

MONIKA PASEK

UNIwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
Instytut Filologii Polskiej
E-MAIL: MONIKPASEK.UP@WP.PL

Słowo – obraz – spektakl. Korespondencja sztuk w opisach wileńskich procesji na Boże Ciało autorstwa Walentego Bartoszewskiego

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi interpretację dwóch tekstów literackich opisujących parateatralne procesje na Boże Ciało: *Pobudki na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego* (Wilno 1614) oraz *Dowodów procesyjnej nabożnej i poważnego tryumfu w dzień Przenajświętszego Ciała Bożego* (Wilno 1615). Twórcą opisów jest wileński poeta Walenty Bartoszewski, autor utworów religijno-okolicznościowych, którego spuścizna literacka nie została dotychczas powtórnie wydana i nie ma szerszego opracowania. Celem badań autorki było prześledzenie zależności pomiędzy słowem, obrazem i spektaklem w tekstach literackich powstałych na uroczystość Bożego Ciała. Autorka zarysowała tradycję organizacji parateatralnych procesji w środowisku Akademii Wileńskiej, opisała postaci, figury i motywy składające się na pochod procesyjny, zinterpretowała ich symbolikę, a także wskazała podstawowe funkcje, jakie pełniły inscenizacje organizowane z okazji Bożego Ciała.

SŁOWA KLUCZOWE

procesje parateatralne, Boże Ciało, korespondencja sztuk, literatura XVII-wieczna, literatura religijna

Procesje eucharystyczne na Boże Ciało¹ – w środowisku Towarzystwa Jezusowego organizowane od momentu przybycia zakonu do Polski w 1564 roku – przybierały formę widowisk parateatralnych, wychodzących poza ramy ścisłej liturgii, w których cele ewangelizacyjne łączyły się z propagandą antyprotestancką². Najbardziej popularne były dwie formy inscenizacji³: prowadzony przy jednym z wystawionych w mieście ołtarzy alegoryczno-polemiczny dialog, najczęściej nawiązujący do wydarzeń ze Starego Testamentu, który z czasem przekształcił się w rozbudowany dramat o tematyce historycznej lub współczesnej, oraz widowisko parateatralne poprzedzające liturgiczną część uroczystości⁴. Na wprawionych w ruch platformach umieszczano proste konstrukcje emblematyczne, na które składały się elementy plastyczne, rekwizyty religijne oraz plan aktorów odgrywających role starotestamentowych postaci i świętych⁵. Tworzyły one obraz, w którym wszystkie elementy pozostawały statyczne, dzięki czemu widzowie na każdym odcinku trasy procesji oglądali te same wizerunki. Starotestamentowe postaci i alegorie odczytywano jako prefiguracje wydarzeń z Ewangelii, co było zgodne z ustaloną w czasie soboru trydenckiego wykładnią Pisma

¹ W Polsce święto Bożego Ciała wprowadził w 1320 roku w diecezji krakowskiej biskup Nanker. W XIV wieku przyjął się powszechnie zwyczaj odprawiania mszy, a w niektórych biskupstwach organizowania procesji z okazji tego święta. Zob. J. Okoń, *Boże Ciało*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz et al., Lublin 1976, szp. 861–864; H. Zaręmska, *Procesje Bożego Ciała w Krakowie w XIV–XVI wieku*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 26.

² Poza procesjami na Boże Ciało jezuita organizowali widowiska parateatralne między innymi w Niedzielę Palmową, w okresie Wielkiego Postu, z okazji kanonizacji, przeniesienia relikwii, konsekracji obrazu czy nowej świątyni, jubileuszu, a także wydarzeń świeckich, takich jak triumfy po odniesionych zwycięstwach, inauguracje sejmów i sejmików czy ingresy osób obejmujących urząd. Zob. J. Smosarski, *Religijne widowiska parateatralne w Polsce XVII wieku. Kilka przykładów*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowska, Lublin 1988, s. 107; J. Niedźwiedź, *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*, Kraków 2012, s. 351.

³ Problematyką inscenizacji parateatralnych na Boże Ciało zajął się Jan Okoń w książce *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970 (zob. rozdział 2: *Inszenizacje parateatralne. Procesje na Boże Ciało*, s. 80–107). Badacz prześledził ewolucję głównych motywów i tematyki inscenizacji w XVII wieku, jako *exemplum* wykorzystując także utwory Bartoszewskiego. W niniejszym artykule nie skupiam się na rozwoju gatunku, ale analizuję poszczególne elementy pochodzenia procesyjnego u Bartoszewskiego i wskazuję na zależności pomiędzy słowem, obrazem i spektaklem. Stosuję przy tym terminologię Okonia, co zaznaczam w odpowiednich miejscach w tekście. Temat inscenizacji parateatralnych w XVII wieku podjęli również Józef Smosarski (op. cit., s. 102–130) i Wanda Roszkowska (*Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII wieku*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980, s. 97–127).

⁴ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 82–84.

⁵ W. Roszkowska, op. cit., s. 110.

Świętego, zalecającą figuralne odczytywanie Ewangelii przez odwołanie do Starożytności⁶. Prezentowane na triumfalnych wozach obrazy opatrzone były cytatami z Biblii, towarzyszyła im również dostosowana do poszczególnych przedstawień muzyka.

