

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

WOKÓŁ DAWNYCH ZACHODNIOEUROPEJSKICH
PARANTELI TEATRALNYCH STAŃCZYKA
Z *WESELA* WYSPIAŃSKIEGO

Postać Stańczyka jako *dramatis persona* w *Weselu* Wyspiańskiego stanowi niewątpliwie jeden z dwóch szczytów — obok Matejkowskiego — artystycznej eksploatacji „królewskiego błazna” dla patriotycznej materii dzieła sztuki, ale jako osiągnięcie poetyckie nie ma w dziejach inkarnacji prawdy i legendy o Stańczyku sobie równej. O poetyckiej niezwykłości tego osiągnięcia decyduje „migotliwość egzystencjalna”, w jaką Wyspiański wyposażył jego postać; równocześnie jest ona widmem przeszłości i osobą historyczną, personifikacją złego sumienia przewodzących w polityce krakowskich konserwatystów i kontrastowym symbolem aktualnej niedoli narodu, cieniem, który się zsunął z Matejkowskiego obrazu i żywym upiorem o wymiarach herosowego tragizmu; Wyspiański, uczynił zeń przeciw wielkość zdradzoną przez małość, także przez małość tych, którym oficjalnie patronuje, wielkość gniewną i agresywnie okrutną — nie tylko w ironii gryzących słów, ale także w królewskim geście błazeńskiego podarunku — kaduceusza.

DZIENNIKARZ

Zacz kto? —

STAŃCZYK

Błazen.

DZIENNIKARZ

(poznając)

Wielki mąż!

STAŃCZYK

Wielki, bo w błazeńskiej szacie;
wielki, bo wam z oczu zszedł [...]

(a. II sc. 7 s. 92)

Za cłiwile powie Dziennikarz do Poety:

A przeszedł tu koło mnie cień,
Cień goryczy pełen wielkoluda
i ostawił mi laseczkę kaduczą.

(tamże sc. 8 s. 103)

¹ Cytaty z *Wesela* wg.: S. Wyspiański. *Dzieła zebrane*. T. 4. Kraków 1958.

Ale wielkość i małość, ich zwanie oraz ich konflikt nie są jedynie rodzicielami tragizmu, owej podstawowej osi konstrukcyjnej postaci Stańczyka w *Weselu*; fungują one również na innym planie konstrukcji tej postaci, wyposażając ją w cechy decydujące o jej osobliwości. Idzie tutaj o sprzężenie wielkości ducha i mądrości męża stanu z błahością urzędu dworskiego błazna, a więc o kontrast, który teatralnie wyrażając się z jednej strony strojem błazeńskim, z drugiej celnością mądrego słowa — nadaje tu postaci Stańczyka jakby wszechwładztwo nad wewnątrznie niespójną, rozdartą sprzecznościami, całością rzeczywistości. Kreacja ta tym jest szczególna, że twórca wyprowadził w swoim dziele własne wnioski zarówno z prawdy o rzeczywistym Stańczyku, jak i z podniecia jego legendy, w której obie te sfery — sfera wielkości, obywatelskiej powagi, mądrości oraz sfera małości, błahości, błazeństwa — były żywotne, acz ich chwiejna w niej równowaga sprawiała, że wcielenia Stańczyka w sztuce dawały prym raz jednej, raz drugiej sferze.

Ale Stańczyk w splocie swej wielkości z błazeństwem nie występuje u Wyspiańskiego tylko jako wizyjnie statyczna postać; jest on aktorem w scenie, którą improwizuje, wciągnąwszy w jej akcję także Dziennikarza. Kończącą jej pointą fabularną jest nominacja redaktora „Czasu” na wodza-błazna mącącego „narodową kadź”, i wręczenie mu wodzowskiej buławy — błazeńskiego kaduceusza. Nie jest chyba rzeczą przypadku, że Wyspiański tylko Stańczyka spośród *person* swego dramatu ukazał *in actu* aktorskiego działania — w scenie, która stanowi „teatr w teatrze”.

*

Zanim spróbujemy spojrzeć *ex re* Stańczyka na istotę „urzędu” dworskiego błazna, a to dla konfrontacji tegoż „urzędu” ze światkiem błaznów uwikłanym w życie dawnego teatru na Zachodzie — stwierdźmy, że odnośnie do konkretnej osoby naszego Stańczyka, jego legendy i wcieleń w polskiej sztuce nie sposób powiedzieć czegoś nowego po odkrywczym studium J. Krzyżanowskiego², a to przynajmniej do czasu ujawnienia nieznanymi materiałami lub przyrostu dzieł sztuki ewokujących Stańczyka.

