

Teatr bez teatru

Mirosław Kocur

Teatr bez teatru

Performanse w Anglii Wschodniej
u schyłku średniowiecza



INSTYTUT
M. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOWSKI
INSTITUTE

Wrocław 2012

Recenzenci: prof. Janusz Degler, prof. Lech Sokół

Redakcja tomu: Monika Blige

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Wybór ilustracji: Mirosław Kocur

Korekta: Stanisława Trela

Indeks: Mirosław Kocur

Łamanie: Stanisław Rękar

Na okładce: Plan inscenizacji sztuki *Castle of Perseverance*, 1400–1425. Washington D.C., Folger Shakespeare Library, MS V.a.354 (*The Macro Plays*), fol. 191v. By permission of the Folger Shakespeare Library

© Copyright 2012 by Mirosław Kocur and Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław

ISBN 978-83-61835-80-6

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27

50-101 Wrocław

www.grotowski-institute.art.pl

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Wydanie dofinansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz ze środków Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego
przeznaczonych na badania naukowe

Spis treści

Nota o przekładach	7
Wstęp	9
DOKUMENTY (14)	
CZĘŚĆ I. Konteksty	
Performanse modelowe	24
PARAFIA (24) PRZESTRZEŃ PERFORMATYWNA W KOŚCIELE (25) KSIĄDZ JAKO PERFORMER (27) PARAFIANIN JAKO PERFORMER (31) MSZA JAKO PERFORMANS SYMULTANICZNY (37)	
Performanse charytatywne	61
CZĘŚĆ II. Performanse	
Teatr w kole: <i>Castle of Perseverance</i>	79
TEATR W KOLE (81) REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (93)	
Sztuka obrazu: <i>Wysdom</i>	112
REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (115)	
Metateatr: <i>Mankynde</i>	139
REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (144)	
Mirakl: <i>Play of the Sacrament</i>	168
CORPUS CHRISTI (168) SZTUKA O SAKRAMENCIE (173) REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (176) DYGRESJA O MIRAKLACH (195)	
Teatr przemiany: <i>Mary Magdalen</i>	201
REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (207)	
Teatr przemiany: <i>Conversion of St Paul</i>	249
PERFORMANS OKOŁO ROKU 1500 – WERSJA PROCESYJNA (251) PERFORMANS OKOŁO ROKU 1535 – WERSJA STATYCZNA (259)	
Teatr w małej parafii: <i>Killing of the Children</i>	266
REKONSTRUKCJA PERFORMANSU (272) DYGRESJA O MINSTRELACH (274)	
Teatr rzemieślników: <i>Norwich Grocers' Play</i>	293
PERFORMANS KATOLICKI W ROKU 1533 (297) PERFORMANS PROTESTANCKI W ROKU 1565 (301) EPILOG (308)	
CZĘŚĆ III. Summa polifoniczna	
<i>N-Town Plays</i>	312
Cykl Starego Testamentu: Sztuki 1–6	322
Maryja: Sztuki 7–14	335

Jezus: Sztuki 15–25	364
Pasje: Sztuki 26–28	384
Jezus: Sztuki 35–40	417
Wniebowstąpienie Maryi: Sztuka 41.....	428
Sąd Ostateczny: Sztuka 42	437
Spis ilustracji	441
Bibliografia.....	446
Indeks	471

Nota o przekładach

Większość dialogów w dramatach Anglii Wschodniej pisana była wierszem. W książce polskie tłumaczenia tych tekstów starają się wiernie oddawać sensy słów i zdań, często jednak kosztem rytmów i rymów w poezji. Żeby w pełni zrozumieć cytowane fragmenty sztuk, należy je czytać w angielskim oryginale, najlepiej na głos.

Staroangielskie manuskrypty zwykle pozbawione są interpunkcji, a ortografia bywa niejednorodna. Wydawcy tych dokumentów starają się zachować w swoich publikacjach pisownię oryginalną, ale interpunkcję uzupełniają wedle późniejszych reguł języka angielskiego. Stosuję się do tej zasady, przytaczając teksty rękopisów wedle ich oficjalnych wydań, popartych żmudnymi studiami filologicznymi i opatrzonych szczegółowymi komentarzami. W tekście podaję dokładne informacje na temat używanych publikacji. Psalmcy cytowane są za Biblią Tysiąclecia.

Za pomoc w tłumaczeniu sztuk na język polski dziękuję Dagmarze Chojnackiej.

