

Marvin T. Herrick, Grażyna Cendrowska

Tragikomedialna pastoralna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 427-450

1982

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.

MARVIN T. HERRICK

TRAGIKOMEDIA PASTORALNA

Niezależnie od tego, czy poezja pasterska istotnie była gatunkiem literackim, który najwcześniej pojawił się w cywilizacji zachodniej, tak utrzymywano w okresie renesansu. Scaliger twierdził, że leniwe życie pasterskie umożliwiło powstanie pieśni¹, a najwcześniejszą formą dramatu był dramat pastoralny: „Najbardziej starożytny jest dramat pastoralny, najnowsza — komedia i zrodzona z niej tragedia”². Dwa pokolenia przed Scaligerem Iodocus Badius Ascensius (około 1462—1535) w swych *Praenotamenta* do Terencjusza przedstawił tradycyjny podział poezji na trzy zasadnicze typy: 1) dramatyczny, 2) egzegematyczny [*exegetical*] (przedstawiający bądź opisowy), 3) mieszany. Klasa dramatyczna — twierdził — obejmowała „wszelkie tragedie, wszelkie komedie i niektóre eklogi”. Eklogę chętnie utożsamiano z dramatem, ponieważ pisana była potocznym, konwersacyjnym stylem i posługiwała się dialogiem. Hermogenes, omawiając styl potoczny (*De simplicitate*) w *De formis orationum*, zwrócił uwagę na podobną uczuciowość w poezji bukolicznej i w komedii, w szczególności cytował Teokryta, Anakreonta i Menandra, których bohaterowie to zazwyczaj prosty lud, wieśniacy i młodzi kochankowie. Johann Sturm, autor opublikowanych w 1517 r. starannie opracowanych *Scholae* na temat traktatu Hermogenesa, dodał do tych greckich poetów Horacego, Plauta, Owidiusza, Wergiliusza (jako autora sielanek) oraz Terencjusza. Lecz — jak zauważył Sturm — nie wszystkie uczucia wyrażone w utworach tych poetów są powszednie:

[Marvin T. Herrick, amerykański historyk literatury, specjalista w zakresie włoskiego renesansu, autor m. in. *Italian Comedy in the Renaissance* (1960), *Comic Theory in the Sixteenth Century* (1964).

Przekład według: M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana 1955, rozdz. 5, *Pastoral Tragicomedy*, s. 125—171.]

¹ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. Heidelberg 1581, I, 4.

² *Ibidem*, I, 3.

W sielankach Wergiliusz wprowadza bardziej znamienite postaci, a mowa wznosi się nad sposób mówienia przyjęty w poematach bukolicznych, jak to się dzieje w czwartej oraz ostatniej, adresowanych do Gallusa, który nie był pasterzem, lecz wielkim panem w randze konsula ³.

Gdy poezję bukoliczną czy pastoralną zazwyczaj łączono z komedią, komentarz Sturm wskazuje, że XVI w. uznawał prawo poety uprawiającego poezję pastoralną do wyrażania także uczuć poważnych i wprowadzania dostojnych, szlacheckich postaci. Sielanka może zawierać niektóre cechy właściwe raczej tragedii niż komedii. Nacisk położony wyłącznie na miłość, a poezja bukoliczna była wyłącznie poezją miłosną, nieuchronnie prowadził zarówno do patosu, jak i do etosu ⁴. Innymi słowy, zarodek tragikomiczny wrodzony był poezji pastoralnej i rozwój dramatu pastoralnego w XVI w. naturalną kolejną rzeczą zrodził kilka tragikomedii.

Historię literatury pastoralnej w okresie renesansu umiejętnie przedstawili Greg i Marsan ⁵, nie ma więc potrzeby omawiania tu dziejów sielanki od Petrarcki poprzez Mantuana do Spensera ani też romansu arkadyjskiego od Sannazaro po Montemayora i Sidneya. Wystarczy wspomnieć, iż popularność sielanki nieuchronnie prowadziła do prezentacji teatralnej, a powszechne upodobanie w romansach arkadyjskich dostarczało tematów dramatopisarzom. Jedną cechą sielanki renesansowej należy wszakże podkreślić na początku każdej dyskusji nad formą: mianowicie ucieczkę od rzeczywistości, która charakteryzowała znaczną część literatury pastoralnej od czasów Wergiliusza. Najwyraźniej od Wergiliusza pochodziła panująca w renesansie kcnwencja przeszłego złotego wieku i to właśnie rzymski poeta wybrał góry Arkadii jako schronienie przed materializmem rzeczywistego życia. Stąd w renesansowych sielankach i romansach bierze się wysoce sztuczne przedstawienie idyllicznego towarzystwa pasterzy i pasterek, których większość stanowiły w istocie damy i kawalerowie rządzeni przez pogańskie bóstwa i leśnych bożków, kierowani starożytnymi wyroczniami i surowym kodeksem średniowiecznego honoru. Dramat pastoralny, zrodzony z sielanki i romansów, był dramatem arystokratycznym, który najpełniej rozwinął się we Włoszech i Francji, mniej zaś bujnie w Hiszpanii i Anglii.

³ J. Sturm, *Scholae in libros duos Hermogenis de formis orationum*. Strassbourg 1571, s. 292.

⁴ Zob. Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, 2, 20: „*Pathos* Greków, który słusznie tłumaczymy jako »wzruszenie«, ma odmienny charakter, a najlepszym sposobem wykazania istoty tej różnicy jest stwierdzenie, że *ethos* przypomina raczej komedię, a *pathos* tragedię”.

⁵ W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London 1906. — J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris 1905.

Tragikomedja pastoralna we Włoszech

Jak właściwie we wszystkich sztukach i tu Włochy odegrały główną rolę, poeci włoscy stworzyli prototypy zarówno romansu, jak i dramatu pastoralnego. Być może najwcześniejszym dramatem pastoralnym był *Orfeo* Politiana, wystawiony w 1471 r. w Mantui. Bardziej liryczny niż dramatyczny *Orfeo* łączył klasyczną mitologię ze średnio-wieczną alegorią, była to *sacra rappresentazione* na temat pogański. Akcję oparto na opowieści o Orfeuszu i Eurydyce z *Przemian* Owidiusza. W wersji pierwotnej, która była bardzo krótka, bez podziału na akty, prócz Orfeusza i Eurydyki występowali Pluto, Prozerpina, Minos, trzech pasterze, Furia i chór bachantek. Prolog wygłaszał Merkury. Pasterz przyniósł Orfeuszowi wieść o śmierci Eurydyki (którą ukąsił jadowity wąż, gdy uciekała przed zalotami młodego pasterza), Orfeusz zaśpiewał pieśń żalobną, następnie udał się do Hadesu, gdzie Pluto przywrócił mu żonę. Zakończenie było jednak tragiczne, albowiem bachantki ucięły Orfeuszowi głowę.

Cefalo Niccolo da Correggio, wystawiony w Ferrarze w 1487 r., już bardziej przypominał dramat pastoralny, który rozkwitł w XVI w.; w istocie zawiera on wiele cech, które później pojawiły się w dramatach Giraldiego Cinthia, Tassa i Guariniego. Jak *Orfeo*, opierał się na micie pogańskim, historii Kefalosa i Prokrydy z Owidiusza. Odmienne niż sztuka Politiana *Cefalo* dzielił się na 5 aktów, każdy zakończony pieśnią lub tańcem. Występują w nim pasterze, pasterki, satyry i bogini Diana, która pojawia się jak *dea ex machina*. Akcja zawiera już romantyczne komplikacje, szczególny nacisk kładąc na romantyczną miłość. Na początku akcji *Cefalo*, który żywi podejrzenia co do wierności Prokrydy, przebiera się za kupca i uwodzi własną żonę. Gdy Prokris ulega jego namowom, *Cefalo* odkrywa swą prawdziwą postać, a Prokris ucieka, pełna strachu i wstydu. Pod koniec IV aktu *Cefalo* przez przypadek zabija żonę w czasie polowania na dziki. Jednak w akcie V Diana przywraca Prokrydzie życie i doprowadza do jej ponownego połączenia ze skruszonym małżonkiem. Tak więc sztuka kończy się szczęśliwie, co staje się regułą w dojrzałym dramacie pastoralnym oraz tragikomedii XVI wieku.

Jednakże zdaniem Grega późniejsi autorzy sielanek nie poczuli się do żadnego długu ani wobec *Orfea*, ani wobec *Cefala*, które najwyraźniej uważali za sztuki mitologiczne, a nie prawdziwe arkadyjskie dramaty pastoralne⁶. Niemniej, jak wskazał Greg, Politiano i Correggio

⁶ Greg, *op. cit.*, s. 172—173, skłonny jest nazwać *Amarantę* Giambattisty Casalio pierwszą świadomą próbą stworzenia dramatu pastoralnego. Ta *comedia nuova pastorale* (około 1538) ma pięć aktów, dramatyczną fabułę osnutą wokół pary kochanków, którzy wystawieni są na różne próby i nieszczęścia, zanim zostaną szczęśliwie połączeni.

przynajmniej wprowadzili „ową mieszaninę mitologii i idealizmu, która tworzy swoistą atmosferę *Amintasa i Pastora fido*”⁷.

Autorytet tej miary co Guarini za pierwszy prawdziwy dramat pastoralny uznał *Sacrifizio* (1554) Agostina Beccariego:

Choć poezja pastoralna, poprzez postaci, które wprowadza, uznaje, że jej pochodzenie wywodzi się ze starożytnej sielanki i dramatu satyrowego, niemniej jej formę i metodę można uznać za nowoczesną, gdyż nie istnieje żaden grecki ani łaciński pierwowzór ze starożytności. Pierwszym ze współczesnych, który szczęśliwie powążył się na to przedsięwzięcie, był Agostino de Beccari z Ferrary, któremu wyłącznie świat zawdzięcza piękny wynalazek takiego poematu⁸.

