

# Wyrobisz, Andrzej

---

Nowożytne miasto i teatr (w związku z książką Sentaurens, J., Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle Atelier National des Théses, Université de Lille III - Diffusion Presses Universitaires de Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1984)

---

Przegląd Historyczny 79/4, 737-743

---

1988

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

ANDRZEJ WYROBISZ

## Nowożytne miasto i teatr

(w związku z książką: Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Université de Lille III — Diffusion Presses Universitaires de Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1984, s. 1387, w dwóch tomach o wspólnej paginacji)

Autor książki, o której chcemy tu dyskutować, nie jest historykiem lecz historykiem literatury hiszpańskiej, który — jak sam pisze we wstępie — zdecydował się iść aż do końca w swych analizach i w tym celu wykorzystywać metody historyczne. Dzieło literackie — twierdzi Sentaurens — trudno oddzielać od kontekstu historycznego, w którym powstało, w szczególności zaś twórczość dramatyczna tkwi w określonej sytuacji politycznej, koniunkturze gospodarczej i środowisku społecznym. Nawet utwory o najbardziej uniwersalnych wartościach trudno zrozumieć w oderwaniu od historycznych uwarunkowań, dostrzegając jedynie składające się na nie odwieczne archetypy. Dlatego pisząc o dwu stuleciach teatru hiszpańskiego w Sewilli autor postanowił przedstawić wszystkie aspekty materialne, ekonomiczne, społeczne i polityczne badanej epoki. Tę nierozdzielność historii sewilskiego teatru i historii Sewilli podkreślił autor w sformułowaniu tytułu swej dysertacji. Wzorem były dla niego studia Noël Salomona, autora świetnych prac o historii wsi hiszpańskiej w XVI w., o socjologii teatru hiszpańskiego „złotego wieku”, przede wszystkim zaś znakomitego dzieła „Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' du temps de Lope de Vega” (1965). Sentaurens zamierzył przedstawić nie tylko historię sewilskiego teatru, jego narodziny i rozkwit w drugiej połowie XVI w., apogeum w pierwszych dziesięcioleciach XVII w., upadek — jeszcze niezauważalny do 1646 r., gwałtowny po 1652 r. — wreszcie śmierć na wiosnę 1679 roku, ale wytłumaczyć jego losy na tle przemian gospodarczych, fluktuacji koniunktur handlowych, zmian demograficznych i społecznych. Historyk, który żyć musi na wszelkie ponadczasowe i ahistoryczne analizy dzieł sztuki i literatury, tak rozpowszechnione w ostatnich dziesięcioleciach, przyjmuje program zarysowany przez autora z entuzjazmem, chociaż proponowane przez Sentaurensa określenia „historia totalna (całościowa?) teatru” lub zapożyczone od Salomona „socjologia literatury” nie są może najtrafniejsze dla tego typu badań. Przyjęta — i zrealizowana — przez autora koncepcja czyni z jego książki dzieło wyjątkowe na tle dość już obfitej literatury naukowej traktującej historię teatru sewilskiego w sposób tradycyjny jako zbiór wydarzeń z życia teatralnego, biografii dramatopisarzy i aktorów, opisów budynków.

Teatr profesjonalny, teatr zawodowych aktorów, publiczny, ogólnie dostępny za opłatą, był zjawiskiem miejskim, właściwie wyłącznie wielkomiejskim, był ele-

mentem tego, co socjologowie określają jako miejski styl życia<sup>1</sup>. Powstanie takiego teatru (nie amatorskiego, ludowego, szkolnego lub dworskiego — form uprawianych nie koniecznie na gruncie miejskim i zwykle niezależnie od teatru profesjonalnego) było związane z procesami urbanizacyjnymi w Europie doby nowożytnej, z ich intensyfikacją i nowymi ich przejawami, z rozwojem wielkich aglomeracji miejskich. To nie przypadkiem życie teatralne kwitło w XVI i XVII w. właśnie we Włoszech, jednym z najbardziej zurbanizowanych krajów Europy, w elżbietańskim Londynie, w wielkich miastach Hiszpanii, natomiast nie dostawało go w Polsce, gdzie dominowała kultura wiejska i gdzie aż do czasów stanisławowskich znany był tylko teatr szkolny i dworski oraz różne ludowe widowiska<sup>2</sup>. Rozwój teatru publicznego i zawodowego jest istotnym wskaźnikiem stopnia przyswojenia przez dane społeczeństwo i upowszechnienia nie tylko pewnej formy kultury, ale miejskiego stylu życia równoznacznego w ujęciu socjologicznym ze stopniem urbanizacji kraju.

