

Justyna Sprutta

Wychowawcza rola religijnego teatru średniowiecznego

Nauczyciel i Szkoła 2 (50), 55-62

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Justyna SPRUTTA

Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Kardynała Augusta Hlonda
w Mysłowicach

Wychowawcza rola religijnego teatru średniowiecznego

Słowa kluczowe

Teatr, wychowanie, misterium, moralitet, mirakl, średniowiecze.

Streszczenie

Wychowawcza rola religijnego teatru średniowiecznego

Wielka rola teatru średniowiecznego w wychowaniu polegała przede wszystkim na jego oddziaływaniu na życie religijne i moralne widza. Teatr ten stał się widzowi bliższy, wychodząc ze świątyń na ulice i place miast. Formy teatru średniowiecznego, takie jak: misteria, mirakle i moralitety niosły wychowawczy przekaz przede wszystkim o wartościach cnoty i wiary oraz o bezradności i potępieniu zła.

Key words

Theatre, education, mystery, morality, miracle plays, Middle Ages.

Summary

Educative role of the medieval religious theater

Great role of the medieval theater in the education was based mainly on its impact on religious and moral life of the spectator. Theatre has become closer to the spectator, going out from the temples into the streets and squares of cities. Medieval forms of this theater, such as mysteries, miracle plays and morality carried the educational message especially about values and virtues of faith and of the helplessness and the condemnation of evil.

Od zarania swego istnienia teatr wychowywał. W średniowieczu taką rolę pełnił zwłaszcza teatr religijny, którego formami były dramatyzacje liturgiczne, misteria, mirakle i moralitety. Niektóre z owych form znalazły swoją kontynuację w epoce nowożytnej.

Dramatyzacje liturgiczne

Będąc częścią kultu chrześcijańskiego¹, dramatyzacje służyły werbalno-obrazowemu przekazowi treści wiary, wzmożeniu duchowych przeżyć oraz

¹ Por. J. W. Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1977, s. 14. Dramatyzacje liturgiczne pojawiły się w początkach XI wieku, natomiast po soborze trydenckim, obradującym w latach 1545–1563, zostały zakazane przez władze Kościoła. J. Ziomek, *Literatura*

w konsekwencji umoralnieniu widza – uczestnika liturgii. Związane z Wielką nocą, stanowiły swoistą anamnezę Chrystusowego zmartwychwstania. Jednakże z początku realizowany przez nie przekaz prawdy o Pasji i zmartwychwstaniu Zbawiciela, był dla zebranego w katedrach prostego ludu niezrozumiały ze względu na posługiwanie się przez aktorów-duchownych jedynie językiem łacińskim. Dopiero z czasem wprowadzono do dramatyзации rodzime języki, w związku z czym przekaz treści wiary stał się jasny dla wszystkich i stąd pod względem wychowawczym (religijno-moralnym) bardziej owocny². Dramatyzacje wieńczył hymn, mający postać uwielbienia, dziękczynienia oraz prośby kierowanej do Boga³. Z upływem czasu dramatyzacje liturgiczne przeniesiono z katedr do mniejszych parafii, a następnie na miejskie place, ulice i cmentarze, gdzie stopniowo zaczęły zatracać swój pierwotnie religijny charakter⁴. Po pewnym czasie organizacją liturgicznych dramatyzacji zajęły się cechy miejskie i pobożne bractwa, np. w Paryżu zadanie to należało m.in. do założonego na mocy przywileju Karola VI z 4 grudnia 1402 roku Bractwa Męki Pańskiej⁵.

Mimo iż dramatyzacje liturgiczne zajmowały w przekazie prawdy o wielkonoctnym misterium istotne miejsce⁶, prezentowały niski poziom, jednakże to nie on decydował o ich wartości, lecz realizowana przez nie, i to przypuszczalnie skutecznie, religijno-moralna edukacja oraz pedagogia. Przedstawienia te wywoływały w widzach silne emocjonalne poruszenia, owocujące np. żalem za popełnione, przyczyniające się do udręki Zbawiciela grzechy⁷. Nie można też pominąć faktu, że pewne pojawiające się w owych przedstawieniach epizody

Odrodzenia, Warszawa 1989, s. 59. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 238. Z liturgicznych dramatyzacji zrodził się teatr religijny *sensu stricto*. Por. J. W. Kowalski, *Dramat a kult*, dz. cyt., s. 24. Mimo pedagogicznego wpływu teatru religijnego w średniowieczu, dopiero nowożytny, szkolny teatr z zakonnych kolegiów stał się *de facto* częścią programu wychowawczego, stanowiąc mieszaninę misterii, moralitetów liturgicznych oraz reminiscencji antycznego teatru klasycznego. Ponadto służył on w epoce kryzysu katolicyzmu doktrynalno-moralnemu autorytetowi Kościoła katolickiego (tamże, s. 27).