Guarini nie przypisywał *Sacrifizio* więcej zasług, niż uczynił to sam autor w prologu. Wydaje się dziwne, że ani Guarini, ani Beccari, nie przyznawali żadnego znaczenia Giraldiemu Cinthio, którego *Egle* z pewnością znali; mogli też znać fragmenty jego dramatu pastoralnego⁹. Pamiętajmy jednak, że Cinthio uważał *Egle* za dramat satyrowy, choć mówił o nim w prologu jako o podpadającym pod ogólną nazwę „sielanki”. Prawdą jest, że Beccari ułożył sztukę, która była bardziej dramatyczna niż sztuka satyrowa, w istocie akcja *Sacrifizio* — mimo swych chropowatości — bliższa była tragedii *di lieto fin* niż jego *Egle*.

Sacrifizio napisany jest białym wierszem, tu i ówdzie poprzątkowanym ustępami lirycznymi. Akcja toczy się wokół trzech par kochanków, pasterzy i pasterek, których historie miłosne zostały mechanicznie połączone. *Argomento* Beccariego przebiega następująco:

Erasto zakochany jest w nimfie Callinome, choć ona wydaje się obojętna. Carpalio kocha Melidię, która odwzajemnia jego uczucie, lecz lęka się swego brata. Turico pała miłością do Stellinii, która go porzuciła i pragnie zdobyć nowego kochanka — Erasto. Dążenia wszystkich zakochanych zostają w końcu uwieńczone powodzeniem, lecz dopiero po interwencji Satyra, który za pomocą czarującego podstępów usiłuje zdobyć te nimfy i dzięki temu samemu podstępowi zostaje przez nie wystawiony na pośmiewisko.

Cała rzecz dzieje się w Arkadii. Występuje chór pasterzy, który pojawia się jedynie w scenie 3 aktu III. Akcja zawiera mnóstwo komplikacji, które jednak kończą się szczęśliwie, czasem dzięki magii. Jedna z pasterek (Callinome), którą jej rywalka (Stellinia) podstępem skłoniła do złamania ślubów dziewiczych i wzięcia udziału w zakazanej uczcie Pana, zostaje skazana na walkę z dzikiem. Ratuje ją kochanek (Erasto), dając jej maść, która czyni ją niewidzialną. Stellinię porywa Satyr, lecz ratuje ją wierny kochanek (Turico). Trzecia nimfa (Melidia)

⁷ *Ibidem*, s. 169.

⁸ B. Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*. W: *Opere*, 3, 451. Zob. A. H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*. New York 1940, s. 531.

⁹ Beccari z pewnością znał *Egle*: do *Egle*, Silena, Pana i Siringi bezpośrednio nawiązuje w akcie III, scena 1 *Sacrifizio*.

szczęśliwie łączy się z kochankiem (Carpalio), gdy jej brat, a zarazem tyrański strażnik, wpada do zaczarowanego jeziora i zostaje zamieniony w dzika.

Beccari wprowadza zatem wzorzec skomplikowanej intrygi miłosnej, która miała stać się mniej lub bardziej standardową praktyką w renesansowym dramacie pastoralnym. Komplikacje te — skrzyżowanie trzech romansów miłosnych — są w *Sacrifizio* stosunkowo mało dopracowane, zbyt też opierają się na magii, lecz ulepszenia, które pojawiły się w późniejszych sielankach włoskich i francuskich, polegają raczej na większym wyrafinowaniu niż wprowadzeniu zasadniczych zmian. Wzorzec akcji Beccariego jest stosunkowo bliski klasycznemu wzorcowi terencjańskiemu, tzn. że protasis, epitasis i katastrofa występują w konwencjonalnych 5 aktach w tradycyjnej kolejności. W I akcie wprowadzeni zostają trzej pasterze i złowieszczy Satyr. Dwie nimfy pojawiają się w akcie II, trzecia (Stellinia) — dopiero w akcie III. Epitasis zajmuje akt III i IV, choć w akcie III niewiele się dzieje, o wszystkich bowiem wydarzeniach dramatycznych z wyjątkiem porwania Stellinii przez Satyra opowiadają postaci spełniające rolę posłańców. Niebezpieczeństwa osiągają punkt kulminacyjny w akcie IV, kiedy to Erasto zostaje powiadomiony o przychwyceniu Callinome na zabronionej uczcie i skazaniu jej na walkę z dzikiem oraz gdy Satyr wprowadza Stellinię. W akcie V (katastrofa) Turico wybawia Stellinię oraz nadchodzi wiadomość, że tyran — brat Melidii — nie stoi już na przeszkodzie szczęściu młodych, a Callinome zostaje uratowana przed dzikiem, by nagrodzić swego wiernego Erasta.

Guarini, sławiąc Beccariego jako czołowego twórcę XVI-wiecznego dramatu pastoralnego, odmawia jednak uznania *Sacrifizio* za tragikomedię. Uważa ten utwór zasadniczo za komedię, nie dlatego, że rozwiązanie jest komediowe, lecz ponieważ główni bohaterowie przedstawieni są w sferze prywatności.

„Amintas” Tassa

Amintas (1581) Torquato Tassa, największego włoskiego poety XVI w., był z pewnością najbardziej poetyckim, choć nie najbardziej dramatycznym spośród renesansowych dramatów pastoralnych. Współ z *Pastor fido* Guariniego ukształtował dramat pastoralny Francji, Hiszpanii i Włoch i ustanowił tę formę w literaturze. Choć Guarini wniósł największy wkład w dziedzinę teorii, to właśnie poezja Tassa obdarzyła życiem włoski dramat pastoralny. Jak stwierdził Greg,

gdyby nie *Amintas*, dramat pastoralny z pewnością byłby martwym tworem, Guarini bowiem był zbyt pedantyczny, by wznieść się ponad naśladownictwo i rozbudowanie dramatu, inni zaś pisarze należą do okresu schyłkowego¹⁰.

¹⁰ Greg, *op. cit.*, s. 177.

Sztuka Tassa jest jeszcze jednym utworem reprezentującym złoty wiek. Z wyjątkiem Kupidyna (w prologu) i Satyra wszystkie postaci są ludźmi¹¹. Chór pasterzy, tak jak i chór w dramatach Cinthia, wykorzystywany jest zarówno tak, jak u Seneki, oraz na sposób grecki — zamyka odami akt I, II i V i przyjmuje rolę aktora w akcie III, scena 1, akcie IV, scena 1 i 2, oraz w akcie V, scena 1. Posłańcy pojawiają się kilkakrotnie, by opowiedzieć o wydarzeniach dziejących się poza sceną: dwukrotnie jest nim stały członek obsady, nimfa bądź pasterz, a w akcie IV, scena 2, *nuntio* (Ergasto). Dialog ma formę nierymowanego wiersza, ody chóralne — format wersowy liryczny.

W prologu Amore, przebrany za pasterza, ucieka od matki, by igrać z nimfami i pasterzami w Arkadii. Mowa Kupidyna ma niewiele wspólnego z akcją, wprowadza jednak główną sytuację beznadziejnej miłości Amintasa do Sylwii o kamiennym sercu.

Akcja samej sztuki jest prosta, choć intryga zawiera komplikacje: odkrycie oraz odmiany losu. Dafne, którą można przyrównać do Egle Cinthia, otwiera I akt rozmową z Sylwią, która z kolei przypomina Syringę Cinthia. Dafne wymownie lecz bez powodzenia perswaduje Sylwii, by pofolgowała nieco swej dziewiczej skromności i nagrodziła uczucie Amintasa. W scenie 2 Amintas wdzięcznie przedstawia swe cierpienia. Jego przyjaciel i powiernik, Tirsi, nalega, by zapomniał o okrutnej nimfie i poszukał sobie innej. Amintas opowiada Tirsi, a zarazem publiczności, o kolejach swej długiej i bezowocnej miłości do Sylwii. Akt I zamyka chór, wygłaszając pochwały złotego wieku.

Satyr zostaje przedstawiony w monologu na początku aktu II. On również boleśnie odczuł wzdargę Sylwii, a teraz postanawia posłużyć się brutalną siłą. Satyr to czarny charakter — prototyp wielu podobnych postaci w późniejszych dramatach pastoralnych. Powiernicy, Dafne i Tirsi, omawiają sposób doprowadzenia do spotkania Sylwii i Amintasa. Tirsi powiadamia Amintasa, że Sylwia kąpie się właśnie w fontannie, gdzie może ją zaskoczyć. Lecz Amintas jest zbyt delikatny, zbyt rycerski, by skorzystać z takiej sposobności, i nie podejmuje żadnych działań. Chór opiewa potęgę i tajemnicę miłości.

Wraz z aktem II protasis dobiega końca — zaprezentowane zostały główne postaci i zawiązana zasadnicza akcja. W akcie III rozpoczyna się epitasis.

Tirsi skarży się chórowi na okrucieństwo Sylwii. Chór stosownie współczuje jemu i Amintasowi. Plan Tirsi i Dafne spalił na panewce — zanim dwaj pasterze zdolali dotrzeć do fontanny, Satyr pochwycił Sylwią i przywiązał ją do drzewa. Tirsi i Amintas zaatakowali Satyra i uratowali nimfę. Jediną nagrodą dla Amintasa była dalsza po-

¹¹ W niektórych wydaniach znajduje się epilog, w którym Venus zstępuje na ziemię, by odnaleźć syna.

garda Sylwii, odszedł więc w rozpacz. Wszystkie te dramatyczne wydarzenia miały miejsce poza sceną i Tirsi opowiada o nich chórowi. W następnej scenie (2) Amintas spotyka Dafne, która usiłuje go pocieszyć. Następnie Nerina, pasterka, wchodzi z przerażającymi wieściami. Zdaje się, że Sylwię pożarły wilki, jej welon znaleziono w miejscu, gdzie siedem srogich wilków krążyło wokół jakichś kości. Amintas uchodzi w rozpacz. Tak więc akt III doprowadza akcję do punktu, jak się wydaje, tragicznego.

