Pietro Toldo

"Geschichte des neueren Dramas", B. 1-3, Wilhelm Creizenach, Halle 1893-1903 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 2/1/4, 642-658

1903

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Recenzye i Sprawozdania.

Creizenach Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. B. I—III. Halle 1893—1903.

Przedmiot podjęty przez uczonego profesora krakowskiego jest niezaprzeczenie bardzo rozległy, a ktokolwiek ma niejaką znajomość tego rodzaju studyów, wie dobrze, że trudności, jakie się przy tem nasuwają, są liczne i niekiedy nieprzezwyciężone. Powiedzmy od razu, profesor Creizenach wyszedł z tego zadania z wielkim honorem, umiał połączyć objęcie całości ze sztuką analizy szczegółów a przy tem wyzyskał badania poprzedzające w sposób, który pozwolił mu nąd niemi zapanować, dodał zaś do nich niezmiernie wiele odkryć i myśli własnych. »W żadnej dziedzinie literatury średniowiecze nie przedstawia tak zupełnego przerwania tradycyi starożytności klasycznej, jak w dziedzinie dramatu«. Tak zaczyna się pierwszy z trzech tomów; oświadczenie to, rzec trzeba niezupełnie jest zgodne z rzeczywistością, gdzież n. p. (jeżeli się wyłączy raczej kilka nazwisk niż idei) znajdzie prof. Creizenach pamięć epoki klasycznej w fableaux? Historya polityczna i literacka Grecyi i Rzymu odbija się we wszystkich rodzajach, aż do początku renesansu zaledwo słabem echem. W teatrze Terencyusz był przynajmniej nieco znany; czytało się go, rozumiało, uważało za wzór nietylko dobrej komedyi ale także za wzór dla życia. Z utworów jego wyciągano przysłowia i cytowano na równi z ojcami kościoła i filozofami, starożytności, nawet Plaut nie był zupełnie nieznany i sam autor nas o tem poucza. Seneka był także dobrze znany literatom owego czasu, zanim jeszcze stał się mistrzem niezaprzeczonym Odrodzenia. Ale te wspomnienia z literatury łacińskiej — jedynej, która żyła jeszcze pewnem życiem — kurczą się coraz bardziej, i zanikają, w miarę, jak się posuwamy w wieki średnie, a ten zanik odmienia także znaczenie właściwe wyrazów tragedya i komedya. Sam Dante nie

miał dokładnego zrozumienia ostatniego terminu, używając go na określenie swojego arcydzieła; sztuka dramatyczna zamiast oznaczać akcyę osób na scenie, stała się czystą rozrywką literacką i pomieszała z innemi rodzajami. Spostrzeżenia prof. Creizenacha dotyczące znajomości teoryi Arystotelesa, Averroesa w wiekach średnich są ze wszech miar godne uwagi.

Hrotsvitha, mniszka z Gandersheim z X. w. złożyła jak na swój czas dowody znacznej ruchliwości twórczej. Próbowała się w poezyi poważnej, układając legendy wierszem łacińskim, kiedy przyszła jej myśl napisać inną książkę »dramatica serie contextum«; wstęp do niej wskazuje, jak bardzo Terencyusz był wówczas sławiony, ale jej dzieło, równie jak komedye elegijne i próby przekładów lub naśladowań łacińskich — Querolus, Aulularia i t. d. — są zawsze prostemi ćwiczeniami literackiemi. Zapomniano zupełnie w owej epoce, że zadaniem sceny jest przedstawiać namiętności i charaktery ludzkie w akcyi, do tego stopnia ożywionej, aby dawała złudzenie rzeczywistości. W studyum p. Emila Roy p. t. Le Théâtre français du XIV. et du XV. siécle (Paris 1902), wchodzącem bardzo w głąb przedmiotu znajdują się inne, godne uwagi spostrzeżenia, o tym rodzaju wpływów klasycznych na początku Odrodzenia. Cytuję tę książkę dla tego, gdyż mojem zdaniem prof. Creizenach w rozdziałach tyczących dramatu elegijnego, a zwłaszcza w tym, gdzie jest mowa o »teatrze religijnym kończącego się średniowiecza« mógł zainteresować się nieco więcej źródłami legend i ich wędrówką po Europie. Dużo można bowiem dorzucić do transkrypcyi tekstów prof. Mussafii w »Marienlegenden« i »Catharinenlegenden«. Dzieło dokładne o cudach Matki Boskiej jest, nawiasem mówiąc, jeszcze do zrobienia, a tak staranne wydanie G. Parisa i U. Roberta w »Société des anciens textes français« czeka jeszcze na t. IX., w którym będzie się zawierał komentarz. To, co prof. Creizenach powiada tutaj o cudach Matki Boskiej, jest bez wątpienia powiedziane doskonale, ale to nie wszystko. Wiele z tych cudów są wystawiane na Wschodzie w epoce bardzo odległej, a pewne rysy charakterystyczne tych utworów, byłyby godne jeszcze dokładniejszego zbadania. Jest np. rzeczą oczywistą w »Miracles de Notre Dame«, że podział na akty i na sceny istnieje tylko dla pozoru, zawsze bowiem chodzi tam, jak słusznie zauważył p. Roy, o historyą t. j. o zwyczajne następstwo epizodów, rozdzielonych przestankami i intermedyami. Historye nadzwyczajne nie wystarczały, potrzeba było wystawy podobnej do tych, jakich się używało w przedstawianiu głównych scen Starego i Nowego Testamentu. Maszyniści wypełniają tam zadanie, które pod żadnym względem dla widzów nie jest niższe, niż zadanie nieszczęśliwego poety, który zadyszany układa tysiące wierszy źle napisanych i źle zapłaconych.

Prof. Creizenach rozpatruje ze starannością a zwłaszcza z godną uznania jasnością, naprzód dramata pisane po łacinie, potem pisane w innych językach nowożytnych, różnych części Europy, a i tutaj znakomity zmysł krytyka literatury pozwala mu, objąć bez trudu olbrzymi przedmiot w jego rysach bądź wspólnych, bądź odrębnych. Co się tyczy Włoch, prof. Creizenach kieruje się dziejami początków teatru Ale-

ksandra d'Ancona; nie mógł bez wątpienia wybrać lepszego przewodnika. Mówiąc o »laudach« prof. Creizenach czyni liczne interesujące uwagi o analogiach, jakie się znajdują w Niemczech, a choć w tej partyi nie spotyka się wiele nowości — wogóle prof. Creizenach chowa cokolwiek swoją osobistość — będzie się zawsze czytało z wielką korzyścią rozdział poświęcony »moralitetom«. Wiadomo, że alegorya panuje w całem średniowieczu od Romansu o Róży, aż do Dantego i teatru; autor uwydatnia także Spór Mięsopostu i Zapustu, ten spór, którego echo słyszy się jeszcze w dziele Rabelaisa. »Naprzód Spór Zapustu z Mięsopostem, który już w niedramatycznych opracowaniach, częstokroć przybierał zabarwienie humorystyczne i nadawał się szczególnie do przedstawienia na końcu karnawału; tak odegrano w 1485 r. w Tours scenę walki książąt Charnau i Caresmo, zakończonej pogodzeniem się wrogich mocarstw; odmianą wesołego sporu jest walka kiełbasy ze śledziem, wystawiona 1505 r. w Zittau w noc zapustną; bakałarz przedstawiający kiełbasę został wrzucony do koryta« (str. 459). Autor wspomina następnie podobne przedstawienia w innych krajach. Oczywiście Włochy w tym rodzaju przedstawień, których słabem echem są »Canti carnascialeschi«, odegrały ważną rolę, świadectwa jednak, jakie nam o tem pozostały są małej wartości. Inny Spór grywany zwłaszcza w krajach północnych, był Spór zimy i lata; przyroda miała tam sposobność brać udział w zatargu i stawać kolejno po stronie obu pór roku. Prof. Creizenach przypomina przy tej okazyi utwór Eustachego Deschampsa, gdzie »cztery urzędy królewskiego dworu: Cuisine, Lausserrie, Panneterrie, Eschansonnerie spierają się o pierwszeństwo, aż wreszcie ochmistrz nakłania je do zgody. Poemat równie jak niderlandzki o lecie i zimie, wyróżnia się żywą akcyą, z pomiędzy wielkiej masy Sporów, jest też obok niderlandzkich utworów pierwszym tego rodzaju, przeznaczonym dowodnie na scenę«.

