, zapewne już w połowie wieku XV, niemal na pewno w pierwszej połowie w. XVI, choć posiadane dokumenty pochodzą z drugiej połowy XVI, XVII i nawet XVIII w.<sup>10</sup> Były to raz parogodzinne, to znowu wielo-

<sup>6</sup> Inne nazwy tego wyjątkowego utworu: *Lament świętokrzyski*, *Planctus* (!). Tekst odkryty przez Ł. Gołębiowskiego i przedrukowany w „Bibl. Polskiej”, IX (1826), z. 1, s. 87—91, już w wieku XV włączony był do śpiewnika maryjnego i wskutek tego zatarły się jego zależności od obrzędu wielkopiątkowego.

<sup>7</sup> Wraz z niemieckimi *Żalami Matki Boskiej* opublikował je i opisał J. Klap- per, *Das mittelalterliche Volksschauspiel in Schlesien*, [W:] *Mitteilungen d. Schels. Geselsch. f. Volkskunde*, XXIX (1928).

<sup>8</sup> Jedyną, jak dotąd, notatkę o spektaklu semiliturgicznym lub misteryjnym w Polsce w wiekach średnich ogłosił St. Win- d a k i e w i c z, op. cit.

<sup>9</sup> Tekst tzw. wrocławski opublikował poprawnie J. Woronczak, *Skarga umierającego*, „Sobótka” 1948 i odb. 1949, oraz *Skarga umierającego. Najstarsze przekazy i obce wzory*, „Pamiętnik Literacki”, XXXIX (1951).

<sup>10</sup> W sprawie datowania i rozprzestrzeniania się misteriów i dialogów religij-

dniowe przedstawienia cykliczne, mające na celu ilustrowanie narracji biblijno-apokryficznej z tego rodzaju fabularnymi lub emocjonalnymi amplifikacjami, które dyktowała kompilacja innych misteriów, apokryfy, motywy kaznodziejskie lub zaczerpnięte z lektur rozmyślań i traktatów. Samodzielność tej struktury artystycznej w stosunku do właściwej cura animarum jest już oczywista. W niewielu tylko wypadkach misteria podejmują funkcje katechizacyjne. Odlączyła się od kościoła cała ta instytucja: poczynając od sceny (przestrzeni scenicznej), rekwizytu, kostiumu, aktora — aż do dyrektyw artystycznych i materii, pojemności ideowej. Ta pozostaje zgodna z interesem Kościoła, wzbudza zainteresowanie dla postaci biblijnych, unaocznia wydarzenia z dziejów ewangelicznych, budzi emocje zgodne z intencją katechizacji, ale nie jest nastawiona wyraźnie i bezpośrednio na określone przez liturgię cele. Cele te wysuną się znowu na pierwszy plan później, w końcu w. XVI, i w pewnych dramatach misteryjnych w. XVII.

W połowie w. XVI trafia do Polski także i moralitet, wprowadzie obcy, ale od razu w doskonałej formie. Jak wiadomo, w moralitetach występują tylko postacie abstrakcyjne i przedstawiają prawdę o kruchości wszelkich form przyjaźni, więzów rodzinnych i społecznych wobec groźby śmierci, a treścią sztuk są ostatnie momenty życia „Każdego”, możliwie najbardziej uogólnionego przedstawiciela rodzaju ludzkiego. Trzy edycje *Homulusa* łacińskiego wywołały przekład polski (zaginiony) oraz pewne echa w dramatach późniejszych (np. u J. Bielskiego *Komedyja o Justynie i Konstancyjej*, S. Tuliszewskiego *Pamięć śmierci* z r. 1578).<sup>11</sup> Zachowało się też kilka moralizujących lecz komicznych dialogów z XVI i XVII w. związanych z ostatkami, scena protestancka pozostawiła nieco dramatów, których sens sprowadza się do poważnie traktowanej nauki moralnej, w rodzaju wątków o Bogaczu i Łazarzu.

4. Tymczasem w połowie w. XVI, w obliczu groźnej sytuacji politycznej, w której znalazł się Kościół w starciu z protestantyzmem, znaczenie ideowe misteriów redukuje się niemal do zera. Z tych czasów zachowały się teksty dialogów silnie zaangażowanych ideologicznie, które dotarły do nas w formie właściwie parateatralnej. Jedne podejmują dyskusję o problemach dotyczących rzeczywiście wielkich mas wiernych, ale

---

nych, por. St. W i n d a k i e w i c z, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Rozpr. AU Wydz. Filol., t. 36 (1904); J. L e w a ń s k i, *Do dziejów teatru wieku XVI*, „Pamiętnik Literacki”, XLIII (1952), *Popularny dramat i teatr polskiego Odrodzenia*, [W:] *Odrodzenie w Polsce*, t. IV, Warszawa 1956, *Z tradycji realizmu starego polskiego teatru. Rękopis wielicki z r. 1707*, „Pamiętnik Literacki”, XLIV (1953), *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956.

<sup>11</sup> Wszystkie trzy przykłady moralitetów ogłosiliśmy w *Dramatach staropolskich*, t. I (*Homulus* P. Diesthemiusa w przekładzie polskim nowoczesnym).

tak cząstkowe jak praktykowanie postów lub sprawa dziesięcin. Chodzi tu więc raczej o zewnętrzne, pochodne konsekwencje założeń ideowych i organizacyjnych Kościoła. Napisane ze stanowiska katolickiego, rysują tło obyczajowo-praktyczne z dużą obiektywnością, nie szczędząc naganym rysów dla złych księży. Z pozycji protestanckich podejmowane są zagadnienia rzeczywiście w sporze o reformę ważne. Pominąwszy pióra przybyszów, wystarczy wskazać, jak Rej zaczepia tu i ówdzie sprawy odpustów i dziesięcin, ale w olbrzymim i wbrew pozorom sprawnym scenicznie dialogu pt. *Kupiec* podejmuje problemy dogmatyczne, mianowicie łaski i wartości dobrych uczynków, a z właściwą sobie energią maluje szerokie płótno karykatury obyczajowej bijąc celnie w wojującego księcia, dumnego biskupa i swobodnie żyjącego opata. W każdym razie ów centralny i trudny problem epoki zaangażował bezpośrednio teatr, oddziałając także na sytuację w sztuce scenicznej pod koniec wieku i w tym raczej fakcie widzimy głębsze konsekwencje perturbacyj reformacyjnych w Polsce na terenie sztuki dramatycznej.<sup>12</sup>

Literatura dramatyczna podejmująca w XVI wieku dyskusję religijną jest przykładem takiej sytuacji, kiedy bogata kultura umysłowa i artystyczna została zaangażowana w krąg problemowy religii chrześcijańskiej. Jak wiadomo, przedmiotem sporów reformacyjnych były przede wszystkim takie kwestie, o których Biblia nie orzekała bezpośrednio lub dostatecznie jasno, dlatego też argumenty z Pisma św. przytaczane są z umiarem i obok innych świadectw. Argumenty polemiczne formułowane są jako człony dyskusji, do motywacji powoływani są zarówno hi-

<sup>12</sup> W. H a h n, *Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*, Lwów 1906, wylicza ważniejsze teksty polemiczne, sam temat nie znalazł jeszcze do dziś autora. Z krytycznych głosów przeciw misteriom, a być może i spóźnionym dramatom liturgicznym przypomnimy znanego skądinąd w Polsce Tomasza K i r c h m a y e r a (Naogeorgus), *Regnum Papisticum*, 1533, s. 144. Z okazji procesji palmowej pisze:

Tum ridenda iterum faciunt spectacula Papistae  
Insigni valde pompa, facieque severa.

Następuje opis procesji:

Impia nonne haec sunt? Ita nonne idola coluntur?  
Vidi ego cordatos reges, sed ritibus istis  
Imbutos, genibus flexis procumbere coram  
Talibus idolis, summumque impendere cultum.

H o s p i n i a n u s, *Festa christianorum*, Tiguri 1612, lib. 55, przytacza głosy oburzonych Turków (pogan!), którzy, opisując procesję palmową w Krakowie i widząc książąt, kapłanów i mężów padających na kolana przed osłem, mieli wołać: „O quanta impietas et dedecus est adorare asinum!” Wydaje się, że Hospinianus powtarza zmodyfikowany nieco tekst Naogeorga. Por. K. K o l b u s z e w s k i, *Postyllografia polska*, Kraków 1921, s. 201—202.

storycy świeccy, jak i Ojcowie Kościoła. Sięga się także po charakterystykę obyczaju, tradycje i przyzwyczajenia, aby posłużyły za dowód słuszności tezy. Teatr tamtych czasów, podobnie jak cała literatura, włącza do dyskusji religijnej dorobek wieku Odrodzenia. Są to zarówno całe kompleksy zjawisk i znajomości historycznej świata starożytnego, jak kultura dyskusji humanistycznej oraz zdobycze językowo-terminologiczne, usprawnienia syntaktyczne, jak wreszcie wypracowane narzędzia artystyczne: od stabilizacji i wzbogacenia form wierszowych po metaforykę.

Wskutek ostrego, krytycznego kursu przeciw wystawności kościelnej i pompatyczności obrzędów, która zdaniem protestantów dochodziła aż do bałwochwalstwa, zredukowano zbytnią swobodę pewnych wątków w misteriach. Gdy Mikołaj z Wilkowiecka wydaje stare misterium rezurekcyjne, w prologu zapewnia słuchaczy, że treść sztuki jest zaczerpnięta z Ewangelii i z pism Ojców Kościoła, a przed każdą sceną podaje do wygłoszenia stosowny tekst kanoniczny. Trafi się i tekst misterium pasyjnego, omijającego zrećźnie wszystkie sceny, w których trzeba by było pokazać widzom postać Chrystusa; o etapach męki dowiadujemy się poprzez relacje świadków.<sup>13</sup>

Drugim pośrednim refleksem gasnącej już polemiki z protestantami jest organizowany szybko i w sposób przemyślany teatr jezuicki. Repertuar tej sceny w pierwszym okresie, tj. w latach 1566—1620, uwzględnia widownię możliwie najszerszą — gra się stosunkowo często sztuki w języku polskim, organizuje spektakle bardzo wystawne, procesje uzupełnione dialogami, aklamacjami i śpiewami. Unika się sztuk skierowanych bezpośrednio przeciw protestantom. Podejmuje się tematy liczące na dobre przyjęcie także u szlachty mniej zamożnej. Wśród widowisk kultowych przeważają tematy Eucharystii, w liczbie w innych krajach nie-spotykanej. Trafiają się sztuki o tematyce moralnej, wreszcie różne formy scenicznego oddziaływania na życie religijne, przede wszystkim modlitewne; prawie połowę repertuaru (47%) poświęcono na spektakle związane z tematyką wyznaniową i życiem kościelnym.