Inscenizacje parateatralne w czasie uroczystości Bożego Ciała organizowane były przez kolegia jezuickie w całej Rzeczypospolitej – pierwsza odbyła się 20 czerwca 1566 roku w Pułtusku⁷. Jezuici szczególnie wysiłek wkładali w to, aby kult eucharystyczny rozkrzewić w Wilnie, którego społeczność była różnorodna pod względem etnicznym i wyznaniowym⁸. Pragnęli, by odrzucona przez reformatorów wiara w dogmat o Przeistoczeniu mogła być zmanifestowana i jasno wyjaśniona jak największej liczbie wiernych. Steatralizowanie uroczystości na Boże Ciało, uczynienie z nich spektakularnych, przyciągających masową publiczność widowisk, było sposobem na propagowanie odrzuconych przez Kościoły reformowane dogmatów nie tylko wśród katolików, ale także w środowisku innowierców⁹. Procesje na Boże Ciało dawały ku temu okazję szczególną, gdyż sceną, na której manifestowano wiarę w dogmat o Przeistoczeniu, kult Matki Boskiej i świętych, stawały się ulice miasta.

Świadectwem tego, iż jezuici doceniali potencjał propagandowy tkwiący w formach teatralnych¹⁰, są opisy wileńskich procesji na Boże Ciało z lat 1614–1639. Pełniące funkcję programów czy też afiszy teatralnych, drukowane przed zorganizowaniem procesji¹¹ opisy i sumariusze miały niejako reklamować przyszłemu widzowi zbliżające się uroczystości. W Wilnie widowiska z okazji Bożego Ciała organizowane były od co najmniej 1586 lub 1587 roku, kiedy to w uroczystym pochodzie kroczyło około siedmiuset uczniów Akademii ubranych we wspaniałe stroje¹². Jak pisze Jakub Niedźwiedź, z czasem widowiska towarzyszące ważnym wydarzeniom zostały zmonopolizowane przez środowisko Akademii, które organizowało spektakle o szerokim zasięgu społecznym¹³.

W niniejszym artykule zajęłam się dwoma utworami poety Walentego Bartoszewskiego, opisującymi wileńskie inscenizacje na Boże Ciało: *Pobudką na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego* (Wilno 1614) oraz *Dowodami procesyjnej nabożnej i poważnego tryumfu w dzień Przenaświętszego Ciała*

⁶ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 80, 87, 96; idem, *Wstęp*, [w:] *Dramaty eucharystyczne jezuitów. XVII wiek*, oprac. J. Okoń, Warszawa 1992, s. 13; J. Smosarski, op. cit., s. 124–125.

⁷ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 80.

⁸ W. Roszkowska, op. cit., s. 107–109.

⁹ Ibidem, s. 102–103, 109.

¹⁰ Ibidem, s. 100.

¹¹ Ibidem, s. 106; J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 16.

¹² Ibidem, s. 84; J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 130.

¹³ J. Niedźwiedź, op. cit., s. 344, 346.

Bożego (Wilno 1615)¹⁴. Jan Okoń w monografii dramatu jezuickiego z 1970 roku postawił hipotezę, iż Walenty Bartoszewski to postać tożsama z wileńskim jezuitą Janem Bartoszewskim (lub Bartoszewiczem), a imię Walenty było formą pseudonimu literackiego¹⁵. Dzięki katalogom osobowym rocznym i trzyletnim z Archiwum Rzymskiego Towarzystwa Jezusowego dysponujemy informacjami o Janie Bartoszewskim (Bartoszewiczu). Jezuita urodził się około 1574 roku, ukończył studia filozoficzne i w 1602 roku wstąpił do zakonu. W latach 1609–1618 oraz od 1627 do około 1633 roku działał w kolegium wileńskim jako misjonarz i kaznodzieja Litwinów, natomiast od 1619 do 1626 roku miał pełnić funkcję misjonarza w Krozach. Zmarł w Wilnie 28 marca 1645 roku¹⁶.

Hipotezę dotyczącą tożsamości autora druków powtórzył ks. Ludwik Grzebień, przypisując tym samym jezuitce Janowi autorstwo dzieł Walentego¹⁷. Ja z kolei powołałam się na stanowisko Jana Okonia w artykule na temat utworu Bartoszewskiego pt. *Bezoar z łez ludzkich czasu powietrza morowego*¹⁸. Jednak po przeprowadzeniu kwerendy w archiwach wileńskich oraz w Bibliotece Naukowej Księży Jezuitów w Krakowie, przestudiowaniu dokumentów biograficznych jezuity Bartoszewskiego z katalogów osobowych zakonu i zapoznaniu się z opinią badaczy litewskich¹⁹ dużo ostrożniej odnoszę się do tej hipotezy. Dopiero dogłębne studia

¹⁴ Starodruki znajdują się w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk: W. Bartoszewski, *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego*, Wilno 1614 (sygn. 2301); idem, *Dowody procesyjnej nabożnej i poważnego tryumfu w dzień Przenajświętszego Ciała Bożego*, Wilno 1615 (sygn. 2300). Oba utwory Bartoszewskiego wymienione są w bibliografii dramatu staropolskiego, zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 23–26. Pozostałe znane wileńskie *Summy* procesji – siedem sumariuszy z lat 1623–1625, 1627, 1630, 1631, 1639 – nie zostały podpisane nazwiskiem autora, jednak zapewne powstały w środowisku Akademii Wileńskiej (zob. ibidem, s. 428–435).

¹⁵ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 107; J. Niedźwiedź, op. cit., s. 352; M. Lenart, *Spór Duszy z Ciałem i inne wierszowane spory w literaturze staropolskiej na tle tradycji średniowiecznej*, Opole 2002, s. 78.

¹⁶ Archiwum Rzymskie Towarzystwa Jezusowego (Archivum Romanum Societatis Iesu – ARSJ), Pol. 43; Lith. 6; Lith. 56; Lith. 7, f. 32; Lith. 8 I, f. 25, nr 3; Lith. 9, f. 11, nr 10; Lith. 61, f. 101; J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 107.

¹⁷ L. Grzebień, *Bartoszewski, Bartoszewicz, Jan SJ*, [w:] *Encyklopedia katolicka...*, op. cit., szp. 87; *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy. 1564–1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, s. 29.

