

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

Niedawne sukcesy teatralne *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka i *Pastorałki* w opracowaniu Leona Schillera — rzadkich w Polsce próbek teatru ludowego wywodzącego się z tradycji średniowiecznej — oraz powodzenie czeskich widowisk pasyjnych i jasełek w Czechosłowacji zwróciły ogólną uwagę na walory artystyczne europejskiego teatru średniowiecza, tworzący równie oryginalny i samodzielny jak teatr starożytnej Grecji. Wybór haseł dramatycznych, który Redakcja przedstawia czytelnikom, ma za zadanie wprowadzić w historię i charakterystykę teatru średniowiecznej Europy, z którego, jak wiadomo, wyrósł teatr dnia dzisiejszego. Obraz zarysowany w podanych niżej hasłach czytelnik rozszerzy sobie, zwracając uwagę na drukowane już artykuły: *farce*, *interludium*, *irozi* w zeszycie (8), *pageant*, *sermon joyeux*, *sotie* w zeszycie (9) i *vicleim* w zeszycie (10). O naukowym zainteresowaniu u nas ostatnio średniowiecznymi gatunkami dramatycznymi świadczy ukazanie się pierwszego zeszytu *Średniowiecznych gatunków dramatyczno-teatralnych* J. Lewańskiego (1966).

Redakcja

AUTO: (l.mn. *autos*) oznacza w Hiszpanii i Portugalii każdy publiczny sądowy czy religijny akt, np. *auto da fe*. Wyraz pochodzi od łac. *actus*. W literaturze hiszpańskiej *auto* jest to krótka jednoaktowa sztuka teatralna, którą grano w kościołach lub na placach dla uświetnienia uroczystości religijnych. Tematem są narodziny Chrystusa (portug. *auto de Natal*), hołd pasterzy, hołd Trzech Króli; na Wielkanoc — męka i śmierć Chrystusa. Początkowo były to czysto rzeczowe teksty według tradycji biblijnej, później dołączyły się elementy alegoryczne i mistyczno-symboliczne (m. in. apoteoza mszy św.), elementy świeckie realistyczne, o podkładzie ludowym.

Pierwszy tekst dramatu liturgicznego (fragment liczący 147 wierszy) odkryto w Toledo w kodeksie z w. XIII. Język tego fragmentu wskazuje na w. XII, epokę późniejszą od *Poema de „Mio Oid”*. Jest to *Auto de los Reyes Magos* (Trzej Królowie). Najstarsze *auto* z w. XV, z początków Renesansu hiszpańskiego, to

Auto del Nacimiento (Narodzenie Chrystusa), rodzaj eklogi dramatycznej, której autorem jest Gómez Manrique, w duchu ludowym w sposób realistyczny inscenizującej wyjątki Ewangelii. Temat Narodzenia podejmuje również Juan del Encina (1469—1529) w swoich eklogach dramatycznych, a Gil Vicente wprowadza pokrewne motywy w *Dos Reis Magos* (1503) i *Auto dos Quatro Tempos* (Cztery pory roku). Tradycje ludowe chrystianizmu i folklor świecki łączy tenże autor w *Auto da Sibila Cassandra* w *Auto da Mofina Mendes* (1534).

Stefania Ciesielska Borkowska

AUTO SACRAMENTAL: (l. mn. *autos sacramentales*) lub *auto del Corpus Cristoiz*; z łac. *actus sacramentalis*. Jest to dramat eucharystyczny, rodzaj specyficznie hiszpański, *Autos sacramentales* są w szczególności związane ze świętem Bożego Ciała. Składają się zwykle z 3 części: prologu (*loa*), intermedium (*entre-*

mes) i właściwego dramatu liturgicznego. Pierwsza wiadomość o tych utworach znajduje się w *Viaje entretenido* (Zabawna podróż) z r. 1603. Aktor madrycki, Agustín de Rojas Villandrando, daje tu obraz teatru współczesnego, okraszony anegdotami i zajmującymi szczegółami obyczajowymi.

Początek *autos sacramentales* sięga w. XV (najstarsze nie wydane *auto sacramental* — *Moselina*). Główny ich cel był religijny. Miały mało akcji, bo szło raczej o „kazania pogładowe” (*sermones en representable idea*) niż o dramaty we właściwym tego słowa znaczeniu, o jasne i znamienne alegorie, które uosabiały typowe abstrakcyjne postacie. Mimo to *autos sacramentales* zawierają sceny o pełnej wartości artystycznej i wysokim napięciu dramatycznym. Starsze *autos*, przedstawiające również burzliwą epokę, w jakiej powstały, przemawiają więcej do wyobraźni niż do uczuć religijnych. Do pełnego rozkwitu doszedł dramat eucharystyczny w w. XVI i XVII. Inicjator zbioru *autos sacramentales* w *Biblioteca de autores españoles* (t. 58, Madrid 1884), Eduardo González Pedrosa, podkreśla fakt społeczny: widowiska te gromadziły lud i musiały się liczyć z psychologią mas, ich smakiem i upodobaniami. Towarzyszyły im muzyka, śpiew i taniec. Juan de Pedraza, Gil Vicente, Juan de Timoneda, pierwsi twórcy w tej dziedzinie, otoczeni są całą gromadą twórców anonimowych.

Najwięksi dramaturgowie piszą także *autos*: sam Lope de Vega ułożył ich 400. Obok niego Tirso de Molina, Valdivielso, Mirademesua, Godínez i Pérez de Montalban, Luis Velez de Guevara, Rojas i in. Calderon de la Barca ostatecznie udoskonala ten rodzaj, całkowicie opanowując na 30 lat scenę eucharystyczną.

Autorzy opracowują *autos sacramentales* nie licząc się z potomnością. Są one zresztą przeznaczone na narodziny i śmierć w granicach Hiszpanii, a dziś stanowią ciekawy pomnik poetycki, przypomnienie specyficznych stanów uczuciowych ówczesnego społeczeństwa. Znaczenie ich koncentrowało się na 3 zadaniach: skupianie ludu, pouczanie go w zagadnieniach religijnych i dostarczanie mu rozrywki, jaką zawsze w Hiszpanii był teatr. Niektóre *autos sacramentales* zasługują na szczególną uwagę:

Gil Vicente, *Auto de San Martin* — przedstawione w r. 1504 w czasie procesji Bożego Ciała, ale treściowo nie mające z tym świętem nic wspólnego; Juan de Pedraza, *Danza de la Muerte* (1551); Juan Timoneda, *Auto de la Oveja perdida* (1575); Lope de Vega, *Representación moral del Viaje del Alma, El Pelegrino en su Patria, Del Pan y del Palo*; Mira de Amescua, *El Pastor Lobo y cabana celestial*; Maestro Valdivielso, *Del Hijo Prodigio*; Fray Gabriel Telez, *El Colmenero divino*; Agustín Moreto, *La gran casa de Austria y divina Margarita*, i wiele innych.

Calderon de la Barca pozostawił 73 *autos* (zob. Calderón, *Autos sacramentales*, t. 1–6, Madrid 1759–1760), m. in. *La Cena del Rey Baltasar, El Valle de la Zarzuela, La Viña del Señor* i in. Arcydziełu Calderona *La vida es sueño* odpowiada *auto sacramental* pod tym samym tytułem.

