

S. MARIA OLCZAKÓWNA

## TRADYCJE FRANCISZKAŃSKIE W POLSKIM DRAMACIE

Jakkolwiek tradycjami franciszkańskimi w polskim dramacie nie zajmowano się dotąd, to jednak są motywy skłaniające do podjęcia tej pracy: 1. biblioteki i archiwa zakonne posiadają cenne materiały, które mogą coś powiedzieć o naszej kulturalnej przeszłości; 2. teksty dramatyczne giną, wiedza zaś o nich wcale nie rośnie; 3. nie ma dotąd franciszkańskiej bibliografii, która zorientowałaby zainteresowanych w literackim dorobku zakonów minoryckich; 4. rejestracja materiałów ułatwi dalszą pracę w tej dziedzinie; 5. istnieje możliwość wykazania ciągłości tradycji franciszkańskich oraz rzucenia światła na rozwój dramatu religijnego.

Niniejsze opracowanie nie wyczerpuje całokształtu zagadnienia, sygnalizuje jedynie sprawy istotne i wysuwa pewne hipotezy nadające kierunek dalszym, możliwym badaniom. Zawiera ponadto zamieszczoną na końcu bibliografię tekstów dramatycznych, znalezionych podczas kwerendy w archiwach i bibliotekach.

## 1. GENEZA FRANCISZKAŃSKIEGO DRAMATU W POLSCE

O początkach dramatu i teatru w Polsce, wobec braku wszelkich za-  
bytków, możemy wytworzyć sobie obraz bardzo niedokładny i jedynie  
na podstawie analogii z tym, co wiemy o dramacie średniowiecznym  
w ogóle. Ponieważ więzy łączące Polskę z krajami Zachodu były silne,  
wpływy kulturalne niewątpliwe, należy więc sądzić, że i polski dramat  
miał w tych czasach charakter zbliżony do dramatu innych ówczesnych  
narodów. Badacze teatru i dramatu średniowiecznego są zdania, że ten  
dramat nie nawiązywał do antyku, ale że w formie oficjum wykuł się  
z liturgii już w X w. Wskazują na to źródła: rękopisy, ikonografia, pewne  
przekazy kronikarskie<sup>1</sup>. Zasadniczo oficja, zwłaszcza wielkanocne i bożo-  
narodzeniowe, kryły w sobie dopiero zalążek dramatu, streszczający się

<sup>1</sup> Wykład dra S. Sawickiego, *Polski dramat religijny*, KUL 1959/60.

w pytaniu: „*Quem quaeritis?*”, potem dopiero rozwinęły się w dramat liturgiczny.

Scena u Grobu, znana nam w kilkunastu odmianach, pochodzących z różnych epok i miejsc, pozwala uchwycić stopniowe rozrastanie się widowiska teatralnego. Początkowo całe oficjum było prawdopodobnie recytowane. Następnie dołączono śpiew, wreszcie partie pytań i odpowiedzi wyodrębniły się w dialog, potem w trop. Oficjum Sepulchri było więc melodeklamacją, operą w załączkowej formie, a nie tylko słownym dialogiem. Każdy element początkowego dramatu wiązał się integralnie z liturgią, ale ten związek stopniowo ulegał rozluźnieniu. W pewnym momencie dramat zerwał z łaciną, języki narodowe, ludowe zaczęły wdzierać się do refrenów, później do całego dramatu. Moment zerwania z łaciną uważa się dziś za przejście dramatu liturgicznego w semiliturgiczny, który z kolei znów przeobraża się w misterium. Ta trzecia faza przypada na w. XIV-XVI.

Dramat franciszkański, jeżeli w ogóle istniał taki, mógł zrodzić się nie wcześniej niż około 1230 r., bo wtedy dopiero przyjął się w Polsce ruch franciszkański, w formie już wykształconej, zorganizowanej w ramach zakonu kleryckiego, żeńskiego oraz laickiego. Od samego początku cieszył się u nas dużą przychylnością ze strony dworów, zwłaszcza krakowskiego, wrocławskiego i kaliskiego<sup>2</sup>. Oczywiście w ślad za rozpowszechnieniem się zakonu rozszerzał się zasięg samej idei franciszkanizmu na ziemiach polskich. I tak jak nie jest przesadą mówić o franciszkańskiej wówczas Europie, tak nie będzie przesadą przypisywać duchowości franciszkańskiej szczególniejszej roli w tworzeniu religijnej mentalności polskiego średniowiecza. Rodzina franciszkańska, która w Europie objęła wszystkie warstwy ludzi, wywierała wpływ na politykę, sztukę, cywilizację, broniła wolności osobistej i swobód ogółu, pomagała najbardziej i wspierała zawsze wszelką akcję chrześcijańską. Zgodnie z potrzebami Kościoła i wymogami społeczeństw nowy zakon zebrzący (podobnie zresztą jak dominikański) zerwał z zamkniętymi klasztorami, w miarę możliwości zwracał się ze swoim nauczaniem do ogółu wiernych. Stworzył nieznany dotąd typ zakonnika-apostoła, który idzie pomiędzy ludzi uzbrojony, jak mówi Cherancé — „w miecz słowa Bożego, ze sztandarem krzyża w rękę”<sup>3</sup>. Franciszkańskie apostołstwo różniło się od dominikańskiego tym, że miało na uwadze głównie zbawienie dusz, podczas gdy pierwotnym posłannictwem dominikanów było zwalczanie błędów intelektualnych i obrona czystości dogmatów katolickich. Zadania mino-

<sup>2</sup> Por. Z. Birkenmajerowa, *Z najstarszych dziejów zakonów serafickich w Polsce*, „Przegląd Powszechny” XLII, t. 166, 1925, s. 79; także K. Kantak, *Franciszkanie polscy*, t. I, Kraków 1937, s. 13.

<sup>3</sup> *Sw. Bonawentura, doktor seraficki*, Kraków 1912, s. 4.

rytów wszędzie były jednakowe. Przede wszystkim bracia głosili kazania. Al. Brückner dowodzi na podstawie dokumentów, że franciszkanie byli w Polsce pierwszymi kaznodziejami przemawiającymi do ludu w języku narodowym<sup>4</sup>. To stwierdzenie jest dla nas ogromnie ważne.

Z nieprzepartą siłą narzuca się hipoteza, że zakon assyjskiego Patriarchy przyczynił się w znacznym stopniu do przekształcenia dramatu liturgicznego w semiliturgiczny i że miał także swój wkład w konstruowaniu polskich misteriów, choć brak na to dowodów źródłowych. Współczesne studia nad dramatem i teatrem staropolskim, bardzo już rozbudowane, nie wspominają o trzynastowiecznym dramacie. Mimo ścisłych poszukiwań archiwalnych nie wykryto żadnych tekstów z tego okresu. Bernardyński historyk, ks. K. Kantak, w pracy *Franciszkanie polscy* mówi, że w XIII w. nie słychać jeszcze o udziale franciszkanów w poezji, choć w literaturze w ogóle przypisać im można hagiograficzne wysiłki, cokolwiek annalistyki i nawet traktat kanonistyczny. Zaznacza dalej, że wytworzenie sobie obrazu wielostronnej pracy zakonników napotyka na wielkie, prawie nieprzezwyciężone trudności dlatego, że pierwsze źródła nie obfitują w zapiski. Franciszkanie przekazali mało wiadomości o sobie. Potem dodaje:

Czeskie konwenty, niektóre przynajmniej, prowadziły swoje kroniki, co wiemy o wieku XIV, możemy przypuszczać o XIII i XV; w polskich nawet w Krakowie o tym nie słychać. A trzeba powiedzieć, że trudno przyjąć, aby zaginęły, skoro nie wiedzą o istnieniu jakiegokolwiek polskiej kroniki ani w XVII w. Biernacki, ani w XVIII tak sumienny i pilny historyk jak Makowski; wypadnie przyznać, że ich nie było nigdy<sup>5</sup>.

Pewne domysły można jednak snuć w oparciu o źródła obce. R. P. Cuthbert w kronikach angielskich franciszkanów znalazł interesującą uwagę dotyczącą kazań:

W kaznodziejstwie szło im nie tylko o poruszanie serc, wykładali nadto jasno i po prostu dogmaty i znaczenie głównych prawd wiary. Pewne wyobrażenie, jakie były tematy tych nauk, możemy sobie wytworzyć czytając owe misteria, które z inicjatywy braci i pod ich kierunkiem odgrywano w niektóre uroczystości kościelne dla nauki i zbudowania ludzi. Owe sceny pełne są gruntownych nauk moralnych, podanych w formie przystępnej i obrazowej<sup>6</sup>.

Skoro zważy się fakt ścisłej obserwacji pierwszych minorytów i uprzytomni się ich apostołski cel, zwłaszcza w krajach, w których chrześcijań-

<sup>4</sup> *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. I (Kazania i Pieśni) Warszawa 1901, s. 5-7.

<sup>5</sup> Op. cit., s. 8, 9, 108, 181.

<sup>6</sup> Tomasz z Ecclestonu, *Bracia i przybycie ich do Anglii*, Tarnów 1915. Cytat pochodzi ze wstępu R. P. Cuthberta: *O duchu i początku zakonu franciszkańskiego*, s. 90.

stwo niedawno zostało zaszczerpione i jeszcze nie zdążyło głębiej zapuścić korzeni, wolno chyba przypuszczać, że i w Polsce, podobnie jak w Anglii, franciszkanie posługiwali się tą samą poglądową metodą w wykładaniu prawd Bożych. Autor angielskiej kroniki dodaje, że „Pierwiastek dramatyczny jest jakby cechą tego zakonu”.

Jeżeli kazania wygłaszano po polsku, jak dowodzi A. Brückner, to i owe misteria musiały być wystawiane w języku ojczystym. Jeżeli zaś franciszkanie byli pierwszymi głoszącymi kazania po polsku, to i pierwsze polskie misteria były pochodzenia minoryckiego. Misteria — to już dalsza forma średniowiecznego dramatu. I chyba nie w tej fazie rozwojowej, ale wcześniej, franciszkanie musieli zaznaczyć swój udział w tworzeniu polskiego dramatu i teatru. Z pewnością wpływ zakonu odbił się na dramacie semiliturgicznym. Do dziś bowiem zachowały się hymny z oficjum na uroczystość św. Franciszka<sup>7</sup>. Widocznie od najdawniejszych czasów były śpiewane, a może tylko recytowane. W *Liturgice* J. Kowalskiego czytamy:

Olbrzymi wpływ na rozwój liturgii w XIII w. mieli synowie św. Franciszka. Oni to właśnie potrafili uzgodnić liturgię kurii rzymskiej z potrzebami, z którymi tak blisko codziennie się stykali. Dzięki nim oficjalna modlitwa Kościoła stała się znowu modlitwą wszystkich wiernych. Franciszkanie w swych rozlicznych kościołach włączali do obrzędów odprawianych według obrzędów kurii rzymskiej cały szereg nabożeństw o charakterze lokalnym i ludowym, jak np.: szopkę, dramaty pasyjne itp. Wpływ franciszkanizmu zaznaczył się również w organizowaniu oficjów<sup>8</sup>.

Uwaga Kowalskiego, o ile jest oczywiście słuszna, prowadzi do wniosku, że nie kto inny, ale właśnie franciszkanie zapoczątkowali dramat semiliturgiczny, bo dopuścili do liturgii język ojczysty, pozwolili także na przenikanie do nabożeństw elementów ludowych i lokalnych. Fakt wielkiej popularności zakonów minoryckich w Polsce usprawiedliwiałby również nasze przypuszczenia.

Brak odpowiedniej dokumentacji źródłowej, np. w postaci przekazów kronikarskich, można tłumaczyć niechęcią klasztorów do prowadzenia ksiąg. Brak tekstów dramatycznych wynika prawdopodobnie z tego, że owe „dramaty” były najczęściej improwizowane, nie zaś wyuczone na pamięć<sup>9</sup>. Jakkolwiek luźno zamieszczone tu i ówdzie uwagi, które już

<sup>7</sup> Por. C. Blume-Guids, M. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi (Leiche, Lieder und Rufe des 13, 14 und Jahrhunderts)*, Leipzig 1897, s. 118, 141 i in.

<sup>8</sup> Warszawa 1955, s. 65.

<sup>9</sup> O improwizowanych „reprezentacjach” wspomina także S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 70 i nn. Uwaga autora odnosi się wprawdzie do występów aktorskich na odpustach, zdaje się jednak, że improwizacje w ogóle wynikały z ówczesnej mody.

były cytowane, sugerują hipotezę o franciszkańskim pochodzeniu dramatu semiliturgicznego w Polsce, to jednak nie pozwalają one na rekonstrukcję jego obrazu. Kantak podkreśla, że kazania franciszkańskie często były panegirykami na cześć świętych zakonnych: Franciszka i Klary<sup>10</sup>. W niedziele i święta także w kościołach zakonnic odprawiało się uroczyste nabożeństwo dla ludu — z kazaniem — i że szczególnie solennie obchodzono dni świętych zakonnych<sup>11</sup>. Kazania te świadczą o żywotności czci św. Franciszka, podobnie jak liczne kościoły konwenckie pod jego wezwaniem. Kult św. Antoniego rozwijał się wolniej, dopiero od połowy XVII w. zaczął przyćmiewać kult Poverella. Słabiej przedstawiał się kult polskich świętych: Salomei, Kingi, Jolanty. Historyk z ubolewaniem stwierdza, że żywą cześć dla Kingi zachowały tylko klaryski sądeckie<sup>12</sup>.

Forma i sposób przedstawiania treści kazania pozwalają na pewne — oczywiście bardzo mgliste — wyobrażenie o pierwotnych misteriach. W tymże okresie i nieco później powstawały obok kazań żywoty świętych. Miały po pierwsze cel kaznodziejski, po drugie były wyrazem kultu<sup>13</sup>. Jeżeli *Vitae* w ogóle służyły tym samym celom co kazania, te zaś, jak mówią kroniki, były dramatyzowane, wolno przypuszczać, choć oczywiście bardzo ostrożnie, że i biografie świętych dramatyzowano. Nawet znany współczesny badacz dramatu staropolskiego, J. Lewański, przyjmuje taką możliwość. W jednej z prac pisze:

Wyglaszano i chyba inscenizowano większe utwory fabularne (może np. Legendę o św. Aleksym), których bezpośredniej, bliższej kontynuacji nie znamy<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Op. cit., s. 206-207.

