

Julian Lewański

"Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia", raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV a cura di Gianfranco Contini, Milano 1949, Valentino Bompiani, s. XXX, 556 i 40 ilustracj : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/2, 552-562

1957

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

TEATRO RELIGIOSO DEL MEDIOEVO FUORI D'ITALIA. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV a cura di Gianfranco Contini. Milano 1949. Valentino Bompiani, s. XXX, 556 i 40 ilustracji.

Włoska antologia teatralna¹, jeden z przykładów szeroko zakrojonych imprez wydawniczych z literatury powszechnej, których — przy znanym niedostatkowi podstawowych edycji tekstów własnych — możemy tylko zazdrościć, pomieściła krótki rozdział *Polonia* i trzy przekłady polskich utworów teatralnych. Kwitujemy tę sytuację z uznaniem i z pewnym niepokojem: jaki walor będą miały i jakie miejsce zajmą dzieła polskie w zestawieniu z cennymi dziełami europejskiej literatury dramatycznej?² Aby na to pytanie odpowiedzieć, poinformujemy o samych przekładach i wprowadzających uwagach historycznych, następnie o zawartości tomu i jego układzie, wreszcie o stosunku tekstów polskich do europejskich niepolkskich.

Na pierwszym miejscu znajdziemy w antologii *Planctus Mariae*, a więc *Żale Matki Boskiej*, słusznie oceniane w krótkim objaśnieniu jako jedna z najpiękniejszych kart naszej starszej literatury³. Sekwencja ta jest prawdziwie piękna nie tyle dzięki kunsztownej formie wersyfikacyjnej, ile dzięki lirycznej, spontanicznie wyrażonej treści oraz dzięki realistycznemu przedstawieniu tragicznej sytuacji matki patrzącej na cierpienia umęczonego syna. Tej argumentacji wprawdzie nie przytoczono, ale intencja wyboru pozostaje i tak trafna.

Planctus nie jest utworem dla tłumacza łatwym. Dość przecież powiedzieć, że tekst *Żalów* nabiera pełnej wartości literackiej dopiero dla czytelnika (polskiego!) dobrze obeznanego z dawną literaturą. Więcej: przyzwyczajonego do języka staropolskiego. W przeciwnym wypadku nie uchroni się od niechętnych reakcji na zwroty w rodzaju: „żądne maciory“, „synem krasnym“.

Przekład jest wierszowany, co podnosi znacznie jego wartość. Wersja prozaiczna z góry pozbawiona by była wielu zalet. Rymy, zgodnie ze zwycza-

¹ Wydawnictwo komponuje się z nieznanym mi, niestety, wyborem *Le sacre rappresentazioni italiane (Dal secolo XIII al secolo XVI)*, wydanym przez znanego historyka teatru, Mario Bonfantini. Trzeba dodać, że w obu wypadkach chodzi o piśmiennictwo w językach narodowych, a nie łacińskie.

² Tadeusz Witczak (*Historia dramatu i teatru staropolskiego do roku 1750 w publikacjach powojennych*. Pamiętnik Teatralny, 1954, z. 2, s. 116) odnotował recenzowaną tu antologię i słusznie niepokoił się o pochodzenie widowiska *Historia passionis*.

³ Zob. *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia*, Warszawa 1954, s. 76—86.

jami wieku, nie są regularne. Dwukrotnie zbiegają się (w strofie 5 i 7) nagromadzenia: *appoggiare, dissetare, rasciugare, arrivare* oraz *salvato, provato, amato, tormentato* — zgodnie z intencjami pierwowzoru. Przekład nie naśladuje ściśle występującego w oryginale podziału na wiersze i strofy, pomija więc subtelności sekwencyjnej budowy, z czego bynajmniej nie można robić zarzutu⁴.

Zrozumienie trudnego tekstu jest chyba całkowite, a zawiodło w jednym tylko dwuwierszu, który przytoczymy w transliteracji Bobowskiego, aby wyjaśnić źródło pomyłki:

„czaszka moja chylyla krwawa godzyn⁵
wydzacz nyewyernego zydowna [...]“.

„Nella mia testa forte il sangue ardeva
allor che l'infedel giudeo vedeva [...]“.

Przypomniawszy, że założeniem całego wydawnictwa jest możliwie wierne, „filologiczne“, oddanie waloru informacyjnego tekstów, co w wielu sprawach krępuje tłumacza (inaczej zachowującego się w tłumaczeniach swobodnie „literackich“), przyjmujemy bez narzekania pewne obniżenie waloru emocjonalnego *Zalów*.