WSTĘP

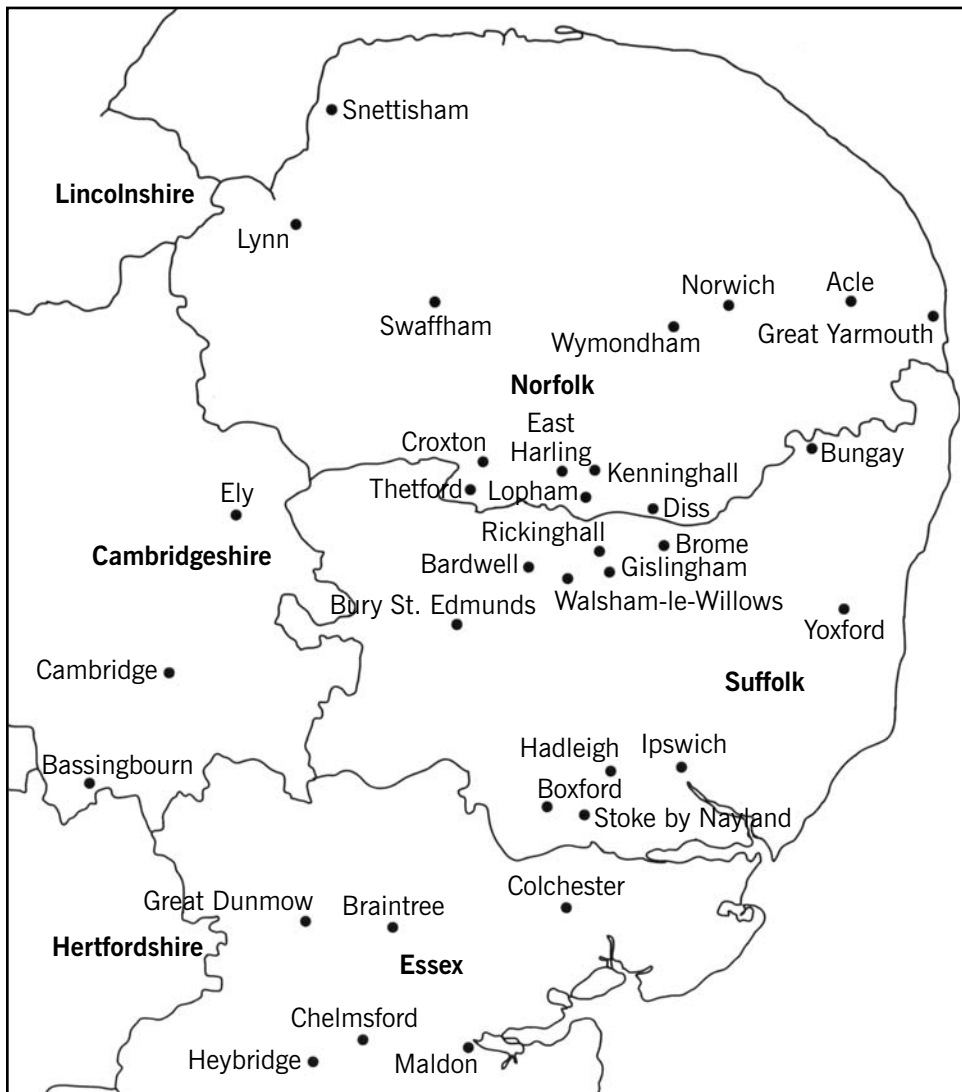
Anglia Wschodnia w XV i XVI wieku była areną zaskakującej eksplozji kreatywności. Nieznani dziś z imienia parafianie tworzyli ambitne i różnorodne widowiska teatralne, dokonując – całkiem nieświadomie – rewolucji w dziejach sztuk performatywnych.

Średniowieczny teatr religijny był znakomitym dopełnieniem nabożeństw i performansów liturgicznych. Ilustrował na żywych przykładach treści kazań, wzmacniał rolę kapłana, wyjaśniał doktrynę, pouczał, jak żyć w zgodzie z religią, przestrzegał przed błędami, ukazywał działanie Sakramentów, przybliżał postacie świętych i historie biblijne. Wierni z lokalnych parafii, w większości niepiśmienni amatorzy, byli zarówno uczestnikami, jak i adresatami widowisk. Performanse parafialne odgrywały fundamentalną rolę w edukacji kulturowej, dostarczając okazji do wspólnotowych przeżyć i narzędzi do konstruowania lokalnej tożsamości. W wiekach XV i XVI istnym zagłębiem sztuk religijnych była tzw. Anglia Wschodnia, definiowana różnie, zwykle jako obszar obejmujący hrabstwa Norfolk, Suffolk i Essex, a także Cambridgeshire lub Hertfordshire. Z tego właśnie rejonu pochodzi bogata dokumentacja działalności performatywnej parafian w postaci zapisków archiwalnych, a także unikatowych rękopisów ze scenariuszami.

