



Brückner Alexander

Początki teatru i dramatu średnio-
wiecznego.

BIBLIOTEKA WARSZAWSKA.

OGÓLNEGO ZBIORU TOM 214.

BIBLIOTEKA
WARSZAWSKA.

PISMO MIESIĘCZNE,

poświęcone naukom, sztukom i sprawom społecznym.

Rok 1894. — Tom II. *III.*

INSTITUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63
WARSZAWA.

Adres Redakcyi: ulica Foksal Nr 6.

1894.

<http://rcin.org.pl>



Дозволено Цензурою.
Варшава, 1 Апрѣля 1894 года.

6878

Początki teatru i dramat średniowieczny.

Gdy przed dwudziestupięciu wiekami, jak mówi podanie, wynaleziono sztukę dramatyczną, nie mogli chłopci ikarsecy, którzy pierwsi widowiska dramatyczne urządzili, ani marzyć o wielkich a zmiennych kolejach, jakie zabawny ich wynalazek przejdzie. Przeszczepiony do Aten, miał on urósć rychło w sam szczyt i koronę sztuki greckiej, najpełniej wyrazić ducha narodu i stać się skarbem jego nie wyczerpanym; gdy się znowu zmieniły czasy i ludzie, dramat, jak naród, który go kołysał, utracił wszystko: i poklaski widzów, i życie na scenie, i pamięć na świecie. I nie odżył więcej naród, ale odżył dramat i, piastowany w ramionach świeżych a silnych, rozszedł się po cywilizowanym świecie i panuje dziś wszechwładnie od Europy przez Amerykę do Japonii i Chin, Indyi i Persyi. Wprawdzie nie myślimy miarą zamiłowania w dramacie mierzyć wysokości cywilizacji. Włochy, Chiny i Japonia stanęły-by wtedy zbyt wysoko, a zbyt nisko Ameryka, nie posiadająca właściwej sztuki, lecz osypująca za to złotem głośnie spektakle i towary—dla mody i humbugu: charakterystycznym też jest, że w Utopii amerykańskiej Bellamy'ego, gdzie muzyka koncertowa, jak woda za odkręceniem kranu, zawsze się rozlewa, o teatrze głucho milczenie. Może zresztą społeczeństwa, którym już o niczem marzyć, niczego życzyć, ani się spodziewać nie trzeba, bez teatru się obejść, lecz dla ludzi dzisiejszych stanowić będzie teatr zawsze źródło najgłębszych i najczystszych wrażeń, lub choćby tylko przyjemnej rozrywki. Bo już od-

dawna teatr, o ile nie jest igraszką dworów, przeznaczoną dla wyższych warstw, schodzi znowu do ludu, staje się narodowym, jakim był w swych początkach; zajęcie nim rośnie i próżne są utyskiwania bądź w Paryżu, bądź w Berlinie, że teatru upadają: przybywają przecież coraz nowe, a i stare się nieźle trzymają, chyba że są prowadzone zbyt bezmyślnie. I jak w trunku Bakcha-Dyoniza znajdujemy przyjemność, pokrzepienie, a choćby zapomnienie, tak rozmarza nas i widowisko Bakcha-Dyoniza: cieszy nas, gdy po pracy albo nudach dnia choćby na scenie widzimy życie pełniejsze, barwniejsze, a prostsze niż nasze; gdy spotykamy serca tkliwsze, namiętności gwałtowniejsze, dzielniejszera-miona, ostrzejszy dowcip; cieszy nas widok śmiesznych nieporozumień i zawikłanej intrygi, i ślepego trafu, i sprawiedliwości nieziemskiej; bawi nas podłość, mniej tajona, niż za dnia, i idiotyzm, jakiego świat nie widuje, i zepsucie, co to przed słońcem się chowa.

Wobec takiego znaczenia i rozwielenienia się dramatu, nie wadzi zastanowić się i nad tem, jakie mogą być pierwsze jego-początki; ale ponieważ nie myślimy tym razem badać psychologicznych jego podstaw, rozbierać samego popędu mimetycznego i towarzyszącego mu uczucia, przeto określimy zadanie nasze ściśle historycznie i zapytamy: gdzie, kiedy i dlaczego powstał dramat? Zdawało-by się, że każdy podręcznik czy encyklopedia dostarczają wszelkich potrzebnych danych. Cóż tu pytać? Wiemy, że dramat powstał z dytyrambów i chórów tragicznych, a śpiewek komicznych na cześć Dyoniza-Bakcha; że pierwszy Tespis z Ikary dodał do chórów aktora i wystawił pierwszą tragedję w r. 534 p. Chr.; że Eschyl dodał drugiego aktora i po ludzku ich przebrał, że Sofokles dodał trzeciego, a pierwszy przestał być aktorem i poetą razem; że z Aten w końcu rozszedł się dramat po całym świecie; każda historia literatury greckiej stwierdza to z tryumfem. Otóż zaraz ostatnie twierdzenie nie słuszne, dramat bowiem powstawał i bez wpływów greckich; a i w pierwszym nie wszystko jasne, bo zaraz pytamy: dlaczegoż właśnie tylko z kozłich i biesiadnych śpiewów Dyoniza, a nie z jakich innych, dramat powstał? dlaczego np. kult Apollona nie podobnego nie wytworzył? w takich Delfach miescili się obaj bogowie razem, brzmiał pean Apollona, gdy milki dytyramb Dyoniza, Muzy otaczały jednego, jak tyady drugiego, a przecież nie z peanów Apollona, tylko ze śpiewu kozłów wyszła tragedia. Albo w Attyce, gdy się na misterya do Eleuzys udawano, sztydziłi bezkarnie widowie po mostach i drogach z przechodzących—czemuż nie z tych „gefi-ryzmów” podczas obchodów Demetry, lecz tylko z szyderstw i drwin, jakimi orszak Dyoniza z wozów tłumy obrzucał, urosła komedia? Nie będzie więc chyba zbyt bezczem zastanowić się raz znowu nad temi początkami; ale że o świadectwa trudno, że początki te już dla Arystote-

lesa zasunęły się były w mgłę niepamięci, nie zawadzi obejrzeć się po szerokim świecie za przykładem i podobieństwem i nie zrazi nas od tego ani zgryźliwy docinek znakomitego filologa, zwrócony ku tym, którym zdaje się być ważniejszym przesłuchiwać Botokudów i Kameczadów, niżli Hellenów. I inne względy, uboczne, spowodowały nas do podjęcia tej pracy: raz okaże się nam, jak mało teoria dramatu, popłaca jąca od czasów Arystotelesa do dziś, liczy się z historią dramatu, jak dowolnie narzucona krępuje ocenę estetyczną i sprowadza na manowce twórczość autora i wrażliwość publiczności, jak w jej powijakach nie zmarniał wprawdzie talent potężny, ale skrzywiły się pojęcia o sztuce.

Inny wzgląd tyczy się dziedziny ludoznawczej. Na niej-to bowiem panoszy się dziś coraz bardziej teoria—nazwał-bym ją teorią migracyonistów,—wedle której, jeśli się gdzie na świecie powtórzy jakieś nieco skomplikowane zjawisko, np. wątek powieściowy, albo instytucya społeczna, albo narzędzie, albo dramat i t. d., należy zaraz szukać drogi, a po niej wędrówki tego motywu, ornamentu i t. d. od ludu do ludu, a więc teoria, zaprzeczająca, by skomplikowane nieco zjawiska mogły na kilku punktach ziemi, zupełnie od siebie niezależnie, powstawać. Wyznajemy zdanie przeciwne, mniemamy, że spryt ludzki w podobnych położeniach do podobnych wyników samodzielnie dojść może; Teatr rzecz już wcale skomplikowana; zobaczymy oto, czy w kwestyi teatralnej zyszcemy jakie dane dla rozjaśnienia sprzecznych poglądów. Ale jeszcze więcej nęciło nas przy sposobności tej pomówić obszerniej i o początkach teatru u Słowian zachodnich, mianowicie u Czechów, Kroatów i Polaków.

I.

Rozejrzyjmyż się najpierw po świecie, gdzie szukać dokumentów, które-by nam początki teatru objaśniły. Zaczniemy od narodów cywilizowanych, ale wykluczmy zaraz na wstępie Babilończyków. Semitów i Chamitów; ich kultura nie wytworzyła niczego, co-by teatrem lub dramatem nazwać się godziło; Ewald niegdyś, a za nim inni odnajdowali wprawdzie dramat w Pieśni nad pieśniami, lub w księdze Hioba, ale monolog i dyalog same dramatu jeszcze nie stanowią,—w takim razie byłby nim i cały psalmoksiąż, albo w byle której eklodze Wergila już znaleźli-byśmy i dramat pasterski. Trudno też wyobrazić sobie w czasach późniejszych, aby Semita monoteista, brzydzący się wszystkim, co kształty odtwarza, zgodzić się mógł na żywą plastykę dramatu; w czasach zaś dawniejszych życie jego koczownicze i zbójckie nad brzegami pustyni nie wytwarzało chyba atmosfery, z której dramat się

rodzi. Zwróćmy się więc od Semitów do Indów, którzy dramat bezsprzecznie posiadają. Tu znowu, dla zupełnego braku źródeł pierwotnych, niepodobna przedstawić szczegółowo dziejów tego dramatu. Przypuszczają, że z recytacją bogato rozwiniętego eposu o bogach i bohaterach połączono kiedyś i mimiczne jego przedstawienie, że więc indyjski epos wydał dramat o treści mitycznej, czerpiący głównie z cyklu legend, skupionych około boga Wisznu. Do tego mitycznego i religijnego dramatu powrócili-by nowsi Hindowie; z pierwotnych dramatów bowiem nie się nie zachowało, spadły one chyba do rzędu najniższych ludowych widowisk i stąd się dopiero znowu podnoszą.

W żadnym związku z tym domorosłym dramatem nie stało-by w takim razie to, co my jako dramat indyjski znamy i cenimy. Trzy dramata Kalidasy, a najslawniejszy z nich Sakuntala, szczególnie zdobyły poklask; obok nich, wymieńmy bardzo rozległy, Mrcchakatika króla Sudraki w dziesięciu aktach, który, niestety, w banalnej, wszelki połysk indyjski nadto ścierającej przeróbce Pohla, jako Wasantasena, (nazwę wygodniejszą tę nadal zatrzymujemy), zeszłego roku w berlińskim teatrze królewskim, a tego roku w Wiedniu bardzo się podobał, (godziło-by się wystawić go może i w Warszawie), wreszcie kilka innych dramatów, których nie wyliczamy. Czas, miejsce, autorowie nieznanymi, albo wątpliwymi; Wasantasenę uznają za najdawniejszą, dzieła Kalidasy odnoszą do trzeciego lub czwartego wieku po Chrystusie, inne znacznie są późniejsze; (dawniejsze, które niegdyś pewnie istniały—cytują je bowiem—całkiem zaginęły). Otóż treść ich, szczególnie Wasantaseny, nie zawiera nic mitycznego, odgrywa się na ziemi, wśród ludzi, nieraz na wcale niskich stopniach indyjskiej społeczności. Wasantasena np., bogata kokotka, i zubożała kupiec, Czarudata, pokochali się i po rozmaitych zawikłaniach, wystawiających stałość ich i charakter na ciężkie próby, łączą się, przyczem nowy król, wdzięczny za usługi, Wasantasenę rehabilituje. Sakuntala również kokotka, tylko niebianka, apsaras, coś jakby Peri, wykroczyła przeciw obowiązkowi gościnności i traci miłość króla, za karę przez niego nie jest poznana, aż odnaleziony pierścień poznanie i miłość wraca. Te i podobne dramata, odgrywane nie wobec ludu, lecz wobec króla i wyższego towarzystwa, w największe święta doroczne, wiosenne, połączone z kultem Siwy (nie Wisznu), który greckiemu Dyonizowi odpowiada, pochodzą ze stolicy zachodnich wybrzeży indyjskich, Udżajini, greckiego Odzene, i wskazują tem samem, jak i podziałem na akty, treścią miłosną, osobami kokotek, bramarbasów i sług dowcipnych, na nowszą grecką, Menandrową, komedię.

Jakżeż dotarła ta komedia do Indyi? Dwie drogi otwierają się tu: raz, bezpośredni wpływ Aleksandra Wielkiego i dyadochów. Ze

źródeł, np. z Plutarcha, wiadomo, że tysiące greckich technitów, t. j. aktorów, grajków i t. d. towarzyszyły i dodawały blasku i pompy pochodom Macedończyka, że jeszcze o wiele później na dworach baktryjskich i innych azyatyckich grywano greckie dramata, skąd łatwo dalej rozejść się mogły. Powtóre, wiemy o związkach handlowych Aleksandryi Ptolemeuszowej z wybrzeżem indyjskiem, z Barygazą, skąd gościniec handlowy wprost do Udżajiny prowadził;—z kupcami mogły i trupy wędrujące dostać się do Indyi.

W dalsze szczegóły nie wchodzimy; jakiemu zabarwieniu indyjską fantazyą i fantastycznością, jakiemu przystosowaniu do warunków życia indyjskiego uległy greckie wątki i osoby, jak wpływ grecki powoli słabiał, starał się wykazać E. Windisch w cennej pracy *Der griechische Einfluss im indischen Drama*, umieszczonej w rozprawach piątego kongresu orientalistów (Berlin, 1882, str. 3—106).

Zatrzymajmy się jeszcze w Azji. Do cech charakterystycznych Chińczyka i Japończyka należy upodobanie w widowiskach teatralnych, ale o wieku tych widowisk i pochodzeniu nic pewnego sądzić nie można. Synologowie, których pytałem, przypuszczają, że i chiński dramat obcego jest pochodzenia, wskazują na prastare stosunki z zachodnią Azją, innemi słowy i do Chin mogła przez Baktryę, jeżeli nie przez Indyę, komedia Menandrowa dotrzeć. Scena bardzo prymitywna, bez kulis i maszyneryi; komedję cechuje treść, wzięta z historii, a częściej z życia; obserwacya zewnętrzna życia i motywów chińskich bardzo dokładna, ale brak pogłębienia psychologicznego, albo choćby ciekawego wątku; rozwlekłą jej prozę przerywają liryczne wstawki i śpiewki. Stałego teatru niema, ale liczne wędrowne trupy przedstawiają po domach bogatszych, lub na estradach po placach publicznych, dramata podczas rozmaitych uroczystości lub obchodów; stan aktorów i literatura dramatyczna, jako w narzeczu pospólstwa pisana, nie są cenione; właściwa literatura ignoruje je. Najlichnieszy szereg dramatów ogłosił przed laty Bazin, a sprawozdanie Ampère'a z wrażeń tej lektury można odczytać w „*Revue des deux mondes*“ z r. 1838 tom XV, str. 737—771. Inne znane były i dawniej, mianowicie Sierota (chiński) z Czao, który w (całkiem dowolnej, paryskiej, nie chińskiej) przeróbce Woltera literaturę europejską okrążył, a i w naszej znany jest z tłumaczenia z r. 1806 (pierwszy akt pióra Trembeckiego). O teatrze japońskim napisał barwną, choć czysto feljetonową rzecz Lequeux, *Le théâtre japonais* (Bibliothèque orientale elzévirienne, nr 63, Paryż 1889). Szczegóły ciekawe są. W teatrze siedzi się nie parę, lecz dziesięć godzin; główny interes wzbudzają nie tyle słowa, ile mimika aktora, którego twarz osobno dla tego jest oświetlona, i t. d. Gdybym się tu wdawał we wnioski, przypuszczał-bym wobec tych faktów, że taki dramat

powstał z pantominy, a ta może z marynetek, które na różnych punktach Azji (w Azji Mniejszej, Persyi, lub słynne „wajangi” Jawańczyków, marynetki skórzane złożone i mówca, recytujący ich role) ulubione stanowią oddawna widowisko. Na osobną wzmiankę zasługują jeszcze perskie teatry, o których pierwszy nasz A. Chodźko obszerną zdał sprawę: z recytowanych elegii i trenów, w jakich oplakiwano a później i opowiadano losy Alego i jego rodu, przeszli Persowie do przedstawiania tych dziejów: ale wiek, jaki temu przejściu od liryki i eposu do dramatu wyznaczają, tak jest późny, że wypada się raczej wystrzegać śmielszego orzeczenia o zupełnej oryginalności tego przeobrażenia. Bądź co bądź, podobieństwo między teatrymi a dramatem Dyoniza i misteryum średniowiecznym jest uderzające: odgrywa się teatry w pierwsze dziesięć dni Moharremu; wstęp dla widzów bezpłatny, koszta widowiska ponosi jaki bogacz, który przytem na przepych kostiumów, kosztowności i kobierców się wysadza, jeżeli nie opłaca się ich ze składek, bo wystawianie tych widowisk skarbi zasługi w niebie. Autorowie bogobojnych dzieł ani z nazwiskiem swem nie występują, ani tych dzieł nie ogłaszają; misterya, dochodzące do liczby kilkudziesięciu, opisują dzieje Mahometa, Alego i Huseina, zaczynają się nieraz od prefiguracyi z dziejów starozakonnego Józefa i braci jego, a kończą zmartwychwstaniem Alego i Huseina, kreśląc niby zarazem losy odkupienia ludzkości; modlitwy i przemowy pobożne poprzedzają i kończą widowisko. Ciekawych stylu i treści tych misteryów perskich odsyłamy do pracy Chodźki, *Théâtre persan*, Paryż, 1878 (nr 19 owej Bibliothèque orientale elzévirienne), lub do sprawozdania p. Ed. Montet w *Revue de l'histoire des religions* XIV (Paryż 1886). Obok tych misteryów, wstrząsających religijnym nastrojem narodu, fanatyzujących go nieraz, będących hymnem uwielbienia proroka i (szybkich) następców jego, posiada Pers i komedję, a raczej farsę. Wędrownie trupy „lutich” odgrywają lub improwizują t. z. temachi, których próbę przytacza Chodźko: dwaj ogrodnicy chwają na wyścigi płody swych sadów, kłócą się, biją, godzą, zapijają zgodę i wyrażają ku wielkiej ucieście trzeźwego wszelkie stopnie podchmienia. Młodszy ogrodnik, udający tylko pianego, porozumiewa się potem z córką starszego. Jeszcze chętniej niż na temachę patrzy Pers na karaguezy, marynetki, z ich „łysym bohaterem”, smakoszem i obłudnikiem. Próbką u Chodźki przypomina nieco scenę między Kalchase a przebrany Parysem w Pięknej Helenie; marynetki te mają sięgać bardzo dawnych wieków.

U ludów amerykańskich można-by może niejedno pokrewne zjawisko, np. w Meksyku, zanotować, ale dla braku źródeł trudno znaczenie jego bliżej określić. Zatrzymamy się więc tylko przy dramacie peruwiańskim, który i dziś jeszcze, acz niesłusznie, głośną sławą się cieszy.

Kultura Inków to najwyższy stopień rozwoju, jaki Ameryka przedkolumbowa osiągnęła; socyalizm monarchiczny zapewnił tu każdej jednostce byt i utrzymanie, pozbawiwszy ją naprzód wszelkiej wolności. Otóż program obchodów uroczystych peruwiańskich obejmował i przedstawienia dramatyczne, w których albo dzieje bogów, albo zdarzenia codziennego życia przedstawiano, więc przypomina attycką tragedję i komedję. Przypuszczamy, wobec najściślejszego rozkładu prac, charakteryzującego społeczność Inków, że ich mędracy-poeci, Amantowie, byli twórcami takich scen, urządzanych może też celowo, dla rozszerzania znajomości mitu i języka panującego rodu między podbitymi szczepami. Misyonarze katolicycy umieli później korzystać z takich widowisk, zastępując je misteryami chrześcijańskimi i rozkrzewiając w ten sposób nową wiarę. Otóż i wszystko, co o dramacie peruwiańskim na podstawie źródeł powiedzieć było można.

Tymczasem ogłosił był pilny badacz języka Inków (Quichua, Kespua,) Tschudi, r. 1853, dramat p. t. „Olanta“, pisany w narzeczu dawnej stolicy Inków, Kusko, oznaczywszy z wszelką stanowczością czas pochodzenia jego na pierwsze dziesięciolecie szesnastego wieku, jeszcze przed najazdem Pizarra i Hiszpanów. Treść „Olanty“, który doczekał się kilku wydań z różnych rękopisów i tłumaczeń, zgadza się z tradycją, niezapisaną wprawdzie u żadnego historyka, ale ludową, i uzupełnia ją. W dramacie szczęśliwy wódz i wasal Inków, przełożony nad terytorjum Anti, Olanta, wszedłszy w stosunek z córką króla, prosi ojca o jej rękę; doznawszy stanowczej odmowy, poprzysięga zemstę, korzystając z niezadowolenia wasalów i ogłasza się panem w Anti. Wojsko, wysłane przeciw niemu, rozbite jest podstępem. Kochanka, wydawszy na świat córeczkę, pokutuje w lochu klasztoru dziewięć słońca, córeczka zaś wychowuje się obok. Po latach dziesięciu umiera stary król, następca jego odzyskuje Anti zdradą, przypominającą najściślej tę, którą Zopir Daryuszowi Babilon otworzył. Olanta i rokoszanie, stawieni przed młodego króla, mają zginąć, ale wspaniałomyślny zwycięzca nie tylko przebacza, lecz wywyższa jeszcze Olantę do godności namiestniczkiej; owa zaś córeczka, odkrywwszy więzienie matki, ucieka się do łaski monarszej; wszyscy wyruszają do klasztoru, następuje wzajemne poznanie i połączenie Olanty z dawną kochanką, a siostrą króla.

Znaczenie Olanty, jako jedyne go pomnika literatury Inków, zniszczył jednak ostatni wydawca, E. W. Middendorf (r. 1890), wykazawszy niezbicie, że dramat ten, choć Hiszpanów i chrześcijaństwa niczem nie wspomina, powstał dopiero za czasów hiszpańskich, może w przeszłym wieku; autor jego (czy nie książdz Valdez, zmarły około r. 1818), udramatyzowawszy podanie, ukrywał dla przyczyn politycznych autorstwo i dzieło, późne pochodzenie jednak, mimo wszelkiego przejęcia się

kulturą ową, zdradził szczegółami, nie możebnemi dla dawnego Peru, jak wzmiankami o osłach, kocie, wieszaniu i t. d., i motywami, nie godzącemi się wcale z temi, jakie państwo synów słońca jedynie uznawało. Starego dramatu peruwiańskiego, niestety, Olanta nam nie zastąpi.

W Europie pozostają obok Greków Włosi, u których dramat, a raczej komedia, wobec żywych gości, dobitnej mimiki i chętki naśladowania i przedrzeźniania, cechujących zawsze synów Auzonu, powstać mogła; ale i tu, niestety, nie zbierzemy bogatszego plonu: późne początki literatury narodowej, a nader wczesne wpływy obce, greckie, nie pozwalają rozpatrzeć i ocenić szczegółów. O tragedyi na gruncie włoskim mowy być nie może, bo Italowie nie mieli ani własnego eposu, ani nawet, ile się zdaje, bogatych wątków podaniowych; natomiast wypadnie im może przyznać początki komedyi. Młodzież wiejska, przebrana w maski z kory, wyprawiała komiczne pieśni i sceny, farsy, zwane fescekinami, podczas dożynek i świąt jesiennych, później wyłącznie podczas obchodów weselnych. W innych, w saturach, przeważał może element dramatyczny; z wiejskiej dostały się one w końcu i na scenę rzymską, przyczepiano je do tragedyi. Rychło jednak satury ustąpiły mimom, scenom komicznym, w których wystawiano już jakąś intrygę, niewiarę małżeńską, oszustwa, zwodzenia i t. p. Sama ich nazwa grecka wskazuje na przejście z Wielkiej Grecyi, ale na rozkrzewienie się mimu w Wielkiej Grecyi wpłynął może właśnie pierwotny przykład włoski; mimy grywano na widowiskach Flory, dodawano je potem do tragedyi jak saturę, aż za czasów cesarstwa pasorzyt mimów zagłuszył dramat poważny; mimy odgrywali aktorowie i aktorki, podczas gdy młodzież obywatelska improwizowała t. zw. atelany z typowemi figurami komicznemi, pierwotnie małomiejskiemi, i atelany ustąpiły w końcu przed mimami, które już od czasów Cycerona coraz wyłączenie na scenie panowały.

Oto krótki przegląd zjawisk sztuki dramatycznej u narodów cywilizowanych; wrażenia, że są to naśladownictwa sztuki greckiej, nie mogliśmy się wszędzie pozbyć, a gdzie takiego wrażenia nie mieliśmy, tam, niestety, z powodu braku źródeł, niczego zbadać niepodobna. Całym plonem naszej wędrowki pozostanie więc dla tragedyi greckiej wskazanie na analogię dramatów religijnych w Peru i Grecyi, a dla komedyi—na improwizowane farsy włoskie i perskie.

II:

Dokładniejsze wskazówki, ciekawsze informacje co do początków sztuki dramatycznej znajdziemy może u ludów barbarzyńskich, a nawet

wet i dzikich, gdyż relacye podróży o ich dramatycznych „teatralnych” widowiskach wcale nie są rzadkie. Moglibyśmy wspomnieć Kamczadałów, którzy przytem głównie chód i giesty obcych gości przedróżniają. Donoszą nam, że Tlinkici (albo Kolusze) na Alasce, Ahtowie Wankuwerscy i Mokwijowie upodobali sobie dramatyczne przedstawienia. Osobliwsze gry maskowe spostrzeżono u szczepów Tekuna nad Amazonką. Ahlquist zdaje sprawę o przedstawieniach, urządzanych przez aktorów w maskach u Wogułów i t. d.; ale zamiast kilku, nierez pobeżnych i niedokładnych wzmianek, wolimy korzystać z wyczerpującej relacyi p. Gondatti z r. 1885, ogłoszonej w Pracach etnograficznego działu ces. Towarzystwa Przyjaciół przyrodoznawstwa, antropologii i etnografii przy uniwersytecie moskiewskim (tom VIII, Moskwa 1888 r., str. 74—87). Dla lepszego zrozumienia tego co następuje, nadmieniam, że kult niedźwiedzia, o który tu chodzi, rozpowszechniony jest na olbrzymiej przestrzeni, od zatoki Fińskiej, przez całą Syberyę i wyspy, do Hudsonskiej; największy zwierz drapieżny strefy północnej „łapa miodowa,” „gospodarz ziemnego domostwa” i jak go tam różnie nazywają, odbiera cześć półboską, np. szczepy nad zatoką Hudsonską, gdy ubiją niedźwiedzia, wygłaszają mu pieśni pochwalne i chowają w uroczystym obchodzie czaszkę jego; czterdziesta szósta runa (pieśń) Kalewali fińskiej opiewa takąż uroczystość, wyraża się tu poszanowanie i miłość dla gróźnego zwierza. Dalej zdejmują z niedźwiedzia skórę, przy uczcie śpiewają o jego pochodzeniu i dziejach, potem wylamują zęby (w celach zabobnych, leczniczych), a czaszkę zawieszają na wysokiej sośnie, by nie uległa jakiej profanacyi. U Ajnosów uchodzi niedźwiedź za ich protoplastę i t. d. Przystępujemy teraz do widowisk dramatycznych, łączących się z kultem niedźwiedzia u Mańzów.

Mańzowie, mieszkający w północno-zachodniej Syberyi nad północną Sośwą i Sygwą, lewobocznemi dopływami Obi z Uralu, pokrewni z Wogułami Permskiej gubernii i nieraz tak nazywani, zbliżeni są całym trybem życia do sąsiadujących obok Ostyaków i Samojedów, oddają się, jak i ci, głównie myśliwstwu i rybołówstwu. Choć ochrzczeni, zachowują pogańskie wierzenia i zwyczaje, niktące coraz szybciej przy powolnem wyradzaniu się szczepu. Wierzenia ich podobne są do innych szamańskiej Syberyi: wielkorządca świata, spoczywający po trudach tworzenia, zdał właściwą władzę nad nim na szereg bóstw departamentalnych, synów swoich i t. p.; od nich więc zawisło wszystko, a wzywa się ich pomocy za pośrednictwem szamanów. Bogi nocą objeżdżają świat dla przestrzegania ładu; kształty ich człowiecze, tylko w razie trwogi przybierają inne, głównie ptasze, rzadziej jaszczurcze i inne; licznemi ofiarami wyraża się im wdzięczność. Mieszkają nieraz na samej ziemi, w jeziorach i indziej.

Osobną cześć okazuje się niedźwiedziowi, który, czy to przyszedł z nieba, czy też weń ludzi zamieniono, zawsze posłusznem jest narzędziem bóstw, karających nim przestępców. Nie polują więc Mańzowie umyślnie na niedźwiedzia, chyba gdy na legowisko jego natrafia, wychodząc przytem z fikcyi, że i niedźwiedź, zawiniwszy cokolwiek wobec bóstwa lub ludzi, wydany im jest na ukaranie; że jednak pewności niema, należy mu się przeto krzywdę wynagrodzić i choć cień jego (duszę) przebłagać, by się nie mścił później na strzelcu. Obrzędy towarzyszące temu mają też wybitną cechę zwykłych obchodów lustralnych, omywania i t. p.

Po zabiciu niedźwiedzia zdejmuje się z niego skórę, całkiem jak płaszcz z człowieka, i wnosi do chałupy najmożniejszego z (nielicznych zresztą) uczestników polowania; rozkłada się ją na miejscu honorowem, stawia przed paszczą kilka figurek jelenich, oczy i pysk nakrywa monetami srebrnymi i krążkiem, z powodu kobiet, które niegodne są patrzeć w oczy niedźwiedzia i całować go w pysk, co należy tylko do mężczyzn. Przez następne noce, najmniej trzy, najwięcej dwanaście, odbywają się obchody i uczty, na które nawet z wielkich odległości naród się skupia, podejmowany gościnnie. Zabicie więc niedźwiedzia, acz zaszczyt wielki, naraża na znaczne wydatki, od których wymówić się nie można.