J. Krzyżanowski zidentyfikował Stańczyka ze Stanisławem (wśród zdrobnień tego imienia także: Stańczyk z odcieniem deprecjacji, niebawem synonim błazna) Gąską, po łacinie: *Anser*. Scharakteryzował tego ulubieńca Zygmunta I jako człowieka wykształconego, jako patriotę i obywatela dobrze zorientowanego w ówczesnej polityce, jako ciętego krytyka możnowładców duchownych i świeckich w stylu „z głupia frant”. Taki styl dworskiego błazna, a więc i ówczesny początek sławy i legendy Stańczyka, związał z tradycją folklorystyczną, ewokując antycznego Ezopa, Marchołta, Eulenspiegela-Sowizdrzała, wspominając także jarmarcznych igrców i dworskich błaznów średniowiecznych. Krzyżanowski podkreślił silnie — w oparciu o historię kultury — zmianę w dobie renesansu pierwotnego charakteru dworskiego błazna: ze średniowiecznego prostaka stał się on dworzaninem-humanistą: bywał niekiedy poetą, towarzyszem artystów, czasem tematem ich utworów, jak bła-

² *Błazen starego króla. Stańczyk w dziejach kultury polskiej*. W: *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce*. Warszawa 1958 s. 328-405.

zen Estenza na dworze w Ferrarze czy sławiący go w literackim epitaphium poeta-błazen Pistoia (Antonio Camelli).³ Takim to błaznem-humanistą był zapewne nasz Stańczyk, wybitna niewątpliwie osobowość, przyciągająca — przychylnie lub nieprzychylnie — uwagę kronikarzy oraz epistolografów⁴ i już ówczesnie wrastająca w literaturę piórem takich poetów, jak Klemens Janicki, Rej, Jan Kochanowski, Royjusz. W toku dalszych wieków — mocą potężniejszej, zwłaszcza w czasach rozbiorów, legendy — stał się „królewski błazen” nosicielem w naszej literaturze i sztuce motywu patriotycznej troski o odzyskanie niepodległości wraz z krytyką ugodowości czy ospałości rodaków; można śledzić taki awans „królewskiego błazna” poprzez twórczość m. in. Niemcewicza, Kraszewskiego, Goszczyńskiego, Matejki, Wypiańskiego, nawet Rydla.

Tym bardziej zatem nasuwa się pytanie, w jakich kategoriach twórczej działalności ująć funkcje dworskiego błazna, którym był nasz Stańczyk. Bo niewątpliwie zakładamy faktyczność jego twórczości, o czym świadczy chociażby dążność nauki do ustalenia jego oryginalnego wkładu w przypisywane mu facecje i okolicznościowe „bons mots”.⁴ Kategoria sztuk towarzyskich, przede wszystkim sztuki konwersacji, nie wchodzi tutaj w grę, bo chyba zakładała także wówczas — jak rzecz się miała później na dworze Ludwika XIV — społeczno-towarzystką równość mistrza w kręgu dworsko-salonowym, co wobec zawodowości błazna dworskiego nie wchodziło w grę. Spróbujmy zatem znaleźć taką kategorię twórczą w obrębie „klasycznych” sztuk, która by wyznaczyła miejsce twórczym osiągnięciom błazna dworskiego.

Funkcją dworskiego błazna było, jak wiadomo, bawienie władcy i jego otoczenia. Bawił już swoim, odcinającym go od otoczenia, błazeńskim kostiumem, a ponadto kpiarskim słowem, ciętą, często uszczypliwą *ad personam* ripostą, anegdotą, igraszką słów, persyflazem, także mimiką, gestem, zachowaniem i ruchem, niekiedy sztuczką kuglarską. Cokolwiek mówił i czynił — zarówno w swych oficjalnych występach, np. podczas uczt, jak i w sytuacjach nie *ad hoc* z góry zaaranżowanych — mówił to i czynił z pozycji błazna. A więc istoty niedowarzonej, półgłówka nie bez sprytu, kogoś na pół drogi pomiędzy głupcem a szaleńcem. Zahaczając o niedorozwój i szaleństwo korzystał błazen z pradawnej wiary ludowej w jakąś wiedzę tajemną, a nawet siłę magiczną istot odchylonych od normy, a także z powszechnego trzeźwego mniemania, iż takie istoty nie są zdolne kogokolwiek obrazić, czyli że w zasadzie ich weredyczne zuchwalstwo jest bezkarne. Faktyczne upośledzenie fizyczne i umysłowe dworskiego błazna nie było regułą nawet w średniowieczu, a chyba tylko wyjątkiem pod jego koniec, tym bardziej zaś w dobie renesansu. Wówczas zatem musiał on być z zasady kimś o dużej sprawności intelektualnej, i o szczególnych umiejętnościach udawania błazna. Czyli w rzeczywistości — grał on rolę błazna. Był więc aktorem, i to nie byle aktorem zważywszy rolę wyjątkowo trudną.

Z chwilą, gdy spojrzymy na renesansowego błazna dworskiego jako na aktora, narzuci nam się automatycznie wizja dworu jako teatru, terenu działalności tegoż

³ Tamże s. 354, 357.