Sylwia umknęła jednak wilkom, by rozpocząć akt IV wraz z Dafne i chórem. Dafne mówi Sylwii, że Amintas pewnie już nie żyje, rozpacz przywiodła go bowiem do samobójstwa. Teraz, ponieważ, Sylwia zaczyna żałować swego bojaźliwego zachowania. W następnej scenie (2) obawy Dafne zdają się potwierdzać. Ergasto (*nuntio*) przynosi pośredni dowód śmierci Amintasa: widział, jak młody pasterz rzucał się ze skały. Teraz z kolei Sylwia wpada w rozpacz i w śmierci szuka ucieczki od smutku. Przed śmiercią postanawia jeszcze odnaleźć ciało Amintasa i sprawić mu godny pogrzeb. Akt IV kończy się zatem w atmosferze przygnębienia bez nadziei na pomyślniejszy obrót wydarzeń.

Akt V stanowi bardzo krótki antyklmaks. Służy on jedynie odwróceniu tragicznego biegu wydarzeń i skonstruowaniu radosnej katastrofy. Pojawiają się jedynie mądry starzec Elpino i chór. Elpino, w roli kolejnego posłańca, opowiada, że Amintas uniknął śmierci, spadając zaplątał się bowiem w jakieś krzaki, gdzie ogłuszonego ale żywego znalazła go Sylwia. Teraz Amintas i Sylwia są szczęśliwie połączeni. Chór kończy sztukę zgrabnym finałem, śpiewając pieśń o miłości, w której ból splata się z rozkoszą. Życzy też dla siebie zalotów mniej obfitujących w wydarzenia niż te, które stały się udziałem bohaterki i bohatera:

Nie wiem, jeśli po gorczycy
Której on doznał kochając
I łaski wzajem nie znając,
ma dosyć na swej zdobyczy
I jeżeli przeszłe znaki
Bólu otarły tak późne przysmaki.
Ale choćby prawda była
Że się smaczniej dobre czuje,
Kiedy po złym następuje,
Wolę, żeby mnie chybiła
Miłość tą zbytnią nagrodą.
Już wolę w miarę zażyć, a nie ze szkoda.
Mnie niechaj ta, co jej służy
Serce, nie da długo prosić
I oków do starcia nosić,
Niech się w suchedni nie dłuży,
Niechaj się wskok wypogodzi,
A co wysłużę, niech zaraz nagrodzi.
A za najlepszą przysadę

Będą nieszczerze odmowy
 I gniew do zgody gotowy.
 Taki bój chwałę i zwadę
 I to niechaj po tym boju
 Długie nas złączy przymierze w pokoju¹².

Tragikomedialna pastorałna Guariniego

Słynny *Pastor fido* (1590) Guariniego jest utworem o niezwykle skomplikowanej akcji, osnutej wokół zaledwie dwóch par kochanków: Mirtilla i Amarilli oraz Silvia i Dorindy. Występuje też jednak para czarnych charakterów, Satyr i Corisca, którzy sprawiają, że losy prawdziwej miłości toczą się w sposób niezmiernie powikłany. Satyr kocha Coriskę, ta darzy uczuciem Mirtilla — wiernego pasterza. Amarilli to nimfa czysta i skromna. Silvio jest młodym myśliwym, przypominającym Adonisa, któremu nie w głowie kobiety, ku rozpaczy ubóstwiającej go Dorindy. W sztuce występuje dość dużo osób, włączając w to starszych krewnych bohatera i bohaterki, ich towarzyszy, służących, kapłanów i niewidomego wieszczka. Ponieważ jeden chór Guarini uznał za niewystarczający, posłużył się czterema: pasterzy, myśliwych, nimf i kapłanów. Rzecz dzieje się w Arkadii. Prolog do *Pastor fido*, podobnie jak w sztukach Terencjusza, jest oderwany od akcji. Z prologu dowiadujemy się, że Alfeo, bóg słynnej arkadyjskiej rzeki, umieszcza akcję w złotym wieku.

Akt I właściwej sztuki otwiera dialog Silvia i Linco, służącego, który usiłuje odwrócić uwagę swego młodego pana od dzików i skierować ją na miłszą zwierzynę. Lecz Silvio pozostaje nieczuły na jego argumenty, nie przejawia najmniejszego zainteresowania piękną Amarilli, choć został z nią zaręczony za sprawą swego ojca, Montano. (W przypisach do swej sztuki Guarini wyjaśnił później, że ukształtował Silvia na wzór Eurypidesowego Hipolita¹³.) W następnej scenie (2) poznajemy Mirtilla i jego powiernika Ergasta; ekspozycja rozwija się dalej. Mirtillo, który żali się z powodu swej nie odwzajemnionej miłości do Amarilli, dowiaduje się od Ergasta, że Diana rzuciła klątwę na Arkadię. Wyrokiem bogini co roku musi być złożona ofiara z nimfy, a ponadto każda niewierna nimfa będzie musiała ponieść śmierć, chyba że ktoś ofiaruje się zginąć zamiast niej. Jedynym sposobem, by znieść tę okrutną daninę, jest małżeństwo arkadyjskiej dziewczyny z młodzieńcem z boskiego rodu. Ponieważ zarówno Silvio, jak i Amarilli, pochodzą od Herkulesa i Pana, ojcowie zaręczyli ich ze sobą. Mirtilla, który

¹² T. Tasso, *Amintas*. Przełożył J. A. Morsztyn. W: *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 447.

¹³ B. Guarini, *Opere*. Verona 1737—1738. *Annotazioni* do 4. 8 (te *annotazioni* przedrukowane są na końcu t. 1).

w Arkadii jest obcy, wiadomość ta pograża w jeszcze większą rozpacz. Następnie zostaje wprowadzona okrutna nimfa Corisca (scena 3). W scenie 4 pojawiają się ojcowie młodej pary, by omówić kwestię małżeństwa. Titiro, ojciec Amarilli, martwi się, gdyż Silvio nie zwraca najmniejszej uwagi na narzeczoną. Montano, ojciec Silvia, usiłuje uspokoić przyjaciela i odkrywa przed nim tajemnicę, która później przyniesie rozwiązanie całej akcji, mianowicie że przed laty stracił starszego syna w czasie wielkiej powodzi. Ta scena między dwoma starszymi mężczyznami ma charakter moralizatorski i przepojona jest tragizmem. Następną sceną (5), w której Satyr wygłasza monolog, skarżąc się na pogardę Coriski dla jego miłości, jest według Guariniego całkowicie komediowa ze względu na śmieszną postać mówcy. Guarini poparł to stwierdzenie, powołując się na autorytet Horacego i Arystotelesa oraz na przykłady z Eurypidesa (w *Cyklopach*), Beccariego i Tassa. Nie wspomniał zaś o Satyrze z *Egle Cinthia*.

Protasis przeciąga się do aktu II. Ergasto, powiernik Mirtilla, zjednuje sobie pomoc Coriski, by połączyć Mirtilla i Amarilli. Pojawia się Dorinda (scena 2), nimfa biorąca udział w wątku pobocznym, a wariująca na punkcie Silvia. Dorinda jest otwartą młodą kobietą, z charakteru podobną do Egle z satyrowej sztuki Cinthia. Szczerze wyznaje Silviowi, że go kocha. Ale młodzieńca bardziej interesuje jego pies Melampo. Scena ta w zamierzeniu miała być komediowa, Guarini mówi, że Dorinda „to postać komediowa, nie reprezentuje zasad ani nie pochodzi ze stanu, który przedstawiam w postaciach szlacheckich”. Następnie Silvio odtrąca Dorindę, a Corisca snuje plany zdrady swej przyjaciółki Amarilli. W scenie 5 zostaje przedstawiona w rozmowie z Corisną szlachetna bohaterka, autorski ideał kobiecej cnoty i urody. Amarillę kusi propozycja Coriski, by zerwać zamierzone małżeństwo z Silviem i spotkać się z Mirtilem podczas gry w ciuciubabkę (*il gioco della cieca*). Ostatnia (6) scena tego aktu jest obliczona na efekt komediowy. Satyr łapie Coriskę i chwyta ją za włosy, lecz przebiegła nimfa umyka, zostawiając mu w ręce swe piękne warkocze. Chór śławi wzajemną miłość.

Wraz z aktem II kończy się protasis. Jak wyjaśnił później autor w *Compendio della poesia tragicomica*, w dwu pierwszych aktach następuje zawiązanie akcji i przedstawienie postaci ¹⁴.

Z aktem III zaczyna się epitasis i trwa przez cały akt IV aż do sceny 3 aktu V ¹⁵. Przybywa Mirtillo, by wziąć udział w zabawie w ciuciubabkę. Przyłączają się doń Amarilli, Corisca i chór pasterek, biorą-

¹⁴ Pełne omówienie treści każdego z pięciu aktów zob. Guarini, *op. cit.*, 3. 459—465.

¹⁵ Guarini sam oznaczył protasis, epitasis i katastrofę w swojej sztuce. Zob. *Annotazioni*. W: *Opere*, 1, 3—4.

cy czynny udział w dialogu, i zabawa się zaczyna. Amarilli chwytą Mirtilla, który wyznaje jej swą miłość. Amarilli niezmiernie delikatnie karci go i odprawia. Scena ta (3) ma wydźwięk moralizatorski i Amarilli argumentuje bardzo zręcznie. Następnie, będąc sama na scenie, w tragicznej skardze odsłania swe prawdziwe uczucia dla Mirtilla. Rozpacza, że nigdy nie będzie cieszyć się jego miłością. Corisca, która podsłuchiwała, wkracza, by pocieszyć Amarilli i wyśmiać jej cnotliwe skrupuły. Amarilli nie może odwzajemnić miłości Mirtilla, będąc zaręczona z Silviem; wie, że Diana ukarze każdą niewierną kobietę. Pozbawiona skrupułów Corisca fabrykuje fantastyczne kłamstwo, że Silvio wdał się już w zakazany romans z niejaką Lisettą, i obiecuje udowodnić jego niewierność, prowadząc Amarilli do groty, gdzie młodzieniec spotyka się z nimfą (gdyby Silvio okazał się niewierny, Amarilli byłaby zwolniona z zaręczyn). Amarilli zgadza się iść z Coriscą do jaskini, która oczywiście jest tylko pułapką. W następnej scenie (6) Corisca wyśmiewa stałość Mirtilla, lecz nie może zachwiać jego uczuć. Następnie mówi mu, że Amarilli nie zachowała niewinności, że ma kochanka, z którym spotyka się w grocie, i podejmuje się to udowodnić. Amarilli, odmówiwszy modły w świątyni, zbliża się do groty. Mirtillo, oszalały teraz z zazdrości, podąża tam również. (Guarini porównuje swego bohatera w tej fazie działań z Fedrią z Terencjuszowego *Eunucho*. Wydaje się, że Mirtillo, jak być może przystoi bohaterowi tragikomedii, stanowi połączenie tragicznego Hipolita z komediowym Fedrią¹⁶.) W ostatniej scenie tego aktu (9) również Satyr zbliża się do jaskini, szukając zemsty za wzgardę Coriski i zamierzając zastawić wejście wielkim głazem. Chór mówi o potędze miłości.

