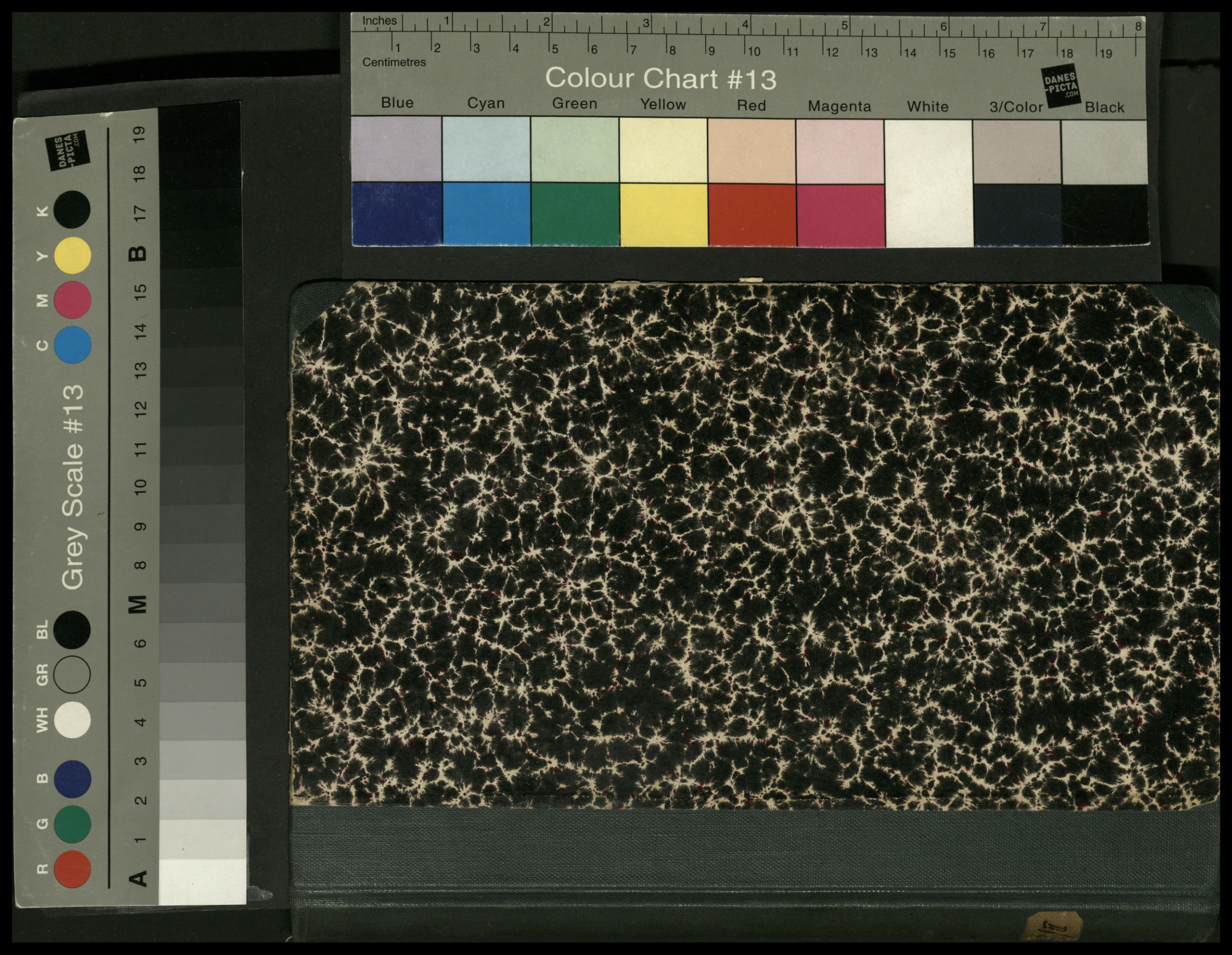

Inches
Centimetres
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
Grey Scale #13
R G B WH GR BL C M Y K
A
B

WŁADYSŁAW TARNAWSKI

HISTORJA LITERATURY ANGIELSKIEJ

OD CZASÓW NAJDAWNIEJSZYCH DO MILTONA I DRYDENA

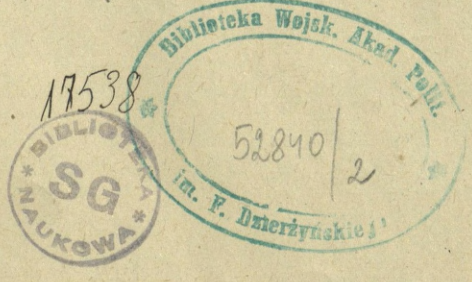
*

1926
NAKŁAD I WŁASNOŚĆ
K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

820

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE





Z DRUKARNI JAKUBOWSKIEGO i Sp. WE LWOWIE

PRZEDMOWA.

Książka niniejsza ma przeznaczenie podwójne — przedewszystkiem podręcznika uniwersyteckiego, dającego już pewien obraz przedmiotu, a równocześnie stanowiącego punkt wyjścia do dalszych studjów; nadto źródła informacyj o literaturze angielskiej dla szerszej publiczności. Każda z dwóch przypuszczalnych kategoryj czytelników znajdzie tu więc obok tego, czego będzie szukała, wiele rzeczy, przeznaczonych dla drugiej. Z jednego punktu widzenia zbyteczne są streszczenia szeregu dzieł, które człowiek, poświęcający się anglistyce, powinien sam przeczytać; z drugiego dużo mniej ważnych dat, nazwisk i tytułów, a poczęści także bibljografja. Atoli brak napisanej po polsku dokładniejszej historji literatury angielskiej stanowi tak poważną lukę w naszych bibljotekach, że, jak sądzę, nikt nie weźmie za złe dostarczenia jednej książki tam, gdzie dwie są potrzebne, a czytelnik może zawsze zastosować starą receptę Chaucera — odwrócić kartkę.

Zadaniem historji literatury jest poza opisem jej utworów ustalenie stosunku, w jakim utwory te pozostają między sobą, i stosunku, jaki zachodził między niemi a życiem. Z tych ogólnie przyjętych zasad wynikły dla mnie następujące praktyczne wskazania: przy ważniejszych pisarzach nie szczędzić miejsca na biografję; zwracać uwagę na związki między nimi i zdanie jednego o drugim; wreszcie, co najważniejsze, traktować obszernie tło historyczno-obyczajowe, bez którego znajomości dzieła literackie byłyby często niezrozumiałe. Starałem się ani na chwilę nie zapomnieć, że literatura jest drzewem, równocześnie tkwiącem korzeniami w gruncie i ocieniającem go swą koroną; równocześnie ciągnącem zeń soki i rzucającem weń nasiona.

Na sam opis utworów zwracałem więcej uwagi, niż na uogólnienia. Sądzę, że nie obrażę naszych sfer wykształconych,

jeżeli powiem, że mam większe zaufanie do ich zdolności konstrukcyjnych, niż do ich oczytania w literaturze angielskiej, zwłaszcza starszej. Stąd nie szczędziłem charakterystycznych cytatów i realnych szczegółów o dziełach, natomiast nasuwające się wnioski nieraz tylko krótko zaznaczałem. Abstrakcyjne wywody na temat utworów, których czytelnik nie zna ze wzmianki, choćby krótkiej, lecz zawierającej coś znamiennego, uważam za igraszkę, może przyjemną, ale bezcelową. Zresztą pragnę tylko w miarę sił być pożytecznym.

Uwydatnieniu stosunku między życiem autorów a ich twórczością sprzyja najbardziej traktowanie jednego i drugiego łącznie. Trzymałem się więc tej metody w późniejszych partjach książki. We wcześniejszych uważałem to ze względu na ubóstwo i niepewność materjałów biograficznych za bezcelowe. Sądzę też, że różnica, zachodząca co do budowy między rozdziałami o Chaucerze, Spenserze i Szekspirze, a rozdziałami o Miltonie i Drydenie, jest dostatecznie uzasadniona.

Co do podziału trzymałem się mniej więcej zasad, ogólnie przyjętych przez Anglików. Dochodzę do końca XVII w., gdyż sądzę, iż dopiero Addison, Swift, Defoe i Pope są pisarzami typowo-nowoczesnymi, którzy reprezentują pogląd na świat, jeszcze dziś wspólny większości społeczeństwa angielskiego. Przeważnie umieszczano dotąd linję graniczną w nieco odleglejszej przeszłości. Tak postąpili np. autorzy najlepszego francuskiego podręcznika, Legouis i Cazamian, gdyż część, opracowana przez pierwszego jako „Wieki średnie i odrodzenie", kończy się datą restauracji Stuartów (1660). Mojem zdaniem jednak doba restauracji, choć razem z czasami królowej Anny i dwóch pierwszych Jerzych tworzy epokę pseudoklasyczną, ma charakter przejściowy i dopiero reakcja na niemoralność i wyuzdanie restauracji, podnosząca sztandar angielskiej *respectability*, rozpoczyna epokę nowoczesną.

Każda historja literatury jest do pewnego stopnia kompilacją. I w niniejszej książce znajdzie się szereg ustępów, opartych nie na własnej lekturze, lecz na gotowych opracowaniach. Największy dług zaciągnąłem względem *Cambridge History of English Literature*, mniejszy względem Langa, Courthope'a i innych. Wszelkie jednak ważniejsze postaci i utwory przedstawione są samoistnie przy uwzględnieniu najważniejszych dzieł krytycznych. Nigdy też nie wzdragałem się przed wypowiadaniem poglądów odmiennych, niż utarte pośród angielskich historyków literatury. Moje stanowisko jest stanowiskiem cudzoziemca.

Spełniając miły obowiązek, składam podziękowanie Zarządowi czytelni Muzeum Brytyjskiego za ułatwienia, czynione mi w czasie, kiedy mogłem korzystać z nagromadzonych tam skarbów, oraz wielce szanownym Kolegom moim, zarówno z Uniwersytetu Jana Kazimierza, jak z innych polskich uniwersytetów, za uczynność, jakiej miałem sposobność doświadczyć z ich strony.

Kończąc tych słów parę, ośmielam się wyrazić nadzieję, że w przeciągu lat dwu do trzech będę mógł ogłosić odpowiadającą niniejszej historję literatury angielskiej od Swifta i Pope'a do czasów najnowszych.

Lwów, w maju 1926.

Dr. Władysław Tarnawski
profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza

Str.
Rozdział XIII: Czasy wojny domowej i rzeczypospolitej . . . 432
Rozdział XIV: John Milton 458
Rozdział XV: Charakterystyka czasów restauracji 490
Rozdział XVI: John Dryden 500
Rozdział XVII: Współcześni Drydena. Dramat 523
Rozdział XVIII: Współcześni Drydena. Poezja niedramatyczna i proza 536

Bibljografja 557
Indeks nazwisk 569
Indeks tytułów 577
Sprostowania i uzupełnienia 589

LITERATURA STAROANGIELSKA

(WIEKI VII—XI)

1. **Pierwotna ludność Brytanji.** Gdy w r. 55 przed Chrystusem Rzymianie pod wodzą Juljusza Cezara wylądowali po raz pierwszy na ziemi brytańskiej, zastali tam aryjczyków szczepu celtyckiego, posiadających już pewną własną kulturę. Im dalej na północ, tem ona była niklejsza, a obszar dzisiejszej Szkocji przeważnie zamieszkiwały barbarzyńskie ludy, znane pod nazwą Piktów i Szkotów.

Sami Celtowie nie byli najstarszymi mieszkańcami Brytanji. Przed nimi żyli tam ludzie innego typu antropologicznego, spokrewnieni z Baskami i Finnami. Kiedy i w jakich okolicznościach nastąpił podbój i skąd przyszli Celtowie, niewiadomo. Przed Rzymianami odwiedzali wyspę Fenicjanie i Grecy.

2. **Rzymianie w Brytanji.** Sto lat prawie upłynęło od śmiałych wypraw Juljusza, zanim światowładne miasto pomyślało o trwałem podbiciu wyspy. Po zaciętych walkach, toczonych od r. 43 do 61 po Chr., Brytonowie ulegli Rzymianom, którzy wprowadzili swój system administracyjny, zbudowali szereg miast oraz wybornych gościńców i udoskonalili rolnictwo. Aby dać tubylcom zakosztować słodkiej *pax Romana*, odgrodzili ich od północnej dziczy murem, który zwał się murem Hadrjana, gdyż ten cesarz rozpoczął jego budowę, a ciągnął się od Firth of Forth do ujścia rzeki Tyne; później zorganizowali obronę przed pogańskimi korsarzami stałego lądu. Ale najcenniejszym ich darem było światło prawdziwej wiary.

3. **Podbój anglo-saksoński.** W miarę, jak słabło cesarstwo, Rzymianie zaczęli wycofywać z Brytanji swe załogi i między r. 407 a 410 opuścili wyspę zupełnie. Natychmiast Piktowie i Szkoci przekroczyli mur Hadrjana i niszczące ich, zuchwałe napady zaczęły się raz po raz powtarzać. Równocześnie wybrzeża wschodnie najeżdżali łupiezcy z dzisiejszej Danji i północnych Niemiec. Nie mogąc obronić się przed oboma wrogami, Brytonowie wezwali pomocy jednego przeciw drugiemu, ale germańscy korsarze po zwycięstwie nad barbarzyńcami natychmiast uderzyli na tubylców i rozpoczęli systematyczny podbój wyspy. Po Jutach przybyli Saksoni i Anglowie. Ci drudzy dali ostatecznie nazwę

większej części wyspy — prawdopodobnie dlatego, że jak głoszą najnowsze teorje naukowe, już na kontynencie narzucili byli Saksonom swe zwierzchnictwo.

Od r. 449 przez półtora wieku trwały zawzięte boje, aż wreszcie przesiąkniętych rzymską kulturą Brytonów wyparto w góry szkockie i walijskie, a część uszła nawet na kontynent i osiedliła się w „Małej Brytanji“ czyli Bretanji. Na gruzach dawnych państewek ustalił się szereg królestw teutońskich. Po Celtach zostało w języku mało — między innemi prawdopodobnie nazwa stolicy, — po Rzymianach nie o wiele więcej — np. końcówka - *chester* od *castra* (obóz) w wielu nazwach miejscowości.

Literatura celtycka obchodzi nas tylko ubocznie i tylko wyjątkowo przyjdzie o niej czasem wspomnieć. Zresztą istniejące rękopisy pochodzą z czasów znacznie późniejszych.

4. Ustrój społeczny i charakter Anglo-Saksonów. Nowi zdobywcy w porównaniu z pokonanymi byli jedynie pogańską dziczą, mieli jednak wyrobiony już ustrój społeczny i pewną cywilizację. Dzielili się na *eorlów* t. j. szlachtę — stąd angielski tytuł hrabiowski *earl*, — na *ceorlów*, którzy mieli wolność i ziemię — wyraz i w angielskiem *(churl)* i w niemieckiem *(Kerl)* nabrał zabarwienia ujemnego, — na *laetów*, którzy nie posiadali nic prócz wolności, i na niewolników. Na czele szczepu stał król, *cyning*. Nazwa pochodzi od *cyn* (pokolenie), jak łacińskie *generosus* od *genus*, i wedle nowszych historyków świadczy o tem, że szczep drogą wyboru przelewał władzę na jednostkę. Kronika anglosaska nie nazywa początkowo wodzów teutońskich królami. Władza królewska ustalała się w miarę podboju kraju. Nie była bynajmniej nieograniczona. Monarchów wybierał, a czasem nawet i składał z tronu ogólny wiec, zwany *witan* (od *witan* = wiedzieć). Każdy wolny człowiek miał prawo w nim uczestniczyć. Ale w miarę, jak rosły państwa, zmniejszała się ilość radzących. Zwolna ustalało się pojęcie *witan* jako zebrania dostojników świeckich i duchownych, a dzisiejsza Izba Lordów pochodzi wprost od tego ciała. Tylko wyjątkowe wypadki gromadziły wiec ogólny i tylko niektóre elekcje np. elekcja Edwarda Wyznawcy (w. XI), odbywały się *viritim*. W każdym razie w początkowych czasach istniała suwerenność ludu i dawała wolnemu człowiekowi silne poczucie godności osobistej.

Jałowa ziemia i duch wojowniczy czynił Anglo-Saksonów urodzonymi korsarzami. Corocznie opuszczali na płaskich okrętach chaty swej pierwotnej ojczyzny, ażeby szukać przygód i łupów. Walka z żywiołem, wojna i niedostatek wyrabiały hart woli, cześć dla męstwa, wzgardę dla tchórzostwa i zniewieścia-

łości, ale obok tego skłonność do ponurej zadumy. Kochano wojnę zato, że dawała sławę i łupy lub śmierć rozgłośną, i morze zato, że było dla wikinga bitym gościńcem, a często stawało się jego grobem. Wszystkie te pierwiastki odbiły się w literaturze anglosaskiej. Natomiast miłość nie gra w niej prawie żadnej roli.

Lecz śmiały korsarz powracał z wyprawy do ojczystej chaty, gdzie czekała go żona, aby go przywitać, wprowadzić pod dach i przyodziać w świeże suknie. I ta nuta, tak charakterystyczna później w literaturze angielskiej, nuta ukochania domu rodzinnego *(home)*, odzywa się już w jej pierwotnym okresie.

Ceorl miał niewielką chałupkę, *eorle* i królowie wznosili obszerniejsze i wspanialsze budowle, których główną częścią była wielka świetlica *(hall)*. Głowa szczepu spędzała czas w otoczeniu swych *thegnów* — wyraz znany powszechnie z *Makbeta*.

Thegnów należy — przynajmniej o ile idzie o okres pierwotny — odróżnić od *eorlów*. *Eorlowie* byli szlachtą dziedziczną, a raczej dziedzicznymi dostojnikami, *thegnowie* członkami drużyny królewskiej (*comitatus* w *Germanji* Tacyta, książce, z której wiele można dowiedzieć się i o anglosaskiem społeczeństwie). Naturalnie zawsze *eorl* mógł być *thegnem*. W interesie królów było popierać *thegnów* przeciw *eorlom*, gdyż pierwsi często wszystko zawdzięczali osobistym zasługom i łasce panującego, który wynagradzał ich dobrami. Łacińskiemu *dominus* odpowiada w języku staroangielskim wyraz *hlaford* (dziś *lord*) = dawca chleba. Zwolna i dla *thegnów* zaczęła ustalać się zasada dziedziczności, a oba pojęcia zaczęły się mieszać. Proces ten wiódł ku ustrojowi feudalnemu i podbój normandzki zastał już grunt przygotowany do przewrotu, gdyż w w. XI własność alodjalna (t. j. oznaczająca posiadanie ziemi bezwzględne) istniała tylko w niewielkim zakresie. Że już w czasie podboju anglosaskiego królowie posiadali drużyny, to odbiło się w literaturze częstem użyciem motywu przywiązania do władcy.

5. Śpiewak. *Thegnowie* towarzyszyli królowi na wojnie, w wyprawach morskich, na łowach, towarzyszyli i w hali przy puharach. Nieodzownym uczestnikiem biesiady był *scop*, śpiewak, przypominający greckiego, jakiego przedstawia Homer w *Odyssei*. Za pieśni wynagradzano go darami i ziemią. Zwyczajnie trzymał się jednego dworu, czasem jednak niełaska pana lub żądza pouczającej włóczęgi wyganiała go w świat szeroki.

Utwory, które śpiewał, najczęściej nie były jego własnemi. Przechodziły w spadku z ojca na syna, z nauczyciela na ucznia. Lecz tekst rozszerzał się, wzbogacał się dodatkami, dotyczącemi

przodków każdoczesnych słuchaczy, nabierał lokalnego zabarwienia, szczegóły obyczajowe zmieniały się z postępem cywilizacji, wreszcie język modernizował się w miarę naturalnego rozwoju.

6. Poezja i proza anglosaska. Początki tej poezji toną w pomroce. Zabytki jej posiadamy w późnych rękopisach. Główne są:

1) *Caedmon* w Bibljotece Bodlejańskiej;

2) *Beowulf* i 3 księgi stanowiące fragment *Judyty* w British Museum;

3) *Księga ekseterska (Codex Exoniensis)*;

4) *Księga z Vercelli (Codex Vercellensis)* — zupełnie podobnie pewne zabytki polskie noszą nazwę od obcej miejscowości, w której je po wiekach odkryto.

Wszystkie pochodzą z czasów chrześcijańskich i nowa wiara wycisnęła na ich pieśniach swe piętno. Widoczna jednak w niektórych mieszanina pojęć religijnych dowodzi, że części przynajmniej tekstu powstały w czasach pogańskich. Co więcej, koloryt lokalny i aluzje do historycznych postaci przemawiają za tem, że wiele utworów — naturalnie w pierwotnej, nam dziś nieznanej formie — zdobywcy przynieśli z sobą z kontynentu.

To, co nas doszło, stanowi zapewne tylko cząstkę poezji staroangielskiej i nie nosi cech prób niedołężnych. Są to owoce istniejącej od wieków szkoły, która przeszła już lata dziecięce, posiada wyrobiony styl i konwencję literacką, a także szereg ulubionych tematów. Twórcy chrześcijańscy wybierali tematy biblijne, ale opracowując je, mieli przed oczyma wzory poezji pogańskiej.

Inaczej ma się rzecz z prozą. Ta pojawia się znacznie później i ma charakter jednolicie chrześcijański, rzec można kościelny. Najwidoczniej w okresie pogańskim twórczość ograniczała się do poezji.

7. Język tej literatury nazywamy zwykle staroangielskim. Od dzisiejszej angielszczyzny różni się tak, że bez osobnych studjów nie zrozumie go potomek Cynewulfów i Alfredów. W przeciwieństwie do niej posiada bogatą fleksję, a samogłoski jego mają t. zw. brzmienie kontynentalne czyli włoskie, a więc odpowiadają w znacznej części polskim. Ze względu na imiona własne podaję parę zasadniczych wskazówek co do wymowy. Dwugłoski (np. *ea*, *eo*) mają przycisk na pierwszej części składowej, *w*, jak w języku nowoangielskim i u nas w kilku obcych wyrazach (*Eu*ropa, *eu*femizm) ma dźwięk półsamogłoski czyli *u* spółgłoskowego, *c* czyta się jak *k*, *h* na początku wyrazu ma brzmienie przydechowe, w środku i na końcu gardłowe, *g* zwykle oznacza dźwięk *j*, *th* (w staroangielskich tekstach oznaczane osobnym znakiem) ma oba dzisiejsze brzmienia (dźwięczne i bezdźwięczne).

W miarę rozszerzania się zakresu pojęć zamiast tworzyć lub zapożyczać odpowiadające im wyrazy uciekano się do złożeń, jak dziś jeszcze czynią Anglicy i Niemcy. Stąd wielka ilość takich wyrazów w języku staroangielskim. Są one właściwie peryfrazami.

Wogóle omówienie jest jedną z najistotniejszych cech stylu. Jego częste użycie doprowadziło do tego, że zamiast jednego słowa spotykamy często dwa lub więcej synonimów. *Epitheta ornantia* zupełnie w stylu homeryckim są w użyciu. Natomiast porównania spotyka się rzadko.

8. **Metryka** jest typowo swoista. Wiersz rozpada się zwykle na dwie części, posiadające po dwie zgłoski akcentowane, liczba zaś nieakcentowanych jest obojętna. Dalszą cechą jest aliteracja, do której silna skłonność przeżyła i język staroangielski i jego wierszowanie. Zwyczajnie trzy z akcentowanych zgłosek w wierszu zaczynają się od tej samej spółgłoski lub od różnych samogłosek. Ta druga forma aliteracji jest rzadsza. Rym pojawia się wyjątkowo i to już przed samym podbojem normandzkim.

9. **Narzecza.** Po osiedleniu się na wyspie germańskich najeźdźców, język obejmował cztery główne dialekty: zachodnio-saksoński, northumbryjski, mercyjski, wreszcie kentyjski. Nieledwie wszystkie zabytki posiadamy w formie zachodnio-saksońskiej. Powstała w niej proza wieków IX—XI, a chociaż znaczną część poezji wieków VII i VIII ułożono w narzeczu northumbryjskiem, doszła nas ona w przetworzeniu zachodnio-saksońskiem.

10. **„Widsith".** Z poematu Śpiewak czyli Widsith dowiadujemy się o stanowisku i roli *scopa*. Wyraz *Widsith* nie jest zwykłem imieniem własnem, gdyż oznacza daleką podróż lub podróżnika. Utwór zapewne służył za wstęp do dalszych produkcyj. „Otworzywszy swój skarbiec wyrazów", Widsith wylicza kraje, jakie zwiedził, między innemi Egipt, Indje i Palestynę, oraz książąt, z których hojności korzystał. Nakoniec daje słuchaczom do wyboru szereg bohaterów, których gotów jest opiewać. Najpóźniejszą z wymienionych osób historycznych jest Aelfwine (Alboin), król Longobardów († 572) i ta wskazówka nadaje poematowi charakter najdawniejszego zabytku literatury staroangielskiej. Są nieliczne wzmianki o chrześcijaństwie, lecz naogół niema ducha chrześcijańskiego.

11. **„Beowulf".** Rękopis Beowulfa, jedynego dłuższego poematu, jaki się zachował, należy do Muzeum Brytyjskiego. Pochodzi z X w., lecz opowiedziane wypadki dzieją się na kontynencie (w Danji i Szwecji) i tam zapewne powstał utwór. Po przyniesieniu do Anglji rozszerzano go i zmieniano, aż wreszcie jakiś chrześcijański poeta nadał mu obecną formę. Są jednak i inne teorje. —

BIBLIOTEKA NAUKOWA

Król Hrothgar (Roger) wystawił wspaniały zamek Heorot. Lecz potwór z rodu Kaina Grendel napada na niego nocną porą, pożerając po 30 rycerzy z drużyny Hrothgara. Po 12 latach tej plagi przybywa na pomoc Beowulf, krewniak króla Getów Hygelac'a, sławny wojownik i pływak. (Imię pochodzi od *beow* = jęczmień). Przyjęty w świetlicy, oświadcza, że stanie do walki z potworem bez żadnej broni, bo ta byłaby nieprzydatna. W nocy pojawia się Grendel. Po rozpaczliwej walce Beowulf urywa mu ramię i potwór uchodzi do swej kryjówki, aby skonać.

Lecz postanawia go pomścić matka, w której postaci odbiło się stare germańskie wierzenie, że djabeł urodził się z kobiety, odzwierciedlone w przysłowiowem wyrażeniu *the devil's dam*. Straszliwa ta istota porywa znów jednego z *thegnów* Hrothgara. Na prośbę strapionego króla bohater udaje się do jej siedziby, niezmiernie nastrojowo i poetycznie opisanej. Germanie uważali ziemię, pozbawioną właściciela, za przeklętą siedzibę sił nieczystych. Wdarłszy się do podwodnej kryjówki, Beowulf jest w wielkiem niebezpieczeństwie, gdyż miecz jego nie może zranić starej djablicy. Spostrzega jednak olbrzymi brzeszczot, porywa go i dzięki tej broni odnosi zwycięstwo. Klinga topnieje w zatrutej krwi, ale ze zdobną w runy rękojeścią i głowami obu potworów Beowulf wraca do króla, który obdarza go szczodrze i odsyła do ojczyzny.

Po jakimś czasie Hygelac i syn jego kolejno legli w boju. Beowulf zostaje królem i włada szczęśliwie przez pół wieku. Wreszcie wyprawia się przeciw straszliwemu smokowi, mszczącemu się za naruszenie skarbów, których pilnował. Zdjęci trwogą towarzysze opuszczają Beowulfa w stanowczej chwili. Zostaje przy nim tylko młody Wiglaf. Przy jego pomocy król zabija smoka, lecz — podobnie, jak bóg Tor w mitologji germańskiej — ginie od jego trującego oddechu. Poemat kończy się, jak *Iljada*, opisem pogrzebu i żałoby.

12. Szczegóły obyczajowe i aluzje historyczne w „Beowulfie". Wartość literacka. Tonem zbliża się *Beowulf* bardziej do *Odyssei* i zawiera wiele szczegółów obyczajowych. Zaraz na wstępie słyszymy, że zwłoki pradziada Hrothgarowego złożono na okręcie pomiędzy stosami skarbów i broni, a okręt puszczono na morze. Potem poznajemy życie w zamku anglosaskim. Przy powitalnem piwie w Heorot Hunferth, jeden z *thegnów* Hrothgara, obraża Beowulfa, który odpowiada mu hardo i gniewnie. Tu zjawia się królowa Waltheow, nazwana prządką pokoju, i podaje gościowi puhar. Po zabiciu Grendela Hunferth przeprasza bohatera i ofiaruje mu swój wypróbowany miecz

Hrunting. Beowulf później z rycerską delikatnością nic nie mówi o tem, że broń ta na nic mu się nie przydała. Na uczcie po zabiciu Grendela jest i śpiewak, który sławi czyny Finna — a z poematu o walce w zamku Finna zachowały się również urywki. W tym dniu wesela już nie piwo, lecz wino pojawia się na stole. Za poległego towarzysza Beowulf otrzymuje zapłatę w złocie. Po zabiciu obu potworów Hrothgar daje mu ośm koni i wspaniałą zbroję, Waltheow złoty puhar, obdarzają go i *thegnowie*, ale po powrocie do ojczyzny Beowulf oddaje wszystko swemu królowi, a ten wzamian ofiaruje mu wyborny miecz, ziemię i pewien udział w rządzie. Po śmierci Hygelac'a naród chciałby mieć królem Beowulfa, ten jednak nie chce naruszyć praw królewicza.

Część osób jest niewątpliwie historyczna. Wyprawę, w której ginie Hygelac, udało się przekonywająco utożsamić z wypadkami, opisanemi w *Historia Francorum* Grzegorza z Tours. Zaszły one w drugim dziesiątku VI w.

Budowa *Beowulfa* jest nieudolna i dała nawet powód do poglądów, że poemat powstał z kilku utworów. Jest to stosowanie do niej znanej z dziejów krytyki homeryckiej „teorji pieśni". Opowiadanie odznacza się rozwlekłością, mimo to zalety poetyckie są miejscami znaczne. Całość prócz ducha rycerskiego tchnie wiarą w przeznaczenie *(wyrd)* i głęboką melancholją, widoczną w częstych wzmiankach o śmierci i grobie.

13. **Krótsze utwory staroangielskie** z czasów jeszcze napółpogańskich zbliżają się do typu elegji. Ich nastrój jest prawie bez wyjątku posępny. W Skardze Deora *(Deor's Complaint)* poeta, któremu król czy magnat odebrał ziemię, pociesza się tem, że wielu ludzi przed nim cierpiało, i wylicza odpowiednie przykłady. Każda zwrotka kończy się refrenem: „Tamto zło przetrzymano, trzeba i to przetrzymać". Wędrowiec (*Eardstapa* = kroczący po ziemi, *globetrotter*, powiedziałby dzisiejszy Anglik) skarży się na swą bezdomną dolę. Zburzone miasto *(The Ruined City)* — to żale nad losem jakiegoś grodu z rzymskiemi urządzeniami, zapewne Bath. Żeglarz *(The Seafarer)* przedstawia cierpienia i trudy morskich podróży. Mimo wszystkiego, gdy nadeszła wiosna i rozległ się głos kukułki, — czas znowu na morze. Ciekawy jest List męża *(The Husband's Message)* dzięki przymieszce pierwiastku erotycznego i okoliczności, że początkowe wiersze są rodzajem zagadki, z której wynika, iż list napisano runami na kawałku drzewa.

14. **Charakter poezji chrześcijańskiej.** Reszta poezji anglosaskiej jest chrześcijańska i religijna. Nowa wiara, przyjęta przez poszczególne szczepy w ciągu końca VI i początku VII w., stano-

wiła silną podnietę twórczą. Ale pojęcia jej splotły się z dawnemi. Najlepiej świadczą o tem języki germańskie: nazwa świąt wielkanocnych pochodzi od imienia bogini Eostre, nazwa piekła od imienia bogini Helji, tak samo nazwy dni tygodnia od imion bogów.

Wprowadzono też pierwiastki dawnej poezji do utworów nowej, opartej na autentycznych czy apokryficznych księgach *Pisma św.* Jak stwierdzają krytycy, Bóg i Szatan w *Genesis* są królami, gruntującymi swą potęgę na drużynach *thegnów*. Śpiewaków chrześcijańskich i w *Biblji* najbardziej pociągały opisy bojów i podróży morskich, o ile ich zaś nie było, dodawali je czasem od siebie. Z pogańskiej poezji pozostała prócz formy metrycznej także poetycka konwencja, widoczna w obowiązkowych opisach pobojowisk, na których żerują wilki i kruki. Duch bywa często daleki od ideałów chrześcijańskich.

Znane są imiona dwóch wybitnych twórców, ale dość trudno stwierdzić, które poematy od nich naprawdę pochodzą, bo rękopisy doszły nas w stanie zagmatwanym i niekompletnym, a są od samych dzieł o setki lat późniejsze. Nie wiemy więc, ile jest w nich tekstu pierwotnego ani co komu przypisać.

15. Caedmon. Wedle *Historia ecclesiastica* Baedy (731) w założonym przez św. Hildę northumbryjskim klasztorze Whitby żył prostoduszny i skromny braciszek Caedmon, który uciekał do stajni, ilekroć podczas świątecznej uczty biesiadnicy jeden po drugim improwizowali przy wtórze harfy i kolej przyjść miała na niego. Gdy tak raz zrobił i położył się spać między bydłem, ukazała mu się jakaś nadziemska postać i kazała mu opiewać „początek rzeczy stworzonych". Caedmon po przebudzeniu umiał powtórzyć pierwsze wiersze poematu, ułożone we śnie. Skończył go i odtąd poświęcił się epice religijnej, a Baeda wyraża się z zachwytem o jego dziełach.

Istnieje zbiór poematów staroangielskich, znany jako *Caedmon Junjański*, gdyż wydał go po raz pierwszy Junjus (Du Jon). Zapewne jednak tylko pierwszy z tych poematów t. j. Genesis, i to nie w całości, pochodzi od mnicha z Whitby. Jak dowodzą pewne analogje, rękopis ogłoszony przez Junjusa, który był w przyjaźni z Miltonem, nie pozostał bez wpływu na wielką epopeję religijną XVII w.

Z dalszych utworów zbioru wyróżnia się Spustoszenie piekieł *(The Harrowing of Hell)*, oparte na apokryficznej ewangelji Nikodema.

16. Cynewulf działał w Northumbrji lub w Mercji w drugiej połowie VIII w. Prowadził życie wędrownego śpiewaka,

a utwory jego, które nas doszły, powstały pod koniec jego życia, kiedy zapragnął twórczością w duchu religijnym okupić swą młodość, oddaną marnościom światowym. Pośród przypisywanych mu poematów cztery zawierają runy, świadczące, że był rzeczywiście ich autorem.

Siłą uczucia i pięknemi ustępami odznacza się Chrystus *(Christ)*, ale najlepszem dziełem jest Helena *(Elene)*. Bohaterką jest matka cesarza Konstantyna, która odnajduje krzyż św. i nawraca przytem mnogą rzeszę Żydów. Zgodnie z konwencją anglosaskiej poezji autor dodał opis podróży morskiej i niehistorycznej bitwy, wplatając przyzdobione i przetworzone nieco podanie o śnie Konstantyna.

Z tematem *Heleny* łączy się Sen o krzyżu *(The Dream of the Rood)*, może również napisany przez Cynewulfa, a odznaczający się duchem mistycznej pobożności i słusznie zwany kwiatem anglosaskiej poezji chrześcijańskiej.

17. Oświata klasztorna. Skoro skończył się proces germańskiego podboju, a zdobywcy osiedlili się na stałe, ugruntowali swe królestwa i przyjęli chrześcijaństwo, zaczęto po klasztorach oddawać się nauce. Początkowo oświata szła z ochrzczonej dawniej Irlandji, ale większy rozwój osiągnęła dopiero dzięki stosunkom ze stałym lądem. Przybywało stamtąd duchowieństwo, dobrze obznajomione z łaciną i literaturą łacińską. Przywożono również coraz więcej cennych rękopisów. Szczególnie ważnym punktem było Canterbury, gdzie działali przysłani przez Stolicę Apostolską arcybiskup Teodor, z pochodzenia Grek, i diakon jego, opat Hadrjan, rodem z Afryki. Wprowadzili do Anglji śpiew kościelny i zorganizowali naukę astronomji, arytmetyki oraz poezji religijnej. Teodor był *de facto* pierwszym prymasem angielskim i wykonywał władzę nad innymi książętami Kościoła, jednego nawet za nieposłuszeństwo usunął.

Ożywiły się stosunki z Rzymem, a w ślady południa poszła wkrótce i północ. Benedykt Biscop, opat z Wearmouth, odbył pięć podróży do wiecznego miasta, a za każdym razem wracał z księgami i dziełami sztuki. Wkrótce też klasztory zakwitły nauką. Nie ograniczając się do studjowania i przepisywania, zaczęto samemu pisać, trochę wierszem, więcej prozą. Naturalnie trzymano się metod średniowiecznych, korzystając w szerokim zakresie z najrozmaitszych powag.

18. Baeda. Największe znaczenie z tych łacińskich pisarzy ma Baeda z przydomkiem Venerabilis, mnich ze zbudowanego przez opata Biscopa klasztoru w Jarrow w Northumbrji (673 — 735). Na jego Historji kościelnej narodu angielskiego opierają

się w znacznej części nasze wiadomości z dziejów, a nawet i literatury tych zamierzchłych czasów. Baeda opierał się na informacjach i zapiskach szeregu zakonników, często też powoływał się na nich w tekście, zaznaczając, czy źródło jest zupełnie wiarogodne. Na metody pierwszych kronikarzy, a z drugiej strony na sumienność Baedy rzuca światło fakt, godny stanąć obok patrjotycznych i pobożnych zmyśleń Długosza. Oto w r. 633 król Brytonów Cadwalla pokonał królów northumbryjskich — bo państewko rozpadło się było na dwie części, Deirę i Bernicję, — opanował ich posiadłości i przez rok rządził w nich niesprawiedliwie oraz okrutnie. Otóż kronikarze umówili się, że rok ten przyłączą do panowania pobożnego Oswalda. Baeda stosuje się do tej uchwały, ale równocześnie podaje i prawdziwy tok wypadków.

Niezliczone opowiadania o cudach, jakie spotykamy w *Historia ecclesiastica*, noszą cechy naiwnej wiary. Słyszymy o bitwie, w której wojsko chrześcijańskie na rozkaz pewnego świątobliwego męża trzykrotnie gromkim głosem zawołało „Alleluja" i wyraz ten, pochwycony przez echo skalistej okolicy, tak przeraził przeważające liczbą zastępy pogan, że rzucili się do ucieczki i wielu potonęło. Penda, król Mercji, zwany Pendą Poganinem, wróg chrześcijaństwa i okrutnik, nie mogąc zdobyć pewnego miasta northumbryjskiego, kazał otoczyć je łatwo zapalnemi materjałami i w chwili silnego wiatru podłożyć ogień. Ujrzał płomienie św. Aidan i zawołał: „Spójrz, Panie, jak wielkie złości czyni Penda!" Natychmiast wiatr odwrócił pożar ku hufcom mercyjskim, szerząc wśród nich trwogę i popłoch.

Najciekawsze są dzieje stopniowego rozszerzania się chrześcijaństwa, które zwolna tylko i z trudem wykorzeniało barbarzyńską dzikość. Duchy dwóch religij stanęły z sobą oko w oko i zdarzenia historyczne były wypadkową tego zmagania się Ormuzda z Arymanem. Mordercy króla wschodnio-saksońskiego Sigeberta, zapytani o motywy czynu, odpowiedzieli, że ofiara ich zbyt była skłonna do oszczędzania wrogów i darowywała swe krzywdy proszącym o przebaczenie. Wogóle władcy państewek anglosaskich rzadko ginęli własną śmiercią. Wciąż powtarza się u Baedy formułka: „Gdy król ten a ten został zabity w boju..." Mało który dożył późniejszego wieku.

Ale im dalej czytamy, tem więcej śladów umoralniającego wpływu nowej wiary. Na miejscu, gdzie z rozkazu króla Oswy zamordowano króla Oswina, wzniesiono klasztor, a pobożni mnisi modlili się codziennie za dusze ich obu. W r. 679 zaszedł nawet wyjątkowy wypadek załagodzenia krwawej waśni między dwoma królami przez arcybiskupa Teodora.

Niekiedy żywo przypomina się Stary Testament. Penda Poganin najechał Northumbrję i król Oswy ofiarował mu haracz wzamian za pokój. Ale Penda, ufny w swą liczebną przewagę, odrzucił propozycję. Wówczas Oswy zawołał: „Jeżeli poganin nie chce przyjąć naszych darów, złożymy je Temu, który przyjmie, naszemu Panu i Bogu!“ Uczynił ślub — nie tak okropny, jak Jozue, ale podobny. Przysiągł mianowicie, że niedawno urodzoną córkę Elfledę odda do klasztoru, a nadto obdarzy mnichów 12 wsiami. Stoczono (655) bitwę, która położyła kres rozbójniczym wyprawom i życiu Pendy, syn zaś jego przyjął chrześcijaństwo. Nie trzeba dodawać, że Oswy dotrzymał ślubu i Elfleda w 60 lat później zmarła jako ksieni założonego przez siebie klasztoru.

19. Scena na dworze króla Edwina. Najsławniejszy i wielokrotnie cytowany ustęp opowiada o tem, jak król Northumbrji Edwin (617—633), pojąwszy za żonę królewnę chrześcijańskiego już Kentu, usłyszał wykład nowej wiary z ust towarzyszącego jej mnicha Paulina i zwołał swą najwyższą radę, aby zastanowiła się, jak postąpić. Jeden z obecnych, imieniem Coifi, oświadczył się za chrześcijaństwem, zwracając się do Edwina ze słowami: „Nikt między twoim ludem nie czyni więcej ode mnie dla przypodobania się naszym bogom, lecz wielu znajduje większą łaskę u ciebie i losu“. Ale drugi dostojnik zaczął od metafizycznego powątpiewania: „Życie ludzkie, o królu,... wydaje mi się podobnem do lotu wróbla, który podczas zimowej zawiei wpadnie do twej ciepłej świetlicy. Wefrunie do twej jasnej komnaty jednemi drzwiami, opuści ją drugiemi i po okamgnieniu spoczynku z mroźnej ciemności znów wpada w mroźną ciemność. Takie jest życie ludzkie — przez chwilę, lecz co działo się przedtem i co nastąpi, tego jeszcze nie wiemy.“ I ten sceptyk dał głos za chrześcijaństwem, a Coifi natychmiast z fanatyzmem reformatora przystąpił do niszczenia pogańskich świętości.

To krótkie opowiadanie Czcigodnego Baedy stoi u kolebki zagadnienia, mającego pierwszorzędne znaczenie dla wszystkich działów angielskiego życia. Stosunek człowieka do religji przez długie wieki wyciskał na umysłowości tego narodu niezatarte piętno. I jeżeli dziś pojawiły się obok niego inne czynniki, to nie można jeszcze powiedzieć, czy zmiana nie jest chwilowa.

W scenie na dworze northumbryjskim rysują się już dwa z typów, wcielających w sobie stosunek jednostki do religji, a mających się stale powtarzać. Henryk VIII, zmieniający wiarę, aby pozbyć się starej żony, a zaślubić młodą i zagarnąć dobra kościelne, Elżbieta, zostająca głową obozu protestanckiego, aby wy-

drzeć Hiszpanom władzę nad oceanami — odpowiadają Coifiemu. Lecz obok tego typu praktycznego odnoszenia się do religji stanie drugi, równie powszechny lub powszechniejszy, którego niema jeszcze u Baedy, typ czciciela dogmatu, zdolnego w jego imię równie dobrze zabijać, jak umierać. Wypełni sobą dwa wieki dziejów i stanie się rzadszym dopiero pod wpływem prądów umysłowych XVIII w. Wcieli się w potężne postaci mocarzy ducha. Niektórzy z nich będą czcicielami dogmatu, choć dla nich, jak dla Shelley'a, dogmatem będzie negacja. A ów ton metafizycznego powątpiewania, dający się sprowadzić do sokratycznego „wiem, że nic nie wiem", ton, którym u kolebki narodu przemówił drugi z northumbryjskich wielmożów, będzie działem zaledwie niewielu wybitnych jednostek.

20. Alcuin. Naukę anglosaską szeroko rozsławił Alcuin († 804), którego Karol Wielki powołał do siebie, aby zakładał szkoły i szerzył oświatę. Mimo swej europejskiej sławy Alcuin nie napisał nic godniejszego uwagi. Pośród jego łacińskiej spuścizny interesuje nas najbardziej wierszowany Katalog biblioteki w Yorku.

21. Napady duńskie. Niestety nic nie zachowało się z wymienionych przez Alcuina skarbów rękopiśmiennych. Padły bez wyjątku ofiarą krwawej zawieruchy, jaką przyniosły wyspie systematycznie powtarzane napady skandynawskich korsarzy, zwanych niezbyt ściśle Duńczykami, — gdyż Duńczycy stanowili tylko pewną część najeźdźców. Pogańscy wikingowie szukali początkowo tylko łupu i niewolnika, później jednak, w IX w., zaczęli swoich anglosaskich pobratymców wypierać ku wschodowi wyspy. Zdawało się, że się powtórzy proces z V i VI w., ale zapobiegły temu po morderczych i niszczących bojach wytrwałość, męstwo i zręczna polityka królów anglosaskich, a pokrewieństwo mowy i obyczajów sprawiło, że przybysze wsiąkli w ludność miejscową. Ślady tego są dziś jeszcze wyraźnie widoczne w języku. Zanim jednak miało się to stać, dużo jeszcze krwi i łez musiało popłynąć.

22. Alfred. Bohaterem wojen z Duńczykami był Alfred (849—901), słusznie nazwany Wielkim, król Wessexu od r. 871. Po szeregu klęsk, po których, jak głoszą podania, zanim zgromadził nowe zastępy obrońców wolności, kryć się musiał po chatach wieśniaczych, zdołał odnieść większe zwycięstwo nad najezdnikami. Zdając sobie jednak sprawę z ich potęgi, zawarł układ, pozostawiający im część kraju, i oddał się płodnej pracy pokojowej. Mąż ten, przypominający w niejednem Kazimierza Wielkiego, przewyższał go o tyle, że był pełnym zapału miłośnikiem nauki

i literatury. Część dzieciństwa spędził był w Rzymie, ale znajomość łaciny łączył z ukochaniem języka ojczystego i anglosaskiej poezji. Przez cały czas swego panowania z wyjątkiem krótkiego okresu wojen, budował miasta i organizował państwo, a równocześnie szerzył niezmordowanie oświatę i sam z niezmierną pracowitością tłumaczył z łaciny na język narodowy.

Między jego przekładami jest Historja Baedy, Cura pastoralis Grzegorza Wielkiego, owego papieża, który na widok brytańskich niewolników, przywiezionych do Rzymu, zawołać miał „*Angli vel angeli?*“ i przystąpił do dzieła nawracania Anglosasów, i Historja Hiszpana Orozjusza, olbrzymie dzieło w stylu średniowiecznym, zaczynające od stworzenia świata i mieszczące mnóstwo nieścisłości. (Tezeusz np. jest tu zwycięzcą z pod Maratonu). Alfred nie tłumaczył niewolniczo. Opuszczał rzeczy, które uznał za zbyteczne, natomiast robił dodatki, które naturalnie najbardziej nas interesują. Orozjusza uzupełnił Alfred opisem podróży morskich, odbytych z jego polecenia przez Wulfstana i Norwega Othera. Ten drugi osiągnął na północy szerokość geograficzną 71° 15′, co pozostało do r. 1553 rekordem, a Wulfstan zapuścił się na Bałtyk i zwiedził między innemi ujście Wisły.

W Zbiorze ustaw Alfreda — jeszcze jeden punkt styczny z „królem chłopków“ — widać, jak mądry król łagodził srogość dotychczasowego prawodawstwa.

23. Upadek oświaty i literatury. Ani wysiłki militarne, ani mądrość polityczna Alfreda nie zdołały na stałe powstrzymać zalewu duńskiego. Walki powtarzały się, a choć najenergiczniejsi z następców wielkiego króla nieraz triumfowali nad wrogiem i na jakiś czas paraliżowali jego postępy, kontynent zasilał wciąż jego szeregi, wojna wybuchała ze zdwojoną gwałtownością, płonęły grody i kwitnące klasztory, a krew lała się obficie. Wszystko to odbiło się na życiu umysłowem. Oświata i literatura chyliły się szybko ku upadkowi. W tych ciężkich czasach Bóg był jedyną ucieczką srodze udręczonych Anglosasów. Stąd późniejsze zabytki mają jeszcze wybitniejszy charakter religijny, a na największą uwagę zasługują kazania np. **Aelfrika** lub **Wulfstana,** którego groźne przepowiednie przypominają Skargę.

24. Kronika anglosaska. Na granicy literatury świeckiej stoją różne fantastyczne legendy i wersje powiastek, wspólnych całej średniowiecznej literaturze. Istnieje też cały szereg kronik, spisywanych po klasztorach i często od siebie zależnych, dzięki czemu przyjęła się dla wszystkich nazwa *Kroniki anglosaskiej (The Anglosaxon Chronicle* lub *The Old English Chronicle).* Najdłuższa jest Kronika z Peterborough, gdyż sięga do r. 1154.

Biblioteka Wojsk. Akad. Polit.

Początek stanowią wypadki z zamierzchłych dziejów Brytanji, jak najazd Cezara i dalsze zdarzenia aż do Alfreda. Po tej części, wspólnej poszczególnym kronikom, idą zapiski, czynione przez mnicha, wyznaczanego corocznie do tej czynności. Obok pierwszorzędnych wypadków historycznych, przedstawionych z lakońską zwięzłością, spotykamy szczegóły z dziejów klasztoru i naiwne opowieści o cudach, o niezwykłych zbrodniach i zjawiskach, a więc rzeczy, które dziś znalazłyby miejsce w kronice pisma, polującego na sensację. Brzmią one razem, wedle trafnego wyrażenia A. Langa, jak dzienniczek dziecka. Krytyk ten podaje jako przykład opis bitwy pod Hastings (1066), która na dalszy ciąg dziejów rozstrzygnęła o losach wyspy. Powtarzam za nim ten krótki ustęp:

„... Oznajmiono to następnie królowi Haroldowi i zebrał wielkie wojsko i ruszył, aby spotkać hrabiego (?) Wilhelma koło białej jabłoni (!). I Wilhelm natarł na niego niespodziewanie, zanim lud jego stanął w szyku bojowym (?). Lecz król mimo tego walczył z nim na czele ludzi, którzy chcieli iść za nim, i sprawiono wielką rzeź po obu stronach. Polegli król Harold i *earl* Leofwine, brat jego, i *earl* Gyrth, brat jego, i wielu tęgich ludzi. I Francuzi utrzymali się w posiadaniu pola bitwy, jak to im dał Bóg za grzechy narodu".

25. Utwory poetyckie z kronik. W tok kronik wplatano często utwory poetyckie. Najsławniejsze dwa są opisami bojów. Bitwa pod Brunaburgh *(The Battle of Brunaburgh)* przedstawia zwycięstwo króla Athelstana nad Duńczykami i Szkotami w r. 937, ale jest raczej obrazem pobojowiska, niż walki. Piękniejsza jest Bitwa pod Maldon *(The Battle of Maldon)*, wspaniałe opowiadanie o klęsce w stylu Termopilów (991). Bohaterski Byrhnoth, znany skądinąd jako opiekun klasztornej nauki, rusza na spotkanie duńskich najeźdźców, którym szlachetnie pozwala w bród przejść rzekę, aby nikt nie powiedział, że szukał lepszych szans. Przywróciwszy wolność ulubionemu sokołowi, rzuca się w wir boju i ginie. Niektórzy z *thegnów* uchodzą. Autor mówi ze wzgardą, że Godric uciekł z bitwy na koniu, który był własnością jego pana. Lecz większość drużyny poległego zachęca się wzajemnie do dalszej walki. Jeden z niej mówi, iż nikt nie będzie szydził zeń jako z tego, co z boju wrócił bez pana. Wszyscy drogo sprzedają życie przy ciele Byrhnotha. — Parę wierszy opiewa co innego, niż walki — jeden np. szczęśliwe panowanie Edgara, zwanego „miłośnikiem pokoju" (*The Peaceable*, 958—975).

26. „Judyta". Wogóle poezja późniejszych wieków literatury staroangieskiej jest uboga. Epikę reprezentuje fragment Judyty

(Judith), powstały zapewne z początkiem X w. na cześć dzielnej i mądrej córki Alfreda Wielkiego, Ethelfledy, zwanej Panią Mercji, która odebrała Duńczykom sławnych pięć grodów *(five boroughs* — Derby, Lincoln, Leicester, Stamford i Nottingham*)*, przechodzących z rąk do rąk, jak nasze Grody Czerwieńskie.

Posiadamy tylko koniec poematu t. j. ostatnie wiersze pieśni IX i trzy pieśni następne. Opisy hucznej uczty w obozie asyryjskim, bitwy i panicznej ucieczki pozbawionych wodza najezdników przypominają lepsze czasy poezji anglosaskiej. Nie brak naturalnie na pobojowisku orła, kruka i wilka.

27. Inne utwory. Warto wspomnieć jeszcze o niezmiernie zajmujących książkach z zakresu medycyny i historji naturalnej, w których średniowieczna wiedza ustawicznie przechodzi w czary i gusła. Rozmowy Salomona z Saturnem *(The dialogue of Salomon and Saturn)* przypomną nam pierwsze druki polskie. Tylko Saturn jeszcze nie przeobraził się w Markolfa czyli Marchołta, grubego a sprośnego. Reprezentuje zdrowy rozsądek, triumfujący nad mądrością żydowskich uczonych w Piśmie.

Miało się jednak już pod koniec nie tylko literaturze, ale całej cywilizacji anglosaskiej. Przejściowe rządy zwycięskiego króla duńskiego minęły i pozostawiły państwo zjednoczone i nieco wzmocnione. Osiedli na wyspie Normanowie czyli Duńczycy przyjęli język i kulturę pobratymców. Lecz za cieśniną morską rosła inna potęga normandzka, żądna ekspansji.

LITERATURA ŚREDNIOANGIELSKA

(OD WIEKU XII DO POŁOWY XVI)

ROZDZIAŁ I.

OKRES ŁACIŃSKI (1066—1150) I DALSZA LITERATURA ŁACIŃSKA PRZEDHUMANISTYCZNA.

