

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Zestaw haseł w bieżącym zeszycie przenosi nas w czasy tworzenia się nowożytnego teatru zachodnioeuropejskiego (od XIV do końca XVI w.). Ilustruje on nie tylko nieokreśloność i płynność ówczesnych gatunków scenicznych, lecz także ukazuje skomplikowane wzajemne oddziaływanie odmiennych narodowych tradycji teatralnych. Udział w wymianie doświadczeń i pomysłów kształtują w wielkiej mierze dwa potężne ruchy — reformujące się chrześcijaństwo i humanizm. Czasem współdziałały, czasem rozchodzą się, ale zawsze są zgodne w jednym — w wyzyskiwaniu teatru dla celów dydaktycznych, jeśli nie propagandowych. Godna uwagi jest rola łaciny — przekaznika wzorów realizowanych później w językach ojczystych.

Redakcja

ABELE SPELEN: flam. „kunsztowne gry” albo „sztuki”. Nazwę tę noszą cztery świeckie poważne flamandzkie sztuki teatralne z XIV wieku zachowane w jedynym odpisie z Kodeksu *van Hulthema*. Ich tytuły to: *Esmoreit*, *Gloriant*, *Lanseloet* (ta znana też z przekazu drukiem XV–XVI wieku) i *Winter ende Somer*. Po każdym tekście tych poważnych sztuk następuje zapowiedziana w pełnym jej tytule krótsza krotoczwila — *sotternie*, licząca około 200 linii, w trzech wypadkach opatrzona wspólnym numerem. Są to: *Lippijn*, *Buskenblaser*, *Hexe*, *Rubben*. Fragmentarycznie zachowała się piąta para: dłuższa sztuka *Drie daghe here*, która nie ma zakończenia i jest komedią i sztuka krótsza *Truwanten*, która nie ma początku.

N a z w a. Nie wiemy od kogo — od autorów czy od kopistów — pochodziło, jaką miało funkcję, ani co w tym użyciu znaczyło słowo *abel* (ze starofrancuskiego *able*, z łac. *habilis*). Przeważa opinia, że był to tylko epitet zdobiący w znaczeniu „piękny” lub „wyborny”, sugerujący odbiorcy pozytywną ocenę. Z innymi tłumaczeniami wiązano fakt, że sztuki są „poważne”, a więc różne od krotoczwil, „budujące” czyli umoralniające pozytywnymi wzorami, „kunsztowne” czyli wysoce artystyczne, z zawilgą intrygą. Verdeyen ostrożnie dopuścił

możliwość, że „autor pierwszej z abele spelen stworzył nowy gatunek, którego cechy możemy wydobyć z samych tekstów”. Mimo, iż zdecydowanie wykluczono ewentualność, aby określenie mogło być używane jako nazwa gatunku, myśli o odróżniającej funkcji tej nazwy nie zarzucono i już w 1907 r. G. Kalff zwracał uwagę na materiałową opozycję wyższość-niższość jaka w parze *abel spel* — *sotternie* wzmacnia przeciwstawienie powagi komizmowi. Można przyjąć, że już w XV wieku w obrębie repertuaru świeckiego rozróżniano odmianę poważną i wesołą, i to nie tylko w przedmiotach, ale i w nazwach. Flamandzka kronika odnotowując w 1408 roku zawody bractwa kurkowego w Oudenarde, przeciwstawia goede *solaselike spelen* (dobre ucieszne gry) sztukom bez prostactwa — *spelen sonder dorperheit*. Tamże kronikarz stwierdza, że podobnego święta ze wszystkim co do niego należy, a to rozrywkami, *bementene*, zabawami w gospodach, graniem pięknych sztuk (*scone spelen*) — ludzie nie pamiętali od sześćdziesięciu lat. Słowo *scone* bywało używane jako bliskoznaczne z *abel* (*dese scone*, *dese abele* — w wierszu z 1382 r. o kobiecie jako personifikacji miasta). *Bamantene*, właściwie *abatementen* lub *esbatementen* oznaczało rozrywkę głównie

teatralną. Rzecznik *asbatement* stał się w XVI wieku nazwą pewnej odmiany dramatu komicznego.

O tym, że w tych wczesnych rozróżnieniach nie chodziło tylko o poważny ton dialogów czy podniosłość motywów, ale raczej o dostojność protagonistów i niecodziennosc tematu świadczy konotacja szlachetności, z jaką słowo *abel* występuje w retorycznym tytule *Glorianta*, a także problem *Winter ende Somer*. Nawet uwzględniając to, że humor i realizm, jakie w niej obserwujemy, nie są niczym obcym w średniowiecznym alegoryzmie, musimy uznać treściową, kompozycyjną i po części stylistyczną odrębność tej sztuki od *Esmoreit*, *Gloriant* i *Lanseloet*. Jeśli nazwano ją *abel spel* to chyba dlatego, że wyraz *abel*, znacząc tutaj leksykalnie „podniosły”, został przez kopistę czy jego zleceniodawcę-użytkownika kodeksu zrozumiany jako termin negatywnie, różnicowo, obejmujący wszystko, co nie dawało się zaliczyć z jednej strony do religijnych misteriów, mirakli czy moralitetów, a z drugiej do świeckich sztuk komicznych. Wprawdzie sama nazwa *abel* nie występuje poza *Kodeksem van Hulthema* — nawet jeżeli tytuły sztuk w nich zawartych pojawiają się gdzie indziej, pada tam jedynie słowo *spel* — sztuka, starodruki zaś *Lanseloeta* przedstawiają rzecz jako historię. Na podstawie tego Guiette negował gatunkowe znaczenie słowa *abel*. Jednakże pojawia się ono w dwu innych tytułach tegoż *Kodeksu*: *abelen sprake* (wiersz o Matce Boskiej) i *abel dinc* (poemat dydaktyczny, dialog duszy z ciałem). Tu znaczyć ono mogło tyle co dostojne, szlachetne, podobnie jak w *Gloriantie*, gdzie ma my *abel spel* i *edel dinc* (szlachetna rzecz). Tamże w wersji 300 rzeczownik *abelheit* — „dostojność”, „wytworność”. Tegoż rzeczownika użyto w znaczeniu „dramat” w sztuce J. Awijtsa *Meispel* z początku XV wieku. Bliżej źródłowych znaczeń zdaje się tkwić użycie w 1427 roku w księgach miasta Geraardsbergen, gdzie odnotowano wynagrodzenie gratyfikacją miejscowego poety, ponieważ był biegły w improwizowaniu wierszy i sprawny w grze aktorskiej: *abel van spelen*.