Nie przecząc temu, że wersja włoska oddaje nastrój liryczny polskiego oryginału, zauważamy jednak pewne zubożenie treści utworu, wynikające z użycia słów o szerszym zakresie znaczeniowym, wobec tego bardziej suchych, mniej mówiących, pozbawionych ładunku obrazowego. Przykłady: „synku“ oddane zostało przez „figlio“, „spróchniało“ — „m'ha svuotato“, „Nielza dosiąć twego świętego ciała“ — przez zwrot „non posso arrivare“, „Na krzyżu rozbitego“ — „messo in croce“. Nie byłoby jednak łatwo odtworzyć po włosku określenie „rozbitego“. Chyba przy pomocy jakiejś bardzo ryzykownej metafory. Przypomniawszy, że tłumaczki — Maria i Marina Bersano Begey — zachowały ilość wierszy oryginału, miały więc zadanie szczególnie złożone, stwierdzmy, iż przekładu dokonały w sposób, który trzeba nazwać wyjątkowo dobrym. O wartościach estetycznych tekstu włoskiego trudno mówić w sytuacji tak dla recenzenta skomplikowanej. Trzeba by bezbłędnie oceniać i odczuwać zabarwienia emocjonalne i tradycyjne poszczególnych zwrotów włoskich. Zostawmy więc ocenę artystyczną italianistom.

Jako drugą pozycję wprowadzono do antologii *De morte prologus*, czyli *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Rozmowę, podobnie jak pozycję

⁴ Dopiero Jerzy Woronczak (*Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. Pamiętnik Literacki, XLIII, 1952, z. 1/2), opracował formę sekwencyjną utworu, przypisując go do nowego stylu swobodnych sekwencji.

⁵ Przedruk Bobowskiego, z którego zdają się korzystać tłumaczki, powtórzył błędy Maciejowskiego (*Dodatki do piśmiennictwa polskiego*. Warszawa 1852, s. 122—123) zamiast odwołać się do odpisu poprawniejszego (Biblioteka Polska, 1826, t. 1, s. 87—91), gdzie np. wyraźnie błędne „godzyn“ występuje w poprawniejszej (i koniecznej dla rymu) postaci „godzyna“.

następną, przełożyła prozą Marina Bersano Begey, znana polonistka włoska, autorka nie omówionej u nas dotąd *Storia della letteratura polacca* (Milano 1953). Objasnienia wstępne słusznie referują stosunek *Rozmowy* do powszechnie znanych traktatów łacińskich i tańców śmierci. Mówi się tam, że wraz z językiem narodowym wkracza do literatury realistycznie odmalowane życie owoczesnej Polski. Podkreślono też trafnie zarysowanie indywidualności obojga interlokutorów. Słowem — opis uchwycił rzeczywiście ważne cechy utworu. Proza przekładu nadaje utworowi charakter dla czytelnika polskiego trochę obcy. Dialog w wersji włoskiej potraktowano stosunkowo swobodnie. Owe licencje to nie przejaw liberalizmu tłumacza, który chciałby narzucić czytelnikowi swoją wizję i swoje rozumienie utworu, ale wyraz stanowiska interpretatora, który do konstatacji naszej literatury naukowej dorzuca nowe obserwacje.

Już decyzyja włączenia *Rozmowy* do zbioru tekstów teatralnych jest konstatacją naukową. Dla włoskich polonistów dialog należy do praktyki teatralnej, mimo że nie posiadamy ani dokumentacji o jego scenicznych realizacjach, ani sugestii na ten temat w nauce polskiej⁶. Argumentem przemawiającym za związkiem *Rozmowy Mistrza ze Śmiercią* ze sceną jest dialog specjalnie żywy, nie pomijający gestu. Jak wiadomo, didaskalia opisujące owe gesty, włączone w polskim tekście w wiersz⁷, są właściwie kontrargumentem — *personae dramatis* nie mogą ich wygłaszać. Jakież więc byłby ich cel w utworze dramatycznym? Zwłaszcza że lakoniczne wskazania osób mówiących: „*Mors dicit*“, „*Magister dicit*“ — mogłyby dla realizacji dialogu na scenie wystarczyć. Tłumacz dokonał operacji śmiałej. Mianowicie — wiersze:

111 „Wstał mistrz ledwo lelejąc się,
Drżą mu nogi, przeleknął się“.

— drukuje kursywą jako objaśnienie sceniczne. Pomysł niewątpliwie trafny, ale w takiej sytuacji w podobny sposób należało potraktować i inne objaśnienia, łączące z opisem Śmierci. Warto było także wyjaśnić słowo „*prologus*“

⁶ Zob. choćby R. Pilat, *Historia literatury polskiej w wiekach średnich*. Cz. 2. Warszawa 1926, s. 335—343. Stanisław Vrtel-Wierczyński (*Średniowieczna poezja polska świecka*. Wyd. 3, rozszerzone i zmienione. Wrocław 1952, s. XXXIII. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 60) w jednym tylko miejscu wskazuje na wiązanie tańców śmierci z dramatem religijnym, nie podejmuje jednak zagadnienia cech dramatycznych dialogu.

