

*Kazimierz Kupisz*

**Z DZIEJÓW DRAMATU BIBLIJNEGO  
O OFIAROWANIU IZAAKA**

Choć w Polsce XVI w. nie ma jeszcze bogatej produkcji dramatycznej<sup>1</sup>, już w pierwszej połowie stulecia przenikają do niej wzory kwitnącej na Zachodzie dramaturgii szkolnej, która miała – jak chcą jedni – ćwiczyć w poetyce, retoryce czy znajomości łaciny lub – jak chcą drudzy – odpowiadała aspiracjom teatralnym<sup>2</sup> i stawała się „udramatyzowaną kroniką życia publicznego”<sup>3</sup>, gdyż służyła zawsze uświetnieniu jakiegoś momentu z życia szkoły lub społeczności. Kalwin zachowuje wprawdzie wobec teatru postawę pełną zastrzeżeń, Luter, Melancton czy Bucer popierają jednak rozwój szkolnej dramaturgii, była wobec nich bowiem zarówno narzędziem moralnego przekazu, jak i mogła służyć propagandzie nowej wiary bądź polemice wyznaniowej. Wśród rodzajów tej awangardowej dramaturgii<sup>4</sup> (dialogi,

<sup>1</sup> J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*, PIW, Warszawa 1953, s. 239.

<sup>2</sup> Por. F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Publications de l'Université de Saint-Etienne 1979, s. 10, gdzie autorka powołuje się na szkołę anglo-saksońską wokół R. Griffiths'a (*The dramatic technic of A. de Montchrestien: rhetoric and style in french Renaissance tragedy*, Oxford 1970) i stanowisko R. Lebègue (*La tragédie française de la Renaissance au XVI-e siècle*, Bruxelles 1944; wyd. 2, 1954).

<sup>3</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII wieku*, Ossolineum 1970, s. 110.

<sup>4</sup> „Les vraies recherches théâtrales, scéniques et littéraires, se font dans les collèges et dans les cercles humanistes. C'est là qu'il faut chercher ce qui était, à sa façon, un théâtre «d'avant-garde», si étrange que cela nous paraisse aujourd'hui, et Paris est resté alors relativement retardataire”. F. Charpentier, *Pour une lecture...*, s. 11. Dramaturgia ta kwitła zarówno w szkołach jezuickich, jak i protestanckich, co było zresztą źródłem podobieństwa celów i metod, jak i rywalizacji. Tak np. J. Sturm sygnalizował wyzwanie, jakie kolegia jezuickie stanowiły dla szkół protestanckich. Jezuici – pisał – „enseignent les langues et la grammaire. Je m'en réjouis pour deux motifs. Ils nous aident à cultiver les sciences. J'ai vu les autres qu'ils lisent, les exercices qu'ils font, les méthodes qu'ils emploient. C'est si apparenté à nos règlements et à nos institutions, que cela paraît dérivé de nos sources. Le second motif est qu'ils nous forcent à plus d'efforts et plus de vigilance pour ne point paraître plus zélés que nous et former plus de savants que nous” (*Classicae Epistolae*, 1565) Cyt. za: J.-Cl. Aubailly i in., *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI-ème siècle*, SEDES, Paris 1989, s. 135.

moralitety, utwory panegiryczno-okolicznościowe, sztuki historyczne i hagiograficzne) dramaty o tematyce biblijnej, zwłaszcza czerpane ze Starego Testamentu, odpowiadały szczególnie jej funkcjom, tym bardziej że Luter odradzał organizowania przedstawień o Męce Pańskiej sądząc, że bardziej pobudzają do litości niż utwierdzają w wierze<sup>5</sup>; zresztą i teatr jezuicki rzadziej wykorzystywał wątki nowotestamentowe niż hagiograficzne<sup>6</sup>. Wśród wątków starotestamentowych, związanych np. z dziejami Józefa w Egipcie, Judytą lub Zuzanną<sup>7</sup>, historia o Abrahamie należała do szczególnie często spotykanych. Kosmopolityczny charakter nauczania w szkołach jezuickich i kontakty z kulturą zachodnioeuropejską decydują również o wspólnocie tematów w repertuarze teatrów szkolnych w Polsce. W ten sposób *Abraham sacrifiant* Teodora de Bèze<sup>8</sup> znajdzie swój odpowiednik w polskim *Ofiarowaniu Izaaka*<sup>9</sup>.

Zestawienie pociągające ze względu na temat, ale utrudnione dysproporcją długości obydwu sztuk. *Abraham* Teodora de Bèze, wystawiony w Lozannie 1 maja lub 1 listopada 1550 r. przez studentów tamtejszej Akademii, miał w XVI w. 15 wydań, w tym przekład łaciński, włoski i angielski, oraz 3 wydania w wieku XX<sup>10</sup>. Autor był już wtedy profesorem greckiego w Lozannie, gdzie przybył z Genewy, porzuciwszy ze względów religijnych Francję. Opuściwszy z kolei Lozannę, zostaje profesorem teologii w Genewie, zaś po śmierci Kalwina zastępuje go jako pastor i rektor Akademii. Jego twórczość literacka, po francusku i po łacinie, liczy około 100 pozycji, w tym również przekład psalmów, nie dorównujący jednak przekładowi Marota. O autorze polskiego *Abrahama* nie wiemy tymczasem nic, a tekst (zachowany w rękopisie horodeckim, który powstał – jak przypuszczał Windakiewicz – pod koniec XVI w. u franciszkanów krakowskich i należał w swoim czasie do Kraszewskiego<sup>11</sup>) opublikował dopiero w 1959 r. Julian

<sup>5</sup> F. Hartweg, *Le drame scolaire protestant en Allemagne*, [w:] *Aspects du théâtre...*, s. 123.

<sup>6</sup> J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski renesansowej*, [w:] *W wieku Reja i Stańczyka*, PWN, Warszawa 1958, s. 112.

<sup>7</sup> Por. K. Kupisz, *Imitation de la victoire de Judith de G. de Coignard*, [w:] *Studia z literatury kobiecej XVI stulecia we Francji*, Łódź 1980, s. 144–167; tenże, *Dwie Zuzanny: wokół poematu biblijnego*, *Prace Polonistyczne* 1987, ser. XLIII, s. 9–38, oraz tegoż, *Autour du drame biblique: l'histoire de Joseph*, [w:] *Mélanges [...] offerts à Enea Balmas [...]*, Paris 1993, t. I, s. 361–377.

<sup>8</sup> *Abraham sacrifiant. Tragedie Française* [Genève, Badius] 1550. Ostatnie wydanie, krytyczne, ze wstępem K. Cameron i in., *Textes littéraires français*, Librairie Droz, Genève; Librairie Minard Paris 1967 – cytaty w niniejszym opracowaniu pochodzą z tego wydania [dalej cyt. jako *As*].

<sup>9</sup> *O ofiarowaniu Izaaka. Komedya albo dyalog, zwany też Sacrificium Abrahæ*, [w:] *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, PIW 1959, t. II, s. 415–433. Pochodzi z końca XVI w.

<sup>10</sup> *As*, s. 39–41 (*Introduction*).

<sup>11</sup> J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski...*, s. 106.

Lewański. Być może ten sam autor napisał zachowaną w tym samym rękopisie sztukę *Joachim i Anna albo Komedya o nieplodności Anny Św. z Joachimem...*<sup>12</sup>.