1. Normanowie na kontynencie. Ci Normanowie byli pobratymcami Anglosasów i Duńczyków, ale osiadłszy we Francji w r. 912, pomieszali się z miejscową ludnością, przyjęli od niej język, bardziej wyrobiony od własnego, wyższą od własnej kulturę, wreszcie bardziej spoisty od własnego ustrój społeczny. Zbliżyli się również do stolicy chrześcijańskiej cywilizacji, do Rzymu, z jego klasycznemi i kościelnemi tradycjami.

2. Anglja przed podbojem. Że Anglja uległa ich orężowi, musi wydać się rzeczą naturalną wobec luźności budowy państwa i małej jego odporności na obce wpływy. Po Duńczyku Kanucie (1017—1035) i po krótkiem panowaniu jego synów nastąpił w osobie Edwarda Wyznawcy monarcha ze starej krwi anglosaskiej, był to jednak człowiek z przymieszką krwi normandzkiej i wychowany w normandzkiem środowisku. Stąd mnogi zastęp cudzoziemców na jego dworze. Już wtedy zaczął się podbój, którego potem tylko dokończył miecz Wilhelma Zdobywcy.

3. Pozorne poszanowanie tradycji przez Normanów. Wilhelm nie pragnął przydomka „Zdobywcy". Chciał na tronie angielskim zasiąść jako prawy monarcha. Toczył wojnę z Haroldem (którego swego czasu miał jako rozbitka w swojej mocy i zmusił do przyrzeczenia sobie poparcia), jako z uzurpatorem i krzywoprzysiężcą. Miał za sobą powagę papieża. Ale nie wystarczało mu ani to, ani zwycięstwo w polu. Wszedłszy do Londynu, zażądał stwierdzenia swych praw wyborem, a ludność, znękana zamętem i niepewnością jutra, nie odmówiła. Na czele deputacji, proszącej Wilhelma o przyjęcie korony, stał sam jego współzawodnik, dziedzic królów anglosaskich, Edgar, zwany *the Atheling*. I Zdobywca otrzymał godło władzy z rąk biskupa Ealdreda wśród okrzyków ludu *Yea, yea!* (tak, tak!). Jego poli-

tyczny genjusz powiedział mu odrazu, że aby zapewnić swym następcom posiadanie Anglji, trzeba, o ile możności, trzymać się praw miejscowych. To też potwierdził stare ustawy anglosaskie, a niektóre nawet wskrzesił. Potwierdził i przywileje Londynu dokumentem, który do dziś jest jednym z najcenniejszych zabytków, przechowywanych w archiwum stolicy. Usiłował nauczyć się języka podbitych. W tem wszystkiem można już wyczytać zapowiedź zlania się dwóch narodów w jeden.

4. Reformy normandzkie. Ale na starych pniach szczepiono pilnie nowe prawa i zwyczaje. Prawo własności przybrało formy feudalne, do których już przedtem było mu niedaleko. Anglosasów, którzy walczyli z Wilhelmem, pozbawiono ziemi. Dla ugruntowania władzy zdobywców wzniesiono szereg potężnych zamczysk. Dla zapewnienia im ulubionej, a korzystnej rozrywki przeznaczono rozległe obszary na lasy, a kłusownictwu starano się zapobiec ustawodawstwem, niezmiernie srogiem pod tym względem. Wogóle system sądowy normandzki był drakoński i zwracał się z natury rzeczy głównie przeciw tubylcom. Jednem słowem nie pozostawiono im prawie nic prócz ojczystego języka. Ale zdawało się, że i ten, zepchnięty do roli mowy sfer niższych, pozbawiony prawie zupełnie podpory szkół i nieutrwalany piórem, w przeciągu jakich lat stu zniknie z powierzchni ziemi. Było to bardzo prawdopodobne, zwłaszcza w okresie wojen krzyżowych, kiedy poczucie narodowe było słabo rozbudzone, a życiem społeczeństw kierowały inne czynniki.

5. Anglosasi trwają przy swym języku. Tymczasem stało się inaczej.

Kultura anglosaska, jakkolwiek niższa od frankonormandzkiej, miała już za sobą długie wieki rozwoju. Podobnie było i z językiem. Prawda, że przez dwa z górą wieki, od bitwy pod Hastings, mówił nim prawie wyłącznie gmin. Odbiło się to na dzisiejszej angielszczyźnie. Warto przypomnieć niejednokrotnie cytowane zestawienie Scotta z romansu *Ivanhoe*: Nazwy zwierząt domowych, koło których chodził anglosaski parobek, pozostały teutońskie. Lecz gdy *ox, swine* i *calf* przyszły przyrządzone na pański stół, nazywały się już z francuska: *beef, pork* i *veau (*od *bœuf, porc, veau).* Podobnie i nazwy, związane z ustrojem feudalnym *(sovereign* pan lenny, *homage* hołd, *palace* pałac, *castle* zamek*)*, terminy wojskowe i prawnicze są romańskie, ale słowa *house* dom, *home* dom rodzinny, *hearth* ognisko domowe — teutońskie.

Gmin swój język kochał i cenił, z ust do ust podawał sobie i naśladował pieśni praojców, z mowy zdobywców brał dość

chętnie nowe wyrazy, równocześnie jednak twardo trwał przy mowie własnej.

6. Polityczne przyczyny zlania się obu narodów. Stosunki wśród samych zdobywców sprzyjały ich ściślejszemu złączeniu się z podbitymi. Konflikty dynastyczne zmusiły królów do szukania w ludności tubylczej oparcia przeciw krajowi macierzystemu. Równo w 40 lat po wylądowaniu Wilhelma pod Pevensey angielscy Normanowie wspólnie z Anglosasami odnoszą pod wodzą Henryka I w bitwie pod Tinchebray zwycięstwo nad francuskimi Normanami i kładą tamę uroszczeniom ich księcia. Ale były to bezprawne uroszczenia jedynie z punktu widzenia anglosaskiego. Wedle normandzkich praw Robert był prawym dziedzicem tronu, uzurpatorem Henryk I, który podstępnie skorzystał z tego, że brat w chwili zgonu Wilhelma Rufusa wojował w Ziemi św. Ale w oczach ludności tubylczej właśnie Henryk był prawym władcą jako mąż Edyty czyli Matyldy, córki króla szkockiego Malcolma i siostry Edgara Athelinga. Normandzcy baronowie szydzili z tego związku, nie śmieli jednak podnieść głowy wobec stanowczej postawy Anglosasów. I Henryk utrzymał się na tronie.

Chcąc osłabić potęgę zbyt możnych baronów, których przodkowie już od Wilhelma I otrzymali byli rozległe lenna, królowie przy każdej sposobności wynoszą na wyższe szczeble ustroju feudalnego ludzi nowych, a ci, wolni już od przesądów swych poprzedników, łączą się chętnie za przykładem Henryka I związkami małżeńskiemi z Anglosasami. Po śmierci tego króla następuje 20 lat niszczącej wojny domowej, która chwilowo powstrzymuje proces łączenia się żywiołów anglosaskich i normandzkich, ale skoro tylko wróciły normalne stosunki, a na tronie zasiadł mądry i energiczny Henryk II, postępuje on znów naprzód ze zdwojoną szybkością. Z jednej ze współczesnych kronik wiemy, że monarcha ten wprawdzie nie mówił, ale rozumiał po angielsku.

Za jednego z jego synów, w 150 lat po podboju, dynastja andegaweńska traci posiadłości francuskie. Wypadek ten przyśpiesza nie tylko wytworzenie się jednolitej narodowości, ale i zrodzenie się świadomości tego procesu. Wzgardzony pierwotnie i chłopskim zwany język stanie się wnet wspólnym królowi, szlachcicowi, mieszczaninowi i kmieciowi. Ale przybierze inną formę. Wzbogaci go cały bogaty słownik, jaki przyniosła ze sobą nowa kultura, a równolegle do tego nastąpią znaczne zmiany w głosowni i odmianie.

To samo można zaobserwować i w innych dziedzinach życia. Anglosasi umieli brać od swoich zwycięzców wszystko, co

im mogło się przydać i było warte przyswojenia. Świadczy o tem architektura, sądownictwo, uprawa roli, sztuka wojenna, myśliwstwo, świadczą inne tysiączne przykłady. Świadczy także oświata i literatura.

7. Kulturalna rola Kościoła. Rozwojowi kultury przoduje naturalnie Kościół. W wieku samowoli, chwilowo tylko przygniatanej ręką umiejących zdobyć się na to władców, w wieku silnych namiętności i okrutnych czynów Kościół wpływa łagodząco na obyczaje. Jego sądownictwo jest w porównaniu z królewskiem naprawdę ojcowskie. To też gdy Henryk II zapragnie je ograniczyć w sławnych konstytucjach klarendońskich (1164), a nieugięty prymas stanie w jego obronie, ma za sobą ogromną większość społeczeństwa, przedewszystkiem Anglosasów. Tomasz Becket zginie i król narzuci swą wolę. Ale w społeczeństwie zostanie świadomość, że biskup walczył o jego dobro. I świadomość ta będzie głównym czynnikiem w dalszym boju o swobody, o ograniczenie samowładzy królewskiej. W zwycięskim tym boju duchowieństwo — np. arcybiskup Stefan Langton — odegra pierwszorzędną rolę. W pewnych wypadkach będzie nawet działało wbrew wyraźnym instrukcjom Rzymu, popierającego królów.

8. Miasta. Podbój normandzki i napływ posiadających wyższą kulturę kupców oraz rzemieślników przyczynił się ogromnie do rozwoju miast, które stały się potężnym czynnikiem w sporach konstytucyjnych XIII w. Mieszczaństwo miało otwarty dostęp do godności duchownych, nawet i najwyższych. Becket był synem bogatego kupca. Ponieważ przez pierwsze wieki po podboju nauką i literaturą zajmuje się prawie wyłącznie duchowieństwo, okoliczność ta nabiera wielkiego znaczenia, w miastach bowiem najwcześniej zlały się z sobą żywioły miejscowe i napływowe. Pierwiastki anglosaskie w miastach żyją i łącząc się na podłożu średniowiecznej wiedzy i cywilizacji z frankonormandzkiemi, wytwarzają kulturę umysłową angielską.

9. Lanfranc, Anzelm i oświata klasztorna. Wilhelm Zdobywca trzymał się zasady oddawania wyższych stanowisk kościelnych Francuzom, ci zaś, bliżsi ogniska wiedzy, jakiem był Rzym, wytworzyli byli u siebie wyższą oświatę, aniżeli angielskie klasztory, narażone przez paręset lat na miecz i żagiew Duńczyków. Lanfranc, mianowany przez Zdobywcę arcybiskupem Canterbury, groził biskupowi z Worcester Wulfstanowi usunięciem z powodu jego nieuctwa, jakkolwiek anglosaski prałat miał odznaczać się cudotwórstwem i darem proroczym. Sam Lanfranc, poprzednio kierownik słynnej szkoły w Bec w Normandji, był człowiekiem rozległej wiedzy teologiczno-filozoficznej. Zarówno

on, jak i jego następca Anzelm, umieszczony później przez Dantego w raju w najlepszem towarzystwie myślicieli chrześcijańskich średniowiecza, gorliwie krzewili oświatę, dbając o to, aby w licznie zakładanych klasztorach były bibljoteki i skryptorja t. j. specjalne izby do pisania. Przez bardziej ożywione stosunki ze stałym lądem i lepszą znajomość literatury klasycznej oraz poklasycznej rozszerzył się znacznie horyzont autorów.

10. Rozkwit historjografji. Postęp widać przedewszystkiem w historjografji. Wieki XII i XIII wydały cały szereg kronik, pisanych po łacinie, jak wogóle wszystko, co przez jakiś czas po podboju było bardziej wartościowego.

Kronikarze anglonormandzcy wznieśli się wysoko ponad poziom metody czysto rocznikarskiej. Łączą poszczególne wypadki przyczynowo i oceniają krytycznie źródła. Jakkolwiek niektórzy z nich zaczynają od stworzenia świata, inni od najazdu Cezara na Brytanję, punkt ciężkości zawsze spoczywa na czasach, które piszący oglądał własnemi oczyma. Przeważa też zwyczaj zaczynania tam, dokąd doszedł wybitny poprzednik. Pomoc, jakiej kronikarze ci doznawali od królów, magnatów i dostojników Kościoła, otwierała im przystęp do dokumentów. A choć dzieła ich powstawały najczęściej w zaciszu klasztornego skryptorjum, przeważnie bywali zagranicą, na dworach i stykali się z ludźmi, tworzącymi dzieje. Mimo to stronniczość nigdy nie wiedzie ich do fałszowania faktów.

Dzięki ich działalności objęta przez nią epoka historji angielskiej dziś jak żywa stoi nam przed oczyma. Co więcej, nie zasklepiali się w kole spraw ojczystych t. j. angielskich i normandzkich; stanowią też pierwszorzędne źródło np. do dziejów niemieckich.

11. Duch historjografji anglonormandzkiej. Kronikarze ci nie są właściwie Anglikami. Ich ojczystym językiem była z reguły francuszczyzna, a jako zakonnicy byli kosmopolitami. Mimo to jako mieszkańcy Anglji mają pewien sentyment patrjotyczny i dumę narodową. Późniejsi z nich sympatyzują z wielkim ruchem XIII w., z walką o swobody obywatelskie. W sporze tym Stolica Apostolska stoi po stronie korony, więc też pióro kronikarzy zwraca się często przeciw niej tak samo, jak przeciw królom.

12. William z Malmesbury. Z wcześniejszych historyków anglonormandzkich wyróżnia się William z Malmesbury (1095?—1043?), autor Historji królów angielskich (449—1127), opartej na Baedzie, *Kronice anglosaskiej* i innych źródłach, umiejętnie zużytkowanych, oraz Historia novella (1127—1142). W metodzie

był nadzwyczaj postępowy. Zerwał z systemem rocznikarskim i łączył wypadki pragmatycznie. Szczególnie żywo i barwnie przedstawił dzieje pierwszej wyprawy krzyżowej. Drugie dzieło przedstawia część wojny domowej Stefana z Matyldą, a ponieważ Williamem opiekował się Robert hr. Gloucester, główny stronnik Matyldy, punkt widzenia jest nieco nieprzychylny dla Stefana. Ale porównanie z bezimienną pracą o tych samych czasach, napisaną przez jakiegoś zwolennika króla, rzuca korzystne światło na prawdomówność Williama.

13. Jocelyn de Brakelonde zawdzięcza swą sławę książce Carlyle'a *Przeszłość* i *teraźniejszość (Past and Present)*. Przedstawia właściwie tylko dzieje klasztoru, który pod rządami niedołężnego opata popadł w stan bezładu i nawet finansowo uzależnił się od żydowskich lichwiarzy, a podniósł się pod rządami człowieka o wybitnych zdolnościach administracyjnych, surowego dla siebie i dla drugich. Tego opata Carlyle stawia za wzór współczesnym sobie politykom, nie umiejącym dać sobie rady z trudnościami przesilenia ekonomicznego lat czterdziestych XIX w. Dzieło Jocelyna z Brakelonde (St. Edmondsbury) obejmuje lata 1173—1202. Z właściwą historją łączy je tylko opis nieproszonego, długotrwałego a kosztownego pobytu króla Jana w klasztorze.

14. Mateusz z Paryża. Ostatni z tych pisarzy, Mateusz z Paryża, jest z nich może najświetniejszy. Objął w r. 1236 stanowisko historjografa klasztoru w St. Albans i piastował je do swej śmierci w r. 1259. Bywał na dworze i odbywał dalekie podróże — np. w r. 1248 papież wysłał go do Norwegji, celem zreorganizowania pewnego klasztoru benedyktynów. To zaufanie ze strony głowy Kościoła, jak i łaski królewskie, świadczą o uznaniu dla charakteru i zdolności Mateusza, który nieraz wyrażał się ujemnie o legatach papieskich i o słabym Henryku III. Występował także przeciw zakonom żebraczym. Mateusz prócz spraw angielskich przedstawia i obce, np. dobrze nam znany z historji ojczystej pierwszy napad Tatarów.

15. Geoffrey z Monmouth. Nie był historykiem, ale pozował nań Geoffrey z Monmouth (1100? — 1154), zmarły jako biskup w St. Asaph. Zaczął pisać swe Dzieje królów brytańskich za panowania Henryka I, władającego prócz Anglji także znaczną częścią Francji. Potężna dynastja andegaweńska wydawała się w owych czasach zawiązkiem państwa uniwersalnego w rodzaju Rzymu. Książka miała stać się dla niej tem, czem była dla Rzymu *Eneida*, na której Geoffrey wzorował się, wywodząc ród Brytańczyków od Trojan, mianowicie od mitycznego

Brutusa. Tylko Geoffrey wybrał łatwiejszą dla siebie i popularną w owych czasach formę historji.

Powołuje się na jakąś książkę, przywiezioną z Brytanji — niewiadomo, czy ma na myśli Bretanję, czy Walję. Ale wzmianka o tem źródle jest, zdaje się, poprostu mistyfikacją, którą zasłania się przed atakami prawdziwych historyków. Czerpie on z ustnej tradycji, z dziejów powszechnych. Użytkuje zapewne i stare rękopisy walijskie.

16. Popularność „Historji" Geoffrey'a. Lecz romans, pisany w formie historji, i nawet przystrojony pewnemi pozorami ścisłości, w późniejszych czasach uchodził powszechnie za prawdziwą kronikę. Jak u nas ośmieszone przez Naruszewicza „Wandy i Lechy", tak w Anglji postaci Geoffrey'a znalazły fanatyków swej autentyczności. Co ważniejsze, stały się ulubionemi postaciami literatury. O bezpośredniem powodzeniu książki świadczy fakt, że Henryk II odwiedził rzekomy grób Artura w Glastonbury, a jego wnukowi nadano imię celtyckiego bohatera. Tylko prawdziwi historycy wyrażali się o Geoffrey'u z przekąsem. Jeden z nich, William z Newburgh, nazywa go bezwstydnym kłamcą, a Gerald Walijczyk zmyśla całą historję o niejakim Melerjusie, opętanym przez złe duchy, aby móc powiedzieć na końcu:

„...Gdy go złe duchy zbytnio gnębiły, kładziono mu na łonie *Ewangelję św. Jana* — i wnet, jak ptaki, ulatywały; lecz gdy książkę tę usuwano i zastępowano ją *Historją brytańską*..., natychmiast pojawiały się zpowrotem w zwiększonej liczbie i pozostawały przez czas dłuższy, niż zwykle, na jego ciele i na książce".

Jest to dowód, że dzieło Geoffrey'a robiło konkurencję prawdziwym pismom historycznym i geograficzno-obyczajowym utworom Geralda.

17. Treść „Historji brytańskiej". Prawnuk Eneasza Brutus, wydobywszy się wraz z liczną drużyną Trojan z greckiej niewoli, przybywa do Anglji i zakłada miasto Troynovant (Nową Troję — Londyn). Następują całe bajeczne dzieje Brytanji, obejmujące półtora tysiąca lat, pełne bohaterskich bojów, a łączące się wciąż z dziejami Bretanji i Rzymu. Kończą się na królu Cadwalladerze w r. 689 po Chr. Ale najukochańszą postacią Geoffrey'a jest Artur.

18. Geneza postaci Artura. Artur może istniał naprawdę. Nie wspomina o nim Baeda, ale jeszcze przed nim wspomina brytańsko-łaciński kronikarz Nennius. W starym poemacie walijskim wyliczone są groby królów i bohaterów, ale słyszymy tu, że miejsce wieczystego spoczynku Artura nie jest znane nikomu.

Potem gdzie indziej mowa o nim jako o wodzu i zwierzchniku ludów. Prawdopodobnie znaczy to, że ogłosił się zastępcą czy namiestnikiem cesarskim i, objąwszy dowództwo w bojach z anglosaskimi najeźdźcami, zdołał na jakiś czas powstrzymać ich postępy. Działoby się to z początkiem VI w.

Analiza nazw 12 miejscowości, które miały być świadkami zwycięstw Artura, wskazuje na to, że podania oplotły osobę rzeczywistą. Jego grób w Glastonbury miał zostać odkryty już po powstaniu dzieła Geoffrey'a. Lecz księgi walijskie zrobiły z Artura postać nadnaturalną, obdarzoną mocą czarnoksięską, przydając jej grono takich samych towarzyszy.

19. Artur u Geoffrey'a. Geoffrey poświęca Arturowi znaczną część swej *Historji*, czyniąc go centralną i jedyną wybitną postacią. Król jest synem Uthera i Igerny, żony księcia Gorloisa, z miłości do której wszczął z jej mężem wojnę. Oblega zamek Gorloisa, Igerna chroni się do drugiego. Wówczas czarownik Merlin mocą czarów nadaje Utherowi postać jej męża i Uther, odwiedziwszy Igernę, spędza z nią noc miłości. Tymczasem Gorlois zginął w walce, więc Uther żeni się z wdową i Artur jest prawym dziedzicem korony.

Pobiwszy wrogów bliższych i zawładnąwszy całą wyspą, podbija różne kraje, ale równocześnie zabija także olbrzymów i smoki. Zwycięża Rzymian w ogromnej bitwie i ma ruszyć na Rzym, gdy otrzymuje wiadomość, że Mordred uwiódł królowę Guanhumorę i zbuntował się przeciw niemu. Artur porzuca podboje i biorąc ze sobą tylko Brytańczyków, wraca do Anglji. W ostatniej, krwawej bitwie „na zachodzie" ginie pobity Mordred, ale ginie też mnóstwo dzielnych rycerzy Artura, przedewszystkiem Walgainus (Gawain), a jego samego, śmiertelnie rannego, unoszą na wyspę Avalon, gdzie ma się leczyć.

Lubujące się w cudowności podania walijskie są tu przetworzone w rycerskim duchu normandzkim. Urodzenie Artura ma pewne rysy fantastyczne, ale nie gubi się we mgle niezwykłych zjawisk, jak u Tennysona. „Odejście" nie jest bliżej wyjaśnione, zapowiedź powrotu domyślna. Tylko fantastyczne proroctwa Merlina, wyszydzone później u Szekspira przez usta Hotspura *(Henryk IV*, Cz. *I*, III, 1*)*, zajmują jedną z 12 ksiąg. Jest mowa i o dworze Artura w „grodzie legjonów" Carleonie nad rzeką Usk i o zachęcaniu rycerstwa do mężnych czynów, ale przygody błędnych rycerzy nie wysuwają się jeszcze na plan pierwszy. Motyw występnej miłości królowej jest zaznaczony, ale nie rozwinięty. O „Okrągłym Stole" jeszcze niema wzmianki.

20. Gerald Walijczyk. Ciekawą postacią był Gerald Walijczyk (Giraldus Cambrensis, Gerald de Barri), mający w swych żyłach po mieczu błękitną krew normandzką, po kądzieli krew sławnej Nest, zwanej walijską Heleną. Z szeregiem wujów, z których każdy miał innego ojca, łączyły go związki serdecznej przyjaźni. Po latach szkolnych, spędzonych w St. David, gdzie jeden z nich był biskupem, całe życie (1147—1217?) upłynęło mu na daremnych usiłowaniach zajęcia tego samego stanowiska. Ale Henryk II i Jan Bez ziemi wiedzieli dobrze, że niebezpieczną byłoby rzeczą powierzyć tę stolicę biskupią człowiekowi, oddanemu myśli o niezależności Kościoła od władzy świeckiej równie gorąco, jak Becket lub Langton, a nadto patrjocie walijskiemu, serdecznie nienawidzącemu dynastji andegaweńskiej i Normanów, a dla sprawiedliwości i Saksonów.

Gerald trzykrotnie był w Paryżu, czterokrotnie w Rzymie, z arcybiskupem kantuaryjskim Baldwinem werbował w Walji krzyżowców i przeznaczony był na historyka krucjaty, lecz nie wziął w niej udziału. Uczestniczył natomiast w pierwszej angielskiej wyprawie zdobywczej do Irlandji pod wodzą hr. Pembroke, zwanego *Strongbow* (Silny Łuk).

Opisał ją, ale nieco fantastycznie. Bardziej zajmująca jest jego Topografja Irlandji, napisana w r. 1188, a w następnym publicznie odczytana przez autora w Oxfordzie. Trwało to przez trzy dni, przyczem Gerald pierwszego dnia gościł wszystkich ubogich miasta, drugiego doktorów wszystkich wydziałów, trzeciego resztę szkolarzy, rycerzy i mieszczan.

Gerald jest typowym Walijczykiem, pełnym próżności, giętkości umysłu i wiary w cuda. Przeskakuje z przedmiotu na przedmiot prawdziwie po dziennikarsku, posiada jednak bardzo rozległe wykształcenie.

21. Utwory Geralda, odnoszące się do Walji. W Dzienniku podróży po Walji i Opisie Walji wysławia wspaniałość przyrody kraju, który tak ukochał, gościnność oraz męstwo jego mieszkańców i świątobliwość mnichów — dawniejszych pokoleń, bo przeciw współczesnym ma poważne zarzuty. Znajdujemy tu opis życia Walijczyków, a nawet próbę przedstawienia ich charakteru narodowego — i to mimo całego patrjotyzmu autora dość bezstronną. Jako wady rodaków Gerald wymienia kłótliwość, skłonność do rabunku, niestałość, rozpowszechnione dzięki dumie rodowej kazirodztwo i zwyczaj dziedziczenia godności kościelnych.

Zajmuje się kwestjami strategicznemi. Kreśli plan obrony Walji przy wyzyskaniu górzystego terenu — i, co dziwniejsze, analogiczny plan jej podboju.

Samemu pobytowi arcybiskupa w kraju i agitacji za udziałem w krucjacie poświęca stosunkowo mało miejsca, natomiast urozmaica opowiadanie obrazkami przyrody i wspomnieniami historycznemi. Z lubością opisuje klęski najeźdźców. Opowiadań o cudach tyle u niego, co u Czcigodnego Baedy. Ale kto przeczyta jeden z jego utworów, nabierze przekonania, że Gerald zmyśla je bez skrupułów w celach dydaktycznych i satyrycznych. Polegają najczęściej nie na ulżeniu cierpiącemu czy ocaleniu będącego w niebezpieczeństwie, lecz na ukaraniu, a przynajmniej nastraszeniu grzesznika.

Ciekawe są uwagi językowe Geralda. Podaje nazwy wody i soli w szeregu języków i zwraca uwagę na podobieństwo brzmienia, za co historyk XIX w. nazywa go „ojcem filologji porównawczej". Lecz punktem wyjścia do tej językoznawczej dygresji jest opowiadanie o księdzu, który w dzieciństwie był w kraju krasnoludków i nauczył się ich mowy, nieco spokrewnionej z grecką. Zapewne Kambryjczyk uznał za stosowne dodać do swych uwag wstęp, zgodny z wierzeniami czytelników.

22. Map. Przyjacielem Geralda był Walter Map (ur. 1137, zmarły z początkiem XII w.), autor Fraszek dworskich *(De nugis curialium)*. Był archidiakonem oksfordzkim. Jego książka stanowi ciekawą mieszaninę średniowiecznej uczoności, anegdot i folkloru. Mówi o sobie, że był sprawiedliwy dla wszystkich — prócz Żydów i cystersów. Ci nie zasługują na sprawiedliwość, bo nikt u nich jej nie znajduje.

Wogóle Map odznaczał się temperamentem satyrycznym i nie szczędził księży, piętnując ich chciwość, pijaństwo i rozpustę. Napisał rymowany poemacik łaciński Discipulus Goliae episcopi de grisis monachis. Wkłada swemu biskupowi w usta sławne wiersze: *Meum est propositum in taverna mori* — i t. d. Jest to zwrotka starej pieśni pijackiej i mylnie wyciągano z niej wnioski co do samego Waltera. Imię Golias było od paru wieków utartem przezwiskiem księdza hulaki i z niego prawdopodobnie powstała nazwa goljardów, wędrownych wesołków, którzy opuścili uniwersytet, nie skończywszy studjów teologicznych, a czasem nawet mieli niższe święcenia, znanych u nas jako rybałci (od łac. *ribaldus*, angielskiego *ribald* = rozpustny). Autentyczność tego utworu Mapa nie jest pewna.

Współczesne źródła przypisują Walterowi łaciński poemat, który stał się później podstawą prozaicznego romansu o Lancelocie, mający łączyć już podania o tym rycerzu z poszukiwaniem św. Graala i śmiercią Artura. Istnieje jednak tylko opowiadanie o św. Graalu w francuskiej prozie i to tradycja łączy z imieniem

Mapa. Rzecz ciekawa, że dalsi literaci, zajmujący się opracowaniem tych podań, długo jeszcze traktowali je osobno, choć raz już zostały połączone.

23. Uniwersytety. Tymczasem ustawiczna styczność z Francją, której literatura doszła była właśnie do wielkiego rozkwitu, ugruntowała jej wpływ, jak w innych krajach, tak i w Anglji. Wojny krzyżowe zapoznały mieszkańców wyspy ze Wschodem i mądrością arabską, której, szczególnie w zakresie medycyny, dawno świadomi byli Żydzi, przybyli dość licznie za Wilhelma Zdobywcy i otoczeni przez niego opieką. Za wzorem Paryża wzięto się teraz do przekształcenia szkół w Oxfordzie i Cambridge, zbliżających się oddawna do charakteru uniwersytetów, w typowe wszechnice z całym skomplikowanym ustrojem i samorządem. Naturalnie twierdzenie, jakoby to wszystko istniało w mniejszym zakresie już od czasów anglosaskich i powoływanie się na króla Ecgberta (800—836) należy położyć na karb średniowiecznego zwyczaju szukania chluby we wszystkiem, co stare. Tak samo pochodzenie Anglików wywodzono od Trojan, Szkotów od Asyryjczyków, a niejeden szlachcic starał się o równie dostojne drzewo genealogiczne. Bądź co bądź obie szkoły istniały nie od wczoraj w chwili, gdy naprawdę stały się uniwersytetami.

Przyczyniły się do tego zamieszki w Paryżu, które część słuchaczy Sorbony skierowały do Anglji, a główną rolę w rozwoju obu wszechnic odegrały dwa zakony, założone z początkiem XIII w., dominikanie, zwani w Anglji „czarnymi braćmi“ i franciszkanie, zwani „szarymi braćmi“. Bez porównania świetniej rozwinął się w wiekach średnich Oxford i więcej na polu naukowem dokonali franciszkanie.

24. Roger Bacon. Już w drugiej połowie XIII w. uniwersytet i zakon zasłynęły takim filarem nauki, jak Roger Bacon († 1294), który w badaniach swych zajmował się całym szeregiem nauk ścisłych, traktując je naogół nie po średniowiecznemu i najbardziej wierząc doświadczeniom. Z fizyki zaprzątała go przedewszystkiem optyka, a także własności magnesu. Przewidywał w znacznej mierze późniejszy rozkwit wiedzy. Anglicy przypisują mu wynalazek prochu.

Jego dzieła, jak Opus maius, Opus minus i Opus tertium, napisane na życzenie papieża Klemensa IV, doszły nas w stanie niekompletnym. Smutne i szare miał życie. Nieszczęściem dla siebie wyprzedził swój wiek pod wielu względami. Jakkolwiek prawowierny katolik, potępiał scholastyczne subtelności i dobrze widział ujemne strony klasztornego życia, psującego się coraz

bardziej za jego czasów. Nie lubiono go i podejrzewano o skłonność ku niedozwolonym nowościom. Fanatyczni mistycy dwukrotnie ukarali go za niepopełnione winy długoletniem odosobnieniem przy uniemożliwieniu pracy naukowej. Raz uwolniono go dzięki interwencji papieskiej.

Po śmierci spotkała go jeszcze i ta krzywda, że tradycja zrobiła uczonego angielskim Faustem czy Twardowskim — i w tym charakterze spotkamy się z nim w literaturze dramatycznej.

25. Scholastycy. Więcej bezpośredniej sławy przynieśli Oxfordowi scholastycy. **Duns Scotus** († 1308) odznaczał się w stosunku do poprzedników, jak Tomasz z Akwinu, pewną postępowością. Pośród prawd wiary uznawał znaczną część za nieprzystępną dla rozumu *(dogmata pura)*. Niektóre poglądy Arystotelesa zastępował zapożyczonemi z Platona i neoplatoników. W sporze o *generalia* był skrajnym realistą. Jego powagę, długo niezachwianą, zaatakował później Wyclif, a obaliła dopiero reformacja. Głównym filarem nominalizmu był **William z Ockham** († 1349), głosiciel słynnej zasady, że bez potrzeby nie należy mnożyć bytów.

26. Ryszard z Bury. Od tych poważnych przedstawicieli średniowiecznej filozofji przechodzimy do postaci o wiele sympatyczniejszej i bliższej naszej umysłowości. Pośród łacińskich pisarzy średniowiecznej Anglji już na granicy humanizmu stoi Ryszard z Bury (1287—1345), wychowawca Edwarda III, który dwukrotnie posłował do papieża i w Awinjonie omawiał z Petrarką sprawę poszukiwań za staremi rękopisami, a zmarł jako biskup w Durham. Był zapalonym miłośnikiem książek i sam mówi, że łaskę jego można było sobie pozyskać, ofiarując mu manuskrypty. Wiemy, że opat z St. Albans zrobił przyszłemu biskupowi *ad captandam benevolentiam* prezent z 4 tomów z bibljoteki opactwa, a sprzedał mu 30 z tego samego źródła.

Ryszard mimo pewnych wątpliwości uchodzi powszechnie za autora ciekawej książeczki Philobiblon, dostępnej dziś Polakowi w pięknym przekładzie Kasprowicza. Nazywa w niej książki „mistrzami, uczącymi nas bez rózgi“, i przenosi je nad żywych nauczycieli.

Biskup z Durham zapisał swe skarby rękopiśmienne uniwersytetowi oksfordzkiemu. Zaginęły, zaginął nawet ich katalog, ale bibljoteka, zbudowana dla ich pomieszczenia, istnieje do dnia dzisiejszego.

ROZDZIAŁ II.

OKRES PRZEJŚCIOWY (1150—1250).

1. Okresy literatury średnioangielskiej. Doprowadziłem dzieje literatury angielskiej, posługującej się językiem łacińskim, do końca prawie wieków średnich. Ale przez pierwsze sto lat po podboju, łacina była jedynym językiem literackim. Stąd wiek ten (1066—1150) nazwaćby można okresem łacińskim. Dalszy, trwający mniej więcej do połowy w. XIII, zasługuje na nazwę przejściowego. Wpływy francuskie ograniczają się tu głównie do formy wiersza, a przeważają tematy religijne. Obok nich pojawia się odpowiadający *Dziejom* Geoffrey'a z Monmouth poemat epicki z fikcyjnej historji. Następnych lat 100 (mniej więcej do r. 1350) charakteryzuje rozkwit romansu rycerskiego. Drugą połowę XIV w. wypełniają dwie potężne postaci: Chaucera i Langlanda, których dorobek różni się ogromnie wartością artystyczną, ale jest jednakowo znamienny i ważny ze względu na dalsze dzieje umysłowości angielskiej. Stoją tu obok siebie stara „wesoła Anglja" i rodząca się, purytańska. Dalszy ciąg epoki staroangielskiej to czasy upadku literatury. Odosobniony jako artysta jest tu piewca Artura Malory, a kulturalnem znaczeniem góruje nad wszystkimi skromny Caxton, którego niedarmo uwzględniono, wypisując na ścianach czytelni Muzeum Brytyjskiego 20 największych nazwisk z dziejów literatury.

2. Język średnioangielski. Już pod koniec epoki staroangielskiej język różnił się znacznie od tego, jakiego używali Caedmon i Alfred. Wieki walk, a później współżycie ze skandynawskimi najeźdźcami zaznaczyły się wpływem ich mowy, spokrewnionej z tubylczą, ale mającej za sobą długi czas własnego rozwoju. Objawiło się to i w słownictwie, a przedewszystkiem we fleksji. W jej końcówkach pełne samogłoski przeważnie ustąpiły miejsca półgłoskowemu *e*, a proces ten niewątpliwie odbył się wskutek działania języka duńskich przybyszów, zwanego *Old Norse* (staroskandynawskim), przy mieszaniu bowiem dwóch pokrewnych języków najtrudniej dać sobie radę z odmianą. Stąd tendencja ku jej uproszczeniu, która ostatecznie miała doprowadzić do zupełnego prawie zaniku fleksji.

Zresztą wskutek stosunków z Normanami już przed podbojem dają się zaobserwować pierwsze pożyczki z ich francuszczyzny. Rymy *Judyty* są również objawem tego wpływu.

Gdy zdobywcy zorganizowali nowe szkolnictwo, nauka czytania i pisania ograniczała się naturalnie wyłącznie do ich mowy i do łaciny. Stąd Anglosasi, którzy z niej korzystali, a później

próbowali pisać we własnym języku, byli z konieczności skazani na wyrażanie jego dźwięków zapomocą francuskiej pisowni. Wywołało to szereg zmian, bynajmniej nie powierzchownych.

W przeciwieństwie do staroangielskiej, mowa średnioangielska jest już podobna do dzisiejszej i zrozumiała częściowo na podstawie jej znajomości.

3. Dialekty. Natrafiamy tu jednak na pewną trudność, której tam nie było dzięki okoliczności, że wszystkie prawie zabytki posiadamy w narzeczu zachodnio-saksońskiem. W okresie średnioangielskim mówiono i pisano dialektami, bardzo wybitnie różniącemi się od siebie. Odpowiadają one czterem znanym nam narzeczom staroangielskim, tylko ustaliły się odmienne nazwy, mianowicie: dialekt północny *(Northern)*, środkowy *(Midland)*, południowy *(Southern)* i kentyjski *(Kentish)*, a środkowy rozpada się na wschodni i zachodni. Każde z tych pięciu narzeczy posiada obfitą literaturę.

Największe znaczenie ma środkowo-wschodnie *(East Midland)* jako mowa Londynu, w której w XIV w. pisali Wiclyf, Gower i Chaucer, a w następnym drukował pierwsze książki angielskie Caxton. To wszystko wywołało rozpowszechnienie dialektu i wkrótce uczyniło zeń język ogólnoangielski *(The King's English* lub *standard English)*.

Po nim na uwagę zasługuje przedewszystkiem narzecze północne, którem mówiła Szkocja z wyjątkiem gór, dających schronienie starej mowie celtyckiej (gallickiej), oraz przyległa część Anglji. To narzecze najdłużej zachowało się w literaturze. Jeszcze z końcem XVIII w. tworzył w niem, acz w niezbyt czystej formie, tak wybitny poeta, jak Burns. Należy zaznaczyć, że często nazywają je, niezupełnie słusznie, językiem szkockim.

4. Wpływy francuskie w literaturze. Na całą twórczość średnioangielską wywarła olbrzymi wpływ literatura francuska, która pod koniec XII w. doszła do świetnego rozkwitu i zajęła naczelne stanowisko w całej Europie zachodniej. Można śmiało twierdzić, że działanie jej byłoby prawie równie doniosłe, gdyby nawet nie było podboju normandzkiego.

Liryka Prowancji i epika Francji środkowej zrodziły nowe formy poetyckie, sięgnęły do nowych tematów. Romantyczne przygody rycerskie z jednej strony, miłość z subtelną, a pedantyczną analizą, a potem z całym aparatem konwencjonalnej alegorji z drugiej strony — oto dwa jej główne przedmioty. Ukształtował się też nowy system metryczny z wszechwładnem panowaniem jambu i rymu, z coraz kunsztowniejszemi zwrotkami.

Wyrobił się podział poezji, operujący stałemi formami, jak *lai*, *dit*, *fabliau* i t. d.

5. „Ormulum". Pierwsze ważniejsze zabytki literackie pochodzą od księży anglosaskich, piszących *in vulgari* ku zbudowaniu i pouczeniu owieczek. Długością wyróżnia się Ormulum, zawdzięczające tytuł nazwisku autora, którym był **Orm,** nieuczony mnich reguły św. Augustyna. Pisał w pierwszem dziesięcioleciu XIII w., a za przedmiot wziął dzieje biblijne. Używał 15-zgłoskowego wiersza jambicznego, nie zdobiąc go ani aliteracją, ani rymem. W wykładzie Pisma św. opierał się na Baedzie i innych źródłach staroangielskich. Imponować może chyba mrówczą cierpliwością. Brak wartości literackiej wynagradza badaczom ortografja, gdyż Orm po każdej krótkiej samogłosce podwaja spółgłoskę, co jest niezmiernie pouczające dla językoznawcy.

6. „Reguła pustelnic". W związku z religijnem życiem kobiet jest Reguła pustelnic *(Ancren Riwle)*, napisana w jakich 10 lat po *Ormulum* przez **Ryszarda Poore,** biskupa z Salisbury, dla trzech pań dostojnego rodu, które postanowiły resztę dni swych poświęcić modłom i kontemplacji. Autor przestrzega przed zbytnim ascetyzmem, a jedynem umartwieniem, jakie zaleca, coprawda ciężkiem dla kobiet, jest milczenie w czasie posiłku. Proza Poore'a jest dobrym przykładem południowej angielszczyzny.

7. Layamon. O wiele większe znaczenie mają dla nas utwory treści świeckiej, bliższe duchem literaturze francuskiej. Ciekawe, że podania o Arturze, pochodzenia celtyckiego, zużytkowane przez Geoffrey'a z Monmouth, wróciły do Anglji drogą okrężną, stawszy się podstawą poematów francuskich Guimara i Wace'a (w połowie XII w.).

Podjął temat angielski ksiądz Layamon, żyjący z początkiem XIII w. nad granicą Walji w hrabstwie Worcester. Życie jego i metodę twórczą najlepiej opisać jego własnemi słowami:

„...Był w kraju ksiądz imieniem Layamon, był synem Leovanatha — niech Bóg zmiłuje się nad nim, — mieszkał w Arnley przy pięknym kościele na brzegu Sewerny — sądził, że mu tam dobrze — w pobliżu Radestone i oddawał się tam czytaniu ksiąg. Przyszło mu do głowy i stało się jego najważniejszą myślą, aby opowiadać o dzielnych czynach Anglików... Layamon zaczął podróżować daleko po kraju i postarał się o piękne książki, które wziął sobie za wzór. Wziął angielską książkę, napisaną przez św. Baedę" (a więc przekład Alfreda), „drugą po łacinie, napisaną przez św. Albina i przez jasnowłosego Augustyna, co przynieśli tu światło wiary i wziął trzecią księgę i położył między tamtemi, księgę, napisaną przez francuskiego klerka imieniem Wace, który

dobrze umiał pisać, i ofiarowaną Eleonorze, żonie wielkiego króla Henryka“ (II). „Layamon położył przed sobą te księgi i obracał ich karty, miłośnie na nie patrzył — oby Bóg miał nad nim litość, — wziął w palce pióro i pisał na pergaminie i składał słowa prawdy i z trzech tych ksiąg zrobił jedną. Teraz prosi Layamon przez miłość Wszechmocnego Boga, aby każdy dobry człowiek, który będzie czytał tę księgę... powtarzał te pokojem tchnące słowa modlitwy za duszę jego ojca, który go spłodził, za duszę jego matki, która go na świat wydała, by urósł na męża, i za jego własną duszę, aby tem lepszy los był jej udziałem. Amen“.

8. „**Brut**“ **Layamona.** Tak powstał Brut Layamona. Głównem źródłem jest Wace, ale jego 15000 wierszy odpowiada tu 32000. Frankonorman nie wdaje się zbytnio w szczegóły, Anglosas dodaje drobiazgowe nieraz opisy i porównania, brane z życia myśliwskiego i zwierzęcego. Pobici Saksoni rozsypali się po lasach i trzęsawiskach: „Niektórzy błądzili, jak dziki żóraw po bagnach, gdy go ścigają i szybkie sokoły gonią za nim, a ogary krwi chciwe czyhają na niego wśród sitowia; sokoły biją nań, psy go kąsają; wtedy nadchodzi godzina śmierci królewskiego ptaka“.

I w duchu jest różnica między Wace'm, trzeźwym przedstawicielem umysłowości francuskiej, który opuszcza proroctwa Merlina, mówiąc, że ich nie rozumie, i to samo czyni ze zbyt nieprawdopodobnemi zmyśleniami, a Layamonem, który sam zmyśla ku chwale narodowego bohatera. Jego Artur dokonywa w dzikiem upojeniu boju nadludzkich czynów. Jedną ręką rozrąbuje głowę po piersi Colgrimowi, drugą ścina ją równocześnie Badulfowi. Z pokonanych natrząsa się i szydzi. Gdy „kaiser“ Childric nie dotrzymał umowy, Artur nie bez mściwej uciechy każe 24 zakładników powiesić „na wysokich szubienicach“. Gniew jego jest straszny.

Podczas uczty na dworze powstała bójka o pierwszeństwo za stołem — jest to epizod, dodany przez Layamona dla wyjaśnienia, skąd wziął się Okrągły Stół, wymieniony już przez Wace'a. — Artur dowiedział się, co się dzieje, i wybucha wściekłością. Nie tylko tego, który wszczął walkę, ukarze śmiercią, ale wszystkich mężczyzn z jego rodu każe pozabijać, kobietom poucinać nosy, aby zniszczyć ich piękność. Nie dowiadujemy się, czy ta groźba została wykonana.

Obok anglosaskiego i celtycki pierwiastek jest silnie reprezentowany. Każda część zbroi Artura ma swoją nazwę, a niektóre są nadprzyrodzonego pochodzenia i mają czarodziejskie własności. Jego koszulkę stalową *(byrnie)* zrobił Wygar, syn We-

landa, germańskiego Hefajstosa. Miecz Caliburn ukuto cudownym sposobem w Avalun. Ale najwięcej ducha celtyckiego ma zakończenie. U Wace'a Artur zapowiedział, że wyleczy się z ran i wróci, ale nigdy nie wraca. U Layamona mówi:

„Udam się do Avalun, do najpiękniejszej z dziewic, królowej Argante, cudnej wieszczki, a ona rany moje uleczy, ona mnie przywróci do zdrowia leczniczemi środkami. A potem powrócę do mego królestwa i będę żył w wielkiem szczęściu wśród Brytonów".

Zaraz po tych słowach ukazuje się na morzu łódź, w której siedzą dwie niewiasty cudnej urody. Zabierają rannego króla i odpływają. Brytonowie wierzą nadal, że Artur żyje. „Nie urodził się z kobiety człowiek, który zna prawdę i mógłby powiedzieć więcej o Arturze. Lecz ongiś był mędrzec, zwany Merlinem, a on powiedział wyraźnie — proroctwa jego były prawdą, — że Artur jeszcze przyjdzie pomóc Anglikom". Layamon z widoczną satysfakcją powtarza i szczegółami uzupełnia podanie o nadprzyrodzonem pochodzeniu Merlina.

Brut wprawdzie ma miejsca piękne, ale całość jest nużąco rozwlekła.

ROZDZIAŁ III.

ROZKWIT ROMANSU RYCERSKIEGO (1250—1350).

1. Liryki. Pieśni liryczne pojawiają się już w pierwszej połowie XIII w., lecz ustalenie chronologji nie jest możliwe. Najstarszą może jest Pieśń wiosenna z refrenem: „*Lhude sing cuccu*" (Głośno śpiewaj, kukułko), gdzie ptak ten, jak później w pieśni, kończącej *Stracone zachody miłości*, jest symbolem budzącej się ze snu zimowego przyrody.

Mistyka religijna podyktowała w tym czasie kilka liryków, potęgujących żarliwość miłości Boga i Najświętszej Panny do ekstazy. Zgodnie z psychiką średniowieczną, dla nas dziś niełatwą do zrozumienia, można je uważać za przejście do drobnych wierszy erotycznych. Widoczny jest wpływ poezji prowansalskiej, ugruntowany przez małżeństwo Henryka III z księżniczką Eleonorą, pochodzącą z kraju trubadurów i truwerów. Forma jest typowo francuska, gdyż wiersz opiera się na zasadzie ilości zgłosek, dźwięczne rymy następują po sobie wedle pewnych schematów, a układ zwrotkowy uzupełniony jest zazwyczaj refrenem. W przeciwieństwie do poetyckiej konwencji staroangielskiej, lubującej się w ponurych i groźnych obrazach natury, pełno wzmianek o wiośnie, która zaczyna się w wyobraźni stale kojarzyć

z słodkim dreszczem miłości. Najbardziej znana jest i może najpiękniejsza Pieśń do Alicji *(Alisoun)*.

Lecz nie tylko czułym kochankom służy liryka. Wprzęgają ją do swego rydwanu i polityczne spory XIII w. Pióro przygodnego satyryka staje się jedną z broni wojny domowej. Pierwowzorem był zapewne Bertrand de Born, piszący po francusku w drugiej połowie XII w. Pieśń przeciw królowi niemieckiemu (Ryszardowi ks. Kornwalji, bratu Henryka III) *(The Song against The King of Almaigne)* przekręca jego imię na *Trichard* (porównaj w dzisiejszej angielszczyźnie *trick* = sztuczka). Powstała po bitwie pod Lewis i autor natrząsa się złośliwie z pobitej partji królewskiej. Inny wiersz opowiada o okrutnej egzekucji szkockiego bohatera Wallace'a (1305), każąc jego rodakom brać sobie z niej przestrogę. *Elegja na śmierć Edwarda I* wypowiada życzenie, aby następca dorównał ojcu energją i mądrością. Życzeniu temu było sądzone pozostać w sferze ideału — a może utwór powstał już po paru latach nieudolnych rządów Edwarda II.

2. Robert z Gloucester. Koniec w. XIII lub początek XIV przynosi osobliwą próbę epicką, mianowicie rymowaną Kronikę *(Chronicle)* Roberta z Gloucester, napisaną narzeczem południowem. Robert opiera się zarówno na Geoffrey'u z Monmouth, jak i na prawdziwych historykach, wreszcie na własnych wspomnieniach. Naturalnie ostatnia część jest najciekawsza. Poeta nie waha się powiedzieć o zwycięstwie królewskiem nad Szymonem z Monfortu: „Taki był mord pod Evesham — bo nie była to wcale bitwa". Daje barwny opis rozruchów, jakie w r. 1263 zaszły w Oxfordzie *(gown and town riot — gown* oznacza luźną suknię, jaką obowiązkowo nosili szkolarze). Przyszło tam do formalnej bitwy między studentami a mieszczaństwem. Sympatja autora jest po stronie krewkiej młodzieży, która zwyciężyła, ale ściągnęła na siebie gniew Henryka III. Nastrój Roberta jest wysoce patrjotyczny, a ustęp zawierający pochwały „dobrego kraju" Anglji rozbrzmiewa nutą, z którą niejednokrotnie spotkamy się w późniejszej poezji — np. u Szekspira w *Ryszardzie II* (II, 1).

Podobnych wierszowanych kronik powstało w tym czasie kilka.

3. „Cursor mundi". Poezja religijna tego okresu wydała dużo legend i parafraz *Pisma św.* Przyoblekano w szatę wiersza poszczególne ustępy, ale kuszono się i o stworzenie epopei biblijnej. Historję świata od jego stworzenia aż do odkupienia opiewał w północnej angielszczyźnie nieznany z nazwiska autor rozwlekłego poematu Cursor mundi, napisanego w trzecim dziesiątku XIV w. Najbardziej interesuje wstęp, w którym mowa o popu-

larnych cyklach romansów i poezji miłosnej. Utworom tego rodzaju przeciwstawia swoją pracę, podjętą na chwałę Najświętszej Panny. Zaznacza również, że pisze dla prostaczków, rozumiejących tylko po angielsku. Liczne rękopisy świadczą o popularności poematu.

4. Mannyng. Ciekawszy jest Podręcznik grzechów *(Handlyng Synne)* Roberta Mannynga z Brunne, powstały mniej więcej w tym samym czasie. Mannyng, zakonnik reguły św. Gilberta, opiera się na pewnym francuskim utworze i trzyma się jego rozkładu przedmiotu — wedle 10 przykazań, 7 grzechów głównych i t. d. Uzupełnia jednak swe źródło najrozmaitszemi podaniami oraz wypadkami, znanemi sobie z opowiadania. Stąd *Podręcznik grzechów* jest prawdziwą kopalnią szczegółów obyczajowych. Sposobność do wszystkich siedmiu grzechów głównych dają turnieje, sprzeczne z chrześcijańską miłością bliźniego. Równie groźne są pokusy widowisk teatralnych, które powinnyby mieć za przedmiot wyłącznie narodzenie i zmartwychwstanie Chrystusa Pana i odbywać się zawsze w kościele. W przeciwnym razie księża, pożyczający uczestnikom szat liturgicznych — o podobnych wypadkach wiemy i skądinąd — dopuszczają się świętokradztwa. Mannyng pisał, jak Orm, dialektem wschodnio-środkowym, tylko z widocznym wpływem północnego.

5. Dan Michel. Kentyjskie narzecze wydało poemat Dan Michela z Northgate Ayenbite of Inwyte, którego tytuł jest wyrazem purystycznych tendencyj językowych, gdyż oba jego rzeczowniki są dziwolągami w rodzaju cichostępów czy deszczochronu, mającemi zastąpić łacińskie wyrazy *Remorsus conscientiae (Wyrzut sumienia)*, a utworzonemi niewolniczo na ich wzór. Treść jest pokrewna osnowie *Podręcznika grzechów*, a jej traktowanie alegoryczne.

6. Francuskie wzory romansu rycerskiego. Te i inne utwory patrjotyczne czy religijne schodzą na drugi plan wobec prawdziwej powodzi epiki romantycznej, przeszczepionej z Francji dzięki ożywionym, choć przeważnie wrogim stosunkom między obu krajami w w. XIII i XIV.

Gdy Taillefer z *Pieśnią o Rolandzie* na ustach pod Hastings pierwszy uderzył na zastępy Harolda, a choć sam poległ, ziomkowie jego odnieśli zwycięstwo, był to triumf nie tylko Wilhelma nad Haroldem i Normanów nad Anglosasami, lecz także literatury francuskiej nad angielską. Tylko Francuzi od bohaterskiego rapsodu przejść jeszcze mieli do romansu rycerskiego, zawierającego wiele pierwiastków obcych, szczególnie celtyckich. Jego głównemi motywami są przygody jednostek, wyprawy,

przedsiębrane dla dopełnienia ślubu lub przysięgi, najczęściej w obronie pokrzywdzonej damy, wreszcie miłość.

7. Cykle romansów. Bogate to piśmiennictwo sami Francuzi dzielili na cztery wielkie cykle *(matière*, po ang. *matter)*. Najpopularniejszy był t. zw. brytański. Około postaci Artura ugrupowało się tu mnóstwo podań o jego rycerzach z Lancelotem z Jeziora na czele i o poszukiwaniu św. Graala, t. j. kubka, którego Chrystus używał przy ostatniej wieczerzy i do którego potem Józef z Arymatei miał zebrać krew Ukrzyżowanego. Poematy na ten temat powstawały naprzemian we Francji (Robert de Boron, Créstien de Troyes) i w Anglji (Walter Map?). Mapowi przypisywano również poemat o Lancelocie. Do cyklu brytańskiego włączono i niezależnie powstałą historję Tristana i Izoldy.