⁷ Objasnień takich jest 3 (czwarte w tłumaczeniu ruskim) na ogólną liczbę 21 kwestii, z czego widać, że autorowi nie jest obce pojęcie tekstu dramatycznego, nie umie jednak oddzielić konsekwentnie tekstu towarzyszącego, czego najlepszym dowodem powtórzenia po w. 88: „*MAGISTER RESPONDIT*: Mistrz przemówił wielmi skromnie“. Mało prawdopodobne, aby w w. XV stosowano w tekście dramatycznym tak szeroko rozbudowane didaskalia. Zapewne rękopis płocki zachował nam dokument warsztatu teatralnego, w którym z tekstu pospolitego średniowiecznego kolokwium formowano dialog dramatyczny. Sprawa jest istotnie złożona, bo w dalszym ciągu dialogu kłopotów z didaskaliami nie mamy, a podobne przekroczenia trafiają się w starszych tekstach europejskich nie tak rzadko.

i funkcję, w której ono występuje. Może wobec sugestii tłumaczki, że mamy do czynienia z utworem dramatycznym, należy podjąć dyskusję, czy tytuł dialogu byłaby dobrze sformułowany. Może powinien brzmieć: „[*Sermo*] *de morte*. *Prologus* [dicit]“. Wiersze 1—22 mają oczywisty charakter prologu, zwłaszcza gdy się je ocenia w stosunku do następującego z kolei kolokwium. Przeszkadza tylko opis Śmierci i sytuacji, w której nastąpiło spotkanie (w. 23—48). Sięgając do analogii ze *Skargą umierającego*, której tekst — jak wiadomo — znajdował się w tym samym rękopisie płockim co [*Sermo*] *de morte*, wolno stawiać hipotezę, że krążyły po Polsce dwie wersje utworów (tzn. zarówno *Skargi*, jak i *De morte*): epiczna i dramatyczna. Dramatyczną wersję *Skargi* zachował rękopis Biblioteki Kapitulnej Wrocławskiej, ślady (tylko ślady, ale wyraźne!) wersji dramatycznej [*Sermo*] *de morte* — rękopis plocki. Słowem, można by w sprawie wyboru tego dialogu do omawianego tu tomu użyć zwrotu włoskiego: *se non è vero, è bene trovato*. Były wszelkie dane po temu, aby takie utwory teatralne w Polsce wówczas na scenach oglądano.

Przekład jest jasny i dobrze informujący czytelnika. Podobnie jak w pozostałych dwóch utworach, będziemy tylko narzekać na pewne zubożenie kolorytu, wynikające ze stosowania mało barwnych i mało krwistych odpowiedników słownych. W niektórych wypadkach tłumaczka upraszcza całe zwroty, wskutek czego gubi i cechy charakterystyki lub zachowania się. Na przykład w w. 145—146:

¹⁴⁵ „Miła Śmirci, racz mi wzjewić,
Przecz chcesz ludzie żywota zbawić [...]“.

„*Dolce Morte, perché vuoi privare gli uomini
della vita [...]*“.

Nie jesteśmy pewni, czy „miła“ dobrze jest oddane słowem „*dolce*“, natomiast wyraźnie protestujemy przeciw skreśleniu grzecznościowego zwrotu: „racz mi wzjewić“, tak wymownie komicznego w ustach czcigodnego uczonego, ledwo trzymającego się ze strachu na nogach, a przemawiającego do ohydnej maskary.

Przypuszczamy, że to pominięcie wynikało z wyraźnie zarysowanej tendencji do skróceń tekstu. Jest ich wiele, czasem oznaczonych wielokropkiem, czasem — nie. Ten pozornie grzeszny zabieg łatwo usprawiedliwić: tłumaczka pomija w ten sposób powtórzenia oryginału. Jedne z nich wynikały z nieudolności pisarza, formującego drugi wiersz do rymu, często tak, że nie wnoślił ten wiersz nic nowego. Łatwo też wskazać w oryginale powtórzenia całych partii (np. w. 388—393, 396—401); we włoskim przekładzie ich nie znajdziemy. Jak dalece starannie tłumaczka tekst egzaminowała, można się przekonać obserwując wiersze 410—411. W polskich przedrukach znajdziemy tu akapit. W wersji włoskiej tekst prowadzony jest *in continuo*, natomiast akapit wystąpi dopiero, i słusznie, od wiersza 415. Podobnie trafnie wprowadzono go w tekście włoskim i po wierszu 464.

Czytelnik antologii otrzymał więc dialog gładszy i bardziej zrozumiały, niżby się to stało w ramach rygorystycznego przekładu „wiersz za wiersz“. Decyzja trafna i godna pochwały.

Trzecią polską pozycją antologii, najciekawszą i najtrudniejszą, jest fragment widowiska pasywnego *Historia passionis Jesu Christi Salvatoris ac Redemptoris in qua cultores famam spragent volantem*, znajdującego się kiedyś w rękopisie Biblioteki Krasieńskich (sygn. 3495, s. 1—33), przedrukowanego w sposób nieco zagadkowy z odpisu Mikołaja Bobowskiego przez Władysława Nehringa⁸. Tu z żalem wspomnijmy, że oryginały wszystkich trzech omawianych utworów straciliśmy w czasie ostatniej wojny. Trzeba by poprawić metryczki antologii.