<sup>11</sup> Tamże s. 249.

<sup>12</sup> Tamże s. 216. Bł. Kinga była fundatorką klasztoru w Starym Sączu, tam też przyjęła habit zakonny, dlatego miejscowe klaryski od początku najbardziej ją ceniły.

<sup>13</sup> Pierwsza biografia św. Franciszka, napisana przez Polaka, ale po łacinie, pochodzi dopiero z końca XV w. Jan z Komorowa we wstępie do Kroniki zakonu podał wiadomości o życiu i dziełach świętego. Por. Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Minorum*, „Kwartalnik Historyczny”, Lwów 1886. O Kronice wspomina B. Gładysz, *Św. Franciszek w hagiografii polskiej*, „Przegląd Teologiczny”, 1921, R. 7, t. 4, s. 342. Praca jest szczupła, uwypukla jedynie wydarzenia zewnętrzne, pomija prawie całkowicie przeżycia duchowe, nie daje wiernego obrazu Biedaczyni. Ale wcześniej już był znany żywot św. Kingi: *Vita s. Kyngae*, dzieło anonimowe, najprawdopodobniej pochodzenia franciszkańskiego. Nie można tego powieścić z pewnością, gdyż problem udziału franciszkanów w naszej rodzimej, średniowiecznej hagiografii jeszcze dotąd nie został podjęty w historiografii, niemniej istnieją wyraźne przesłanki, które upoważniają do przyjęcia franciszkańskiego autorstwa *Vitae*. Takie ujęcie sugerują wyniki badań s. H. Witkowskiej w pracy magisterskiej: *Vita s. Kyngae jako źródło hagiograficzne*, wykonanej na seminarium historycznym pod kierunkiem prof. dr M. Pollakówny, KUL 1960.

<sup>14</sup> *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 89.

M. Plezia we wstępie do *Złotej legendy* mówi o wspólnych, najczęściej powtarzających się elementach średniowiecznej hagiografii<sup>15</sup>. S. Witkowska w *Vita s. Kyngae* wykrywa jeszcze elementy duchowości franciszkańskiej: pobożność chrystocentryczną — uczuciową, żywy kult tajemnic Męki, ducha surowej ascezy, ideał ewangelicznej miłości, radość doskonałą<sup>16</sup>. Autorka analizując obok *Vitae s. Kyngae* także inne XIII i XIV-wieczne biografie księżnych polskich dochodzi do przekonania, że wszystkie pokazują ten sam typ świętej. Wyprowadza stąd wniosek: „ideały franciszkańskie były jakimiś dominującymi ideałami w ówczesnej polskiej mentalności religijnej”<sup>17</sup>.

Jaki wniosek z tych rozważań nasuwa się szukającym początku i źródła franciszkańskiego dramatu? Najliczniejszą grupę zachowanych dramatów stanowią sztuki o założeniach biograficznych. Pochodzą z XVIII, XIX i XX w. We wszystkich tych dialogowych żywotach odnajduje się całe zespoły elementów znanych ze średniowiecznych biografii. Jeżeli przetrwały w dramatach elementy duchowości franciszkańskiej, musiały być kiedyś mocno zakorzenione.

Jeżeli w dzisiejszych sztukach scenicznych wykrywa się elementy strukturalne dawnych biografii, to dowód, że tradycja dramatu hagiograficznego musiała być podtrzymywana poprzez stulecia i że wywodzi się w prostej linii od żywotów świętych i od dramatyzowanych kazań o świętych patronach.

Można by jeszcze zapytać, czy już w średniowieczu znano dramat hagiograficzny. Tak, znany był wówczas pod nazwą miraklu<sup>18</sup>. Mirakle wiązały się z cudem, cuda zaś stanowiły nieodłączną część żywotów świę-

<sup>15</sup> Por. Wstęp do *Złotej legendy Jakuba de Voragine*, Warszawa 1955, s. XVIII. Autor stwierdza, że integralną część żywotów świętych stanowiły cuda, czyli przejawy nadprzyrodzonej interwencji Bożej, dokonującej się za przyczyną danego świętego. Motyw cudów wprowadzono dlatego, że potężnie przemawiał do prymitywnych umysłów, jeszcze religijnie nie pogłębionych, szukających w czci oddawanej świętym przede wszystkim doraźnych korzyści. Autor również zaznacza, że hagiografia chciała też zaspokajać ciekawość człowieka i potrzebę fantazji, w tym celu podawała prawdę historyczną, ale spowitą w legendy. Genezą hagiograficznej legendy zajmuje się m. i. H. Delehaye. Por. *Cinq leçons sur la methode hagiographique*, Bruxelles 1943, s. 8-11. Przyjmuje on współudział ustnej tradycji w pracy hagiografa. A. Gennep, R. Dobrowolski widzą w legendzie jedynie literacką szablonowość i pewną konwencję w ujmowaniu postaci świętych. Negują wpływ elementów opowiadań ludowych na piszącego. Legenda według nich jest wyłącznym dziełem autora. Por. A. Gennep. *La formation des légendes*, Paris 1910, s. 128; R. Dobrowolski, *Żywot św. Jacka, Ze studiów nad polską hagiografią średniowieczną*, „Rocznik Krakowski”, 20 (1926), s. 31.

<sup>16</sup> Cytowana już praca magisterska, s. 112.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Autorka czerpie wiadomości z cytowanego wykładu prof. I. Sławińskiej.

tych. Na ten typ przedstawień z pewnością oddziałał tekst o św. Mikołaju, pochodzący z XI w. i stojący jeszcze na pograniczu dramatu liturgicznego i semiliturgicznego. Dramat hagiograficzny istnieje obok misterium, jest nawet wcześniejszy. Za przykład dialogowej biografii może posłużyć dramat *O Teofilu*. U Windakiewicza czytamy, że „Tradycja misterium o świętych przedstawia się w Polsce znacznie skromniej niż cykliów pasyjnych i bożonarodzeniowych”<sup>19</sup>, dalej zaś „W XVI i XVII w. scenie ludowej nie wystarczają już legendy świętych”<sup>20</sup>. Wynika stąd, że badacz dawnego teatru ludowego trafił także na ślady dramatu hagiograficznego<sup>21</sup>. Zanotowane fakty odnoszą się wprawdzie do okresu późniejszego, niemniej świadczą o kontynuowaniu tradycji wcześniejszej.

Warto jeszcze dodać, że w hagiografii nie wyczuwa się tendencji do wiązania dziejów bohatera z jego przeżyciami. Momenty psychologiczne wprowadza się rzadko. W dramacie chodzi raczej o problemy natury ogólniejszej, o jakieś rozstrzygnięcia moralne. Te założenia zaważyły i na współczesnym dramacie biograficznym, lecz przede wszystkim zadecydowały, i to już w XVI w., o wyodrębnieniu specjalnego rodzaju sztuk scenicznych, tzw. moralitetów. Dramaty te, zgodnie z nazwą, miały cel umoralniający i ze szczególnym upodobaniem posługiwały się alegorią, skupiały uwagę na znamionach powszechnych, nie zaś jednostkowych. Podstawowym tematem moralitetu była walka dobrych i złych skłonności w człowieku. Często chodziło w nich po prostu o dramatyzację winy i kary. Według Windakiewicza moralitety przedostały się na scenę polską razem z obyczajem zachodnim, w epoce żywych stosunków z Francją i Włochami. Są one obok dewocji pierwszym owocem wpływu teatru romańskiego na Polskę<sup>22</sup>.

Czy moralitety oddziaływały w jakiś sposób na franciszkańskie tradycje dramatyczne? Z pewnością tak. Zachowała się jedna sztuka z XVII w., prawdopodobnie pochodzenia klasztornego, może nawet franciszkańskiego, która pozwala dopatrywać się w XVI-wiecznych moralitetach drugiego źródła franciszkańskich tradycji dramatycznych (obok biografii)<sup>23</sup>. Zre-

<sup>19</sup> Op. cit., s. 135.

<sup>20</sup> Tamże, s. 136.

<sup>21</sup> Także K. W. Wójcicki rejestruje wystawienia: 1513 r. — odegrano dialog pobożny o ścięciu św. Jana; 1637 r. — *O św. Cecylii* opera włoska grana w Warszawie w czasie wesela Władysława IV; 1638 r. — *O chwalebnym męczeństwie św. Stanisława*; por. Wójcicki K. W., *Teatr starożytny w Polsce*, Warszawa 1841, t. I, s. 4 i 11.

<sup>22</sup> Tamże, s. 146.

<sup>23</sup> Autorka myśli o moralitecie *Mundus et Religiosus*, o którym wspomina Windakiewicz, op. cit., s. 151. Jest to pierwsza wzmianka historyczna o teatrze franciszkańskim. Wcześniejszych śladów — mówi autor — nie udało się wytropić. Kantał wątpi, aby minoryci już w XVII w. uprawiali teatr.

szta nie ulega żadnej wątpliwości fakt odnotowany u K. Kantaka, że w 1717 r. franciszkanie wystawili w Krakowie moralitet mięsopustny Fr. Borzykowskiego pt.: *Aplaus cnoty*<sup>24</sup>. Spora ilość współczesnych sztuk zakonnych zachowała w swej strukturze i tematyce elementy dawnych dramatów o charakterze moralitetowym i ten stan może najsilniej przekonywa o nieprzerwanej nici tradycji, zapoczątkowanej jeszcze w XVI w.

Kazania więc, biografie świętych i moralitety mogły być przypuszczalnym punktem wyjścia dla franciszkańskiego dramatu w Polsce. Oczywiście to tylko hipoteza, ale o tyle prawdopodobna, że znajdująca odpowiedniki w późniejszych dramatach. Genezy imprez teatralnych należy się również dopatrywać w niektórych obrzędach i zwyczajach kościelnych i zakonnych. Lewański mówi, że w średniowieczu „obok dramatu liturgicznego pojawiają się pierwsze inscenizacje nie oparte na liturgii, jeszcze ograniczone do dekoracji tylko, jak np. szopka franciszkańska”<sup>25</sup>.

Wiemy o tym, że sam św. Franciszek zapoczątkował widowiska religijne wystawiając w Greccio pierwsze jasełka. Z kultem żłóbka spotykamy się także w Polsce. U krakowskich klarysek dotąd przechowuje się szczątki jasełek z końca XIV w. Są to figury: Matka Boża na tronie, obok na podwyższeniu św. Józef — obie polichromowane. Całość szopki wyobraża hołd Trzech Króli. Inne figurki tej najdawniejszej roboty zaginęły, uzupełniono je w następnych wiekach<sup>26</sup>. Zabytek świadczy o samym fakcie kultu żłóbka, ale jak ten kult wyglądał, nie potrafimy powiedzieć. Choć nie ma dokumentów na to, aby w szopce stosowano dialog pasterzy, jednak wiadomość o udziale wiernych w tym „nowym” obrzędzie pośrednio łączy się z genezą teatru. Szopka musiała przyciągać wiernych i budzić żywe zainteresowanie. W następnych wiekach „reformacji, bernardyni i franciszkanie dla większego powabu ludzi do swoich kościołów jasełkom przydawali ruchomości [...]”<sup>27</sup>. Ponieważ elita społeczeństwa w dobie stanisławowskiej widziała w tym obrzędzie przejawy ciemnoty i zabobon, prymas Poniatowski listem okólnym z dn. 1 grudnia 1789 r. zabrania utartego i uświęconego tradycją obyczaju, pobudzającego więcej do śmiechu i żartów niż do pobożności<sup>28</sup>.

O pewnych widowiskowych tradycjach franciszkańskich wspomina też Jędrzej Kitowicz w swoich *Pamiętnikach*. Mówi w nich, że oo. bernardyni obok jasełek wystawiali „kołyskę Chrystusa Pana w jakiejś

<sup>24</sup> T. II, s. 410.

<sup>25</sup> Op. cit., s. 89.

<sup>26</sup> Por. J. P a g a c z o w s k i, *Jasełka krakowskie*, „Rocznik Krakowski” 1902, s. 94-125.

<sup>27</sup> K a n t a k, *Bernardyni polscy*, t. II, Lwów 1933, s. 465.

<sup>28</sup> T e n ż e, *Franciszkanie polscy*, t. II, s. 472.



gościnnej izbie przy furcie klasztornej". O ceremonii wiedzieli tylko dewoci i dewotki. Schodzili się i wraz z zakonnikami otaczali kolebkę z figurką Dzieciątka. „Całe zgromadzenie klasztorne formowało cyrkuł, śpiewając pieśni stosownie ułożone. Gwardian z jednej strony, a pierwszy po nim w stopniu godności z drugiej strony klęcząc kołysali kolebką, śpiewając razem z drugimi”<sup>29</sup>. Wszelkie tego rodzaju widowiska pobożne wiązały się z corocznymi większymi uroczystościami, niejednokrotnie stanowiły ilustrację tekstu ewangelicznego<sup>30</sup>.

Gdyby teatr franciszkański ograniczał się jedynie do tak prymitywnych „reprezentacji”, świadczyłoby to o wielkiej wsteczności zakonu w stosunku do osiągnięć Polaków w dziedzinie dramatu i teatru w ogóle. Przecież w XVII i XVIII w. był już bardzo popularny teatr w kolegiach jezuickich i pijarskich. Ten szkolny teatr działał w około 80 miejscowościach. Jezuici mieli 46 scen, pijarzy 23<sup>31</sup>. Na repertuar składały się dramaty o charakterze dydaktycznym, o tematyce religijno-moralnej. Początkowo grano tu utwory w języku łacińskim, potem polskim. Oczywiście owe moralitety, bo takie najczęściej wystawiano, są dziś tylko dokumentem epoki, na ogół dla kultury teatralnej znaczenia nie mają. Teksty pisali profesorowie, grzęznąc w miarę rozwoju baroku w alegorii, widowiskowości i panegiryzmie, mało zaś dbając o poziom artystyczny. Podstawę jednak gry stanowiły teksty (declamationes). Zawierały zwykle tezę, jakieś wskazania, zmuszały do rozumowania. Teatr ów pozwalał na wprowadzenie do tekstu intermediiów polskich, do których przeniknęły już pierwiastki ludowe. Z czasem dostały się na sceny szkolne przekłady francuskich tragedii i oryginalne utwory polskie. W stosunku do rozwoju sceny polskiej teatr kolegialny tym się wyróżniał, że wprowadził mnóstwo innowacji, jak np. nieznaną dotychczas system światła od góry, ruchome kulisy itp.