² Por. J. Kowalski, *Dramat a kult*, dz. cyt., s. 24.

³ *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, zebrał J. Lewański, Lublin 1999, s. 89. Por. A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Warszawa 1990, s. 702. Por. J. Lewański, *Tajemnica ofiary i Odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*. [W:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 9.

⁴ D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej, A. Marszałek, M. Sugiera, J. Leśniewska, *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005, s. 137.

⁵ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1974, s. 75.

⁶ Były to następujące dramatyzacje liturgiczne: *Depositio Crucis*, której towarzyszył oczyszczający wewnętrznie żal oraz smutek z powodu śmierci Zbawiciela, oraz: *Mandatum*, *Visitatio sepulchri*, *Descensio ad inferos* oraz *Elevatio Crucis*. Por. J. Lewański, *Tajemnica ofiary...*, dz. cyt., s. 27. Por. *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje...*, dz. cyt., s. 89. Por. *Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*, oprac. J. Okoń, Wrocław 2004, s. XX–XXII. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 237.

⁷ Por. J. Okoń, „*Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*” na tle misterium rezurekcyjnego. [W:] *Dramat i teatr...*, dz. cyt., s. 61. Por. *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje...*, dz. cyt., s. 89.

skutkowały ogólnym rozbawieniem, ponieważ nastrój powagi mieszał się zarówno w dramatyzacjach liturgicznych, jak i w misteriach, miraklach oraz moralitetach z elementami niekiedy dość rubasznego komizmu, w konsekwencji czego pewne sceny nabierały charakteru groteski⁸. Komizm stanowił także narzędzie służące zobrazowaniu ideowej opozycji: rzeczywistość boska – rzeczywistość ludzka oraz wizualizacji wewnętrznego zróżnicowania postaw na pobożną i niepobożną⁹. Miał on również na celu ośmieszenie negatywnego bohatera poprzez sytuację nieharmonizującą z jego godnością¹⁰. W związku z tym komizm uczył, że potępiane postępowanie wiedzie do klęski, a jedną z form tegoż potępienia stanowi właśnie ośmieszenie¹¹. Do spotęgowania religijnych oraz poznawczo-artystycznych przeżyć przyczyniały się w średniowiecznym teatrze religijnym m.in.: deklamacja, gestykulacja, ruch, symbole, pieśni, realizm, kostium aktora oraz inne stosowane w sztuce rekwizyty. Korzystając z owych „narzędzi” ekspresji, nadawano przedstawieniom świetność, sugestywność i artystyczną formę¹². Należy w tym miejscu dodać, że w dramatyzacjach, misteriach (niekiedy utożsamianych z dramatyzacjami), miraklach i moralitetach pojawia się także przestroga przed konsekwencjami grzesznego życia, mająca postać piekła. Ponadto w owych przedstawieniach zawarta jest idea zmagania się łaski z grzechem (np. walka świętego z pokusami) bądź cno-