W parafiach Anglii Wschodniej przetrwały teksty, nie zachowały się jednak teatry, w których je odgrywano. Ślady takich budowli można jednak odnaleźć w Kornwalii. Posiadamy dziś wprawdzie stosunkowo niewiele świadectw aktywności performatywnej średniowiecznych Kornwalijszczyków – wszystkie dokumenty wraz z obszernym komentarzem zajmują połowę jednego tomu publikacji w serii *Records of Early English Drama* (REED) – mimo to plany inscenizacji dołączone do dwóch z czterech zachowanych sztuk w języku kornwalijskim oraz koliste, „ziemne amfiteatry”, w których i dziś grywa się przedstawienia, zainspirowały wielu uczonych do uznania „teatru w kole” za typowy sposób wystawiania dramatów w późnym średniowieczu, zapowiadający kształt sławnych budowli teatralnych, takich jak Globe czy Rose. Zwykło się więc dawniej przyjmować, że najważniejsze sztuki w Anglii Wschodniej także „wpisywano w koło”: *Castle of Perseverance* (to przypadek szczególnie, bo do tekstu dołączono plan z okręgiem), *Mary Magdalen* z manuskryptu *Digby 133*, dwie sztuki z cyklu *N-Town Plays*, *Play of the Sacrament* z Croxton, *Killing of the Children* i *Conversion of St Paul*. Nowe badania nie potwierdzają jednak tych hipotez.

W okresie anglosaskim królestwo Anglii Wschodniej składało się tylko z „ludu Północy” (North-folk, stąd Norfolk) oraz „ludu Południa” (South-folk, stąd Suffolk). Od zachodu i południa graniczyło ze wschodnimi Sasami, głównie z królestwem Essex. Granicę północną i wschodnią wyznaczała zaś linia brzegowa Morza Północnego. Pierwszym królem znanym z imienia był na poły legendarny Wuffa (dosł. „wilk”). Jego wnuk Rædwald (zm. ok. 625) to z kolei pierwszy władca, którego historię jesteśmy dziś w stanie częściowo zrekonstruować. Rædwald odniósł serię spektakularnych zwycięstw i zyskał uznanie także poza swoim ludem. Najślawniejszym anglosaskim królem Anglii Wschodniej był Edmund, pierwszy męczennik i święty, pokonany i zabity przez Wikingów zimą roku 869 w bitwie pod Thetford. Niedługo potem, w roku 917, królestwo ostatecznie utraciło swoją niezależność, jego struktura przetrwała jednak w formie odrębnej diecezji i hrabstw¹. Od końca IX wieku w oficjalnych pismach Anglię Wschodnią poszerzano

¹ Nicholas J. Higham: *East Anglia, Kingdom of*, hasło [w:] Lapidge 1999, s. 154–155.



Mapa Anglii Wschodniej

o inne hrabstwa. Urodzajne ziemie stymulowały osadnictwo, a położenie geograficzne – umożliwiając łatwy stosunkowo kontakt z Europą Północną i Holandią – sprzyjało nie tylko inwazjom, ale też rozwijało handel. Od XI wieku Anglia Wschodnia stanowiła najgęściej zaludniony obszar Brytanii. W hrabstwach Suffolk i Norfolk znajdowało się wówczas 1365 osiedli, choć były tam wówczas tylko trzy niezależne miasta: Norwich, Thetford i Yarmouth². Gwałtowny rozkwit lokalnych wspólnot nastąpił w wiekach XIV i XV wraz z rozwojem sukiennictwa. Pod koniec wieku XV hrabstwo Suffolk było już centrum przemysłu sukienniczego w Anglii, a tamtejsi kupcy – najzamożniejszą grupą zawodową. Unikalna dynamika przekształceń społecznych w tym rejonie sprawiała, że niewiele lenn stawało się ziemskimi posiadłościami. Dominowały niewielkie, ale prężne i bardzo zaludnione wspólnoty lokalne wolnych farmerów. Wieś Lavenham koło Bury St Edmunds w roku 1524 wymieniana była pośród dwudziestu najzamożniejszych miast angielskich³. W Anglii Wschodniej wytworzyła się gęsta sieć dynamicznych miast i wsi, równomiernie rozłożonych w całym regionie, bez olbrzymich centrów urbanistycznych⁴. Wiele dokumentów poświadcza współpracę miast i parafii podczas organizacji hucznych i kosztownych uroczystości, w tym widowisk. W 1535 roku dwadzieścia osiem okolicznych wsi dołożyło się do wystawienia sztuki w mieście Boxford na południu hrabstwa Suffolk⁵.

Wschodnia Anglia słynęła z pobożności. Do roku 1200 w samych tylko hrabstwach Suffolk i Norfolk wzniesiono ponad osiemdziesiąt klasztorów. Nigdzie w Anglii nie było tak wielu pustelników. Niektórzy z nich odgrywali spektakularne performanse publiczne. Na przykład Thomas Scrope, karmelita z Norwich, około roku 1425 opuścił zakon i chodził po ulicach odziany tylko we włosienicę i wór, do tego przepasany żelaznym łańcuchem, głosząc ewangelię królestwa Bożego i zapowiadając rychłe nadejście z nieba nowej Jeruzolimy, oblubienicy Baranka⁶. Inny pustelnik w Norwich, Richard Ferneys, w roku 1429 miał otrzymać od byłego burmistrza miasta, Roberta Baxtera, zawrotną sumę czterdziestu funtów – ekwiwalent ośmiu rocznych dochodów robotnika budowlanego – na odbycie piętnastu pielgrzymek do Rzymu i Jeruzolimy w intencji Baxtera⁷. Wydaje się, że równie pobożni byli wszyscy mieszkańcy Norwich. Wspierali swoich pustelników – zapis na ich rzecz zawiera co piąty testament w XV i wczesnym XVI wieku⁸. W samym tylko Norwich znajdowało się pięćdziesiąt sześć kościołów parafialnych, było to też pierwsze miasto w Anglii, które zaakceptowało istnienie religijnych wspólnot świeckich kobiet, na podobieństwo beginek⁹. Centrum religijnym całego regionu było najzamożniejsze opactwo, Bury St Edmunds, wcześniej znane jako Bedriceswoerd i utożsamiane z miejscem

