

Irena Janicka-Świdarska

THE PRIDE OF LIFE, EVERYMAN I THE SUN'S DARLING:
TEMAT ŻYCIA I ŚMIERCI ORAZ PRZEMIJANIA

1

Niewiele tekstów angielskiego moralitetu średniowiecznego zachowało się do naszych czasów. Najstarszym z nich jest *The Pride of Life* pochodzący z przełomu XIV-XV w.¹ Nie zachował się cały jego tekst. Zakończenie moralitetu jest nam znane dzięki temu, że cała jego treść została podana w prologu. Moralitetem znacznie późniejszym jest sztuka *Everyman* (1495 r.), oparta — zdaniem większości krytyków — na tekście holenderskim². *The Pride of Life* i *Everyman* różnią się od innych średniowiecznych moralitetów, natomiast między nimi można zauważyć pewne podobieństwa. Jaka jest tego przyczyna? Wydaje się, że inne wpływy ukształtowały charakter sztuk *The Pride of Life* i *Everyman*. Zastanówmy się najpierw, co charakteryzuje moralitety średniowieczne, czym te dwie sztuki różnią się od innych i co wpłynęło na ich odmienny charakter.

Koncepcja moralitetu średniowiecznego czy szesnastowiecznego jest jako taka ściśle określona; zasadza się na moralnym temacie alegorycznej walki prowadzonej między dobrem i złem o duszę ludzką. Ma w związku z tym ściśle religijny charakter. Łaciński poemat Prudencjusza *Psychomachia* (V w. n. e.) poddał prawdopodobnie — w sposób bezpośredni lub pośredni poprzez późniejsze utwory alegoryczne, jak i homiletyczne o podobnej tematyce — myśl autorom sztuk tego

¹ Por. A. Harbage, *Annals of English Drama 975—1700*, London 1964, s. 8; *Tudor Interludes*, ed. P. Happé, Harmondsworth 1972, s. 7.

² Por. np. M. Schlauch, *Englisch Medieval Literature and Its Social Foundations*, Warszawa 1956, s. 320.

gatunku, jak tę walkę ukazać³. W poemacie Prudencjusza⁴ personifikacje cnót w długich monologach używają inwektyw przeciwko występkom, atakują je i zabijają. Moralitety średniowieczne, a także szesnastowieczne wyrażają również tę alegoryczną walkę poprzez inwektywy, z tą jednak różnicą, że nie cnoty, lecz występki są najbardziej aktywne w atakowaniu przeciwników. Ośmieszają je, parodiując ich język i zachowanie. W *The Castle of Perseverance* dochodzi do bitwy — podobnie jak w łacińskim poemacie — lecz i w tym wypadku nie cnoty, lecz występki atakują przeciwników. Zostają one pokonane przez cnoty, które obrzucają je różami, mającymi symboliczne znaczenie⁵. Pisarz moralitetów stara się ośmieszyć występki, ukazując je jako postacie groteskowe, karykaturalne, zestawiając je dla kontrastu z cnotami, które są wyidealizowane, sztywne, poważne, dydaktyzujące. Prowadzą one długie monologi o charakterze homiletycznym, stąd dla ogółu publiczności są mniej atrakcyjne od występków biorących na siebie rolę zabawiania widzów⁶. W łacińskim poemacie zarówno cnoty, jak i występki są przedstawione w jednym stylu i nie są przeciwstawiane poprzez sposób bycia i ubioru. Zasadniczą jednak różnicę stanowi fakt, że Prudencjusz nie wprowadził na pole bitwy postaci człowieka, jak to uczynił pisarz moralitetów. Postać człowieka, jakkolwiek pasywna na scenie średniowiecznej, często nie mająca właściwego na niej miejsca, jest w założeniu sztuki punktem centralnym. To o nią przecież walczą przeciwstawne sobie obozy. Mimo tych wszystkich różnic, każdemu znawcy utworu Prudencjusza rzuca się w oczy analogia pomiędzy nim i moralitetami w użyciu samego tematu „psychomachii”, w zastosowaniu nazw cnót i występków oraz sposobie przedstawienia alegorycznej walki (walka słowna, fizyczna).