Nie wiadomo również nic o okolicznościach powstania polskiej sztuki o Abrahamie ani o roli, jaką jej wyznaczono. Gdy *Abraham sacrificiant* był – jak podkreślają jego ostatni wydawcy – dziełem propagandy religijnej, czerpiącym sformułowania ideowe z nauki Kalwina<sup>13</sup>, w polskim odpowiedniku nic nie wskazuje na jego protestancką inspirację. W przedmowie do czytelników Teodor de Bèze podaje osobiste motywy wyboru tematu swojej tragedii; wynika z niej, iż podjęcie „matieres plus saintes” miało być z jego strony zadośćuczynieniem za własną miłość dla poezji i za młodzieńcze łacińskie *Poemata*, z powodu których rumieni się teraz ze wstydu<sup>14</sup>. W tekście polskim nie ma żadnej aluzji do jego psychologicznej genezy. Skrucha kającego się grzesznika prowadzi Teodora de Bèze do ostrej krytyki poetów Plejady i do sformułowania programu poezji chrześcijańskiej, choć zastrzegał, że nie godzi w „bons espriz”, a jedynie zachęca do współzawodnictwa w twórczości, która nie byłaby „zniewagą dla Boga i szkodą dla samych poetów”<sup>15</sup>. O poglądach literackich polskiego Anonima oczywiście nie wiadomo nic, ani tym bardziej o okolicznościach percepcji jego sztuki. Teodor de Bèze przystępuje do realizacji twórczego zamysłu z całym bagażem humanistycznej erudycji; o literackim wykształceniu polskiego autora można wnosć jedynie na podstawie tego, co napisał.

Chociaż Teodor de Bèze nie zaznacza w swojej sztuce podziału na akty – odpowiadałyby im części zasygnalizowane przerwą w przedstawieniu (Pause) – grupowanie protagonistów może stanowić kryterium wyróżniające

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>13</sup> *As*, s. 14 (*Introduction*).

<sup>14</sup> „Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poësie, et ne m'en puis encores repentir: mais bien ay-je regret d'avoir employé ce peu de grace que Dieu m'a donné en cest endroit, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir. Je me suis doncques addonné à telles matieres plus saintes, esperant de continuer cy apres: mesmement en la translation des Pseaumes, que j'ay maintenant en main” – Théodore de Bèze aux lecteurs [*As*, s. 46].

<sup>15</sup> „Que pleust à Dieu que tant de bons espriz que je cognoy en France, en lieu de s'amuser à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et deshonestes (si on en veult juger à la verité) regardassent plustost à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont receu tant de graces, qu'à flatter leurs idoles, c'est à dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices, par leurs fictions et flatteries. A la verité il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu, que de petrarquiser un Sonnet, et faire l'amoureux transy, digne d'avoir un chapperon à sonnettes. [...] Je confesse que pensant à telles phrenesies je me suis moymesmes transporté, toutesfois je n'entend avoir mesdict des bons espriz, mais bien voudroy-je leur avoir descouvert si au clair l'injure qu'ils font à Dieu, et le tort qu'ils font à eux mesmes, qu'il leur print envie de me surmonter en la description de tels argumens, dont je leur envoie l'essay”. [*As*, s. 47–48].



poszczególne sceny. Zgodnie z techniką ówczesnej komedii, rzecz zaczyna się wypowiedzią Prologu<sup>16</sup>, który, zwracając się do publiczności, prosi ją dość bezceremonialnie o ciszę: „or si fault-il pourtant clore le bec” [w. 12], wskazuje miejsce zdarzeń i wyjaśnia istotę dramatycznego konfliktu, a wreszcie zapowiada bohaterów. Scenę 1 stanowi monolog Abrahama, będący rzutem oka na jego dotychczasowe życie. Dialog z Sarą [sc. 2], w którym oboje wielbią Boga za otrzymane dobrodziejstwa, kończy się wspólnym odśpiewaniem dziękczynnej pieśni (Cantique). Schodząc ze sceny, Abraham przypomina Sarze o ich wspólnym obowiązku czuwania nad wychowaniem syna, aby nie uległ wpływowi pogańskiego otoczenia. Scena ma więc charakter statyczny, ale temat Izaaka jest już przygotowaniem przyszłego dramatu. Scenę 3 stanowi wejście Szatana, który pyszni się, że swoją potęgą na ziemi dorównuje potędze Boga w niebie. Przebranie w mniszys habit daje mu sposobność do ostrych wycieczek przeciw zakonnikom; monolog kończy się zapowiedzią kuszenia Abrahama. Scena 4, w której anioł przekazuje Abrahamowi nakaz złożenia ofiary z Izaaka, zamyka ekspozycję akcji. W scenie następnej [sc. 5] Izaak w otoczeniu pasterzy wychodzi z domu Abrahama. Wystąpienia pasterzy (w jednym zespole lub rozdzielonych na dwie grupy) są odpowiednikiem antycznego chóru<sup>17</sup>. Izaak chciałby udać się razem z nimi, ale najpierw prosi ojca o pozwolenie. Pasterze wielbią dobroć Boga i przypominają dzieje Abrahama do czasu urodzenia Izmaela. To swoiste intermedium wiąże się jednak z akcją, choć wnosi w nią element retardacji. Wypowiedź Abrahama, gdy ponownie pojawi się na scenie [sc. 6], świadczy, że poinformował żonę o zamierzonej podróży, choć nie wyjawiał jej zasadniczego celu; stąd niepokój Sary, która lęka się trudów dalekiej drogi dla słabowitego chłopca. Scena kończy się pożegnaniem Sary z Izaakiem i odejściem Abrahama z grupą służących. Szatan cieszy się na myśl, że może tym razem Abraham nie będzie Bogu posłuszny [sc. 7]. Informacja o przerwie sygnalizuje koniec części sztuki.

W polskim *Ofiarowaniu Izaaka* rola Prologu nie różni się od jego funkcji u Teodora de Bèze; tak samo jest postacią spoza akcji, tak samo zapowiada jej główne wydarzenia, tak samo prosi widzów o uwagę, choć czyni to bez rubaszości. Sztuka podzielona jest na trzy akty, poprzedzone zawsze wyliczeniem osób działających. Gdy brać pod uwagę zmianę protagonistów, rozpoczynający akt I monolog Abrahama, który dziękuje Stwórcy za otrzymane dobrodziejstwa i przyrzeka wychowywać syna w bojaźni boskiej, stanowi scenę 1. Sceną 2 byłby dialog z Izaakiem, któremu ojciec nie szczędzi nauk moralnych. Po jego odejściu Abraham słyszy głos Boga, nakazujący mu złożenie ofiary z syna [sc. 3]. W ten sposób ekspozycja

<sup>16</sup> Zob. F. Charpentier, *Pour une lecture...*, s. 19 lub *As*, s. 26 (*Introduction*).

<sup>17</sup> F. Charpentier, *Pour une lecture...*, s. 16.

w tekście polskim jest o jedną scenę krótsza (112 wersów na 304), choć wnosi te same elementy treściowe, co tekst francuski: ten sam przygotowujący dalszy dramat motyw wdzięczności wobec Stwórcy (tutaj wyrażony w monologu Abrahama, tam – w dialogu z Sarą), ten sam motyw miłości do syna i troski o niego (u Teodora de Bèze w harmonijnym dwugłosie rodziców), ale Bóg występuje tu jako *dramatis persona* i nie ma postaci Szatana. Jeśli w tekście polskim cały akt I stanowi ekspozycję, w tekście francuskim zajmuje ona więcej niż połowę części I; dalsze 220 wersów może być oddzielone jako akt następny.