² Darby 1973, s. 46, 48; Clarke 1960, s. 162–163, 178. Por. Coldewey 1994, s. 191; 2008, s. 213.

³ Zajmuje czternaste miejsce w rankingu dochodów podlegających opodatkowaniu. Por. Dyer 2000, s. 761.

⁴ Raport z obecnego stanu badań nad średniowieczną Anglią Wschodnią [w:] Harper-Bill 2005.

⁵ Dokumenty [w:] Galloway, Wasson 1980–1981, s. 136–137.

⁶ John Bale, *Scriptorium illustrium maioris Brytannie catalogus* (Basel, 1557), s. 334, 629–30. Por. Tanner 1984, s. 59–60; 2009, s. 61–62.

⁷ Tak w każdym razie twierdził sam Baxter (Norfolk Record Office, Norwich Consistory Court, reg. Surflete, fol. 86v). Nie wiadomo jednak, czy pustelnik przyjął pieniądze. Por. Tanner 1984, s. 60–62; 2009, s. 62.

⁸ Tanner 1984, s. 130–131, 223; 2009, s. 62.

⁹ Rainbird 1960, s. 176; Warren 1985, s. 292–293; Tanner 1984, s. 59, 66–68; REED *Norwich*, s. xv; Oliva 1993, s. 18–20; Schreb 2001, s. 26–27.

pochówku króla Sigeberhta (zm. ok. 636). W latach 900–920 przeniesiono tam jednak relikwie św. Edmunda i klasztor, nazywany odtąd Bury St Edmunds (dosł. „posiadłość św. Edmunda”), stał się centrum kultu królewskiego męczennika. W roku 1020 Knut – król Anglii (1016–1035) i Danii (1018–1035) – wyburzył częściowo stare zabudowania, wypędził świeckich duchownych i ufundował nowe, olbrzymie opactwo benedyktyńskie. Fundacja duńskiego władcy był tak sowita, że opactwo Bury St Edmunds natychmiast stało się jednym z największych w Anglii i nigdy później nie utraciło swej dominującej pozycji¹⁰. Wokół zabudowań klasztornych szybko rozrosło się miasto, powiększone i rozplanowane przez opata Baldwina (1065–1097), lekarza króla Edwarda Wyznawcy (zm. 1066)¹¹. Benedyktyńscy uczeni komponowali kazania i żywoty świętych, inspirowali wiernych praktykami liturgicznymi, ale też kopiowali i przechowywali teksty sztuk, przyczyniając się do ich propagowania i przetrwania. Niezwykły rozkwit teatru w Anglii Wschodniej był zapewne stymulowany intelektualnym fermentem promieniującym z klasztoru¹². Benedyktyjni przyczynili się też pośrednio do rozwoju lokalnej tożsamości, bo produkowane w opactwie rękopisy dokumentowały odrębność kulturową i językową regionu. Dziś analizy lingwistyczne potwierdzają istotną odmienność leksykalną, ortograficzną i stylistyczną tekstów zaliczanych do korpusu dokumentów z Anglii Wschodniej¹³.

Region obfitował w talenty literackie. Tam właśnie działały dwie najślawniejsze w średniowieczu pisarki i mistyczki, pustelnica Juliana z Norwich (ok. 1343 – po 1416) i Margery Kempe (1373–1439), członkini potężnego Cechu św. Trójcy w zamożnym mieście Bishops Lynn i autorka dzieła *The Book of Margery Kempe*, wyjątkowo wnikliwego świadectwa życia codziennego¹⁴. Juliana, mając trzydzieści lat – czyli tyle ile Jezus, kiedy zaczynał swą misję – ciężko zachorowała i doświadczyła serii szesnastu widzeń, które następnie opisała. Choć pozostawiła po sobie tylko jeden tekst w dwóch różnych wersjach, krótkiej i długiej¹⁵, uchodzi dziś za jedną z największych mistyczek. Bóg zapewniał Julianę: „grzech jest potrzebny [...] wszystko będzie dobrze i wszystkie sprawy ułożą się dobrze” (*Vision 13, 45–61: Sinne is behovelye [...] alle shalle be wele, and alle maner of thinge shalle be wele*¹⁶). Po długich rozmyślaniach Juliana zrozumiała, że Jezus jest „naszą matką” (*our moder*¹⁷) i uzyskała wgląd ostateczny: „Bóg to miłość” (*Revelation 86, 14: love was his mening*¹⁸).