Krótkie wprowadzenie informuje, że fragment jest przykładem, twórczości komicznej; realistycznie zaobserwowane typy Żydów polskich transponuje się w nim na czasy ewangeliczne. Czytamy dalej przekład fragmentu: „*Scena tertia — custodiarum a Iudaeis*“ — uzupełniony doskonale dobraną reprodukcją komicznej scenki z tryptyku kaliskiego z początku XVI wieku.

Rzeczywiście, fragment jest nasycony komizmem jak rzadko która część tego widowiska. W nie wydanym dotąd maszynopisie inscenizacji *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu*, granej swego czasu w Reducie, Leon Schiller dał szeroką interpretację sceniczną tej właśnie scenie — w obu widowiskach są one do siebie bardzo zbliżone.

Przekład nastęrczał nie lada jakie trudności. Tekst polski dostępny był tłumaczce tylko w jednym wydaniu — transliterowanym i pozbawionym komentarza. Przedruk nie doczekał się w ciągu pięćdziesięciu lat ani literackiej, ani językowej interpretacji, był więc materiałem wyjątkowo niewdzięcznym. Mimo to tłumaczka nie tylko rozumie tekst (wyjawszy dwa zwroty), ale i panuje doskonale nad warsztatem staropolskiego pisarza.

Rezygnuje z zabarwień dzielnicowych języka — zupełnie słusznie, bo trudno byłoby je odpowiednio zilustrować na językowym materiale włoskim. Rezygnuje z podkreślenia niewątpliwych archaizmów: „dźwierze“ tłumaczy jako „porta“. Ta decyzja jest także uzasadniona — przecież tekst według założeń tłumaczki cały jest archaiczny, jeszcze średniowieczny, jego szata językowa z w. XVII jest naddana i przypadkowa.

Podobnie jak w przekładzie *De morte*, powtórzenia zaciemniające wykład treści zostały pominięte. Niektóre aluzje znaczeniowe zagubiono, co zresztą położyć można na karb odmiennej struktury leksykalnej języków włoskiego i polskiego. W dwóch miejscach należy przekład poprawić.

„A jeśli się waszej cnoty
I wierności doświadczymy,
Tedy was nie zobaczymy
Czym większym kontentować“.

Tekst ten oddany został słowami: „*e se sperimenteremo la vostra virtú e la vostra fedeltà allora noi non sapremo chi di voi sarà piú contento*“.

Gorzej wypadła pomyłka w innym zdaniu. Po wierszu 114 Lęczman mówi już nie do rabinów (co warto objaśnić lub zaznaczyć choćby pauzą),

⁸ W *Archiv für slavische Philologie* (XVII, 1895, s. 87 i n.), gdzie nie potrafimy dzisiaj — wobec zniszczenia rękopisu — określić, co znaczą wielokropki, oznaczenia „itd.“ oraz tytuły scen, dla których brak tekstu (czy brakowało ich w oryginale, czy Bobowski pominął je z jakichś powodów?).

ale do swoich towarzyszy (żołnierze albo maszerują do grobu, albo stoją na miejscu, rabinii już jednak odeszli). Pewnie w tej sytuacji Łęczman grozi odchodzącym rabinom (za plecami!) pięścią i owym życzeniem: a niech wam właśnie ten Chrystus zmartwychwstanie!

„Abyż to przyszło do tego,
Aby wstał dnia trzeciego!
Tego byśmy im życzyli,
Bo go na śmierć zabili.
Azaśmy nie widzieli,
Gdyśmy przy krzyżu stali,
Że na tego śmierć okrutną
Nieme rzeczy twarz swą smutną
I żalną pokazały?“

W tekście włoskim trzeba poprawić nieuzasadnione przesunięcie winy ukrzyżowania na lud jerozolimski. Przekład brzmi: „*Oh, se egli davvero risorgesse il terzo giorno! gliel'auguriamo di cuore, perché l'abbiamo ucciso, ma quando stavamo vicino alla croce le cose inanimate mostrarono il loro volto triste e dolente*“.

Warto by także owo „*dolente*“ zastąpić innym określeniem, bo „żałosną“ znaczy w tym kontekście raczej „współczującą“ niż „cierpiącą“. Natomiast pierwsze zdanie Łęczmana (w. 109—110) zostało rozwiązane w wersji włoskiej doskonale. Sprawia przecież trudność czytelnikowi polskiemu zdanie:

„Jużeście nam nasze głowy
Rozwołali swemi słowy“.

Dopiero odwołanie się do Lindego, Knapskiego i tekstów staropolskich wyjaśnia, że „rozwołać“ to w znaczeniu przenośnym „wypełnić“; tu — z odcieniem niechęci. W przekładzie czytamy: „*Ci avete ormai empito abbastanza la testa con le vostre parole*“. Widać z tego, że tłumaczka potrafi się odwołać do właściwego aparatu naukowego, choć może nie zawsze umie nadać wersji włoskiej zamaszystość i odcienie gminnego języka.

W sumie przekłady trzeba uznać za bardzo dobre, zwłaszcza gdy się je ocenia pod kątem przeznaczenia, któremu mają służyć.