Drugi cykl, francuski, obejmował dzieje Karola Wielkiego i jego dwunastu parów czyli paladynów. Dla literatury angielskiej ma znaczenie podrzędne.

Cykl Aleksandra Wielkiego miał źródło w łacińskiem tłumaczeniu książki greckiej t. zw. Kallistenesa z Aleksandrji, pochodzącem z IV w. po Chr. Postać macedońskiego zdobywcy fantazja średniowieczna ustroiła mnóstwem bajecznych szczegółów w duchu romansów rycerskich. Zrobiono go synem potężnego czarnoksiężnika. Niektórzy zbijali ten pogląd w imię prawdy historycznej, ale zatrzymywali inne fantastyczne dodatki. Jedna z wersyj znana jest z literatury polskiej i należy do naszych najstarszych druków.

Czwarty cykl nazywano rzymskim lub trojańskim. Dzięki Wergilemu, który od Eneasza wyprowadził ród Rzymian, sympatje średniowiecza były po stronie Troi. Stąd Homerowi, znanemu tylko z imienia, zarzucano stronniczość i przeciwstawiano mu utwory rzekomych naocznych świadków, Diktysa z Krety i Daresa z Frygji, reprezentujących trojański punkt widzenia. Na nich oparł się Benoit de St. Maure, który w r. 1160 napisał długi francuski poemat o wojnie trojańskiej. Prozaiczny przekład łaciński (1287) stał się źródłem dla angielskich romansopisarzy. Na podstawie *Eneidy* zaliczano do tego cyklu wszystkie podania odnoszące się do Rzymu.

Podział ten nie wyczerpuje materjału romansów. Brano go z wojen krzyżowych, z podań skandynawskich, z przyniesionych ze wschodu baśni arabskich, z przetworzonych prawie do niepoznania mitów greckich, z ludowych klechd, szczególnie celtyckich — wogóle ze wszystkich możliwych źródeł. Stąd dogodniej traktować romanse w mniejszych grupach, jak czynią nowsi

historycy literatury np. Ker lub Atkins w *Cambridge History of English Literature.*

8. Forma romansów jest przeważnie czysto francuska, a więc wiersz opiera się na ilości zgłosek i jest rymowany. Zrzadka pojawia się zamiast rymu asonancja, częściej zastępuje go lub występuje obok niego aliteracja, jednakże tylko wyjątkowo użycie jej bywa konsekwentnie przeprowadzone. Z biegiem czasu upowszechnia się układ zwrotkowy, zazwyczaj z t. zw. rymem ogoniastym *(rime couée)*, polegającym na tem, że po paru rymujących się z sobą wierszach wraca rym inny (np. wedle schematu *aaab aaab*). Poeci przyswajają sobie różne kunsztowne formy francuskie i na ich wzór tworzą nowe, nieraz zbyt wyszukane i trudne, a więc tamujące swobodny tok opowiadania.

9. Poematy cyklu francuskiego mają zazwyczaj jednakowy schemat treści. Duch wojen krzyżowych wzbogacił dzieje Karola Wielkiego tysiącznemi podaniami o wojnach z niewiernymi. Stąd zawsze przychodzi do pojedynku między jednym z paladynów a dzielnym saracenem, który — pokonany lub niepokonany — nawraca się na wiarę chrześcijańską.

Odmienną treść ma Amis i Amiloun, najpiękniejszy z tych utworów, w którego angielskiej wersji zatracił się zupełnie związek z Karolem Wielkim. Uważano ją długo za oryginalną. Jak już świadczą imiona bohaterów, romans przedstawia ofiarną do najwyższego stopnia przyjaźń. Amiloun zastępuje przyjaciela w sądowym pojedynku. Później Amis i jego żona ofiarują życie swych dzieci, aby Amilouna uleczyć z trądu. Że chorobę tę leczy tylko krew niewinna, było powszechnem w średniowieczu wierzeniem. Dzieje się cud: rodzice zabili dzieci i odchodzą, a za powrotem znajdują je spokojnie śpiące.

10. Grupa skandynawska. Kilka romansów, i to z najpopularniejszych, opiera się na opowieściach skandynawskich, przyniesionych zapewne do Anglji przez Duńczyków i tu przetworzonych, naprzód w duchu anglosaskim, potem w francuskim. Bardzo znany był Król Horn *(King Horn)*, a oto treść Haveloka Duńczyka *(Havelok the Dane)*, również należącego do ulubionych romansów:

Bohaterem jest postać, odpowiadająca dwom historycznym Olafom, występującym w pieśniach *Kroniki anglosaskiej* — pobitemu pod Brunaburgh i zwycięzcy z pod Maldon. Przewrotny opiekun Godard rozkazuje rybakowi Grimowi, aby małego Haveloka utopił, a sam zagarnia koronę. Lecz dziwne światło, ukazujące się nad głową chłopca, zdradza Grimowi tajemnicę jego królewskiego pochodzenia i obaj uchodzą do Anglji. Havelok do-

staje się jako kuchcik na dwór Godricha, który jest opiekunem Goldburghi, córki króla Aethelwolda, i również chce ją pozbawić dziedzictwa. Wyrósłszy na pięknego młodzieńca, królewicz-kuchcik zyskuje sobie sławę ogromną siłą fizyczną. Korzysta z tego Godrich. Obiecał on był wydać Goldburghę za „najlepszego męża w kraju“ i zmusza ją teraz do poślubienia kuchcika, aby tym sposobem odsunąć ją od tronu. Zrozpaczoną królewnę znowu tajemniczy płomyk przekonywa o królewskim rodzie Haveloka, a wierny sługa, przybyły z Danji po załatwieniu się z niegodziwym Godardem, daje świadectwo prawdzie i królewska para otrzymuje swą własność. Havelok i Grim mieli w Anglji wylądować w mieście Grimsby, a końcówka *-by* w nazwach miejscowości pochodzi z języka *Old Norse*, więc z opoki „duńskich“ napadów.

11. Romanse wzięte z angielskich podań ludowych. Trudno nieraz dojść, które z podań powstało na stałym lądzie, a które w Anglji. To też grupa skandynawska łączy się ściśle z romansami, opartemi na angielskich powieściach ludowych jak Guy z Warwick *(Guy of Warwick)* lub Bevis z Hamtoun *(Beves of Hamtoun)*. Bevis (Beues) jest synem hrabiego Southampton, którego zła żona, księżniczka szkocka z domu, namawia cesarza *(Kaiser)* do napadu na Anglję i zabicia swego starego męża. Bevis mści się na cesarzu. Sprzedany w niewolę do Armenji, przebywa na dworze króla Ermyna. Ten ofiaruje mu rękę córki Josiany, byleby wyparł się chrześcijaństwa i oddawał cześć „Apoljonowi“. Mimo swej odmowy jest w łaskach u króla i dzielnemi czynami zdobywa miłość królewny, która oświadcza gotowość zostania chrześcijanką. Dowiedziawszy się o tem, Ermyn oddaje go w ręce sąsiedniego króla i Bevis spędza tam całe lata w straszliwem więzieniu. Uciekłszy wreszcie, wykrada Josianę i zaślubia ją w Kolonji, poczem odzyskuje swą ojcowiznę w Anglji. — Pierwsza wersja *Bevisa* jest francuska.

12. Aleksander Wielki i Ryszard Lwie Serce. Dzieje Aleksandra w średniowiecznem przetworzeniu były ulubionym tematem, lecz zachowana wersja pochodzi aż z XV w. Pewne cechy wspólne z niemi ma romans o Ryszardzie Lwie Serce *(Richard Cœur de Lion)*, na którego przeniesiono kilka motywów z historji Macedończyka. Romantyczna historja wyprawy krzyżowej Ryszarda, nabrała cech legendy. Jest on tu synem Henryka II i czarodziejki Cassadorien. Opisy zwycięskich bojów z Saladynem są nieco nużące. Bohater odznacza się wstrętną dla nas srogością. Nie dość, że każe wymordować 60000 jeńców saraceńskich. Gdy zażądał od kucharza wieprzowiny, a ten, nie mogąc

jej znikąd dostać w Palestynie, podaje mu pieczeń z niewiernych, Ryszard wybucha śmiechem i je z apetytem. Raczy tą samą potrawą i posłów Saladyna. Uwięziony przez Niemców w drodze powrotnej, rozmawia z synem królewskim, który proponuje mu dziwną próbę siły: jednego dnia Wardrewe wymierzy mu policzek, drugiego pozwoli go sobie wymierzyć. Ryszard zgadza się i wytrzymuje, lecz Wardrewe ginie pod jego uderzeniem. Wówczas król każe do jego celi wpuścić wygłodniałego lwa, atoli Ryszard zabija zwierzę, wyrywając mu serce — przez gardło, jak można wnosić z tekstu. Z aluzją do tej historji spotykamy się w *Królu Janie* Szekspira.

13. Grupa wschodnia. Wyprawy krzyżowe dostarczyły poezji pewnych tematów wschodnich. Przeważnie jednak tematy te czerpano gotowe z rozpowszechnionych zbiorów, jak znana i u nas Historja siedmiu mędrców *(The Seven Sages of Rome)*. Występuje tu zła i zmysłowa kobieta, odgrywająca względem cnotliwego pasierba rolę Putyfary. Sprawa wytacza się przed jej męża, cesarza Dioklecjana — i opowieść zamienia się w tak popularny później dzięki *Dekameronowi* romans ramowy, gdyż siedmiu wychowawców oskarżonego występuje z historjami o przewrotności niewiast, a cesarzowa z siedmiu historjami o niegodziwości monarszych doradców. Zdrada jej wykrywa się nareszcie, występek ponosi karę, a cnota otrzymuje nagrodę. Zarówno postać zbrodniczej bohaterki, jak układ ramowy świadczą o wschodniem pochodzeniu.

W romansie Flores i Blancheflour bohaterkę, księżniczkę chrześcijańską, porywają hiszpańscy saraceni i wychowują razem z księciem Floresem. Dorósłszy, wyznają sobie oboje miłość, a ponieważ Flores musi się oddalić, Blancheflour daje mu pierścień magiczny, który ma stracić blask, gdy ona będzie w niebezpieczeństwie. Dzięki niemu książę ocala ją od jednego wrogiego zamachu, ale później Blancheflour dostaje się jako niewolnica do Egiptu. Flores śpieszy na pomoc i zakrada się do haremu. Odkryty tam, opowiada gniewnemu emirowi swoje dzieje i rzecz kończy się szczęśliwie. Duch tego romansu jest typowo wschodni. Bohater walczy nie mieczem, lecz czarami, podstępami, prośbami, przekupstwem. Są także barwne opisy haremu i ogrodów.

14. Grupa trojańska. Jest kilka poematów o wojnie trojańskiej, najdawniejszy z nich ma staroangielską formę wiersza. Wszystkie z bohaterów trojańskich robią średniowiecznych rycerzy, walczących konno i pełnych nabożnej czci dla dam swego serca. Warto z czcią tą porównać słowa Achillesa do Agamem-

nona w I pieśni *Iljady:* „Nie będę ja z tobą walczył o dziewczynę...“ Na pierwszym planie stoi postać Hektora, którego Achilles zabija zdradziecko, jak u Szekspira.

15. Grupa celtycka. Duchowi celtyckiemu przypisują zazwyczaj wniesienie do literatury angielskiej pierwiastku namiętnej miłości, silniejszej nade wszystko, która bohaterów właściwie bez ich woli sprowadza z prawej drogi i spycha w otchłań zagłady. Takie uczucie, łączące Ginewrę z Lancelotem, powoduje w późniejszych wersjach podań o Arturze koniec króla. Jeszcze charakterystyczniej występuje w dziejach Tristana (Tristrama) i Izoldy *(Tristram and Iseult)*. Scott, który w r. 1819 wydał ten romans po raz czwarty, uważał go za utwór Tomasza z Erceldoune, zwanego Rymotwórcą *(The Rhymer)*, z którym spotkamy się jako z postacią ballad. Tomasz żył w drugiej połowie w. XIII, a romans jest późniejszy i autor tylko powołuje się na niego jako na swoją powagę. Używa bardzo sztucznej zwrotki, co utworowi nie wyszło na zdrowie.

Tristram towarzyszy w morskiej przeprawie Izoldzie Złotowłosej, przeznaczonej na żonę jego stryja, króla Marka. Nieszczęście chce, że oboje wychylają napój miłosny, przeznaczony przez matkę Izoldy na to, aby jej związek z Markiem uczynić szczęśliwym i nierozerwalnym. Od tej chwili nie są już panami własnej woli. Namiętność rzuca ich sobie w objęcia. Błąd Izoldy pokrywa wierna Brangwain, zastępując ją w czasie nocy poślubnej w łożnicy Marka. Następuje szereg epizodów, w których król ten, przedstawiony później przez Malory'ego, a za nim przez Tennysona jako człowiek zły, mściwy i podstępny, okazuje się łatwowiernym poczciwiną, systematycznie, nieraz zabawnemi sposobami wywodzonym w pole. Izolda jest przewrotna i okrutna. Tristram przedstawia się jako ideał rycerza.

Scott uzupełnił lukę na końcu, opierając się naturalnie na innych wersjach. Tristram opuszcza królestwo stryja i poślubia za morzem inną Izoldę, zwaną Białoręką, ale dochowuje wiary kochance. Teraz cierpienia jego dorównają niedoli Izoldy Złotowłosej, złączonej z nienawistnym Markiem. Lecz Tristram zaniemógł i tylko dawna kochanka zdolna jest go uleczyć. Posyła po nią, a okręt ma mieć białe żagle, o ile upragniona przybędzie. Wówczas Izolda Białoręka mści się za swą krzywdę, mówiąc nieszczęśliwemu, że widziała czarne. Tristram umiera, a Izolda Złotowłosa na widok ciała pada również trupem.

16. „Sir Orfeo“. Znający mity greckie łatwo rozpozna w tem zakończeniu motyw z podania o Tezeuszu. Lecz jest romans, który w całości powtarza inny mit grecki, strojąc go tylko w średnio-

wieczną szatę. Sir Orfeo jest królem. Jak wieszcz grecki, posiada niebiański dar melodji. Żonę jego Heurodys (Eurydykę) porywa król elfów. Orfeo udaje się na poszukiwania, odnajduje ją i po długotrwałych wysiłkach miękczy pieśnią serce uwodziciela. Tragiczny koniec greckiego podania o zgubnem obejrzeniu się powracającej odpadł.

17. Romanse osnute na podaniach o elfach. Jest kilka poematów, osnutych na stosunku śmiertelnych do wieszczek i elfów. Sir Launfal spędza w zaczarowanem królestwie wieszczki setki lat, które wydają mu się chwilą. W literaturze polskiej pokrewną treść posiada *Fabuła o księciu Adolfie* Drużbackiej (pierwsza połowa w. XVIII). Pobyt człowieka u elfów jest także znanym motywem ballad ludowych.

18. „Sir Gamelyn". Punkty styczne z balladami wykazują i romanse, przedstawiające życie banitów *(outlaws)* po lasach. Z tych nie tyle treścią, ile dziejami budzi zainteresowanie Sir Gamelyn. Znaleziony w rękopisie *Opowieści Kantuaryjskich*, długo uchodził za utwór Chaucera. Tymczasem najprawdopodobniej dostał się tam dlatego, że poeta zamierzał opracować go i wpleść do swego dzieła. Jest to hipoteza Skeata, ogólnie uznana za trafną. Nadto zużytkował treść *Sir Gamelyna* Lodge w *Rozalindzie*, dodając tylko szereg szczegółów i intrygę miłosną, a nowela ta, jak wiadomo, była źródłem Szekspira w *Jak się wam podoba.*

19. Romanse humorystyczne. Niektóre romanse posiadają pierwiastek humoru. Sir Cleges jest rycerzem niezmiernie miłosiernym i hojnym. Cnoty te doprowadzają go do zupełnej nędzy. Wtem w czasie najostrzejszej zimy znajduje w swym ogrodzie czereśnię pokrytą owocem. Wybiera się więc na dwór króla Uthera w nadziei, że za tę osobliwość dostanie sutą nagrodę. Ale dworzanie nie chcą dopuścić go przed oblicze monarchy, bo każdy pragnie sam coś na tem zarobić. Ostatecznie Sir Cleges przyrzeka, że odda im całą nagrodę. Stanąwszy przed Utherem, prosi go o 12 kijów, które otrzymują chciwi dworacy.

20. Cykl brytański. W szeregu poematów, ściślej od *Tristana* i *Izoldy* związanych z postacią Artura, występują różni rycerze Okrągłego Stołu, mianowicie Sir Gawain, dzielny i szlachetny, który dopiero później nabierze rysów przewrotnego okrutnika, a ostatecznie lekkomyślnego, kochliwego chłystka, Sir Yvain w towarzystwie lwa przyjaciela, Sir Kay, który i tu, jak u Wolframa von Eschenbach, nie ma szczęścia w pojedynkach, i cały zastęp innych bohaterów. Wszechwładnie panuje duch rycerski. Jesteśmy dalecy od ludożerczego temperamentu Ryszarda

Lwie Serce. Dzielni towarzysze Artura są skłonni do poświęceń, średniowieczny kult kobiety kwitnie.

Sam Artur przeważnie ukazuje się tylko epizodycznie, wyznacza rycerzom zadania i oczekuje ich na swym dworze, gdzie odbywają się ogólne zebrania w Nowy Rok czy Zielone Święta. Czasem jednak i osobiście wyrusza na przygody. „Końcem epopei" zajmują się dwa poematy o Śmierci Artura *(Mort Arthur)*. Tytuł, zdaje się, tradycyjnie nadawano wszystkiemu, co odnosiło się do tej postaci, gdyż jeden z poematów wcale nie przedstawia straszliwej „bitwy na zachodzie". Zajmuje się miłością Lancelota i Ginewry, a wspomina już o beznadziejnem uczuciu ku Lancelotowi dziewicy z Ascolat (Astolat), które Tennysonowi posłuży za przedmiot do najpiękniejszej z *Idyl królewskich* i do romancy *Lady of Shalott*, wyższej jeszcze pod względem artystycznym.

W drugim poemacie król w bitwie z Modredem odnosi śmiertelną ranę i — wbrew ogólnej tradycji, a zgodnie z Geraldem Walijczykiem — umiera, poczem odbywa się wspaniały pogrzeb w Glastonbury.

21. Fabliaux. Na zakończenie tego okresu wymienić należy drobne wierszowane utwory, pisane na wzór francuskich *fabliaux*. Dają one humorystyczne obrazki życia współczesnego, czasem nazywając ludzi i rzeczy po imieniu, czasem przetwarzając z wielką swobodą tematy bajek starożytnych lub historję lisa Reynarda, tak rozpowszechnioną w średniowieczu. Jest tu silnie reprezentowany pierwiastek satyryczny, a zwierzęta zawsze oznaczają mnichów, rycerzy i t. p.

ROZDZIAŁ IV.

WSPÓŁCZEŚNI CHAUCERA (1350—1400).

1. Zwycięstwo angielszczyzny. Około połowy XIV w. proces zlania się z sobą dwóch narodów w jeden był mniej więcej ukończony. Pod wpływem rozpoczętej przez Edwarda III (1327 do 1377) wojny stuletniej przyszła zupełna świadomość istniejącej już dawno narodowej wspólności. W tym czasie i arystokracja, szczycąca się krwią normandzką, zaczyna porzucać język francuski jako mowę nieprzyjaciół. Wpłynęła na to zresztą i niechęć do pochodzących z za kanału La Manche faworytów królewskich za Henryka III i Edwarda II.

Angielszczyzna, zasilona nowemi wyrazami i przekształcona działaniem normandzkiej francuszczyzny, staje się językiem całego

narodu. Jako widomy znak jej triumfu przytaczają zazwyczaj fakt otwarcia w r. 1362 parlamentu mową tronową angielską. Odtąd obrady stale odbywają się w tym języku.

2. Gwara sądowa. Tylko na dworze często jeszcze rozbrzmiewa mowa sąsiadów. Wiemy, że stale używał jej np. Henryk IV (1399–1413). W sądownictwie utrzymuje się dziwna gwara, będąca mieszaniną normandzkiej francuszczyzny, średniowiecznej łaciny i angielskiego, a konserwatyzm wielkobrytański i tendencja prawników do tego, aby na wzór lekarzy odgrodzić się od laików niezrozumiałemi dla nich dźwiękami, sprawia, że ciekawy ten stan rzeczy trwa przez kilka wieków, gdy zaś XVIII stulecie przeważnie usunie go *de facto*, a z początkiem XIX przyjdzie do zniesienia go *de iure*, zastarzałe głupstwo znajdzie jeszcze pewną ilość obrońców.

3. Pierwiastek narodowy w literaturze. Równolegle ze zwycięstwem angielszczyzny idzie stopniowe i powolne unarodowienie literatury, która przestaje być czysto naśladowniczą. Charakterystyczny jest pod tym względem rozwój twórczości Chaucera. — U samego początku tego okresu stoi cykl poematów, wskrzeszających aliterację. Autor ich musiał być człowiekiem nie tylko wybitnych zdolności, lecz także wielkiego wykształcenia. Niewątpliwie więc użycie przez niego artystycznego środka metryki staroangielskiej — mimo, że po za tem stosuje francuski system wierszowania — należy przypisać świadomej dążności do tworzenia w duchu narodowym.

4. Dwie grupy pisarzy. Dalsza literatura tego okresu rozpada się na dwie grupy. Z jednej strony stoją pisarze religijni, częściowo przesiąknięci ideami reformatorskiemi. Odrzucają umyślnie obce wzory i tradycyjne ozdoby, a dążą do surowej prostoty, nie rozpraszającej uwagi pięknością formy i szczegółów, równocześnie zaś kojarzą po raz pierwszy charakterystycznym sposobem demokratyzm z nieprawowiernością i dodają często do tych pierwiastków wizjonerską mistykę. Ten kierunek wyda kiedyś najbardziej typowe dzieła umysłowości angielskiej.

Drugi w przeciwieństwie do niego możnaby nazwać literackim. Tu panują wzory francuskie, bądźto już nam znane, bądźto nowe. Lecz największy poeta średnioangielski, spłaciwszy dług wpływom francuskim i włoskim, szuka dróg, jakiemi nie chadzali jego poprzednicy. Zatrzymuje obcą formę i nadal korzysta z dotychczasowych źródeł, lecz równocześnie wprowadza do literatury szereg postaci, wziętych ze współczesnego angielskiego życia, a przedstawionych z rubasznym, realistycznym humorem. Staje się protoplastą angielskiego humoru i zapowiada

jego triumfalny pochód poprzez dzieła komedjopisarzy elżbietańskich i powieściopisarzy XVIII w. ku Dickensowi i Thackeray'owi.

5. Ostatnie błyski feudalizmu. Korzenie obu tych kierunków tkwiły głęboko w historji i życiu społecznem epoki. Zaczynało się mieć pod koniec średniowiecznemu światu. Lecz zanim system feudalny upadł, błysnął raz jeszcze jasnym płomieniem w pierwszej części długiego panowania Edwarda III. Świetne zwycięstwa króla i Czarnego Księcia nad Francuzami szły w parze z pełnemi przepychu uroczystościami dworskiemi, z turniejami, z ustanowieniem orderu podwiązki (1348?). Około króla i licznej jego rodziny, skupiał się mnogi zastęp wiernych sług — żołnierzy i dyplomatów, zapatrzonych w te nietrwałe blaski i niezdolnych do wyzwolenia się z pod ich uroku nawet wtedy, gdy już zagasły. Do tego zastępu należał i Chaucer, którego dobroduszna i optymistyczna natura ciągnęła do przedstawiania nie smutnych i ponurych, lecz wesołych i olśniewających stron życia, jakkolwiek nie był ślepy i na tamte.

6. Ruch socjalny. Lecz pod koniec rządów Edwarda III przyćmił się widnokrąg. Wymknęły się z rąk wszystkich podboje, a beznadziejna walka o ich utrzymanie pochłonęła dużo krwi i złota. Zstąpił do grobu narodowy bohater Czarny Książę, a stary król, wyczerpany wielkiemi czynami młodości i dojrzałego wieku, omotany sidłami niegodnej kobiety, nie umiał sobie dać rady z nowemi zadaniami.

„Czarna śmierć" porwała z górą trzecią część ludności, pola leżały odłogiem, a zmiana w stosunkach ekonomicznych po raz pierwszy wywołała walkę pracy z kapitałem. Srogi i niesprawiedliwy Statut Robotniczy rozjątrzył tę ranę społeczną, a gdy po Edwardzie nastąpił jego samowolny i lekkomyślny wnuk Ryszard II, wprędce doszło do pierwszego wielkiego buntu chłopskiego (Wata Tylera — 1381). Utopiono go we krwi, lecz raz rzuconego ziarna już nie można było wyplenić. Nie tak łatwo zapominano popularnego wierszyka:

When Adam delved and Eva span,
Who, tell me, then was gentelman?

(Gdy Adam kopał, a Ewa przędła, kto wtedy — powiedzcie mi — był szlachcicem?)

7. Rozłam w Kościele. Rozdwojenie społeczeństwa spotęgował rozłam, jaki — częściowo pod jego wpływem — nastąpił w Kościele. Lepiej uposażony kler, oddany gromadzeniu bogactw, użyciu i polityce, którego przedstawicielem — naturalnie jako prze-

jaskrawiony typ ujemny — jest Winchester w *Henryku VI* Szekspira, bronił systemu feudalnego, a równocześnie nie chciał reformy Kościoła, bo dobrze mu było z istniejącemi stosunkami. Stał więc twardo przy starej hierarchji i przy powadze papieskiej, zachwianej mocno niewolą awinjońską, zachodnią schizmą, handlem odpustami oraz zepsuciem, panującem pośród wyższych dostojników kościelnych.

Natomiast ubożsi księża poczuwali się do wspólności z niższemi klasami. Odegrali wybitną rolę w ruchach chłopskich — np. John Ball w buncie Tylera. Lecz kwestje społeczne łączyły się dla nich z religijnemi. Odrodzenie dzieła Piotrowego widzieli w powrocie do prostoty pierwszych chrześcijan, w oparciu się raczej na Piśmie św., niż na tradycji, w zburzeniu hierarchji, tchnącej duchem świeckim. Z temi dążeniami szła w parze mistyka, której godłem możnaby uczynić słowa Mickiewicza:

Bóg maluczkim objawia,
Czego wielkim odmawia.

Wszystkie omówione pierwiastki znajdziemy w literaturze.

8. Cykl aliteracyjny. „Perła". Około połowy w. XIV musiały powstać cztery poematy, zachowane w pięknym iluminowanym rękopisie. Większość krytyków przypisuje wszystkie temu samemu autorowi, za czem przemawia i forma, łącząca rym z aliteracją, i język północny, ten sam we wszystkich czterech utworach, i właściwości stylu, i podkład ideowy. Przypuszczenia co do osoby autora, jako nie wiodące do konkretnych wyników, można pominąć. Natomiast ciekawa jest kwestja, skąd w tym czasie w poematach o wysokiej wartości artystycznej pojawiła się aliteracja. Wysnuwano stąd wniosek, że na północy musiała istnieć szkoła literacka, zachowująca ciągłość tradycji od czasów anglosaskich, lecz że wszystkie jej wcześniejsze utwory zaginęły. Brak na to jakichkolwiek realnych dowodów, aliteracja zaś występuje w poemacie Perła *(Pearl)* obok rymu, wiążącego wiersze w bardzo sztuczne zwrotki, zbliżone równocześnie do sonetu i do starofrancuskiej ballady, i wygląda raczej na ozdobę, wprowadzoną dla nadania formie cech rodzimych, niż na owoc nieprzerwanej tradycji.

Perła jest elegją na śmierć córki, której imię musiało być Margery czyli Margerita. Jak w *Trenach* Kochanowskiego, boleść ustępuje tu ostatecznie miejsca zgodzie na wolę Bożą i ukojeniu, gdyż poeta ogląda we śnie Perłę swą w rajskim ogrodzie. Ogród ten jednak z całym szeregiem konwencjonalnych szczegółów i z nieodzownym snem zapożyczony jest z francuskiego *Roman*

de la Rose, o którym wypadnie parę słów powiedzieć przy Chaucerze.

Poetyckie zalety *Perły* dzielą w nieco mniejszym stopniu dwa inne utwory tego cyklu, Cierpliwość *(Patience)* i Czystość *(Cleanness)* napisane wierszem nierymowanym, aliteracyjnym. Treść mają moralizatorską, operują zaś przykładami z Pisma św.

9. „Sir Gawaine i Zielony Rycerz". Największe znaczenie ma czwarty poemat, Sir Gawaine i Zielony Rycerz *(Sir Gawayne and the Grene Knight)*, w którym popularne motywy brytańskiego cyklu połączone są z pewnem staroirlandzkiem podaniem i zużytkowane do celów moralizatorskich. Obok tego wszystkiego *Sir Gawain* zawiera piękne opisy przyrody, natchnione widocznie przez obserwację, bo dalekie od wszelkiej konwencjonalności. Tłem wypadków nie jest jakiś pozbawiony cech charakterystycznych krajobraz, lecz góry walijskie.

W dzień Nowego Roku, Artur ucztuje z dworem w Camelot. Wtem przybywa olbrzymi rycerz w zielonej zbroi i na zielonym koniu. Rzuca zebranym wyzwanie. Kto odważy się je przyjąć, będzie natychmiast miał prawo spróbować uciąć mu głowę toporem, ale musi zobowiązać się przysięgą, że za rok wyszuka go i na jego cios wystawi swoją szyję. Gawaine za zezwoleniem króla, przyjmuje te warunki. Pod jego potężnym ciosem spada głowa Zielonego Rycerza, lecz ten spokojnie podnosi ją z ziemi; głowa przypomina Gawaine'owi, że w przyszły Nowy Rok ma stawić się w Zielonej Kaplicy — i rycerz się oddala.

Wierny danemu słowu, Gawaine przed następnemi świętami Bożego Narodzenia wyrusza na północ i szuka Zielonej Kaplicy. Przybywa do zamku, którego pan zapewnia go, że kaplica ta jest w pobliżu i zatrzymuje tymczasem u siebie. Przez trzy ostatnie dni roku gospodarz chodzi na polowanie, gość dotrzymuje towarzystwa jego żonie. Pani kusi Gawaine'a. Ponieważ umówili się z gospodarzem, że co wieczór oddadzą sobie plon całodzienny, Gawaine oddaje mu pierwszego dnia jeden pocałunek, drugiego dwa, trzeciego trzy, ale tym razem milcząco zatrzymuje darowany sobie przez damę zielony pas, który ma chronić noszącego od wszelkiego szwanku. Czyni to naturalnie ze względu na spotkanie z Zielonym Rycerzem, które rzeczywiście następuje w dzień Nowego Roku.

Groźny przeciwnik wznosi topór, lecz Gawaine nie umie zapanować nad sobą i uchyla się przed ciosem. Skarcony przez Zielonego Rycerza, za drugim razem czeka nieruchomy, ale żelazo spada nie na jego szyję. Za trzecim otrzymuje lekką ranę i, dobywszy miecza, oświadcza, że dotrzymał układu i teraz staje

do walki na równych prawach. Zielony Rycerz jednak wyjawia mu, że to on jest panem zamku i że świadomie wystawił jego czystość oraz uczciwość na próbę. Gdyby Gawaine był oddał i zielony pas, byłby wyszedł całkiem nietknięty. Ale postępek jego usprawiedliwia częściowo obawa o życie, a przezwyciężenie trzydniowych pokus dowodzi, że jest perłą pomiędzy rycerstwem.

Po powrocie na dwór Artura Gawaine opowiada, co go spotkało, nie szczędząc sobie samemu zarzutów. Lecz cały Okrągły Stół uznaje jego zasługę i postanawia na pamiątkę nosić zielone przepaski.

To zakończenie poematu stanowi wyraźną aluzję do ustanowienia orderu podwiązki, którego datę można uważać za *terminus a quo* jego powstania. Czyni również nieprawdopodobną hipotezę, aby pewien Szkot był autorem *Sir Gawaine'a*.

Niezwykle piękny ten utwór słusznie uznano za klejnot romansów rycerskich.

10. Langland. Już przed połową w. XIV zaczął się żywy ruch religijny, ściśle związany ze stosunkami politycznemi i ekonomicznemi. Początkowo charakteryzuje go zwrot od teologicznych dociekań do piekących kwestyj codziennego życia i podjęcie pracy kaznodziejskiej przez ludzi z niższemi święceniami tylko lub z częściowemi studjami. Filozoficzno-teologiczne wykształcenie zastępował im żar uczucia, dochodzący czasem do mistycznej ekstazy, jak u **Ryszarda Rolle** († 1349), którego Wyrzut sumienia *(Prick of Conscience)* jest jeszcze zupełnie prawowierny.

Klęski drugiej połowy XIV w. odbiły się na sławnym poemacie Widzenie Williama, dotyczące Piotra Oracza *(The Vision of William concerning Pierce the Ploughman)*. Między krytykami niema zgody, czy to jest dzieło jednego, czy kilku ludzi. W każdym razie przynajmniej część napisał zapewne William Langland (lub Langley), ubogi duchowny bez wyższych święceń, który, jak sam mówi, żył w Londynie i z Londynu, a ubierał się, jak „*Loller*“, ale nim nie był. Nie można dziś osądzić, czy miał na myśli członka sekty lollardów, czy tylko miejskiego włóczęgę.

11. Redakcje, forma i budowa „Piotra Oracza“. Trzy wersje poematu pochodzą z r. 1362(?) z 1376—7 i z 1393—8. Druga podwaja liczbę wierszy pierwszej, trzecia zawiera cały szereg zmian i dodatków. Formą jest stary, niezgrabny wiersz aliteracyjny, bez rymu. Styl odznacza się brakiem wszelkich ozdób artystycznych.

Wartość poematu Anglicy nieco przeceniają ze względu na ducha protestanckiego i znaczenie historyczno-obyczajowe. *Piotr Oracz* łączy sprzeczne pierwiastki, wprowadzając francuski motyw snu i alegorję dramatu moralnego przy roztrząsaniu kwestyj religijnych i społecznych. Postaci alegoryczne zachowują się dwojako. Raz działają i mają nawet z sobą zawierać małżeństwa, drugi raz tylko dysputują, a treść ich przemów niezawsze zgadza się z charakterem. Krytycy, widzący w *Piotrze Oraczu* utwór kilku ludzi, opierają się na tym fakcie, a równocześnie wskazują na szereg sprzeczności, które jednak mogłyby być niedopatrzeniami jednego autora, nie piszącego jednym ciągiem. Bo też widoczny jest brak zdolności kompozycyjnej. Francuski krytyk Jusserand, zwolennik i główny przedstawiciel teorji jedności, mówi, że poeta raz jest panem, raz sługą swoich myśli. Prąd ich unosi go co chwila, jak gadułę, który nigdy nie kończy rozpoczętej anegdoty, bo wciąż przerywa ją nowemi, nasuwającemi się wskutek kojarzenia wyobrażeń.

12. Kwestje kościelne i społeczne w poemacie. Langland jest pod względem religijnym w zasadzie prawowierny i godzi się również z istniejącym porządkiem społecznym. Lecz ma dużo ducha krytyki. Powtarza kilkakrotnie z naciskiem myśl, że bogatemu trudno wejść do Królestwa niebieskiego. Piętnuje występki kleru. Zwraca się i przeciw zachłanności Rzymu. Ideałem jego jest Piotr Oracz, pracujący wytrwale i bez szemrania. Gdy Rycerz chce mu pomagać, Piotr go wstrzymuje, bo zadanie Rycerza jest inne. Ma on czuwać nad bezpieczeństwem pracujących. Lecz gdy przyszła potrzeba, Rycerz okazuje się zbyt słabym.

Nie wiemy, gdzie poeta operuje ironją, gdzie przemawia na serjo. Tak np. gdy napomina szlachtę, aby przez wszystkie dni tygodnia prócz niedzieli polowała na wilki, niedźwiedzie i lisy, trudno rozstrzygnąć, czy jest to nawoływanie do tępienia złego, czy szyderstwo z próżniaczego i nieproduktywnego trybu życia klas wyższych.

13. Kwestje polityczne. W innem miejscu autor parafrazuje znaną bajkę o myszach, kocie i dzwonku. Gdy plan szczurów przywiązania kotowi dzwonka do ogona zawiódł z braku wykonawcy, zabiera głos „mysz, która dużo wie“ i tłumaczy, że nawet gdyby zabito kota, przyjdzie drugi, a źle, gdy „kot jest kocięciem“, co uzasadnia także cytatem z *Ksiąg Salomonowych*. „Co do mnie“, mówi owa mysz dalej, „nigdy za mą radą nie zrobi nikt krzywdy kotowi lub kocięciu — i niech nikt nie mówi o obrożach“ (z dzwonkiem). „Nigdy nie kupię obroży, bo choćby mnie to miało dużo kosztować, będę trzymała się swego rozsądku i zno-

siła postępowanie kota wedle jego własnej woli. Szkoda, która niejednego karci, nauczy kota lepszego sposobu postępowania. Gdyby kot i jego kocięta nie były wciąż gotowe rzucić się na nas, my, myszy, zjadłybyśmy zboże niejednemu człowiekowi, wy, szczury, pobudziłybyście ludzi spoczywających. Gdybyście osiągnęły to, czego pragniecie, same nie mogłybyście rządzić". Tu autor zaznacza, że czytelnicy muszą sami wytłumaczyć sobie znaczenie tego „snu o myszach". Zgadujcie — ja, jak Bóg na niebie, nie śmiem.

Naturalnie kot oznacza starego Edwarda III, kocięta jego synów, owo kocię, któreby mogło „zostać kotem", domniemanego następcę tronu, wnuka królewskiego Ryszarda. Lecz nasuwa się pytanie, czy autor rzeczywiście przez usta swej mądrej myszy stara się uspokoić buntownicze dążenia, które potem wybuchły krwawym ruchem Wata Tylera, czy też ironizuje, wydrwiwa zbyt umiarkowanych i poprostu wygłasza w niezmiernie oględnej i chytrej formie mowę podburzającą.

14. Lady Meed. Langland nienawidził próżniaków i chcących żyć bez pracy. Tych, których choroba czyni do niej niezdolnymi, należy utrzymywać. Lecz tacy, co tylko udają chorych i słabych, zasługują najwyżej na końską i psią strawę. Wogóle wycieczki satyryczne są częste. Lwia ich część kieruje się przeciw prawnikom, wstrętnym poecie dlatego, że nic za darmo nie robią.

Rozróżnia on dwa rodzaje zapłaty — uczciwie zapracowaną i niesłuszną. Tej symbolem jest Lady Meed, Pani Zapłata, której nie brak pewnych rysów... łapówki. Ma zaślubić Fałsz, a na ślub schodzą się Symonja, Kłamca, Prawo świeckie i tym podobne osobistości. W intercyzie ślubnej wymienione są królestwo Chciwości, wyspa Lichwy, Obżarstwo, Klątwy, hrabstwo Zawiści, zamek Gnuśności, baronja Rozpusty. Teologja udaremnia związek i sprawa wytacza się przed króla. Zapłata daremnie usiłuje przekupić sumienie. Król radzi się Rozumu, ten zaś daje mu szereg wskazówek. Jest to aluzja do niedołężnych rządów Edwarda III pod koniec panowania. Pani Zapłata prawdopodobnie oznacza także kochankę królewską, Alicję Perrers.

15. Bulla św. Prawdy. Oto jest krótkie i pobieżne streszczenie jednej z części poematu w najstarszej wersji, mianowicie części drugiej. Pierwszą wypełnia satyra, przedstawiająca cały szereg postaci realnego życia, trzecią opowiadanie o tem, jak Piotr miał prowadzić autora i mnogi tłum ludzi do św. Prawdy. Ale zanim wyruszą, musi dokończyć roboty. Tych, którzy nie chcą pomagać, straszy zopowiedzią głodu. Idzie potem epizod,

bardzo charakterystyczny ze wzlędu na religijne poglądy Langlanda. Św. Prawda przysyła Piotrowi bullę z odpuszczeniem grzechów dla niego i jego potomstwa t. j. dla klas niższych, a także dla królów, rycerzy i biskupów, spełniających swe obowiązki. Wśród dyskusji nad tem, kogo wyłączyć, bo nie zasłużył na łaskę, jeden z księży ogląda pismo i znajduje tam tylko łacińskie zdanie: „*Et qui bona egerunt, ibunt in vitam aeternam; qui vero mala, in ignem aeternum*“ — „A ci, którzy czynili dobrze, pójdą do życia wiecznego, ci, którzy źle czynili, w ogień wieczny“. Piotr drze bullę i bluźni, zapowiadając, że nie będzie pracował. Zaczyna kłócić się z księdzem, cytując obficie *Pismo św.* Ich rozmowa powoduje przebudzenie poety — „bez jadła i bez grosza“.

16. „Czyń dobrze, Czyń lepiej i Czyń najlepiej“. W dalszym ciągu pierwszej wersji, przypisywanym przez zwolenników teorji kilku autorów już komu innemu, występują alegoryczne postaci Czyń dobrze, Czyń lepiej i Czyń najlepiej *(Do-well, Do-better, Do-best)*. Szereg różnych osób roztrząsa dręczące chrześcijanina wątpliwości. Niewiadomo, dlaczego Adam zjadł jabłko, dlaczego cesarz Trajan, choć poganin, dostał się do nieba. Poglądy poety zaczynają trącić herezją. Albo rzeczywiście pisze to już kto inny, albo autor przeszedł ewolucję.

17. Apoteoza Piotra. Nie będę streszczał dalszych ustępów, poświęcę tylko jeszcze wzmiankę najbardziej znanemu, dodanemu w drugiej wersji. Jest to apoteoza Piotra Oracza. Ukazuje się on, jadąc boso na osiołku na turniej z Szatanem. A może to nie Piotr, lecz kto inny? Wiara spoglądająca przez okno, woła: „Synu Dawidowy!“ Następuje opis męki Pańskiej, a przerażony Szatan gotuje się do obrony swego zamku, ustawiając działa na murach. Ten nieszczęśliwy pomysł „artyleryjski“ spotkamy i w *Raju utraconym*.

18. Popularność „Piotra Oracza“. *Piotr Oracz* wywarł silny wpływ na wiele utworów, np. na słynną alegorję Bunyana, obdarzonego większym talentem kompozycyjnym i większą plastyką. I ona jest wizją z postaciami o charakterze niewizjonerskim. Ale poemat był popularny już i w w. XIV. Trafił w nastrój szerokich mas, a raczej był tego nastroju wypływem. Naśladowano go i cytowano, a jeszcze pierwsi protestanci posługiwali się nim w swoich celach. Pociągał ich między innemi mnogością przytoczeń z *Pisma św.* Za proroctwo uważano jego słowa, że „kiedyś opat z Abyndoun“ (Abingdon) „otrzyma cios od pewnego króla i rana będzie nieuleczalna“. Jak mówi Andrew Lang, Henryk VIII spełnił przepowiednię, ale to nie polepszyło położenia malucz-

kich, których Langland był orędownikiem, lecz jeszcze znacznie je pogorszyło.

19. Wyclif. Pierwsza wielka herezja, o sto kilkadziesiąt lat wyprzedzająca wystąpienie Lutra i Kalwina, opierała się na nauce Jana Wyclifa (1329? — 1384). Głośniejszy od niego Hus prawie bez zmiany powtórzył tylko jego poglądy zawarte w całym szeregu pism, które zjednały Wyclifowi nazwę *doctor evangelicus*. W r. 1378 wystąpił on otwarcie przeciw papieżowi i założył rodzaj zakonu „biednych księży" — większość wcale nie była księżmi — a ci, uzbrojeni w pisma reformatora, głosili jego naukę, wymierzoną przeciw hierarchji kościelnej, tradycji, bogaczom i transsubstancjacji, a wysuwającą na każdym kroku jako rozstrzygającą powagę Pismo św. Zresztą szli oni dalej, niż mistrz, i szerzyli socjalistyczne zapatrywania o podziale dóbr świata. Owocem ich działalności był krwawy bunt Wata Tylera i powstanie sekty lollardów, której prześladowanie rozpoczęto z początkiem XV w. aktem *De haeretico comburendo*. Tymczasem Wyclif, usunięty z uniwersytetu oksfordzkiego i napróżno wzywany do Rzymu, a przez ostatnie dwa lata życia sparaliżowany, spokojnie dokonał żywota.

Dla literatury nieporównanie większe znaczenie od jego łacińskich rozpraw ma Tłumaczenie Pisma św. Nowy Testament przełożył rektor Baliol College sam, Stary z pomocnikami. Nie wiemy, o ile posiłkowali się wersjami poprzedników, które musiały istnieć, gdyż w XIV w. Kościół nie miał nic przeciw czytaniu przez ludzi świeckich *Pisma św.* w języku narodowym, a dopiero po burzy, rozpętanej przy jego pomocy przez „biednych księży" zaczął tego zabraniać.

Proza angielska Wyclifa odznacza się prostotą i przejrzystością. Kazania jego są krótkie, pozbawione ozdób stylistycznych, a pełne siły, zwroty polemiczne często zbyt dosadne. W tłumaczeniu *Pisma św.* uczniowie dodali wstępy do poszczególnych ksiąg i objaśnienia. Wogóle przy współpracy na wielką skalę trudno czasem stwierdzić, co od kogo pochodzi. Działalność Wyclifa i wyklifitów właściwie rozpoczyna rozwój prozy angielskiej, a ich przekład był podstawą wszelkich późniejszych.

20. Trevisa. Do umiarkowanych zwolenników Wyclifa należał John Trevisa, wypędzony z Oxfordu w r. 1376, który przełożył z łaciny dwa ogromne dzieła średniowieczne. Był słabym łacinnikiem, nadto angielszczyzna jego grzeszy rozwlekłością, noty są rozbrajająco naiwne. „Satyra" pochodzi według niego od *satis*. Język jego jest już zbliżony do dzisiejszego, a liczba wyrazów, które od tego czasu wyszły z użycia, stosunkowo nieduża.

21. „Podróże Mandeville'a". Jedynym nienaukowym utworem prozaicznym tych czasów są Podróże Sir Johna Mandeville'a, rycerza (ze zbytecznym synonimem w tytule: *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, Knight).* Budzą zainteresowanie już nie tylko językiem, ale i treścią. Ze zdolnością mistyfikacji przy przytoczeniu najdrobniejszych szczegółów, godną Daniela Defoe, autor opisuje miejscowości i ich mieszkańców, mieszając autentyczną geografję z fantastyczną, wplatając legendy i anegdoty, zatrzymując się raz po raz przy nieistniejących lub gdzie indziej istniejących grobowcach i zabytkach.

We wstępie zapowiada rodzaj przewodnika do Ziemi św. i podkreśla pobożną tendencję książki. Ale naprawdę nie tyle chce pouczać, co bawić. Czerpiąc z najrozmaitszych źródeł, także z opisów prawdziwych podróży i kronik, roztacza obraz świata, który przy średniowiecznej łatwowierności długo utrzymywał się w umysłach. Przedstawiwszy wszystkie możliwe drogi do Palestyny, nie poprzestaje na tem, lecz dołącza podróże po różnych innych ziemiach. Jest tu i kraj amazonek i kraj pigmejów, wojujących z żórawiami. Żenią się oni w wieku pół roku, a kto dożyje ośmiu lat, uchodzi za sędziwego. Mają w pogardzie ludzi naszego wzrostu i pewną ich ilość trzymają dla robót rolnych.

Mandeville rozpowszechnił także bajkę o tajemniczym chrześcijańskim władcy w Azji, zwanym ksiądz Jan *(Prester John)*, z którym spotkamy się jeszcze u Szekspira *(Wiele hałasu o nic*, II, 1).

Geografji i etnografji dorównywa historja naturalna, oparta w części na Plinjuszu, ale jeszcze fantastyczniejsza. Dowiadujemy się o dyniach, z których po dojrzeniu wydobywa się zwierzątko, wyglądające, jak owca bez wełny, i o mrówkach wielkości psów, strażniczkach skarbów. Diamenty rosną na skałach, są dwupłciowe i mnożą się, jak zwierzęta lub rośliny. Żywią się rosą niebieską, a o ile zapewnić im odpowiednie warunki, powiększają się z roku na rok. Ale opis krzewu bawełny jest, rzec można, ścisły, a wielki podróżnik, puszczając wodze swej wyobraźni, zapewnia nas, że ziemia jest okrągła i możnaby obszedłszy ją, wrócić w to samo miejsce, skąd się wyszło.

Opowiadając swe dziwy, Mandeville dodaje często, że pomija niejedno — częścią dlatego, że ludzieby nie uwierzyli, częścią zaś poto, aby pozostawić coś dla innych podróżników.

Nadzwyczajna ta książka powstała pierwotnie we Francji, rzekomo na podstawie opowiadań Sir Johna Mandeville i lekarza, który go miał pielęgnować w chorobie. Możliwe, że autorem był Jan d'Outremeuse. W każdym razie jest bardzo zręczną kompi-

łacją. Miała wielkie powodzenie, o którem świadczy istniejących 300 rękopisów w różnych językach. Naturalnie tłumacze dowolnie zmieniali ją i uzupełniali.

Jej angielszczyzna stoi znacznie wyżej od języka wyklifitów i Trevisy. Tautologja w tytule jest wypadkiem wyjątkowym — być może zresztą, że jest to *hendiadys*, przyczem *travaile* miałoby znaczenie, zachowane po dziś dzień w francuskiem (więc: „żmudna podróż)". Styl odznacza się prostotą, dobór wyrazów jest trafny. Ale największe znaczenie nadaje *Podróżom Mandeville'a* fakt, że po raz pierwszy użyto tu prozy właściwie nie do celów dydaktycznych. Odtąd zacznie ona coraz częściej współzawodniczyć z poezją w literaturze pięknej.

22. Gower. Chaucer znacznie wyprzedził swój wiek i, jak najwyższe szczyty tatrzańskie leżą poza głównem pasmem, stoi nieco na uboczu. Jakkolwiek więc John Gower (zmarły w podeszłym wieku w r. 1408) pisał swój angielski poemat już pod wpływem największego ze współczesnych, omawiam go na tem miejscu — tem bardziej, że był to ostatni bardziej znany poeta, tworzący także po francusku.

Musiał być w przyjaźni z Chaucerem, bo ten, wyjeżdżając w r. 1378 do Włoch, powierzył jemu i drugiemu znajomemu pieczę nad swojemi sprawami. Stosunek musiał popsuć się, zapewne wskutek żartobliwej wzmianki w prologu do *Opowieści Prawnika*, stwierdzającej, że i „moralny Gower" czasem wybierze przedmiot nieprzyzwoity. Gower musiał gniewać się o to, bo w późniejszych rękopisach *Confessio amantis* nie spotykamy wierszy na cześć Chaucera, wplecionych w tekst pierwszej wersji.

Gower był przez długi czas sławny i jeszcze Sir Filip Sidney w *Obronie poezji* (wydanej pośmiertnie w r. 1595) stawia go narówni z Chaucerem. Była to sława zasłużona chyba płodnością. Zachowany do dziś nagrobek przedstawia poetę w leżącej pozycji, wspartego na trzech księgach z tytułami Speculum meditantis, Vox clamantis i Confessio amantis. Pierwsze napisał po francusku i odkryto je dopiero w r. 1895, drugie po łacinie — zapewne dlatego, że ma treść polityczną, trzecie po angielsku — i to tylko warto nieco dokładniej omówić.

Olbrzymi poemat liczy trzydzieści kilka tysięcy potoczystych i dość regularnych wierszy ośmiozgłoskowych. Alegoryczny aparat i technika w znacznej części pochodzą z *Romansu o róży*. Pedantyczną subtelność, wielomówność i nużące dygresje *Spowiedź zakochanego* dzieli z średniowieczną poezją dydaktyczną. Ale nie mogąc się pozbyć dążności moralizatorskich, Gower jednak głównie zabawienie czytelnika miał na myśli.

Poecie, skarżącemu się przed Wenerą, że mimo wiernej służby nie otrzymał od niej żadnej nagrody, bogini każe odbyć spowiedź przed Genjuszem, swoim kapłanem. Ten roztrząsa mu sumienie, trzymając się porządku siedmiu grzechów głównych. Każdy grzech w zastosowaniu do miłości ma pięć odcieni, które Genjusz ilustruje przykładami, zaczerpniętemi z różnych źródeł starożytnych i średniowiecznych. Tym sposobem Gower opowiada około setki miłosnych historyj. Klasyczne są ciekawie przetworzone. Syreny Homera nie są tu ptakami o kobiecych głowach, lecz, jak w herbie Warszawy, mają rybie ogony. Ze względu na Szekspira interesuje nas historja Pyrama i Tysby, mająca stać się treścią przedstawienia ateńskich rzemieślników w *Śnie nocy letniej*, oraz opowieść o Apolonjuszu z Tyru (szekspirowskim Periklesie), przytoczona jako przykład kazirodztwa. Po spowiedzi Wenus daje poecie na pamiątkę różaniec i pozwala mu odejść w pokoju.

Francuskie ballady Gowera i jego kronika w łacińskich heksametrach nie mają dla nas znaczenia. Dziś jest zapomniany i studjują go czasem tylko dla języka, który uchodził za wzorowy. Dla czytającego ogółu Gower jest nie tyle twórcą swych sążnistych poematów, co postacią z *Periklesa*.

ROZDZIAŁ V.

GEOFFREY CHAUCER.

1. Źródła do życiorysu Chaucera. Wiadomości, jakie posiadamy o życiu Chaucera, mają poważne luki. Brak pewności, czy wszystkie zapiski urzędowe o człowieku tego nazwiska i imienia Geoffrey odnoszą się do poety. Nadto dają one jaki taki obraz karjery wojskowej, dworskiej i dyplomatycznej, milczą o twórczości literackiej. Stąd pole do przypuszczeń, a bujna wyobraźnia jednych i bezkrytyczność drugich wypełniły owe luki baśniami, z któremi załatwił się dopiero wiek XIX.