Wprowadzenie postaci reprezentującej Ludzkość tworzy nowy temat. Ukazane są efekty psychomachii na samym człowieku. Np. w moralitecie *The Castle of Perseverance* przedstawia się całą historię życia człowieka, od jego urodzenia aż do śmierci i na tym tle dramatyzuje się zmiany w jego życiu duchowym. Stąd powtarza się przechodzenie od stanu łaski do stanu grzechu i na odwrót, czego symbolem jest przejście od jednego obozu do drugiego oraz przebywanie w towarzystwie

³ I. Janicka, *The Popular Theatrical Tradition and Ben Jonson*, Łódź 1972, s. 19—22.

⁴ Prudentius, *Psychomachia*, [w:] Prudentius. With an English transl. by H. J. Thomson, London 1949, vol. I.

⁵ *The Castle of Perseverance*, [w:] *The Macro Plays*, ed. F. J. Furnivall, A. W. Pollard, *Early English Text Society*, London 1904, s. 143, w. 2209—2226. Dotyczy to cnót Miłosierdzia i Cierpliwości. Por. Janicka, *op. cit.*, s. 20.

⁶ Por. Janicka, *op. cit.*, s. 32—36.

danych alegorycznych postaci. W innych moralitetach, np. w *Mankind*⁷, zaznaczony jest jeden etap życia biologicznego człowieka, mianowicie wiek dojrzały, i na tym tle ma miejsce upadek człowieka, a potem nawrócenie i powrót do stanu łaski.

W niektórych moralitetach napomyka się o śmierci, a w *The Castle of Perseverance* pojawia się nawet personifikacja śmierci przy końcu sztuki. *Humanum Genus* jest wówczas przedstawiony jako grzeszny starzec. Jednak nawet tutaj temat ten jest potraktowany raczej epizodycznie. Nigdzie temat śmierci nie został tak wyeksponowany i tak dramatycznie przedstawiony jak w *The Pride of Life* i w *Everyman*. Dzięki niemu wizja obu sztuk jest odmienna od pozostałych moralitetów. Zajmijmy się nimi teraz bliżej.

Moralitet *The Pride of Life*⁸ (Pycha Życia) różni się w sposób zasadniczy od pozostałych moralitetów średniowiecznych z wyjątkiem sztuki *Everyman*, ponieważ nie używa typowej maszynerii moralitetowej wykazującej związek z *Psychomachią* Prudencjusza. Brak tu mianowicie personifikacji cnót i występków, które w *Psychomachii* mają określone nazwy jak Miłosierdzie, Pycha, Łakomstwo, Roztropność, i których dialektyka jest udramatyzowana. *The Pride of Life* jest również oparty na założeniach psychomachii, lecz jest ona inaczej opracowana i nie jest tak udramatyzowana jak w innych moralitetach. Jednocześnie jest to sztuka, w której w sposób integralny wiążą się dwa rodzaje alegorii: alegoria moralna oraz alegoria życia i śmierci. Temat świecki jest tutaj ukazany w sposób dramatyczny, podobnie jak temat religijny.

Sztukę *The Pride of Life* otwiera mowa protagonisty, Króla Życia (Rex), który pyszni się swą wszechwładzą nad ludźmi i jest dumny ze swego życia, spędzając je w dostatku i przyjemnościach. Przygotowuje też swych rycerzy, Siłę (Fortitudo) i Zdrowie (Sanitas) na konieczność walki ze Śmiercią, która z pewnością ich zaatakuje. Rycerze schlebiają królowi uważając, że jest on najpotężniejszym z wszystkich władców na świecie:

Secundus Miles, Sanitas [...]

Ty jesteś panem ciała i życia

i królem nieskończonym⁹;

⁷ W *The Macro Plays*, s. 1—34.

⁸ *Tudor Interludes*, s. 39—62.

⁹ Cytat w oryginale brzmi:

Thou art lord of lim and life
and king with-oute ende;

Tudor Interludes, s. 49, w. 159—160 (litery obecnie nie używane zostały przez wydawcę zmienione).

i sami chętnie się swą odwagą, twierdząc, że potrafią zwyciężyć Śmierć. Warto tu wspomnieć, że postać Świata (Mundus) w *The Castle of Perseverance* i *Mundus et Infans* pyszni się odwagą podobnie jak Król Życia.