¹⁸ M. Pasek, „*Bezoar z łez ludzkich czasu powietrza morowego*” Walentego Bartoszewskiego jako przykład „*recepty dusznej i cielesnej*” na czas zarazy, „*Tematy i Konteksty. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury*” 2014, nr 4 (9), s. 112–136.

¹⁹ Na przykład autor recenzji drugiego tomu *Encyklopedii katolickiej*, Paulius Rabi-kauskas, uważał, iż utożsamianie jezuity Jana ze świeckim poetą Walentym jest błędem, ponieważ gdyby Bartoszewski był osobą duchowną, jego druki zostałyby opatrzone do-

nad pozyskanymi materiałami archiwalnymi i porównanie ich z informacjami o autorze zawartymi w jego dziełach (przede wszystkim w listach dedykacyjnych) być może pozwoli postawić hipotezę popartą wiarygodnymi argumentami.

Walenty Bartoszewski jest autorem kilkunastu druków o charakterze religijnym i panegirycznym, które dotychczas nie zostały powtórnie wydane i nie mają szerszego opracowania. Poza opisami procesji na Boże Ciało są to: parafraza średniowiecznego sporu Duszy i Ciała pt. *Rozmowa albo lament Duszy i Ciała potępionych* (1609); zbiór pieśni na cześć Najświętszej Maryi Panny pt. *Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Naświętszej*, wydany z zapisami nutowymi (1613); panegiryki opiewające triumf Zygmunta III po wzięciu Smoleńska pt. *Pienia wesole dziatek na przyjazd do Wilna Króla Jego M[ojści]* (1611); zbiór *Emblema cnót dzielnych [...] potomków z [...] domu [...] Kisków* (1614); utwory żałobne – *Mondaya ojczyzny żałobliwej po ześciu [...] Adryjana Wojtkowskiego* (1614) oraz *Threnodiae albo Nagrobne plankty dziewięciu bogiń parnaskich* (1615); zbiór pieśni błagalnych powstałych w czasie epidemii dżumy w Wilnie pt. *Bezoar z łez ludzkich czasu za morowego powietrza utworzony* (1624, 1630); poetycki zbiór pasyjny *Zale serdeczne Oblubienice bojującej i dusz nabożnych nad Oblubieńcem a Panem w grobie pochowanym Jezusem* (1632); a także poematy pasyjne *Cień pogrzebu Pana Jezusowego* (1630) i *Tęcza przymierza wiecznego, Jezus Chrystus ukrzyżowany* (1633). Wszystkie utwory Bartoszewskiego zostały wydane w Wilnie.

Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego to wierszowany opis procesji, która przeszła ulicami Wilna 29 maja 1614 roku²⁰. Utwór odwzorowuje dwudzielną kompozycję procesji – składa się z części parateatralnej i liturgicznej. Część parateatralna obejmuje krótki opis udekorowanego na uroczystość miasta oraz przedstawienie jadących na wozach ośmiu figur-obrazów, z których każda zbudowana jest ze spójnie dobranych personifikacji cnót, postaci z Biblii oraz rekwizytów religijnych. Statyczne w swej konstrukcji obrazy były wprawiane w ruch przez ruchome platformy. W części liturgicznej autor przedstawił uczestników pochodu, dostojników kościelnych i świeckich, opisując ich w kolejności odzwierciedlającej hierarchię społeczności miasta. Na końcu tekstu Bartoszewski dość obszernie zaprezentował „sześć racji” – argumentów dowodzących słuszności uroczystego obchodzenia święta Bożego Ciała. Ta część utworu ma wymowę polemiczną: jest skierowana przeciwko protestantom, którzy – jak pisze Bartoszewski – „czci

piskiem „Pater” lub „SJ”. Ponadto Rabikauskas wyraził opinię, iż ukrywanie się pod pseudonimem „Walenty” z jednoczesnym informowaniem o przynależności do Bractwa św. Józefa z Arymatei i Nikodema nie miałyby większego sensu, gdyż zidentyfikowanie członka bractwa w ośrodku takim jak Wilno zapewne nie przysparzało trudności. Zob. P. Rabikauskas, *Lenkų katalikų enciklopedijos II ir III tomai*, [online] http://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=7401:kn&catid=406:1-sausis-vasaris&Itemid=461 [dostęp: 28.02.2016].

²⁰ *Dramat staropolski...*, op. cit., s. 25.

tej Bogu nie dają, bo prostem karmieni / chlebem na misie wielkiej we zborze bywają, / Takim jaki na rynku baby przedawają”²¹.

Żywioł polemiczny jeszcze wyraźniej przejawia się w drugim z utworów Bartoszewskiego na Boże Ciało, pisanych prozą *Dowodach procesyjnej nabożnej*, w których – po wyjaśnieniu, „co jest ogólnie procesja” – autor przedstawił argumenty innowierców przeciwko wierze w dogmat o Przeistoczeniu, by następnie zanegować ich racje, obszernie cytując Ewangelię i Ojców Kościoła oraz opisując cuda eucharystyczne. Do tekstu dołączony został opis sześciu alegorycznych figur zaprezentowanych mieszkańcom Wilna w czasie procesji 18 czerwca 1615 roku²², które omówię w dalszej części tekstu.

Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego zadedykowana została biskupowi wileńskiemu Benedyktowi Woynie, którego herb, Trąby, umieszczono na karcie tytułowej druku jako element stemmatu. W tytule dzieła i w liście dedykacyjnym autor podkreślił podstawową funkcję opisów procesji na Boże Ciało – pobudzenie „zapału w sercach ludzi pobożnych”, „którzy by i przyczyn słusznych chcieli wiedzieć, dla których by z taką pompą to święto było obchodzone, i obrzędy, figury i inne ceremonie, które się w tej procesyjnej pokazuja, zrozumieć”²³. Aby pobudzić żarliwość religijną i objaśnić prawdy wiary dużej grupie wiernych, należało przyciągnąć uwagę widza i uczestnika procesji w jednej osobie, zadziwić go i zachwycić. Słowo i obraz, muzyka i śpiew składały się na wystawne widowisko, którego przestrzenią było miasto. Świadectwem tego, jak wielki przepych towarzyszył wileńskim procesjom na Boże Ciało, są opisowe fragmenty *Pobudki* Bartoszewskiego. W mieście wystawiono cztery ołtarze²⁴, przy nich „baszty strojne” i „wieże świetnopozorne”, które ozdabiały „misternej roboty złociste lichtarze”, „łańcuchy złote dyamentem pstrzone” czy „roztruchany i tace od sztuki robione”. Kamienice udekorowano drogimi materiałami, w oknach wyeksponowano „obrazy konterfeckie”, a z arsenału wyprowadzono armaty. Ulice umajono kwieciami, ozdobiono drzewkami i girlandami. Przestrzeń miasta została wyposażona w rekwizyty niczym scena przed rozpoczęciem spektaklu, a opis Bartoszewskiego ma funkcję podobną do didaskaliów w dramacie.

Prezentowany na wozie obraz – konstrukcja emblematyczna opatrzona biblijnym cytatem – jest podstawowym elementem parateatralnych widowisk na Boże Ciało. Wprowadzenie pewnego rodzaju fabuły możliwe było dzięki powiązaniom logicznym między kolejnymi obrazami. W kompozycji każdego

²¹ W. Bartoszewski, *Trzecia racyja*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 10–12.

²² *Dramat staropolski...*, op. cit., s. 25.

²³ W. Bartoszewski, list dedykacyjny, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9, 12–14.

²⁴ W czasie uroczystości Bożego Ciała fragmenty Ewangelii czytane są przy czterech ołtarzach. Siedemnastowieczne wileńskie procesje odbywały się przy ołtarzach: na portyku katedry, przy farze Świętojańskiej, na Rynku przy kamienicy trybunalskiej (Poznańskiego) i przy kościele Bonifratrów przed kamienicą Żagiela. Zob. J. Niedźwiedz, op. cit., s. 355.

z nich wyróżnia się człon główny, który za Okoniem nazywam motywem konstrukcyjnym obrazu, oraz człony poboczne²⁵. Motyw konstrukcyjny pierwszego obrazu mógł stać się motywem przewodnim całej inscenizacji, a tym samym jej tematem, jak w przypadku obu tekstów Bartoszewskiego, w których wszystkie obrazy podporządkowane zostały motywowi *Ecclesia militans* – Kościoła wojującego²⁶.

W opisie z 1614 roku na pierwszym wozie jechał „Kościół bojowny” w otoczeniu dwóch potężnych aniołów trzymających klucze – symbol władzy instytucji kościelnych, wyłączności w drodze do zbawienia²⁷ oraz mocy odpuszczania grzechów²⁸. Kościół przedstawiony został pod postacią oka zamkniętego w trójkącie (piramidzie – „Kościół bojowny jedzie na wozie wysokim, / Na cztery strony świata patrząc bystrym okiem”²⁹) – obraz ten jest symbolem opatrności i wszechobecności Bożej³⁰. Przed wozem konno postępował Rycerz Chrześcijański (najbardziej czytelny symbol Kościoła walczącego), którego atrybuty: hełm, pancerz i miecz, nieśli trzej harcerze. Towarzyszyli mu piesi żołnierze ubrani w zbroje, dźwigający trzy krzyże. Na jednym z nich – jak pisze autor – „krew przenedroższą przelał Bóg prawdziwy”³¹. Opisany obraz wyprzedzała piramida z napisem: „Człeczce, tym znakiem zwalczysz w przypadku wszelakim”³² (*In hoc signo vinces*) – słowa te widniały pod świetlistym krzyżem, który ukazał się na niebie Konstantynowi Wielkiemu w czasie marszu na Rzym³³.

Pyramis – piramida z napisem, najczęściej biblijnym, która pojawiała się przed każdą z ośmiu figur, stanowi klucz interpretacyjny do członów głównych obrazów. Motyw piramidy, charakterystyczny szczególnie dla poezji wizualnej, w której wyrażał cnoty i zasługi opiewanych postaci, w utworze Bartoszewskiego symbolizuje chwałę Bożą³⁴. Łacińskie napisy, które w trakcie widowiska umieszczone były na piramidach, w druku podaje Bartoszewski na marginesie, natomiast w tekście tłumaczy i zwykle dopisuje do nich wers od siebie, na przykład *Gaudet victor, plangit victus* – „Zwycięzca się raduje, płacze zwyciężony, / Człeczce, chcesz wesół, czart twój niech będzie zwalczony”³⁵.

²⁵ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 89.

²⁶ Ibidem, s. 92, 98–99.

²⁷ Ibidem, s. 92.

²⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 145.

²⁹ W. Bartoszewski, *Pierwsza figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 1–2.

³⁰ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 349.

³¹ W. Bartoszewski, *Pierwsza figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 10.

³² Ibidem, w. 12.

³³ A. Krawczuk, *Poczet cesarzy rzymskich*, Warszawa 2006, s. 550–551.

³⁴ P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 82.

³⁵ W. Bartoszewski, *Szósta figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9–10.