⁴ Mamy tu na myśli listy Hozjusza do Marcina Kromera (W: *S. Hosii Corpus epistolarum*. Wyd. F. Hipler i W. Zakrzewski. Kraków 1879), w których autor nieprzychylnie — zapewne nie bez osobistych racji — traktuje Stańczyka. Naświetlił je i wykorzystał w pełni Krzyżanowski (jw. s. 335-338).

aktora ludyczno-artystycznej. I rzeczywiście, o faktyczności teatru świadczy obecność drugiego — obok aktora — konstytutywnego współczynnika teatru: publiczności. Stanowił ją władca, jego otoczenie i goście; była to publiczność teatralnie aktywna, bo prawdopodobnie ingerująca w poczynania — zwłaszcza słowne — aktora, niwelująca granicę pomiędzy nim a sobą, a więc podobnie jak w dawnych imprezach jarmarcznych teatralnych i parateatralnych, jak niekiedy w pierwszych kabaretach artystycznych, a więc publiczność o aktywności współcześnie pożądanej, którą niekiedy stara się sprowokować dramaturg (np. Pirandello), niekiedy inscenizator, a której jakimś skrajnym wykładnikiem stał się ostatnio happening. Ów teatr z błaznem jako aktorem posiada naturalną, a rozległą scenę, bo każde miejsce zebrania towarzyskiego, z uprzywilejowaniem komnaty biesiadnej i komnaty bawialnej; tak rozległa i „wędrowna” scena dobrze jest znana teatrowi średniowiecznemu, a współcześnie stanowi cel poszukiwań teatralnych dla przezwyciężenia „sceny pudełkowej” (jak w K. Swinarskiego inscenizacji *Dziadów*). Istniał w tym teatrze sygnał teatralności, a mianowicie teatralny kostium aktora, strój błazeński, z odpowiednimi insygniami i rekwizytami. Posługując się dzisiejszymi pojęciami można dostrzec w tym swoistym teatrze — teatr jednego aktora, zresztą nie budzący zadziwienia w czasach popularności teatralnej dramatycznego monologu. Miał ten teatr jednego aktora właściwy sobie repertuar; składały się nań, jak już wspomniano, powiedzonka *à propos*, anegdoty, igraszki słowne, „gierki” mimiczne, gestyczne i ruchowe, także naśladowcze. Materiał repertuarowy bywał tu częściowo autorstwa dworskiego błazna, improwizowany lub nie-improwizowany, częściowo zaś bywał to materiał „cudzy” — z krążących facecji lub utrwalonych w tekstach — zaadaptowany jednak do aktualnych okoliczności, częściowo po prostu aktorsko „wykonane” teksty cudze, nawet już wcześniej opublikowane. To też warto dodać nawiasem, że jeśli położylibyśmy nacisk na działalności twórczej dworskiego błazna jako na twórczości teatralnej, to w niczym nie umniejszyłoby oryginalności twórczej naszego Stańczyka to, że skrzętna filologia odnalazła we wcześniej wydanych zbiorach facecji pierwowzory anegdot, które tradycja związała z jego „występami”. Błazen dworski w teatrze jednego aktora był równocześnie organizatorem repertuaru, inscenizatorem, aktorem, adaptatorem, a także bywał i autorem.

Fakt istnienia na dworach dzięki instytucji dworskich błaznów permanentnego teatru powodował, być może, pewne opóźnienia w powstawaniu teatrów dworskich — stałych czy doraźnych — a w każdym razie sprawiał, że mniej się kwapiono z zapraszaniem czy dopuszczaniem na pałacowe komnaty „zewnętrznych” imprez teatralnych; stanowiłby zatem ich konkurencję. Kto wie, czy znane nam zatargi Stańczyka z żakami nie miały — bodaj częściowo — takiego podłoża...

W porównaniu z dzisiejszym teatrem miał ów teatr z błaznem jako jedynym aktorem swoją szczególną specyfikę. Podczas gdy dzisiaj aktor gra tylko w czasie swoich występów, to ów dawny aktor grał błazna, ukostiumowanego błazna, permanentnie; w każdej godzinie swego „oficjalnego” życia występował w roli błazna, identyfikując się z nim w oczach otoczenia, a dopiero z pozycji tej roli grał dodatkowo w czasie swych występów rolę błazna; a zatem była to gra spiętrzona, podwójna;

sytuacja wyjątkowo trudna i życiowo, i aktorsko. Życiowo — bo permanentna rola błazna przytłaczała własną dolę człowieczą aktora; aktorsko — bo, wymagając inkarnacji w sprytnego półgłupka i mądrego pół-szałeńca, co nie takie łatwe, żądała od aktora odpowiedniego „dozowania” środków w przeobrażaniu się teatralnym w błazna dla dwóch spojonych ze sobą ról, pozornie identycznych.

Niewątpliwie taka specyfika teatru błazna dworskiego uderza z pozoru wyszukaną oryginalnością. W rzeczywistości jednak niewiele w swej oryginalności wychyla się poza te zjawiska w dawnym dramacie i teatrze, które wysunęły na swój pierwszy plan światek swoistych głupców, półszaleńców w stroju błazeńskim. Stąd warto je przypomnieć z myślą o naszym Stańczyku, także w jego wcieleniu u Wyspiańskiego.