Już początek sztuki ukazuje nakładanie się dwu alegorii, bowiem Rex symbolizuje życie — nazwany w tekście Królem Życia — a jednocześnie reprezentuje człowieka—ludzkość; rycerze zaś przedstawiają organiczne cechy życia człowieka: siłę, zdrowie, i jednocześnie wyrażają wraz z królem swój stan moralny: pychę. Żona króla (Regina), podobnie jak Biskup, działa tutaj jak personifikacje cnót w innych moralitetach i równocześnie reprezentuje funkcję związaną z życiem społecznym. Ostrzega ona króla przed utratą łaski, przed grzechem, i radzi mu aby szukał zbawienia. Nieustannie podkreśla, że wszystkich czeka śmierć:

Chociaż jesteś królem
musisz umrzeć;
Śmierć zwycięża wszystkich
gdziekolwiek się zwrócimy¹⁰.

Król Życia, któremu brak stanu łaski, gardzi radą żony, wyśmiewa ją uważając, że „jest to gadanie kobiet”¹¹. Jest przekonany, że nigdy nie umrze. Wydawać by się mogło, iż widz uzna taką wypowiedź za naiwną i śmieszłą. Trzeba jednak pamiętać, że — tak jak tekst na to wskazuje — sztuka jest przeznaczona dla prostego widza, dramaturgowi zaś chodzi wyraźnie o zwrócenie publiczności uwagi na fakt, iż człowiek błądzi, gdy postępuje w taki sposób, jak gdyby nigdy nie miał umrzeć. Tymczasem umrzeć musi, i wtedy stanie przed koniecznością rozliczenia się ze swego postępowania. Innymi słowy, dramaturg pragnie zmusić widza do refleksji, uzmysławiając mu fakt przemijania życia i wynikające z tego w aspekcie religijnym konsekwencje. Satyryczne i paradoksalne potraktowanie w sztuce Króla Życia, który jest przedstawiony jako głupiec, nie znający podstawowej prawdy o życiu, uwypukla jego stan moralny: pychę. Cały zresztą moralitet wydaje się być oparty na homilii o pysze i pochlebstwie.

Monolog Biskupa ma formę kazania, w którym mówca zwraca się — jak gdyby — do publiczności, przeplatając skargę i satyrę z ostrze-

¹⁰ *Ibidem*, s. 51, w. 203—206. Tekst angielski:

(Yet) thogh thou be kinge
nede schalt have ende;
deth ourecomith al thinge
hou-so-ever we wende.

¹¹ *Ibidem*, w. 209. Tekst angielski: „this nis bot women tale”.

żeniem i radą. Podkreśla, podobnie jak żona króla, że każdego czeka śmierć.

Król Życia nie chce jednak słuchać rad Biskupa i również jego wysylda. Uważa, że życie trwa wiecznie i wysyła swego posłańca Wesołość na poszukiwanie Śmierci, której ma on dać wyzwanie. Tak więc rozmowy między tymi trzema postaciami mają charakter średniowiecznej debaty występującej w moralitetach między cnotami i występkami.

Z prologu sztuki dowiadujemy się, że dochodzi do spotkania między Królem Życia i Śmiercią. Z opisu wyrasta obraz ciężkiej walki, w której Śmierć powala Króla Życia, zadając mu śmiertelną ranę¹². Gdyby na tym zakończył się utwór, można by uważać, że główny akcent został postawiony na udratyzowaniu antagonizmu między życiem i śmiercią. Sama nazwa — „Król Życia” używana w tekście sztuki, atrybuty życia organicznego jak siła, zdrowie reprezentowane przez rycerzy i wesołość przez posłańca, wreszcie zacięta walka między Życiem i Śmiercią oraz pokonanie Króla Życia — wszystkie te elementy tworzą surową, ale piękną alegorię życia i śmierci. Jednak zagadnienie przemijania życia zostało udratyzowane w celu uwypuklenia celu moralnego. Dusza ludzka po śmierci rozpacza, ponieważ zostaje zabrana przez diabły, lecz Panna Święta wstawia się za nią. Prostota, z jaką myśl przewodnia sztuki została przedstawiona, pomogła zapewne niewykształconemu widzowi zreflektować się i pomyśleć o przyszłości.