Teatr jezuicki, działający w pierwszym rzędzie w celu spopularyzowania swoich kolegów, osiągnął wysoki poziom artystyczny i ideowy oraz pogłębioną problematykę. Znamienne jest, że nawiązując do wybranych przez siebie dogmatów i praktyk, teatr ten podejmuje na różnych polach akcję pomocy dla Kościoła katolickiego w formie afirmatywnej,<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Dialogus de passione Domini nostri Jesu Christi pro feria sexta magna* w rękopisie dawnej Bibl. Ossolineum, sygn. 198, s. 279—309.

<sup>14</sup> Z tego okresu zaledwie jedna komedia, *Evangelicus fluctuans*, grana w Braniewie w r. 1570 i jeden dramat martyrologiczny G. Knapskiego *Franciscus (Valsingamius) sive Catholicae Religionis triumphus*, z dwoma polemicznymi inter-

a nie negatywnej, przemilczając niejako na scenie tematykę starcia z protestantami. Nie dziwimy się temu, gdy wspomnimy, że teatr jest tym szczególnym środkiem komunikacji, w którym nadawca staje, podobnie jak w rozmowie, twarzą w twarz z odbiorcą i ponosić musi wszystkie tego konsekwencje.<sup>15</sup>

Znane dzisiaj formy najdawniejszego dramatu religijnego (aż po wiek XV) włączały słuchaczy (zwłaszcza tych, którzy znali łacinę lub przynajmniej treść obrzędu) do uczestnictwa w dramacie jako w akcie kultowym. Na przestrzeni pierwszej połowy w. XVI dokonuje się proces przekształcenia owego układu: dramat — widz. Widzowie moralitetu, misterium, a tym więcej tragedii religijnej w rodzaju *Jeftes* Buchanana-Zawickiego z r. 1587 lub dialogu polemicznego znajdują się już poza strukturą widowiska-obrzędu. W tym czasie widowisko od obrzędu znacznie się oddaliło. Uczestnictwo w spektaklu przestało być aktem religijnym, jest już aktem, czynnością świecką. Nastąpił proces, który określimy jako indywidualizację i interioryzację przeżycia religijnego związanego z dramatem. Spektakl dostarczał obserwacji faktów, pewnych przeciwstawięń, wzruszeń, które same przez się mogą, ale nie muszą stwarzać ani przeżycia modlitewnego, ani wskazówek moralnych, ani nawet pobudzać do myślenia o metafizycznych odniesieniach świata materialnego. Dopiero intelektualna i emocjonalna reakcja widza, przeżywana przez niego indywidualnie, wewnątrznie, bądź to bezpośrednio w czasie percepcji spektaklu, bądź później, w rozmaity sposób u różnych widzów — te reakcje nabierały dopiero waloru religijnego. W takim właśnie pojmowaniu teatru religijnego widzimy słuszne oddzielanie czynności kultowych, kaznodziejskich i katechizacyjnych od imprez dramatycznych. Dramat funkcjonował w życiu religijnym, nic nie tracąc na swojej rodzajowej czystości i dawał pozytywne efekty, z tym jednak, że zgromadzeni na spektaklu byli jednostkami odrębnymi, a nie społecznością wiernych biorących bezpośredni udział w akcie religijnym. Nawet scena jezuicka, o której staranności w doborze środków i celów nie

---

mediami, grany w Poznaniu w r. 1619, wprowadzają akcenty bezpośrednio sformułowanej polemiki. Sytuacja, zmieni się w latach następnych, gdy formułuje się bardzo ostro niechęć do innowierców, np. w sztuce *Obrona przeciw gwałtownej imprezie grzechów od św. Elzeariusza hrabie miana w ranach Jezusowych, wynaleziona w kościele lubelskim Societatis Jesu przy wielkopiątkowym nabożeństwie do uwagi wszystkim* (między 1645 a 1661 r.): Doznał mojej potęgi i Aryan zajadły, Wysokie animusze wnet Lutra odpadły, Zgromiłem sektę twoją obrzydły Kalwinie, Czynisz i ty trofeum mnie, Bisurmaninie.

<sup>15</sup> Tematy sztuk w latach 1566—1600 zestawił i porównał z odpowiednią statystyką częstotliwości różnych wątków w Europie J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.



mamy wątpliwości, w pierwszej fazie swojej działalności (1566—1620) wybierała taką formę spektakli religijnych, co najwyżej przy pomocy chórów i w epilogach angażując widza bardziej bezpośrednio w sytuacje emocjonalne, które mogły wywołać przeżycia modlitewne i swego rodzaju akty strzeliste. Ponieważ właściwe sztuki religijne przyjęły charakterystyczny wyżej sposób indywidualnego i wewnętrznego przeżywania treści dramatów, a materia ich, bohaterowie, sposób prowadzenia akcji, frazeologia, niewiele różniły się od twórczości laickiej, uformowała się wyjątkowa sytuacja: zbliżenie sztuk religijnych do sztuk świeckich, nawet do komedii. Nastąpiła wówczas swoista i bardzo cenna integracja kulturowa, potem już niepowtarzalna. Oto utwory zredagowane w strukturze kulturowej od życia religijnego odizolowanej, w rodzaju *Sądu Parysa* (z r. 1543), *Tragedii o polskim Scylurusie* (z r. 1604) nawet w szańcu komediowej i naiwnej, silnie akcentują chrześcijańskie pojmowanie penitencjarności za grzechy. W *Odprawie postów greckich* słuchacze otrzymali sformułowany głęboko i żarliwie problem odpowiedzialności władcy i moralności osobistej podporządkowanej prawom boskim.

## II

5. Na przestrzeni w. XVII funkcjonują obok siebie rozmaite teatry, podejmujące tematykę religijną już w formach trwalszych i z niezmiennych przez sto lat pozycji, rzadziej dochodzi do bezpośrednich starć z innymi wyznaniem i do akcji o większym zaangażowaniu.

Teatr misteryjny funkcjonuje dalej jako jedyna scena laicka genetycznie z kościoła wywiedziona a podejmująca widowiska związane z kultem. Odległość tych spektakli od właściwej służby Kościołowi jest znaczna. Widowiska neomisteryjne były — zdaje się — powszechne w całym kraju, odgrywano je dość systematycznie co roku, dłuższymi ciągami po kilkanaście lub kilkadziesiąt lat, jak to możemy wnioskować z uroczystości w Kalwarii Zebrzydowskiej; można więc twierdzić, że suma ich ideowo-społecznych efektów była poważna. Spektakle związane z Bożym Narodzeniem i Procesje Palmowe były domeną zespołów żakowskich. Spektakle dotyczące Wielkiego Tygodnia, wykonywane prawdopodobnie także przez żaków, bakałarzy i rybałtów, organizowane były raczej przez proboszczów, kolegiaty i opactwa, nie bez udziału wielkiej liczby statystów i pieniężnego zapewne udziału miasta. Kilkadziesiąt zachowanych tekstów można poszeregować w rozmaite grupy, choć u ich podstawy dalej, podobnie jak w XV i XVI wieku, leży zamiar obszernej narracji o wydarzeniach biblijnych i ilustracji dziejów Kościoła.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Ogólna motywacja pożytków z widowisk religijnych formułowana była w wiekach średnich dość powściągliwie. Hugo od św. Wiktora ujął ją w swoich

Ten zamiar ilustracji jest oczywisty w niewielu tylko sztukach-reprezentantach. Świadomość tego celu dla autora, który jest najczęściej tylko redaktorem starych tekstów lub rozmaitych współczesnych tekstów łączonych razem — bardzo często przesłonięta jest różnymi doraźnymi intencjami, bądź to szlachetnymi — jak satyra obyczajowa, bądź osobistymi — jak chęć zabłysnięcia efektami literackimi lub po prostu chęć zysku.

6. W pierwszej kolejności wskazać trzeba kilka sztuk tego typu, w których można dopatrzeć się zamiaru przybliżenia wiernym opowieści typu fabularnego o wydarzeniach kiedyś dziejących się w Jerozolimie. Oto np. *Dialog końskowolski*, którego „reżyserem” i może wykonawcą był prawdopodobnie proboszcz parafii.<sup>17</sup> Sztuka przedstawia znacznie skrócone sceny począwszy od uzdrowienia Łazarza aż do Ukrzyżowania. Kwestie aktorskie ograniczone są do najkonieczniejszych informacji o wydarzeniach, ale są dostatecznie zróżnicowane, ironiczne, brutalne lub rzewne. Podobny typ spektaklu rozwinie się u schyłku XVII w., już w rękach mało wykształconych laików, na wespół ludowych dramaturgów. Tu sztuki pozbawione są snobizmu artystycznego, są prostsze w budowie, bardziej szczere i bezpośrednie. Podobnie jak kiedyś misteria, sztuki te mają zamiar zobiektywizować widzom wydarzenia znane z katechizacji i nauk kaznodziejskich. Wysilek twórczy poszedł w kierunku opracowania szczegółów. W sposób typowy dla twórczości ludowej brak jest twórcom perspektywy, unikają uogólnień. Nie troszczą się o problemy, a zajmują się drobiazgowym opisem wydarzeń, osób, akcesoriów, dołączają pewne obrazki rodzajowe, znane sobie z najbliższego życia (woźny-herold, ogłaszanie wyroku, sceny gry w kości, sceny katowania). Konstrukcje sztuk są przejrzyste, intencja zbudowania *bibliae pauperum* jasno wyekspon-

---

*Theatrica* od strony potrzeb ludu, częściej zabierano głos w trosce o pożytek Kościoła, więc w formie negatywnej. Stanowisko pozytywne wyrażone w sprawie obrazów, swego czasu tak ważnej, a więc w sprawie komunikowania wiernym pewnych treści innymi sposobami niż słowo i pismo, można przenieść na kwestię widowisk. Grzegorz Wielki twierdzi (*Epistola ad Serenum*): Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. Podobnie wyrażają się Walafrid Strabo i Honoriusz z Autun. Słynny komentator życia religijnego, Wilhelm Durandus, poszerza te obserwacje: Malowidło silniej bowiem, jak się zdaje, porusza umysł niż pismo. Stawia ono wydarzenia przed oczy, podczas gdy pismo przypomina je pamięci jakby przez słuch, który mniej porusza umysł (cytacje za W. Tatarskiem, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1960).

<sup>17</sup> Dialog bez tytułu z lat przed 1680 znajduje się na s. 1—66 rękopisu należącego kiedyś do ks. L. Zalewskiego w Lublinie, obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

nowana i konsekwentnie przeprowadzona w całej sztuce. Oczywistym niedostatkim jest brak wyraźnego zaangażowania sztuki dla określonej akcji kościelnej czy społecznej. Zbyt wiele tu autentyzmu i tradycyjności w pojmowaniu funkcji sztuki, choć wzrusza nas naiwna gorliwość dramaturgów.<sup>18</sup> Sztuk tego rodzaju jest stosunkowo niewiele — inne obracając się ciągle w kręgu tematu jak najbardziej związanego z religią przyjmują cechy, które przesuwają cel dzieła artystycznego ku innym dziedzinom.

