

# Janina Abramowska

---

## "Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce", Janina Abramowska, Wrocław 1974 : [recenzja]

---

Literary Studies in Poland 3, 122-131

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

continuous comment on the side of the narrator, who could signal his manipulations, such as time inversions, introduction of digressions, all kinds of reticencies and cuts made in the chronicle.

The invocation defined also the role of the narrator: he identified himself with the poet who acquired his knowledge through inspiration (understood according to either the Antique or Christian tradition) or through mastery of the poetic craftsmanship and source studies. Comparatively seldom did the narrator present himself in the role of the rhapsodist, i.e. of the one who describes the events known to his public and regarded by it to be true.

To the heroes of the presented events the author kept his distance, as if intimidated by the greatness and brilliance of their exploits (this found its expression in making use of the motif of the Muse in apostrophies to the hero). Towards the reader who generally was an element of the poem (he was directly addressed) the narrator assumed the pose of the mentor: he pointed out the defects of the contemporaries, attacking them in a serious manner, characteristic of Juvenal's satire, i. e. without any intention of ridiculing, and he exhorted to imitating the heroes, whom he treated as the knightly ancestors, as "models of the Old-Polish virtue."

Sum. by the author

Transl. by *Maria-Bożenna Fedewicz*

Janina Abramowska, **Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce (L'Ordre et la Fortune. De la tragédie Renaissance en Pologne)**, Ossolineum, Wrocław 1974, *Studia Staropolskie*, T. XL.

Le XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas une période particulièrement riche dans l'histoire du drame polonais. Le nombre de textes conservés est peu élevé et leur valeur littéraire et théâtrale mérite rarement le qualificatif de remarquable. Ce matériau est cependant intéressant pour le chercheur pour une raison tout autre: au XVI<sup>e</sup> siècle justement se décide le sort et se constitue la forme moderne du drame et du théâtre. Nous y retrouvons les indices de voies évolutives parfois abandonnées dans l'avenir, plus souvent cependant poursuivies. Les

Anglais traitent leur drame Renaissance comme une préparation de Shakespeare, les Français recherchent dans le leur les prémisses de la tragédie et de la comédie classique du XVII<sup>e</sup> siècle. Les «points d'aboutissement» polonais, marqués par le développement ultérieur du drame, ne sont pas également nets, d'où la nécessité d'élargir le point de vue au moyen d'études comparées. Le présupposé de l'unité relative de la culture européenne à l'époque de la Renaissance permet de tenter la construction d'un certain modèle maximal, idéal, englobant l'ensemble complet de possibilités dont quelques-unes seulement ont été réalisées en Pologne, souvent en un autre temps ou sous forme de variantes modifiées. Ce modèle projeté sur le matériau polonais remplit donc le rôle d'un réseau mettant au jour les points vides ainsi que des phénomènes sans équivalents dans d'autres pays.

Aussi le livre sur la tragédie Renaissance polonaise est-il une étude du domaine de la génologie historique. Il prend pour point de départ reconstruction de la notion génologique de la tragédie à partir des formulations contenues dans les traités théoriques du XVI<sup>e</sup> siècle et de la poétique immanente contenue dans les oeuvres des dramaturges européens de la Renaissance.

Le genre ainsi entendu n'est cependant pas une structure isolée ni statique, mais un élément d'un système plus large, en évolution, dans le cadre duquel nous pouvons suivre sa «vie», sa «lutte» et sa «coopération» avec les autres genres. L'auteur est loin de revenir aux principes méthodologiques de Brunetière, mais elle pense qu'il ne suffit pas d'étudier la problématique des modifications et du mélange des genres au niveau des oeuvres concrètes. Adoptant le fait de la cohésion incomplète (variable) des structures génologiques, on peut décrire ces phénomènes comme une sorte d'opérations sur le modèle. En toute période un certain groupe de genres reliés par la parenté génologique ou les fonctions communicatives, remplit en commun un certain «champ génologique», lui-même étant un segment du système génologique dans sa totalité. Dans ce champ s'accomplit un jeu spécifique dont l'enjeu est la domination, certaines formes en refoulant d'autres, il s'y accomplit un échange de certains éléments de la structure génologique, on voit apparaître de nouvelles variantes, modifiées, des structures de départ, ainsi que des mélanges et hybrides génologiques plus ou moins durables.