Bibliografia: *Autos sacramentales*, [w:] *Biblioteca de autores españoles*, t. 58, Madrid 1884 (zawiera 50 *autos* 8 autorów); L. Rouanet, 50 *autos* w zbiorze: *Colección de autos, farsas y coloquios*, t. 1–4, Madrid — Paris 1901/1902; Barrera y Leirado, *Catálogo del teatro antiguo*, 1860; J. Alenda, *Catálogo de autos sacramentales*, [w:] *Boletín Academia Esp.* 1916–1923; Calderón, *Autos sacramentales*, t. 1–6, Madrid 1759–1760; *Autos sacramentales de Calderón*, ed. Valbuena Prat, [w:] *Clásicos castellanos*, t. 69 i 74; N. Cortes, *Agustín de Rojas Villandrando*, [w:] *Revista Castellana*, 1923; G. Cirot, *Valeur littéraire du „Viaje entretenido”*, [w:] *Bulletin Hispanique*, XXV; H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York 1909.

Stefania Ciesielska Borkowska

CYKL DRAMATYCZNY: (ang. *a cycle of plays*) nazwa używana współcześnie na oznaczenie serii sztuk (ale nie trylogii) na jeden temat, związany zwykle z jakimś procesem historycznym, rzeczywistym lub zaczerpniętym z fantazji. Cykliczność sztuk umożliwia przedstawienie na scenie przebiegu długich okresów czasu oraz wielkiej liczby zdarzeń. Nazwę *cykl dramatyczny* najczęściej stosuje się do cykliów misterii średniowiecznych (zwanych niekiedy

w angielskiej literaturze naukowej *collective mystery*) przedstawiających dzieje *Starego i Nowego Testamentu* (od Stworzenia Świata do Sądu Ostatecznego lub przynajmniej Wniebowstąpienia), gdyż w literaturze nowożytnej takie cykle są rzadkością (por. *Back to Methuselah* G. B. Shawa). Cykle te występują przede wszystkim w średniowiecznym teatrze francuskim i angielskim. Powstanie ich wiąże się ściśle z genezą i rozwojem średniowiecznego dramatu.

Już w IX i X w. pojawiają się tzw. *tropy*, czyli wiersze wtrącone do tekstów liturgicznych, mające ułatwić zapamiętanie melodii i rytmu. Mają one często formę dramatycznej rozmowy, np. między trzema Mariami przychodzącymi do grobu Chrystusa i Aniołem oznajmującym, że Ukrzyżowany zmartwychwstał. Już w X w. *tropy* przekształcają się w inscenizację scen biblijnych z prymitywną dekoracją i kostiumami. W w. XI, XII i w pierwszej połowie XIII w. powstaje dramat kościelny osnuty na tle najważniejszych zdarzeń z życia Chrystusa i znanych postaci *Starego Testamentu*. Dramat ten, z początku w formie krótkich sztuk łacińskich, odgrywanych jedna niezależnie od drugiej przez mnichów i chłopców z chłodu, zyskuje taką więźność u ludu, że duchowieństwo coraz bardziej dostosowuje go do potrzeb publiczności. W tekstach łacińskich pojawiają się wstawki w języku ludowym, widownię i scenę z powodu natłoku trzeba przenieść z kościoła przed kościół. Innymi śladami zamówienia społecznego są coraz częściej występujące sceny komiczne i realistyczne. Władze kościelne odgradzają się od tak rozwiniętego teatru i zakazują duchowieństwu brania udziału w przedstawieniach. Produkcja teatralna zostaje przejęta przez lud miejski zorganizowany w bractwa Męki Pańskiej (we Francji) lub przez cechy (w Anglii). Przedstawienia odbywają się na placach i ulicach w lecie, najczęściej podczas oktawy Zielonych Świąt lub Bożego Ciała.

W takich warunkach zrodziły się średniowieczne cykle dramatyczne. Na ich powstanie złożyła się tematyka misteriów oraz ludowy charakter ówczesnego teatru. Chrześcijańska koncepcja dziejów ludzkości — od grzechu Adama i Ewy do odkupienia przez Chrystusa i od Wniebowstąpienia do przyjścia na Sąd — została ujęta realistycznie i przedstawiona współ-

czesnym językiem ludu, we współczesnych strojach, w długim szeregu krótkich sztuk granych przez aktorów-rzemieślników w ciągu kilku dni od rana do wieczora.

We Francji w r. 1371 powstaje Confrérie de la Passion w Nantes, w r. 1380 drugie bractwo pasyjne w Paryżu. W r. 1402 Karol VI daje temu bractwu patent na prowadzenie stałego płatnego teatru monopolizującego widowiska. Dopiero w r. 1548 parlament paryski zabrania mu przedstawiać w Paryżu, a w 1676 król rozwiązuje Confrérie de la Passion. Francuskie bractwa pasyjne wystawiały swoje cykle na nieruchomej scenie, której niezmiennie dekoracje składały się z tzw. *mansiones* (domy, mieszkania), jak Raj, Nazaret, Świątynia, Jerozolima, Pałac Pilata, Dom Annasza i Kajfasza, Kalwaria, mały basen z wodą i statkiem, symbolizujący jezioro Genezaret, oraz Paszcza Piekielna. W czasie gry aktorzy i publiczność przesuwali się od jednej *mansio* do drugiej wzdłuż sceny liczącej niekiedy 40 m długości. Ten typ sceny nazywa się we Francji *mise en scène simultanée*.

Jakkolwiek tworzenie cykli wystąpiło we Francji wcześniej, najprawdopodobniej w drugiej połowie XIII w., pełne cykle, które zachowały się do dziś, pochodzą dopiero z XV w. i są dziełami znanych nam z nazwiska autorów. Należą do nich: *Passion d'Arras* Eustachego Marcade licząca 25 000 wierszy, *Mystère de la Passion* (ok. 1450) stanowiące artystyczne rozwinięcie cyklu Marcade'a przez Arnoula Gréban w 34 450 wierszach oraz inny cykl Jean Michela z r. 1486 o tym samym tytule, rozszerzający dzieło Grébana do 45 000 wierszy. Kompletnie zachowanym cyklem jest także *Mystère des actes des Apôtres* brata A. Grébana. Prócz nich przetrwało wiele sztuk stanowiących fragmenty cykli autorów nieznanych.

Cykle francuskie pisane przez średniowieczną inteligencję (urzędnika, teologa, lekarza) odznaczają się subtelnością psychologiczną i — szczególnie u Arnoula Gréban — scenami pełnymi dramatycznego napięcia. Dzielią się na dni (*journées*). Prolog poprzedzający serię sztuk danego dnia streszcza sztuki dnia poprzedniego. Układ treści misterium Grébana, najdoskonalszego z istniejących, jest następujący: I dzień: Prolog; lament pierwszych ro-

dziców i proroków w Otchłani, na który Bóg Ojciec odpowiada postaniem archaniola Gabriela do Marii; Zwiastowanie, Nawiedzenie, Narodziny w Betlejem i dalsze sceny ewangeliczne aż do małego Jezusa toczącego dysputę w Świątyni. II dzień: Prolog; działalność św. Jana Chrzciciela, chrzest Chrystusa, publiczne nauczanie i cuda, aż do agonii w Ogrodzie Oliwnym, aresztowania i zniewag. III dzień: Prolog; postawienie straży przy grobie, aresztowanie Józefa z Arymatei, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, zesłanie Ducha św. i moralitet z udziałem Mądrości, Miłosierdzia, Sprawiedliwości, Prawdy i Pokoju, zakończony *Te Deum*. Każdy dzień obejmuje kilkanaście lub nawet więcej niż dwadzieścia scen-sztuk.