7. Stosunkowo mała grupa sztuk drukowanych to dialogi o małej sprawności dramatycznej, wykończone za to staranniej pod względem poetyckim. Można je określić jako podejmujące służbę religijną przez budzenie emocji czy wzruszeń, ponieważ ich ekspresja poetycka jest rzeczywiście dość silna.<sup>19</sup>

Na osobną wzmiankę zasługuje również drukowany, świetny dramat o św. Janie Chrzcicielu, a właściwie o tragicznym losie Heroda.<sup>20</sup> Mechanizm całej sztuki znalazł się w rękach dwóch diabłów, którzy odtworzeni w kategoriach dość familiarnych i przypominający znanych potem z folkloru poczciwych, niby wiejskich diabłów, są w rzeczywistości groźnymi i skutecznie działającymi przeciwnikami św. Jana. Sylweta Świętego zarysowana jest doskonale, jako „szaleńca Bożego” ginącego w ogniu swojej misji, podejmowanej bez rozsądku, ginącego z rozkazu Heroda, który wplątany jest wbrew swej woli w tę maszynę kierowaną przez

<sup>18</sup> Jako charakterystyczne wskażemy tutaj *Passio Domini Nostri Jesu Christi* z rkpsu Bibl. Jagiell., sygn. 3526, k. 40—65, z drugiej połowy XVII w., J. P. Cichońskiego *Dialogus pro festo s. Catherinae virginis et martyris* z r. 1694 w tymże rękopisie k. 132—140. *Krośnieńska historia pasyjna* w rękopisie Bibl. Ossolineum, sygn. 1125, k. 84—101, *Dialogus in nativitate Christi* w rękopisie tejże Biblioteki sygn. 6709, s. 111—130.

<sup>19</sup> Na przełomie w. XVI i XVII do bezpośredniej akcji kultowej, a nawet paraliturgicznej włączali się wprawieni pisarze, a teksty ich są drukowane. Oto S. Grochowski tłumacz hymnów, sekwencji i poezji religijnej układa teksty dla udramatyzowanych procesji. S. Buczkowski jest autorem *Uroczystej Kwietnej Niedzieli procesyjnej*, M. Paszkowski układa tekst widowiska *Rozmowa człowieka grzesznego z Anioły*. Dzieje się to w tym czasie, gdy dla sceny jezuickiej pracuje G. Knapski, B. Herbest, K. Pętkowski. Jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych wieku XVII publikują drukiem teksty religijne Dachnowski i Żabczyk i na nich ta interwencja pisarzy, jeśli nie profesjonalnych to przynajmniej wprawionych, urywa się na długo. W drugiej połowie wieku W. Potocki przerobi na nową modłę stary, może nawet z w. XV, tekst misterium rezurekcyjnego (por. *Dialogus de resurrectione Domini Nostri Jesu Christi* w rkpsie Bibl. Ossol., sygn. 198, s. 319—324, ogłoszony w *Dramatach staropolskich*, t. II oraz W. Potocki *Dialog o zmartwychwstaniu Pańskim* w rękopisie Bibl. Kórnickiej, sygn. B. K. 495 IV. 20, ogłoszony przez M. Krzymuską i W. Budziszewską, Poznań 1949).

<sup>20</sup> J. G a w a t o w i c, *Tragedyja... przeświątego Jana Chrzciciela, przesłańca Bożego*, Jaworów 1619.

złe duchy. Sztuka ma zakrój niemal szekspirowski. Naszą uwagę zajmuje raczej aspekt zbrodni i winy niż współczucie dla Świętego. Być może, że dla widzów ówczesnych sztuka była bardziej budująca niż laicka, zwłaszcza że oceniać ją można jako człon cyklicznego widowiska, w którym diabli po pierwszym sukcesie, mianowicie po rzezi Niewiniątek, organizują kolejny akt obrony świata ciemności przed niedawno narodzonym Chrystusem.

8. Posiadamy zespół dialogów, które określić można jako neomisteria; są to dialogi wielocłonowe, zwykle wielodniowe. Obok aktów ukazujących przebieg akcji, zawierają one akty paralelne, w rodzaju anegdoty o filozofach i Alcybiadesie, lub prefiguracje (ofiarowanie Izaaka, Jakub i Ezaw), inne wreszcie wykładają w sposób alegoryczny sens prawd teologicznych.<sup>21</sup> Odnosi się znowu wrażenie, że autorom sztuk zależało na pewnych efektach artystycznych, na atrakcyjności widowiska bardziej niż na przemyślanym efekcie religijnym. Wysilek autora szedł ku pewnym formom naturalizacji fabuły skądinąd egzotycznej. Postacie kostiumuje się na wzór polski, realia są na ogół znane widzom. Inwencja poszła także w kierunku wzbogacenia obrazu przeżyć psychicznych bohaterów, uzyskania kontrastów dobroci i podłości. Atrakcyjność podnosiły zupełnie świeckie i komiczne intermedia, odgrywane między aktami niektórych sztuk. Pewną rekompensatą za takie rozluźnienie konstrukcji i przedmiotu sztuki są chóralne lub monologowe eksklamacje nabożne, które mają charakter modlitewny, są niejako odmawiane za zebranych lub w retorycznych pytaniach do nich zwrócone. Nie są to najlepsze rozwiązania; łatwo zauważymy fałszywość takiej struktury utworu z punktu widzenia czystości gatunku dramatycznego.

Owe duże kompozycje neomisteryjne, które oceniać należy jako punkt dojścia, najwyższe osiągnięcia pisarstwa „ludowego” (jakby je nazwał zasłużony historyk dawnego dramatu, St. Windakiewicz), a w każdym razie dramaturgii rodzimej, nie są więc dziełami doskonałymi. Autorzy zrezygnowali z gatunku tragedii religijnej, nie chcieli utrzymać nawet tonacji misterium wieku poprzedniego, choć posługiwali się starymi tekstami misteryjnymi. Nie dowierzali sprawności swoich narzędzi dramatycznego wyrażania i nie dowierzali gotowości intelektualno-emocjonalnej słuchaczy, którzy by mieli sami dedukować naukę, refleksję i akty wiary z wydarzeń scenicznych. Dorzucmy, że chodziło tu o słuchaczy mało wykształconych. Uzupełniali więc autorzy sztukę scenami, a nawet specjalnymi aktami, w których rezygnowali ze starannie utrzymanej fikcji scenicznej na rzecz bezpośrednio do widza zwróconych apelów

<sup>21</sup> Bardzo charakterystyczny utwór tego typu to *Dialogus pro feria quinta ante Parasceven* z połowy w. XVII w rękopisie Bibl. Jagiell. sygn. 3526, k. 157—192.

i uczuciowo zabarwionych eksklamacji. Całkowicie zmienia się poprzednio przyjętą zasadę, że widza pozostawiano samego wobec akcji sztuki, a przyjmuje zupełnie odmienną, że widz będzie wspólnie z postaciami scenicznymi i współwidzami przeżywał doraźnie tekst ze sceny podawany. Liczono na to, że tekst ujęty w złożone strofy, alokucje i refreny poruszy wyobraźnię estetyczno-literacką widza. Po wyeliminowaniu akcji dramaturg zdał się na formę komunikacji z odbiorcami niewiele różniącą się od pieśni lub wspólnej modlitwy. W jednych aktach autorzy posługiwali się rzeczywiście dramatycznymi środkami wyrazu, w drugich podejmowali narzędzia w istocie niedramatyczne. Dla badacza poetyki dramatu w. XVII takie splątanie gatunków jest interesujące; jako nowość w stosunku do widowisk wieku poprzedniego jest posunięciem naprzód zdobywczy warsztatowych. Odnosimy czasami wrażenie, że autora nie frapuje efekt religijny. Samo podjęcie tematu narracji o wydarzeniach biblijnych w jego poczuciu sprawę religijności wyczerpało, a wiedzie go naprzód pewna wizja artystyczna. Ta zresztą nie zawsze bywa dostatecznie wysoko zamierzona. Odczuwamy ją raczej jako spełnienie wymagań mody literackiej niż jako realizację własnego programu. Wydaje się, że większy tu jest nacisk świadomości świeckiej na temat religijny niż przemyślane działanie pisarza nad odpowiednim ujęciem problemu i narzędzi dramatu, aby spełniał on, odpowiednio pogłębianą i sugestywnie sformułowaną, określoną funkcję religijną. Trafiają się w w. XVII sztuki, które dzięki umiejętnym redakcjom i bardzo sprawnej kompilacji tych różnych narzędzi gatunkowych potrafiły cel religijny wysunąć przed artystyczny. Wskazujemy tę grupę niżej.

Znalazła się w połowie w. XVII grupa sztuk, które okazały najwyższy stopień laicyzacji i oryginalności. Są to dialogi na Boże Narodzenie, więc sztuki w założeniu radosne.<sup>22</sup> Wskutek tego autorzy ich czuli się upoważnieni do wprowadzenia wielu elementów komicznych. Komiczne intermedia włączone zostały bezpośrednio do sztuki jako jej akty, a zajmują więcej miejsca niż tekst właściwego dialogu religijnego. Ten został wprawdzie wsparty aktami paralelnymi o zatartych nieco konturach, ale podstawowy wątek uległ znacznej redukcji i nie zajmuje specjalnie autora. Najbardziej typowe akty, jak scenę pasterską, w ogóle tylko zaznacza on samym tytułem, spodziewając się, że realizatorzy sami je sobie dobiorą z powszechnie krążącego zasobu. Bohaterowie sztuki to

<sup>22</sup> Cechy takie najpełniej wyraziły się w sztukach *Dialogus in laudem Christi nati* oraz *Dialogus pro festo Nativitatis Christi Domini* w rękopisie misjonarzy krakowskich, sygn. 742, drugi akt dialogu pasyjnego (!) *Pro die Parasceven: Peccatum Adami et remedium* w tymże rękopisie, *Intermedium eiusdem materiae* (sc. na Boże Narodzenie) w rkpsie Bibl. Krasińskich sygn. 3495, s. 249—250, *Dialogus de Nativitate Domini nostri Jesu Christi* w rkpsie Bibl. Jagiell., sygn. 5590.

chłopi lub mieszkańcy małego miasteczka, bardzo liczni i przeżywający przed oczyma widzów swoje codzienne sprawy: przeważnie sprzeczki i bijatyki. Św. Józef i Najśw. Maryja Panna, Trzej Królowie — przesuwają się między nimi ledwo zauważeni i uchodzą przed prześladowaniem Heroda. Intencja pobożnego spektaklu uległa zupełnej dekoncentracji i zatarciu. Sztuki można zrozumieć jako całkowicie laickie potraktowanie wątku religijnego, kiedy to święta kalendarza kościelnego, a może nawet kalendarz tradycji jeszcze pogańskiej, uznano za pretekst do zorganizowania spektaklu. Można też odczytać te dialogi zupełnie odwrotnie, jako ironiczną i doskonale obmyśloną naganę, jako bardzo szeroko rozprawdzone oskarżenie nieznanego nam bliżej środowiska wiernych, którzy nie potrafią dojrzeć Zbawiciela, choć przebywa On między nimi.