⁸ Przykładem takiej groteskowej sceny jest popisywanie się przez pasterzy przed nowo narodzonym Chrystusem prostackimi żartami, ale również spór Noego z żoną w czasie zalewania świata przed wody potopu (A. Nicoll, *Dzieje teatru*, dz. cyt., s. 79). Komizm znalazł swoją kontynuację również w przedstawieniach teatralnych epoki nowożytnej (por. *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje...*, dz. cyt., s. 26). Kolejnym przykładem komizmu w dramacie religijnym jest np. w sztuce *Gra o Sakramencie* scena z lekarzem nieudolnie naśladowującym dokonany przez Zbawiciela cud uzdrowienia. Komizm pojawia się też w sztuce *Męczeństwo św. Wawrzyńca*, w której leżący na ruszcie św. Wawrzyniec informuje swoich oprawców: „Już jeden bok mam upieczony” oraz proponuje przesłanie makabrycznego prezentu swemu prześladowcy, Decjuszowi: „Utnijcie kawałek i dajcie Decjuszowi, już będzie mu smakowało” (A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum” w średniowieczu. Religia, cywilizacja, estetyka*, Wrocław 2001, s. 452–453). O komizmie możemy też mówić, gdy chodzi o pochodzące z XV wieku śląskie misterium „rezurekcyjne”. W misterium tym apostoł Piotr, nie wierząc Marii Magdalenie przekazującej mu informację o zmartwychwstaniu Chrystusa, zwraca się do niej następująco: „Ani trochę nie wierzę temu, co mówisz. Siedź w domu i weź się do krosna! Do czego to podobne, aby kobiety włóczyły się po świecie!” (J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 143–144). Kolejna, w przekonaniu ludzi średniowiecza, po części komiczna scena ukazuje apostoła Piotra biegnącego wraz ze znacznie młodszym od niego apostołem Janem do grobu Chrystusa. Śmiech miało budzić potknięcie się na drodze Piotra w momencie wyprzedzania Jana (Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1978, s. 9).

⁹ A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 452.

¹⁰ Np. w sztuce *Święty Walenty* ukazane w ironiczny sposób a skutkujące śmiercią zadławienie się podczas jedzenia cesarza jest po prostu karą zesłaną przez Boga na imperatora za zabicie św. Walentego, przy czym kara ta nie licuje z godnością owej postaci, dlatego ją ośmiesza (tamże, s. 453).

¹¹ Tamże, s. 452.

¹² Por. J. Lewański, *Tajemnica ofiary...*, dz. cyt., s. 11–12.

ty z wadą. Z przestrożą mamy do czynienia np. w *Scivias* niemieckiej benedyktyнки Hildegardy z Bingen (1098–1179). Mniszka ta wskazuje w swoim dziele m.in. na skutkującą złem, pochopną śmiałość, gubiącą *notabene* nawet samego Lucyfera¹³. Nie można też w tym miejscu pominąć motywu pętania Szatana przez Cnoty, na czele których znajduje się Pokora¹⁴.

Misteria

Również misteria¹⁵ cechowały się dużą skutecznością wychowawczą, ponieważ i w nich aktorzy posługiwali się rodzimym językiem widza. Poza tym tworzono je często w owym języku, o czym świadczy np. *Historyja o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* spisana w XVI wieku, ale zawierająca teksty pochodzące z XIV–XV wieku, przypisywana natomiast częstochowskiemu paulinowi Mikołajowi z Wilkowiecka. Także w tym dziele pojawia się wiele „wychowawczych” epizodów, np. przestrożę przed nieuczciwością ilustruje skierowana przeciwko nierzetelnym kupcom i lekkomyślnym bogaczom następująca groźba piekielnego psa Cerberusa (nawiązanie do mitycznego Cerbera, strzegącego bram Hadesu): „Będziem je wozić na takach w trepelach, w szerokich tkankach”¹⁶. Zatem również misteria wpływały wychowawczo na widza, oddziałując w szczególności na jego emocje. Przyczyniały się m.in. do skruchy za grzechy, owocując potencjalnie w widzu lepszą moralnie postawą. Także w misteriach wzmagano ów wychowawczy wpływ np. przez deklamację, połączony z wzniosłością komizm, przeplatające się z dialogami pieśni czy też przez realizm (wplatając w sztukę znane naocznie widzowi fakty, miejsca oraz słowne wątki). Realizm ten zbliżał misterium do znanych na co dzień widzowi warunków, stąd aktorzy (na czele z „reżyserem”) chętnie „urealniali” oglądane przez widza wydarzenia, co z jeszcze większą siłą przyczyniało się do stosownych, oczekiwanych z jego strony opinii, nastrojów i emocji. Potęgowaniu takiego stanu służyły również specjalne urządzenia techniczne, popularne w średniowiecznym teatrze. Misteria wystawiano początkowo w kościołach, lecz z czasem przeniesiono je na miejskie rynki, place i cmentarze. Aktorami nato-

¹³ Por. Hildegarda z Bingen, *Scivias* III, 8, 8, za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 71.

¹⁴ A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 445–446. Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen...*, dz. cyt., s. 71–72.