Au mélange et à la transformation s'oppose une tendance contraire, à la conservation de la pureté génologique, agissant particulièrement fort dans le cas de la tragédie, un genre à caractère distinctif nettement conscientisé, se situant au sommet de la hiérarchie classique. Les deux tendances agissent par l'intermédiaire de certaines conjonctures dont les sources résident dans les directives créatrices supragénologiques, voire même hors de la littérature. Une conjoncture particulièrement essentielle pour tous les genres dramatiques est leur destination virtuelle – la scène.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le champ génologique du drame est rempli par deux groupes de genres dont les structures de départ s'étaient formées plus tôt et qui appartiennent à deux sphères de la tradition, coexistant dans la Renaissance: la sphère médiévo-chrétienne et la sphère antique. Le premier groupe c'est les mystères, les moralités et la farce, dans lesquels on peut retrouver la complémentarité des éléments du sacré et du profane et, respectivement, du sérieux et du comique. Le second groupe c'est, également complémentaires, la tragédie et la comédie. Les genres médiévaux se caractérisent essentiellement par la religiosité, l'irrégularité et les attaches étroites avec le théâtre, alors que les formes d'origine antique sont laïques, régulières, et à leur réapparition à l'époque de la Renaissance président tout d'abord des intentions philologico-littéraires. Briser ces trois oppositions sera la condition du rapprochement, et en définitive de l'intégration, des deux courants du drame Renaissance. Ce processus s'est accompli par voie d'échange des thèmes et des schémas d'affabulation et de construction, les phénomènes les plus intéressants pouvant être observés au point de tangence du mystère et de la tragédie, ainsi que de la tragédie et de la moralité.

La tragédie biblique, donc assumant une thématique caractéristique du mystère, se développe surtout en France, parmi les auteurs protestants, puis également catholiques, et restera pour longtemps sous une forme modifiée au répertoire des théâtres jésuites de toute l'Europe. Dans les oeuvres de ce groupe on peut déceler des vestiges des conventions des mystères (construction épique du temps, présence d'enclaves comiques) avec une tendance simultanée à la régularité (division en actes, présence des chœurs). A la conception – typique du mystère – du héros qui est plutôt l'objet des interventions de Dieu plutôt qu'un sujet, et à la «philosophie de

l'affabulation», également typique du mystère, présentant tout événement comme un maillon d'une entité cyclique, notamment l'histoire sainte, se heurte le modèle de la tragédie, essentiellement anthropocentrique. Tout en reconnaissant avec Ricoeur que la tragédie est par essence étrangère à la religion chrétienne et naît toujours sur sa marge spécifique, il faut dire qu'au XVI<sup>e</sup> siècle cette marge apparaît être large et intéressante.

La moralité médiévale était une illustration de la doctrine chrétienne du salut et de la damnation, elle montrait chacun dans la situation de choix entre la vertu et le péché, ainsi que le châtement ou la récompense en tant que résultat et vérification de ce choix. A l'époque de la Renaissance, des modifications considérables sont intervenues dans la structure du genre: la moralité est devenue un instrument des polémiques religieuses et même politiques, en même temps que son schéma d'affabulation s'appropriait les réalités concrètes de l'époque ou absorbait les sujets traditionnels, bibliques, historiques et mythologiques. Au résultat de l'exploitation du même corpus de thèmes que la tragédie, il se produisit un hybride génologique, appelé par les chercheurs anglais tragédie homérique. Les éléments du code de la tragédie y sont subordonnés au schéma de la fable «édifiante» avec le dénouement «double» caractéristique de la moralité (châtiment pour le péché, récompense pour la vertu), sous-tendu par des vestiges de la construction de la moralité, notamment les groupes symétriques des bons et mauvais conseillers. Dans la tragédie grecque, le crime était commis par un homme noble alors que le bien et le mal étaient tragiquement enchevêtrés. La tragédie homérique comme la moralité constituent le domaine de la pensée doctrinale, elles stigmatisent univoquement la faute, indiquant en même temps la bonne solution et les réponses salutaires.

On doit remarquer encore une rencontre inter-génologique, dépassant cette fois-ci le champ du drame. La tragédie Renaissance se rapproche également de la nouvelle, du roman et de l'idylle où elle puise le matériau de son affabulation à caractère romantique et sensationnel. En conséquence naît la tragicomédie, un genre qui s'est développé — sous diverses variantes, depuis la *tragedia nuova giraldiana* jusqu'à la *domestic tragedy* anglaise — dans tous les pays d'Europe où existait une riche vie théâtrale et en particulier des scènes professionnelles publiques. La tragicomédie était au déclin de

la Renaissance et au premier stade du Baroque une forme à laquelle le public accordait sa nette préférence.