9. Znajdziemy także w połowie w. XVII sztuki o doskonale pomyślanym aparacie środków skoncentrowanych na celu religijnego oddziaływania i to realizowanego na kilku płaszczyznach. Najlepszym przykładem takiej sztuki jest opera pasyjna z r. 1663.<sup>23</sup> Zastosowano w niej z rozmachem rozmaite środki ekspresji teatralnej. Jest ona w całości śpiewana, korzysta z kapeli i pojedynczych instrumentów akompaniujących. Korzysta z kurtyny i, co ważniejsze, sceny sukcesywnej zgrabniej nawet niż wspaniała scena królewska. Korzysta nadto z projekcji obrazów męki na ekran i to dla doskonale pomyślanych efektów artystycznych. W przeciwieństwie do większości sztuk tamtego czasu stosuje eliptyczne skrótory dla uzyskania większej intensywności spektaklu, nawet sprzeniewierzając się tu i ówdzie wierności Pismu św. Nie to jednak daje sztuce najwyższą rangę, lecz skoncentrowanie wszystkich tych środków na wzbudzenie u widza zamierzonych uczuć i przeżyć. Widz został pierwszymi scenami czynnie zaangażowany do prześledzenia losów Jezusa i towarzyszy Mu aż do oburzającej uczucia ludzkie sceny u Piłata. Następnie pokazana jest na górnej scenie dalsza męka w pogłębiającym kontraście z oburzającym cynizmem Grzesznika, który zaprzeda się Światu na scenie niższej. Tu widzowie zmuszeni są do introspekcji, przerażenia sceną potępienia Grzesznika, zaangażowani uczuciowo. Wtedy przychodzi najsilniejszy efekt liryczny. Zbolała Matka Boska pyta o Syna, który niespodziewanie ukazuje się na scenie wyższej, na krzyżu, w naturalnej wielkości. Efekt bardzo silny i doskonale wykorzystany: anieli zdejmują ciało z krzyża, kładą na mary, wraz z Matką i św. Janem wchodzą między widzów i procesjonalnie niosą przed ołtarz, zagarniając do czynnego udziału w spektaklu wszystkich obecnych. Ci już poprzednio zostali utożsamieni z Grzesznikiem, teraz przeżywają bezpośrednią, fizyczną

<sup>23</sup> *Utarczka krwawie wojującego Boga...* w rkpsie Bibl. Ossolineum, sygn. 2040, k. 234—244.

bliskość Najśw. Maryi Panny i Zmarłego. Spektakl kończy wspólna, niema, modlitewna adoracja: „przestać, żeby cichusińko było. Maryja będzie w grobie z Aniołami klęczeć” — chwyt, którego nie spodziewaliśmy się w epoce silnych i dość krzykliwych środków artystycznych.

Sztuka ma charakter czystego aktu nabożnego, o doskonale obmyślanej skuteczności. Wszystkie środki artystyczne użyte tutaj, łącznie z tymi, które wydają się dziwaczne i nazbyt barokowe, są podporządkowane temu celowi. Raz apelują do nastroju, to znów do strony percepcji intelektualnej zostawiającej czas na wyciąganie wniosków, w innym momencie fizycznie włączają widza do akcji. Sztuka pochodzi z jakiegoś środowiska zakonnego, prawdopodobnie franciszkańskiego; w każdym razie nie jest jezuicka. Jest ona przykładem akcji religijnej, podjętej na dobrze przemyślanych zasadach i doskonale zrealizowanej. Trudno dziś powiedzieć, jaki był stosunek liczbowy takich właśnie sztuk do tamtych, wyżej wskazanych, nacechowanych minimalną zależnością od interesów Kościoła. Wskazać możemy trzy sztuki tak starannie adresowane do widza w intencji wzbudzenia określonych i dostatecznie głębokich przeżyć religijnych — było ich na pewno więcej.

10. Jak widać, w tej rozległej grupie rysują się bardzo rozmaite postawy wobec życia religijnego. Wspomniano już wyżej, że na przestrzeni lat 1675—1765 dialogi religijne powoli nabierają cech literatury ludowej. Początkowo wyraża się to nielogicznymi, nieuzasadnionymi redakcjami widowisk, które komponowane są wyraźnie z poszczególnych aktów innych widowisk, kiedyś starannie obmyślonych jako dobrze skonstruowane całości. Pojawiają się dalej pewne nieudolności, pewne schematyzacje czynności i ruchu dramatycznego. Tyczy to na przykład wzywania, prezentowania i sprowadzania na scenę nowych postaci, gdy motywację dramatyczną autor zastępuje poleceniami wydawanymi gońcom, pachółkom i służącym. Charakterystyczne jest także eliminowanie tych aktów i scen, które zawierały bardziej skomplikowane sytuacje intelektualne. Sztuki powoli ograniczają się do przedstawiania ciągu najprostszych wydarzeń, najniezbędniejszych dla oddania treści odpowiedniego fragmentu Biblii, a wykraczają poza ten ciąg dialogów tylko w scenach, które są heterogeniczne, mianowicie pochodzą z rozmaitych nawyków obrzędowych wiejskich, oczywiście niereligijnych. Znikają z repertuaru ludowego widowiska pasyjne, widowiska ku czci świętych, zostaje właściwie tylko temat Bożego Narodzenia, jako centralny. Tryb życia i największy konserwatyzm obyczajowy pozwolił wsi zakonserwować do drugiej połowy w. XIX nawet dialogi, które są odbiciem sztuk misteryjnych. Z tego, co wiemy o religijnym dialogu ludowym, wynika obserwacja, że z religijnością ma on mało wspólnego: nastawiony był raczej na staranne reprodukcje przekazanych z przeszłości wątków, a wysiłek

szedł raczej w kierunku ich wiernego odtworzenia, bez pytania o cel tych wszystkich czynności. Związek z aktem religijnym odpadł niemal całkowicie. Położono nacisk na powiązanie z rozmaitymi obrzędami i na ogólne rozumienie tekstu, na momenty efektowne, związek z aktem religijnym wyrażał się co najwyżej zadeklarowaną ogólnie intencją pobożnego widowiska.<sup>24</sup>

Oczywiście pewna skłonność do improwizacji i solenność w realizacji takich dialogów, zwłaszcza na ziemiach wschodnich, mogły dawać efekt silny i wzruszający dla widzów także i wykształconych. Stąd płynie wysokie mniemanie Mickiewicza o wartości teatru ludowego, tu także tkwi źródło pewnych inspiracji Słowackiego. Romantyczny zwrot ku gotykowi i problematyce religijnej stworzył sytuację, w której ci właśnie poeci wypisali ostatnią kartę dawnemu polskiemu dialogowi religijnemu w księgach najpiękniejszych, biorąc jego elementy jako tworzywo do innych dziedzin literatury, czyniąc z formacji zamierającej pożytek najbardziej szlachetny.

Na dawnych wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej dialog Bożego Narodzenia przyjęty był, jak się zdaje, dość powszechnie w formie teatru lalkowego, zwanego na ziemiach ukraińskich „wertepem”, oglądanym chętnie nie tylko w środowiskach grekokatolickich, ale i prawosławnych.<sup>25</sup> Prawdopodobnie z „wertepu” lub wprost z dialogów polskich szkół zakonnych wywiódł swoją postać — znaną z zapisów XVIII i XIX w. — ludowy dialog o carze Maksymilianie, który marginalny motyw śmierci syna Heroda uczynił podstawą dramatu. Nabrał on w ten sposób cech politycznych, przybierając wobec carskiego okrucieństwa<sup>26</sup> ton oskarżycielski. Można by przytoczyć inne, mniej pewne, transformacje dawnych dialogów religijnych, które w środowisku wiejskim i małomiasteczkowym zapadły dość trwale w ogólną kulturę (nie specjalnie religijną) społeczeństwa. W sumie powiedzieć trzeba, że popularny dialog religijny, zrazu neomisteryjny, potem półludowy, ta najpowszechniejsza i względ-

<sup>24</sup> Najbardziej charakterystycznymi przykładami takich dialogów są: *Dialog na św. Narodzenia* w rkpsie Bibl. Jagiell., sygn. 4451, s. 8—12, *Dialogus pro Nativitate Christi I* oraz II w rkpsie B. Nadolskiego, pochodzące z przełomu XVII i XVIII w. Z przekazów ludowych odnotowanych w końcu w. XIX wskażemy *Zabytek widowisk średniowiecznych* (ogłosił H. Łopaciński), „Wisła” X, z. 1, jasełka z Żołyni, „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej”, t. XIII, cz. 3, dialog na Boże Narodzenie z Kańczugi, pow. łańcucki, „Materiały antropol.-archeolog. i etnograficzne”, t. VI (1903) — Obyczaj ludowy i pieśni zachowały także ślady innych widowisk religijnych.

<sup>25</sup> Zob. I. Franko, *Do istorii ukraińskoho wertepa XVIII w.*, „Zapysky Tow. Nauk. im. Szewczenka”, LXXI—LXXIII (1906).

<sup>26</sup> Zob. J. Gołąbek, *Car Maksymilian*, Kraków 1938.



nie trwała forma pobożnego widowiska, tylko w okresie w. XVII i być może w początkach w. XVIII pełniła w stosunku do służby religijnej funkcje usługowe, i to z nikłymi wynikami. Prawdopodobnie winę ponoszą tu osiągnięcia formalne polskiego teatru renesansowego. Ten wykształcił takie formy dramatu, w których rampa sceniczna utrwalona została jako konwencja bardzo silna. Wskutek tego nawiązanie bliższego kontaktu z widzem odbyć się mogło tylko na zasadzie apelowania do jego władz bardzo zintelektualizowanych, do poczucia humoru, tragizmu, winy, sprawiedliwości. Teatr barokowy szybko tę konwencję przełamał lub wykorzystał dla swoich założeń. Dialog religijny sceny masowej znalazł się w sytuacji bardzo niedogodnej. Operował przypomnieniem dobrego dramatu misteryjnego z XV i XVI w., gdzie punkt ciężkości położony został na przedstawieniu akcji, jednak widzowi brakło już świeżości reakcji na to, co dzieje się na scenie, choćby dlatego, że nowe teatry kusily innymi rozwiązaniami. W teatrach erudycyjnych umiano oczywiście uzyskać kontakt przez efektowne zarysowanie problemu, umiano też posłużyć się wystawą działającą emocjonalnie — ubogi dialog wiejski usztywnił swoje narzędzia teatralne według wzoru dawno obowiązującego i przystosowanego do innych zadań, wskutek czego utracił znaczny stopień swojej wartości gatunkowej.

Zajmowaliśmy się tu obszerniej dialogami religijnymi sceny masowej, ponieważ była to dziedzina życia artystycznego o cechach spontaniczności, pozbawiona centralnych ośrodków dyspozycyjnych, nie mająca pisanych poetyk. W nich więc formowały się w procesie przebiegającym naturalnie poglądy, poczucie funkcji, narzędzia artystyczne owej skomplikowanej instytucji kulturowej, którą był teatr. Jest to najbardziej oryginalna, rodzima dziedzina życia teatralnego i dlatego wnioski wyprowadzone z analizy takich sztuk mówią najwięcej i najszerszej o głębokości i obszerności materii religijnej na dawnej polskiej scenie.