Toteż akt II w tekście polskim stanowi właśnie wersów tych odpowiednik. Sara niepokoi się wczesnym wstaniem męża i dowiaduje się od służącej Amech, że ten nakazał sługom gotować się do drogi. Służąca nie kryje swego uwielbienia dla dobroci Abrahama, ale Sara, ujrawszy nadchodzącego męża, odsyła ją czym prędzej do zajęć [sc. 1]. Abraham z wyraźną niechęcią powiadamia, że na „Pańskie rozkazanie” musi „wynieść z domu, wzięwszy z sobą Syna” [w. 170], i z widocznym zniecierpliwieniem (dając w ten sposób wyraz wewnętrznej rozterce) reaguje na niepokój Sary, lękającej się trudów podróży dla chłopca [sc. 2]. Gdy sługa donosi mu, że wszystko do drogi gotowe, żegna się z żoną, nie szczędząc jej umoralniających pouczeń, ta z kolei żegna Izaaka [sc. 3]. W sumie akcja jest krótsza niż u Teodora de Bèze (117 wersów na 220), przez to dynamiczniejsza, choć zawiera wspólne z tamtą elementy (niepokój Sary, Izaak dodający odwagi matce, pożegnanie); nową sytuację wnosi pojawienie się postaci służącej i dramatyczniej wypada bezpośrednia informacja o podróży, co w sztuce francuskiej miało miejsce za sceną.

W II części akcji francuskiej Abraham ze swoim orszakiem przybywają na wyznaczone przez Boga miejsce. Prosząc o modlitwę za siebie i za syna, Abraham odchodzi z nim na górę [sc. 1]. Zostawieni na dole służący dziwią się z powodu niezwykajnego wzruszenia ich pana i w końcowej pieśni rozwijają temat niestałości wszystkiego na świecie [sc. 2].

W części III, po przerwie, akcja przenosi się na górę. Abraham, poruszony uwagą syna o braku jagnięcia na ofiarę, oddala się, by modlić się na stronie, tymczasem Izaak układa stos ofiarny [sc. 1]. W scenie następnej Sara (pozostawiona w domu) daje wyraz swoim niepokojom i niecierpliwości w oczekiwaniu na powrót syna i męża [sc. 2]. Walka duchowa Abrahama, w której głos Szatana (może niewidocznego dla bohatera) jest podszeptem sprzeciwu wobec okrucieństwa woli Boga, stwarza sytuację tragiczną, kiedy bohater, przyjmujący dotąd biernie nakaz Stwórcy, zaczyna reagować oporem przeciw Niemu – w ten sposób akcja zbliża się do punktu kulminacyjnego. Ale kryzys zaufania w dobroć Boga i związana z nim dramatyczna psychomachia kończą się klęską Szatana, bowiem Abraham korzy się

przed wolą Najwyższego [sc. 3]. Decyzja ta nie wyczerpuje jednak dramatyczności sytuacji Abrahama i dialog z Izaakim stanie się punktem kulminacyjnym o tak wielkim napięciu emocjonalnym – przy czym przyszłej ofierze przychodzi dodawać odwagi ofiarnikowi – że nawet Szatan jest wzruszony [w. 841–844 i 906–907; sc. 4]. Głos Anioła powstrzyma cios morderczy i przekaże decyzję Stwórcy o rozmnożeniu się plemienia Abrahama, z którego narodzi się Zbawiciel [sc. 5]. Punkt kulminacyjny akcji poprzedza więc bezpośrednio jej rozwiązanie; Epilog podaje Abrahama za wzór do naśladowania i wzywa publiczność do ufności słowom Pańskim.

Obie części sztuki Teodora de Bèze odpowiadają aktowi III w tekście polskim. Zostawiwszy służących u podnóża góry, Abraham oddala się wraz z Izaakim, aby ułożyć stos całopalny. W dłuższym monologu wyraża własną rozterkę duchową; nie wiedząc, jak pogodzić Boską obietnicę rozmnożenia jego rodu z nakazem ofiary z syna, pociesza się jednak myślą, że Bóg „się w tym zakochał, kiedy go próbuje” [w. 263]. Gdy Izaak wymusił na nim wyjaśnienie, że właśnie on, Izaak, będzie ofiarą całopalną, powtarza mu ten sam argument i w ostatnim momencie nie ma takich oporów, jakich doświadczał Abraham u Teodora de Bèze. Izaak jest wprawdzie – tak jak tam – gotowy na śmierć, ale nie pociesza ojca ani go nie przynagla do zadania morderczego ciosu [sc. 1]. Rola Anioła jest identyczna w obydwu tekstach [sc. 2]. Epilog interpretuje ofiarowanie Izaaka jako prefigurację Chrystusa i wzywa do ufności w Boga.

Uzależnione od tej samej biblijnej wersji, obydwie sztuki nie są więc w niektórych szczegółach identyczne. Różnią się przede wszystkim odmiennym ugrupowaniem protagonistów. Jeśli Abraham, Sara i Izaak zawsze są postaciami pierwszoplanowymi, wprowadzenie innych osób wskazuje na zasadnicze różnice. Tu i tam występują służący, ale u Teodora de Bèze jest to grupa pasterzy, rozdzielająca się niekiedy na dwa półchóry i uczestnicząca w wydarzeniach, gdy w tekście polskim służący (zgodnie z przekazem biblijnym jest ich dwóch) są tylko milczącymi wykonawcami poleceń Abrahama, natomiast rola deuteragonisty przyznana jest służącej Amech, której narzekanie na wymagania pani wnoszą do sztuki rys realistycznego komizmu [w. 153–154]. Toteż rola pasterzy (jeśli 'troupe des bergers' jest tą samą grupą, którą autor określa gdzie indziej jako 'troupe') jest w tekście francuskim szerzej rozbudowana: najpierw powstrzymują Izaaka od pójścia razem z nimi i przypominają mu, że trzeba

en tout endroit

Qu'un filz honneste et bien appris [...]

A pere et à mere obeisse. [w. 326–329],



potem w długiej pieśni [w. 337–414] opowiadają o wędrówkach Abrahama (co niekoniecznie musi być aluzją do prześladowania protestantów)<sup>18</sup>, obecni są przy pożegnaniu Izaaka z matką, towarzyszą Abrahamowi do stóp góry, tam w dwóch półchórach dają wyraz niepokoju z powodu zachowania Abrahama, aż wreszcie zakończą swą rolę modłami, o które prosił Abraham i które oni sami uznają za najważniejsze w zaistniałej sytuacji [w. 643–649].

Inne różnice wiążą się z udramatyzowaniem scenicznym interwencji Boskiej w historii Abrahama. W tekście polskim nie ma w tej sprawie żadnych niejasności: najpierw (zgodnie z wersją biblijną) sam Bóg (wymieniony zresztą na początku aktu wśród protagonistów) przekazuje Abrahamowi swoją wolę (zapewne słycać Jego głos), potem Anioł (również wymieniony wśród osób działających) wstrzymuje rękę Abrahama i zapowiada przyszłość jego rodu. W tekście francuskim osobą działającą jest Anioł, ale Abraham bierze jego głos za głos Boga i rzeczywiście to, co słyszy, nie mogłoby chyba być słowami Anioła:

Ton Filz bien aimé,  
Ton filz unique Isac nommé,  
Par toy soit mené jusqu'au lieu  
Surnommé la Marrhe de Dieu,  
Là devant moy tu l'offriras... [w. 283–287]

Protestancki prozelityzm, o którym piszą wydawcy ostatniej edycji *Abrahama*<sup>19</sup>, stał się powodem niepotrzebnej niejasności tekstu. Z kolei Szatan wprowadzony przez Teodora de Bèze nie ma swego odpowiednika w sztuce polskiej. Pomyślany jako uosobienie metafizycznego zła, początkowo istotnie może przypominać Szatana u Milтона<sup>20</sup>:

Regne le Dieu en son hault firmament,  
Mais pour le moins la terre est toute à moy,  
Et n'en desplaie à Dieu ny à sa Loy.  
Dieu est aux cieux par les siens honoré:  
Des miens je suis en la terre adoré,  
Dieu est au ciel: et bien, je suis en terre.  
Dieu fait la paix, et moy je fais la guerre.  
Dieu regne en hault: et bien, je regne en bas... [w. 198–205]

<sup>18</sup> „Les migrations d'Abraham préfigureraient l'émigration des protestants français” – czytamy w cytowanym wydaniu *Abrahama* (s. 36).