Nocne te obchody dzielą się na pieśni i przedstawienia sceniczne, przeplatane tańcami i ucztą. Każdy wchodzący kłania się niedźwiedziowi, równie jak śpiewacy, zwykle w liczbie trzech, którzy co noc śpiewają pieśni, od trzech do pięciu, treści mitycznej, o bogach i bohaterach, lub o życiu niedźwiedzia w lesie; po każdej pieśni tańce, nieraz mimiczne, naśladują ruchy niedźwiedzia lub menków (bożków leśnych, niby satyrów). Śpiewa zwykle jeden śpiewak, inni tylko w dośpiewie mu wtórują—bez muzyki, bez masek; obecni słuchają w głębokim milczeniu. Po pieśniach, jakby ściślej religijnej części obrzędu, obecni jedzą i piją; potem następuje część obrzędu więcej świecka, przedstawienie. Są to sceny krótsze i dłuższe, których nieraz i dziesięć w jedną noc odegrają; aktorami są tylko mężczyźni, którzy i w rolach kobiecych występują przebrani, starając się uzyskać sławę dobrych aktorów. Dyalog zdaje się być zawsze improwizowanym, tylko motyw mniej ulega zmianie, ale komponują się i całkiem nowe sceny; repertuar wcale bogaty, obejmuje nieraz dla wszystkich nocy obchodu do stu i więcej scen; w scenach ostatniej nocy wprowadza się bogów, aby ich przekonać o czci, jaką się niedźwiedziowi okazuje.

Aktorzy ubrani są w maski z kory brzoźowej lub z drzewa, wcale niezgrabne, z potwornymi nosami, na których zawieszają się nieraz ozdóbki; brwi, wąsy i broda namalowane farbą lub sadzą; maski te kryją aktorów przed niedźwiedziem i przed widzami. Ponieważ bowiem

sceny pełne są nieokiełzanej rubaszości w słowach i giestach, a niedźwiedziowi tem się ubliża, nie wypada więc bez maski ukazywać się przed nim. Wobec widzów zaś zasłania maska przed wszelką odpowiedzialnością za wycieczki i zarzuty, któremi się nieraz osypuje obecnych, mianowicie starszyzną szczepu; najdotkliwsze ucinki, których-by kiedy indziej nie pozwolono, uchodzą maskom bezkarnie. Aktor, przybrawszy maskę, staje się inną osobą, której tak widzom, jak i spółgrającym niewolno nawet nazywać jej codziennem mianem, tylko innym, wymyślonem. Obok masek używa się i kostiumów, np. kobiecych, Menkwów (satyrów) i innych.

Jakaż treść tych scen? Gondatti opisuje krótko trzydzieści trzy sceny, jakie mu się widzieć zdarzyło. Kilka łączy się ściśle z obchodem samym, np. wchodzą osoby działające na łyżwach, jakby z daleka, i pytają o przyczynę takiego zbiorowiska ludzi; widzowie odpowiadają, że gospodarz zabił niedźwiedzia i że oddają mu winną część. Widząc skórę, uciekają przestraszeni, aż powoli nabierają odwagi i w końcu całują paszczę. Albo: dwóch ludzi natrafia na legowisko niedźwiedzia, chcieli-by go upolować, a nie wiedzą, jak się do tego zabrać; poucza ich starszuszka szczegółowo, co też oni wypełniają. Kostur ze skórą przedstawia niedźwiedzia. Trzech braci wyruszyło na takie łowy, lecz nie udaly im się; niedźwiedź zagryzł średniego, tamci dwaj skryli się; potem starszy, kiedy młodszy zleźć nie chciał z drzewa, na którym był się ukrył, podrąbał je, młodszy spadł i zabił się, ale obu ożywiono. Trzej strzelcy po szczęśliwych łowach dobrali się do tej wsi, wódkę już wszystką wypili, proszą więc o łaskawe przyjęcie między biesiadników, na co widzowie zezwalają. Lub wchodzi na łyżwach innoplemiennik, niedźwiedziowi urąga, chępiąc się swem nieustraszonem męstwem. Daremnie przestrzegają go widzowie, aż ogarnia go strach paniczny, biedak trzęsie się i przyznaje, że tchórz, poczem się widzowie z nim godzą. Ojciec z synem, który jeszcze tylu ludzi nigdy nie widział, tem bardziej niedźwiedzia się przeląkł i ucieka, póki go uspokoją.

To znów odgrywają się sceny codziennego życia, np. mąż struga strzały, żona przyrządza nici jelenie; oboje śpiewają, jak on będzie zwierzyne łowił, a ona odzież szyła. Kobieta oporządza skórę sobola i opiewa przytem życie sobola w lesie. Miewa też sceny swoje i rybołówstwo: rybak wybiera miejsce na rzece, łowi mnóstwo ryb i śpiewa, co z tem bogactwem pocznie; do rzeki jedzie saniami, w psy zaprzężonemi, deska wyobraża „nartę”, a pałki psy. Idą mąż i żona, on chwali jej piękność i dobroć, ona wesoła podskakuje,—potem on gani jej niewiarę i pijaństwo, ona smutna zwiesza głowę; powtarza się to z pięć razy, poczem oboje tańczą. Rybak wystawiał samolówki na ryby, które złodziej zawsze sprzątał, aż go raz przydybał; uciekającemu

zastrzął haczyk w ciełe, dogonił go rybak, obił i nie wyswobodził, póki się sownie nie okupił. Starosta i pisarz wybierają daniny i skórki, a jest ich tyle, że jelenie ledwie nartę uciągną; strzelec oddał im już wszystko: sobola, jelenia, skórę łosiową, ci żądają nawet „wotlepu” (strużki z drzewa, używane najrozmaiciej); rozsierzony strzelec obił ich i wygnał, tak że go więcej nigdy nie nachodzili. Spotyka się dwóch Ostyaków, jeden na łyżwach, drugi z jeleniami; dziwią się sobie, gdyż jeden jeleni, a drugi łyżew nie zna; mieniają się; nie umieją się z nowym nabytkiem obchodzić i mieniają się napowrót. Dwaj kupcy tobołscy nachodzą ostyackiego rybaka, pytają, czy ma ryby.—„Mam, ale nie dla was.” Obiecują dobrze zapłacić;—„mam ryby, ptactwo i zwierzyne, czegoż mi więcej potrzeba? a w wasze łapy wpaść, to się z nich i nie wydostaniesz.” Odchodzą więc bez niczego, a on woła za nimi: „zbóje, rabusie.” Jest scena uzdrawiania słabego: lekarz odcina toporem puchliny, poczem wszyscy tańczą. Inna wskrzeszania zmarłego za pomocą „żywej wody” i nacierań, ale ożywiony zażywa tabaki, której dotąd nie znał, i umiera. Scena powtarza się, póki żywej wody nie zabraknie; umarłego chowają z wszelkieni obrzędami i sporządzają stypę. Śpiącego w lesie kęsają komary, ogania się im przez sen, potem nakłada ognisko, które nic nie pomaga. Inny dziwi się własnemu cieniowi, powtarzającemu wszystko, co on robi; ucieka wreszcie przerażony. Miejsce cienia zastępuje innym razem pień, który również ruchy powtarza, aż w członki człowiecze porasta; lub Menkw (satyr), którego przeprosić należy. Ojciec szuka żony dla syna; znalazł, umówił się o „kałym” (wiano) i przyprowadza syna dziczka, który przed wszystkim ucieka, lub o wszystko pyta, aż urządzą wesele.

Obok takich nieskomplikowanych scen znajdujemy i całe akcye z intrygą, lepiej lub słabiej przeprowadzoną; o miłości jeszcze nie rozprawia się, za to praktykuje się niewierność małżeńska. Samojed przyjeżdża do Ostyaka, nie rozumieją się, z czego szereg komicznych pomyłek; ale żona Ostyaka umie nieco po samojedzku i służy za tłómacza. Samojed kusi ją: „porzuć męża, ja bogatszy, u mnie będziesz miała więcej ozdódek, uszyję ci futro sobole, daruję stado jeleni.” Ostyaczka w końcu się zgadza, warzy odurzający napój z muchomorów, raczy gościa i męża, gość pije mało, mąż wiele; gdy się upił, uwiózł mu Samojed żonę. Młodzieniec chce się żenić i stara się o córkę sąsiada, ale nigdy nie może dojrzeć jej oblicza, bo skoro go ona zobaczy, zakrywa się chustką. Prosi w końcu stwórcę, Numi Torum, by zesłał wiatr, który-by zerwał chustkę skromnisi: stało się, jak sobie życzył, i ujrzał twarz tak brzydką, jakiej jeszcze nie widział nigdy; ucieka i dziękuje stwórcy, że go od takiej żony uchronił. Ojciec, matka i syn płyną w łódce; chłopiec, objadłszy się niezdrowych jagód, umiera; ojciec nie-

sie go w trumience i śpiewa po drodze o starcu, co zabłądziwszy w lesie, wpadł do jamy niedźwiedzia i przespał z nim zimę, liżąc jakąś kulkę, przeznaczoną przez Numi Torum na zimę dla niedźwiedzia, który go na wiosnę na drogę wyprowadził. Podczas tego śpiewu nie czuł ojciec znużenia, ale teraz usiadł zmęczony, wyjął syna, uciął mu nogi i ponosił go dalej, aż w końcu całego z trumienki wyrzucił. Przyszedszy na umówione miejsce, zastaje już żonę, która przed pogrzebaniem chciała-by jeszcze raz syna obaczyć; otwiera wieko, a tu syna niema. Ojciec udaje żdziwionego i zapewnia, że to chyba Numi Torum porwał go do nieba; matka szczęśliwa, oboje tańczą.—Trzy siostry przychodzą z Małej nad Wielką Sośwę, gdyż słyszały, że tu dużo mężczyzn, a mało kobiet. Najstarsza uczy, by po sobie nie pokazywały, że polują na mężów, bo to chytry naród, domyślą się i próżne będą ich zabiegi; ale i tak, mimo wszelkich nęcących poz i giestów, męża nie znalazły, splunęły zgorzone i wróciły do domu.—Dwaj bogaci Tatarzy przyjechali nad Ob szukać narzeczonej; gdy się im nie powiodło, schwycili starszkę, ale i ta im uszła; gonią ją i zbijają się nawzajem z nóg.—Dwaj bracia wyruszają w las na łowy, najmłodszy, głupi, miał pozostać, ale uprosił ich w końcu, że go z sobą zabrali. Rozmaite zdarzają się wypadki z powodu głupoty jego; on im warzy wieczerzę tak, że tamci idą głodni spać, a on sam wszystko spożywa; na drugi dzień tamci polują, on sporządza „sanguldap“ (narzędzie muzyczne); wieczorem oni przynoszą zdobycz, on zaś widział tyle zwierzyny, że nie wiedział, w którą stronę strzelać; podobnież nazajutrz. Na trzeci dzień głupi dokończył sanguldapu i tak się zagrał, że grał przez całą noc; bracia, nie widząc go, szukają,—on słyszy ich gwizdanie, chce umykać, ale widzowie go uspokajają: to tylko wiatr, lub łyżwy twoje skrzypią; aż go bracia znaleźli i sanguldap odebrali, ale próżno silili się zagrać. Do muzyki widocznie inteligiencji nie trzeba, tylko czucia, więc głupiec odebrał instrument i tak zagrał, że wszyscy zatańczyli.

Scen z bogami Gondatti nie przytacza, chyba policzymy tu te, w których występują (satyrowie) Menkwowie. Surowość ich przyrody objawia się nieskładnymi tańcami, dzikimi giestami, strasznym krzykiem i świstem: niektóre sceny przedstawiają tylko takie rysy, w innych zaś sami Menkwowie wpleceni są w losy śmiertelnych. I tak łąwią dwaj strzelcy ptactwo z niesłychanem powodzeniem; tłómaczą to sobie tem, że jeden z nich znakomicie wabić umie, lecz z błędu wyprowadza ich córka Menkwa, pragnąca obu pojąć za mężów: ona - to napędzała im zdobycz w sieci. Strzelcy jej nie chcą; obrażona Menkwa odchodzi z groźbami. Odtąd wszelkie starania strzelców są daremne, niczego nie ułowili; gdy zaś zapasy się wyczerpały, wrócili do domu po nowe, a tam wszystko zgorzało. Dalsze łowy znowu bez skutku, sami

więc strzelcy przyzywają leśną boginię, ale na próżno, ta nie pojawia się więcej, a oni giną w strasznych konwulsjach głodowych.—Trzej bracia polują; w nocy śni się najstarszemu miejsce w jeziorze, w którym mieszkają córki Menkwa; opowiada to braciom i namawia ich, by mu towarzyszyli w wycieczce; oni ze strachu po drodze zostają, tak, że najstarszy sam dochodzi do tego domu. Na niego rzuca się córka Menkwa, lecz w pasowaniu się on zwyciężył, przyznała go więc za męża i poszła za nim spokojnie. Doszli do braci, którzy z zawiści chcą brata zabić, a żonę zabrać; ale on się domyślił ich zdrady i zaczął ich wyśmiewać, że przed babinką stchórzyli. Oni w gniew, zwalają winę jeden na drugiego, kłócą się i wyzywają, a w końcu zabijają się na śmierć. Brat i żona tańczą z radości i podążają do domu. — Dwóch strzelców idzie na łów soboli, ale niczego ubić nie mogą; wtem widzą ślady, większe niż ludzkie, i chcą uciekać, ale za późno: ze świstem i wrzaskiem zagraża im drogę Menk; jeden więc wystrzelił miedzianą kulą w serce i położył go trupem. Trzy dni czeka córka Menkwa ojca, potem go szuka, aż znajduje trupa, widzi i obu strzelców i błaga ich, by ożywili ojca,— obiecuje im powodzenie w łowach, pomoc, nakoniec ofiaruje siebie samą za żonę. Wtedy dopiero wyjmują oni kulę z serca, Menkw zyskuje życie i przystaje z chęcią na wesele; bracia uprowadzają jego córkę.

Przeważa więc w tych scenach żywioł komiczny, ale nie brak też tragiczności, jak i pewnego stopniowania wrażeń dramatycznych. Komizm polega nieraz na umyślnych nieporozumieniach, niedosłyszaniu lub mylnem pojęciu słów, głównie zaś na giestach i grymasach, dochodzących do największej sprośności. Fantazyja widzów tak jest żywa, że sceneryi lub rekwizytów nie wymaga; palki lub deski zastępują co potrzeba: sanie, jelenie i t. d.; czas i miejsce oznacza się słowami. W grze biorą i widzowie udział uwagami, radami i t. d. Łatwo wyobrazić sobie, jaką rolę odgrywają takie obchody w jednostajnej walce o byt pod nie wdzięcznym niebem, z jaką ciekawością zbierają się tłumy widzów; dopiero dalej na północy, u Samojedów, gdzie z powodu rzadkiej ludności zbiorowe obchody są wykluczone, ustają te formy kultu niedźwiedzia.

Streśmymyż te dane. Przedewszystkiem należy podnieść religijny charakter obrzędów: zabójca niedźwiedzia usprawiedliwia się na wszelkie sposoby: „wybacz i nie sądź mnie ostro, toż nie ja, ale Russki cię zabił, od niego dostał broni, prochu i ołowiu, jam cię zawsze kochał i szanował i dowiodę ci tego uroczystym obchodem.“ Obrzucają się śniegiem i polewają wodą, latem ziemią i mchem, borykają się, przywdziewają najlepszy ubiór, z izby, gdzie niedźwiedź leży, wychodzą twarzą do niego. Kobiety muszą twarz i ręce zakrywać, by niedźwiedź ich ciała nie widział. Skórę ofiarują bogom, czaszkę zawieszają na drzewie; wszystko, co pozostało, wrzucają do ognia, by psy lub ptactwo czego

nie porwały. Są to więc ofiary, obrzędy błagalne i różnią się tem od tańców np. bawolich u innych narodów, gdzie przed rozpoczęciem łowów urząda się podobne tańce i obchody, nieraz z maskami bawolemi lub innemi, aby przynęcić i zapewnić sobie bogatą zdobycz.

Maskami odróżniają się aktorowie od widzów, stają się innymi, jakby bliższymi bóstwa, któremu służą, jak umieją: co ich zadawała, musi i na boski cień niedźwiedzia tak działać. Czy maski te były zawsze ludzkie? czy nie poprzedziły ich inne, zwierzęce? i tu przecież w przeciągu wieków mogły zajść zmiany, rozwój jakiś; może pierwotni słudzy bożka-niedźwiedzia, ubrani jak inni kapłani, (czego może wskazówką są i dziś zawieszane u nosów i bród ozdóbki), przetworzyli się w aktorów. A w tem przetwarzaniu się odegrała znaczącą rolę fantazyja, podniecona licznem zebraniem, obfitszą ucztą, naprężoną ciekawością widzów; obok niej zaś jeszcze i cecha, znamienne u Mańzów, wielka skłonność do szydzenia i dowcipkowania. Tak się przedstawia teatr u barbarzyńskiego szczepu i nie ulega wątpliwości, że w innych warunkach, pod łagodniejszym niebem, przy wyższym rozwoju umysłowym albo literackim, z takich początków dramat śmiało mógł powstać.

III.

I powstał on rzeczywiście w Attyce.

O religijnych jego początkach świadczy wszystko: i sama nazwa tragedyi, t. j. śpiewu kozłów, i czas przedstawień, ograniczony do świąt Dyoniza, najpierw tylko do Leneów (w styczniu i lutym), później i w wielkie Dyonizyja (w marcu i kwietniu), i tymela, t. j. ołtarz, około którego chór się grupował, i miejsce honorowe, na jakim kapłan Dyoniza zasiadał. Jeżeli więc zawiązki dramatu religijne z kultu Dyoniza wyszły, musimy mimowoli zapytać, cóż stanowiło ten kult, więc i samą naturę bożka? więc czemżeż był on właściwie?

W podręcznikach, które pojęcia o mitologii zupełnie wykrzywiają, uchodzi Dyoniz zazwyczaj za boga wina, albo, wedle terminologii umiejętnej, za ubóstwienie napoju ofiarnego, na podobieństwo wedyjskiego Somy. Dla innych staje się on bóstwem chtonicznem, podziemnem nawet, albo uosobieniem płodnych sił przyrody, jej wegietyacji, ginącej w mrozach zimy lub skwarze słonecznym, a odradzającej się znowu: i takie abstrakcyje gabinetowe narzucane są społeczeństwu pół dzikim. Pytanie, jak zwykle, mylnie jest postawione. Bogowie—u bogiń i heroów uderza to nieuprzedzonego jeszcze silniej—nie różnią się pierwotnie: co Zeus, to samo i Apollon, Dyonizy lub Ares; Hera, Athena, a Artemis to także jedno; tak samo Ziu, Donar (Tor) i Wodan (Odin),

lub Świętowit, Trzygłów i Swarozyc. Wyznaczanie bogom stopni pokrewieństwa, rang i wydziałów oświaty, wojny, finansów, rolnictwa i t. d. stosunkowo późne wywołane jest zlewaniem się i stykaniem rozmaitych szczepów i stanów, których rozmaite bóstwa przyjąć, zmienić, odrzucić, a zawsze uporządkować należało. Pytanie powinno więc brzmieć: jakim strefom, ziemiom i czasem, jakiemu społeczeństwu, ludowi, szczepowi i stanowi przynależy ów bóg?

Kult Dyoniza dla Homera nie istnieje, ledwie że imię bożka jest u poety wymienione. Kult ten uchodził za obcy, tracki, przeszczepiony do Focydy i Beocyi, później do Attyki; o wędrówce i walkach, które staczać mu wypadało, świadczą mity o okrutnej karze tych, którzy czci bożka się opierali, a szczęśliwym losie jego wyznawców. Szereg niezwykłych, barbarzyńskich szczegółów łączy się z kultem i bóstwem. Otaczają go wyłącznie istoty żeńskie, Menady i Tyady; orgie jego odprawiają się nocą, przy świetle pochodni. Bożek zjawia się w postaci zwierząt, byków i kozłów, które mu są poświęcone; rozszarpany i pożarty Zagreus odradza się jako Dyonizos; rozdzierając w orgiach byka, kozła, sarnę lub cielę i pożerając surowe ich mięso, uczestnicy obchodu rozdzierają i pożerają wrzekomo bożka samego, wchłaniają niby jego siłę i niby łączą się z jego orszakiem, przywdziawszy skórę pożartego zwierzęcia. Wyobrażenie siły płodnej, *fallus*, obnoszą przy jego obchodach, przypadających w ważne daty roku gospodarczego. Staje się więc Dyonizy bogiem trzód, winnic i sadów, bogiem pasterzy, winiarzy i chłopów, poczem kult jego przenosi się ze wsi do grodu—nie raz może nie bez politycznej tendencji.

Ale w tem przechodzeniu od szczepu do szczepu hellenizował się stopniowo tracki Dyonizy i kult jego pozbywał się pierwotnej dzikości; orgie przenosiły się z nocy na dzień, miejsce bachantek zajmowali mężczyźni, w orszaku bożka zjawiały się nowe postacie, między niemi duchowie leśni, satyrowie, a jak oni bożka, tak chór otacza kapłana. Cechą bożka pozostaje jednakże postać albo choć szata ze skóry zwierzęcej; *bassara*, może nawet jedna z trackich nazw Dyoniza, *Zalmoksys*, kto wie, czy nie skórę niedźwiedzia oznaczająca, tego dowodzą. Skórę zwierzęcia, kozła ofiarnego, przywdziewa więc w Attyce kapłan i chór; maska na twarzy, lub smarowanie się lagrem winnym i innym, wyróżnia chór lepiej od reszty śmiertelników, czyni ich satyrami; tak zamaskowani, już nie ludzie, lecz satyrowie, wpadają w wir obchodu, rozweselają obecnych rażnemi skokami i wesołemi śpiewami. Śpiewy wyrażały dzięki bożkowi za sprzęt owoców i wina, za przypłodek w trzodzie; sławiły go, przytaczając świetne jego czyny, zdobycze, wędrówki; albo opiewały jego męki i cierpienia, gdyż bóg-grono winne, albo bóg-koziół lub byk, jakże ciężkiego od ludzi doznali losu! Kornem

jego wystawianiem powinni wyznawcy los ten ślodzić, zagniewanego przebłagać, upokorzonego podnieść. Kresząc takie sceny, wciągano w nie zwolna całe życie w domu i po-za domem; nie zadawano się słowami, lecz dodawano im mimicznym tańcem wyrazistości; sama maska wiodła do tego, zaś dobra myśl chłopska, rubaszna a wesola, urozmaicała obchód. Chór odgrywał tu główną rolę; kolejno występowali, jako pasterze, myśliwi, winiarze i t. d. Przewódzca chóru rzucał mu może pytania lub uwagi i wywoływał tem nowe śpiewy, opowiadania i pląsy, w których sam brał udział. Tak wyobrażamy sobie te sceny, które się najbarwniej na pograniczu Attyki i Megary, np. koło Ikary, odgrywały; dramatyczne sceny u Mańzów niezbyt daleko odbiegły.

I z takich-to śpiewów, opowiadań i tańców mimicznych powstała tragedia? Tak i nie. Nie należy bowiem zapominać, że tragedia grecka, nawet najdawniejsza, z literatury, a nie z ludu powstała, czego sam język dowodzi. W tragedji attyckiej spodziewali-byśmy się attyckiego narzecza, tymczasem w partyach mówionych znajdujemy cechy jońskiego, w śpiewanych doryckiego narzecza, i nie trudno to wytłómaczyć. Na wsi, w Ikarze, sceny te były-by zawsze pozostały sielskimi, jak u Mańzów; przeniesione zaś do Aten, gdzie cały obchód świetniejszego nabierał blasku, i one się zmienić musiały. Przecież istniała już bogata literatura; świetne epos wybrzeży jońskich rozniosły od dawna usta Homerydów po Grecyi; w elegiach i jambach dawano wyraz refleksyi, gnomice, inwektywie; poezya liryczna w peniach, chórach i dytyrambach sławiła bogów, heroów i ludzi, zwycięzców w agorach czy tyranów w grodach, albo subiektywnie śpiewała o własnych uczuciach. I taka literatura w budzącem się szybko życiu umysłowem Aten Solona i Pizystrata, miała przejść obojętnie, nie dodać ze swej strony niczego do obchodów Dyoniza? W stare, sielskie formy chórów mimicznych wiano teraz nową treść; w usta chóru z satyrów włożono większe opowiadania, w stylu i z dziedziny eposu, a niewymuszone śpiewy ich zastąpiły pieśni, wzorowane wedle Stezychora i innych. Zwyczaj zaś, że satyrowie wyrażali mimiką wszystko, o czem śpiewali, popchnął do nowego kroku. Do wyrażania nieco skomplikowanej akcji całość chóru nie nadawała się, należało go chyba dzielić, i jeżeli już dawniej ktoś mu przodował, nim kierował, niby poddawał temata do ruchów i śpiewów, tem bardziej teraz musiała się nastęrczyć konieczność wyróżnienia zupełnie z chóru tego, w kim się interes opowiadania, akcji, skupiał. I tak przesunął się powoli punkt ciężkości z chóru na aktora; gdy dodano drugiego a potem i trzeciego aktora, wykluczono tem samym chór z akcji, ograniczono go do wyrażania refleksyi, do śpiewów. Usunięcie chóru zupełne spełniło się już po-za tragedją.

Za wzorem eposu spoważniały natychmiast w Atenach sceny koźle; naiwna ich rubaszność i drastyczna komika nie zgadzały się więcej z nowym stylem, ale lud nie zrzekł się ich odrazu: dawny komiczny element koźłów-satyków zachował miejsce na końcu, do nowej „tragedyi“ przyczepiano t. zw. satyra, farsę najczęściej mitologiczną, również wystylizowaną, w której chór dawną maskę satyków zatrzymywał; widocznem jednak było, że prędzej czy później narodził się, teraz nieorganiczna, odpadnie. Związku literackiego z eposem nowa tragedia nigdy się nie wyrzekła. Pomijamy treść mityczną i heroiczną, którą z nim dzieliła zawsze; brak akcji—w najdawniejszych tragediach, w takich Hiketydach lub Persach, niema jej prawie wcale—odgrywanie najważniejszych scen za sceną, obszernie o nich opowiadania, wkładane w usta posłów i innych osób dodatkowych, wszystko przypomina jakby recytację eposu; nie trzeba zatem zmieniać i miejsca, którego jednostajność pociągnie za sobą niechybnie jednolitość czasu, a więc i akcji. Tak przedstawia się całość rozwoju; szczegółów jego dzielić między Tespisa, Frynicha, Eschylan niepodobna; przekraczałyby też granice naszej pracy wdawanie się w dalsze określenia, nadmieniamy tylko, że jedna cecha dawnego satyka, maska, pozostała u aktora z wielką stratą wrażenia i illuzji, którą później pantomima tem gorliwie wynagradza; a i koturny, i onkos—niby peruka—zwiększające postać aktora, są może atrybutami dawnego satyka; postać półbogów musiała się przeciwieństwo od ludzkiej odróżniać.

Tragedya attycka nadawała formę komedii attyckiej i sycylijskiej. Nietylko satyrowie reprezentowali element wesóły i komiczny w obchodach Dyonizowych; obok ich akcji, ujętej w pewne karby miejsca, czasu i treści, pozwalały sobie rozochoczone szeregi czy to falloforów, czy innych zamaskowanych byle jak uczestników obchodu, wesółych piosenek i docinków, któremi obsypywano otaczających. Obok wyszydzenia obywateli, ich przywar i właściwości wystawiano i tu sceny komiczne, ośmieszano jaki niedawny wypadek lub wprowadzano figury szarlatana, złodzieja i innych. „Śpiewy koźle“ satyków dostąpiły już dawno literackiego obrobienia, gdy „śpiewy komosu“ (pochodu obrzędowego), komedye, zawsze jeszcze na najniższym ludowym poziomie się utrzymywały. Wkońcu wpłynęła dramatyczna akcja tragedii i literacka jej forma na komedye, która jednakże pochodzenia swego nigdy nie zapomniała: i język jej, najczystszy attycki, i wybór tematów, —satyra polityczna lub obyczajowa, albo jakiś wyskok fantazyi, jakieś bajeczne społeczeństwa i państwa, sejmujące kobiety i t. p.,—dalej niesłychana rubaszność i cyniczność dyalogu i akcji, ruchliwość chóru, postacie ludowe, brak więzów czasu i miejsca i inne cechy starszej komedii łączą ją wprost z wyuzdanym komosem. Nie dziw też, że podo-

ne zarodki komedyi oddawna daleko po-za Attyką, znajdujemy w Me-
garze, Sparcie, Syrakuzach,—ale tu na Epicharma wpłynął również
Eschyl; stało się to i gdzieindziej; lecz bogatszy rozwój ogranicza się
do Aten.

IV.

Kiedy tak zupełny brak najdawniejszych źródeł, oraz niejasność
i sprzeczność w podaniach, pozwalają nam zaledwie tylko w przybli-
żeniu, mniej więcej, odtworzyć drogę, po której Attyka od chórów mi-
micznych i żartów komosu doszła do tragedyi i komedyi, to przeciwnie,
życie dramatu chrześcijańskiego śledzimy od kolebki do grobu. Stresz-
czając teraz jego dzieje, obieram y za głównego przewodnika dzieło,
owoc wszechstronnej pracy kilkuletniej, wyczerpującej bogatą literatu-
rę, wnoszącej własne a trafne badania autora, napisanej jasno i przy-
stępnie: świeżo ogłoszony tom pierwszy *Geschichte des neueren Dra-
mas von Wilhelm Creizenach (Erster Band. Mittelalter und Frühre-
naissance. Halle 1893. XV i 586 stron)*. Autor jego jest profesorem
germanistyki przy uniwersytecie krakowskim. Nadmienię, że w szcze-
gółach, podziałach i t. d. odstępujemy nieraz, a na głównem polu pracy
naszej, w przedstawieniu działu słowiańskiego (czeskiego, polskiego
i kroackiego), jesteśmy najzupełniej od autora niezawisli.