### III

11. Z rokiem 1566 wkracza do życia teatralnego w Polsce najdłużej działająca scena zorganizowana, mianowicie szkolny teatr jezuicki, cieszący się — jak wyżej wspomniano — w pierwszym półwieczu swej działalności pięknymi sukcesami. Uchylając rozmaite lekceważące opinie, przypomnieć trzeba, że teatr ten szybko rozwinął się liczbowo i działał względnie stale na pięćdziesięciu scenach, dając dwa do trzech dobrych spektakli rocznie na każdej, nie licząc oczywiście wewnętrznych imprez dramatycznych (deklamacji, sądów prawnych, mniejszych inscenizacji). Przedstawienia takie w niektórych kolegiach miały wysoki poziom, cie-

szyły się dużą popularnością i miały wysoką cenę w oczach zarówno protektorów, jak i widzów mieszczańsko-chłopskich. Teatry jezuickie miały cele dość rozbieżne. Działy dydaktycznie, budując wzór dobrego ucznia, włączane były do dyskusji politycznych, głosiły zasłużoną i niezasłużoną chwałę możnych, stawiały wzory moralne, wreszcie włączały się bezpośrednio do życia religijnego. Wszystkie te formy miały u podstaw światopogląd katolicki i nawet dialogi podejmujące temat obyczajności uczniów pośrednio przyczyniały się, przynajmniej w założeniu autorów, do poprawy warunków życia religijnego w Polsce.

12. Obok sztuk bezpośrednio działających jako akty kultowe, obserwujemy różne formy pośredniości w odnoszeniu się do spraw religii i moralności chrześcijańskiej. W pierwszej grupie umieścimy inscenizacje procesjonalne, związane przede wszystkim z obchodem Bożego Ciała. Sytuacja przypomina właściwie okres dramatu semiliturgicznego, kiedy to wierni byli widzami i uczestnikami obrzędu, który bywał raz oficjum, a raz dodatkiem do oficjum. Udział wiernych wyrażał się teraz uczestnictwem w procesji, śpiewami, gestami, zapewne także wspólną, głośną modlitwą. Inne widowiska jezuickie nie potrafiły czy nie zamierzały włączać bezpośrednio słuchaczy do obrzędu i do akcji.

Zachowały się informacje o znacznej liczbie spektakli, które nazwać można aktami nabożnymi, przeważnie związanymi z tematami pasyjnymi. Pozbawione były one akcji dramatycznej w ogólnie przyjętym znaczeniu tego słowa, a ograniczały się do deklamacji niedialogowych. Wygłaszały je uosobienia, rozmaite postacie alegoryczne, stosunkowo rzadko postacie historyczne. Kwestie aktorskie były właściwie modlitwami, zwykle dość złożonej redakcji, przeplatany często eksklamacjami. Były one wygłaszane niejako w imieniu zebranych, którzy zresztą miewali czasami na scenie swojego przedstawiciela, mianowicie Grzesznika, podlegającego nieskomplikowanym perypetiom, sądzeniu, zbawieniu lub potępieniu. Osobowość widzów była więc zaangażowana przez tekst dramatu w sposób dość prymitywny, mianowicie apelami powtarzanymi nieco natrętnie ze sceny w trybie rozkazującym lub hortatywnym, przez odkonkretnienie obrazów życia i stosunków między ludźmi i wiarą (natłok określeń: każdy, wszyscy, wszędzie, ciągle). Liczne alokucje adresowane wprost do widza stwarzały gatunek już parateatralny, mimo oprawy kostiumowej i efektownej często dekoracji. Ten zespół narzędzi wyrażania właściwy byłby dla moralitetu, ale ten jako gatunek wypracowany dwa wieki wcześniej miał jeszcze inne reguły swojej kompozycji artystycznej i próby jego wykorzystania dały złe wyniki.

Tego rodzaju repertuar można by usprawiedliwić na przełomie XVI i XVII w., kiedy jezuici budowali nowe formy religijności i podejmowali określone akcje w obliczu gasnącej już w Polsce reformacji. Mniej ce-

lowe są funkcje takich form teatru religijnego w latach późniejszych, można wtedy mówić o ich nieskuteczności, a nawet szkodliwości.

W dramaturgii jezuickiej ciśnienie faktycznej świadomości religijnej było bardzo silne i wszechogarniające całą tę, tak rozległą, akcję teatralną. Scena scharakteryzowana wyżej przyjęła dla niej zasadę przeciwną tej, która była niemal powszechna dla wieku poprzedniego. Tekst wygłaszany na scenie jest niemal w całości skierowany do widowni, która powinna przyjmować go literalnie, w pełnym brzmieniu słowa wygłaszanego, przyjmować natychmiast w czasie wygłaszania przez aktora. W ten sposób widownia staje się uczestnikiem swoistego aktu religijnego, obecność na przedstawieniu jest formą uczestniczenia w stworzonym *sui generis* nabożeństwie. Realizatorzy takich przedstawień musieli zakładać, że widzowie gotowi są słyszeć tekst w całości przyjąć jako swój, jako rodzaj modlitwy — w przeciwnym wypadku spektakl tracił sens. Wracano w ten sposób do sytuacji, jaką stwarzał w średniowieczu dramat liturgiczny, odnawiając tamten układ zależności między wykonawcami a widzami w zupełnie zmienionych i niesprzyjających warunkach.

Prócz takich spektakli grywano tragedie i dramaty historyczne (wzorowane na Senece), dramatyzowano losy męczenników pierwszych wieków chrześcijaństwa. Taki wyraz kultu świętych można uznać za formę działania religijnego. Wbrew spodziewaniu, mimo rozwiniętego w Polsce kultu Najśw. Panny Maryi, ani Jej postać, ani cuda związane z Jej postacią nie bywały tematem często spotykanym.

Oglądano wreszcie bardzo liczne sztuki poświęcone moralności chrześcijańskiej. Zalecenia wykładane są często poprzez negatywne odwrócenie: sztuki ukazują zgubne skutki złego życia, złych namiętności, zbytnej popędliwości. Nie są to na ogół sztuki satyryczne i nie mają bezpośredniego adresata, co podnosiłoby ich rangę. Brak jest natomiast wzorów pozytywnych, z wyjątkiem tych, które podejrzewamy o panegiryzm, i nielicznej grupy sztuk o bohaterach narodowych w rodzaju Sobieskiego. Słabość takiej koncepcji jest wyraźnie widoczna i nie ratuje jej to, że znaczny procent tych sztuk umoralniających posiada akcję dramatyczną.

13. Przeważna część owych pośrednio z życiem religijnym powiązanych sztuk zakonnych ma znacznie ograniczony adres odbiorców, ponieważ korzysta z języka łacińskiego. Stan ten przychodzi w końcu w. XVI potrwa do lat trzydziestych w. XVIII. Językiem polskim posługiwano się tylko sporadycznie, czasami w środowiskach prowincjonalnych, znacznie częściej lub prawie wyłącznie w kolegiach na ziemiach ruskich; oglądano tam rozbudowane tragedie grane po polsku — widocznie łacina była dla gości kolegium niedostępna.

W niektórych sztukach jezuickich napisanych w Polsce znajdują się sceny lub kwestie o wysokim walorze treściowym i podejmujące cie-

kawe obserwacje z dziedziny religijnej. Tematyka ta nie jest jednak dotąd opracowana. W każdym razie kolegia wystawiły w sumie około 6 000 sztuk religijnych, co stanowi nieco mniej niż połowę ich dorobku dramatycznego. Jest to aparat duży i postępuje tuż za akcją kaznodziejską, sekunduje książce religijnej, która miała zapewne węższy krąg odbiorców, ale działała trwalej.

14. W masie spektakli jezuickich zmieniały się w miarę upływu czasu, warunków politycznych i potrzeb zakonu podejmowane tematy. Wspomniano wyżej, że kolegia nie zajmowały się inscenizacjami w typie misteryjnym, takie są zupełnie rzadkie. W początkach tego teatru, w w. XVI, niewiele dramatów związanych było z kultem (4%); w latach 1600—1650 tylko nieliczne można z kultem łączyć, choć naturalnie deklamacje nabożne i nieme inscenizacje takim celom poświęcano. Po wojnach kozackich i szwedzkich rośnie liczba przedstawień kultowych do 8,8%, są to skrzyżowania deklamacji ze skąpymi akcjami dramatycznymi. W czasach stopniowego odradzania się kolegiów i poprawy ich teatrów, w latach 1700—1765 podnosi się jakość sztuk i wzrasta do 23% suma spektakli kultowych. W tym ostatnim okresie poszerza się dość liberalnie ten gatunek. Jako kultowe pojmowane są takie spektakle, w których tematy historyczne i obyczajowe wybierane z bardzo rozmaitych źródeł szkicuje się często epicznie lub deklamacyjnie w pierwszej części sztuki w pro-tasis, a w drugiej, apodosis, łączy się je bardzo swobodnie ze szczegółami narodzenia, nauczania Chrystusa, pasji. Podobnie przebiega krzywa zainteresowania tematyką starotestamentową — od 8%, 4% spada do 0,3% i podnosi się do 4%. Inaczej traktowano tematy hagiograficzno-martyrologiczne — od nikłych początków 2% sztuk — rośnie zainteresowanie nimi do 6%, 15% i 23%. Przypomnijmy, że przybywało i świętych tego zgromadzenia, jubileusze i aniwersarze pomnażały okazje do wystawiania takich właśnie sztuk.

Całkowicie odmienny rysunek wykreśla nam krzywa częstotliwości sztuk zajmujących się problemami moralnymi i przedstawiających wzorce postępowania pozytywnego lub krytykujących postęпки zdrożne. Początkowo, jeszcze w formach pełnych, regularnych dramatów, zajmują one niemal 40% repertuaru. W latach 1600—1650 redukuje się ich liczba do 24%, w następnym okresie jest ich 26%, a pewna ich liczba znajdzie się także w grupie sztuk historycznych. Wreszcie pod koniec działalności scen szkolnych jest ich 14%. Sztuki historyczne wykladały rozmaite treści moralne lub religijne i początkowo zajęły 6%, potem gwałtownie rośnie ich liczba aż do 60% z tym, że słabnie ich walor informacyjny a także artystyczny, potem utrzymują się one w proporcji 20—21% repertuaru. Sprawy szkół i postępowania młodzieży szkolnej to kolejno 12%, 4%, 13%, 8% sztuk. W tej grupie mieszczą się też sztuki adresowane do fun-

datorów i opiekunów kolegiów, więc tak powszechnie ganione sztuki panegiryczne, sporo ich także w grupie spektakli historycznych, ale nie stanowiły razem zespołu naprawdę ważnego. Sformułowania na kartach tytułowych dedykacyj, które miały prawdopodobnie być rekompensatą za zasiłek finansowy na spektakl, zjednały taką złą opinię teatrowi szkolnemu.