*

Powiązanie światka błazeńskich głupców czy pół-szałeńców z dramatem i teatrem trwa czasowo w toku więcej niż kilku wieków, bo sięgając korzeniami w antyk nie wygasa w pełni z końcem średniowiecza, a przestrzennie występuje w całej zachodniej Europie. Ponieważ w niektórych krajach ujawnia się ono stosunkowo mniej intensywnie, aczkolwiek jak w Niderlandach zarysowuje się wcześniej, lecz szybciej wygasa, ponieważ w niektórych innych przybiera tak swoiste cechy, jak w Niemczech, gdzie ludowych „Hanswurstów” zwalczało dopiero Oświecenie i klasycyzm, ponieważ w jeszcze innych, acz występowało wyraźnie, bywało przylguszone rozwojem własnej tradycji teatralnej, jak w Anglii, we Włoszech czy w Hiszpanii — skoncentrujemy tutaj naszą uwagę na Francji, gdzie światek głupców („fous”, „sots”) rządził w teatrze i w dramacie bardzo długo, bo niemal aż poza koniec XVI w., i gdzie uderza obfitością i różnorodnością swych form i działań. Nic w tym dziwnego: nigdzie teatr i dramat komiczny nie osiągnął tak bujnego i tak twórczego rozkwitu, jak we Francji, co od dawna stwierdziła nauka.⁵

Początki teatru komicznego we Francji mniej są nam znane niż początki teatru poważnego.⁶ Domyślamy się wspólnych ich załączków w niektórych występach średniowiecznych igrców, ioculatores, a nawet jeszcze mimów, histrionów, owych reliktyw starożytności, a więc również „krewniaków” wszelkich błaznów, także dworskich.⁷ Wiadomo nam także, że w łonie dramatu poważnego, już nawet w dramacie liturgicznym, zarysowywały się scenki realistyczno-komiczne, zanim skrzepły w samoistne „wkładki” (intermedia, dramatyczne monologi, także w wykonaniu głupca, „sot”) urozmaicające tok podniosłego dramatu.⁸

Samoistne przedstawienia komiczne zaczęły chyba pojawiać się w ramach imprez średniowiecznych „pui” — aktorskich zreszeń mistreli, specjalizujących się zresztą w wystawianiu pewnych gatunków dramatycznych (np. „pui de Notre-

⁵ M. in.: W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*. Bd. 1, Halle A.S. 1893 s. 428.

⁶ Obfita literatura na ten temat, m. in.: *Histoire Générale du Théâtre en France*. Vol. 2: *La Comédie, Moyen Âge et Renaissance*. Por. E. Lintilhac. Paris [1906] s. 15-24.

⁷ Krzyżanowski, jw. s. 360.

⁸ Omawia to w oparciu o obszerny materiał tekstowy i sporą literaturę naukową Creizenach (jw. s. 379-457).

-Dame” — mirakli). I tak: wiemy, że ok. 1262 r. „puy d’Arras” wystawił Adama de la Halle *Jeu de la Feuillée*, rodzaj rewii satyrycznej. Ale wraz z rozkwitem w całej Francji życia teatralnego w XIV i XV w. i wraz z coraz silniejszą tendencją do jego laicyzacji, zaczęły się zawiązywać — obok konfraterni dla repertuaru poważnego (czołowa: „Confrères de la Passion”)⁹ — konfraternie wyspecjalizowane w inscenizacji repertuaru komicznego. Dwie z nich wysunęły się na czoło. Pierwsza z nich to „les Clercs de la Basoche”, zatwierdzona przez Karola VI pod koniec XIV w. Związana była z Parlamentem Paryża, zrzeszała głównie młodych prawników; wewnętrzna jej organizacja wzorowana była na organizacji Parlamentu; inscenizacje jej odbywały się często w Palais de Justice (na słynnym marmurowym stole). Repertuarowo wyspecjalizowała się w inscenizacji moralitetów komicznych¹⁰ i fars (uderzająco często podejmujących motywy sądowe). Podobne konfraternie powstały przy wszystkich Parlamentach prowincjonalnych, w oparciu o ich „basoches” (basilica, pałac).

Drugą z tych czołowych konfraterni — tą, która nas tu specjalnie interesuje — była konfraternia „Enfants-sans-Souci”, zwana także les Sots, powiązana w pewien sposób z pierwszą, a więc także z Parlamentem Paryża. Zatwierdził ją również Karol VI pod koniec XIV w. Miała swoje odpowiedniki w całej Francji, takie jak m. in. „les Connards” („Cornards”?) w Rouen, „Les Suppôts de la Mère Folle” w Dijon, „Les Coqueluchiers” w Evreux, „Prince d’Amour” w Lille, „Prévôts des Etourdis” w Douai, „les Suppôts du Seigneur de la Coquille” w Lyonie¹¹, konfraternia tym ciekawsza, że zrzeszająca pracowników typografii. Poza takimi szczególnymi wypadkami członkowie konfraterni rekrutowali się z nie pracującej młodzieży mieszczańskiej, a można nawet zaryzykować przypuszczenie, że skupiały one ówczesną bohemę artystyczną. „Ludek” ten pędził żywot prosty, niekiedy wędrowny, zawsze z zasady beztroski, jak przedstawia to jeden z członków wesołej konfraterni: Clément Marot, wybitny poeta, w swej balladzie pt. *Ballade des Enfants sans Soucy*.

Nous sommes [...]
 Bon cuer, bon corps, bonne physionomie,
 Boire matin, fuvr noise et tenson;
 Dessus le soir, pour l’amour de s’amyé,
 Devant son huys la petite chanson: [...]¹²

Żywot z zasady beztroski, bo do czasu zatargu z ograniczającą obsceniczność i agresywność wesołków wobec person na świeczniku cenzurą prewencyjną, której zakazy obwarowane były ciężkimi karami, z więzieniem włącznie.¹³ Niemniej przekroczenie tych zakazów stale nęciło wesołków, a przybierało ono różne formy zarówno

⁹ Ukonstytuowana pod koniec XIV w., zatwierdzona w 1402 r. przez Karola VI i obdarzona monopolem na inscenizację misteriów w Paryżu.