Zakończenie przypomina późniejszy moralitet *The Castle of Perseverance*, w którym Matka Boska również wstawia się za grzeszną duszę, ratując ją przed piekłem. Należy podkreślić, że w moralitecie średniowiecznym dusza ludzka nigdy nie zostaje potępiona po śmierci, chociaż umiera w stanie grzechu. Zmiana ma miejsce dopiero w szesnastym wieku pod wpływem kalwinizmu¹³.

Sztuka *The Pride of Life* odcina się wyraźnie od późniejszych moralitetów w Anglii, w których temat psychomachii jest wyrażony w sposób stereotypowy przez alegoryczną walkę personifikacji cnot i występków. Tutaj psychomachia jest nie tyle „rozgrywana”, co sygnalizowana przez postaci otaczające Króla Życia reprezentującego także człowieka-ludzkość. Temat życia i śmierci umożliwił dramaturgowi kreowanie innych postaci i obrazowości, co zadecydowało o oryginalności utworu.

Obraz walki Króla Życia ze Śmiercią wiąże się jeszcze z dawniejszym okresem kulturowym, w którym opisuje się heroiczne, symboliczne walki przeciwników. Przypomina też pogańskie uroczystości,

¹² Ibidem, s. 46, w. 89—91.

¹³ Por. D. M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, Cambridge 1962, s. 152.

w których antagonizm między siłami przyrody, przemijanie pór roku, wyrażony był czasem walką przeciwników reprezentujących dane zjawiska. W ten sposób upamiętniano ustępowanie starego roku — nowemu, zimy — wiosnie¹⁴.

Ten czternastowieczny moralitet, którego „surowe” piękno urzeka — choć nie zawsze jest przez krytyków w pełni doceniane — ukazuje widzowi z ogromną prostotą i szczerością ekspresji zarówno prawdę moralną, jak i tę o życiu i śmierci. Pod względem estetycznym przypomina *Arden of Feversham*, jedną z najwcześniejszych tragedii rodzinnych w Anglii (XVI w.), którą cechuje podobna „surowa” prostota stylu i szczerość ekspresji.

W znanej sztuce *Everyman* głównym tematem jest śmierć. I tutaj również brak personifikacji cnót i występków, natomiast występują postaci uosabiające życie ludzkie z tym, że jest ono tutaj bogaciej przedstawione. Tak więc człowiek jest reprezentowany przez postać Każdego, przez personifikacje atrybutów natury ludzkiej, organicznej i duchowej — siły, piękna, wiedzy, pięciu zmysłów oraz efektów działalności człowieka: dobrych uczynków i dóbr materialnych. Dobre Uczynki i Dobra Materialne są antyteetycznie zestawione i jednocześnie działają tu jako siły dobra i zła. Życie społeczne człowieka jest również zaakcentowane przez postaci reprezentujące dobre towarzystwo, krewnych i brata (siostrę) stryjecznego.

Podczas gdy w *The Pride of Life* protagonista pokazany jest w pełni życia i dopiero na końcu sztuki dochodzi do starcia między nim i Śmiercią i do jego pokonania, w drugim moralitecie Śmierć ukazuje się już na początku sztuki jako wysłannik Boga i nakazuje Everymanowi rozliczyć się ze swego życia przed Bogiem. Everyman nie chce umierać. Próbuje przekupić Śmierć, ofiarując jej tysiąc funtów¹⁵ — co ma efekt komiczny — aby móc żyć dalej i mieć możliwość prowadzenia lepszego życia. Ta chęć życia odcina się wybitnie od rozpaczli starca reprezentującego ludzkość w moralitecie *Mundus et Infans*. Jego stan fizyczny i psychiczny opisany jest nader realistycznie. Jest on chory, obolały i żali się jak w elegii:

O Śmierci, czemu pozwalasz mi żyć tak długo?¹⁶

¹⁴ Por. E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford 1903, vol. I, s. 187.

¹⁵ *Everyman*, [w:] *Chief Pre-Shakespearean Dramas*, ed. J. Q. Adams, Boston 1924, s. 290, w. 122—123.