Tańce Śmierci stoją też w pewnym związku z utworami alegorycznymi; w karnawałach włoskich, wozy masek przedstawiających szkielety w Canti carnascialeschi, rzucają postrach w wesołe tłumy, rozbawione rozkoszą życia. Śmierć w tych Tańcach zaprasza do koła tancerzy z wszystkich sfer społecznych: królów, papieży, mieszczan i t. d. Jest to Śmierć poety łacińskiego, która »aequo pulsat pede«, wielka gładzicielka wszelkich przepychów.

Rozdział »Dramat komiczny średniowiecza« zajmuje nas szczególnie. Od początku wieków średnich znajdujemy już ślady tego mieszania tematów, które się zjawiają nawet w kompozycyach dramatycznych najpoważniejszych. Dyabeł stroi grymasy u stóp Boga Rodzicy, służąc za kontrast wstrząsającym partyom misteryów. Prof. Creizenach zajmuje się naprzód aktorami komicznymi; w owym czasie istnieli prawdziwi buffonowie płatni, wędrujący po dworach książęcych i przebiegający cały kraj: poeci, żonglerowie, okazujący się wszędzie, gdzie był dobry stół, wygodne łoże i hojność panów. Wygłaszali niekiedy pieśni epiczne lub swobodniejsze »fableaux«, umieli także pokazywać uczone psy i niedźwiedzie. Byli równocześnie artystami, w znaczeniu dość szlachetnem i akrobatami, wykonującymi sztuki łamane, naśladującymi głosy zwie-

rząt, płatającymi figle, sztukmistrze gminni i nędzni. Niekiedy dwa typy tych błędnych artystów istniały oddzielnie; innym razem — i to był wypadek zwyklejszy — zlewały się w jednej osobie. Według jednego »Contrastu« francuskiego, ci kuglarze umieli równocześnie opowiadać po łacinie i językiem ludowym; okazuje się w każdym razie, że posiadali jak na swój czas wykształcenie dość wysokie i wszechstronne. Prof. Creizenach wskazuje starannie te pierwsze kroki rodzaju komicznego, te pierwsze próby talentów osobistych. W monologu p. t. »Pochwała i nagana niewiast« występuje aktor, chwalący się, że potrafi równocześnie grać kilka ról rozmaitych, będzie oskarzycielem, obrońcą i sędzią niewiast, biorąc kolejno nazwiska: Złej gęby (Mal Embouché), Rycerskiej odwagi (Gentil-Courage). Najstarszym z tych monologów jest Rzecz o ziołach (le dit de l'herberie) Rutebeuf'a, gdzie szarlatan wychwala swą znajomość cudownych leków i opowiada swe podróże. Jest to jak gdyby czwarta, reklamowa stronica dziennika w akcyi, ale ta akcya nie ograniczała się do prostych monologów, chociaż przykłady utworów bardziej złożonych są nieliczne; prawda, że istnieje kilka sztuk komicznych epoki dość dawnej i przypuszczano, że się ma do czynienia z resztkami wegetacyi bardzo bujnej i starej. Jednak »Le jeu de la feuillée« i inne utwory podobne mają szczególną fizyognomią i wyróżniają się wybitnie z pomiędzy fars należących do wieku XV. i XVI. t. j. do początków Odrodzenia. Należałoby rozpatrzeć, — powiada autor — stosunek możliwy między mimami łacińskimi a tymi aktorami wieków średnich; istnieje bowiem między nimi wiele punktów stycznych. Sibillet w swojej L'art poetique (1543) mówił już o podobieństwie farsy z mimami i niewątpliwie trafniej odgadł prawdę niż Charles Etienne, który mniemał, że farsa nie jest niczem innem, jak odtworzeniem komedyi starożytnej. Niektóre stosunki n. p. między »żołnierzem samochwałem«, »pasożytem« i t. d. a niektóremi postaciami teatru średniowiecznego tłumaczą się, bez szukania wpływów klasycznych, wzorami, jakie sam czas podawał najpobieżniejszej obserwacyi, wzorami rzeczywistości podobnej do siebie nieraz na odległość wielu wieków, a prof. Creizenach dodaje: »Różnica polega nadewszystko w tem, że dramat komiczny średniowiecza, nawet w swojej formie najdoskonalszej posiada zawsze charakter udramatyzowanej anegdoty, podczas, kiedy sztuki Plauta i Terencyusza przedstawiają prawie zawsze łańcuch zdarzeń, które są punktem zwrotnym w życiu figur działających. Utwory, gdzieby na sposób komedyi starożytnej rzecz kończyła się małżeństwem, w literaturze średniowiecznej zabawnej nie istnieją wcale«.

Rodzajem, który utrzymał się w kolei wieków, są maryonetki. Prof. Creizenach (str. 388) jako bardzo stare świadectwo cytuje »Hortus deliciarum« Herrady von Landsberg (Ksieni z Hohenburg 1167—1196). P[illegible], jak chłopak i dziewczynka za pomocą nitek poruszają [illegible]. Świadectwo podobnej gry posiadamy także w romansie prowanskim »Flamenca«, jest to »juec dels bauastelz«, wspomniane także w innych romansach tej epoki; streszczając się, środki zabawy w owej epoce nie były zbyt różne od naszych, ale były to wszystko zabawy, które nie wyłączając misteryów przemawiały

raczej do oczu niż do umysłu widza. Po uwagach o «fêtes des fous« autor przechodzi do teatru komicznego francuskiego w wieku XIII. i XIV. i przedstawia go z pełnią znajomości przedmiotu. Rozumie się, że truwer Adam de la Halle stoi tu na pierwszem miejscu ze swojem »Jeu de la feuilleé« (1262), gdzie ze zdumiewającą swobodą wystawia własną rodzinę, żonę własną, tak urodziwą w swoim czasie, teraz podstarzałą i pozbawioną wdzięku. »Robin i Marion« inny utwór dramatyczny tegoż pisarza jest nie mniej zajmujący i trzeba przyznać, że te pierwsze próby posiadają wartość nie tylko historyczną. Tu, jak wszędzie, uczony prof. krakowski zna przedziwnie swój przedmiot, wyzyskuje źródła znane, przedewszystkiem, »Petit'a de Julleville«; w tym dziale nie było wiele do dodania. W zgrabnym utworze, w scenie między Ślepym i przewodnikiem (270 wierszy) posiadamy drobną próbę farsy, która później miała się rozrość tak bujnie. Po rozbiorze »Mistrza Trubert'a«, którego autorem jest Eustachy Deschamps oraz angielskiego »Interludium de clerico et puella«, po uważnem rozpatrzeniu »Nürnberger Fastnachtspiele« etc. autor zwraca się do wszystkich zagadnień dotyczących teatru francuskiego z końcem wieków średnich (str. 428). Słuszne jest spostrzeżenie, że »we Francyi dramat komiczny w tym czasie rozwinął się tak bogato i różnorodnie, jak nigdzie«, a rzecz widoczna, że ten rozwój nie jest przypadkowy. W tej epoce Włochy wydały już dzieła znakomite we wszystkich gałęziach literatury; tylko geniusz komedyi zdał się dzielić na równi między nią a jej siostrę łacińską; farsa o »Mistrzu Pathelin'ie« wskazuje nam wysoką wartość tego rodzaju. Wszystko, co prof. Creizenach powiada o tradycyi komicznej we Francyi, o roli, jaką odegrali klerycy i studenci, o »la Basoche«, o satyrze politycznej, o Ludwiku XII. i Piotrze Gringoire, jest równie zajmujące, jak pouczające. Świetny »Cry« przebiegał ulice Paryża, zapowiadając »sottie« Księcia błaznów i Matki szalonej (Prince des sots et de la Mére sotte), która miała być odegraną we wtorek zapustny 1512 r. Był to czas krwawych zatargów między papieżem Juliuszem II. a królem francuskim, a po tylu ofiarach i po tylu wojnach trzeba było nie małego wysiłku, aby uczynić popularnem przedsięwzięcie, zawierające różnego rodzaju niebezpieczeństwa. Duchowieństwo i szlachta wydawały się podporą trochę niepewną i oto Piotr Gringoire, biedny autor komiczny, waży się ofiarować swą muzę na odsiecz królowi i przedstawić na scenie kościół sam, przebrany za Matkę szaloną, wzywającą od razu dyabła.