¹⁰ Charakteryzuje je Lintilhac (jw. s. 107 nn.).

¹¹ Wybrane ze stanowiącej już wybór listy w: M. Braunschvig. *Notre littérature étudiée dans les textes*. Vol. 1. Ed. 5. Paris 1928 s. 100.

¹² Wyjątek z pełnego tekstu w: Lintilhac, jw. s. 42 n.

¹³ Por. obszernie jej omówienie tamże s. 25 nn.

w samej ich grze aktorskiej, jak i w inscenizacji i w samych dramatach (np. personifikacje w moralitetach komicznych tak były budowane, aby wskazywać na konkretne osobistości). Pewną ochroną dla aktorów był ich przybrany sobie *status*: *status* półgłówków, półszaleńców, błaznów, niezdolnych obrazić ludzi serio.

I w tym właśnie zachodzi różnica pomiędzy oboma typami konfraterni „joyeuses”: w przeciwieństwie do „Clercs de la Basoche” członkowie konfraterni „Enfants-sans-Souci” byli z założenia owymi „sots”, „fous”¹⁴ w stroju błazeńskim, z czapką o osłich uszach z dzwonekami, w stroju, który był zarazem ich kostiumem teatralnym, uzupełnianym na scenie szczegółami ubioru i insygniami postaci bądź przedstawionych w dramacie, bądź tych osób, do których owe postaci były aluzją. Aktor, błazen i głupiec na mocy przybranego sobie *statusu*, musiał być faktycznie — a to zarówno dla wygrania swej podwójnej roli na scenie, jak i dla ideowej aktywizacji tegoż *statusu* — człowiekiem nie tylko niepośledniego talentu i inteligencji, ale także byстрыm, śmiałym i mądrym obserwatorem współczesnej rzeczywistości. Humanistycznie już zorientowana komedia łacińska W. Gnapheusa *Morosophus* demaskująca, acz nie pod właściwym adresem, uczonych „błaznimędrów”¹⁵ — daje temu pośrednio wyraz; a z pewnością postać Głupoty w *Pochwale głupoty* Erazma z Rotterdamu nie jest bez związku ze światkiem tych przedziwnych błaznów teatralnych.

Nie jest z nim chyba także bez związku dworski błazen, zwłaszcza błazen z doby humanizmu, a więc również i nasz Stańczyk. Przemawia za tym przyjęty przezeń *status* błazna, podwójne aktorstwo w roli błazna, podobne postulaty charakterologiczne i podobna funkcja społeczna.

*

Zanim spojrzymy na specyficzny repertuar „Enfants-sans-Souci”, należałoby uprzytomnić sobie genezę tak oryginalnego zjawiska, jak inkarnacja aktora w postać błazeńskiego „sot” czy „fou”.

W związku z osłimi uszami na jego czapce zwykło się ewokować mit o Midasie, o którego ukrywanych osłich uszach wieść rozgłosił ciekawy, gadatliwy, niedyskretny plotkarz. W takim razie osłe uszy przy czapce błazna symbolizowałyby tyleż trofeum demaskatora tajonych defektów wielmoży, co styl frywolno-plotkarski — przy celowości społecznej — demaskatora. Sama jednak postać aktora „głupca” i „półszaleńca” zdaje się być spadkiem po „celebransach” dawnych „Fêtes des Fous” (z ich wariacjami: „Fêtes des Innocents” i „Fêtes de l’Ane”). Polegały one, jak wiadomo, na istic szaleńczej inscenizacji w kościołach splotu wielorakich karykatur nabożeństwa, w tym także na parodii kazań, zwłaszcza opartych o stereotyp średniowiecznych żywotów świętych; „celebrowali” na tych świętach owi błazeńscy

¹⁴ Ewentualne zróżnicowanie semantyczne słów: „fou” i „sot” nie było istotne; były to synonimy. Daje temu wyraz np. przykład na język współczesny „kwestii” „Diabolusa” w *Le Jou d’Adam*: „Jó vi Adam, mais trop est fols”: brzmi on: „J’ai vu Adam, il est trop sot” (cyt. za: G. Cohen. *Le Théâtre en France au Moyen-Age*. Paris 1926 s. 27.

¹⁵ Por. szczegółową jej analizę z aspektu aktorskiego w: J. Lipiński. *Sztuka aktorska w Polsce 1500-1633*. Warszawa 1974 s. 122 nn.

„fous”, „dokostiumowani” bodaj elementami szat liturgicznych. Przypuszcza się, że te karnawałowe szaleństwa były dostosowanym do gruntu chrześcijańskiego spadkiem pogańskich saturnalii: stąd liberalizm Kościoła, który ostatecznie je zlikwidował, co utwierdził edyktem w 1445 r. Karol VII.