2. Życie Chaucera. Geoffrey Chaucer w r. 1386 stawał przed sądem jako świadek i zanotowano, że miał ponad 40 lat. Jako datę urodzenia przyjmuje się zwykle r. 1340. Nazwisko znaczy „szewc“ i było rozpowszechnione. Ojciec poety był zapewne handlarzem wina w Londynie i musiał utrzymywać stosunki z dworem. Geoffrey — a może tylko jakiś imiennik — był w służbie u królewicza Lionela. W r. 1359 brał udział w wyprawie wojennej do Francji i dostał się do niewoli, a król przyczynił się do okupu. W dotyczącym dokumencie Chaucer figuruje jako

dilectus valettus (ukochany sługa) monarchy. W następnym roku otrzymuje godność giermka *(Esquire)* czyli szlachectwo.

Prawdopodobnie ożenił się z siostrą żony Jana z Gandawy, ks. Lancaster, jednego z synów Edwarda III. To powinowactwo z domem królewskim tłumaczyłoby i dobrodziejstwa, jakich doświadczył od Edwarda, i opiekę, jaką otaczał go Lancaster. Nie ulega wątpliwości, że los poety był ściśle związany ze wzrostem lub zmniejszeniem się wpływów Jana.

W r. 1369 Chaucer znów wojował we Francji, z końcem r. 1372 jeździł w misji handlowej do Genui, w r. 1378 w sprawach wojskowo-dyplomatycznych do Medjolanu, gdzie wtedy panował Barnaba Visconti. Jego tragiczny koniec przedstawił później poeta w *Opowieści Mnicha*. Poznanie kultury i literatury włoskiej wycisnęło niezatarte piętno na dziełach Anglika. Bardzo możliwe, że zawarł osobistą znajomość z Petrarką.

W latach siedmdziesiątych dobrobyt poety wzrastał dzięki różnym pensjom królewskim, ale w dalszej jego karjerze widać ustawiczne falowanie. Piastuje Chaucer różne posady, jest kontrolorem celnym w londyńskim porcie, zarządcą budowli i lasów. Żonę traci zapewne w r. 1387. Zdaje się, że finansowe kłopoty minęły na dobre dopiero w r. 1399, gdy na tronie zasiadł Henryk IV, syn Jana z Gandawy. W następnym roku Geoffrey wydzierżawił na lat 53 ogród jednej z kaplic westminsterskich, ale zmarł już jesienią tego roku. Zwłoki spoczęły w kaplicy św. Benedykta (St. Bennet) w sławnem opactwie, dając początek istnieniu t. zw. Kącika poetów *(the Poets' Corner)*.

O synu Chaucera Ludwiku dowiadujemy się tylko z jednego z jego utworów, a nie mamy sposobu zbadać, czy Tomasz Chaucer, wybitna osobistość z początku XV w., nie był również jego dzieckiem.

3. Oczytanie Chaucera. W czynnem i ruchliwem życiu Chaucer wiele czasu zdołał poświęcić lekturze, która była jego ulubionem zajęciem. Mówi, że tylko wiosenne przebudzenie natury było zdolne oderwać go od książek. Poznał też lwią część literatury, jaka w tym czasie była dostępna Anglikowi. Dzieła anglosaskie pokrył był pył zapomnienia i Chaucer ich nie zna. Natomiast wspomina o wielu romansach rycerskich, więc musiał być z niemi dobrze obyty. Ze spuścizny klasycznej zagłębiał się przedewszystkiem w Owidjuszu, nie byli mu obcy Wergili i Stacjusz, a Boecjusz, pocieszyciel całego średniowiecza, był jego ulubioną książką, bo go tłumaczył i chętnie powtarzał jego myśli. Poklasyczne piśmiennictwo łacińskie wogóle było mu dobrze znane. We Włoszech zapoznał się z dziełami Dantego, Boccaccia

i Petrarki. Najprawdopodobniej z drugiej podróży przywiózł z sobą pewną ilość włoskich rękopisów. Ale już wcześniej studjował literaturę francuską. Dzięki stosunkom na dworze Edwarda III musiał język znać równie dobrze, jak ojczysty. Przejął się metryką francuską, tak np. od Wilhelma de Machault (1282?—1370?) wziął ulubioną swą zwrotkę siedmiowierszową o schemacie rymów *ababbcc*, nazwaną później królewską i wiersz dziesięciozgłoskowy (wedle naszych pojęć jedenastozgłoskowy), który taką rolę odegrał w poezji angielskiej, gdyż przez całe wieki był ulubioną szatą poezji epickiej, potem, uwolniony od rymów, stał się główną formą dramatu, a dzięki Miltonowi zyskał także w tej formie prawo obywatelstwa w epice.

4. „Roman de la Rose". Osobna wzmianka należy się *Romansowi o róży*. Poemat składa się z dwóch części. Pierwszą napisał z początkiem XIII w. Wilhelm de Lorris. Operując ustawicznie szczegółowo wypracowaną alegorją, przedstawia, jak śniło mu się, że w rozkoszny majowy poranek wszedł do wspaniałego ogrodu. Raniony strzałą przez bożka miłości, dąży do posiadania cudnego pączka róży. Pomaga mu Wenera, a z nią życzliwe postaci alegoryczne; przeszkadzają nieżyczliwe.

Tu dzieło poprzednika podjął w sto lat po nim Jan z Meung. Doprowadził zaloty do szczęśliwego końca, lecz dodał szereg dygresyj satyrycznych, które zawierają cały obraz średniowiecznego życia. Szczególnie częste i udatne są wycieczki przeciw kobietom i duchowieństwu.

Aparat snu, poranku majowego i uosobień zużytkowali nie tylko oczytany autor *Perły* i francuskim duchem przyjęty Gower, lecz częściowo nawet Langland, tworzący dla szerokich mas i w duchu narodowym. Chaucer przejął się obiema częściami poematu, który zresztą i sam tłumaczył — zapewne tylko częściowo. Wprowadzał do swych utworów jego konwencjonalne żywioły, to znów czerpał z części satyrycznej. Niejeden motyw przeszczepił żywcem, inne naśladował lub przekształcał. Książka Wilhelma de Lorris i Jana de Meung, poznana w zaraniu młodości, nigdy dla niego nie straciła uroku.

5. Dzieje dzieł Chaucera. Chaucer już za życia cieszył się zasłużoną sławą i nigdy jej nie utracił. Po wprowadzeniu druku pojawiły się liczne wydania jego utworów, szczególnie *Opowieści kantuaryjskich*. Ale zbiorowe wydanie wyszło aż w r. 1532. Włączono do niego pewne poematy nieautentyczne, a potomni poszli później jeszcze dalej w tym kierunku. Rosła też liczba dzieł Chaucera, póki Tomasz Tyrwhitt († 1786) nie przystąpił do krytycznego przebrakowania materjału. Wybitny ten znawca poety

usunął większość utworów nieautentycznych, a pracy jego dokończono w w. XIX.

6. Podział twórczości. Twórczość Chaucera dzielono zazwyczaj na trzy okresy, zwane francuskim, włoskim i angielskim. Pierwsze dwa określenia pochodzą od przeważających wpływów. Trzecie oznacza okres, w którym dojrzały już i będący panem formy poeta, zaczął pisać w duchu narodowym i coraz częściej korzystać z wyników własnej obserwacji. W drugiej połowie XIX w. pojawiła się próba ulepszenia tego podziału przez rozłożenie trzeciego okresu na dwa, ale mimo, że oświadczyła się za tem większość krytyków, sądzę, że lepiej pozostać przy dawniejszym jako prostszym.

7. Okres francuski. „Śmierć księżnej Blanki". Najwybitniejszym utworem pierwszego okresu jest Śmierć księżnej Blanki *(Blanche la Duchesse)*. Datę można ustalić dzięki temu, że Chaucer napisał go dla uczczenia żony Jana z Gandawy, zmarłej w r. 1369.

Poeta skarży się, że od ośmiu lat cierpi na bezsenność. Skraca sobie godziny nocy, czytając opowieść o Ceyksie i Alcjonie z *Metamorfoz*. Juno i Orfeusz zsyłają mu wreszcie upragniony sen — i następuje tradycyjne widzenie senne.

Jest naturalnie poranek majowy, rozbrzmiewa śpiew ptaków i dźwięk rogów myśliwskich. To cesarz Oktawjan (Edward III) poluje. Udawszy się w stronę, skąd dochodzą odgłosy łowów, poeta spostrzega pięknego rycerza, który nie dzieli ochoty, lecz smutnie spoczywa pod dębem. Ten skarży mu się, że Fortuna oszukała go przy grze w szachy i ukradła mu królowę. Od tego sztucznego konceptu korzystnie odbija dalszy ciąg mowy rycerza (Jana z Gandawy), zawierający wspomnienia zalotów i szczęśliwego pożycia. Dużo tu naturalności i szczerego uczucia. Poemat kończy się powrotem króla (już nie cesarza Oktawjana) z łowów i przebudzeniem.

8. „Gryzelda". Dzieje jakiejś nieszczęśliwej miłości, nie wiemy, czy rzeczywistej, czy fikcyjnej, opiewa Skarga do litości *(The Compleynte unto Pite)*, napisana może jeszcze przed *Śmiercią księżnej Blanki*. Musiało w tym czasie powstać Życie św. Cecylji *(Life of St. Cecily)*, włożone bez koniecznych zmian w usta drugiej Zakonnicy w *Opowieściach kantuaryjskich*. Najprawdopodobniej po powrocie z pierwszego poselstwa włoskiego Chaucer przełożył Opowieść o cierpliwej Gryzeldzie *(Patient Grisil)*, napisaną po łacinie przez Petrarkę.

Jest to typowo średniowieczne opowiadanie o markizie Walterze, możnym panu, który poślubił piękną i dobrą wieśniaczkę,

a potem wystawia ją na próbę posłuszeństwa. Mówi jej, że poddani nie chcą, aby panowały nad nimi dzieci chłopki, odbiera więc jej naprzód córeczkę, potem synka, rzekomo, aby zgładzić oboje. Po jakimś czasie usuwa ją z dworu, później wzywa ją napowrót i każe przystroić dom na przyjęcie panny młodej, zmyślając, że papież pozwolił mu ożenić się powtórnie. Gryzelda nie skarży się wcale, a gdy jawi się mniemana oblubienica w towarzystwie młodego brata, chwali jej urodę i życzy szczęścia. Dodaje tylko „prośbę i przestrogę“, która równocześnie jest jej jedynym, zresztą bardzo łagodnym wyrzutem, — ażeby Walter tej dziewicy nie dręczył tak, „jak to bywało z innemi“, bo wychowana pośród wygód, nie mogłaby wytrzymać tego, co zniosło „stworzenie wzrosłe w nędzy“. Wówczas mąż objawia jej, że wszystko było jedynie próbą, a owa „panna młoda“ i brat jej to własne dzieci Gryzeldy, której cierpienia kończą się wybuchami wesela i czułości.

Naturalnie w ocenie tego utworu nie można stać na stanowisku XX w. Czyniąc pewne zmiany celem zużytkowania go w *Opowieściach kantuaryjskich*, Chaucer wplótł satyryczną wycieczkę przeciw kobietom, niezupełnie zgodną z treścią, i ustęp o niestałości i złem sercu tłumu, który potępiał okrucieństwo markiza względem Gryzeldy, ale na widok rzekomej jego nowej narzeczonej zaczął wychwalać jego postępowanie. Oba dodatki są charakterystyczne jako dowód ewolucji pojęć i nastroju poety.

Gryzelda napisana jest zwrotką królewską.

9. Inne utwory tego okresu. Być może, iż w tym czasie powstała także Opowieść o Konstancji *(Custance)*, włożona później w usta Prawnikowi. Przedstawia ona również niewinne cierpienia kobiety, które tym razem zadają dwie niegodziwe teściowe, postępując rażąco podobnie.

Zdaje się, że i znaczna część Tragedyj t. j. opowiadań o upadku królów i dostojników, jakiemi pielgrzymów do grobu św. Tomasza raczy Mnich, pochodzi z tego czasu. Są to starożytne; nowożytne powstały zapewne potem. Źródła stanowiło *Pismo św.*, Boccaccio *(De casibus virorum et mulierum illustrium)*, Boecjusz, wreszcie *Romans o róży*.

Wogóle w tym okresie Chaucer nie stworzył prawie nic oryginalnego, można się też nawet spotkać z określeniem „okres przekładów“. Naturalnie nazwy „przekład“ nie można brać zbyt dosłownie, gdyż Chaucer jest swobodny, czyni zmiany i dodatki. Gdzie niegdzie widać, że nie może sobie dać rady z trudnościami formy.

10. **Okres drugi.** Następny okres, zwany włoskim lub w przeciwieństwie do pierwszego okresem przeróbek, jest krótki, bo obejmuje tylko kilka lat między drugą podróżą do Włoch a *Opowieściami kantuaryjskiemi*, ale odznacza się wzmożoną płodnością. Widocznie poeta mógł po załatwieniu czynności urzędowych poświęcić więcej czasu pracy umysłowej. Wpływ włoski, lekko zaznaczający się już w poprzednich latach od bytności w Genui, jest tu dominujący. Punktem wyjścia każdego utworu jest jakiś wzór z literatury, wsławionej w tym czasie Dantem, Boccacciem i Petrarką. Ale równocześnie objawia się już większa oryginalność i pewność siebie. Dodatki przewyższają nieraz wartością to, co Chaucer bierze z oryginału. Tworzy też własne postaci, bardzo plastyczne i charakterystyczne, równocześnie zaś szczęśliwie opanowuje trudne formy wiersza. Piętrzy sobie nieraz trudności tego rodzaju, lecz już wychodzi z nich zwycięsko.

11. „**Troilus i Kressyda**“ *(Troilus and Criseide)* opiera się na *Filostracie* Boccaccia — tytuł oznacza nie miłośnika wojny, lecz zwyciężonego przez miłość, — jednakże tylko niewiele ponad jedną czwartą wierszy jest tłumaczeniem. Po za tem są pożyczki z Petrarki, Dantego i Boecjusza, którego poeta może właśnie tłumaczył.

Kressyda pochodzi w prostej linji od owych dwóch branek, które w I pieśni *Iljady* są kością niezgody między Agamemnonem i Achillesem. Lecz znane nam średniowieczne źródła historji trojańskiej obie postaci złączyły w jedną. Pierwszy Benoît de St. Maure opowiada o miłostkach Kressydy z Troilusem, o jej wymienieniu za Antenora i pokusie, na jaką naraziły ją zaloty Diomedesa. Sprawa jej trojańskiego kochanka już źle stoi, gdy on sam ją pogarsza, raniąc rywala. Kressyda lituje się nad cierpiącym. Boccaccio przedstawił ją jako kobietę lekkomyślną i niestałą.

Natomiast Chaucer w duchu romansów rycerskich, łaskawych na płeć piękną, do tego stopnia idealizuje bohaterkę, że zdrada Kressydy wydaje się nieuzasadnioną i nieprawdopodobną. Z dziewicy zmienia ją w młodą wdowę. Ale prawie zupełnie samoistnie tworzy postać Pandara. Z kuzyna Kressydy czyni go jej stryjem, człowiekiem starszym, o dużej mądrości życiowej i pełnym humoru. Sam Troilus jest wcieleniem wszelkich cnót rycerskich.

Na zakończenie Chaucer, jakby żałował, że tyle talentu i czasu poświęcił przedstawieniu niezbyt budującej historji miłosnej, zwraca się do czytelników płci obojga z wezwaniem, aby od miłostek i marności światowych zwrócili się ku Bogu. Po-

dobno w ostatnich latach życia sam mówił, że niepotrzebnie napisał *Troilusa i Kressydę*. Nowoczesny czytelnik będzie innego zdania, jest to bowiem poza *Opowieściami kantuaryjskiemi* najlepszy utwór poety i odznacza się subtelnością w charakterystyce i przedstawieniu uczuć. Można go uważać za najciekawszy pomnik średniowiecznego kultu kobiety. Niekiedy razi rozwlekłością.

Proces semazjologiczny, który imię Pandara z własnego zmienił w pospolite — i to oznaczające bardzo brzydki zawód, świadczy o wielkiej popularności poematu. Warto powtórzyć zdanie Langa, stwierdzające, że u Chaucera Pandar nie przekracza bynajmniej granic tego, co dozwolone jest średniowiecznemu dżentelmenowi, działa bowiem z bezinteresownej przyjaźni. Zdaje się, że i imię Kressydy spotkało coś podobnego i że biedaczka została patronką gryzetek. Oburzony świętokradztwem, Chaucer niezawodnie obrócił się w grobie. Na szczęście ta druga etymologja nie jest pewna.

12. „**Parlament ptaków**“ *(Parlament of Foules)* jest to krótki utwór okolicznościowy, łączący pożyczki z różnych źródeł z oryginalnemi pomysłami i przebłyskami typowo czoserowskiego humoru. Po konwencjonalnym wstępie z nieodzownem zaśnięciem, z opisem ogrodu i świątyni Wenery, następują zaloty trzech samców sokołów *(tercels)* do pięknej samicy *(formel)*. Jest to bowiem dzień św. Walentyna, w którym rzekomo kojarzą się ptasie stadła. Wierzenie to odbiło się najrozmaitszemi zwyczajami towarzyskiemi, istniejącemi po dziś dzień. — Zwycięży „sokół królewski“, Ryszard II, który w r. 1382 poślubił Annę czeską. Rywalami byli książę bawarski i margrabia Miśni. Lecz triumf królewskiego sokoła nie jest wyraźnie zaznaczony, tylko można go oczekiwać. Zabawne są uwagi różnych ptaków, bezpośrednio nieinteresowanych. Np. turkawka oświadcza się za wierną a nieszczęśliwą miłością.

13. „**Legenda o dobrych niewiastach**“ *(The Legend of Good Women)* miała zawierać wstęp ogólny w stylu *Romansu o róży* i pochodzące z różnych źródeł dzieje 19 kobiet, które wsławiły się prawdziwą miłością i poniesionemi w jej imię ofiarami. Dwudziesta, Alcestis, która własne życie poświęciła, aby je przywrócić mężowi, miała być przedstawiona jako „korona rodzaju niewieściego“. Prawdopodobnie poeta pisał na życzenie królowej, a zakończenie miało być apoteozą potężnej protektorki. Ale plan został wykonany tylko w części.

Fakt, że ten i inne poematy pozostały fragmentami, dowodzi, iż poetę temperament i wyobraźnia odrywały od rozpoczętych prac, wołając do nowej, oryginalniejszej i bardziej odpowiada-

jącej pogodnemu nastrojowi tych czasów pełni sił umysłowych i materjalnego powodzenia.

14. Okres trzeci. „Opowieści kantuaryjskie". Wkraczamy w okres angielski. Chaucer wprawdzie nadal posługuje się różnemi źródłami, ale opracowuje je tak samodzielnie, że obce dzieło staje się tylko kanwą do jego haftu. Zbiór opowieści, częściowo dawniej powstałych i leżących w tece, częściowo umyślnie napisanych, ujmuje w ramy większego dzieła, wkładając je w usta szeregowi żywych osób, nie już alegorycznych uosobień. Postaci te opisuje plastycznie, gdyż z pierwowzorami spotykał się nie w godzinach lektury, lecz w życiu. Jako maszynerji, pozwalającej na zebranie znaczniejszej liczby ludzi z różnych klas społecznych i zawodów używa pielgrzymki do grobu św. Tomasza z Canterbury. Miejsce wiecznego spoczynku tego prymasa Anglji, który w r. 1170 zupełnie podobnie, jak w sto lat przed nim św. Stanisław, padł był ofiarą zatargu z królem, stanowiło ulubiony cel pobożnych wędrówek. W jednej z nich, zapewne w kwietniu 1386 r., wziął udział i sam poeta. Może przy tej sposobności powstał lub przybrał konkretne kształty jego pomysł, gdyż była jakby stworzona nato, aby ułatwić mu pozbieranie wzorków do galerji postaci, tak wyraziście, najczęściej tylko kilku dosadnemi rysami scharakteryzowanych w Prologu Opowieści kantuaryjskich *(The Canterbury Tales)*.

15. Prolog. W gospodzie Pod kaftanem herolda *(Tabard Inn)* w Southwark zebrała się kompanja pielgrzymów, złożona z 29 osób. Jest tu dzielny Rycerz, który bywał i w Ziemi św., i w Egipcie, i w Prusiech, i na Litwie — jak syn protektora poety, późniejszy Henryk IV. Rycerzowi towarzyszy syn, strojny Giermek. Jest tu i Przeorysza klasztoru, odznaczająca się dobremi manjerami, bo nigdy przy jedzeniu nie upuści kąska z ust, ani palców nie powala sosem. Mówi po francusku akcentem Stratfordu, bo nie miała sposobności nabrać paryskiej wymowy. Jest Mnich, który najlepiej czuje się na koniu, przepada za polowaniem i nie uznaje zasady, że zakonnik poza klasztorem jest jak ryba, wyjęta z wody. Braciszek skojarzył niejedno małżeństwo, a jako spowiednik ma dużo penitentów, bo nigdy nie zadawał zbyt wielkiej pokuty, a wiedząc, że nie każdy może zdobyć się na łzy skruchy, zadowalał się pieniężnym datkiem. Odznacza się dobrym humorem. Gdy śpiewa, oczy świecą mu, jak dwie gwiazdy. Zna wszystkie szynkownie po miastach, a choć należy do żebraczego zakonu, ubiera się dostatnio. W mowie przyjemnie szepleni. Kleryk z Oxfordu siedzi na wychudłej szkapie, a i sam jest mizerny. Nigdy nie odzywa się bez potrzeby. Strój ma wytarty —

nic dziwnego, jeszcze nie dostał żadnego beneficjum. Bogata, strojna Kobieta z Bath jest godną osobą. Miała już pięciu mężów. Jeden z nich nabawił ją potężnym policzkiem lekkiej głuchoty. Mimo takich doświadczeń jest przeciwniczką stanu bezżennego. Młynarz odznacza się niemiłą fizjognomją. Jest to chłop krępy i żylasty z krzaczastą rudą brodą. Z prawej strony nosa ma brodawkę, porośniętą włosami, twardemi, jak szczecina. Woźny trybunału duchownego może swą twarzą straszyć dzieci. Lubi czosnek, cebulę i wino, a gdy sobie podchmieli, mówi tylko po łacinie. Ale najciekawszą postacią jest Handlarz odpustów. Ma ich pełną torbę, „jeszcze na gorąco“ przywiezionych z Rzymu. Prócz tego nosi z sobą zapas mocno podejrzanych relikwij. Zarabia też w jednym dniu więcej, niż proboszcz ubogiej parafji w ciągu całego roku.

W tem towarzystwie wybiera się do Canterbury i sam poeta. Jowjalny Gospodarz przyłącza się i proponuje, aby skracać sobie drogę opowiadaniem. Każdy ma zabawić towarzystwo dwiema historjami przed przybyciem do świętego miejsca i dwiema w drodze powrotnej, a o kolei rozstrzygnie losowanie.

16. „Opowieść Rycerza“. *(The Knightes Tale).* Po wyruszeniu zaczyna Rycerz długą Opowieścią o Palamonie i Archytasie *(Arcyte)*, średniowieczną historją, nawiązującą do greckich mitów o Tezeuszu i wyprawie siedmiu przeciw Tebom. Na prośbę wdów po poległych tam królach, których Kreon nie pozwala pogrzebać, Tezeusz, mający właśnie poślubić królową Amazonek Hipolitę, odkłada ślub i wyrusza pod Teby. Na polu zwycięskiej dla niego bitwy, dostają się w niewolę dwaj Tebańczycy, pochodzący z krwi królewskiej i spokrewnieni z sobą, a związani serdeczną przyjaźnią, Palamon i Archytas. Skazani na wieczne więzienie, spostrzegają raz z okna przechadzającą się po ogrodzie Emilję, cudownie piękną siostrę Hipolity. Rozgorzawszy miłością, codziennie sprzeczają się z tego powodu. Po jakimś czasie Tezeusz na prośbę druha Piritousa *(Perotheus)* przywraca wolność Archytasowi, ale każe mu pod karą śmierci omijać Ateny.

Biedny młodzieniec przez dwa lata usycha z tęsknoty w ojczystych Tebach, a gdy wreszcie cierpienie zmieniło go do niepoznania, wstępuje pod obcem nazwiskiem do służby Tezeusza, aby móc przynajmniej oglądać ukochaną. W parę lat później Palamonowi udaje się uciec z więzienia. Przyjaciele spotykają się przypadkowo w lesie i wznawiają spór o Emilję. Archytas dostarcza Palamonowi strawy i broni, poczem stają do walki. Przerywa ją Tezeusz, który nadjechał z orszakiem, a wysłuchawszy wyjaśnień, chce obu skazać na śmierć, lecz zmiękczony

łzami niewiast, każe im za rok zjawić się w Atenach. Każdy ma przyprowadzić z sobą stu rycerzy, a kto zwycięży w turnieju, ten otrzyma rękę Emilji.

Tezeusz buduje wspaniały amfiteatr ze świątyniami Wenery, Marsa i Diany. Po wstępnych uroczystościach ma nadejść chwila rozstrzygająca. Palamon przed bitwą modli się do Wenery, Archytas do Marsa. Oba bóstwa przyrzekają pomoc swym czcicielom. Lecz modli się i Emilja. Błaga Dianę, aby jej pozwoliła zostać nadal dziewicą. Bogini odmawia. W niebie Mars — jakby zapomniawszy o dawnych uczuciach — spiera się z Wenerą o wynik boju. Naprożno Jowisz chce ich pogodzić. Dopiero Saturn obiecuje sprawę wziąć w ręce i załatwić jak się da najlepiej. Tymczasem każde z bóstw ma prawo pomagać swemu ulubieńcowi.

W turnieju po zawziętych walkach Palamon dostaje się do niewoli i Tezeusz ogłasza Archytasa zwycięzcą. Wenus płacze, ale Saturn ją uspokaja. Gdy Archytas triumfalnie objeżdża plac boju, płoszy jego konia. Młodzieniec spada i rani się śmiertelnie. Zanim wyzionie ducha, prosi Tezeusza, aby Emilję oddał Palamonowi. Ten spełnia wolę konającego i młoda para żyje szczęśliwie. Może przyczyną takiego obrotu rzeczy było, że Archytas modlił się do boga wojny, Palamon do bogini miłości — a może i nie... Takie zakończenie Chaucer wkłada w usta Rycerzowi.

17. Dalsze opowiadania. Sprawa klątw. Powieść jego spotyka się z ogólnym poklaskiem. Do nowego ciągnienia losów nie dopuszcza Młynarz, który upił się i nie chce czekać swej kolei. Opowiada tedy, jak głupiego i zazdrosnego cieślę, żona wraz z kochankiem wyprowadzili w pole i ośmieszyli. Czuje się tem dotknięty Wójt *(the Reeve)*, sam cieśla z zawodu, i mści się historją o młynarzu, który oszukiwał na mlewie i któremu za to sowicie odpłacili dwaj studenci z Cambridge.

Czwarty zabiera głos kucharz, lecz opowiadanie jego pozostało fragmentem. Po nim prawnik występuje z Opowieścią o Konstancji *(The Tale of the Man of Lawe)*. Wtem zachodzi ciekawe intermezzo. Gospodarz zwraca się do Proboszcza, ale wzywając go do wygłoszenia jakiejś historji, klnie tak siarczyście, że ściąga na siebie jego oburzenie. Wówczas mówi, że węszy lollarda.

Jak wiadomo, w Anglji do dziś dnia klątwa uchodzi za jeden z najcięższych grzechów. Widocznie wzmianka o piekle czy o djable stawia przed oczyma cały okropny obraz mąk wieczystych. Wyrazom, które Polak wziąłby za niewinne wykrzykniki bez istotnego znaczenia, świadczące co najwyżej o braku wychowania, nadali taką wagę purytanie, ci zaś pojęcia swe i obyczaje

odziedziczyli jeszcze po lollardach XIV i XV w. Stąd dziwny pozornie wniosek Gospodarza.

Tu Majtek woła, że nie pozwoli heretykowi siać swego kąkolu, poczem sam opowiada niezbyt budującą historję o tem, jak żona dobrodusznego kupca oszukała go z braciszkiem klasztornym.

18. „Opowieść Przeoryszy“. *(The Prioresses Tale).* Kontrast z tą anegdotą stanowi legenda, z którą występuje Przeorysza:

Siedmioletni chłopak miał zwyczaj, wracając ze szkoły przez żydowską dzielnicę, śpiewać na cześć Matki Boskiej pieśń, zaczynającą się od słów *O alma Redemptoris Mater.* Żydzi zamordowali go i wrzucili do głębokiego dołu, lecz kiedy matka, szukając syna, przechodziła tamtędy, usłyszała słowa pieśni, płynące z ust ofiary. Odkryto zbrodnię i stracono sprawców. Chłopak, złożony na marach, wciąż śpiewał. Gdy świątobliwy opat zapytał go w imię Trójcy Przenajświętszej o przyczynę cudu, wyjaśnił, że w chwili skonania zjawiła mu się Matka Boska i kazała śpiewać. Zdawało mu się, że na jego języku położyła ziarnko. Dopiero po wyjęciu tego ziarnka chłopak oddał ducha i został pochowany.

W zakończeniu Przeorysza zwraca się do młodego Hugona z Lincoln — rzekomo tak samo zgładzonego przez Żydów w r. 1255 — i prosi go o wstawiennictwo przed Boskim tronem.

19. „Sir Topas“. „Melibeus“. Gospodarz zwraca się teraz do Chaucera, mówiąc, że ma oczy wlepione w ziemię, jakby chciał wypatrzyć zająca, i dodając jeszcze parę dobrodusznych dowcipów. Na jego wezwanie poeta występuje z romansem rycerskim o Sir Topasie, ułożonym w *rime couée*, ulubionej formie tego rodzaju utworów. Jest to dowcipna parodja, którą przerywa Gospodarz, prosząc o prozę. Wówczas Chaucer produkuje Opowieść o Melibeusie *(The Tale of Melibeus)*, ilustrującą chrześcijańską ideę przebaczenia. Nie interesuje nas ona zbytnio, gdyż jest przekładem z Jana de Meung, ważna jest jednak ze względu na dzieje metryki angielskiej. W jej początkowej części słychać dość wyraźnie rytm w rodzaju późniejszego *blankverse*, pięciostopowego nierymowanego jambu, wiersza Szekspira, Miltona i tylu innych poetów.

20. „Opowiadania Mnicha“ *(The Monkes Tale).* Po Chaucerze występuje Mnich z całym szeregiem znanych nam Tragedyj. Dwanaście starożytnych pomnożył poeta o pięć nowożytnych. Jest między niemi piękna parafraza sławnego ustępu Dantego o Ugolinie. Innej bohaterem jest znany poecie osobiście Barnaba Visconti. Zmarł on był w więzieniu w r. 1385 i stąd wiemy, że część tych *Tragedyj* powstała tak późno.

Chaucer zdawał sobie sprawę z nużącej jednostajności podobnych utworów, gdyż nawet uprzejmy Rycerz nie może wysłuchać do końca i przerywa. Dlaczego poeta właśnie Mnichowi, przedstawionemu jako człowiek wesoły o świeckich upodobaniach, włożył w usta te *Tragedje*, zasługujące z pewnemi wyjątkami na miano ponurych nudziarstw, trudno wyjaśnić.

21. „**Opowieść Kapelana zakonnicy**“ *(The Nonne Preestes Tale)*. Oddano głos Kapelanowi Przeoryszy i ten zatarł wrażenie dowcipną powiastką w stylu *fabliaux* i *Lisa Reynarda*.

Na podwórku pewnej wdowy żyje sobie w otoczeniu siedmiu sióstr i równocześnie małżonek sławny ze swego piania kogut Chanticleer. Ma raz brzydki sen, który napawa go obawami. Najpiękniejsza z kur, jejmość pani Pertelote, powołuje się na pogardę Katona dla snów i zarzuca mężowi tchórzostwo. Chanticleer podrwiwa sobie z „Sir Katona“ i opowiada jej historję, opartą na Cyceronie, o dwóch przyjaciołach, którzy przybyli do obcego miasta i musieli osobno nocować. Jednemu z nich ukazał się we śnie towarzysz, oznajmiając, że go zamordowano i że ciało jego, ukryte pod gnojem, będą wywozili z miasta przez zachodnią bramę. Ponieważ człowiek ten — w przeciwieństwie do jejmości Pertelote — wierzył w sny, nie znalazłszy przyjaciela w gospodzie, udał się na wskazane miejsce, zatrzymał wóz z gnojem i wydał złoczyńców w ręce sprawiedliwości.

I własny sen Chanticleera sprawdza się, gdyż nadchodzi lis, imci pan Rudzik *(Sir Russel)*. Zapewniając koguta o swej przyjaźni i schlebiając jego śpiewackiej zarozumiałości, porywa go i unosi. Pościg jest daremny, ale sprytny Chanticleer ratuje się, płacąc podstępem za podstęp. I on gra na ambicji lisa. Namawia go, aby prześladowcom, z których już może drwić sobie, gdyż dopadł gęstwiny, powiedział, że na złość im zje swego jeńca. Pan Rudzik daje się złapać. Gdy otwiera pysk, aby się odezwać, Chanticleer chroni się na drzewo. Lis próbuje nowego fortelu, ale kogut już zmądrzał:

„Ej, nie,“ rzekł, „djabli niech nas wezmą obu,
A mnie pierwszego z kośćmi, z mięsem, z pióry,
Jeżeli podejść dam się po raz wtóry“.

Jak przystało na księdza, Kapelan kończy wzmianką o św. Pawle, nauką moralną i słowem amen.

22. „**Opowieść Lekarza**“ *(The Phisiciens Tale)*. Gospodarz tym razem jest zadowolony i nie szczędzi pochwał, poczem Lekarz występuje z Historją Wirginji, powołując się przytem na Liwjusza. Lecz pośrednikiem między łacińskim dziejopisarzem a Chaucerem był Jan z Meung. Ojciec dziewicy jest tu bogatym

rycerzem, a rozpustny decemwir rozszczepił się na dwie osoby: Appjusz jest sędzią, Klaudjusz jego niecnym pomocnikiem, który żąda wydania Wirginji jako swojej niewolnicy. Wirginjusz zabija córkę nie w rozpaczy, ale na zimno, po namyśle. Całość, bardzo rozwlekła, ani nie umyła się do Liwjusza.

23. „Opowieść Handlarza odpustów“ *(The Pardoners Tale).* Przychodzi kolej na Handlarza odpustów. Ten naprzód z ohydnym cynizmem opowiada o swoim zawodzie i daje ku zgorszeniu Gospodarza swoje cenne relikwje do całowania, poczem rozpoczyna „historję moralną“, którą, jak dodaje, i on, grzeszny człowiek, może opowiedzieć. Ostrze jej zwraca się przeciw chciwości.

Trzej rozpustnicy, gracze i pijacy na widok niesionego na marach ciała towarzysza, postanawiają znaleźć Śmierć i zabić ją. Podczas poszukiwań spotykają starca, który mówi im, że może udzielić wskazówek, bo zna Śmierć, ale ona nie chciała go zabrać. Znajdą ją w lesie pod pewnem drzewem. Przyszedłszy tam, natrafiają na kupę złota. Na ten widok zapominają o celu wyprawy i naprzód cieszą się wszystkiemi rozkoszami, jakie czekają ich w przyszłości dzięki posiadaniu skarbu. Muszą jednak czekać nocy. Wysyłają więc najmłodszego po jadło i napój do miasta. Dwaj pozostali na straży postanawiają zabić towarzysza, aby podzielić się jego częścią zdobyczy. Tymczasem on dla ich pozbycia się domieszał trucizny do wina, które przynosi. Tym sposobem wszyscy trzej padają ofiarą swych zbrodniczych skłonności. Znajdują śmierć, którą im starzec obiecał.

Nie od rzeczy będzie dodać, że *Opowieść Handlarza odpustów* przetworzył Kipling w *Drugiej księdze dżungli.* Śmiercią jest tam drogocenny ankus (bodziec do popędzania słoni). Jest i motyw pozbycia się towarzyszy dla zawładnięcia skarbem i motyw zatrucia strawy. Mimo wprowadzenia postaci trzech zwierząt i Mowglego oraz użycia pod koniec techniki powieści kryminalnej — zarówno pomysł, jak sens moralny, został ten sam, co w średniowiecznym utworze Chaucera.

24. „Opowieść Kobiety z Bath“ *(The Tale of The Wyf of Bathe).* Po załagodzeniu przez Rycerza sprzeczki, jaką wywołał cynizm Handlarza odpustów, zabiera głos Kobieta z Bath, która miała pięciu mężów. Mówi naprzód dużo o sobie. Gardzi średniowiecznym ideałem celibatu. Lepiej podoba jej się król Salomon ze swojem mnóstwem żon. To też opowiadanie jej będzie pochwałą małżeństwa.

Skazany na śmierć rycerz króla Artura zyskać ma przebaczenie, jeżeli w przeciągu roku dowie się, co kobiety cenią najwyżej. Pod sam koniec terminu spotyka potwornie brzydką sta-

ruszkę i ta obiecuje mu dopomóc, jeżeli zobowiąże się spełnić jedno jej życzenie. Układ stanął i rycerz ocala się stwierdzeniem, że kobiety najbardziej pragną władzy, ale musi zaślubić tę, która mu to poddała. Pyta ona strapionego męża z typowo czoserowskim humorem, czy woli mieć starą, pokorną żonę i być pewnym jej wierności, czy lękać się o wierność młodej i pięknej. Gdy zdał się na jej wolę, zmienia się w urodziwą dziewczynę.

25. „Opowieść Braciszka“ *(The Freres Tale)* porusza znowu tak żywotną dla Anglików kwestję przekleństw. Swoim zwyczajem poeta oświetla rzecz z różnych punktów widzenia, a własny sąd przemilcza. Znane nam zajście między Gospodarzem, Proboszczem i Majtkiem uzupełnia teraz historją, wykazującą, że przekleństwa same przez się są tylko słowami bez treści, a znaczenie nadaje im intencja tego, który je wymawia.

Braciszek pije do Woźnego trybunału duchownego *(The Summoner)*. Zdaje się, że ludzie tego zawodu należeli do najgorszych szumowin i byli plagą społeczeństwa. Woźny z Opowieści Braciszka pewnego razu wyrusza w drogę, aby wydusić jakąś należytość z biednej wdowy. Przyłącza się do niego jeździec, który po dłuższej rozmowie oznajmia, że jest djabłem. Zdążają dalej w najlepszej komitywie. U wejścia do miasta spotykają wóz z sianem, który ugrzązł w błocie. Zniecierpliwiony woźnica, okładając konie batem, woła: „Niech djabeł porwie was, wóz, siano, mięso i kości!“ Woźny zwraca uwagę towarzyszowi: „To coś dla ciebie — słyszysz, co on mówi?“ Lecz doświadczony djabeł odpowiada: „Nie, on tak nie myśli. Zaczekaj, a zaraz się przekonasz.“ I rzeczywiście konie wyciągają wóz z błota, a woźnica zaczyna chwalić je i błogosławić.

Godna para przybyła do wdowy. Woźny grozi i wymyśla biedaczce, aż ta, straciwszy cierpliwość, woła: „Niechże cię djabeł porwie!“ Tu djabeł pyta się: „Matko, czy mówicie to na serjo?“ — „A niech go i porwie, jeźli nie będzie żałował za grzechy.“ Woźny oświadcza drwiąco, że ani mu się śni żałować, wówczas zaś djabeł ogłasza go swoją własnością i unosi z duszą i ciałem do piekła.

26. Dalsze opowiadania. Dotknięty tą opowieścią, przedstawiciel najniższego stopnia kościelnej sprawiedliwości mści się rubaszną historją o niegodziwym, obłudnym, a chciwym braciszku.

Bardzo dodatnio przedstawiony Kleryk *(The Clerc)* zaciera wrażenie dziejami Gryzeldy. Jeżeli zestawimy je z *Opowieścią Kobiety z Bath*, dojdziemy do przekonania, że ideałem Chaucera nie była ani Herod-baba w rodzaju jej i jej bohaterki, ani Gry-

BIBLIOTEKA SG

zelda, bez skargi pozwalająca dzieci swe porywać na śmierć. Z pewnością był zwolennikiem złotego środka.

27. „Opowieść Kupca“. *(The Marchantes Tale).* Kupiec opowiada o starym Styczniu, który zaślubił młodociany Maj i zazdrośnie strzegł żony, nie pozwalając jej oddalić się na krok od siebie — zwłaszcza odkąd oślepł. Przemyślna niewiasta umawia się ze swym wielbicielem o schadzkę na gruszy, a mąż sam ją podsadza. Scenę tę zobaczyli Pluton i Prozerpina, więc niespodziewanie przywracają wzrok ociemniałemu. Ale sprytna żona i tak umie się wykręcić.

Chaucer zapożyczył się tu w *Dekameronie* Boccaccia, którego źródłem była wschodnia opowieść. W tej drzewo jest zaczarowane, u włoskiego pisarza dowcip polega na wmówieniu w łatwowiernego małżonka, że jest zaczarowane. Myśl, że mężczyzna nigdy nie ustrzeże kobiety, chcącej go zdradzić, wyraża wstępna bajka *Tysiąca i jednej nocy*. Do Chaucera mogła jakimś sposobem była dojść jej starsza wersja.

28. Dalsze opowiadania. Epizod z Kanonikiem. Giermek, syn Rycerza, rozpoczyna opowiadanie, również włoskiego pochodzenia, ale go nie kończy. Wolny kmieć *(Franklin)* występuje z historją o Dorygenie, która, rozdzielona z mężem na lata całe, dochowała mu wierności i oparła się nawet czarom. Naturalnie cnota zostaje nagrodzona. Jest to *pendant* do *Opowieści Kupca*.

Jako Opowieść drugiej Zakonnicy *(The Seconde Nonnes Tale)* poeta wplótł *Życie św. Cecylji*, napisane zapewne w pierwszym okresie twórczości.

Do pielgrzymów przyłącza się Kanonik, któremu towarzyszy *Yeoman* — wyraz oznacza wolnego kmiecia, później także członka ochotniczej milicji. Yeoman służył zwykle u tego, w czyich dobrach leżała jego posiadłość. Kanonik jest alchemikiem i w swych próbach utopił niemało własnych, a także cudzych pieniędzy. Docinki sługi wystraszają go z towarzystwa. Wówczas ten opowiada o kanoniku, który wyzyskał biednego księdza przy pomocy szablerstw alchemji.

29. „Opowieść Kuchcika“ *(The Maunciples Tale)* wyjaśnia, dlaczego kawka jest czarna. Gdy niegdyś Febus mieszkał na ziemi, miał kawkę, która wtedy była biała, jak śnieg, i ślicznie śpiewała. Nauczył ją mówić. Podczas nieobecności Feba żona zdradziła go, a kawka jako klasyczny świadek przywitała wracającego męża naśladowaniem głosu kukułki, wedle zachodnio-europejskiego wierzenia kpiącej sobie z oszukanych małżonków, a potem opowiedziała mu, na co patrzyła. Febus przeszył niewierną poło-

wicę strzałą, ale potem, zdjęty żalem, połamał swój łuk i wszystkie muzyczne narzędzia, kawkę zaś pozbawił pięknego głosu i upierzenie jej zmienił w czarne. Stąd nauka, że dobrze jest widzieć różne rzeczy, ale często lepiej nie mieszać się do nich.

30. Kazanie Proboszcza *(The Persones Tale)*. Ostatni zabiera głos poczciwy Proboszcz wiejski. W słowach jego, że nie lubi, „*rum ram ruf*“ upatrują krytycy wyraz niechęci Chaucera do aliteracji. Nie uwzględniają jednak tego, że Proboszcz zaraz w następnym wierszu wyraża się lekceważąco i o rymie. Całe miejsce poprostu zapewne tylko zapowiada i usprawiedliwia prozę, która ma nastąpić, a równocześnie ma zaznaczyć wyższość budującego i tchnącego troską o dusze kazania nad mającą na celu zabawienie poezją. Zupełnie analogicznie zabezpieczał się Chaucer przed surowym sądem poważniejszych czytelników w *Troilusie* i *Kressydzie*.

Proboszcz w przeciwieństwie do kilku ujemnych typów reprezentuje zdrową część Kościoła. Przedmiotem jego długiego kazania jest skrucha. Poeta opierał się na tem samem źródle, co *Podręcznik grzechów*.

31. „Opowieści kantuaryjskie“ fragmentem. Jak większość dzieł Chaucera, tak i to, największe i najważniejsze, pozostało niedokończone. Zamiast spodziewanych 124 opowiadań, mamy tylko 24. Daleko idące plany należy przypisać wpływowi *Dekameronu*. Porządek poszczególnych opowieści w różnych rękopisach jest różny, w kilku miejscach wątek się urywa. Podział na dni i wzmianki o miejscowościach, przez które wędrują pielgrzymi, możemy pozostawić angielskim i niemieckim scholjastom. *Opowieści* nie obejmują ani pobytu w Canterbury, ani drogi powrotnej.

32. Dalsza twórczość Chaucera, obejmująca t. zw. okres czwarty, ma znaczenie podrzędne. Pisał już tylko drobnostki, czasem nacechowane pięknością formy i humorem. O kłopotach pieniężnych świadczy Skarga do pustej sakiewki *(The Compleint to his Purse)* z refrenem: „Jeżeli nie nabierzesz ciężaru, to zginę“, który zapewne miał na celu wzruszenie jednego z opiekujących się poetą „wielkich tego świata“.

Rozprawa o astrolabjum *(A Treatise on the Astrolabe)*, ofiarowana przez Chaucera wraz z samym przyrządem synowi Ludwikowi, a oparta na arabskiem dziele astronomicznem, które Chaucer musiał gruntownie przestudjować w tłumaczeniu, jest dobrym przykładem łatwej i prostej prozy średnioangielskiej.

33. Stosunek Chaucera do ruchu religijnego XIV w. Jeżeli chcemy przedstawić sobie stanowisko i znaczenie poety, musimy

zacząć od najważniejszego w życiu średniowiecznem czynnika t. j. od religji. Kwestja, czy Proboszcz w *Opowieściach kantuaryjskich* jest zwolennikiem Wyclifa, jak zarzuca mu Gospodarz, wymaga zbadania ze względu na samego autora. Angielscy krytycy, hołdujący teorji, która głosi jego skłonności do nowinek lollardów, opierają się głównie na sprzecznościach w kazaniu Proboszcza. Ich przyczyną są interpolacje, poczynione albo przez samego Chaucera, albo przez kogoś innego, aby kazaniu nadać ton bardziej prawowierny. Ale dwa miejsca, dotyczące przekleństw, a więc i lollardów, oświetlają sprawę z dwóch przeciwnych punktów widzenia i przemawiają za tem, iż dobroduszny Chaucer trzymał się zdala od sporów teologicznych. Że *con amore* skreślił szereg ujemnych postaci sług Kościoła, to niczego nie dowodzi. Czynili to i najprawowierniejsi pisarze. Zresztą poeta musiał iść tam, gdzie było dla niego najwięcej materjału, żeby zaś nie dostrzegać rozprzężenia i zepsucia, panującego w Kościele katolickim pod koniec wieków średnich, trzeba było chyba być ślepym lub samemu zarażonym.

Poważniejszym argumentem jest fakt, że Jan z Gandawy, opiekun, a może i powinowaty Chaucera, był protektorem Wyclifa. Możliwe więc, że Chaucer także żywił pewne sympatje ku ruchowi reformatorskiemu. Wobec opieszałości, z jaką oficjalni przedstawiciele Kościoła brali się do naprawy stosunków, choć jej konieczność uznawali, można było zatęsknić za środkami rewolucyjnemi. Z tem wszystkiem tendencje purytańskie doszczętnie popsułyby nam obraz poety, jaki odzwierciedlają jego dzieła.

Opowieści kantuaryjskie w rękopisie Ellesmere'ów, uważanym za najlepszy, kończy dopisek, w którym rzekomo Chaucer potępia większość swych dzieł jako świeckie marności i wyraża żal, że je napisał. Dopisek ów mieści jednak zdanie, świadczące o nieznajomości jednego z jego utworów, jest więc zapewne pobożnym falsyfikatem jakiejś późniejszej ręki, powtarzającym zresztą tylko z większym naciskiem to, co Chaucer w łagodniejszej formie wypowiedział dla usprawiedliwienia swego czasem swawolnego tonu w *Troilusie* i *Kressydzie* oraz w Prologu do *Kazania Proboszcza.*

34. Chaucer, Szekspir, Milton i Shelley w stosunku do religji. Jeden z angielskich historyków literatury zrobił ciekawe zestawienie. Chcąc mianowicie z pośród pisarzy ojczystych wybrać największe postaci, wcielające charakter swych wieków, wskazał na Chaucera, Szekspira, Miltona i Shelley'a. Nie godząc

się bynajmniej na podobną kombinację z ilości niewspółmiernych, nie mogę oprzeć się pokusie skorzystania z niej, aby porównać tych czterech wielkich ludzi na punkcie stosunku do religji.

Okaże się, że pierwsza para stoi na gruncie średniowieczno-renesansowym. Chaucer wyprzedza nieco swój wiek, lecz świadomie chce stosować się do jego pojęć. Szekspir nie poddaje się nowemu prądowi chrześcijańskiego odrodzenia, jak Taine nazwał ruch religijny XVII w. Obaj są ludźmi wierzącymi, ale bez fanatyzmu. Wzrok ich zwrócony raczej na ziemię, niż w niebo. Obaj przesiąknięci duchem szlachetnej tolerancji. Dziwne, że Anglików, spierających się o wyznanie Szekspira i przekonania religijne Chaucera, nie pogodzono dotąd teorją, że obaj skłaniali się ku chrześcijańskiemu indyferentyzmowi, patrzącemu raczej na czyny ludzkie, niż na dogmaty.

Ale jest między nimi jeszcze jedno podobieństwo. Mówiąc pod koniec *Opowieści Rycerza* o śmierci Archytasa, czyni to Chaucer w dziwnych wyrazach: „Dusza jego zmieniła mieszkanie i poszła — gdzie, nie wiem, bom sam tam nigdy nie był.“ Gdym po raz pierwszy czytał te słowa, których myśl zresztą można u naszego poety spotkać i gdzie indziej, uderzyło mnie ich pokrewieństwo ze słowami prowadzonego na śmierć Mortimera w *Edwardzie II* Marlowe'a (scena ostatnia), a tem samem z monologiem Hamleta (III, 1). Bohater Marlowe'a mówi:

„...nie płacz Mortimera,
Co gardzi światem i odkrywać idzie
Nieznane dotąd kraje, jak podróżnik“.

Hamleta od samobójstwa wstrzymuje:

„...strach czegoś
Po śmierci, tego strasznego kraju,
Z którego granic nie powraca żaden
Podróżnik...“

I u Marlowe'a i u Szekspira istnieje prawdopodobnie pośrednia lub bezpośrednia zależność od pewnych wierszy Seneki, ale z pewnościąby ich nie naśladowali, gdyby nie poruszały jakiejś struny w ich własnych duszach. Trudno też oprzeć się myśli, że i Chaucer w pewnych chwilach miewał „uczciwe wątpliwości“, o których powiedział jego rodak w XIX w., że więcej zawierają „wiary, niż wszystkie wyznania.“

Nie chcąc sprawy traktować zbyt subjektywnie, przytaczam, co mówi Saintsbury w *Cambridge History of English Literature*: „... szczególnie pod koniec“ *(Opowieści rycerza)* „spotykamy sławne próbki ironicznych uwag o życiu i śmierci ludzkiej, które, choć niesłusznie rozwodzono się nad niemi jako nad dowodem

wolterjańskiego tonu w Chaucerze, napewne dotykają z ironją zagadek tego padołu płaczu."

Ażeby skończyć z tym przedmiotem, dodaję, że odmiennie od pierwszej wielkiej pary — drugą tworzą dwaj fanatycy, stojący, jak „dwa na słońcach swych przeciwnych bogi", jeden na gruncie ciasnego purytanizmu, drugi na gruncie ateizmu wojującego. Zestawienie obu par stanowi ciekawy komentarz do dziejów duszy angielskiej.

35. Objektywizm Chaucera. Dlaczego Chaucer, widząc dokładnie wszystkie złe strony życia „wesołej Anglji" nie wypowie jakiegoś wyroku potępienia, nie wyda krzyku, dopominającego się, aby zło wytępić? Bo kocha życie średniowieczne ze wszystkiemi jego objawami. Nie ma nic z natury reformatora, wyrywającego chwasty bez względu na to, że wraz z niemi niszczy pożyteczne rośliny. Bierze ludzi takimi, jacy są — jedni źli, drudzy dobrzy, a przeważnie zdolni w miarę okoliczności do złego i do dobrego. Reformator jest lirykiem, Chaucer zaś jest napół epikiem, napół dramaturgiem. Jak mówi Saintsbury, za Elżbiety pisałby sztuki sceniczne, w XIX w. powieści. Posiada objektywizm, na jaki nie zdobyłby się nigdy Byron ani Shelley, burzyciele i przeciwnicy otaczającego świata, którzy dzięki temu nie mogli zostać ani prawdziwymi epikami, ani prawdziwymi dramaturgami. Ten objektywizm daje mu głęboką znajomość natury ludzkiej, z niej zaś płynie świadomość, że człowiek we wszelkich stosunkach pozostanie ten sam. Dlatego trzeba starać się o poprawienie człowieka. I stąd u Chaucera tyle moralizowania.

36. Humor Chaucera. Nie ono jednak jest rzeczą główną. Wygląda na płaszcz, w który często ubiera się poeta, bo tak uznał za stosowne. Lecz z pod płaszcza co chwila błyśnie coś innego. Objektywizm Chaucera zaprawny jest humorem i lwią część zjawisk obserwuje od strony humorystycznej. Stąd opowiadania, które w innym wypadku budziłyby w nas wstręt swą rubasznością lub cynizmem, zajmują i bawią. Stąd, gdy poeta spojrzy we własne wnętrze, zamiast, jak inni, tłumaczyć czytelnikowi, ile tam wzniosłości i moralnego piękna, on tylko uśmiecha się pobłażliwie i dobrodusznie. Stąd, gdy mu cel artystyczny nakazuje stanąć na innym punkcie widzenia i być dla odmiany rzewnym lub patetycznym, z pewnością niedługo wytrzyma.

37. Uniwersalność „Opowieści kantuaryjskich". Ukochanie średniowiecznego życia zrodziło *Opowieści kantuaryjskie*. Średnie wieki lubowały się w zakrojonych na szeroką skalę dziełach, mających obejmować całość jakiegoś przedmiotu. Specjali-

zacji nie uznawano — uczony musiał zajmować się wszystkiem, natomiast wolno mu było korzystać z dorobku poprzedników i powtarzać ich sądy czy wiadomości bez podania źródła. Podobnie, choć na mniejszą skalę, było w literaturze pięknej. Kompilacja była ideałem, oryginalności nie wymagano, natomiast autor miał dać całość, nie wolno mu było nic pominąć. Same tytuły są charakterystyczne — *Summa theologiae*, *Polychronicon*, *Recuyell of the Histories of Troy* i t. p. Najświetniejsze dzieło średniowiecza jest opisem całego świata pozagrobowego. I *Opowieści kantuaryjskie* noszą to piętno uniwersalności.