Gmina t. j. lud, jest zrazu nieco obojętna na ten zatarg monarchy z Juliuszem II., ale skoro się spostrzega, że Matka szalona — kościół, oblókł się w habit t. j. że się ma do czynienia nie z kościołem, ale z fanatycznym jego przedstawicielem, Gmina pomrukując oświadcza, że będzie bronić swego księcia. Znana jest rola teatru w walkach religijnych, a nie trzeba mniemać, jakoby poeci dramatyczni stawali zawsze po stronie księcia. Przypomnijmy nawiasem »La farce du Pardonneur et du Trischeur«, zwróconą przeciwko sprzedaży odpustów, albo Theologastre'ów, z 1523. r., gdzie się wyśmiewa mnichów i Sorbonnę, albo »la Maladie de Chrétienté« wystawioną w La Rochelle

w 1558. r. wobec króla i królowej Nawarry, albo sztukę jeszcze śmielszą p. t. »Le Pape mourant«, przypisywaną może fałszywie Teodorowi de Bèze, gdzie występuje papież umierający w towarzystwie Prêtrise i Moinerie; dyabeł czeka na jego ostatnie tchnienie. Na te i tym podobne ataki, jak »Frère Fecisti«, katolicy odpowiadali z większą nienawiścią, niż siłą polemiczną, »Le Maître d'école« skierowany przeciw Lutrowi jest zarówno pod względem literackim jak i politycznym bardzo słaby. Prof. Creizenach bada, jaki mógł być repertuar jurystów i szuka go tam, gdzie się spotyka formy procesu. Mojem zdaniem sztuka kleryków była wszędzie i nie potrzeba odkrywać jej w farsie »Du Pect« albo w farsie »Les Femmes, qui demandent les arrérages«. Niezawodnie adwokat Pathelin wyszedł stamtąd, ale chodzi w nim o historyą należącą do tradycyi ludowej. Pan Finamore, w swoich »Tradizioni populari abruzzesi« odkrywa ją jeszcze żywą za naszych czasów; już Parabosco opowiadał podobną przygodę w »Diporti« (giornata I. nov. 8). Ludwik Domenichi w »Facezie« i »Grazzini« znany pod nazwiskiem »Lasca«, wziął ją za temat swego »Arzigogolo«. Piszący te słowa zaznaczył inne przykłady w folklorze współczesnym. Nie sądzę równie, aby potrzeba było odsyłać do komedyi studenckich pewne farsy, gdzie młody nieuk zdaje rodzaj egzaminu, aby wstąpić do cechu. Wszystkie zbiory powiastek i facecyi tego czasu roją się od podobnych żartów, wystarcza otworzyć na chybi-trafi znany zbiór Poggiusa; nadto w tego rodzaju utworach znajdują się wycieczki satyryczne przeciw instytucyom kościelnym; w pewnej chwili, jakeśmy wyżej rzekli, chodzi o zatarg między protestantami a katolikami. Prof. Creizenach zapewnia bez zastrzeżeń (str. 447) »że we Francyi na 150 fars, znajdujemy tylko 15, któreby można z pewnością, albo wedle wysokiego prawdopodobieństwa uważać za udramatyzowane fraszki«, przyczem wylicza je starannie w dopisku. W tem miejscu znowu pozwalam sobie nie podzielać w całości jego poglądu. W moich »Etudes sur le théâtre comique français du moyen âge« cf. Studj. di filologia romanza vol. IX. fasc. 2. pp. 181—369, starałem się dowieść, że ten stosunek zależności jest o wiele rozleglejszy, tylko nie trzeba sądzić, że autorowie fars w tych wszystkich wypadkach czerpali bezpośrednio z noweli. Farsy prowadzą dalej dzieło starych nowelistów, zjawiają się właśnie w momencie, kiedy fableaux giną na zawsze; »ta scheda — powiedziałem w owem studyum 183. str. — jest raczej koniecznem następstwem wspólności celu, jaki sobie stawiali autorowie fableaux i fars, a było nim, zabawianie publiki wystawianiem śmieszności ówczesnego społeczeństwa i odtwarzaniem tych tematów, które od najdawniejszych czasów stanowiły niewyczerpane źródło tradycyi ludowej. Istnieje w matematyce aksyomat, że dwie ilości są do siebie podobne, jeżeli są podobne do trzeciej. Fableaux i utwory komiczne są podobne, gdyż jedne i drugie powstają w ło' ludu, gdyż jedne i drugie wytryskają z tego samego źródła, toczącego swoje fale nieustannie, aż do naszych czasów, przeto, że powtarzają tylko to, co jednemu i drugiemu poddał folklor mniej więcej jednakowy. Prawda, że niekiedy temata ludowe otrzymują formę literacką służącą za wzór przyszłym pisarzom, to też można zrozumieć

w jaki sposób autorowie fars mogli n. p. czerpać natchnienie bezpośrednio z »Decameronu« nie uciekając się do tradycyi ludowej. Te bezpośrednie pożyczki nie są jednak częste w wieku XV. i XVI. Farsa »Le cousturier, Esopet, le Gentilhomme et la Chambrière« jest wzięta bezpośrednio z powiastki wschodniej (cf. moje »Etudes« str. 190). Farsa »De deux savetieres« przypomina dokładnie powiastkę »Sabbadina degli Arienti« (str. 193). »Nowy Pathelin« rozwija temat, który zajmował już muzę Cortebarbe'a (Les trois aveugles de Compiesgnes str 198); pomysł ten miał później zabawiać Morliniego, Straparolę i t. d. Temat znajdujący się w »La farce nouvelle du musnier et du gentilhomme« był już we Włoszech opowiadany przez Sacchettiego i Ser-Giovanna, autora »Pecorone« (str. 200), zaś farsa »Du nouveau marié, qui ne peult fournir à l'appointement de sa femme« odtwarza treść jednej facecyi Poggia Bracciolinego. «Wiła« (le villain) jednej farsy wydanej przez p. Emila Pico (str. 215) udaje się na wyprawę, jak bohater epopei rycerskiej, by odszukać źródło mądrości; dzieło Rabelaisa tkwi żywo w pamięci niejednego z autorów tych żartów dramatycznych (str. 209 i 217); jedna nowela Decamerona (IX., 9) mianowicie ta, gdzie młody człowiek pyta Salomona o radę w jaki sposób mógłby złamać upór żony, jest powtórzona w farsie »Pont aux asnes«; »La farce du savetier« jest w gruncie tematem noweli Sacchettiego i Straparoli (str. 224), zaś źródło farsy »Du cuvier« jest od dawna dobrze znane. Nie będę wykazywał dalszych licznych stosunków między nowelą a farsą, odsyłam do mojej wyżej cytowanej książki.