Równoległe z teatrami jezuickimi działają teatry dworskie, „wykształcone”, jak je nazywa Windakiewicz<sup>32</sup>. Za Władysława IV spotykamy się w Warszawie z operą włoską. W tymże czasie następują pewne zmiany w dziedzinie architektoniki scenicznej. Powstaje scena obszerna, odpo-

---

<sup>29</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za Augusta III*, Poznań 1840-41, s. 5.

<sup>30</sup> W „Kronice Wileńskiej” zachował się opis jednego widowiska, jakie urządzono w kościele wileńskim podczas oktawy Niepokalanego Poczęcia. Zob. „Kronika Wileńska” nr 199 (fakt zanotowany około 1700 r.). O tym wydarzeniu wspomina także Kantak, *Bernardyni polscy*, t. II, s. 277.

<sup>31</sup> Por. L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1953.

<sup>32</sup> Op. cit., s. 70 nn.

wiednia dla przedstawień operowych<sup>33</sup>. W XVIII w. zaczyna też swoją działalność teatr narodowy.

Nie należy jednak zapominać, że obok teatru szkolnego, dworskiego, potem narodowego, „żył” jeszcze teatr ludowy, korzeniami tkwiący w średniowieczu. Zdaje się, że widowiska franciszkańskie, zwłaszcza te, które wiązały się z kościołem jako miejscem wystawień, najbardziej były spokrewnione właśnie z tym teatrem, ale nie miały nic wspólnego z dramatem, tzn. z jakimś tekstem słownym. Wystawienie jasełek czy też innych scen z życia Pana Jezusa i Matki Bożej w kościołach franciszkańskich miało na celu przyciąganie do Boga ludzi i pobudzanie ich do większej pobożności. Fakty te wprawdzie świadczą o zainteresowaniach zakonem sprawami teatru, ale nic nie mówią o kulturze teatralnej franciszkanów. Wiemy z pewnością, że obok niemych inscenizacji dawano w kościołach całe przedstawienia. W liście prymasa Poniatowskiego czytamy:

Zakazuje się dalej procesów reprezentujących Mękę Pańską przez przybieranie na to osób albo czytania i explikacji jakiegoś Piłatowego Chrystusa na śmierć skazującego dekretu, kołysania w dzień Narodzenia, zaśnienia czyli pogrzebu w dzień Wniebowzięcia, dialogowych reprezentacji w Niedzielę Kwietną, wystawienia pod różnymi a częstokroć śmiesznymi figurami i malowaniami grobów w W. Piątek, odprawiania pasyjnego nabożeństwa bez pozwolenia itd.<sup>34</sup>

List pochodzi dopiero z drugiej połowy XVIII w. (1786 r.), ale „reprezentacje”, o których wspominaliśmy, musiały mieć już swoją dawniejszą tradycję. Z pewnością początkowo przyciągały ludzi do kościoła i oddziaływały na ich umysły i serca, aż wreszcie spowodowały zakaz, gdy przestały się zgadzać z powagą Kościoła. Dziwne się tylko wydaje, że jeszcze w XVIII stuleciu „proces Chrystusa” czy też „dialogi na Niedzielę Kwietną” odbywały się w kościele, skoro na Zachodzie już w XII w. scenę przenosi się na zewnątrz świątyń, a w XVI w. przedstawienia „religijne” daje się w salach. Widać, że te występy silnie wiązały się z nabożeństwami i miały charakter na wpół liturgiczny. Widowiska uświetniały uroczystości kościelne, dlatego stosowali je nawet jezuici w XVII w. Pobożne dialogi łączyli oni z procesjami<sup>35</sup>.

Co do pochodzenia tekstów bożonarodzeniowych czy pasyjnych, to niezawodnie w poprzednich stuleciach niejedne jasełki powstały w klasztorze franciszkańskim. Konkretnie jednak tego stwierdzić się nie da. Na to potrzeba specjalnego opracowania jasełek. Rkps horodecki z końca

<sup>33</sup> Por. K. Targosz-Kretowa, *Teatr Dworski Władysława IV (1635—1648)*, Kraków 1965, s. 118-134.

<sup>34</sup> Por. Kantak, *Franciszkanie polscy*, t. II, s. 472.

<sup>35</sup> Por. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich*, Warszawa 1935, s. VII; także Wójcicki, op. cit., s. 16.

XVI w., odnoszący się do Krakowa (co wynika ze wzmianek w tekście), należał pierwotnie do franciszkanów<sup>36</sup>. Świadczą o tym specjalne wierszyki. W tym rękopisie — mówi Windakiewicz — znajdujemy 6 sztuk z pierwotnej franciszkańskiej redakcji. Z tego wniosek, że minoryci mieli swój udział w twórczości dramatycznej, na pewno zaś przyczynili się do rozszerzenia kultu żłóbka i kultu Męki Pańskiej, co zresztą wynikało z charakteru zakonu<sup>37</sup>. Zdaniem Michała Orlicza „Kolędowanie, adoracja, jasełka, szopka, to dalszy ciąg rozbudowy misteriów o Bożym Narodzeniu, które w ulepszonej scenicznej formie przetrwały do dziś, oczywiście nie na terenie kościelnym”<sup>38</sup>. Misteria — to dalsza faza rozwoju dramatu liturgicznego. Jeżeli kult Dzieciątka, przejawiający się w różnych formach w XVII i XVIII w. tak silnie związał się z kościołami franciszkańskimi, to kto wie, czy franciszkanie nie zapoczątkowali go w Polsce i w ogóle i czy misteria bożonarodzeniowe nie są pochodzenia franciszkańskiego. Jeżeli nawet nie wyszły one od minorytów, to jednak przez nich były podtrzymywane. W tych obrzędach i zwyczajach Bożego Narodzenia dużą rolę odegrały pieśni-kolędy. Niektóre z nich miały formę dialogu, prawdopodobnie były śpiewane z podziałem na role, np. przy „kołysaniu”. Zarówno struktura tych pieśni jak i sposób wykonania wskazywały na związki ze sceną, że zaś są autorstwa franciszkańskiego, mówi o tym A. Brückner. Czytamy:

Spółczesnym jest kancjonał puławski, nieco krótszy, w małej ćwiartce 97 kart liczący, zawierający 40 pieśni całych i kilka urywków, napisany w 1551 r., pisany gotyką jak i rękopis kórnicki, w puławskim i kórnickim powtarza się 21 pieśni w tym samym brzmieniu. I ten zbiór powstał u franciszkanów, i w nim najliczniejsze są kolędy przeznaczone dla uświetnienia jasełek, zwyczaju, który franciszkanie gorliwie zachowywali<sup>39</sup>.

Zachowana u klarysek w Krakowie szopka z XIV w., kolędy z w. XVI świadczą o dawności tradycji franciszkańskich, ale nic nie mówią o kształtowaniu się dramatu bożonarodzeniowego. Wydaje się jednak, że w najodleglejszych czasach minoryci polscy wytworzyli pewne indywidualne formy dramatyczne, które stały się podstawą dla dalszego rozwoju historycznego, z kolei ten dalszy rozwój odbył się w ramach analogicznych do rozwoju dramatu polskiego i dramatu innych narodów. Najstarsze

<sup>36</sup> Por. Windakiewicz, op. cit., s. 16.

<sup>37</sup> Por. P. Pourrat, *La spiritualité chrétienne*, Paris 1938, t. II, s. 251 i 502; E. Delaruelle, *L'influence de saint François d'Assise sur la piété populaire*, *Relazioni III — X Congrès International des Sciences Historiques*, Roma 1955, s. 451-457; także w *La pietà popolare alla fine del Medioevo*, *Relazioni II — X Congrès international des Sciences Historiques*, Roma 1955, s. 523.

<sup>38</sup> *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1933, s. 9-10.

<sup>39</sup> Op. cit., s. 196.

dialogi, potem zaś dialogi *De nativitate Christi* i *Traktat o Zwiastowaniu anielskim* Jana Żabczyca z 1617 r. — posłużyły późniejszym autorom: L. Rydlowi, A. Oppmanowi, L. Schillerowi do nowszych opracowań jasełkowych. Wśród współczesnych dramatów bożonarodzeniowych znajduje się wiele tekstów autorstwa franciszkańskiego i one są dowodem najbardziej oczywistym na żywotność tej tradycji w zakonach minoryckich<sup>40</sup>.

Tradycja dialogów i misterii pasyjnych u franciszkanów ma zupełnie podobną historię. Kto ją zapoczątkował? Nie wiadomo, choć znany jest punkt wyjścia — *Officjum sepulchri*. Z typem widowisk misteryjnych w Polsce łączą się gry pasyjne. Niewątpliwie na dramat tego typu oddziaływały *Confréries de la passion*, znane we Francji i w całej Europie. Misteria o Męce Pańskiej wystawiane były przez kler zakonny i świecki. O reprezentacjach minoryckich wspomina J. Kowalski, A. Brückner, K. Kantak, ale żaden z autorów nie zwraca uwagi na znamiona typowo zakonne. I w tym wypadku rozwój dramatu przebiegał prawdopodobnie równoległe do rozwoju sztuk pasyjnych innego także pochodzenia. Było ich zaś wiele. W 1533 r. odegrano w Krakowie dialog dominikański, który trwał aż 4 dni. Występowało w nim 108 osób<sup>41</sup>. Z połowy XVI stulecia pochodzi misterium *O chwalebny m martwychwstaniu* Mikołaja z Wilkowiecka. Niektóre dialogi i misteria można było oglądać na odpustach w Krakowie i Częstochowie. Wystawieniami zajmowali się studenci, tworzący specjalne kompanie aktorskie. Spektakle ich opierały się nie tyle na dokładnie przygotowanym tekście, ile raczej na przygodnej, improwizowanej twórczości, zależnie od sytuacji, która dawała widzów i... grosze — jak się wyraża Windakiewicz<sup>42</sup>. Ks. J. Poplatek wspomina także o jezuickich dialogach pasyjnych<sup>43</sup>. Pewne teksty wy dobył i opublikował J. Lewański<sup>44</sup>. Ostatecznie nie wiadomo, jak wielki był wkład minorytów w dzieło kształtowania dramatu o Męce Pańskiej, ale jedno możemy orzec: tradycja sztuk pasyjnych nie jest wyłącznie franciszkańska.

Obok misterii bożonarodzeniowych i wielkanocnych znano w Polsce misteria na Wniebowstąpienie, Boże Ciało — one wskazują, że wido-

<sup>40</sup> Podczas swojej kwerendy autorka trafiła na wiele tekstów jasełkowych, ale tylko dwa spośród nich noszą na sobie znamiona wyraźnie franciszkańskie: 1. *Jasełka św. Franciszka Serafickiego, Przedstawienie sceniczne w 3 odsłonach*, Kraków 1901 o. Floriana, kapucyna i 2. *Greccio*, opera, Kraków 1956 o. P. Palucha, także kapucyna. Badanie całej franciszkańskiej twórczości bożonarodzeniowej wymaga oddzielnej pracy.

<sup>41</sup> Por. Wójcicki, op. cit., s. 4.

<sup>42</sup> Op. cit., s. 70 nn.

<sup>43</sup> *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957, s. 122.

<sup>44</sup> Op. cit.

wiska organizowano przede wszystkim w okresie uroczystości kościelnych. Charakter ich był więc dorywczy i ściśle związany ze świętami. Wydaje się, że przedłużeniem tych wszystkich widowiskowych tradycji są dzisiejsze misteria o Narodzeniu i Męce, obchody związane z zaśnięciem i Wniebowzięciem Matki Boskiej, znane i praktykowane regularnie przez bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, poza tym artystyczne programy zakonne, które jeszcze obecnie urząda się w klasztorach z racji świąt kościelnych i wszelkich rocznic: śmierci założycieli, założenia lub kasaty zgromadzeń, uroczystości świętych patronów itp.

Źródła tradycji franciszkańskiego dramatu, dotąd rozpatrywane, łatwo można zakwestionować, ale istnieją jeszcze inne źródła, wyłącznie franciszkańskie, które zdecydowanie wpłynęły na ukształtowanie się i rozwój minoryckich sztuk scenicznych. Odrębną, a wyraźnie franciszkańską nić tradycji dramatycznych zaczynają *Kwiatki św. Franciszka*, dzieło zrodzone na przełomie XIII i XIV w., ale przetłumaczone na język polski dopiero na początku XX stulecia. Znaczna część dramatów polskich nosi na sobie pieczęć *Fioretti*.

W historii zakonu franciszkańskiego w Polsce znajdujemy uwagę: „Czytano w refektarzu prawdopodobnie książkę Bonawentury”, w innym zaś miejscu autor informuje, że był śpiewany św. Franciszka *Hymn o słońcu* i Bonawentury *Stabat Mater*<sup>45</sup>. Z tego wniosek, że franciszkanie musieli przywieźć ze sobą dzieła włoskie i łacińskie, to zaś jest możliwe, bo skądinąd wiemy, że poezja franciszkańska rozpowszechniała się szybko poza granicami Włoch. Ponieważ we Włoszech Jacopone da Todi był największym poetą franciszkańskim, wolno przypuszczać, że i jego twórczość przeszczepiono na grunt polski. Jacopone jest autorem pieśni religijnych, pisanych po łacinie i w narzeczu ludowym Umbrii. Spod jego ręki wyszły sekwencje łacińskie, dialog pod krzyżem, zaczynający się od słów: „Donna del Paradiso”. Fryderyk Ozanam widzi w twórczości piewcy z Todi pierwsze próby dramatu ludowego w języku włoskim, o pieśni zaś *Amor di Caritate*, napisanej w formie dialogu (i tu zgodność tradycji) twierdzi, że Jacopone zaczerpnął do niej myśli z poezji św. Franciszka<sup>46</sup>. Duch poezji św. Franciszka natchnął też w XII w. Tomasz z Celano do napisania *Dies irae* i pieśni o stygmatach Poverella w tymże samym rytmie, co hymn łaciński. Dialog prowadzą tu: św. Franciszek, chór i dwa głosy. Święty opowiada o stygmatach, które otrzymał na Alverni. Te pieśni przetłumaczył na język polski dopiero Lucjan Siemieński, jednak mogli je zakonnicy wykorzystać o wiele wcześniej dla

<sup>45</sup> Kantak, *Franciszkanie polscy*, t. I, s. 187 i t. II, s. 291.