Są obrazem całej epoki z jej wszystkiemi charakterystycznemi postaciami i rodzajami literatury. Niektóre z tych drugich poeta krytykuje przez usta Gospodarza, czy Rycerza, musiały jednak wejść do tego mikrokosmu, bo istniały. Niewiadomo, jaką rolę odegrał tu instynkt, jaką twórcza świadomość i zasada, że tego, co jest, nie należy burzyć, bo lepiej gotowe formy napełniać własną treścią lub gotowe historje opowiadać własnym tonem. Chaucer był widocznie wyznawcą tej zasady. Nie wzgardził niczem i jego arcydzieło obok wzniośle-naiwnych legend o cudach, mieści także i *fabliaux* w najgorszym stylu — t. j. nie te o lisach, wilkach i kogutach, lecz te o bezczelnych braciszkach, uwodzących żony głupkowatych poczciwców. Ten sposób postępowania nie zawsze bywał szczęśliwy i wiedział o tem poeta. Jakby przewidując przyszłe zarzuty, z klasycznym swym humorem powiada, że kto niezadowolony, ten łatwo sobie poradzi, odwracając kartkę książki. Każdy tu może znaleźć coś dla siebie.

38. Głównym celem Chaucera zabawienie czytelnika. Dając syntezę literatury średniowiecznej, poeta wznosi się nad jej poziom nie tylko swym oryginalnym poglądem na świat ale i jeszcze czemś innem. Nawet tam, gdzie wyraźnie widać cel satyryczny lub moralizatorski, przeważa nad nim zainteresowanie naturą ludzką. Typowo średnowieczny autor, wpadłszy na pomysł uczynienia pobożnej pielgrzymki ramą do szeregu opowiadań, byłby w tę ramę oprawił same budujące legendy i historje biblijne lub symetrycznie rozłożone ilustracje do wszystkich znanych grzechów czy cnót. Chaucer tego wszystkiego nie wyklucza, umieszcza nawet i kazanie. Ale niema u niego symetrji i szablonu.

Nadto jego Gospodarz mówi wyraźnie, że pielgrzymi będą po drodze opowiadali dla skrócenia sobie czasu, a więc dla zabawy. I tu poeta spotyka się z najciekawszą po swojem dziele z artystycznego punktu widzenia książką swego wieku, z *Podróżami Mandeville'a*. Lecz te są tylko wolnym przekładem z fran-

cuskiego, najpiękniejsze rzeczy w *Opowieściach kantuaryjskich* są oryginalne. Dlatego też musimy Chaucerowi przyznać chwałę, że pierwszy zrzucił z siebie więzy średniowiecznej tendencyjności, wprawdzie nie usuwając jej zupełnie, ale czyniąc jeszcze rozsądniej, bo wyznaczając jej właściwe miejsce. Pierwszy on pisał przedewszystkiem o ludziach i dla ludzi.

Stąd nigdy nie straci w literaturze angielskiej epokowego znaczenia. Zapożyczali się u niego bardzo oryginalni następcy, znali go i cenili pisarze, stojący pod każdym względem na przeciwnym biegunie, jak Milton.

39. Język i wiersz Chaucera. Zasłużył się także bardzo językowi i formie poetyckiej. Pogląd, jakoby nadużywał wyrazów pochodzenia francuskiego, należy do przeszłości. Jego angielszczyzna była w swoim czasie poprawna, rzec można, wzorowa, dziś jest w stosunku do innych utworów XIV w. łatwiejsza i zrozumialsza.

Wiersz Chaucera odznacza się wielką gładkością i melodyjnością, co łatwo ocenić obecnie, skoro posiadamy wydania, oznaczające, gdzie należy czytać *e* dziś nieme. Przez parę wieków nie umiano sobie z tem dać rady i nie czuto rytmu w mnóstwie wierszy.

Chaucer wydoskonalił wiersz pięciostopowy, parzyście rymowany i takiż ośmiozgłoskowy (czterostopowy), najpopularniejsze formy poezji angielskiej poza pięciostopowym nierymowanym, którego pierwsze ślady również pojawiają się u niego. Z kunsztownych jego zwrotek, przeważnie przyjętych od Francuzów, na długo pozostała t. zw. zwrotka królewska.

ROZDZIAŁ VI.

CZASY UPADKU LITERATURY PO CHAUCERZE (1400—1530).

1. Upadek literatury. Jak gdyby literatura angielska wysiliła się na potężną postać Chaucera, po jego śmierci, a raczej już po napisaniu *Opowieści kantuaryjskich* nastąpił upadek. Dawne formy przeżyły się. Alegorją, pochodzącą z *Romansu o róży*, której Chaucer tak wytrwale używał, ostatecznie i on sam uczuł się znużony. Wyszydzając zaś *Sir Topasem* romanse rycerskie, niewątpliwie wtórzył głosom najbardziej wykształconych ludzi swej epoki. Przez usta Rycerza wydał wyrok potępienia na typowo średniowieczne zbiory historyj o jednym schemacie, jakie i sam rozpoczynał. Natomiast wszedł na nową zupełnie drogę, malując realistyczne obrazki współczesnego życia.

Ale następcy, jakkolwiek ożywieni szczerym entuzjazmem względem mistrza i pragnieniem jak najwierniejszego wstępowania w jego ślady, wybierali sobie z dzieł Chaucera za wzór prawie zawsze to, co już u niego było naśladowaniem, co uważać można za wspólną własność średniowiecznej umysłowości. W kierunku realistycznym pójść za nim nie śmieli czy nie umieli. Przerastało to ich siły i nie mieściło się w zakresie ich pojęć Nawiązać do tradycji Chaucera miał dopiero dramat elżbietański, a potem powieść XVIII w.

Formy wielkiego poprzednika także nie umieli sobie przyswoić. Żaden nie zbliżył się do muzyki jego wiersza. Wskutek tego parę utworów o lepszej rytmice przypisywano przez całe wieki samemu Chaucerowi.

2. Przyczyny językowe. Obok braku talentów odegrał tu rolę przejściowy stan języka. Znikanie *e* w końcówkach i przesuwanie się akcentu ku przodowi w wyrazach francuskiego pochodzenia, trwało jeszcze do początków XVII w. Powstał chaos metryczny. Jak już wspomniałem, doszło do tego, że wierszy samego Chaucera nie umiano czytać, a rzekome błędy jego wersyfikacji służyły za usprawiedliwienie rymorobom następnego stulecia. Zresztą naśladując z wcześniejszych jego utworów fatalną wadę, później w znacznej mierze pokonaną, mianowicie rozwlekłość, nie mieli czasu na wygładzenie formy. Rytm ich utworów można nieraz nazwać poprostu niechlujnym.

3. Przyczyny polityczne. Lecz i stosunki nie sprzyjały rozwojowi literatury. Feudalizm przeżył się i nie miał już powrócić. Pojęcia, które jeszcze w XIV w. były pełne treści, stały się pustym dźwiękiem i parachronizmem. Wojny domowe czasów Henryka IV (1399—1413) były tylko prologiem do walk bratobójczych Białej i Czerwonej Róży. Syn tego króla raz jeszcze pokusił się o podbój Francji. Zdobył też sobie nieśmiertelną sławę, a następcy swemu, niemowlęciu w kolebce, pozostawił w spadku łup nie do utrzymania, który musiał stać się powodem klęsk i kłopotów. Wisząca długo w powietrzu wielka wojna domowa przyszła wreszcie w połowie stulecia i stało się w niej naprawdę to, co u nas wedle fałszywej, a raczej przesadnej tradycji za króla Olbrachta — szlachta wyginęła. Jedni zalegli mnogie pobojowiska, drudzy dali szyje pod topór katowski. A chociaż normalne życie nie ustało, w każdym razie jego prawidłowy rozwój został na długo powstrzymany.

4. Przyczyny religijne. U progu XV w. stoi prześladowanie lollardów. Zaatakowany Kościół miast wziąć się do reform, bronił się siłą fizyczną. Nie tylko zażądał przeciw heretykom po-

mocy władzy świeckiej, ale i zaczął równocześnie zwalczać wogóle swobodę myśli. Gdy w r. 1411 arcybiskup Arundel, śledząc za lollardami, chciał przeprowadzić wizytację uniwersytetu w Oxfordzie, studenci stanęli pod bronią i odmówili mu wstępu. Opierali się na bulli, wyłączającej ich z pod jurysdykcji kościelnej. Wówczas papież cofnął bullę, król stanął po stronie arcybiskupa, parlament przyłączył się do głowy państwa i do głowy Kościoła, a Oxford musiał do r. 1479 czekać na powrót autonomji.

Z obawy przed nowinkami zwalczano postęp, żądano trzymania się przestarzałych książek i tradycyj. Rzecz charakterystyczna, że najwybitniejszy, a bardzo prawowierny teolog Pecock, który chciał lollardów nawracać nie stosem, lecz słowem Bożem, omal sam nie skończył na stosie. Podobne stosunki przeszkadzały nie tylko rozwojowi nauk, ale i literatury, bo ogólny poziom oświaty był o wiele niższy, niż w w. XIV.

5. Utwory pseudoczoserowskie. Pomiędzy poetami tego ubogiego okresu odróżnić można wyraźnie szkołę Chaucera. Pochodzą od niej przedewszystkiem utwory, mylnie przypisywane samemu mistrzowi. Opowieść Kupca *(The Merchant's Tale* czyli *The Pardoner and The Tapster)*, rzekomo pierwsza z tych, któremi pątnicy skracali sobie powrót — poprzedza *Prolog*, opisujący pobyt ich w Canterbury, a szczególnie przykrą przygodę Handlarza odpustów z chytrą dziewczyną, posługującą w szynkowni. I Prolog i sama *Opowieść*, która jest utrzymana w stylu mniej wykwintnych opowieści oryginalnych, są udatnem naśladowaniem ich co do treści. Nieudolna forma nie ma nic wspólnego z Chaucerem.

Z pośród utworów, mylnie przypisywanych niegdyś Chaucerowi, wyróżnia się *Kwiat i liść (The Flower and The Leaf)*, poemat, pochodzący mniej więcej z połowy XV w. Posługuje się maszynerją *Romansu o róży*. Mimo to ma piękne opisy i dużo poezji. Sparafrazował go Dryden, a zachwycał się nim i dał temu zachwytowi wyraz w jednym ze swych sonetów Keats, który jeszcze nie miał podejrzeń co do autentyczności.

6. Lydgate. Bezkrytycyzm XV i XVI w. zestawiał Chaucera nie tylko z Gowerem, ale i z Johnem Lydgate (1370?—1450?), mnichem z St. Edmondsbury, który nie posiadał większego talentu, a za to miał niezłe wykształcenie i był bardzo płodny. Jego spuścizna wynosi 140.000 wierszy. Naśladował Chaucera we wszystkiem, czego naśladowanie można sobie było darować, a więc brał od niego sen, poranek majowy, alegorje, wreszcie w trzydziestu kilku tysiącach wierszy wykonał plan, porzucony przez mistrza z *Opowieścią Mnicha*. Jego Upadki książąt *(The*

Falls of Princes) są naturalnie tłumaczeniem z łacińskiej prozy Boccaccia. I to wziął od Chaucera, że zawsze opierał się na jakimś wzorze. Ale wielki poeta przetwarzał i uzupełniał, mały najczęściej bywał niewolniczy. Lydgate ma wiersz lichy, jakkolwiek posługuje się łatwym do opanowania ośmiozgłoskowcem.

7. Occleve. Ciekawszą postacią jest Tomasz Occleve lub Hoccleve (1368?—1450), ale poezja jego nie o wiele większą ma wartość. Occleve zajmował jakąś posadę rządową w Londynie, którego pokusom ulegał. Był wiecznie w kłopotach pieniężnych. W poemacie *La male règle* prosi o regularną wypłatę pensji i podwyżkę. W poemacie *De regimine principum* daje rady i przestrogi Henrykowi V na krótko przed jego wstąpieniem na tron. Miesza przytem Salomona z Arystotelesem, a siebie stawia księciu jako odstraszający przykład. Utwór zawiera wyrazy uwielbienia dla Chaucera. Może najlepsza z pism Occleve'a jest krótka ARS SCIENDI MORI.

8. Hawes. Wpływ autora *Opowieści kantuaryjskich* był tak wielki, że jest nawet kilka podręczników alchemji, głoszących tajniki wielkiej sztuki... zwrotką królewską. Lecz z prawdziwie utalentowanymi naśladowcami spotkamy się dopiero w Szkocji.

W Anglji ostatnim z tej szkoły był Stefan Hawes († przed r. 1530), protegowany Henryka VII, autor sztuki, granej na dworze, która zaginęła i wielu innych utworów. Dwa z nich, PRZYKŁAD CNOTY *(The Example of Virtue)* i bardziej znana ROZKOSZNA KROTOCHWILA *(Passetyme of Pleasure)* są to pedantycznie przeprowadzone alegorje. Bohaterowie obu w towarzystwie postaci, noszących takie nazwiska, jak Sprawiedliwość, Prawda, Wierność, Męstwo, walczą ze smokami, których każda głowa oznacza inny występek. Naturalnie między akcją a alegorycznym charakterem postaci często zachodzą sprzeczności. Hawes napisał także charakterystyczne NAWRÓCENIE KLNĄCYCH *(The Conversion of Swearers)*, gdzie szczytem złego smaku jest ustęp o wierszach od jednej do sześciu zgłosek, rymujących się wedle wzoru *aaabaaab*.

Swe stanowisko w literaturze zawdzięcza Hawes głównie wpływowi, wywartemu na Spensera, którego wielki poemat jest również alegorją, i to jeszcze bardziej skomplikowaną. Podobieństwo nie może być przypadkowe.

9. Pecock. Wyżej od poezji tego okresu stoi proza. Teologję godnie reprezentuje Reginald Pecock († 1460), osobistość niezmiernie ciekawa. Gruntownie wykształcony, pewny siebie, fanatyk logiki, wyprzedzający myślą swą dobę — głosił zasadę nawracania heretyków perswazją. Dopiero po wyczerpaniu wszelkich łagodniejszych środków należy karać. Kto wie jednak, czy Pecock nie

był zwolennikiem zupełnej tolerancji, a mówiąc o karze, nie czynił tylko ustępstwa współczesnym pojęciom.

W całym szeregu mniejszych i większych rozpraw, starał się wykazać, że samo *Pismo św.* człowiekowi nie może wystarczyć, bo Bóg nie wszystko musiał ludziom objawić. Wszakże dał im rozum, którym można dociec wielu rzeczy. Lecz lollardzi byli głusi na takie argumenty, a prawowierny kler przestraszył się wysuwania rozumu obok objawienia. Nie podobało mu się i to, że Pecock silnie podkreślał powagę papieską. Było to stanowisko już wtedy niepopularne w Anglji. Wchodziły w grę także względy polityczne, bo Pecock, który od r. 1444 był biskupem, cieszył się względami znienawidzonego księcia Suffolk.

Z powodu głównego dzieła Pecocka, którego tytuł Przeciw zbytniemu ganieniu kleru *(Repressor of too much Blaming the Clergy)* mówi sam za siebie, zrobiono nieszczęsnemu teologowi zarzut nieprawowierności, dwudziestu czterech doktorów potępiło jego poglądy. Musiał wybierać między stosem, a ich odwołaniem. Zgodnie ze swą czcią dla powagi Kościoła wybrał to drugie i tylko szereg jego pism stał się pastwą płomieni. Jemu samemu odebrano biskupstwo i skazano go na ścisły areszt z pozbawieniem materjałów piśmiennych. Papież nie ujął się za swym zwolennikiem i Pecock do śmierci nie opuścił murów więzienia.

Ma on niemiły zwyczaj wyrażania czasem jednego pojęcia kilku synonimami, po za tem styl jego jest poprawny i dobrze nadaje się do teologicznych roztrząsań. Zapewnił mu też wybitne miejsce między wcześniejszymi prozaikami angielskimi.

10. Sir John Fortescue, wielki sędzia za Henryka VI, długo był wiernym stronnikiem Czerwonej Róży. Prawdopodobnie wychowywał młodego ks. Edwarda. Po bitwie pod Towton towarzyszył rodzinie królewskiej na wygnaniu i poznał przy tej sposobności ustrój Szkocji oraz Francji. Gdy wreszcie nie stało Lancastrów, musiał pogodzić się z przewrotem i wówczas (1471) poświęcił Edwardowi IV swe dzieło Różnica między absolutną a konstytucyjną monarchją *(The Difference between an Absolute and a Limited Monarchy)*. Dawniej pisał zwykle po łacinie, tym razem po angielsku — może dlatego, że wojowniczy Yorkowie mniej posiadali wykształcenia; ich łacińskie manifesty słyną z niepoprawności.

Fortescue jest zwolennikiem ojczystej formy rządu, którą wynosi ponad inne, podając równocześnie szereg rad, jak ją wydoskonalić. Czy Edwarda IV zachwyciły pochwały parlamentaryzmu, rzecz wątpliwa.

11. „Listy Pastonów". Posiadamy bardzo zajmujące listy z tego czasu. Na pierwszy plan wybija się Korespondencja rodziny Pastonów *(The Paston Letters)*, obejmująca trzy pokolenia i całe prawie stulecie (1422—1509). Pastonowie należeli do zamożnej szlachty hrabstwa Suffolk. W listach z czasów Henryka VI — jeszcze z przed wybuchu wojny domowej — maluje się wybornie niepewność stosunków i słabość władzy. Przypomina się nieraz *Prawem i lewem* Łozińskiego. Bo też prawem i lewem musiał szlachcic angielski owych czasów bronić się przed samowolą magnatów. John Paston i dom musiał mieć ufortyfikowany i broni poddostatkiem i wierną, a liczną służbę. Dwóch synów oddał na uniwersytet, aby wynieśli stamtąd konieczne do procesów wykształcenie prawnicze. Charakterystyczny jest opis formalnego zajazdu ludzi księcia Suffolk na dom Pastonów.

Z późniejszych listów widać, że po rozstrzygającem zwycięstwie Białej Róży pod Towton stosunki poprawiły się nieco. Bezpieczeństwo osobiste było większe, nie zdarzały się już tak krzyczące wypadki mordów i grabieży.

Uzyskujemy tu i wgląd w życie rodzinne. *Patria potestas* była w całej pełni. Dorośli synowie musieli we wszystkiem słuchać rodziców i pokornie przyjmować ich łajania. Uważali to za naturalny stan rzeczy. Małżeństwa traktowano jako interes i nie pytano państwa młodych o zdanie. Czasem nawet nie dawano im sposobności zaznajomienia się z sobą przed ślubem.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności jeden z ostatniego pokolenia Pastonów był miłośnikiem książek. Dowiadujemy się więc ciekawych szczegółów o handlu rękopisami, ich sporządzaniu, cenach i rozpowszechnieniu, które było dość znaczne. Wąska uliczka za kościołem św. Pawła, Paternoster Row, była już w owych czasach centrum handlu księgarskiego. Poznajemy też szereg tytułów, dający nam wyobrażenie o upodobaniach czytającej publiczności, zupełnie jeszcze prymitywnych.

12. Wynalazek druku. Ale zbliżał się już przewrót, idący z wynalazkiem druku. Książka miała przestać być przedmiotem zbytku, a szybkie jej rozchodzenie się miało spowodować daleko szybsze oddziaływanie na siebie odległych grup etnicznych i przenoszenie prądów umysłowych. Ostatecznym zaś skutkiem miała być znaczna w porównaniu z wiekami średniemi demokratyzacja oświaty i literatury.

Wybornie charakteryzują znaczenie nowego wynalazku słowa, jakie Karol Reade wkłada w usta swemu bohaterowi, będącemu biegłym przepisywaczem i iluminatorem rękopisów:

„Jaśnie wielmożna pani Prasa drukarska *(Sir Printing Press)*— srogi wróg dla biednego Gerarda, ale dla innych ludzi dobrodziejstwo — pracuje dniem i nocą i rzuca dobre słowa, jak siewacz na rolę, podczas gdy ja, biedny głupiec, mogę sadzić je tylko, jak widziałem we Francji kobiety sadzące żyto i składające je w brózdy ziarnko po ziarnku... *Imprimit una dies quantum non scribitur anno.*

Z trzech wielkich wypadków, jakie odegrały rozstrzygającą rolę w dziejach piśmiennictwa Europy w zaraniu dziejów nowożytnych, wynalazek druku był najwcześniejszy. Jeżeli idzie o Anglję, wprowadzenie epokowej nowości łączy się z imieniem jednego człowieka, który, jakkolwiek pozbawiony większego talentu literackiego, dzięki jej świadomemu i celowemu zastosowaniu i dzięki niezmordowanej działalności w kierunku popularyzowania wiedzy oraz utworów literatury pięknej, zdobył sobie wyjątkowe stanowisko w dziejach umysłowości.

13. Caxton. William Caxton (ur. po r. 1421, † 1491) pochodził z hrabstwa Kent, gdzie przymieszka krwi flamandzkiej odbiła się na języku. Ten fakt razem z długoletnim pobytem na kontynencie wpłynął dość widocznie na angielszczyznę Caxtona.

Odebrał on staranne wykształcenie, a młodość spędził na handlu suknem, który zapewnił mu na resztę życia niezależność materjalną, dając możność powięcenia się bardziej idealnym dążeniom. W r. 1469 William wstąpił w służbę księżnej burgundzkiej, a w dwa lata później przyjrzał się po raz pierwszy prasie i dla poznania tajników nowego wynalazku podobno zaraz sam wziął udział w druku jednej książki.

Wróciwszy do Brugi, wyszukał sobie pomocników i zabrał się do użytkowania nabytego doświadczenia. W r. 1475 zapewne powstała tu pierwsza drukowana książka angielska, *Recuyell of the Histories of Troy* (Zbiór historyj trojańskich), przełożona przez samego Caxtona z francuskiego. Po niej nastąpiła Gra w szachy *(Game and Playe of the Chesse).*

W r. 1476 Caxton wrócił do ojczyzny i osiedlił się w Westminsterze. Po szeregu niewielkich książeczek, między któremi były utwory Chaucera i Lydgate'a, wyszły dwa większe dzieła, Historja Jazona *(The History of Jason)*, znowu przekład pracowitego drukarza z francuskiego i *Opowieści kantuaryjskie.* Pod koniec r. 1477 ukazała się pierwsza książka z datą. Były to Zdania filozofów *(Dictes and Sayings of the Philosophers).* Antoni Woodoville hr. Rivers, znany z Szekspira jako ofiara Ryszarda III, przetłumaczywszy książkę, prosił Caxtona o poprawienie ręko-

pisu, a ten porównał przekład z francuskim oryginałem i dodał „epilog".

Niezmordowany w swej działalności drukarz do śmierci wydawał coraz nowe książki, bardzo często we własnych przekładach, a uwagi swe ujmował w prologi i epilogi. Tym sposobem doszedł nas jego pogląd na Chaucera, nacechowany szczerem uwielbieniem. Caxton przetłumaczył też Historję o lisie Reynardzie *(Reynard The Fox)*. Ale najobszerniejszą z jego prac jest Złota legenda *(The Golden Legend)* Jakóba a Voragine († 1298), zbiór podań i żywotów świętych, od czasu pierwszego autora uzupełniony obficie przez różnych kompilatorów.

14. Malory. Z książek współczesnych, które ujrzały światło dzienne w drukarni Caxtona, największe znaczenie literackie ma Śmierć Artura *(Le Morte Darthur* — tytuł jest pikardzko-francuski), dzieło Sir Tomasza Malory z Warwickshire, wydane pośmiertnie w r. 1485. Wiadomości, jakie mamy o życiu Sir Tomasza, są skąpe i niepewne. Nawet co do samego autorstwa *Śmierci Artura* istnieją wątpliwości. Malory był stronnikiem Lancastrów. W r. 1468 jego — lub jego imiennika — Edward IV wyłączył między innymi z powszechnej amnestji, a są powody do przypuszczenia, że Sir Tomasz zmarł jako więzień. Zresztą, opisując niestałość społeczeństwa, w którem bunt Mordreda znalazł licznych zwolenników, Malory powiada:

„Otóż taki był starodawny zwyczaj i sposób postępowania tego kraju; a mówią też ludzie, że my, jego mieszkańcy, jeszcześmy tego zwyczaju nie zatracili i nie zapomnieli. Niestety jest to wielką zmazą Anglików, że nic ich na długo nie zadowoli".

Jest to najwyraźniejsza aluzja do nastroju większości narodu, który wolał energicznych, choć nieraz okrutnych Yorków od Henryka VI, dobrotliwego, a niedołężnego i podlegającego napadom choroby umysłowej.

15. „Śmierć Artura". Utwór Sir Tomasza jest niewątpliwie kompilacją i autor powołuje się nieraz na francuską książkę, z której czerpał. Lecz choć posługiwał się najrozmaitszemi źródłami — także angielskiemi, — włożył przytem w dzieło swego życia wiele z samego siebie.

Morte Darthur dzieje się w jakimś nierealnym świecie, nie dużo mającym wspólnego z prawdziwym. Np. wzmianki o pieniądzach są wyjątkami i czynią wrażenie dysonansów. Troska o chleb powszedni nie istnieje, osobami są sami królowie, rycerze, szlachetne damy i pustelnicy, pobudkami działania miłość, pobożność, ambicja, litość nad uciśnionymi, pragnienie przygód, u niektórych nienawiść i zemsta, rzadziej żądza cielesna, nigdy

prawie nikczemna chciwość. Zresztą czyny przeważnie są słabo umotywowane. Bohaterowie stają do walki lub godzą się i zawierają związki dozgonnej przyjaźni pod wpływem chwilowego natchnienia. Atmosfera przesiąknięta jest siłami czarodziejskiemi, które raz po raz mieszają się do życia ludzkiego. Odnosi się wrażenie, że autor pragnął z wiru bratobójczej wojny, rozpętującej wszystkie najniższe popędy, przenieść się w świat inny, który sobie sam stworzył przy pomocy prastarych podań.

Przedmiotowi wybornie odpowiada styl — prosty, prawie dziecinny. Możnaby go nazwać niedołężnym, gdyby nie urok tej prostoty i doskonała harmonja, panująca między treścią i formą.

Malory z wielkim taktem artystycznym dość pobieżnie załatwia się ze stereotypowemi zwycięstwami Artura, cały zaś prawie utwór wypełnia przygodami rycerskiemi, które rzadko nużą czytelnika w ciągu 21 ksiąg i 507 rozdziałów. Sama postać króla usuwa się na drugi plan. Nie jest też jeszcze wyidealizowana, jak u Tennysona. Parokrotnie słyszymy o przygodach miłosnych Artura, a owocem jednej z nich, kazirodnej, jest Mordred. Na pierwszy plan wysuwa się zastęp rycerzy Okrągłego Stołu, walczących na turniejach i wyruszających na przygody bądźto w obronie uciśnionej niewinności, bądźto w wyższym celu — w poszukiwaniu tajemniczego św. Graala.

Naogół charakterystyka jest blada, tylko parę postaci odcina się wyraźniej. Wspaniale wypadł Lancelot, który z grzeszną miłością ku Ginewrze łączy wierność dla Artura, i będąc nawet zmuszonym do walki z nim, ogranicza się do obrony. Zresztą i król wolałby swą krzywdę puścić w niepamięć, ale pcha go do boju z Lancelotem Gawaine, przedstawiony jako człowiek okrutny i zmysłowy. Wśród rycerzy Okrągłego Stołu obok Lancelota równie wybitną rolę odgrywa Tristram, dla którego najwidoczniej autor miał dużo sympatji. Odmiennie od dawniejszych wersyj podania, pada on tu ofiarą skrytobójczego mordu króla Marka. Doskonale skreślony jest Sir Palomides, Saracen, który postanowił przyjąć chrześcijaństwo, ale czeka z tem, póki nie odniesie pewnej ilości zwycięstw. Naturę ma szlachetną, ale żądza sławy, nieszczęśliwa miłość i zazdrość sprowadzają go często na bezdroża.

Dla Ginewry autor ma szlachetną wyrozumiałość, zgodną ze średniowiecznym kultem kobiety. Pod koniec utworu zamyka jedną z ksiąg ciekawym rozdziałem, który jest lirycznym hymnem na cześć wiosny i miłości. Znajdujemy tu cytowane już nieraz słowa:

„Przeto wy wszyscy, co kochacie, przywołajcie sobie na pamięć miesiąc maj, jak to czyniła królowa Ginewra, o której tu pokrótce wspominam, że póki żyła, wiernie kochała i dlatego dobrze skończyła".

Słowa te są jakby usprawiedliwieniem królowej, której zdrada małżeństwa ma teraz wyjść na jaw. Podobnie, jak u autorów historyj Tristana i Izoldy, oburzenie Malory'ego zwraca się nie przeciw niewiernej żonie, lecz przeciw tym, którzy ją śledzą i oskarżają, dostarczając Arturowi dowodów winy i zmuszając go do wystąpienia przeciw Ginewrze. Horyzont zaciemnia się, bohaterowie giną jeden po drugim, aż utwór skończy się spowitem mgłą fantastyczności „odejściem Artura".

Morte Darthur zawsze pozostanie przepiękną prozaiczną epopeją literatury angielskiej. *Idylle królewskie* Tennysona wykazują ogromną zależność od niej.

16. Dalsze dzieje druku. Wracając do dziejów druku, zaznaczyć należy, że Anglja była po Niemczech, Włochach, Szwajcarji, Franji, Niderlandach, Belgji, Austrji i Hiszpanji dziewiątym z rzędu krajem, w którym skorzystano z wynalazku Guttenberga. Po śmierci Caxtona, dzieło jego prowadził dalej Wynkyn de Worde, a królewskim drukarzem był Ryszard Pynson. Istniały i mniejsze oficyny, a niektóre książki angielskie wychodziły zagranicą. Do końca w. XV osiągnięto okrągłą cyfrę 370 publikacyj, a Gordon Duff nazywa w *Cambridge History of English Literature*, cyfrę tę skromną. Na liście pierwszych druków figurują między innemi *Rozmowy króla Salomona z Markolfem* (Marchołtem). *(Dialogue or communing between the wise King Solomon and Marcolphus).*

17. Odrodzenie angielskie. Drugim ważnym czynnikiem w piśmiennictwie nowożytnem było odrodzenie. Początek oddziaływania tego prądu na literaturę piękną, w szczególności na poezję, można uważać za punkt graniczny. Stąd nauczycielską pracę humanistów zaliczam jeszcze do okresu średnio-angielskiego.

Anglicy wcześnie zetknęli się z włoskimi pionierami odrodzenia. Lecz klęska wojen domowych, wypełniających wiek XV, sparaliżowała postęp. Dopiero w drugiej połowie stulecia kilku przedstawicieli świata naukowego wyspy, nabyło na uniwersytetach Italji gruntowniejszych wiadomości z klasycznej łaciny i początków greki. Przywieźli też stamtąd pewną ilość książek. Gdy Erazm z Rotterdamu, zaproszony przez swego ucznia i przyjaciela, lorda Mountjoy, w r. 1499 przybył do Anglji, zastał tam już ludzi, których mógł zaliczyć do najuczeńszych między współczesnymi i którzy nawet jemu czasem mieli czem zaimponować.

Wrócił na kontynent z zamiarem oddania się studjom nad greką, dotychczas mało sobie znaną, i zastosowania humanistycznej swobody myślenia do religji. Zaważył tu wpływ angielskich przyjaciół.

Erazm był zwolennikiem reformy Kościoła, przed reformacją wzdrygnął się i stanął przy katolicyzmie. Wkrótce potem w Anglji zaszedł przewrót religijny i jedni z uczonych przyjaciół Rotterdamczyka, jak np. **John Colet,** który pierwszy miał do badań nad *Pismem św.* stosować metodę czysto naukową, a wspólnie z **Williamem Lilly** napisał sławną gramatykę łacińską, rzucili się w objęcia protestantyzmu, drudzy życiem opłacili wierność Kościołowi rzymskiemu. Trzeci wypadek epokowy wstrząsnął życiem Anglji.

18. More. Z jej humanistów najwybitniejszym był Sir Tomasz More (1478—1535). Świetna karjera zaprowadziła go aż na krzesło kanclerskie. Dzięki swym zdolnościom, wiedzy i towarzyskim zaletom cieszył się łaskami królewskiemi, ale przez sprawę rozwodu Henryka VIII dostał się do więzienia. Pod presją uznał nieważność małżeństwa, lecz odmówił podpisania aktu supremacji t. j. uznania króla za głowę Kościoła. Pomnikiem stwierdzonej ogólnie wielkości jego charakteru jest fakt, że dramat o nim, może zlekka poprawiony przez Szekspira, grywano z końcem XVI w., a więc w czasie wielkiego roznamiętnienia religijnego, kiedy wojna z Hiszpanją i zamachy na życie Elżbiety utożsamiały sprawę protestantyzmu z bytem państwa. More przedstawiony jest tam w jak najlepszem świetle, a urzędnik dworski, pełniący funkcje cenzora, który zażądał zmian w pewnych scenach, odtwarzających rozruchy w Londynie, nie miał nic przeciw gloryfikacji tego „zdrajcy stanu", ściętego z łaski, bo pierwotnie czekała go śmierć okrutniejsza. Dowiedziawszy się o zmianie wyroku, ex-kanclerz powiedział: „Niech Bóg broni, aby król okazywał taką pobłażliwość któremuś z moich przyjaciół i niech chroni potomność przed taką łaskawością". Wogóle More odznaczał się dobrodusznym humorem i dowcipkował jeszcze na rusztowaniu.

19. „Utopja". Z angielskich humanistów on jeden trwalej zapisał się w literaturze. Poza pismami teologiczno-polemicznemi, które nas nie interesują, napisał po łacinie sławną Utopję. Za wzór służyła *Rzeczpospolita* Platona, pewien wpływ wywarła książka św. Augustyna *De civitate Dei*, ale wypracowanie pomysłu jest samodzielne.

Dzieło ma treść podwójną: Z jednej strony potępia wiele istniejących ustaw, obyczajów i instytucyj, z drugiej przeciwstawia im idealny ustrój państwa i idealne społeczeństwo. Pierwsze

przeważa w I, drugie w II księdze. Autor poznaje się u pewnego Niderlandczyka z Portugalczykiem Hythlodayem, który zna Anglję, ale zna też duży szmat świata z krajami rzeczywistemi i istniejącemi tylko w wyobraźni More'a. Towarzyszył w podróżach Amerigowi Vespucci, któremu Ameryka zawdzięcza swą nazwę.

Hythloday krytykuje ostro surowość angielskiej ustawy, karzącej za kradzież śmiercią i konfiskatą dóbr na rzecz króla. Z majątku należałoby pokrywać szkodę, a życie ludzkie zbyt jest cenną rzeczą, aby odbierać je za nieposzanowanie cudzej własności — zwłaszcza, że panowie trzymają dużo próżniaczej służby, która, straciwszy miejsce, ma do wyboru kraść lub umrzeć z głodu, że podobnie ma się z żołnierzami w czasie pokoju, że wreszcie zamiana roli na pastwiska pozbawia chleba mnóstwo ludzi. More radzi Hythlodayowi, aby udał się na dwór jakiego króla, gdzie mógłby dużo dobrego zrobić. To powoduje replikę, będącą bardzo śmiałą krytyką stosunków na dworach i metod politycznych. Uczciwy człowiek nie może z tem wszystkiem mieć nic wspólnego, bo musiałby aprobować rozbójnicze wojny, a także obłudę i zdradę w stosunkach międzynarodowych. Hythloday przystępuje do opisu stosunków w Utopji (ks. II).

Ustrój społeczeństwa jest komunistyczny. Wszyscy pracują, ale tylko po 6 godzin dziennie. Więcej nie trzeba, bo niema próżniaczych tłumów, wyzyskiwaczy i żebraków. Od pracy fizycznej zwolniona jest niewielka ilość ludzi, poświęcających się nauce, od pracy wogóle chorzy i kalecy, ale tych niema dużo, bo Utopijczycy zdrowie uważają za największy skarb i dbają o nie, a co do chorób prowadzą ścisłą kontrolę. Pieniędzy niema zupełnie, bo wszyscy otrzymują za darmo rzeczy potrzebne. Wszyscy ubierają się jednakowo, praktycznie a skromnie.

Ludzie prywatni nie posiadają skarbów. Ma ich dużo państwo na wypadek wojny, aby zaś obudzić wstręt do złota, używa go w czasie pokoju na nocniki i na łańcuchy, któremi obciążają niewolników. Diamenty noszą małe dzieci — pomysł nasunęła złota *bulla* rzymskich chłopców — i cieszą się, gdy im pozwolą je odrzucić. Ta wycieczka przeciw czci dla bogactw jest godna Swifta.

Złota używa się tylko w czasie wojen, Utopijczycy zaś prowadzą ich dużo, ale albo we własnej obronie, albo gdy kto pokrzywdzi ich przyjaciół — bo przymierzy w ścisłem znaczeniu słowa nie zawierają. Czasem również, gdy ludność u nich zbytnio wzrośnie, zakładają kolonje, odbierając sąsiadom ziemie słabo zaludnione. Sami walczą tylko w obronie kraju, po za tem używają najemników z pośród pewnego narodu, dzikiego, rozmiłowanego w boju i chętnie służącego temu, kto lepiej zapłaci — zdaje się,

satyra na Szwajcarów. Im więcej ich wyginie, tem lepiej dla ludzkości, dla pozostałych nietrudno być hojnym.

W wojnach Utopijczycy nie są wcale rycerscy. Rozpowszechniają w kraju nieprzyjaciół proklamacje, obiecując znaczne nagrody za zamordowanie królów czy wodzów. Wynagradzają hojnie poddających się lub namawiających do poddania. Ale na dnie takiego postępowania jest poczucie ludzkości. Lepiej zgładzić kilku wrogów, niż mnóstwo. Kraju nie pustoszą i chętnie biorą jeńców, aby ich obrócić w niewolników.

Ci rekrutują się nadto ze zbrodniarzy i z obcych uchodźców, którzy wolą w Utopji być niewolnikami, niż u siebie przymierać z głodu. Tacy mają znaczne przywileje, nie zakuwa się ich w łańcuchy i w każdej chwili wolno im wrócić do ojczyzny. W tym wypadku zostają nawet sowicie obdarzeni. Inni niewolnicy mogą czasem przy dobrem sprawowaniu odzyskać wolność.

Ustrój jest w znacznym stopniu patrjarchalny, w rodzinie rządzi najstarszy — chyba, że zdziecinnieje. Mężowie mają władzę nad żonami. Istnieje rozwód, ale władze udzielają go rzadko, aby łatwość jego uzyskania nie przyczyniła się do rozluźnienia obyczajów. Wogóle pod względem etyki płciowej kary są surowe. Mężczyzna i kobieta, schwytani na obcowaniu poza małżeństwem, doznają kary — bliżej nieokreślonej — i tracą prawo zawierania związków. Cudzołóstwo daje zupełną wolność drugiej stronie i ta może zawrzeć ponowne małżeństwo, winowajca natomiast traci wolność, a jeżeli okaże się niepoprawnym, podlega karze śmierci. W tych ustawach odbija się etyka katolicka.

Natomiast rzecz dziwna, że More wprowadził rzecz tak niezgodną z chrześcijańskiemi pojęciami, jak samobójstwo nieuleczalnych.

Urzędnicy są obieralni na rok, jak w Rzymie. Na czele państwa stoi książę z władzą dożywotnią, ale gdy źle rządzi, może być złożony z tronu. Kapłanów również obiera się na rok. Głosowanie jest zawsze tajne.

Panuje zupełna tolerancja z jednym wyjątkiem: Kto obraża godność ludzką, nie wierząc w nieśmiertelność duszy lub w jakąś najwyższą istotę, nie może piastować urzędów i pozostaje poniekąd poza nawiasem społeczeństwa. Wolno mu jednak głosić swe przekonania i dysputować, bo może da się sprowadzić ze złej drogi. Religij jest dużo, ale kapłanów mało — tu odbija się okoliczność, że Europa z początkiem XVI w. miała mnichów i wogóle księży stanowczo za dużo. Posiadają jednak wielką powagę. Nawet gdy grzeszą, nikt nie ma prawa ich karać. Ale jest to wypadek wyjątkowy, bo Utopijczycy są ostrożni w wyborze.

Do stanu duchownego mają wstęp i kobiety, ale wyłącznie stare. Kapłanom przysługuje w razie gorszących wykroczeń prawo ekskomuniki, a jeżeli wyklęty nie poprawi się, następują kary świeckie. Hythloday przyniósł do Utopji chrześcijaństwo, które odrazu znalazło dużo proselitów.

Nauczył także Utopijczyków drukować książki, a raczej powiedział im, co wiedział o tej sztuce, a oni ją zaraz wprowadzili w życie. Przyniósł im również znajomość języków klasycznych. Tu More jest prawdziwym humanistą: łacina i literatura rzymska nie znalazły poklasku, natomiast greki uczono się z zapałem i doskonałemi wynikami.

Wracając do urządzeń Utopijczyków, warto zaznaczyć, że jest ogromnie dużo przymusu ze strony państwa. Niewolno podróżować bez zezwolenia władz, a gdy się je otrzyma, podlega się ścisłej kontroli, że odbywa się swoich 6 godzin pracy w miejscu chwilowego pobytu. Nie można sobie wybrać samemu zajęcia, a wisząca nad każdym groza popadnięcia w niewolę, obostrzoną kajdanami, warta srogich ustaw, hojnie szafujących śmiercią.

Streściłem *Utopję* dość dokładnie z dwóch przyczyn. Przedewszystkiem widać z niej różne anomalje, trapiące czasy More'a, nadto warto wiedzieć, że różne skrajne teorje społeczne czasów późniejszych w wielu rzeczach nie były oryginalne. Sam More, zdaje się, traktował pozytywną część książki jako fantazję. Musiał dobrze zdawać sobie sprawę ze sprzeczności szeregu instytucyj swego wyśnionego państwa z naturą ludzką. Jeżeli nazwał je *οὐτοπία*, uczynił to zapewne nie tylko w myśli, że takiego państwa niema, ale zapewne i w myśli, że go być nie może i nigdy nie będzie. Nie spodziewał się, że jeszcze za jego życia (1526), książka posłuży do niebezpiecznej agitacji między ludem, którą zresztą sam bezwzględnie potępił.

Natomiast satyryczne ustępy były wynikiem głębokiego przekonania i potępienie żądzy bogactw, próżniactwa sfer wyższych, wojen zaborczych, nieuzasadnionej dumy, przewrotnej polityki — było szczere. More sam był wybitnym prawnikiem — mimo to wszystkich adwokatów wygnano z Utopji, gdzie ustawy są proste i sędziowie zadowalają się przesłuchaniem stron, bo adwokaci tylko zaciemniają sprawę. I to musiało autorowi, obeznanemu ze stosunkami sądowemi, płynąć wprost z serca.

Dzieło zjednało More'owi europejską sławę, której wyrazem były przekłady na wiele języków. Angielski, **Ralfa Robinsona**, wyszedł w r. 1551. Odznacza się stylem łatwym i poprawnym.

20. Elyot. Fanatycznym prawie zwolennikiem klasycznego wykształcenia był Sir Tomasz Elyot (1469?—1546). Jego dziełko

Nauczyciel *(The Boke named the Governor)* przedstawia projekt nauczania chłopca. Wyszedłszy po siedmiu latach życia z pod opieki kobiecej, winien wziąć się zaraz do obu klasycznych języków. Lecz mechaniczna nauka gramatyki nie prowadzi do celu. Nauczyciel powinien posługiwać się rozmową i łatwymi, a zajmującymi autorami, jak Ezop i Lukjan, jak najszybciej zaś zdążać do Homera, bo ten jest ich królem. Nie podobałby się dzisiejszym fanatykom piłki nożnej pogląd Elyota na tę grę. Powiada, że niema w niej nic „prócz zwierzęcej wściekłości i panowania brutalnej siły fizycznej, która powoduje cielesne obrażenia, a wskutek tego okaleczonym pozostaje złośliwa zawziętość". Natomiast poleca Elyot polowanie, pływanie, zapasy, lecz pierwszeństwo przyznaje tańcowi. Doradza i tennis, byleby nie zbyt często.

21. Ascham. Do wstępowania w ślady klasyków zachęcał i Roger Ascham (1515—1568), profesor z Cambridge i przez jakiś czas nauczyciel późniejszej królowej Elżbiety. Zwalczał barbaryzmy językowe, lecz równocześnie propagował inne dziwactwo. Doradzał użycie starożytnych metrów, opartych na iloczasie, a pogardzał rymem, nazywając go również barbarzyńskim. Popularna była jego książka Toxophilus o sztuce strzelania z łuku. Ascham nienawidził włoskich obyczajów i włoskiej literatury. Wyraził się, że są to „czary Cyrce, przywiezione z Włoch, aby popsuć ludzkie obyczaje w Anglji".

Ascham i Wilson, autor Sztuki retorycznej *(The Arte of Rhetorique)*, dali początek piśmiennictwu krytycznemu, którego ciąg dalszy należy już do czasów Elżbiety.

22. Reformacja i literatura. I wpływ reformacji na literaturę w właściwem tego słowa znaczeniu objawił się naprawdę dopiero za panowania wielkiej królowej. Początkowo wydał tylko sporą ilość pism polemicznych o dość niskim poziomie, nieco hymnów kościelnych i klasyczny przekład *Pisma św.*

Niezdrowe stosunki, panujące w Kościele katolickim, wymagały naprawy. Niestety zbyt długo z nią zwlekano. Mimo ostrzeżenia, jakiem było wystąpienie Wyclifa i Husa, stracono jeszcze z górą wiek cały, aż w r. 1517 Luter przybił na drzwiach kościoła wittenberskiego swoje tezy — i rozpętał burzę. Dzięki swobodzie myślenia, jaką rozpowszechnił humanizm i wynalazkowi druku nowa nauka szerzyła się z błyskawiczną szybkością. Niezaprzeczona potrzeba reform w gmachu Piotrowym pchnęła większość świadomych tego za daleko. Zamiast naprawiać zaczęli równać z ziemią.

W Anglji siedział na tronie zwolennik jedności Kościoła, wyróżniony nawet przez Rzym tytułem *defensor fidei*, i gdyby

nie pobudki osobiste, nie byłoby może doszło do przewrotu. Postulat niezawisłości od Rzymu był zawsze popularny, a szlachta pożądliwem okiem spogląda na dobra duchowne. Stąd sprawa królewskiego rozwodu doprowadziła tak łatwo do oderwania się od Kościoła powszechnego. Lecz poza punktem o najwyższej władzy duchownej nauka pozostała prawie ta sama i Henryk VIII prześladował zarówno zwolenników papieża, jak prawdziwych protestantów. Literatura polemiczna jego czasów posiada cały szereg odcieni.

23. Literatura protestancka. Przekład Pisma św. Po stronie protestanckiej odznaczył się biskup z Worcester, **Hugo Latimer,** spalony za Marji w r. 1555. Ale trwalsze wartości językowe i literackie znaleźć można nie w pismach o celu polemicznym, lecz w utworach o celu pozytywnym, przedewszystkiem w Modlitewniku *(The Common Prayer Book),* ułożonym pod kierownictwem **Tomasza Cranmera** (1489—1556), arcybiskupa z Canterbury, który również należał do męczenników protestanckich.

Większe znaczenie posiadają przekłady *Pisma św.* Olbrzymi wpływ na rozwój prozy angielskiej wywarli przedewszystkiem dwaj tłumacze, stracony w Antwerpji w r. 1536 **William Tindale,** którego nazwisko należy nawet do dwudziestu, zdobiących ściany czytelni British Museum, i **Miles Coverdale** (1488—1568), biskup z Exeter.

24. Barclay. Poezja pierwszych dziesiątków XVI w. przedstawia niezmiernie smutny obraz. Poza aktualnemi wierszykami, poświęconemi naturalnie głównie walkom religijnym, posiada tylko dwóch wybitniejszych przedstawicieli. Pisma obu odznaczają się zwyrodnieniem formy, są zaś prawie wyłącznie satyryczne.

Aleksander Barclay (1475?—1552), prawdopodobnie Szkot z pochodzenia, do przewrotu religijnego zakonnik, później ksiądz świecki, pisał prócz rozlicznych utworów Sielanki *(Eclogues),* w których za wzór wziął sobie nie Wergilego, lecz Baptystę Spagnolusa Mantuańczyka, czytanego podówczas w szkołach, i Eneasza Sylwjusza Piccolominiego. Jedna z tych eklog mieści gwałtowny atak na rywala w poezji, Skeltona. Lecz popularność Barclay zdobył głównie wolnym i rozszerzonym znacznie przekładem Okrętu głupców *(Narrenschiff — The Ship of Fools)* Sebastjana Branta. Satyra ta, gromadząca na pokładzie jednego statku wszystko, co podpada pod nazwę głupoty, wywołuje wrażenie raczej rozmiarami i rozmaitością, niż dowcipem. Tłumacz, jak Brant, stał twardo przy katolicyzmie. Nie wahał się jednak smagać błędów duchowieństwa. Patrjotyzm swój zaznaczył tak pochwałami dla Henryka VIII, jak i przez stwierdzenie, że dużo

występków zdarza się w Anglji rzadziej, niż gdzie indziej. Tylko przekupstwo w sądach swego kraju karcił i piętnował nadzwyczaj ostro, wzywając młode pokolenie prawników do uzdrowienia stosunków. *Okręt głupców*, wydany przez Barclay'a w r. 1509, w 14 lat po ukazaniu się oryginału, znalazł licznych naśladowców.

25. Skelton. Ciekawszą postacią jest John Skelton (1460?—1529), nauczyciel Henryka VIII i protegowany kardynała Wolsey, przeciw któremu zwrócił się później z nieznanej nam przyczyny w bardzo jadowitych pamfletach. Jak widzimy z pochwał Erazma i z uniwersyteckich triumfów Skeltona — nawet i zagranicą, w Lowanjum, — był dobrym humanistą. Atoli w twórczości swej i treścią i formą daleko odbiegał od klasycznych wzorów. Urodzony satyryk o niepohamowanym temperamencie, pisał stylem, zasługującym czasem na nazwę karczemnego, najchętniej zaś i najskuteczniej używał krótkiego, rymowanego wiersza, trącącego mocno naszym księdzem Baką. W Anglji wiersz ten podpada pod kategorję *doggerel verse*.

Skelton nazywa wszechwładnego ministra parszywym kundlem, a za najwłaściwsze miejsce dla niego uważa tron Lucyfera. On to pierwszy wystąpił z twierdzeniem, że Wolsey był synem rzeźnika. Nic dziwnego, że ochrony przed jego wściekłością szukał w azylu Opactwa Westminsterskiego. Poza pamfletami przeciw kardynałowi Skelton pozostawił dość dużo innych utworów satyrycznych. Malował jaskrawo wady dworaków i nieszlachetnie urągał Szkotom po bohaterskiej śmierci Jakóba IV pod Flodden (1513). Wogóle ulubionym jego rodzajem było *flyting*, smaganie moralne. Dowcip bez zwyczajnej zjadliwości charakteryzuje żartobliwą elegję na śmierć wróbla p. t. *Phyllyp Sparrow* (Wróbel Filip). Filipem nazywano wróbla, a nazwa powstała pewnie onomatopoetycznie. Strapiona właścicielka ptaszka biedzi się nad ułożeniem napisu grobowego, a na żałobnym obrzędzie mają zjawić się między innemi znane nam z Chaucera ozdoby podwórka, Chanticleer i jejmość pani Pertelote.

Skelton nie jest nudny, ale niema w nim za grosz poezji.

ROZDZIAŁ VII.

LITERATURA LUDOWA.

1. Określenie literatury ludowej. Prawdziwej poezji doszukać się można jedynie w literaturze ludowej tych czasów. Określenie to nie oznacza wyłącznie utworów, powstałych w niższych klasach społecznych. Owszem, zaliczamy do niej np. wier-

sze, przechowane w książeczce, w której Henryk VIII spisywał sobie zasłyszane pieśni, obok nich zaś umieszczał ułożone przez towarzyszy swoich rozrywek, a zapewne i własne. Lecz cechą tej literatury jest bezimienność oraz fakt, że jej utwory przechowywały się dłużej lub krócej w ustnej tradycji i dzięki temu ulegały zmianom, zanim je ktoś spisał lub wydrukował. Nadto — i to jest rys najznamienniejszy — odznaczają się daleko posuniętą niezależnością od twórczości artystycznej, świadomej swego celu i korzystającej z książkowych źródeł. Ponieważ autorami bywali wędrowni szkolarze i niedouczeni księża, a także ludzie, stykający się z dworami, zdarza się czasem, iż temat zaczerpnięty jest z literatury pisanej. Opracowanie i forma nie mają z nią jednak prawie nigdy nic wspólnego.

2. Pieśni polityczne. Pierwsze wiersze polityczne, jakie poznaliśmy, były utworami rycerstwa i miały odpowiadający temu punkt widzenia. W późniejszych odbijają się sympatje i antypatje coraz szerszych mas narodu, radość ze zwycięstw nad Szkotami i Francuzami, niezadowolenie z porażek, nienawiść do niepopularnych magnatów i ulubieńców królewskich. W czasie zamieszek politycznych, szczególnie w czasie wojny Dwóch Róż, służyły one do celów agitacyjnych.

Jako przykład warto wymienić wiersz o oblężeniu Calais przez księcia Burgundji w r. 1436, opisujący żywo i plastycznie, jak nawet kobiety bez różnicy wieku stanęły na szańcach, aby na szturmujących staczać głazy i lać na nich wrzątek. Równie dzielnie broniła się w niecałe sto lat wcześniej francuska ludność Calais przed Edwardem III — tu mowa jest o mieszczaństwie angielskiem, które ten król osadził w mieście.

3. Kolendy. Mnóstwo zachowało się Kolend *(Christmas carols)*. Zakres tego wyrazu jest nieco obszerniejszy, niż u nas. Jedne mają ton pobożny, inne tchną przedewszystkiem wesołym nastrojem świątecznym i wspominają o szeregu zwyczajów, związanych z okresem świątecznym Bożego Narodzenia, jak wnoszenie do *hallu* głowy dzika lub ochocze maskarady *(mummings)* z różnemi tradycyjnemi postaciami (św. Jerzy, smok i t. p.). Niektóre z kolend przeplatane są obficie łaciną, co dowodzi ich pochodzenia od ludzi, mniej lub więcej ściśle związanych z Kościołem.