Specyfiką repertuarową „Enfants-sans-Souci” były „sermons joyeux” i monologi dramatyczne, gatunki o dawnej metryce, a zwłaszcza gatunek młody: „soties”.¹⁶ Z każdego z dwóch pierwszych gatunków zachowało się po przeszło 30 utworów (średnia różnych obliczeń), a około 30 „soties”. „Sermons joyeux”, spadek po „Fêtes des Fous”, były to parodystyczne kazania sławiące żywot i męczeństwo takich świętych, jak „Saint Jambon”, „Saint Hareng”, „Saint Raisin”, „Saint Oignon” lub też cudowne przygody „Seigneur Nemo” (aluzja do *Odysei*, głosząca językiem kalamburów lacińsko-francuskich, iż tylko Nikt oprzeć się może Bogu). „Sermons joyeux” były to dramaty jednego aktora, tym teatralnie swoiste, że był nim aktor-błazen. Przez jednego również aktora-błazna realizowane były scenicznie monologi dramatyczne¹⁷, odznaczające się tym, że zawierały fabułę charakteryzującą karykaturalnie przemawiającą postać dramatyczną. Ze względu na zawartą w monologu fabułę i dialog stanowiły one zadanie aktorsko trudniejsze niż „Sermons joyeux”. Do arcydzieł tego gatunku należy jedno jeszcze wcielenie żołnierza-samochwala: *Monologue du Franc Archet de Bagnolet* (ok. 1468 r.).

Ale szczytem dramatycznych osiągnięć w repertuarze „Enfants-sans-Souci” były „soties”.¹⁸ Ich swoistość dramatyczno-teatralna polegała na tym, że — powtarzamy — aktorzy grali w strojach błazna, charakteryzując się dodatkowo kostiumem według dyktatu dramatu. Szczególnie uderza tu zaś to, że wkładanie lub odrzucanie na scenie dodatkowych kostiumów nabierało charakteru chwytu dramaturgicznego i — ideowego. W fabule i budowie akcji „soties” nie wiele różniły się od fars z tym, że charakteryzowała je znacznie większa agresywność satyryczna *ad personam*; stąd szczególna ich popularność, a z drugiej strony ich znaczenie jako narzędzia propagandy polityczno-społecznej. „Sotie” miała swoją sławę literacką już współcześnie — opiewał jej ideowe zasługi m.in. Jean Bouchet w *Epistres morales et familiares du Traverseur* (1545) — i posiadała swoich mistrzów, z których jeden, Pierre Gringore, zdobył sobie rozrosłą w XIX w. legendę, podobnie jak nasz Stańczyk, aczkolwiek legendę do Stańczykowskiej niepodobną.

*

Szczególny rozgłos i żywotność teatralną — bo aż do połowy XVI w. — uzyskiwały „soties” Pierre Gringore’a, poety¹⁹, pamflicysty, dramaturga²⁰, aktora, insceniza-

¹⁶ Por. wydania: *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux. Par Le Roux de Lincy et Francisque Michel*. Vol. 4. Paris 1837; *Recueil de farces, sotties et moralités par L. Jacob*. Paris 1859. Por. także m. in.: G. Paris. *La Littérature au Moyen-Age*. Paris 1890.

¹⁷ E. Picot. *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*. W: *Romania XV* s. 358 nn. i XVI s. 438 nn.; M. de Granges. *De scenico soliloquio*. Paris 1897. Także m. in.: Lintilhac, jw. s. 146 nn.

¹⁸ Uwzględnia się 2 odmiany „sotie”: „sotie-parade”, rodzaj satyrycznej rewii, jak *Menus Propos* (Rouen 1464), właściwie monolog recytowany kolejno przez kilku „sots”, oraz właściwą „sotie”, zbliżoną w konstrukcji fabuły do farsy.

tora i dworaka, członka konfraterni „Enfants-sans-Souci”, w której piastował najpierw godność „Mère Sotte”, potem przez lat niemal dwadzieścia kierowniczą godność „Prince des Sots”. Spośród jego własnych i przypisywanych mu „soties” wybiły się na pierwszy plan te, które zrealizował dramatycznie, inscenizacyjnie i aktorsko za panowania Ludwika XII, przychylnego satyrze teatralnej „Enfants-sans-Souci”, i tak dalece doceniającego jej skuteczność społeczną, że potrafił ją w osobie Pierre Gringore’a wciągnąć na usługi swojej polityki. Chodziło o sprawę wojny włoskiej, o wzburzenie opinii przeciw papieżowi Juliuszowi II, który stanął na czele Ligii Świętej i z którym miał król zbrojne zatargi; chodziło również o demonstację władzy królewskiej i wierności wobec niej szlachty feudalnej, której opór złamał był Ludwik XI. Z narzuconych sobie zadań politycznych wywiązał się Gringore z talentem wybitnego władcy słowa i teatru, a z bezwzględnością pamphleciisty. Skoncentrował uwagę publiczności wokół osoby Juliusza II i dostojników Kościoła. Papieżowi zarzucał chciwość władzy ziemskiej, dostojnikom duchownym podatność na przekupstwo za takie honory, jak kapelusze kardynalskie. Spośród kilku sztuk o takim ostrzu warto wymienić „sotie” *La Chasse du Cerf des Cerfs* (gra słów na kanwie papieskiego tytułu: *Servus Servorum Dei*) i *L’Espoir de la Paix* (1511).