Tak więc zgodnie z regułami XVI-wiecznego dramatu do poważniejszego konfliktu dochodzi pod koniec aktu III. Zgodnie z własną teorią i praktyką Guariniego akt III rozwija wątki intrygi, a łącząc elementy komediowe z tragicznymi stara się jednak uwypuklić stronę komediową¹⁷.

Akt III rozpoczyna się monologiem Coriski, która przybyła do jaskini sprawdzić, jak działa jej zasadzka, i ujrzała wejście zablokowane ogromnym głazem. W następnej scenie (2) Dorinda i chór podtrzymują akcję poboczną, Dorinda nadal usycha z tęsknoty za okrutnym Silviem. W scenie 3 Ergasto przynosi chórowi nieoczekiwaną wiadomość: Amarilli, ten wzór cnoty niewieściej, schwytano na cudzołóstwie, w sam dzień jej ślubu z Silviem. W jaskini przyłapano też Mirtilla. Corisca nie posiada się z radości — wraz z przychwyceniem Amarilli i Mirtilla jej plan przeszedł wszelkie oczekiwania. Potem następuje scena 5, „całkowicie tragiczna” (*tutta tragica*): kapłan Nicandro nie

¹⁶ Fedria w *Eunuchu* jest młodzieńcem zakochanym w pięknej kurtyzanie Thais, nękanym zazdrością bogatego żołnierza-samochwały, Tharso.

¹⁷ Zob. Guarini, *op. cit.*, 3, 460—461

chce uwierzyć w niewinność Amarilli, okoliczności bowiem zbyt silnie przemawiają przeciwko niej. Scena ta zdaniem autora nie jest nawet tragikomiczna (tj. mieszana), lecz wywołująca jedynie łyzy i współczucie. Prawem kontrastu, następną sceną (6) jest „całkowicie radosna” (*tutta allegra*): połączony chór pasterzy i myśliwych sławi Silvia za zwycięstwo nad wielkim dzikiem. Następnie Coridone, postać poboczna, młodzieniec zakochany w Corisce, wygłasza monolog o fałszywości kobiet. W scenie 8 Echo przedrzeźnia Silvia, wysławiającego Dianę i zniesławiającego Wenus. W swych uczonych przypisach do tej sceny Guarini wyjaśnia, że dał Silviovi i Dorindzie z wątku pobocznego ulotny głos echa, by uwydatnić majestatyczność wyroczeni, która sterowała akcją główną, obejmującą Amarilli i Mirtilla. Niezależnie od tego, czy Guarini był pomysłodawcą tego chwytu — on sam przypisał tę zasługę Owidiuszowi — scena z echem stała się typowa w dramacie pastoralnym. Na zakończenie sceny z echem Silvio widzi coś przyczajonego w krzewach, wypuszcza strzałę — i trafia Dorindę. W ostatniej (9) scenie aktu IV Silvio, odkrywszy, że jego ofiarą jest Dorinda, owładnięty zostaje wyrzutami sumienia i uświadamia sobie teraz, że odwzajemnia jej miłość. Ponieważ jego przyszła narzeczona, Amarilli, ma ponieść śmierć, nic — z wyjątkiem zadanej rany — nie stoi na przeszkodzie, by poślubił Dorindę. Silvio i Linco pomagają Dorindzie zejść ze sceny i publiczność wierzy, że wkrótce nimfa powróci do zdrowia. Zdaniem autora scena ta „jest jedną z najbardziej patetycznych, a tym samym wzruszających w całej sztuce”. Co więcej, służy ona zamknięciu akcji pobocznej i zostawia ostatni akt na rozwiązanie akcji głównej. Chór chwali prostotę i cnoty wieku złotego. Koncepty tej ody, jak przyznaje Guarini, wiele zawdzięczają IV eklodze Wergiliusza i nieco pierwszemu chórowi *Amintasa* Tassa.

Akt IV jest zdaniem autora bardziej tragiczny niż III, w nim bowiem bohater (Mirtillo) i bohaterka (Amarilli) wpadają w najrozpaczliwsze tarapaty, w istocie osiągają najgłębsze dno nieszczęścia. Akcja uboczna, obejmująca Silvia i Dorindę, kończy się jednak szczęśliwie w IV akcie, tak jak wątek Charinusa i Philumeny w *Andrianie* Terencjusza¹⁸.

Dwaj starcy, Uranio i Carino, otwierają akt V. Carino, przypuszczalny ojciec Mirtilla, ma klucz do prawdziwej tożsamości bohatera, a tym samym do rozwiązania akcji głównej. Jak Crito z Andros w *Andrianie* Terencjusza pojawia się w samą porę w momencie katastrofy. W następnej (2) scenie Titiro, ojciec Amarilli, oplakuje żalony los córki, gdy zjawia się posłaniec z wieścią, że Mirtillo ofiarował się umrzeć zamiast niej. Zdaje się, że Amarilli odrzuciła tę propozycję, lecz przeważało zdanie kapłanów. (Guarini przyznał, że sięgnął po ten

¹⁸ *Ibidem*, 3, 461—463.

fortel teatralny, by opowiedzieć, co przydarzyło się Amarilli, gdy została uwięziona w świątyni.) Montano, Mirtillo, chór kapłanów i pasterzy pojawiają się, by przygotować ofiarę. Wraz z tą sceną (2) epistasis dobiega końca, pozostałe sceny stanowią katastrofę.

Nicandro i Montano dokonują czynności obrzędowych przed złożeniem ofiary z Mirtilla. Chór pasterzy opiewa Dianę. Gdy Montano podnosi topór, Carino nagle rozpoznaje Mirtilla i zatrzymuje obrzęd¹⁹. Mirtillo zaś, który rozpoznaje w Carino swego ojca, wydaje okrzyk, niweczając ofiarny rytuał. W następnej (3) scenie Carino wyjawia, że Mirtillo nie jest jego rodzonym synem, lecz znalazł go dzieckiem na brzegach Alfejosu w mirtowym gąszczu — stąd jego imię — podczas wielkiej powodzi. Co więcej, w Damecie, starym służącym Montana, Carino rozpoznaje człowieka, który pozwolił mu zatrzymać dziecko. Wówczas Dameta wyznaje, że oddał Mirtilla Carinowi, ponieważ lękał się przepowiedni, która głosiła, że jeśli dziecko powróci do domu, zginie z ojcowskiej ręki. (Porównanie z Edypem jest tu dość oczywiste i Guarini zwrócił na nie uwagę, nadmieniając, że owa scena rozpoznania skomponowana została zgodnie z przepisami Arystotelesa oraz ze wzorcem, zalecanym przez wielkiego filozofa, a mianowicie według *Edypa Króla* Sofoklesa.) Prawdziwe pochodzenie Mirtilla jest już jasne, lecz Montano musi stracić najstarszego syna w chwili, gdy go znalazł: jego kapłańskie obowiązki wymagają, by dopełnił ofiary przepowiedzianej przez wyrocznię. Scena ta, a zwłaszcza jej zakończenie, jest *molto tragica*. By odwrócić bieg wydarzeń, potrzebny jest niewidomy wróżbita, Tirenio. W scenie 6 przypomina on Montano, że wyrocznia obiecuje kres arkadyjskiej zgryzoty, gdy wierny pasterz boskiego pochodzenia poślubi nimfę również pochodzącą od bogów. Teraz przepowiednię mogą wypełnić Mirtillo i Amarilli.

Tirenio, jak przyznaje autor, wzorowany był na Tejrezjaszu z tragedii greckiej. Ponieważ *Pastor fido* jest tragikomedią, odmiana fortuny musi zachodzić od smutku do szczęścia. Rozpoznanie Mirtilla jako najstarszego syna Montany w scenie 5 było tragiczne, odkrycie, zaś, iż Mirtillum można się posłużyć do wypełnienia przepowiedni i wymazania klątwy ciężącej nad Arkadią, zapewnia szczęśliwe, tj. komediowe zakończenie.

A ponieważ tragikomedія przynosi komediowy, a nie tragiczny obrót rzeczy, zwrot akcji nie następuje w momencie odkrycia, że Mirtillo jest synem (Montana), lecz raczej w chwili szczęśliwego i nieoczekiwanego rozpoznania, że wierny pasterz jest owym wiernym kochankiem przepowiedzianym przez wyrocznię, akcja zatem zmienia się od łzawej i smutnej do najszcześniejszej, a więc zakończenie jest szczęśliwe²⁰.

¹⁹ Ta sytuacja dramatyczna w oczywisty sposób przypomina tragedie Eurypidesa i Cinthia o szczęśliwym zakończeniu.

²⁰ Guarini, *Annotazioni*. W: *Opere*, 1, 188.

Pozostała akcja ma już tylko na celu właściwe potraktowanie zbrodniczej Coriski. Sługa Linco powiadamia Coriskę o dalszych losach Silvia i Dorindy, która szczęśliwie wyleczyła się ze swej rany. Linco nie jednak nie wie o losie Amarilli i Corisca ma nadzieję, że rywalka została już usunięta z drogi. Wkrótce jednak jej złudzenia rozwiewa Ergasto, oznajmiając, że Amarilli i Mirtillo zostali poślubieni. W następnej (9) scenie Corisca uznaje klęskę swych nikczemnych planów. Co więcej, wyraża skruchę i gratuluje szczęśliwej parze, która chętnie jej przebacza. Innymi słowy, zbrodniarka poprawia się. Wedle Guariniego, musiało to nastąpić:

Jej ciągle złośliwe poczynania zepsułyby komediowy efekt bądź zbliżyłyby go do tragedii o podwójnym zakończeniu (*tragedia doppia*), która kończy się szczęśliwie dla dobrych postaci i źle dla złych, a nie do tragikomedii, która wymaga, by wszyscy byli zadowoleni²¹.