Na trzech kolejnych wozach motywami konstrukcyjnymi obrazów były alegorie trzech cnót boskich: wiary, nadziei i miłości. Autor nie opisuje dokładnie, jak wyglądały ich personifikacje, jednak z przymiotników, które je określają: „Wiara ustrojona”, „Nadzieja miła”, „Przewdzięczna Miłość”, wzięwszy pod uwagę tradycję ikonograficzną, można wnioskować, iż miały one postać kobiecą³⁶. Pojawia się tutaj symbolika liczb – trójka uznawana jest za liczbę świętą, symbol Boga³⁷. Jadącej na złotym wozie Wierze towarzyszyły cztery inne cnoty, nazwane „przedniejszymi” (cztery cnoty główne – kardynalne: roztropność, sprawiedliwość, umiarkowanie i męstwo), czterej ewangeliści, czterej Doktorowie Kościoła oraz św. Paweł – postaci te przywołują wkład Kościoła powszechnego w pogłębienie wiary. Nieprzypadkowa jest także liczba cztery – symbol doczesności, wszechświata materialnego³⁸. Cztery cnoty kardynalne połączone z trzema cnotami boskimi tworzą siódmkę, czyli – jak pisze Dorothea Forstner – „dom mądrości Bożej, który spoczywa na siedmiu kolumnach”³⁹. Grupę prowadzi jadąca na koniu Prawda oraz piramida z cytatem z Listu św. Pawła Apostoła do Efezjan (4, 5): „Jeden Bóg jest i jeden chrzest, i jedna wiara” (*Unus Deus, una fides, unum baptisma*), do czego Bartoszewski dopisuje wers: „Niech się z inszej nie chlubi piekielna poczwara”⁴⁰, co może być odebrane jako ostrzeżenie skierowane do innowierców. Na trzecim wozie jechała upersonifikowana Nadzieja w towarzystwie Religii i Nabożności. Za nimi kroczyło dwunastu proroków, Mojżesz niosący tablice oraz św. Florian z chorągwią. Napis na piramidzie głosił: „Nadzieja nie pohańbi” (*Spes non cōfundit*), do czego Bartoszewski dodaje dosadnie: „ni w gębę uderzy, / Otrzyma, czego żąda, który w Boga wierzy”⁴¹.

Motywy konstrukcyjnym czwartego obrazu procesji była alegoria Miłości, na łonie której znajdował się pelikan – symbol najwyższego poświęcenia, ofiary Chrystusa, w dosłownej interpretacji znak eucharystyczny symbolizujący krew Zbawiciela⁴². Wizerunek Miłości otaczała grupa aniołów dzierżących groty umoczone we krwi oraz krzyż, lewicy okadzający orszak z trybularzy, a także św. Kazimierz, który trzymał w dłoni lilię – znak czystości. Napis na piramidzie głosił: „Chrystus jest miłością!” (*Deus caritas est*), co Bartoszewski skomentował słowami: „Kto się ją nie rozżarzy, zginął ten z swą złością”⁴³. Na piątym, tryumfalnym

³⁶ Zob. C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2013, s. 198–199, 295–296.

³⁷ D. Forstner, op. cit., s. 43–45.

³⁸ W. Kopaliński, op. cit., s. 61–62; D. Forstner, op. cit., s. 43–45.

³⁹ *Ibidem*, s. 44–45.

⁴⁰ W. Bartoszewski, *Wtóra figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9–10.

⁴¹ Idem, *Trzecia figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 7–8.

⁴² Porównanie ofiary Chrystusa do poświęcenia pelikana, który własną krwią karmi swoje młode. Zob. *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1995, s. 939; P. Dudziński, *Alfabet heraldyczny*, Warszawa 1997, s. 136; W. Kopaliński, op. cit., s. 306–307.

⁴³ W. Bartoszewski, *Czwarta figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9–10.

wozie jechała Wiktoryja w zwycięskiej koronie, obok niej „anioł daje znać światu o piekła zburzeniu, / A święty Jerzy z drzewcem o smoka zwalczeniu”⁴⁴. Obraz uzupełniali kapłani niosący kielichy napełnione krwią oraz aniołowie „z Boskimi herbami” (symbolami cierpienia Chrystusa) i z gałązkami palmowymi symbolizującymi radość i zwycięstwo. Triumf Kościoła nad złem, możliwy dzięki chwale Chrystusa zmartwychwstałego, przedstawił Bartoszewski za pomocą rekwizytów Męki Pańskiej. Na piramidzie umieszczono odnoszący się do Chrystusa cytaty z Apokalipsy św. Jana: „Lew zmógł z Judy pokolenia” (*Vicit Leo de Tribu Iuda*), a Bartoszewski dodał: „Kto chce zmóc czarta, dierz się onego ramienia”⁴⁵.

Głównymi bohaterami szóstego obrazu byli książęta Eschol, Aner i Mambre, głoszący zwycięstwo Abrahama, z którym uczynili przymierze. Otaczała ich grupa żołnierzy: petyhorcy ze strzałami, strojnie ubrani giermkowie, sześciu arkebuzerów w ubiorze arabskim oraz żołnierze piechoty w perskich strojach – postaci bezpośrednio odsyłające do obrazu *Ecclesia militans*. Napis na piramidzie głosił: „Zwycięzca się raduje, płacze zwyciężony”⁴⁶ (*Gaudet victor, plangit victus*). Na siódmym wozie jechał „mężny Abraham”, którego witał i błogosławił Melchizedek. Otaczali ich trzej „darscy żołnierze” oraz król sodomski z ośmioma królami. Para lewitów niosła chleb i wino, a tryumf Abrahama głosili giermkowie w strojach arabskich oraz napis na piramidzie: „Abraham jest zwycięzcą”⁴⁷ (*Abraham victor*).

Na ostatnim wozie pojawiła się Eucharystia przedstawiona w starotestamentowej alegorii – Arce Przymierza⁴⁸. Jest ona symbolem wcielonego Syna Bożego⁴⁹. „Poszóstno pozłoconą” skrzynię obwiedziono „gańkiem z filareczkami” i udekorowano złotą koroną inkrustowaną drogimi kamieniami, otaczała ją młodzież ubrana w stroje anielskie, a baldachim nad nią trzymało czterech lewitów. Przed Arką jechał Dawid, który grał na harfie. Przejazd każdego z wozów zamykała grupa muzyków – znajdujemy tu niemal wszystkie znane wówczas instrumenty⁵⁰. Jest to muzyka radosna, głosząca chwałę Chrystusa, ale ma też funkcję praktyczną – dzieli poszczególne obrazy, podobnie jak intermedia muzyczne oddzielają kolejne sceny misterium.