Ale ewenementem polityczno-teatralnym stała się inscenizacja w paryskich Hallach w „tłusty wtorek” r. 1512 „sotie”: *Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*. Przedstawienie jej poprzedził znakomity w poetyckiej werwie „Cry”, specyficzny gatunek pełniący w średniowieczu funkcje afisza i reklamy. Gringore imponuje tu godną Rabelais inwencją w wyliczeniu wszelakich „sots”, zgodnie ze schematem tzw. katalogu. Wszelki „Każdy”, „Jedermann” pasowany został na „sot”.

Bohaterem „sotie” był z jednej strony sam król Ludwik XII, którego przedstawił w stroju błazeńskim uzupełnionym ubiorem i insygniami królewskimi sam Gringore jako „Prince des Sots”, z drugiej Julliusz II zaprezentowany przez „Mère Sotte”, również w ubiorze i z insygniami papieskimi na stroju błazeńskim. Papież wystąpił w otoczeniu kościelnych dostojników — m.in. „Sotte-Finance” i „Sotte-Occasion” — przyciągając ich na stronę swej polityki obietnicą kardynalskiej godności; król, otoczony feudalami, przekonywał się o ich wierności (z wyjątkiem chwiejnego Seigneur de la Lune). W dyskurs postaci dramatu włączała się parokrotnie „Sotte Commune” twierdząc, że koszty wojny ponosić będzie lud. Dochodzi jednak do zbrojnego zatargu; papież pierwszy wyciąga miecz. Ale w gorączce walki opadają zeń szaty papieskie i oczom widzów jawi się Głowa Kościoła w stroju błazeńskim...

Powodzenie tej wznawianej przez szereg lat „sotie” nie mogło nie zaważyć na pewnej popularności pączkującego już wówczas galikanizmu...

Wraz ze śmiercią króla-protectora zakończył się żywot radosny Gringore’a — quasi-dworskiego poety i quasi-dworskiego błazna, bo ważki był i użyteczny jako „sot”. Franciszek I wrogi był teatralnym reliktom średniowiecza. Gringore na próżno

¹⁹ M. in. wydał w 1499 r. poemat alegoryczny *Chateau de Labour*; w 1500 r. powstał *Chateau d’Amour*.

²⁰ Poza „soties” i takimi tworam teatralnymi, jak świetny i wielokrotnie naśladowany *Cry*, napisał dramatyczny żywot świętego, w 7000 wierszach, *Vie de Monseigneur Saint Loys roy de France par personages*, rzecz inscenizowaną w pierwszej ćwierci XVI w.

szukał oparcia na dworach dostojników świeckich i duchownych, których względy chyba chciał pozyskać pamfletem przeciw Lutrowi.²¹ Ostatecznie jednak osiadł w Nancy, na dworze księcia Lotaryngii, Antoine, który obdarzył go stanowiskiem „herault d'armes”, imieniem Vaudemont, w konsekwencji szlachectwem; ostatecznego ingresu w środowisko elity społecznej dokonał żeniąc się ze szlachcianką.

Trudno w świetle danych biograficznych przyznać Pierre Gringorowi wielkość ducha; z pewnością był to mały człowiek o wielkim talencie dramatyczno-teatralnym, o dużej przedsiębiorczości i sprycie, skierowanym — mimo plebejskiej orientacji ideowej — na własne dobro. A przecież zarówno jego twórczość teatralna, jak i przygody jego żywota dały początek pewnej jego legendzie rozkwitłej i inkarnowanej literacko w dobie wczesnego romantyzmu francuskiego.

*

Jądrzem legendy Gringoire'a (tak w legendzie brzmiało jego nazwisko, wbrew poprawnemu: Gringore, odczytanemu z akrostychów jego własnych poezji) była plebejska geneza teatru „Enfants-sans-Souci” i ideowa orientacja plebejska własnych Gringore'a „soties”, niezależna od ich usługowości wobec polityki króla. Było to jego szansą na glorię w dobie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Nic też dziwnego, że pierwsza powieść romantyczna rewolucyjnego romantyka, jakim był Victor Hugo, a mianowicie *Notre-Dame de Paris* (1831) obrała Gringore'a za jednego ze swoich głównych bohaterów. Inną już rzeczą beztroski anachronizm, mocą którego działalność teatralna Gringore'a przypadła w niej na panowanie Ludwika XI. W tej powieści był on jakby królem plebsu gnieźdzącego się w uliczkach wokół Katedry. Miał coś z rewolucjonisty, coś z trybuna ludu; postać jego została wystylizowana trochę na bohatera byronowskiego, trochę na „genialnego obwiesia” — François Villon. Owemu sytuacyjno-zewnętrzny „eklektyzmowi” jego postaci odpowiadała nieco ironiczna charakterystyka jej duchowego wnętrza:

[...] véritable éclectique, comme on dirait aujourd'hui, Gringoire était de ces esprits élevés et fermes, modérés et calmes, qui savent toujours se tenir au milieu de tout [...] et qui sont pleins de raison et de liberale philosophie, tout en faisant état des cardinaux.

Niebywały sukces powieści V. Hugo spopularyzował postać i dzieło teatralne Pierre Gringore'a. Owiała go poetycka legenda w duchu republikańskim, aczkolwiek nie bez soli attyckiej, do której prowokował jego *status* błazeński. Być może, iż przyczyniła się ona do silnego po r. 1831 zainteresowania nauki średniowiecznym teatrem, zwłaszcza teatrem komicznym. Światek teatralny błaznów zajął w nim właściwe miejsce. W 1858 r. ukazały się w Paryżu 2-tomowe *Oeuvres complètes de Gringore* w opracowaniu Ch. d'Héricault i A. de Montaignon.