Tragedia o podwójnym zakończeniu w czasach renesansu to *tragedia mista*, którą napisał Giraldi Cinthio. Wszystkie *tragedie miste* Cinthia z wyjątkiem *Antivalomeni* i być może *Epitia* karzą występki i nagradzają cnotę.

W ostatniej (10) scenie chór pasterzy, Mirtillo i Amarilli radują się gratulacjami. Chór finałowy kończy sztukę na modłę klasyczną oraz przyjętą przez Cinthia w jego tragediach — krótką odą o wydźwięku moralizatorskim:

O szczęśliwa paro, która zasiałaś łzy, a zebrałaś śmiech! Jakże miłość osłodziła wszystkie twe cierpienia! Uczcie się stąd, o ślepi i przewrażliwieni śmiertelnicy, uczciwej szczęśliwości i prawdziwego zła. Nie każda radość jest dobra, nie każde zło kłopotliwe. Prawdziwa radość płynie z cnoty, która rodzi się z cierpienia²².

Tak więc Guarini doprowadził swą kunsztowną tragikomedie pastoralną do szczęśliwego końca. Moje suche streszczenie może wprowadzać w błąd, gdyż ukazuje dobrze rozwiniętą akcję, gdy tymczasem *Pastor fido* jest niezmiernie rozwlekły, czytelnika szybko nuży wielosłowiem dialogów i monologów, opowieści i *sententiae*. Autor nie był dobrym dramatopisarzem, mimo to *Pastor fido* miał służyć jako główny wzorzec renesansowego dramatu pastoralnego i Guarini stał się ważnym autorytetem w dziedzinie tragikomedii.

Nie brak świadectw na to, co Guarini i inni Włosi z końca XVI w. myśleli o tragikomedii pastoralnej. W istocie dysponujemy ogromną ilością materiału dowodowego i zadaniem historyka jest wybranie z obfitości źródeł tekstów najbardziej znaczących. Sam Guarini pozostawił 206 stron *in quarto* przypisów do *Pastor fido*. Następnie mamy jego ob-

²¹ *Ibidem*, 1, 196.

²² Te szlachetne uczucia częściowo zaczerpnięte są z *Etyki* Arystotelesa, co autor z satysfakcją przyznaje w *Annotazioni*.

szerne odpowiedzi na krytykę Jasona Denoresa, który zaatakował *Pastor fido* jeszcze zanim sztuka ukazała się w druku²³. Po pierwszej odpowiedzi Guariniego, *Il Verato primo* (1588)²⁴, nastąpiła druga, *Il Verato secondo* (1593)²⁵. Później, w latach 1599—1601, Guarini dokonał streszczenia tych dwu replik pod tytułem *Compendio della poesia tragicomica*²⁶. *Discorso*²⁷ Denoresa pojawiło się w 1587 r., a jego odpowiedź na pierwszy kontratak Guariniego, *Apologia contra l'Autor del Verato*²⁸ — w r. 1590. Pisali też sprzymierzeńcy Denoresa, mniej lub bardziej wrogo nastawieni do Guariniego, oraz zwolennicy *Pastor fido*; najważniejsze dokumenty przedrukowano w *Opere* Guariniego z lat 1737—1738.

Choć wyniki praktyki Guariniego i Cinthia były bardzo podobne, Guarini nie próbował napisać *tragedia di lieto fin*. Jak wiadomo, Cinthio nigdy nie zaakceptował nazwy „tragikomedii” i zawsze uparcie utrzymywał, że jego sztuki są tragediami. Obaj pisarze opierali się na tych samych wzorach i autorytetach, lecz wypracowali odmienną teorię i praktykę. Cinthio nigdy nie przyznał, że *Amfitrion* Plauta to cokolwiek innego niż tragedia o szczęśliwym zakończeniu. Jego własna „tragedia mieszana” stanowiła świadomą próbę odtworzenia Arystotelesowskiej „akcji o podwójnym założeniu”, jak w *Odysei*, gdzie cnotliwi zostają nagrodzeni, a źli ukarani. Cinthio nigdy też nie dopuścił w swoich *tragedie miste* komicznych wątków, uczuć czy stylu. Z drugiej strony Guarini dumny był z przemieszania treści tragicznych i komediowych i z jednego komediowego zakończenia. Utrzymywał on, że *Pastor fido*

bardziej przywodzi na myśl *Amfitriona* Plauta, od którego wziął nazwę tragikomedii, niżeli *Cyklopów* Eurypidesa, których można nazwać utworem o podwójnej strukturze, splamionym krwią i mającym różnorakie zakończenia, a mianowicie dobre dla postaci szlachetniejszych i złe dla nikczemniejszych. Inaczej jest w przypadku *Amfitriona*²⁹.

Struktura *Pastor fido* nie jest „podwójna (*doppia*) lecz mieszana (*mista*) i nie prosta lecz złożona (*composta*)”. Guarini podkreślał, że jego fabuła nie jest „prosta” (*ῥῆλη*) w sensie arystotelesowskim, lecz raczej „skomplikowana”, z rozpoznaniem i odmianą losu.

Guarini wyjaśnił, że posłużył się metodą Terencjusza, wprowadzając dwa tematy (tj. dwie historie miłosne) ułożone w porządku kome-

²³ F. H. Ristine (*English Tragicomedy: Its Origin and History*. New York 1910, s. 35 n.) omawia tę kontrowersję, podając pełne tytuły oraz daty publikacji.

²⁴ Guarini, *op. cit.*, 2, 209—308.

²⁵ *Ibidem*, 3, 1—384.

²⁶ *Ibidem*, 3, 385—469.

²⁷ *Ibidem*, 249; 2, 149—208.

²⁸ *Ibidem*, 2, 309—315.

²⁹ *Ibidem*, 1, 2.

diowym, tzn. protasis, epitasis i katastrofa³⁰. W rzeczywistości próbował wzorować się nie tylko na Terencjuszu, lecz i na Sofoklesie, zerkając też w stronę Eurypidesa. Na intrydze Terencjusza wzorowana jest także struktura dramatu Cinthia, choć ideałem autora była tragedia w stylu Seneki. *Tragedia mista* Cinthia to tragedia wykorzystująca niektóre chwytty komediowe. Tragikomedialna Guariniego jest komedią, której autor posłużył się pewnymi chwytami rodem z tragedii. Co jakiś czas Guarini podkreślał swe przekonanie, że porządek tragikomedii powinien być porządkiem komediowym, tj. porządkiem Terencjańskim, i że *Andrian* stanowił główny model strukturalny dla *Pastor fido*. Lecz choć Cinthio także wychwalał strukturę *Andriana*, nigdy nie obstawał przy komediowym układzie swych tragedii o podwójnym zakończeniu.

Guarini był przeświadczony, że tragikomedialna jest uprawnionym trzecim rodzajem współczesnego dramatu, podczas gdy Cinthio nigdy nie doszedł do żadnej realnej koncepcji tragikomedii. Guarini miał pewną przewagę nad Cinthiem zarówno z tytułu późniejszego pojawienia się na scenie, jak i dlatego, że zmuszony był wypracować teorię, na której mógłby oprzeć swoją twórczość, by odpowiedzieć na zarzuty swych wrogów. Denores odmówił np. uznania zarówno tragikomedii, jak i dramatu pastoralnego, ponieważ tych form nie uznawali ani Arystoteles, ani Platon. Zdaniem Denoresa niemożliwe jest połączenie rzeczy tak przeciwstawnych i sprzecznych, jak temat tragiczny i komediowy, podobna struktura musiałaby być potwornością. Czyż nie Ciceron stwierdził w *Rozprawie o stylu*, że „w tragedii wszelki komizm jest wadą, a w komedii wszelki tragizm jest nie na miejscu?” Czyż Plato nie powiedział w *Państwie* (3.395) „nawet w dwóch pozornie bardzo bliskich rolach nie potrafi jeden i ten sam człowiek dobrze występować, na przykład pisać komedie i tragedie zarazem”³¹? (Denores gładko przeszedł nad zaprzeczeniem tej postawy w *Uczcie*.) Fabuła tragikomedii — dowodził Denores — musi być podwójna, ponieważ wątku tragicznego i komediowego nie da się z powodzeniem połączyć w spójną całość. Dlatego też tragikomedialna stanowi pogwałcenie podstawowej zasady głoszonej przez Horacego w *Sztuce poetyckiej* (23), że kompozycja musi być „pojedyncza i jednolita” (*simplex et unum*). Co więcej, zdaniem Denoresa, podczas gdy tragikomedialna stanowi pogwałcenie starożytnych reguł sztuki³², dramat pastoralny jest sprzeczny z zasadami filozofii moralnej i dobrego rządu i w związku z tym nie przynosi po-

³⁰ *Ibidem*, 1, 3—4.

³¹ *Platona Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 148.

³² Denores pomija tragikomedialną Plauta, wskazując, że jego kunszt dramatopisarski nigdy nie był wysoko ceniony.

żytku obywatelom. Pasterze i wiejscy wesołkowie nie są stosownymi bohaterami ani tragedii, ani komedii. Dlatego żaden utwór noszący miano tragikomedii pastoralnej nie może być właściwą formą poezji, a *Pastor fido* stanowi artystyczną porażkę, ponieważ nie jest ani tragiczny, ani komiczny.

Takie było zasadnicze stanowisko Denoresa i jego następców wobec tragikomedii i żadna odpowiedź Guariniego nie zdołała go zmienić. Obie strony powtarzały jedynie w kółko te same argumenty.