La tragédie renaissante européenne est le résultat de l'imitation de l'antiquité, sauf qu'il s'agit ici plutôt de l'imitation des modèles que des règles. Deux modèles fonctionnent simultanément, le grec et le romain, le signe extérieur de l'inspiration grecque étant l'absence de la division en actes, celle-ci étant conservée dans les tragédies «sénéciennes». Assez tôt cependant les formules grecque et romaine commencèrent à se croiser, donnant un modèle synthétique de tragédie renaissante – conséquence de l'assimilation et de la transformation partielle des deux conventions antiques. La moralisation et la rhétorique de Sénèque et sa prédilection pour les effets fortement marqués en sont sans conteste les traits dominants. Sénèque justement est le patron des deux types les plus importants de tragédie du XVI<sup>e</sup> siècle: la tragédie de l'horreur, très aimée des écrivains italiens et anglais, et la tragédie pathétique préférée en France. Le personnage central de la première est le tyran cruel et méchant, celui de la deuxième – une victime innocente et passive. Dans aucun des deux cas n'est respectée la recommandation d'Aristote que le héros de la tragédie soit un personnage éthiquement médiocre. Cela vient de la façon, différente de celle des Grecs, de comprendre le tragique. Pour les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle, la source du tragique est avant tout la Fortune qui apporte des changements inattendus et sensibles du destin, ainsi que le Péché entendu en tant que simple culpabilité morale motivée par les passions puissantes: la convoitise du pouvoir, la colère, la jalousie. Nous n'y trouvons plutôt pas des complications telles que la faute inconsciente ou commise au résultat du conflit de deux normes éthiques contradictoires. L'enseignement qui doit se dégager de la tragédie et est rabâché dans les répliques du chœur et des raisonneurs, c'est la fuite stoïque des passions et la *Constantia*, la capacité de supporter dignement les malheurs.

Dans tous les pays d'Europe occidentale on peut retrouver les mêmes phases de développement de ce genre. La première phase c'est les réimpressions et les commentaires des tragédies romaines. La deuxième phase se traduit par des traductions en latin des textes grecs et par une série de tragédies originales en latin. Nous sommes là au stade de la réception scolaire du genre. Au troisième

stade voient le jour de nombreux textes dans les langues nationales, portant le caractère de paraphrases, d'adaptations et de contaminations des tragédies antiques. Dans la dernière période seulement apparaissent dans les langues nationales des tragédies originales avec une tendance assez vite manifestée à violer la régularité, ce qui est dû à parts égales à la montée des tendances baroques et à la pression exercée par les besoins et les goûts du public théâtral. La tragédie renaissante constitue donc un phénomène non dépourvu de paradoxes : son innovatisme humaniste, classique, c'est tout à la fois l'imitabilité, la « pureté » génologique accule à une réception élitaires et plutôt littéraire, alors que la conquête de la scène est rachetée par l'inévitable transformation du modèle premier.

En Pologne, le processus décrit se déroule quelque peu autrement. La réception philologique, les réimpressions et les cours universitaires, accuse une coupure dans les années quarante du XVI<sup>e</sup> siècle. L'événement suivant, que rien n'avait préparé, est l'apparition de *Odprawa posłów greckich* (*Le Renvoi des ambassadeurs grecs*) de Jan Kochanowski qui, d'emblée, est un texte polonais mûr et original. Ensuite seulement vient le stade des paraphrases et des remaniements tant polonais que latins. Dans cette série entrent : *Jeftes* de Jan Zawicki (1587), *Troas* de Łukasz Górnicki (1589), *Castus Joseph* de Szymon Szymonowic (1587) et sa version polonaise de la plume de Stanisław Gosławski (1597). Ce n'est que dans la *Pentesilea* tardive (1618) que Szymonowic entreprendra une tentative de donner une tragédie latine originale et en même temps pleinement régulière. Quelques dizaines de vers à peine, conservés de la traduction de *La Dalida* de Grotto commencée par Jan Smolik, constituent une trace de ce que pourrait être une tragédie polonaise de l'horreur. Les tendances baroques se manifestent d'une manière plus pleine dans la tragédie jésuite. Ces décalages prouvent d'une part que la tragédie de la Renaissance en Pologne est née sans avoir d'appui dans quelque cercle défini de récepteurs, en principe hors de la vie théâtrale. D'autre part, ces écarts confirment notre participation vivante à la communauté culturelle européenne. Kochanowski en tant qu'auteur du *Odprawa posłów greckich* ne pouvait, il est vrai, invoquer aucune réalisation polonaise dans le domaine de la tragédie, mais il a mis créativement à profit les expériences européennes.