Okoliczności powstania. Nic nie wiadomo o autorstwie *abele spelen*. Mimo jednorodności wersyfikacji i pokrewnej tematyki nie wydaje się, żeby były dziełem jednego autora. Można też zakładać różny czas i miejsce powstania (przeważa datowanie na ± 1350). Ojczyzną zaś sztuk może być dla niektórych

Limburgia, dla innych Brabancja, pogranicze Flandrii wschodniej.

Bezpośredni dowód wczesnego wystawienia mamy dla *Winter ende Somer* (Arnhem 1404) i *Lanseloet* (Akwizgran 1412), trupa ze wschodniobrabanckiego Diest). Historia rozwoju widowisk scenicznych w Niderlandach upoważnia do stwierdzenia, że od połowy XIV wieku istniały w miastach Niderlandów warunki organizacyjne na to, żeby je wystawić (bractwa kurkowe, wędrownie trupy zawodowych *ghesellen van den spele*, od początku XV wieku izby rederijkerów). Czyniono to nie tylko na zbitych z desek scenach ulicznych, ale również w wynajętych salach. Z niektórych tekstów wiadomo, że publiczność pochodziła z różnych stanów („panie i panowie” oraz „dobrzy ludzie” z miasta). Mimo, że *adele spelen* są najstarszymi świeckimi dramatami poważnymi, jakie zachowały się w literaturze europejskiej, nie są przedmiotem stosownego zainteresowania badaczy. Niektóre historie dramatu, np. A. Nicolla, całkiem je przemilczają.

Cały ten korpus najstarszych dramatów niderlandzkich o objętości prawie 5000 wersów wydał po raz pierwszy H. Hoffman van Fallersleben w książce *Horae Belgicae VI* (Wrocław 1837–1838). Współczesnej edycji krytycznej dokonał F. Leendertz w 1907 roku w ramach większego zbioru dramatu średnioniderlandzkiego *Middellnederlandsche dramatische poëzie*. Bez dwu fragmentów wydała teksty dyplomatyczne w 1968 roku L. van Kammen. Z wyjątkiem *Hexe* i *Truwanten* wszystkie sztuki traktują o nierówności w miłości i wykazują bliskie pokrewieństwo ze źródłami literackimi (powieść dworska dla sztuk poważnych *E., G., i L.*, poezja dydaktyczna dla *W.*, wierszowana powiastka satyryczna dla *fars*). Nie udało się jednak wskazać dla żadnej jednego źródła i nie można ich uważać za przeróbki.

Problem gatunku. Nie wiadomo jak dalece płodna była świadomość przedmiotowej odrębności gatunku podniosłego, nie zachowało się bowiem więcej współczesnych utworów tego rodzaju. Wiadomo, że z piśmiennictwa średnioniderlandzkiego zachowało się około 5% tekstów przeważnie religijnych. Dla ustalenia tożsamości gatunkowej *abele spelen* trzeba więc sięgać po świadectwa pośrednie mówiące o późnośredniowiecznym repertuarze teatralnym w Europie Zachodniej.

W najwcześniejszym repertuarze świeckim Niderlandów za lata 1373–1500 wśród 32 dowodów wystawienia sztuk znanych z tytułów da się wyróżnić 9 tytułów komediowych i 23 poważne, z tych 12 inscenizowało materiały historyczne lub podaniowe, 8 miało charakter romansowo-egzemplaryczny, 3 zaś alegoryczny. Do tej ostatniej grupy można zaliczyć *Zime i Lato* obok *Van der roesen* (*O róży*, Arnheim 1401), adaptacji francuskiej alegorii *De Lorrise* i *De Meunga*. Pozostałe *abele spelen* wypadnie postawić obok rzeczy wyraźnie romansowych: *Amis i Amelis* (Brugia 1412), *Floris i Blanchefleur* (Brugia 1483), *Gryzelda* (Deinze, k. Gandawy, 1498). We wstępie do drugiego wydania swojej edycji dzieł Terencjusza paryski humanista pochodzenia niderlandzkiego Jodocus Badius Ascensius (Joost van Assche) wspomina o „tych, co odpłatnie grają w salach historie o królach i książętach, jak to teraz wszędzie się widuje we Flandrii i okolicach”. Zdaniem M. Herrmanna przykłady postaci z owych historii, jakie Badius wylicza (dzieci, młodociani, mężowie, ludzie w podeszłym wieku, zgrzybiali starcy, królowie, książęta, posłańcy, wieśniacy, kupcy, zdrajcy i wiarołomni) zupełnie nie pasują do dramatu klasycznego i może tu chodzić jedynie o *abele spelen*, „owe dramatyczne historie rycerskie, które zarówno przez formę, jak przez treść wyłamują się z zestawu pozostałych dramatów „średniowiecznych” i w historii dramatu „stoją na zupełnie izolowanym i historycznie niezrozumiałym miejscu”. Biorąc jednak pod uwagę powyższe dane o repertuarze i dodając wątki królewskie i rycerskie, sygnalizowane w tytułach dziesięciu sztuk świeckich z inwentarza księgozbioru gaudawskiego stowarzyszenia literackiego z 1532 roku, można przyjąć, że *abele spelen* były pełnymi unikatami i nie stanowią same osobnego gatunku.

Van der Riet zaliczał je do moralitetów egzemplarycznych (termin *Sepeta*), to jest takich moralitetów, w których personifikacja cnót, wad i wszelkich abstrakcji nie występują jako takie, lecz umieszczone są w postaciach ludzi uwikłanych w fikcyjną acz egzemplaryczną fabułę. Jej bieg niesie naukę moralną. Jeśli nie uznamy za moralitet każdej sztuki osnutej wokół wyraźnego morału, wówczas kwalifikację *abele spelen* jako moralitetów wypadnie odrzucić.