Guarini skarżył się, że Denores lekceważył ważkie stwierdzenia Arystotelesa na temat tragedii o podwójnym założeniu. Jak zatem traktować dwie sztuki Eurypidesa o Ifigenii, *Elektrę* Sofoklesa, zaginioną tragedię Eurypidesa o Merope (tj. *Cresphontes*), którą Arystoteles pochwalał, choć ma szczęśliwe zakończenie?³³ Denores zbił argumenty Guariniego na temat *Elektry* Sofoklesa, wskazując, że sztuka kończy się śmiercią Egista i Klitemnestry, co wywiera na widzach przygnębiające wrażenie. Prawda, że Guarini trochę tu przeholował, ponieważ zawsze utrzymywał, że jego tragikomedie różni się od tragedii o podwójnym założeniu tym, że ma jeden wątek komediowy, nikt w niej nie umiera, a nawet czarne charaktery nie ponoszą surowej kary. Stał się on po pewniejszym gruncie, gdy powoływał się na autorytet *Samodrzęczyela* Terencjusza, który jest komedią, a jednak Menedemos i Chremes wzbudzają litość i smutek.

Podsumowując przydługi wywód: Guarini usiłował odeprzeć zarzut Denoresa o braku jedności w tragikomedii, wysuwając pięć argumentów, popartych autorytetem klasyków, a przy tym zbliżonych do wymagań wysuwanych uprzednio przez Giralda Cinthia:

- 1) Tragedię o podwójnym założeniu uznawał Arystoteles.
- 2) Rozplątanie węzła komplikacji przy pomocy służby — co jest zwykłą praktyką komediową — ma miejsce w wielkiej tragedii Sofoklesa *Edyp Król*.
- 3) Eurypides w *Cyklopach* „przemieszał poważne niebezpieczeństwo, zagrażające życiu Ulissesa, postaci tragicznej, z pijaństwem Cyklopów, co przynależy do komedii”³⁴.
- 4) Plaut w *Amfitrionie* postaci wyniosłe wyposażył w cechy wzbudzające śmiech i to w przypadku nie tylko Amfitriona, lecz także króla bogów.
- 5) Terencjusz w *Samodrzęczyelu* do elementów wzbudzających śmiech (właściwych komedii) dodał współczucie (cechę tragedii) z okazji kary, jaką naznaczył sobie Menedemos, oraz w smutku Chremes. Strach co prawda powinien ograniczać się do tragedii, lecz litość może prawomocnie występować obok rzeczy wzbudzających śmiech.

³³ Guarini, *op. cit.*, 3, 152 (*Il Verato secondo*). Arystoteles chwali sytuację tragiczną z *Cresphontes* w *Poetyce* 14. 54 a 5.

³⁴ Guarini, *op. cit.*, 3, 397—398 (*Compendio*).

Zasadniczą różnicę między fabułą z gatunku tworzonych przez Cinthia tragedii o szczęśliwym zakończeniu a pastoralnej tragikomedii Guariniego stanowi pojedyncze komediowe zakończenie *Pastor fido*, radosne dla wszystkich postaci łącznie z nikczemną Coriscą. Z wyjątkiem *Antivalomeni* wszystkie „tragedie mieszane” Cinthia nie tylko nagradzają cnotę, lecz także karzą występki. Jedno założenie komediowe stanowiło najlepszy argument Guariniego za uznaniem nowej formy współczesnego dramatu.

Dramat pastoralny — utrzymywał — choć upatruje swych pierwocin w sielance i starożytnym dramacie satyrowym, skąd pochodzą jego postaci, w formie i układzie może być uważany za utwór nowoczesny⁸⁵.

Tragikomedie zdaniem Guariniego jest mieszaniną elementów komediowych i tragicznych. Jak brąz, który składa się z miedzi i cyny, a jednak nie jest ani miedzią, ani cyną, tak tragikomedie nie jest ani tragedią, ani komedią, lecz formą trzecią.

Ten, kto tworzy tragikomedie, bierze z tragedii jej wielkie postaci, lecz nie fabułę, jej intrygę — prawdopodobną, lecz nie tak ostro zarysowaną, jej radość, lecz nie smutek, jej niebezpieczeństwo, lecz nie śmierć, z komedii zaś śmiech niehałaśliwy, powściągliwą wesołość, udawane powikłania, szczęśliwą perypetię, a przede wszystkim komediowy porządek⁸⁶.

Zdaniem ucznia Guariniego, Giovanni Savio, którego *Apologia in difesa del Pastor fido* ukazała się w r. 1601, różnica między *tragedia di lieto fin* a tragikomedią polega zasadniczo na komediowym porządku tragikomedii. zilustrował to twierdzenie na przykładzie Eurypidesowego *Orestesa* i *Pastor fido*.

Orestes, nieszczęśliwy wygnaniec ścigany przez furie, znajdujący się na dnie ludzkiej nędzy, ukazany jest w swym nieszczęściu na początku sztuki. Potem nastąpiła wielka odmiana: odzyskał rozum i królestwo, jego małżeństwo z Hermioną jest raczej konsekwencją, koronnym efektem zmiany. Lecz nasz Mirtillo nie znajduje się od początku w tragicznym położeniu, popada raczej w komiczną desperację z powodu swej beznadziejnej miłości i z tej perspektywy wszystko, co czyni i mówi, a także to, co się z nim dzieje i czego pragnie, a mianowicie małżeństwa z Amarilli, ma finał całkowicie komediowy⁸⁷.

Savio mógł po prostu trzymać się tradycyjnej różnicy między tragedią i komedią, którą w IV w. jasno określił Donatus w komentarzu do *Swiekry* Terencjusza (3,281 n.), gdzie nieszczęśliwy młodzieniec Pamfilos skargą wyraża swą rozpacz. Według Donatusa „smutek w tej scenie byłby zbyt wzniosły, zbyt tragiczny, nie komiczny, gdyby nie to, że dodaje on (Pamfilos) »z miłości (*ex amore*)«”. Innymi słowy, gdy motywacja płynie *ex amore*, dramat może wzbudzać litość, lecz nadal

⁸⁵ *Ibidem*, 3, 262 (*Il Verato secondo*).

⁸⁶ *Ibidem*, 3, 406 (*Compendio*); zob. Gilbert, *op. cit.*, s. 511.

⁸⁷ Guarini, *op. cit.*, 4, 391—392.

jest bardziej komiczny niż tragiczny. Wychodząc z tego założenia, można by rzec, że Giraldi Cinthio, czyniąc miłość romantyczną głównym tematem swych „tragедii mieszanych”, zwrócił nowoczesną tragedię w kierunku tragikomedii.

Zakończenie tragikomedii pastoralnej Guariniego, zarówno w teorii, jak i w praktyce, było komediowe. „Kompozycyjnym zakończeniem” tragikomedii powinno być „oczyszczenie umysłu ze szkodliwych efektów melancholii, co jest zakończeniem całkowicie komediowym i absolutnie pojedynczym (*semplice*)”³⁸. Guarini aprobował Arystotelesowską funkcję tragedii jako właściwego oczyszczenia z litości i trwogi — według jego terminologii „współczucia” i „strachu” — i mniemał, że Arystoteles byłyby zdania, iż celem komedii jest zwalczanie melancholii za pomocą śmiechu. Współczucie i śmiech zdaniem Guariniego absolutnie nie są ze sobą sprzeczne, zwłaszcza gdy autor unika w swej tragikomedii śmiechu gwałtownego i nieskrępowanego.

Koncepcja postaci właściwych tragedii była u Guariniego zgodna z jego próbą połączenia treści tragicznych i komicznych. Zatrzaszczył się o to, by wykazać, że w złotym wieku antyku pasterze nie ustępowali znaczeniem ludności miejskiej, w istocie ci pierwsi pasterze pochodzili ze wszystkich klas społecznych, niektórzy nawet spośród szlachty i władców, jak Dawid i Mojżesz. Podczas gdy „porządek komediowy” naturalną koleją rzeczy kojarzy się z postaciami komediowymi, Guarini skrupulatnie obmyślił dla swego *Pastor fido* kilka postaci, które posiadały znaczenie i rangę godną tragedii. Mirtillo i Amarilli np. byli potomkami bogów. Naturalnie mógł on również wprowadzić osoby niskiego stanu, tj. postaci właściwe komedii.

Z całą zapobiegliwością pedanta Guarini podjął wiele trudu, by poprzeć rozważania o swych bohaterach konkretnymi odnośnikami do klasycznych autorytetów. Najchętniej oczywiście sięgał do Arystotelesa, a adnotacje wielokrotnie powołują się na *Etykę*. Co więcej, Arystoteles w I i VI księdze *Polityki* chwalił lud pasterski jako jeden z najlepiej nadających się do dobrego państwa. Lecz Guarini jedynie stosował się do zwyczajów powszechnie panujących wśród XVI-wiecznych komentatorów i krytyków.

Jak można się było spodziewać, *decorum* stanowiło przewodnią zasadę charakterystyki postaci u Guariniego. *Decorum* w XVI w. oznaczało przede wszystkim zgodność, skrupulatną troskę, by uniknąć przemieszania w jednej postaci rysów tragicznych i komediowych. Choć zatem *Pastor fido* prezentował osoby zarówno tragiczne, jak i komiczne, był między nimi wyraźny rozdział i każda postać przedstawiała jednolitą sylwetkę charakterologiczną przez cały czas trwania sztuki. Autor zadbał o to szczególnie w postaci głównej bohaterki. Dominującą

³⁸ *Ibidem*, 3, 417 (*Compendio*); zob Gilbert, *op. cit.*, s. 522.

cechą Amarilli jest pobożność, nie robi ona żadnego kroku, nie poszukawszy najpierw boskiego przewodnictwa. Guarini był przeświadczony, że opatrzył ją w „*decorum* zawsze jednolite i ciągłe”³⁹. Mirtillo, również bohater szlachetny, zawsze dochowuje wiary, nawet gdy targa nim zazdrość. Corisca, postać komediowa, jest zawsze samolubna, podstępna i mściwa, aż do ostatniej sceny, kiedy to żałuje swych win i poprawia się. Satyr, również postać komediowa, zawsze reprezentuje cechy zwierzęce.