¹⁶ Cytat w oryginale brzmi:

Alas! Deth, why lettest thou me lyue so longe?

ed. J. M. Manly, *Specimens of Pre-Shakespearean Dramas*, Boston 1897, vol. I, s. 380, w. 804.

(Stosunek obu protagonistów do śmierci, co warto zaznaczyć, wydaje się być bardzo przekonujący).

Everyman widząc, że Śmierć jest niezłomna, w odróżnieniu od Króla Życia nie walczy z losem, lecz poddaje się mu. Śmierć jest alegorycznie określona jako podróż¹⁷. Przypomina się tu wypowiedź Szekspirowskiego Hamleta, który w swym monologu określa zmarłych jako podróżników¹⁸. Everyman zaprasza wszystkich, aby mu w niej towarzyszyli. Okazuje się jednak wówczas, że prócz Dobrych Uczynków, każdy po kolei opuszcza go.

W ten sposób alegorycznie został przedstawiony moment śmierci, ostatnia chwila człowieka. Z jednej strony wszystkie aspekty stanowiące o życiu organicznym, społecznym i duchowym człowieka zostały uwypuklone, z drugiej autor dramatyzuje koncepcję przemijania życia poprzez kolejne odchodzenie wszystkich prawie postaci symbolizujących aspekty życia. Pozostają tylko Dobre Uczynki, które chcą mu towarzyszyć w ostatniej „wędrowce”. Obecność Śmierci na scenie symbolizuje śmierć organiczną człowieka.

Główny temat, śmierć (umieranie) jest rozciągnięty na cały czas trwania sztuki. Tak więc, o ile koncepcja życia i śmierci jest udratyzowana w obu sztukach, a abstrakcyjna walka między siłami dobra i zła — w odróżnieniu od innych moralitetów — jedynie implikowana, o tyle antagonizm między życiem i śmiercią jest głównie uwypuklony i udratyzowany w *The Pride of Life*, natomiast w sztuce *Everyman* głównym tematem jest śmierć.

Utwór ten wybija się dzięki dużym walorom estetycznym, zwłaszcza językowym, których często brak większości moralitetów średniowiecznych i późniejszych. Swada i dramatyczność *The Pride of Life* zostały zastąpione tutaj spokojnym, dojrzałym stylem. Wizja przygotowania się do „wędrowki” nie wstrząsa tak jak ma to miejsce w przypadku „walki” w *The Pride of Life*, lecz stwarza klimat do głębokiej refleksji.

2

Nie ulega wątpliwości, że zarówno w *The Pride of Life*, jak i w *Everyman* wyraźne są wpływy średniowiecznego motywu „tańca śmierci” (*danse macabre*) występującego w literaturze i w sztukach plastycznych, którego mottem było: *memento mori*¹⁹. Termin „*danse macabre*”

¹⁷ *Ibidem*, s. 290, w. 103, 242, 292 i in.

¹⁸ *The Tragedies of Shakespeare*, ed. W. J. Craig, E. Dowden, London 1958 vol. III, i. 80.

¹⁹ J. M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow 1950, s. 92.

użyty był już w r. 1376 w wierszu *Le Resprit de mort* Jean Lefevre'a²⁰. Przypuszcza się, że istniał dramat o śmierci, wiadomo zaś, iż w końcu XIV w. wystawiono sztukę w Normandii, która obejmowała temat zbliżony do tańca śmierci²¹. Prawdopodobnie pod wpływem dramatu motyw ten opracowano w sztukach plastycznych²². Najwcześniej pojawia się on na murach cmentarza St. Innocents w Paryżu w XV w.²³ Różne warstwy społeczne, od papieża i króla począwszy, wciągnięte są przez „szkielet” do tańca, symbolizującego śmierć.

Zarówno pojawienie się postaci Śmierci w *The Pride of Life* i w *Everyman*, jak i uwagi na jej temat w pierwszym utworze oraz jej własne komentarze w drugim, ukazują związki z tańcem śmierci. Poniższe słowa w *The Pride of Life*:

Śmierć nie oszczędza nikogo,
rycerzy, cesarza, czy króla²⁴,

szczególnie nawiązują do tego motywu, podkreślając fakt, że nawet najwyżej stojący muszą się śmierci poddać. W *Everyman* Śmierć, wyliczając kogo zabiera, wymienia również papieża, książąt, królewiczów i z dumą podkreśla, że nawet oni nie przekupią jej bogactwami (s. 290, w. 125—126). Śmierć pojawia się również w *The Castle of Perseverance*; wśród swoich ofiar wylicza biednych i bogatych, wolnych i niewolnych (s. 160, w. 2795—2808).