¹⁵ Nazwa „misterium” pochodzi od łacińskiego terminu *ministerium*, oznaczającego urząd, posługę, ćwiczenie, ceremonię, opis ceremonii (J. Ziomek, *Literatura Odrodzenia*, dz. cyt., s. 56; por. J. Ziomek, *Renansans*, Warszawa 2001, s. 106). Misteria pojawiają się około XII wieku, natomiast ich rozkwit następuje w XIII–XIV wieku. Gdy chodzi o nowożytność, jeszcze w XVII wieku cieszą się popularnością (T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 239–240; por. Z. Raszewski, *Krótką historia...*, dz. cyt., s. 13). Z okresu 1400–1550 znamy około stu autorów misteriów (A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 408). Język polski w rodzimych misteriach obecny jest już w XIV wieku (por. *Historyja o chwalebnyim...*, dz. cyt., s. VIII).

¹⁶ Por. *Historyja o chwalebnyim...*, dz. cyt., s. XIV–XV; Z. Raszewski, *Krótką historia...*, dz. cyt., s. 15; A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 427).

miast nie byli już duchowni, ale zrzeszeni w pobożnych bractwach mieszczańskich¹⁷. Należy też dodać, że do XV wieku w misteriach dominowały motywy pasyjne, dopiero u progu renesansu popularny stał się temat Chrystusowego zmartwychwstania. Poza tym czerpano inspirację również ze Starego Testamentu, ewangelii, apokryfów i hagiografii¹⁸.

Mirakle

Najpełniejszy wyraz tematyka apokryficzna i hagiograficzna znalazła w miraklach¹⁹, stanowiących kolejny gatunek teatralny w średniowieczu. Wystawiane w rodzimym języku mirakle ukazywały wzorcowe pod względem religijno-moralnym postaci świętych, kierując widza, w oparciu o owe wzorce, na właściwą drogę postępowania. Jednakże nie zawsze reakcja oglądającej mirakl publiczności była taka, jakiej oczekiwano, mianowicie podczas wystawiania mirakła o prorokach *in media Riga* przerażeni widzowie rzucili się do ucieczki, co kronikarz uzasadnił „niedostatkiem [z ich strony – J. S.] edukacji”, natomiast turyński landgraf, Fryderyk z Ukąszonym Policzkiem, opuszczając w 1321 roku przedstawienie o pannach roztropnych i nieroztropnych, miał zakrzyknąć: „Czymże jest wiara chrześcijańska, skoro grzesznik, mimo wstawiennictwa Dziewicy i świętych, nie może dostąpić łaski?!”²⁰.

Mimo takiej zaskakującej postawy widzów, świadczącej o nazbyt nawet „porażającym” wpływie sztuki, mirakle nadal przybliżały, często bardzo ekspresyjnie, upragnione przez ludzi średniowiecza, religijno-moralne ideały. Poszukując w religii konkretnych wskazań, odnoszących się do postępowania w życiu codziennym, ludzie ci odnajdywali je także w wystawianych w pierw w świątyniach, a następnie w uczęszczanych chętnie przez mieszkańców miasta miejscach – miraklach. Na wspomniane ideały składał się szereg cnót. W średniowieczu mirakle przybliżały ideał cnót heroiczych, natomiast w epoce nowożytnej – ideał cnót mieszczańskich, unaoczniając owe moralne wartości²¹.

¹⁷ Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 240; Z. Raszewski, *Krótką historia...*, dz. cyt., s. 12–14; A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 427; *Historija o chwalebny...*, dz. cyt., s. XIII; J. Lewański, *Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce*. [W:] *Dramat i teatr...*, dz. cyt., s. 36.

¹⁸ W teatrach epoki baroku zwrócono się na nowo do tematyki związanej z Męką Pańską (T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 239–240; por. *Historija o chwalebny...*, dz. cyt., s. X–XI; A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 425).

¹⁹ Nazwa „mirakl” pochodzi od łacińskiego terminu *miraculum* oznaczającego „cud”. Informacja o najwcześniejszej tego typu inscenizacji datowana jest na XII wiek (Anglia). Najstarszy mirakl to *Gra o świętej Katarzynie* (wystawiony około 1110 roku). Nie tylko św. Katarzyna, ale także święci Mikołaj i Maria cieszą się największą popularnością w średniowiecznych miraklach (T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 240; por. A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 441). O miraklach także: A. Drzewicka, *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku*, Kraków 1998, s. 113–134.

²⁰ M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 205.

²¹ Por. J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIII do XVIII wieku*, t. 1, Kraków 2008, s. 42–43.