Fabula i *ethos* w *Pastor fido* były zgodne z poglądami autora na klasyczną teorię i praktykę. Nie mniej dbał o myśl i styl utworu.

Guarini ściśle trzymał się ustalonych reguł retorycznych; w żadnym razie nie można go uznać za poetę oryginalnego, gdyż wiernie naśladował bardziej utalentowanych pisarzy, zarówno starożytnych, jak i nowożytnych. Jego styl był zatem świadomie wzorowany na innych poetach i mówcach. Naśladownictwa te są łatwo dostrzegalne, ponieważ sam Guarini się z nimi nie kryje — przeciwnie, chętnie omawia je w swoich adnotacjach. Dwa przykłady będą wystarczającą ilustracją jego metody, oba zaczerpnięte ze sceny 5 aktu III *Pastor fido*, w której Amarilli i Corisca omawiają najważniejszy temat — miłość.

Corisca odkrywa, że Amarilli, choć zaręczona z Silviem, darzy uczuciem Mirtilla, Amarilli przyznaje się teraz do tego: „Widzę niestety, że moje serce jest zbyt małym i słabym naczyniem dla przepelniającej je miłości”. Guarini był dumny z tej figury retorycznej, którą przejął od Dantego i Petrarcki:

Metafora ta jest piękna i stosowna, gdyż małe naczynko nie jest w stanie utrzymać wielkiej zawartości, a słabe serce nie może objąć wielkiej miłości. Mówię „przepelniającej” (*traboccante*), ponieważ chcę zaznaczyć jej wielkość. Również gdy naczynko jest zbyt wypełnione wodą lub winem, tak że nie może utrzymać więcej, płyn wylewa się i to wylewanie świadczy o przepelnieniu (*traboccare*). I tak Dante: „A on: »Twe miasto, które napęczniało zawiścią jak wór przepelniony winem«”. A Petrarca: „Łzy przepelniają me zranione serce”⁴⁰.

Bardziej nawet dumny był Guarini z cycerońskiej *amplificatio* w tej samej scenie. Amarilli biada nad swymi nieszczęsnymi zaręczynami z Silviem i karą, którą Diana naznaczyła za złamanie przysięgi. Corisca odpowiada:

Głupia dziewczyno! I tylko to ci stoi na przeszkodzie? / Czyż starsze dla nas, powiedz proszę, / Jest prawo Diany czy miłości? To ostatnie / Rodzi się z nami i wzrasta tak szybko, / Jak i my rośniemy, Amarillis; nie napisane, / Ani wyuczone przez nauczycieli; natura je wyrzyła / W ludzkich sercach swą potężną ręką. / Miłość włada i bogami, i ludźmi⁴¹.

³⁹ Guarini, *op. cit.*, 1, 77 (*Annotazioni* o 3, 7).

⁴⁰ *Ibidem*, 1, 66. Zob. Dante, *Piekło*, 6, 49—50; Petrarca, sonet 66.

⁴¹ Według przekładu angijskiego R. Fanshawe'a (London 1648).

Amplifikację tę, jak stwierdził z zadowoleniem autor, zainspirował znakomity ustęp ze sławnej mowy Cyncerona w obronie Milona:

Jest tedy, sędziowie, prawo, nie pisane, ale razem z nami zrodzone, prawo, któregośmy się nie nauczyli, od przodków nie wzięli, w książkach nie wyczytali, ale któreśmy z samego przyrodzenia wyjęli, wydobyli i wyczerpnęli, prawo przez nikogo nie nadane, lecz przez samo przyrodzenie wpojone i w sercach naszych wyryte. To prawo woła do nas: Wszelki sposób bronięcia życia jest godziwy, czybyśmy wpadli w zasadzkę łotrów, czy otwarty gwałt i przemoc nieprzyjaciół odpiierać mieli⁴².

Denores, który żadnej cechy tragikomedii nie uważał za prawomocną, potępił styl *Pastor fido*, twierdząc, że stanowi pogwałcenie reguł sformułowanych przez Demetriusza z Faleronu. Demetriusz w swym traktacie *O wyrażaniu się* wyodrębnił 4 rodzaje stylów retorycznych:

bezozdobny, okazały, gładki i potężny; poza tym są ich połączenia. Ale nie każdy rodzaj daje się połączyć z każdym. Można połączyć gładki z bezozdobnym i okazałym, podobnie potężny z tymi dwoma. Jedynie okazały nie da się skojarzyć z bezozdobnym, gdyż oba są względem siebie w skrajnym przeciwieństwie i kontraście⁴³.

Przeto — dowodził Denores — styl tragikomedii jest nieuprawniony, ponieważ pragnie połączyć okazały styl tragedii z bezozdobnym stylem komediowym⁴⁴.

Guarini nie utrzymywał jednak, że w tragikomedii należy łączyć styl okazały i bezozdobny, zalecał łączenie stylu gładkiego i potężnego, a na poparcie tego zalecenia powoływał się na ten sam autorytet, co i Denores, tj. na Demetriusza z Faleronu:

Właściwym i podstawowym stylem (tragikomedii) jest styl okazały, który gdy towarzyszy mu styl potężny, staje się Ideą tragedii, lecz w połączeniu z gładkim tworzy normę odpowiadającą poezji tragikomicznej. Ponieważ traktuje ona o wielkich osobistościach i bohaterach, bezozdobny styl nie jest stosowany, a skoro przedmiotem jej nie są rzeczy straszliwe i okrutne, których raczej unika, wyrzekając się spraw ważkich i podejmując przyjemne (*dolce*), łagodzi przez to wielkość i wzniosłość właściwą czystej tragedii. Denores pochwalał zatem osąd i sztukę Terencjusza, gdyż ten dobrze wiedział, jak znaleźć drogę pośrednią między dwiema formami tak bardzo sobie przeciwstawnymi⁴⁵.

Nawiązanie do Terencjusza ma tu swoje znaczenie. Jak starałem się wykazać, każdy XVI-wieczny krytyk włoski zajmujący się dramatem miał w pamięci rzymskiego komediopisarza i jego komentatora

⁴² Cynceron, *Mowa za T. Anniuszem Milonem*. W: *Mowy Marka Tulliusza Cyncerona*. Przełożone przez E. Rykaczewskiego. Paryż 1871, t. 3, s. 249.

⁴³ *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. Małyda. Wrocław 1953, s. 93. Współcześni uczeni utrzymują, że Demetriusz, który napisał *O wyrażaniu się*, nie był Demetriuszem z Faleronu.

⁴⁴ J. Denores, *Apologia contra l' Autor del Verato*. W: Guarini, *op. cit.*, 2, 349.

⁴⁵ Guarini, *op. cit.*, 3, 423 (*Compendio*); zob. Gilbert, *op. cit.*, s. 525.

Donatusa. Fabuła, postaci, idea i styl zarówno u Cinthia, jak i u Guariniego, często mają coś do zawdzięczenia Terencjuszowi.

Poeta tragikomiczny powinien zatem gorliwie naśladować Terencjusza, łącząc styl znaczący i skromny (dla Guariniego styl tragikomiczny z pewnością bliższy był stylowi tragicznemu niż komediowemu). Autor *Pastor fido* usiłował utrafić w taki styl pośredni, który był odbiciem praktyki Terencjusza i teorii Arystotelesa:

W *Pastor fido* wiersz nie jest ani napuszony, ani krzykliwy, ani dytyrambiczny. Okresy nie są ani wydłużone, ani zawile, ani trudne, ani niezrozumiałe; nie trzeba ich odczytywać po wielokroć. Figury retoryczne zaczerpnięte są z cech znaczących, stosownych, a nie odległych. Styl jasny lecz nie niski, stosowny lecz nie pospolity, bogaty w figury retoryczne lecz zrozumiały bez trudu, piękny lecz nie afektowany, jednolity lecz nie pompatyczny, giętki lecz nie mdły i — by podsumować go jednym słowem — nie oddalony od mowy potocznej lecz i nie zwulgaryzowany, nie jest tak wyszukany, by nie nadawał się dla potrzeb sceny, lecz i nie tak uproszczony, by potępił go teatr; aktor wypowie go bez kłopotu, a czytelnik bez trudu przeczyta. I na tym właśnie polega szlachetność tego stylu, jak — jeśli się nie mylę — uczył Arystoteles — wychodzi poza codzienność o tyle, że czyni użytek z nieznanego i oddalony jest od właściwego <tj. zwykłego> i o tyle zbliża się do codzienności, stając się właściwym⁴⁶.

Na koniec parę uwag poświęcił Guarini monologowi. Naturalnie posługiwał się monologami, które stanowiły ważne dziedzictwo klasycznej tragedii i komedii, lecz w przeciwieństwie do Cinthia, Beccariego i Tassa stosował je z umiarem. Guarini doskonale wiedział, że monolog opowiadający o wydarzeniach nie jest tak dramatyczny, jak bezpośrednia akcja i dialog na scenie. Tak więc wyjaśnił w swych adnotacjach do *Pastor fido*, że ukazał miłość Dorindy do Silvia raczej bezpośrednio w żywym dialogu niż w bezbarwnym opowiadaniu⁴⁷.

Kwiecisty styl samego Guariniego z trudem wypełnia jego ideał teoretyczny, lecz uwagi dotyczące dobrego stylu dramatycznego z pewnością są słuszne. Zalecenie, by styl sceniczny był „jasny lecz nie niski, stosowny lecz nie pospolity, bogaty w figury retoryczne lecz zrozumiały bez trudu”, stanowi dość dokładny opis angielskiego stylu dramatycznego, jaki rozwinęli np. Szekspir, Beaumont i Fletcher, Webster oraz Middleton po okresie wcześniejszych, XVI-wiecznych eksperymentów,

⁴⁶ Guarini, *op. cit.*, 3, 428 (*Compendio*). Zob. Arystoteles, *Poetyka* 22. 58^a 18 n. W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951 (BN II 57): „Zaletą wyrazu jest jasność bez pospolitości. Wprawdzie najjaśniejszy wyraz jest wtedy, gdy używa się tylko słów ogólnie używanych, ale to pociąga za sobą pospolitość <...> Uroczystym i dalekim od zwykłości staje się wyraz przez użycie słów niezwykłych <...> To bowiem, że wyrażenie nie będzie pospolite i niskie, sprawi glossa, metafora, ozdobnik itd., a słowa ogólnie używane zapewnią jasność”.