K. Langvik-Johannessen mówił o *abele*

spelen jako o pozostałościach dramatu dworskiego, na wzór epiki dworskiej. Lecz czternaste stulecie jest okresem upadku literatury dworskiej, której dotychczasowi twórcy przechodzą na usługi mieszczaństwa, już to propagując w dziełach dydaktycznych ideały stanu średniego, już to wzmacniając prestiż patrycjatu poprzez znamiennej odnowę wątków rycerskich. Przywłaszczenie materiałów dworskich przez autorów tworzących dla klas niższych trwa do dziś, tak jak przepływ wątków narracyjnych do dramatu: obydwa te procesy leżą u źródeł omawianego gatunku. Dla literatury angielskiej XVI w. opisał go Werner Habicht, zastępując nazwą *dramat romansowy* (*romances Drama*) angielski termin *romantic comedy*. Tytuły dwu *abele spelen* istniejących w przekładach angielskich — *Esmoreit* i *Lanseloet* — mają być według Habichta przykładami czystych średniowiecznych dramatów romansowych, jakich literatura angielska nie zna, obfitując w formy mieszane.

Jeżeli za centralny temat materii romansowej przyjąć miłość i związane z nią perypetie, to treściowo *abele spelen* mają z pewnością charakter romansowy, zachowując jednak dużą niezależność od romansowego sposobu narracji. Liczba zdarzeń nie przekracza minimum niezbędnego dla przedstawienia okoliczności powstania miłości i zarysowania grozących jej niebezpieczeństw. Akcja toczy się równolegle w różnych miejscach, jak to w romansach, ale tu dawkowana jest przemiennie w odcinkach nawzajem uzależnionych postępem fabuły. Nie ma epizodów retardacyjnych. Losy bohaterów nie są uzależnione od ślepego trafu, lecz wiążą się ściśle z ich zamiarami, które ewentualnie krzyżuje umotywowane sytuacją przeciwdziałanie innych postaci. Wypada tu przeprowadzić rozróżnienie między dramatem romansowym a udratyzowanym romansiem. Jeśli bowiem przez dramatyzację rozumie się taką adaptację do wymogów sceny, która pozostawia ślady ukształtowania przez poprzednie medium, to w przypadku *abele spelen* nie stwierdzimy typowych oznak dramatyzacji. Należą do nich: uczynienie z epickiego narratora osoby dramatu, która w prologu puszcza w ruch akcję niczym film; lokowanie motoryki akcji romansowej w szczególnej osobie dramatu, która jak zły duch powoduje każdy jej zwrot; przywiązywanie w kompozycji mniejszej wagi do zdarzeń, a większej do postaci, które stają się głównymi

nośnikami tematu. W zależności od gatunku czyli przyjętych konwencji formalnych, są typami, personifikacjami, alegoriami, służąc unaocznieniu wartości i pokazaniu ich systemu w działaniu, nierzadko podług fabuły romansowej, jak np. zaloty Rozumu do Nauki w angielskim *Wit and Science* 1539) z całym arsenałem przeszkód, prób i wszelkich perypetii miłosnych — zwykle jednak bardziej statycznie i egzemplifikacyjnie, zgodnie z tendencją moralizacji.

Jak się wydaje, *abele spelen* nie są dramatyzacjami w powyższym sensie, nawet gdyby przyjąć, że scena narzuciła konieczność odrzucenia absolutnie wszystkiego, co nieistotne dla fabuły, co niezgodne z rygorami retoryki, bądź z wymogami mieszczańskiej skromności. Akcja nie jest epicka, nie sprowadza się do popadania w kolejne opałы, ale jest swoiście dramatyczna, dla czego najzamienniejsze jest to, że postacie wywierają wpływ na cudze zachowanie, używając języka do manipulacji informacją (oszukują, obiecują, pomawiają, przekonują, grożą). Mamy więc do czynienia z formą na wskroś dramatyczną: nie z opowieścią, która toczy się, ale z grą, która musi skończyć się zwycięstwem jednych i przegraną drugich. Ta gra jest serią rozgrywek, w których bronią — nim dojdzie do rękoczynów — jest język, stawką zaś informacja przysparzająca władzy nad innymi. Dają o tym pojęcie streszczenia.

Streszczenia. *Esmoreit* (pełny tytuł: *Een abel spel van Esmoreit teonincx sone van Cecilien ende ene sotternie daerna volghende — Kunstowna gra o Esmoreicie synu króla Sycylii i krotochwila po niej*). Intrygant Robrecht skuszony widokami na odziedziczenie tronu Sycylii po starym bezdzietnym stryju, zamierza pozbawić życia nowonarodzonego tytułowego następcę tronu. Wykrada go królowej aby go zabić, oskarżywzsy ją przed królem, że się pozbyła dziecka, bo nie kocha męża. Sprzedaje je w końcu wysłannikowi króla Saracenów Platusowi, który przez wychowanie dziecka na muzułmanina chce udaremnąć wyczytaną w gwiazdach wróżbę, że urodzony właśnie chrześcijański królewicz kiedyś ochrzci i poślubi córkę króla Damaszk. Dorósłszy, Esmoreit z podsłuchanego przypadkiem monologu Damiet, córki króla, „siostry”, która się nim opiekowała, dowiaduje się, że jest podrzutkiem. Mimo, że dziewczyna, lekceważąc tę okoliczność, wyznaje mu miłość i obiecuje po-

ślubienie i dziedziczenie po ojcu tronu saraceńskiego, on udaje się niezwłocznie na poszukiwanie rodziców, nie chce bowiem jej hańbić swoim niewiadomym pochodzeniem. W następnej scenie trafia do stolicy Sycylii pod kratę więzienia, gdzie wtrącona tam jego matka dostrzega go i rozpoznaje, ponieważ włożył na głowę jako turban pieluszkę z herbem, w którą zawinięty był w chwili wykradzenia. Rzecz kończy się zdemaskowaniem intryganta („Tu się wiesz Robrechta” — czytamy w didaskaliach), zapowiedzią ślubu młodej pary i objęcia tronu Sycylii przez bohatera. Możliwe, że główną ideą sztuki jest nieuchronność przyjęcia chrztu przez muzułmanów. Imię Damiet miałyby wówczas symboliczne znaczenie, tak jak twierdza nad Nilem Damietta była w średniowieczu symbolem Islamu. Sztuka wykorzystuje pewne materiały historyczne z czasów andegaweńskich na Sycylii w początkach XV wieku — żona króla była węgierską księżniczką.