Dlatego książka Sentaurensa jest tak ważna i interesująca nie tylko dla wąskiego grona historyków teatru, literatury, kultury artystycznej, lecz także dla historyków miast i w ogóle nowożytnego społeczeństwa europejskiego.

Teatr odgrywał szczególnie doniosłą rolę w Hiszpanii w XVI i XVII w., był nieodłączną częścią życia społecznego, którego różne dziedziny ulegały teatralizacji w stopniu o wiele wyższym niż gdziekolwiek indziej w Europie w tym czasie. Oczywiście można się zastanawiać, czy wysoki poziom życia teatralnego w Hiszpanii rzeczywiście odzwierciedlał wysoki poziom urbanizacji tego kraju, który w XVII wieku pograżył się w głębokim kryzysie spowodowanym m.in. niedorozwojem gospodarki miejskiej? Przy braku uprzemysłowienia i innych mankamentach natury ekonomicznej miasta hiszpańskie były jednak nie tylko wielkimi skupiskami ludności, ale ważnymi ośrodkami życia społecznego i politycznego, i temu odpowiadał rozkwit teatru jako przejaw — swoistej w warunkach hiszpańskich — miejskości. Trzeba też pamiętać, że widowiska w Hiszpanii wieku nazywanego złotym, ale przecież pełnego napięć i zagrożeń, spełniały podobną rolę jak w cesarskim Rzymie. Odpowiednikiem rzymskiego hasła *panem et circenses* było hiszpańskie *pan y toros*. Różnego rodzaju widowiska, dostarczając rozrywki, miały rozładowywać społeczne napięcia, odwracać uwagę od problemów życia codziennego, łagodzić poczucie krzywdy i nieszczęścia, zastępować to, czego nie można było społeczeństwu dostarczyć, a równocześnie były formą propagandy władzy, manifestacją jeżeli nie autentycznej potęgi to przynajmniej pozorowanej wspaniałości, odzwierciedlały też wewnętrzne walki w grupie rządzącej.

Sewilla była centrum życia teatralnego w Hiszpanii w latach 1580—1650 (s. 392), pod względem ilości i jakości spektakli wyprzedzała wtedy stołeczny Madryt. Była też największym ówczesnym miastem hiszpańskim: liczba jej mieszkańców wzrosła z około 40 tys. w przededniu odkrycia Ameryki do prawie 200 tys. pod koniec XVI w. (s. 916—917, 930—951). Tej niezwyklej dynamice demograficznej towarzyszył ogromny wzrost bogactwa, ale bogactwa pasożytniczego, nie wyrażający się we

<sup>1</sup> L. Wirth, *Urbanism as a way of Life*, „American Journal of Sociology” t. XLIV, 1938, nr 1, s. 1—24; J. Węgleński, *Urbanizacja. Kontrowersja wokół pojęcia*, Warszawa 1983, s. 10 i *passim* (tamże bibliografia); M. Czerwiński, *Życie po miejsku*, Warszawa 1975.

<sup>2</sup> Nawet w największym mieście Rzeczypospolitej, utrzymującym bliskie kontakty handlowe i kulturalne ze światem, w Gdańsku, nie powstał zawodowy teatr publiczny w okresie staropolskim. Zob. T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (przeгляд historycznomateriałowy)*, Gdańsk 1959. Por. Z. Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 35—39.

wzroście produkcji. Tylko 10% mieszkańców Sewilli miało określony zawód (w 1561 r.), prawie połowę zawodowo czynnych stanowili przedstawiciele tzw. trzeciego sektora (usługi). Znaczna była przewaga kobiet, w tym kobiet samotnych. Wiele było w Sewilli „złotej młodzieży”, rentierów, *indianos* czyli ludzi wzbogaconych w Ameryce i żyjących z nagromadzonych zasobów. Wszystko to sprawia, że dzieje sewilskiego teatru w latach 1570—1679 są wyjątkowo interesujące, ale niezupełnie typowe ani dla teatru hiszpańskiego, ani europejskiego w tym czasie.