Polskie dialogi znalazły się w tomie bogatym, wśród utworów o wysokiej wartości literackiej i dramatycznej. Nie zaszkodziła im ta konkurencja. Przeciwnie — w zespole tak różnym nabrały nowych cech poznawczych i interpretacyjnych, ujawniły silniej akcenty, których się tylko domyślaliśmy.

31 utworów następuje po sobie w porządku geograficznym niejako: od Bizancjum poprzez Francję z jej pirenejskim zapleczem, Anglię, Niemcy, Czechy, Polskę ku Kroacji. Na tym wielkim łuku geograficznym rozmieszczone są utwory według porządku poniekąd chronologicznego. Z tym milczącym założeniem, że ma się do czynienia z coraz młodszymi kulturami teatralnymi. Nad książką unosi się duch Cohena, czy może duch francuski — wygodnego i jasnego porządku: samostnego rozwoju gatunków dramatycznych. Z dramatu liturgicznego rozwija się dramat semiliturgiczny, z tegoż — misteria⁹.

⁹ G. Cohen, *Le théâtre en France au moyen âge*. T. 1: *Le théâtre religieux*. Paris 1928, s. 8—9.

Gdy Gaston Paris proponował opisanie zjawienia się misteriów na zasadzie pojęcia eliptycznego przeskoku, Cohen uspokaja te niewczesne zamysły przy pomocy nowo odkrytego materiału rękopiśmiennego¹⁰. Z terenu włoskiego warto przypomnieć de Bartholomaeisa, który zwracał uwagę, że mimo dalszego oddziaływania liturgii na dramat XIV—XVI w. wkroczenie języka narodowego i kultury miejskiej dało rezultaty niespodziewane — rozsypanie się literatury dramatycznej na wiele oryginalnych gatunków. Zagubienie uniwersalności (faciny!) da po dwóch wiekach geniuszy dramatu w rodzaju Szekspira i Corneille'a¹¹.

Wstęp do antologii zdradza pewien niepokój metodologiczny i zawiesza pewne nie dość jasno sformułowane pytańniki. Jakże tu mówić o sytuacji wyjaśnionej, skoro się nie wyszło poza hipostazę owego organicznego rozwoju sztuki dramatycznej, żyjącej jakimś własnym, tajemniczym życiem¹².

Trudno zresztą od wstępu i wprowadzeń wymagać konstatacji metodologicznie poprawnych, skoro materiałem książki jest zespół sztuk religijnych, specjalnie wyizolowanych z całej bogatej twórczości dramatycznej. Gdy się je z przyczyn redakcyjno-edytorskich wyodrębniło, nie da się orzekać o nich wiele więcej ponad okoliczności proveniencji filologicznej. Dlatego antologia proces rozwojowy teatru religijnego w średniowieczu widzi jako oddalanie się krok za krokiem od źródeł religijnych ku duchowi świeckiemu. Nie wiem, czy nawet w intencji popularnego objaśnienia (antologia może mieć i takie założenia) wolno podobnie sumarycznie te zjawiska przedstawiać.

Warto usprawiedliwić włoskiego redaktora. Zdaje on sobie sprawę ze zmienności warunków lokalnych, z odmiennych losów teatru w różnych stronach Europy — i stara się je zanotować. I pożytecznie, i bezpożytecznie (w tych mianowicie wypadkach, gdy usprawiedliwia cechy dramatów cechami narodowymi). Zdaje sobie przecież sprawę z zasadniczej opozycji, którą pomogliśmy mu nazwać opozycją sił formujących teatr nowy: postępowych oraz wrogich postępowi — konserwatywnych. Widzi więc w okresie rozwoju dramatu semiliturgicznego (aby pozostać przy terminie francuskim) dwie dalsze możliwe drogi rozwoju: teatr mógł albo kwitnąć na marginesie liturgii jako spektakl pobożny, albo przejąć się duchem świeckim i zlaicyzować kompletnie. Rozstrzygnięcie przyszło rychło. Świadczą o tym surowe orzeczenia papieży z lat 1210—1227 (ostatnie z nich adresowane jest zresztą do arcybiskupa gnieźnieńskiego) zalecające usunięcie widowisk poza kościoły. W teatrze w. XIII przeważała kultura świecka i mieszczańska.

Odnotowuje się wprawdzie w kilku miejscach warunki społeczne, w jakich powstają pewne utwory, ale są to uwagi przypadkowe. Poza tym brak

¹⁰ *Tamże*, s. 39—40.

¹¹ V. de Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna 1924, zwłaszcza s. 216—218. Na pierwszym miejscu autor referuje obszerny zespół „świeckich elementów dramatycznych“, które są podłożem powstających potem widowisk, a obok nich dodaje informacje o dramacie liturgicznym.

¹² Sprawę redakcji widowisk misteryjnych i włączenie scen laickich dyskutuje i oświetla ciekawie na przykładzie czeskim rozprawa: V. Černý, *Staročeský Mstičkář*. Praha 1955. *Rozpravy Československé Akademie Věd*, LXV. Řada SV, z. 7.

we wstępie jakichkolwiek aluzji do wiązania rozwoju teatru z procesami historycznymi. Przynajmniej, że to wiązanie przy braku wstępnych prac analitycznych i takiej obfitości zbiorów nie byłoby łatwe.