Ale Gringoirowi z legendy zostało dane także pojawić się w stroju błazna na de-

²¹ *Le Blanson des Hérétiques* (1524); skrupulatnie wierzy swej dewizie: „Wszystko przez rozum, rozum wszędzie, wszędzie rozum”. P. Gringore dokonał pod koniec życia aktu pobożności tłumacząc dla księżnej z łaciny *Les Heures de Notre-Dame*; zmarł w 1538 lub 1539 r. E. Picot. *Pierre Gringore et le comédiens italiens*. Paris 1878; Ch. Oulmont. *Pierre Gringore*. Paris 1911.

skach scenicznych. Podobnie jak nasz Stańczyk, który zstąpił z obrazów Matejki na scenę w *Weselu* Wyspiańskiego, tak Gringoire zstąpił z średniowiecznego fresku V. Hugo na scenę Comédie Française w powstałej w r. 1866 jednoaktowej komedii historycznej prozą, w *Gringoire* Theodore'a de Banville. Zaświadcza to nie tylko dedykacja komedii Wiktorowi Hugo, ale także to, że jej autor przeniósł w nią fabułę Księgi X powieści swego mistrza i utrzymał anachronizm odnośnie do życia i działalności Gringore'a.

Th. de Banville, poeta z ostatniej generacji romantyków, przyjaciel Gautiera, Baudelaire'a i parnasistów, mistrz i teoretyk formy wierszowej, był szczególnie uwrażliwiony — jeden z pierwszych w literaturze — na życiową sytuację i ryzykancką sztukę błazna oraz kłowna. Świadczy o tym choćby jego wiersz *Le Saut de tremplin* ze zbioru *Odes Funambulesques* (1857), w którym — identyfikując się z kłownem — sławi jego śmiertelny skok — w gwiazdy.

Odbiło się to niewątpliwie także w jego komedii *Gringoire* lekkim odchyleniem postaci bohatera od ujęcia w *Notre-Dame de Paris*. Gringoire Th. de Banville'a to beztroski błazen-głodomór, równocześnie ryzykancko zuchwały. Wprawdzie przymuszony, ale z fantazją prezentuje on przed Ludwikiem XI i przed tępicielem rewolucjonizującej plebs „chanson effrontée” Olivierem-le-Daim swoją własną — a więc autorstwa Th. de Banville'a, nie Villona — *Ballade des pendus*. Uszedł mu bezkarnie — dzięki łaskawości króla, który stał się jego swatem — nawet agresywny bezpośrednio „Envoi” tej ballady:

Prince, il est un bois que décore
Un tas de pendus, enfouis
Dans le doux feuillage sonore.
C'est le verger du roi Louis.²²

Błaha, lecz zgrabna, istic *bien faite* komedia Th. de Banville'a stała się — dzięki efektownym rolom aktorskim, barwności kostiumów, „historycznej” scenografii — sukcesem teatru. Przez wiele lat powracała na deski sceniczne w charakterze „lever de rideau”. Sukces jej jednak przekroczył zasięg wpływów teatru. Uzyskała pozycję wcale dostojną w francuskiej literaturze — wiążąc się swą treścią i kontrastując atmosferą ze współczesną bohemą artystyczną okresu „dekadencji”; świadczy o tym chociażby jej luksusowe wydanie z ilustracjami w r. 1899. Ponadto uzyskała popularność i za granicą, skoro szkolne jej wydania angielskie i niemieckie — z komentarzami — pojawiają się aż po I wojnę światową.²³

A działo się to w latach ingresu na scenę i triumfu Stańczyka „wielkoluda” w *Weselu* Wyspiańskiego, w niewątpliwym arcydramacie na tle współczesnej mu dramaturgii światowej, w arcydramacie który jednak pozostał — aż po dziś dzień — skarbem wyłącznie sceny polskiej...

²² *Gringoire. Comédie en un Acte, en Prose. Paris 1899 s. 43.*

²³ M. in.: *Gringoire par Theodore de Banville. Théâtre français. 73. Lieferung. Ausgabe B. Bielefeld — Leipzig 1914.*

*

Stańczyk i Gringore — dwie osoby rzeczywiste. „kwitnące” w tym samym mniej więcej czasie, obie o przybranym *statucie* blażeńskim, i obie, chociaż w różnym stopniu i charakterze, związane ze sztuką teatru... I dwie ich — bez wzajemnej styczności — legendy, acz legendy o różnym dynamizmie i znaczeniu społecznym... Przy zestawieniu inkarnujących je ogniw dramatyczno-teatralnych uderzają one artystyczną płodnością tych właściwości swych bohaterów, które ujawniła historia, a wyogromniła tradycja. Są to „wielkość człowiecza” Stańczyka, która nadała jego postaci u Wyspiańskiego wymiary „wielkoluda”, i „małość człowieka”, ale przesłonięta ponętą śmiałego sprytu i poetyckiego uroku, którą umiał z takim wdziękiem wygrać Th. de Banville w swojej komedii *Gringoire*.