<sup>46</sup> *Les franciscains en Italie au XIII siècle*, Paris 1855 (Oeuvres complètes t. 5), s. 293.

własnych, tzn. klasztornych potrzeb w języku oryginalnym. O laudach i *Hymnie słonecznym* św. Franciszka będzie mowa w innym rozdziale.

Potwierdzeniem pewnych franciszkańskich tradycji dramatycznych, zapoczątkowanych jeszcze w wiekach średnich, może być późniejsza twórczość literacka minorytów. W XVII stuleciu wiele pisze bernardyn Sitański<sup>47</sup>. Najważniejszy jego dorobek literacki stanowią: *Poematum variorum libri quatuor*, wydane w Wilnie 1626 r. Są to istotnie wiersze różne, treści religijnej, a także świeckiej. Między religijnymi znajdujemy wiersz o Męce Pańskiej, o św. Franciszku i Klarze. Autor zdradza wyraźne zamiłowanie do teatralności, do jaskrawych, naturalistycznych obrazów, licznych wykrzykników i pytań retorycznych, pisze, jak inni, w stylu epoki. W zbiorze poezji występują też dialogi, np.: *Dialogismus matris cum puero*.

Upodobanie franciszkanów do form dramatycznych widoczne jest także w dialogowych apologiach. W historii bernardynów uderza czytelnika przykład następujący: autor mówi najpierw, że z postępem wykształcenia podnosi się także działalność piśmiennicza bernardynów, potem zaś:

Tyszkowski składa nuncjuszowi pisma w obronie zakonów, a w 1770 r. wydaje *Theatrum myśli* — dialogową apologię, w której występują aktorowie: Bezbożnicki ateista, Wolnicki deista, albo libertyn, Pogański bałwochwalca, Rabinowicz Leizor Żyd uczony, Bogobojski pan pobożny, Mędrski teolog<sup>48</sup>.

Zwracają tu uwagę nazwiska znaczące, specjalnie dopasowane do roli, którą grają te osoby. Duch epoki aż nadto wyraźnie odbił się w utworze. K. Kantak następująco ocenia wartość apologii:

Co prawda trudno nazwać szczęśliwą tę obronę Mędrskiego, dowody jego zwłaszcza z nauk przyrodniczych pewnie nawet na współczesnych nie wywarły spodziewanego wrażenia np., że gorące źródła i wulkany są śladami ognia piekielnego w głębi ziemi, albo też, że sztuką szatańską żydówka po śmierci porodziła, na co przytacza powagę doktora<sup>49</sup>.

Pierwsza historyczna wzmianka o udziale franciszkanów w teatrze pochodzi dopiero z 28 lutego 1717 r. Odegrano wtedy moralitet mięso-

<sup>47</sup> Por. Kantak, *Bernardyni polscy*, t. II, s. 316.

<sup>48</sup> Tamże, s. 491.

<sup>49</sup> Autorka nie dotarła sama do *Theatrum myśli* i nie ma własnego sądu o sztuce. Przytacza ją tylko na dowód zainteresowań franciszkańskich formami dramatycznymi. Podczas kwerendy autorka trafiła też na ślady dramatów historycznych z okresu rozbiorów Polski. Jeden z takich tekstów znajduje się w Archiwum oo. reformatów w Krakowie.

pustny F. Borzykowskiego pt. *Aplaus cnoty*<sup>50</sup>. Z dotychczasowych badań i rozważań wynika:

1. zagadnienie genezy dramatu franciszkańskiego można rozstrzygnąć tylko hipotetycznie, nie zaś w sposób pewny;

2. biografie świętych, misteria, moralitety, *Fioretti*, *Pieśń słoneczna* św. Franciszka i średniowieczne laudy zapoczątkowały prawdopodobnie tradycje franciszkańskiego dramatu;

3. franciszkanie nie stworzyli odrębnej, indywidualnej linii rozwojowej, ich dramat miał charakter zbliżony do europejskiego;

4. franciszkanie nie mieli wielkich ambicji teatralnych, dawali przedstawienia rzadko (L. Simon wcale o nich nie wspomina), prawdopodobnie tylko z racji świąt kościelnych czy zakonnych, głównie w celu kształtowania religijnych pojęć odbiorców, zgodnie z apostolskimi założeniami zakonu;

5. współczesny dramat franciszkański kontynuuje staropolskie linie rozwojowe.

## 2. WIELOKIERUNKOWOŚĆ ROZWOJU FORM DRAMATYCZNYCH O TRADYCJACH FRANCISZKAŃSKICH

Rozwój form dramatycznych o tradycjach franciszkańskich szedł w wielu kierunkach. Punktem wyjścia dla jednych będą średniowieczne żywoty, dla innych moralitety znajdujące swą kontynuację we współczesnych scenach zakonnych, *Fioretti*, lub wreszcie średniowieczne laudy. Gdy chodzi o teksty dramatyczne o charakterze biograficznym, udało się ich zebrać 47, w tym 30 drukowanych. Zapoznają one z życiem bardziej popularnych świętych franciszkańskich. Wśród wspomnianych sztuk scenicznych można wyróżnić 3 główne grupy:

1. utwory o założeniach ściśle biograficznych, na które składają się wszystkie ważniejsze wydarzenia z życia bohatera<sup>51</sup>,

2. utwory z wyraźną akcją traktujące o wybranym etapie życia interesującej nas postaci<sup>52</sup>,

<sup>50</sup> Tekst zaginął w czasie przenoszenia Ossolineum ze Lwowa do Wrocławia.

<sup>51</sup> Założenia biograficzne najlepiej realizuje W. Stroka w sztuce *Św. Franciszek z Assyżu, utwór sceniczny z XIII w.*, Grodno 1926; także F. Noel, *Il Poverello (Biedaczek)*, Lwów 1925; F. Z b a n i u s z e k, *Rycerz miłości*, Warszawa 1927. W dramatach o założeniach ściśle biograficznych akcja ogranicza się do minimum, składają się na nią zrzeczenie lub mniej zręcznie połączone obrazy ilustrujące kolejne wypadki z życia świętego.

<sup>52</sup> Utwory tej grupy posiadają wyraźną akcję, angażującą szereg postaci luźno związanych z osobą głównego bohatera. Ten główny bohater ukazuje się zwykle wtedy, gdy wypadki dochodzą do punktu szczytowego w dramacie. Od momentu wystąpienia świętego zmienia się zwykle kierunek akcji. Ludzie źli i przewrotni

3. obrazy dramatyczne skupiające uwagę odbiorcy na jednym konkretnym wypadku z dziejów świętego<sup>53</sup>.

W dramacie o założeniach biograficznych wyodrębniają się dwie warstwy treściowe: pokład historyczno-biograficzny oraz warstwa traktująca o dziejach polityczno-kościelnych i o dziejach kultury. Najobszerniej rozbudowany jest wątek pierwszy. Dramaty tej grupy opierają się o specjalną konstrukcję, posiadającą luźną budowę, realizowaną poprzez tzw. obrazy dramatyczne. O takiej strukturze decydują dwa czynniki: wielość zdarzeń i problem czasu. Praktycznie dramatopisarze radzą sobie z trudnościami w ten sposób, że dokonują selekcji scen, pokazują tylko nieliczne fakty z różnych okresów życia świętego, inne momenty sygnalizują za pośrednictwem występujących postaci. Pomiedzy poszczególnymi aktami upływa niekiedy kilka lub kilkanaście lat. Warto tu jeszcze dodać, że w odróżnieniu od żywotów epickich sztuki sceniczne o świętych z reguły pomijają dane genealogiczne o bohaterze. Na tzw. „akcję” wspomnianych sztuk składają się przede wszystkim sceny ilustrujące przełomy duchowe głównego bohatera. Na przykładach sztuk o bracie Albercie można dostrzec inne jeszcze prawo o doborze zdarzeń dramatycznych. Przedstawione obrazy — to poszczególne stopnie na drodze powołania człowieka, to punkty, w których bohater przechodzi od jednej ofiary do ofiary coraz większej, aż przez zupełne unicestwienie siebie osiąga całkowite zjednoczenie ze Stwórcą. Przegląd sztuk o innych jeszcze świętych franciszkańskich prowadzi do przekonania, że dramatopisarze chętnie wciągają do przedstawień scenicznych także takie zdarzenia, które traktują o cudach i łaskach nadzwyczajnych bohatera, również obrazy odsłaniające rąbek jego wiecznej chwały.

Współcześni autorowie mniejszej miary wprawdzie nie kopiują dokładnie wzorów i ujęć średniowiecznych, ale wykorzystują w całej pełni poszczególne elementy dawnych epickich biografii. Stąd w ich dramatach tak wielki nacisk na motyw cudów, łask nadzwyczajnych i wiecznej chwały świętego. Samo życie wewnętrzne, życie łaski, nie było obce

---

nawracają się lub giną, skrzywdzeni zaś osiągają pożądane dobro. W sztukach tego typu autorzy z zasady pomijają wątek dziejowy. Miejsce tła historycznego zajmuje niekiedy tło obyczajowe. Do tej grupy utworów należą przede wszystkim sztuki Z. Głossówny.

<sup>53</sup> Do grupy trzeciej zaliczyć można jedynie 3 utwory: J. Łukasiewicz, *Testament św. Franciszka*, Wąbrzeźno 1929; G. Ducati, *Skon św. Biedaczka z Assyżu*, Lwów 1925 i S. K., *Na Alwerni*, „Pochodnia Seraficka”, 6 (1926). Konstrukcja dramatyczna zwłaszcza dwu ostatnich dialogów, przypomina formę oratorium o charakterze deklamacyjno-emocjonalnym. Nie ma tu tła historycznego i obyczajowego, brak akcji i ruchu scenicznego. Wszystkie środki poetyckiego wyrazu wykorzystane są do uwznioślenia przedstawionego momentu z życia świętego. Akcent główny pada na słowo.



wiekom średnim, nie było też obojętne przeciętnemu człowiekowi z przełomu XIX i XX w., ale naprawdę te sprawy, jako trudniejsze doszły do głosu dopiero w spekulatywnej myśli współczesnego człowieka. Rozwój życia łaski podkreślają przede wszystkim: A. Bunsch, K. Wojtyła, W. Noćm, W. Bąk.

Drugi pokład treściowy — nazwalibyśmy go dziejowym — o wiele słabiej rozbudowany jest w utworach scenicznych typu biograficznego niż w żywotach epickich. Wprowadza się go raczej w tym celu, by stworzyć historyczną podstawę dla fabuły. Wątek dziejowy uwypukla prawdę o życiu i świętości bohatera, pozwala odróżnić realne wypadki od legendarnych. Obok ściśle biograficznych dramatów znajdujemy w naszych zbiorach kilka sztuk z wyraźną akcją. Należą do nich przede wszystkim obrazy Z. Glossówny, np. o św. Antonim. Poza tym istnieją jeszcze obrazki dialogowe osnute na tle legendy, np.: *Zbłąkane serca* Z. Glossówny lub B. Katerwy *Legenda o św. Franciszku*.

Pokrewieństwo współczesnych dramatów ze średniowieczną hagiografią<sup>54</sup> widoczne jest: 1. w schematach kompozycyjnych, 2. w doborze zdarzeń, wątków i motywów, 3. w krzyżowaniu się prawdy historycznej z legendą, 4. w celach, którym służą zarówno współczesne dramaty biograficzne jak i dawne epickie żywoty, 5. w konstruowaniu pojęcia świętości, 6. w elementach duchowości franciszkańskiej.

Punktem wyjścia dla rozwoju innej grupy utworów scenicznych są moralitety. Moralitet jako typ staropolskiego dramatu obecnie już nie istnieje, ale nie zaginął bez śladu. Poszczególne jego elementy można odnaleźć w XX-wiecznym dramacie zakonnym, tzn. takim, który wyszedł spod pióra zakonnych autorów i był pisany z myślą o scenie zakonnej. Wnioski płynące z analizy zachowanych tekstów franciszkańskich, poparte zapiskami historyków teatru, upoważniają do postawienia następujących hipotez: 1. moralitet franciszkański istniał obok jezuickiego, 2. współczesne sztuki zakonne kontynuują tradycję staropolskich moralitetów.

Franciszkańskie sztuki zakonne grupują się wokół trzech ośrodków tematycznych. Wyróżniamy więc:

1. dramaty o młodych ludziach, stojących wobec zagadnienia wyboru drogi życia<sup>55</sup>;

<sup>54</sup> Wydaje się, że średniowieczne *Vitae* świętych franciszkańskich, np. *Vita S. Kyngae*, jeżeli nawet nigdy nie były inscenizowane i przerabiane na dialog, z pewnością oddziaływały na późniejszą twórczość dramatyczną, co zresztą łatwo sprawdzić na przykładach znalezionych tekstów dramatycznych. Bliższej i bezpośredniej kontynuacji XIII i XIV-wiecznych biografii nie można poznać wskutek braku materiałów źródłowych.

<sup>55</sup> Wszystkie utwory grupy I są dziejami walki jednostek o najwyższe ideały i cele życia, por. Z. Glossówna, *Św. Franciszek z Assyżu. Obraz sceniczny*

2. sztuki, które czerpią tematy nie z bezpośredniej obserwacji życia codziennego w zakonie, ale są właściwie dramatyzowanymi anegdotkami, legendami lub alegorycznymi historyjkami, obfitującymi w moralizatorskie dialogi <sup>56</sup>;

3. utwory sceniczne o charakterze satyrycznym i humorystycznym, które w pewnym sensie można by uważać za rodzaj rewiowego przeglądu różnych typów ludzi żyjących w klasztorze, wszelkich ich wad, rozmaitych błędów, potknięć i śmiesznośtek w postępowaniu <sup>57</sup>.