W opactwie Bury St Edmunds mnichem był poeta John Lydgate (ok. 1370–1449), z Lidgate w hrabstwie Suffolk – najpłodniejszy pisarz w XV wieku, autor poetyckich performansów recytowanych na ulicach Londynu, a także nabożnych poematów wykonywanych na dworze i w domach lokalnych patronów¹⁹. Funkcję rektora parafii Diss w hrabstwie Norfolk sprawował z kolei John Skelton (ok. 1460–1529), znakomity poeta i autor trzech

¹⁰ Knowles 1963, s. 70.

¹¹ John Blair, *Bury St Edmunds*, hasło [w:] Lapidge 1999, s. 76–77.

¹² Gibson 1989, s. 107–135.

¹³ Coldewey 1994, s. 199–200; 2008, s. 222–223; Schreb 2001, s. 23.

¹⁴ Tekst książki napisanej przez Margery Kempe [w:] Staley 1996.

¹⁵ Tekst *A Vision Showed to a Devout Woman* powstał piętnaście lat po widzeniach. Nad tekstem *A Revelation of Love*, czterokrotnie dłuższym, Juliana pracowała do końca życia.

¹⁶ Cytaty z tekstów Juliany [za:] Watson, Jenkins 2006, s. 92–93.

¹⁷ *Revelation 52, 1–2; 54, 16–17*, a przede wszystkim rozdziały 58–63.

¹⁸ Słowem *mening* Juliana oddaje łaciński termin retoryczny *intentio*. Por. Watson, Jenkins 2006, s. 378.

¹⁹ Pearsall 1997.

sztuk, z których zachowała się tylko jedna, *Magnyfycence*, niezwykle moralitet w formie pouczeń dla króla, zapewne Henryka VIII. W Cove pod Southwold w hrabstwie Suffolk przyszedł na świat John Bale (1495–1563), zagorzały apologeta reformacji, autor sztuk wychwalających nową religię i odtwórca głównych ról w zespole, który grał jego teksty. Bale, zanim stał się zagorzałym protestantem, był karmelitą w hrabstwie Essex, a po konwersji ożenił się i działał jako świecki ksiądz w Thorndon, w hrabstwie Suffolk²⁰.

Swoiste zamiłowanie do teatru wykazywali także prości ludzie w Suffolku. Podczas powstania chłopskiego w roku 1381 jedna grupa rebeliantów uwięziła pręgiarz na placu targowym w Bury głową znienawidzonego sędziego, Sir Johna de Cavendish, a druga wniosła głowę przeora klasztoru Bury St Edmunds, Johna de Cambridge. Następnie zbliżali obie głowy do siebie, jakby ze sobą rozmawiały i wymieniały pocałunki, albo raczej – wedle relacji Johna Gosforda – jakby przeor wysłuchiwał porad sędziego. Ten swoisty teatr lalek, oskarżając klasztor i sąd o korupcję, miał oczywiście usprawiedliwić działania rebeliantów. Unicestwiał też istniejącą strukturę władzy. Ci, którzy dotąd traktowali ludzi jak marionetki, sami teraz stawali się niemymi kukłami w rękach ludu²¹.

W Bury St Edmunds zachowała się też najstarsza wzmianka o morrisie, tańcu szczególnie popularnym w czasach elżbietańskich²². W roku 1458 wdowa Alice Wetenhale zapisała w testamencie swej córce Katarzynie trzy srebrne kubki zdobione rzeźbą przedstawiającą taniec morris (*iij ciphos argenti sculptos cum moreys daunce*²³).

Artyści Anglii Wschodniej wystawiali swe sztuki na placach i w kościołach, w domach parafialnych i w karczmach, na łąkach i na ulicach. Sztuka performansu była formą ewangelizacji i umacniała parafian w wierze. Strategie artystyczne służyły przede wszystkim uobecnianiu wydarzeń religijnych w świecie i w czasie widza. Średniowieczni twórcy wykazywali zadziwiającą kreatywność w manipulowaniu publicznością, mistrzowsko przekraczali granice pomiędzy iluzją i realnością, fikcją i liturgią, teatrem i metateatrem. Performanse parafialne to jednorazowe wydarzenia, w ramach których każdy uczestnik traktowany był jako performer, również widz. Kształt performansów ciągle ewoluował. Świadectwem tej niestabilności są zachowane manuskrypty, często poprawiane i korygowane, z wieloma dopiskami i skreśleniami. Przestrzenie, w których wystawiano sztuki, miały charakter performatywny: anektowały prawdziwe obiekty i zmieniały ich sensy, modyfikowały scenariusze, a widzowi narzucały wyraźne zadania do wykonania. Podczas średniowiecznych performansów trudno było zachować neutralność turysty. Organizacja każdego performansu była inna, żadna budowla nie mogłaby pomieścić tak różnorodnych widowisk. Teatr w średniowiecznej Anglii Wschodniej mógł się rozwijać i kwitnąć właśnie dlatego, że sztuki nie były wystawiane w zamkniętym teatrze, ale w naturalnym środowisku kulturowym parafian. To teatr bez teatru.