Z pośród pokrewnych pieśni o poważniejszym nastroju, warto wspomnieć jedną w rodzaju kołysanki. Nie mogąc uśpić Dzieciątka Jezus, stroskana Matka pyta się o przyczynę jego płaczu i dowiaduje się z ust Syna o Jego przyszłej męce i śmierci krzyżowej. Wybucha wówczas boleścią i mówi, że Jej tego archanioł Gabrjel nie powiedział przy zwiastowaniu.

4. Inne pieśni świąteczne i obrzędowe. Nie tak liczne, choć niejednokrotnie ciekawsze są pieśni związane z innemi świętami i obrzędami. Widać z nich, że zachowało się dużo zwyczajów pogańskich, jak np. uroczystość majowa *(Maying)*, obchodzona przez młodzież płci obojga po gajach. Bawiono się wesoło, wybierano królowę majową i drapano się na słup majowy *(Maypole)*. Pieśń o bluszczu i ostrokrzewie *(Ivy and Holly)*, jest pamiątką interesującego zwyczaju. Bluszcz był godłem chłopców, ostrokrzew *(holly)* dziewcząt. Obie płci, każda z festonami swej rośliny, spotkały się w *hallu*, nucąc pochwały bluszczu i ostrokrzewu. Następował taniec, naśladujący walkę i chłopcy wypędzali dziewczęta, a potem pieśnią głosili triumf ostrokrzewu.

5. Pieśni przeciw kobietom. Dużo jest satyrycznych wierszyków przeciw kobietom. Operują często ironją i przedstawiają ich kłótliwość, upór, gadatliwość, rozrzutność i płochość. Odpowiadają w zupełności tego rodzaju utworom francuskim, od których niewątpliwie większość ich pochodzi.

6. Pieśni miłosne. Złośliwość ich wynagradzają płci pięknej Pieśni miłosne, odznaczające się nieraz wdziękiem i kunsztownością formy. I one wykazują dużą zależność od francuskich wzorów. Ulubionym rodzajem jest *aube* t. j. skarga kochanka na zbyt krótkie trwanie nocy. Z takich utworów musiał pochodzić pomysł sceny balkonowej w *Romeu i Julji* (III, 5).

7. Inne pieśni. Oryginalniejsze są Pieśni myśliwskie, biesiadne i t. p., których urywki spotykamy często w dramatach elżbietańskich. Wogóle pieśni liryczne, będące ich ozdobą, nieraz opierają się na poezji ludowej. Zupełnie w jej duchu jest chóralny dialog na cześć wiosny i zimy, kończący *Stracone zachody miłości*, przepiękne pieśni z *Jak się wam podoba*, śpiewki Autolika z *Opowieści zimowej* i t. d. Elżbietańscy i późniejsi poeci często sięgali do tej skarbnicy, i rzec można, naogół szczęśliwiej naśladowali te bezpretensjonalne liryki, niż wzory klasyczne, francuskie i włoskie.

8. Ballada w niewłaściwem znaczeniu słowa. Osobnym i wyjątkowo ważnym działem literatury ludowej jest ballada. Dla uniknięcia nieporozumień należy stwierdzić, że pojęcie jest obszerne. W XVI w. i później pojawiały się w Anglji druki ulotne z wierszowanemi opisami ciekawych wydarzeń, które wedle naszych pojęć kwalifikowałyby się do kroniki brukowego pisma. Warto wspomnieć o charakterystycznej scenie w *Opowieści zimowej* (IV, 3) i o „balladach“, które tam zachwala Autolik. I w *Henryku IV* Falstaff parokrotnie (Cz. I, II, 2, Cz. II, IV, 3) używa ich nazwy w podobnem znaczeniu. Przekupnie śpiewali je sami dla

reklamy, a potem rozprzedawali, szczególnie w czasie odpustów i jarmarków. Ben Jonson, malując w *Jarmarku na św. Bartłomieja (Bartholomew Fair)* olbrzymią londyńską zabawę ludową, wprowadza takiego przekupnia. Jest on w zmowie ze złodziejem kieszonkowym i sztuka zawiera zabawną scenę, w której młody szlachcic ze wsi, trochę głupawy, słucha z zajęciem „ballady", ostrzegającej przed złodziejami, i równocześnie zostaje okradziony. Niewybredne te utwory służyły często celom osobistym, wysławiając lub szkalując znane osobistości. Drukowano je tylko po jednej stronie arkusza, aby móc przylepiać na murach, i zwano nieraz *broadsides* — wyraz oznacza salwę dział, umieszczonych po jednej stronie okrętu.

9. Ballada ludowa. Jej dawność. Jakkolwiek te utwory — zazwyczaj o bardzo niskim poziomie — nazywano balladami, naprawdę nie mają one nic wspólnego z prawdziwą balladą. Równie daleko odbiegają od niej noszące tę samą nazwę utwory naszej literatury romantycznej. Odmiennie bowiem od angielskiej czy innej poezji ludowej zawierają szczegółowe opisy, zdania ogólne, dygresje liryczne i porównania.

Taka ballada, jaka istniała w Anglji, rozwinęła się równocześnie w wielu krajach europejskich. Klasyczną jej ziemią była Skandynawja. Ponieważ do spisywania zabytków poezji ludowej wzięto się późno, wersje, jakie posiadamy w języku angielskim, pochodzą z niezbyt dawnych czasów. Wedle jednego z wybitnych znawców przedmiotu tylko 11 ballad istnieje w rękopisach z przed XVII w. Stąd niepodobieństwem jest udowodnić powstanie którejkolwiek przed w. XIII, znaczna zaś część widocznie pochodzi z w. XV i XVI. Atoli ze wzmianek w kronikach i innych pismach prozaicznych widać, że żywot ballady jest o wiele dłuższy. Co więcej, wspólność motywów w różnych literaturach europejskich wskazuje na istnienie jej zawiązków w czasach wspólnego języka praarjoeuropejskiego.

10. Pierwotna forma ballady. Sama nazwa — jak i wyraz „balet" — pochodzi od łacińskiego czasownika *ballare* (tańczyć) i prawdopodobnie jest kluczem do zagadnienia genezy ballady. Jak u nas podczas „krakowskiego wesela", na uroczystościach i zabawach uczestnicy kolejno improwizowali, a chór powtarzał słowa ich z refrenem. Treścią były czyny samych improwizatorów, ich bliskich i przodków, ewentualnie powszechnie znane podania. Nie każdy posiadał dar improwizacji, więc radzono sobie wedle możności, odśpiewując zwrotkę, ułożoną przez któregoś z poprzedników. Zazwyczaj tylko wprowadzano drobną zmianę, posuwającą naprzód tok akcji, ale nie szkodzącą ani rytmowi, ani rymowi.

Pierwotną, klasyczną formą był dialog. Szczegóły sytuacyjne pomijano zupełnie. Stąd wielka nieraz niejasność pod tym względem lub zupełna bezosobowość ballady. Możemy tylko domyślać się, że rozmawia mężczyzna z kobietą, syn z ojcem, matka z córką, brat z bratem, przyjaciel z przyjacielem i t. p. Imion nie dowiadujemy się wcale lub dopiero pod koniec. To jest najstarsza i najczystsza forma ballady.

11. Dalszy rozwój. Dla lepszego zrozumienia zaczęto się jednak uciekać do objaśnień poza dialogiem, naprzód tylko we wstępie i zakończeniu, więc w funkcji ekspozycji i katastrofy, później i wśród samego dialogu, sposobem uwag scenicznych. Ponieważ zaś treścią bywał zawsze jakiś wypadek, skoro raz wprowadzono tę innowację, charakter ballady jął szybko z dramatycznego przeistaczać się w epicki.

Proces ten przyśpieszała znacznie uciążliwość dialogu, która zczasem spowodowała oddanie głosu jednemu człowiekowi. Gdy powtarzano jakąś balladę, mogła jej część towarzystwa dobrze nie pamiętać. Gdy odtwarzano tylko treść, a słowa trzeba było improwizować, z pewnością również nie wszystkim przychodziło to z jednakową łatwością. W jednym i drugim wypadku najlepszem wyjściem było śpiew solowy powierzyć komuś, obdarzonemu dobrą pamięcią lub wybitnym talentem improwizatorskim, a reszcie uczestników pozostawić tylko rolę chóru, powtarzającego poszczególne zwrotki wraz z refrenem, który później znika niekiedy zupełnie.

12. Ballada w okresie twórczości jednostkowej. W miarę, jak twórczość stawała się coraz bardziej indywidualną, pierwiastek epicki rozrastał się, opowiadanie nabierało ciągłości i pojawiał się coraz częściej wyraźny koloryt lokalny. Śpiewacy amatorowie, między którymi ballady przechodziły z ust do ust, zmieniali niejedno, bądź dlatego, że pamięć ich zawodziła, bądźto, że nie rozumieli wyrażeń przestarzałych lub pochodzących z obcego dialektu, bądźto wreszcie dla upiększenia. Wypadki, które zdarzyły się gdzieś daleko, przenosili często w swoje okolice, a bohaterami czynili znane w nich osobistości. Stąd ogromna ilość wersyj jednej i tej samej ballady.

Lecz ludzie ci czasami wchodzili w styczność z właściwą literaturą, używającą pióra i pergaminu, mającą własne tradycje i czerpiącą ze źródeł klasycznych lub zagranicznych. Podobała im się nieraz treść utworów, przeczytanych lub poznanych z opowiadania, np. romansów rycerskich. Wówczas korzystali z niej, ale przyodziewali ją w ludową formę. Wiemy, że wątek jednej

ze szkockich ballad o bohaterze narodowym Wallacie, wzięty jest z poematu o nim Ślepego Harry'ego.

13. Zmierzch ballady. Tym sposobem twórczość ludowa coraz bardziej zbliżała się do artystycznej, różnej od niej i tem, że poza samem opowiedzeniem treści miała inne, ważniejsze cele i była ich świadoma.

Zbliżała się śmierć ludowej ballady. Powtarzano jeszcze stare utwory, które, przechodząc z ust do ust, ulegały zmianom. Lecz nowych już prawie wcale nie układano. Gdzie dotarła kultura, niosąc z sobą książkę, a później i gazetę, tam ludność zapominała o ustnej spuściźnie dawnych pokoleń. W zapadłych zakątkach kraju badacze jeszcze gdzieniegdzie odszukują i spisują ballady. Są to jednak już tylko wersje odnalezionych dawno i wydrukowanych.

14. Zachowane ballady i ich forma. Tak mniej więcej przedstawia się rozwój tej poezji. Zaznaczyć należy, że jest on dotychczas przedmiotem sporu krytyków, którzy nie mogą zgodzić się na jednolity pogląd na poszczególne stadja i ich następstwo. Jedno można twierdzić na pewno — że ballady, jakie posiadamy, są stosunkowo dość późnego pochodzenia i że należy je uznać już za owoc jednostkowej twórczości, co najwyżej opierającej się czasem na dawniejszej, zbiorowej.

Większość ich posługuje się wierszem o 7 zgłoskach akcentowanych, rymowanych parzyście. Stara anglosaska metryka, dla której liczba zgłosek nieakcentowanych jest obojętna, zczasem doznawała wpływu metryki francuskiej. Odnosi się wrażenie, że są to jamby z gęstą przemieszką anapestów i niezbyt częstemi przestawieniami taktu. Zwykle każdy wiersz rozdzielony jest na dwa krótsze (4 + 3 akcenty) — i to jest klasyczna zwrotka angielskiej ballady ludowej. Jako przykład podaję pierwsze wiersze *Polowania w Cheviot (Chevy Chase)* (wedle Percy'ego, ale ze zmodernizowaną pisownią):

The Percy out of Northumberland,
And a vow to God made he,
That he would hunt in the mountains
Of Cheviot within dayes three.

W trzecim wierszu *mountains* ma akcent na ostatniej zgłosce, a w czwartym zachowałem pisownię *dayes*, gdyż *e* mogło się wymawiać. Oto polskie naśladowanie:

Powiedział Percy z Northumberland:
Ślubuję, Bóg świadkiem mi,
Że będę wśród Cheviotu gór
Polował przez całe trzy dni.

*

15. Zbieracze i wydawcy ballad. Około połowy XVIII w. zwrócono uwagę na te zabytki i zaczęto ich poszukiwać. Tomasz Percy miał szczęście natrafić na rękopis, mniej więcej od stu lat istniejący, który zawierał znaczną liczbę starych ballad, pomieszanych z mniej wartościowemi utworami. Percy dołączył do tego niektóre, spisane przez siebie podczas wędrówek po kraju. Wszystkie jednak zmodernizował i uzupełnił, niejedno pomijając lub zastępując własnemi dodatkami. Tak np. w *Królu Estmere* sam wypełnił luki, w *Sir Caulinie* zmienił zakończenie na tragiczne i dodał niektóre szczegóły sentymentalne. Z tego sposobu postępowania wynikła pewna szkoda dla literatury, gdyż część manuskryptu później zaginęła. Szkodę tę sowicie wynagrodziło zainteresowanie, jakie wzbudziło wydanie Zabytków Percy'ego *(Percy's Reliques of Ancient English Poetry)* w r. 1765.

Od tego czasu poszukiwania i badania już nie ustały, a za pierwszym zbiorem poszły dalsze. Z wcześniejszych wymienić trzeba książkę Sir Waltera Scotta Pieśniarze pogranicza *(The Border Minstrelsy)*, poświęconą twórczości angielsko-szkockiego pogranicza (1802). I Scott trzymał się metody modernizowania, a nawet poprawiania, przyczem nieraz unosił go poetycki temperament. Zresztą twórczość ludową niewątpliwie spopularyzował fakt, że podawano ją społeczeństwu w formie zrozumiałej i kompletnej.

Dopiero druga połowa XIX w. przyniosła gruntowną zmianę w metodzie, a koroną prac ściśle naukowych jest dzieło F. J. Childa, którego piąty i ostatni tom ukazał się w r. 1898. Od czasu tego wydawnictwa, obejmującego 305 ballad z ich różnemi wersjami, istotnych odkryć nie było, dyskusja nad przedmiotem trwa jednak dalej i raz po raz ukazują się bądźto wartościowe studja, bądź też mniejsze wybory ballad, krytycznie opracowane.

16. Ballady szkockiego pogranicza. Klasycznym krajem ballady było pogranicze szkocko-angielskie *(the border* lub *the borders)*, gdzie ustawiczne boje i łupieskie wyprawy dostarczały obficie tematu. W tych okolicach dzięki zastarzałej sąsiedzkiej waśni, wojowniczemu nastrojowi obu stron i żądzy przygód miecze nie rdzewiały na ścianach, a przekroczyć granicę i porwać parę sztuk bydła, przyczem naturalnie trzeba było nieraz nadstawić karku, uchodziło za czyn równie chwalebny, jak u podhalańskich zbójników „wyjrzeć poza buczki“ na węgierską stronę. Rozboje, walki, ucieczki z więzienia tych złodziei krów lub owiec doczekały się nieśmiertelności w pieśni.

Wybornie maluje rycersko-złodziejski charakter tych wypraw ballada Dick o'the Cow (*cow* nie znaczy tu „krowa“

lub „bydło“, lecz prawdopodobnie „miotła“). Johnnie Armstrong z bratem wybierają się po łup na angielską stronę, do Hutton Hall. Ale pan z Hutton Hall był mądry, na łące pasie się tylko część owiec, reszta dobytku dobrze schowana. Byłoby dla Armstrongów hańbą wracać z kilku owcami. Wpadają więc do chaty biednego Dicka, nazywanego idjotą *(an innocent fool)*, zabierają mu trzy krowy i trzy koce z łóżka. Dick idzie do swego pana i prosi o pozwolenie na złodziejską wyprawę do Szkocji. Dobrze — brzmi odpowiedź, — ale wolno ci kraść tylko u tych, co u ciebie kradli. Dick uroczyście przyrzeka. Kupuje zwyczajem koniokradów uzdę i ostrogi, a schowawszy je starannie, idzie do Szkocji.

Armstrongowie szydzą z idjoty, straszą go, niby naradzają się, jak go zabić, wreszcie traktują mięsem z jego własnych krów. Nie może przełknąć ani kąska. Podgląda, gdzie chowają klucz od stajni, a w nocy kradnie dwa konie i ucieka. Johnnie ściga go na wybornym rumaku, wdziawszy hełm i zbroję. Ale w walce Dick strąca go z konia, uderzywszy pod oko rękojeścią, zabiera mu broń i wierzchowca. Gdy Johnnie odzyskał przytomność, daje sobie słowo, że nie będzie już nigdy walczył z idjotą. Dick opowiada tymczasem swemu panu o wyprawie. Ten ofiaruje mu za jednego konia 20 funtów i dojną krowę, lecz Dick żąda 30 £. Podobnie sprzedaje i drugiego. Za swoje trzy krowy oddaje żonie dwie, o wiele lepsze, za trzy koce 60 £. Został mu jeden koń. Ale przenosi się przezornie w inną okolicę, boby go Armstrongowie „mogli wysoko powiesić“.

Armstrongowie byli rozrodzoną szkocką rodziną z Liddisdale. Ballada John o'the Side opowiada, jak jeden z nich, wymieniony w tytule, doznał niepowodzenia na wyprawie łupieskiej, i straciwszy towarzysza, dostał się do wieży w Newcastle. Matka rwie sobie włosy z głowy, lecz brat przyrodni Johna, Hobby Noble, wybiera się z pięciu towarzyszami w przebraniu do Newcastle i uwalnia więźnia. Ballada jest pełna humoru. Gdy przepiłowano ostatnią bramę, Hobby Noble mówi do Johna: „Pamiętajże, abyś tu już nie wrócił“. Sadzają go jeszcze nierozkutego z kajdan na konia, a Hobby Noble mówi: „Wspaniale wyglądasz, niczem panna młoda“. Ale są i ustępy wzruszające — np. monolog samotnego więźnia lub rozpacz jego matki.

17. Ballady o Robinie Hoodzie. W Anglji surowe ustawy, szczególnie łowieckie, zmuszały niejednego do chronienia się przed nieubłaganą ręką prawa do lasu (*greenwood* nazywają go stale ballady). Tacy banici *(outlaws)*, którym czasem towarzyszyły wierne żony lub kochanki, żyli zwierzyną, a często napadali na podróżnych, nigdy prawie jednak nie niepokoili domów.

Tworzyły się bandy. Anglicy godzą się na fakt kłusowniczego epizodu w życiu swego największego poety — cóż dziwnego, że poza nawiasem społeczeństwa mógł znaleźć się niejeden człowiek o szlachetnym charakterze, jaki ballady przypisują Robinowi Hood.

Miał żyć za czasów Ryszarda Lwie Serce i Jana Bez ziemi. Widownią jego czynów była puszcza Sherwood w Nottinghamshire i hrabstwo Lincoln. Oto, co mówi elżbietański kronikarz Stow:

„W tym czasie (ok. r. 1190) było dużo rozbójników i banitów. Z tych Robin Hood i Mały John stale mieszkali w lasach, łupiąc i obdzierając bogatych. Nie zabijali nikogo, chyba tego, kto na nich napadał, albo w obronie własnej. Ów Robert utrzymywał ze swych łupów stu tęgich ludzi i dobrych łuczników, na których czterystu, choćby nie wiem jak silnych, nie śmiało uderzyć. Nie pozwalał, aby jaką kobietę uciskano, gwałcono lub innym sposobem dręczono; szanował mienie biedaków, dopomagając im hojnie z łupów, które zdobył na opactwach i domach zamożnej szlachty..."

Widzimy, że urok zbójeckiego życia wszędzie jednakowo odbił się w literaturze i w podaniach — czy bohaterem był Robin Hood, czy Janosik, czy Rinaldo. Tradycja daje Robinowi śmierć prawdziwie tragiczną. Miał pewną zakonnicę prosić o puszczenie krwi, a ta umyślnie tyle jej puściła, że umarł z tego. W późniejszych balladach Hood jest prawym dziedzicem hrabstwa Huntingdon i stale używa tego tytułu.

Ten wódz rozbójników wraz ze swą kochanką Marjanną *(Maid Marian)*, kapelanem bandy braciszków Tuckiem i towarzyszami byli ulubionemi postaciami ballad, przedstawianemi także w popularnych sztukach scenicznych. Zachowane ballady o nich pochodzą, zdaje się, z czasów dość późnych i zbliżają się do prawidłowej epiki, do której należy Krótka historja Robina Hooda *(The little Geste of Robin Hood)*, wydana przez Wynkyna de Worde. W cyklu utworów o Hoodzie dźwięczy rzadka naogół w balladzie nuta humoru.

W balladzie Robin Hood i Guy z Gisborne Robin ma sen proroczy, zapowiadający ciężkie przejścia. Idzie z Małym Johnem w las. Rozdzielają się, a John dostaje się w ręce szeryfa, który skazuje go na śmierć. Tymczasem Robin spotyka człowieka, odzianego w końską skórę. Jest to Guy z Gisborne, który poprzysiągł sobie, że schwyta sławnego wodza bandy. Robin ofiaruje mu się na przewodnika i proponuje mu zawody w strzelaniu z łuku. Obaj są dobrymi strzelcami, lecz Robin bierze górę. Guy nie szczędzi mu pochwał, poczem wymieniają swe nazwiska — i następuje

walka. Po dwóch godzinach Robin odnosi ranę, ale zabija przeciwnika. Ubiera trupa w swój zielony strój, a sam bierze na siebie końską skórę. Ucina potem Guy'owi głowę, i zniekształciwszy ją tak, że nikt nie potrafi poznać rysów twarzy, idzie zobaczyć, co dzieje się z małym Johnem. Szeryf bierze go za Gisborne'a, a Robin, korzystając z tego, przywraca podstępem wolność towarzyszowi.

18. Pokrewne ballady. Pokrewną treść mają inne ballady z życia banitów. Smagły Adam *(Brown Adam)* żyje w puszczy z kochanką, dla której zbudował szałas. Pewnego razu poszedł na łowy, a tymczasem kochankę kusi obcy rycerz. Wzamian za miłość chce jej ofiarować pierścień, potem sakiewkę pełną złota. Adam właśnie wrócił i słucha z ukrycia. Dama jest niewzruszona, lecz rycerz dobywa miecza i błyska przed jej oczyma klingą, grożąc, że ją przebije. „Och, długo coś nie widać Adama", mówi ona z westchnieniem. W tej chwili oczekiwany woła: „Jestem tu". Rycerz wrócił z lasu bez łuku i miecza, a pozostawił lepszy zastaw swej miłości, niż pierścień i sakiewkę — cztery palce prawej ręki.

19. Ballady o dramatach rodzinnych. Ulubionym tematem były dramaty rodzinne w rodzaju tego, jaki opisuje ballada Edward, wpleciona przez Słowackiego w przekładzie do *Marji Stuart*. Niema tu żadnych dodatków objaśniających, tylko dialog między matką a synem, przyznającym się ostatecznie do ojcobójstwa, którego ona jest moralną sprawczynią. Powód i okoliczności pozostają dla nas tajemnicą, ale traktowanie pełnego grozy przedmiotu jest w swej zwięzłości tak nastrojowe i efektowne, że angielscy krytycy podejrzewają tu rękę literata, który zdołał doskonale trafić w ton poezji ludowej.

Równie czysty typ starej ballady pod względem formalnym, t. j. dialog bez dodatków, znajdujemy w Lordzie Randal (lub Rendal). Młody lord wraca z polowania, jest strudzony, chce jak najprędzej położyć się do łóżka. Matka widzi, że jest niezdrów, wypytuje się, gdzie obiadował i co jadł. Był u kochanki, jadł węgorze. Co stało się z jego ogarami? Popuchły i pozdychały. — Jesteś otruty! — Tak, jestem otruty. Matko, ściel mi łóżko, bo chcę się położyć. — Mamy tu pięć zwrotek, w każdej dwa wiersze mówi matka, dwa syn. Rymy wszędzie są te same, wogóle większość słów ta sama, tylko drobne zmiany coraz wyraźniej okazują, co zaszło. Co było przyczyną tragedji i jakie jej okoliczności, niewiadomo. Przedmiot jest wspólny wielu literaturom, przeważnie jednak zamiast o węgorzach, mowa jest o wężach —

najwidoczniej otrucie było umyślne. Balladę przeniesiono i do Ameryki, gdzie bohater nazywa się Tiranti.

Dzieciobójstwo i śmierć sprawczyni na szubienicy przedstawia ballada Mary Hamilton, którą po dziwnych błądzeniach krytyki Andrew Lang przekonywająco połączył z wypadkiem, zaszłym na dworze Marji Stuart. Sławny reformator szkocki Knox wspomina o balladach, układanych o „czterech Marjach“ z orszaku tej królowej *(The Queen's Maries)*. Lecz żadna z nich nie pochodziła z rodu Hamiltonów. Zresztą nazwisko w poszczególnych wersjach ballady jest coraz to inne, w jednej nawet brzmi Mary Mild, tak zaś kolendy nazywają Matkę Boską. Może jest to ślad dzikiego fanatyzmu protestanckiego.

Ballada Dwaj bracia *(The Twa Brothers)* przedstawia przypadkowe bratobójstwo. Konający Sir John prosi brata, aby pochował jego zwłoki, a rodzicom i siostrze doniósł, że poszedł do Anglji, aby dla ojca kupić wina, dla matki suknię jedwabną, dla siostry pierścionek. Tylko kochance ma powiedzieć prawdę.

Temat Dwóch sióstr z Binnorie *(The Twa Sisters of Binnorie)* jest spokrewniony z naszemi *Malinami*, więc poniekąd i z *Balladyną*. Jedna siostra topi drugą z zazdrości o rycerza żalotnika. Po wyłowieniu ciała przy młyńskiej zastawie harfiarz napina trzy włosy nieszczęśliwej na swój instrument i śpiewa przy jego wtórze — a może, jakby wynikało z wyrażenia oryginału, śpiewają same struny: „Bądź zdrów, królu, mój ojcze!“ „Bądź zdrowa, królowo, moja matko!“ „Biada pięknej Ellen, mojej siostrze!“ Zgodnie z duchem starej ballady na tem koniec. Nie dowiadujemy się, co dalej nastąpiło. Jak czasem bywa, utwór posiada dwa refreny, powtarzające się naprzemiany po każdej zwrotce.

20. Ballady o połączeniu się dwojga kochających. Dość częstym tematem jest połączenie się dwojga kochanków wbrew woli srogich rodziców lub innym przeciwnościom. Środkiem bywa wykradzenie lub inny podstęp. Piękny sokół *(The Gay Goshawk*, właściwie jastrząb), który dał tytuł zajmującej i wdzięcznej balladzie, jest dziwnym ptakiem, bo nie tylko nosi listy, lecz i rozmawia ze swym panem, szkockim szlachcicem, jak i z jego ukochaną, córką możnego Anglika. Stosując się do pisma, przyniesionego przez mądrego ptaka, bierze ona od ojca przyrzeczenie, że ten w razie jej śmierci każe zwłoki pochować w Szkocji, przy czwartym kościele, napotkanym przez żałobny pochód. Jak Julja, zażywa potem usypiającego napoju, ojciec spełnia jej wolę, a przy owym kościele kochanek zabiera budzącą się ze snu, przyczem oboje szydzą z siedmiu braci, towarzyszących marom.

Król Estmere *(King Estmere)*, bohater innej ballady, wyzwala narzeczoną z mocy króla hiszpańskiego, który jest „nikczemnym pohańcem“ i czcicielem Mahometa *(Mahound)*, dostawszy się do jego zamku z mądrym bratem i pokonawszy całą jego drużynę przy pomocy czarów.

Przeszkodą do połączenia się kochanków jest często nierówność stanu. Piękną balladą na ten temat jest Sir Cauline. Bohater choruje z miłości do królewny i zyskuje jej miłość męstwem w walce z groźnym Saracenem, ale król, odkrywszy wszystko, wypędza Cauline'a. Teraz Christabel choruje z tęsknoty. Aby ją rozweselić, ojciec urządza turniej, na którym czarny rycerz, nikomu nieznany, dokazuje cudów waleczności. Jawi się olbrzymiego wzrostu sułtan, a przed nim karzeł niesie głowy pięciu królów. Nikt nie chce z nim się zmierzyć, aż wreszcie król obiecuje zwycięzcy oddać rękę córki i uczynić go swym dziedzicem. Czarny rycerz zabija sułtana i okazuje się Caulinem.

21. **Tragiczny konflikt między przyjaźnią a posłuszeństwem synowskiem** maluje ballada Bewick i Graham. Dwaj młodzieńcy poprzysięgli sobie braterstwo i mówią sobie *bully*, choć mieszkają po dwóch stronach granicy. Lecz ojcowie spotkali się w Carlisle i przy winie posprzeczali się o zalety synów. Stary Graham każe synowi wyzwać na bój przyjaciela. Mając do wyboru walczyć z nim lub z rozgniewanym ojcem, młodzieniec ulega wreszcie, lecz zapowiada, że o ile zabije przeciwnika, i tak nie wróci do domu. Bewick również opiera się pojedynkowi, ostatecznie jednak staje do niego i odbiera cios śmiertelny. Graham rzuca się na własny miecz i umiera. Nadchodzi ojciec Bewicka, który robi mu lekką wymówkę: „Ojcze, czyś nie mógł wina pić w domu, a pozostawić mnie i mego brata w spokoju?“ Konając, prosi jeszcze, aby pochowano ich w jednym grobie, ale Grahama jako zwycięzcę złożono „od słonecznej strony“. Ojcowie płaczą nad swą stratą, a krótka ocena ich postępowania, zawarta w ostatniej zwrotce, o ile nie jest dodatkiem obcej ręki, świadczy o późnem powstaniu ballady.

22. **Lojalność względem króla** nie cofająca się przed śmiercią dla niego, cechuje Sir Patryka Spence w balladzie pod tymże tytułem. Król posyła go na morze w burzliwej porze roku, to też Sir Patryk, przeczytawszy pierwszy wiersz jego listu, śmieje się, przy drugim łza przyćmiewa mu oko. Lecz spełnia rozkaz i ginie. Bliższych szczegółów nie dowiadujemy się, ale krytycy łączą treść ballady z faktem, że w r. 1281 wielu z rycerzy szkockich, którzy Małgorzatę, córkę Aleksandra III, odwozili do Norwegji jako oblubienicę tamtejszego króla, potonęło w drodze powrotnej.

23. Ballady osnute na stosunku pana do sługi. Ojcowskie postępowanie pana względem sługi przedstawia Tomasz O'Pott. Tomasz pokochał córkę Lorda Arundel i wyzywa na pojedynek rywala, również lorda. Pan wspomaga ubogiego sługę pieniądzmi, zbroją i koniem, jest nawet gotów dać mu stu ludzi. Tomasz jednak sam wyrusza na niebezpieczną wyprawę i osiąga cel swych życzeń.

Niewierność sługi odmalowana jest w Lordzie of Learne (czyli Lorne). Marszałek dworu lorda, wysłany z jego synem do Francji, obdziera chłopca z kosztownych szat i oddaje do chaty pastuszej, a sam pod jego nazwiskiem stara się o rękę córki książęcej. Lecz po różnych zawikłaniach szalbierstwo wychodzi na jaw i prawdziwy lord zaślubia księżniczkę. Nowoczesnego czytelnika niemile razi opis okrutnej kaźni, która spotyka zdrajcę, a z której jego niedoszła żona śmieje się „głośno i serdecznie". Treść zapożyczona jest z romansu *Roswall i Lillian.*

24. Ballady z pierwiastkiem nadnaturalnym są stosunkowo nieliczne. *Ucieczkę* i *Lenorę* przypomina Demon kochanek *(The Demon Lover)*, dochowany niestety z luką w środku. Zaczyna się od dialogu między kobietą a kochankiem, jawiącym się po siedmiu latach nieobecności. Jego narzeczona wyszła za cieślę okrętowego i ma już syna. Kochanek przypomina jej dawne śluby — ona nie chce słyszeć o ucieczce. Tu wypadło parę zwrotek dalszego kuszenia. Bohaterka już w zachowanej rozmowie okazywała pewną chwiejność. Siadają z kochankiem na statek. Po pewnym czasie ona wspomina z żalem dom. „Milcz, nie myśl o tych głupstwach, pokażę ci białe lilje, rosnące na brzegach Włoch". Płyną dalej. Nagle twarz kochanka nabiera okropnego wyrazu. „Milcz, nie myśl o tych głupstwach, pokażę ci białe lilje, rosnące na dnie morskiem". Ujął ją za białą rękę i wrzucił do morza, a 5200 okrętów zatonęło u brzegów Hiszpanji.

W ciekawym związku z romansami rycerskiemi jest ballada Tomasz Rymotwórca *(Thomas Rhymer)*, ułożona jakby dla objaśnienia, dlaczego Tomasz z Ercildoune, rzekomy autor *Tristrama* i *Izoldy*, posiadał dar proroczy. Zdobył go dzięki temu, że siedm lat spędził w krainie elfów, porwany przez wieszczkę, jak w jednym z romansów rycerskich Morgan le Fay, czarodziejka i siostra Artura, porywa Ogier'a Duńczyka. Zjawiającą się wieszczkę Tomasz bierze za Matkę Boską, ona odpowiada: „Jestem tylko królową pięknej krainy elfów i przyszłam cię odwiedzić. Możesz pojechać ze mną i spędzić tam siedm lat". Przez 40 dni koń, na którym siedzą, brodzi we krwi po kolana. Zatrzymują się w zielonym ogrodzie. Tomasz chce rwać jabłka, wieszczka przestrzega

przed tem, a posila go chlebem i czerwonem winem. — „Połóż głowę na mem łonie, pokażę ci trzy dziwy: Oto ścieżka wąska i ciernista, to droga prawości, mało kto nią chodzi. Ta druga, szeroka, to droga grzechu, choć niektórzy ją nazywają drogą do nieba. Ta trzecia wiedzie do krainy elfów. Przyrzeknij, że nikomu nie powiesz, co tam zobaczysz". I przez siedm lat Tomasza nikt nie widział na ziemi. W streszczonej wersji stosunek poety do wieszczki pozostawiony jest dyskretnie w cieniu, inna wersja ma wybitnie erotyczny charakter. Romans rycerski o Tomaszu jest w pierwszej części identyczny z balladami, dalszy ciąg wypełniają przepowiednie bohatera.

25. Ballady z tłem historycznem. Jest dużo ballad z silniejszem lub słabszem zabarwieniem historycznem. Naturalnie występujące w nich postaci przedstawiła tradycja w swoistem świetle. Nieraz zresztą w różnych wersjach tego samego opowiadania pojawiają się różni bohaterowie.

Ballady zohydziły pamięć Elenory, żony Henryka II. Wiadomo, że była wprzód żoną króla francuskiego Ludwika VII, że popadła w podejrzenie niewierności i to stało się powodem rozwodu. Henryk, wówczas jeszcze tylko hrabia Anjou, poślubił ją w sześć tygodni później, a małżeństwo to dało mu Gujennę i Poitou, ale nie było szczęśliwe. Eleonora, znacznie starsza od męża, prześladowała go zazdrością, podburzała przeciw niemu synów, a gdy podczas ich buntu chciała do nich uciec w przebraniu, król kazał ją uwięzić i przez 16 lat trzymał pod strażą. Ale tradycja zrobiła z niej zbrodniarkę i przypisała jej niewierność także względem drugiego męża.

W balladzie Spowiedź królowej Eleonory *(Queen Eleanor's Confession)* Henryk podczas choroby żony razem z hrabią marszałkiem przebierają się za francuskich mnichów i idą słuchać spowiedzi królowej. Hrabia marszałek naprzód klęka przed Henrykiem i otrzymuje uroczyste przyrzeczenie, że cokolwiekby Eleonora wyznała, nikt nie poniesie za to kary. Królowa spowiada się, że marszałek posiadał ją przed Henrykiem, że chciała męża otruć, że otruła jego kochankę, piękną Rozamundę Clifford, że jej najstarszy syn jest dzieckiem marszałka i najlepiej go kocha, a nie kocha najmłodszego, bo tego ojcem był Henryk, więc ma głowę byka i nos odyńca. „Nic nie szkodzi", mówi król, „tem bardziej za to go kocham". Potem zrzuca przebranie, ale nie dowiadujemy się, aby winowajców spotkała kara. Do marszałka mówi: „Gdyby nie moja przysięga, kazałbym cię powiesić". Tradycja pomieszała dwie królowe Eleonory i na tej dziwnej spo-

wiedzi opiera się pewna scena w dramacie Peele'a o Edwardzie I. Otruciu Rozamundy poświęcona jest inna ballada.

Są ballady, w których król lub dostojnik spotyka się z człowiekiem niższego stanu, ten rozmawia z nim bez należytego uszanowania, a gdy później przekonał się, z kim ma do czynienia, jest przerażony. Ale monarcha lub magnat, ubawiony przygodą, nie gniewa się, a nawet okazuje łaskawość. W balladzie Król Edward i garbarz z Tamworth *(King Edward IV and the Tanner of Tamworth)* Edward IV zabłąkał się na polowaniu i pyta o drogę garbarza, jadącego na klaczy za 4 szylingi, a zamiast siodła mającego krowią skórę. Ten każe mu skręcić na prawo przy najbliższej szubienicy. Król chce, aby garbarz z nim jechał, ale garbarz jest głodny, więc szorstko odmawia. Gdy król obiecuje ugościć go w Drayton Basset, wyraża przypuszczenie, że strojny nieznajomy cały swój majątek ma na grzbiecie, a ani grosza w mieszku. Podejrzewa go również, że jest złodziejem. Wówczas król proponuje mu zamianę koni. Garbarz każe sobie dopłacić nobla, poczem zaznacza, że nie da ze swą kobyłą krowiej skóry. Kładzie ją tedy na siodle królewskiego rumaka. Koń płoszy się i garbarz chce cofnąć zamianę, ale teraz król żąda 20 £. Biedny garbarz chce mu dać wszystko, co ma — otrzymanego od niego nobla i drugiego własnego. Zostanie mu jeszcze grosz, ale chętnie go przepije z nieznajomym. Ten nagle przykłada do ust róg myśliwski. Nadjeżdża świta. Garbarz boi się, że będzie wisiał, ale monarcha udziela mu szlachectwa i nadaje Plumpton-Park, dobra, przynoszące 300 marek (200 £) rocznie. Temat był popularny we wszystkich krajach europejskich.

26. Ballady wojenne. Osobne miejsce należy się balladom wojennym, często opiewającym homeryckie zapasy szkockiego pogranicza. Najsławniejsze jest Polowanie w Cheviot *(Chevy Chase)*, stanowiące wersję wcześniejszego utworu o bitwie pod Otterbourne, stoczonej w r. 1358. Rycerska brawura każe Percy'emu poprzysiąc, że będzie przez trzy dni polował na szkockiem terytorjum wśród gór Cheviotu. Wybiera się na te łowy z dużym zastępem zbrojnych. Wnet pojawiają się szkockie hufce z Douglasem na czele i polowanie zamienia się w bitwę, w której prawie wszyscy uczestnicy padają trupem. Król szkocki na wieść o zgonie Douglasa boleje nad stratą — już nie posiada równego mu wodza. Inaczej zachowuje się król angielski, gdy mu donoszą o zgonie Percy'ego. Mówi, że ma jeszcze pięciuset równie dzielnych rycerzy, ale i tak uważa za swój obowiązek pomścić tego, który poległ. I pomścił rzeczywiście. Addison w swym rozbiorze ballady opiera na tem zakończeniu i na innych szczegółach

twierdzenie, że autorem był Anglik — niewątpliwie też ma słuszność. Wogóle warto poznać dwa szkice Addisona (70 i 74), poświęcone *Chevy Chase*. Rozsądny pseudoklasyk polemizuje tu z Sir Filipem Sidney, który wyraził był żal, iż autor ballady nie znał wzorów starożytnych i za mało używał środków artystycznych. Addison zestawia intuicję poetycką nieznanego twórcy z genjuszem Wergilego i zachwyca się jego efektowną prostotą.

Lady Bessie czyli Bosworth Field opowiada o bitwie, która w r. 1485 zakończyła wojnę Białej i Czerwonej Róży. Autorem był jakiś stronnik Stanley'ów, którzy przejściem na stronę hrabiego Richmond (Henryka VII) rozstrzygnęli walkę, ale oddaje pełną sprawiedliwość męstwu ostatniego z Yorków. I Bitwa pod Flodden *(Flodden Field)* weszła do tej literatury, jest też jedną z jej ozdób. Ale te późne ballady wojenne obok cyklu Robina Hooda najbardziej zbliżają się do typu twórczości artystycznej.

To samo można powiedzieć o balladach o treści wziętej z romansów cyklu brytańskiego. Niełatwo osądzić, które z nich rzeczywiście były śpiewane, a które są utworami czysto książkowemi. Odnosi się to i do ballad, osnutych na innych romansach rycerskich. Wszystkie powstały dość późno.

27. „Smagła dziewczyna". Warunkom, wymienionym powyżej, niezupełnie odpowiadają pewne utwory, długo określane jako ballady. Takim jest np. Smagła dziewczyna *(The Nut Brown Maid)*. Sławny ten, a pełen zalet poemacik, choć jest w niewątpliwym związku z balladami o życiu banitów, a więc i z cyklem Robina Hooda, nie posiada treści epickiej. Jest cały szczegółowem wypracowaniem w dialogu jednej sytuacji. Kochanek wystawia na próbę dziewczynę, której wierności nic nie może zachwiać. Jest gotowa towarzyszyć mu jako wywołańcowi *(outlaw)* do lasu, ponieść wszelkie ofiary i narazić się na wszelkie niebezpieczeństwa. Nie tylko będzie gotowa walczyć, jak mężczyzna, ale — co dziwniejsze — zniesie obok siebie rywalkę. Naturalnie ta stałość zostaje nagrodzona. Kochanek okazuje się synem magnata, a nie banitą. W gruncie rzeczy jest to apoteoza płci słabej.

ROZDZIAŁ VIII.

ROZWÓJ DRAMATU W WIEKACH ŚREDNICH.

1. Geneza dramatu średniowiecznego. Niejednokrotnie usiłowano wykazać istnienie jakiegoś, chociażby bardzo luźnego związku między dramatem europejskim wieków średnich, a literaturą klasyczną. Próby te można uważać za chybione. Utwór

dramatyczny, przypisywany św. Grzegorzowi z Nazjanzu, a pełen nie tylko reminiscencyj, lecz nawet pożyczek z tragików greckich, okazał się o jakich sześć wieków późniejszym. Badania nad produkcjami teatralnemi Bizantyńczyków doprowadziły do stwierdzenia, że ich forma była zgoła odmienna, niż w krajach łacińskich — mianowicie autor sam czytał sztukę, aktorzy zaś ilustrowali ją mimiką i gestykulacją czy żywemi obrazami. Krótko mówiąc, początek dramatowi średniowiecznemu dała nie starożytność, lecz liturgja chrześcijańska. Jakieś wzory rękopiśmienne czy urządzane jeszcze przedstawienia w stylu greckim i rzymskim mogły co najwyżej wpłynąć na sam pomysł.

Najwcześniejsze zawiązki dramatu powstały na ziemi francuskiej, ponieważ zaś pierwsza wzmianka o czemś podobnem w Anglji odnosi się do ostatnich lat w. XI lub pierwszych XII, można przypuszczać, że nowość przynieśli na wyspę dopiero Normanowie.

2. Przedstawienia kościelne. Obrzędy Kościoła rzymskiego obliczone były na silne działanie na wyobraźnię wiernych. Stąd duchowieństwu przyszła myśl, aby przy nauce zasadniczych wypadków z historji biblijnej uzupełniać wykład żywemi obrazami i dialogiem, który zresztą istniał już w antyfonach i litanjach. Zaczęto na Wielkanoc, a później na Boże Narodzenie urządzać w kościele widowiska, których przedmiotem były odpowiednie epizody z życia Chrystusa. Występowali w tych dialogach sami księża, później jednak, gdy okazała się potrzeba większej liczby wykonawców, uciekli się do pomocy ludzi świeckich i powierzali im mniej ważne role.

3. Teatr opuszcza mury kościoła. Rozmaicie przedstawiają sobie proces przeniesienia tych przedstawień poza kościół. Ponieważ rubaszne i bluźniercze nieraz słowa czarnych charakterów nie licowały z powagą domu Bożego, około połowy XIII w. władze duchowne zabroniły przedstawień. Ale te zyskały już były taką popularność, że ich nie zaniechano i urządzano je gdzieindziej. Wedle innej teorji kościół nie był dość obszerny, gdyż przy zmianie miejsca rzeczywiście przenoszono się z jego jednej części do drugiej, więc zaczęto używać cmentarza. Lecz ludzie, których bliskich pochowano w ostatnich czasach, narzekali na profanację cmentarza i „teatr“ musiał przesiedlić się na ulicę. Naturalnie z chwilą, gdy domy Boże przestały być sceną, księża nie przyjmowali już ról, znikła też łacina. Wygnane widowiska pozostawiły kościołowi pewne pamiątki — stąd u nas Boże groby i szopka, — a same przyjęły bardziej świecki charakter.

4. Organizacja przedstawień. Rzecz wzięły w ręce cechy rzemieślnicze, a czas przeniesiono — zapewne ze względu na długość dnia — na święto Bożego Ciała, ponieważ zaś odgrywano wybór najważniejszych czy najefektowniejszych wypadków Starego i Nowego Testamentu, produkcje odbywały się i w dni następne. W niektórych miejscowościach upodobano sobie Zielone Święta.

Każdy z cechów przygotowywał zwykle rzecz, dostosowaną do swego rzemiosła. Więc cieśle okrętowi budowali arkę Noego, a majtkowie i rybacy towarzyszyli w niej patrjarsze, złotnicy grali hołd trzech królów, ukazujących się w bogatych wschodnich strojach, handlarze wina przedstawiali gody w Kanie Galilejskiej. Wydatki pokrywała składka uczestników, a należało do nich i wynagrodzenie aktorów, dość pokaźne, o wysokości, zależnej od roli. Ale wiemy także o wypadku, że kogoś za jej nienauczenie się ukarano grzywną.

5. Technika sceniczna. Chorążowie *(vexillatores)* zwoływali widzów. Przedstawienie odbywało się na ruchomej platformie, której towarzyszyła druga, niższa, zastępująca dzisiejsze garderoby. Dekoracyj nie było — z wyjątkiem pewnych szczegółów, potrzebnych do akcji. Kostjumy były barwne i efektowne, ale zupełnie dowolne — tak, jak kościelne obrazy, na których czasem się wzorowano. Z rękopisu pewnej sztuki dowiadujemy się, że św. Paweł drogę do Damaszku odbywał konno i „w stroju błędnego rycerza".

Cech powtarzał swoją sztukę w kilku punktach miasta, gdy zaś skończył, wyruszał następny. Tym sposobem widzowie mogli z łatwością poznać wszystkie sztuki, a raczej wszystkie części, bo właściwie była to jedna wielka sztuka, którąby można zatytułować „Grzech pierworodny i odkupienie" lub „Dzieje ludzkości". W różnych miastach panowały różne zwyczaje: grywano od świtu do nocy albo wyłącznie po południu przez parę dni.

6. Rękopisy dramatów. Można przypuszczać, że w w. XIV, a z pewnością w XV wszystkie miasta angielskie oddawały się tej rozrywce i miały swoje rękopisy, obejmujące po kilkadziesiąt krótkich utworów, związanych tematem i myślą przewodnią. W przeciwieństwie do Francji z całej tej, naogół mało wartościowej, ale nadzwyczaj interesującej literatury zachowało się stosunkowo niewiele, dość jednakże, abyśmy mogli wytworzyć sobie jej obraz.

Autorzy pozostali bezimienni, lecz jest widoczne, że na jeden cykl składało się kilku lub kilkunastu, posiłkujących się chętnie w miarę możności utworami poprzedników z innego miasta. Stąd pokrewieństwa pomiędzy poszczególnemi z istniejących cyklów, ważne tylko dla specjalnych badaczy.

Cztery najważniejsze rękopisy są:

1) York Plays (może najstarsze). Cykl obejmuje 48 sztuk.

2) Towneley Plays (w liczbie 32), zwane tak od rodziny, która przez długi czas posiadała rękopis, a właściwie zasługujące na nazwę Cyklu z Wakefield.

3) Chester Plays (w liczbie 24).

4) Coventry Plays, zdaje się, niesłusznie tak nazwane. Jest ich 42.

W poszczególnych rękopisach brak jednolitości i nie wszystkie sztuki grywano naraz. Z pewnych miejsc tekstu można wnosić, że w późniejszych czasach bywali wykonawcami i zawodowcy t. j. wędrowni aktorzy. Najwcześniejsza sztuka, jaką posiadamy, pochodzi z czasów Edwarda II. Jest to *Spustoszenie piekieł*. Niema pewności, że je rzeczywiście przedstawiano.

7. Tradycyjna treść cyklu. W zachowanych cyklach początkiem jest stworzenie świata i bunt aniołów. Następuje upadek pierwszych rodziców, zbrodnia Kaina, potop, ofiara Abrahama i pewne epizody z życia Mojżesza. Z Nowego Testamentu idzie naprzód zwiastowanie, potem narodzenie Chrystusa, pokłon królów i pasterzy, ucieczka do Egiptu, rzeź niewiniątek, epizod w świątyni z uczonymi w Piśmie, chrzest, szereg cudów Chrystusa, dzieje męki Jego, przedstawione w całym szeregu obrazów, dalej oparte na apokryficznej ewangelji „spustoszenie piekieł“, zmartwychwstanie, wniebowstąpienie, wniebowzięcie Matki Boskiej, Jej apoteoza, a na zakończenie zwykle sąd ostateczny.

Powyższy przegląd treści odpowiada zachowanemu w późniejszym nieco rękopisie *ordo paginarum Cyklu jorkskiego* z r. 1415. Naturalnie między poszczególnemi cyklami zachodzą różnice co do wyboru mniej ważnych epizodów biblijnych.

8. Traktowanie przedmiotu. W rolach Boga Ojca, Chrystusa, Matki Boskiej, patrjarchów i apostołów, trzeba było iść wiernie za *Pismem św.* i zachowywać odpowiednie namaszczenie. Człowiek, grający Boga Ojca, występował w białej, powłóczystej szacie i dla odróżnienia go od wszystkich innych osób z pozłacaną twarzą. Ale przekonano się o szkodliwości tego procederu dla zdrowia i musiano go zaniechać. Natomiast w ziemskich scenach panował pewien realizm. Przy Bożem narodzeniu jedną z obecnych osób jest akuszerka.

Średniowieczna publiczność nie zadowalała się żywiołem wzniosłym i rzewnym, trzeba jej było i komicznego. Ten wprowadzano nieraz w postaciach ujemnych, np. w roli Kaina, który zachowuje się wedle słów Langa, jak nieokrzesany *farmer* angielski. Wyrzeka na nieurodzaj, klnie i na ofiarę całopalną, odpo-

wiadającą kościelnej dziesięcinie, wybiera najgorsze kłosy. Zachowanie Kaina i jego bezwstydny humor, dały początek roli Punch'a, bohatera bardzo popularnych później przedstawień ulicznych, który do dziś dnia bawi gawiedź londyńską w przenośnych teatrzykach marjonetek. Niedarmo też Szekspir każe Hamletowi jako przykład aktorskiej szarży wymieniać Heroda, gdyż monarcha ten naprzód w pompatycznych, obficie zdobnych aliteracją wierszach opowiadał o swej wielkości, a potem wpadał wciąż w ataki scenicznego szału. Coś podobnego jest w naszej szopce.

Widać, że autorzy z lubością przedstawiali takie właśnie osoby, gdyż łatwiej tu było o efekt, niż przy postaciach poważnych i możliwa była większa swoboda. Ponieważ jednak uzyskana tym sposobem doza humoru jeszcze nie wystarczała, nadawali różne zabawne cechy drobniejszym rolom, w *Piśmie św.* bezbarwnym. Św. Józef jest typowym starym kawalerem, którego nakaz zawarcia małżeństwa przeraża. Biedaczysko broni się rękami i nogami, ale ostatecznie musi ulec. Podczas ucieczki do Egiptu zawadza i zrzędzi. Drugim klasycznym przykładem będzie żona Noego.

Pozostawał jeszcze bezimienny tłum z Biblji. I ten naturalnie wyzyskano, jak wykazuje np. Courthope na żołnierzach, krzyżujących Chrystusa. Podobnie postępowano z Żydami. Ulubionym efektem był też zgiełk i hałas, robiony ustawicznie przez djabłów. Publiczność lubiła na nich patrzyć, to też starano się ich wprowadzać, gdzie się tylko dało. W *Cyklu kowentryjskim* przed kuszeniem Chrystusa odbywa się — jak w *Raju odzyskanym* Miltona — narada piekielna, w której uczestniczą Satanas, Beljal i Belsabub.

9. Forma. Formą był wiersz rymowany z dowolną ilością zgłosek nieakcentowanych i najczęściej czterema akcentowanemi, zwykle w układzie zwrotkowym, i to dość kunsztownym, co szkodliwie wpływało na swobodę i naturalność dialogu. Ukazuje się nieraz także znany nam wiersz balladowy, rozdzielony, jak tam, na dwie krótsze części. Czterotaktowe wiersze rymują się z czterotaktowemi, trzytaktowe z trzytaktowemi, najczęściej po cztery. I ta forma była trudna do opanowania. Poza rymem tradycja narodowa objawiła się w częstem stosowaniu aliteracji.

10. Misterja, mirakula, moralitates. Dramaty z *Pisma św.*, zwłaszcza wyprowadzające na scenę Chrystusa, zwano misterjami. Obok nich pojawiają się nieco później pokrewne, przedstawiające dzieje świętych, *miracula (miracle plays).* Najwcześniejsze znane *miraculum* normandzkie (o św. Mikołaju, patronie przeciw złodziejom) pochodzi z początków XII w. W Anglji obu

rodzajów przeważnie nie rozróżniano i dla obu używa się zazwyczaj drugiej nazwy.

Nieco później pojawił się dramat moralny *(moralitas, morality)*, zaludniający scenę uosobieniami cnót i grzechów w stylu *Piotra Oracza*. Odgrywały one już pewną rolę w misterjach *Cyklu kowentryjskiego*, ale wprowadzano je rzadko i były najczęściej postaciami niememi. W scenie IX rodzice oddają Marję pod opiekę arcykapłana. W świątyni czeka pięć towarzyszek — Medytacja, Skrucha, Współczucie, Czystość i Płodność, oraz siedm nauczycielek — Rozsądek, Pobożność, Miłość, Zastanowienie, Oznaczenie, Określenie i Przeczucie (w angielskiem brzmieniu wszystkie imiona zaczynają się na jedną literę). Z całego towarzystwa zabiera głos jedna Medytacja.