Zachodzi pewna zgodność między naszym podziałem współczesnych scen zakonnych a dokonaną przez Windakiewicza <sup>58</sup> klasyfikacją dawnych moralitetów. Pokrewieństwo tematyczne więc — to już jeden argument przemawiający za postawioną hipotezą. Forma dramatyczna zachowanych obrazków franciszkańskich jest dziś niezmiernie prosta. Można w nich wyodrębnić trzy zasadnicze części: 1. krótkie wprowadzenie do tematu, 2. właściwą akcję sprowadzającą się w większości przypadków do nieskomplikowanego dialogu, który często jest po prostu zwykłym monologiem wygłaszanym przez poszczególne postaci utworu w obecności wszystkich uczestników akcji, 3. zakończenie zawierające zazwyczaj rozwiązanie akcji lub jakiś uogólniający obraz o funkcji znaczeniowej.

Z monologiem i dialogiem epickim idzie w parze statyczność scen. Nic się w nich nie dzieje. Wszyscy aktorzy znajdują się na scenie, postaci zaś mówiące wysuwają się tylko ku przodowi. Monologi osób dramatu — to autonomiczne, niezależne od siebie części, połączone w konstrukcyjną całość za pomocą pieśni. Wypowiedzi postaci pozwalają czytelnikowi wytworzyć sobie jakiś bardzo syntetyczny i abstrakcyjny obraz doskonałości człowieka. Prostota w budowie dialogów, w układzie zdarzeń, przejawiająca się w chronologii, w jasnym i nie wymagającym komentarzy kreśleniu obrazów sytuacyjnych, świadczy o związkach

---

w 7 odślonach, Kraków 1935; Agnieszka S., *Matce Marii od Krzyża w hołdzie*, rkp. z 1956 r. biblioteki ss. franciszkanek w Bydgoszczy. Kapucynki SS., *Aniol Królowej Polski*, rkps z 1955 r. biblioteki ss. kapucynek w Przasnyszu.

<sup>56</sup> Autorowie dramatycznych anegdot i alegorycznych historii czerpią tematy nie z życia, lecz przede wszystkim z epickiej, najczęściej ustnej tradycji franciszkańskiej. Przykładami tej grupy utworów są: Agnieszka S., *Sen nowicjuszek*, Bydgoszcz 1957, rkps; *Najmilsza cnota*, Bydgoszcz 1955, rkps E. Zuchl, *Oblóczyzny Biedy*, rkp. biblioteki ss. klarysek w Krakowie; Jolanta S., *Z miłości sprzedali Pismo św.*, rkps biblioteki ss. franciszkanek w Orliku; S. Głowacka, *Korowód najwyborniejszych cnót*, rkps biblioteki ss. klarysek w Krakowie oraz inne utwory E. Zuchl i Jolanty S.

<sup>57</sup> Klara S., *Dialogi psychologiczne, Humoreski*, rkps biblioteki ss. felcjanek w Przemyślu.

<sup>58</sup> Op. cit., s. 146. Autor wyróżniał 3 główne grupy moralitetów: 1. pouczające o celach życia, 2. paraboliczne, 3. bachiczne.

z dawnym dramatem. Dużą zaś rolę realizmu, obserwowana choćby w rozmowach postaci, przekonywa o ewolucji pewnych strukturalnych elementów dramatu i stopniowym odchodzeniu od tradycji moralitetowych.

Mówiąc o formie dramatycznej zachowanych obrazków zakonnych nie można przemilczeć sprawy udziału muzyki w sztukach scenicznych. Melodia, śpiew, gra instrumentów spełniały poważną rolę w dramacie średniowiecznym. Ich funkcja i udział nie zmniejszyły się i w obecnej twórczości zakonnej<sup>95</sup>. Ponieważ teksty mają charakter na wespół religijny, dalekie są od dramatu liturgicznego, nie spotykamy w nich śpiewu gregoriańskiego. Przeniknął do nich jednak element muzyczny zarówno w postaci pieśni kościelnej religijnej, jak też i w postaci piosenki świeckiej. Śpiew łączy się zwykle z fabułą dramatu. Ten rys twórczości franciszkańskiej wspaniale tłumaczy się wpływem serafickiego pieśniarza. Św. Franciszek miłował muzykę. Śpiew towarzyszył pracom Poverella, śpiewem wyrażał Święty swoje uczucia w każdej sytuacji życiowej. Poza tym obecność pierwiastka muzycznego we współczesnych dramatach jest także pozostałością moralitetową.

Trudno w tym miejscu pominąć sceny intermediiowe, posiadające niewątpliwie cel satyryczny. Ośmieszają one głównie fałszywie pojmowaną pobożność i obowiązki zakonne. Konstrukcja zdarzeń, ich uszeregowanie, kontrastowe zestawienia prowadzą do zdemaskowania bohaterów i ośmieszenia niewłaściwej lub obłudnej ich postawy. Temu samemu celowi służą słowa, gest i mimika. Satyrę dostrzega się przede wszystkim w rytmie postaci.

W tradycjach franciszkańskich niemałą rolę odegrały *Kwiatki św. Franciszka*, kronika legendarna, pochodząca z XIV w. Wpływ tej księgi zaznaczył się również w polskim dramacie, ale dopiero wtedy, gdy ukazał się przekład Staffa. Zainteresowanie wzrosło w okresie jubileuszu 700-lecia śmierci Poverella, a także po drugiej wojnie światowej, prawdopodobnie z powodu obudzenia się religijności szczególnego rodzaju, takiej religijności, która w pewnym sensie stała się impulsem do przebudowy świata w duchu ewangelicznym, a więc i franciszkańskim. Udało się wydobyć 24 obrazki sceniczne związane z tradycją *Kwiatków*. Przypuszczać jednak należy, że teksty dramatyczne, które do nas dotarły, stanowią tylko drobną cząstkę faktycznego, niegdyś i obecnie istniejącego materiału. Biorąc pod uwagę twórczy wkład pisarza w konstruowaniu obrazków dramatycznych można wyróżnić sztuki, które są: 1. wier-

<sup>95</sup> W niektórych sztukach śpiew pełni rolę nastrojowego akompaniamentu, np. Głowacka, *Korowód cnót*, Agnieszka S., *Najmilsza cnota*. W innych dramatach śpiew łączy się z fabułą. Należy do elementów strukturalnych o zróżnicowanej funkcji.

nym naśladownictwem tekstu źródła: a) bezpośrednim — jeżeli przedmiotem adaptacji scenicznej jest sama legendarna kronika; b) pośrednim — jeżeli autor opiera strukturę dialogów o fabułę opracowaną już przez powieściopisarzy, w naszym konkretnym przypadku o tekst utworów Z. Kossak-Szczuckiej lub P. Górskiej;

2. swobodną parafrazą *Kwiatków*;

3. artystycznym przetworzeniem tematów i motywów legendarnych, zaczerpniętych z księgi *Fioretti*.

Klasyfikacja tematyczna wyróżniłaby także 3 grupy prób dramatycznych: 1. obrazki koncentrujące uwagę głównie na postaci św. Franciszka, 2. dialogi, które nie pomijają wprawdzie osoby Poverella, ale na plan pierwszy wysuwają postaci towarzyszy zakonnych Świętego, 3. dramatyczne historyjki o bracie Juniperze. Analiza interesujących nas sztuk z aspektu właściwości rodzajowych pozwala dostrzec dwie wyraźne grupy: pierwszą — z przewagą elementu epickiego i drugą — z przewagą elementu dramatycznego. Możemy także powiedzieć, że sztuki sceniczne będące parafrazą księgi *Fioretti* charakteryzują się większą ilością elementów dramatycznych, niż wierne naśladownictwa kroniki, w których przeważa pierwiastek epiczny, opisowy; dramatyzacji elementów opisowych dokonują autorzy dzięki: a) wprowadzeniu nowych postaci, nie występujących w tekście źródła, b) ograniczeniu mniej istotnych dialogów, które najczęściej zmniejszają tempo i dynamikę akcji, c) interpretacji zdań stwierdzających jakieś fakty czy stany za pomocą partii monologowych, wewnątrznie zdynamizowanych (np. modlitwy), d) zmiany sytuacji wyjściowych, co w konsekwencji pozwala na łączenie różnych obrazów w jedną, nierozzerwalną całość myślową o zwartej kompozycji.

Wszelkie dialogi pochodzą od autora sztuk, nie zaś od autora *Kwiatków*, a więc dramatopisarz jest czymś więcej niż redaktorem; zmiany, rozszerzenia, interpretacje, ograniczenia, wyjaśnienia w dramatach-parafrazach nie naruszają tematu, głównej myśli i ogólnej atmosfery legendarnej kroniki. Obrazy uzupełniające, czy też wzbogacające dramatyczną akcję o nowe jakieś elementy najczęściej mają charakter scen aktualizujących zdarzenia, wiążących wypadki z życia pierwszych minorytów ze współczesnymi zdarzeniami w naszych klasztorach. Trzecią grupę dramatów, będących artystycznym przetworzeniem tematów i motywów legendarnych zaczerpniętych z *Fioretti*, reprezentuje tylko jeden utwór — R. Brandstaettera *Teatr św. Franciszka*.

Rozpatrując utwory mniej więcej jednorodnie strukturalnie można stwierdzić, że sztuki dramatyczne będące parafrazą *Kwiatków*, są sporym krokiem naprzód w stosunku do wiernych adaptacji scenicznych tekstu źródła, ale znów te parafrazy, choćby najbardziej swobodne, nie dorównują pod względem artystycznym i twórczym dramatowi z trze-

ciej kategorii. Tak jest przynajmniej w naszym przypadku. Utwór R. Brandstaettera, jakkolwiek wyrósł z tradycji *Fioretti*, to jednak — można powiedzieć — zapoczątkował nową linię franciszkańskiego dramatu, dramatu problemowego. Autor mocno osadził swe postaci w dzisiejszej rzeczywistości, przystosował franciszkanizm do wymagań i potrzeb współczesnego człowieka i współczesnego świata.

Z kolei należy przejść do innego jeszcze źródła tradycji franciszkańskich, znajdujących swe odbicie w polskim dramacie, mianowicie do średniowiecznych laud łacińskich i włoskich. Dialogowe laudy powstały jeszcze za życia Poverella, wyszły spod pióra franciszkańskich poetów, w pierwszym rzędzie Jacopona da Todi. Pisali je również Tomasz z Celano i św. Bonawentura, jeżeli oczywiście można ufać dawnym kronikarzom. Na glebie tych XIII-wiecznych pieśni wyrosły późniejsze kantaty i oratoria. Opery raczej są wynikiem rozwoju misteriów. Laudy opracowywane przez muzyków stanowią wprawdzie punkt wyjścia dla dramatycznych utworów wokalnie-instrumentalnych, ale rzeczywiście twórcami oratoriów są dopiero libreciści, poeci, przede wszystkim Manni († 1618 r.), wywodzący się z humanistów, a także Balducci († 1642).

Początkowo źródłem dla libretta była Biblia, następnie legenda religijna, historia powszechna, mitologia, nawet opisy przyrody i pracy. Hagiografię wciągnięto do tematów oratoryjnych po raz pierwszy w 1663 r. W XVII w. przenikają do tego typu utworów także czysto instrumentalne partie. W XVIII w. zaciera się granica między oratorium, kantatą i operą. Tak wygląda sprawa scenicznych form muzycznych we Włoszech. Ale i w polskim repertuarze franciszkańskim mamy kantaty, oratoria i opery. Najstarsza znaleziona kantata pochodzi z 1787 r. Jest to *Szymon z Lipnicy* Wacława Sierakowskiego; następnie z 1857 — W. Syrokomla *Św. Franciszek i słowik*, z 1870 pochodzi oratorium K. Ostrowskiego *Cud różany*. Z okresu przedwojennego znane jest oratorium Ewy Konopnickiej *Błogosławiony Jan z Dukli* (1933); wreszcie powojenne: opera Henryka Adamusa o św. Antonim i oratoria o Piotra Palucha.

Osobno wypada omówić *Hymn słoneczny* św. Franciszka, który choć jest utworem wybitnie lirycznym, w wielu dramatach stanowi ważny element konstrukcyjny, w montażach poetyckich i wieczornicowych zajmuje centralne miejsce, a także doczekał się opracowania dramatyczno-muzycznego.

### 3. TRADYCJA HYMNU SŁONECZNEGO ŚW. FRANCISZKA

W krytyce literackiej czyta się na temat *Pieśni* Poverella biegunowo przeciwne zdania. Jedni widzą w niej natchnioną poezję, inni — tylko nieudolne naśladownictwo niektórych kantyków i psalmów Starego Za-

konu<sup>60</sup>. Dla nas utwór ten ma znaczenie dlatego, że wyrósł na tle religijności wieków średnich i że pochodzi od św. Franciszka. W *Laus de creaturis* krzyżują się dwa style poetyckie: wzniosłość hymniczna, wynikająca z szacunku, z jakim odnosi się podmiot liryczny do adresata i prostota franciszkańska, mająca źródło w odczuciu przez poetę synostwa Bożego i braterstwa z wszelkim stworzeniem. Tendencja pierwsza przejawia się szczególnie wyraźnie w epitetach określających doskonałość Boga, w apostroficzności także w wersach rozpoczynających strofy: „Pochwalony bądź Panie [...]”. To wezwanie staje się po prostu zasadą konstrukcyjną utworu i decyduje o przynależności do gatunku literackiego. Tendencja druga widoczna jest w doborze motywów, w składni, w bezpośredniości wypowiedzi. W *Pieśni* Bóg jest Stwórcą wszechświata, ale i Ojcem. Człowiek — to z jednej strony poddany, którego obowiązkiem — służyć Bogu, czcić Go i wielbić, okazywać wdzięczność i podziw, z drugiej zaś — dziecko Boże i brat stworzeń, umiłowany przez Pana i sam miłujący. Cała *Pieśń słoneczna* — to wielka i harmonijna symfonia błogosławieństw, czci i uwielbień dla Stwórcy wszechświata. Strofa pierwsza najsilniej akcentuje zależność człowieka od Boga, stosunek poddanego do Pana, wynikający z poczucia sprawiedliwości i prawa Stwórcy do stworzenia:

Najwyższy, wszechpotężny, dobry Panie,  
Twoją jest sława i chwała  
i cześć i wszelkie błogosławieństwo  
Jedynie Tobie, Najwyższy, przystoją,  
a żaden człowiek nie jest godzien  
nazwać Ciebie.

Obowiązek służby i wdzięczność wyraża głównie zakończenie utworu:

Chwalcie i błogosławcie Pana  
i czyńcie Mu dzięki  
i służcie Mu z wielką pokorą!