<sup>19</sup> *As*, s. 25 (*Introduction*).

<sup>20</sup> Początkowo, gdyż jego rola ulega później zaskakującej modyfikacji. Szatan – czytamy w *As*, s. 28 – „ne paraît ni dans le *Viel Testament*, ni dans aucune pièce touchant le sacrifice d'Abraham que Bèze ait pu connaître”. Fakt, że autor polski nie wprowadził postaci Szatana może równie dobrze świadczyć o jego niezależności od T. de Bèze'a (jeśli znał jego sztukę), jak o wpływie innego tekstu.

Równocześnie, ubrawszy go w szaty mnicha, czyni go autor wyrazicielem ostrej satyry antykościelnej i antyklasztornej:

Tous ces paillars, ces gourmans, ces yvrongnes  
 Qu'on veoit reluire avec leurs rouges trongnes,  
 Portans saphirs, et rubis des plus fins,  
 Sont mes supposts, sont mes vrais Cherubins. [w. 213–216]  
 O froc, O froc, tant de maulx tu feras,  
 Et tant d'abus en plein jour couvriras!  
 Ce froc, ce froc un jour cognu sera,  
 Et tant de maulx au monde apportera,  
 Que si n'estoit l'envie dont j'abonde,  
 J'aurois pitié moymesme de ce monde.  
 Car moy qui suis de tous meschans le pire,  
 En le portant moymesme je m'empire. [w. 237–244]

Satyra tak ostra, że sam Szatan, który uczynił ludzi gorszymi niż on sam, ma świadomość, iż gdyby nie był szatanem, miałby dla nich litość z powodu zła, jakie im wyrządzają zakonnicy.

Ale Szatan miał przede wszystkim odwozić Abrahama z drogi posłuszeństwa wobec Boga, toteż podsuwa mu coraz to inne argumenty przeciw krwawej ofierze. Można je interpretować jako uzewnętrznienie psychomachii, jaka rozegrała się w sercu Abrahama, choć siłę diabelskiej pokusy trzeba widzieć raczej w duchowym oddziaływaniu, czego wynikiem były wypowiedzi Abrahama, nie zaś w bezpośrednich interwencjach. Co więcej, przekonawszy się raz jeszcze, że nie może „venir à bout/De ce faulx vieillard” [w. 502–503], Szatan wyraźnie wzrusza się dramatycznością jego położenia:

Ennemy suis de Dieu et de nature,  
 Mais pour certain ceste chose est si dure,  
 Qu'en regardant ceste unique amitié  
 Bien peu s'en fault que n'en aye pitié. [w. 841–844]

Gotowość Izaaka na śmierć jest dla niego zaskoczeniem: „qui eust pensé cela?” [w. 878] i, poruszony jego pożegnaniem z ojcem, rezygnuje z dalszej interwencji w tym dramacie:

Jamais, jamais enfant mieux ne parla.  
 Je suis confus, et fault que je m'en fuie. [w. 906–907]

Przyszło mu więc odegrać nie tylko rolę mało sprawnego kusiciela, lecz być również współczującym świadkiem, co może dość zaskakujące, ale co nie powinno dziwić, bo któż wie, jaką w perspektywie eschatologicznej rolę dobroć Boga jeszcze wyznaczyła szatanowi.

Amplifikując wersję biblijną, nie pomija również autor niczego, co mogłoby uprawdopodobnić przeżycia nieszczęśliwego ojca. To najpierw



myśl bluźniercza, że Bóg mógłby zwodzić człowieka, skoro przyrzeka jedno, a żąda czegoś przeciwnego:

Comment? comment? se pourroit-il bien faire,  
Que Dieu dist l'un, et puis fist du contraire?  
Est-il trompeur? si est-ce qu'il a mis  
En vray effect, ce qu'il m'avoit promis.  
Pourroit-il bien maintenant se desdire? [w. 713–717]

Cofając się przed takim przypuszczeniem, Abraham gotów widzieć w swej sytuacji wytwór senny lub działanie „fałszywego anioła”, gdyż Stwórca, który przeklął Kaina za zabicie brata, nie może żądać, by ojciec składał ofiarę z syna. Gdyby miał Mu być w tym posłuszny, uczyniłby Go kłamcą:

Las est-ce en vain, Seigneur que tant de fois  
Tu m'as promis qu'en Isac me ferois  
Ce que jamais à autre ne promis?  
Las pourroit-il à neant estre mis  
Ce dont tu m'as tant de fois assuré?  
Las est-ce en vain qu'en toy j'ay esperé?  
O vaine attente, ô vain espoir de l'homme! [w. 749–755]

Odczucie bolesnego zawodu rodzi się z uprzytomnienia sobie, że ten sam Bóg, który go łaskawie wysłuchał, kiedy wstawiał się za Sodomą, teraz odpycha – gdy błaga o łaskę dla siebie: choćby tylko o to, aby „un autre soit de [son] filz le meurtrier” [w. 774]. A gdy spojrzeć na własny dramat przez pryzmat rodzinnych związków: co powie matka ofiary?

Las que feray-je à la mere dolente?  
Si elle entend ceste mort violente?  
Si je t'allegue, hélas, qui me croira? [w. 777–779]

Co powiedzą inni ludzie? Czy uwierzą, że zabił z Boskiego rozkazu?

S'on ne le croit, las, quel bruit en courra  
Seray-je pas d'un chacun rejetté,  
Comme un patron d'extreme cruauté [w. 780–783]

Z tej ludzkiej perspektywy widzenia rzeczy ujęte, odrzucenie jego prośby nabiera wymiaru *metafizycznej tragedii* w stosunkach między ludzkością a Bogiem:

Et toy, Seigneur, qui te voudra prier?  
Qui se voudra jamais en toy fier? [w. 783–784]

W pierwszej reakcji na polecenie Anioła miał świadomość, że jego wykonanie wymaga od niego siły, której bez Boskiej pomocy w sobie nie znajdzie, i widział w nim znak Boskiej kary:

O Dieu qui as fait ciel et terre,  
A qui veux tu faire la guerre?  
Me veux tu donc mettre si bas? [w. 299–301]

Teraz rozzalenie nad sobą odezwie się ponownie: rozzalenie, że życie tak długie i pełne trudów, ale zawsze na drogach Pańskich, ma mieć swój koniec w pragnieniu śmierci:

Ay-je vescu, vescu si longuement,  
Pour me mourir si malheureusement?  
Fendez mon coeur, fendez, fendez, fendez,  
Et pour mourir plus longtemps n'attendez! [w. 791–794]

Zdawałoby się, że po tym wybuchu rozpacz przychodzi opamiętanie: przypomnienie Boskich przyrzeczeń i ukorzenie się przed wolą Stwórcy:

Mais, ô Seigneur, tu sçais qu'homme je suis,  
Executer rien de bon je ne puis,  
Non pas penser, mais ta force invincible  
Fait qu'au croyant il n'est rien impossible.  
Arriere chair, arriere affections... [w. 811–815]

Ale czekała jeszcze rozmowa z synem i wystarczyło synowskie „ojcze”, by świadomość, czym ma stać się to ojcostwo, („helas, ce mot me tue” [w. 829]), wznowiła dawną udrękę. Toteż jęk o Boże miłosierdzie poprzedza wyznanie straszliwej prawdy, prawdy stopniowo odsłanianej, ale która skryła się ostatecznie za niedopowiedzeniem, bo bezpośrednie „ja, synu” nie mogło przejść przez usta:

Qui t'occira, mon filz? mon Dieu, mon Dieu,  
Ottroye moy de mourir... [w. 873–874]

Wprawdzie fałszywym tonem zabrzmiał potem tyrada, w której przyszedł zabójca syna niebo i ziemię wzywa na świadków siły swojej wiary, ale nóż wypadający z dłoni (w czym widzi się oryginalny dodatek autora<sup>21</sup>) i zduszony jęk towarzyszący słowom przywracają w ostatniej scenie jej przejmującą grozę.