Gloriant (pełny tytuł: *Een abel spel ende een edel dinc vanden hertoghe van bruuyswijc, hoe hi wert minnende des Roede Lioens dochter van Abelant. Ende ene sotternie navolgende — Kunstowna gra i szlachetna rzecz o książęciu Brunświku, jak pokochał córkę Czerwonego Lwa z Abelantu. I potem krotochwila*). Tematem sztuki jest siła i nieuchronność miłości. Dumny ze swej wspaniałości Gloriant, chrześcijański książę Brunświku nie widzi godnej siebie kobiety. Dowiedziawszy się o tym, równie dumna księżniczka saraceńskiego Abelantu wysłała mu swój wizerunek. Gloriant zakochuje się w niej. Lekceważąc zadawnioną wrogość rodów, kochankowie w opałach — on uwięziony przez jej ojca, ona oddana katu z powodu przyjęcia wiary chrześcijańskiej — wspomóceni przez wiernego sługę, uchodzą żywi do Brunświku. Podobnie jak *Esmoreit*, sztuka ta ma podtekst religijny — chrystianizację muzułmanów. Dzieli z nią również bajkową funkcję: stawia za wzór młodzięńca zdobywającego w ciężkich próbach księżniczkę.

Lanseloet van Denemerken (pełny tytuł: *Een abel spel van Lanseloet van denemerkrn, hoe hi wert minnende ene joncfrou die met sijnder moeder diende. Ende ene Sotternie na volghende — Kunstowna gra o Lanseloecie jak pokochał pannę, co służyła u jego matki. I potem krotochwila*). Tematem sztuki jest zgubność niedwornego zachowania. Tytułowy książę (z arturiańskim Lancelotem ma on chyba tylko wspólne

imie), zakochany jest w damie dworu swojej matki imieniem Sanderijn. Kiedy ta nie zgadza się na flirt, ani na hojną zapłatę, proponuje jej małżeństwo. Tu sprzeciwia się matka, ale widząc pragnienie syna, proponuje mu układ: sprowadź ci ją do łóżka, jeśli rano ją wyrzucisz jak „śmierdzącego psa”. Po wahaniu Lanseloet przystaje na to. Pod pozorem konieczności opieki nad chorym matką nakazuje pannie czuwać przy łóżku syna. „Teraz była z nim w izbie”. — kwituje autor w didaskaliach wydarzenia nocy. Z monologu Sanderijn dowiadujemy się, że wszystko odbyło się tak, jak zaplanowała matka. Dziewczyna ucieka. W obcym lesie spotyka rycerza, któremu opowiada alegorycznie swoje niestety: do pięknie kwitnącego drzewa przyleciał sokół, zerwał jeden kwiat, odleciał i nigdy nie wrócił. — Jeżeli to był tylko jeden kwiat i nic poza tym, to drzewo nie przestało być piękne i godne miłości — odpowiada rycerz. Szczęśliwą w małżeństwie z rycerzem Sanderijn odnajduje sługa Lanseloeta i błaga ją by wróciła, zostanie na pewno jego żoną. Ta odmawia, a na dowód, że sługa ją spotkał, każe opowiedzieć historię o drzewie i sokole. Kiedy sokół przyleciał po raz drugi, kwitnącego drzewa już nie było. Sługa w obawie, by Lanseloet nie wszczął wojny o kobietę, twierdzi, że Sanderijn umarła na jego oczach, opowiedziawszy mu historię o kwitnącym drzewie. Przyjęty wyrządzoną krzywdą i zdjęty żalem po jej śmierci księżę umiera.

Materiał pierwszej części tej tragedii przypomina skandal z Klarą Zach w 1330 roku, którego niechlubnymi bohaterami byli książę Kazimierz (późniejszy król Kazimierz Wielki) i jego siostra Elżbieta, królowa węgierska, żona Andegawńczyka. Autor *Esmoreita* znał sycylijskie epizody z dziejów tej dynastii.

Winter ende Somer (pełny tytuł: *Een abel spel vanden Winter ende vanden Somer. Ende ene Sotternie na volghende — Kunsztowna gra o zime i lecie. I potem krotochwila*) jest dysputą między personifikacjami zimy i lata i sekundującymi im postaciami realistycznymi o tym, które z nich bardziej sprzyja uprawianiu miłości. Kiedy zanosi się na pojedynkę, pani Venus rozstrzyga spór, orzekając jednakową niezbędność obojga. Sztuka nie zawiera motywów z epiki rycerskiej jak pozostałe *abele spelen* i wiąże się raczej z mitologiczną tradycją germańską.

Funkcja ideowo-społeczna. Ze

względem na brak bezpośrednich danych trudno tu wyjść poza określenie znaczenia historyczno-kulturowego sztuk. Z dyptykowej struktury tekstów wnioskowano (Traver), że *abele spelen* mogły służyć potwierdzeniu dystansowania się patrycjatu od średniego mieszczaństwa wskutek postępującego w XVI w. rozwarstwienia ekonomicznego w miastach i przyjmowania przez bogatsze warstwy sposobu życia szlachty. *Sotternie*, które pariodują poważne treści sztuk, właściwie ośmieszają obyczaj ludowy. Niektórzy badacze twierdzą, że publiczność miejskich elit miała szukać swoich wartości i wzorów między podniosłością *abele spelen* a przyziemnością *sotternie* — zwłaszcza w sferze życia rodzinnego. Słowo „poszukiwanie” wydaje się ze względu na czas trafne, ponieważ system wartości mieszczańskich jest sprawą późniejszą. O wiele wyraźniejszy jest związek sztuk z propagandą społecznej nauki Kościoła i leżących u jej podstaw rozstrzygnięć dogmatycznych i teologicznych. Jądrzem zawartości ideowej sztuk jest sakramentalizm — proces uzasadniania podziału rzeczy na święte i naturalne i ustalanie kanonu sakramentów. Materia romansowa w *E., G., L.* i dziełach innych literatur dała wątki dla osnowy sakramentu małżeństwa. Natomiast *We.S.* zdradza ślady dokonywania się przemian w pojmowaniu przyrody pod wpływem sakramentalizmu. O ile w mitach płodnościowych, które są materiałem *We.S.*, zwyciężało lato, w tej sztuce następuje uznanie równowartości protagonistów, którzy składają hołd Bogu za pośrednictwem królowej miłości Venus. Na początku (w. 210) mowa jest o lecie jako dawcy chleba i wina oraz wszystkiego w tym rodzaju na świecie, ale pod koniec (w. 558) dawcą jest Bóg. Zima rehabilituje się jako bicz na próżniaków, co nie oszczędzali pieniędzy lub je „przepijali lub przegrywali i nie mają się w co ubrać” — istotnie rzecznikami lata są w sztuce obiboki.