Rozdział 8. I-go tomu prof. Creizenacha jest poświęcony prawie w całości Włochom. Ruch, który autor nazywa »odrodzeniem starożytności klasycznej i osobistości« (str. 485) wywarł znaczny wpływ na wszystkie gałęzie literatury. Studyum Seneki i Plauta nadaje teatrowi jak gdyby nowe życie; w Padwie tworzy się grupa znamienita uczonych, wśród których Mussato gra piękną rolę; autor poświęca tej grupie stronice interesujące i pouczające, podobnie tragedyi Mussata »Ecerinis«. Następnie autor zwraca uwagę na »Achilleis« Loschi'ego, na »Progne« Cornara i t. d., rozpatruje równie, ile Petrarka zawdzięczał komedyi łacińskiej. W istocie Petrarka także pod tym względem stoi na czele ruchu humanistów; stąd wyjdzie »Paulus« Vergeriusa Seniora, »Polixena« Bruniego, »Philodoxeos« Leona Bruniego Albertiego i »Chrisis« Eneasza Sylviusza Piccolominiego. Nieszczęściem ten teatr, gdzie panowało chłodne naśladownictwo starożytności, nie był zdolny wydać arcydzieł; brakowało Włochom barbarzyńcy w rodzaju Szekspira lub potężnego buntownika, jak autor »Cyda«. Plautus po odkryciu Mikołaja Cusana (1427), który wydobył na jaw 12 nieznanych jego komedyi, zapanował na scenie komicznej półwyspu. Mimo to w pierwszej połowie Quatrocenta, również Włochy posiadają produkcyę potrosze samodzielną: Farsy studentów z Pawii, Bolonii i Padwy. W uniw. pawijskim spotyka się pewien rodzaj tradycyi literackiej komicznej. »Tutaj kształcił się Ugolino Pisani, z którym spotkamy się jeszcze później, jako z twórcą najznaczniejszych i najbardziej oryginalnych komedyi w tej epoce wczesnego renesansu. O jego latach szkolnych nie wiadomo wprawdzie wiele,

ale »Confabulatio coquinaria«, która powstała w Pawii 1635, może być uważana jako jego żart studencki« (str. 548).

Tom drugi odnosi się do renesansu i reformacyi lub dokładniej do jednej części rozległego tematu, dokończonej w tomie trzecim; ten drugi tom jednak rozwija znaczną część przedmiotu, mianowicie dramat łaciński i włoski. »Podczas gdy w ostatniej połowie stulecia, motywy z zakresu idei odrodzonej starożytności coraz bardziej wkraczały do tradycyjnych obchodów i były przedstawiane za pomocą środków nowo powstałej wesołej sztuki, długo jeszcze nie słyszymy nic o tem, aby natchnieni uczniowie wiedzy starożytnej powzięli myśl odtworzenia na scenie jakiegoś starożytnego dramatu, myśl, któraby przecie podług naszego poczucia, łatwo im była zaświtać powinna« (tom II. str. 1). Alberti w 1452. r poświęcił papieżowi Mikołajowi V. książkę o architekturze, gdzie znajduje się jasny przegląd starej sztuki scenicznej«. Ale papieże, którzy nastąpili po tej znakomitości, nie dbali wcale o teatr, przynajmniej nie popierali go. Paweł II. panował surowo nad grupą humanistów, skąd miało wyniść odrodzenie dramatu klasycznego; na czele tej grupy stoi Pomponius Laetus urodzony około 1427. r. w Kalabryi i wezwany do Rzymu na katedrę uniwersytecką, którą zajmował poprzednio Laurencius Vala. Odrodzenie łacińskie dokonywa się w tej epoce po troszę we wszystkich częściach półwyspu. Dnia 31. grudnia 1441. r. na jednym z wewnętrznych podworców Castel nuovo w Neapolu odegrano na cześć króla Rénégo II. andegaweńskiego, łacińską »moralitatem«; inną sztukę łacińską odegrano w 1444 r. w czasie karnawału w Ferrarze, autorem jej był Francesco Ariosto, dziad Ludwika. W miarę, jak posuwamy się ku ostatnim latom stulecia te utwory łacińskie, przeważnie krótkie i bez wielkiej wartości literackiej, mnożą się. Księgarze wmawiają chętnie w publiczność, że chodzi o zmartwychwstanie starego teatru. Prof. D'Ancona w swoich »Origini« zbadał gruntownie całą tę epokę, ku niemu też zwraca się często prof. Creizenach, nie zapominając jednak o innych studyach szczegółowych. Pokazuje nam, jak te słabe próby zostają później zastąpione odtworzeniem oryginałów Plauta i Terencyusza. Pomponius Laetus występujący w czasie, kiedy to odnowienie było już bardzo potężne, dał początek przedstawieniom łacińskim i greckim, a kardynał Riario podjął się wystawienia pierwszego teatru przeznaczonego dla tych sztuk. Znane jest to, co Sabelico mówi o życiu Pomponiusa: »Pari studio veterem spectandi consuetudinem desuetae civitati restituit, primorum Antistitum atriis suo theatro usus, in quibus Plauti, Terentii, recentiorum etiam quaedam agerentur fabulae, quas ipse honestos adulescentes et docuit et argentibus praefuit«; zaś Sulpicyusz Da Veroli w przedmowie do wydania Vitruviusza unosi się znowu nad zasługami kardynała Raffaela Riario, który »in medio foro pulpitum et quinque pedum altitudine errectum«, świetnie przyozdobił wzywając muz starożytnych »divo Innocentio spectante«. Prof. Creizenach posiada znakomite przymioty krytyka: w przedziwnej syntezie streszcza badania, które go poprzedziły, niekiedy zdaje się nawet zakrywać swą przelewającą się za brzegi erudycyę, widzi się jednak, że panuje zawsze nad swoim przedmiotem i że prawie nigdy

nic nie ujdzie jego bystrego wzroku. Cała pierwsza część dotycząca Pomponiusza i Karola Verardiego; początki teatru humanistów we Florencyi i Wenecyi, — wszystko to jest skreślone ręką mistrza. »Podczas gdy we Florencyi w epoce Wawrzyńca kultura Odrodzenia na innych polach stała w najwyższym rozkwicie, na scenie panowała dziecinnie naiwna forma średniowiecznych »rappresentazioni«, do której się sam Wawrzyniec zniżał. »Piero Domizio« jest pierwszem nazwiskiem poety dramatycznego, które tam napotykamy, jest on autorem dramatów religijnych. Prof. Creizenach poświęca mu kilka ważnych ustępów; chociaż dramat humanistyczny rozkwita najznaczniej we Włoszech, to przykłady jego znajdują się także w Niemczech. Pod tym względem dramat niemiecki, skreślony starannie przy dokładniejszym rozbiorze komedyi Reuchlina, pochodzi z wpływów włoskich; z Niemiec autor przenosi się do Flandryi i do Francyi (str. 58 i 59). »Tam nowe formy nie zakorzeniły się tak łatwo i szybko jak gdzieindziej. Istnieje tylko jedno świadectwo przedstawienia Terencyusza odbytego 1502. r. w niedzielę w czasie karnawału, na zakończenie biesiady, w pałacu biskupim w Metzu. Sztukę odegrali klerycy, lud jednak wpuszczony na widowisko odczuł jako obrazę przedstawienie wykonane w niezrozumiałym języku i przybrał tak groźną postawę, że aktorzy musieli uciekać; dopiero następnego dnia, gdy lud powrócił do swoich zajęć, mogło przedstawienie odbyć się przed publicznością, złożoną z duchowieństwa i szlachty (Petit de Julleville, La comedié etc. p. 330)«. Nie studyowano jeszcze wiele Terencyusza, lubiono ciągle zanadto misterye, moralités i farsy; wiadomo, że misterye wegetowały życiem, które się już chyliło ku zanikowi aż pod koniec pierwszej połowy XVI. w., kiedy uchwała parlamentu paryskiego (1548. r.) zadała im cios ostateczny. Misterye zginęły z wielu przyczyn. Naprzód było w nich coś, co już nie odpowiadało duchowi epoki, co drażniło uczucia katolików i odsłaniało front atakom protestantów. Ta mieszanina biblii i pomysłów bardzo świeckich i zabawnych ustępowała raźniej w miarę postępu oświaty; ostatni cios temu rodzajowi widowisk zadało Odrodzenie, ale na dzieło Plejady trzeba było czekać jeszcze czas niejaki. Tymczasem Jan Tissier de Ravisy, Joannes Ravisius Textor, dobry bakałarz, był jednym z pierwszych, którzy kusili się o scenę łacińską, a to dla uciechy i zbudowania uczniów. »Drobne utwory są pisane w heksametrach lub dystychach, w części także prozą; mianowicie w ostatniej formie przemawia także Interpres, który w wielu sztukach przerywa bieg dyalogu zwrotami moralizującymi, skierowanymi do słuchaczy. Mimo gładką formę wierszy łacińskich, mimo liczne wyuczone kwiaty stylu, związek z kulturą francuską średniowiecza występuje przecież bardzo wyraźnie. To wmieszanie wesołości ludowej w kulturę humanistyczną przypomina wielkiego rodaka Ravisiuszowego, Rabelaisa [1]) (str. 61). Gdyż nie nale-