Prócz nielicznych komedii i intermediiów, wszystkie niemal sztuki podporządkowane były celowi religijnemu i religijno-obyczajowemu: *materiam vult esse sacram, gravem et exhibitore religioso dignam*.

15. Przypomnijmy tutaj, że między r. 1566 a 1599 powstało dziesięć scen szkolnych (w Pułtusku od 1566, Braniewie 1568, Wilnie 1570, Poznaniu 1573, Jarosławiu 1582, Rydze 1584, Dorpacie 1585, Kaliszu 1584, Połocku 1585, Lublinie 1594), a do r. 1623 dalszych osiem (w Nieświeżu, Łucku, Kamieńcu, Lwowie, Płocku, Łomży, Rawie, Bydgoszczy). Dalej następuje przyrost bardziej gwałtowny: piętnaście scen w tyleż prawie lat (w Sandomierzu, Gdańsku, Smoleńsku, Ostrogu, Winnicy, Brześciu Litewskim, Krośnie, Chojnicach, Reszlu, Dynaburgu, Orszy, Krakowie, Nowogródku, Toruniu). W r. 1649 działa już teatr w Warszawie, w 1650 w Grodnie. Niżej informujemy o początkach działalności teatrów jezuickich po r. 1651, zakładając, że ruchliwe kolegia mogły i wcześniej dawać przedstawienia, których dokumentacja zaginęła.<sup>27</sup>

*Krótki dramat o ucieczce bł. Stanisława Kostki z Wiednia do Rzymu*, którego tekst czytać było można w rękopisie Załuscianum sygn. Różn. Q. XIV. 10, na k. 109—216, zaginiony, wystawiło kolegium w Pińsku w 1662 r. Dnia 24 V 1663 r. oglądano tam sztukę *O Władysławie Jagielle, królu polskim i jego zwycięstwie pod Grunwaldem*. Szkoła w Poszawszu dała w r. 1665 przedstawienie pasyjne w kościele. Kolegium w Krożach w r. 1669 prezentowało *Tragedię o Trebeliuszu, królewiczu bułgarskim*, a w r. 1671 sztukę pt. *Dux Alanus*. Grudziądz posiadał scenę szkolną co najmniej od r. 1669, a pokaźny zespół jej sztuk z czasów późniejszych zachował się w rękopisach dawnej Biblioteki Baworowskich sygn. 297 i 322. Scena kolegium w Wałczu działa także od r. 1669, jak się o tym dowiadujemy z historii rezydencji wałeckiej w rękopisie Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. 56. W Witebsku przedstawienia szkolne zaczynają się od r. 1671. Miasteczko Mysz oglądało dialog o św. Franciszku Borgiaszu 4 X 1672. W kolegium przemyskim, w r. 1673 sodalicja wystawiła dialog pasyjny, a w listopadzie oglądano na rynku miasta sztukę o św. Stanisławie Kostce. W r. 1676 wystawiono pierwszy dialog na scenie jezuickiej

---

Dokładniejsze informacje o scenach szkolnych w XVI w. zob. J. Popla-tek TJ, op. cit., do r. 1650 w J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 216—222.

w Drohiczynie. W Kownie w r. 1677 wystawiono jakąś tragedię. Kolegium piotrkowskie pozostawiło programy sztuk już z r. 1684. O działalności teatralnej kolegium w Mińsku dowiadujemy się pod datą 1689 r. Gimnazjum jezuickie w Iłkukszcie już w r. 1691 posiadało specjalne dla przedstawień teatralnych urządzenie i rekwizytornię. W Krasnymstawie w r. 1692 wystawiono trzy dialogi: o św. Stanisławie Kostce, na Trzech Króli i widowisko pasyjne. W szkole mściśławskiej w r. 1692 wewnętrzny podwórzec przysposobiono specjalnie dla celów teatralnych. Podobnie w Mohylowie w r. 1698 niektóre dialogi wystawiono pod gołym niebem na podwórzu domu zakonnego, inne w gimnazjum, inne wreszcie w kościele. Niewielka szkoła w Bobrujsku już w r. 1700 dawała przedstawienia. W Słucku w tymże roku oglądano dialog wielkopiątkowy. Kolegium w Samborze w r. 1707 dało trzy przedstawienia: jakiś dramat pogrzebowy w kwietniu, dialog na Boże Ciało oraz dialog o św. Stanisławie Kostce. W r. 1716 działał teatr szkolny w Żodziszkach. Scena kolegium stanisławowskiego, znana z lat późniejszych (rękopis Biblioteki Ossolineum sygn. 4655) czynna już była w r. 1716, W Słonimiu oglądano przedstawienia w r. 1730. W Międzyrzeczu (Wołyńskim) dnia 13 XI 1739 r. wystawiono w kościele dialog o zwycięstwie odniesionym przy pomocy św. Stanisława Kostki nad Turkami. W Kielcach imprezy teatralne notowane są w latach od 1744 r. W Krzemieńcu w r. 1753 zbudowano specjalną salę teatralną.

16. Kiedy stawiamy pytanie o celowość i skuteczność działania scen szkolnych, a zwłaszcza najliczniejszej i przez najdłuższy czas wiodącej żywot sceny jezuickiej, najwięcej zastrzeżeń budzi drugi i trzeci okres jej ożywionej aktywności w latach 1600—1700. W typologii sztuk przeważają te odmiany, w których postacie, wskazywane z imienia i brane nawet z historii pozbawione są elementarnych choćby cech ludzi żywych, otoczenie i środowisko jest zupełnie odrealnione, partnerami najczęściej są uosobienia. Ten rodzaj denaturalizacji świata i jego pełna spirytualizacja odpowiada w ogólności poetyce epoki, ale trudne jest przeniesienie tak spolaryzowanej wizji świata i jego problemów na scenę, trudne jest optyczno-przestrzenne i ruchowe wyrażenie stosunków między ludźmi, wiarą i Bóstwem w tak odmaterializowanych narzędziach. Brakło w tym teatrze materialnej bazy widzialnego świata, w stosunku do którego można by dopiero układać idealne zależności i konsekwencje. Rozluźnieniu i często zupełnej redukcji uległy zależności przestrzenne i czasowe — sztuki rozgrywają się nigdzie i wszędzie, a między ich członami nie ma związków czasowych. Można je dowolnie od siebie odsuwać, a nawet przestawiać. Możliwy jest w zasadzie i taki rodzaj ekspresji teatralnej, ale wymaga to widza bardzo wyrobionego i bardzo ambitnie rozwiązanej problematyki. Tymczasem nasi dramaturdzy-insce-

nizatorzy adresowali sztuki tak zbudowane do widza masowego i scenie powierzali konstrukcje, które pasowałyby raczej do poezji lirycznej, gdybyśmy i tu nie założyli sprzeciwu, że często temat sztuki wcale nie był poetyczny, że wymagał raczej wykładu. W ten sposób najzasobniejsza i najlepiej zorganizowana scena staropolska straciła szansę zbudowania właściwych, faktycznie potrzebnych gatunków teatru religijnego, a efekty uzyskiwane przez nią mimo aplauzu współczesnych oceniamy dzisiaj dosyć nisko.

17. Kolegia pijarskie zaczęły działalność teatralną od połowy w. XVII. Mniej od jezuickich liczne (w XVII w. 8—10 scen, w XVIII w. dalszych 5) przyniosły dorobek dużej wartości ideowej i artystycznej. Imprezy były rzadsze, lepiej przemyślane i na ogół dość dobrze przygotowane. Tylko niewielki procent sztuk jezuickich osiągał równie wysoki poziom. U pijarów selekcja była ostrzejsza. Potrafili oni wykorzystywać doświadczenia repertuarowe i dramatyczne licznych scen jezuickich i zdawałoby się — wyciągali wnioski z ich błędów. Teatry pijarskie wystawiały spory procent tragedii i dramatów religijnych. W połowie w. XVIII coraz częściej pojawiały się sztuki francuskie, włoskie i niemieckie czołowych autorów tamtych czasów, grane albo w języku oryginalnym, albo w przekładach lub przeróbkach. Zresztą w tym czasie w ogóle podnosi się szybko poziom sceny szkolnej. Obserwujemy to także w kolegiach teatynów (scena lwowska i warszawska) oraz w kolegiach bazylianów (sceny w Żyrowicach, Buczaczu, Humaniu).<sup>28</sup> W końcowej fazie interesującego nas okresu rośnie liczba spektakli o akcji historycznej, rzeczywiście serio lub naiwnie traktowanej, która zinterpretowana jest religijnie. Wydarzenia i węzeł sztuki są swego rodzaju prefiguracją postaci i wydarzeń ewangelicznych albo dramat zrelatywizowany jest do moralności katolickiej poprzez naukę moralną. Scena lat 1730—1765 korzysta nie tylko z europejskiej literatury dramatycznej, ale także z krytycznej i umie ją naprawdę spożytkować.

Jeszcze mniej wiemy o innych względnie stałych scenach szkolnych. Za ledwie strzępy informacji wskazują na scenę zgromadzenia kanoników regularnych św. Ducha czy też reformatów w Wejherowie. Poprzez w. XVII wystawia w różnych odstępach czasu duże spektakle Akademia Krakowska, Akademia Zamojska, Lubranscianum w Poznaniu, Akademia

<sup>28</sup> Fragmentaryczne informacje o rozmaitych scenach zakonnych można zebrać z L. Simona, *Dykcjonarza teatrów polskich...*, Warszawa 1935, oraz artykułów S. Pigonia (o teatynach lwowskich), „Pamiętnik Literacki”, XXXV (1938) i o Piotrze Krasuskim „Pamiętnik Literacki” XLIII (1952). O scenie bazylianów brak nawet pojedynczego artykułu.

w Chełmnie Pomorskim.<sup>29</sup> Znaczny procent tych spektakli nawiązuje do spraw związanych z religią — można powiedzieć, że rzadkością jest sztuka, która nie porusza jakiegoś aspektu wiary lub wzoru życia według religii. Z rozrzuconych drobnych dokumentów dowiadujemy się, że dominikanie grywają sztuki pasyjne, a w Przemyślu w r. 1684 protestują przeciw wystawieniu takich widowisk przez jezuitów. W latach 1685—1727 obserwujemy ciąg spektakli pasyjnych i martyrologicznych w typie misteryjnym grywanych w Wieliczce, w której widocznie układały się po temu warunki, aby przy pomocy zamożnego miasta organizować bogatsze inscenizacje. W pewnym bardzo laickim rękopisie odczytujemy teksty sztuk, które niejaki ks. Kazimierz Klusz wystawiał w kościele wielgomłyńskim w latach 1680, bez daty, i w 1688 — dwa dialogi o pomocy Anioła Stróża i jeden o drodze kalwaryjskiej.<sup>30</sup> Przytaczamy te dokumenty również dlatego, aby uwidocznic, że obraz sceny religijnej znamy lepiej w jednym tylko wycinku, mianowicie szkolnictwa jezuickiego, a wolno przecież przypuszczać, że suma efektów działalności innych scen zorganizowanych była równie poważna liczbowo i posiadała znaczną doniosłość.