Warto też przypomnieć, że w utworach poświęconych „tańcowi śmierci” lub pośrednio z tym motywem związanych występuje ostra satyra, np.: w *Danse Macabre* Guyot Marchanta (1458)²⁵, czy w *Rozmowie Mistrza ze Śmiercią*. W *The Pride of Life* Biskup, krytykując występki ludzkie, tworzy między innymi świetny obraz satyryczny:

Oni zachowują się jak ryby w sadzawce
Wielkie zjadają małe²⁶,

²⁰ *Ibidem*, s. 91.

²¹ *Ibidem*, s. 93.

²² *Ibidem*, s. 94.

²³ *Ibidem*, s. 29, 90.

²⁴ Tekst angielski:

'Deth doth not spar
knyghtis, cayser, ne kyng.

Tudor Interludes, s. 45, w. 55—56.

²⁵ Clark, *op. cit.*, s. 102—104.

²⁶ Tekst angielski brzmi:

thai farith as ficis in a pol —
the gret eteith the smal.

Tudor Interludes, s. 57, w. 361—362.

który przywołuje na myśl rysunek Piotra Bruegla Starszego (*Wielkie ryby zjadają małe*)²⁷. Śmierć w *The Castle of Perseverance* używa analogicznego porównania²⁸, co być może dowodzi znajomości moralitetu *The Pride of Life* przez pisarza *The Castle of Perseverance*.

Należy pamiętać jednak, że satyra występuje nie tylko w nawiązaniu do tańca śmierci, lecz że stanowi ona potężny nurt w literaturze średniowiecznej w ogóle, którego mała tylko część związana jest z tym motywem.

Chociaż alegoria śmierci w „tańcu śmierci” została wyrażona na wskroś groteskowo poprzez ukazanie Śmierci — szkieletu w ruchu (*danse macabre*), nie zwrócono jednak dotąd — o ile mi wiadomo — uwagi na to, że szkielet jako taki symbolizuje w sposób niezwykle naturalistyczny i dramatyczny efekt przeminięcia życia ludzkiego. Dla człowieka średniowiecza szkielet był niejednokrotnie tragicznym rekwizytem życia²⁹.

W *The Pride of Life* znajdujemy lapidarny opis efektu przeminięcia życia:

Gdy będziesz pochowany na zielonej murawie
Twoim pokarmem będą muchy i ziemia³⁰.

Opis śmierci jest dramatyczny w swej wymowie. Autor nie opisuje procesu rozkładania się ciała niszczonego przez robactwo, lecz próbuje z pewną ironią podkreślić koniec organicznego życia człowieka na ziemi.

Powyższy opis można porównać z motywem *Three Queens Alive and Dead* występującym w literaturze i w sztukach plastycznych (iluminacjach). Trzy postaci królowych są tam zestawione z ich szkieletami³¹.

Tak więc, choć temat śmierci, służący celowi moralnemu, zarówno w *The Pride of Life* i w *Everyman*, jak i w motywie „tańca śmierci”, jest często wyrażony stylem groteskowym — zwłaszcza jeśli weźmie się

²⁷ Albertina, Wiedeń. Por. O. Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, London, 1955, s. 107, ryc. 55.

²⁸ *Ibidem*, s. 161, w. 2821.

²⁹ Na podstawie opisów w kronikach można sobie wyobrazić, jak nieraz człowiek średniowiecza oglądał szkielety ludzi napadniętych i pomordowanych w lasach, na nie uczęszczanych drogach, itd.