[1]) O tym zajmującym przedmiocie ob. Massebiau: »De Ravisii Textoris commediis, seu de commediis collegiorum in Gallia praesertim ineunte sexto decimo saecolo, Paris 1878.

ży zapominać tego, cośmy wyżej powiedzieli: ciemności wieków średnich nie były tak gęste i głębokie we Francyi, aby od czasu do czasu nie przebił ich jakiś promień idący ze świata starożytnego [1]); »Miles gloriosus« i »Aulularia« żyły w pełni średniowiecza wraz z Vitalisem de Blois i Mateuszem de Vendôme, a utwory Hilariusa, napisane dla szkolarzy, należą do epoki Abelarda. Właśnie w szkołach ta tradycya klasyczna żyła zdala od ludu. Samuel Chappuzeau powiada n. p: »Widzimy, że (Plauta i Terencyusza) nie ze wszystkiem wygnano z kollegiów, gdzie oglądałem ich dzieła wystawione obok Seneki..... W pierwszych mówi się tylko po łacinie..... ale łacinę rozumieją aktorzy i widzowie«. Tissier de Ravisy nie jest zatem sam. Nicolas Barthélemy w swoim »Christus Xylonicus« (1537) próbował także tragedyi łacińskiej; za nim poszedł Buchanan (Baptistes sive Calumnia — Jephtes sive Votum) także Muret i i. Kollegia w Guyenne, gdzie Montaigne, jak powiada (Essais, I. 25), odgrywał utwory łacińskie, tudzież kollegia Nawarry, Coquerel'a, Châlons i j. i. rozbrzmiewają od entuzyastycznych oklasków najwykształceńszej młodzieży francuskiej. Amphitruo Plauta był znany we Francyi od r. 1500, mianowicie w przekładzie Jana Meschinot'a, na pół wieku przed tłumaczeniem »Plutusa« Arystofanowego pióra Ronsarda. Zawsze jeszcze w początkach Odrodzenia, Antoni de Baif przekłada »Antygonę« i »Trachinki« Sofoklesa, »Heautontimorumenosa« i »Eunucha« Terencyuszowego, »Żołnierza Samochwała« Plautowego. Przekład Terencyusza dano publice francuskiej już w 1539: »Le grand Terence en François, tant en rime qu'en prose« (Paris, le Bret); »Adrianna« wystąpiła poza Alpami naprzód wierszem wprowadzona przez nieznanego autora (1537), następnie prozą przez Karola Estienne'a (1542) a za tym przekładem poszedł inny, godniejszy uwagi, przypisywany, lecz bez stanowczych dowodów, Bonawenturze des Périeres (1565.).

Równolegle do badań teatru klasycznego prof. Creizenach rozpatruje dramat religijny we wszystkich jego formach, a więc utwory o »Adamie i Ewie«, o »Ofierze Izaaka«, o »Józefie«, »Mojżeszu«, »Esterze« i t. d. Potem następuje dramat alegoryczny ujęty w syntezę jasną i trafną. Rozumie się, że w podobnej pracy, która jest jakby tkaniną o wielu nitkach równocześnie zaplatanych, w której nie wolno powiedzieć za wiele o jednym przedmiocie, aby zachować słuszną proporcyę i gdzie potrzeba przerzucać się z kraju do kraju szybko a równocześnie w porządku, łatwo jest popełnić czasem jakąś niedokładność; to zdarza się autorowi bardzo rzadko; jest zazwyczaj dobrze poinformowany, ale nie zdaje się n. p. mieć dosyć jasnego poglądu o tem, co się drukowało we Włoszech zwłaszcza o Aretin'ie; wierzy także, że »la Commedia in versi« jest Machiavella. Przeciwnie, wiadomo, że autorem jej jest Lo-

[1]) Po te i inne wskazówki pozwalam sobie odesłać czytelnika niniejszego Przeglądu do mojej rozprawy p. t. »La comédie française de la Renaissance, drukowanej w »Revue d' histoire littéraire de la France, 15/VII 1897; 15/X 98; 15/IV 99; 15/X 99; 15/IV 1900.

renzo di Filippo Strozzi. Nie zdaje się równie znać aż do gruntu, wpływów noweli na komedyę. Do uwag poczynionych z powodu pierwszego tomu, możnaby dodać inne, dotyczące »Nowel udramatyzowanych« tomu II. Odsyłam po nie i po inne do »Giornale storico della letteratura italiana« (vol. XL. fasc. 1. 2. p. 227—229), gdzie zresztą czyta się słowa wielkiego uznania dla znakomitego badacza. »Kto zna trudności podobnego dzieła, zdumieje się opanowaniu źródeł informacyjnych, które uderza na każdej stronicy i oceni należycie obfitość zestawień, ścisłość i bystrość analizy, wykład trzeźwy i przekonywujący«. W tym drugim tomie mało rzeczy i to tylko podrzędnych pozostawiono na boku. Włochy zajmują część bardzo ważną, począwszy od tych fars Alione'a, których zależność od teatru francuskiego wykazał p. Cotronei, aż do teatru w Sienie, do eklog, dramatów alegorycznych i mitologicznych, do arcydzieła Ariosta, Aretina i Machiavella. Rozpatruje także szczegółowo rozwój komedyi w niektórych miastach i owe bractwa charakterystyczne: »Intronati«, »Rozzi« etc. We Florencyi uwagę prof. Creizenacha pociąga »Vecchio amoroso« Gianotti'ego, »Aridosia« Lorenzina de'Medici, Firenzuola, Gelli, Grazini, Cecchi, D'Ambra, Varchi, Razzi i ten Ludwik Alamanni, którego »Florę« zbadał świeżo p. Hauvette [1]).

Obok teatru w Rzymie, teatr w Wenecyi posiadający wrodzony zmysł komiczny, gdzie zamiłowanie komedyi wydało najlepsze twory, pociągał szczególnie uwagę naszego krytyka. W istocie Ruzzante (Angelo Beolco) i Calmo zajmują liczne stronice tego tomu i pozwalają przyjrzeć się z blizka tak trudnej sprawie pochodzenia komedyi *dell'arte*. W tragedyi włoskiej autor rozróżnia dwie grupy, jedną z »Sofonisbą« Trissina, drugą Geraldiego; tragedya włoska Cinquecenta zajmuje zatem znaczną część trzeciej księgi drugiego tomu; tam jednak autor od studyum Seneki i przekładu Eurypidesa, od »Rosmundy« Ruscelai'a, od »Tullii« Martelli'ego, »Antygony« w przekładzie Alamanniego, od teatru Giraldiego Cinthio, od Sperona Speroni, od Ludwika Dolce etc. przechodzi do teatru Niemiec, Francyi, Anglii, Hiszpanii (ostatni rozdział jest bardzo szczupły) i do dramatu serbo-kroackiego w Dalmacyi »gdzie najciekawszy jest wpływ włoski«. Nawet z tego powodu, że nam daje poznać zbiór dramatyczny, wydany przez Akademię w Zagrzebiu, dzieło prof. Creizenacha jest pełne zasługi.