Miłością i uwielbieniem przesycone są wszystkie wersety *Pieśni*. *Hymn* śpiewa i gra nie tylko serce Franciszka, ale przyroda i wszechświat cały, w ogóle wszelkie twory Boże: słońce, księżyc, gwiazdy, wiatr, powietrze, czas pochmurny i pogodny, woda, ogień, ziemia, śmierć, ludzie. Przyroda dlatego może głosić chwałę i składać świadectwo Panu, bo jest znaczone piętnem Jego mądrości i nieskończonej dobroci<sup>61</sup>. Na tę przyrodę patrzy Franciszek jak na symbol, który wskazuje poza i po-

<sup>60</sup> Por. E. Porębowicz, *Św. Franciszek z Assyżu*, Warszawa 1899, s. 101-102.

<sup>61</sup> Por. E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, Warszawa 1958, s. 132.

nad siebie, a więc Boga, i to w sposób bezpośredni. Do niego Bóg przemawiał z każdego stworzenia tak wyraźnie, że wszystko musiało mu się stać siostrą i bratem. Bratem był mu przede wszystkim człowiek. Franciszek łączy się z przyrodą w umiłowaniu i uwielbianiu Stwórcy<sup>62</sup>. W *Hymnie* głosi też autor pochwałę dzieł Boskich.

Okoliczności powstania *Pieśni słonecznej* (bliskość śmierci, cierpienia fizyczne i moralne, stygmaty, stopniowa utrata wzroku) podnoszą jeszcze bardziej wielkość i wartość aktów Franciszkowego kultu<sup>63</sup>. Utwór pod każdym względem przypomina kantyk trzech starotestamentowych młodzieńców w piecu ognistym (Dan., III, 51—90). Ze strof o nieregularnej budowie i rytmice, o mieszanych rymach, wieje duch świeży i dotychczas prawie nieznan. Z analizy tzw. „treści” widać, że w *Pieśni słonecznej* św. Franciszek przedstawił całą swą filozofię i program życiowy. Śmiało można powiedzieć, że utwór jest syntezą myśli i duchowości Poverella, co więcej, w nim odzwierciedla się cały Mąż Boży. I to jest jeden powód olbrzymiego wpływu nie tylko na kształtowanie się ducha franciszkańskiego w zakonie minoryckim, ale i na twórczość literacką, więc także i na dramat. Poza tym, trzeba to koniecznie dodać, Patriarcha assyjski mocą swego rozkazu zobowiązał wszystkich braci do wyuczenia się *Pieśni* na pamięć i częstego jej śpiewania. W ten sposób utwór, wciąż przekazywany młodszemu pokoleniom, dotarł i do współczesnych. Stąd i w dzisiejszym dramacie franciszkańskim niejednokrotnie spotyka się w sztukach scenicznych albo cały tekst *Laus de creaturis*, albo też tylko fragmenty, w dosłownym brzmieniu lub poetycko modyfikowane, parafrazowane, wmontowane zaś w różne akty i sceny dramatu i tworzące z nim nierozzerwalną całość. Znajdują się również takie utwory, które w całej rozciągłości są jakby echem *Pieśni*, dramatyzowaną opowieścią, wyrastającą z dzieła Poverella, np. *Brat słoneczny* T. Kosmalanki.

Przejdźmy teraz do przeglądu sztuk scenicznych, związanych z tradycją *Pieśni słonecznej*, by odpowiedzieć na pytanie, jaką funkcję pełni

---

<sup>62</sup> Por. K. Michalski, *Myśl franciszkańska i jej wpływ na Dantego*, „Przegląd Współczesny” 6 (1929), t. XX, s. 15-16. Autor zaznacza, że to, co filozofia zdobyła własną pracą, to św. Franciszek odgadywał intuicyjnie i przeżywał z olbrzymią siłą. Św. Franciszek pogodził ducha wieku z duchem najgłębszej religijności i pobożności. Z pewnością dlatego wywarł tak silny wpływ na społeczeństwo. Cała filozofia franciszkańska streszcza się w *Hymnie*, może więc utwór świętego i dziś oddziałuje silnie na dramatopisarzy, skoro tak często wprowadzany jest do sztuk scenicznych. Na temat filozofii i duchowości wieków średnich wiele piszą: Pourrat, *La spiritualité chrétienne*, t. II, Paris 1928, cytowany już Gilson i E. Longpré, *La Théologie mystique de St. Bonaventure*, „Arch. Franc. Hist.” t. IV, s. 36.

<sup>63</sup> Por. E. Stateczny, op. cit., s. 42.

ta *Pieśń* w dramacie i jakie jest jej znaczenie. *Laus de creaturis* pojawia się przede wszystkim w montażach poetyckich jako pewien program ideologiczny.

Cz. Kędzierski rozpoczyna część artystyczną obchodu jubileuszowego ku czci św. Franciszka od wstępnego przemówienia, w którym zapoznaje odbiorcę z duchem Poverella, akcentuje raz po raz miłość, jako najbardziej znamiennej cechę Świętego i zwraca uwagę na to, że „dziś więcej niż kiedykolwiek przejąc nam się trzeba tym wielkim duchem ewangelicznym św. Franciszka dla dobra i siły moralnej naszej Ojczyzny”<sup>64</sup>. Zaraz po krótkim zagajeniu zamieszcza *Hymn* w przekładzie L. Staffa. Przeznacza go do solowego wykonania, do deklamacji. Ta drobna na pozór uwaga ma swą wyraźną wymowę. Najwidoczniej chodzi tu o dalszy ciąg przemówienia, o rozwinięcie myśli autora rzuconej poprzednio, albo raczej o zwięzłą syntezę zarówno tego, co prelegent powiedział, jak i streszczenie całego dalszego programu. *Pieśń* pełni tu rolę uwertury w operze. Jej zadaniem — wytworzyć odpowiedni nastrój, zasygnalizować główne tematy i motywy, które zostaną rozwinięte w innych punktach poetyckiej wieczornicy. *Hymn* pozostaje w takim stosunku do całego programu, jak właśnie uwertura do dramatu muzycznego. Z jednej strony *Pieśń* ma charakter autonomiczny, z drugiej zaś stanowi organiczną całość z następnymi utworami. Dobór materiałów wydaje się celowy. Każdy punkt programu ostro zarysowuje inną cechę charakteru Świętego, inną cnotę Franciszka, a więc: ubóstwo, pokorę, radość, miłość. Montaż kończy się chóralnym śpiewem: *My chcemy Boga*. Koncepcja autora jest jasna, łatwa do uchwycenia. Skoro Kędzierskiemu chodziło o zapoznanie odbiorców z duchowością franciszkańską, o zaszczepienie ideologii Poverella w życie współczesne, chyba najłatwiej było oddać głos najpierw Świętemu, potem zaś dopiero ukazać możliwe sposoby realizacji tego programu w konkretnym działaniu, by doprowadzić wreszcie do zdecydowanej reakcji słuchaczy, by obudzić w nich chęć oddania się Bogu.

Podobną funkcję pełni też *Pieśń* w akademii opracowanej przez oo. franciszkanów w Krakowie<sup>65</sup>. W montażu chodzi również o przekazanie uczestnikom pewnego programu ideologicznego, ale nie tylko. Rola kompozycyjna *Hymnu* wydaje się tu ważniejsza. Montaż składa się z dwu części: 1. Matka Boża w narodzie polskim, 2. *Pieśń* słoneczna św. Franciszka. Tytuł części drugiej nie jest przypadkowy. Autor mówi w niej o samym św. Franciszku, potem o Bracie Albercie i o Maksymilianie

<sup>64</sup> *Sw. Franciszek z Assyżu*, Poznań 1926, s. 13.

<sup>65</sup> *Akademia na Niepokalane Poczęcie NMP związana z 750-letnią rocznicą profesji św. Franciszka*, Kraków 1959, maszynopis.



Kolbe. W polskich bohaterach widzi ucieleśnienie myśli zawartych w *Laus de creaturis*, widzi odbicie ducha Poverella. Czyny świętych, modlitwa i praca są ukazywane w taki sposób, że właściwie patrzy się na nie jak na żywą ilustrację idei zamkniętej w tekście *Hymnu. Pieśń* — to jakby łańcuch wiążący te trzy postacie, to jednocześnie droga życia wskazywana rodzinom franciszkańskim przez naśladowców Poverella. Tą myślą kierował się autor w kompozycji i doborze materiałów montażu. Najlepiej przekonują o tym ostatnie zdania Narratora: „A my? Też idziemy w świat śpiewając słoneczną pieśń miłości, dobroci i radości”. Odśpiewaniem chóralnym *Hymnu* kończy się program. (muz. Rizzi)<sup>66</sup>. O ile w poprzednim montażu *Pieśń* występowała w funkcji uwertury, o tyle w omawianym przypadku ma charakter pointy, jest ogniwem spajającym sztukę z życiem. Akcent potęguje znacznie muzyka, która w stosunku do tekstu mówionego operuje bogatszą skalą tonów.

W innym montażu, mianowicie w *Franciszkańskim tryumfie Niepokalanej* o. Domańskiego<sup>67</sup>, *Pieśń* zapowiada wejście Poverella na scenę. Postać Świętego tylko raz się ukazuje oczom widza i to zaraz na początku, trzeba więc dobrze utrwalić jej obraz. Franciszek w towarzystwie braci zakonnych wkracza właśnie wtedy, gdy chór kończy śpiewanie *Hymnu*. Utwór muzyczny wytwarza tu pogodną i typowo franciszkańską atmosferę. *Pieśń* sygnalizuje także przynależność do zakonu umbryjskiego Patriarchy tych wszystkich postaci, które zostaną wprowadzone na scenę (Duns Szkot, bł. Ładysław, Sykstus IV, Klemens XIV, św. Leonard i inni). *Laus de creaturis* wiąże się w pewien sposób ze zdarzeniami, wyrasta z sytuacji życiowej i zdąża do jej zmiany.

Utwory: R. Brandstaettera<sup>68</sup> i W. Bąka<sup>69</sup> mogą posłużyć za ilustrację tej tezy.

Autor *Teatru św. Franciszka* jednej z pięciu odsłon, mianowicie czwartej, daje tytuł: *Pieśń słoneczna*. Akcja tej części toczy się w nocy, w przytułku dla bezdomnych. Występują zebracy i nędzarze, także Aktor, który w pierwszej odsłonie grał rolę św. Franciszka. Głównego bohatera widzimy w wielkiej duchowej rozterce, w momencie, gdy po zerwaniu stosunków ze światem i rzuceniu kariery aktorskiej szuka nowej drogi i celu życia. Zanim je znajdzie, musi przebyć ciężką próbę. Widownia jest świadkiem doświadczeń Bożych. Podczas gdy biedacy zażywają snu,

<sup>66</sup> Por. W 750 rocznicę profesji św. Franciszka (*Montaż poetycki*), maszynopis z r. 1959 biblioteki oo. franciszkanów w Krakowie, s. 21 i 22.

<sup>67</sup> *Franciszkański tryumf Niepokalanej, Misterium maryjne*, Niepokalanów 1955, maszynopis.

<sup>68</sup> *Teatr św. Franciszka, Misterium współczesne w 3 aktach*, Warszawa 1958.

<sup>69</sup> *Św. Franciszek*, Łódź 1948.

Aktor walczy z pokusami: Zjawiają mu się: Impresario, Biolog, Dama, Producent broni. Każdy na swój sposób stara się odwieść Aktora od powziętych postanowień, jednocześnie zaś pokazać mu nęcące horyzonty. Bohater wychodzi z próby zwycięsko. Kusicielom odpowiada:

O szatani, gdyby was nie było, Bóg byłby osiągalny bez walki. Więc byłby legendą. Wiem, że każdy z was ma teraz rysy mojej twarzy. W godzinę kuszenia cały świat ma rysy naszej twarzy.

Noc — ciemności zewnętrzne doskonale harmonizują ze stanem duszy bohatera. Wątpliwości nikną z nastaniem dnia. Blask słońca budzi uśpio-nych. Z serca ich wyrывa się Franciszkowa *Pieśń słoneczna*. Śpiewa ją Aktor, radośniej niż dnia poprzedniego, bo po przeżyciu walki duchowej. Widzi już swą nową drogę, w umyśle krystalizuje się program postępowania. Hymn przekształca się w czyn. Odtąd Aktor, wraz z całym gronem nędzarzy, stanowiących załazek nowego Zakonu, będzie naśladował św. Franciszka, przede wszystkim w wielbieniu Boga, w miłowaniu Stwórcy i człowieka. *Pieśń* u Brandstaettera jest więc okrzykiem pre-istoczonej i nawróconej duszy. Z niej poczęło się nowe życie. W niej także zawarty jest program współczesnych franciszkanów. Jaką rolę może odegrać w ich życiu? Może poruszać sumienia błądzących i zwracać umysły ku ideałom ojca serafickiego; może być hymnem dziękczynnym i pieśnią pochwalną, w niej można znaleźć ukojenie duszy i podstawy do wydawania sądu o bliźnich. W *Teatrze św. Franciszka Hymn* pełni jeszcze jedną bardzo ważną rolę. Jego rytmika i poezja wprowadza odbiorcę w inny, nowy nastrój, daleki od tego, który towarzyszył dyskusjom i polemikom w poprzednich odsłonach, do dramatycznej rzeczywistości wnosi żywioł liryczny.

Zarówno dramat Brandstaettera jak i Bąka przedstawiają dzieje walk ludzkich o najwyższe ideały i cele życia. Motyw walki przebija się w nich najwyraźniej. Ponieważ obaj autorzy są jednocześnie dramaturgami i poetami, umiejętnie wiążą elementy dramatyczne z nutą prawdziwie poetyckiej wrażliwości. Łączenie konfliktów duchowych z *Pieśnią*, czyli ciekawe powiązania dramatyczno-lirycznych nastrojów, służą obu autorom do wywoływania silniejszej ekspresji.