⁴⁴ Idem, *Piąta figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 3–4.

⁴⁵ Ibidem, w. 9–10.

⁴⁶ Idem, *Szósta figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9.

⁴⁷ Idem, *Siódma figura*, [w:] idem, *Pobudka...*, op. cit., w. 9.

⁴⁸ Arka Przymierza była jednym z pierwszych przedmiotów kultu, które nakazał zbudować Jahwe (Wj 25–28) – symbolem przymierza człowieka z Bogiem. Była skrzynią z drewna akacjowego, pokrytego płytami najczystszej złota. Wieko zostało ozdobione dwiema złotymi postaciami cherubinów z rozpostartymi skrzydłami. W Arce Przymierza złożono kamienne tablice z przykazaniami Bożymi, a także naczynie na manę – prefigurację chleba eucharystycznego, oraz laskę Aarona, która na dowód jego prawdziwego kapłaństwa wydała liście, kwiaty i owoce. Zob. D. Forstner, op. cit., s. 387–388.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 105.

Nawiązania pomiędzy starotestamentowymi i ewangelicznymi wydarzeniami oraz postaciami w sposób bardziej dosłowny ukazane zostały w opisach figur w drugim tekście Bartoszewskiego na Boże Ciało – *Dowodach procesyjnej nabożnej* z 1615 roku. Autor zapowiedział opis procesji słowami: „A ja tymczasem figury będą krótko opisywał, które sławna Akademia Wileńska, strojno się przybrawszy, Boga i Zbawiciela swego w Sakramencie obecnego przez Rynek prowadzi”⁵¹.

Motywy przewodnim procesji była alegoria Matki-Kościola. Członem głównym pierwszego obrazu stała się Arka Przymierza jako alegoria Eucharystii, towarzyszyli jej lewicy z chlebami oraz anioł z napisem *Triumphus Iesu Domini conuiuantis*.

Na drugim obrazie pojawił się Józef, który „z wolej Bożej posłany do Egiptu, aby świat nie zaginął, zboże zgromadzone przez siedm lat zachował i dlatego od faraona tryumf odzierał”⁵². Zwycięstwo Józefa zapowiadało tryumf Chrystusa, który nie tylko wybawił ludzi od śmierci, ale też pozostawił im „chleb żywot zachowujący”. Jadącemu na triumfalnym wozie Józefowi towarzyszyli synowie Efraim i Manasses oraz księżęta egipscy i konni żołnierze w orientalnych strojach. Obraz uzupełniał napis: *Joseph salvator mundi*.

Przedstawiając trzecią figurę, Bartoszewski nawiązał do fragmentu Apokalipsy św. Jana (7, 4) opisującego tryumf wybranych – wspomnieli baranka otoczonego przez sto czterdzieści cztery tysiące opieczętowanych. Motywem konstrukcyjnym obrazu uczynił autor Baranka znajdującego się na wysokiej górze – symbol Chrystusa ofiarowującego swe życie na krzyżu. Otaczała go gromada dzieci trzymających lilie, jadący konno święci: Florian, Sebastian i Jerzy, oraz zalegoryzowana Prawda, obok której kroczyli czterej Doktorowie Kościoła (święci Ambroży, Augustyn, Hieronim i Grzegorz Wielki). Jeden ze zbrojnych dzierżył napis *Veritas*. Obraz uzupełniał krzyż ze znakami Męki Pańskiej.

Motywy konstrukcyjnym czwartego obrazu była Matka-Kościół w towarzystwie czterech ewangelistów. Otaczali ich konni żołnierze oraz czterej królowie z czterech części świata: Azji, Afryki, Europy i Indii. Wyprzedzało ich trzech konnych żołnierzy z napisem *Ecclesia militans*. Podobnie jak w *Pobudce*, podkreślona została tutaj liczba cztery – symbol doczesności, wszechświata materialnego – która sprzężona została z motywem Kościoła wojującego, dlatego Matce-Kościółowi towarzyszyli również hetman oraz konni żołnierze w perskich szatach i ich giermkowie.

W piątej figurze przywołał Bartoszewski motyw Kościoła ogrodu i Boga ogrodnika, który „obiecał wino rodzące dziewice” (Za 9, 17). Po raz kolejny motywem konstrukcyjnym obrazu stała się Matka-Kościół, nazwana tutaj „Oblubienicą Chrystusową”, której towarzyszyli: pelikan, Izaak z Abrahamem, Miłość Boża, św. Kazimierz, zbrojni giermkowie, dzieci z kielichami (jeden z napisem *Vinum germinans virgines*).

⁵¹ W. Bartoszewski, *Dowody...*, op. cit., k. C1r.

⁵² Ibidem, k. C1v.

Ostatnią figurę budowało z kolei przedstawienie Nowego Jeruzalem, które zstępowało z nieba (nawiązanie do Apokalipsy św. Jana – Ap 21). Tym razem podkreślona została liczba osiem, symbolizująca doskonałość. Figurę miasta Jeruzalem uzupełniali: ośmiu chłopców z lichtarzami, osiem chorągwi z ośmioma błogosławieństwami oraz wóz z ośmiorgiem koni, a także dwanaście wież, na każdej z nich anioł (Ap 21, 12), chorągwy anielski z chorągwią z napisem *Angeli tutelares urbium*, a na drugiej chorągwi napis *Militia caelestis*. Ten pochód „wojska niebieskiego” zamykało dwanaście aniołów dzierżących pałasze oraz muzycy grający na cymbałach.