W *E., G. i L.*, czytelna jest propaganda katolickiej etyki seksualnej i małżeńskiej, nierozdzielnie z sobą związanych w sakramentalnej koncepcji małżeństwa. Historia Sanderijn z Lanseloetem ma najwyraźniej funkcję obrzydzenia seksu niemającego. W *E. i G.* też panuje atmosfera sakramentalnej monogamii. Sakrament małżeństwa był wielką nowością społeczną, ponieważ absolutnym fundamentem związku czynił wzajemność relacji, której wyrazem była obustronna zgoda, „dobra nieprzy-

muszona wola” powiedzenia sakramentalnego TAK. Esmoreit odkłada jego wypowiedzenie do czasu aż będzie się czuł równy oblubienicy, Gloriant nie chce się żenić, bo nie widzi równej sobie kobiety, a nie ma ochoty żenić się tylko dlatego, że władca powinien mieć żonę. Dotknięta niewzajemnością relacji Sanderijn znajduje kogoś, kto ją akceptuje na równych warunkach. To, że dokonała tego, ryzykując wszystkim, oraz zachowanie Lanseloeta, który zdobywa się wreszcie na samodzielną decyzję, uzasadnia opinię, że taka regulacja spraw miłości, seksu i małżeństwa miała pewne znaczenie wychowawcze, zmuszając bowiem do opanowania popędu, działała na rzecz wzmocnienia, tj. integracji, osobowości jak twierdzi Sprandel.

Estetyka. Jak widać z charakteru funkcji ideowo-społecznej sztuk, niemożliwe jest rozłączne traktowanie ich aspektów estetycznych i etycznych. Średniowieczne dzieło sztuki nie mogłoby być naprawdę piękne, gdyby nie wiodło do zgłębiania rzeczy ostatecznych, najprostsza zaś metoda umożliwienia człowiekowi spojrzenia na własne życie jest postawienie mu dwóch dróg wyboru: dobrej i aprobowanej i złej — potępionej. Taki optyczny kontrapunkt musi znaleźć wyraz w estetycznym dualizmie i takie prawdopodobnie uzasadnienie miała dwoista struktura tekstowa *abel spel* — *sotternie*. Uderzająca jest zbieżność znaczenia wyrazów *abel* i *venustus* — określenie oznaczało drogę etycznie „lepszą”. Estetyczny dualizm wyrażał się także w „faszerowaniu” sztuk poważnych komicznymi (stąd słowo *farsa*). Taki mechanizm satyrycznej relatywizacji znamy z repertuaru farsuskiego. Analogie do *Winter ende Somer* widać w angielskim romansowym interludium Johna Heywooda *The Play of Love* (1534) i w *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (1582), gdzie boginie Miłości i Fortuny posługują się parą błaznów jako antagonistami w ich własnym sporze.

Jeśli spojrzeć na *abele spelen* w kategoriach historii sztuki, to da się im przypisać cechy takie jak skłonność do pewnej idealizacji, wrażliwość na piękno natury, zachwyt nad przyrodą, łagodną poetyckość nastroju, wytworność gestów, wdzięk upozowanych postaci. Są to znamiona jakimi historia sztuki według Porębskiego określa gotycki styl międzynarodowy.

ternien w: *Nederlandica Wratislaviensia* IV, 1989; *Frühestes weltliches Theaterrepertoire in den Niederlanden*, masz. 1987 w druku *Acta Philologica*, Warszawa; C. Gauvin, *Les genres et leur interférence dans le théâtre religieux anglais du Moyen Age* w: I. Mamcarz (red.) *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, 1985; M. Gibińska, *Some Remarks on the Dramatic Presentation of Romance Material in The Tempest* w: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* XXIX, 1, 1986; R. Guiette, *De “Lanseloet van Denemerken” et des “Abele Spelen”* w: *Mélanges...* G. Cohen, 1950; B. Goth, *Untersuchungen tzur Gattungsgeschichte der Sottie*, 1967; W. Habicht, *Studien zur Dramenform vor Shakespeare*, 1968; W. M. H. Hummelen, *Repertorium van het deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, 1914; B. Hunningher, *The Netherlandish Abele Spelen* w: *Maske und Kothurn*, 1964; W. J. A. Jonekbloet, *Geschiedenis der Miden-nederlandsche Dichtkunst*, 1851; G. Kalf, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 1907; H. Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, 1980; K. Langvik-Johannessen, *Das Höfische Drama in den Niederlanden* w: *Maske und Kothurn* 1977; F. van Meurs, *De abele spelen ende navolgende sotternieën als thematisch tweeluik* w: *Literatuur* 1988; J. van Mierlo, *Beknopte geschiedenis van de Oud- en Middel-nederlandsche letterkunde*, 1930; H. E. Moltzer, *Geschiedenis van het wereldlijk toneel in Nederland gedurende de Middeleeuwen*, 1862; W. Muller, *De taal en de herkomst der zogenaamde “Abele Spelen” en “Sotternieën* w: *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde*, 1927; H. Pleij, *Over de betekenis van middel-nederlandsche teksten* w: *Spectator* 1980, 10; *Taakverdeling in het huwelijk* w: *Literatuur* 1983; *The Function of Literature in Urban Societies in the later Middle Ages* w: *Dutch Crossing* 1986, 29; M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, 1987; F. van der Riet, *Le théâtre profane sérieux en langue flamande au moyen age*, 1936; H. Samsonowicz, *Polska Jana Długosza* 1984; K. Schoell, *Das komische Theater des französischen Mittelalters*, 1973; M. Sepet, *Le Moralité exemplaire, genre dramatique au moyen age* w: *Mélanges* G. Kurth II, 1908; R. Sprandel, *Gesellschaft und Literatur im Mittelalter*, 1982; H. Traver, *Religious implications in the Abele Spelen* w: *The Germanic Review*, 1951; J. Verdam, *Middel-nederlandsch Handwoordenbok*,

Bibliografia: A. Dąbrowka, *Die Textüberlieferung der Abele Spelen und der Sot-*

1911; R. Verdeyen, *Beschouwingen over Abele Spelen* w: *Verslagen Vlaamse Akademie*, 1927; P. Wackers, *Met ogen van toen*, 1980; J. L. Walch, *Nieuw handboek der Nederlandse letterkundige geschiedenis* 1943; J. te Winkel, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 1887; J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 1904.