Stopniowe odsłanianie szczegółów rozgrywającego się dramatu (kolejne pytania Izaaka, kto będzie ofiarą i kto ją zabije) wyznaczało wzrost dramatycznego napięcia, choć równocześnie przedłużało udrękę ofiary. W swojej pierwszej reakcji na wiadomość o tym, co go czeka, Izaak – niezależnie od tego, co zawdzięcza Ifigenii<sup>22</sup> – ma w sobie wzruszającą bezradność i przerażenie dziecka:

<sup>21</sup> Zob. *Introduction* – *As*, s. 36.

<sup>22</sup> Por. *As*, s. 21 i przypisy do tekstu.

Mon pere helas, je vous crie merci.  
 Helas, helas, je n'ay ne bras ne langue  
 Pour me deffendre, ou faire ma harangue!  
 Mais, mais, voyez, ô mon pere, mes larmes,  
 Avoir ne puis ny ne veulx autres armes  
 Encontre vous: je suis Isac, mon pere,  
 Je suis Isac, le seul filz de ma mere:  
 Je suis Isac, qui tien de vous la vie:  
 Souffrirez vous qu'elle me soit ravie? [w. 852–859]

Równie wzruszający jest w myśli o cierpieniu, jakie jego śmierć sprawi matce, ale wystylizowany na model idealnego syna, dwukrotnie dodaje odwagi słabnącemu w swej decyzji ojcu, a nawet przynagla go do spełnienia krwawej ofiary, co może jest podświadomym skracaniem oczekiwania na to, co uznał za nieuchronne, choć miało być niecierpliwością spotkania z Bogiem:

Ostez toutes ces peurs  
 Je vous supply, m'empescherez vous doncques  
 D'aller à Dieu? [w. 934–936]

Również matce dodawał otuchy, gdy się z nią rozstawał i gdy ją zapewniał, nie wiedząc jeszcze, co go czeka, że rychło powróci. Ostatnie słowa jego pożegnania były przeznaczone dla niej; świadomy, że za chwilę umrze, o nią jeszcze się troszczy:

Veilles, mon Dieu, par ta faveur presente  
 La preserver et garder tellement,  
 Qu'elle ne soit troublée... [w. 898–900]

Bo też Sara w pełni uzasadniała tę miłość synowską. Wdzięczna Bogu za syna, którego z powodu późnego wieku już nie oczekiwała, z niepokojem przyjmuje wiadomość o podróży, w której chłopiec ma wziąć udział, i choć posłuszna zazwyczaj mężowi, stanowczo opiera się jego woli, argumentując, że Izaak, „qui est encore tout foible” [w. 436], „n'ira jamais jusques là” [w. 451]. Mając złe przeczucie co do tej podróży, nawet uwadze męża, że Bóg „ne se peult [...] jamais desdire” [w. 440], przeciwstawi przekonanie, iż ten sam Bóg nie chce, aby chłopca narażać na niebezpieczeństwa dalekiej podróży. Nie bez retorycznej zręczności powołuje się na tę samą wolę Boską, w imię której postępuje ojciec. Złe przeczucia nie opuszczają jej przez cały czas oczekiwania na powrót męża i syna:

En trois jours qu'ils ont demeuré,  
 Ne nuict, ne jour je ne repose... [w. 682–683]



Typowym dla kobiety kochającej odruchem żałuje, że nie wyruszyła razem z nimi, i dni oczekiwania zdają jej się latami:

A vray dire, assez mal je fis  
De les laisser aller ainsi,  
Ou de n'y estre allée aussi.  
De six jours sont passez les trois [...]  
Trois autres attendre il me fault.  
Helas, mon Dieu, qui vois d'en hault  
Et le dehors et le dedans,  
Vueilles accourcir ces trois ans,  
Car à moy ils ne sont point jours... [w. 686–695]

Pozostawało tylko prosić Boga o siłę, by móc „souffrir une peine telle” [w. 701], i modlić się o szczęśliwy powrót nieobecnych.

W tekście polskim Sara występuje jedynie w akcie II. Nic jeszcze nie wie o zamierzonej podróży, ale niespokojny sen męża i jego wczesne wstanie wróżą jej coś niedobrego:

Nie wiem, co by to było, ledwie nie szaleję,  
Myśląc o tym, a serce ledwie już nie mdleje. [w. 117–118]

Dialog z Amech mieści się w życiowej codzienności: to rozmowa pani ze służącą, jakich wiele każdego dnia, przy czym okazuje się, że – jak to bywa – służąca wie więcej niż pani. Nie jest to tej ostatniej miłe, toteż Sara nie kryje swego zniecierpliwienia i z naciskiem podkreśla, że mąż niczego przed nią nie tai:

[...] ale ja przecie nie wytrwam bez tego,  
Abym nie miała wiedzieć o wyjeździe jego. [w. 149–150]

Zniecierpliwienie uzasadnione dodatkowo pochwałami, jakich Amech nie szczędzi Abrahamowi, gdy tymczasem pani stale popędza do pracy:

Wszak ja mówię, że trudno wytrwać przy waszmości:  
Hara, hara. Już nie wiem, jako staje kości. [w. 153–154]

Codziennosc tej sceny rzutującej na stosunki między panią a służącą nie jest wolna od komizmu, ale bez znajomości innych tekstów o ofiarowaniu Izaaka, trudno wnosić, czy jest ona oryginalnym wkładem anonimowego autora. U Teodora de Bèze jej nie ma. Jednak dialog Sary z Abrahamem wskazuje na zbieżne elementy. Ten sam więc niepokój Sary, że „młode dziecię ustanie [bo] jest droga niemała” [w. 190], ten sam lęk w przewidywaniu najgorszego:

[...] boję się, bym go nie stradała.  
Skoro pójdzie, nie wiem, bym żywa została. [w. 186–187]

to samo wzruszające pożegnanie z Izaakiem, przy czym syn pociesza matkę i dodaje jej otuchy, chociaż (inaczej niż w tekście francuskim) w momentach oczekiwania na śmierć już o niej nie wspomni. Gdy jednak u Teodora de Bèze Sara czyni sobie wyrzuty, że nie towarzyszyła mężowi i synowi, tutaj chciałaby udać się razem z nimi w drogę. W dialogu z mężem (odpowiadającym stychomytii we francuskim tekście) jest równie nieustępliwa, ale Abraham zdaje się bardziej apodyktyczny, choć jego tyrady na temat właściwych metod wychowania dzieci (co odpowiadałoby dialogowi w scenie u Teodora de Bèze) może mają zagłuszać wewnętrzny niepokój, z którym nie chce zdradzić się przed żoną:

Daj oto lepiej pokój. Nie toć jest miłować  
Matka dzieci, jak pączki, w szczyrem maśle chować,  
Ale im dać ćwiczenie, w cnoty zaprawować,  
Aby umieli Boga i ludzi szanować. [...]  
Z młodu sie tarnek ostrzy, z młodu i on nosić,  
Z młodu ma przywykać niewczasu każdego,  
Jesli chcem, by było co z niego dobrego. [w. 178–186]

Wyraźnie przy tym zniecierpliwiony, co jeszcze bardziej obnaża jego rozterkę:

Takci wy, białogłowy, cienia sie boicie.  
Więc na rozkazanie Pańskie nie mam wziąć me dziecię? [w. 188–189]