³⁰ Tekst w oryginale brzmi:

Qwhen thou art graven on grene
thy mete is fleys and molde;

P. Happé tłumaczy „fleys” = flies; molde = earth — *Tudor Interludes*, s. 60, w. 443—444.

³¹ MS. Arundel 83, fol. 127, British Museum. Por. Janicka, *The Comic Elements...*, s. 54, repr. 52.

pod uwagę postać Śmierci — to jednocześnie jest ukształtowany za pomocą realiów i opiera się na doświadczeniu z życia. Niekiedy nawet obraz realistyczny czy wręcz naturalistyczny zdobywa autonomię. Znajduje to swój odpowiednik w sztuce gotyku w ogóle, gdzie groteska łączy się z realistycznym ujęciem życia³².

3

W omawianych utworach temat śmierci jest ściśle związany z zagadnieniem przemijania życia. Jak już wcześniej wspomniano, kolejne opuszczanie Everymana przez postaci uosabiające atrybuty życia, dramatyzuje to zagadnienie. W *The Castle of Perseverance* i w *Mundus et Infans* poszczególne etapy życia człowieka, od urodzenia aż do starości — i śmierci w przypadku *The Castle of Perseverance* — stanowią tło, na którym odgrywa się psychomachia. Choć zagadnieniu temu nie poświęca się większej uwagi, to jednak narzuca się ono przy oglądaniu lub czytaniu tych sztuk. Zatem modny w renesansie motyw czterech czy siedmiu okresów życia człowieka, któremu filozoficzny Jaques Szekspira poświęca w *As You Like It* swój monolog³³, był znany i wykorzystany przez dramaturga moralitetów w XV w.

Zagadnienie przemijania życia występuje również w sztuce *The Sun's Darling* T. Dekkera i J. Forda (1623/1624)³⁴, która jest wyrazem przejścia moralitetu w inne gatunki. Określa się ją na ogół jako „maskę moralną”, choć równie dobrze można by powiedzieć, że jest to sztuka zintegrowana z maską³⁵. Omawia ona w sposób alegoryczny przemijanie poszczególnych etapów życia ludzkiego, ukazując cykl pór roku w maskowych scenach i wprowadzając personifikację czasu. Główną postacią sztuki jest Raybright (Jasny Promień), jego ojcem — the Sun

³² Wiele czynników wpłynęło na to, że zaczęto wówczas z większym rozmachem używać elementów realistycznych w literaturze i sztukach plastycznych, np. zmiany społeczno-ekonomiczne, odrodzenie studiów klasycznych. Przypisuje się również zasadniczą rolę tutaj kaznodziejstwu zakonów żebrzących, które wprowadziły pewnego rodzaju rewolucję w wyborze tematów i ich ujęciu w kazaniach w XIII w. Por. G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge 1933, s. 23. Zdaniem Clarka motyw „tańca śmierci” został tam sformułowany (*op. cit.*, s. 102—104). O ich doniosłym wpływie na sztuki plastyczne pisze E. Prior and A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge 1912, s. 90.

³³ *The Comedies of Shakespeare*, ed. W. J. Craig, E. Dowden, London 1962, II, vii, s. 139—166. Por. S. Chew, *The Pilgrimage of Life*, New Haven 1962, s. 154—169; repr. 101—107.

³⁴ W: *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, ed. F. Bowers, Cambridge 1962, vol. IV.

³⁵ *Ibidem*, Intr. s. 12.; por. Janicka, *The Popular Theatrical...*, s. 140.

(Słońce). Prawdopodobnie postaci te reprezentowały królewicza Karola i jego ojca Jakuba I³⁶.

Jasny Promień jest zakochany w Wiośnie, ulega jednak wpływom Głupoty, która go poznaje z Humorem. Jest tak oczarowany tą ostatnią, że adoruje ją, zdradzając Wiosnę. Później Jasny Promień odwiedza kolejno Lato, Jesień i Zimę, lecz gości krótko u nich, będąc pod wpływem Głupoty i Humoru. Pod koniec sztuki Słońce porównuje pory roku do poszczególnych okresów w życiu człowieka.