Andrzej Dąbrówka

BAMANTENE: zob. **ABELE SPELEN**

ESBATEMENT; zob. **ABELE SPELEN**

DRAMAT ROMANSOWY: zob. **ABELE SPELEN**

DRAMAT BIBLIJNY XVI WIEKU: zob. **SACRED DRAMA**

MORALITET EGZEMPLARYCZNY: zob. **ABELE SPELEN**

ROMANESKES DRAMA: zob. **ABELE SPELEN**

SOTTERNIE: zob. **SOTTIE** i **ABELE SPELEN**

PRODIGAL SON PLAY: ang. „sztuka o marnotrawnym synu” — termin naukowy określający humanistyczną sztukę z XVI wieku o tematyce zaczerpniętej z przypowieści o synu marnotrawnym z Ewangelii św. Łukasza (Łk 15,11–32), ale rozwijanej swobodnie, częściowo pod wpływem reminiscencji z komedii Terecjusza rozumianych jako wskazania dydaktyczne.

Wyróżnikami gatunkowymi *sztuki o marnotrawnym synu* były: temat, komediowy charakter, realne, a nie alegoryczne osoby i dydaktyczny cel — nacisk na rodzicielską lub szkolną dyscyplinę, przestrzeżenie młodzieży przed niebezpieczeństwem, zepsutą służbą i złymi kobietami. Ewangeliczna idea ojcowskiego miłosierdzia i przebaczenia została w nich niemal zatracona.

Autorami sztuk byli nauczyciele, odbiorcami (i często aktorami) — studenci. Ale popularność niektórych utworów wykraczała poza ich początkowe przeznaczenie.

Zaczęły one powstawać na początku XVI wieku w Niderlandach, Niemczech i Francji. Jedną z najwcześniejszych był łaciński *Asotus* Georga Macropediusza z Utrechtu, napisany k. 1510 r., wydany drukiem w 1537. Tenże autor wydał sztuki *Rebelles* (1535) i *Petriscus* (1536). Szeroko grany, wydawany i tłumaczony z łaciny na język niemiecki, francuski i angielski był *Acolastus* (1529) Willema de Volder, zwanego również Gnapheusem lub Fulloniusem. Utwór ten miał podstawowe cechy dydaktyczne *prodigal son play* i wątek, wywodzący się ze słów Ewangelii „ten, który roztrwonił swój majątek z rozpustnicami” rozbudowany na sposób komiczno-przygodowy.

W tworzeniu się europejskiej tradycji sztuki o marnotrawnym synu odegrali rolę wzorów Christopher Stymmelius z Frankfurtu nad Odrą, autor *Studentes* (1549) i francuski humanista Jean Tissier zwany Ravisius Textor, autor *Dialogi* pisanych dla studentów College de Navarre w Paryżu.

W Anglii autorem jednej z najwcześniejszych sztuk tego gatunku był William Rastell, humanista z kręgu rodzinnego sir Thomasa More’a. W latach 1530–1534 napisał sztukę *The Prodigal Son or Pater, Filius, Uxor* (Syn marnotrawny czyli ojciec, syn i żona), w której syn żeni się z jędzą, ta zaś każe mu chodzić po domach i sprzedawać drewno na opał. Dobrotliwy ojciec niewidziany śledzi losy syna, który zmarnował się przez złe małżeństwo.

Jak sztuka Rastella, tak i sztuka T. Ingelenda *Disobedient Child* (*Nieposłuszne dziecko*, k. 1569) została oparta na dialogu Jeana Tissiera. Tu jednak syn, ożeniony z sekutnicą, za pożyczone pieniądze wraca w rozpacz do ojca, aby zostać przez niego odesłanym z powrotem do żony. Widać tu wyraźnie jak w zapale moralizatorskim ówczesnych pojęć o absolutnej władzy ojca, autor zupełnie zapomniał o przewodniej myśli przypowieści Chrystusowej — łatwym i radosnym przebaczeniu.

Jeszcze bardziej ponuro i zgodnie z realiami epoki rozwija się akcja sztuki George’a Gascoigne’a *Glass of Government* (*Zwierciadło rządzenia*, 1573). Teatrem zdarzeń czyni Gascoigne Antwerpię, którą dobrze znał, mieszkając tam po wyjeździe z Anglii, gdzie wplątał się w ciemne interesy i długi, które osadziły go w więzieniu skąd wyszedł jako ochotnik na wojnę przeciw Hiszpanom w Niderlandach. W jego sztuce dwóch zacych ojców ma dwóch

niegodziwych starszych synów i dwóch cnotliwych młodszych. Chłopców przygotowuje do studiów na protestanckim uniwersytecie w Douai wzorowy nauczyciel, wychowując ich w obowiązkowości wobec Boga i pastorów, króla i ojczyzny. Ale niegodziwi zostają wprowadzeni na bezdroża przez Lais i jej ciotkę, ich służącą Echo i hulakę Dicka Drum. Prowadzą marnotrawne życie także na uniwersytecie. W końcu jeden zostaje skazany na śmierć za rabunek, drugi zaś zachłostany niemal na śmierć w Genewie Kalwina za nierząd. Ich młodszy bracia natomiast szybko awansują w świecie otrzymując — zgodnie z purytańskim przekonaniem — nagrodę za cnotę już na tym świecie. Ewangeliczna przypowieść została zupełnie zapomniana na rzecz etyki kupieckiej.