W sumie scena analogiczna wprawdzie jak u Teodora de Bèze, lecz nie ustępuje tamtej szczegółami psychologicznego opracowania. Jeśli Sara nie różni się od swej francuskiej imienniczki, Abraham jest inny, bardziej skłonny do dydaktyzmu, stąd jego długie wypowiedzi odpowiadające pojęciu „discours”<sup>23</sup>. Monolog w 1 scenie (24 wersy) zawiera wprawdzie – jak jego odpowiednik francuski – elementy hymnu pochwalnego<sup>24</sup>, ale Abraham rozwija jeszcze nader obszernie swój program wychowawczy wobec Izaaka:

Nie dam sie, Panie, darmo [na]zwać Ojcem<sup>25</sup> jego,  
Nie zaniecham podjąć niewczasu wszelkiego.  
Będę go naprzód uczył, by Ciebie miłował,  
Po tym rodzice i bliźnich, i Siebie szanował.  
Będę mu przypominał Twoje dobrodziejstwa. [w. 34–37]

<sup>23</sup> Zob. F. Charpentier, *Pour une lecture...*, s. 15. Dwie najdłuższe wypowiedzi Abrahama u T. de Bèze’a sięgają 30 wersów [49–76 i 743–773], inne liczą 22 wersy. W tekście polskim (367 wersów) najdłuższe wypowiedzi Abrahama mieszczą się w ramach 16–30 wersów.

<sup>24</sup> Można się w nich dosłuchać echa *Hymnu do Boga Jana z Czarnolasu*.

<sup>25</sup> Warto przypomnieć, jak Abraham T. de Bèze’a reagował na Izaakowe „ojcze”; autor polski nie wykorzystał możliwości tego motywu.

itd. do końca 43 wiersza. Bezpośrednia wypowiedź skierowana do Izaaka jest również od początku do końca [w. 45–75] przekazem umoralniających zaleceń i zalecenia podobne przekaże Abraham w momencie pożegnania Sarze [w. 196–211]. Przy tym wszystkim jest bardziej zdecydowany, by posłuchać Boskiego nakazu. „Me veux-tu donc mettre si bas”? [w. 301] – pytał z rozpaczą u Teodora de Bèze; w tekście polskim budzi niemal oburzenie swoją gorliwością:

Idę zaraz, mój Boże, idę z kwapliwością  
Ofiarować Synaczka przed Twą oblicznością. [w. 111–112]

Na miejscu przeznaczonym na ofiarę stara się uspokoić syna słowami budującej pociechy, choć chyba zdawał sobie sprawę z ich kłamliwości, skoro wiedział, jaki ma być finał ich podróży. Wprawdzie przypomniawszy obietnicę Pańską dotyczącą jego rodu, prosi Boga, by wspomniał na jego „krewkość” (= słabość), co zdaje się świadczyć, że przeżywał momenty wahania czy sprzeciwu, ale ostatecznie odrzuca głos serca:

Niech na stronę precz idzie i żalność ojcowska,  
Niechaj nie przystępuje i miłość synowska.  
Ważniejsza to, co komu Pan Bóg rozkazuje:  
Znać, że sie w tym zakochał, kiedy go probuje. [w. 261–263]

Ten ostatni argument powróci w dialogu z Izaakiem, ale ani uwaga syna, że Bóg nie kazał zabijać, ani jego prośby o litość, ani nawet odwoływanie się do faktu, że z jego śmiercią „wszystko zniszczyć [...], wszystek dom musi upaść prawie” [w. 290], nie odnoszą skutku i rozbijają się o zdecydowanie bogobojnego starca:

Wielką miłością bożą będąc zniewolony,  
Chcę cie zaś Panu oddać, boś Mu ulubiony.  
Na czas mi cie pożyczeł, czas cie oddać w dary:  
Posłuszeństwo uczynić gotów ociec stary. [w. 296–299]

Abraham Teodora de Bèze był tak samo „wielką miłością bożą zniewolony”, ale równocześnie cierpiał jak człowiek i ojciec; Abraham z polskiego *Ofiarowania Izaaka* był przede wszystkim posłusznym narzędziem woli Stwórcy.

Nie sposób nie zauważyć, że już tekst biblijny sugerował dramatyczną konstrukcję akcji, która mogła – zgodnie z założeniami teoretyków – rozwijać się na linii: od prologu poprzez protasis, epitasis, katastasis i katastrofę do epilogu. Dwie przerwy (pause) zaznaczone w tekście Teodora de Bèze dzielą go na trzy odrębne części, ale podział taki (pierwsze cztery sceny tworzyłyby akt I, sceny 5, 6 i 7 oraz zdarzeniowość po pierwszej przerwie byłyby aktem II, wydarzenia po drugiej przerwie stanowiłyby akt III) ze względu na ich



różną jakością dramatyczną trudno uznać za poprawny, tym bardziej że tekst biblijny zawiera trzy epizody mogące stanowić pointy trzech kolejnych aktów: 1) nakaz złożenia ofiary z Izaaka, 2) odejście Abrahama na górę ofiarną, 3) Anioł powstrzymuje cios morderczy. Takiego właśnie podziału sztuki na akty dokonał anonimowy autor polskiego *Ofiarowania Izaaka*, co jest niewątpliwie świadectwem jego zrozumienia dla scenicznej dramatyczności. Podział dokonany przez francuskiego autora miał być może uwzględniać różne miejsca akcji<sup>26</sup>, która w I części rozgrywała się przed domem Abrahama, w II – u stóp góry, w III – na jej szczycie; skoro jednak wszystko wskazuje na zastosowanie w sztuce sceny symultanicznej, nie tylko dom Abrahama mógł być na niej zaznaczony. Być może przerwy miały służyć zmianie dekoracji<sup>27</sup>, nader skąpe didaskalia niczego jednak nie precyzują. W scenie 1 „Abraham parle, sortant de sa maison”. Z Sarą „sortant d’une mesme maison” zaczyna się scena 2. O Szatanie autor informuje, że jest „en habit de moine”, ale nie daje żadnej wskazówki, gdzie i w jaki sposób się pojawia. W każdym razie Abrahama nie było wtedy na scenie, skoro sekwencja z Aniołem rozpoczyna się od jego ponownego wyjścia z „domu”, o czym autor informuje („Abraham sortant de la maison”). Z tego samego „domu” wychodzą również pasterze („troupe des bergers sortans de la maison d’Abraham”) i zapewne Izaak, choć o nim nie ma znowu żadnej informacji. To z jego wypowiedzi dowiadujemy się, że pobiegnie do ojca, by mu pozwolił odejść z pasterzami, i że ci mają czekać na jego powrót:

Mais tandis que je vois courir  
 Jusqu’à mon pere pour cognoistre  
 Quelle sa volonté peut estre,  
 Voulez vous pas m’attendre icy? [w. 332–335]

Musiał jednakże pozostać na scenie, skoro po liczącej około 80 wersów [336–414] pieśni pasterzy on właśnie sygnalizuje nadejście ojca:

J’avois, comme scavez, vouloir  
 De vous suyvre, afin d’aller veoir,  
 Mais voicy mon pere qui vient. [w. 421–423]

Zgodnie z informacją odautorską, „Abraham sortant avec Sara”, uzupełnią oni liczbę protagonistów sceny pożegnania, ale ponownie nie ma żadnej

<sup>26</sup> „D’après Lebègue, un décor symbolisant un pied de montagne, puis un sommet, aurait été installé pendant les «pauses» ou entr’actes. [...] Tout donne à entendre pourtant que Bèze employa une mise en scène purement médiévale, un décor simultané contre lequel les acteurs non occupés pouvaient s’effacer, puis se ranimer, plutôt que sortir et rentrer”. [As, s. 29 (*Introduction*)].