Widowiska religijne wyszły z obrzędów kościelnych, mianowicie
ze śpiewów, w których chóry dzielono, a tekst rozszerzano t. z. tropa-
mi już od początku wieku dziesiątego. Jeden z takich tropów, wstawio-
ny w *introitus* mszy wielkanocnej, wzięty z ewangelii Ś. Marka, a roz-
dzielony między śpiewaków. („Kogoż szukacie w grobie, czcicielki
Chrystusa?—Jezusa Nazareńskiego ukrzyżowanego, dziedzicy niebiań-
scy.—Niema go tu, on zmartwychwstał, jak przepowiedział; idźcie,
oświadczyć, że On z grobu zmartwychwstał”), stał się zarodkiem
wszystkich przedstawień wielkanocnych. Niebawem bowiem przyjął
się zwyczaj, że kleryk, w albie, z palmą w rękę, siedzący nad grobem,
a więc w roli anioła, zwracał owo pytanie do trzech innych, przebra-
nych w płaszcze, niosących kadzielnice i kroczących zwolna, jakby
czegoś szukali (trzy Marye); dodano jeszcze ustęp ze Ś. Mateusza:
„przyjdźcie a oglądajcie miejsce, gdzie pan był pogrzebiony”; „Anioł”
podnosił następnie przykrycie grobu, w którym krzyż, obwinęty w prze-
ścieradło, był od wielkiego piątku złożony, a potem wyniesiony, i poka-
zywał, że niema już krzyża; „trzy Marye“ rozwijały prześcieradło,
śpiewały „Pan zmartwychwstał”, poczem intonowano *Tedeum*. Pier-
wszą tę scenę dramatyczną rozszerzano statecznie dodawaniem nowych

ustępów z ewangelii, nowych pieśni, np. t. zw. sekwencyi *Victimae paschali*, która po wystawieniu Zbawiciela wprost pyta: „powiedz Maryo coś po drodze widziała?” Z ewangelii Ś. Jana dodawano dwie sceny: Marya oznajmia Piotrowi i Janowi, że grób próżny, poczem cbaż do grobu śpieszą; odpowiednie słowa śpiewał chór, a dwaj klerycy wykonywali tę czynność, ożywiającą całą scenę. W drugiej płacze Marya nad grobem, Chrystus zjawia się jej w postaci ogrodnika, ona, poznawszy Pana, pada mu do nóg; rzewność jej płaczu, a wystąpienie tryumfującego Chrystusa, w białych szatach, z chorągwią krzyżową w ręku, wnoszą do obchodu nowe czynniki.

Podobne pierwiastki dramatyczne zawierała msza niedzieli kwietnej, gdy ewangelię śpiewano, jakby z rozdzielonemi rolami; dalej przedstawiano drogę do Emaus, w scenie liturgicznej na niesporach poniedziałkowych, albo zwyczaj obchodzenia z procesją kościoła w noc wielkanocną, przyczem stawano przed zamkniętymi drzwiami, t. j. wejściem do otchłani, kleryk-Chrystus, kołając w drzwi, żądał wejścia, a inny *in figura diaboli* odmawiał. W nierównie bogatsze sceny rozwinęła się liturgia jasełkowa, dnia „Młodzianków” (Niewiniątek) i Trzech Króli. Trop jasełkowy, ułożony wedle wielkanocnego, o którym wyżej wspomnieliśmy („Kogo szukacie w jasełkach, o pasterzel powiedzcie: Zbawiciela Chrystusa pana, dziecięcia, zawiniętego w pieluszki i t. d.”), dzielono między chór pasterzy i dwóch dyakonów, przebranych w dalmatyki, stojących za ołtarzem przy jasełkach, na miejscu owych „babeł” Salomy i Zebel, które, wedle apokryficznej ewangelii Jakóba, Maryi służyły. O obfitości ustępów i pieśni, jakie tu wplataną, może świadczyć „rząd osób u jasełek w Boże Narodzenie” (*ordo personarum ad cunabulum in Nativitate Domini*), jakiśmy w rękopisie biblioteki Jagiellońskiej (pochodzącym z Czech, XIV wieku) znaleźli. W obrzędzie, gwiazdą (stella) zwanym, łączyli się trzej przebrani duchowni przed ołtarzem, wskazywali sobie gwiazdę, szli do jasełek, przynosili dary i modły i t. d.; do sceny tej dodano rychło ową pasterską, a kończono ją herodową i rzezią niewiniątek z płaczem Racheli; poprzedzała ją jeszcze udratyzowana lekcya, wyjęta z kazania Ś. Augustyna przeciw żydom, gdzie ustępami z proroków starego zakonu i świadectwami pogańskimi, Wergiliusza, Nebukadnezara i Sybili, dowodzono przyjscia Mesyasza. Lekcyę tę przerobiono wcześniej na śpiewany dyalog, łączony z procesją po kościele.

Oto początki dramatu religijnego, jakie się w czasie między dziesiątym a dwunastym wiekiem rozwinęły; stanowi on jeszcze ścisłą całość z liturgią, tekst wyłącznie łaciński i śpiewany; osoby—to duchowni, przebrani w szaty kapłańskie, miejsce—obok i za ołtarzem, czas—nabożeństwo, msza lub nieszpory. Niebawem rozwija się scena litur-

giczna, *officium*, we właściwą grę lub dramat, *ludus*; wymyka się więc z ram nabożeństwa, przybiera obok duchownych jeszcze inne osoby, zaków, wplata coraz więcej żywiołów świeckich, komicznych, przenosi się przed kościół, w końcu na place miejskie, wymaga nowych rekwizytów i kostiumów, dodaje do śpiewów recytację, parafrazuje pierwotny tekst łaciński w języku narodowym, który niebawem wyłącznie ma zapanować; scena liturgiczna, *officium*, cofa się do wnętrza kościoła, dramat zaś, *ludus*, opuszcza go zupełnie. Tylko cel pozostaje ten sam: nauczać lud, wystawiając mu niemal dotykalnie dzieje odkupienia, wdrażając weń przez zmysły skruchę i wiare; jednakże wykrzywiają go zbyt domieszki, tak, że kościół zaczyna patrzeć na te widowiska nieufnie i niechętnie. Nowy ten rozwój dopełnia się między dwunastym a piętnastym wiekiem.

I tak gra prorocka, *ludus prophetarum*, cofa się jeszcze wstecz; obejmując teraz cały związek przyczynowy dzieła odkupienia, wciąga upadek Lucypera, kuszenie Adama i wygnanie z raju; zwiększa ilość pojedynczych ustępów i rozszerza je coraz bardziej. Tak np. biskup Albert wystawia zimą roku 1204 w Rydze na rynku, dla zbudowania nowonawróconych i pogan, grę prorocką z największą okazałością; tłumacz wyłożył najpierw w krótkości jej treść; ale gdy w ciągu akcji Gedeon i mężowie jego rzucili się na Filistynów, chcieli przestraszeni widzowie uciekać. Już w XII wieku wylaniają się z gry prorockiej osobne dramata, np. kilka o Danielu, jeden z nich Hilarego, ucznia Abelard'a, w kilkuset poważnych wierszach łacińskich;—pierwszy to znany nam z nazwiska autor dramatu religijnego. Najważniejszym pomnikiem tej gałęzi jest t. z. Adam, najstarszy dramat w języku narodowym, po francusku napisany przez Normandczyka w Anglii w XII wieku, przeznaczony do recytacji, opatrzone w obszerne wskazówki łacińskie co do sceny i aktorów. Wymaga się tu dobrego wyczerania roli, zupełnego wygłaszania wierszy, tonu uroczystego lub łagodniejszego, pewnych giestów i mimiki. Scena przed kościołem podzielona jest na raj, nieco podwyższony, umajony i obwieszony jedwabiem, tak, że osoby jego widne są tylko po plecy; na ziemię i piekło miejsce jest odgraniczone, z którego się dym i wrzaski unoszą, dyabli uwijają się po niem i między widzami. Wedle zwyczaju, jaki średnie wieki przy kazaniach stale zachowywały, czyta się i śpiewa odnośne ustępy biblijne najpierw po łacinie, a potem dopiero omawia się je w wierszach francuskich. Akcja postępuje za biblią, ale znacznie rozszerzona; pokusy odpycha Adam statecznie, tak, że dyabeł smutny z pochyloną głową odchodzi; po naradzie z innymi zwycięża u Ewy. Następują dalej rozwlekłe skargi i żale Adama; wygnanie; potem pierwsi ludzie pracują na polu, ale szatan zasadza ciernie między zboże; nowe narzekania,

poczem ich dyabli związanych do piekła odprowadzają. W drugiej scenie występują Kain i Abel; Kain porusza też temat średniowieczny wielkiej wagi: oddawanie dziesięciny; uważa ją za zbytę, gdyż

*de dis ne remaindront que noef
icist conseil ne vealt un oef;*

w końcu i ich stawiają w piekle; Abła z respektem, a Kaina silnie tłukąc. Następują prorocy wedle kazania Ś. Augustyna; wywoływani wygłaszają proroctwa, poczem ich dyabli do otchłani zabierają; Sibille zastępuje przemowa o znakach sądu ostatecznego.

Mysł o sędzie ostatecznym wstrząsała do głębi średniowiecznego człowieka, pod jej miarę podciągał on wszelkie słowa, zamiary i czyny; nie dziw więc, że do niej wracał nieustannie i w dramacie, a wyrażał ją tu w dwojaki sposób. Raz dramatyzowaniem przypowieści o pannach mądrych i głupich; jedna taka w języku mieszanym, jeszcze z pierwszej połowy XII wieku, trzyma się ściślej ewangelii, zaczyna wezwaniem do czuwania w uroczystych rytmach, najpierw łacińskich, potem francuskich, a kończy rozpaczą głupich i porwaniem ich przez dyabłów, których tu po raz pierwszy na scenie widzimy. Równie uroczysty jest nastrój innego dramatu, łacińsko-niemieckiego, z początku XIV wieku, który zaczyna się od podobnego wezwania Anioła. Mądre dziewice stosują się do niego, a głupie liczą na to, że jeszcze i po latach dosyć będzie czasu na skruchę i pokutę. Gdy oblubieniec je wyklucza, proszą Maryę, aby się wstawiła za niemi; lecz najgorętsze jej prośby są bezskuteczne, gdyż „słowa moje nie przeminą”; dyabli domagają się z uporem przynależnych sobie dusz, wiążą i odprowadzają zwracające się do ludu w przenikających serce skargach i żalach. Mamy spólczesne świadectwo, jakie wrażenie taki dramat wywoływał: gdy go bowiem w sobotę 26 kwietnia 1322 r. klerycy i żacy w Eisenachu wobec landgrafa Fryderyka przedstawili, powstał hrabia gniewny i odszedł, zawoławszy: „cóż jest wiara chrześcijańska, jeśli grzesznik ani za prośbami Maryi i świętych łaski nie uzyska”, i biedząc się myślami, zmarł w kilka dni później.

Inne dramata eschatologiczne, t. j. o rzeczach ostatecznych, przedstawiają Antychrysta i jego państwo, wedle proroctwa Ś. Pawła i podań; najdawniejszy z nich, łaciński, autora Niemca, z czasu około r. 1160, tem jest ciekawszy, że miejscami natchniony ówczesnemi ideami politycznemi, tak walkę cesarstwa z papieżem, jak i krucyatami, i że wprowadza po raz pierwszy postacie alegoryczne. Najpierw przedstawia się wedle przepowiedni zjednoczenie władzy nad światem w rękach cesarza, który, zwyciężywszy królów Francyi i Babilonu, t. j.

pogaństwa, (królowie Grecyi i Jerozolimy poddają się dobrowolnie) składa koronę w świątyni jerozolimskiej. Następuje panowanie Antychrysta: w pochodzie jego otaczają go: Hipokryzya, która mu świecickich zjedna, i Herezya, która wiarę duchowieństwa osłabi; on wypędza króla Jerozolimy, wznosi swój tron w świątyni i podbija królów: greckiego groźbami, francuskiego darami, cesarza cudami (falszywemi), oraz króla Babilonu i Synagogę (żydowstwo), która w Antychryście obiecanego Mesyasa uznaje; wszystkich piętnuje na czole swą cechą (A). Ale zjawiają się Henoch i Elias, zdzierają przepaskę z ocz Synagogi, która z nimi, wyznając Chrystusa, śmierć męczeńską ponosi. Teraz tryumf Antychrysta dokonany, królowie hołdują mu, on się chelpi zwycięstwem, ale—jak Pankracy w Nieboskiej—zapada się nagle; wszyscy wracają do prawdziwej wiary i na wezwanie *Ekklezyi* (kościół) wielbią Boga. Przeróbki takiego dramatu wystawiano często; przedstawienie z 6 lutego r. 1513 w Dortmundzie na rynku obszerniej jest opisane: stało tu sześć „zmków” dla scen oddzielnych: na pierwszym, bogato przyozdobionym, znajdowali się Bóg, Marya, Chrzciciel, Ś. Piotr i Paweł, Aniołowie; na drugim, wystawionym przy mięsnych jatkach, Papież z kardynałami i biskupami; na trzecim, po zachodniej stronie ratusza, cesarz z królami, książętami i panami; na czwartym północnym Antychryst z orszakiem, na piątym—żydzi, a na szóstym—piekło ze strasznyimi dyablami: wystawa kosztowała wiele trudu i pieniędzy. Posiadamy tekst gry lucerneńskiej z r. 1549, dawanej przez dwa dni; w drugi dzień przedstawiano sąd ostateczny, dramatyzowany już w XIV wieku, tekst z Szafhuzy (r. 1467); kończą, po sądzie i daremnym wstawianiu się Maryi, żale i skargi potępionych; obie gry razem wystawiono r. 1468 we Frankfurcie nad Menem, wobec 265 widzów (?)

Krótszą wzmianką zbywamy właściwe gry Bożego Narodzenia. I one rozszerzyły się znakomicie; za typowy przykład może służyć łaciński tekst XIII wieku (z Benediktbeuren). W scenie prorockiej występują po zwykłym jej przebiegu Ś. Augustyn i Archisynagogus; jeden twierdzi, drugi przeczy możliwości, by Panna porodziła; następnie scena zwiastowania, ściśle wedle ewangelii, nawiedzenie Elżbiety, Marya śpiewa *Magnificat*; dalej Narodzenie, „Józef ma stać przy łożu w przyzwoitym ubiorze i z długą brodą”. Zjawia się gwiazda, chór śpiewa antyfonę; trzech królowie rozmyślają nad gwiazdą i stają przed Herodem; pastuszkom Anioł wesołą nowinę obwieszcza, a dyabeł im dowierzać nie każe, tak, że trzy razy wyruszają i znowu wracają, nim oddadzą dary, a po nich królowie; rzeź niewiniątek oplakują matki; ukaranie Heroda, którego robactwo pożera, a dyabli porywają, i sceny w Egipcie, czerpane z apokryficznej ewangelii o dziecięctwie Chrystusa. Najdawniejszy niemiecki tekst, z XIV wieku, z S. Gallen, li-

czy 1086 wierszy; Herod grozi posłańcowi śmiercią, krewni jego, książęta z Körroczin i ze Smaide, głosują za rzezią. Prowansalski tekst z tegoż czasu lub nieco starszy, przedstawia i zaślubiny Maryi, przyrzeczeniem zawistnik jakiś stroi żarty ze starości Józefa.

Coraz częściej zjawiają się dramata o Maryi i świętych. Skoro raz bowiem udramatyzowano ustępy ewangelii, poddawały się same przez się i legendy podobnym przeróbkom, tem bardziej, że kult Maryi od XII wieku silnie wzrastał; szczególnie nadawała się scena zwiastowania. I tak ustanawia w r. 1261 bractwo trewizańskie, że się corocznie starać będzie o kostiumy, a duchowieństwo ma do roli Maryi i Anioła dwu kleryków wyznaczyć. Do szerzenia się przedstawień o Maryi przyczyniały się we Francyi również bractwa, *puuy*; dramat o Teofilu, który, wedle legiendy, duszę dyabłu zapisał, jak Faust, ale za wstawieniem się Maryi łaskę odzyskał, z drugiej połowy wieku, dziełko Paryżanina, Rutebeufa, może właśnie dla takiego *puuy* było przeznaczone, a pewnie nim był ów rękopis francuski z początku XV wieku, mieszczący w dwóch tomach czterdzieści gier Maryjnych, przeróbki dramatyczne znanych legiend i kilku opowiadań w rodzaju Genowefy, o niewinnie posądzanej Bercie lub królowej hiszpańskiej, o uchodzącej przed miłością ojca Izabeli (najdłuższa z tych gier), o Robercie dyable, o Papieżu Sylwestrze i nawróceniu Konstantyna i t. d., w których wystąpienie Maryi tylko zewnętrznym jest dodatkiem. Role komiczne przypadają dyabłom; satyrycznych wycieczek przeciw duchowieństwu nie brak; niektóre rysy charakterystyczne uchwycone szczęśliwie, za to przejścia i walki duszy i sumienia nie są nakreślone, tylko zaznaczone, a styl, mimo krótkości, streszczania i skupiania faktów, często rozwlekły. Sztuki te dawano w salach bractwa. Obok legiend o Maryi, dramatyzowano legiendy o świętych, o ich męczeństwie, lub o Katarzynie i Mikołaju, patronach uczącej się młodzieży, dorosłej i drobniejszej. Najlepszy dramat całej tej epoki Jana Bodela z początku XIII wieku, przeznaczony dla jednego z bractw w mieście Arras, wystawiony w wigilię Ś. Mikołaja, wzięty jest z następnej legiendy: poganin powierzył straż nad swemi skarbami wizerunkowi świętego; złodzieje unoszą skarby, ale przerażeni zjawieniem się świętego, wracają je; poganin przyjmuje chrzest. Łacińskie przeróbki dramatyczne tej i kilku innych legiend posiadamy już z XII wieku; ale bardzo udane i obfite kreślenie tła świeckiego, mianowicie sceny z wagusami, pijącymi w karczmie, lub z królem, seneszalem i statuą bożka, wyróżniają znakomicie dramat Bodela od wszystkich innych.

Na pierwszym planie stoją jednak zawsze jeszcze przedstawienia wielkanoone, tylko nie ograniczają się one, jak dawniej, sceną zmartwychwstania, lecz obejmują całą mękę Pańską—*passio*, a nawet

sięgając po za nią, przedstawiają całość dzieła odkupienia: upadek Aniołów i występki Adama; z kultu Maryi wynikało, że w przedstawieniu pasywnem żal jej—*planctus Mariae*—głównie wyznaczono miejsce. Nie wdając się jednakże w analizę odnośnych sztuk łacińskich, niemieckich i innych, przytoczymy czeskie czternastego wieku, jako wzór i próbę całej tej gałęzi.

V.

Ze wszystkich narodów słowiańskich jedyni Czesi stworzyli w wiekach średnich literaturę, bo jedynie w ich pomnikach piśmiennych bije żywe tętno narodowe, odsłania się całe bogactwo języka, panuje nad formą pewna siła myśli, uwydatnia się różnorodność i obfitość treści, nie wyłącznie religijnej lub ascetycznej i dydaktycznej, lecz świeckiej, epickiej, z legend, podań, lub bajek obcych i własnych zaczerpniętej, lub też osnowy satyrycznej i lirycznej. Zarazem ta literatura jest to wyraz i świadectwo ściśłości owych węzłów, jakie życie umysłowe Czech łączą z zachodem; po Paryżu, już w trzynastym wieku nabiera Praga znaczenia centrum naukowego dla ziem przyległych. Wszystko więc, co na zachodzie powstawało, odbijało się szybko a silnie w Pradze i Czechach; szczególnie tu ważny jest wpływ niemiecki, z powodu bliskości granic, stosunków politycznych, ze względu na opieranie się dynastji narodowej o elementa niemieckie, które się mianowicie po po miastach szerzą. Nie dziwi nas więc rychłe przeszczerpienie i przedstawień nabożnych w łacińskim (i niemieckim) języku na ziemię czeską, przyjęcie się ich i wywołanie naśladowań; takim czeskim przedstawieniom wielkanocnym poświęcił obszerny artykuł I. Truhlarz w Czasopiśmie Muzeum czeskiego z r. 1891, z którego tu również korzystamy.

Rozwój przechodził te same stopnie, jakieśmy w zachodniej Europie właśnie poznali. Znajdujemy więc po antyfonarzach, brewiarzach i procesyonalach XII i XIII wieku oficya łacińskie z jedną sceną (przygrobną), do której przybywa i druga, apostolska, lub trzecia nawet, Chrystusowa, scena, a w nich do antyfon ze słów ewangelicznych, dzielonych między chór i pojedyncze osoby, dodane są pieśni kościelne. Olejkarz, *unguentarius*, podaje Maryom maści, milcząc, lub ze śpiewem albo przemową; w późniejszych księgach liturgicznych, np. z końca XIV wieku, gdy dramat się rozrósł po-za kościołem, w kościele samym zanikają te sceny do najdrobniejszych rozmiarów, tracą dramatyczny charakter, ale zatrzymują choć jedną pieśń w języku narodowym.

Do tych-to łacińskich oficyów dorobił jakiś duchowny w końcu XIII wieku czeską parafrazę tekstów i pieśni, którą dla ludu po łacińskich ustępach tylko recytowano, lub również śpiewano; dwa jej odpisy, miejscami zepsute, zachowały się z XIV wieku; dodatków pozwoili sobie tłómacze i ci, co z niego korzystali, nie wiele: Magdalena odsyła inne Marye do domu, chcąc przy grobie czuwać sama, czem motywuje się następna scena z Chrystusem i jej opowiadanie apostołom.

Ale *officium* rozrasta się szybko w przedstawieniu, bo dodają do niego nowe sceny, z olejkarzem, Emauską i z Tomaszem; sceny te, prócz pierwszej, wyjęte jeszcze zawsze z ewangelii, nie przedstawiają ani zstąpienia do piekła, ani zmartwychwstania samego. Nie zadawalnia się tem rozbudzona raz fantazyja autora i ciekawość widza; niebawem przybywa to i owo, przyczem sceny się przestawiają, bo Chrystus dopiero po zmartwychwstaniu zstępuje do piekieł. Sceny piekielne coraz są bogatsze w szczegóły; ale i straż u grobu nadawała się do nowych kombinacji; dla zupełności należało wystawić naradę starszyny żydowskiej, prośbę o straż u Piłata i relację straży o zmartwychwstaniu przed starszynną i Piłatem. Nakoniec, jako uwieńczenie niby całego przedstawienia, występuje na początku herold (*precursor, preco*, lub *barbatus*, wążal), który treść następującego widowiska krótko podaje, o spokój prosi i gadatliwe babki wyszydza; nieraz zwraca się jeszcze w humorystycznym epilogu do widzów. Obszerniej wyłożymy teraz treść dwóch przedstawień, zachowanych, niestety, w ułamkach. Na wiek bowiem XIII i XIV, na porę rozwoju i rozkwitu, przypadła doba walk i klęsk, gdzie tyle pamiątek tak okrutnie zniszczono, że rzadkie dzieło doszło nas w całości, lub w pierwotnych odpisach. Na równi z innemi pomnikami tej literatury, posiadamy i dramatyczne tylko w urywkach lub późnych kopiach. Niedawno odszukano fragment XIV wieku w oprawie rękopisu jednej z bibliotek klasztornych pod Lincem, drugi starszy znano już dawniej. Treść pierwszego następująca:

Zaczyna się od scen z Lucyperem, jego wyniesienia i strącenia do piekieł, poczem aniołowie odśpiewują *Tedeum* i inne pieśni. Lucyper wysła dyabłów po grzeszne dusze, t. j. epizod ze zstąpienia Chrystusa do piekieł tu został przeniesiony, jak i w przedstawieniach niemieckich; przedstawiają się mu Belzebub, Szatan, twierdzący o sobie „znam się w Czechach i po Włoszech, Rusi, Flandrzech i po Sasiach, wszystkich ludzi dobrze znam, jednego dnia wsze zbiegam”—i Berzyt, (t. j. z Berytu, Bał); Lucyper każe im grzeszne dusze znosić, „szewce, pano-sze, (giermki), siodłaki, krawce, karczmarze i żaki“, ale odpowiedna scena bardzo jest krótka, tylko jeden „demon” wzywa duszę, niech opowie swe dzieła świeckie, „damy ci rywułę (wino istryjańskie) pić”,

a drugi opowiada, że znaleźli księdza w nieprzystojnym towarzystwie. Następują, jak w niektórych niemieckich przedstawieniach, sceny z Magdaleną, o jej grzesznym żywocie i nagłej poprawie. Najpierw śpiewa ona: „Kędym ja chodziła, tam trawa zielona... gdzie tu są księża i żacy, gdzie fryjerzy i dworacy, pójdźcie tu dla krotochwili.“ Dyabli przywodzą jej trzech chłopców, jak laleczki, ona śpiewa: „byłam ci w sadku, w zielonym gaiku, rwałam ci kwiaty dla swego braciszka—wsze to jemu na miłość, by był mój miły gość.“ Siostra Marta ją upomina; „patrz, za tobą dyabli chodzą, a cię z dobrej drogi zwodzą“, ale „Magdalena” przy swoim się upiera: „chcę wesołą być zawsze i ninie, jedwabną wstążkę wić swemu miłemu.“ Ponowne upomnienie Marty przełamuje nagle jej upór: „siostró, Marto miła, tyś mi na dobre radziła, ale czy Bóg grzech odpuści?“ Marta upewnia ją o tem, a ona uderza się w twarz i pokusę odgania: „od dzisiaj aż po skończenie, precz odemnie, złe stworzenie.“

Wielka następuje luka w rękopisie, scena namaszczenia nóg Zbawiciela i wszystkie następne (wjazd do Jeruzalem, ostatnia wieczerza, męka i złożenie w grobie) zaginęły; zachował się tylko ciąg dalszy, scena z olejkarzem, u którego trzy Marye maści kupują. Najdawniejsza ta scena komiczna dramatu religijnego powstała, jak wspomnieliśmy, stąd, że Maryom, do grobu spieszącym, wręczał kleryk kadzielnice. Niemej tej osobie wnet rozwiązał się język, dostała pomocników, jednego lub dwóch, i żonę, a wychwalając swe maści, przedrzeźniała ówczesnych szarlatanów; szczególnie w niemieckich przedstawieniach rozszerzano tę scenę wstawkami najwyuzdańszej sprośności, lubującej się w brudach i wyzwiskach; musimy też wiele pomysłów czeskich, rażących uszy nasze, opuścić, później poznamy, wedle czego scenę tę wzorowano. Olejkarz, (tu mistrz lekarz), wzywa sługę, Rubina (ta i inne nazwy typowe, wzięte z lichemi conceptami od Niemców), który chce nająć jakiego „panoszę“, by za nim nosił kosze. Zgłasza się Pustrpalk (jam jest bardzo wielki szalk) i godzi się o myto, na co Rubin: „dam ci od spodni pas i dwie onuce odemnie masz, a k'temu pchłę jednooką“. Dla nagłej potrzeby oddała się Rubin, a tu przychodzi żyd z prośbą, by mu dziecko ożywić: zaczyna niby hebrajskimi słowami (Chyry chyry achamary), obiecuje trzy grzywny złota i wychwala dziecko: „ono takie było dobre, gdy biały chleb увидziało, zaraz żytni porzucalo.“ Mistrz nie może się Rubina dowołać, pyta go po niemiecku, *wo pist tu kwest?* obrażony Rubin odcina się: „miły panie, że tak skrzeczysz, a swym zwałdem na mię becysz, wielkim ty się panem zdasz, a przecież i... nie masz.“ Powtarza się podobna scena z Pustrpalkiem, który Rubinowi zarzuca: „wiemy cię, jakiegoś rodzaju, syn woźnego z Czeskobrodu, mnie nie możesz się dorównać, moja matka Gawlica, w Pradze

mnichów zwodnica i t. d.”; ale Rubin odpowiada: „moja ciotka Julka, a druga Milka, po świecie się tkają, w Pradze mnichów znają... przeto milcz niemądre ciełę, niech ciebie mój kij nie zmiele.” Pogodziwszy się wreszcie, tłuką maści, „bo przyjdą kupecy z dalekiej włości”, aż ich kości bołą; nakoniec wstaje Rubin i zaczyna zalecać maści, wyliczając ich niemożliwe składniki i niesłychane skutki; przytoczyć można tylko parę wierszy: „Otóż jest maść pierwsza, droga, Nie ma jej Wiedeń ni Praga... kto jej sobie k zębom dobędzie, wnet i z maścią u wszech czartów będzie... Otóż jest maść z Myszni, kupiłem ja za trzy białe wisznie... jakby ją kto od nas kupił, wnetby go czart w piekło złupił i t. d.“

Nowa luka; ciąg dalszy w otchłani, w której wrota Chrystus kołace. Odzywa się Lucyper: „kto w moje wrota tłucze, że mi aż w uszach luczycy; niech się stąd precz bierze, bo go swym kijem uderzę”, — odpowiada Zbawiciel: „Jam jest, dyable, Twórzec Święty, ja tobie, czarcie przekłety, chcę mocą swą wrota złamać, a dusze swe k’sobie pobrać;” i wywołuje Adama, Jana i innych. Ostatnia scena rycerzy u grobu, którzy próżno strzegą; trzeci z nich oświadcza „królowi” (Pilatowi), że „nas wszech jeden rozpłoszył, przybiegł w jakiejś białej szacie. tak nam groźne rany dawał, że się nam bardzo zeckniło i t. d.” (Następny urywek w rękopisie należy do przedstawienia o Wniebowstąpieniu, dialog między Zbawicielem a każdym z apostołów.)