Sztuka Gascoigne'a została napisana programowo prozą i dzieli się na pięć aktów według wzorów senekańskich. Jest zapowiedzią różnych późniejszych tendencji i praktyk, które rozkwitły za czasów Szekspira.

Na uwagę zasługuje także angielska sztuka Anthony Rudda *Misogonus* napisana autentycznie potocznym językiem angielskim mimo greckich imion postaci, dobranych tak schematycznie i symetrycznie, jak w późnych moralitetach. Ojciec Philogonus ma złego syna Misogonusa i dobrego Eugonusa; dobrego sługę Liturgusa i złego Cacurgusa. Autor lubuje się w szczegółowym przedstawieniu scen z dołów społecznych, nierządnicy Melissy, wyrafinowanych występków Misogonusa i jego towarzysza, scen pijackich, rozpustnych i gry w kości a także wiejskiego humoru.

Misogonus został wystawiony w latach 1568–1574 w Trinity College w Cambridge.

Prodigal son play była przejściowym i dość krótkotrwałym bocznym pędem *sacred drama* (zob.), który szybko oderwał się od treści ewangelicznej i który, mimo wpływów Terencjusza i zamierającego moralitetu, wykazywał tendencje i innowacje realistyczne i komediowe, przejęte później w Anglii przez dramaturgów elżbietańskich.

Bibliografia: F. P. Wilson, *The English Drama 1485–1585* (t. 4 *Oxford History of English Literature*, Oxford 1969, bogata bibliografia G. K. Huntera); A. C. Baugh (red.) *A Literary History of England II The Renaissance*, London 1967; P. Harvey, *The Oxford Companion To English Literature*, Oxford 1958;

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, wyd. trzecie popr., Pallotinum, Poznań — Warszawa 1980.

Witold Ostrowski

SACRED DRAMA: ang. „święty dramat” — dramat biblijny XVI wieku. F. P. Wilson tak określa utwory obejmowane wyżej wymienioną nazwą: „Sztuki te należy odróżniać od miraklów i moralitetów, choć często przedstawiają te same tematy, ponieważ rzadko są alegoryczne, rzadko popularne; idą za wzorami klasycznymi; poszukują odmiennej budowy i odrębnego stylu; różnią się także od świeckich sztuk humanistów tym, że wybierają, i to wybierają rozmyślnie, tematy religijne”. Są one wyrazem protestu chrześcijańskich humanistów zarówno wyznania katolickiego, jak i wyznań protestanckich przeciw panowaniu tematyki świeckiej wynikającej z wpływów starożytności klasycznej.

Sacred drama związany był ze środowiskiem akademickim i często służył celom dydaktycznym — nauce chrześcijańskiej moralności, biegłości w używaniu łaciny, poprawie mowy i gestu u studentów. W Anglii za panowania Elżbiety I z dziewięciu sztuk wystawianych w Cambridge i Oksfordzie w latach 1564, 1566 i 1592 siedem napisano po łacinie. Wyjątkiem był *Iephthe* Johna Christophersona, napisany po grecku.

Początki *dramatu biblijnego* wywodzi się od utworów Gian-Francesco Contiego, który w Mediolanie wydał drukiem tragedię o śmierci Chrystusa pt. *Theoandrothanatos* w 1508 r., a w 1514 drukował w Paryżu drugą tragedię o Sądzie Ostatecznym — *Theocrisis*. Obie były niedramatyczne i utrzymane w stylu tragedii senekańskiej. Conti wskazał jednak drogę, po której impuls religijny i humanistyczny kazał pójść wybitnym chrześcijańskim pisarzom Francji, Niderlandów, Niemiec i Anglii.

We Francji jakby zapowiedzią dramatu biblijnego była niebiblijna komedia o życiu św. Mikołaja (*De vita S. Nicolai comoedia*), napisana łacińską prozą przez Galfredusa Petrusa i już k. 1510 roku drukowana w Anglii.

Autorem *Abraham Sacirificant* (*Abraham składający ofiarę*) był wybitny bibliista kalwiński Théodore de Bèze zwany Beza. Sztukę tę napisał w Lozannie dla studentów, a wydał

w Genewie w 1550. W 1577 wyszła w Anglii w przekładzie Arthura Goldinga.

Dzięki łacinie oddziaływał na całą Europę również wybitny szkocki protestancki humanista i poeta George Buchanan, który przełożył na łacinę *Medeę* i *Alcestis* Eurypidesa i psalmy Dawidowe. Jego biblijny dramat *Jephtes* (1554) drukowano w Paryżu, a *Baptistes* (1577) w Londynie.

Do tej trójki głęboko wykształconych i wybitnie uzdolnionych humanistów chrześcijan należał także Anglik, Thomas Watson, katolicki biskup Lincolnu, który przetrwał wszystkie burze reformacji jego czasów. Przełożył na łacinę *Antygonę* Sofoklesa i napisał biblijny dramat *Absalon* (1540), wprowadzając trzy jedności, epizody i chóry według wzorów greckich.

Antwerpia, Bazylea i Kolonia były ośrodkami, w których publikowano łaciński dramat biblijny w wydaniach zbiorowych — *Comoediae et Tragoediae*. Nicholas Brylinger przygotował takie wydanie w 1540 a John Oporinus w 1547.

W Anglii okres rozkwitu *sacred drama* przypada na lata 1540–1580. Przed tym okresem dramat był głównie alegoryczny, po nim — głównie świecki. Daty te nabierają sensu, gdy pamiętamy, że w 1535 Henryk VIII rozpoczął angielską reformację, że w ciągu tego okresu Anglia przeszła od schizmy do luteranizmu, a od luteranizmu do anglikanizmu, który zaczął odczuwać napór skrajnego kalwinizmu koło 1580, reakcją przeciw któremu były tendencje świeckie.

Jednym z ogniw między późnym moralitetem a *dramatem biblijnym* była zaginiona sztuka — „komedia” — Nicholasa Udalla *Ezechias*, napisana po angielsku, w której biblijny król reformator był alegorią Henryka VIII, w opinii autora bohatera reformy religijnej. Sztuka powstała przed końcem panowania króla (1547), ale jeszcze w 1564 odgrywano ją przed królową Elżbietą I w Cambridge.