W Anglii rozwój cykli dramatycznych poszedł nieco innym torem niż we Francji. Początkami sięgają również drugiej połowy XIII w. i znać na nich wpływy francuskie, ale pozostały na zawsze twórczością anonimową, ludową, pełną naiwności, rubasznego humoru i prostych, szczerych uczuć, przekazywaną tradycyjnie w tej postaci, w jakiej została ostatecznie zrehabilitowana w w. XIV, przez cały w. XV, a do końca w. XVI, z małymi tylko zmianami podyktowanymi przez wpływ protestantyzmu. O popularności teatru w Anglii świadczy to, że w ciągu w. XIII, XIV i XV ponad 125 miast i miasteczek urządzało przedstawienia — przygodnie lub systematycznie, corocznie. Organizacja widowisk spoczywała w ogromnej większości wypadków w rękach korporacji miejskich, a nie bractw teatralnych. Każdą sztukę wystawiał inny cech. Sztuki przydzielano w ten sposób, by dany cech mógł jak najłatwiej wykonać dekoracje i rekwizyty do swego występu. Okrętnicy wystawiali *Budowę arki*, rybacy i marynarze *Noego i potop*, złotnicy — *Pokłon mędrców*.

Istniały dwa rodzaje sztuk zwanych — zależnie od sposobu wystawienia — *standing plays* lub *processional drama*. *Standing plays*, czyli sztuki nieruchome, odgrywano na scenie typu francuskiego. Dokumenty podają wzmianki o takich przedstawieniach w latach 1384, 1391, 1409, trwających 4—5 dni. *Standing plays* znano także w w. XIV w Kornwalii, gdzie jednak wystawiano je w specjalnych okrągłych amfiteatrach kamiennych lub ziemnych zwa-

nych *rounds*. Na tekstach w języku kornijskim znać wpływy francuskie.

Processional drama — dramat procesjonalny, współistniejący z nieruchomym, był w Anglii o wiele popularniejszy od *standing plays*. Technikę przedstawienia zapożyczył od widowisk procesjonalnych, jak *ridings*, *disguisings*, *mummings* — pochodów w przebraniach — oraz od procesji Bożego Ciała. Świadczy o tym ściśle związanie teatru z nowym stosunkowo świętem, ustanowionym w r. 1264. Dramat procesjonalny umożliwiał rozładowanie tłoku na małych placach i uliczkach średniowiecznych miast. Polegał na przeciąganiu od „stacji” (*station*) do „stacji” piętrowych scen na sześciu kołach, zwanych *pageant*. Na dolnej kondygnacji za zasłoną ubierali się lub czekali na występ aktorzy. Na górnej odgrywano prawie bez dekoracji, ale w dość urozmaiconych kostiumach jedną tylko sztukę danego cyklu, powtarzając ją na każdej „stacji”. Po odjeździe jednego przybywał drugi *pageant* ze sztuką następną. W ten sposób jedną rolę odgrywało kilka lub kilkanaście osób, gra aktorska nie mogła być zindywidualizowana. Wśród publiczności krążył Piłat albo Herod ze świętą, utrzymując porządek w tłumie, lub Expositor na koniu, wyjaśniający treść sztuki.

Teksty sztuk pisano wierszem w dość skomplikowanych zwrotkach, czasem rozrywanych na wypowiedzi kilku osób. Do naszych czasów dotrwały teksty tylko 4 pełnych cykli oraz fragmenty innych. Cykl grywany w Chester, zwany *Chester Plays*, liczy 25 sztuk i odznacza się satyrycznym humorem (*Potop* z upartą żoną Noego) oraz siłą uczucia (*Ofiara Abrahama*). Cykl z Wakefield, zwany *Towneley Plays* od nazwiska rodziny, u której znaleziono rękopis, liczy 32 sztuki i stanowi materiał niejednorodny. Składają się nań sztuki przejęte z cyklu jorskiego, mało wartościowe sztuki oryginalne oraz kilka (*Noe*, dwie o pasterzach, *Pokłon mędrców* i *Ukrzyżowanie*) z epizodami o śmiałym, rubasznym humorze komediowym. Z tych tzw. *Secunda Pastorum* uważana jest za prototyp nowożytnej komedii angielskiej. *Coventry Plays* obejmują cykl 42 sztuk zatytułowanych *Ludus Coventriae*, mimo iż język ich raczej jest obcy Coventry, oraz 2 sztuki stanowiące fragment bardzo popularnego cyklu sztuk rzeczywiście granych

w tym mieście i w innych, pod nazwą *Coventry Corpus Christi Plays*. Czwarty cykl — to *York Plays* liczące 48 pełnych sztuk i fragment 49. Norwich, Northampton, Newcastle i Shrewsbury przekazały fragmenty innych cykli.

Najpełniejszy i najlepiej zachowany jest cykl jorski. York już w 1378 r. wystawiał swój cykl, a będąc miastem dużym i bogatym mógł się zdobyć na wielki cykl. Rękopis *York Plays* zawiera dokładne wskazówki o rozdziale sztuk między poszczególne zawody i rzemiosła: 1. Garbarze — Stworzenie, upadek Lucypera; 2. Gipsiarze — Stworzenie do piątego dnia; 3. Wytwórcy kart — Stworzenie Adama i Ewy; 4. Foliuszni — Adam i Ewa w Raju; 5. Bednarze — Nieposłuszeństwo i upadek; 6. Płatnerze — Wygnanie z Raju; 7. Rękawicznicy — Kain i Abel; 8. Okrętnicy — Budowa arki; 9. Rybacy i marynarze — Noe i potop; 10. Pergaminicy i introligatorzy — Ofiara Abrahama; 11. Spodniarze — Izraelici w Egipcie, dziesięć plag i przejście przez Morze Czerwone; 12. Korzennicy — Zwiastowanie; 13. Blacharze i odlewnicy — Józef i Maria; 14. Dekarze — Podróż do Betlejem; 15. Świecarze — Pasterze; 16. Murarze — Trzej Królowie u Heroda; 17. Złotnicy — Pokłon Trzech Króli; 18. Kowale — Ucieczka do Egiptu; 19. Paśnicy i żelaznicy — Rzeź niewińców; 20. Wytwórcy ostróg i wędzidlarze — Dysputa w Świątyni; 21. Balwierze — Chrystus Chrystusa; 22. Ślusarze — Kuszenie Chrystusa; 23. Wyprawiacze skór — Przemienienie; 24. Czapnicy — Jawnożresznica i wskreszenie Łazarza; 25. Skórnicy — Wjazd do Jerozolimy; 26. Nożownicy — Spisek; 27. Piekarze — Ostatnia Wieczerza; 28. Szewcy — Agonia i zdrada; 29. Łucznicy i grotnicy — Zaparcie się Piotra i Chrystus przed Kajfaszem; 30. Tapicerzy i łódkarze — Sen żony Piłata i Chrystus przed Piłatem; 31. Farbiarze — Sąd Heroda; 32. Kucharze i wodociągowcy — Drugie oskarżenie przed Piłatem i żal Judasza; 33. Kafilarze — Wyrok na Chrystusa; 34. Postrzygacze sukna — Kalwaria; 35. Szpilkarze i malarze — Ukrzyżowanie; 36. Rzeźnicy — Zniewagi Chrystusowe; 37. Siodlarze — Pogrom Piekła; 38. Cieśle — Zmartwychwstanie; 39. Winiarze — Chrystus zjawia się Marii Magdalenie; 40. Saniarze — Podróżnicy do Emaus; 41. Kapelusznicy, murarze i robotnicy — Oczyszczenie Ma-

rii; 42. Pisarze — Niedowiarstwo Tomasza; 43. Krawcy — Wniebowstąpienie; 44. Garncarze — Zesłanie Ducha Św.; 45. Sukiennicy — Śmierć Marii; 46. Tkacze — Pojawienie się Matki Boskiej Tomaszowi; 47. Stajenni z gopód — Wniebowzięcie i ukoronowanie N. Panny; 48. Kupcy włókienniczy — Sąd Ostateczny; 49. Karczmarze — Ukoronowanie Matki Boskiej.