W poprzednim przedstawieniu uderza nierównomierność scen; rozwałkowanie olejkarskiej wobec zwięzłości wszystkich innych, czy godzi się złożyć na karb przepisującego? Wiele z wierszów powtarza się w innym, starszym fragmencie, który z przedstawienia wielkanocnego zachował tylko scenę olejkarską i wystąpienie trzech Maryi; w obu tekstach łacina odgrywa jeszcze znaczną rolę. Występują tu kupiec (Seweryn), Rubin i Pustrpalk, ci śpiewają: „Ku wam przyszedł mistrz Hipokras, *de gratia divina*, Niema gorszego w ten to czas *in arte medicina*, komu która niemoc szkodzi, a chciałby rad żywym być, On jego raczy uzdrowić, że musi swej duszy zbyć.” To samo rozprowadza Rubin sam, chwając mistrza, jakiego świat nie widział, poczem wbiega w tłum, mistrz nań woła i t. d., jak przedtem; rozkładają bańki z maściami i Rubin wysławia ich własności i składniki, komarowe sadło i t. p.; nader sprośnie wzywa Pustrpalka do tłóczenia, ale gdy kupujących niema, więc mistrz chce już kram przenieść, lecz wspomina o trzech paniach, które mają maści kupować i posyła do nich Rubina; one śpiewają łacińskie teksty, a czeskim wierszem je powtarzają; dla ich zachęcenia stara się mistrz o jaki cud i wyprawia cyniczną parodję wskrzeszenia małego Izaka, przedziwnego dzieciątka, które, „gdy piwo ujrzało, na wodę oka nie rozdzierało, a gdy na piec włożyło, widzia-

ło, co się w izbie robiło." Izaak dziękuje za wskrzeszenie, mistrz zwraca się ponownie do pań, chwali swój towar, (np. „jest gdzie w kącie stara baba, na jej brzuchu skóra słaba, gdy się tą maścią pomaże, sobie w trzy dni dzwonić każe”) i spuszcza cenę z trzystu grzywien na dwie „prześlicej, bo dostaniesz pięścią w lice”. Żona się skarży, że go porzuci (uchodzi też w niemieckich przedstawieniach z innym). Odzywa się wreszcie Pustrpalk, Rubin chce go uciszyć, wywodzą wzajemnie ród swój, aż Rubin grozi: „przestań, bo cię przewrócę, żyły, kości kijem zmlóce.” Tu urywa się tekst, w którym scena z olejkarzem do najpotworniejszych rozmiarów doszła.

Nie chcąc wracać osobno do czeskich tekstów, notujemy, że z XV i XVI wieku zachowało się więcej pomników, pisanych (a więc i używanych) nawet przez utrakwistów (husytów). Sceny komiczne mniej są rozwlekłe i mniej sprośne; oprócz przedstawień wielkanocnych, zachodzą też pasyjne i na palmową niedzielę. Wystawiali je żacy, zniżając już ich poziom, stąd wzmianki o szkole, do której „mazańce” (kołacze) odnoszą; w przedstawienie wplatano lub kończono je śmieszną przemową, „kazaniem” do starych bab, które młodym spokoju nie dają i czarami wszystkim dokuczają. Ton jest umiarkowany, ale jeszcze nieraz wpada w dawną rubaszność, np. mówi ogrodnik do Magdaleny: „nie wiasto! radzę z miłości, zapomnij wszystkiej żalości, chowaj swego gospodzina Jezu Chrysta, Maryi syna, a przetoż bierz mi się nagle z oczu precz, boć złamię o głowę ten rydel, a nie tłocz mi cebuli, boć dam rydlem po rebuli (?), poniechaj ze mną mówienia, bo mi nic do tego, ja swe dzieło zawsze działałam, a dzieciom chleba dobywam.” Albo Tomasz mówi: „dosyć jest rzecz niepodobna, że was ma zwieść kobieta nędzna; albo ci dwaj wagusy (chodcowie, Piotr i Jan), którzy są właśnie bydłeta (hovada prava): „chodzą po świecie, by co mieli, a ludzie o dobytek przypawali, dasz im okraj chleba, chcesz li, powiedząć, że Boga w niebie nie trzeba.” Skargi Maryi bardzo rozszerzone. W jednym tekście napomknienie pisma Ś. o tem, że apostołowie, bojąc się prześladowania żydowskiego, siedzieli zamknięci, rozwleczone jest na całą scenę; każdy z jedenastu opowiada o swoim strachu, narzeka, wspomina słowa Chrystusowe i t. d., aż Szymon słyszy śpiew powracających od grobu Maryi, lecz Tomasz nie radzi wierzyć, może to raczej podstęp, by nas po jednym wywabić z ukrycia i okrutnie zamordować.

Jedno tylko przedstawienie bogatsze jest w rysy charakterystyczne i uderza oryginalnem ułożeniem. „Precursor” (herold) każe się

wszystkim uciszyć: „dosyć my już smutni byli, czterdzieści dni my pościli, jedząc kisielę i grzyby, mogłyć nam już wygnić zęby, zapijając litomierzyckiem piwem, co zawsze czuć bagnem a dymem i t. d.” „stójcie tu pokornie, jak przed wilkiem owce.” Scena piekielna pierwsza: Lucyper żałuje utraconego nieba, ale cieszy się choć pomstą nad ludźmi, każe dyabłom wszystkich zbierać, „tylko nie chodźcie między żaki, bo ci jak się wbioryą w nasze rzesze, całą nam rodzinę spiszą. (?)” Występuje kilku dyabłów, każdy chwali się ze swych czynów, między nimi Wierzbęta (Vrbata, nazwa tak jak naszego dyabła Rokitka, od drzew, po których siadywają), Belzezub (zamiast Belzebub, bo mu baby „zub” wybiły kamieniami), który uczy baby leczyć, a z cierlicy mleko doić. I rzeczywiście każdy z dyabłów chwytą jakąś duszę, prowadzi przed Lucypera, a ta się mu spowiada. Najpierw dusza młynarza, który ludziom źle mierzył i ich słodem własny dobytek karmił; szynkarza: „dawałem mało piwa za halerz, gdy przyszli chłopci z babami, dawałem piwo z drożdżami”; dusza szewca: „złem szyła i partała, jakobym świdrem wierciała, zamiast końskiej, szyłam owczą”, a Lucyperdo niej: „To li ten szewc był, co źle buty szył, każe go czartom drzeć, a jego skórę naciągać”; piekarz, który przy tanich cenach zbożowych małe „precliki” wypiekał. Łapka, pan-ździerca, który babom i koszule ściągał, „gdym dosiagli pościeli, nie zostawiłem ani kądzieli, chodząc w srebrnym pasie, czyniąc kędziory we włosie.” Lucyper każe: „prędko z nim do piekielnej szkoły, naleją mu... smoły.” Wierzbęta każe Szatanowi pośpieszyć do karczmy, gdzie „opiley” się biją na śmierć, on sam czem innem się bawić musiał; gdy przykładnego małżeństwa rozerwać nie mógł, wyszukał babę i obiecał jej parę trzewików, baba ich tak powadziła, że mąż żonę zabił. Odstawia teraz Wierzbęta „Rebekę” (często używana nazwa dla bab-czarownic, np. w kazaniach husyty polskiego i innych), która się spowiada: „jam taka zła baba, gorsza niż gady i zaba; co bądź zwieść albo rozwieść jest mi niby powróż spleść; cierlicę doilałm zamiast krowy, a na rozstajnych drogach z gwiazdamim latała... w piekle drzyjcie mię lub nie drzyjcie, wszak więcej umiem, niż wy czarci i to uczynię na swą chlubę, że wsze baby w piekle będą.” Nadmieniamy, że powieść o owej babie, znana z kazań, między ludem i u nas się powtarza. Scena druga: setnik, czyniąc Piłatowi drogę między ludem, wychwała „króla” Piłata, jego moc i mądrość: „Kto z was ubogi, przystąp ku niemu, nasz król tak go obdarzy, jak łakomego psa sparzy.” Żydzi proszą o straż do grobu, jest ich sześciu, każdy innym argumentem przemawia do setnika i żołnierzy, do których przyłącza się i tchórz Chadim, bojący się bardzo „kijowania”. Żołnierz krzepi jego odwagę: „gdy się skryć niemożesz, nadstaw głowy albo boku, przytem patrzaj drogi k'skoku, rany chwytaj zawsze w plecy.” Trzecia scena

u grobu: setnik i inni wychwalają męstwo i bogactwo drużyny; dla skrócenia czasu, by nie zasnęli, grają w kostki z Chadimem, który wygrywa i z płaszczem ucieka; zjawienie się anioła, przed którym blednieją i trzęsą się, „jak Ostrzeszem przestraszeni”; wskreszenie Chrystusa ze snu przez Anioła i wyjście z grobu. W czwartej scenie: żołnierze idą do Kaifasza i opowiadają co zaszło, jak uciekali, najprędzej Marzata, co to wypił piętnaście czas „kisielicy kapalicy”, a rogi gdzieś od czarta wziął; inny skoczył między baby, jęły go obierać kijmi pięściami, przesłicami i t. d. Piąta i ostatnia scena piekielna powtórna: Chrystus kołace we wrota, Lucyper posyła, „ba wyjrzy ty Wierzbęta, alibo ty Godzięta, alibo ty Astarota, alibo ty Kosięta (krzywooki), kto tak silnie tłucze wrota.” Wstępującego Pana sławia, osobno przemawiają Adam, Ewa, *anima communis* (powszechna), Iotr. Chrystus każe Michałowi odprowadzić ich do raju, dokąd sam przybędzie. Epilog rękopis zaznacza wprawdzie (*sermo*), lecz go nie podaje.

Przedstawienie to uderza rozdzieleniem niezwykłym a trafnym sceny piekielnej na dwie, bardzo stosownie poczynające akcyę tryumfem piekła nad ludźmi i kończące tryumfem Chrystusa nad piekłem; dalej udatną charakterystyką żołnierzy, walną satyrą na wydmikufłów i chępliwą hołotę, np. „jak słyszycie o ich chwale, bywalić są dobrze dalej, niż pan Garnarcz po rycerstwie; tak się ich klejnoty błyszczą, jak czarna cholewa w błocie... po tym znajcie ich dostatki: mająć garść plew, dwie miotelki, a od gontów trzy gwoźdżiki, statku dosyć u frankskiego, (t. j. króla) złota dość u węgierskiego i t. d.)” Szkoda, że odpis jest późny, z lat między 1516 a 1526 dopiero, w którym tekst pierwotny pewnie nie jednej uległ zmianie; tekst ten odnosi Truhlarz do 1360—1380 i przypisuje jakiemuś Morawianinowi; myślę, że pochodzi z pierwszej połowy XV wieku.

Jeszcze w r. 1582 złożył wierszokleta, Szymon Łomnicki, trzy dramata wielkanocne, jeden—komeđya dyabelska, drugi o Maryach u grobu (przeróbka ze staroczeskiego oficyum, o którym wyżej mowa była), trzeci o zmartwychwstaniu: draby Hniewsa, Sztysrsa, Kuman a Tuman strzegą grobu i t. d. Piotr narzeka na zaprzanie się Chrysta, aż omdlewa, aby można go było cucić piwem piwowaru Łomnickiego. Wartość literacka tych sztuk, odgrywanych przez bractwa „literackie” (nabożne), jeszcze mniejsza, niż da wnieszych.

Dramatów pasyjnych mniej szczątków przechowało się; do nich można jednak zaliczyć i Żale Maryi, czyli plankt, scenę u krzyża, pierwotnie liryczną, rozszerzoną wystąpieniem Jana, którą przerywają słowa Chrystusa na krzyżu; dopiero wielkopiątkowy plankt ten odpowiadał obszernością swoją znaczeniu i powadze, jakich kult Maryi w XIV i XV wieku zażywał. Kilka takich planktów zachowa-

ła literatura czeska, rozebrał je obszernie Truhlarz w Czasopisie 1891 r., str. 175—189. Inne ułamki, np. monachijskie z połowy XV wieku, zbyt drobne, by o nich tu traktować; mówi o nich Truhlarz w Czasopisie, 1892, str. 35—47; są to ułamki gry prorockiej i gier na Boże Narodzenie i na Niedzielę palmową.

Resztki dramatu duchownego, spadając z biegiem wieków coraz niżej, dochowały się po dziś dzień u morawskich pasterzy; próbki ich wydał J. Feifalik, *Vollksschauspiele aus Mähren*. Większa ich część nie różni się od kolend, które trzech pasterzy odśpiewuje; ale w Rosicach np. zachowało się zupełne misteryum o trzech królach z licznym, dobrze umaskowanym personelem; pochodzeniem swem sięga to misteryum pewnie XV wieku. Chór oznajmia wyjazd trzech króli, „Prorok”—znaczenie dnia, „po cośmy tu przybyli”; występują trzej królowie, zamierzają pytać Heroda o nowo-narodzonym; scena z pasterzami, Walentą, Kmechem i Mikeszem, sielskie otoczenie znać po ich życzeniach i prośbach, gdy od żłobu odchodzą, np. „byś nasze skopy a jagnice, wolki, owce, jałowice, tukiem mlekiem napelniwał, od słabości ostrzegiwał, czyni by wilcy i niedźwiedzie o stadach nic nie wiedzieli, niech na łąkach trawa roście, która czyni stado tłuste i t. d.” Osobno występuje biedny Kuba, który przepiórkę a kukłkę dzieciątka darowuje. Królowie przed Herodem opowiadają się, on woła w piśmie uczonych, niezrozumiałe ich słowa (żartobliwe) to hebrajszczyzna, jak w średniowiecznych misteryach zawsze, zresztą mówią po czesku, zarywając wymowy niemieckiej. Monolog zaniepokojonego Heroda; królowie posyłają trąbanta, by szopkę wyszukał, poczem składają sami dary, tłumacząc je alegorycznie wedle średniowiecznego typu i t. d. Po rzezi niewiniątek, do której dyabli króla nakłonili, gdy on znowu pewny swej potęgi i Boga wyzywa, trąca go śmierć w bok, a dyabli porywają. „Prorok” prologu kończy przedstawienie życzeniem szczęśliwego nowego roku i wiecznego żywota. Jest i gra rajska, o skuszeniu Adama i Ewy, ale w późniejszej, prozaicznej przeróbce. Z innych zasługują na wzmiankę tylko wielce lubiane sceny o męczeństwie Ś. Doroty i Teofila, wedle znanej legendy, poprzedzane lub kończone pieśnią o świętej. Dyabli, grający w końcu o duszę króla i dwóch katów (katanów), którzy by się radzi „masem” palonego (gorzałki) lub wina krzepili, z ich „szwancarą bruncewиковą” (miecz Bruncewika, bohatera powieściowego), lub „krakowianką”, przedstawiają żywioł komiczny. W najpełniejszych wersjach prawi „legat” królewski prolog, poczem zaraz dyabeł się prezentuje; król Fabrycyusz wyjawia w monologu chęć zaślubienia panny najpiękniejszej, Doroty, posyła legata do niej, ale Chrystowi poślubiona odrzuca starania pogańnika, którego groźby nie skutkują i t. d. Legat kończy epilogiem do

zgromadzonych panów i pań, życząc im wiecznej radości. Zwykle wersye dramaciku tego są bardzo skrócone.

I tak przebiegliśmy początki dramatycznych widowisk religijnych na zachodzie. Z poważnych a pompatycznych ceremonii kościoła greckiego nie rozwinął się dramat, mimo licznych zarodków dyalogu a wątków akcji, jakie w tych ceremoniach się kryją; respekt przed pismem Ś., które dla ludu nie było tak niezrozumiałe, jak w krajach wiary rzymskiej, konserwatyzm bizantyński, nie znoszący nowinek, wstręt do wszelakiego ześwieczczenia, nie dozwalały dodatków lub wtrętów. Jeśli np. podziśdzień w niektórych klasztorach Patmu, Jerozolimy a nawet Konstantynopola w wielki czwartek t. z. *nipter* (mycie nóg) odprawiają, to dyalog przytem ograniczony jest do słów ewangelii. Podobnie na Rusi. Tu nadawały się do dramatycznego układu misteryum (t. j. służba) piecowe i palmowe; pierwsze przed Bożem Narodzeniem, wyobraża trzech młodzieńców w piecu gorejącym, do których (sztuczny) anioł z dachu cerkwi się spuszczał; słudzy-chaldeje, przebrani w kostium wschodni, z wysokimi spiczastymi czapkami, wtrącali młodzieńców i rozżarzali ogień; tym samym „chaldejom”, w maskach z pochodniami, wolno było do Epifanii rozbiegać się po ulicach Moskwy, zaczepiać przechodniów, osmalać im brody—mimo to w misteryum samem chaldejce nie odegrali większej roli; było to raczej widowisko nieme. Podobnie i misteryum palmowe, gdy sam patriarcha na osle, którego car prowadził, wjazd Chrystusa przedstawiał. I tu dyalog przy odwiązywaniu osła i t. d. ograniczał się do tekstu pisma Św. Nie mogły więc powstać na Rusi misterya: przeszły one tu gotowe z zachodu, już z końcem XVI wieku, czy to w formie jasełkowej, z maryonetkami, t. z. wertepem, czy w formie misteryum szkolnego.

A. Brückner.

(Dokończenie nastąpi.)

Początki teatru i dramat średniowieczny.¹⁾

VI.

Na wiek piętnasty i szesnasty przypada największy rozkwit dramatu religijnego; ale przy końcu epoki tej walki reformacyjnej, w których naiwność średniowiecznego wierzenia na zawsze ginie; oświata, wznosząca tamy między rozmaitemi warstwami społecznymi, które się już więcej nie zlewają; wpływ wreszcie nowo wskrzeszonego dramatu starożytnego—wywołują rychły zanik widowisk, mianowicie w tych samych krajach, które je dotąd najbujniej wypiastowały: we Francji i Niemczech. Spadając coraz niżej, gdy warstwy oświecone zupełnie się od tych przedstawień usunęły, stają się widowiska religijne zabawą żaków, rzemieślników, pastuchów, tracą wszelką łączność z wyższą sztuką. Nie jest naszym zamiarem kreślić dokładniej dzieje tego dramatu jeszcze i w tej epoce, poprzestaniemy więc na wymienieniu cech jego główniejszych.

Gdy epokę poprzednią charakteryzowało zupełne wyzwolenie się z więzów liturgicznych i wtargnięcie języków narodowych, a z niemi pierwiastków świeckich, wpływają teraz jeszcze i zmienione warunki społeczne i ekonomiczne na ostateczny rozrůst tych widowisk; ustalony po-

Patrz zeszyt czerwcowy „Biblioteki Warszawskiej.“

kój, zwiększony dobrobyt, rozbudzone poczucie znaczenia, siły i honoru u mieszczan, rywalizacja ich cechów, chlubienie się grodem ojczystym, wyrażają się nietylko w podejmowaniu znacznych dzieł, we wznoszeniu olbrzymich tumów, ratuszów, sukienic, w zwieraniu się bogatego a dumnego patrycyatu, ale nawet i w urządzaniu coraz bogatszym skromnych dotąd widowisk, które miastu, cechowi lub bractwu szczerne uznanie u swoich i obcych zapewnia. Rozszerza się wszystko: tekst, liczący niegdyś kilkaset wierszy, rozlewa się teraz w kilka lub kilkadziesiąt ich tysięcy; liczba osób działających, dawniej szczupła, przechodzi niekiedy setki; na odegranie jednej sztuki wymaga się teraz często dwóch lub więcej dni; wystawa sama coraz bogatsza, efekta sceniczne coraz liczniejsze i wymyślniejsze; widzowie nie zadawalniają się już słowami, lecz chcą i widzieć, jak przy stworzeniu świata drzewa i rośliny z ziemi wychodzą, lub przy potopie wody ziemię zalewają; płomień spada na Sodomę, wystrzały potęgują wrzawę piekielną i t. d. Koszta wystawy ponoszą bogate bractwa i cechy, rywalizując z sobą, jak obywatele ateńscy lub rzymscy; nieraz przyczynia się zarząd miejski, szczególniej racząc uczestników gry na swój koszt; opłaty pobierane są chyba u bram miasta, od obcych, których widowisko przyciąga.

Duchowieństwo nie pozbywa się jeszcze wszelkiego wpływu na te gry, albo, jak we Francyi od XV wieku nazywają, *misterya*—słowo, które z tajemnicami, misteryami wiary może w żadnym związku nie stoi i tylko „ministerium”, akt służby, (por. hiszpańską nazwę *auto*) oznacza. Najczęściej bywają duchowni autorami tekstów i rektorami, reżyserami gry; aktorowie-klerycy i żacy, ale i świeccy, cechowi i t. d.; we Francyi zdają się już robić z tego rodzaj rzemiosła, lecz godzącego się jeszcze z innem zajęciem. Żywiół świecki rozwieliłmożnia się coraz bardziej; poważne a rozwlekłe ustępy przerywane są coraz gęściej komicznymi *intermezzami*, nieraz już nie wiążącemi się z treścią gry; prócz dyabłów, żołnierze, żebracy i żydzi—ci ostatni, szczególniej w Niemczech, ponoszą koszta najrubasniejszych dowcipów. Niebezpieczeństwo profanowania rzeczy i osób świętych wzrasta; kaznodzieje przestrzegają nieraz przed nadużyciami, lecz bezskutecznie; wzbrania się duchownym udziału w tych widowiskach.

Im większe takie widowiska, tem chętniej przenosi się je, np. ze świąt Bożego Narodzenia lub Wielkanocy na porę cieplejszą; odgrywa się je przecież pod gołym niebem i za dnia, nieraz z przestankiem obiadowym, rzadziej w zamkniętych salach, np. jakiegoś bractwa. Scena, odkryta ze wszech stron, czasem o kościół oparta, urządzona jest po dawnemu, to znaczy właściwie mieści kilka scen obok i nad sobą, na których akcja kolejno się rozgrywa; a więc jest tam Jerozoli-

ma, Betleem i Egipt, lub domy Annasza, Piłata, Heroda i t. d. W uroczystym pochodzie wstępują aktorowie na miejsca, oznaczone czasem nawet napisami, i czekają kolei; przed oczy widzów wychodzi poseł, któremu Herod właśnie rzeczy zlecił, okrąża koło na scenie, przystępuje do królów i odprawia poselstwo; akcja rozgrywa się jednocześnie np. w Rzymie i Konstantynopolu; epizody z życia Zbawiciela i Judasza mieniają się; sceny nie krępują żadne więzy czasu, miejsca lub akcji. Ale za luźnością budowy idzie nadzwyczajna rozwlekłość, szczególnie ważne i drobne traktowane są równomiernie; do jednakiej gadatliwości wszystkich osób przyczynia się nawet forma wiersza, przeniesiona z poezji epickiej i dydaktycznej do dramatycznej, ów ósmiozłotkowy wiersz rymowany, który samą swoją krótkością najbliższą np. odpowiedź na jedną lub kilka par wierszy rozciąga. Rozwlekłości tej nie wynadgradza żadne pogłębienie motywów; wewnętrzne przejścia i walki zaznaczone są głośno; rysów charakterystycznych brak; najnawiej przenosi się wszelkie ówczesne stosunki, sytuacje, kostiumy na czasy najodleglejsze i najdotkliwsze anachronizmy nie rażą: Noe wzywa Najświętszą Pannę, Augustowi i Piłatowi trzeba napisy łacińskie tłómaczyć, w scenie jasełkowej przysięga pasterz na ukrzyżowanego; dziwimy się więc, jeżeli w widowisku lucernskim z r. 1547 przepisują, że Ezaw ma wychodzić na łowy z łukiem, a nie z rusznicą. Wartość literacka tych misteryów nadzwyczaj jest mała; wyższych pretensyi autor nie miewa, przeznaczając rzecz swoją nie do czytania, lecz do odegrania, licząc na śpiewy, muzykę i wystawę; każdy z nich—pojęcie o własności literackiej nie istnieje—czerpie motywa i szczegóły od poprzedników, lub z literatury łacińskiej; jeżeli się więc szczegóły powtarzają w Kazaniu wielkopiątkowem tak, jak w widowisku, jeżeli natrafiamy te same u Francuza, Niemca lub Anglika, to nie dowodzi to jeszcze, że misteryum wprost z kazania, albo Niemiec wprost od Francuza się zapożyczył, lecz wynika to z jednolitości podkładu, z apokryfów, postyl i traktatów, które każdemu były równie dostępne i znane. Stąd też monotonność całej tej literatury: misteryum francuskie odróżnia się od przedstawienia niemieckiego lub angielskiego tylko językiem, nie stylem, ani duchem; różnice narodowe wychodzą na jaw chyba w epizodach komicznych. I misterya więc mogą służyć za wskaźnik ścisłej jedności całej katolickiej kultury średniowiecznej.

Ogólne te uwagi rozszerzamy kilku szczegółami charakterystycznymi. Opiszmy najpierw jedno takie przedstawienie we Frankfurcie nad Menem z r. 1498. Czwartego czerwca (w poniedziałek świąteczny) wystawiono na osobnem rusztowaniu przed Roemerem (ratuszem) widowisko, w którem uczestniczyło 280 osób, dobrze ubranych i ozdobionych; grano ofiarę Abrahama, Zuzannę, Łazarza i Syna marnotrawne-

go. Proboszcz z Oberaeschersheim, który dotąd przedstawiał Boga, obłócił się potem w siwą szatę, włożył dyadem i począł w roli Chrysta grę pasyjną, właściwą treść widowiska, od powołania apostołów. We wtorek grano pasyę do sceny w Ogrójcu, pojmanego Zbawiciela oprowadzano przez wiele ulic miasta; tak samo we środę, poczem dopiero wstąpiono na scenę i zakończono około dwugodzinnem zawieszeniem na krzyżu; we czwartek odegrano zmartwychwstanie. W piątek wyniesiono krzyże za miasto, 11 czerwca urządzili aktorowie śniadanie dla rady miejskiej i honoracyorów; rada ze swej strony dała była dwa wiadra wina, dwadzieścia dukatów i budulec, każdy zaś z aktorów i widzów po orcie dla opędzenia kosztów. Na Ś. Magdalenę (22 lipca) wzięli wszyscy aktorowie w kostiumach udział w procesyi. Z licznych niemieckich gier wielkanocnych wyróżnia się jedna, napisana r. 1464 w Redentin w Meklenburgu, obszernością scen dyabelskich; specyjalnością gier niemieckich pozostaje zjawienie się dyabelskiej maci. W widowiskach pasyjnych żale Maryi, w stylu biblijnego oratorium, zajmują nieraz główne miejsce. Przechowało się kilka nazwisk autorów, których nie wymieniamy; notujemy tylko, nie wdając się w dalsze szczegóły, że widowiska pasyjne w Oberammergau, powtarzane co dziesięć lat, do naszych czasów przetrwały; o ostatniem wystawieniu (r. 1890) zdawały i nasze dzienniki obszerną sprawę. Z innych przedstawień można-by wymienić rzecz o papieżnicy z końca XV wieku, którą później protestanci w celach polemicznych drukiem ogłosili; lub widowiska sceniczne w dzień Bożego Ciała, który, mimo późniejszego początku swego (z r. 1264), uroczystością obchodu i procesyi inne zaźmiewał.

Znacznie szerzej rozwija się dramat we Francyi; tu przenika on i do druku, liczne wydania świadczą o poczytności tekstów, rosnących w olbrzymich rozmiarach. Już tekst widowiska pasyjnego z Arras, z pierwszej połowy XV wieku, liczy około 25,000 wierszy i zatrudnia 105 osób (nie wliczając niemych); najslawniejszą jest pasya mistrza Arnoula Grebana, napisana przed r. 1452 w 34,575 wierszach, przedstawiających całość dziejów odkupienia, z ową ulubioną legendą średnio-wieczną, wedle której w raję spór się toczy między sprawiedliwością, miłosierdziem, pokojem i wiarą o losy człowieczeństwa, czy syn Boży na zadośćuczynienie ma być wydany i t. d. Całość i związek akcyi stara się Greban dobitnie wyrażać, zresztą rozwlekły jest i lubujący się w teologicznych rozprawach; własnych pomysłów szczęśliwych ma nie wiele, ale unika przynajmniej zbytniej rubasznosci. Pasyę jego przerobił i rozszerzył znacznie z legend i apokryfów lekarz Jean Michel; wystawiono ją najpierw w Angers w sierpniu r. 1486, a drukowano najmniej piętnaście razy między r. 1496 a 1542. Obok tych i licznych innych pasyi wyróżnia się *Mistère du viel testament*, kilka razy druko-

wane, liczące około 45,000 wierszy, dramatyzujące cały stary zakon, mianowicie zdarzenia początkowe: Dzieje apostołskie przerobił Szymon Greban, brat Arnoula, w 62,000 wierszach z 494 osobami; szczególnie szeroko i realistycznie traktowane są sceny męczeństwa, gdy nad przedstawiającą świętego lalką kaci się znęcają; niebrak scen z dyablami, którzy w obawie, że z powodu rozszerzenia chrześcijaństwa piekło opuścicie, wybierają się na ziemię, jako lichwiarze, adwokaci i roztrucharze. Ale najwięcej ulubione są dramata o świętych, mianowicie o patronach miasta lub cechu, a więc w Paryżu dramata o Ś. Genowefie i o Ś. Dyonizym, o Ś. Ludwiku, gdzie, prócz krucyaty, przedstawiona jest i walka z Anglikami, mówiącymi na scenie łamaną francuszczyzną; krok dalej, a zjawia się (prawdopodobnie z Orleanu, może jeszcze z przed r. 1440) dramat o dziewicy Orleańskiej i oblężeniu Orleanu w 20,529 wierszach: dziewica przedstawiona jest realniej, niż we wszystkich późniejszych dramatach, mniej eterycznie, za to zrozumialej i praktyczniej, oparta stale o ziemię; dramat zaczyna się w Anglii, skąd zwycięskiemu pochodowi Salisburego aż pod Orlean towarzyszymy; bitwy, oblężenia, narady wojenne kreślone są szeroko i nużąco.