Chociaż sytuację społeczną, gospodarczą i polityczną autor uważa za decydującą o rozwoju teatru w Sewilli, a jej znajomość za niezbędną dla zrozumienia przyczyn wzrostu i upadku tego teatru, to rozdział XIII specjalnie tej sytuacji poświęcony umieścił dopiero na początku części IV omawiającej upadek sewilskiego teatru w drugiej połowie XVII w. Autor uzasadnia tę swoją decyzję tym, że społeczne, gospodarcze i polityczne przyczyny rozkwitu teatru w Sewilli w XVI w. były oczywiste i zrozumiałe, wyjaśnienia dopiero wymagają powody upadku. Nie wszystko jest jednak tak oczywiste, a przy tym byłoby chyba lepiej objaśniać każdą fazę historii teatru w powiązaniu z odpowiednimi zjawiskami społecznymi zamiast zawierać w jednym rozdziale całość „tła” społeczno-gospodarczego. Rozdział XIII jest zresztą doskonałym, zwięzłym i przejrzystym zarysem historii społecznej, politycznej i gospodarczej Sewilli. Oparty został zarówno na znanych pracach Earla J. Hamiltona, Pierre Chaunu, Antonia Domingueza Ortiza („Orto y ocase de Sevilla”, 1 wyd. 1946, 2 wyd. 1974), Alberta Girarda i pięciotomowej „Historia de Sevilla” (wydawanej od 1976 r.) jak na własnych studiach autora<sup>4</sup>.

Sentaurens sięgnął do średniowiecznych jeszcze początków teatru w Sewilli w postaci kościelnych przedstawień urządzanych w uroczyste święta w katedrze, widowisk ludowych oraz spektakli aranżowanych przez cechy rzemieślnicze z okazji Bożego Ciała (poświęcił temu rozdz. I), ale nie zdołał wyjaśnić, skąd się wziął gwałtowny rozwój teatru sewilskiego i w ogóle hiszpańskiego w drugiej połowie XVI w. Bardzo silnie podkreślając, iż średniowieczne formy teatru uległy w Sewilli likwidacji (niekiedy w drodze działań administracyjnych władz kościelnych i miejskich) około połowy XVI w., odrzucając jako fałszywą tradycyjnie przyjmowaną w historiografii hiszpańskiej datę roku 1538 jako pierwszego rzekomo występu włoskiej *commedia dell'arte* w Sewilli i wiążąc początki nowożytnego teatru hiszpańskiego z pojawieniem się w 1574 r. na Półwyspie Pirenejskim włoskiej trupy bergamczyka Zan Ganassa (zwanego w Hiszpanii Juan Ganasa) Sentaurens zawieszając narodziny tego teatru w latach 1560—1570 jakby w próżni, przypisuje decydującą w nich rolę włoskim przybyszom nie ukazując rodzinnych warunków. Szczegółowo natomiast pokazał ewolucję spektakli urządzanych na Boże Ciało, stopniową ich „profesjonalizację” w drugiej połowie XVI w. (wypieranie amatorów-dramaturgów i amatorów-aktorów przez zawodowców). Ale czy zadecydowała o tym tylko moda, nowe gusta, zamiłowanie do coraz efektowniejszych, a więc doskonalszych technicznie i artystycznie, a zarazem kosztowniejszych spektakli (s. 182—183)? Czy wystarczyło, że mieszkańcy Sewilli stali się nagle bogatsi?

Sentaurens trafnie zwraca uwagę na rosnące bogactwo Sewilli pozwalające na budowę gmachów teatrów i na ich opłacanie, na gwałtowny wzrost demograficzny miasta i jego szczególną strukturę społeczną (o czym jeszcze niżej). Ale rozkwit przedstawień związanych z obchodami Bożego Ciała, równoległy rozwój profesjonalnych *autos sacramentales* i ludowych parafialnych spektakli wymaga chyba jeszcze dodatkowych wyjaśnień. Te przedstawienia i żywe obrazy urządzone na Boże

<sup>4</sup> Zob. przypis następny.