Wymowa inscenizacji przedstawionej w *Dowodach procesyjnej nabożnej* jest nieco inna niż w przypadku procesji z 1614 roku – motyw kluczowy stanowi Eucharystia, dzięki której Matka-Kościół prowadzi świat do zdobycia Nowego Jeruzalem, królestwa niebieskiego⁵³. Eucharystię przedstawił Bartoszewski w pierwszej figurze pod postacią Arki Przymierza, a jako symbole ofiary eucharystycznej i poświęcenia Chrystusa przywołane zostały także zboże i chleb (Chrystus jako chleb życia) oraz Baranek ofiarny.

W obu tekstach upersonifikowane cnoty i abstrakcyjne pojęcia religijne nie zostały opisane na tyle szczegółowo, by odtworzyć ich wygląd. Nie wiemy, jak dokładnie prezentowały się Nadzieja, Religia czy Nabożność. Dla autora najwyraźniej była to rzecz drugorzędna, gdyż czytelnik stawał się potencjalnym widzem, który miał zobaczyć figury w czasie uroczystości. Opis był okazją do przekazania treści moralnych i dogmatów Kościoła.

Obrazy prezentowane były w takiej kolejności, by widz rozumiał powiązania pomiędzy nimi i odtwarzał fabułę procesji – odkrywał prawdę o zwycięstwie Kościoła nad światem i szatanem, możliwą do osiągnięcia dzięki trzem cnotom: wierze, nadziei i miłości. Chwałę Kościoła autor zestawiał ze zwycięstwem Abrahama. Pojmował jednak, że do jej osiągnięcia niezbędne jest uczestnictwo w Eucharystii⁵⁴. Człony poboczne obrazów oraz napisy na piramidach, logicznie powiązane z motywami konstrukcyjnymi obrazów, dodatkowo rozjaśniały sens alegorii. Wizualizacja prawd religijnych zapewne prowadziła do ich uproszczenia, jednak dzięki temu mogły być zrozumiałe dla szerokiej rzeszy wiernych. Treści religijne, język pojęć i symboli biblijnych dostosowywano do widza, także niewykształconego⁵⁵, tak by łatwo mógł odczytać w obrazach procesyjnych chrześcijańskie wzorce postępowania i wartości. Pojawienie się postaci odgrywających role doskonale znanych, „rodzimych” świętych, na przykład królewicza Kazimierza czy Stanisława Kostki, podsuwało gotowe wzory do naśladowania⁵⁶.

⁵³ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 93.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Smosarski, op. cit., s. 130.

⁵⁶ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 96.

Przedstawienie trudnych kwestii dogmatycznych w sposób zrozumiały dla publiczności wywodzącej się z różnych klas społecznych możliwe było dzięki ich wizualizacji. O roli obrazów w procesji na Boże Ciało pisał Bartoszewski w *Dowodach procesyjnej nabożnej*:

To, co święty Grzegorz mówi o obrazach, że one są wiernych prostaków księgi, my mówimy, iż wszystkie kościelne obrzędy są przykłady i wizerunki prostych ludzi, na które patrząc i onym się dziwując, radzi się pytają u mędrszych, co by znaczyły. I tak za tą okazją w tajemnicach wiary do zbawienia potrzebnych nauczeni bywają. I sam Pan Chrystus nie dla inszej przyczyny powierzchne sakramentów znaki zostawił, abyśmy przez nie przysli do wiadomości wewnętrznych i duchownych tajemnic⁵⁷.

Widz podziwiał orszak wozów z figurami oraz pochod bogato ubranych dostojników kościelnych i świeckich, by na końcu przyłączyć się do procesji i stać się uczestnikiem, jednym z aktorów tego spektaklu. Wielka wystawność widowisk, połączenie słowa i obrazu, radosna muzyka i śpiew, orientalne stroje, huk wystrzałów, dźwięk dzwonów, zapach kwiatów i kadzideł musiały oddziaływać na emocje i wyobraźnię wiernych, dając im poczucie, że uczestniczą w czymś podniosłym i wyjątkowym, tj. wkraczają w sferę sacrum. Zaangażowanie emocji wiernego sprawiało, iż działalność duszpasterska była bardziej skuteczna⁵⁸. Jak pisze Wanda Roszkowska, jezuita „formułują ważką prawidłowość polegającą na obniżaniu się poziomu intelektualnego na rzecz pobudzania wyobraźni i wrażliwości na ekspresywny obraz. Rejestrują oni odbiór przede wszystkim wzrokowy i natychmiastowość reakcji, głównie emotywnych”⁵⁹.

Warto zwrócić uwagę na źródła teatralizacji procesji na Boże Ciało, przede wszystkim na ich podobieństwo z uroczystościami świeckimi – triumfalnymi wjazdami po odniesieniu zwycięstwa, ingresami na urzędy, pochodami weselnymi królów i magnatów⁶⁰, w których połączenie słowa i obrazu odgrywało równie ważną rolę. U Bartoszewskiego te świeckie wpływy są jeszcze słabo dostrzegalne. Wyraźniej rysują się one w późniejszych siedemnastowiecznych opisach procesji, w których wątki biblijne coraz częściej ustępują pola tematyce historycznej czy współczesnej. Ponadto wileńskie procesje Bożego Ciała konstrukcją i sposobem inscenizowania przypominają hiszpańskie *autos sacramentales*, sztuki wystawiane na placach podczas uroczystości religijnych, głównie na Boże Ciało, czerpiące tematy z Nowego Testamentu. Łączy je przede wszystkim funkcja obrazu i muzyki instrumentalno-wokalnej, wprowadzenie w ruch statycznych obrazów dzięki wykorzystaniu jeżdżących platform, a także alegoryczna interpretacja figur⁶¹.