W podobnych dramatach wykracza już sztuka stanowczo z ciasnych granic kościelnej liturgii i legiendy, zeświezcza się, a właśnie we Francyi pojawiają się liczniejsze tego przykłady. Tu można-by wymienić udramatyzowanie wschodniej, buddystycznej legiendy o Barlamie Józafacie, przedstawiającej wrażenia królewicza, wychowanego w dali od widoku wszelkiej nędzy ludzkiej i śmierci, w zetknięciu z życiem realnem; jeszcze wcześniejsza, bo z r. 1393, *estoire de Griseldis*, wedle słynnej nowelli Bokacyusza w łacińskim tłumaczeniu Petrarki, o wieśniaczce, a żonie margrabiego z Saluzzo, wystawianej przez męża na nadludzkie próby cierpienia, stylowo nie różni się wiele od byle jakiego „miracle” Maryi, której opiece też widzów poleca. Całkiem świeckie jest już Jakóba Mileta *Destruction de Troye*, napisane między r. 1450 a 1452 w 30,000 wierszy, rozłożone na cztery dni. Czy je rzeczywiście odegrano, nie wiemy, ale po rok 1544 wydrukowano dwanaście razy i tyleż zachowało się rękopisów; podobnie jak Rzymianie, wywodzili się i Frankowie z Troi, zajmowały ich więc losy wojny, miasta i dynastji Pryama; Milet przelewa tylko łacińskie opowiadanie Gwidona z Kolonny w wiersze francuskie. W związku z temi utworami wypada wymienić i takie, jak *l'Histoire ou jeux de la ville de Constantinople*, o upadku Carogrodu, odegrane w Arles r. 1460, lub o zdobyciu Leodyi przez Karola Śmiałego i inne, których teksty się nie przechowały.

Żywiołów komicznych nie brak, ale wzięte są one nieraz z innej sfery, niż w Niemczech; prócz dyabłów zjawiają się zamiast olejkarza

lub żołnierzy u grobu, żebracy, pasterze, błazen (*fou, sot*) z monologiem, nie wiążącym się z treścią gry; liczne też sceny w karczmie, i pijackie, świadczą o upodobaniach widzów. Nie darmo też w XIV wieku trzeźwy Włoch mówi o pijanej Francyi (*ebria Gallia*), gdyż dopiero później przenosi się epitet ów na Anglię i Niemcy, a jeszcze dalej na Polskę.

Dla Anglii szczególnie charakterystycznym jest typ dramatu procesyjnego, który tu się już w XIV wieku ustalił. Między cechy, biorące udział np. w procesyi Bożego Ciała, rozdzielano sceny: np. scenę o potopie i korabiu wyznaczano cieślom, Trzech Króli—złotnikom; każdą scenę przedstawiano na osobnych wozach. Po drodze, którą procesya przebywała, oznaczano przystanki; więc cech na pierwszym wozie odgrywał na pierwszym przystanku np. scenę stworzenia świata, poczem na następnych przystankach to samo; tymczasem odgrywał drugi cech na pierwszym przystanku scenę o upadku w raju i t. d., trzeci cech potem scenę z Ablem i Kainem i t. d. Znano i odmienny sposób: na przystankach stały sceny, a widzowie szli od jednej do drugiej kolejno. Stąd wyrobiły się nowe potrzeby stylowe: każda pojedyncza scena odgrywana coraz gdzieindziej, musiała być lepiej spojona, krótszą, wyrazistszą; stąd też dążenie do silnej charakterystyki, cechujące teatr angielski. Tak powstają misterya zbiorowe, cykliczne; posiadamy z XV i XVI wieku trzy zupełne, z miast York, Woodkirk i Chester, z innych urywki; części ich składowe powtarzają się nieraz całkowicie lub wykazują wiele podobieństwa, ale są i rysy odrębne. W dwóch pierwszych cyklach, z York i Woodkirk, przeważają efekta sceniczne, akcja pełna jest rysów nowych, nieraz arcy-drastrycznych, np. w scenie jasełkowej, gdy pasterze śpią na polu, uprowadza im Mak barana i ukrywa w izbie, ale obawiając się poszukiwań, umawia się z żoną, kładną zawiniętego barana w kołyskę, a Mak śpiewa, jak nad dziecieniem; pasterze przetrząsają daremnie izbę, już odchodząc całuje jeden z nich dziecko mimo oporu Maka, dziwi się długości pyska i odkrywa oszustwo. Przytoczyliśmy tę farsę, gdyż taka sama odbyła się niby tej zimy na granicy ruskiej i pruskiej—koncept obiegił po wszystkich dziennikach, a oto jego pierwsze źródło. Również oryginalna jest scena z Kainem i Ablem; Kain i parobek jego, to sprośni chłopci, gwara ich przypomina styl w *Lepère Peinard*, dzisiejszego Paryża; zamiast głowy, mówi Kain o kuli pod kapeluszem; dając policzek, oświadcza: masz tu pudding do twego garnka; gdy go Abel upomina, woła: wypuszczajcie gęsi, oto lis kazanie prawi i t. d.; głównie zaś opiera się wydawaniu dziesięciny Bogu, który mu przecież jeszcze ani halerza nie pożyczyl. Ś. Józef, gdy do Egiptu uciekać ma, skarży się na kłopoty, jakie stan żonatego sprawia, i przestrzega przed nim młodzieńców i t. d.

W innych cyklach, z Chester i Coventry, przeważa natomiast żywioł dydaktyczny i alegoryczny; one są też dłuższe, rozkładane na kilka dni; osobny „*expositor*”, zwany też „doktor”, lub „*contemplatio*”, objaśnia widzom sens ukryty, symboliczny, przedstawionej właśnie akcji, lub dopowiada, co się przedstawić nie dało; schody, po których Marya do bożnicy wchodzi, przedstawiają stopnie do nieba; gdy ślepy przejrzał, zwraca się Piotr do ślepych na duszy i t. p.

Podobne allegorye, to nie jak dziś, luźne, dowolne pomysły, kombinacye chwilowe tylko; dla wieków średnich to rdzeń i treść duchowego pokarmu. Sensem właściwym, historycznym, nikt się wtedy nie zadawał, każdy starał się pochwycić sens ukryty, mistyczny, alegoryczny. W allegoryach i obok nich odgrywają wielką rolę abstrakcye, upostaciowania cnót i występków, skłonności zdrożnych i szlachetnych, rozumu i woli, pokuty i rozpaczy. Do chrześcijańskiej literatury wprowadził je pierwszy poeta piątego wieku, Aureliusz Prudentyusz, gdy w swojej Psychomachii, walce duchowej, kazał się zwierzać cnotom i błędom, charakteryzując je nawet zewnątrz; przykład jego stał się typowym; szczególnie odznaczył się w obszernych, o wszystkie niemal gałęzie wiedzy potracających, poematach tego rodzaju „Doktor uniwersalny,” cysters Alan z Lilles. Równocześnie zоставił nasz mistrz, Wincenty, ciekawe *specimen* takiej poezji, wystawiając w obszerniejszym dyalogu, jak Smutek (po rychłym zgonie Kazimierza Sprawiedliwego) zmusza Radość (bohaterem jej był Kazimierz) do nienaturalnego związku, który inne allegorye, Wolność, Roztropność, Sprawiedliwość i Miara, doradzają lub potępiają. Przeróbki Psychomachii i Antiklaudyana Alana znajdujemy nawet w czeskiej literaturze XIV wieku. Cóż więc dziwnego, że allegorye i abstrakcye w końcu i w misterya wtargnęły? Najpierw w epizodach i sporadycznie tylko, np. jeżeli Rozpacz Judasza do samobójstwa prowadzi, lub *Force de courage* Ś. Fiakra przeciw pokusom uzbraja, albo Śmierć własną potęgę wystawia; najczęściej powtarza się wspomniany wyżej motyw, zaczerpnięty z Ś. Bernarda, a w poezji dydaktycznej, mianowicie w sporze duszy z ciałem, stale obrabiany. Po upadku pierwszego człowieka zjawiają się przed tronem boskim Miłosierdzie, Pokój, Sprawiedliwość i Prawda i toczą walkę o dalsze losy człowieczeństwa, wstawiając się za niem lub potępiając je. Jeszcze krok dalej, a podobne allegorye i abstrakcye wystąpią samoistnie w widowiskach, które później *moralités* przewano, chociaż granice między misteryum a *moralité* nie zawsze określić się dadzą. Pewne, najwcześniejsze przykłady posiadamy z Anglii i Francji: Wiklef wspomina widowisko o Ojczenaszu, wystawione w Yorku: każdą z siedmiu prośb pacierza stosowano przeciw odpowiednemu grzechowi śmiertelnemu; była też gra o Skła-

dzie apostołskim, któreko każdy artykuł innemu apostołowi w usta kładziono. Z Francyi słychać było o wystawieniu widowisk o siedmiu cnotach i o siedmiu grzechach śmiertelnych w Tours pod r. 1390. Z czasów Henryka VI (1422—1461) posiadamy angielskie teksty trzech *moralités*; w „Grodzie stałości” otaczają człowieka dobry i zły anioł, zły prowadzi go przed Świat, który mu Głupotę, Rozkosz i Oszczerstwo dodaje, a te wiedzą człowieka do grzechów śmiertelnych; ale dobry Anioł ze Spowiedzią i Skruczą wprowadzają go w ów gród, którego grzechy próżno dobywają; dalszych zawikłań tej walki, z ową wplecioną tam fikcją Ś. Bernarda, nie przytaczamy. Druga *moralité* o człowieczeństwie podobnej jest treści, tylko obfituje w rysy komiczne, rubaszne i sprośne. Łaska ocala zrozwadzzonego od samobójstwa. W trzeciej występują siły umysłu i dusza, w szacie białej, póki niesplamiona, potem brzydsza od dyabła. W „*interludium*” o naturze, z końca stulecia, abstrakcyje przedstawione już są barwniej, a rysy miejscowe wskazują na Londyn. We francuskiej *moralité* „*Bien-Avisé i Mal-Avisé*”, granej w Rennes r. 1439, przeciwstawia się dwa typy i ich losy, aż Male-Fin jednego w piekło strąca, a Bonne-Fin drugiego do nieba wprowadza; podobnie w „*l’Homme juste et l’Homme mondain*”, liczącym około 30,000 wierszy. W „*l’Homme pécheur*” (około 22,000 wierszy) ten sam człowiek grzeszy w młodości, a kończy pokorną skruczą. Ciekawsze są „*Les enfants de Maintenant*”, które-to nazwisko ich ojca, ale i terażniejszość oznacza. Malduict i Finet, dzieci państwa Terażniejszych, niczego się nie uczą—matka im pobłaża, myśli, że mogą się do następnej środy całej greki i łaciny wyuczyć, nie każe bić—i dzieci wpadają w sidła świata, z których Fineta Desespoir i Perdicion na szubienicę wynoszą, podczas gdy Malduict się wczas spostrzega i pod wpływem Instruction i Discipline przeradza. W *moralité* z r. 1507 „*la Condamnation des Banquets*”, temat jest higieniczny. Banquet napada z różnemi słabościami osoby, jak Gourmandise, Passetemps i t. d., Dame Expérience wzywa go przed trybunał swój i katu Dyecie obwieścić go każe: Polityczne, społeczne i religijne alluzye znajdujemy w *My-stère du concile de Bâle* i w innych.

W Niderlandach uprawiali w XVI i XVII wieku *moralités* tak zwani retorycy, *rederijker*, niby towarzystwa lekarskie, zarządzające turnieje poetyckie, z nagrodami za najlepszą pieśń lub farsę, a przede wszystkim za *moralité* (Spelen van sinne, Sinnspiel) na zadany temat, np. przy „landjuweelu” (turnieju) w Antwerpii w r. 1496, na temat, „jaki największe misteryum spełnione było przez Boga dla dobra ludzkości”. Zwyciężyła „izba pod kwiatem janowcowym” w Lier, gdzie magistrat zwrócił „izbie” wszelkie wydatki i kazał *moralité* wobec siebie powtórnie wystawić. W Niemczech typ ten pielęgnowano zda-

je się tylko w Lubece, która przy nader ożywionych związkach handlowych z Niderlandami i literackim ich wpływowi ulegać mogła; między innymi znamy tu z druku przedstawienie o Henselinie, błaznie, który z trzema innymi do szukania prawdy był wysłany: Szukają jej tedy u Papieża, cesarza, szlachty i t. d.; do mieszczan niema się po co i udawać: temat, w średniowiecznej poezji dydaktycznej nieraz przedstawiany, np. w czeskiej pieśni o prawdzie („Prawdo miła, pytam ciebie, zacz od nas wystąpiłaś w niebie i t. d.“, częsta w odpisach XV wieku). W ogólności *moralités* krótsze są niż misterya; uczą one moralności, jak misterya mówią o dogmatach, dziejach i cudach, nie dając wiele karmi dla oka, które się chyba kostiumami, wystawą, pochodami zadawalnia. Przeznaczone są też wcześniej i do czytania; w Anglii, nie znająccej drukowanego misteryum, drukują *moralités*, a reformacja używa rychło tych utworów w celach polemicznych.

VII.

Dzieje dramatu chrześcijańskiego we Włoszech, które wyczerpująco przedstawił Alessandro D'Ancona w *Origini del teatro italiano* (drugie wydanie w dwóch sporych tomach, Turyn 1891), szły torem odmiennym, odrębnym, choć i tu naturalnie znaleźć można wszelkie poszczególne dane, jakie w innych krajach zachodnich na rozwój dramatu wpłynęły. Zamiłowanie Włocha do jaskrawych efektów, gry kolorów i świateł, pysznych ceremonii, wyrażało się zawsze w pompie i obrzędach nawet kościelnych, które, jakby pogaństwem, dziedzictwem starej Romy, trąciły, że tu wspomnę tylko o „*laudes Cornomanniae*“, jakimi do czasów Grzegorza siódmego Papieżowi hołdowano, kiedy się duchowieństwo wszystkich kościołów rzymskich zbierało, a wśród niego osoby, przystrojone w rogate korony z kwiatów, z buławką ni-by, obwieszoną dzwoneczkami, w rękach, tańczyły i śpiewały wiersze łacińskie i greckie. Otóż we Włoszech zewnętrzna okazałość widowisk kościelnych, stroje, muzyka, maszyny, illuminacja, zagłuszają recytację i dramat; ze sprawozdań z różnych miejsc i czasów o poszczególnych widowiskach zdaje się wynikać, że były to głównie przedstawienia dla oka, nieme; takiem było np. widowisko piekła, przedstawione we Florencyi w r. 1304 na Arnio, gdy to most pod natłokiem widzów się załamał. Podobne wypadki zresztą nie rzadkie są w dziejach średniowiecznego teatru, np. w r. 1412 w Budziszynie przy widowisku o Ś. Dorocie i innych. Najobszerniejsze sprawozdanie z takich widowisk wyszło z pióra ruskiego. Biskup suzdalski, Abraham, towarzysząc metropolicie Izydorowi na sobór florencki, był 25 marca i 14 maja

1439 roku świadkiem przedstawienia Zwiastowania N. P. M. i Wniebowstąpienia w jednym z klasztorów. Ze słów jego widać, jak silne wrażenie widowisko to na nim wywarło; opisuje on majestat Boga, otoczonego Aniołkami wśród rześkiego światła, spuszczenie się Gabryela, zwiastowanie, i jakby naturalne wzlatywanie Anioła, illuminację, wystrzały, ozdobne szaty i kobierce—brak tylko obfitszego dyalogu. Szczegółowo tych relacji nie powtarzamy, bo drukowane były nieraz w oryginale i w tłumaczeniu akademika Wesołowskiego, niemieckiem i włoskiem. Z oficjów kościelnych nie rozwinął się więc we Włoszech dramat recytowany, lecz tylko powstały wystawne widowiska.

Początków dramatu należy szukać w bractwach, jakie silna reakcja mistyczno-religijna r. 1260 wywołała; bractwa te biczowników odśpiewywały tak zwane *laudy*, pobożne pieśni włoskie, błagające o łaskę dla grzeszników, wzywające wstawienia się Maryi, kreślące żywo mękę Pańską, nieraz w pytaniach i odpowiedziach, przez co dramatyczny charakter niebawem się wytwarza, np. w *laudach* pasyjnych Jacopona z Todi (um. r. 1306). Obok dramatycznych zarodków w *laudach*, odśpiewywanych przez chór i solistów, spotykamy inne w kazaniach, mianowicie franciszkańskich: kazaniu pasyjnemu towarzyszyły żywe obrazy lub nieme pantominy. W wielki piątek r. 1448 kazał np. Roberto z Lecce w Perudży przed tłumem, z tumu wyszedł Chrystus, dźwigający krzyż, naprzeciw niemu szła Maryja w płaszczu żalobnym i t. d. Z płaczem i żalem śledził lud widowisko, a sześciu widzów tej sceny wstąpiło do klasztoru. Ale obok takiej niemej sceny dawano i recytowane z kazaniem; posiadamy taką „*devozione*” na wielki piątek w odpisie z r. 1375. Płacz Maryi przedstawiony jest w najżywszych wyrazach; są *devozione* i na inne uroczystości.

We Florencyi XV wieku rozwinęły się z *laud* i *devociji*, pod wpływem ulubionych widowisk świętojańskich, tak zwane *sacre rappresentazioni*, pisane wierszem stroficznym, w oktawach, (każda z prologiem Anioła i epilogiem), przedstawiane przez chłopców w kościele lub pod gołym niebem, w klasztorach przez dziewczęta. Łączono się w tym celu w pobożne bractwa; grano po obiedzie. Z rodzaju tych widowisk dla młodzieży wyjaśniają się ich cechy, ich krótkość wobec rozwlekłych misterjów obcych, brak rubasznosci i wstrętnego komizmu, większa przyzwoitość i delikatność w traktowaniu rzeczy; dalej sam wybór tematów, jak o Tobiaszu i Aniele, Józefie i braciach, Izaaku i Izmaelu, Synu marnotrawnym, o Barlaamie i Józefacie, o ludziach, uchodzących w pustynię przed światem i t. p. Moralizujący żywioł tych widowisk ujawnia się w przemowach pojedynczych osób, wskazujących, czego uczy ich nieszczęście lub los, a również i we wstawkach osobnych: grę o Abrahamie i Hagarze poprzedza scena z ojcem i dobrym

i złym synem, którzy się potem widowisku przypatrują, a syn zły tak jest wzruszony losem Izmaela i Izaaka, że upada ojcu do nóg i wyznaje, iż zasłużył na karę. I tu sięga się już po za piśmo Ś. i właściwą legiendę, dramatyzuje się np. historję o Gryzeldzie; reprezentacya o Rozanie i Ulimencie, najwięcej ze wszystkich lubiana—(od końca XV wieku po r. 1610 liczą jej 27 wydań, drukują ją dla ludu i dziś jeszcze)—jest przeróbką powieści o Florze i Blanche Florze. Najlepsza jest reprezentacya o Florencyku, Ś. Giovannim Gualberto, któremu *vendetta* nałożyła obowiązek pomszczenia brata; napadł więc na mordercę w wielki piątek, ale ten go wskazaniem na uroczystość i na ukrzyżowanego rozbroił, poczem Giovanni do klasztoru mimo gniewu i oporu ojcowskiego wstąpił; dalej o Ś. Teodorze i innych. Autorowie reprezentacyi znani nam są z imienia: najstarszy z nich Feo Belcari (um. r. 1484), którego „Abrahama i Izaaka” r. 1448 odegrano; spotykamy między nimi dwóch Medyceuszów, Pulcich i innych. Od połowy XV do końca XVI wieku zachowało się około stu sztuk.

Te same cechy: krótkość, przyzwoitość tonu, potoczność wiersza obok zupełnej banalności dykcji i powierzchownego przebiegu akcji, którą się nieraz opowiada, zamiast przedstawiać, charakteryzują dramat kroacki. Powtarza się, ale o wiele jaskrawiej, jednostronniej, głębiej, zjawisko, któreśmy u Czechów zauważyli; literatura kroacka, szczególnie Dubrowniku (Raguzy) i wysp, kroczy niewolniczo za wpływem i wzorem obcym, włoskim; kroackie dramata kościelne naśladowują włoskie *devozione* i reprezentacje. Świeżo wydała akademia zagrzebska tom takich dramatów p. t. „Crkvena prikazaña starohrvatska XVI i XVII vijeka” (Stari pisci hrvatski, tom XX, 1893), zebranych z dwu rękopisów, z których dawniejszy, z r. 1556, pisany głogolicą, zawiera dwa. Pierwszy dramat, „Muka spasitelia naszega”, odgrywany w niedzielę palmową, wielki czwartek i piątek, zaczyna się od prologu Anioła. (Z płacznym głosem wszech was zowę, słyszcie mękę Jezusową, jaką przyjął On za wszech nas i t. d.); wskrzeszony Łazarz sławi żydom Jezusa, którzy to samo czynią; naczelnicy ich, wzburzeni na zwodziciela ludu, zbierają się na naradę, jeden radzi go podkupić, drugi zastraszyć, ale Kaifasz gromi ich niewiadością, Jezus musi umrzeć. Scena trzecia: wjazd do Jerozolimy, dzieci śpiewają i wypowiadają swoją wiarę, Jezus prorokuje o zburzeniu Jerozolimy, poczem prawi duszy kazanie, jedno o dziele odkupienia, w drugim przestrzega przed dyabłem, wystawiając w obu męki piekielne (nie znasz męki, co cię czeka, wtedy chćiej kląć ojca, macierz, niebo, ziemię i też aer i wołać ku góróm owo, padnij na mię wielka góro), kończy: „kasztigajte (skruszajcie) grzeszne ciało i ostawcie wsze złe działo, bądź wam w Bogu ucieśnienie, waszym duszom daj zbawienie.” Na-

stępnie prosi Szymon trędowaty Jezusa na ucztę. Magdalena słyszy słowa Jezusa do apostołów, żaluje za grzechy, liczniejsze niż piasek w morzu, i idzie kupować maści, targuje się ze „specyjarzem”, śpiewa wracając o swej skrusze i prosi w długiej przemowie o zlitowanie. Dąstąpiwszy przebaczenia, idzie do Maryi opowiedzieć jej, co zaszło, i ofiarować na zawsze swe usługi, czego Marya nie przyjmuje: nie chcę cię za służebnicę, chcę cię za družebnicę. Przystępuje teraz Jezus do Maryi, by jej mękę obwieścić: w długiej scenie stara się Marya próżno uzyskać odwołanie jej lub choć zmniejszenie jej okropności; wzajemnym błogosławieniem kończy się gra niedzielna. W widowisku wielko-czwartkowym urządzają apostołowie wieczerzę (brak dwóch stroniec), każdy poszczególny pyta obszernie, przedstawiając się, czy on zdrajca, pyta i Judasz; dopiero teraz przystępuje do niego dyabeł, „tentując” go; dalszy ciąg rady faryzeuszów, którzy posyłają po Judasza (każdy poseł odprawia zawsze szczegółowo zleczone poselstwo, tak, że je dwa razy słyszymy), umawiają się z nim i wyliczają z żartami pieniądze, podobnie jak w niemieckich misteryach. Judasz odchodzi wesół, że „szkoda” powetował (wydanych daremnie na maści srebrników); Kaifasz posyła do Piłata po setnika i zbrojnych; teraz dopiero następuje dokończenie sceny o wieczerzy Pańskiej, rozdanie chleba i wina; dalej idzie scena ogrójcowa, gdzie występują postacie alegoryczne: Wiara, Nadzieja, Mądrość, Dzielność, Siła, Prawda i Miłość; pocieszają i krzepią Zbawiciela; Michał pokazuje mu krzyż; wreszcie widzimy pojmanie; słyhać gorzki żal i skargi Jana; w końcu idą sceny u Annasza; w dłuższym monologu tęskni i rozpacza Piotr (płacze niebo z smętnym Piotrem, żem nie umarł ze swoim mistrzem, nie miłuj mię, ziemio czarna i t. d.)

Widowisko wielkopiątkowe przedstawia z równą obszernością wszelkie sceny od przyprowadzenia Jezusa przed Piłata. Obszerny wyrok śmierci czyta „kanclerz z gołym mieczem w prawicy”; Judasz rozpacza, dyabeł go zwywa do piekła, on wchodzi po dziesięciu stopniach na drzewo i zawodzi i narzeka nad każdym, np. „stąp na pierwszy, złe ty siemię, sam przeklinam moje imię” i t. d.; przecież nie mogę pójść mimo, by nie przekląć owe drzewo, żeby nigdy nie rodziło, ni się liściem zieleniło”, „weźmi, Juda, za konopiec, to ci bądź twój smutny ojciec, com go ubił ręką moją, zacz idę z drużyną ową, a że z matką ja zgrzeszyłem, za to duszę zagubiłem; za pieniądze mistrzom sprzedał, zatom cały się dyabłu dał.” Legiendarz o Judaszu-Edypie (zabójcy ojca, a mężu matki) znana dobrze w średniowiecznej literaturze. Jan opowiada Maryi wszystko na nowo, wyruszając przed dwór Piłata; słyszymy żale Maryi; Szymon, biorąc krzyż, przestrzega: „nad torbą moją czuwajcie, nic mi z niej nie wybierajcie” i t. d. Weronika

zjawia się z „facoletem” (chustka), potem następuję ukrzyżowanie, odzywają się słowa na krzyżu; wreszcie jesteśmy świadkami nawrócenia setnika, przejrzenia Longina, żalów Maryi i zdjęcia z krzyża. Marya, trzymając Jezusa na łonie, narzeka, z nią Jan, Piotr i inni; Anioł mówi wiersz, „pocznie pani tu narzekać i silnym tu głosem wołać,” poczem Marya zwraca się naprzód do Józefa i Nikodema, by jej od grobu nie oddalali, potem do ludu, by z nią syna oplakiwał: „o Adamie, skarżę na cię, coś uczynił, rzeknij bracie, że za twoje przegrzeszenie, śmierć cierpiało me rodzenie.” Anioł dopowiada resztę, jak Maryę do miasta odwiedziono i koło niej płakano, i kończy życzeniem rajskiej chwały dla prawnych chrześcian, którzy dziś gorzką mękę widzieli.

Następnie misteryum o zdjęciu z krzyża zaczyna Anioł zwykłym wezwaniem („umilknąwszy wszyscy, wstańcie” i t. d.); następują sceny z Longinem, z Józefem u Piłata, któremu trzej słudzy, Abner, Amarat i Joab, śmierć Chrystusową poświadczają muszą; z setnikiem u Piłata i pod krzyżem; żale Maryi i Jana, zapiecztowanie grobu i postawienie straży; żale Piotra każe autor lub kopista powtarzać z poprzedniego misteryum; Anioł kończy życzeniem sławy niebieskiej.

Oba misterya są dziełem jednego autora, który rzecz rozwlekle a bez jakich bądź rysów charakterystycznych traktuje; z poezyi ludowej bierze kilka gotowych zwrotów, zresztą kleci byle jak liche wiersze; niczego nie opuszcza, ciągle się powtarza. Wskazówek scenicznych nie brak, opisuje np. autor, jak każda z postaci allegorycznych powinna wystąpić, w jakiej szacie, z jakimi emblematami; Magdalena winna zamiast maszczenia włosów, sypać kwiaty na głowę Chrystusową i t. d. Natrafia się naturalnie na słowa obce, mianowicie włoskie; rozwlekłość wywołana jest i tem, że niema *enjambement* rymu, każde zdanie musi więc jedną lub kilka par wierszów wypełniać. Np. sztydzi żyd z Jezusa temi słowy: „Zdrów żydowski królu wielki, coś teraz ukoronowan, synem Bożym się czyniłeś i żeś król żydów mówiłeś, jeśliś jest Syn Boży, drogi, i on wielki prorok prawy, któż uderzył, prorokuj nam i też jaśnie to powiedz nam”; setnik: „otóż to teraz widzimy, żeś nie prorok, wszej sądzimy, ty nie możesz i odgadnąć, kto ciebie śmiał tu uderzyć i t. d.” Warto zaznaczyć, że wiersz wszędzie średniowieczny epiczny ciągly, dwie oktawy jak we włoskich *rappresentazioni*.

Drugi rękopis, z XVII wieku, zawiera 12 gier, a pochodzi z wyspy Chwar (Lesina), na której misterya jeszcze w naszym wieku grywano, przynajmniej „prikazanie” o Ś. Wawrzyńcu r. 1814 i 1837, w Città vecchia (Stari grad), w dzień Ś. Rocha; melodye śpiewanego dramatu zapisano jeszcze r. 1869. Analizowali te widowiska Pavić w historii dubrownickiego dramatu, Leskien w *Alt-kroatische geistliche Schauspiele* r. 1884, tak, że nie potrzebujemy w szczegóły szerzej się

wdawać. Nadmieniamy więc tylko, że treścią pierwszej gry jest „sławne zmartwychwstanie Jezu Krysta”, w trzech aktach (piekło; zmartwychwstanie i Magdalena; Emmaus i Tomasz); w drugiej, o zdjęciu z krzyża, najpierw siedemnastu Aniołów i Weronika ludowi gwoździe, ciernie, włócznię, gąbkę i inne narzędzia męki Pańskiej okazują; (omówiony wyżej czeski dramat wielkanocny XV wieku kończy się taką samą sceną); wedle legiendy ujrzymy w dzień ostateczny narzędzia te na niebie; przy zdjęciu ciała wskazują Józef i Nikodem na umęczone członki. Trzecia gra mówi o Józefie, synu Jakóbowym; czwarta—(autor jej nazywa się ks. Sabiń Mladinić)—o zwiastowaniu, W otchłani pocieszają nas Noe, Mojżesz i prorocy przyszłym cudem, prorokują Sybille i wszyscy błagają o to Boga; w drugim akcie toczy się znany spór Sprawiedliwości i Litości, poczem Michał ojców pokrzepia; w trzecim Michał nie może znaleźć niepokalanego człowieka, więc syn Boży sam przyjmuje na się odkupienie; w czwartym występują: Marya, Józef i Elżbieta. Piąta gra przedstawia wniebowzięcie Maryi wedle Legiendy Złotej, ze wstępem, przypominającym spór z widowiska poprzedniego; chodzi o to, czy Marya ma być i z ciałem w niebo wzięta. Szósta gra wyprowadza ojców z otchłani, co łośr Dyzma ojcom ogłasza; Gestasza (drugiego łośtra) męczą dyabli; Chrystus wyprowadza ojców do raju ziemskiego. Siódma, równie jak ósma i dwunasta, są pióra pana Marina Gazarowicia r. 1631, który podaje wedle Złotej Legiendy męczeństwo Ś. Beatriczy, Faustyna i Symplicyusza. Ósme widowisko przedstawia wedle tego samego źródła żywot i męczeństwo Ś. Cypryana i Justyny,—praca ta zdaje się być oryginalną. Dziewiąta gra o Ś. Małgorzacie i Olibryuszu, podzielona na dwa dni, jest przeróbką gry włoskiej. Dziesiąta o Ś. Sykście i Wawrzyńcu wydana była już dawniej, jako dzieło Piotra Hektorowicia (1487—1572), któremu autorstwa tego Leskien słusznie zaprzecza; nuży ona rozwlekłością i częstem scen powtarzaniem. Przedmiotem jedenastego widowiska jest narodzenie i ścięcie Ś. Jana Chrzciciela; nazwy kilku osób, sługi, pasterzy, są tu kroackie, (Żorka, Biserko, córka Herodyady Igrusza); gdy w piątym akcie Herodyada widokiem ściętej głowy oczy pasie, donoszą jej o śmierci córki, pod którą, gdy tańczyła na zamarzłej wodzie, lód się załamał. W innych wersjach legiendy o Herodyadzie ścinają stykające się kry głowę tanecznicy, która potem ciągle jeszcze skacze. (Wspominam o tej wersyi, bo z niej wytworzył się jeden z najwięcej przejmujących obrazów Słowackiego). Dwunasta gra przedstawia Ś. Wilhelmę, królowę węgierską: *acta sanctorum* o niej nie wiedzą. Bohaterką jest niewinnie prześladowana żona, jak Genowefa i inne; szwagier, którego żądzy uledz nie chciała, oskarża ją przed powracającym królem o niewiarę małżeńską. Już ma być spalona, gdy rycerz

ratuje ją, ona zaś, jako ksieni, leczy szwagra z trądu; następuje poznanie i pojednanie.