⁴⁷ Guarini, *op. cit.*, 1, 37.

które czynili Lyly, Greene, Kyd i Marlowe. W teorii, choć nie zawsze w praktyce, Guarini dostarczył ważnego bodźca dla rozwoju naturalnego dialogu w dramacie nowoczesnym.

Wkład Guariniego do tragikomedii pastoralnej i do tragikomedii w ogóle można podsumować następująco: stworzył on systematyczny program broniący tej trzeciej formy dramatu, formy łączącej niektóre z cieszących się największym uznaniem cech zarówno tragedii, jak i komedii. Jego teoria i praktyka spotkały się z atakami dość potężnych nieprzyjaciół, jak Jason Denores, Faustino Summo, Giovanni Pietro Malacreta, lecz autorytety popierające Guariniego były równie wybitne jak jego wrogów, w istocie były to te same autorytety. Guarini stworzył dobrze rozwiniętą fabułę, różnorodność form złożoną lecz jednolitą, zgodną z ogólnie przyjętym wzorcem terencjańskim. W realistycznych komplikacjach splecionych ze sobą intryg miłosnych poszedł znacznie dalej niż Cinthio, Beccari i Tasso, zachował jednak tradycyjną nadprzyrodzoną maszynerię, jak wyrocznia czy sceny z echem. Jego postaci zachowały przebranie arkadyjskich pasterzy i pasterek, lecz ich zachowanie było właściwe wysoko urodzonym, nawet wytwornym panom i damom. Jego styl był często sentencjonalny, zagmatwany, prawie zawsze odznaczał się wielosłowiem, lecz publiczność r. 1600 nie straciła jeszcze całkowicie upodobania do wyszukanej retoryki. Starał się on przynajmniej osiągnąć styl dramatyczny, który byłby łatwy i naturalny, lecz nie prostacki. To prawda, że *Pastor fido* nie wyróżnia się jako utwór liryczny — Tasso pozostał mistrzem stylu lirycznego w dramacie pastoralnym. Na koniec, praktyka i teoria Guariniego okazały się bliskie gustom i wrażliwości teatralnej bardziej wyrafinowanego okresu. *Pastor fido* nie jest ani utworem ociekającym krwią, ani też bufonadą, ma więcej stosowności niż czysta tragedia czy czysta komedia: „Nie pozwala publiczności popaść w skrajność, ani w tragiczną melancholię, ani w komediowe rozpasanie”⁴⁸.

Podsumowanie

Rozwój tragikomedii pastoralnej w okresie renesansu był zjawiskiem złożonym, czerpiącym z różnych źródeł starożytnych i współczesnych. Przede wszystkim należy tu wymienić sielankę, która wprowadziła dialog, skargi miłosne oraz tło arkadyjskie bądź sycylijskie z pasterzami, nimfami, leśnymi bóstwami i półbożkami. Ważna była też sztuka satyrowa, ona również prezentowała leśne tło, a miejsce akcji usankcjonował sam Rzymianin Witruwiusz. Każdemu dramatopisarzowi renesansowych Włoch znane były bez wątpienia trzy podstawowe rodzaje scenerii teatralnej opisane przez Witruwiusza:

⁴⁸ *Ibidem*, 3, 405 (*Compendio*); Gilbert, *op. cit.*, s. 512.

Trzy są rodzaje dekoracji scenicznych; jeden tragediowy, drugi komediowy, trzeci satyryczny. Różnią się one między sobą. Tragediowe przedstawiają kolumny, tympanony, posągi i rzeczy mające związek z życiem władców; komediowe — budynki prywatne, balkony i widoki z okien namalowane na wzór zwykłych domów mieszkalnych. Dekoracje używane w dramatach satyrycznych przedstawiają drzewa, grotty, góry i inne elementy wiejskie ukształtowane w krajobrazach⁴⁹.

Sztuka satyrowa używała również formy mieszaninie treści tragicznych i komediowych, postaciom szlachetnym i mizernym. W szczególności sztuka satyrowa dała dramatowi pastoralnemu Sylena i jego satyrów. Komedia rzymska przyniosła termin „tragikomedii” oraz standardową strukturę dramatyczną. Tragikomedii Plauta *Amfitrion*, prezentując obok siebie postaci wyniosłe i skromne, stanowiła uzupełnienie *Cyklopów* Eurypidesa. Komédie Terencjusza przyniosły pozorowaną fabułę wielowątkową (np. dwie lub więcej pary kochanków) oraz schemat akcji podzielonej na prolog, protasis, epitasis i katastrofę. Terencjusz stworzył także wzorce skomplikowanej fabuły z towarzyszącymi jej odkryciami i perypetiami losu, choć istotna była tu też teoria Arystotelesa. „Tragedia mieszana”, tj. tragedia o szczęśliwym zakończeniu, która pierwotnie pochodziła od Eurypidesa, lecz do renesansu wprowadził ją Giraldo Cinthio, wniosła tragiczne momenty akcji w formie poważnych niebezpieczeństw, szlachetne i bohaterskie postaci, tragiczne skargi, podniosłe uczucia oraz chór na modłę grecką i rzymską. *Tragedia di lieto fin* Cinthia spopularyzowała fabułę pozorowaną. Romans pasterski przydał również arkadyjskiej scenerii pasterzy i nimfy oraz dodatkowe postaci magika i wiedźmy łącznie z zaklęciami, klątwami, wyroczniami i magicznymi zwierciadłami. Ponadto Sannazaro, Montemayor, Sidney i d’Urfé uczyli dramatopisarzy pastoralnych odmalowywania subtelniejszych odcieni charakteru i ukazywania miłości romantycznej. Romans pasterski, w którym główni pasterze i nimfy byli w istocie świetnymi panami i damami, wniósł do dramatu pastoralnego wyrafinowaną elegancję.

Tragikomedii pastoralna czerpała zatem z rozmaitych źródeł, bogatych w poezję, romans i tradycję dramatyczną. Niestety, tragikomedii pastoralna zaniedbała jeden element, niezbędny do przetrwania i stałego rozwoju — nigdy w dostatecznym stopniu nie brała pod uwagę popularnych gustów teatralnych, które zawsze domagały się pewnego realizmu, zarówno w słowach, jak w czynach. Rozwlekłe dialogi miłosne eleganckich dam i kawalerów poprzebieranych za pasterzy i pasterki nigdy nie były obliczone na przeciętny gust. W *Mieszczaninie szlachcicem* Moliere’a (1670) nauczyciel muzyki zabawia pana Jourdaina dialogiem muzycznym *à la pastorale*:

⁴⁹ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*. Z tekstu łacińskiego przełożył K. Kumaniecki. Warszawa 1956, s. 92.

Nauczyciel muzyki (do śpiewaków): Proszę, chciejcie się zbliżyć. (Do pana Jourdain) Niech pan sobie wyobrazi, że oni są przebrani za pasterzy.

Pan Jourdain: Po cóż zawsze za pasterzy? Wszędzie teraz ci pasterze.

Nauczyciel muzyki: Skoro się każe ludziom wyrażać myśli za pomocą muzyki, trzeba dla prawdopodobieństwa przenieść ich w świat pasterski. Śpiew był zawsze umiłowany przez pasterzy; nie byłoby zaś rzeczą naturalną, aby na przykład książe lub mieszczanie wyśpiewywali swe uczucia.

Pan Jourdain: Niechże i tak będzie. Zaczynamy⁵⁰.

Rozsądny obywatel Jourdain reprezentuje solidną większość każdej przeciętnej publiczności.

Pokolenie wcześniej, nim przemówił pan Jourdain, sami poeci, zarówno we Francji, jak i w Anglii, protestowali przeciw wysubtelnionej sztuczności sielanki. George Herbert, którego trudno uznać za przeciętnego obywatela, wygłosił w swym *Jordanie* następujący protest:

Czy poezja jest tylko, gdzie urocze gaje:
Niezgrabna zasię strofa w ich cieniu ukryta?
Gdy słów strumień srebrzysty kochanka udaje,
Wszystko bywa zamglone — a ten, który czyta,
Zachwyca się, choć z rzadka w sensie się wyznaje?

Pasterze to uczciwy lud, niechaj śpiewają.
Kto chce ich pieśni słuchać, niech w ich sens się wdaje.
Nikomu nie zazdroszczę wiosny ni słowików,
Lecz niechże w rymie wolno mi też zawrzeć
Mówiących prostym, zwyczajnym językiem⁵¹.

Ben Jonson w swych rozmowach z Drummondem poczytywał Guariniemu i Sidneyowi za błąd to, że ich pasterze mówili językiem ludzi wykształconych. A jednak Smutny Pasterz nie jest bardziej realny niż Mirtillo czy Musidorus. Dlaczego Jonson, jeden z największych dramaturgów realistycznych, zrobił ustępstwo wobec uroczych gajów, gdy zwrócił się do dramatu pastoralnego? Nie mógł czy też nie chciał umknąć tradycji sielankowej?

Tradycja sielanki miała jeszcze przetrwać jakiś czas po Jonsonie i Herbercie, a nawet po Moliere, lecz żywotność dramatu pastoralnego wyczerpała się w I połowie XVII w. Choć nigdy nie była to forma popularna, sztuka pastoralna wniosła coś do popularnego dramatu. Z pewnością wzbogaciła też inne formy. Przede wszystkim sielanka, zarówno w teorii, jak w praktyce, wpłynęła na rozwój tragikomedii.

Przełożyła Grażyna Cendrowska

⁵⁰ Moliere, *Mieszczanin szlachcicem*. W: *Dzieła*. Przełożył, opracował i wstępem opatrzył T. Żeleński Boy. Warszawa 1952, t. 5, s. 322.

⁵¹ G. Herbert, *Jordan*. Przełożył A. Mierzejewski. W zbiorze: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i opracowanie: H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski. Warszawa 1969, t. 1, s. 524—525. Druga zwrotka w przekładzie G. C.