²⁰ MacCulloch 1986, s. 159–160.

²¹ Riley 1863, t. 2, s. 1–4; Dobson 1983, s. 243–248; Powell 1896, s. 17–19, 139–143 (łaciński tekst Gosforda); Aers 1999, s. 435–436.

²² Groteskowy, rytmiczny taniec wykonywany w zabawnym, niekiedy fantastycznym kostiumie, a w Anglii znany od XV wieku. Por. Forrest 1999.

²³ PRO, Prerogative Court of Canterbury Records 24–25. Por. Forrest 1999, s. 47.

SZTUKA OBRAZU: *Wysdom*

Cały tekst sztuki, 1126 wersów, zachował się w manuskrypcie Coxa Macro, przechowywanym w waszyngtońskiej Folger Shakespeare Library pod sygnaturą MS V.a.354¹. Obszer-ny fragment *Wysdom* – początkowe 752 wersy – przetrwał również na dwunastu kartach wieńczących manuskrypt *Digby 133* (fol. 158r–169v)², znajdujący się obecnie w oksfordzkiej Bodleian Library. W najnowszej edycji sztuki Milla Riggio³ wykazała, że tekst w manuskrypcie oksfordzkim, choć dziś niekompletny, był najprawdopodobniej źródłem, z którego skopiowany został rękopis waszyngtoński. Manuskrypt *Digby 133*, wykonany bardzo pieczołowicie, od dawna służył uczonym do korygowania błędów w dokumencie Coxa Macro⁴: zachował pięć wersów, których brak w *Macro* (66, 448, 469, 600 i 720), a także pojedyncze wyrazy (w wersach 63, 176 czy 190) oraz jedną wskazówkę sceniczną, *Exient* (po wersie 518). Pozostałe uwagi inscenizacyjne w *Digby 133* przetrwały w lepszym stanie i są czytelniejsze niż w *Macro*.

Manuskrypt *Macro* zachował z kolei nie tylko kompletny tekst sztuki *Wysdom*, ale też całą serię dopisków poczynionych w pierwszej połowie XVI wieku przez różne osoby. Kolejni właściciele podpisywali niekiedy rękopis własnym nazwiskiem, jak na przykład *Iste liber pertinet ad me Robertum Oliuer* (fol. 119v: „Ta książka należy do mnie, Roberta Olivera”). Oliver był też właścicielem kopii *Mankynde*, co również zaznaczył na dole ostatniej karty manuskryptu z tekstem sztuki (fol. 134r). Większość z tych zapisów nie ma nic wspólnego z treścią *Wysdom*, jak rysunek człowieka otoczonego smokami (fol. 98v) czy teksty ballad (fol. 11v i 112r) albo zdania pisane wspak w rodzaju „Pocałuj mnie w dupę, łajdaku” (fol. 114v: *Kis min arcs knave*) czy „To ja sobie próbuję i lewą ręką wypisuję” (fol. 98v, 114v: *Thus me to cummande to wryght wyth my left hande*). Na obu manuskryptach dopisano jednak również kilka intrygujących wskazówek inscenizacyjnych, przede wszystkim sławne *va va va*, po wersie 164 (*Macro*), oraz *va* po 685 (*Macro* i *Digby 133*) i *cat* przed 785 (tylko *Macro*, bo *Digby* urywa się na wersie 752) – są to różne sposoby zapisywania słowa *vacat*, „pominięte”, co zdaje się sugerować, że niektóre sceny można było w przedstawieniu opuścić. Rekonstrukcję performansu opierać będą głównie na tekście zachowanym w rękopisie *Macro*, różniącym się często także ortografią od wersji w manuskrypcie *Digby 133*.

Wysdom ma unikatową, modułarną strukturę⁵. W tekście można wyodrębnić cztery główne części różniące się postaciami, atmosferą i językiem. Każdy z modułów skomponowany został na bazie odmiennych materiałów źródłowych, choć w samym rękopisie nie zaznaczono żadnych różnic. Praktyka performatywna wyraźnie jednak dowodzi, że każda z tych części była zasadniczo odmienna, bo rozpoczynała się od zejścia ze sceny większości postaci i wejścia nowych osób. W ramach każdego modułu można także wyodrębnić serię radykalnie odmiennych obrazów scenicznych.

¹ Cytaty ze sztuki oparłem na tekście [w:] Eccles 1969, s. 114–152. Korzystałem też z faksymiliów opublikowanych [w:] Bevington 1972.

² Tekst [w:] Baker, Murphy, Hall 1982, s. 115–140.

³ Riggio 1998, s. 6–18.