Obok wymienionych, istnieją jeszcze dwa dawniejsze widowiska, najstarszego poety kroackiego, Marka Marulića ze Spalato (1450—1524): „prikazanie”, historia Ś. Pafnucego, i „skazanie” o sądnym dniu, obie tłumaczone z odnośnych *rappresentazione* Fra [Belcarego. Poeści dubrowniccy misteryów zresztą nie pisywali, nowy kodeks estetyczny nie dopuszczał już naiwnej ich prostoty; tymczasem właśnie te misterya, przerabiane z włoskich, to jedyna z gałęzi kroackiej dawnej literatury, która rzeczywiście do ludu przeszła, nie ograniczając się do szczupłego kółka literatów dubrownickich.

Co do dożywania dramatu i widowiska kościelnego w dzisiejszych Włoszech, mianowicie na Sycylii, zebrał liczne dane D’Ancona, których tu nie powtarzamy; wspominamy tylko, że ostatnia „reprezentacya” kościelna (z Nowego Testamentu) we Florencyi odbyła się r. 1835 między ubogim ludem na przedmieściu; społeczne gazety o niej doniosły, gdyż zdarzyła się przytem katastrofa wskutek zapadnięcia się posadzki.

VIII.

Zapoznawszy się z rozwojem widowisk religijnych u obcych narodów, zwracamy się nakoniec do Polski. Dawnych łacińskich rękopisów liturgicznych u nas dotąd nie przepatrywano, nie śledzono w nich, jak po naszych kościołach *officium* wielkanocne i jasełkowe urządzało. Luki tej chwilowo zapełnić nie możemy; przypuszczamy, że i u nas odprawiano *officia*, jak w Pradze, lub gdzie indziej, z tem większą pewnością, iż wszelakie obrzędy, obchody i zwyczaje jak najłatwiej wszędzie się przejmują, że tu wymienimy takie wynoszenie śmierci w niedzielę Letare, zrzucanie Judasza w wielki czwartek, lub „zmiatanie łotra” w dzień Wniebowstąpienia (które w Krakowie XVI wieku nieraz głośnie burdy z katolikami wywoływały), dyngus i śmigus wielkanocny; inne wymienimy niżej. Z miast niemieckich, czeskich, przedostały się do Krakowa i misterya, ale wobec późnego a skromnego rozwoju całej literatury, wobec rozproszenia i zniszczenia dawnych zabytków, trudno dotąd o współczesne świadectwa i pomniki. Zadawalniamy się tymczasowo późniejszymi.

Niedawno właśnie ogłoszono po raz pierwszy zupełne polskie misteryum, gdy dotąd musieliśmy poprzestawać na niedostatecznych wzmiankach i próbach. W Bibliotece pisarzy polskich, wydawanych staraniem osobnej komisji przy Akademii Umiejętności w Krakowie, w wydawnictwie, nabierającym coraz większego znaczenia dla dzie-

jów języka, literatury i kultury polskiej, zjawiała się (nr. 25) „Historia o chwalebny m zmartwychwstaniu Pańskim. Ze czterech Ś. Ewangelistów zebrana, a wierszykami spisana.“ Przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka, zakonnika częstochowskiego, bez miejsca i roku, ale druk krakowski, Szarfenbergerów, z ósmego dziesiątka szesnastego wieku. Jedyne egzemplarz znajduje się w bibliotece kórnickiej; autora znamy z kilku pism ascetycznej treści, w polskim i łacińskim języku między r. 1577, a 1586 wydawanych; wydawcy winniśmy wdzięczność za ogłoszenie ciekawego zabytku, lecz wyjaśnienia jego niedostateczne są lub mylne.

Ze zachowało się właśnie widowisko o zmartwychwstaniu, nie inne, np. o męce Pańskiej, to nietylko ślepy traf zrządził: ze wszystkich widowisk przedstawienie Zmartwychwstania było najwięcej lubiane, tak dla wielkiej tajemnicy wiary, jak dla radosnego zakończenia smętnego okresu postnego. Wymieniwszy „persony rozmawiające”, zwraca się autor w uwadze wstępnej „do tego, który-by sprawował tę historię”: niech ją „sprawuje” między Wielkanocą a Wniebowstąpieniem, w kościele albo na cmentarzu, za dozwoleństwem plebana; „dla prędzszego odprawienia historii”, może opuszczać ustępy z ewangelii, czytane przed każdą sceną, która je właściwie tylko rozprowadza, także i śpiewanie pieśni łacińskich, a głównie polskich, towarzyszących wszelkim ustępom, nie tylko dla pobożności, ale „chcąc Waszmość mieć czujniejsze i też w słuchaniu pilniejsze, dla poobiedniego spania, będziem używać śpiewania, które Waszmość budzić będzie między wierszykami wszędzie.” Ilość osób—wszystkich 34—da się ograniczyć do 21, jeśli np. ojców świętych czwartego aktu użyć jako uczniów pańskich w piątym i szóstym.

Historia sama, bez ewangelii i pieśni, liczy 1392 wiersze, ósmiozłogłoskowe, rymowane — zwykle średniowieczne *metrum*, jakieśmy i w kroackich prikazaniach, francuskich mysteryach i t. d. poznali. Historia krótkością swą przypomina kroackie, nawet od nich krótsza, i tonem nie wiele się różni, przeznaczona jest dla takiej samej publiczności, parafian małomiejskich lub wiejskich. Literackiej wartości historia nie ma, jedyną jej zasługą język czysty a gładki, miejscami dobitny, nie wolny od archaizmów i czechizmów. Rymy są arcy-słabe, gramatyczne, albo same assonanse, nawet takie, jak wierni—nabożni, proroka—Krystusa, miły—prosimy, u wielu—Zmartwychwstaniu i t. p. Notujemy mimochodem, że przez wstawienie brzmień czeskich, rym nieraz pełnieje; *enjambement* niema, rym kończy zawsze zdanie i mowę. Historia podzielona jest na prolog i sześć „części” (prolog mówi ewangelista, t. j. osoba, odczytująca ewangelię; dodać należy kilka osób niemych i „młodzieńców” dla śpiewu.

„Najpierw dla uspokojenia ludzi może śpiewać: Przez Twe Święte Zmartwychwstanie, a potem prolog”; śpiew ten odpowiada t. z. *silete* obcych misteryów. Prolog (wiersz 1—122) wylicza, jak wciórastkie (wszystkie) rzeczy stworzone radowały się czasu onego świętego, Aniołowie, ludzie pod ziemią (ojcowie święci), w ziemi (ciała umarłych), na ziemi (apostołowie z drugimi), nawet drzewa swojemi pączkami, listkami i też kwiatkami... znać to na łąkach, na polach, w ogrodziech, na rolach... i słońce teraz inakwsze, wyższe, cieplejsze, jaśniejsze. My, to uważając, umyślili „iżbyśmy wam pokazali i wierszami powiadali istą prawie (wcale prawdziwą) historię z pisma Świętego zebraną.” Wymieniwszy części i treść ich, dodaje: „a jeśli co takowego w tej chwalebnej historii nad tekst świętej ewangelii będziem przywozić skądinąd... tedy ze starych patrów mamy, ostatek sami osądźcie, jeśli nie tak jest na świecie”, t. j. prócz ewangelii, korzystamy z apokryfów, albo rozszerzamy rzecz wedle zwykłego biegu spraw ludzkich.

Część pierwsza (wiersz 323—231). Kapłani trzej (Annas, Kaiphas i Pherizeus) proszą Pilata o żołnierzy i pieczętują grób; w scenie żołnierskiej, komicznej, choć nie przesadnie, Theoron, Philemon, Proklus i Pilax (t. j. *custos*) podnoszą broń, wykrzykują każdy (np. Niechaj przydą zwolennicy. Ale wara! legąc wszytcy) i śpiewają na nutę hejnałów (pieśni strażackich), np. „A ty Pietrze z łysą głową, Wara wąsa z siwą brodą, byś nie wziął maczugą ową. O, widzę cię, widzę i t. d.

Część wtóra (wiersz 232—347). Trzy Marye i Joanna, chcąc wyświadczyć jeszcze posługę ukrzyżowanemu, wyliczają dukaty, talary i monetę na zakupno maści, pozdrawiają aptekarza: „Pomóż Bóg, panie Rubenie, (nazwisko dobrze nam znane); Cnotliwy krześcijaninie tego miasta, aptekarzu i dostateczny kramarzu”; a on: „Witajcież me miłe panie, jaki traf, wszystko Marye... cóż mi powiecie dobrego?” Żądają od niego maści, on je wychwala: „a sąc te olejki, wódki znamienite, prawie fryszki, przedam je tak, jako sam od kupca mam, zwłaszcza dla mistrza waszego, bom też sam jest z uczniów jego, a wam się też chcę zachować, iżbyście do mnie kupować potym częściej przychadzały i insze panie stręczyły.” Magdalena wierzy mu, „iż się nie będziesz targować z nami długo handrykować (czeskie, jak tyle innych słów, *polkona* i t. d., znaczy spierać); weźmiesz od nas to, coć damy,.. co-by dał inszemu na tram (kredkę na belce), to dziś dasz za gotowe nam.” Poczem płaczą i odchodzą.

Część trzecia, wiersz 348—463. Najpierw scena niema, „Aniołowie odkrywają grób i siędą w nim kózdy osobno, tu mogą mołojcy naprawni na to, obyczajnie strzelać z rusznic.” Żołnierze przerażeni patrzą

na Aniołów, wołają każdy ojczystym językiem, jeden: „O Dio“, drugi—snać z węgierskiej piechoty Batorego: „Uram gazda” (mój panie gospodarzu); trzeci: „Pro Boha”, a Węgier pyta: „Wos ist dos majn herr Pilaxie. Czemu go wy tak wołacie? Abo go Krystus Zmartwychwstał, toćby go nam dyabli dał”, (więc węgierską niemiecczyzną i łamaną polszczyzną). Zaglądają do grobu, a Krystusa już nie (niema) w grobie; idą do biskupów i opowiadają, na co Annas: „Panowie, a błaznujecie, czy tak z nami żartujecie?”—„Takie było trzęsienie, zechmy jako drwa martwieli, jak glina na ziem lecieli.” Biskupowie naradzają się, przekupują ich, Annas położy na stole w worku „jakiego grzmotu”. Żołnierze po krótkim namyśle—(„b'ale, księża miłościwi, wszystko tu ludzie uczciwi, nie godzi się tak powiadać i t. d.”), przystają na to, upewnieni, że starosta „ich nie będzie miał za niesławne, ani gardłim nie pobierze.”

Część czwarta, wiersz 464—940. Scena w otchłani, położona ze względów scenicznych,—(jakżeż wystawić bezcielesnego Boga)—jak i w obcych misteryach, dopiero tutaj, na czwartym, zamiast na trzecim miejscu; dla tej sceny niema „sentencji” w ewangelii, zastępują je wiersz z psalmu 23 i artykuł ze składu apostołskiego, treść zaś wyjęta pierwotnie z apokryfu, z t. z. ewangelii Nikodema, rozszerzona na zupełną *Diablerie*. Tryumfujący Chrystus (ubrany w albę, w stułę i w kapę, z chorągiewką w ręku) stuka do piekła, każe otwierać bramy i nazywa się po imieniu; na to Lucyfer: „ba, wyjrzy Cerberze bracie, co to tam ktoś u drzwi plecie”; Cerberus otworzy trochę do piekła (a wydadzą jaki płomień i smród z niego), i rzecze: „nie chichi tam Lucyferze, pobierze nam Chrystus proroki i patryarchy, którzy nam dotąd piekło zdobili wraz z królami, panami i braćmi naszymi, lutrami, a teraz—śmiele sobie coś rokują, musi być, Jezusa czują, a nawięcej pan Jadamek, u nas tu najpierwszy panek: trzeba-by go poczęstować, z pół garnca mu smoły podać.” Na to obrusza się „Jadam”: „wypijesz ją sam poczwaro szpetna, piekielna maszkaro, zabaczysz (zapomnisz) przewodzić więcej nad nami w tej tu piwnicy.” Taką sceną powtarza się z prorokiem Ozeaszem: on przytacza swe proroctwo (rozdz. 13) i dodaje: „nie z namić to tu kotować; (drzeć koty), musicie wnetże dudkować.” Odgraża się Cerberus: „posiedzisz tu jeszcze sobie, niż puszczą Jezusa k'tobie, nie do pustek (pustkowie) to tu wnieść, trudno nasze wrota wybić.” Ozeasz go gromi: „o beanie (pachołku) niecnotliwy, psie piekielny, szpetny, łzywy i t. d.” Na ponowne dobijanie się do wrót ozywa się Lucyfer: „daj pokój piekłu naszemu i łupowi nam wdzięcznemu.” Abraham wzywa pana, a Cerberus: „do browaru z owym dziadem, zbadło (zachciało) mu się święconego... już nie dba o smołę naszą, woli w raju z mlekiem kaszę”—i każe łańcuchami dla pewności wrota zakładać, ale Jadam go poucza: „ochynać ci się (upaść,

szwankować), zły duchu, utknąć wnet chorągiew w brzuchu... przypłacisz wnet onej zdrady i t. d." I wchodzi Jezus, ujmuje Lucypera za łańcuch: „a tyżto tu, czarcie gdaczesz, z łańcuchem koło drzwi skaczesz... z Bogiem by z równym żartując, nie z Jewkąć to będzie w raju, przypłacisz tego łabaju (łobuzie); wej a widzisz tę chorągiew, utknę ją w twym tłustym brzuchu, szpetny, niezbędny, (szkaradny) zły duchu!" Lucyper rozpacza, że piekło złupione; Cerber go pociesza: „nagrodzimy to sobie rychło z szynkarerek niesprawiedliwych i z panienek nieprawdziwych... krótkich mi się chce łokietków, małych miarek i też funtków; (o kupcach nierzetelnych)... w sukniach się wozić będziemy (zwykły figiel średniowiecznych dyabłat), u pań na długich sajanach, u panów w wielkich kołnierzach, w krużkach (pierścieniach, czechizm)... w półbótkach... w pióreczku za czapką na pacholeczku; nie trzeba się nam kłopotać, będą nas wspominać wszędzie, nie poczną ludzie bez nas nic, wszędy panu dyabłu być; z nami wyгнаć bydło w pole, z nami młócić i w stodole; z dyablem do młyna zawieść, na dyable drwa z lasa zwieść, częściej dyabła spomnią przez dzień, niż Pana Boga przez tydzień." W obcych misteryach nie zadowalano się wyliczaniem, lecz dyabli chwyтали szynkarę, kupca i t. d. i oskarżali ich przed Lucyperem.

Dotąd bujał Lucyper swobodnie po świecie, przy zejściu Pana do otchłani, wedle legiendy średniowiecznej, urosłej z jednego zwrotu w ewangelii Nikodema, został na zawsze przykuty do słupa piekielnego, tak, że odtąd tylko mniejsi czarci na świat szkodzić wychodzą. Więc rozkazuje Jezus: „tu na tym łańcuchu będziesz taszkował (figlował) zły duchu, oto piekło masz szatana, związanego jak barana; niechaj tu u słupa tego popłásze do dnia sądneho." Wyprowadza patriarchów, proroków i innych. Abraham woła: „witaj, witaj żądający (czeskie żaduci, požądany)... ochłodo serca i t. d.“ Jezus ich pociesza, szczególnie Jadama: „jużem on cyrograf zdrapał, któryś był czartu na się dał... nie bójcie się tych złych wrogów, bomci im już utarł rogów; odesłę was do onego jasnego raju ziemskiego, a stamtąd dnia czterdziestego do królestwa niebieskiego." Przywołuje teraz Michała, każe wszystkich do raju prowadzić, „byś którego nie utracił, bomci je drogo zapłacił." Niema tu sceny, znanej z innych misteryów, jak Jezus prowadzi przed raj i rozmawia z Eliaszem i Enochem, którzy wpuszczać nie chcą; jak Adam i Ewa poznają ze smętkiem utracone niegdyś miejsce i t. d. Zastępuje ją inna scena, której w innych misteryach nie odszukaliśmy. Jezus tymczasem odchodzi, matuchnę swoją nawiedzi; Ozeasz prosi, by któremu z nich zlecił poselstwo, że się z nią raczy widzieć. Nastęrcza się najpierw Jadam i ważne przytacza argumenta; Jezus odprawia go: „nie dziwuj (wydziwiaj) Jadamie mi-

ły, nie godzisz mi się z tym w posły, boć się ty nauczył w rajku przechadzać jako po gaju, zabawiając się jabłkami, cytrynami i figami; ławtwo zamieszkałbyś i poselstwa.” Dalej prosi Abel, lecz i jego Pan odrzuca: „masz zatarżkę (zatarg) z Kainem, mógłbyś się z nim w drodze potkać i z nim znowu zagmatwać”; Noemu Chrystus odpowiada: „nie rychłoby, Noe, była u matki przez cię nowina, rad się na winie zabawiasz i dobrze sobie podpijas, usnąłby, podpiszysy sobie, niepewne poselstwo w tobie.” Jan Chrzciciel, pewny, nie pije wina, sycery (miodu), tylko wysysa miód leśny poranu z listków na drzewie, ten mu nie zawierci w głowie; „aleś, mówi Jezus, kosmaty, nieboże, w tej wielbłądowej siermiędze, zląkałby się ciebie matka.” Nakoniec stawia się łotr: „kiedyć tamci niegodni, jedni między sobą zwadźce, drudzy łakomi obżerce, a drudzy w bydłęcych skórach, odprawięc ja te posługi,“ Jezus na to: „a biedne twoje posługi, a toć połamano nogi, kości w tobie podruzgano... próżneć to alterkacye (spierania się)... idź, ty, co prędzej Aniele, a ja wnet będę za tobą, stawię się jej swą osobą” — i odchodzą Jezus i Anioł. Michał zaś rzecze do dzieci w białych koszulkach, które Chrystus przed tem był z otchłani wyprowadził: „późdzcież za mną miłe dusze, by tu która nie została, zaprowadzę was do rajku, nakarmię was z mlekiem kaszy i miód dam pić w złotej czaszy,” — poczem poprowadzi je gdzie na stronę, a dzieci same tylko będą śpiewać: „Wesoły nam dzień nastal” i t. d. Scena z matką, kończąca akt, krótsza: Marya upada do nóg, „owitajże święte ciało, któreś na krzyżu wisało, najświętsza głowo i nóżki i wciornastkie ciała członki... dajcież mi się pocałować i siebie się namilować.” Syn śpieszy: „zachowajwa to na potym, ja zaraz odchodzę zatym, bo mię też czekają drudzy... iżbych im się też ukazał.”

Część piąta, wiersz 941—1121; czytanie ewangelii i śpiewanie zajmuje tu wiele czasu. Trzy Marye i Joanna idą do grobu, boją się „zabaczyć (zapomnieć) czego, bańki, słoika którego—ale co z kamieniem, nie będzie nas tych czterech zeń.” W tem widzą, że już odwalony, „nie trzeba dwudziestu chłopów, już do grobu przystęp gotów.” Gdy Marya Salome widzi grób próżny, woła: „o, siostry! Pana Boga czas, jużci w grobie ciała niemasz”; dwaj Aniołowie opowiadają i odsyłają do uczeni; dwie Marye odchodzą, Magdalena zostaje. Tymczasem Jezus zejmie kapę i chorągiew, schowa, a wdzieje na albę ogrodnicze odzienie i weźmie rydel, motykę i gracę; stanie przed Magdaleną, która myśli: „płaciś (pewnieś) ty wziął pana mego z tego grobu kamiennego.” Jezus zdejmie odzienie ogrodnicze, a wdziewa kapę, Magdalena zaś: „witajże miły rabboni, gdzieżeś dostał tej czerwieni. Dalej następuje parafraza znanego tekstu ewangelicznego, od którego Wilkowiecki, spiesząc ku końcowi, coraz mniej się oddala, chyba, że

w osobnym epizodzie rehabilituje Piotra; odzywa się gdzieś, („w jakim przyprawnym na to kącie,“) Piotr, narzeka i oskarża się, błaga łaski: „ulecz proszę me sumienie: nie pójdę nigdzie z tej skały, by mi tu mieszkać rok cały, aż ujrzę co pociesznego.“ Pan przystępuje do niego, odpuszcza i przebacza: „wynidź-że stąd, otrzyj oczy, a nie upadaj już więcej... będziez też umiał na potym wyrozumieć drugim grzesznym, łatwie im grzechy przepuszczać i jak bracią swą pocieszać.“

Część szósta, wiersz 1122—do końca (1392). Trzy Marye opowiadają, co widziały, uczniowie nie wierzą: „nie dziwujcie miłe panie, nie wierzymy w to bajanie, za plotki to stoi u nas, idźcież z tymi fabułami.“ W scenie emauskiej Jezus wita obu zwolenników: „*bona vita cni kompani*“, Kleophas: *bon fradello* sam pątujesz (pielgrzymujesz) z Jeruzalem pielgrzymujesz i t. d.“ Przychodzą pod „kasztel“ Emaus, Jezus chce ich opuścić, ale Łukasz chwyta go za płaszcz „i wnidą na jakie pewne miejsce, gdzie ma być stolik przykryty obruskiem“; Kleophas położy chleb, „a ten ma być na urząd ponakrawany na kielka cząstek“; Pan go rozłamie, potym wynidzie od nich nieznacznie“, dalej wedle ewangelii; gdy Pan między zwolenników wchodzi, pyta Philip, co to takiego przyszło „nagie, a z wierzchu czerwone“; Andrzej mówi: „dziwnać jakaś boża stwora (czechizm, zamiast stworzenie); Jezus pyta: „macie tu co takowego zjeść w stojącki gotowego,“—zresztą słowa pisma Ś., tylko dla rymów rozszerzone. Tomasz nie wierzy: „a nędzęście wy słyszeli i widzieli, ze mnie się naśmiewacie.“ Chrystus go strofuje: „Chodź sam (tu), ty, Toma, zuchwalcze, doma nieczęsty bywalcze, a gdzieś się dziś tydzień włóczył, kiedym ja tu u drugich był? wałęsasz się z niedowiarstwem“, przekonuya go, na co Tomasz zwrotem łacińskim odpowiada: „wierzę cię być pana mego i też Boha prawdziwego.“ Po słowach Chrystusa („ale wiele Tomków takich po stronach świata wszelakich, którzy zaraz uwierzyli“) prosi Andrzej o wybaczenie tej niewiary, która teraz u wszystkich potwierdzi wiare, „nawet i sami się twierdzimy, głosem tego poprawiamy;“ śpiewając łacińską pieśń, rozchodzą się.

Pieśń straży u grobu, zbudowana w samej istocie wedle hejnałowych, po trzy wiersze o jednym rymie (a więc jak hejnał Rejowski—lecz o równej ilości zgłosek), z refrenem „O widzę cię widzę.“ Knapski w słowniku pod wyrazem *eynał* lub *haynał* potwierdza, że nasi śpiewają „O widzę cię widzę i Owo idzie.“ Dwie pieśni: „Przez Twe Święte Zmartwychwstanie“ i „Wesoły nam dzień nastał“, znane były już w XV wieku; wszystkie inne „śpiewania“ wyjęte są z pieśni „o Zmartwychwstaniu pana Jezusowym, bardzo nabożnej i wesołej“, w 62 strofach, którą spotykamy w kancyonale franciszkańskim, dziś Czartoryskich, z r. 1551 (w wydaniu p. M. Bobowskiego, Polskie pie-

śni katolickie, 1893, str. 242—249). Zauważył to już wydawca. Otóż właśnie ta pieśń stała się źródłem wszelkich dodatków Wilkowieckiego, jakich z innych misteryów nie znamy. I tak co do nawiedzenia Maryi, ojcowie, których Jezus z otchłani wyprowadził, „Jednym głosem wszyscy jedną prośbą Jego prosili, By matuchnę jego nawiedzili... Wyслуchał ich modlitwy pokorne, Posłał posły ku swej matce wierne... Każdy żądał ku pannie posłem być, każdy żądał w tym poselstwie k niej ić, Każdy go prosił, Sam Gabryel to poselstwo nosił.“ Różnica w tem, że w pieśni Chrystus z Ojcami Maryę nawiedza, u Wilkowieckiego zaś sam, co lepiej z poprzedzającym (Chrystus wyprawił Ojców do raju) się wiąże. Słowa do matki u obu są podobne. Nawiedzenie Piotra w jaskini przez Krystusa i słowa do niego również u obu się powtarzają; tylko poprzednio zachowała pieśń, acz niedokładnie, scenę, której Wilkowiecki nie mógł już użyć, z ewangielii Ś. Jana: na powieść Maryi Jan i Piotr do grobu pobieżeli, Jan przybył prędzej, ale Piotr pierwszy wstąpił; scenę tę, szczególnie w niemieckich grach niestosownie, komicznie rozszerzono. („Gdy Marye Jan z Piotrem oglądał, Z wielkim pędem do domu—sic!—pobieżał, I uprzedził Jan. Ale weszcie Piotrowi zachował.“)

Zatrzymaliśmy się obszerniej nad historią Wilkowieckiego, ponieważ utrzymała się niemal przez dwa wieki w repertuarze widowisk wielkanocnych, sama w sobie, albo jako część składowa innych, ponieważ wywołała też, szczególnie póki tekst pierwotny ogłoszonym nie był, cały szereg fałszywych przypuszczeń i wniosków; z istną tą komedią omyłek rozprawimy się krótko.

Najpierw chciano tekst historii cały, albo w ustępach, odnieść do wieków średnich, których tradycyi niby Wilkowiecki użył. Nie przeczymy, że były misterya i przed Wilkowieckim, lecz historia jest jego dziełem, którego źródła, Ewangelie i pieśń, właściwie poznaliśmy; on ją, jak na tytule wyraża, „wierszykami spisał.“ Z Częstochowy rozeszła się historia, dla dobrego ujęcia i niewyszukanego aparatu scenicznego, rychło dalej; bibliograf Juszyński posiadał następne wydanie tego „dIALOGU częstochowskiego,“ również bez miejsca i roku, gdzie na tytule wyrażono było: „siedm razy przez autora wystawiona, zawsze się podobała.“ Nowe to wydanie różniło się od pierwotnego rozszerzeniem scenicznych wskazówek, dla przedstawienia na wsi. Czytamy tu, że scenę należy czem przykryć „choćby majem dla deszczu“; ewangelista ma mieć palmę w rękę, a wieniec na głowie; w braku szat można użyć „inderaków niewieścich; brody z konopi, tylko ostrożnie z nimi przy świetle i ogniu“; Piłat ma siedzieć w namiocie płóciennym, który na wsi i z chróstu upleść można; gdy Marye aptekarzowi dukaty i talary wyliczają, można liczmany mosiądzowe zastąpić krażkami z mar-

chwi i rzepy, tylko powoli je wydobywać, by nie narobić śmiechu; sprawca dyalogu powinien mieć wszelkie przybory, broń i t. p. sam. Już te obszerne instrukcyje wskazują, jak słabą była tradycya i rutyna, jak nie umiano sobie radzić, kiedy się takie rzeczy osobno wypisywało.

Ten tekst historyi, ulegając nowym rozszerzeniom, dostał się w XVII lub XVIII wieku do rękopisu z dyalogami Tańskiego, z którego Wóycicki swego czasu korzystał; nareszcie z nowemi dodatkami i błędami wydrukowano „dyalog częstochowski” r. 1757; twierdząc, że kanclerz Małachowski spiął ten figla OO. Paulinom, chciał ich niby skompromitować przed światem. Może to i prawda, tylko w szóstym dziesięcioleciu drukowano i czytano gorliwie całkiem inne rzeczy: taki Czyściec Patrycyusza, Sejm dyabłów i t. d., więc wątpię, czy wszyscy czytelnicy ironię odgadli. Wspominam tu o innej jeszcze trudności: Pijar Piotrowski, w 24 satyrze zbioru p. t. „Satyr przeciwko zdaniom i zgorśzeniom wieku naszego” (Warszawa, 1773), „na życie próżne przy kancelaryi i na szkaradną łacinę” śmieje się z niezdarne go manifestu, jak ze sławnego dyalogu częstochowskiego, który ktoś umyślnie z fabrykował.