<sup>27</sup> „Selon Donat, la comédie se divisait comme la tragédie en quatre parties: le prologue, la protase, l’építase et la catastrophe: mais ici les divisions semblent dictées par un changement de lieu plutôt que par le désir d’établir quatre parties distinctes”. [As, s. 26 (*Introduction*)].

wzmianki, gdzie, po ich odejściu, ma miejsce kończący część I monolog Szatana. W części II dowiadujemy się z wypowiedzi Abrahama, że po trzech dniach wytężonego marszu przybyli na wyznaczone miejsce: słudzy mogą teraz odpocząć, on z Izaakiem udadzą się „wyżej”. Ta sama wypowiedź Abrahama zawiera wskazówki dotyczące innych jeszcze szczegółów akcji: Izaak pójdzie pierwszy, niosąc przyniesione przez służących drewna; on, Abraham, weźmie „ogień” i nóż [w. 525–540]. Zatrzymali się więc u stóp góry, co wymagało odpowiedniej dekoracji, którą w czasie drugiej przerwy musiano zapewne zmienić, skoro słudzy, którzy mają czekać na powrót pana, odchodzą „en quelque coing plus à lescart” [w. 645], z czego wynika, że nie będzie ich na miejscu ofiary”. W części III wszelkie informacje o miejscu akcji są pominięte, monolog Sary oczekującej na powrót męża i syna wskazuje jednak, że dekoracja przedstawiająca dom Abrahama musiała pozostawać nadal na scenie, nie wiadomo natomiast, gdzie miał znajdować się Szatan. O dalszym ruchu scenicznym, gdy Abraham odchodzi na ustronie, aby się pomodlić, i gdy Izaak przygotowuje stos całopalny, wnioskujemy z ich wypowiedzi. Podobnie ostatni pocałunek, jaki nieszczęsny ojciec ma złożyć na czole syna, zasygnalizowany jest jego słowami:

Las mon amy, avant la departie,  
Et que ma main ce coup inhumain face,  
Permis me soit de te baiser en face.  
Isac mon filz, le bras qui t'occira,  
Encor un coup au moins t'accollera. [w. 908–912]

W końcowych sekwencjach akcji jednak sam autor kieruje grą aktorską protagonistów i bezpośrednio wskazuje na moment, kiedy Abraham ma związać Izaaka („icy est bandé Isaac”), kiedy nóż wypada mu z ręki („icy le cousteau luy tombe des mains”) i kiedy weźmie na ofiarę baranka („icy prend le mouton”).

W tekście polskim podziałowi na akty towarzyszy zawsze wyliczenie osób, które w nich występują, przy czym dowiadujemy się, że Abraham ma dwóch służących i że Amech jest służącą Sary („Amech dziewczka”), i na tym kończą się informacje odautorskie. Miejsca akcji trzeba się domyślać na podstawie jej przebiegu: w akcie I jest to jakiś zakątek przed „domem” Abrahama, w II – jakieś inne miejsce przed tym samym „domem”, w III – podnóże góry i jej szczyt. Można stąd wnioskować, że przedstawienie odbywało się również na scenie symultanicznej, być może celkowej, z umownymi mansjonami. Inne wskazówki dotyczące ruchu scenicznego lub gry aktorskiej wynikają z wypowiedzi Abrahama i Sary. Gdy na początku aktu I Abraham nakazuje, aby któryś ze służących wezwał Izaaka, wynika stąd, że nie był na scenie sam: gdy zaś Izaak zjawia się na scenie z końcem monologu ojca, należy zakładać istnienie innego mansjonu, w którym

służący go odnalazł. Podobnie, gdy w akcie II Sara dostrzeżę nadchodzącego męża i poleca Amech iść do „domu”, by „tam nie siedziała”, dowodzi to, że musiały rozmawiać przed „domem” Abrahama, i że ten zbliżał się od strony innego mansjonu. Gdy sługa ma ponownie wezwać Izaaka, powtarza się ruch sceniczny z I aktu. W akcie III reżyserem zdarzeń jest Abraham: on informuje, że zatrzymali się u stóp góry, gdzie słudzy mają na niego czekać; on poleca Izaakowi wziąć „na sie” drwa na ofiarę całopalną i iść z nim na górę; on poleca mu przysunąć bliżej kamienie, na których będą ułożone drwa; on wreszcie daje wskazówki dotyczące zachowania się Izaaka w ostatnich chwilach:

Dajże ręce, mój synu, ażeć je sam zwiążę,  
A potym ciało twoje na tych drwach położę. [...]  
Kłękniejże na wierzchu drew... [w. 302–306]

Jakiegokolwiek były niejasności scenariusza i jakiegokolwiek były odrębności czasu akcji obu sztuk, obie ujęte są w tej samej scenografii i, mimo różnic, wykazują uderzające podobieństwa. *Abraham* francuski był prawdopodobnie wystawiony przez studentów w katedrze św. Piotra w Lozannie<sup>28</sup>, o czasie ani okolicznościach wystawienia *Ofiarowania Izaaka* nie zachowały się żadne informacje. Pierwsza oryginalna francuska tragedia „obéit encore largement à la tradition des Mystères”<sup>29</sup>; polski tekst nie odbiega od tradycji, mimo bardziej „klasycznej konstrukcji”. Obraz przedstawiający ofiarowanie Izaaka mógł rzeczywiście nasunąć Teodorowi de Bèze temat jego tragedii<sup>30</sup>, ale równocześnie jej zależność od innych sztuk o Abrahamie nie budzi wątpliwości. Paralele ze sztukami Zieglera i Philicynusa, nie mówiąc już o *Viel Testament*, widział R. Lebègue<sup>31</sup>; dramatyczność sytuacji

<sup>28</sup> Zob. *As*, s. 31. W łacińskim przekładzie sztuki (1597–1598) T. de Bèze informował, że napisał ją „nulla sane cura, sed leviter, ut ludicrum quiddam perscriptum quod ab illius Gymnasii iuvenibus de more spectandum repraesentaretur”. *As*, s. 12.

<sup>29</sup> F. Charpentier, *Pour une lecture...*, s. 11.

<sup>30</sup> „Il y a d'abord une peinture que Théodore de Bèze a dû voir, puisqu'elle figure sur l'inventaire de la maison de son oncle Claude, chez qui il logea pendant ses visites en Picardie: il s'agit d'une représentation du sacrifice d'Abraham. C'est Mlle Droz qui a attiré l'attention sur cette image”. [Zob. *Notes sur Théodore de Bèze*, BHR 1962, XXIV, s. 600] – *As*, s. 12 (*Introduction*). A propos biografii T. de Bèze'a patrz: P. F. Geisendorf, *Théodore de Bèze*, Genève 1949.

<sup>31</sup> R. Lebègue widzi zbieżności między sztuką T. de Bèze'a a *Isaaci immolatio*, „łacińską komedią” niemieckiego katolika – Hieronima Zieglera, opublikowaną w 1543 r., oraz z *De Isaaci immolatione* (Antwerpia 1546), dialogiem prozą belgijskiego księdza Philicynusa. Mógł de Bèze widzieć również *Sacrifice de Abraham* z *Viel Testament*, wystawioną w Paryżu w 1542 r. A przecież nie były to jedyne współczesne wersje historii Abrahama. Jak podaje F. Hartweg, z 1540 r. pochodzi *Abraham* Jakuba Greff z Zwickau, a między 1540 i 1550 r. sztuki o Abrahamie grywano w Strasburgu również w szkołach dla dziewcząt (*Le drame...*, s. 122 i n.). Jeśli T. de Bèze nie był mu jedynym źródłem, *Abrahamus tentatus* (1551) Jakuba