Co się tyczy studyum teatru francuskiego zawartego w tomie trzecim, pozostawało może nieco do dodania; rozkład dzieła nie pozwalał zapewne się rozszerzać. Wpływ włoski poza Alpami dawał się odczuwać coraz bardziej a nie ograniczał się jedynie do teatru, ogarniał sztukę, umiejętności, dwór, finanse, nawet politykę; w Paryżu istniała dzielnica Lombardów, jak w Londynie Lombard Street, i możnaby rzec, że »dom Molièra« był przedtem »domem Włochów«. »Calandria« kardynała Bibbieny odegrana w Lyonie w obecności i na cześć Katarzyny

[1]) Henri Hauvette, Luigi Alamanni, sa vie et son oeuvre Paris 1903, str. 335.

Medycejskiej i króla Henryka II., rozpoczyna szereg widowisk włoskich. Aktorzy byli Toskańczykami, a zachowały się też nazwiska dekoratorów: »maestra Mannoccia« Florentczyka i »maestra Zanobiego«. Przed tą datą 1548., dokładniej w 1530. jeden »maestro« włoski, jak wykazał p. Picot, układał dla zabawy dworu farsy i »moralités«. Włosi grywali bardzo często podług innego uczonego, p. Baschet, — w Paryżu; około tego czasu, 5 lat przed przybyciem Katarzyny Medycejskiej, przetłumaczono już »Les Abusés«; ten przekład wyszedł z pod znakomitego pióra Karola Estienne'a, później 1545. r. Jacques Bourgeois tłumaczył »I Suppositi« Ariosta, po nim toż samo Jean Pierre de Mesmes, a w tem obudzeniu się, do którego tak głośno wzywał Du Bellay w »Défense et illustration de la langue françoise« oczy zwracały się do starożytności i do sztuki włoskiej. Nawet w teoryach, dotyczących tragedyi i komedyi, jak n. p. w L'art poétique« Jakóba Peletiera, wpływ włoski dawał się wyraźnie odczuwać. W rozbiorze komedyi »Eugène« Jodelle'a prof. Creizenach ze zwykłą bystrością odkrywa te wspólne rysy. Ale sztuka Jodelle'a nie jest bynajmniej dziełem przejściowem między farsą a komedyą regularną. Autor francuski dokładał wszystkich starań »per correr miglior acque«, ale jego język, a jeszcze bardziej wynalazczość komiczna były »faiblettes«. »La Trésorière» Jakóba Grévin nosi jeszcze wyraźniej cechy nowej szkoły, a »Les Esbahis« tegoż autora przedstawiają nam reakcyę przeciw italianizmowi wyobrażonemu pod postacią Panthaléona, którego imię schodzi się z Pantalonem. Komedya »Les Corriveaux« Jana de la Taille, która się okazała w dwa lata po »Les Esbahis« jest jedyną prozaiczną z okresu Plejady; autor zapowiada z większą otwartością niż jego poprzednicy, że pragnie naśladować nie tylko Greków i Rzymian, ale także »kilku nowoczesnych Włochów, którzy przed nami ozdobili wspaniały i obszerny gabinet swego języka tym pięknym klejnotem«, w istocie utwór jego przypomina mocno teatr włoski wogóle a w szczególności sztukę »Viluppo« (1547) Parabosc'a. »La Reconnue« Remi'ego Belleau ogłoszona po śmierci autora w 1547 r. jest dziełem protestanta, który był ułożył »Dictamen metrificum de bello hugenotico«, ale te pierwsze sztuki żyły raczej w cieniu kollegiów, niż przed wielką publiką; nie wiadomo nawet, czy »La Reconnue« była gdzie wystawiona? Należy zauważyć, że ta sztuka zdaje się wzięta od Casiny; adwokat, stary rozpustnik, pała miłością do młodej sieroty i chce ją wydać za swojego klerka, zachowując sobie »ius primae noctis«. Zresztą wpływ klasyczny — a tę uwagę chciałbym widzieć wyraźniej zaznaczoną w dziele prof. Creizenacha, gdyż odsłania się w niej cała metoda i cała szkoła, — nie wyklucza naśladowania Włochów. Przedstawia je ów Rodomont, imię podpatrzone być może w »Orlandzie szalonym«, w towarzystwie sługi, który pochodzi od pasożyta łacińskiego a przypomina Sancha Pancę i zdrowy rozsądek w opozycyi do lotu podnieconej i błędnej fantazyi pana. Po tym utworze autor rozbiera »Les Corrivaux« i tu kończy się jego badanie, przy którem bardzo uprzejmie zechciał wspomnieć moje studya o tym przedmiocie. Może się mylę, ale wyznam, że zdaje mi się, iż w historyi teatru, gdzie tak szeroko mówiło się o naśladownictwie Plauta i Terencyusza i o próbach

teatru włoskiego, za mało pozostawiono miejsca tej komedyi francuskiej, która nie jest pozbawiona zalet wewnętrznych a tłumaczy późniejsze wystąpienie Molièra, niezawodnego mistrza komedyi wesołej i filozoficznej.

W zamian za to w tomie poprzedzającym autor podaje nam wiele wiadomości tyczących się tragedyi francuskiej, a jak przy komedyi tak i tutaj za punkt wyjścia bierze dzieło Jodelle'a. Plejada była pełna jego chwały; odpychała rubaszność ludową, nie pojmując, że teatr nie istnieje tylko dla szczupłego grona; jeżeli chce żyć na przeciąg wieków, musi odtwarzać uczucia swego czasu i być wszystkim zrozumiały. »Wesoła figura w Fauście powiada słusznie, że poeta dramatyczny winien przedewszystkiem myśleć o ludziach współczesnych, to też tragicy Plejady nie zdobyli wpływu na wielkie masy. Między tymi egzaltowanymi studentami, którzy, jak zauważył Sainte-Beuve, swoje uniesienie brali za geniusz, nie znajdował się Racine ani Schiller, zdolni stworzyć styl idealny o wpływie powszechnym« (t. II. str. 440). Reformator tragedyi francuskiej zwie się, jakeśmy rzekli, Jodelle, a jest to za małe imię na tak wielką rzecz; nie posiadał nic prócz odwagi młodości, mimo to współcześni literaci i dworzanie osądzili jego próbę czemś nadzwyczajnem. »Cleopatra« (1552.) została odegrana naprzód w collegium w Reims, potem w Boncour, gdzie, jak opowiada Pasquier, wszystkie okna były przystrojone ogromną ilością zacnych osób, a dziedziniec tak pełen scholarów, że się przelewali po za bramy«. Wszystko to dowodzi, że oczekiwano czegoś nadzwyczajnego i że widzowie składający się ze śmietanki towarzystwa, znużyli się już owymi dramatami religijnymi, owemi »moralitetami«, które zeszły na proste parady, owemi alegoryami, które wystarczały już tylko umysłom niżej mierności. Jodelle i jego przyjaciele odegrali główne role; uwierzono do tyla, że to było odrodzenie świata starożytnego, iż po widowisku Ronsard i trupa jego poetów ponieśli Jodelle'a do Arcueil, by tam święcić jego tryumf i w uroczystości odtworzonej wedle tradycyi greckiej, ofiarowali mu kozła symbolicznego, jakim w Atenach nagradzano zwycięzcę konkursów tragicznych. Ta sprawa narobiła wiele hałasu; krzyknięto na obrazę religii i moralności, chciano wytoczyć proces i Ronsard musiał się bronić. W »Cleopatrze«, akcya jest słaba; jest to główny błąd całego tego teatru, gdzie figury wchodzą na scenę, by wypowiadać piękne mowy, ale gdzie akcya postępuje powoli i często jedynie w opowiadaniu. Wzdragano się widoku krwi, nie chciano widzieć śmierci bohaterów, sztuka z tem wszystkiem jest nudna i chłodna. Jodelle napisał prócz tego inną tragedyę, do której natchnienie czerpał z Wergiliusza »Didon se sacrifiant«; wiele wierszy bierze wprost od poety łacińskiego. Wogóle poeci dramatyczni Plejady chełpią się wielką erudycyą; słuchając ich myślałby kto, że znają gruntownie literaturę grecką; w rzeczywistości wiedza ich jest dość ograniczona; najlepiej jeszcze znają Senekę. Po drobiazgowym rozbiorze dwu utworów Jodelle'a, prof. Creizenach rozpatruje »Medeę« Jana Bastiera, zwanego de la Péruse od nazwiska wsi, gdzie się był urodził. »Medea« nie jest niczem innem, jak naśladowaniem Seneki; zawsze z tegoż Seneki Karol Tontain dobył swego »Agamemno-