Przykład takiej sztuki stanowi paryski *Mirakl o Teofilu*, autorstwa minstrela Rutebeufa. W sztuce tej tytułowy bohater wpierv zapisuje, za cenę ziemskich zaszczytów, swoją duszę diabłu, a następnie powodowany skruchą i wiarą, dostępuje – dzięki wstawiennictwu Matki Bożej – łaski niebios. Występujący tutaj motyw nawracania się grzesznika staje się bardzo popularny zarówno w miraklach, jak i w moralitetach. Z każdego natomiast mirakla czy moralitetu wynika puenta głosząca, że każdy powinien wstąpić na drogę cnót i trwać na tej drodze²². W krytycznej sytuacji duszę od potępienia może również ratować jakiś święty bądź święta, ale warunkiem ocalenia zawsze pozostaje wiara²³. Nagrodą za wiarę, niekiedy męzną w obliczu prześladowań, stanowi w miraklach np. wniebowzięcie, chociaż boska interwencja wiąże się również z karą²⁴. Przedstawiany w ten sposób przed oczami widza obraz ludzkiej egzystencji łączy w sobie przesłanie religijne i moralne. Należy też dodać, że niekiedy wychowawczy wpływ mirakla potęguje np. zwrócenie się aktora grającego Chrystusa do widza. Taka sytuacja ma miejsce np. w niderlandzkim miraklu *Cudowna historia Marieken z Nijmegen/Nieumeghen*, w którym w pewnym momencie sam Zbawiciel kieruje do widza następujące słowa: „Wolałbym po raz drugi cierpieć mękę, niżby jedna dusza miała być zgubiona, zastanów się nad tym, człowiecze”²⁵. Do zadań tego gatunku teatralnego należało też utwierdzenie wiary widza w podważane dogmaty, o czym świadczy wspomniana już wcześniej XV-wieczna *Gra o Sakramencie*, dostarczająca „dowodów” za przeistoczeniem chleba oraz wina w ciało i krew Chrystusa²⁶.

Moralitety

Ostatnią z wymienionych formę średniowiecznego teatru religijnego stanowi moralitet²⁷. Już samo określenie tego gatunku teatralnego ewokuje dydaktyczno-moralizującą sztukę, obfitującą w liczne alegorie i personifikacje²⁸. W mo-

²² Por. M. Berthold, *Historia teatru*, dz. cyt., s. 206.

²³ Przeciwwagą dla wiary jest w miraklach niewiara, bezbożność oraz prześladowanie chrześcijan (A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 440).

²⁴ Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w miraklu o św. Walentym. W sztuce tej ojciec nawróconego syna, poganin, zostaje – w przeciwieństwie do nagrodzonego wniebowzięciem Walentego – ukarany przez Boga (tamże, s. 441). Por. M. Berthold, *Historia teatru*, dz. cyt., s. 208.

²⁵ A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 437.

²⁶ Por. tamże, s. 447–448.

²⁷ Moralitet rozwinął się w XIV–XV wieku. Ten teatralny gatunek największy rozwój przeżywał wtedy w Niemczech, Holandii, Francji i Anglii. Natomiast wzmianka o najwcześniejszych inscenizacjach moralitetowych pochodzi już z XII wieku z obszaru Niemiec (T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 241).

²⁸ Pojawiają się chociażby takie alegorie i personifikacje, jak: Dobro, Zło, Pokój, Wojna, Wiara, Herezja, Sumienie, Cnota, Wada, Śmierć, oraz – z czym spotykamy się np. w moralitetach niderlandzkich – m.in. Wstyd jako alegoria stanu psychicznego oraz Spór jako alegoria interakcji. Por. tamże, s. 240–241; A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 459; J. Ziomek, *Renesans*, dz. cyt., s. 115; tenże, *Literatura Odrodzenia*, dz. cyt., s. 50–51).