⁴ Baker, Murphy, Hall 1982, s. lxxvii.

⁵ Klausner 2007. Tytuły czterech modułów zaproponował w swojej edycji tekstu Mark Eccles (1969, s. 114–152).

A B

100

first enyghte wysdam in a ryche wyll cloth of gold, w^{ch} a
 maner of the same samyng, som. havyng a boughe ho
 nel a wylle good purged w^{ch} enyghte. Upon his hed a ch^{er}coly
 or broche a beid of gold of wyche enlath a ryche jmyall
 gowne thez upon ~~the same~~ hand a wyll scrope of
 set in ~~the same~~ starye and w^{ch} h^{er}e. In his left hand a ball of
 gold, w^{ch} a gesse p^{er}pon and his right hand a wyll scrope of
 wyche

If ye wyll wote the wyche
 And the yson of my name jmyall
 gadm clapyd of hom that in the be
 on lastyng wysdom to my noblye gath
 Edyng name accordith best in speccall
 and most to me is commonyent
 All thought eche yson of the tyme be wysdam strait
 and all the on on lastyng wysdam to godys p^{er}sent
 nontheles for dymoths as wysdom is wyche
 applyed to the son be yson
 And also it fallith to hym sp^{er}caath
 be cause of his hychest genitacion
 thez for the belomid, for hath the signyficalcon
 In sumably wysdam, now god, now man
 Sp^{er}ch of the church and verily p^{er}son
 Wyche of eche chose owle the wysdam be gadm

Here enyghte aye as a mayde in a wyght cloth of gold, w^{ch} a
 wylle, w^{ch} m^{er}cy, a maner of blak thez upon a ch^{er}coly
 w^{ch} to wysdam w^{ch} a ryche ch^{er}coly lath be h^{er}e hangyng down
 w^{ch} a wyll of gold a wyll tasselw^{ch} h^{er}e down to wysdam w^{ch} h^{er}e
 hanc am^{er} a sp^{er}ch
 Ho my yongthe thez hanc I dought
 to hanc to my sponse most sp^{er}caathly
 for a lord of ye ch^{er}coly am I w^{ch} yongthe

Wysdom, wersy 1-20, pierwsza karta w rękopisie Digby 133

Rekonstrukcja performansu

DRAMATIS PERSONÆ (według spisu na końcu rękopisu, fol. 356r): Jhesus; Episcopus/ /Biskup; Aristorius, Christianus mercator/ Aristorius, kupiec chrześcijański; Isoder, presbiter/Isoder, kapelan [Aristoriusa]; Clericus/Sekretarz, Jonathas, Judeus primus, Magister/ /Jonatas, pierwszy Żyd, magister; Jason, Judeus Secundus/Jason, drugi Żyd; Jasdon, Judeus tercius/ Jasdon, trzeci Żyd; Masphat, Judeus quartus/Masfat, czwarty Żyd; Malchus, Judeus quintus/Malchos, piąty Żyd; Magister phisicus/Lekarz [Master Brendyche/Brundyche/ /Brentberecly of Brabant]; Colle, seruus/służący Colle

LOCI: dom chrześcijanina Aristoriosa (po 335: *home*), scena Żyda Jonatasa (po 228: *stage*), kościół (po 367, 837, 846, po 865: *chyrche*)

REKWIZYTY: szafir (163: *saphyre*), karbunkuł (172: *carbunclys*), cynamon i cukier (183: *Synymone, suger*), hostia (po 367: *Hoost*; po 392, po 480, po 503, po 700, po 865: *Ost*; 495, 497, 700, 701, 705: *cake*; 663, po 825: *bred*; 834, 848: *Sacrament*; 906: *sacryfycy*), płótno (383, 667, 702, 938: *clothe*), stół (po 384: *tabyll*), sztylety (451: *daggars*; 462: *daggarys*; 466, 665: *dagger*; po 4668: *daggerys*), krew (po 480: *blede*; 483: *bledyth*; po 672, 674: *blood*), kocioł (486, 490, 660, 664, po 672, 675, 699, po 700, 776, po 777, 937: *cawdron*), olej (486, 493, 674, 782, 939: *oyle*), palenisko (489: *furneys*), słupek (507: *poste*), młotek (508: *hammer*), gwoździe (508, 510, 657, po 660, 662: *naylys*), sztuczna ręka (po 515: *hond*), torba (597: *bowgett*), butelka (597: *drynk*), obcęgi (656, po 700, 701: *pynsonys*), piec (683, 686, 692, 698, po 700, 707, 709, po 712, 714, 715, 943: *ovyn*), słoma (693: *straw*), glina (710: *clay*), wizerunek Dzieciątka Jezus (po 712, po 716: *image*; 804: *chylid*), święcona woda (954: *water of baptyme*)

KOSTIUMY: Master Brundiche ma wytarty ubiór i wypożyczone spodnie (570: *a therdebare gowne and a rent hoose*), wizerunek Dzieciątka Jezus ma krwawiące rany (po 712, 804, 942: *woundys bledynng*)