na« (1555), podczas gdy Jacques Grévin pięć lat później naśladował w »Śmierci Cezara« tragedyę łacińską »Marka Antoniego« Mureta. W swych badaniach krytycznych prof. Creizenach idzie widocznie za studyami Faguet'a i Petit'a de Julleville, ale jego erudycya jest zawsze pewna, a spostrzeżenia mają zawsze cechę osobistą i oryginalną. Nie zapomina też o przekładzie »Sofonisby« wyszłym z pod pióra Melina de Saint-Gelais. Przedstawienie tragedyi Trissina odbyło się w 1554. r. na wezwanie królowej Katarzyny Medycejskiej z okazyi zaślubin Margrabiego d'Elbeuf w Blois; odegrały ją córki królowej wraz z panami i damami dworu.....

Melin de Saint-Gelais, znawca i wielbiciel literatury włoskiej chciał widocznie przeciwstawić »Sofonisbę« pierwszym dziełom Jodelle'a, które król dwa lata temu tak wysoko był odznaczył, a nic dziwnego, że królowa i jej rodacy na dworze do tego planu skwapliwej przyłożyli ręki (t. II. str. 449). Prostota utworu włoskiego, w którym zresztą nie brak błędów, została zmodyfikowana przez poetę dworaka, przywykłego schlebiać damom i ozdabiać swoje alexandryny wszystkimi konwencyonalnymi kwiatami stylu. Jacque de le Taille próbował także tragedyi, za nim zaś poszedł z większem powodzeniem brat jego Jan, autor »Saula« (1572) i »Gabaonitów«. Prof. Creizenach rozpatruje dalej tragedyę: »Juliusz Cezar« Grevin'a, »Pantea« Guersens'a (1571), »Sułtanki« Bounin'a (1561) i dramaty z tematami biblijnymi. Rozumie się, że w planie tak szeroko zakreślonym autor nie mógł zostawiać wiele miejsca wszystkim rodzajom; mógłby był jednak objaśnić grupę neo romantyczną, która się skupia około »Bradamanty« Roberta Garnier'a. Ta »Bradamanta« nie jest wyjątkiem z reguły; tematy wzięte z »Ariosta furiosa« i »Jerozolimy« są w tej epoce bardzo liczne. W moich drobnych badaniach mogłem sprawdzić, że istnieje wiele sztuk w XVI. w., stamtąd wziętych. Wszystkie rodzaje mogły w tej epoce żyć we Francyi, równie jak w Anglii; Montchrétien napisał tem samem piórem »Sofonistę«, »Szkotkę« (l'Ecossaise) i »Dawida«; nazwy pastorella, tragikomedya, komedya mieszają się, aby oznaczyć rozmaite próby sztuki, która jeszcze nie znalazła właściwej drogi. »Célinda« Baron'a nazwie się później poematem heroicznym. Weźmy »Lucellę« Ludwika le Jars (1576). Czy to tragedya? czy komedya? W editio princeps jest nazwa tragikomedyi, ale pewien du Hamel w 1604. przerobił ten utwór wierszem i przystroił tytułem tragedyi. P. Faguet uważa ją słusznie za rodzaj komedyi, ale nie jest to komedya według określeń epoki, czyni na widzach wstrząsające wrażenie, co chwila słyszy się o śmierci nieszczęśliwych, jedynie koniec jest szczęśliwy; jest to prawdziwa tragedya romansowa z żywiołami komicznymi.

W tomie trzecim obok historyi komedyi francuskiej znajduje się komedya hiszpańska, portugalska, niemiecka, flandryjska i angielska; dzieło w całości stanie się jeszcze użyteczniejszem, jeżeli autor dołączy tablicę analityczną; już teraz znajdujemy tam tablicę chronologiczną do dziejów nowego dramatu aż po rok 1570. Życzyćby też można, aby autor zechciał podać na końcu dzieła bibliografię całkowitą a nie tylko częściową; wiele cytat, które znajdujemy w przypiskach, nie są ozna-

czone na końcu, co sprawia, że czytelnik szukający przeglądu ogólnego nie zdoła wyrobić sobie odrazu dokładnego pojęcia o bibliografii różnych przedmiotów; są to uwagi, które nie dotykają zupełnie wartości wewnętrznej dzieła, a których sobie pozwalamy w przewidywaniu nowej edycyi. We wszystkich teatrach Odrodzenia, zarówno w krajach nowo-łacińskich, jak innych pochodzenia germańskiego, a wszędzie w różnej mierze daje się odczuć wpływ włoski. W Niemczech jednak i Anglii interes religijny zwykle przeważał; tam teatr rozwija jeszcze na szerszą skalę ową dążność, którą widzieliśmy już we Francyi, służenia propagandzie Reformy. Zjawisko w istocie dziwne! Wielu protestantów uważało teatr ówczesny za miejsce potępienia, za przedpokój piekielny, a przecież posługiwało się nim, jako potężną bronią dla zyskiwania stronników do swego obozu. Królowa Elżbieta w Anglii próbowała napróżno opierać się temu przekształceniu teatru na kazalnicę, był to w owej epoce temat najciekawszy, dla wszystkich umysłów i dla wszystkich sumień; nieszczęściem ten odgłos uczuć ludowych przybierał rzadko kształt artystyczny. Klasycyzm zjawiający się w Niemczech i Niderlandach jest sprowadzony do małych rozmiarów, spotyka się również wpływ włoski, ale jeszcze szczuplejszy niż w krajach nowo-łacińskich. Hans Sachs w »Grach karnawałowych« czerpie dosyć często z »Decameronu«; w Anglii tłumaczy się także sztuki włoskie, co jest zjawiskiem naturalnem w epoce, w której Odrodzenie włoskie wszędzie brało górę. »Najstarszy ślad tego wpływu okazuje się w Repertuarze londyńskich kompanii prawniczych, ich przedstawienia tragedyi w manierze włosko-klasycznej są nam już znane. W tym samym roku (1576), w którym przedstawiono przekład angielski »Jokasty« Dolciego, odegrano także komedyę Ariosta »I Suppositi« przetłumaczoną przez Jerzego Gascoigne, który współdziałał także w przekładzie »Jokasty«; jest to pierwszy angielski dramat prozaiczny. Około tegoż czasu pojawiła się »Spiritata« Grazziniego (1561) przełożona przez nieznanego autora p. t. »The Bugbears«. O przedstawieniu na scenie nic nie wiadomo; w najbliższym czasie wpływ włoski da się spostrzedz raczej w teatrze łacińskim Uniwersytetu niż w teatrze narodowym« (t. III. 548).