Bibliografia. Teksty: „*Le Mystère de la Passion*” d’Arnoul Gréban, éd. G. Paris et G. Raynaud, 1878; *Chester Plays*, ed. T. Wright, t. 1–2, 1843; *Towneley Mysteries*, ed. G. England and A. W. Pollard, 1897; *Ludus Coventriae*, ed. K. S. Block, 1922; *York Plays*, ed. L. T. Smith, 1885; *Everyman with other Interludes, including eight Miracle Plays* (wybór tekstów w popularnym wydaniu Everyman Library, kilkakrotnie wznawiany). Opracowania: E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, 1903; K. Young, *The Drama of the Mediaeval Church*, 1933; *Encyclopaedia Britannica*, s. v. *Drama*; G. Cohen, *Histoire de la mise en scène: le théâtre religieux français du Moyen Age*, 1926; G. Cohen, *Le Théâtre en France*, 1928; A. Jeanroy, *Le Théâtre religieux en France du XI^e au XIII^e siècle*; L. Cledat, *Le Théâtre en France au Moyen Age*, 1896; E. Fournier, *Le Théâtre Français avant la Renaissance*, 1872; L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France au Moyen Age*, t. 1–5, 1880–1886; *Cambridge History of English Literature*, t. 5, rozdz. I, II, III, 1909; *Oxford History of English Literature*, tom: E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*, 1957; J. J. Jusserand, *A Literary History of the English People*, 1907–1909; A. Nicoll, *British Drama*, 1949; A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1959; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962.

Witold Ostrowski

JEU: w początkowym okresie rozwoju średniowiecznego teatru francuskiego nazwa *jeu*, *jus* (łac. *iocus*, gra > prow. *joc*, wł. *giuoco*, hiszp. *juego*, rum. *joc*), odpowiadająca nazwie łacińskiej *ludus*, nie oznaczała nigdy jakiegos specjalnego rodzaju dramatycznego, występując zarówno w tytułach pierwszych dramatów liturgicznych, jak i w tytułach pierwszych sztuk

świeckich. Związała się ona najpierw z dramatem liturgicznym, z widowiskami religijnymi wystawianymi po kościołach. Teatr francuski wziął bowiem początek z kultu religijnego i rozwijał się wśród kościelnych uroczystości, dla urozmaicenia których przedstawiano fragmenty *Biblii* w krótkich dialogach pisanych łacińską prozą. Z biegiem czasu pierwotne dramaty liturgiczne, powstające w związku z głównymi uroczystościami kościelnymi, jak Boże Narodzenie i Wielkanoc, rozszerzały swe ramy, usamodzielniały się dzięki twórczej inwencji autorów i odzierały się stopniowo od kościelnych obrzędów. Język ludowy przenikał w mniejszym lub większym stopniu do łacińskich tekstów i przeplatał się coraz to częściej w dialogach z językiem łacińskim. Język prowansalski wtargnął ok. połowy XII w. do dramatu *Sponsus*, a język francuski głównie do dramatów *Résurrection*, *Le Jeu sur l'image de saint Nicolas*, *Les Trois Maries*... W końcu, gdy język ludowy zastąpił całkowicie język łaciński, dramat wyszedł po połowie XII w. z kościoła, aby stać się przedsięwzięciem osób świeckich. Najstarszym znanym okazem tego rodzaju dramatu jest *Le Jeu d'Adam* (*Representacio Ade*), napisanym całkowicie, poza dodatkowymi objaśnieniami, w języku francuskim, gdzieś po połowie XII w., i zachowany w rękopisie z początku XIII w. w bibliotece miasta Tours. Technika niektórych scen, naturalność charakterów i dobrze prowadzone dialogi świadczą o literackim zacięciu i wyrobionym smaku artystycznym autora. *Le Jeu d'Adam* przedstawia tragedię upadku pierwszego człowieka i zbrodnię Kaina. Jego zakończenie stanowi pochod wszystkich proroków, którzy zapowiadali przyście Mesjasza. Jednym z najlepszych epizodów jest scena kuszenia Ewy przez Szatana, który przemawia nadzwyczaj zręcznie do jej kokieceterii, poruszając wszystkie struny próżności kobiecej. Innym utworem tego rodzaju jest *Li Jus Saint Nicholai* (*Le Jeu de Saint Nicolas*), napisany pod koniec XII w. przez truvera Jean Bodela z Arras i grany w Arras przez bractwo pod wezwaniem św. Mikołaja. W pierwszej części ukazuje nam pomysłowy truver zastępy chrześcijan walczące w Ziemi Świętej przeciwko muzułmanom. W obliczu nieprzyjacielskich szyków chrześcijanie dodają sobie od-

wagi, aby walczyć i umrzeć w obronie Świętego Grobu. Potem walczą i giną na polu walki. Z nieba zstępuje Anioł, intonując nad ich ciałami pieśń chwały. Druga część akcji rozgrywa się w tawernie, gdzie goście, w większości złodzieje, porozumiewają się między sobą za pomocą *argot*. Akcja kończy się nawróceniem króla saraceńskiego wraz z całym narodem w zamian za odkrycie zaginionego skarbu. Całkiem świecki charakter mają już *jeux* truvera Adama de la Halle, zmarłego w Neapolu ok. r. 1285. Napisany ok. r. 1262 *Li Jus Adam ou de la Fenille* (*Le Jeu d'Adam ou le Jeu de la Feuillée*) jest satyryczną rewią ówczesnego społeczeństwa, w której autor wprowadza na scenę samego siebie, ojca, przyjaciół, aby wyszydzać z arystofanesowskim zacięciem śmieszne strony jednych, wady drugich, a także swoje własne błędy, aby śmiać się ze swych młodzieńczych iluzji i wyrazić rozczarowanie doznane w pożyciu małżeńskim. Realistyczne sceny są przeplatane feerią, w której biorą udział czarodziejki, postacie z zaświata. Akcja kończy się wesoło w tawernie. *Li Jus de Robin et Marion* (*Le Jeu de Robin et Marion*), grany prawdopodobnie w r. 1283 lub 1284 na dworze Karola d'Anjou w Neapolu, jest udratyzowaną pastorelą ze śpiewami, w której Marion odrzuca miłość rycerza i pozostaje wierna Robinowi. Krótkim dodatkiem do tego ostatniego *jeu* jest anonimowy *Li Jeu du Pelerin*, w którym pielgrzym opowiada o zwiedzeniu grobu Adama de la Halle w Neapolu. Później nazwa *jeu* była już rzadko używana. W r. 1290 i 1302 grano w Limoges *Le Jeu sur les miracles de saint Martial*, a w XIV w. *Le Jeu de Sainte Catherine* w Lille. Spotykamy się z *jeu* jeszcze w okresie misteriów, i tak w r. 1444 wystawiono w Paryżu *Le Jeu et Mystère de la sainte Hostie*.