Antologię otwierają 3 dialogi greckie, z wieków: VII, IX i XI. Najciekawszy z nich, *Χριστός πάσχων*, łączy cechy tragedii antycznej z motywami liturgii. Pomysł włączenia tych dokumentów teatralnej sztuki bizantyjskiej w korpus europejski trzeba przywitać z uznaniem. Jest to jeden z argumentów, najbardziej rzeczowy, aby przeciąć długi spór między łacińskimi liturgia-ami Francji, Włoch i Anglii o pierwszeństwo stworzenia wzoru dramatu liturgicznego. Dialogi bizantyjskie ukazują się w formie już literacko wypracowanej, subtelnej, może nawet schyłkowej. Chociaż ich związek z liturgią jest oczywisty, wydają się być utworami, które o właściwej służbie dewocyjnej już zapomniały. Bizancjum dostarczyło wzorów dramatycznych o wielkim napięciu lirycznym, bogactwie motywów — bez specjalnej dbałości o akcję dramatyczną; tym mniej tu troski o intrygę, jakby autorzy liczyli na wysoką kulturę artystyczną słuchacza. Kwestie są długie, brak didaskaliów.

Szczególnie bogato wypadł teatr francuski, pokazany od pierwszych dialogów surowego realizmu o Adamie, poprzez Bodela, Rutebeufa — aż do fragmentów „literackich opracowań“ Michela i Andrea della Vigna. Przydane są im dwa dialogi prowansalskie. Podobnie bogato ukazana jest Hiszpania — przez dokument odległej tradycji w. XII, *Auto de los Reyes Magos*, a następnie przez autorów znanych i cenionych: Juana del Encina, Micaela de Carvajal, Juana Timoneda. Portugalię jakże ciekawie reprezentuje Gil Vicente. Spodziewajmy się, że jego *Auto o łodziach* (*Łódź piekielna, Łódź czyścowa, Łódź chwały*) doczeka się kiedyś i polskiego przekładu¹³. Trudno o utwór bardziej świecki i renesansowy w tym zbiorze sztuk religijnego teatru średniowiecza. Z dialogów angielskich czytamy znany moralitet *Everyman* (*Każdy*)¹⁴ i fragmenty dwóch dialogów religijnych. Z literatury niemieckiej dostarczono przekłady misterium o dziesięciu pannach oraz duże misterium wielkanocne z Erlau. Dramaturgię czeską poznajemy z trzech starszych utworów: dialogu o olejkarzu, dialogu o trzech Mariach i *planctus*'a. Potem następują utwory polskie i fragment alegorycznego kroackiego dialogu pasyjnego.

W ten sposób układają się dramaty w szeroką parabolę; rozpoczyna się ona od surowych, pierwszych dialogów, bądź to wspartych o tekst liturgiczny (dramatu liturgicznego), bądź wyprowadzonych z naiwnej interpretacji źródeł ewangelicznych, przemieszanych z równie naiwną obserwacją życia. W dalszym przebiegu tej paraboli rozsnuwają się sztuki; jedne sterują ku

¹³ Sztukę szczegółowo omówił i przetłumaczył we fragmentach J. Strassburger, *Narodziny interludium hiszpańskiego*. Pamiętnik Teatralny, 1952, z. 4.

¹⁴ Dialog ten penetrował na polskim terenie w wersji łacińskiej — być może, także i polskiej — jako *Homulus Petri Diesthemii*, co najmniej w trzech edycjach (dwie znane Estreicherowi). Egzemplarz trzeciej edycji, także z r. 1541, znajduje się w Ossolineum, sygn. XVI 609 II. W Rejowym *Kupcu* znajdziemy odbicie wątku *Każdego*, a wersję angielską przyswoił nam nie tak dawno Stanisław Helsztyński.

literackim warsztatom, drugie ku realistycznym ludowym opracowaniom anonimowych i wieloosobowych redaktorów. Ta druga faza nosi już wiele znamienych cech sztuki renesansowej i kilka utworów wyraźnie przekracza ramę zakreśloną tytułem zbioru.

Antologia nie podejmowała, jak widać, jakiegoś wypracowanego problemu. Referuje tylko najlepsze pozycje poszczególnych literatur, a jednocześnie stara się o stworzenie możliwie wszechstronnego obrazu całości, włączając różne literatury i gatunki. W tym wyborze widać dobre i wszechstronne znanstwo teatru europejskiego, równocześnie przecież trzeba się poskarżyć na brak założenia metodologicznego, które pozwoliłoby wyeksponować w sposób jasny rozwój środków artystycznych i postępy czy klęski realizmu. Wydaje się przy tym, że wobec zasadniczych trudności zobrazowania dzisiaj wzajemnych historycznych zależności między poszczególnymi kulturami narodowymi — łączność cywilizacji europejskiej najłatwiej było przedstawić analizując warsztaty literackie, sposoby i daty przejmowania pewnych chwytów, dramatycznego pióra.