ralitetach mają miejsce także spory i walki różnorodnych alegorii i personifikacji, prezentujące w naoczny, werbalno-obrazowy sposób zmaganie się wewnętrznej natury ludzkiej z jej przeciwnościami czy też duszy z pokusami, np. w angielskim moralitecie *Ludzkość*, pochodzącym z około 1473 roku, bój toczą personifikacje Nicości, Nowości i Teraźniejszości²⁹, nie mówiąc już o walce Cnót i Wad oraz mocy anielskich z siłami ciemności³⁰. Takie walki nie stanowią jedynie sugestywnego, „żywego” obrazu egzystencjalnej czy duchowo-moralnej sytuacji widza, ale zachęcają go do przyjęcia właściwej postawy religijno-etycznej. W związku z tym w moralitetach ogromną popularnością cieszy się motyw wyzwalania się grzesznika od ziemskich pokus w obliczu niespodziewanego zagrożenia śmiercią, przy czym owo wyzwalanie łączy się z wkroczeniem grzesznika na drogę cnoty, skutkującym na Sądzie Ostatecznym odpuszczeniem jego win. Sytuację tę ukazuje np. polski moralitet *Skarga umierającego*³¹.

Zatem, podsumowując, osnowę moralitetów stanowi odpowiedzialność człowieka za swoje zbawienie³². A. Dąbrówka pisze, iż moralitet „przekonuje ludzi, że z Bogiem w sercu (poznawszy reguły) każdy może, a nawet musi wziąć swoje zbawienie w swoje ręce”³³. Należy też dodać, że wierny doktrynie moralitet cechuje się pewną dozą pesymizmu, związaną z przesunięciem akcentu z duchowego triumfu, czyli z osiągnięcia świętości, na klęskę, tzn. potępienie. W centrum tej dramatycznej akcji znajduje się grzesznik³⁴.

W tym kontekście warto wskazać na jeszcze jeden, tym razem angielski moralitet, zatytułowany *Każdy*. Już samym tytułem sztuka ta zachęca widza do umieszczenia swej osoby w centrum odwiecznego dramatu, jakim jest walka dobra ze złem³⁵, co jeszcze bardziej sprzyja budującym religijnie i moralnie, wewnętrznym przeżyciom³⁶.

Kończąc należy dopowiedzieć, iż także w moralitecie rozgrywającym się na ziemi i w pozaziemskiej, nadprzyrodzonej rzeczywistości, w momencie niezależnym „od miar czasu”, powaga i tragediowy patos przeplatają się z elemen-

²⁹ J. Ziomek, *Renesans*, dz. cyt., s. 115. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 241.

³⁰ T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 240–241.

³¹ Por. A. Dąbrówka, *Teatr i „sacrum”...*, dz. cyt., s. 462.

³² W chronologicznie późniejszym, bo pochodzącym z pierwszej połowy XVI wieku francuskim moralitecie *O dzieciach Dnia Dzisiejszego* ukazano wąską ścieżkę, prowadzącą do zbawienia, oraz szeroką, wiodącą do potępienia, przy czym wątek ten wkomponowano w ewangeliczną opowieść o synu marnotrawnym (tamże, s. 453–454; por. tamże, s. 458–459).

³³ Tamże, s. 453.

³⁴ Tamże, s. 460. Por. Z. Raszewski, *Krótką historia...*, dz. cyt., s. 15; J. Ziomek, *Literatura Odrodzenia*, dz. cyt., s. 51.

³⁵ Nie można ponadto mówić tutaj o jakiejś konkretności, zresztą poetyka moralitetu pilnie się jej wystrzega (T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 241).

³⁶ Por. Z. Raszewski, *Krótką historia...*, dz. cyt., s. 15; J. Ziomek, *Literatura Odrodzenia*, dz. cyt., s. 51.

tami komizmu, przyczyniając się w mniejszym bądź większym stopniu do ugruntowania religijno-moralnej, poprawnej postawy widza³⁷.

Bibliografia

- Berthold M., *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- Brückner A., *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Warszawa 1990.
- Dąbrówka A., *Teatr i „sacrum” w średniowieczu. Religia, cywilizacja, estetyka*, Wrocław 2001.
- Drzewicka A., *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku*, Kraków 1998.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśnierowska J., *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005.
- Kowalski W. J., *Dramat a kult*, Warszawa 1977.
- Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.
- Lewański J., *Tajemnica ofiary i Odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*. [W:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
- Lewański J., *Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce*. [W:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
- Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, zebr. J. Lewański, Lublin 1999.
- Matusiak B., *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Miszalska J., Surma-Gawłowska M., *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIII do XVIII wieku*, t. 1, Kraków 2008.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1974.
- Okoń J., „*Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*” na tle misterium rezurekcyjnego. [W:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1978.
- Ziomek J., *Literatura Odrodzenia*, Warszawa 1989.
- Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 2001.

³⁷ T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 241.