Bibliografia: L. Gautier, *Histoire de la poésie liturgique*, Paris 1886; F. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au Moyen Age*, Paris 1839; E. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, Rennes 1860; Ch. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature française au Moyen Age*, Paris 1882; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Pa-

ris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921.

Stanisław Łukasik

MIRACLE: starofrancuski *miracle* (<łac. *miraculum*) był rodzajem dramatycznym przedstawiającym cuda świętych, a przede wszystkim cuda Matki Boskiej. (Z aktami cudów spotykamy się także w *jeux* — *Le Jeu de Saint Nicolas* Jean Bodela <koniec XII w.>, *Le Jeu sur les miracles de saint Martial* <1290>). Pierwszy znany z tego tytułu utwór dramatyczny, *Le Miracle de Théophile* (Cud Teofila), został napisany prawdopodobnie dla jakiegoś bractwa przez Rutebeufa, żyjącego w Paryżu za czasów Ludwika Świętego (1215—1270). Znany paryski truver wprowadził na scenę bardzo popularną w średniowieczu legendę. Jest to historia ambitnego księdza, żyjącego w VI w. w Cylicji, który zaprzedał duszę diabłu, aby odzyskać przy jego pomocy utraconą godność. Potem, gdy grzesznik okazuje skruchę i pokutuje za winy, Matka Boska bierze go pod swoją opiekę i wymusza groźbami na szatanie zwrot cyrografu podpisanego przez Teofila. W ten sposób Teofil wychodzi cało z niemilej przygody i nie zostaje potępiony.

Na ogół *miracles* mają wiele cech wspólnych z żywotami świętych. Prawdziwy *miracle* dramatyczny zdobył sobie powszechną popularność dopiero w XIV w. W 2-tomowym rękopisie z pierwszych lat XV w., *Quarante Miracles de Nostre Dame par personnages*, dochowało się 40 utworów tego rodzaju napisanych przez nie znanych nam autorów w przybliżeniu ok. połowy XIV w. Ten rękopiśmienny zbiór 40 *miracles* tworzył na pewno repertuar dramatyczny jakiegoś *puy*, towarzystwa literackiego pod wezwaniem Matki Boskiej, które organizowało przedstawienia w Île-de-France lub w Szampanii. Wszystkie *miracles* są pisane 8-zgłoskowymi wierszami z parzystymi rymami. Charakterystyczną cechą tych utworów jest, że każda zwrotka wypowiedziana przez aktora kończy się krótkim 4-zgłoskowym wierszem, który rymuje się z pierwszym wierszem

następnej zwrotki. Centralnym punktem każdego *miracle* jest cudowna interwencja Matki Boskiej w ziemskich sprawach, i to niekiedy bardzo pospolitych. Z tego też powodu większość owych dramatów przedstawia szczególnie kontrast najbardziej egzaltowanego mistycyzmu z bardzo wulgarnym niekiedy realizmem. Tematy czerpane z najróżnorodniejszych źródeł (*Pismo św.*, pobożne legendy, *chansons de geste*, awanturnicze romanse) oddają echa wydarzeń od czasów Chrystusa po epokę współczesną autorom. Pomimo to wszystkie bez wyjątku *miracles* przedstawiają obyczaje, nastroje i uczucia charakterystyczne dla XIV w., ujawniając przy tym w całej pełni moralny zamęt epoki. Większość tematów, z których zresztą żaden nie jest oryginalny, ukazuje nam najróżnorodniejsze objawy nędzy moralnej, budząc dziwne, bolesne i ponure wrażenia.

Matka Boska zjawia się w dramacie, aby rozwiązać intrygę, ratować lub pocieszać nieszczęśliwe i upadłe istoty. Jednakże na treść dramatu składa się prawie zawsze całkiem ziemską akcją, która potrafi interesować, wzruszać i czarować ludzi. Oto historia królowej portugalskiej, która, zabiwszy senesza królewskiego i własną kucharkę, została skazana na spalenie. Matka Boska ją ocaliła. Oto historia świętego zakonnika Jean le Paulu, który zabił córkę jakiegoś króla i wrzucił ją do studni. Dzięki jego modłom Matka Boska wskrzesiła ją. Oto historia martwego dziecka, powróconego do życia na rękach matki, którą chciano spalić za to, że je utopiła. Jednym z najbardziej interesujących jest *Miracle de la femme que Notre Dame garda d'être orse*. Sam Pan Bóg, w otoczeniu świętych, celebrował mszę za nieszczęśliwą kobietę, która kazala udusić swego zięcia.

W tym samym czasie *Miracles de la Vierge* cieszyły się także znaczną popularnością w Prowancji. W zachowanych 13 fragmentach tego rodzaju utworów Matka Boska przychodzi wszędzie różnymi sposobami z pomocą swoim wiernym. Prowansalskie legendy pochodzą ze *Speculum naturale* Wincentego z Beauvais. Poza tym w latach 1290 i 1302 wystawiono w Limoges *Miracles de Saint Martial*. Popularność *miracles* kończy się z XIV w., gdyż w następnym stuleciu przyćmiła je wspaniała inscenizacja misterii.

Bibliografia: *Miracles de Notre-Dame*, publiés par G. Paris et U. Robert, t. 1—8, Paris 1876—1893; Fr. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au Moyen Age*, Paris 1839; Ch. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature françaises au Moyen Age*, Paris 1882; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921.

Stanisław Łukasik

MORALITÉ: nazwą *moralité* (<łac. *moralitas*) określano najpierw w średniowiecznej Francji każdy poemat dydaktyczny, o budującej lub filozoficznej treści, wyrażonej najczęściej za pośrednictwem alegorycznych postaci: *Ovide moralisé* (Owidiusz zmoralizowany) z końca XIII lub z początku XIV w., *Pèlerinage de la vie humaine* i *Pèlerinage de l'âme* (Pielgrzymka życia ludzkiego i Pielgrzymka duszy) napisane w latach 1330—1358 przez zakonnik Guillaume de Deguville, *Chapel des fleurs de lis* (Wieniec z kwiatów lilii) Filipa de Vitry. Wyrażną zapowiedzią moralitetu dramatycznego był już utwór Eustache Deschamps *Dit les quatre offices de l'ostel du roi* (1360), w którym rozgrywa się kłótnia między postaciami alegorycznymi przedstawiającymi kuchnię, piwnicę z winem, piekarnię i przygotowywalnię sosów. Te same tendencje pouczające i budzące przeniesione do teatru stworzyły *moralité* dramatyczną, będącą zapowiedzią patetycznego mieszczańskiego dramatu i komedii charakterów. Żywiołami ożywczymi tych przewlekłych, nudnych, budujących i dydaktycznych utworów były oszczędnie szafowany komizm i odpowiednio dobrana satyra. Na treść moralitetów dramatycznych składały się na ogół fikcyjne roztrząsania, prowadzone często przez postacie alegoryczne. Najstarsze *moralités* powstały w po-

czątkach XV w. Większość z zachowanych 65 datowana jest na drugą połowę XV i pierwszą połowę XVI w.