● PRZECHWAŁKI KUPCA CHRZEŚCIJAŃSKIEGO (WERSY 81–148)

Przedstawienie otwiera monolog chrześcijańskiego kupca Aristoriusa. Rozpoczyna bogobojnie, przywołując imię Chrystusa, potem informuje widzów, że akcja sztuki rozgrywa się w aragońskiej Heraclei, wreszcie się przedstawia (wersy 89–94):

Syr Arystory ys my name,
A merchaunte myghty of a royall araye;
Ful wyde in þis worlde spryngyth my fame,
Fere kend and knowen, þe sothe for to saye,
In all maner of londys, without ony naye
My merchaundyse renneth, þe sothe for
to tell.

Sir Aristorius imię me,
Kupiec potężny królewskiego stanu;
Szeroko po świecie sława ma rozsiana,
Daleko stąd świetnie znana, by prawdę rzec,
Do ziem wszelakich, bez wątpienia,
Moje towary są dostarczane, by prawdę rzec.

Przez następne dwadzieścia dwa wersy kupiec wymienia kraje i miasta, z którymi prowadzi handel. Kreuje niezwykłą mapę Europy i Azji, umieszczając w każdym wersie nazwy zaczynające się od tej samej litery, a od wersu 97 w porządku alfabetycznym (wersy 97–100):

In Antyoche and in Almayn moch ys my
myght,
In Braban and in Brytayn I am full bold,
In Calabre and in Coleyn þer ryng I full
ryght,
In Dordrede and in Denmark be þe clyffys
cold.

W Antiochii i w Niemczech bardzo wiele
znaczę,
W Brabancie i w Brytanii niczego się nie boję,
W Kalabrii i w Kolonii mam prawo do po-
dróży,
W Dordrechcie i w Danii, przy zimnych
klifach.

I tak dalej. Aristorius porządkuje świat⁴⁵ wedle liter alfabetu. Narzuca na rzeczywistość własne kategorie. To dowód mocy zdobywcy nowych krain, człowieka u progu renesansu, ale też świadectwo potęgi pieniądza, który, jak chrześcijaństwo, jednoczył i kolonizował świat. Rzeczywistość, także duchowa, przemieniała się w sieć transakcji. Już wkrótce okaże się, że kupiec nawet hostię postrzega jako towar mogący przynieść zysk. Religia stanowi dla Aristoriusa system oparty na proficie, z Bogiem jako głównym agentem wymiany⁴⁶. W Bożej łasce kupiec postrzega źródło swojego bogactwa (wersy 117–118).

Pod koniec monologu Aristorius informuje publiczność (wersy 120–121):

My curat wayteth vpon me to knowe myn
entent,
And men at my weldyng.

Mój kapelan czeka, by poznać moje zamiary,
I ludzie, którymi zarządzam.

Czy zdanie to oznacza, że kupiec znajdował się na placu, a jego ludzie na scenie? Czyżby zatem aktor wygłaszał monolog, spacerując pomiędzy widzami albo wręcz wychodząc spośród publiczności? Tak sądził Tydeman⁴⁷. Podobne rozwiązanie byłoby jednak z wielu względów mało praktyczne. Po pierwsze, widzowie najprawdopodobniej siedzieli, co wynika ze sceny późniejszej, kiedy biskup rozkazuje im wstać i zdjąć buty (wersy 810–812). Po drugie, chodzenie między ludźmi dekoncentrowałoby słuchaczy i utrudniało słuchanie mowy, kluczowej dla rozumienia postaci kupca. Po trzecie, główne przesłanie monologu – panowanie nad światem – najskuteczniej przekładałoby się na środki teatralne, gdyby aktor przemawiał do słuchaczy z wysokości, czyli ze sceny, demonstrując cielesną dominację nad przestrzenią. Po czwarte, widzowie w XV wieku nawykli do słuchania monologów, choćby podczas kazań, poza tym geograficzne nazwy z pewnością ożywiały wyobraźnię i nikogo nie nudziły. Sądzę zatem, że Aristorius pojawiał się na rusztowaniu scenicznym i przemawiał do publiczności z góry, a przytoczone zdanie to znak dla księdza Isodera i sekretarza, Petera Paula, by weszli na scenę.

Po wysłuchaniu komplementów od księdza (wersy 125–132), Aristorius poleca sekretarzowi iść do miasta, żeby sprawdził, czy nie przybyli zagraniczni kupcy. Wskazówki dla aktorów są następujące (po wersie 148):

*Now shall þe merchantys man withdrawe
hym and þe Jewe Jonathas shall make hys
bost.*

*Teraz niech człowiek kupca się wycofa, a Żyd
Jonatas niech zacznie swoje przechwałki.*

⁴⁵ Lawton 2003, s. 285–286.

⁴⁶ Reid-Schwartz 1994, s. 12.

⁴⁷ Tydeman 1986, s. 60–61.