Interesującymi przykładami łacińskich sztuk, w których uniwersytecki humanista ulega angielskiej tendencji do przedstawiania krótkich scen i wprowadzania postaci komicznych do sztuki poważnej są: *Christus Redivivus*, *Comoedia Tragica, sacra et nova* (ok. 1540, druk w Kolonii 1548) i *Archipropheta, tragoedia* (ok. 1547, druk w Kolonii 1548). Autorem ich Nicholas Grimald.

Bardziej znanym, ze względu na agresywny tok polemiczny, a nie na wartości artystyczne,

był John Bale, po kolei karmelita, protestancki wygnaniec, anglikański biskup, ponowny wygnaniec i wreszcie anglikański kanonik. Jego biblijne dramaty są jak ich tytuły — długimi tyradami wygłaszanymi angielskim wierszem: *Tragedye or enterlude manifestyng the chefe promyses of God unto man* (*Tragedyja albo interludium okazujące główne obietnice Boże dane człowiekowi*, pis. ok. 1538, druk w 1547 i 1577) przedstawia przemowy Ojca Niebieskiego do Adama, Noego, Abrahama, Mojżesza, Dawida i Izjasza podczas gdy autor występuje jako Prolog. *A brefe Comedy or enterlude concerninge the temptacyon of our Lorde* (*Krótką Komedyja albo interludium tyczące się kuszenia Pana Naszego*, pis. ok. 1538, druk 1547), *John Baptistes Preaching in the Wilderness* (*Jan Chrzciciel przepowiadający na Puszcy*, pis. 1538) i *A Comedy concernyng the lawes of nature, Moses, and Christ, Corrupted by Sodomites, Pharisees, and Papists* (*Komedyja dotycząca trzech praw: natury, Mojżesza i Chrystusa, zepsutych przez Sodomitów, Faryzeuszów i Papiстів* pis. ok. 1538, druk 1562) — to inne utwory Bale'a. Cechuje je nowy wtedy podział na 5 aktów i wiele żółci.

Christus Triumphans: comoedia apocalypticica, pióra Johna Foxe'a, pokrewnego Bale'owi wojującego protestanta, autora znanej *The Book of Martyrs*, wydano w Bazylei w 1556 roku, a wystawiono w Cambridge w 1562/63. Wielką popularnością cieszyła się *The Comedy of the Most Vertuous and Godlye Susanna* (*Komedyja o bardzo cnotliwej i zacnej Zuzannie*) Thomasa Gartera. Opublikowano ją w 1563, 1569 i w 1578 roku. Ten ulubiony wzór kobiecej cnoty znalazł pewnego rodzaju przeciwwagę w *The Life and Repentance of Mary Magdalene* (*Żywot i pokuta Marii Magdaleny*, 1566) Lewisa Wagera.

Po szkołach i uniwersytetach krążyła znaczna liczba anonimowych dramatów biblijnych. Jednym z najstarszych była *The Godly Queen Hester* (*Zacna królowa Estera*, 1561). *King Darrius* (1565), *Tobit* (Tobiasz) grany w Lincoln z wyszukaną scenerią w 1564 r., *The Destruction of Jerusalem* (*Zniszczenie Jerozolimy*) wystawione w Coventry w 1584 r., *Sapientia Salomonis* (*Mądrość Salomona*) odegrana przez Westminster School w 1564 r. — to przykłady *sacred drama*. Ostatnia z wymienionych sztuk, łacińska przeróbka sztuki niemieckiego humanisty Sixta Bircka (Betuliusa) daje pojęcie o ów-

czesnej drożności łaciny — pierwotnego języka dramatu biblijnego XVI wieku.

Jak widać z tego przeglądu, angielski *sacred drama* rozwinął się bujnie i swobodnie, jeśli idzie o dramatyczną poetykę. Większość sztuk nie była arcydziełami. Historycy literatury zwracają uwagę na *Jacob and Esau*, anonimowy utwór przypisywany N. Udallowi, publikowany w latach 1554, 1557 i w 1568. Mimo braku poetyckiego polotu, zawierał zręczną introdukcję do akcji i kompetentnie wykorzystywał nową pięcioaktową strukturę. Natomiast sztuka *The Love of David and Fair Bethsabe* (Miłość Dawida i pięknej Betsabei, pis. k. 1587, a w druku 1589) autorstwa George'a Peele'a, jednego z prekursorów Szekspira, zwraca uwagę artystyczną sprawnością i swoistym dekadentyzmem. Pisana po większej części białym wierszem, który miał stać się wierszem elżbietańskiej tragedii, sztuka ta posługuje się greckim chórem. Historyk literatury tak charakteryzuje jej świat: „Jest to przeżyty, lubieżny, orientalny świat króla Dawida i jego synów, świat przejrzałego przepychu, żądzy, zbrodni i pokuty. Nie ma lekkich liryków w tej sztuce; jedyną pieśnią jest modlitwa o uniknięciu grzechu, ułożona do smutnej muzyki hebrajskiej harfy”.

Jakby na marginesie *sacred drama*, choć pod wpływem charakterystycznego dla niego

zainteresowania sprawami religii, powstała sztuka Nathaniela Woodes'a *The Conflict of Conscience* (Konflikt sumienia, 1581). Centralną postacią dramatu jest Francis Spiera lub Spera, który staje się odstępcą religijnym.

Sacred drama był wyrazem chrześcijańskiego humanizmu, dydaktyzmu i kontrowersji związanej z reformacją. W Anglii odegrał rolę warsztatu eksperymentalnego wykorzystującego tradycję klasyczną i rodzimą.

Poetyckim pogrobowcem *sacred drama* był *Samson Agonistes* (Samson Zapaśnik, 1671) Johna Milтона, wzorowany na tragedii greckiej, zawierający wiele elementów autobiograficznych wielkiego purytańskiego poety.

Bibliografia: A. C. Baugh (red.), *A Literary History of England. II. The Renaissance*, London 1967; F. P. Wilson, *The English Drama 1485–1589* (IV tom *Oxford History of English Literature*), Oxford 1969; E. R. (red.) *Everyman with Other Interludes including Eight Miracle Plays*, J. M. Dent, London 1924; J. Milton, *Poetical Works*, J. M. Dent, London 1946.

Witold Ostrowski

SZTUKA O MARNOTRAWNYM SYNU:
zob. **PRODIGAL SON PLAY**