Najliczniejsze, i najlepiej ukształtowane, moralitety są zawsze nastrojone na nutę moralizatorską; głoszą one zamięłowanie do cnoty i pogardę dla występku, ukazując w jaskrawych kolorach obraz nieszczęść czekających na złych ludzi w tym i przyszłym życiu. Czasami moralitet operuje kontrastami, przeciwstawia życie bezbożnika życiu cnotliwego człowieka, prowadząc pierwszego do piekła, a drugiego do nieba. Innym razem nuta satyryczna bierze górę; moralitet atakuje poszczególne występk i wady: bluźnierstwo, żarłoczność, zazdrość, brak szacunku dla rodziców. W epoce Reformacji moralitet zaciągnął się w służbę rozgryzających namiętności religijnych; posługiwali się nim protestanci w atakach na Kościół, a katolicy w zwalczaniu reformy. Z 65 ocalałych moralitetów aż 15 to dzieła polemiczne rozpłomienione namiętnościami Reformacji. Gdy idzie o komizm, występuje on w wielu moralitetach w nie mniejszym natężeniu aniżeli w farsach; różnią się one jednak od zwyczajnych fars nutą moralizatorską, chociaż i ta ledwo daje się niekiedy wyczuć. W większości poważnych moralitetów, natchnionych myślą religijną, toczy się na scenie walka między dobrymi a złymi instyktami dążącymi do opanowania ludzkiego serca. Moralitet *Bien avisé, Mal avisé* (Roztropny, Nieroztropny), liczący 8000 wierszy, przedstawia życie ziemskie człowieka cnotliwego i potępieńca aż do samej śmierci, aby zaprowadzić później jednego do raju, a drugiego do piekła. W dwóch moralitetach — *L'Homme juste et l'Homme mondain* (Człowiek sprawiedliwy i człowiek światowy) Szymona Bougoin, kamerdynera Ludwika XII, i *L'Homme pécheur* (Człowiek grzesznik) liczącym 22 000 wierszy i granym w Tours około r. 1490 — opartych na tych samych religijnych, budujących i pouczających założeniach, rozbrzmiewają nagle żywe i wesołe nuty przy roztaczaniu obrazów rozwiązłości i sprośności, jakich winien wystrzegać się każdy chrześcijanin. Moralitet *Charité* (Miłosierdzie) uderza w zatwardziałość bogaczy, a *Les Blasphémateurs* (Bluźniercy) piętnują ostro częste w owym czasie akty bluźniercze. Inne moralitety gloryfikują cnoty ro-

dzinne. *Les Enfants de maintenant* (Dzisiejsze dzieci) są lekcją dla rodziców rozpieszczających swoich synów. *L'Enfant ingrat* (Niewdzięczny syn) i *L'Enfant de perdition* (Syn godny potępienia) wprawiają w drżenie synów, którzy nie szanują swoich rodziców. Niewdzięczny syn częstuje swego ojca kawałkiem razowego chleba, sam zadając soczysty pasztet. I co z tego? Z pasztetu wyłazi obrzydliwa ropucha, skacze niewdzięcznikowi na twarz i ustępuje stamtąd dopiero na rozkaz papieża. W *La Condamnation des bañquets* (Potępienie uczt) Nicolas de la Chesnaye wytacza proces żarłokom, którzy spędzają dni i noce na ucztach i hulankach.

Moralitety polityczne mają już to panegiryczny, już to satyryczny charakter: *La mort du Duc Philippe* (Śmierć księcia Filipa, 1467), *La paix de Péronne* (Pokój peroński, 1468), oba pióra Georgesa Chastellaina, *Mieuls que devant...*

Najstarszym polemiczno-satyrycznym moralitetem jest *Le Concile de Bâle* (Sobór bazyilejski, 1432).

Znane były także moralitety czysto religijne: *L'Assomption de Notre Dame* (Wniebowzięcie Matki Boskiej), *Marie-Madeleine*.

Na szczególną uwagę zasługuje także grupa moralitetów patetycznych, których intencją jest nie tyle kształcić i budować widzów, co budzić litość i rozczulenie w ich duszach. Jakiś „cesarz” zabija własnoręcznie swego siostrzeńca za to, że wyrządził zniewagę młodej dziewczynie. Córka karmi swym mlekiem matkę uwięzioną i skazaną na śmierć głodową. Cnotliwa córka poddanego chce odebrać sobie życie, aby uniknąć hańby gotowanej jej przez dziedzica. Te moralitety sentymentalno-patetyczne, mnożące się ok. połowy XVI w. i będące pierwszymi próbami „tragedii mieszczańskiej”, zostały nagle zahamowane pojawieniem się koncepcji tragedii klasycznej. Po r. 1550 wszystkie bez wyjątku *moralités*, przedstawiane przez cały wiek z górami przez tzw. *basochiens*, członków korporacji *Basoches* (*basilica*) grupującej kancelistów sądowych, i także przez uczniów w kolegiach, zniknęły całkiem i bezpowrotnie z teatru.

Bibliografia: *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, publié par Le Roux de Lincy et Fr. Michel, Paris 1837; *Recueil de farces,*

soties et moralités [...], publié par P. L. Jacob, Paris 1859; *Le Théâtre français avant la Renaissance. Mystères, moralités et farces*, publiés par Ed. Fournier, Paris 1872; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Age*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au Moyen Age*, Paris 1886; Fr. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au Moyen Age*, Paris 1839; Ch. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, Paris 1882; G. Paris, *La Poésie française au XV^e siècle*, Paris 1886; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921.

Stanisław Łukasik

MYSTÈRE: nie sprecyzowany nigdzie wyraz *mystère* (*misterre, mistere*) ‘misterium’ oznacza najdoskonalsze dzieło dramatyczne średniowiecza, ukazujące tajemnicę wiary chrześcijańskiej. Użycia nazwy *mystère* w znaczeniu dramatycznym nie spotyka się nigdzie przed XV w. Najdawniejsze dramaty liturgiczne zwąły się *ludi*, *repraesentationes*, *historiae repraesentandae*. Sztuki Jean Bodela, Rutebeufa i Adama de la Halle otrzymały miano *jeu*, a utwory dramatyczne XIV w. były znane pod nazwą *miracles*. Nazwa *mystère* została użyta po raz pierwszy dla oznaczenia rodzaju teatralnego w liście królewskim wystawionym w r. 1402 przez Karola VI dla paryskiej Confrérie de la Passion, w którym była mowa o *misterre de la Passion* i o innych *misterres*. Jednakże do r. 1450 nazwa ta stosowała się najczęściej do żywych obrazów (*jeux de mystères*) przedstawianych zazwyczaj przy wjazdach książęcych. Gdy w r. 1437 Karol VI wjeżdżał uroczyście do Paryża, od rogatki, wzdłuż rue Saint-Denis aż do mostu Châtelet, były rozstawione żywe obrazy przedstawiające różne sceny z Ewan-

gelii: Zwiastowanie, Męka Pańska, Zmartwychwstanie. Dopiero od połowy XV w. nazwę *mystère* zastosowano do oznaczania obszer-nych dramatów religijnych, wielkich i wspaniałych widowisk publicznych. W tym znaczeniu wyraz *mystère* zda się pochodzić raczej od łacińskiego *ministerium* 'służba' (*ministerium Resurrectionis*) aniżeli od łacińskiego *mysterium* 'tajemnica'.

Francuskie *mystères*, rozwlekłe dramaty religijne nie krępowane w swej kompozycji żadnymi prawami ani regułami, były najczęściej pełną przepychu inscenizacją ważnych wydarzeń z dziejów religijnych, obejmującą *Stary* i *Nowy Testament* oraz żywoty świętych od czasów apostołskich aż po najmłodszych świętych, jak św. Dominik i św. Ludwik. Zachowały się także dwa *mystères* świeckie: anonimowe *Mystère du siège d'Orléans* (Misterium oblężenia Orléanu), mające za przedmiot oswobodzenie tego miasta przez Joannę d'Arc, i *Mystère de la destruction de Troie* (Misterium zburzenia Troi), napisane około r. 1452 przez Jacquesa Millet, studenta prawa z Orléanu.