Zczasem dramat moralny zyskał przewagę. Było to z niewątpliwą szkodą dla rozwoju poezji dramatycznej, gdyż alegoryczne postaci musiały na wstępie opowiadać o sobie w długich, nudnych tyradach, późniejsza zaś akcja musiała ze względu na ukryte znaczenie być szablonowa. To też był to krok wstecz, schodzący się chronologicznie z okresem ogólnego upadku literatury (1400—1550).

11. Vice. W dramacie moralnym występowało zazwyczaj kilka grzechów, z których jeden był najbardziej zatwardziały i odgrywał rolę herszta. Creizenach wyprowadza tę stereotypową postać od wesołego djabła Titivillusa, występującego w misterjach w sądzie ostatecznym. Nazywano ją *Vice* (Występek). W jednym dramacie była Pychą, w innym Lenistwem, Zazdrością i t. p. W późniejszej literaturze angielskiej spotykamy się niejednokrotnie z mylnem utożsamieniem jej z błaznem *(clown)*. Opiera się to na bardzo późnej tradycji. Niewątpliwie jednak Występek dużo błaznował, nieraz sposobem dzisiejszych komików kabaretowych wciągając audytorjum w zakres swych żartów. Oto wstępna uwaga sceniczna ze sztuki *Swój znajdzie swego (Like Will to Like)*:

Wchodzi Nichol Newfangle, śmiejąc się; trzyma w ręce chłopca treflowego, którego w chwili, gdy zaczyna mówić, daje jednemu z mężczyzn lub chłopców, stojących w pobliżu.

Dowcip polegał na igraszce wyrazów. *Knave* znaczy i „walet“ i „łajdak“, a nic złego nie przeczuwający widz brał kartę, stawał się przedmiotem kpin Newfangle'a i powodował ogólną wesołość.

12. Interludjum. W w. XVI spotykamy się z nazwą interludjum. I tu należy sprostować mylny pogląd, obalony w ostatnich czasach przez angielskich krytyków. Opierając się na etymologji, sądzono, iż był to specjalny rodzaj sztuk, powstały z krót-

kich komicznych dialogów, wplatanych rzekomo pomiędzy części poważniejszego dramatu. Tymczasem interludjum oznacza poprostu sztukę, rozgrywającą się między pewną ilością osób *(ludus inter personas)*, nazwa może więc odnosić się do jakiegokolwiek rodzaju.

13. „Potop". Wróćmy jednak do najstarszego rodzaju t. j. do misterjów. Charakterystyczny jest Potop *(Noah's Flood)* z *Cyklu czesterskiego*. Na początku Bóg zapowiada Noemu, że ma zamiar ukarać ludzkość za jej nieprawości, każe mu budować arkę i daje szczegółowe polecenia co do jej rozmiarów. Noe wraz z rodziną bierze się do pracy, której 120 lat bardzo szybko upływa. Jest to chyba rekord, zapędzający w kąt nawet *Opowieść zimową*.

Z francuskiej sztuki o tym samym przedmiocie, drukowanej z ilustracjami około r. 1500, dowiadujemy się, jak mniej więcej arka mogła wyglądać na scenie. Zwierzęta, które rodzina patrjarchy w kilku zwrotkach wylicza, były wymalowane na ścianach statku. Jedną gołębicę Noe miał przygotowaną wewnątrz i wypuszczał, drugą spuszczano z góry na sznurku. Sztuka kończy się modlitwą dziękczynną i ofiarą Noego oraz długą przemową Boga, który błogosławi mu i obiecuje, że drugiego potopu nie będzie.

Ale ciekawszy od reszty sztuki jest epizod z żoną patrjarchy, która nie chce wsiąść do arki, nie wierzy w potop i mimo błagań przerażonego męża niefrasobliwie pije z kumoszkami, kpiąc sobie z jego nawoływań. W w. XV i XVI, jak widzimy z całego szeregu utworów, kobiety angielskie lubiły przesiadywać w gospodzie. Krnąbrna baba ulega dopiero przemocy synów, między których podczas tego hojnie rozdziela kułaki.

W *Potopie* mamy już cztery charakterystyczne pierwiastki dramatu elżbietańskiego. Pierwszym jest przeplatanie scen poważnych komicznemi. Drugim sceniczna rachuba czasu. Jak upływa owych 120 lat, nie wiemy, ale oto późniejsza uwaga:

Następnie niech Noe zamknie okno arki i przez krótki czas nic nie mówi, potem niech powie, rozglądając się dookoła:
„Teraz już minęło całych dni czterdzieści" — i t. d.

Trzecią z tych cech jest nie krępująca się niczem lokalizacja szczegółów. Żona Noego zaklina się na Chrystusa i św. Jana, a w pijackiej piosnce, włożonej w usta jej przyjaciółki, jest mowa o małmazji. Czwarta to właśnie urozmaicanie dialogów pieśniami.

14. „Ofiara Abrahama". Pewną zdolność do wyzyskania tragicznej sytuacji i pierwsze ślady psychologicznego traktowania przedmiotu spotykamy w innej sztuce tegoż cyklu, łączącej dzieje Abrahama i Lota z ofiarowaniem Izaaka przez pierwszego. Przedmiot musiał cieszyć się popularnością, gdyż zachowało się aż pięć jego dramatycznych opracowań.

*

W czesterskiem Abraham odrazu godzi się z wolą Jehowy, lecz Izaak początkowo nie chce jej ulec. Żałuje, że niema z nim matki, któraby na klęczkach błagała o jego życie. Jak u Tacyta któreś z wiedzionych na śmierć dzieci Sejana, mówi, że jeżeli przewinił, chłosta będzie dostateczną karą. Wszakże jest jeszcze dzieckiem! Lecz wkrótce i on przestaje szemrać przeciw wyrokowi Bożemu. Prosi tylko Abrahama, aby przed zadaniem ciosu pobłogosławił go i zawiązał mu oczy — w innej redakcji (jorkskiej) ojciec zakrywa twarz synowi, aby nie widzieć jej śmiertelnego skurczu. Już miecz wznosi się nad głową nieszczęśliwego, gdy zjawia się anioł, który wstrzymuje Abrahama. Bóg przyobiecuje patrjarsze, że rozmnoży jego nasienie, nakoniec zaś zabiera głos Wykładacz czyli Doktor. Ten mówi o figurycznem znaczeniu ofiary, następnie klęka i modli się o cnotę posłuszeństwa dla siebie i dla widzów, wreszcie zapowiada następną sztukę o Balaku i Balaamie.

Inna wersja mieści jeszcze wzruszającą scenę między ojcem a synem, cieszącymi się, że okropna chwila minęła i Bóg nie wymaga już od jednego życia, od drugiego straszliwego poświęcenia. Być może, iż scena ta była również w wersji czesterskiej, lecz część rękopisu uległa zniszczeniu.

15. „Pokłon pasterzy“. W *Potopie* żywioł komiczny odgrywał rolę podrzędną, gdzieindziej jednak wysuwa się czasem na pierwszy plan i nadaje sztuce charakter prymitywnej komedji, a raczej farsy. Tak jest w Pokłonie pasterzy, a raczej *Uciesze pasterzy (The Rejoicing of the Shepherds)* z cyklu *Towneley Plays*. Treść biblijna zajmuje tu niewiele ponad setkę wierszy końcowych, resztę zaś (około 650) wypełnia „epizod“ komiczny.

Szczegóły obyczajowe są naturalnie angielskie. Jeden z pasterzy skarży się na ciężkie życie, na głód, chłód, wyzysk, upokorzenia i podatki, robi nawet aluzję do prawa przeciw zbytkowi *(sumptuary law)*, normującego ubiór poszczególnych stanów. Drugi skarży się, że ma żonę sekutnicę — „wielką jak wieloryb i z całym garncem żółci“. Nadchodzą inni i razem pocieszają się obfitym posiłkiem oraz śpiewem. Do towarzystwa przyłącza się zamieszkały w pobliżu Mak, znany niezaszczytnie z braku poszanowania dla cudzej własności. Gdy wszyscy ułożyli się do snu, biorąc go dla bezpieczeństwa w środek, postanawia skorzystać ze sposobności, zakreśla magiczne koło, aby leżący w niem pasterze nie pobudzili się nie w porę, wybiera starannie dorodną owcę i, jak mówi cynicznie, pożycza jej sobie. Z łupem idzie do domu i pokazuje go żonie. Na wszelki wypadek ukrywają owcę, zabitą i, zdaje się, odartą ze skóry, w kołysce. Powiedzą w razie potrzeby,

że to urodzone tej nocy niemowlę, a żona będzie leżeć w łóżku i odpowiednio jęczeć. Mak wraca do pasterzy i kładzie się na swojem miejscu. Po przebudzeniu wraca spokojnie do domu.

Lecz spostrzeżono stratę i pasterze idą, jak w dym, do niego na rewizję. Mak ofiaruje im traktament, prosząc tylko, aby szukali pocichu, bo zbudzą jego najmłodszą latorośl. Żona Maka wymyśla im podczas przetrząsania domu za skradzioną owcą i nie daje zbliżyć się do kołyski. Już mają oddalić się ze wstydem, gdy któryś przypomina sobie, że wedle zwyczaju powinni wrzucić do kołyski po parę drobniaków. Napróżno Mak wymawia się. Jeden z pasterzy chce pocałować noworodka i woła zdziwiony: „Cóż u djabła, on ma jakiś długi pyszczek!“ Żona gospodarza nie traci głowy, mówi, że „z uderzeniem dwunastej godziny“ elfy przemieniły jej dziecko. Wykręty nie pomagają, prawda już się wydała. Makowi grozi wedle drakońskich ustaw angielskich szubienica. Lecz dobroduszni pasterze, rozbawieni jego pomysłem, nie są tak okrutni. Podrzucają go tylko na prześcieradle i odchodzą, poczem następuje poważna część sztuki.

Anioł wzywa pasterzy, aby oddali hołd Boskiej Dziecinie, a oni, pochwaliwszy nie bez znawstwa jego śpiew, pośpieszają do Betleem i składają małemu Jezusowi pokłon i dary, między któremi jest i piłka tennisowa.

Sztuka ta, zwana dla odróżnienia od drugiej z tego cyklu Secunda pastorum, dzięki swemu rubasznemu humorowi zasługuje na miano pierwszej komedji angielskiej.

16. „**Marja Magdalena**“. Ku typowi *morality* skłania się przechowane w rękopisie, zwanym *Macro Plays*, *miraculum* o Marji Magdalenie *(Mary Magdalene)*, która zgodnie ze średniowieczną tradycją, uświęconą zdaniem Grzegorza Wielkiego, jest tu siostrą Łazarza i Marty. Występują takie postaci, jak Król świata i Król ciała, Rozpusta, Szatan i Dobry anioł, a uwodzący Marję Gach nosi także nazwę Ciekawości. Najwidoczniej jest przedstawicielem, zresztą bladym, typu *Vice*. Prócz tego występuje całe mnóstwo innych osób, począwszy od Chrystusa aż do cesarza Tyberjusza, pogańskiego króla Marsylji — przypomina się Marsyl z *Pieśni o Rolandzie* — i jego głównego kapłana. Razem jest ich 66 w dramacie, obejmującym zarówno epizody biblijne, jak legendarne.

Nie brak żywiołu komicznego. Szynkarz, do którego Marję prowadzi Rozpusta, wylicza szereg gatunków wina, jakie ma na składzie. Gach nie jest pozbawiony ciekawych rysów charakterystycznych. Po nawróceniu się jawnogrzesznicy Szatan karze swych poddanych razami. Tak samo zachowuje się pogański kapłan wobec chłopca, swego pomocnika, gdy ten pozwala sobie na

nieposłuszeństwo i na drwiny. Ciekawa jest modlitwa pogańska „*Lecyo (lectio) Mahowndys, viri fortissimi sarasenorum*“. Po kilku niezrozumiałych wierszach, naśladujących brzmienie łaciny, następuje angielszczyzna, która kończy się pobożnem życzeniem, aby djabli i różne wstrętne stworzenia „dopomogły waszej dostojności skończyć na szubienicy“. Niewiadomo, czy to odnosi się do samego Mahometa, czy do króla, obecnego na tem osobliwem nabożeństwie. Przedstawiona jest i morska podróż Magdaleny, przedsięwzięta celem nawrócenia pogańskiego władcy, pobyt na pustyni, śmierć i wniebowzięcie.

17. „**Zamek stałości**“. W właściwych dramatach moralnych zamiast naiwnych scen, osnutych na *Biblji* i średniowiecznych podaniach, przedewszystkiem na *Legenda aurea*, spotykamy się z rozwlekłemi i pedantycznie wypracowanemi dialogami różnych uosobień. W bardzo znanym i popularnym Zamku stałości *(The Castle of Perseverance)* bohaterem jest Rodzaj ludzki *(Humanum genus)*, o którego duszę walczą Zły i Dobry Anioł oraz cały szereg postaci cnót i grzechów. Kulminacyjnym punktem jest szturm tych drugich do zamku. Jak widać z tekstu, pociskami broniących go cnót były róże. Rodzaj ludzki jest chwiejny i zachowanie jego najwidoczniej odzwierciedla większą skłonność woli do złego, niż do dobrego. Lecz ze szponów Szatana — dosłownie — ocala go nieprzebrane miłosierdzie Boże.

Od całej sztuki i innych zachowanych sztuk tego rodzaju większą wartość ma dla nas — rysunek na początku rękopisu *Zamku stałości*, który przedstawia urządzenie sceny i daje nam pewne wyobrażenie, jak wyglądała walka pod murami twierdzy. Za zamkiem kryło się łóżko dla wykonawcy głównej roli, ażeby mógł sobie odpocząć w chwilach nieobecności na scenie.

18. „**Każdy**“. Znacznie krótsza i bardziej zajmująca jest sztuka Każdy *(Everyman)*, oparta na holenderskim pierwowzorze. Akcja nie obejmuje tu całego życia człowieka, choć przedmiot jest zbliżony, gdyż przedstawia przygotowanie na śmierć, której uosobienie wysyła Bóg po Każdego, aby zdał rachunek ze swego ziemskiego istnienia. Łaskawa Śmierć udziela mu krótkiej zwłoki. Każdy napróżno szuka pomocy u dotychczasowych przyjaciół. Nikt nie chce mu towarzyszyć w czekającej go ciężkiej podróży. Postać, symbolizująca dobre uczynki, leży bezwładnie na ziemi, spętana przez grzechy, lecz za jej radą Każdy przywołuje Wiedzę, a ta innych potężnych sprzymierzeńców, Spowiedź i Ostatni Sakrament. Więc Każdy umiera po chrześcijańsku i będzie zbawiony, jak dowiadujemy się od Wiedzy i Anioła. Naukę moralną

wypowiada na końcu tradycyjny Doktor, kończąc modlitwą o żywot wieczny dla wszystkich obecnych.

19. „Cztery żywioły". Nie tylko katechizmu miały uczyć dramaty moralne. Interludjum czterech żywiołów *(The Interlude of the Four Elements)* zawiera sporo średniowiecznej astronomji, którą Ludzkości wykłada Żądza wiedzy. Ludzkość z ciekawością wypytuje się o szczegóły, dysputuje i daje się przekonać, że ziemia jest okrągła. Usłyszała coś i o odkrytej właśnie Ameryce — gdy wtem nadchodzi Żądza zmysłowa i po kłótni z Żądzą wiedzy prowadzi Ludzkość do szynkowni na tańce.

20. „Hick Kpiarz". Znamienny postęp w charakterystyce i pewien realizm przynosi Hick Kpiarz *(Hick Scorner)*. Występuje tu szanowny starzec, nazwany Litością, i dwaj młodzi ludzie, nazwani Kontemplacją i Wytrwałością. Tej grupie przeciwstawiona jest trójka łotrów — Wolna wola, Wyobraźnia i Hick Kpiarz. Akcja nie odznacza się bogactwem. Cnoty przedstawiają się i odchodzą po krótkiej rozmowie. Potem przedstawiają się występki. Dowiadujemy się o złodziejskich sztuczkach i wykrętach, o szczegółach więziennego życia. Pijany Hick opowiada o swych podróżach. Wyobraźnia obejmuje dowództwo i wszyscy trzej hultaje udają się na rabunek. Ale między Wolną wolą a Wyobraźnią przychodzi do bójki. Hick chce towarzyszy pogodzić i dostaje po łbie. Potem nadchodzi Litość i również chce załagodzić zwadę. Łotry godzą się natychmiast, lżą Litość, oskarżają ją o różne złe czyny i zostawiają zakutą w kajdany. Litość narzeka na ciężkie czasy, a refren jej żalów brzmi: Nigdy nie było gorzej. Ale dwie inne cnoty rozkuwają kajdany. Nadchodzi Wolna wola i chwali się nową kradzieżą. Kontemplacja i Wytrwałość oświadczają, że jest ich więźniem, ale zamiast wydać złodzieja w ręce sprawiedliwości wolą go nawrócić. Gdy dał się zmiękczyć perswazją, ubierają go w nową szatę. Nawraca się i Wyobraźnia, tylko Hick już nie występuje. Szczególnie rola Wyobraźni odznacza się żywością i bogactwem rzeczy ciekawych ze względu na historję obyczajów.

21. „Wspaniałość" Skeltona. Z wiekiem XVI wchodzimy w okres sztuk nudnych, zbudowanych wedle stałego schematu. Nieodzownym prawie motywem stało się podawanie przez uosobione występki fałszywego nazwiska, zapożyczone zapewne jakąś okrężną drogą z przypowieści o Herkulesie na rozdrożu sofisty Prodikosa. Nazwiska autorów są nam już po największej części znane, a przynajmniej jest pole do przypuszczeń.

Wiemy o czterech interludjach Skeltona, lecz zachowało się tylko jedno p. t. Wspaniałość *(Magnyficence)*. Główna postać daje

się uwieść różnym chytrym uosobieniom, które opuszczają ją po nadejściu Przeciwności. Ta przedstawia się widzom. Mówi, że przeważnie karze ludzi za rozliczne grzechy i wymienia między niemi pobłażliwość rodziców dla dzieci, polegającą na szczędzeniu im rózeg. Czasem też doświadcza sprawiedliwych. Gdy już publiczność nasłuchała się do znudzenia jej nauk moralnych, Przeciwność przywołuje Nędzę i oddaje w jej ręce biedną Wspaniałość. Nędza kończy sztukę roztrząsaniem, czy lepiej żebrać, czy rabować i skończyć na szubienicy.

Z najciekawszym okazem dramatu moralnego spotkamy się dopiero w literaturze szkockiej.

W r. 1530 pojawiła się pierwsza przeróbka z hiszpańskiego, zawierająca intrygę miłosną, Kalisto i Melibea, ale przeszła bez wrażenia.

22. Heywood. Stanowczy krok w stronę komedji, a właściwie rubasznej farsy, nie pozbawionej jednak tendencyj moralnych, zrobił John Heywood (1497? — 1480), zmarły na obczyźnie, gdyż był gorliwym katolikiem i bał się zostać w Anglji po śmierci Marji Tudor (1558). Mimo swej prawowierności widział niezdrowe stosunki, panujące w Kościele rzymskim i ulubionemi postaciami jego interludjów byli zapożyczeni z Chaucera Braciszek i Handlarz odpustów *(The Friar and the Pardoner)*. W sztuce pod tym tytułem jeden drugiemu wchodzi w drogę i psuje interes, wywiązuje się więc między nimi bójka. Nadchodzi miejscowy proboszcz z konstablem i chcą skarcić intruzów, obiecując im dyby. Lecz hultaje biorą górę w tej potyczce i oddalają się w triumfie, zapowiadając, że wrócą, kiedy im się spodoba.

Sztuka o pogodzie *(The Play of the Weather)* przedstawia kłopoty Jowisza, do którego szereg ludzi zanosi sprzeczne prośby, niepotrzebnie potem zestawione w długiej mowie. W Wesołej sztuce o mężu Johanie Johanie, jego żonie Tyb i księdzu Sir Johnie *(A Mery Play betwene Johan Johan the Husbande, Tyb his Wyfe and Syr Jhān the Preest)* mamy gorszący trójkąt małżeński. Do tytułu należy dodać objaśnienie, że w w. XVI i XVII księży często tytułowano *Sir*, a *Sir John* stało się stąd nawet nazwą przysłowiową. Johan Johan jest dobrą postacią. Ustawicznie waha się między złością i strachem. Na końcu odnosi problematyczny triumf, wyrzucając żonę wraz z księdzem z domu, i odrazu zaczyna dręczyć się myślą, że może lepiej było pozostawić ich pod swem bacznem okiem.

Z innych interludjów Heywooda warto wspomnieć o najpopularniejszem pod tytułem Cztery P *(The Four P's)*. Bohaterami są pielgrzym *(palmer)*, handlarz odpustów *(pardoner)*, ap-

tekarz *(pothecary)* i kramarz *(pedlar)*. Pierwsi trzej urządzają rodzaj konkursu, kto powie największe kłamstwo; wygrywa pielgrzym, twierdząc, że podczas swoich wędrówek nie widział zniecierpliwionej kobiety. Wszyscy czterej raczą widza cynicznem opowiadaniem o swych zawodach, ale, jak to bywa w dramacie moralnym, nawracają się. Najlepszym efektem jest historja handlarza odpustów o wyprawie do piekła po pewną starą babę, którą mu Lucyfer z radością oddał.

23. „Tersytes". Może Heywood napisał także interludjum Tersytes, grane w r. 1537, przeróbkę z francuskiego. Sztuka ta zawiera obcą oryginałowi scenę, opartą na igraszce wyrazów *sallet* (hełm) i *salad* (sałata), którą spotkamy później w *Henryku VI* (Cz. II, IV, 10). Autor wprowadził więc pierwszy urozmaicenie, tak często stosowane w komicznych, a nawet i w poważnych scenach dramatu elżbietańskiego. Zlokalizował również dużo szczegółów, gdyż wspomina o kilku angielskich romansach, o Robinie Hoodzie, wplata udatne dowcipy, odnoszące się do uniwersytetu oksfordzkiego, wreszcie dodaje scenę, w której u matki Tersytesa jawi się mały Telemach po lekarstwo na glisty. Sam bohater dość widocznie reprezentuje wpływy klasyczne. Nie tylko bowiem jest dobrym znajomym tych, którzy czytali *Iljadę*, ale też dość dokładnie odpowiada typowi samochwała ze starożytnych komedyj. Nie należy jednak zapominać o francuskiem źródle.

Efekty są dość tanie, a punkt kulminacyjny stanowi walka Tersytesa, któremu Mulcyber (Hefajst) zrobił hełm i zbroję, ze ślimakiem. Poczciwe zwierzątko sprowokowało srogiego rycerza, wystawiając różki ze skorupy, więc ten przezwycięża strach i przy użyciu maczugi oraz miecza zmusza je do ich schowania. Lecz przed rycerzem *(Miles)* kryje się pod spódnicą matki. Sztuka kończy się modlitwą za królową Joannę (Seymour) i jej synka, późniejszego Edwarda VI.

24. „Ralf Roister Doister". Na Plaucie i na włoskich wzorach opiera się **Mikołaj Udall** (1505—1556), zmarły jako rektor *(headmaster)* kolegjum w Westminsterze. Jego Ralf Roister Doister nie jest, jak się to często mówi, pierwszą komedją angielską, czego po streszczeniu *Secunda pastorum* i innych sztuk nie trzeba chyba udowadniać. Oznacza jednak krok naprzód, bo zawiera intrygę miłosną, a budowę ma o tyle regularną, że podzielony jest na pięć aktów.

W prologu występuje Mateusz Merrygreek („wesoły Grek" — nazwisko weszło w przysłowie na oznaczenie pełnego humoru hultaja), który sposobem dramatów moralnych przedstawia swój tryb życia pasorzyta i zapowiada, że chce wystrychnąć na dudka

zarozumialca Ralfa. Rzeczywiście korzysta z tego, że Ralf zakochał się w nieznajomej damie i przyrzeka mu wszelką pomoc. Tymczasem robi, co może, aby niefortunnego zalotnika ośmieszyć. Ralf udał się do pisarza *(scrivener)* i kazał napisać sobie list miłosny. Dama wcale go nie otwiera. Dopiero gdy Ralf i Mateusz z nią rozmawiają, ten drugi odczytuje głośno epistołę — z zupełnie fałszywemi przestankami, co z gruntu zmienia treść. Zupełnie podobnie będzie z prologiem do przedstawienia rzemieślników ateńskich w *Śnie nocy letniej*. Tępy Ralf nie orjentuje się, że przyjaciel umyślnie działa na jego szkodę. Ma pretensje do pisarza. Nawet gdy ten dowiódł, że list był zupełnie dobry, tylko odczytano go nie wedle właściwej interpunkcji, Mateusz nie traci zaufania swej ofiary. Jego kpiny są dość prymitywne. Zmartwiony koszem, Ralf mówi, że umrze, wówczas Mateusz chce zaraz zamówić podzwonne i nakazuje służbie żałobę. Śpiewają nawet coś w rodzaju pieśni pogrzebowej.

Teraz Ralf występuje w charakterze plautowskiego *miles gloriosus*, co początkowo było dość słabo zaznaczone. Z namowy zdradzieckiego przyjaciela stawia Konstancji ultimatum. Albo zostanie jej mężem, albo napadnie na jej dom zbrojną ręką i wszystkich w pień wytnie. Co chwila chce się cofnąć, ale Mateusz utwierdza go w uporze. Konstancja mobilizuje swą służbę, przeważnie żeńską, i następuje starcie. Najczynniejszy jest Mateusz, który raz po raz wali Ralfa, niby zamierzając się na kogo innego. Płeć piękna triumfuje i Ralf mimo tego, że uzbroił się w hełm, wychodzi z boju zbity na kwaśne jabłko.

Tymczasem wrócił z morskiej podróży narzeczony Konstancji. Zaczyna od sceny zazdrości o Ralfa, ale po wyjaśnieniach uznaje, że postępowanie wdówki było poprawne. Nie żywi zresztą urazy do Ralfa, bo wie, że to półgłówek. Ralf — jak później wykpiony i obity Falstaff w *Wesołych kobietach z Windsoru* — otrzymuje zaproszenie na wieczerzę, naturalnie z nieodłącznym Mateuszem. Konstancja wita go tylko nazwą lichwiarza, bo za jeden kij natychmiast odbiera piętnaście, potem już do końca panuje ogólna zgoda i dobry humor. Całe towarzystwo śpiewa modlitwę za królowę — dodaną w druku za Elżbiety — i na tem sztuka się kończy. Grano ją w r. 1541 w Oxfordzie, wydano dopiero w 15 lat później. Dowcipy są prymitywne, akcja niezbyt jednolita, charakterystyka stereotypowa.

25. „Igła babci Gurton". I uniwersytet w Cambridge ma swoją prymitywną komedję, a raczej farsę — mniej pretensjonalną, ale naturalniejszą i bardziej swojską. Jest to Igła babci Gurton *(Gammer Gurton's Needle)*, grana w r. 1557, drukowana w 1575.

Autorstwo jej przypisują **Johnowi Still** (1543—1608), który był potem wicekanclerzem uniwersytetu, a wreszcie został biskupem Bath i Wells. Byłby to więc grzech bardzo wczesnej młodości.

Babci Gurton zginęła igła, a sztukę wypełniają poszukiwania, podejrzenia, zwrócone przeciw pani Chat i kłótnie z tego powodu. Żebrak Diccon, niby *Vice* w dramatach moralnych, wciąż dolewa oliwy do ognia swemi kłamstwami, a rubaszny sługa Hodge nieustannie domaga się użycia igły, pokazując szkaradną dziurę w spodniach. Ostatecznie intryga Diccona wychodzi na jaw, każą mu klęknąć i uroczyście przyznać się do winy. Hultaj spełnia rozkaz, ale nie może odmówić sobie przyjemności trzepnięcia Hodge'a w część ciała, która znalazła się na wysokości jego ręki. Klapnięciu wtóruje bolesny jęk Hodge'a — nieszczęśliwa igła tkwiła w jego własnych spodniach.

Sztuka zawiera wesołą pieśń pijacką, która przeżyła jej popularność.

26. Interludjum w służbie polemiki religijnej. Tymczasem poważny dramat stał się ulubionem narzędziem polemiki religijnej. Chwytali za tę broń i protestanci i katolicy. W r. 1527 grano sztukę, wymierzoną przeciw Lutrowi, gdzie on sam był wyprowadzony na scenę. Zaginęła. Nawet sam Edward VI miał napisać antykatolicką Nierządnicę babilońską *(De Meretrice Babylonica)*. W r. 1573 drukowano zapewne znacznie wcześniejszą sztukę Nowy obyczaj *(New Custom)*. Wystarczy wymienić spis osób: Przewrotna doktryna, stary ksiądz papista; Ignorancja, drugi taki sam, tylko jeszcze starszy; Nowy obyczaj, minister (protestancki); Światło Ewangelji, tak samo; Hipokryzja, stara kobieta.

Niekiedy niełatwo rozeznać się w aluzjach religijnych i politycznych. W Interludjum o dobrej królowej Esterze *(The Interlude of Goodly Queen Hester)*, niektóre zwroty wyglądają na wymierzone przeciw Wolsey'owi, jest także igraszka wyrazów *bull* (bulla) i *bull* (wół), którą jeden ze współczesnych przypisuje Skeltonowi. Z drugiej strony z innych miejsc wynika, że Żydzi, którym Haman poprzysiągł zemstę, to zakonnicy — a „młotem na mnichów“ nazywano znienawidzonego ministra Cromwella. Prawdopodobnie sztuka powstała blisko na pół wieku przed drukiem i była antyprotestancką, później jednak ktoś poczynił w niej dodatki w duchu antykatolickim, nie usunął jednak przez pośpiech czy nieuwagę miejsc, wymierzonych przeciw zniesieniu zakonów. Bez tych dodatków interludjum nie mogłoby było wyjść za Elżbiety. Technika łączy *miraculum* z *morality*. Temat był popularny, bo nie jest to jedyna sztuka o Esterze.

27. „Król Jan“ Bale'a. Wybitnie antykatolicką tendencję mają dramaty Johna Bale (1495—1563), autora licznych pamfletów, wydawanych po różnych krajach, bo autor nie mógł pozostać w Anglji za panowania Marji i musiał na ten czas opuścić dopiero co objęte biskupstwo Ossory. Napisał także książkę Illustrium Maioris Britanniae scriptorum summarium, w której wylicza 500 autorów.

Jego Król Jan *(King John)* ma technikę dramatu moralnego, ale łączy z nim historję. Występują tu osoby takie, jak Anglja i Bunt, kardynał Pandulpho ma nazwę Prywaty *(Private wealth*, przeciwstawienie do *Commonwealth* „rzeczpospolita“ lub „dobro publiczne“), a morderca króla, mnich Szymon ze Swinstead, nazwę Obłudy. Król Jan, pod względem artystycznym lichy, a z punktu widzenia historyka wywracający prawdę na nice, jest ważny jako pierwsza próba dramatu z dziejów ojczystych, gdyż mieści zatarg Jana z Rzymem o obsadzenie arcybiskupstwa w Canterbury, rzucenie na króla interdyktu, wreszcie śmierć jego, przypisywaną przez wielu kronikarzy truciźnie. Za tą wersją poszedł i Szekspir w swoim dramacie, ale ten nie zastanawiał się nad treścią, bo miał ją gotową w sztuce współczesnego anonima.

U Bale'a Jan Bez ziemi, jeżeli nie najgorszy, to z pewnością najnikczemniejszy z monarchów angielskich, przedstawiony jest jako nieugięty szermierz niezawisłości swego kraju i wygłasza idee protestanckie. Autor nie przepuszcza nawet Tomaszowi Becketowi, zgładzonemu z poduszczenia ojca Jana Bez ziemi.

Nieco dramatycznego żywiołu posiada sama scena otrucia. Obłuda (mnich) przynosi złowrogi puhar z pijacką pieśnią na ustach i, podejrzanie sławiąc jego zawartość, stwierdza jej wyższość nad rozlicznemi rodzajami wina. Jan każe mu wypić połowę — podobnie jest u Szekspira, ten jednak rzecz traktuje ubocznie, nie wyprowadza bowiem mordercy na scenę i wieść o jego śmierci podaje bardzo zwięźle. Mnich wymawia się, ale ostatecznie pije, poczem Bunt uspakaja go zapewnieniem, że już postarał się o pięciu księży, którzy będą śpiewali msze za jego duszę, i morderca odchodzi, aby skonać, zadowolony, że zostanie świętym, jak Tomasz z Canterbury. Jan zaczyna skarżyć się na boleści, Anglja z żałością wyjaśnia mu, że padł ofiarą zdrady, wówczas król raz jeszcze w dłuższej przemowie przedstawia dzieje swej walki z Rzymem, przebacza nieposłusznym poddanym, modli się za nimi do Boga i oddaje ducha. Kończy dramat lament Anglji nad jego ciałem. W usta Wykładacza Bale włożył gorące pochwały dla Jana i dla Henryka VIII. Szlachetny Jan, jak Mojżesz, zwalczał faraona w obronie biednego Izraela, któ-

rego chciał wyprowadzić z kraju ciemności, ale Egipcjanie tak krnąbrnie opierali się, że lud musiał jeszcze pozostać na pustyni, póki dostojny Jozue, którym był „nasz zmarły król Henryk“ nie zaprowadził go do ziemi mlekiem i miodem płynącej. Dalej Henryk jest porównany z Dawidem, zabójcą Goljata.

Sztuka, napisana przed r. 1548 — Bale wspomina o niej w swej książce o angielskich pisarzach z tego roku, więc wzmianka o śmierci Henryka VIII musi być dodatkiem późniejszym — a drukowana aż w r. 1838, pozostała przez pół wieku z górą jedynym dramatem, zaczerpniętym z historji angielskiej.

28. Dramat średniowieczny a nowożytny. *Miracula* i *moralitates* odegrały wybitną rolę w rozwoju sceny i poezji dramatycznej. Stały się płonką, na której odrodzenie zaszczepiło zraz z klasycznego sadu. Niewątpliwie dramat elżbietański zawdzięczał ducha swego w pierwszym rzędzie starożytności, a także ogólnemu poetycznemu nastrojowi czasów i wielkim ludziom, którzy tworzyli dla sceny. Lecz formę znalazł już gotową. Trzeba ją było udoskonalić, usunąć niektóre pierwiastki średniowieczne, wprowadzić pewne zmiany — szczególnie w zakresie wierszowania, zbliżyć się bardziej do natury, ale jest faktem, że forma ta w chwili wstąpienia na tron Elżbiety (1558) już istniała.

O przedstawieniu *miraculum* w Anglji słyszymy po raz ostatni w r. 1594, mogły być jednak i jeszcze późniejsze.

ROZDZIAŁ IX.

SZKOCKA LITERATURA ŚREDNIOWIECZNA.

1. Południowe doliny kolebką kultury szkockiej. Podczas gdy anglosaska ludność południowej części wyspy mimo ustawicznych wojen, zamieszek i najazdów, widocznie dzięki chwilowej przynależności do imperjum rzymskiego, a później dzięki stosunkom ze stałym lądem, tworzyła własną kulturę, w północnej panowały ciemnota i barbarzyństwo. Ten stan rzeczy zaczął zmieniać się, gdy królowie angielscy w w. X odstąpili północnym sąsiadom naprzód Cumberland, potem Lothian. Były to równiny, sprzyjające rozwojowi prawidłowych stosunków. Tu przeniósł się punkt ciężkości państwa, a około stolicy zogniskowały się cywilizacja i oświata. Gdy w górach kryła się pierwotna ludność celtycka czyli gallicka, tu mówiono po saksońsku.

2. Szkocja w XIII w. Po podboju Anglji przez Wilhelma Zdobywcę ustawiczne wojny o posiadanie hrabstw granicznych, przerywane krótkiemi okresami sąsiedzkiej zgody, otworzyły wrota

wpływom francusko-normandzkim. Zręczna polityka królów, zwłaszcza trzech następujących po sobie Aleksandrów, zapewniła Szkocji XIII w. spokój i dobrobyt w czasach, w których Anglja tonęła w zamęcie bezrządu i wojen domowych. Utrzymywano też stosunki z kontynentem, szczególnie z Rzymem i z Francją. Znajomość łaciny stała się w wyższych sferach narodu powszechną i niewątpliwie musiały już istnieć początki literatury. Język niewiele różnił się od dialektu północnego.

3. Walka o niepodległość i późniejsza słabość Szkocji. Pod koniec XIII w. odwróciła się karta. Gdy w r. 1286 umarł Aleksander III, w Anglji siedział na tronie energiczny i przedsiębiorczy Edward I, który skwapliwie skorzystał z niezgody Szkotów co do następstwa po nim, a rozstrzygnąwszy spór między pretendentami, zapragnął przy tej sposobności istniejącemu już stosunkowi lennemu, narazie iluzorycznemu, nadać cechy rzeczywistej, i to daleko idącej zależności. Obudziło się w Szkotach poczucie narodowe i zawrzała wojna o niepodległość, prowadzona po obu stronach z niesłychaną zawziętością i okrucieństwem. Prześcigano się w srogości. W tych homeryckich zapasach zrodziło się uczucie straszliwej nienawiści, które miało przez wieki całe dzielić pobratymcze narody i do dziś dnia pozostawić pewien osad niechęci.

Triumfy Edwarda I były nietrwałe, a gdy zabrakło jego silnej ręki, bitwa pod Bannockburn (1314) zapewniła Szkocji wolność. Lecz szczęśliwe czasy Aleksandrów już nie wróciły. Na kraj przyszedł teraz okres, który Anglja miała za sobą. Słabi królowie nie mogli sobie nigdy dać rady z dzikimi magnatami, opartymi na fanatycznie sobie wiernych klanach, podyktowana zaś przeszłością polityka antyangielska, rzucająca Szkotów w objęcia Francji, czyniła Szkotów uczestnikami jej klęsk.

4. Początki literatury. Warunki kulturalnego rozwoju były dość niepomyślne. Mimo to postępował on zwolna naprzód, lecz całego wieku od zrzucenia jarzma było trzeba, zanim Szkocja posiadła swój pierwszy uniwersytet (w St. Andrews, 1413), a i ten, jak dwa później nieco założone, przedstawiał się nieświetnie. To też pragnący pić ze źródeł wiedzy przeważnie dążyli zagranicę, nieraz nawet do nienawistnej Anglji.

Utwory, jakie posiadamy z późnego średniowiecza, ograniczają się prawie wyłącznie do poezji. W prozie panowała łacina, jeżeli zaś nawet niekiedy używano języka ojczystego, nie widać dążności do wytworzenia literackiego stylu. Proza szkocka zaczyna się właściwie w w. XVI. Natomiast dzieje poezji w. XIV i XV przedstawiają się barwnie i zajmująco — tem bardziej, że

wyrosła z rodzimego gruntu, a gdy zaciężył nad nią wpływ największego poety średnioangielskiego, zachowała dużo pierwiastków narodowych.

5. Język. Na języku odbił się stosunek do południowych sąsiadów. Pamiętano o okrucieństwach Edwarda I i krwi szkockiej, która okupiła zwycięstwo nad jego synem. Nienawiść, podsycana dalszemi wojnami, mniej niebezpiecznemi dla niepodległości, lecz stale nieszczęśliwemi, wywołała tendencję do odpodobnienia mowy. Pisarze starali się jak najbardziej oddalić od angielszczyzny, co staje się z biegiem czasu coraz wyraźniejsze.

Mowa celtycka wywarła na szkockie narzecze wpływ bardzo niewielki. Większy był francuski, lecz i ten często przeceniano. Potężniej działała bardziej rozpowszechniona łacina. Po za tem potęgowały się właściwości dialektu. Kultywowano odmienną wymowę, na której odbijała się dowolna i niejednolita pisownia. Odchylenie żywej mowy od angielszczyzny było znacznie mniejsze, niż języka literackiego.

Wybitni pisarze drugiej połowy w. XV i początków XVI przeważnie pozostawali w ścisłym związku z dworem królewskim i byli poetami uczonymi, świadomie użytkowującymi pewne wzory. Stąd zakorzenił się u nich zwyczaj silenia się na szczególnie efektowne i niezwykłe słownictwo, w którem główną rolę odgrywały pożyczki z łaciny. Objaw ten, istniejący i w Anglji, lecz w znacznie mniejszych rozmiarach, u Szkotów przypisać należy dążności do tego, aby język ojczysty postawić narówni z obcemi, szczególnie z nienawistnym angielskim. Dykcję Dunbara, Douglasa, a w części i Lyndsay'a oraz innych poetów współczesnych nazywamy pozłocistą *(aureate)*.

6. **Barbour.** Jedyny wiersz szkocki, zachowany z w. XIII (w kronice Wyntouna), a opłakujący w melodyjnych zwrotkach śmierć Aleksandra III, przemawia za tem, że nie mógł być jedynym. Może też niektóre utwory angielskie należą właściwie do literatury szkockiej, a tylko doszły nas w rękopisach z południa wyspy, nie szanujących północnego dialektu.

Pierwszą konkretną postacią jest John Barbour (ok. 1330 do 1396), archidiakon z Aberdeen. Są dowody, że kilkakrotnie wyjeżdżał w celach naukowych do Francji i do Anglji, a pod koniec życia pobierał ze szkatuły królewskiej różne pensje w nagrodę za oddane usługi. Owocem stosunków z dworem zapewne był zaginiony poemat, przypisywany Barbourowi, a wyprowadzający genealogję Stuartów, którzy naprawdę pochodzili ze starej angielskiej rodziny Fitz Alanów, ni mniej, ni więcej, tylko od Ninusa, założyciela Niniwy.

Pomijając resztę wątpliwej spuścizny literackiej archidiakona, przejdźmy do sławnego jego poematu epickiego Bruce *(The Bruce)*, w którym sięgnął do niedawnej przeszłości, aby przedstawić zmienne koleje życia zwycięzcy z pod Bannockburn. Natchnienie Barboura płynęło z uczucia patrjotycznego. Choć przypisuje Robertowi Bruce czyny jego ojca i dziadka, po za tem cześć dla bohatera nie wywołuje u niego nieścisłości historycznych, archiwa zaś angielskie często stwierdzają prawdziwość podanej przez niego cyfry wojsk nieprzyjacielskich.

Tok poematu jest żywy i bardzo urozmaicony. Bitwy, pojedynki i romantyczne przygody szybko następują po sobie, a Bruce, jak było w rzeczywistości, to zwycięża, to pobity, musi ukrywać się samotnie w niedostępnych górach szkockich. Obok króla wybitną rolę odgrywają brat jego Edward i Jakób hr. Douglas. O Wallasie niema wzmianki. Opis bitwy pod Bannockburn jest bardzo obszerny i plastyczny. Nastrój miejscami staje się podniosły, jak w słynnej tyradzie na cześć wolności. Są też przebłyski typowo szkockiego humoru.

7. „Żywoty świętych". Na pewno niesłusznie przypisywano Barbourowi zbiór Żywotów świętych *(Lives of the Saints)*. *Złotą legendę* uzupełniają tu opowiadania o Szkotach, św. Macharze (Maurycym) i św. Ninjanie. Oto charakterystyczna historja, odnosząca się do tego drugiego:

Pewien angielski szlachcic był sparaliżowany. Przyprowadzono mu szkockiego jeńca. Wówczas kazał sobie włożyć w usta trzonek noża, aby mimo swej niemocy go zgładzić. Odwiedziony od tego, usłyszał od Szkota opowieść o cudach św. Ninjana i postanowił udać się do jego grobu. Lecz uzdrowienie jakoś nie następowało, a wtedy Anglik powiedział, że nie było co spodziewać się pomocy od Szkota z Galloway — bo stamtąd pochodził św. Ninjan — i że ten pewnie raczej starałby się mu zaszkodzić.

8. „Ralf węglarz". Pomiędzy bezimienną twórczością szkocką najsilniej reprezentowany jest cykl brytański romansów. Ciekawszy jednak jest poemat Ralf węglarz *(Rauph Coilyear)*, należący do cyklu francuskiego.

W chacie bohatera szuka noclegu Karol Wielki, zbłąkawszy się na polowaniu i oddaliwszy się od swego orszaku. Ralf przyjmuje go chętnie, ale na dworskich obyczajach zna się jeszcze mniej, niż garbarz z Tamworth. Gdy Karol nie chce iść przodem, karci go w szorstkich słowach za niegrzeczność, a w drugim podobnym wypadku wymierza mu siarczysty policzek, który króla obala z nóg. Karol przedstawił mu się jako jeden ze służby

królowej i zaprosił na dwór, gdzie mogą potrzebować węgli. Ralf udaje się więc do pobliskiego Paryża. Nie chce u wejścia do pałacu zostawić swych węgli, kłóci się o to z Rolandem i wyzywa go na pojedynek. Rozpoznawszy w królu swego gościa, wpada w przestrach, ale Karol pasuje go na rycerza i mianuje marszałkiem Francji. Poemat ma dużo humoru, a okolice Paryża są w nim dziwnie podobne do górzystej Szkocji.

9. Wyntoun. Z francuskich lub łacińskich kronik, pisanych w Szkocji, widać, że poemat Barboura o Brusie traktowano jako pewne źródło historyczne. Na jego wzór postanowił napisać rymowaną Kronikę Andrzej z Wyntoun, zmarły około r. 1420 jako kanonik w St. Andrews. Lecz Barbour opierał się na opowiadaniach naocznych świadków, a tytuł książki Andrzeja *(The Oryginale Cronikyl)* nie ma nic wspólnego z oryginalnością, bo oznacza tylko, że autor zaczął *ab origine mundi*, od początku świata. Uzyskuje między średniowiecznymi kronikarzami rekord, bo pierwszą księgę poświęca historji... aniołów.

Wyntoun jest ogromnie rozwlekły i baśnie swoje czerpie z najrozmaitszych źródeł. Chętnie cytuje także maksymy moralne. Ponieważ był przez czas jakiś przeorem klasztoru św. Serfa w Lochleven, opowiada, że święty ten był synem „króla z Kanaan", lecz osadził na tronie młodszego brata, przez Aleksandrję i Konstantynopol udał się do Rzymu, gdzie był przez siedm lat papieżem, a potem przez Francję udał się do Szkocji i założył w Culross klasztor. Gdy pewnego dnia ukradziono mu ulubione jagnię, święty oskarżył złodzieja przed sądem, a wykręty zatwardziałego grzesznika udaremnił cud, bo jagnię zabeczało w jego brzuchu. Naprawdę zajmującym staje się Wyntoun w miarę, jak zbliża się do własnych czasów. Znał go dobrze Scott i nieraz z tego korzystał w swych powieściach np. w *Pięknej dziewczynie z Perth.*

10. „Księga królewska". Na początek XV w. przypadają pierwsze objawy wpływu Chaucera. Dał mu początek **Jakób I.** Jako jedenastoletni chłopak schwytany podczas podróży morskiej przez Anglików, spędził w ich kraju lat 18 i ożenił się tam z Joanną Beaufort, córką hrabiego Somerset; wypuszczony w r. 1423 za znacznym okupem, zastał w kraju bezład i rozprzężenie. Przez 14 lat borykał się z ciężkiemi stosunkami, usiłując przyprowadzić Szkocję do porządku i utrzymać w ryzach krnąbrnych magnatów, aż zginął z rąk skrytobójców.

Bohaterem Księgi królewskiej *(The Kingis Quair, quair* znaczy właściwie „arkusz") jest sam Jakób, treścią dzieje miłości jego do Joanny. Autor, dobrze obznajomiony z pismami Chaucera, posługuje się znanym aparatem poranku majowego i snu,

który poprzedza nawet lektura Boecjusza. Lecz obok tego są żywo i pięknie opowiedziane przeżycia osobiste. Jakób skarży się na ciążącą nad nim fatalność i porównywa los swój z dolą statku, miotanego burzami, poczem opisuje, jak dostał się w moc Anglików, i przedstawia smętnie płynące dni swej niewoli. Wtem przez okno więzienia daje się słyszeć śpiew ptaków, poeta wygląda przez nie i spostrzega przecudną dziewicę. Być może, iż sytuacja ta nie opiera się na osobistem wspomnieniu, lecz jest tylko reminiscencją z *Opowieści Rycerza*. Jakób bowiem zażywał w Anglji dużej stosunkowo swobody.

Na widok dziewicy „wszystka krew spływa mu do serca". Dalszy ciąg poematu powtarza zużyte alegorje. Żywszem tętnem odzywa się znów uczucie w ustępie, przedstawiającym radość z zapowiedzi szczęśliwego obrotu miłości. Jakób błogosławi nawet niewoli i murom więzienia.

Księga królewska między średniowiecznemi utworami fascynuje tem, że treść jej, jakkolwiek przy zastosowaniu form konwencjonalnych, opiera się na rzeczywistych przeżyciach tragicznej postaci historycznej. Ale i sama wartość artystyczna jest niepoślednia. Poemat napisany jest zwrotką królewską, która może jemu właśnie zawdzięcza swą nazwę. Wpływ autora *Opowieści kantuaryjskich* widać w całym planie, w stylu i w wielu szczegółach. Z późniejszych szkockich czoserjanów nikt tak wiernie nie podchwycił jego tonu. W każdym razie Jakób dał początek szkole, która stanęła o wiele wyżej od angielskich naśladowców wielkiego poety.

Zdanie, że *Księga królewska* nie wyszła z pod jego pióra, nie znalazło wielu zwolenników. Natomiast inne utwory, jakie mu przypisują, nie są do niej w niczem podobne i zapewne nie pochodzą od Jakóba.

11. Henryson. Wysoko ponad Lydgate'a i Hawesa wzniósł się Robert Henryson (około 1425—1500), o którym wiemy tylko tyle, że jako licencjat wstąpił na uniwersytet w Glasgow — może po studjach zagranicą, że piastował niewysoki urząd i że kierował szkołą benedyktynów w Dumferline.

Humorem i trafną obserwacją odznaczają się napisane przez niego Moralne bajki Ezopa *(Morall Fabillis of Esope)*. Umiał zaś obserwować nie tylko ludzi, ale i zwierzęta. Opracowuje z wielką oryginalnością znane powszechnie historje np. zużytkowaną przez Chaucera przygodę koguta z lisem. Dodaje zajmującą rozmowę między kurami, które po porwaniu swego sułtana przeważnie nie lamentują, lecz zaczynają omawiać krytycznie jego charakter. Jedna mówi, że jeszcze nie było równie wesołej wdowy, jak ona.

Wybornie przeprowadzona jest także bajka o myszy miejskiej i wiejskiej. Szczęśliwym pomysłem można nazwać usunięcie morału na koniec każdej bajki. Formą jest zwrotka królewska.

Lecz poecie nie wystarczało wykazać, że przejął się wyrozumiałym humorem Chaucera i jego pogodnym poglądem na świat. Zapragnął wprost zmierzyć się z mistrzem, podejmując wątek *Troilusa i Kressydy*, który poprzednik przerwał, nie chcąc przedstawiać ostatecznego poniżenia i smutnego końca bohaterki. Śmiały ten pomysł Henryson wykonał z powodzeniem w Testamencie Kressydy *(The Testament of Cresseid)*.

Diomedes porzucił lekkomyślną Trojankę. Ta grzeszy dalej, stawszy się tym „nędznym łupem sposobności", którym nazwie ją Ulisses u Szekspira, wreszcie wraca do ojca, kapłana Wenery, lecz nie śmie wejść do jej „kościoła". Śni się Kressydzie, że staje przed sądem Saturna, który skazuje ją na chorobę i nędzę. Po przebudzeniu spostrzega, że jest trędowatą. Ojciec posyła ją do szpitala, gdzie pędzi ciężki żywot. Pewnego dnia przejeżdża ulicą Troilus, wesoły, strojny, w gronie towarzyszy. Nieszczęsna żebraczka wyciąga rękę, lecz nie śmie spojrzeć na dostojne grono i nie wie, kto jest pośród niego. I Troilus nie poznaje trędowatej, lecz tknięty jakiemś przeczuciem czy wspomnieniem, drży i mieni się na twarzy. Daje hojną jałmużnę i oddala się. Dopiero później inni trędowaci mówią Kressydzie, kto to był. Robi ona testament i umiera, a jeden z towarzyszy niedoli z polecenia zmarłej zanosi dawnemu jej kochankowi pamiętny pierścień, który miał być ogniwem, łączącym z nim na wieki piękną zwodnicę. Troilus pada omdlały, a potem, przyszedłszy do siebie, boleje nad losem Kressydy i swoim, składa zwłoki w marmurowym grobowcu i umieszcza na nim napis złotemi literami, w którym oznajmia „pięknym damom", że „pod głazem leży Kressyda z miasta Troi, niegdyś uważana za kwiat niewieściego rodzaju, później trędowata". Słowa te są przestrogą dla płci pięknej, a zarazem wypowiedzianą z wielkim taktem nauką moralną o znikomości wdzięków i o bezwartościowości ich, o ile w parze z niemi nie idą zalety charakteru.

Jeżeli poemat Chaucera odznacza się werwą, humorem i rycerskim duchem średniowiecza, który nie pozwala na bezwzględne potępienie grzesznicy, to Henryson, wybrawszy smutniejszą część historji, opowiedział ją sposobem godnym mistrza, a choć mniej miał wyrozumiałości, potrafił obu głównym postaciom zjednać sympatję.

Niektóre z utworów Henrysona wykazują mniej wpływu Chaucera. Do typu poezji ludowej zbliża się ładny wierszo-

wany dialog Robin i Malkin *(Robene and Makyne)*, gdzie naprzód dziewczyna napróżno wdzięczy się do chłopca, a potem, gdy on namyślił się, odpłaca mu się pięknem za nadobne.

12. Holand. Angielscy krytycy nie zaliczają do szkoły Chaucera Sir Ryszarda Holanda, który około połowy XV w. napisał Książkę o sowie *(The Buke of the Howlat)*. Pomysł zrodził się zapewne pod wpływem *Parlamentu ptaków*, lecz wykonanie i styl oddalają się bardzo od tego utworu. Papieżem skrzydlatego rodu jest tu paw, cesarzem orzeł, niezadowolona ze swego upierzenia sowa stara się o inne. Pedantyczne opisy herbów nie przyczyniają się do urozmaicenia.