i wypowiedzi Izaaka każe myśleć o Ifigenii. Podobieństwa te wynikają wszelako z identyczności tematu oraz – jak zauważono – z zastosowania tych samych zasad twórczości dramatycznej<sup>32</sup>, a dodać trzeba, że uwaga ta odnosi się w równej mierze do ewentualnych zbieżności ze sztukami, których T. de Bèze na pewno nie znał. W tej sytuacji – uwzględniając trudny do określenia zakres bezpośredniej bądź wynikłej z kryptomnezy zależności – o oryginalnym wkładzie autora decydowałyby wątki uboczne, wykraczające poza biblijną lub apokryficzną wersję; w tym przypadku jednak tylko całościowe studium porównawcze mogłoby umożliwić bardziej udokumentowane wnioski. A jeśli tak jest, zbieżności między tekstem polskim a tekstem T. de Bèze'a mogą równie dobrze wskazywać na jego bezpośrednią z racji chronologii zależność, jak i prowadzić do innych tekstów, choć o ich znajomości przez polskiego anonima nic nam nie wiadomo. I vice-versa: zauważone różnice mogą mieć inne, nie znane nam źródło. Jeśli nie tylko wspólnotę wątków pierwszoplanowych, ale i podobieństwa lub nawet odmienności wątków ubocznych tłumaczy wspólnota repertuaru teatrów szkolnych i kosmopolityzm szkolnej edukacji, niepodobna pominąć i tej możliwości, że różnice, wynikające być może również z możliwości scenicznych danego środowiska, mogły być oryginalnym wkładem, choć o jego stopniu raczej trudno wyrokować. Toteż rezygnując z wszelkich wartościujących w tym zakresie uwag, tak samo trudno byłoby przyjmować za pewnik zależność polskiego *Abrahama* od francuskiego tekstu, choć chronologia ich powstania mogłaby do tego skłaniać, jak trudno odrzucać tę możliwość lub wykazywać elementy bezsprzecznie oryginalne.

Pierwszej tragedii religijnej francuskiej, mimo iż Jan de La Taille odmawia jej tego miana, nie są obce takie elementy tragedii antycznej, jak: psychomachia rodząca się z konieczności podporządkowania się woli nadprzyrodzonej mocy, godność tragiczna bohaterów, wysiłek tworzenia sytuacji psychologicznie prawdopodobnych, prostota stylu (*rhétorique de la simplicité*)<sup>33</sup>, choć równocześnie widoczne są wady konstrukcji i rola chóru

---

Schöppera lub *Abraham* (1569) Georga Rollenhagena mogły być znane autorowi polskiego *Ofiarowania Izaaka*, ale nie trzeba zapominać, że w Pułtusku, w pierwszym w Polsce kolegium jezuickim, wystawiono (1564) – jak podaje J. Wujek – komedię o wystawieniu na próbę Abrahama (*Comoedia latina tentati Abrahae* – 1569 r.?; – J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski...*, s. 111), zaś w 1577 r. w Poznaniu, podczas procesji Bożego Ciała – dialog o ofiarowaniu Izaaka *Abrahamum Isaaco parentem litare*; (J. Okoń, *Dramat...*, s. 81).

<sup>32</sup> „Les parallèles qu'a vus Lebègue entre la pièce de Bèze et celles de Ziegler et de Philicinus s'expliquent non seulement par l'effet du hasard et par l'identité des thèmes, mais aussi et plus encore parce que le travail des auteurs a suivi les mêmes méthodes, celles qu'enseignait la rhétorique pour développer un thème, pour choisir, comme on disait alors, des arguments, y compris des détails, des exemples, des allusions et des figures”. [*As*, s. 23 (*Introduction*)].

<sup>33</sup> Zob. *As*, s. 35 (*Introduction*).

(a raczej partii śpiewanych, służących prezentacji wyznaniowych treści) nie odpowiada wszystkim jego funkcjom w tragedii klasycznej<sup>34</sup>. Sam autor ma zresztą pełną świadomość niejednoznaczności gatunkowej swej sztuki: „Or pour venir à l'argument que je traite, il tient de la Tragedie et de la Comedie: et pour cela ay je separé le prologue, et divisé le tout en pauses, à la façon des actes des Comedies, sans toutefois m'y assubjectir. Et pource qu'il tient plus de l'un que de l'autre, j'ay mieux aimé l'appeller Tragedie. Quant à la maniere de proceder, j'ay changé quelques petites circonstances de l'histoire, pour m'approprier au théâtre”<sup>35</sup>. Niezależnie od stopnia humanistycznej erudycji autorów, ta pierwsza francuska tragedia religijna wydaje się jednak mniej „klasyczna” niż młodsza od niej o ćwierć wieku pierwsza polska tragedia humanistyczna, tj. *Odprawa posłów greckich*. Zestawiony z nią polski *Abraham*, dzięki zwartości zdarzeń i w pełni uzasadnionemu podziałowi na akty, zalicza się do „dobrych dramatów”<sup>36</sup>, choć ustępuje jej analizą gry namiętności. Jakikolwiek byłby stopień jego zależności od obcych wzorów, nie wydaje się ich biernym kopiowaniem, i nie tylko potwierdza łączność naszej dramaturgii renesansowej z kulturą Europy Zachodniej, ale i jej rodzimy, adaptowany twórczo charakter.

<sup>34</sup> „On remarquera – piszą wydawcy edycji z 1967 r. – la place importante que les cantiques tiennent dans la pièce. Ils remplissent le même besoin que, dans la vie de l'église réformée, la traduction des *Psaumes*”. [*As*, s. 18 (*Introduction*)].

<sup>35</sup> Théodore de Bèze aux lecteurs – *As*, s. 48–49. Co nie przeszkadza, że wydawcy ostatniej edycji sztuki widzą w niej pierwszą francuską tragedię klasyczną: „Ainsi Bèze a-t-il atteint l'universalité, la concentration et la consistance qui permettent de qualifier son oeuvre de premiere tragédie classique de la langue française”. [*As*, s. 22 (*Introduction*)]. A Mario Richter pisał: „L'*Abraham* non è tanto una ripresa dei misteri medievali, quanto piuttosto l'invenzione originale di un nuovo genere di rappresentazione teatrale e popolare attraverso l'utilizzazione di elementi squisitamente classici, assorbiti durante un lungo e appassionato esercizio umanistico”. *La Poetica di Théodore de Bèze e Les Chrestiennes méditations*, Aevum 1964, XXXVIII, s. 497 – *As*, s. 22 (*Introduction*).

<sup>36</sup> Zob. J. Lewański, *op. cit.*, s. 27, gdzie pisząc o „dobrym dramacie”, „dzielonym w sposób uzasadniony na akty, czasami posiadającym jakby własną akcję”, podaje jako przykład *Sacrificium Abrahæ*.

## Kazimierz Kupisz

## FROM THE HISTORY OF BIBLICAL DRAMA ON THE SACRIFICE OF ISAAC

## Summary

The story of Abraham and Isaac belongs to the plots frequently recurring in the school drama of sixteenth century Europe. Two related texts are related in the article: Theodore de Bèze's drama with the title *Abraham sacrificant* (staged in Lausanne in 1550) and an anonymous Polish text dating from the end of the sixteenth century *Ofiarowanie Izaaka* [*The Sacrifice of Isaac*].

Both the dramas begin with the Prologue, heralding the main events of the story. The works share a three-part, biblical structure (*Ofiarowanie Izaaka* is composed of three acts), the motif of a father's love for his son, Abraham's and Sarah's care for their son, Abraham's perplexity and finally the ending, where an angel, a pre-figuration of Christ, appears.

The main differences lie in the way in which the protagonists have been grouped – the amusing characters of, among others, Achne, the servant, enrich the play with comical, realistic elements.

The similarities between the two texts result not only from their chronology, the common repertoire of school theatres, and the cosmopolitan character of school education. The congruence (despite some apparent differences between the staging possibilities of Lausanne and Cracow) confirms a close relationship between Polish Renaissance drama and the culture of Western Europe and emphasizes its creative character in the presentation of Biblical plots, extending beyond the Bible.