Postaci Humoru i Głupoty uwypuklają moralny i satyryczny wątek sztuki. Warto przypomnieć, że postać Głupoty występuje w takich moralitetach jak: *Mundus et Infans*, *Magnificence* J. Skeltona, czy *Ane Satyre of the Thrie Estaitis* Sir D. Lindsaya. Głupota w tej sztuce jest w antagonizmie z Czasem, który w jednej ze scen bije ją batem. W ten sposób postać Czasu nie tylko dramatyzuje zagadnienie przemijania — przez swą obecność — lecz również motyw kary za niemoralne postępowanie. Przejmuje więc funkcję personifikacji śmierci występującej w omawianych wcześniej moralitetach i w tańcu śmierci. Przejęcie roli Śmierci przez Czas można wcześniej zauważyć w sztukach plastycznych³⁷, jak i w moralitecie *The Trial of Treasure* (1567)³⁸. W *The Sun's Darling* koncepcja przemijania czasu jest ściśle związana z zmiennością uczuć w miłości i z moralnym postępowaniem.

Gdy porównamy *The Pride of Life* i *Everyman* z *The Sun's Darling*, zauważymy jak bardzo te utwory związane są z danymi okresami literackimi i kulturowymi. Heroiczna walka Króla Życia ze Śmiercią w *The Pride of Life* sygnalizuje swe związki z wcześniejszym okresem od tego, w którym powstał drugi moralitet. *Everyman* również próbuje walczyć ze Śmiercią, lecz na inny sposób — przez chęć przekupienia jej. *The Sun's Darling*, sztuka maskowa (moralna maska), a więc opracowana widowiskowo, z przepychem kolorów, gloryfikująca metaforycznie osobę króla na scenie (słońce) i sygnalizująca aktualne wypadki na dworze królewskim³⁹, odpowiednio reprezentuje z kolei swój okres kulturowy. Średniowieczna alegoria śmierci, wyrażona w moralitetach przez groteskową, makabryczną postać Śmierci, została tu zastąpiona inną, subtelniejszą formułą i obrazowością. Personifikacje czasu i pór

³⁶ Wg innej interpretacji sztuka ta była wystawiona nie tylko w 1623/1624 r., a więc za czasów Jakuba I, lecz również w 1638/1639 r., kiedy rządził Karol I i gdy jego syn miał 8 lat (późniejszy Karol II). Chew, *The Pilgrimage of Life*, s. 156; F. Bower, *The Dramatic Works* t. IV, s. 10.

³⁷ Chew, *op. cit.*, repr. 17—19 i in. Zob. *ibidem*, s. 18—19.

³⁸ W: *A Select Collection of Old English Plays*, ed. R. Dodsley (4 th ed. revised by W. C. Hazlitt), London 1874—1876, vol. III., s. 296.

³⁹ Janicka, *The popular Theatrical...*, s. 141.

roku dramatyzują koncepcję przemijania w życiu ludzkim. Jednak zarówno atrybut Czasu w tej sztuce (bat), jak i atrybut średniowiecznej Śmierci w analizowanych moralitetach (kosa) wskazuje na ich funkcję moralną.

Instytut Filologii Angielskiej
Zakład Literatury Angielskiej

Irena Janicka-Świderska

THE PRIDE OF LIFE, EVERYMAN, AND THE SUN'S DARLING:
THE THEME OF LIFE AND DEATH AND MUTABILITY

The purpose of this study is to show in the first place that, owing to the theme of death, *The Pride of Life* and *Everyman* differ from other moralities. The allegory of life and death in *The Pride of Life*, and that of death in *Everyman* have been integrated with the moral one based on psychomachia. Thus the stereotyped morality machinery with the personifications of virtues and vices appearing in the fifteenth century moralities is absent here. Other characters and a different imagery have been used, though they also serve a moral purpose.

Both moralities are indebted to the medieval motif of the „Dance of Death” and, in connection with it, satire and both the grotesque and realistic or naturalistic presentation of the motif of death in the respective moralities have been discussed.

The theme of the passing away of life, which is integrally connected with that of death, is partly dramatized in *Everyman* and two other moralities, *The Castle of Perseverance* and *Mundus et Infans*. It is dealt with in a different way in *The Sun's Darling*, a seventeenth-century masque or masque-like play recalling the moralities.

The medieval vision of death expressed through the grotesque (macabré) image of Death in the moralities (plastic arts) has been modified in *The Sun's Darling* by another formula and imagery strictly associated with plastic arts. The personifications of time and seasons dramatize the theme of mutability. The attribute of Time (whip), similarly as the scythe of the Death, signifies his moral function.