⁵⁷ W. Bartoszewski, *Dowody...*, op. cit., k. A3r.

⁵⁸ J. Smosarski, op. cit., s. 111.

⁵⁹ W. Roszkowska, op. cit., s. 102.

⁶⁰ J. Okoń, *Dramat...*, op. cit., s. 96.

⁶¹ W. Roszkowska, op. cit., s. 100, 110; J. Niedźwiedź, op. cit., s. 352; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 37–38.

Podsumowując, jedną z podstawowych funkcji siedemnastowiecznych procesji na Boże Ciało była katechizacja, nauka o tajemnicach wiary potrzebnych do zbawienia. Przedstawienie trudnych kwestii dogmatycznych w sposób zrozumiały dla publiczności wywodzącej się z różnych klas społecznych dawało lepsze efekty, gdy się je zwizualizowało. Sztuka stawała się zatem narzędziem katechizacji⁶². Celem opisów nie było dokładne odmalowanie słowem figur procesyjnych, ale przygotowanie przyszłego widza do kontemplowania obrazów w czasie procesji, a także ułatwienie mu zrozumienia przekazu inscenizacji. Obraz w opisach procesji na Boże Ciało z jednej strony ilustrował słowo Pisma Świętego, przetwarzał przedstawioną w nim historię, bowiem autor używał motywów biblijnych, z drugiej zaś, aby obraz był czytelny, potrzebował dopełnienia w postaci słowa – napisów umieszczonych na piramidach, których wymowa u Bartoszewskiego została wzmocniona dosadnym komentarzem autora. Jednakże dopiero połączenie słowa i obrazu, muzyki instrumentalno-wokalnej i dekoracji teatralnej budowało niezwykle widowisko, w którym cele dydaktyczne przenikały się z propagandowo-polemicznymi i zapewne także ludycznymi.

THE WORD – THE PICTURE – THE SPECTACLE.
CORRELATION BETWEEN THE ARTS IN THE DESCRIPTIONS OF VILNIUS
PROCESSIONS DURING THE FEAST OF CORPUS CHRISTI
BY WALENTY BARTOSZEWSKI

ABSTRACT

The paper presents an interpretation of two literary texts describing paratheatrical processions during the Feast of Corpus Christi (Body of Christ): *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego* (Vilnius 1614) and *Dowody procesyjnej nabożnej i poważnego tryumfu w dzień Przenaświętszego Ciała Bożego* (Vilnius 1615). The author of the descriptions is a Vilnius poet – Walenty Bartoszewski – the author of the religious commemorative works, whose literary legacy has not been republished and it lacks a broad elaboration. The aim of the author of the paper was to analyse a correlation between the word, the picture and the spectacle in the literary texts created on the occasion of the Feast of Corpus Christi. The author outlined the tradition of the organization of paratheatrical processions in the environment of the Vilnius Academy. She described the characters, the figures and the motives that constituted an integral part of the procession. In addition, she interpreted their symbolism and indicated the basic functions of the staging organized during the Feast of Corpus Christi.

KEYWORDS

paratheatrical processions, Corpus Christi, correlation between arts, 17th century literature, religious literature

⁶² J. Niedźwiedź, op. cit., s. 353.

BIBLIOGRAFIA

1. Bartoszewski W., *Dowody procesyjej nabożnej [...] w dzień [...] Ciała Bożego*, Wilno 1615.
2. Bartoszewski W., *Pobudka na obchodzenie nabożne świętości rocznej [...] Ciała Bożego dana*, Wilno 1614.
3. Buchwald-Pelcowa P., *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących. Bibliografia*, Wrocław 1981.
4. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
5. *Dramaty eucharystyczne jezuitów. XVII wiek*, oprac. J. Okoń, Warszawa 1992.
6. Dudziński P., *Alfabet heraldyczny*, Warszawa 1997.
7. *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy. 1564–1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996.
8. Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
9. Griciūtė L., *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Vilniuje*, „Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis“ 2002, 21, s. 337–385.
10. Griciūtė-Šverebienė L., *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius 2011.
11. Grzebień L., *Bartoszewski, Bartoszewicz, Jan SJ*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz et al., Lublin 1976, szp. 87.
12. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
13. Krawczuk A., *Poczet cesarzy rzymskich*, Warszawa 2006.
14. Lenart M., *Spór Duszy z Ciałem i inne wierszowane spory w literaturze staropolskiej na tle tradycji średniowiecznej*, Opole 2002.
15. Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
16. Niedźwiedz J., *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*, Kraków 2012.
17. Oгородowska B., *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce. Mały słownik*, Warszawa 2001, s. 23–25.
18. Okoń J., *Boże Ciało*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz et al., Lublin 1976, szp. 861–864.
19. Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970.
20. Pasek M., „Bezoar z łez ludzkich czasu powietrza morowego” *Walentego Bartoszewskiego jako przykład „recepty dusznej i cielesnej” na czas zarazy*, „Tematy i Konteksty. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury” 2014, nr 4 (9), s. 112–136.
21. Pelc J., *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.
22. Pelc J., *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
23. Poplatek J., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.
24. *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider et al., tłum. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1995.
25. Ripa C., *Ikonomia*, tłum. I. Kania, Kraków 2013.
26. Roszkowska W., *Główne ośrodki życia teatralnego w Polsce XVI i XVII w.*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980.
27. Rypson P., *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

28. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
29. Smosarski J., *Religijne widowiska parateatralne w Polsce XVII wieku. Kilka przykładów*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowa, Lublin 1988.
30. *Ut pictura poesis/ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, opieka nauk. P. Stępień, Warszawa 2013.
31. Zaremska H., *Procesje Bożego Ciała w Krakowie w XIV–XVI wieku*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 25–40.