Ciało i w oktawę tego święta miały przecież wybitnie dydaktyczny charakter, wizualnie przedstawiały sceny ze Starego i Nowego Testamentu, ilustrowały prawdy wiary chrześcijańskiej, ich społeczna funkcja — obok ludycznej — polegała więc na nauczaniu czyli była bliska tej, jaką pełniły ścienne malowidła i obrazy w kościołach. Czy więc nie chodziło o pouczanie rzesz ludności nie umiejącej czytać? I czy autor nie przecenił poziomu kulturalnego mieszkańców Sewilli w okresie narodzin teatru i jego świetnego rozkwitu?

Teatr w Sewilli w latach 1570—1679 to rodzaj przedsiębiorstwa, w które trzeba zainwestować pewien kapitał i które ma przynieść dochód. Miasto wynajmowało budynki teatralne takim przedsiębiorcom-dzierżawcom (*arendadores*) za określony dosyć wysoki czynsz. Przedsiębiorstwo teatralne dawało dochody niezbyt duże, było też ryzykowne, mogło przynieść straty, jeśli jakieś nieprzewidziane okoliczności (np. zaraza) powodowały przerwy w przedstawieniach lub gdy publiczność nie dopisywała, odciągana przez konkurencyjne widowiska — walki byków, uroczyste procesje, wspaniałe pogrzeby, wjazdy monarsze. Przedsiębiorcami teatralnymi bywali w Sewilli najczęściej przedstawiciele niższych warstw klas średnich: rzemieślnicy i kupcy dysponujący skromnymi kapitałami rzędu 2—10 tys. dukatów. Również klasy średnie (średnia i drobna szlachta, niższy i średni kler, prawnicy, urzędnicy, przedstawiciele wolnych zawodów, kupcy, sklepikarze, rzemieślnicy, studenci, wreszcie „złota młodzież”) dostarczały publiczności teatralnej, jak wynika z bardzo interesujących zestawień Setaurensa (s. 468—485, 576—680). Autor stanowczo obala mīt o rzekomo demokratycznym charakterze hiszpańskiego teatru „złotego wieku” stwierdzając, że dostęp do teatru dla niższych warstw społeczeństwa był ograniczony z powodu ich ubóstwa, braku pieniędzy na bilety wstępu, braku wolnego czasu, lokalizacji teatrów głównie w dzielnicach rezydencjonalnych zamieszkałych przez ludność zamożną, wreszcie z powodu braku nawyków kulturalnych. Autor także eliminuje spośród publiczności sfery arystokratyczne, część duchowieństwa i najbogatsze mieszczaństwo, które korzystało ze spektakli prywatnych urządzanych we własnych rezydencjach (*representaciones particulares*, którym autor poświęcił osobny rozdział książki, s. 589—605). Wszystko to powodowało, że skład społeczny widzów teatrów publicznych różnił się bardzo od struktury społecznej ogółu mieszkańców Sewilli<sup>4</sup>, z których — według szacunku Setaurensa — tylko ok. 1% uczęszczało regularnie na przedstawienia (s. 481). Autor zresztą podkreśla, że wnioski te odnoszą się tylko do Sewilli, miasta o specyficznych warunkach i strukturze społecznej (centrum hiszpańskiego handlu z Ameryką skupiające związane z tym handlem urzędy i instytucje, jak Casa de contratación, oraz przyciągające ludzi określonych profesji i kondycji społecznej, np. marynarzy, armatorów, *indianos*). W innych miastach hiszpańskich (a tym bardziej pozapirenejskich) sytuacja mogła kształtować się odmiennie.

Klasa średnia jako społeczno-ekonomiczna baza rozwoju nowożytnego teatru publicznego — to jeszcze jeden charakterystyczny rys tego zjawiska kulturalnego i społecznego. Tam, gdzie odpowiednio liczna klasa średnia nie ukształtowała się, teatr publiczny nie mógł się rozwinąć, czego przykładem znowu może być przedrozbiorowa Rzeczpospolita.