Autorzy religijnych misterii wyzyskiwali bardzo chętnie źródła hagiograficzne, czerpiąc wiele z apokryfów, legend i tradycji ustnej. Zresztą wieki średnie nie czyniły wielkiej różnicy pomiędzy historią a legendą. Z zachowanych ponad 60 *mystères* 20 przedstawia tematy biblijne, a reszta ma za przedmiot żywoty świętych i legendy. Poza tym wiadomo, że wystawiano jeszcze 60 innych *mystères*. Całość zachowanych *mystères*, powstałych między r. 1400 a 1530, dzieli się na 3 cykle: 1. cykl *Starego Testamentu*, 2. cykl *Nowego Testamentu*, 3. cykl świętych. Punktem kulminacyjnym w cyklu *Nowego Testamentu* był zazwyczaj obraz Męki Pańskiej, przedstawiany żywo, barwnie i z jaskrawymi szczegółami. Najstarszym i najwspanialszym ze wszystkich utworów o Męce Pańskiej jest *Mystère de la Passion*, liczące 34 574 wiersze, napisane około r. 1450 przez Arnoula Gréban. Około r. 1486 dzieło to zostało w oryginalny sposób rozwinięte i uzupełnione przez Jean Michela. Olbrzymie *Mystère des Actes des Apôtres* (Misterium dziejów apostołskich), będące jakby dalszym ciągiem *Mystère de la Passion*, skomponowanym przez tego samego Arnoula Gréban do spółki z bratem Szymonem Grébanem,

przedstawia w bardzo obszernych ramach dzieje i czyny wszystkich apostołów od Wniebowstąpienia aż po ich umęczenie. To rozwlekłe dzieło, liczące 61 968 wierszy, było grane w całości w r. 1536 w Bourges przez 40 dni z rzędu. W pośrodku tego cyklu figuruje postać Chrystusa, przedstawiana na ogół rzadko w godny i podniosły sposób, w otoczeniu niezliczonej rzeszy patriarchów i proroków, świętych i apostołów. Występująca tu i ówdzie Matka Boża jest jedną z najudatniejszych i najmilszych postaci. Już mniej imponujące jest *Le Mystère du Vieil Testament* (Misterium Starego Testamentu), liczące 49 386 wierszy i powstałe prawdopodobnie w Paryżu. Spośród innych *mystères*, zrazu krótkich, później coraz to dłuższych, zasługuje jeszcze na szczególną uwagę *Le Jeu de Mystère de la sainte Hostie*, wystawione w Paryżu w r. 1444, które ma za przedmiot cud, jaki rzekomo zdarzył się w XIII w. w związku z wykradzeniem konsekrowanej hostii. Celem całej skomplikowanej maszynerii misterii było zasadniczo podnosić moralnie, budować i umacniać w wierze słuchaczy i widzów. Poważny i podniosły nastrój ożywiał i podniecał uczucia religijne. Zdarzało się jednak często, że celem rozweselenia widzów przerywano powagę opowiadania wesołymi intermediami, w których występowali chłopci, parobcy, żebracy, kaci, ślepy, śpiewacy piosenek, a przede wszystkim *fous* (błazny), strojący rozmaite figle, opowiadający różne dowcipy, żarty i facecje. To posługiwanie się komizmem, trzymane z początku w pewnych ryzach, posunęło się z biegiem czasu do ostatnich możliwych granic, wywołując różne skandale i zgorszenia. Wzmacniające się ustawicznie wybrki błaznów kompromitowały przedstawienia, gotując śmierć misteriom.

Podstawową formę wersyfikacyjną stanowiły wiersze 8-zgłoskowe, wiazane rymami płaskimi, rzadziej rymami przeplatnymi. Niekiedy, o ile to było możliwe, autorzy starali się łączyć rymem ostatni wiersz każdej zwrotki z pierwszym wierszem następnej. Poza tym wprowadzano również i inne miary wiersza, najczęściej 10-zgłoskowiec, rzadziej aleksandryn i wiersze 7-, 6-, 5- i 4-zgłoskowe. Słabą stroną tych wszystkich kompozycji jest rozwlekłość, niedbałość i nierówny styl, rzadko dostosowany do poważnych

i podniosłych scen. Wśród autorów nie znalazł się ani jeden genialny twórca, zdolny do stworzenia prawdziwie wielkich dzieł, mimo że niektórzy z nich, jak Arnoul Gréban, Jean Michel i Pierre Gringoire, byli utalentowanymi pisarzami. Zresztą niewiele nazwisk się zachowało. Nie znany skądinąd Eustache Mercadé był w pierwszej połowie XV w. autorem dwóch dzieł: *Le Mystère de la Passion* i *Le Mystère de la Vengeance de Notre Seigneur Jésus-Christ* (Misterium zemsty Pana Naszego Jezusa Chrystusa). Jacques Millet z Orleanu (zm. 1466) napisał *Le Mystère de la Destruction de Troie par personnages*. Arnoul Gréban stworzył najgłośniejsze w XV w. *Le Mystère de la Passion* i wraz z swym bratem Szymonem (Simon) wspaniale *Le Mystère des Actes des Apôtres*. Jean le Prieur skomponował *Le Mystère du Roi Avenir*. Jean Michel, lekarz z Angers, rozwinął i rozszerzył *Le Mystère de la Passion* Arnoula Gréban (1486). Andrieu de la Vigne dał *Le Mystère de Saint Martin*, a Chevalet *Le Mystère de Saint Christophe*. Znany poeta Pierre Gringoire napisał *Le Mystère de la vie de monseigneur saint Loys* (Misterium żywota św. Ludwika).

Przedstawienia misterii były organizowane zazwyczaj z wielkim przepychem przez ochotnicze zespoły aktorów, rekrutujących się przede wszystkim z duchownych, mieszczan, rzemieślników i studentów. W Paryżu działała wspomniana już w r. 1380 Confrérie de la Passion, składająca się z mieszczan i rzemieślników. W r. 1402 Karol VI nadał listem królewskim tej Confrérie de la Passion et Resurrección Notre Seigneur pewnego rodzaju monopol na organizowanie widowisk w stolicy. La Confrérie de la Passion dawała przez długie lata przedstawienia w hôtel de la Trinité, a od r. 1539 w hôtel de Flandres. Inaczej działało się na prowincji, gdzie organizowane po większych miastach widowiska pasyjne były najczęściej dziełem powstających specjalnie w tym celu na pewien czas stowarzyszeń. Mniejszym już znaczenie rozgłosem cieszyły się misteria w południowej Francji. Najstarsze *Mystère de la Passion* w języku prowansalskim dochowało się w rękopisie z XIV w. Ogółem zachowało się 10 misterii z Południa: *Mystère de Sainte Angès* (XIV w.), *Mystère de la Passion* (XIV w.),

Mystère de Saint Jacques (*Ludus Sancti Jacobi*, XV w.). W r. 1519 przedstawiono *Mystère de la sainte Hostie* w Saint-Junien, a w r. 1521 *Mystère de la Passion* w Limoges. Te wspaniałe widowiska, ukazujące publiczności na olbrzymich improwizowanych scenach wzruszający dramat Mesjasza oraz odsłaniające tajemne wątki akcji rozgrywającej się niekiedy równocześnie w niebie, na ziemi i w piekle cieszyły się olbrzymią popularnością przez cały wiek z górą. Ich nienaturalna śmierć nastąpiła nagle wskutek nadużywania elementów komizmu, błazeństw i wybrków. Gdy w r. 1548 La Confrérie de la Passion miała przeprowadzić się do nabytego w tym celu hôtel de Bourgogne, parlament Paryża wydał 17 listopada 1548 zakaz przedstawiania misterii Męki Pańskiej („le mystère de la Passion notre Seigneur, ne autres mystères sacres, sur peine d'amende arbitraire [...]”). Dekret ten, równoznaczny z wyrokiem śmierci, położył ostateczny kres rozwojowi zapoczątkowanego w średniowieczu teatru religijnego.