Jan Kochanowski a créé une conception toute nouvelle de tragédie politique. Le sujet du *Odprawa posłów greckich* est le désastre collectif. Le costume troyen, mythologique ou plutôt pseudo-historique, sert ici à l'analyse du phénomène de la décadence de l'Etat et aux considérations sur les causes de cette décadence. La faute en est à Pâris amouraché et à son père trop condescendant, le roi Priam, mais pas seulement et pas avant tout à eux. Au centre du drame se situe la relation sur le déroulement des débats du conseil troyen, qui montre comment la décision fatale condamnant Troie à mener une guerre injuste est prise d'une manière légale, conformément à la procédure en vigueur. La source du mal ce ne sont donc pas les crimes des rois, mais les intérêts privés et l'irresponsabilité de tous ceux qui gouvernent la République. Une telle conception de la tragédie politique ne pouvait apparaître qu'en Pologne, dans le système de démocratie nobiliaire. Ni dans l'antiquité, ni dans la littérature d'Europe occidentale, *Odprawa...* n'a non seulement de modèle, mais même d'équivalent. Il va de soi évidemment que Kochanowski s'est privé de la chance que donne l'identification du destin de la nation à celui du souverain, chance exploitée dans les *Perses*, dans les *Troyennes* et par Robert Garnier dans *Les Juives*. *Odprawa* est en fait dépourvu de conflits personnels, est une tragédie sans héros individuel. La catégorie qui y domine n'est pas le tragique mais le sérieux moralisateur, la catastrophe de Troie annoncée dans la prédiction de Cassandre y est présentée comme un châtement mérité par la collectivité immorale. Dans l'histoire du genre, *Odprawa posłów greckich* constitue un épisode isolé, quoique éminent, dans la littérature polonaise il occupe une place important en tant que synthèse poétique de la pensée morale et politique de la Renaissance.

*Jeftes* de George Buchanan, que les lecteurs polonais du XVI<sup>e</sup> siècle avaient pu connaître grâce à la traduction libre de Jan Zawicki, est l'une des plus intéressantes tragédies protestantes, une tentative réussie de tragédie religieuse au plein sens du mot, dont le sujet principal est l'attitude de l'homme envers Dieu. L'histoire de Jephté, prise dans le Livre des Juges, a des points de ressemblance très nets avec l'histoire mythologique d'Agamemnon qui, en échange de la victoire remportée dans la guerre, offre en sacrifice sa fille Iphigénie. Le conflit de Jephté est cependant incomparablement plus

profond. En dépit des persuasions de son entourage, le héros est convaincu que, puisque Dieu a accepté son vœu, ce qu'il a confirmé par la victoire, puis a fait venir à sa rencontre sa fille, c'est qu'il veut que l'holocauste soit accompli. En même temps il aime son enfant et se rend compte du fait que l'acte projeté est un crime interdit par la nature et par Dieu lui-même qu'il adore si fidèlement. Dans une situation analogue s'était trouvé Abraham, mais Dieu avait arrêté sa main et tout n'avait été qu'une mise à l'épreuve de son obéissance. Dans le cas de Jephté, Dieu se tait et l'holocauste est accompli. Buchanan, et après lui Zawicki, développent le rôle d'Iphis la fille de Jephté, suivant en cela *Iphigénie en Aulide* d'Euripide. L'héroïsme de la jeune fille, son sacrifice volontaire, purifient en quelque sorte Jephté. Le compte de l'homme avec Dieu reste ouvert. L'unique valeur sauvée de cette tragédie religieuse est la valeur humaine.

Dans l'adaptation, faite par Łukasz Górnicki, de *Troas* de Sénèque, on pourrait voir un complément du *Odprawa*. L'oeuvre est aussi un prototype spécifique de tragédie pathétique. La mise en relief des héroïnes qu'accompagne un chœur de femmes de Troie, fait que la tragédie de Troie conquise par les Grecs se mue en une grande lamentation collective. Le texte de Górnicki est de plusieurs centaines de vers plus long que l'original. La cause en est aussi bien dans le changement de la formule stylistique, l'abandon du style elliptique de Sénèque, que dans les additions du traducteur qui développe surtout le commentaire rhétorique dans l'esprit du stoïcisme christianisé.