Teatr był formą życia zbiorowego. Ważna była nie tylko akcja na scenie, ale i to, co działo się na widowni. Specyficzne warunki teatru hiszpańskiego — przedstawienia pod otwartym niebem, przy dziennym świetle — sprawiały, że zacierala

<sup>4</sup> J. Setaurens, *Séville dans la seconde moitié de XVI<sup>e</sup> siècle: population et structures sociales. Le recensement de 1561*. „Bulletin Hispanique” t. LXXVII, 1975, nr 3—4.

się granica między widownią a sceną. Autor słusznie też podkreśla, że nie można mówić o jakiejś idealnej jednolitej publiczności teatralnej w Sewilli „złotego wieku” (chyba zresztą nigdzie i nigdy), była to publiczność bardzo zróżnicowana, składająca się z różnych jednostek odbierających i rozumiejących sztukę teatralną na różnych poziomach i w rozmaity sposób. Widz teatralny nie miał przecież dwóch osobowości: tej społecznej związanej ze swoim pochodzeniem i tej kulturalnej, teatralnej. Natomiast z chwilą zgromadzenia się publiczności na widowni powstawała na dwie lub trzy godziny trwania spektaklu jakby nowa grupa społeczna o swoich cechach. Może jest to problem do badań nie tylko dla historyków teatru lub socjologów, ale także psychologii społecznej, psychologii tłumu? W każdym razie rozważania Sentaurensa na ten temat są nadzwyczaj interesujące i autor niepotrzebnie tłumaczy się ze zbyt dużej objętości tego rozdziału swej książki, gdyż jest to chyba najcenniejsza jej partia.

Poza przedstawieniami teatralnymi *sensu strictiori*, dawanymi przez trupy zawodowych aktorów w specjalnie do tego przeznaczonych miejscach (*corrales*), urządzano w Sewilli — podobnie jak w innych dużych miastach hiszpańskich — w XVI i XVII w. również inne widowiska. Sentaurens wybrał do szczegółowej analizy jészcze spektakle związane z obchodami Bożego Ciała. Szkoda, że pominął wszystkie inne rodzaje widowisk, jak *corridy*, *autos de fe*, wjazdy monarchów itp., bo chociaż musiałoby to znacznie powiększyć i tak już bardzo obszerną rozprawę, dałoby za to pełny obraz publicznych widowisk, stwarzających swoisty koloryt hiszpańskiego miasta, będących ważnym elementem życia miejskiej społeczności, nie tylko jej kultury i obyczajowości, ale także uzewnętrzniających problemy polityczne, społeczne i gospodarcze epoki.

Omówione przez Sentaurensa sewilskie obchody Bożego Ciała odgrywały w życiu miasta rolę bardzo znaczącą — dość wspomnieć, że od połowy XVI w., kiedy to władze miejskie przejęły od cechów rzemieślniczych obowiązki urządzania i opłacania tych uroczystości, wydatkowano na nie ogromne sumy: w pierwszej połowie XVII w. pochłaniały one 5—10% rocznego budżetu Sewilli, w drugiej połowie tego stulecia aż 10—20% (s. 649—650, 672—675). Związane ze świętem Bożego Ciała widowiska miały charakter nie tylko ściśle teatralny. Właściwym teatrem były przedstawienia *autos sacramentales*, specjalnie na tę okazję pisanych sztuk o treściach religijnych. Ponadto wystawiano różnego rodzaju przedstawienia choreograficzne (*danzas*) czy raczej pantomimiczne o charakterze ludowym, nawiązujące niekiedy do bardzo odległych w czasie, może nawet przedchrześcijańskich, tradycji. Widowiskiem była sama procesja Bożego Ciała, o bardzo rozbudowanym i ściśle przestrzeganim rytuale. To łączenie współczesnego teatru z widowiskami folklorystycznymi, sięganie do tradycji ludowej i niekoniecznie chrześcijańskiej, splatanie tego wszystkiego z czynnościami rytualnymi (które wszak często przenikają się z teatrem) było bardzo znamienne dla Sewilli „złotego wieku”, ale nie było zjawiskiem wyłącznie sewilskim ani nawet wyłącznie hiszpańskim, a po analogie można by sięgać do wielu krajów nie tylko doby baroku, ale i współcześnie.