W dramacie W. Bąka trzy razy występuje *Pieśń*: śpiewa ją sam Poverello na podmiejskiej łące, potem Bracia w chwili konania św. Franciszka i przy jego pogrzebie. Ale nawet w tym ostatnim przypadku w *Hymnie* dźwięczy radość, nie nuta żałoby. *Hymn* głosi tryumf zwycięstwa ducha i świt lepszego jutra. Ponadto w całym utworze sporo jest scen, do których autor wprowadza wyraźne motywy *Laus de creaturis* i to zawsze w tych momentach, gdy Święty przeżywa konflikt z otocze-

niem, gdy musi stanąć w obronie idei. Śpiewa Franciszek, gdy pragnie cierpień i krzyża, śpiewa po otrzymaniu stygmatów także:

Chwalmy Pana! Tyś jest święty, o Boże! Tyś jest Pan nad Pany  
i Jedyny Twórca cudów [...]

*Pieśń* towarzyszy świętemu niemal w każdej chwili życia, bo — jak mówi Mistrz:

[...] śpiew dobry jest. Zawsze pragnąłem,  
Byśmy Bożymi kuglarzami byli.

W całym utworze śpiew *Hymnu* służy autorowi do uwydatnienia kontrastów: 1. w duszy samego Świętego, 2. kontrastów zaznaczających odrębność osobowości Franciszka i jego otoczenia, zwłaszcza najbliższego. *Pieśń* z jednej strony jest przyczyną konfliktów, z drugiej ich rozwiązaniem. Dzięki wydobyciu tych kontrastów przez poetę, oczom odbiorcy rysuje się oryginalna, plastyczna i pełna dramatyzmu postać Poverella, odmienna od tradycyjnie przedstawianej, tzn. w sposób słodkawy i dewocyjny. Wyczuwa się w bohaterze prawdziwą wielkość i świętość. Motywy *Hymnu* ciągle wplatane do poszczególnych scen utworu pełnią jeszcze rolę łącznika, spinają fragmentarycznie ukazane obrazy w jeden dramat. Znaczą też każdy etap życia coraz silniejszymi akcentami miłości i uwielbienia Boga. Ten chwyt artystyczno-kompozycyjny decyduje o pogodnym, a nawet radosnym wydźwięku całej sztuki.

Motywy i myśli *Hymnu* posłużyły T. Kosmalance do napisania fragmentu dramatycznego pt. *Słoneczny Brat*. Utwór można by nazwać udramatyzowaną parafrazą *Pieśni słonecznej*. W stosunku do tekstu Franciszkowego fragment jest jakby obszerniejszym dialogowanym komentarzem filozofii i ideologii Poverella. Chodzi o to, że w sztuce autorka ukazuje nie tylko stosunek Franciszka do przyrody i Boga, ale też próbuje określić stosunek stworzeń do ludzkiego przyjaciela. Punktem wyjścia dla Kosmalanki jest stwierdzenie, że św. Franciszek

[...] Wszystkiego, wszystkich brat [...]  
Wyszedł wszystkiemu naprzeciw,  
Przebite wyciągnął dłonie,  
Opasał nimi świat.

Do teźmy myśli wróci w zakończeniu, gdy w usta Świętego włoży słowa:

Niech pokorna siostra woda  
Słowa moje wiatrom poda  
Wszystkiemu stworzeniu w świat,  
Że człowiek przyrodzie brat.

W całym tekście, ilekroć Franciszek zabiera głos, a przemawia do żywiołów, ptaków, przyrody, tylekroć nazywa braćmi i siostrami wszystko, co żyje i istnieje. Ale nie o to głównie idzie w utworze. Ważniejsze wydają się konsekwencje tego braterstwa i one przede wszystkim interesują autorkę. Najpierw więc przyroda odnajduje siebie w Świętym, uważa Franciszka za szczególnego przyjaciela. A druga konsekwencja? Przyroda jest czuła i podatna na wezwania Franciszkowe do wielbienia Stwórcy. Święty korzysta z tej sytuacji. Już nie tylko własnym sercem oddaje chwałę Bogu, lecz zapożycza głosu stworzeń:

Bądź pochwalony Panie  
Przez szum, szmer, łoskot wód,  
I śpiew słowiczy,  
I wiatru drganie,  
I słońca wschód [...] <sup>70</sup>

Kosmalanka kształtuje swój fragment dramatyczny na wzór oratorium. Świadczą o tym partie chóralsne (Dzieci, Żab, Ptaków, Przyrody) i statyczność scen. Funkcję historyka powierza autorka jednemu Dziecku. Role solowe wykonują ponadto: św. Franciszek, Ziemia, Słońce, Woda, Trzcina. Wykaz osób występujących w dramacie wskazuje na to, że scena przeznaczona jest do odegrania przez dzieci i dla dzieci.

Można by jeszcze wskazać inne sztuki sceniczne, ściśle związane z tradycją *Pieśni słonecznej*, np. W. Stroki, E. Noela, ale one nie wzbogacają już naszych spostrzeżeń i wniosków, dlatego je pominiemy.

Na pograniczu oratorium i montażu poetyckiego trzeba by umieścić *Hymn słońca* w opracowaniu ss. franciszkanek z Orlika <sup>71</sup>. Anonimowa autorka wplata elementy muzyki i deklamacji między partie wokalne. Całość przypomina schemat konstrukcyjny fugi. Chór śpiewa strofę *Pieśni słonecznej*, w której pojawia się czysty temat. Gdy pierwszy chór milknie, włącza się zaraz chór drugi, który nie tylko że podejmuje tę samą myśl, ale przenosi ją jakby do wyższej tonacji i zarysowuje, na tle innych, może nawet kontrastowych tematów po to, by w zakończeniu sprowadzić wszystkie głosy znów do zgodnego podkreślenia zasadniczej myśli. Można tu mówić o pewnym paralelizmie. Po pierwszej strofie *Hymnu* chór śpiewa fragment *Kantaty* Piela. Po drugiej, w której brat słońca chwali Boga, autorka przewiduje miejsce dla deklamacji na tle muzyki:

<sup>70</sup> Tę samą myśl podejmuje R. Brandstaetter w *Teatrze św. Franciszka*. W akcie I Święty mówi przed kościółkiem św. Damiana: „[...] naprzód w sobie dostrzegałem prawdziwe piękno naszej przyrody, a dopiero potem w otaczającym mnie krajobrazie” (s. 9).

<sup>71</sup> *Hymn słońca (Montaż poetycki)*, maszynopis niedatowany.

Niebiosa głoszą Wiecznego cześć, chwałę,  
 Trwa Imię Jego wszystek wiek. I czci Go ziemia  
 I morze wspaniałe, ich głosu niech usłucha człek.  
 Kto zatlił niebios niezgasłe ogniska?  
 Kto ubrał słońce w złoty strój?  
 Już wschodzi słońce i z dala połyska,  
 Jak kiedy rycerz stoczy bój.

Tu włącza się znów innych chór, jakby trzeci głos fugi, deklamujący *Chwalcie Pana wszyscy*. Ten jeszcze bardziej ubogaca temat *Hymnu*. W podobny sposób opracowane są i dalsze strofy Franciszkowego utworu. Muzyka J. S. Bacha lub F. Chopina łączy poszczególne fragmenty. Utwory instrumentalne podejmują motyw przewodni *Pieśni* w odpowiedniej przeróbce artystycznej.

Nawet powierzchowna analiza dramatu franciszkańskiego, jakiej tu dokonaliśmy, wskazuje na silne i liczne związki z *Pieśnią słoneczną* assyjskiego Biedaczyny. Wprawdzie mogliśmy je wykryć w dramacie nowym, przeważnie XX-wiecznym, ale, co trzeba zaznaczyć, jeżeli *Hymn* znano w Polsce już w XV, a nawet XIV stuleciu, istnieje prawdopodobieństwo, że ta tradycja *Pieśni słonecznej* w dramacie musiała być we wszystkich epokach podtrzymywana.

Tradycje franciszkańskie w polskim dramacie — to zagadnienie szerokie i wieloznaczne. Szczupłe ramy niniejszego opracowania nie są w stanie objąć głębszej analizy zebranych tekstów, choć niektóre z nich są istotnie ciekawe i zasługują na zainteresowanie. Ponieważ jednak wiele źródłowego materiału — zaledwie sygnalizowanego tutaj — stanowią rękopisy, zestawienie wszystkich pozycji, które były podstawą niniejszej pracy, zamieszczono poniżej.

#### WYKAZ TEKSTÓW

- Adamus H. K.: Antoni z Padwy. Misterium liryczne w 5 obrazach z prologiem i epilogiem (Libretto operowe), tekst i muzyka tegoż autora, rkps z 1948 r. w bibl. oo. franciszkanów w Łodzi, form. 25×33, ss. 107+34+52.
- Agnieszka s.: Kwiatki św. Franciszka. Adaptacja sceniczna, maszyn. z 1955 r. w bibl. ss. franciszkanek w Bydgoszczy, form. 15×21, ss. 9;
- Matce Marii od Krzyża w hołdzie, maszyn. z 1956 r., tamże, form. 21×29, ss. 13;
- Najmilsza cnota. Mały obrazek sceniczny, maszyn. z 1955 r., tamże, form. 15×21, ss. 12;
- Sen nowicjuszeki. Mały obrazek sceniczny w jednej odsłonie, maszyn. z 1957 r., tamże, form. 15×21, ss. 10.

- Alfonsa s.: Brat Jałowiec, maszyn. niedatowany w bibl. ss. felicjanek w Przemyśle, form. 21×29, ss. 4.
- Anioł Królowej Polski. Krótki obrazek sceniczny w 4 odsłonach, maszyn. z 1955 r. w bibl. ss. kapucynek w Przasnyszu, form. 21×29, ss. 4.
- Anosow M.: Kuglarz Boży. Misterium o św. Franciszku z Assyżu w 3 sprawach z intermediami, Wilno 1928.
- Bąk W.: Św. Franciszek, Łódź 1948.
- Błogosławiona Izabella. Obrazek historyczny w 3 odsłonach. W dzień Podwyższenia Krzyża św. 14 września, rkps z 1897 r. w bibl. ss. franciszkanek w Kłodzku, form. 17×21, ss. 16, nlb. 10.
- Brandstaetter R.: Teatr św. Franciszka. Misterium współczesne w 3 aktach, Warszawa 1958.
- Bunsch A.: Przyszedł na ziemię święty, Kraków 1947.
- Cyralski J.: Barwne sceny z życia św. Franciszka, rkps z 1925 r. — zaginiony.
- Czujówna B. s.: Bracia mniejsi w drodze do Rzymu. Adaptacja sceniczna fragmentów powieści Z. Kossak-Szczuckiej *Bez oręęża*, maszyn. z 1950 r. w bibl. ss. felicjanek w Krakowie, form. 21×29, ss. 6.
- Dolores s.: Życie to śpiew miłości. Obrazki sceniczne z życia św. Franciszka w 4 odsłonach, rkps niedatowany w bibl. ss. serafitek w Oświęcimiu, zeszyt zwykły, ss. 87.
- Domaniński J. ks.: Franciszkański tryumf Niepokalanej. Misterium maryjne, maszyn. z 1955 r. w bibl. oo. franciszkanów w Niepokalanowie, form. 15×20, ss. 16.
- Droga życia. Obrazek sceniczny w 3 odsłonach, maszyn. z 1953 r. w bibl. ss. kapucynek w Przasnyszu, form. 21×29, ss. 3.
- Drovetti J.: Antoni Padewski. Dramat religijny w 3 aktach ze śpiewami, tłum. F. Silesius, Kraków 1931.
- Ducati G.: Skon św. Biedaczka z Assyżu. Obrazek sceniczny, tłum. F. Fidelis, „Dzwonek Trzeciego Zakonu” 39 (1925) s. 730-737.
- Florian o.: Jasełka św. Franciszka Serafickiego. Przedstawienie sceniczne w trzech odsłonach, Kraków 1901.
- Gawędy O. Kapistrana, „Pochodnia Seraficka” 1953.
- Gdy szły rzeki. Fragment o św. Franciszku (obrazek napisany w oparciu o *Kwiatki św. Franciszka*), maszyn. w bibl. ss. felicjanek w Przemyśle, form. 21×29, ss. 9.
- Glossówna Z.: Ciernista droga. Druga część Róż św. Elżbiety. Obraz sceniczny w 5 aktach, Lwów 1926;  
Franciszek u żłóbka. Żywy obraz franciszkański z deklamacją na Boże Narodzenie, Lwów [1936];  
Królowa Kinga. Obrazek sceniczny w 5 odsłonach, Lwów [1936];  
Obrońca. Obrazek sceniczny z życia św. Antoniego w 5 odsłonach, Lwów [1936];  
Padre Antonio. Obraz sceniczny dla młodzieży w 5 odsłonach, Lwów 1938;  
Przyjaciel. Obraz sceniczny w 4 odsłonach na role męskie (o św. Antonim), Lwów 1931;  
Róża św. Elżbiety, „Dzwonek Trzeciego Zakonu” 10-12 (1925);  
Św. Franciszek z Assyżu. Obraz sceniczny w 7 odsłonach (na role mieszane), Kraków [1933];  
Św. Klara. Dziwica II Zakonu św. Franciszka. Sztuczka sceniczna w 8 obrazach, Lwów 1926;