„bo pomyśleć nie można, by ludzie z rozumem

„tak podłych zdań wyrazów bawili się tłumem”;

w nocie (str. 124) Piotrowski pisze: „Dyalog częstochowski”, książka wydana z dawnego szpargału i przedrukowana kosztem pana Mitzlera *trzeci rok temu*. Dzieło to musi być fabrykowane od kogoś... z krzywdą tamtejszemu zgromadzeniu: jest ten dyalog o Zmartwychwstaniu Pańskim, wchodzi w niego blisko sta osób, 4-o z argumentem i notami. „Przytacza Pijar kilka próbek; żołnierz woła: *verdo* i „Halas dyable po charapie...”; aptekarz mówi: „Są u mnie dobre i zdrowe *species*. Znajdzie się jedno, drugie świeże *ens*.—Wszystko to dodatki i zmiany pierwotnego tekstu. W rękopisie Tańskiego i w wydaniu z r. 1757 następuje drugi „dyalog”, na kwietną niedzielę, raczej małe *intermedium* z kilkoma osobami.

Historja Wilkowieckiego weszła i do dramatów szkolnych; rękopis tak zwany Chelmiński, dziś u Krasieńskich, z połowy XVII wieku, mieści między wielu innemi grę wielkanocną, *historia passionis*, w czterech aktach; nasza historia występuje tam od 3-ej sceny 3-go aktu do końca, z nieco odmiennym początkiem: „chłopiec” śpiącego Piłata pyta żydów, za czem przyszli i t. d. Wydawca historyi wspomina na koniec o jakiejś jej przeróbce „w wierszu jedenasto-zgłoskowym z początku XVII wieku”, której nie znam.

Ciekawem jest, że i *Wacław Potocki*, naturalnie w późniejszych swych latach, gdy już dawno katolikiem był, napisał dyalog o Zmar-

twychwstaniu Pańskim, z którego, ponieważ dotąd nie był drukowany, zdajemy sprawę na podstawie odpisu Przyłęckiego w bibliotece Ossolińskich (Nr 1823, karta 70 do 90). Dyalog, poświęcony wojewodzinie krakowskiej, Helenie Tekli z Ossolina Lubomirskiej, z przesadnymi pochwałami; wspomina jej święte imienniczki, nadmienia, że i Chrystus wierzącym niewiastom, nie niedowiarkom mężczyznom, najpierw się zjawił. Prolog daje krótką treść, „o pilne tylko słuchanie prosimy, nie zabawimy.” Osoby pierwszego aktu, Marye i Anioł, wedle ustępu z pisma Ś., chór sławi Zmartwychwstanie; w drugim akcie Piłat, chłopiec, Judasz, rotmistrz, Longin. Piłat pyta, a rotmistrz, od żydów przekupiony, opowiada o zajściu u grobu; ale nowy cud: ślepy, na którego krew Chrystusa pod krzyżem spłynęła, przejrzał i donosi o tem Piłatowi; ten w monologu trapi się wątpieniem, żałuje wyroku, który wydał, i złorzeczy Judaszowi, wchodzącemu ze srebrnikami i z powrozem w rękę; następują skargi i żale Judasza, chór potępia los tego, który, jak Adam, dopiero po wykonaniu złego uczynku błąd uznaje, i prosi o uchronienie od grzechów. W trzecim akcie Marye, Pan i Apostołowie; najpierw słyszymy żale Matki Boskiej, jej siedm boleści; Jan i Piotr pocieszają ją, a błagają Pana, by im nie dał ginąć; trzy Marye ogłaszają, co widziały, wszyscy czynią dzięki, tylko Tomasz nie wierzy. Dalej idzie zjawienie się Zbawiciela i t. d. wedle ewangelii, przepowiednia Wniebowzięcia i ukoronowania Maryi; chór śpiewa Alleluja. Akt czwarty: Annas, Morduch, Czwaruch, Gamaliel, Szmajło, Kaifasz, Aleksander, Chorbal i Sanga; Annasz opowiada, dla czego ich powołał, każe radzić, jak zapobiedz rzeczy, groźnej dla ich znaczenia, powagi i dochodów. Kaifasz radzi nie dbać o pogłoskę: kto na iskrę splunie, zgasi ją, kto na nią dmucha, rozżarza; inni inaczej, radzą przesłuchać ostro żołnierzów, ale to może wywoła większe zgorszenie, w końcu staje na tem, by ich milczenie okupić; przedstawicielami tego zdania są Sanga i Czwaruch, który opisany, jak sędziwy Lipski w Wojnie Chocimskiej, że świeżą ranę mógł tylko dostać przez dawne blizny. Umawiają się, że to uluda dyabelska, że dyabeł zdobył do piekła porwał, potem, że to uczniowie, gdy żołnierze spali, ciało wykradli; tylko Gamaliel ujmuje się za Jezusem, oburzony na kłamliwość starszych, sam jako człowiek, którego grób blizki, prawdę im wypowiada; dalszą dysputę przerywa Annasz prośbą do uczyty. Piąty akt w piekle, gdzie występują: Lucyfer, Belial, Gryga i inni; dowiadujemy się, co Pan w ową noc zdziałał, jak Ś. Michał Grygę, odźwiernego piekielnego, uwięził i t. d. Lucyfer pociesza się, że świat znowu złym uczyni, „Chrystus zbawi dziesięciu, ja stu w potępienie wwiode, jeszcze mnie tak dalece poturac nie trzeba.” Monolog śmierci, chętniej się swą mocą, ale życie występuje i stwierdza, że to zwycięstwo śmierci tylko

chwilowem będzie, poczem chór dzięki czyni Zbawicielowi, że śmierć przewyciężył, że zamiast sprawiedliwości, dostępujemy łaski. W epilogu przytoczona jest anegdota o Apellesie i Zeuksysie, podobnie złudził dyabeł człowieka, ale dyabła Chrystus i nie da się to zamilczeć, jakby żydzi chcieli: „i wy o tem słyszeli, cośmy dziś krótko pokazali w tym dyalogu.” „Wam dzięki za słuchanie, wieczna chwała Bogu!” Widzimy z tego pobieżnego rozbioru, że nawet w ostatniej ćwierci XVII wieku poeta tak oryginalny, jak Potocki, nie zdołał się wybić z tradycyi średniowiecznej; podzielenie na akty i chóry wskazują wpływ dramatu szkolnego, wystąpienie śmierci i życia również dyalogi szkolne przypomina; akcji niema, tylko szereg luźnie, nawet źle związanych dyalogów; jędrna mowa, dobitne zwroty, niektóre szczegóły charakterystyczne, postaci jak Gamaliel, stanowią całą zasługę poety. Tej samej damie (warto zaznaczyć) poświęcił już raz Potocki Pieśni pokutne, (te, którem pisał jeszcze w wieku młodym, teraz dopiero otarłszy je z pleśni, z niskim ukłonem prezentuję pieśni.) Przedmowa zaczyna się: „Zdziwisz się pewnie moja zacna Pani, Że człowiek ani zasłużony, ani Znajomy, samą sławą Twoją wsparty, Liche przed Tobą prezentuję karty” i t. d.

Prócz „dyalogów” wielkanocnych były i pasyjne, z których dotąd żaden nie przedrukowany. Juszyński wspomina o trzech: jeden Walentego z Kęt, z drugiej połowy lub końca XVI wieku, w poważniejszym nastroju i w trzynasto-zgłoskowym trzymany wierszu; jeśli z króciutkiej próby o całości sądzić wolno, będzie to raczej dramat szkolny; drugi dawniejszy, który Dominikańskim nazywa, mieli go bowiem krakowscy Dominikanie (czy to prawdopodobne? chyba nie sami) r. 1533 wystawić, w czterech dniach (od niedzieli palmowej do środy), od wjazdu do Jerozolimy aż do złożenia w grobie, w 108 scenach. Osoby wymienione powtarzają się częściowo wszędzie; dwunastu sędziów, dziesięciu żołnierzy, sześciu rabinów mogło być niemymi, lub ograniczać swój udział do kilku słów lub wierszy, jak „ciurowie” i „naśmiewcy”; woźny zwoływał lub uciszał przed sądem, pisarz czytał wyrok; postacie allegoryczne, jak Miłosierdzie i Miłość, krzepiły może Chrystusa w Ogrójcu; rola Concilium (rady), Smutku, Symfonii i Echa niejasno nam się przedstawia; Rozpacz towarzyszyła może Judaszowi. Czy ten „dyalog” rzeczywiście tak jest stary? Sama forma wiersza, ciągle odmienna, ile z przytoczeń widzieć można, przeciw temu świadczyć się zdaje. Pierwotniejszą formę wykazuje trzeci „dyalog”, w piętnastu tylko scenach i w (średniowiecznym) ośmio-zgłoskowym wierszu. Jako próbkę, powtarzamy za Juszyńskim ze sceny w Ogrójcu słowa Judasza: Ave rabbi, ja i drabi witam ciebie o tej dobie.” Chrystus: „O mój Juda, na coś luda tego przywiódł, na coś zawiódł” i t. d. (rymy we-

wnętrzne). Woźny odczytuje wyrok Piłata: „Panowie, wszystko po-spółstwo, Posłuchajcie mnie mało, Co się będzie w tym mieście Z jed-nym więźniem działo. Słuchajcie mały, wielki, Stary, młody, człowiek wszelki, Dekret wydał starosta, który obwoływa z prosta, Iże Jezus Nazarański, Nauczyciel chrześcijański, Syn Panny Maryi, Rodem z Ga-lilei, Ma być na krzyż zawieszony, Między łotry postawiony” i t. d. Inne „historiae Passionis” pomijamy jako „dIALOGI” szkolne. Również tu nie należą ks. ¹/₂ Buczkowskiego „deklamacye” kwietnej niedzieli (z r. 1612), odprawiane przez młodzież, pieśni, bez zawiązku drama-tycznego, podobne raczej do „Procesyi wielkanocnej“ (z niektórym śpiewaniem kościelnym tegoż święta właśnie przełożona, Kraków, Szar-fenberger, 1591, 4-o kart 15), którą Tomasz Bielawski w niedzielę kwietną 1591 r. ze Znina kasztelanowej gdańskiej, Elżbiecie Kost-kównie Zalińskiej, przypisał; jest to autor opisowego poematu „Myśli-wiec“ (r. 1595).

Misteryi o Bożem Narodzeniu z XVI wieku dotąd nie znamy, choć połączone z grą o Trzech Królach i t. d. istnieć musiały; sam ob-chód jasełkowy, jaki najgorliwiej Franciszkanie propagowali—należy porównać pieśni jasełkowe w ich śpiewnikach XVI wieku—musiał na to naprowadzać. Brak również misteryi o Świętych; raz słyszymy, pod r. 1513 o „dyalogu“ o ścięciu Ś. Jana Chrzciciela, dalej, obok „dya-lo-gu“ ze starego testamentu o ofierze Izaka, w rękopisie niegdyś biblio-teki horodeckiej Urbanowskiego, „dyalog“ na dzień Ś. Anny, który Kraszewski w *Ateneum* 1841, I, 2, str. 95—126, wydał; ale sam tytuł *Comedia* o niepłodności Anny Świętej z Joachimem, mężem jej i t. d., podział na akty, wiersz trzynasto-zgłoskowy (rzadko ośmio-zgłosko-wy) zdają się, mimo „szpaczkowania“ (figlowania) sług i ludowych imion pasterskich (Bardej, Mizgoła, Dygulej), świadczyć o wpływach i wzorach łacińskiego dramatu szkolnego, który terminu „komedia“ dla akcji niepomyślnej u początku, a szczęśliwie kończącej się używał. Komedia należy więc raczej do szeregu takich dzieł, jak Reja *Żywot Józefa* i t. p.

Późniejsze dIALOGI wystawiają nie cechy lub bractwa, lecz żacy; przytaczają, że r. 1746, gdy wedle dawnego zwyczaju w Lublinie dya-log wystawić chciano, a Dominikanie kościoła nie dali, marszałek try-bunału sałę na ten cel oddał. Lecz te i inne szczegóły, które z rękopi-sów i druków łatwo wyliczyć, należą do dziejów dramatu szkolnego w Polsce, których tym razem nie kreślimy. Dla zupełności nadmieniamy jeszcze, że i u nas ostatki dramatu religijnego po miaseczkach i wioskach się kryją; byle jaka publikacya etnologiczna zawiera odno-sne szczegóły; „dramat ludowy“ w Sosnowicach, dokąd z Przyłkowic się dostał, opisuje K. Matyas w I tomie „Wisły“; dramat ropeczycki

S. Udziela w XIV tomie „Zbioru wiadomości do antropologii“; jasełka z Żołyni tamże w tomie XIII i t. d.; są to niemal wyłącznie dramata „Herodowe“, o Narodzeniu Pańskim i trzech królach; żarty z góralami i chłopami, płacącymi pobór, lub z pasterzami na polu, powtarzają się nieraz dosłownie w pierwszym lepszym rękopisie dramatów szkolnych z jakiegokolwiek kollegium jezuickiego, tak, że pochodzenie tych „dramatów ludowych“ nie może być wątpliwem.

IX.

O wiele niejaśniej, niż początki i rozwój widowisk duchownych, przedstawiają się dzieje widowisk komicznych, pozostających zresztą daleko za pierwszemi; komedia średniowieczna nie dorównała nigdy tragedyi, nie rozwinęła bogatszej akcji, żadnego konfliktu, ani wątku, została zawsze tylko sceną komiczną, *intermezzo*, anegdota udramatyzowana; w organizmie średniowiecznego społeczeństwa i kultury nie było dla niej właściwie miejsca, wszyscy potępiali ją, jak maskarady, jak tańce, jak śpiewy świeckie; ale jak ku zgorszeniu i zgrozie ówczesnego ascetyzmu, ani maski, ani tańce, ani śpiewy wyrugować się dały, podobnie przetrwały sceny i gry komiczne wszelkie prześladowania i zakazy, wszczepiły się nawet i sprofanowały tem gry duchowne, po-za ich obrębem ograniczone głównie do zapust, do „bakanaliów.“

Początkami swemi widowisko komiczne, przypominające żywcem owe przedstawienia z niedźwiedziem u Mańzów, mogą sięgać czasów najdawniejszych. Z jednej strony bowiem mimy włoskie, francuskie i inne, gdy scena komiczna zamilkła była na wieki, rozchodziły się po świecie, od Afryki do Bałtyku, obok kuglarzy, linoskoków, śpiewaków i muzyków. Repertuar tego wędrownego towarzystwa był najrozmaitszy; po jednym lub więcej przedstawiali oni obok produkcji muzycznych, akrobatycznych i innych, całe sceny nieme, udawali pijanego, idyotę i t. d., grali rolę błaznów, przebierani za kobiety, duchownych i innych, odgrywali monologi lub dyalogi, posługiwali się, obok łaciny wobec wykształconych, językami narodowemi, śpiewali dawne pieśni epiczne, lub komponowali nowe; rekrutowali się ze wszelkich klas społeczeństwa, a stykali się z wędrownymi żakami i klerykami, z wagantami; nieraz nabierali znaczenia i dostatków, albo też spadali najniżej; inni z nich chodzili ze zwierzętami, z tańczącym niedźwiedziem lub pieskiem, z gadającą sroką, później z małpami lub słoniami; jeszcze inni pokazywali marynetki, ukryci przed publicznością lub nie; szopka ich nazywała się u Niemców das Himmelreich, jak dziś jeszcze

rajok w russkim języku; lalki ich, zwano u nas łątkami, od łątu (pretu), z którego je wytaczano, ztąd śpiewa Kochanowski:

Zacność, uroda, moc, pieniądze, sława,
 Wszystko to minie, jako polna trawa;
 Naśmiawszy się nam i naszym porządkom,
 Wetkną nas w mieszek, jako czynią łątkom.

Nazwy tych ludzi najrozmaitsze: najzwyczajsza *ioculator*, *mimus*, *buffo*, *histrion* i t. d. Słowianie zwali ich pierwotnie *skomrochami*, słowo, które Polacy jeszcze w XV wieku znali, kiedy *lascivus* przez *skomroszny* tłómaczyli; inne nazwy, *szpilman* (z niemieckiego, znane po całej Słowiańszczyźnie, nawet na Bałkanie i wskazujące, skąd ci ludzie przychodzili), *jigrzec*, *piszczek*, (od piskania), *gędziec* (od gędy, gram), może i *skokan*, przynajmniej czytam we wstępie ks. Hieronima Krzyżanowskiego do jego kazań (Kraków, r. 1566): „których kacerzów obłądliwych a sprośnych takeś się bardzo rozmiłowała—Polsko—że chodzisz za nimi, jako za jakimi skokany, bowiem cię wiedli i jeszcze wiodą za nos tam, gdzie chcą”; dalej *chwiśt*, częste w XV wieku, jeszcze u Reja i innych używane,—po dziś dzień w Malborskiem przebranych kołędników gwizdami nazywają (gwizd a chwist jedno, jak gwizdź a chwiszcz). Ogólną nazwę, mianowicie u zachodnich Słowian, *wiła* (blazen), później głupiec, czytamy np. w Regule tercyarzy Ś. Franciszka z końca XV wieku (wiłam albo kuglarzom i innym igrcom niemają nic dawać, ani też darować), w pieśni o Łazarzu: „o bogaczu wilo...“ (por. szalawiła).

Ludziom tym kościół najmniej nie dowierzał, jakby czuł, że to właśnie ostatni kapłani pogańscy przedzierzgnęli się w mimów, akrobatów i grajków, wykluczał ich np. stałe od przyjmowania sakramentu, zakazywał surowo obcowanie z nimi. Robiono jednakże i różnice, przyczem potępiano głównie maskujących się, zatracających podobieństwo Boże, przypominających dyabła w skórze węzowej w rajcu i recytujących „rymarzy.” Ale nie ci ludzie jedynie służyli zabawie; w jednostajnym i zasklepienem życiu średniowiecznym potrzeba pauzy, odmiany, rozrywki, wybuchała sporadycznie i nie dawała się niczem zatrzymać; szału rozpustnego nie hamował wtedy ani przybytek kościelny; w dzień młodzianków np. wybierali klerycy i żacy t. zw. *episcopus puerorum*, odgrywali parodyę mszy, przebierali się i biesiadowali, przyczem nieraz docinano w ostrych rymach wyższemu duchowieństwu lub mieszczanństwu; w palmową niedzielę jeszcze Hus widział, jak wjeżdżał do kościoła kleryk na osle, odwrócony twarzą ku tyłowi i trzymając go za ogon, a co za farsy inni przy tym wyprawiali, aż ar-

cybiskup tej „rubryki” zakazał. Ale najwięcej—od czasów rzymskich bez przerwy—bawiono się około Nowego-Roku i w ostatnie dnie zapustne, „karnawał, święty, jakiego żaden kalendarz nie zna, a wszyscy najgoręcej czczą”, skarży się polski kaznodzieja XV wieku. Do zabawy należały, prócz obfitszego napoju i jadła, śpiewów i tańców, głównie maski, zwierzęce i ludzkie. Po całym świecie katolickim brzmiały zakazy kościoła przeciw takiemu chodzeniu z jeleniem, koniem i t. d., jak już wspomnieliśmy, napróżno; po dziś zachowało się u naszych kołędników chodzenie z kozą, turem (stąd nazwa turoń tego obchodu), kobyłą, niedźwiedziem i tp.; stąd przypowieść u Rysińskiego (1618 r.) „biega z nim, by z wilczą skórą po kołędzie.” W XV wieku np. upomina mnich Michał z Trzemeszna słuchaczy, byście nie chodzili „po kobyli z kobylicą”, a przyjdą do was tacy z innych parafii, nie dawajcie im groszy pod karą wyklęcia. Inny polski kaznodzieja (z r. 1534) wyklucza od komunii „kobyliczników, chodzących w wielką sobotę” i t. d. Takie maski, nim przypadły im w udział gry jasełkowe, ograniczały się do powitania obecnych, chwalenia szczodrości gospodarza, życzeń noworocznych i pieśni wiejskich z odwiecznym tematem miłosnym. Ale w dnie zapustne, gdzie się masek więcej i różnorodniejszych zbierało, a zabawa do szału dochodziła, wstrzeźliwości słów pewnie nie zachowywano; to samo już, że się maska wprowadzała, tłumaczyła, jak i po co przyszła, lub towarzyszącej się dziwiła, podniecała inwencyę i fantazyę; chęć rozśmieszenia, alluzye do jakiego faktu, skargi na stosunki ówczesne, musiały niebawem repertuar masek rozszerzyć. Pewna akcja dramatyczna zawiązywała się w sporach postu i karnawału, w walce żuru i śledzia, przeniesionych wcześniej na walkę zimy z latem, na wynoszenie zimy lub śmierci—w czem wszyskiem żadnej nie było mitologii, lecz tylko zabawa; tu należały żarty, żeby dziewczęta, które się w karnawał nie wydały, solić na przyszły rok, lub jak opowiada Mrowiński (Stadło małżeńskie 1561 r., str. 22) „na każdy rok dziewczki kloc, a młodzieńcy, co się nie poożeniali, kobiela z drożdżami po rynku, po ulicach dom do domu włóczą”,—zwyczaj przejęty z miast niemieckich, gdzie dziewczki do pługu lub brony wpręgano i t. p. Gdy się nakoniec, w duchu średniowiecznym, który zawsze i wszędzie kółka, bractwa, cechy wytwarzał, dla obchodów zapustnych łączono, odgrywanie całych scen i widowisk komicznych było zapewnione.

Z takich-to podstaw urósł komiczny dramat średniowieczny, lecz trudno, wobec luk materiału, genezę tę ściślej przeprowadzić, którą raczej kombinujemy, niż udowadniamy; brak też należytego związku między pojedynczemi, rozrzuconemi pomnikami tej literatury.

Najdawniejszą komedię wyprawił około r. 1175 biskup krakowski, Giedko, choć nie w celach zabawy, lecz z tendencją polityczną, wystawił przed oczyma Mieszka Starego znany apolog. Moźnowładztwo, szemrzące na srogie wymagania dawnego książęcego prawa, niepokojone co chwila w posiadłościach, ludziach i dobytku, skarżące się na ucisk fiskalny, od którego za Bolesława Kędzierzawego już było odwykło, znalazło w Giedku nieustraszonego głosiciela swych żalów i utysków. Wedle opowiadania mistrza Wincentego, Giedko *umysłnie* (ex industria), gdy Mieszko na rokach siedział, kazał zjawić się kobiecie w żalobnej szacie i smutnej twarzy; książę, obaczywszy ją, wezwał, by przystąpiła i skargę bez obawy wyjawiała. „Służebnica twoja, panie, rzekła, miałam trzodę owiec; syn najął ludzi dla strzeżenia jej, a za niedbalstwem ich całą trzodę wilcy rozszarpali.” Syn i najemnicy wywołani zjawiają się; najemnicy nie przeczą, że mieli strzedz trzody, lecz własnej winy nie uznają, bo oto pasierb tej niewiasty, którego ona próżno synem nazywa, nie syty łowów, zażarte psy wszędzie za sobą wodzi; wściekłość ich wyrzucali mu często nietylko my, ale i najznakomitsi panowie; zgraja tych psów napadła owce, pasące się około drogi, i mimo naszych nawoływań, je rozszarpała. Młodzieniec znowu składał winę na wilki; „przypadkiem, mówi, zobaczyłem wilki, grożące trzodzie, kazałem więc psy spuścić ze smyczy, gonię wilki z wami po lesie, a część ich, zawróciwszy, opadła i rozszarpała opuszczoną trzodę; widocznie więc zawiniłście, żeście trzodę opuścili, nie ja, którym wilki gonił.” Na to wyrokuje książę, że obustronne przedstawienie rzeczy arcy-prawdopodobne i brak tylko świadków i innych wymagań prawnych; mogliby najemnicy uchodzić za niewinnych, bo któż za traf odpowiada, ale gdy winy czy złej woli ekscypcyi co do psów dowieść i stwierdzić nie mogą, któż-by zaprzeczył, że oni-to winni zagłady trzody? Otaczające książęcia grono potwierdza słuszność tego wyroku, ale on sam go odwołuje: nie tak, lecz inaczej musi wyrok wypaść: co najemnicy dowieść mieli, wypływa przecież z zeznania przeciwnej strony, nie przeczącej ani że trzyma zażarte psy, ani że je spuścić kazała; cóż więc innego, jeśli nie zagładę niewinnych, mogła taka wściekłość spowodować? należy się trzymać głównego poszlaku, do bajeczki o wilkach wagi nie przywiązujemy; kto więc dał przyczynę do szkody, ten niech matce czy macosze szkodę wynadgrodzi, — i na wyrok ten wszyscy przystali. Teraz dopiero odchylił Giedko komedię: Książę, przyjmij cierpliwie własny o sobie wyrok. Ta niewiasta, to dzielnica Krakowska, tyś jej syn, trzodą lud jej; dla pasienia jej ustawiłeś wrogów i t. d., resztę ustępu można doczytać w tłumaczeniu Smolki w dziele „Mieszko Stary i wiek jego“ (1881 r.), str. 304. Zawrzał odtąd Mieszko gniewem na śmiałego biskupa, ale zasadzki,

które mu gotował, uprzedził biskup z możnowładztwem przez wprowadzenie Kazimierza na Kraków.

Na ten „proces” nie zwrócono dotąd uwagi; jako proces jest on zupełnie fikcyjny, ale, jako apolog, bajka, ma znaczenie i dzieje; myśl podobną wyraża np. krótko Szymonowic w dziewiątej sielance „małą różność mają, wilcy li czyli stróże stado wyjadają.” Przyznamy jednak, że wątpimy nieco, czy był Mieszko tak naiwnym, by fikcyi nie poznać, tudzież czy śmiał biskup, którego los Stanisława, poprzednika na stolicy, przestrzedz mógł, publicznie księcia tak strofować. Znamy zaś predylekcyę Wincentego do apologów, jakimi z najrozmaitszych źródeł, fizyologów i t. d. opowiadanie nastrzępił;—nieco niżej np. przytacza znowu bajkę o wilkach, pasterzach i psach niby z Demostenesa—mógł więc Giedko, lub kto inny, lub Wincenty sam, podobnym apologiem rządu Mieszkowe zcharakteryzować, a chęć dramatycznego zabarwienia podsunęła szczególną myśl wykonania, dla którego można by zresztą paralele i ze starożytności wykazać. Więc rzeczywiste wystawienie tej, niby znakomicie odegranej, komedyi, wydaje nam się wątpliwem, lecz sam pomysł Wincentego zasługuje w historii średnio-wiecznej komedyi na wzmiankę, chociaż allegorya ta, praktycznej doniosłości mieć nie mogła; mimo tej wczesnej jednorazowej próby—(na papierze tylko czy i w grodzie krakowskim?)—komedyja w Polsce się nie rozwinęła.

Dwa dziełka słynnego truwera, Adama de la Halle, stają na czele tej literatury; w jednym, *jeu de la feuillée*, z czasu około 1262 r., pomieszany jest świat ziemski i nadziemski; autor, sprzykrzywszy sobie żonę, chce opuścić ją i ojczyste Arras, a przenieść się do Paryża na naukę; ojciec droży się z pieniężnym zasilkiem, tłómacząc się wiekiem i chorobą; lekarz występuje ze śmieszną konsultacją, mnich z relikwiami o sile leczącej, której nad błaznem daremnie doświadczają; noc tymczasem nadeszła, każą wszystkim milczeć wobec nakrytego stołu, czekającego odwiedzin trzech *fei*; zjawia się i poseł Helekina, naczelnika szalonego wojska (czy nie odgrywa się więc rzecz w jedną z dwunastu nocy około Nowego Roku, gdy *feje* i Helekin dokazują?); zagniewana *feja* mści się za zniewagę zlemi życzeniami; wielka pijatyka, której kosztą mnich ponosi, kończy oryginalny ten utwór, pełny wycieczek przeciw różnym osobistościom, przeznaczony do odegrania w *puy* Arraskiem. Drugie dziełko, „Robin i Marion,” jest dramacikiem pasterskim, odegranym na dworze francuskim w Neapolu w jakie dwadzieścia lat później. Świetnemu początkowi brak następstwa; przez całe stulecie milczy muza komiczna niemal zupełnie; najwyraźniejszy jej ślad znajdujemy w scenach komicznych po misteryach, z ulubionemi typami zapustnemi, z olejkarzem po niemieckich i czeskich grach, ze ślepym i jego

przewodnikiem po francuskich. Dopiero wiek XV obfituje w dramata, a raczej w sceny komiczne we Francyi, Niderlandach i Niemczech, podczas gdy angielskich niema.

Najwięcej ich we Francyi, gdzie nawet raz pytano, któż nie napisał farsy lub *sotie*, bo tak je tu nazywano; z bogactwa tego przecho- wało się nam około 150 sztuk, należących przeważnie do XVI wieku. Autorami ich wszyscy: duchowni i świeccy, uczeni i rzemieślnicy; szewczyk w Avignon, gdy zubożał, dostaje zapomogę od miasta za to, że gram i farsami miastu honor sprawił. Przedstawiają wszystko: sceny z codziennego życia, z targu, warsztatu lub szkoły; skandaliki z sąsiedztwa, procesy, anegdoty, historyjki; nie brak satyry, przeciw modom, protekcyi, wadom stanów lub osób; są polityczne alluzye i so- cyalne; stąd nieraz konflikty z duchowieństwem, dworem lub magistra- tem. Tworzą się osobne towarzystwa błazeńskie, zachowujące całą hierarchię społeczną i wystawiające sztuki, właściwe *soties*, w których losy własne i kraju, dzieje zaścianku i ogólnej polityki umyślnie są pogmatwane: a więc prototyp naszej Rzeczypospolitej babińskiej; np. naj- sławniejsza z nich, *Prince des sots*, Piotra Gringoire, gorącego zwolen- nika królewskiego, wystawiona była w zapustny wtorek r. 1512. Inne towarzystwa, np. towarzystwa jurystów, Basoches, pielęgnują je rów- nież. Wystawia się je przy każdej uroczystości lub fecie, nie tylko w zapusty; miejsce gry gdziekolwiek, na ulicy na wozie, po domach, w sali bankietowej; ton arcy-swobodny, nie brak sprośności, temat o przენiewierstwie i przebiegłości kobiet często poruszany.