W słynnym teatrze operowym Władysława IV oglądano opery *Giuditta* i *La Santa Cecilia*.<sup>31</sup> Pierwsza stosownym prologiem i epilogiem tłumaczyła się widzom jako wysoko uformowany wykład o mocy modlitwy, druga była przykładem cultus duliae dla świętej, której grób odnaleziono niewiele lat przedtem w Rzymie. W widowisku tym różne formy ekspresji scenicznej, jak scenografia, zmiany miejsca akcji, szkieletowa charakterystyka postaci, budowa kwestii aktorskich są trafnie odniesione do założonego jasno celu sztuki, mianowicie uwielbienia świętej. Strona dydaktyczna potraktowana jest dyskretnie — widzowie mogli się czuć współobserwatorami martyrologii partycypując niejako w emocjach dworu św. Cecylii.

Teatr dworski nie stał bynajmniej otworem dla tematyki nabożnej. W końcu badanej epoki przypomni ją jeszcze Metastasio, propagatorem i autorem sztuk nabożnych stał się J. A. Załuski, ale bez większego sukcesu. Przychodził czas, w którym starannie oddzielano funkcje teatru świeckiego od życia religijnego; takie były prawa epoki.

<sup>29</sup> O teatrach tych wiadomo głównie z zachowanych fragmentarycznie programów, dwóch rękopisów i z marginalnych wzmianek historyków wychowania i literatury.

<sup>30</sup> Rkps Arch. Woj. w Krakowie, sygn. Rus. 103 i artykuł K. B a d e c k i e g o, *Na marginesie literatury mieszczańskiej w Polsce XVII w.*, „Silva Rerum”, IV (1929), z. 6—9.

<sup>31</sup> Opery grane w r. 1635 i 1637 wyczerpują tematykę religijną na scenie królewskiej.



Stosunkowo nikły procent sztuk podjął temat dyskusji wyznaniowej, nawet sceny jezuickie okazywały w tej sprawie dużą powściągliwość. Niewielki również zespół dotyczy rozważań nad dogmatami lub prawdami wiary, teatr zajmował się raczej ich rozpowszechnianiem. Odmienny zupełnie charakter miały spektakle w szkołach protestanckich, zwłaszcza w miastach północnych i w Wielkopolsce. Wystawiano tam sztuki umoralniające, często zbudowane w rodzaju tragedii religijnych, wykładające tezy moralne poprzez przebieg akcji i charaktery postaci w sposób wysoce dramatyczny, podczas gdy sceny katolickie gotowe tezy rozpowszechniały już i agitowały za ich recepcją. Naturalnie cały aparat takiej tragedii wyprowadzony był z luteranckiego światopoglądu. Rzecz charakterystyczna, że w początkowej fazie działalności i teatry zakonne grywały sztuki protestanckie. Trafiają się również i ataki wymierzone bezpośrednio przeciw Kościołowi katolickiemu. Spotykamy nawet teksty posługujące się bardzo obelżywymi sformułowaniami, przysłoniętymi z obawy przed cenzurą omówieniami i kryptonimami.<sup>32</sup> Przeważnie jednak są to sztuki wykładające w trybie dyskursywnym i na dosyć wysokim poziomie prawdy wiary, a częściej jeszcze problemy moralne zrelatywizowane do zasad religijnych — takich właśnie sztuk brakowało scenom zakonnym. Chóry i pieśni w tych sztukach miały często charakter modlitewny i bezpośrednio włączały się do życia religijnego.

Na ziemiach wschodnich, w szkołach prawosławnych wystawiano także sztuki o tematyce religijnej, najlepiej znamy grywane w Akademii Kijowskiej. Są o tyle interesujące, że podejmują czasem schemat neomisterium czy dialogu religijnego, odpowiednio zmodyfikowanego, ale przyozdobiony sporymi partiami tekstów komentujących i modlitewnych. Krzyżowały się w nich i stare wzory dramatu i pewne techniczne zalecenia teatrów jezuickich. Sztuki te mają solenność i gorliwość religijną, układane przez duchownych i realizowane przez nich lub uczniów Akademii bliższe są służby religijnej niż nasze spektakle szkolne. Zarówno dzieje, jak i funkcjonowanie scen dysydenckich i schizmatyckich stanowią odrębną i pouczającą kartę z historii życia religijnego w Polsce, dotąd niemal nie zapisaną.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> W sztuce *Hercules monstrorum domitor*, granej w szkole Braci Czeskich w Lesznie 14 XI 1647 intermedium pierwsze, przeniesione zresztą ze sztuki J. V. Andreae, *Turbo...* (Strassburg 1616), jest ostrym atakiem na papieżstwo i Kościół (papież jako antychryst).

<sup>33</sup> Zob. S. Tyniec, *Teatr polskich szkół różnowierczych*, „Pamiętnik Teatralny”, 9 (1960), z. 3—4, s. 35—36.

## IV

18. Klasyfikację tematów religijnych wprowadzonych na sceny staropolskie musimy z konieczności sprowadzić do opisu tylko bardzo zewnętrznego, pytając jedynie o źródło tematyczne, tworzywo fabularne i główny cel sztuk. Klasyfikacja merytoryczna przekracza kompetencje piszącego i jest ciekawym terenem poszukiwań, który dla dziejów myśli religijnej w Polsce, dla obrazu kontrowersji i współdziałania różnych ośrodków może przynieść ciekawe obserwacje. Sam tylko temat doksológii, Bóstwa i Człowieczeństwa Chrystusa, jego różnych atrybutów wraz z tematem Eucharystii zajął autorów i propagatorów kilkuset spektakli. Równie interesujący podział tematyczny przeprowadzić można pytając o relację między człowiekiem i Bóstwem. Stosunkowo częste sztuki rozbudowują i propagują rozmaite formy pietatis, wtedy gdy zwracają się do widza angażując go do rozbudzenia pewnych postaw. W końcowej fazie działalności teatrów szkolnych, już w w. XVIII, stosunkowo często ilustruje się te postawy, które wynikają z wysunięcia w centrum uwagi Dominationis. Najczęściej ilustracją wzorowej lub nadludzkiej zależności człowieka od Wszechmocności były dramaty hagiograficzne. Z niechęcią przeglądamy całą serię sztuk granych u jezuitów w XVII w., w której tematem była pomoc Boża — samą treść ważną, ale ukazywano tę pomoc udzielaną w momentach tak błahych lub w tak dwuznacznych sytuacjach, że czasem chciałoby się takie dziełko potraktować jako pomyłkę lub jako niedołązną propagandę protestanckich przekonań o łasce.

Oczywiście znacznie prostsze jest klasyfikowanie tematyczne tych sztuk, które uczą tylko obyczaju chrześcijańskiego, ale i dla tych czynności brak jest dotąd w dziejach Kościoła polskiego dostatecznie precyzyjnie datowanych i środowiskowo określonych punktów zaczepienia.

19. Chronologiczna charakterystyka różnych postaw teatru religijnego pozwala już na obserwacje nieco szersze, które będą próbą klasyfikującej i oceniającej charakterystyki sześciu wieków działalności różnych scen polskich.

Pewne rodzaje sztuk wykazały wyjątkową trwałość oddziaływania i realizacji poprzez wiele wieków. Przykładem może być tutaj procesja na Niedzielę Palmową. Regulowana rozmaitymi zarządzeniami przetrwała całe sześć wieków jako spektakl ciągle żywy. Jego atrakcyjność podnosiły zapewne i dodatki o charakterze bądź to komicznym, bądź aktualnym, ale o sile oddziaływania decydowała istota obrzędu. Także dla laików dostatecznie ważny był wizualny obraz triumfu Chrystusa, entuzjazm ludu, zapowiedź Męki, jako prawda o niewdzięczności ludzkiej w ogóle. Udział w procesji miał charakter ekspiacyjny, stwarzał warunki do rozmyślań o sobie. Znaczną także trwałością odznaczały się niektóre widowiska mi-

steryjne, wystawiane po dwieście lat. Tu na czoło wysuwa się *Historycja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, uraziła ona dopiero ludzi Oświecenia, którzy podobno zorganizowali pewną akcję, aby ją zdezwuować. Jedna z rękopiśmiennych kopii *Historyi* traktowana była jeszcze przed kilkunastu laty jako modlitewnik, a realizacja sceniczna w ostatnich dwóch latach potwierdziła walor artystyczny tego prawdziwego obrazu triumfu Chrystusa.

Teatr niosący treści religijne zsynchronizowany był przede wszystkim z kalendarzem roku kościelnego. Wyjątek stanowią moralitety, gdy chodzi o gatunek dramatyczny, i sztuki polemiczne, gdy wspomnieć jeden tylko i niedługi okres dziejów tego teatru. Ta zależność od Kościoła była znaczna i raz faktycznie żywa, raz martwa, mechaniczna tylko. Teatr wykonywał pewne czynności podporządkowane praktyce cura animarum, interweniował więc doraźnie i w przedłużeniu innych form działalności Kościoła, posiłkując niejako i kontynuując akcję katechetyczną i kaznodziejską. W stosunkowo małym stopniu potrafił stać się samodzielnym ośrodkiem myśli religijnej, o własnej problematyce, własnych wypracowanych narzędziach i formach oddziaływania. Powiedzieć można, że pewne teatry takie samodzielne stanowisko uzyskiwały i były swoiście twórcze, ale zwykle wtedy owa krzywa asymptotyczna, która w czasach dramatu liturgicznego stykała się była ze zorganizowanym liturgicznie życiem religijnym, teraz odchyłała się znacznie. Przyczyny tego odchylenia były rozmaite: tendencje do uwypuklenia zamierzonej formy artystycznej, czasami zupełnie fałszywie pojęte narzędzia wyrażania, wreszcie najczęściej kompromis między różnymi celami dydaktycznymi, politycznymi i religijnymi. Na przestrzeni w. XVII, w czasach, gdy warunki teatru szkolnego stwarzały — jakby się zdawało — najlepszą sytuację dla rozwoju dramaturgii religijnej, najwięcej szkód przyniosło niezdecydowane oscylowanie między tendencjami do referowania, ilustrowania pewnych treści religijnych a tendencją do budzenia pewnych emocji i dyspozycji jednocześnie w psychikach wszystkich widzów przez cały ciąg spektaklu. Starano się ze spektaklu uczynić modlitwę zbiorową, co było sprzeczne z założeniem rodzaju sztuki i stosowanymi narzędziami, lub może właśnie przeceniano stosowane narzędzia, wierząc w ich bezpośrednią skuteczność.

Nie wydaje się, aby dawny polski teatr religijny postawił samodzielnie jakieś ważne zagadnienie religijne i by je rozwiązał. Nie był w tym znaczeniu ośrodkiem myśli twórczej, choć w pewnych wypadkach podejmuje jako pierwszy ważne idee w rodzaju kultu Eucharystii w końcu w. XVI lub moralności społeczno-patriotycznej w pierwszej połowie w. XVIII.