W kwietniu 1679 r. władze miejskie zakazały działalności stałym teatrom w Sewilli. Na ponad sto lat życie teatralne zamarło. Zakaz ten został wymuszony przez arcybiskupa Sewilli, Don Ambrosio Spínolę, który uważał — podobnie zresztą jak jego paru poprzedników w pierwszej połowie XVII w. — teatr za źródło demoralizacji. Arcybiskupa poparł bardzo aktywny kaznodzieja jezuicki, Tirso Gonzalez de Santalla, a także powszechnie szanowany za swą działalność charytatywną kawaler kalatraweński, Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca. Autor omawianej tu książki stanowczo jednak przeciwstawia się tezie, iż likwidacja teatru w Sewilli

w 1679 r. była wynikiem nacisku sfer kościelnych i bigotów (akcję arcybiskupa i ojca Tirso poparły masowo płynące z różnych kręgów deklaracje potępiające teatr jako obrażający moralność chrześcijańską — zjawisko dobrze znane socjologom także w XX w.). Sentaurens kładzie nacisk na wpływ czynników ekonomicznych, zubożenie miasta i jego mieszkańców, co zniszczyło podstawy materialne egzystencji teatrów zawodowych. Rzeczywiście, jeśli podstawą rozkwitu teatru w Sewilli w XVI i na początku XVII w. były warstwy średnie (z których rekrutowali się zarówno przedsiębiorcy teatralni, jak i gros widzów), to kryzys gospodarczy drugiej połowy XVII w. uderzający przede wszystkim w tę grupę społeczną musiał odbić się na kondycji teatrów. Argumentacja autora w tej kwestii nie jest wszakże całkiem przekonująca. Teatr nie był aż tak wielkim luksusem, by nawet ubożące miasto nie mogło sobie nań pozwolić. Przecież w okresie świetnego rozkwitu pewną część publiczności teatralnej stanowili ludzie zupełnie ubodzy. Ponadto mimo zdecydowanego pogorszenia się warunków materialnych teatrów w drugiej połowie XVII w. nie dochodziło do bankructw czy likwidacji przedsiębiorstw teatralnych z powodów ekonomicznych. Od zamknięcia w 1631 r. *corralu* de Doña Elvira w Sewilli działały aż do 1679 r. dwa teatry: Coliseo i Monteria. Nie zgodziłbym się więc z twierdzeniem autora, że arcybiskup Spínola i jego zwolennicy tylko „dobili trupa” (s. 1012). W 1679 r. teatr sewilski był jeszcze całkiem żywy, chociaż powodziło mu się gorzej niż poprzednio. Jeden natomiast argument autora jest bardzo ważki i przekonujący: przemiany społeczno-polityczne w Hiszpanii wywołały migrację części elity sewilskiej do stołecznego Madrytu, kryzys ekonomiczny zubożył sewilskie klasy średnie, a wszystko to spowodowało, że Sewilla ze stolicy Andaluzji i faktycznej stolicy gospodarczej Hiszpanii spadła do rzędu miasta prowincjonalnego, poziom kulturalny społeczeństwa sewilskiego znacznie się obniżył i arcybiskup Spínola oraz ojciec Tirso, operujący argumentami przeciw teatrowi rodem z Ciemnogrodu, łatwo znajdowali posłuch.

Wraz z likwidacją stałych teatrów znikły też przedstawienia *autos sacramentales* urządzone na Boże Ciało, odgrywane dotąd przez tych samych aktorów, którzy pracowali w teatrach. W latach 1690—1699 stoczono formalną wojnę między kolejnym arcybiskupem Palafoxem i kilku podzielającymi jego rygorystyczne zapamiętania dygnitarzami a władzami miejskimi, kapitułą i ogółem mieszkańców Sewilli w sprawie udziału tradycyjnych *danzas* w obchodach Bożego Ciała. Ostatecznie arcybiskup przegrał, a król Karol II, któremu papież powierzył rozstrzygnięcie sporu, zdecydował, że tradycję należy uszanować i tańce pozostawić, ale występy choreograficzne od tego czasu zostały zubożone i ograniczone. Sewilla utraciła jeszcze jedną widowiskową atrakcję.