Włączenie polskich tekstów do opisanego powyżej przeglądu ma co najmniej dwojaki aspekt badawczy. Klasyfikacja *Żalów Matki Boskiej* jako utworu teatralnego wzmacnia hipotezę o przynależności tego cennego utworu do sztuki dramatycznej. Wprawdzie brak dowodów bezpośrednich (ba — źródło, czyli rękopis, z którego tekst znamy, był przecież małym śpiewnikiem), ale za dramatycznością *Żalów* przemawia silnie fakt, że literatura tamtych czasów nie zna pieśni wypowiedzianych „w imieniu“ Matki Boskiej, Chrystusa i świętych. *Ludus pascalis*, w czasie którego taki *planctus* mógł być wygłaszany, mamy udokumentowany tylko raz, ale dostatecznie jasno¹⁵. *Skarga umierającego* służy za przykład, że w drugiej poł. XV w. występowały wszelkie dane do istnienia dialogu teatralnego w języku polskim (obok licznych łacińskich dramatów liturgicznych). Ocena badaczy zagranicznych, operujących dużym materiałem porównawczym, pomaga ustalić ostatecznie gatunek literacki, do którego *Żale* przypisujemy.

Podobnie ma się rzecz z *Rozmową Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Niechętnie nastawieni do ubogiego dramatu polskiego, badacze nasi nie interesowali się formą dramatyczną utworu i wiązali go raczej z licznymi „sporami“ średniowiecznymi, przeznaczonymi do czytania. Jednak duża sprawność dramatyczna utworu oraz jego cechy realistyczne przekonały włoskiego redaktora o teatralnej genezie *Rozmowy*.

Podobnie umieszczenie w antologii fragmentu *Historia passionis* z w. XVII pomaga do stwierdzenia, że sztuka ta w pierwszej swej części istotnie opiera się na tekście „średniowiecznym“, w każdym razie znacznie starszym od daty rękopisu i działalności żaków chełmińskich.

Drugi aspekt to klasyfikacja naszych utworów jako przykładów sztuki średniowiecznej i religijnej. Jasne, że *Żale* (mniej świadomie) i *Historia passionis* są w układzie omawianego zbioru przykładem daleko posuniętej

¹⁵ Informuje o tym doniesienie Stanisława Windakiewicza *Ludus pascalis Domini na Kazmierzu 1377 r.*, dołączone do rozprawy *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*. Rozprawy Wydziału Filologicznego AU. T. 34. Kraków 1903, s. 340—356. I osobno.

laicyzacji, ale — teatru ciągle jeszcze religijnego. Natomiast trudno pozostawić bez komentarza przypisanie tych sztuk do średniowiecza. Na tej samej zasadzie większość naszych dialogów religijnych aż po koniec w. XVII wolno uznać za średniowieczne. Windakiewiczowi takimi się wydawały w nieco innym znaczeniu: popularny dialog religijny w. XVII powtarzał, według niego, średniowieczne formy tych dialogów, które w całości prawie przypadły (mówił o nich na chwiejnej podstawie — porównań ze stanem dramatu na Zachodzie)¹⁶. Czy faktycznie mieliśmy misterium wieku XV — no, powiedzmy, przełomu w. XV na XVI?

Doskonałym przykładem gatunku misteryjnego jest *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim*, przypisywana Mikołajowi z Wilkowiecka. Ale tę *Historię* Brückner, krytyczny wobec entuzjazmu Windakiewicza dla starego teatru, każe datować mimo woli bardzo wcześnie. Niewątpliwie ma rację, że sztuka jest anachronizmem w czasach reformacyjnych. Powstała tedy najpóźniej w pierwszej poł. XVI wieku¹⁷. A może nawet w wieku poprzednim. Nie jest jedyną. Możemy zrekonstruować drugie misterium rezurekcyjne, możemy odbudować cały cykl wielkotygodniowy¹⁸, przytoczyć ślady cyklu Bożego Narodzenia, wskazać intermedia-moralitety co najmniej z pierwszej poł. XVI wieku¹⁹. Zjawiska tego rzędu, mianowicie — anonimowej twórczości masowej, nie wybuchają nagle, geneza polskiego misterium na przełomie w. XV i XVI, lub przynajmniej w pierwszej poł. XVI, wydaje się niemal pewna. Wypada o wiek później od rozkwitu misterium francuskiego. Nie uzyskamy wiele, gdy uda nam się datę misterium polskiego zbliżyć nieco do periodyzacji teatru francuskiego lub włoskiego. Będzie to pewna myląca forma rzekomej synchronizacji dziejów sztuki europejskiej. Jest natomiast oczywiste, że i misterium polskie, i popularny dialog religijny — wtedy gdy się w polskiej kulturze artystycznej formują i następnie rozwijają — nie przynależą do średniowiecza. Przeciwnie — przypisujemy im doniosłą funkcję walki ze średniowieczem po stronie wzmagającej się kultury renesansowej. Podobną funkcję będzie miał popularny dialog religijny

¹⁶ Zob. Windakiewicza *Replikę autora* (Przegląd Polski, XXXVII, 1902, s. 158 i n.) na recenzję Brücknera z rozprawy *Teatr ludowy w dawnej Polsce*.