Postawić można dzisiaj tezę, że religijny teatr staropolski był w znacz-

nej części aparatem upowszechniającym pewne prawdy i formy życia kultowego, a w mniejszym stopniu i w pewnych tylko okresach był kuźnią nowej myśli religijnej w Polsce. Być może, że wraz z postępem badań nad historią kultów chrześcijańskich w Polsce można będzie tezę tę zmienić na korzyść teatru; już dziś odnosi się wrażenie, że niekiedy scena wyprzedzała kaznodziejów i druk książek, zwłaszcza modlitewników, a w każdym razie publikacji przeznaczonych dla masowego użycia, i rozprzestrzeniała idee zupełnie nowe. Jest też warte uwagi, że pewne treści kultu — zresztą nie najważniejsze — jak np. znajomość życia i misji niektórych świętych, zwłaszcza działających na Wschodzie, rozprzestrzeniane były tylko przez scenę.

Drugim członem tej tezy jest już obserwacja empiryczna, iż teatr religijny wykształcił kilka swoistych form artystycznych oraz narzędzi wyrazu, o dużej oryginalności i sprawności obok jeszcze bardziej oryginalnych, ale według dzisiejszej oceny zapewne niesprawnych. W tej dziedzinie sceny tu opisywane mają oczywiste zasługi dla ogólnonarodowego dorobku artystycznego.

Podobnie można mówić o dorobku artystycznym w kształcie leksykalnym i syntaktycznym samych kwestii aktorskich. Jeżeli pominiemy sprawy dzisiejszego gustu i rozpowszechnionej niechęci do baroku, przyznać trzeba, że scena religijna poprzez swój dynamizm i skomplikowane struktury ideowo-treściowe skłaniała dramaturgów do formowania języka w konstrukcje zróżnicowane i bogate. Znajdziemy w dramatach strofy o złożonej budowie, strofy komponowane w symetryczne, duże konstrukcje. Posługiwano się także tymi środkami ekspresji, które dało użycie kilku języków w jednej sztuce, wreszcie tymi bardzo silnymi i wielopostaciowymi, które dawało połączenie słowa ze śpiewem i muzyką. O sile działania tych osiągnięć teatru religijnego znajdujemy jedno świadectwo w relacjach ze spektakli, drugie — utrwalone w piśmiennictwie i poezji tamtych czasów. Znajdziemy nawet kazania podzielone na akty i sceny.

W ogólnym rachunku dorobku teatru religijnego wolno będzie powiedzieć, że prócz pewnych osiągnięć artystycznych, które dzięki niemu włączyły się do ogólnonarodowej kultury, większą wartość miały dla naszej przeszłości te sztuki, które szerzyły naukę o moralnym, społecznie pożytecznym życiu. Nie brakło ich na scenie najbardziej krytykowanej, mianowicie jezuickiej, gdzie często pouczano o równości ludzi i potrzebie własnych zasług dla osiągnięcia znaczenia lub władzy na ziemi. Spora liczba spektakli odwołała od pijaństwa, hazardu, popędliwości, nienawiści. Kompensowały one te liczne spektakle, w których uczono bezkrytycznego posłuszeństwa zwierzchnikom, w których pośrednio lub bezpośrednio przyczyniano się do utrwalenia układu sił politycznych szkodliwego dla kraju irażającej nierówności społecznej.

Pytanie o wartość polityczno-społeczną sztuk religijnych postawić trzeba tym ostrzej, że wypełniły one znaczną część repertuaru teatralnego przeznaczonego dla przeciętnych odbiorców. Aspekt polityczny, patriotyczny i obyczajowo-społeczny w sztukach religijnych pochodzenia laickiego dochodził do głosu, czasem w formie bardzo radykalnej, niejako mimowoli, mianowicie w intermediach. Dla zakonnej sceny szkolnej, tej jedynej trwałej i zorganizowanej instytucji teatralnej, był ważny w w. XVI i po długiej przerwie dopiero w połowie XVIII w. Wraca ona wtedy do języka polskiego, ale jednocześnie podejmuje uprawianie gatunku, który wykluczał tematy religijne, mianowicie ku komedii obyczajowej i politycznej. Teatr narodowy, formujący się od r. 1765, odwołał się do wzorów obcych, kulturę wieku minionego uznał za zacofany sarmatyzm, oparł się na aktorstwie i scenie profesjonalnej — zrezygnował z dramaturgii i narzędzi teatru lat poprzednich. Jak wiadomo, sam nie stworzył gatunku tragicznego. W takich warunkach ciągłość tradycji dawnego polskiego teatru religijnego zamyka się u progu Oświecenia. Zwrócić się ku niemu dopiero pisarze romantyzmu, restytuując pewne jego formy i stanowiska ideowe w całkowicie odmiennej strukturze kulturowej i historycznej.

#### ASPECTS DU THÉÂTRE RELIGIEUX DANS L'ANCIENNE POLOGNE

Le drame liturgique, très vivant en Pologne du XIII au milieu du XVI<sup>e</sup> s. se caractérisait non pas tant par l'abondance que par le soin apporté à la conservation des anciens textes. L'invention des dramaturges s'est exprimée avant tout dans les riches conceptions dramatiques des rites processionnels de la Semaine Sainte. À la fin du XVI<sup>e</sup> s. les spectacles liturgiques étaient assez communs, comme en témoigne leur introduction dans les agendas et bréviaires imprimés à l'usage de toutes les paroisses. Les mystères du XVI<sup>e</sup> s. (conservés le plus souvent dans la version modifiée des documents du XVII<sup>e</sup> s. et joués jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> constituaient, malgré la rupture du lien direct avec le culte, l'apparence laïque, des éléments comiques ou même burlesques, un genre religieux spécifique. Le ferment intellectuel et idéologique de la Renaissance créa une situation dans laquelle s'opéra une intégration spécifique des cultures laïque et religieuse au plan du théâtre: pour les besoins de la scène on réquisitionna divers domaines mis en valeur par la Renaissance, comme aussi des instruments d'expression artistique tels que des formes évoluées de la langue, du dialogue, de la discussion etc. Simultanément, les pièces entièrement séculières font emploi d'attitudes religieuses qui n'y font nullement figure d'éléments hétérogènes puisqu'elles possèdent un lien organique avec la matière de la pièce. De plus, le théâtre de cette époque est mis au service direct de la polémique religieuse, tant du côté catholique que du côté protestant. Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> s. apparaît la scène jésuite sur laquelle sont jouées, d'abord, des pièces en langue polonaise, muettes en matière de controverse religieuse et proclamant la légitimité et la force de l'Église catholique et

de sa fonction de gardienne des moeurs. Même sur cette scène, si manifestement désignée pour servir l'idéologie catholique, durant la première phase de leur activité (XVI<sup>e</sup> s.) comme du reste sur les autres scènes (à l'exception des moralités), était présentée une vision réaliste du monde, même quand le dramaturge avait en vue des problèmes théoriques complexes. La solution de ces problèmes était laissée à la psychique du spectateur individuel, à son activité intérieure.

Les théâtres laïques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s. jouant des sujets dévots présentaient des aspects religieux très divers. Le schéma du mystère des XV<sup>e</sup>—XVI<sup>e</sup> s. continuait à être utilisé; on lui donnait (1) la signification d'illustration du texte biblique; ailleurs, (2) dans les pièces imprimées, l'accent était mis sur les éléments affectifs et une conception poétique du drame. On composait aussi, (3) de grands spectacles cycliques qu'on pourrait qualifier de néomystères. Certains de leurs actes étaient écrits selon la poétique du mystère, d'autres d'après la poétique baroque, sous l'influence des théâtres d'école, et ces derniers actes avaient parfois le caractère de prière. Nous distinguons aussi, (4) les pièces écrites en milieu ribaud (littérature satirique post-humaniste, vouée à la défense de la bourgeoisie et des paysans) qui abandonnaient progressivement l'aspect religieux et épique pour la critique des moeurs et des insuffisances de la vie religieuse. Nous connaissons enfin (5) des pièces issues de milieux conventuels (autres que pièces scolaires) aux effets dramatiques, musicaux et illusionnistiques soigneusement choisis (p. ex. des opéras de 1663 sur la *Passion*, utilisant la lanterne magique dans certaines scènes d'une manière tout-à-fait moderne), concentrés autour de la fin religieuse recherchée et certainement atteinte. Dans le groupe des oeuvres sérieuses, destinées au grand public, et donc à la petite noblesse, aux bourgeois et aux paysans, les spectacles religieux représentaient 75% du répertoire; l'effort d'invention de la part des auteurs et des metteurs en scène qui les avaient produits, d'autant plus précieux qu'autochtone et original, était une contribution importante à la culture nationale.

Les sujets dévots n'apparaissaient que rarement dans les théâtres de cour (cour royale ou celles des grandes résidences seigneuriales); dans les collèges des Jésuites, des Théatins, des Basiliens et des Clercs des Écoles Pies, où l'on formait la jeunesse noble, ils constituaient plus de 50% des spectacles, s'infiltrant de surcroît dans les pièces séculières. Le théâtre jésuite était le premier en importance (plus de 50 scènes actives, avec des interruptions, durant 200 ans); après la première phase d'activité au déclin de la Renaissance, il avait adopté le latin et élaboré de nouvelles formes de drame religieux. A côté de tragédies „martyrologiques”, on montrait plusieurs sortes de pièces religieuses à matière et problèmes strictement religieux, dépouillées de tout rapport avec la vie quotidienne, la pratique coutumière. La réalité s'épuisait dans la terminologie des prières, de la langue théologique et évangélique. Il en résultait une familiarité spécifique du spectateur à l'égard du monde surnaturel. Une telle conception spiritualiste de la matière du drame (entraînant après elle un cortège un peu encombrant de personnages allégoriques et de personnifications aussi nombreuses que compliquées) équivalait à une désintégration radicale des mondes laïc et religieux dans la dramaturgie. Cela équivalait aussi à une extériorisation spécifique de ce que vivait le spectateur au cours du spectacle. On faisait appel à ses sentiments, on exigeait de lui qu'il fit siens, ensemble avec les autres spectateurs et impromptu, les appels et les prières qu'il entendait sur la scène. Cette attitude des dramaturges produisait des oeuvres scéniques intéressantes dans les bons théâtres; dans les théâtres plus mau-

vais, les résultats étaient médiocres par suite de la contamination par les canons dramatiques post-sénéciens (la conception du théâtre oscillait entre la création de la fiction scénique et le traitement du monde idéal, présenté sur la scène en réalité prise sérieusement, importante et obligatoire).

Au XVIII<sup>e</sup> s. on rechercha les modèles du drame religieux en Occident, utilisant les auteurs religieux classiques tels que Le Jay et Porée; d'autre part, en face de l'époque „des Lumières” qui approchait, les théâtres d'école se vouèrent avant tout à la comédie des moeurs.

Le théâtre religieux de l'ancienne Pologne a rempli une importante fonction d'information générale, répandant dans les larges masses de spectateurs la connaissance de certains faits, de certains principes idéologiques et moraux; son mérite fut également d'avoir élaboré ou répandu certaines formes artistiques. Son succès fut moindre dans le domaine de sa problématique propre.