Należy tu podkreślić dość istotną różnicę między akcją arcybiskupa Spínoli przeciwko teatrom a walką arcybiskupa Palafoxa z występami tanecznymi w czasie procesji Bożego Ciała. Pierwsza miała charakter wyraźnie moralny i znalazła poparcie pruderyjnie nastrojonych kręgów społecznych. Druga była skierowana nie tyle przeciw zgorzeniu — chociaż i takie argumenty były w polemice użyte — ile przeciw naruszaniu czystości rzymskiej liturgii, do której owe zwalczane tańce wprowadzały elementy pozareligijne, ludowe i ludyczne, wywodzące się może jeszcze z czasów przedchrześcijańskich (jeden z tych występów choreograficznych, *danza de espadas*, pochodził — zdaniem etnologów — z pierwotnych rytów urodzajności, s. 760). Palafox nie mógł liczyć na masowe poparcie, gdyż w obronie *danzas* wystąpili wszyscy, którzy byli przywiązani do głęboko zakorzenionej tradycji, nawet kapituła. Nie jedyny to zresztą przykład porażki kościoła katolickiego w Hiszpanii

w zwalczaniu ludowych obrządków, podejrzanych jeśli nie o pogaństwo to przynajmniej o niezgodność z oficjalną liturgią<sup>5</sup>.

Czy likwidacja publicznych teatrów i ograniczenie widowiskowości święta Bożego Ciała zostało zrekompensovane jakimiś innymi spektaklami? Sentaurens wspomina o rozwoju *representaciones particulares*, przedstawień teatralnych w prywatnych domach, dostępnych wszakże tylko dla elity. Szkoda, że autor nie objął badaniami wszelkich innych manifestacji teatralnych i publicznych widowisk, jak corridy, uroczyste pochody itd. Czy te formy widowisk również uległy ograniczeniu w drugiej połowie XVII w.? Czy może wręcz przeciwnie były podtrzymywane lub nawet rozwijane, aby zastąpić likwidowane spektakle teatralne? Od odpowiedzi na te pytania będzie zależała ocena, czy w drugiej połowie XVII w. i w XVIII w. nastąpił zanik publicznych widowisk w Sewilli spowodowany kryzysem gospodarczym, naciskiem Kościoła lub zmianą obyczajowości, spadkiem zainteresowania tą formą życia publicznego, czy też doszło tylko do pewnych przesunięć nie eliminujących jednak wszystkich rodzajów spektakli z życia codziennego stolicy Andaluzji? W tym ostatnim wypadku teza autora o decydującym wpływie czynników ekonomicznych na likwidację teatrów sewilskich uległaby osłabieniu, bo inne rodzaje widowisk też były kosztowne (sam autor wspomina o kolosalnych sumach wyłożonych przez miasto na uroczyste wjazdy monarchów i dygnitarzy w XVI i XVII w.). Akcent należałoby przesunąć na zmiany w obyczajach i w poziomie kulturalnym miasta.

Sentaurens napisał książkę o teatrze w Sewilli „złotego wieku”, ale przez dzieje tego teatru zdołał pokazać historię miasta, historię jego świetności gospodarczej i kulturalnej, i upadku, przede wszystkim zaś ukazał sewilskie społeczeństwo. O samym teatrze — jego repertuarze, dramaturgii, aktorstwie, scenografii — napisał stosunkowo niewiele. Historycy teatru zapewne nie zostali usatysfakcjonowani, przynajmniej jeśli idzie o ich tradycyjny kwestionariusz badawczy. Ale historycy nowożytnej Hiszpanii, historycy społeczeństwa, historycy miast otrzymali świetny wzór, jak można badając zagadnienia szczegółowe pokazać panoramę całej epoki. A przed historykami teatru otworzyły się nowe perspektywy poszukiwań. Można żałować, że praca Sentaurensa została wydana — jako teza doktorska — tylko w małej poligrafii i w małym nakładzie. Czy doczeka się reedycji? A może przekładu na polski?

<sup>5</sup> Por. W. A. Christian, *Local Religion in Sixteenth Century Spain*, Princeton 1981.