*Castus Joseph* de Szymon Szymonowic est une tragédie hagiographique dépourvue de tragique. L'auteur s'y est inspiré d'*Hippolitos* d'Euripide, substituant, du fait de la ressemblance dans l'affabulation, au sujet mythologique l'histoire biblique de Joseph l'Égyptien, ou plutôt certains de ses fragments où il est question de Joseph tenté par la femme de Putiphar. L'auteur du livre analysé appelle ce procédé, auquel avait aussi recouru Buchanan par rapport à *Iphigénie en Aulide*, paraphrase substitutive. Grâce au modèle grec, le personnage de Jempsar rappelle tout d'abord Phèdre, c'est une héroïne pleine de noblesse, s'efforçant de lutter contre l'amour — maladie qui l'envahit. Cette conception du personnage n'est cependant pas soutenue jusqu'à la fin. Dans les scènes suivantes

Jempсар, une débauchée éhontée manipulant adroitement son mari cocu, devient presque un personnage de comédie satirique. Cette transformation est particulièrement frappante dans la traduction trivialisant de Gosławski qui ramène la tragédie au niveau du *domestic drama*. Joseph lui-même, la victime innocente de l'intrigue féminine, un personnage de la galerie des saints jésuites, rappelant Louis de Gonzague ou Stanislas Kostka, reste au second plan, est caractérisé par les autres personnages comme l'incarnation des vertus. En ce qui concerne la femme de Putiphar, il ne ressent aucune tentation et, faussement accusé, il ne tente pas de se défendre, acceptant son sort avec soumission, laissant à la Providence le soin de le tirer de l'oppression. Le dénouement reste en suspens, l'oeuvre se termine par l'apothéose du saint en prison.

La nature féminine devait fasciner Szymonowic qui a consacré à ce sujet sa deuxième tragédie, tardive, *Pentesilea*. L'oeuvre est intéressante dans la mesure où, adoptant formellement le modèle grec (absence de la division en actes), elle est en même temps un projet de spectacle dans le style de la scène baroque (jésuite?) avec son grand nombre d'acteurs et de figurants et un mouvement scénique intense (salutations solennelles des souverains, procession, combat). Le sujet est de nouveau troyen, l'oeuvre représente l'arrivée dans la ville assiégée pour la libérer de Penthésilée, la reine des Amazones, ainsi que sa mort courageuse et en même temps imprudente. Szymonowic interprète le désastre de l'héroïne plutôt d'une manière moralisatrice que tragique, il est le châtement mérité de la transgression de la loi de la guerre, et surtout du droit naturel qui demande aux femmes de pratiquer les vertus domestiques et non guerrières. Le drame a été traduit en polonais au XVIII<sup>e</sup> siècle seulement.

Dans les deux derniers chapitres du livre, l'auteur expose le fonctionnement de la convention de la tragédie dans le drame jésuite et populaire du Baroque précoce. On peut y observer d'une part la popularisation et en même temps l'autonomisation de certains systèmes de composition, types de scènes (prophéties, persuasions, consolations, lamentations, etc.), ce dont témoigne leur apparition dans des genres autres que la tragédie. D'autre part, la structure première du genre subit de nouvelles modifications, dues aux principes valables dans les deux types de scènes. Dans le cas du théâtre

scolaire, ce sera un programme éducatif défini et la propagande religieuse, dans le cas de la scène foraine, une association spécifique des visées pieuses et ludiques.

Rés. par l'auteur  
Trad. par *Lucjan Grobelak*

**Tadeusz Bienkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji (Antiquity in Polish Literature and Culture 1450–1750. The Main Problems and Trends of Reception)*, Ossolineum, Wrocław 1976.**

The book is a kind of a recapitulation and generalization of studies made on the problem so far, including also those of the author. The great factual material has been divided into several sections with the intention of arranging it according to the main tendencies in the reception of Antiquity. In showing the different levels of interest in classical literature in the discussed period and, at the same time, the different roles and functions—not always creative and progressive—the book does not follow the accepted pattern usually observed by researchers concerned with the influence of Antiquity. Thus, this influence is traced not only within literature but within other fields of intellectual life as well: at school, in science or art. The study is not confined to recording certain borrowings from the Antiquity but deals also with their function, ideological role and interpretation. The author avoided the *a priori* treatment, so often practised by other researchers, of the influence of Greek and Latin literature as an unquestionably beneficent and creative process. Keeping to the Antique traditions had more than once proved to be a hindrance in the development of a given branch of creative work.

The book, divided into two main parts, covers two separate epochs: the Renaissance and the Baroque. In each of these epochs the author has tried to detect the predominant characteristics of the reception of Antiquity and to interpret them in the intellectual and ideological context of the times.