W Hiszpanii przeciwnie sztuka włoska działa w szerszym zakresie, chociaż na półwyspie Iberyjskim da się zauważyć żywe poczucie narodowe, które w tej epoce potęgi politycznej osiąga swój najwyższy stopień. »Nigdzie indziej w literaturze a zwłaszcza w dramacie duch narodowy nie znalazł tak wiernego i doskonałego wyrazu, duch odbity w niesłychanych wyprawach Conquistadorów, w ekstazach mistyków, w okropnościach inkwizycyi; nigdzie postaci poetów dramatycznych nie zrosły się tak ściśle z gruntem rodzimym; kraj słońcem rozgrzany ze swemi moszeami, potężnemi katedrami gotyckiemi, z surowemi, poważnemi budowami Filipa II. staje nam w nich przed oczy, a obok tych silnych przykuwających lub odpychających wrażeń uderza nas realizm pełen humoru i wdzięk pogodny« (III. str. 96). »Autosy« mają cechę hiszpańską, za to w Portugalii »Autossy« Gila Vicentego, straciwszy charakter religijny, okazują już skutek wpływów włoskich, tak

samo rzecz się ma z teatrem Antoniego Ferreiry. W Hiszpanii Juan del Encina i Bartolomé de Torres Naharro wykształcili się w szkole włoskiej, przebywając dłuższy czas w Rzymie. Nawet farsa Cristobal'a del Castillejo, tego nieprzyjaciela wpływów włoskich nie zdoła przecież im się oprzeć. Kompanie włoskie przebiegają Hiszpanię, Antonio Vignali z akademii Intronati odgrywa sztuki włoskie na dworze Filipa II., ale »najstarszy znany przykład przedstawienia komedyi włoskiej w Hiszpanii nosi datę 1548. r. Wówczas na uroczystość zaślubin Maksymiliana Austryackiego z córką Karola V., odegrano w Valladolid komedyę Ariosta z tym samym aparatem i sceneryą, jakich używali Rzymianie« (t. III. str. 167). Lope de Rueda należał do najgorliwszych naśladowców sztuki dramatycznej włoskiej. Cały ten rozdział traktowany z doskonałą znajomością przedmiotu jest zaledwie częścią rozległego zadania, teatr religijny hiszpański jest tu skreślony ręką mistrza, przesuwają się nam przed oczyma utwory Diega Sanchez de Badajoz, Sebastyana de Horosco, Juana de Pedraza, Suareza de Roblez etc. etc. Co jest zwłaszcza zajmujące w tem sumiennem studyum, to stosunek wzajemny różnych rodzajów literackich w różnych krajach; widzimy zatem dramat elegijny Włoch, Francyi, Hiszpanii, Niemiec, Anglii z rysami, bądź to wspólnymi, bądź znowu odrębnymi, a tak samo dzieje się z dramatem alegorycznym, z moralité, z farsą, z naśladownictwem klasycznem i t. d. co wskazuje jeszcze raz, jak dalece badanie literatury winno być porównawcze, zwłaszcza, kiedy chodzi o teatr i o nowelę. Ktoby chciał badać w sposób oderwany dzieła Lopeza de Vega, Molièra, Lessinga, Schillera, Szekspira, Goldoni'ego i t. d., nie zdoła sobie wyrobić trafnego wyobrażenia nie tylko o stopniu ich oryginalności ale także o ich wartości artystycznej.

Prof. Creizenach czyni obietnicę, za którą wszyscy zajmujący się literaturą będą mu obowiązani: obietnicę kontynuowania w tomach następnych badań literatury dramatycznej. Nikt nie jest bardziej od niego powołany, bądź ze względu na erudycyę, bądź na znajomość języków, bądź wreszcie ze względu na jego bystrość intellektualną, aby nam dać nareszcie tę historyę teatru, której niegdyś próbował Klein bez wielkiego powodzenia, a będzie to dzieło krytyczne najbardziej godne uwagi między tego rodzaju studyami w literaturze naukowej współczesnej. Co nadto stanowi jeden z głównych tytułów naszej wdzięczności, to że prof. Creizenach nie ogranicza się jedynie do erudycyi. Posiada w bardzo wysokim stopniu zmysł artystyczny; czytając te karty pełne życia i spostrzegawczości przeżywa się rozkoszne chwile, co nie zawsze zdarza się z książkami krytycznemi. Zrobił on to szczęśliwe odkrycie, że historya literatury, o jakiej istnieje tyle teoryi, winna być rzeczywiście z jednej strony wiedzą surową, która nie gardzi badaniem najdrobniejszych szczegółów, badaniem nawet pedantycznem dla odkrycia prawdy, która zna skrupuł drobiazgów a mówi tylko o tem, co zbadała »*intus et in cute*«, ale która z drugiej strony pamięta, że znajduje się wobec objawów sztuki a umie w nich smakować, umie przedstawić jej czar czytelnikowi. Dzieło prof. Creizenacha nie zwraca się jedynie do

erudytów, wszyscy pojmujący, czem jest literatura, mogą w niem znaleźć rozkosz, łącząc tak użyteczne z przyjemnem.

Turyn.

Pietro Toldo.

Gloger Zygmunt. Encyklopedya Staropolska Ilustrowana. Tom III. (Kapelusz — Pieczęć), str. 350. leks. 8°; 1902. Tom IV. (Pieczęcie — Żywe obrazy), str. 523.; 1903. Warszawa.

W Pamiętniku I., 323. i 324., zdawaliśmy sprawę z pierwszych dwu tomów Encyklopedyi; rychlej, niż mogliśmy się spodziewać, wykończył nieznużony autor całość. Podziwiamy jego energię i rzutkość; jego wiedzę i pilność; miłość rzeczy ojczystych — któż goręcej uszanowania ich uczy? — i znawstwo niepospolite, wyrobione kilkudziesięcioletnią pracą; gromadzeniem bogatych zbiorów jeżewskich — a czego w nich niema? rozjazdami po kraju; czerpaniem z żywej tradycyi; zasilaniem się u kilku badaczy zawodowych (pp. Polińskiego dla muzyki, Gębarzewskiego dla wojskowości i t. d.); lwią część pracy wykonał autor sam jeden i tylko dla tego mógł ją tak rychło i jednolicie wykonać. O zawartości Encyklopedyi mówiliśmy w owej pierwszej recenzyi i nie myślimy rzeczy powtarzać; zwrócimy tylko uwagę na kilka artykułów, które nas literatów czy historyków literatury bezpośrednio dotyczą. Wymieniam je na chybił trafił.

Artykuł »Pieśni« (IV., 13—23.) szczególnie obszerny, zawiera opis kilku nieznanych zabytków, n. p. »Katalogu książąt i królów polskich« (Juszyński jedyny go znał), Małkoła »Głos wojen o Chodkiewiczu« (1624. r.); przytacza kilka pieśni z czasów potopu i po utracie Kamieńca o wcale podniosłym nastroju; nowe szczegóły daje artykuł »Wojackie pieśni« (IV., 457—459.), gdzie zarazem zapowiedziano wydanie osobne całkowitego zbioru pieśni wojackich XVIII. i XIX. w. Ciekawy artykuł »Rebus« (str. 145—150.), daje najdawniejsze rebusy polskie i polsko-łacińskie z końca XVI. wieku, z rękopiśmiennej Silva rerum Kaleczyckich i z poemaciku Jakuba Krasickiego na Zygmunta III. z r. 1593.; i inne z następnych wieków. Ową Silva rerum Kaleczyckich (Mazurów, osiadłych na Rusi) opisuje autor dokładniej IV. str. 232. i 233. (w artykule »Silva rerum«). Pod »Wieżą« (IV., 435.) przedrukował autor lament wieży warszawskiej z r. 1605. (obaliła się i pozabijała ludzi), wierszowany nie najgorzej (z rękopisu p. Erzepkiego). Inne lamenty na śmierć Wapowskiego, Sobockiego, Trupińskiego (z początku XVII. wieku) przytoczył autor (III., 132. i 133.) z rękopisu Częstochowskiego i księgi Kaleczyckich, w artykule »Lamenty«. Obrzędowe, ludowe pieśni zapisuje pod obrzędami (wieniec; oczepiny, tu n. p. starodawna pieśń o chmielu i t. d.). Powołuje się na rzadkie druki,