Dodajemy kilka przykładów. Najsławniejsza ze wszystkich fars, *Avocat Pathelin*, z repertuaru Jurystów, napisana przed r. 1470, do 1600 dwadzieścia pięć razy była przedrukowywana. Pathelin, umówiwszy się z żoną, idzie do sukiennika i w ciągu rozmowy kupuje sztukę materyi, zaprasza go do siebie i zabiera materyę, pieniądze zaś w domu odliczy. Sukiennik przychodzi, żona przyjmuje go ze zdziwieniem, jej Pathelin leży od sześciu tygodni ciężko słaby; wobec wybuchającego *delirium* Pathelina, kupiec ucieka. Zjawia się owczarz sukiennika, oskarżony, że mu kilka baranów skradł. Pathelin podejmuje się obrony, niech tylko klient udaje idyotę i na każde pyta- nie beczy. Przed sędzią kupiec zdziwiony, że zdrowego Pathelina widzi obrońcą strony przeciwnej, nie może skargi o barany przytoczyć bez ciągłego wtrącania wyrzutów o sukno; Pathelin udaje, że nie ro- zumie, oskarżony woła tylko *be*, tak że sędzia, nie mogąc dojść ładu, uwalnia go. Teraz żąda Pathelin zapłaty, ale owczarz ma i dla niego jedną odpowiedź: *be*; wyrażenia tej farsy stały się przysłowiami, np. wezwania sędziego *revenons à nos moutons*. W innej farsie wyludza Pathelin futro od kuśnierza, prowadzi go do kościoła i pokazuje księ-

dza w konfesjonale, który futro zapłaci, księdzu zaś podszeptał, że spowiadający się jest to dobroduszny, choć nieco pomieszany człowiek, poczem sam uchodzi; następuje arcy-komiczny dyalog między księdzem a kuśnierzem. Lub farsa z kadzią: żona utrapionego Jaquinot wpadła do kadzi, on jej nie wyciąga, gdyż w przedługiej rubryce obowiązków małżeńskich, jakimi żona i sroga teściowa go obarczyły, nie o tem niema; żona zrzeka się przewodzenia w domu i t. d.

Z politycznych *Gens nouveaux* (z drugiej połowy XV wieku) mają najlepsze zamiary, zniosą wszelkie nadużycia i uciski, Monde cieszy się nadzwyczaj; ale *Gens nouveaux* potrzebują pieniędzy, gdy Monde się krzywi, *Gens* nie żartują, potem prowadzą go do nowego mieszkania, licej budy, i każą mu używać. Napróżno tęskni teraz Monde za dawnymi, dobrymi czasy. W innej uskarżają się rzemieślnik, kupiec i pasterz na ciężkie czasy; na uwagę, że teraz wszystko potaniało, od-piera kupiec argumentem, do któregośmy z polityki ceł ochronnych przyzwyczajeni: jeśli ani halerza w kieszeni nie mam, cóż mi z tego, że miarę wina za halerz dostać można i t. d.

Główna liczba fars niemieckich pochodzi z Norymbergi, gdzie w zapusty młodzież rzemieślnicza po domach gry wyprawiała, za co ją ugaszczano lub płacono; w grach tych przeważał prosty pochod masek strojnych lub zbrojnych, wymieniających powód, dla czego tak przybrane, poczem tańczyły. Obok takiego niedramatycznego pochodu masek, są też liczne sceny chłopskie, sądów lub wesel wiejskich, w których nielitościwie ich głupotę, obżarstwo i niechlujstwo wyszydają; rzadziej dramatyzowane są jakieś znane figliki lub opowiadania, o Salomonie i Marchołcie, lub o cesarzu, opacie i trzech pytaniach i inne. Sprosność tych fars nie do opisania, autorowie ich lubują się w najbezpieczniejszych zwrotach i obrazach, oburzają ciągle wszystkie nasze zmysły; nie wielu z nich znamy i po imieniu, np. rusznikarza Hansa Rosenplüta, pierwowzór Hansa Sachsa, i meistersängera Hansa Folza; dziełka ich nie wyróżniają się zbyt w całym tym tłoku brudnych drwin; farsy z zacięciem politycznem zdarzają się wyjątkowo, z Norymbergi rozchodzą się te *Fastnachtspiele* po całych południowych Niemczech. Najobszerniejsze z nich, to większa gra o rycerzu Neidhardzie (2100 wierszy) i dotkliwych figlach, jakie bogatym a dumnym chłopom w różnych przebraniach wyrządza. Obok Norymbergi występuje znacząco potężne hanzeatyckie miasto Lubeka, ale tutejsze *fastnachtspiele* odmienne są od norymberskich; wystawiali je patrycyusze (towarzystwo *Zirkebrüderów*), nie rzemieślnicy, więc ton inny, tańce do gry już nie wchodzą, gra staje się ściślej dramatyczną; dramatyzują one wszelkie motywa bajeczne i mityczne, np. sąd Parysa, Jazona i złote runo, o królu Artusie i t. d., a nawet gadki o zwierzętach, jak wilka żenili

i t. p. Teksty się nie zachowały, znamy tylko tytuły widowisk z rejestrów ksiąg administracyjnych od r. 1434 do 1515; gry wystawiano na rusztowaniach, które po ulicach obwożono. Z Niderlandów mamy np. już w r. 1413 doniesienie (w rachunkach miejskich z Dondermonde), że w zapusty zbierała się młodzież, by na wozach dobre pocieszne widowiska wyprawiać; kilka takich „*sotternie*” przechowały się w rękopisie z początku XV wieku, doczepiono je tu do obszerniejszych widowisk, *abele spelen* (widowiska dowcipne), których wątek wcale bywa rozmaity; autorowie ich czerpali dowolnie z motywów powieści rycerskich, (widowisko np. o Gloryjancie z Brunświku przypomina Reinholda brunświckiego, gra o Lancelocie zaś dzieli tylko imię ze sławnym rycerzem okrągłego stołu), lub też ze znanych ogólnie motywów, jak spór lata z zimą, albo walka o rządzenie domem! w *sotterniach* samych występuje mąż ograniczony, oszukiwany przez żonę i teściową; wpływów francuskich, przez Arras lub Tournay, zaprzeczać zdaje się nie można; później przeważają w Niderlandach, jak już wspomnieliśmy, widowiska allegoryczne.

Z Czech i Polski nie mamy nic pogodnego; może to i nie dziwne, bo główny wiek fars, to piętnaste stulecie, kiedy u Czechów walki husyckie rozwój wpływów zachodnich nagle przerywają, a u nas w mieszczaństwie żywiły obce z domowymi zawsze się jeszcze nie zupełnie zlały; niwa, w każdym razie, była już dobrze uprawiona, by i ten posiew przyjąć. Jeszcze w pierwszej połowie XIV wieku zakazuje Kazimierz Wielki występowania „rymarzy” przy bogatych weselach, t. j. ludzi, którzy prawili w rymach lub prozą oracye weselne i pełne dwuznacznych zwrotów, życzeń, płodności nowego stadła i t. d. Oracye te były wtedy niemieckie, później polskie; wiadomo, że i dziś jeszcze podobne, acz już nader skromne „racye” przy weselach mało-miejskich i wiejskich nie zupełnie znikły. Maszkarady zapustne były również lubiane, a i przy tych nie obeszło się bez rymów i doćinków; maszkarady te, po niemiecku *schembart laufen*, *schenpart* i t. p., wyprawiane po miastach niemieckich przez cechy, zeszyły w Krakowie już w XVI wieku do bab miejskich, które „comber” (*szembart*), bez masek, ale z tańcami, śpiewami, zaczepkami po rynku odprawiały. O cząbrowych babach mówią jeszcze źródła XVIII wieku, Załuski (próba pióra etc. 1753, str. 84) i Krasicki; z rymów cząbrowych wyszły nawet utwory Grochowskiego, które mu tyle przykrości sprowadziły, znane Babie Koło r. 1600 i mniej znany (czy też Grochowskiego?) Starozapustny w Krakowie starożeński synod o księdzu Fogelwédrze, proboszczu miechowskim r. 1603. (Przed tłustymi, Dniami tymi, Stare żony Naznaczone, Synod miały, Poszalały, Jako znowu Pogotowu, Na to będąc, W kruchcie siedząc, Przed mnichami, Franciszkami Tydzień cały, Wotowały Tu

w Krakowie, O Miechowie i t. d.“ W *Silva rerum* Chotelskiego, rękopis Ossolineum nr. 168, karta 228, baby nieują kandydatów na bogate opactwo, uważają Solikowskiego za najgodniejszego, któremu Sieciechów nic nie przynosi, tak, że Zamoyski pomagać mu musi; o Fogelwędrze, przyjacielu niegdyś Kochanowskiego, wyrażają się bardzo ostro).

Również przechodziły z Niemiec do Polski—wprost lub przez Czechy—wszelkiego rodzaju tańce, nieraz pełne dramatycznych zarodków, jakiejś akcyi, różnych ról i śpiewów. Przytoczymy kilka znamienych przykładów. Pomijamy same słowa, jak *taniec* z licznem urobieniami i złożeniami: *tanecznicza*, *tançantliki*, *rej* (Reien), z którego i nazwiska poszły tak samo, jak z *firlej* (baba stroi firleje, t. j. dziwne, śmieszne tańce, od niemieckiego *firlei*, *firlefei*, *firlefanz*). Weźmy poszczególne: znany staropolski taniec, *cenar* lub *cynar*, podobny do kotylicy, bo „taniec taki, że co jedni to trudzy też w tańcu działali, cynarowym go zowią” (St. Witkowski, *apophtegmaty*, Kraków, 1615 r.), wymyślne do fochów cynary (H. Morsztyn „Światowa rozkosz“ 1606 r.), w *cenarze* ani w gonionym (Rey, „Żywot“, 1568 r.)—jest to niemiecki *zeuner*, którego wrocławskie ustawy weselne około r. 1480 zabraniają; tańce, które Piotr von Hagenbach w zapusty r. 1474 prowadził, a których opis pozostał, były może tego rodzaju: rozmaite giesta rękami, sadzą nawzajem twarzy czernienie, choinki w ustach noszenie i t. d. Najwięcej szczegółów czerpiemy z rachunków dworskich Zygmunta pierwszego z lat 1495—1505; wspomina się tam, że około Nowego Roku przychodzą chłopci (podkrakowscy) i urządzają tańce z mieczami: otóż tańce mieczowe, *Schwerttänze*, odprawiano w Boże Narodzenie, zapusty, wesela; sześciu (lub więcej) młodzieży cechowej z siódmym „*vor-tänzerem*” lub „królem”, w maskach lub bez kapeluszy, w białych koszulach na ubiorze, z dzwoneczkami u kolan, tańczą z mieczami i podnoszą w końcu „króla” na mieczach. Najpierw pod rokiem 1444 w Bruńswiku wymienione, przetrwały te tańce do XVIII wieku; nieraz towarzyszyły im przemowy lub deklamacye. W zapusty tańczą przed Zygmuntem zamaskowani kuglarze i studenci „*maruskę*”—i to nie polskiego, jest to *morisken* lub *mauriskentanz*, także *heidnischer tanz*, na całym zachodzie w XV wieku rozpowszechniony, *Morris dances* w Anglii, *in moristen wiss* opowiada Szwajcar o tańcach pod Medyolanem r. 1479: przebierano się przytem za pogan, Maurów. Tamże przychodzą żacy z cesarzem lub królem, śpiewają i tańczą; w Głogowie przychodzą chłopci, którzy „*krzepczą*”, tak samo we Wrocławiu przy uczcie, na którą Zygmunt księcia lignickiego zaprosił, „*krzepczym*” (tancerzom, wyraz czeski) kazał Zygmunt dać dukata; o tańcach chłopów niemieckich nieraz wtedy słyhać; w norymberskich *fastnachtspiele* chlubią się chłopci nieraz „*das uns mit neuen tanzen Kain ritter nie ge-*

leich ward' i inne. Oni tańczą *hammentanz* (balansując, o koguta) *firlifanz* i t. d. Również objaśnimy niemieckim zwyczajem inną wzmiankę, tyczącą Głogowa: przyszli kuglarze ze smokiem i z Rodis, z grodem na podobieństwo Rodu: są to norymberskie helle, w których zamki i smoki często przedstawiano, na kołach lub saniach je wożąc; spis tych hell (wertepów?) posiadamy w norymberskim *Schempartbuch* (od 1459—1539), sporządzano je później corocznie.

Były więc liczne dane po temu, by komiczny dramat średniowieczny i w Polsce zagościł, tymczasem nie przyszło do tego. Za to odżył on później w *intermedyach* lub *interludyach* dramatu szkolnego: komiczne sceny, bez związku między sobą lub z akcją główną, wstawiano tu po aktach misteryum lub dramatu, prócz ostatniego: nie doczepiano więc satyra do tragedyi, jak w Atenach, a wszczepiano go. Już sceny z olejkarzem są to w gruncie intermedya; późniejsza publiczność bez nich się nie obchodzi, szczególnie w przedstawieniach zapustnych. Właściwe ich cechy już poznaliśmy: obrazki z życia lub anegdoty i facecye, w monologach lub dyalogach, rzadziej bierze w nich udział więcej osób. Chłopi główną odgrywają rolę, dalej żydzi, studenci, kozacy, żołnierze, słudzy, którzy się na panach razów swych mszczą,—z jamy go nie wyciągną, bo w spisie licznych obowiązków tej pozycji niema (porównaj wyżej farsę francuską),—szalbierze, Niemcy, Tatarzy i t. d. Płeć piękna wykluczona. Ale bliższe szczegóły należą do dziejów szkolnego dramatu polskiego i takie rzeczy, jak „Wyprawa plebańska“, „Albertus z wojny“ i t. p., są to tylko niby rozszerzone intermedya, podczas gdy komedia o mięsopuście, dyalogi Korczewskiego, „Prawych ludzi w wierze nauka“ i inne, wywołane walkami reformacyi, tylko formą średniowieczny dramat komiczny (albo raczej *moralités*) przypominają.

Warto tu jeszcze zanotować, że gry, maskary, pochody karnawałowe z Polski i Inflant i na Ruś przeszły; wszystko, co nam donoszą o „przeprowadzeniu maślanicy“ (tydzień zapustny) na wielkich wozach i łodziach (okrętach) z „okrutnikami“, (t. j. okrętники) i t. p., to nie słowiańskiego lub pogańskiego, jak ci mniemają, dla których wszystko co ludowe, już i oryginalne, lecz tylko naśladowanie zagranicznych zwyczajów.

X.

Mimowoli nasuwa się jedno pytanie: jeżeli wieki średnie tak powolnym krokiem do jakiegokolwiek rozwoju dramatu docierać musiały, cóż się stało z teatrem starożytnym? czyż możebne, żeby on nie po-

dał, jeśli nie wzoru, to choć byle jakiej wskazówki, żeby tak zupełnie wieść wszelka o nim zaginęła?

Dlaczego chrześcijaństwo przeciw teatrowi starożytnemu stanowczo, bez kompromisu, zwrócić się musiało, leży jak na dłoni: tragedia samym rdzeniem swej treści, podaniem heroicznem i mitycznym, wywodząc bogów i losy, jako sprawców wszystkiego, a komedia wątkiem swoim erotycznym, sprośną mową, drażliwemi sytuacyami, musiały niechybnie ściągać na się gromy ojców i soborów. Przypatrując się jednak bliżej wymownym skargom Tertuliana i innych, a groźnym zakazom kościelnym, widzimy, zdziwieni, że skierowane one są głównie przeciw farsom i cyrkom, nie przeciw dramatowi. Niema się co ludzi: dramat starożytny zakończył stanowczo swój żywot, nim jeszcze chrześcijaństwo tyle sił nabrało, by walkę przeciw niemu podjąć.

Najrychlej i najzupełniej zamarła tragedia: to, co ją do życia powołało, co jej treść i styl nadało, było zarazem przyczyną jej zgonu. Tragedya w oryginale attyckim i tłumaczeniu rzymskiem, objawwszy całą spuściznę epiczną, pozostała zawsze dramatem tylko o heroach i bogach; próby wciągania tematów innych z historii np. wojen perskich w Attyce, a liczniejsze nieco w Rzymie, nie powiodły się, bo nie zgadzały się z duchem i stylem tragedyi, które do poziomu codziennej nędzy ludzkiej zniżyć się ani mogły, ani chciały, pomijając inne przyczyny, stosunki polityczne lub upadek ducha ogólny. Otóż wątek epiczny wyczerpał się rychło: należało w ciągle odmiennych wariacyach powtarzać odwieczne temata o Hekubie, Edypie lub Herkulesie; wena tragiczna wysycha, coraz rzadziej pojawiają się nowe próby, same jednodniówki, coraz częściej powtarzają stare tragedye, coraz więcej odwyka od nich publiczność. Położenie komedyi było korzystniejsze; odkąd komedia Menandrowa z polityką i światem heroicznobajecznym zerwała, a do naśladowania zawikłań i postaci codziennego życia się ograniczyła, mogła liczyć na chętnych widzów nietylko w Atenach, Aleksandryi lub Rzymie, ale nawet do Indyi wschodnich, a może i do Chin dotrzeć. Lecz i jej powodzenie wyczerpuje się, mianowicie w Rzymie; wrażenia, jakich udziela, nie wystarczają tej publiczności, która zbyt nieczuła, lub zbyt drażniona, by śledzić akcyę lub dyalog; farsa (*mimus*), a mianowicie farsa niema, pantomina, z typowemi figurami, bez intrygi, z kobietami (po raz pierwszy) w rolach kobiecych, które wdzięki swe odstawiają, z baletem i tańcami—przed taką-to „sztuką“ cofnęła się komedia. Ale jeszcze zgubniejszym dla wszelkiej sztuki był cyrk: kto raz przywykł do wycia dzikich zwierząt w arenie, do walk na śmierć i życie, do olbrzymich widowisk, do wyścigów, dla tego nie istniał już inny dramat.

Tak-to zaginał jeszcze w świecie pogańskim dramat pogański, najpierw tragedia, później komedia, a miejsce ich zajęły cyrk, i farsa, i pantomin; dramatu nie wystawia się więcej, a czyta się tylko rzeczy uznane za klasyczne, po szkołach, coraz więcej ścieśniając krąg autorów i dzieł. W takim stanie obejmuje chrześcijaństwo dramat starożytny; w literaturze greckiej pojawia się kilka prób stworzenia dramatu chrześcijańskiego, ale wszystkie nieudane, gdyż zachowując formę, wplatając setkami wiersze z Eurypidesa i innych tragików, treść tylko zmieniają; takie dramata, naturalnie wyłącznie do czytania przeznaczone, nie mogły odżywić, co bezpowrotnie skołało. Powoli tracą dawne nazwy sens właściwy, a przybierają nowe: *tragodia* znaczy zwykły śpiew, *tragudo* śpiewam, *to tragudi* śpiew ludowy (wobec religijnego); *drama* oznacza wszelkie wstrząsające wydarzenie, później po prostu romans, a *komodia*—opowiadanie prozą jakiegokolwiek fikcyi. Tak zaginał i wszelki ślad dawnego dramatu w świecie greckim.

Nie inaczej na zachodzie. Dla uczonych średniowiecznych zachodu istniał z literatury dramatycznej rzymskiej—greckiej nie znano—tylko Terencyusz, ceniony dla zwrotów i sentencji, którego pogańskiej niemoralności mniszka z Gandersheim, Hrotsvitha, w X wieku sześć komedyi z moralną tendencją przeciwstawiła. Plauta czytano mniej, jeszcze mniej Senekę. Cechę zaś, łączącą dzieła ich, upatrywano w tem, że zamiast opowiadania w osobie trzeciej same osoby opowiadają i rozmawiają; że to rzeczy do grania, dla sceny, nie wiedziało, nie przychodziło nawet na myśl z przedstawianiem własnych misterjów porównać przedstawienie starożytne; mniemano zwykle i uczono po szkołach, że autor komedyi, Terencyusz, recytował ją sam, albo za autora kto inny; o scenie i aktorach nie wiedziano niczego. Tak powstał cały szereg t. zw. komedyi religijnych średniowiecznych, przeznaczonych do czytania lub recytowania; tak zapanowała w końcu największa gmatwanina; niedokładność w używaniu wyrazów: teatr, sceniczny, tragiczny, tragedia, komedia. Epików, Lukana i innych, nazywano tragikami, tragedia znaczyła opowiadanie smutnej przygody. Dante nazwał swe dzieło komedią, nie wiedząc nic o poezyi dramatycznej; słowa „sceniczny” i „teatr” tyczą się tylko widowiska publicznego, bynajmniej nie oznaczają czegośkolwiek dramatycznego. Proste stwierdzenie tych faktów wystarcza, by literaturę polską oczyścić z balastu mylnych tłumaczeń.

I tak mamy niby świadectwa Długosza o teatrze krakowskim XV wieku; raz opowiada on o śmierci Ludgardy, żony Przemysła wielko-polskiego, że jemu na wstyd śpiewano o zamordowaniu księżniczki pieśni publicznie po polsku, co do naszych czasów doszło i naszego wieku „teatra” to opiewają: oznacza to publiczne śpiewanie ta-

kiej pieśni przez jakiego „rymarza”, nic więcej. Jeśli na innym miejscu mówi o tem, że w Krakowie wystawiają *ludi theatrales*, są to widowiska publiczne grajków, kuglarzy, w których się wiek XV bardzo lubował, (porównaj np. co Kalimach o Zbigniewie Oleśnickim donosi)—charakteru dramatycznego przypuszczać prawa nie mamy. Już w Wolinie nad Odrą, u Pomorzan XII wieku, przyjmują „sceniczne” widowiska, t. j. dramatyczne, tym czasem można ściśle dowieść, że mowa tylko o publicznych igrzyskach. „Tragedya” o Piotrze Właście jest naturalnie opowiadaniem epicznym i t. d. Jak w innych, tak i w tych razach okrywa szumna terminologia starożytna nagie ubóstwo średnio-wieczne. Długosz na tem samym miejscu mówi przecież i o „gladyatorach” w Krakowie!

Wskrzeszenie dramatu starożytnych, pojęcia trafniejsze o sztuce i jej warunkach, zawdzięczamy humanistom, ale praca oczyszczania szła właśnie na tem polu bardzo powoli. Zwrócono się najpierw ku Senece i już około r. 1314 pisze Padwanin Mussato, żołnierz i statysta, pierwszą po wiekowych przerwach tragedję, *Ecerinis*, w której w stylu Seneki zwalcza zaciętego wroga Padwy, *Cana Grande* z Werony, przedstawiając, jak, kilkadziesiąt lat temu, *Ezzelin* i *Albergio*, za tyranję nad Padwą mściwym losem zniszczeni zostali; patryotyczną tragedję nagrodziła Padwa wawrzynem dla poety i ustanowieniem, by ją corocznie w święto Bożego Narodzenia odczytywać; przyjaciele Mussata wręczyli mu jako „tragikowi” kozła, czy skórkę. Ci, którzy przykład Mussata naśladowali, wybierali jednakże nie temata aktualne, lecz mityczne, jak *Antonio Loschi* w swej *Achilleis*, lub *Gregorio Corraro* w *Progne*, w której najjaskrawsze wrażenia tragiczne skupione; w *Hiempsalu Leonarda Dati* (pierwotnie po włosku napisanym?) przeważa element dydaktyczny; do czternastego wieku należy i tłómaczenie kilku tragedyi Seneki—pierwsze w nowożytnym języku—na katalońskie.

Liczniejszych naśladowców znajduje *Terencyusz* między młodzieżą humanistyczną; każdy niemal z głośnych później uczonych, literatów, poetów, pisze za młodu komedję, na ławie uniwersyteckiej, przeznaczając ją czasem do odegrania przez kolegów; ale wszyscy naśludują lub przewyższają rozwięzłość *Terencyusza*, tak, że brudów tych wyobraźni *Wergeriusza* (starszego), *Leonarda Bruni*, *Eneasza Sylwiusza* i innych tu wywlekać nie możemy. Obszerne streszczenia w dziele prof. *Creizenacha* informują dostatecznie o tych płodach swywolnej muzy, chociaż celem ich niby moralnym jest odstraszać i nauczać, dlatego czytano je jeszcze gorliwie po szkołach niemieckich i polskich, gdy w ojczyźnie ich zupełnie już o nich zapomniano; pisane są prozą, rzadziej wierszami, mieszczą niejeden trafny rys i próbę ożywionego

wielce dyalogu. I Grzegorz z Sanoka miał na tem polu sił probować, naśladować komedye Plauta, jak Kalimach zapewnia, ale pracę jakoby przerwał wyjazd do Włoch; nic więcej o niej nie słychać.

Odnalezienie dwunastu nowych komedyi Plantowych ożywiło studyum nad poetą; wykładano go po uniwersytetach, starano się luki w dziełach jego dopełniać, w końcu wystawiono Plauta na scenie: dopiero teraz odżyła komedya starożytna stanowczo, odzyskała stanowisko, stracone przed tysiącem lat, i wywarła wraz z tragedjami Seneki decydujący wpływ na literaturę dramatyczną nowożytną; z dworów książąt włoskich, z Ferrary i Mantuy, rozeszła się z końcem XV wieku po dworach i szkołach, usunęła dramat religijny i przygotowała nowy rozkwit teatru.

*

*

*

Streśćmyż jeszcze obszerny nasz wykład, nie poruszając przytem pytania, kto przed nami te lub podobne wyniki pierwszy sformułował.

Każdy dramat powstaje z kultu; każde przedstawienie dramatyczne łączy się koniecznie z uroczystością; zerwanie tego węzła jest stanowczym krokiem ku pełnemu zeświecczeniu dramatu.

Dramat chrześcijański wywołała tendencya, aby dzieje nowego zakonu, czytane ludowi w niezrozumiałym dlań języku, przekładać na akcyę, wrażeń więc te dzieje naocznie ich przedstawianiem.

Początki dramatu pogańskiego nieco są odmienne. Wprawdzie powstają one również ze śpiewów i chórów mimicznych, są jednak obrzędami lustracyjnymi i ekspiacyjnymi; bożka-zwierzę błaga się w masce zwierzęcej, przedstawia się jego losy i obejmuje się w tych przedstawieniach coraz nowe stosunki i wątki, czerpane z życia potocznego lub z podań mitycznych i eposu heroicznego.

Dowód, że teatr-dramat mógł powstać na kilku punktach ziemi niezależnie da się ściśle przeprowadzić dla ateńskiej tragedyi i chrześcijańskiego misterium; dowód ten nadaje nową wagę wiadomościom o również niezależnem istnieniu dramatu i na innych punktach ziemi, chociaż brak źródeł obfitszych zupełną tego ewidencję wyklucza. To samo dotyczy przedstawiania scen komicznych, używanie masek, ściśle z *terjomorfizmem* (kultem bogów-zwierząt) połączone, wystarcza, by je gdziekolwiek wywołać.

Pojęcie dramatu, jako jedności wyższej, łączącej w sobie tragedye i komedye, jest nader późnym, czysto teoretycznym wytworem. Oba gatunki wykluczają się stale; ateńska tragedia i komedya, śre-

dniowieczne misteryum i farsa, perska teazyja i temacha nic z sobą wspólnego nie mają; jeśli się rozwój ich gdziekolwiek styka, dzieje się to jakimś nieorganicznym zбочeniem, wykrzywieniem, wtrętem.

Każdy rodzaj dawnego dramatu powstał historycznie, t. j. w pewnych warunkach kultu i umysłowości, czasu i miejsca; nie uchodzi więc prawidłami jednego mierzyć drugie, stosować wszędzie styl i wymagania jednego. Narzucając miarę attyckiego dramatu nowszemu (lub na odwrót), dochodzi się do potworności, do trzech jędnosci i innych konwenansów, które już Wolter za niedorzeczne uznawał, choć brakło mu odwagi i siły, by jarczmo ich zrzucić.

Wobec ścisłych więzów akcyi, czasu i miejsca, krępujących dramat grecki klasyczny, odznacza się misteryum średniowieczne największem rozluźnieniem: kilka scen równoległych pozwala na ciągłe przenoszenie jednej akcyi, lub równoczesne rozgrywanie dwóch; liczba aktorów dowolna; czas nieograniczony; szczegóły ważne i drobne przedstawione z równą obszernością; objętość dramatu dochodzi do olbrzymich rozmiarów; sceny patetyczne i tragiczne mieniają się z komicznymi. Warto przypomnieć, jak ważną rolę wszystkie te czynniki odegrały w teatrze angielskim i hiszpańskim, w historyjach Szekspira i autosach Kalderona, które pokrewieństwa swego z misteryum średniowiecznym zaprzeczyć się nie mogą.

Element erotyczny nie ma pierwotnie miejsca w dramacie; nie wadzi to zaznaczyć wobec rozpanoszenia się jego w nowszym dramacie, mianowicie w tak zwanym klasycznym i historycznym z gruchającymi parami, z Teklą, Klarą, Ksenią i ich celadonami: Maksem, Egmontem, Dymitrem i t. d.

Zawisłość rozwoju literackiego u Czechów, Kroatów i Polaków od zachodu uwydatnia się jaskrawo i na polu dramatu, chociaż, z powodu odrębnych stosunków, teatr u nich nie dostąpił nigdy takiego znaczenia, jak na zachodzie; dlatego też nie wytworzył on u nich żadnych rysów oryginalnych.

Igrzyska ludowe, dramatyczne i nie dramatyczne, tańce, obrzędy i inne, w których się dopatrują zwykle oryginalności, pochodzenia słowiańskiego, reminiscencyi pogańskich nawet, są najczęściej pochodzenia obcego, zapożyczone, późne.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63



A. Brückner.

F

6878

F
6878