¹⁷ Potwierdza to niezbyt jasna notatka o znajdujących się, po śmierci Heleny Florianowej, na składzie księgarskim w r. 1551 *Historiach częstochowskich* w 200 egzemplarzach. Zob. A. Benis, *Materiały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*. Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. T. 7.

¹⁸ W Ossolineum (rkps 198, s. 243—324) znajduje się poszyt obejmujący widowisko cykliczne co najmniej trzyczłonowe, którego członem czwartym z powodzeniem mogłaby być *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim*. Tamże (rkps 6709) znajduje się *Dialogus de passione*, datowany na rok 1627, ale pochodzący, jak świadczą o tym cechy wiersza, z pierwszej poł. XVI w., również zapowiadający widowisko cykliczne.

¹⁹ Dobrym przykładem moralitetu, zapewne z pierwszej poł. XVI w., potem przerobionego na interscenium, jest intermedium *Starzec z Śmiercią, Chłopiec* (Bibl. Jagiel., rkps 3526).

na przestrzeni w. XVII (dopiero z tego czasu posiadamy względnie pojemny korpus około 50 sztuk), pozostający już wtedy w opozycji do reakcyjnej, szkolnej i miejskiej, dramaturgii dewocyjnej. Element po elemencie można pokazać różne podobieństwa motywów i techniki dramatycznej między dialogami włoskimi, francuskimi, niemieckimi i czeskimi a naszymi — ciągle z ową poprawką 100 do 150 lat. Metodologicznie będziemy w porządku, gdy włączymy nasz dialog do zespołu dialogów „pólliturgicznych“ i misteryjnych, ale niebezpiecznie byłoby przypisać mu nazwę „średniowieczny“. Literaturze średniowiecznej odpowiada jedynie pewnymi cechami formalnymi, natomiast okresowi renesansu polskiego — sumą wnoszonych treści i środków artystycznych oraz swoją funkcją historyczną.

Dla redaktorów antologii owo „opóźnienie“ polskich misteriów i różnica w sytuacji teatru polskiego zarysowały się zresztą w pewien sposób, gdy wyjaśniają przyczyny małej liczebności naszych sztuk²⁰. Prócz tych przyczyn jednak (słaby rozwój miast, dwujęzyczność miejskiej kultury w średniowieczu²¹) trzeba przede wszystkim wysunąć odmienną niż na zachodzie Europy periodyzację narastania kapitalizmu w Polsce. Losy ustroju Polski i gwałtowny zwrot ku gospodarce folwarcznej właśnie na przestrzeni XVI w., a więc załamanie ekonomiki rodzącego się renesansu, zdecydowały o wielu dziedzinach życia, także i teatralnego, do końca epoki feudalnej, tzn. do momentu powstania teatru narodowego za Stanisława Augusta. Powtórzmy zatem: jeśli redaktorzy antologii mieli na celu ukazanie teatru religijnego okresu feudalnego, mogli z naszej literatury wziąć dialogi jeszcze ciekawsze, nie zrażając się tym, że datowane są na poł. XVII w., a nawet później. Dopiero wtedy moglibyśmy przeprowadzić analizę porównawczą między naszymi dialogami a teatrem zachodniej Europy z poczuciem wyrównanych warunków wstępnych. Trzeba tylko dorzucić dwie poprawki, obie utrudniające wszelkie paralele. Pierwsza wprowadza jeszcze jedno usprawiedliwienie względnej słabości naszego teatru: feudalizm polski, anormalnie przedłużony, nie sprzyjał jakiegokolwiek twórczości, również i artystycznej. Przecież to formacja rozkładająca się trzysta lat! Druga poprawka zaleca surowiej oceniać nasze dialogi XVII w. pod względem artystycznym, bo mogą korzystać z wykształconych już narzędzi stylistycznych, zwłaszcza renesansowych, oraz z dorobku dramatycznego na Zachodzie. Ta sytuacja historyczna określa, jak się zdaje, zasadnicze cechy i postulaty badań porównawczych między naszym dialogiem religijnym w. XV—XVII, którego średniowiecznych losów w ogóle dotychczas nie znamy, a europejskim masowym dialogiem religijnym w. VIII—XVI, na wielu odcinkach — w poczuciu piszącego te słowa — nie średniowiecznym, lecz należącym do Odrodzenia.

Julian Lewański

²⁰ Do przyczyn skąpej stosunkowo dokumentacji staropolskich sztuk teatralnych warto dorzucić uwagę o wielokrotnym i gwałtownym niszczeniu polskich zbiorów bibliotecznych. Ubytek od czasów Juszyńskiego, a więc na przestrzeni około 100 lat, można określić na 50%.

²¹ Do tego opisu wykorzystano, zdaje się, rozprawę: W. Nehring, *Beiträge zur Geschichte des Theaters in Polen*. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, XII, 1898, s. 145—163.