Bibliografia: Fr. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au Moyen Age*, Paris 1839; *Le Théâtre français avant la Renaissance. Mystères, moralités et farces*, publiés par Ed. Fournier, Paris 1872; M. Sepet, *Le Drame chrétien au Moyen Age*, Paris 1877; L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris 1880; *Mystères inédits du XV^e siècle*, publiés par A. Jubinal, Paris 1837; O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, Paris 1837; E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France au XIV^e et au XVI^e siècle*, Dijon—Paris 1903—1904; A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, publié par G. Paris et G. Reynaud, Paris 1878; *Le Mystère du Vieil Testament*, publié par J. de Rothschild, Paris 1878—1891; E. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, Rennes 1860; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle 1893; Ch. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature française au Moyen Age*, Paris 1882; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1905; C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895; K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Elberfeld 1875; J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris 1921; C. Chabaneau, *La Langue*

et la littérature du Limousin, Montpellier—Paris 1892; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen Age*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921.

Stanisław Łukasik

SACRA RAPPRESENTAZIONE: (włoskie: misterium religijne, ang. *mystery play*, franc. *mystère*, niem. *Kirchendrama*. Rzeczownik *rappresentazione* pochodzi z łaciny ludowej od czasownika *re-ad-praesentare*, klas. *repraesentare*, złożone z prefiksu *re-* 'znowu' i *praesentare* 'przedstawiać', w formie ludowej ze wstawką *ad*, stąd kontrakcja *radpraesentare*).

Jest to rodzimy ludowy włoski dramat religijny, który rozwinął się w Italii średniowiecznej zupełnie niezależnie od dramatu klasycznego (podobnie jak współczesne mu francuskie *mystères*). Treścią jego są epizody ze *Starego Testamentu*, z życia i męki Chrystusa, męczeństwa świętych oraz najbardziej patetycznych legend chrześcijańskich. Formą wierszową tekstu bywa najczęściej oktawa. Aktorami w tym dramacie byli ochotnicy, odgrywający bezpłatnie poszczególne role z pobudek religijnych, a także pod impulsem wrodzonych skłonności indywidualnych do sztuki scenicznej. Był to więc, jak dzisiaj powiedzielibyśmy, teatr amatorski. Aktorzy ci, w dalszym stadium rozwoju tego teatru, tworzyli bractwa.

Ten rodzaj dramatyczny powstał z form ludowych utworów, jak nabożne „dysputy” (*contrasto*) i laudy, w szczególności z laudy dramatycznej (*lauda drammatica*), gdzie elementem zasadniczym był dialog, wzorowany na dialogach i scenach dramatycznych liturgicznych. Stopniowo (poprzez w. XIII i XIV) krótsze sceny rozszerzano i rozbudowywano oraz ujmowano w formę literacko-artystyczną aż do postaci pełnego dramatu. Nazwa *sacra rappresentazione* ustaliła się najpierw we Florencji ok. połowy XV w. Najstarszym z tych utworów, znanych dotychczas, jest *Rappresenta-*

zione del di del giudizio (Dramat Sądu Ostatecznego), napisana pomiędzy r. 1444 a 1448; autorem jest Antonio di Miglio. W 1449 r. ukazał się drugi tego rodzaju utwór, pt. *Abramo e Isacco*, którego autorem był Feo Belcari; grano go we Florencji w kościele Santa Maria Maddalena in Castello. Przedstawienia odbywały się najpierw w kościołach, później w dziedzińcach klasztornych, a następnie na placach publicznych. Stawały się coraz bardziej popularne, im więcej elementów niereligijnych i komicznych wprowadzano do nich dla urozmaicenia. Z czasem wytworzył się jednolity schemat: przedstawienie rozpoczynało się prologiem, w którym anioł zapowiada treść i napomina widzów do nabożnego skupienia. Następuje akcja z akcesoriami stałymi, jak Bóg Ojciec (*Padre Eterno*) w otoczeniu niebian, piekło z diabłami itp. Mimo tego schematyzmu *sacre rappresentazioni* wykazywały wielką różnorodność i barwność form i postaci, dzięki pomysłowości i zapałowi bezinteresownych aktorów. Często w poszczególnych stadiach rozwojowych akcja wykracza poza ustalone granice tematyczne *Biblii* i legend nabożnych, czerpiąc treść i typy z fantazji ludowej. Do takich właśnie należą postacie fantastyczne bohaterów-świętych, jak Guglielmina, Stella, Uliva. W szczytowym okresie rozwoju owego gatunku piszą takie utwory Lorenzo il Magnifico (*San Giovanni e Paolo*), Bernardo Pulci (*Barlaam e Josafat*), Giuliano Dati (*La passione del nostro Signor Gesù Cristo*). Ten ostatni grano w Rzymie w Colosseum jeszcze nawet w r. 1525. W r. 1480 jeden z najwybitniejszych poetów wczesnego Renesansu włoskiego, Angelo Poliziano, napisał pierwszy dramat świecki w języku włoskim, opierając się na elementach *sacra rappresentazione*, pt. *Fabula d'Orfeo*. Utwór ten stanowi moment stopniowego przechodzenia dramatu religijnego w dramat świecki. Pojawił się więc szereg podobnych utworów, jak *Favola di Cefalo*, którego autorem jest Niccolò da Correggio, Timone M. M. Boiarda oraz *Virginia*, którą napisał Barnardo Accolti. Wszyscy oni wprowadzają już liczne elementy klasyczne (postacie i sceny) i w ten sposób przyczyniają się do stopniowego zanikania *sacra rappresentazione*, torując drogę dramatu klasycznemu. W drugiej połowie XVI w.

sacra rappresentazione odżywa jeszcze dzięki autorowi Giovanni Maria Cecchi, który napisał *Il figliuol prodigo*, *La morte di re Acab*, *L'esaltazione della Croce*, *Tobia* i in. W następnych wiekach ten rodzaj zanika prawie całkowicie, by tylko w rozmiarach ograniczających się do jednej sceny skupiać pobożnych parafian w jakiejś odległej wiosce lub miasteczku. Należy jeszcze zaznaczyć, że w XVI w., prócz wcześniej już praktykowanych międzyaktówek komicznych, często błazeńskich i gorszących, wprowadzono także do tych przedstawień tzw. *intermezzi*.

Bibliografia: O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 1—2,

Milano 1943; M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. 1—2, Firenze 1943—1951; S. D. Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. 1, Milano 1950; *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. 4, Milano 1951, s. 245—246; vol. 6, Milano 1948, s. 105—114; V. De Bartholomeis, *Laude drammatiche e sacre rappresentazioni*, vol. I, 1—3, Firenze 1943; *Enciclopedia cattolica*, vol. 11, Città del Vaticano 1953, s. 1818 n.; U. Renda, P. Operti, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino 1959.

Walerian Preisner