- Święta Księżniczka. Obrazek sceniczny franciszkański w jednej odsłonie, „Wiadomości Tercjarskie” 1933, nr 15, s. 91-97;
- Św. Małgorzata z Kortony. Sztuczka religijna w 7 obrazach, Lwów 1926;
- Święta Zyta, służąca tercjarska. Sztuczka sceniczna w 4 obrazach, Lwów [1928];
- Zbłąkane serce. Obrazek sceniczny dla młodzieży w 4 odsłonach z życia św. Antoniego (na tle legendy), Lwów 1931;
- Żywe obrazy, „Dzwonek Trzeciego Zakonu” 40 (1926).
- Głowacka S. s.: Dramat dla dziewcząt w 5 odsłonach z życia św. Matki Klary, maszyn. z 1958 r. w bibl. oo. franciszkanów w Krakowie, form. 20×29, s. 4-32;
- Dusza rozpoczynająca życie u stóp bł. M. Salomei, maszyn. niedatowany, tamże, form. 20×29, s. 1-4;
- Drzewko. Obrazek sceniczny w 3 odsłonach z życia Służebnicy Bożej Anieli Salawy, maszyn. z 1949 r. tamże, form. 20×29, s. 85-104;
- Korowód najwyborniejszych cnót, maszyn. z 1945 r. tamże, form. 20×29, s. 58-67;
- Kwiat Sieprawia. Obrazek sceniczny w 4 aktach z młodości Anieli Salawy, maszyn. z 1952 r. tamże, form. 20×29, s. 105-186;
- Święty i Błogosławiona. Obraz sceniczny w 6 odsłonach, Kraków 1931.
- Żywe obrazy sceniczne z życia św. Antoniego Padewskiego, maszyn. z 1958 r. tamże, form. 20×29, s. 32-54. Wszystkie wyżej wymienione obrazki sceniczne s. klaryski Stefanii Głowackiej są opracowane w jedną dużą księgę zatytułowaną: „Sztuczki teatralne”.
- Grudziński K. ks.: Św. Franciszek i jego brat wilk z Gubio. Utwór sceniczny w 3 odsłonach, maszyn. z 1956 r. w bibl. oo. bernardynów w Krakowie, form. 21×29, ss. 6.
- Hymn słońca (montaż poetycki), maszyn. niedatowany. w bibl. ss. franciszkanek w Orliku na Pomorzu, form. 20×29, ss. 5.
- Immortalitas divi Francisci a monumento in Theatrum deducta, Calissi 1721. Wido-wisko uczniów kolegium jezuickiego w Piotrkowie z 1721 r.
- Jałowiec — uczeń św. Franciszka. Adaptacja sceniczna *Kwiatków*, rkps niedatowany w bibl. ss. urszulanek w Lublinie, form. 21×29, ss. 7.
- Jałowiec — uczeń św. Franciszka. Adaptacja sceniczna *Kwiatków*, maszyn. niedatowany w bibl. ss. albertynek w Krakowie, form. 21×29, ss. 3.
- Jałowiec Brat (Według *Kwiatków św. Franciszka*), rkps niedatowany w bibl. ss. klarysek w Krakowie, form. 22×29, ss. 4.
- Jałowiec — uczeń św. Franciszka, maszyn. niedatowany w bibl. ss. felicjanek w Przemysłu, form. 21×29, ss. 6.
- Janoszancka M.: Gość z nieba. Obrazek sceniczny recytowany w jednej odsłonie, ku czci Brata Alberta, [W:] Zbiór materiałów na wieczornice, zebrał i ułożył Figiel W., Kraków 1938, s. 47-69.
- Joanna de Valois. Obrazek dramatyczny w 4 odsłonach, odegrany przez Izbę Zgromadzenia 14 IX 1899 r. we Lwowie, rkps w bibl. ss. franciszkanek w Kłodzku, form. 17×21, ss. 21, nlb. 2.
- Jolanta s.: Klasztor w lesie, przekład z holenderskiego, maszyn. niedatowany w bibl. ss. franciszkanek w Orliku na Pomorzu, form. 20×29, ss. 6;
- Paszteciki św. Franciszka, przekład z holenderskiego, maszyn. niedatowany tamże, form. 20×29, ss. 16;
- Z miłości sprzedali Pismo św. (z francuskiego tłum. na holenderski J. M. Devos, z hol. s. Jolanta. Tekst franc. J. Touraine'a), maszyn. niedatowany tamże, form. 20×29, ss. 20.

- Katerwa B.: Tajemnica miłości (legenda o św. Franciszku), „Kurier Poznański”, 1926, nr 456 (akt I Obraz II); „Gazeta Warszawska” 1926, nr 271 (akt II Obraz I).
- Kędzierski Cz.: Św. Franciszek z Assyżu, Biblioteka wieczornicowa, Poznań 1926.
- Klara s.: Dialogi psychologiczne. Sceny zakonne — humoreski, rkps z 1935 r. w bibl. ss. felicjanek w Przemyślu, zeszyt zwykły znormalizowany (I), zawiera następujące obrazki: 1. Aspirantka s. 51-56; 2. Spóźnione powołanie s. 57-63; 3. Dyletantki s. 63-70; ponadto:  
 Królowa kwiatów. Historia koronki franciszkańskiej, scenariusz unowocześniony w 4 aktach. Scena zakonna, rkps z 1935 r. s. 1-17;  
 Kwestarki. Obrazek sceniczny w 2 odsłonach, rkps niedatowany s. 70-81;  
 Odgłosy nieba. Obrazek sceniczny w jednej odsłonie. Scena zakonna, rkps z 1938 r. s. 18-27;  
 Powołanie Wawrzka. Scenariusz w 3 odsłonach, rkps z 1938 r. s. 81-91;  
 Siew na ugorze. Zawiazek i kasata Zgrom. SS. Felicjanek. Scenariusz w 5 aktach, rkps z 1954 r. w bibl. ss. felicjanek w Przemyślu, zeszyt zwykły znormalizowany (II), s. 1-75.  
 Z naszego podwórka. Humoreski zakonne, rkps z 1955 r., zeszyt (I) s. 28-49.
- Konopnicka E.: Oratorium bł. Jana z Dukli, Lwów 1933.
- Kosmala T.: Słoneczny Brat, maszyn. z 1957 r. w bibl. ss. felicjanek w Warszawie, form. 20×29, ss. 3;  
 Św. Feliks. Obrazek sceniczny napisany na podstawie prawdziwych faktów z życia świętego, maszyn. z 1954 r. tamże, form. 20×29, ss. 9.
- Kucharski W.: Misterium franciszkańskie, rkps z 1926 r. — zaginiony.
- Kwiatki św. Franciszka. Adaptacja sceniczna, rkps niedatowany w bibl. ss. franciszkanek w Klemensowie, zeszyt zwykły, ss. 27.
- Lenartowicz J. ks.: Małgorzata z Kortony. Opowieść obrazowa dla sceny ludowej skreślona w 10 obrazach na tle dziejowym z XIII w., Tarnów 1919.
- Łukaszewicz J. A.: Testament św. Franciszka Serafickiego. Wspomnienie ostatnich chwil św. Patriarchy. Misterium sceniczne, Wąbrzeźno (Pomorze) 1929.
- Łuskińska E.: Brat zwierząt i aniołów, „Kurier Codzienny”, 25 XII 1926 (fragment).
- Magdalena s.: Rozmowa dwóch aniołów (o bracie Albercie), maszyn. z 1952 r. w bibl. ss. albertynek w Krakowie, form. 21×29, ss. 2;  
 Żywot brata Alberta w opracowaniu Ks. P. Skargi, maszyn. z 1953 r. tamże, form. 21×29, ss. 3.
- Majerski J.: Człowiek człowiekowi. Dramat w 4 aktach z życia brata Alberta, maszyn. z 1956 r. w bibl. prywatnej: Kraków, ul. św. Krzyża 19 m 11, form. 21×26, ss. 66.
- Mencel W.: Przed świtem. Poemat dramatyczny o św. Franciszku, „Życie i Myśl”, 1965, nr 7/8.
- Nocoń W. ks.: Szaleniec. Obraz sceniczny w 3 odsłonach z życia brata Alberta, maszyn. z 1959 r. w bibl. xx. salezjanów w Krakowie, form. 21×29, ss. 39.
- Noel F.: Il Poverello (Biedaczek). Sztuka w 3 aktach z życia św. Franciszka z Assyżu, tłum. z franc. T. Lewicki, Lwów 1925.
- Oleska E.: Już idę... Pięć obrazów z życia bohatera miłości, Kraków 1933;  
 Mały Tercjarz. Obrazek sceniczny z dzieciństwa br. Alberta, Kraków [b.r.w.].  
 Opowieść starej Błażejki, „Pochodnia Seraficka” 1934.



- Ostrowski K.: Elżbieta węgierska, czyli Cud różany. Pow. lir. w dwóch częściach (Muzyka F. Liszta), „Dziennik Literacki”, 1870, nr 30;  
wyd. 2 pt. Legenda o św. Elżbiecie. Oratorium, muzyka Liszta, słowa polskie podług tekstu podłożył pod muzykę M. Rodziszewski, Warszawa 1872.
- Paluch P. ks.: Greccio. Opera, rkps z 1956 r. w bibl. oo. kapucynów w Krakowie, form. 25×35, ss. 71. Partytura muzyczna, tekst słowny pod nutami;  
Śmierć św. Franciszka, rkps z 1957 r. tamże, form. 22×27, ss. 8, tekst pod nutami;  
Św. Franciszek u stóp krzyża. Oratorium, rkps z 1957 r. tamże, papier duży, nutowy, ss. 18, tekst pod nutami.
- Piotrowski K. J. ks.: W ofierze Niepokalanej. Obrazek sceniczny w trzech odsłonach (o o. Maksymilianie Kolbe), maszyn. z 1948 r. w bibl. oo. franciszkanów w Niepokalanowie, form. 21×29, ss. 13.
- Pochód mariańskich pokoleń. Oratorium maryjne, maszyn. z 1955 r. w bibl. oo. franciszkanów w Niepokalanowie, form. 21×29, ss. 28. W tekście oratorium fragmenty poświęcone o. Maksymilianowi Kolbe.
- Pod Twoją obronę. Krótki obrazek sceniczny w 4 odsłonach, maszyn. z 1950 r. w bibl. ss. kapucynek w Przasnyszu, form. 21×29, ss. 6.
- Roślinka św. O. Franciszka, rkps z 1937 r. w bibl. ss. franciszkanek w Kłodzku, form. 17×21, ss. 19.
- Sen papieża. Adaptacja sceniczna fragmentu powieści Kossak-Szczuckiej *Bez oręza*, maszyn. niedatowany w bibl. ss. albertynek w Krakowie, form. 20×29, ss. 4.
- [Sierakowski W.]: Kantaty polskie w muzyce (o bł. Szymonie z Lipnicy), (b.m.w. — ok. 1787-1790).
- S. K.: Na Alwerni, „Pochodnia Seraficka” 6 (1926) s. 182-184.
- Stroka W.: Św. Franciszek z Assyżu. Utwór sceniczny z XIII w., Grodno 1926.
- Syrokomla W.: Św. Franciszek z Assyżu. Kantata, Wilno 1857.
- Świątobliwe figle brata Junipera w 3 obrazach, rkps z 1897 r. w bibl. ss. franciszkanek w Kłodzku, form. 17×21, ss. 14.
- Św. Franciszek i brat Jan, rkps niedatowany w bibl. ss. franciszkanek w Klemensowie, zeszyt zwykły, s. 42-51 (brak zakończenia).
- Św. Franciszek nawraca wilka, rkps niedatowany w bibl. ss. klarysek w Krakowie, form. 22×29, ss. 3.
- Św. Klara i św. Franciszek. Osnute na tle powieści P. Górskiej *Tarcza i kaptur*, rkps niedatowany w bibl. ss. franciszkanek w Klemensowie, zeszyt zwykły, ss. 31.
- Topińska Z.: Ptaki św. Franciszka, Warszawa 1935.
- Trubadur Boży. Adaptacja sceniczna *Kwiatków*, maszyn. niedatowany w bibl. ss. albertynek w Krakowie, form. 20×29, ss. 4.
- Ufajmy, rkps z 1897 r. w bibl. ss. franciszkanek w Kłodzku, form. 17×21, ss. 14, nlb. 4.
- Wilk z Gubio, rkps niedatowany w bibl. ss. franciszkanek w Klemensowie, zeszyt zwykły, s. 28-41.
- Wojtyła K. ks.: Brat Albert, maszyn. niedatowany w bibl. prywatnej ks. kardynała Wojtyły (Kraków), form. 21×29, ss. 68.
- W 750 rocznicę profesji św. Franciszka, (montaż poetycki), maszyn. z 1959 r. w bibl. oo. franciszkanów w Krakowie, form. 17×21, ss. 22.
- [Zbaniuszek F.]: Rycerz miłości. Dramat historyczny w 3 aktach, Warszawa 1927.

- Zuchł E.: Ja was zawsze strzec będę. Obrazek sceniczny, rkps z ok. 1935 r. w bibl. ss. klarysek w Krakowie, form. 15×20, ss. 6;  
 Obłóczyny Biedy, rkps z 1935 r. tamże, form. 16×21, ss. 8.
- Zielińska K. s.: Jałowiec, uczeń św. Franciszka, rkps z 1949 r. w bibl. ss. szarytek w Warszawie, duża oprawiona księga, s. 347-355;  
 Św. Franciszek (osnute na tle powieści Pii Górskiej *Tarcza i kaptur*), rkps z 1949 r. tamże, s. 168-188.

## FRANCISCAN TRADITIONS IN POLISH DRAMA

### Summary

As there are no relics from the Middle Ages we are compelled to reconstruct the Franciscan influences on Polish drama in analogy to the countries of Western Europe. The Franciscan drama, however, could not have come into existence sooner than in the XIII<sup>th</sup> century, in connection with the introduction and settlement of the Friars Minor in Poland. The origin of the drama should be sought in liturgy, especially in the Easter and Christmas office. The development of the dramatic forms with Franciscan traditions followed different trends.

Texts of biographic character still exist which take into consideration either all the important events of the hero's life, or deal with a selected period of his life, or with one particular happening. In these texts we find a fully developed historical and biographical background, while the political, religious and cultural ones are less emphasized. A clear-cut can be found in a few dramas only. The relation between contemporary dramas and the mediaeval hagiography is apparent: in the patterns of composition, in the choice of events, the thread of stories and motives, in the mingling of historical truth and legend, in the aims they serve, in the way in which the idea of holiness is formed, as well as in the elements of the Franciscan spirituality.

Contemporary monastic plays are the continuation of the Old Polish moralities; the subject of the former is usually concerned with: the problem of the choice of a way of life by young people, events of everyday life presented as moralizing dialogues between different types of men, and also of their errors, faults and their drolleries presented in the form of satire or humorous stories. The role of music and singing in the plays should also be emphasized.

„The followers of St. Francis played a great part in the Franciscan traditions. The plays based on them are either a faithful imitation of the original text, its free paraphrase or artistic transformation of the subjects and legendary themes. They take into consideration the character of Poverell as that playing a leading part, or are of secondary importance; other plays deal with the character of Friar Juniper. The next kind which goes back in its origin to mediaeval Latin and Italian lauds are the mystery plays, cantatas, oratorios and operas. St. Francis' *Sun Hymn* has a special position in this field. Though it is a markedly lyrical work, it constitutes an important structural element of many dramas, poetical adaptations and poetry reading. It has also been arranged as a musical drama. It should also be emphasized that manuscripts kept in monastic libraries form the larger part of the sources of information used in this paper; they are often liable to damages or they may be lost.