Jeden ustęp jednak heroicznym tonem odbija od całości. Holand pisał ku czci Douglasów, to też wplata opis śmierci Jakóba Douglasa, który z sercem Roberta Bruce dążył do Palestyny, lecz po drodze zginął w Hiszpanji z rąk Saracenów. Stając do walki z napastnikami, Jakób rzuca między nich drogocenną szkatułkę z sercem i woła: „Idź swoim zwyczajem pierwsze w wir walki, między wrogów!“ Dwaj rycerze szkoccy odebrali później niewiernym narodową relikwję i wrócili z nią do ojczyzny.

Holand używa kunsztownej zwrotki trzynastowierszowej, ale nie gardzi też aliteracją.

13. Ślepy Harry. Zdala od naśladowców Chaucera stał poeta, znany nam pod nazwą Ślepego Harry'ego lub poprostu **Minstrela.** Tylko miejscami popisuje się wykształceniem i sili się na „pozłociste“ wyrazy. Źródłem jego natchnienia jest uczucie patrjotyczne i krytycy, grupujący poetów szkockich wedle kierunków, zestawiają go z Barbourem. Bohaterem jego jest Wallace, sroższy od Bruce'a i tępiący Anglików z prawdziwą krwiożerczością. To Harry pierwszy wspomina o tem, że Anglicy zamordowali Wallace'owi żonę. Nie wiemy, skąd wziął tę wiadomość, może ją poprostu zmyślił. Motyw zużytkował u nas Szujski w swym dramacie. Harry wogóle nie dba o prawdę historyczną. Na postać nieszczęsnego bojownika niepodległości szkockiej przelewa mnóstwo czynów, których dokonali inni, przedewszystkiem Bruce, krótką zaś działalność Wallace'a rozciąga na lat blisko trzydzieści. W opisach jego bojów pomija klęski i wpada często w przesadę. Nastrój nienawiści, jakim tchnie poemat, dobrze maluje usposobienie ogółu Szkotów względem południowego sąsiada. Widocznie dwa wieki, które minęły od najazdu Edwarda I, jeszcze zaogniły poczucie krzywdy.

Opisy przyrody i wogóle sposób przedstawiania wypadków w *Wallasie* przeczą świadectwu jednego z kronikarzy, jakoby Harry był ślepy od urodzenia. Dzieje życia jego nie są nam znane.

Pod koniec XV w. skarb królewski wypłacał mu drobne kwoty. Po raz ostatni zaszło to w r. 1492.

14. Dunbar. Do szkockich czoserjanów należał William Dunbar (1440—1520), lecz podlegał i innym wpływom. Za młodu przebywał jakiś czas we Francji. Wedle własnego wyznania prowadził żywot rozpustny, lecz poznał tamtejszą literaturę, przedewszystkiem utwory Villona, wielkiego liryka, który po za tem był złodziejem. Dunbar wybrał się był zagranicę jako braciszek franciszkański, ale wyznaje w jednym ze swych utworów, że wstąpił do zakonu bez powołania. Po powrocie do kraju, przebywał na dworze jako świecki ksiądz. Był poniekąd „urzędowym“ poetą Jakóba IV i w tym charakterze występował w Anglji, gdzie był w poselstwie w sprawie jego małżeństwa z Małgorzatą Tudor. Magnackie pochodzenie nie dało mu majątku, to też w swych wierszach często przymawiał się o zasiłki.

Nazywano go szkockim Chaucerem i szkockim Skeltonem. Lecz jego alegoryczne poematy, jak Oset i róża *(The Thrissil and the Rois)*, gdzie sławi połączenie Stuartów z Tudorami, są dość konwencjonalne. Wyżej wzniósł się w drobniejszych wierszach lirycznych, jak Lament za poetami *(Lament for The Makaris)* (1508). W sławnym tym utworze opłakuje zmarłych rymotwórców, a łaciński refren *Timor mortis conturbat me* nadaje żalom jego pewien posępny ton osobisty. Pomysł powstał pod wpływem Villona.

Dunbar zamiast pogodnego humoru Chaucera, posiada zjadliwy temperament satyryka, godzącego często w osoby. Celuje w wierszach urągliwych *(flyting)* i przewyższa w nich Skeltona. Jedną z jego ofiar był lekarz Kennedy, z pochodzenia Celt i człowiek o celtyckich sympatjach. Dunbar znęca się nad nim z wyrafinowanem okrucieństwem, ale widocznie to nie przeszkadzało przyjaźni, bo jako poetę umieszcza go w swym *Lamencie.*

Trzy płoche żony *(Three Wanton Wives)* oraz Dwie mężatki i wdowa *(Treatise of the Two Married Women and the Widow* — w szkockiej pisowni: *Tretis of the Tua Marriit Wemen and the Wedo)* są to utwory satyryczne, pełne realistycznych obrazków obyczajowych, gwaru i kobiecych wymyślań. Dunbar nie wprowadził do nich mężczyzny, bo ten nie byłby mógł przyjść do słowa. Pobudką do pisania podobnych dowcipnych, a rozpasanych fraszek była pewnie postać Kobiety z Bath w *Opowieściach kantuaryjskich.* Satyra na Edynburg *(Satire on Edinburgh)* uwieczniła potworne niechlujstwo, panujące w stolicy szkockiej. Taniec siedmiu grzechów głównych *(The Dance of the Sevin Deidlie Synnis)* traktuje średniowieczny temat ze znakomitym efektem.

15. Gawaine Douglas. Już za pierwszego pioniera odrodzenia uważają niektórzy Gawaine'a Douglasa (ok. 1473—1522), tłumacza *Eneidy*. Rzeczywiście przekład jego (ok. 1513) daje początek długiemu szeregowi innych w literaturze angielskiej i zapewnia Szkotom zaszczyt pierwszeństwa. Lecz Douglas zapatruje się na Wirgilego po średniowiecznemu i nie oddaje tonu oryginału. Przytem język, odznaczający się sztucznem bogactwem słownika, właściwem czasom tłumacza, sprawia czytelnikowi poważne trudności.

Ciekawsze od samego przekładu są prologi do dwunastu pieśni *Eneidy* i do trzynastej, dodanej przez Malpheusa Vegiusa, a również przetłumaczonej przez Douglasa. Pierwszy zawiera wyrazy uwielbienia dla Marona, któremu autor przyznaje naczelne miejsce na Parnasie. Chaucer musi zadowolić się drugiem, bo zrobił Eneaszowi krzywdę, piętnując go jako wiarołomcę w miłości *(w Legendzie o dobrych niewiastach)*. Z innych prologów wysuwają się na pierwszy plan trzy, zawierające obrazy przyrody szkockiej. Szczególnie opis zimy zaleca się bezpośredniością obserwacji i odczucia, stanowi też przeciwieństwo do konwencjonalnych majowych poranków i czarownych ogrodów u bezmyślnych naśladowców *Romansu o róży* i Chaucera. U Douglasa niema złotych i srebrnych liści na drzewach. Lecz w innych swych utworach poeta nie gardził zużytą alegorją i rozkoszował się nią z pedantyczną wytrwałością i z średniowiecznem gadulstwem.

Brał on żywy udział w matactwach politycznych swego czasu, a zgodnie z postępowaniem rodu Douglasów sprzyjał Anglikom. Napróżno starał się o arcybiskupstwo w St. Andrews, uzyskał jednak małą diecezję w Dunkeld. Utracił ją wkrótce za niezbyt chlubne pod względem narodowym stosunki z Henrykiem VIII. Umarł na dżumę w Londynie.

16. Lyndsay. Rubasznym humorem i zjadliwą, a słuszną satyrą zyskał sobie popularność, jaką nie mogą poszczycić się jego zdolniejsi i subtelniejsi poprzednicy, Sir Dawid Lyndsay (około 1490—1555). Całe prawie życie upłynęło mu na dworze szkockim, gdzie jako paź występował w przedstawieniach scenicznych, później zaś sprawował różne urzędy, aż do godności naczelnego herolda *(Lord Lyon King of Arms)*. W tym charakterze uczestniczył w poselstwach. Jakóba V wykołysał na rękach i pozostawał z nim w zażyłych stosunkach. W myśl uświęconego zwyczaju, król napisał nawet urągliwy wiersz przeciw niemu. Utwór ten zaginął, zachowała się jednak odpowiedź Lyndsay'a.

Testament i skarga papugi najjaśniejszego pana *(The Testament and Complaynt of our Soverane Lordis Papyngo)* zwraca się do króla z szeregiem zdrowych rad. Zawiera także hołd dla

Chaucera. Swemu wrogowi, a równocześnie prześladowcy protestantów, kardynałowi Beaton (Bethune) poeta nie przepuścił i po śmierci, pisząc Tragedję kardynała *(The Tragedy of the Cardinal)*. W utworze tym duch zamordowanego oskarża się — przeważnie słusznie — o rozliczne zbrodnie. Kardynał Beaton nie tylko okrutnie prześladował protestantów, czem niewątpliwie zaszkodził sprawie katolicyzmu w Szkocji, lecz także sfałszował testament Jakóba V.

Najbardziej znanym poematem Lyndsay'a jest Squire Meldrum, barwny, pełen humoru opis przygód młodego szkockiego panka w kraju i zagranicą.

17. „Satyra na trzy stany". Ale większe znaczenie ma Lyndsay jako autor jedynego zachowanego dramatu staroszkockiego p. t. Satyra na trzy stany *(Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis)*, interludjum długiego, bo przedstawienie trwało od 9-tej rano do 6-tej wieczór, o tendencjach protestanckich. Sztuka łączy technikę dramatu moralnego z pewnemi innowacjami w stylu Heywooda, lecz jest bardziej realistyczna. Przewyższa też wszystkie angielskie dramaty przedelżbietańskie.

W tok akcji wplecione są obrazki z życia: Jedno z uosobień, mianowicie Czystość — występująca już poprzednio w akcji głównej — idzie w gościnę do szewca i krawca, a ci ją przyjmują, czem chata bogata. Ale nadchodzą ich żony, dwie herodbaby, które wypędzają biedną Czystość, lżą ją i biją mężów, a potem urządzają sobie ucztę ku uświetnieniu swego zwycięstwa. Później szewc i krawiec udają się do Handlarza odpustów, który daje im rozwód „z błogosławieństwem Beljala". Obrzęd rozwodowy nie nadaje się do opisu. Handlarz odpustów wyłudza ostatniego szeląga od biednego wieśniaka, którego trzy pogrzeby — ojca, matki i żony — pozbawiły całego dobytku, bo tak go księża i ich pomocnicy zdarli.

W akcji głównej różne alegoryczne postaci wywodzą w pole osobę zwaną Rex Humanitas, a przestawiającą właściwie samego króla, na którego Lyndsay chciał oddziałać. Wsadzają się one wzajemnie w dyby, a gdy którą obedrze się z szat, okazuje się zaraz, że podszywała się pod fałszywe nazwisko. Ostatecznie zwyciężają, rzecz jasna, uosobienia cnót, a czarne charaktery idą naprzód w dyby, potem na szubienicę. Tylko Pochlebstwo wykręca się od tego losu, podejmując się funkcji kata. Sąd nad złoczyńcami odprawia Jan Dobro Publiczne, przewodnicząc parlamentowi, który uchwala ustawy przeciw nadużyciom.

Trzy stany — to duchowieństwo, szlachta, a raczej lordowie, i mieszczaństwo. Wszystkim dostają się cięgi, ale najgorsze

odbiera duchowieństwo. Figura alegoryczna, która je przedstawia, wchodzi do parlamentu, krocząc wstecz, prowadzona przez Chciwość i Zmysłowość. Ksieni pod habitem nosi jedwabie, Pochlebstwo przebiera się za braciszka — i t. d. Lecz Lyndsay nie mógł wyraźnie zaznaczyć swych protestanckich sympatyj, nie było tego wolno w państwie Jakóba V, bo król ten palił heretyków i po Henryku VIII odziedziczył tytuł *defensor fidei*. Był jednak zawziętym przeciwnikiem franciszkanów i kazał przeciw nim pisać Buchananowi. Prawdopodobnie więc i Lyndsay dostał podobne zlecenie, a skorzystał z niego, aby nieznacznie przemycić pewne myśli protestanckie.

Charakterystyczne pod tym względem jest kazanie handlarza odpustów, który wyklina Lutra, Melanchtona i Bullingera, a mówi przytem, że lepiej, aby św. Paweł nie był się urodził lub aby pism jego nie czytał nikt prócz mnichów. To też wydawca *Satyry na trzy stany* mówi, że tylko łaska Boska uchroniła go przed prześladowaniem. Naprawdę była to łaska królewska. Zresztą nie kwestje religijne były główną rzeczą dla Lyndsay'a. Bolał on nad smutną dolą ludu i z tego przedewszystkiem stanowiska patrzył na wszystkie sprawy, domagając się reform.

Chcąc utworowi swemu nadać pociągającą formę, któraby oddziałała na szerokie masy, włożył weń dużo rubasznego humoru, graniczącego czasem z obrzydliwością. Ale cel swój osiągnął. Akcja jest prowadzona zręcznie i pomysłowo, dialogi dowcipne, obraz ran społecznych wierny, a i użycie zarówno starego wiersza aliteracyjnego, jak trudnych zwrotek, wykazuje dużą swobodę.

18. Poezja ludowa. Naogół literatura szkocka nie wytrzymuje porównania z angielską. Jeżeli jednak zważymy ubóstwo i słabe zaludnienie kraju, który w XVI w. nie doszedł do miljona mieszkańców, a także dzieje jego, bez przerwy krwawe i burzliwe, dojdziemy do podziwu dla Szkotów, którzy w tak ciężkich warunkach potrafili jednak stworzyć pewne *quantum* oświaty i własne piśmiennictwo.

Poza wymienionymi po największej części przedstawicielami poezji byli twórcy bezimienni, których utwory posiadamy zebrane starannie w spółczesnych lub niewiele późniejszych rękopisach. Zasługują one ze względu na niezależność od wpływów literackich na nazwę ludowych.

Są tu żywe niezmiernie i barwne obrazki zabaw, przypominające obrazy Brueghela Starszego. Są wiersze satyryczno-obyczajowe, pełne humoru, a pozbawione żółci. W jednym z nich

wieśniak wraca zmoknięty z orki i oburza się na żonę, że ta wygodnie siedzi sobie przy ciepłym piecu. Mieniają się więc na zatrudnienie, ale tak robienie masła, jak i inne kobiece prace doprowadzają biednego chłopa do rozpaczy. Anuluje przeto układ i z zadowoleniem wraca do pługa. O balladach była mowa powyżej. Zbliżone są do nich tonem pieśni miłosne. Dużo jest zabawnych utworów, poświęconych opowiadaniu urojonych przygód i wogóle niemożliwych historyj. W jednym bohater przed niebezpieczeństwem ucieka w górę po promieniu słonecznym i omal nie wdziera się na samo słońce — przeszkadza mu rozpoczynające się właśnie zaćmienie. Przypominają się polskie facecje XVII w., a blednie przechwalony Münchhausen. Jest także wielka obfitość pieśni pijackich, pełnych werwy i humoru. Brzmi tu już ton, który później nowością wyda się u Burnsa. Nie należy myśleć, że forma jest szorstka i nieudolna. Owszem, pojawiają się bardzo kunsztowne zwrotki.

19. Major. Jak już powiedziałem, prozy długo prawie nie było. John Major († 1549?) napisał swą Historję Brytanji jeszcze po łacinie; nie jest to bynajmniej łacina humanistyczna, bo autor był przeciwnikiem nowego ruchu umysłowego, a zwolennikiem scholastyki. Ponieważ zaś wykładał teologję w Paryżu, ściągnął na siebie później szyderstwa Melanchtona i Rabelais'go. Ale jako historyk, choć nie jest zbyt dokładny i niezbyt trafnie ocenia źródła, Major wznosi się ponad poziom średniowieczny, bo rozróżnia doniosłość różnych wypadków i odrzuca dzieje bajeczne.

20. Boece. Jego przeciwieństwem jest Hektor Boece, który w Historji narodu szkockiego (1527) naśladuje Liwjusza, niestety i w złem, nieumiarkowanie zmyślając ku chwale ojczyzny. Rozpowszechnił mnóstwo bajek historycznych, bo uważano go długo za największą powagę co do przeszłości Szkocji. Z niego to Holinshed wziął opowieść o Makbecie i Banku. Dzieło Boece'a w r. 1536 przełożył doskonale na język szkocki **John Bellenden**.

21. Początki prozy szkockiej. Jednym z przykładów wczesnej prozy szkockiej jest powstała około połowy XVI w. Skarga Szkocji, częściowo przerobiona z francuskiej broszury politycznej z początku XV w., częściowo oryginalna. Uosobienie ojczyzny („Pani Szkocja") występuje tu ze skargami na grzechy wszystkich stanów, jak „Utrapiona Matka Korona polska" u Starowolskiego.

Atoli pierwszym wybitnym prozaikiem szkockim był wielki reformator **John Knox** (około 1505—1572). Pisał jednak dla Anglików, celem zyskania ich moralnego poparcia, więc starał się

przemawiać do nich po angielsku. Nie bardzo mu się to udawało. Lecz przedstawienie wypadków, żywe i dramatyczne, świadczy o talencie literackim. Historja reformacji *(Historie of the reformatioun in Scotland)* mieści pewne nieścisłości, czasem rozmyślne, gdyż Knox przemawiał *pro domo*, daje jednak naogół dobry obraz stosunków i ludzi, przedewszystkiem samego autora.

22. Leslie. *Pendant* do książki Knoxa stanowią ostatnie części łacińskiego dzieła De origine, moribus et rebus Scotorum *(O pochodzeniu, obyczajach i dziejach Szkotów* — w tytule możnaby dodać do *rebus* przydawkę *gestis)*, ogłoszonego w r. 1578 w Rzymie przez Johna Leslie, doradcę i stronnika Marji Stuart, biskupa z Ross. Ten w pierwszych księgach idzie za Hektorem Boece, a w przedstawieniu swoich czasów opiera się na własnej pamięci i na autentycznych dokumentach. Chociaż zajmuje katolickie stanowisko, nie fałszuje wypadków. Jest może lepszem źródłem historycznem od Knoxa, ale nie posiada jego talentu.

23. Buchanan. Odrodzenie wydało w Szkocji tylko jedną wybitną postać, Jerzego Buchanana (1506 lub 7—1582), ten jednak szeroko rozsławił imię swej ojczyzny. Typowy humanista, podróżował po świecie i osiadał kolejno w różnych krajach. To działał jako nauczyciel we Francji, to w Szkocji na rozkaz króla pisał satyry przeciw franciszkanom, za co mimo protekcji monarchy dostał się do więzienia, to był rektorem uniwersytetu w Coimbrze. Tam to Jezuici zarzucili mu herezję i wydali go w ręce Inkwizycji. Broniąc się przed zarzutami i dowodząc swej prawowierności, twierdził, że jego łaciński dramat o Janie Chrzcicielu przedstawia tyrańskie postępowanie Henryka VIII względem Sir Tomasza More. Uwolniony po półtorarocznem śledztwie od oskarżenia o herezję, został przecież skazany na spędzenie w pewnym klasztorze sześciu miesięcy i wykonanie w tym czasie jakiejś pracy literackiej.

Tym sposobem powstała jego łacińska Parafraza Psalmów Dawidowych, której wpływ widoczny jest w *Psałterzu* Kochanowskiego. Zwłaszcza odkąd Buchanan, wróciwszy wreszcie do ojczyzny, przeszedł jawnie na stronę protestantyzmu, utwór jego zaczął szybko rozchodzić się po wszystkich krajach, w których reformacja zapuściła korzenie. W Szkocji czytano go doniedawna po szkołach.

Buchanan napisał i wiele innych łacińskich rzeczy. Jako profesor w Bordeaux wystawił tam dwie tragedje. Zwycięstwa Francji (zdobycie Calais i Metzu) uczcił odami. Wielbił Marję Stuart, ale po zamordowaniu Darnley'a wystąpił z gwałtownym pamfletem przeciw królowej. Był nauczycielem Jakóba VI (w Anglji I),

później jednak nie mógł zgodzić się z jego absolutystycznemi dążeniami, i zwalczał je w dziełku, przedstawiającem korzyści monarchji konstytucyjnej. Bronił przeciw Kopernikowi systemu Ptolemeusza. Napisał wreszcie historję szkocką — w pierwszych częściach bezkrytyczną, w dalszych stronniczą. Wszędzie używał wspaniałej, prawdziwie klasycznej łaciny. I dwa jego pamflety przeciw Marji Stuart, napisane wyjątkowo językiem narodowym odznaczają się znakomitym stylem.

LITERATURA NOWOANGIELSKA

(OD POŁOWY WIEKU XVI)

LITERATURA NOWOANGIELSKA
(OD POŁOWY WIEKU XVI)

ROZDZIAŁ I.

CHARAKTERYSTYKA EPOKI ELŻBIETAŃSKIEJ.

1. Kiedy rozpoczyna się nowa epoka? Pomiędzy staroangielskim a średnioangielskim okresem języka i literatury stoi, jak słup graniczny, data podboju normandzkiego, po którym mniej więcej na cały wiek nastąpił zupełny zanik twórczości w języku narodowym. Całkiem inaczej ma się rzecz z przejściem od epoki średnioangielskiej do nowoangielskiej. Wszystkie procesy, które doprowadziły do zasadniczych zmian zarówno w mowie, jak w piśmiennictwie, odbywały się powoli i stopniowo.

Nie krępowałem się więc mechanicznie jakąś datą i tylko w przybliżeniu doprowadziłem dzieje literatury do wstąpienia na tron Elżbiety, czyniąc jednak wyjątek dla poezji niedramatycznej. W tej bowiem już około r. 1530 występują dwaj pisarze, Wyatt i Surrey, u których bardzo wyraźnie słychać nutę, mającą rozbrzmieć za panowania wielkiej królowej. Wzór ich pozostał chwilowo bez naśladowców. Dla zrozumienia, co było tego przyczyną i co spowodowało później niezmiernie bujny rozkwit literatury, konieczna jest znajomość stosunków społecznych i religijnych oraz obyczajów. Szczegóły, jakie tu podaję, zaczerpnięte bądźto z gotowych opracowań w rodzaju *Shakespeare's England* i z dzieł historycznych, bądźto z literatury elżbietańskiej, mogą stanowić pomoc przy lekturze utworów tej epoki. Z tego powodu nie poskąpiłem miejsca na wycieczkę poza zakres niniejszej książki. Muszę jednak zacząć od zmian w języku.

2. Język. Już w w. XV dialekt wschodnio-środkowy *(East Midland)* zaczyna mieć znaczenie ogólnoangielskie. Rośnie ono szybko, gruntują je druki Caxtona i jego następców, aż druga połowa w XVI przyniesie pełną świadomość faktu. W r. 1589 mówi autor *Sztuki poezji angielskiej* (zapewne Puttenham):

„...Powinniście... używać zwyczajnej mowy dworu i Londynu oraz hrabstw, leżących w odległości 60 lub niewielu więcej mil od Londynu".

(Mowa naturalnie o mili angielskiej = 1609 *m*).

Ale nawet wtedy jeszcze język był w fazie przejściowej. Absorbcja końcówek była rzeczą dokonaną. Te, które nie znikły, zresztą nieliczne, miały już na stałe pozostać. Tylko archaizujący poeci posługiwali się często dawnemi, pełniejszemi formami. Końcowe *e* przestano wymawiać, mimo to pisownia uwidoczniała je w wielu wyrazach, gdzie później miało odpaść zupełnie. Inaczej było z tą samogłoską w pewnych sufiksach deklinacji i konjugacji. Tu proces trwał i miał jeszcze trwać przez czas jakiś. Akcent, a nawet ilość zgłosek wyrazów pochodzenia romańskiego nie wszędzie były ustalone. Jeżelibyśmy szukali daty, odpowiadającej końcowi tych procesów w żywej mowie, nie narazilibyśmy się na zbytnią niedokładność, przyjmując rok śmierci Szekspira (1616). Ale poeci długo jeszcze korzystali w celach metrycznych z zarzuconych sposobów wymowy i używali form jednych obok drugich.

3. Słownictwo. W języku nowoangielskim wystąpiły jeszcze inne cechy, odróżniające go od średnioangielskiego. Z rozszerzeniem się humanizmu ludzie, piszący nie dla pewnej ilości erudytów, lecz dla szerokich kół społeczeństwa, więc w języku narodowym, zaczęli dokładać wszelkich starań, aby dorównać łacinie bogactwem słownikowem. W tym celu zapożyczali się od niej, przenosząc wyrazy prawie żywcem na grunt angielski. Pewną rolę odegrała tu i próżność autorów, pragnących popisać się klasycznem wykształceniem. Jak zwykle bywa w takich wypadkach, najpochopniejsi do popisywania się swemi wiadomościami byli przedewszystkiem ci, którzy posiadali ich niewiele. Gdy do wpływów starożytnych przyłączyły się francuskie, włoskie i hiszpańskie, zaczęto tak samo przyswajać angielszczyźnie słowa tych języków. Jedne z pożyczek były efemerydami i znikły po krótkim żywocie, inne utrzymały się i mają do dnia dzisiejszego prawo obywatelstwa.

W drugiej połowie XVI w. Anglja sięgnęła po skarby Nowego Świata i zaczęła budować swą potęgę morską oraz handel światowy, a równocześnie zajęła się na większą skalę sprawami kontynentu. Od tego czasu proces wzbogacania mowy obcemi pożyczkami miewał często przebieg odwrotny. Nie literatura zasilała język potoczny, lecz ten język literaturę. Żołnierz i marynarz przynosili do kraju wyrażenia wojskowe i żeglarskie, kupiec i podróżnik nazwy nieznanych przedtem okazów fauny i flory, wyrobów, urządzeń i obyczajów. Bywały to i słowa, pochodzące z mowy dzikich szczepów indjańskich. Z nową rzeczą lub pojęciem ukazywała się zazwyczaj i obca stara nazwa, a gdy przyjęło ją społeczeństwo, szli za niem literaci.

4. **Zmiany w składni.** Równocześnie dokonywały się doniosłe zmiany w składni, którą naprzód dostosowywano do wzorów starożytnych, później zaś, gdy osłabły nieco wpływy humanistyczne, przetwarzano zgodnie z duchem języka w kierunku zwięzłości, wygody i logiczności.

5. **Wymowa i pisownia.** W pierwszych wiekach czasów nowożytnych wymowa różniła się znacznie od dzisiejszej, zwłaszcza w zakresie samogłosek. Nie mogę wdawać się tu w szczegółowy przegląd tych odrębności. Dzisiejszemu długiemu *i*, wyrażanemu w piśmie przez *ee* lub *ea*, odpowiadało często *ē(j)*. Tam, gdzie dziś mamy dźwięk *aj*, nieraz jeszcze w w. XVIII słychać było *ī* — i t. p. Wogóle dzisiejsza wymowa ustaliła się głównie dopiero w ciągu w. XVIII. W okresie elżbietańskim łatwo domyślić się różnych wartości dźwiękowych z rymów.

Panował wówczas zupełny chaos ortograficzny. Napróżno niektórzy uczeni, jak Ryszard Mulcaster w r. 1582, nawoływali do ustalenia pisowni. Z sześciu istniejących, a raczej znanych nam podpisów Szekspira widać, że poeta nawet własne nazwisko pisał rozmaicie. To samo spotyka się i u ludzi ze znacznie wyższem wykształceniem. Każdy wyrażał poszczególne dźwięki, jak uważał za stosowne, a wpływ łaciny powiększał jeszcze zamieszanie. Wyraz *debt* (dług) pochodzi od francuskiego *dette*, ale wtrącono w nim w piśmie *b*, chcąc zaznaczyć związek z łacińskiem *debitum*. Tak też po dziś dzień zostało. Tworzono z gruntu fałszywe etymologje. Szekspir w *Straconych zachodach miłości* drwi z pedanta, każącego pisać *abhominable* zamiast *abominable* (wstrętny). Jego Holofernes sądzi, że wyraz powstał ze zwrotu *ab homine* i oznacza „to, co człowieka odstręcza". I poprzedni przykład wzięty jest z tego miejsca komedji. Holofernes żąda nawet, aby *b* w *debt* i w *doubt* (wątpliwość od *doûte*, *dubito)* wymawiać. Spotyka się też u współczesnych ortografję zupełnie w jego stylu. Gabrjel Harvey w korespondencji ze Spenserem pisze *dishability*. Spenser i inni pisali *aeglogue* zamiast *eclogue* (sielanka), wyprowadzając nazwę od greckiego *αἴξ* (koza).

Naturalnie wynikały z tej płynności ortografji wielkie kłopoty dla składaczy i potworne nieraz błędy drukarskie. Stąd teksty elżbietańskie przedstawiają znaczne trudności i wymagają licznych poprawek. W celach naukowych bezpieczniej używać przedruków z oryginalną pisownią, chociaż można czasem wskutek ich użycia dojść do niepewności, jaką ortografję mają wyrazy dzisiaj. Obecny tekst Szekspira mimo ogromu wykonanej pracy zawiera jeszcze miejsca sporne lub wcale zadowalająco niewyjaśnione.

6. Co nazywamy okresem elżbietańskim? Zaraz u progu epoki nowoangielskiej miała literatura wznieść się na zawrotne wyżyny. Jej złoty wiek, nacechowany zarówno niesłychanem bogactwem dorobku, jak i wielką wartością całego szeregu utworów, przypada na 45-letnie panowanie Elżbiety (1558—1603) i o połowę krótsze panowanie jej następcy Jakóba I (w Szkocji VI), zmarłego w r. 1625. Dla krótkości zwykle nazywa się cały okres elżbietańskim.

Niektóre przyczyny jego świetności są nam znane. Humanizm otworzył wrota skarbnicy literatur klasycznych i dał swobodę myśli. Wynalazek druku uczynił książki przystępnemi dla szerokich kół ludności. Ale działanie obu tych czynników spotęgowały zmiany społeczne, zaszłe za Tudorów.

7. Nowa arystokracja. W wojnach Białej i Czerwonej Róży wyginęła była w znacznej części arystokracja. Gdy bitwa pod Bosworth (1485) położyła wreszcie kres krwawej zawierusze i na tronie zasiadła nowa dynastja, członkowie jej chętnie dawali baronje wzbogaconej niższej szlachcie. Tacy parwenjusze stawali się powolnem narzędziem maskowanego absolutyzmu. Nie nęciła ich rola Warwicka, zwanego Twórcą królów *(the King-maker)*. Ambicje ich szły w innym kierunku. Pragnęli zrównać się z przedstawicielami istniejących jeszcze starych rodów magnackich pańskiem obejściem, przepychem i ogładą. Otaczali się więc licznemi orszakami, budowali świetne rezydencje, hołdowali zamorskim modom, wychowywali jak najstaranniej swe potomstwo, czasem opiekowali się literatami i artystami.

8. Niższa szlachta i mieszczanie. Tymczasem ich dawne miejsca w hierarchji społecznej zajmowali mieszczanie. O zgodę urzędów heraldycznych nie było trudno, gdyż kwitło tam przekupstwo. Przykład tych, którzy dostąpili wyniesienia, budził w ich dawnej sferze nadzieje i żądze. Każdy piął się, jak mógł najwyżej. Rozbudzenie ambicyj społecznych czyniło ludzi przedsiębiorczymi. Garnęli się do miast, do dworów pańskich, do służby rządowej. A że humanistyczny ideał, znany dobrze z szeregu książek w rodzaju *Dworzanina* Castiglionego, popularnego w Anglji jeszcze bardziej, niż u nas, wymagał wyrobienia towarzyskiego i jakiego takiego przynajmniej wykształcenia, szukano jednego i drugiego w książkach. Weszły w modę mitologiczne aluzje i zaklęcia na bogów rzymskich. Niejeden elegant, pragnący dwornemi manjerami i tryskającą dowcipem rozmową dobić się w świecie stanowiska, chcąc nie chcąc, brał się do lektury, w której nieraz naprawdę zasmakował. Ułatwiały to coraz liczniejsze, a gorączkowo pracujące drukarnie.

9. Obfitość druków. Zresztą książka miała dla człowieka XVI w. nieprzeparty urok. Rzucał się na nią, jak dziecko na nową zabawkę. Tym sposobem humanizm przenikał w coraz niższe sfery społeczne. Lecz poza wydawnictwami, mniej lub więcej związanemi z tym potężnym ruchem umysłowym, krążyło dużo świstków ulotnych, przeznaczonych nie dla wykształconych, lecz dla najszerszych mas ludowych. Były to zbiory dowcipów, przeważnie srodze rubasznych, pieśni, przepowiednie, przepisy gospodarcze, ujęte nieraz najniewłaściwiej w formę wiersza. Interesowano się tem, co dzieje się na świecie, to też ukazywały się broszury, poświęcone ważnym wypadkom, zaszłym w obcych krajach i niekoniecznie zaciekawiającym Anglików ze względu na nich samych. Tak np., jak świadczy notatka w regestrze Cechu księgarzy *(The Stationers' Register)*, opis bitwy pod Byczyną pojawił się w parę miesięcy po jej stoczeniu.

Wielką popularnością cieszyły się „ballady" o niezwykłych wydarzeniach. Bywały często tendencyjne. Niektóre z nich podają celem reklamy treść książki lub dramatu. Łatwo domyślić się, że niejeden po przeczytaniu takiego utworu, osnutego na *Tragedji hiszpańskiej*, *Żydzie maltańskim* lub *Tytusie Andronikuu*, skwapliwie śpieszył na przedstawienie sztuki lub nabywał egzemplarz.

10. Poeci na usługach osób prywatnych. Wogóle lubowano się w utworach lirycznych i widowiskach. Wesele, chrzciny, wypadek śmierci w rodzinie magnackiej lub zamożniejszej szlacheckiej musiały być uczczone wierszem, za który nieraz słono trzeba było płacić. Za przykładem dobrze urodzonych szli w imię mody i mieszczanie, o ile mogli sobie na to pozwolić, a nie byli purytanami. Wesołe uroczystości rodzinne były prócz tego sposobnością do przedstawień, a sztuki zamawiano nieraz umyślnie. Pełne były przejrzystych aluzyj i miłej woni kadzidła. Nie ukazywały się prawie nigdy książki bez dedykacji, a zwyczaj wymagał, aby wyróżniony tym sposobem odwdzięczył się literatowi pieniężnym datkiem. Przyjęła się nawet taksa 40 szylingów za poświęcenie komuś wydania dramatu. Za obrazę mszczono się pamfletem, który wywoływał replikę. Gdy sonet wszedł w modę, zdobywano przy jego pomocy względy kobiet, a kto sam nie czuł natchnienia, uciekał się do natchnienia specjalisty, podając mu zapewne przy zamówieniu potrzebne szczegóły, jak kolor włosów i oczu bogdanki. Wedle jednego ze współczesnych cena wynosiła około pół funta. Tomasz Nashe nie bez satysfakcji wspomina o tem, że ustawicznie pisze dla wykwintnej złotej młodzieży. Wolałby może poświęcić swój czas poważniejszej pracy, ale trzeba żyć. Daje też do zrozumienia, że mu nieźle płacą.

11. Reformacja przeszkodą w rozwoju literatury. Zanim jednak doszło do takiego rozwielmożnienia się literatury w życiu angielskiem, reformacja chwilowo stała się przeszkodą na drodze jej rozwoju. Po wystąpieniu Lutra szerzyła się w niewiele większych rozmiarach, niż w Polsce. W każdym razie odciągnęła niejednego od książki i pióra. Henryk VIII narzucił narodowi własny system kościelny, którym nie zadowolił nikogo, mającego naprawdę własny sąd o rzeczach wiary. Spory religijne trwały dalej. Przeprowadzenie reformacji od góry odbiło się fatalnie na stanie oświaty. Nie tylko zaprzątnęła umysły i usunęła na drugi plan nauki oraz literaturę, ale też zniszczyła ich ogniska, jakiemi były uniwersytety. Burzyła, a z dnia na dzień nie mogła wznieść nowych budowli.

12. Upadek oświaty po reformacji. Pierwsze pokolenia protestanckiego duchowieństwa naogół nie odznaczały się wiedzą. Nashe pisze z przekąsem o księdzu z Lincolnshire, kornie dziękującym Bogu za to, że nie rozumie papieskiej łaciny. Radykalne sekty często gardziły nauką, zadowalając się *Pismem św.* Ich kaznodzieje głosili, że przez nich przemawia duch Boży. Wobec tego wiedza była rzeczą podrzędną. Niektórzy ostrzegali przed nią jako przed czemś szkodliwem. Na wybitniejsze teologiczne pisma protestanckie miała Anglja czekać do końca wieku.

Nie ulega wątpliwości, że średniowieczna nauka przeżyła się i atmosfera potrzebowała odświeżenia. Lecz zniesienie zakonów spowodowało chwilową próżnię. Przestały istnieć wspaniałe bibljoteki. Niszczono znienawidzone podręczniki scholastyczne. W jednym ze współczesnych listów czytamy o *Bocardo*, charakterystycznie nazwanym od figury logicznej, oksfordzkim karcerze uniwersyteckim, który doszczętnie zawaliły podarte pisma Duns Scota. Ale wykonawcy woli królewskiej byli często ciemnymi fanatykami, więc prócz ksiąg liturgicznych i teologicznych niszczyli dla pewności całe mnóstwo innych.

Pousuwano niektórych profesorów, studenci w znacznej części rozbiegli się po kraju. W Oxfordzie w r. 1535 uzyskało stopnie akademickie 108 ludzi, w następnym tylko 44. Cambridge już przedtem skłaniało się do protestantyzmu, więc spadek nie nastąpił tam z roku na rok. Przyszedł jednak stopniowo. Ostatecznie i protestanci byli zagrożeni królewską samowolą, dyktującą prawdy wiary i grożącą srogiemi karami za nieprawowierność. Napróżno Henryk próbował zapobiec ruinie uniwersytetów przez mianowanie t. zw. królewskich profesorów. Naprawdę podniosły się wszechnice dopiero za Elżbiety.

13. Stosunki religijne za Edwarda VI i Marji. Stosunki były bardzo niepewne. Król miał troje dzieci, każde z innej żony i inaczej wychowane. Nie wiedziano, które z nich wstąpi na tron po ojcu i jakie zajmie stanowisko w sprawach religijnych. Dopiero przed samą śmiercią zarządził Henryk, że panować po nim ma syn, a potem ewentualnie córki wedle starszeństwa. Dla parlamentu w owym czasie wola monarchy była prawem.

Edward VI przesiąkł był duchem protestanckim i pozostawał pod wpływem ludzi, oddanych nowej wierze. Przystąpił też, a raczej w jego imieniu przystąpiono do reformy z przekonania. Henryk przeciął był tylko węzły, łączące Anglję z Rzymem, Edward wziął się do dogmatów. Sformułowano i ogłoszono „39 artykułów“, które do dziś są podstawą nauki Kościoła anglikańskiego. Znowu nastąpiło „czyszczenie“ uniwersytetów i zwolennicy katolicyzmu musieli szukać przytułku na obczyźnie. Lecz młody król był słabego zdrowia, a starszą z jego sióstr znano jako gorliwą katoliczkę. Wszakże po matce miała krew hiszpańską w żyłach. Zwolennicy protestantyzmu więc czuli się niepewnie.

Po śmierci Edwarda w samej rzeczy przyszła reakcja. Marja nie mogła zmusić szlachty do zwrotu dóbr duchownych, ale oddała część, zagarniętą przez koronę, zadając przez to dotkliwy cios skarbowi państwa, i przeprowadziła powrót Anglji do katolicyzmu. Zapłonęły stosy w Smithfield i Oxfordzie. Wybitniejsi protestanci mieli do wyboru męczeństwo lub tułaczkę. Naturalnie na uniwersytetach znowu poczyniono zmiany personalne.

14. Elżbieta a reformacja. Z wstąpieniem na tron Elżbiety zaszedł nowy przewrót. Zdaje się, że mądra księżniczka już naprzód obmyśliła sobie plan postępowania. Na wszystko patrzyła z punktu widzenia państwowego i długo musiała rozważać, po której stronie stanąć. Sama była protestantką, obcą jednak wszelkiej skrajności i fanatyzmowi. Nie cierpiała żonatych księży i złośliwie pytała się żon biskupów, czy ma im mówić „pani“ czy „panno“. Pastorowi, który w kazaniu zaczął rozwodzić się nad „bałwochwalczą“ czcią dla obrazów, przerwała: „Trzymaj się swego tekstu, mości dziekanie, a temu daj spokój!“

W reformacji poszła dalej, niż Henryk VIII, nie tak daleko, jak Edward VI. I ona nie zadowoliła ani katolików, ani protestanckich zelotów. Lecz lud kierował się przedewszystkiem przywiązaniem do dynastji, a przytem pragnął spokoju i pewnego jutra. Gdy więc Elżbieta ściągnęła na siebie nienawiść świata katolickiego, gdy w r. 1570 spadł na nią grom ekskomuniki, a nad narodem zawisło niebezpieczeństwo, cała prawie ludność stanęła zgodnie do boju.

15. Stosunek ogółu do reformacji. Nie należy sądzić, że w czasie ciągłych zmian religijnych katolicy i protestanci, piastujący godności świeckie i duchowne, wszyscy dawali się w imię swych przekonań wieszać i ćwiartować czy palić na stosach. Zasada *Cuius regio, eius religio* była mocno zakorzeniona, więc cały szereg wybitnych ludzi szedł za królem. W Cambridge był profesorem niejaki dr. Perne, którego dzieje są typowym tego przykładem. Przy każdej zmianie tronu przerzucał się do wyznania panującego. Jego wróg, Gabrjel Harvey, pisze, że Perne'owi należy wyryć na grobie trójkąt — na cześć jego potrójnej metamorfozy, każdocześnie związanej z postępem w karjerze kościelno-uniwersyteckiej. Ale była to rzecz zwyczajna.

Gdy sprawa po klątwie stanęła na ostrzu noża, u olbrzymiej większości narodu przeważyły względy patrjotyczne. Katolicy odegrali wybitną rolę w zniszczeniu Armady (1588), a i skrajni protestanci odznaczali się lojalnością. Pewnemu purytaninowi za napisanie broszury przeciw projektowanemu małżeństwu Elżbiety z księciem Anjou odcięto na mocy wyroku sądowego prawą rękę. Wówczas lewą zdjął z głowy kapelusz i gromkim głosem zawołał: „Niech żyje królowa!“

16. Względna tolerancja Elżbiety. Prześladowań religijnych w stylu poprzednich władców nie było. Prawo *De haeretico comburendo* zostało zniesione i całe panowanie Elżbiety upłynęło prawie bez wyroków śmierci za wiarę. Stracono szereg katolików, którzy, powodowani fanatyzmem, godzili na życie królowej lub dążyli do strącenia jej z tronu. Prześladowano też księży, wzywających do gwałtownej akcji przeciw niej. Katolicy obliczają, że w ciągu lat 20 po r. 1570 zginęło ich około 200. Ale nikogo nie karano śmiercią ani więzieniem za samą wiarę. Podobnie egzekucja Marji Stuart była tylko aktem polityki. W kilku wypadkach zginęli może ludzie niewinni, ale to należy przypisać raczej ustawodawstwu i przesadnej gorliwości sędziów, niż systemowi rządów. I wyroki przeciw purytanom spadały na nich nie za przekroczenia religijne, lecz za ostre wystąpienia przeciw Kościołowi anglikańskiemu.

Jedynie względem ateizmu nie umiano zdobyć się na tolerancję. Wiemy, że nawet tak postępowy myśliciel, jak More, w swem idealnem państwie pozbawił ateistów praw politycznych. Podobnie piętnował ich później Bacon. Do ludzi nie wierzących w Boga nikt nie chciał mieć zaufania. A kategorję ateizmu rozszerzano na pewne sekty, znienawidzone i przez katolików i przez protestantów, np. na arjan, ponieważ nie uznawali bóstwa Chrystusa. W dwóch wypadkach wymierzono nawet karę

stosu, nie istniejącą już *de iure*. Wogóle pojęcie ateizmu było pojemne i w literaturze elżbietańskiej można często spotkać się z wyrazem „ateista“ w znaczeniu „człowiek bez zasad moralnych“, „wyrzutek społeczeństwa“ lub „zbrodniarz“.

Królowa była za mądra, aby kusić się o wykorzenienie, czyto katolicyzmu, czy też skrajnego protestantyzmu; katolicy byli zbyt liczni, purytanie zbyt fanatycznie usposobieni. Żądała więc tylko uznania istniejącego porządku rzeczy. Zresztą zawsze z niepoślednią chytrością posługiwała się parlamentem. Ten usunął z urzędów ludzi, wzbraniających pogodzić się z ustrojem Kościoła, przedewszystkiem opornych księży, i obłożył grzywnami tych, którzy nie chodzili na nabożeństwo. W doniesieniach, jakie składano władzom, spotykamy stale jedną z dwóch formułek — „*quia papista*“ lub „*quia puritanus*“.

Tradycję katolicką zachowano w wielu rzeczach. Ściśle przestrzegano postów i nawet je pomnożono. Przyczyną była troska o rozwój rybołówstwa. Fakt ten rzuca charakterystyczne światło na kościelną politykę Elżbiety.

17. Stosunek społeczeństwa do kwestyj religijnych. Gdy wybuchła wojna z Hiszpanją, protestantom zdawało się, że walczą za wiarę. Tymczasem walczyli o mocarstwowe stanowisko Anglji. Taki bowiem cel wytknęła sobie bystra królowa. Zastawszy w kraju opłakane stosunki, zapragnęła je uzdrowić, wzmacniając państwo nazewnątrz. Droga do tego prowadziła przez bój z Hiszpanami o przewagę na morzu i handel z drugą półkulą. Trzeba więc było stanąć po stronie protestantyzmu.

Wogóle ruch religijny XVI w. jeszcze nie był ogarnął szerokich mas angielskiego ludu. To też naogół pogodziły się spokojnie z reformą, narzuconą z góry.

A wyżej, między magnatami, doradcami królowej i arystokracją ducha panował po części indyferentyzm. Pod wpływem humanizmu pojawiał się i ateizm, a w każdym razie wątpliwości religijne i wolnomyślność. Koło sławnego Sir Waltera Ralegh skupiło się grono uczonych i poetów, do którego należał wielki dramaturg Marlowe. Z oskarżenia, wniesionego przeciw niemu, jakkolwiek pisanego nieinteligentnie i ze złą wolą, można nabrać pojęcia o tonie, jaki panował w pogadankach tego kółka. Rząd patrzył na takie rzeczy przez palce, póki nie nabrały rozgłosu lub cech propagandy. Dopiero wówczas występował z całą surowością. Lecz naogół panowała swoboda.

Nie krępowano się w życiu zbytnio i skrupułami moralnemi. Reformacja obaliła średniowieczny sposób myślenia, sama zaś narazie jeszcze nie stworzyła własnego. Ten miał być do-

piero dziełem purytanów. Za Elżbiety skrajni sekciarze byli zbyt nieliczni, aby poważniej wpływać na obyczaje i pojęcia ogółu.

18. Purytanie wrogami teatru i literatury. Rośli jednak w siły i krzewili swe zasady, szczególnie pośród mieszczaństwa. Zaznaczało się to wyraźnie w stosunku, jaki władze gminne zajmowały wobec teatrów. Najchętniej byłyby zupełnie wzbroniły przedstawień, lecz ich wysiłki udaremniała opieka, którą aktorów otaczał dwór i arystokracja. Wobec tego ograniczano się do szykan i utrudnień, które później poznamy bliżej. Równocześnie pojawiały się w druku gwałtowne inwektywy przeciw literaturze i teatrowi, lecz narazie miały skutek wręcz przeciwny zamierzonemu. Robiły zwalczanym utworom reklamę i wywoływały odpowiedzi, niekiedy tak pełne talentu i natchnienia, jak *Obrona poezji* Sir Filipa Sidney.

19. Stosunek władz do teatru i literatury. Cenzura sztuk teatralnych należała do urzędnika, zwanego mistrzem zabaw królewskich *(Master of the Revels)*, który czuwał uważnie nad tem, aby ze sceny nie rozlegały się aluzje do bieżącej polityki i wogóle rzeczy, „dotyczące Kościoła i państwa". Po za tem nie zajmował się ani moralną tendencją, ani tem mniej przyzwoitością utworów. Te rzeczy, o ile szło o druki, zwracały czasem uwagę wyższego duchowieństwa. Arcybiskup Whitgift kazał publicznie spalić cały szereg książek.

20. Prawo karne. Wogóle ingerencja władz w życiu społeczeństwa nie była systematyczna i nie miała większych rozmiarów. Mnóstwo przekroczeń uchodziło bezkarnie. Taine w swej *Historji literatury angielskiej* długo rozwodzi się nad srogością ustaw, którą tak wymownie piętnował i Hugo. Rzeczywiście były drakońskie. Kradzież ponad wartość 12 szylingów karano szubienicą, która groziła również za wiele innych przestępstw. Kobiety zwykle nie wieszano, lecz ją palono — jak powiada jeden ze współczesnych — ze względu na należną płci jej przyzwoitość. Przeciętnie wykonywano rocznie około 800 wyroków śmierci.

Ale sędziowie mieli dużą samoistność i nie zawsze stosowali całą surowość litery prawa, uwzględniając dotychczasowy nienaganny tryb życia podsądnego lub prośby jego rodziny. Nadto istniał t. zw. przywilej kleru *(the Privilege of the Clergy)*, rozszerzony na wszystkich umiejących czytać. Zamieniano im karę na więzienie lub na piętnowanie ręki. Niektóre przestępstwa, w pierwszym rzędzie zdrada stanu, były wyłączone z tego przywileju.

W tym wypadku ustawodawstwo było nieludzkie. Oskarżony nie mógł mieć obrońcy, a skazańców tracono sposobem

okrutnym, silnie działającym na wyobraźnię społeczeństwa. Karę tę tylko dostojnikom zamieniano czasem na zwyczajne ścięcie.

21. Egzekucje i ich opisy. Egzekucje z reguły odbywały się publicznie. Interesowano się też niemi i często opisywano je w popularnych broszurach — szczególnie, jeżeli przestępstwo było polityczne. Autor opisu tracenia katolików, którzy uczestniczyli w t. zw. spisku prochowym (1605), szczegółowo przedstawia zachowanie skazańców, a w opowiadaniu o samej egzekucji używa wyrażeń żartobliwych. Widać, jaką przyjemność sprawiał mu widok ćwiartowania żywych ludzi.

Równie popularne były opisy prywatnych zbrodni, kończące się z reguły relacją o kaźni. Taką broszurę napisał w r. 1592 dramaturg Kyd o zamordowaniu złotnika Johna Brewen przez żonę i jej kochanka — przynajmniej na zachowanym egzemplarzu jakiś współczesny dopisał nazwisko poety. Karta tytułowa ozdobiona jest ryciną, przedstawiającą mężobójczynię na stosie. Broszury takie mieszczą zwykle ustępy moralizatorskie, które zwracają uwagę na sprawiedliwość Bożą, nie pozwalającą zbrodniarzowi ujść bezkarnie. W gruncie rzeczy jednak jest to pogoń za krwawą sensacją.

Zdarzało się, że skazaniec przed śmiercią zabierał głos i opowiadał historję swego życia — albo ze skruchą, albo z cynizmem. I to uwieczniały broszury. Istnieje książeczka Roberta Greene'a p. t. *Skrucha Toma Browna.* Brown przemawia ze stryczkiem na szyi z okna, z którego mają go strącić.

Pisano i sensacyjne ballady podobnej treści. Doskonale ilustrują ten zwyczaj wiersze z *Niewolnika (The Bondman)* Filipa Massingera. Odbywa się tam sąd nad niewolnikami syrakuzańskimi, którzy podczas wyprawy wojennej obywateli podnieśli bunt i dopuścili się rozmaitych wybryków. Jeden z oskarżonych wyznaje swą winę i prosi tylko „aby go dwukrotnie nie tracono". Zapytany o znaczenie tych słów, odpowiada:

Na szubienicy raz, a raz w balladzie,
Śpiewanej na łotrowską jakąś nutę.
Są bowiem w mieście tanie rymoroby,
Co utuczyły się na takich rzeczach.
Niech tylko spłonie parę domów, lub też
Zawali się kaplica, lub z miłości
Powiesi jaki zakochany głupiec,
Lub zdarzy się coś podobnego, zaraz,
Nim jeszcze w grobie trupy te ostygną,
Powstaje jakaś zatracona piosnka,
Każąca duchom włóczyć się po świecie.
Niech państwo nadużycia te powściągnie,

Pamięci przekazując, że to zaszło
Za moją radą, a co mnie się tyczy,
To ja z drabiny wytnę cudownego
Koziołka, niby najweselszy z Greków.

Egzekucje oswoiły ludność z okropnemi wrażeniami i nie pozostały bez wpływu na dramat, gdyż publiczność pożądała w tragedjach scen, wstrząsających nerwami. Straszliwe rzezie, jakiemi kończą się niektóre sztuki elżbietańskie, należy przypisać smakowi współczesnych, który zszedł się w tym wypadku z duchem dramatów Seneki.

22. Rozbójnicy. Srogość praw nie zmniejszała bynajmniej liczby przestępstw. Drogi były niepewne, bo czyhali na nich rozbójnicy, napadający zazwyczaj konno i naogół chętnie unikający przelewu krwi. Bandyci owi nie byli pozbawieni pewnego humoru, a nawet — rzecz charakterystyczna ze względu na powszechny nastrój — i upodobań literackich. Sławny Gamaljel Ratsey, powieszony w r. 1605, obrabowawszy raz studenta, kazał mu przed oddaleniem się wygłosić dla swej przyjemności ozdobną mowę, a trupie wędrownych aktorów dał na pożegnanie szereg wskazówek, jak należy grać zbójców.

23. Londyn. Rozpusta. Londyn, miasto w owym czasie nieco mniejsze od dzisiejszego Lwowa, więc na w. XVI olbrzymie, roił się od rzezimieszków, szulerów i innych ptaków niebieskich, polujących przedewszystkiem na gości z prowincji. Mimo barbarzyńskiego postępowania władz z nierządnicami i stręczycielami płci obojga prostytucja krzewiła się zastraszająco. Nashe opowiada potworne rzeczy o jej rozmiarach. „Znajdźcie mi na przedmieściach Londynu dwie dziewice“, woła, „a założę klasztor“. Stręczyciele podszywali się wedle niego pod firmę wróżbitów, lekarzy, malarzy i używali innych jeszcze sztuczek.

24. Lichwa. Szynkownie były przepełnione tłumem podejrzanych osobników, konsumcja wina ogromna. Liczba rozpowszechnionych gatunków przenosiła setkę. Lichwa miała obfite żniwo; rozporządzała szeregiem środków, zabezpieczających wierzyciela przed prawną odpowiedzialnością. Zamiast brać procent lichwiarz dawał klientowi nie gotówkę, lecz najrozmaitsze towary *(commodities)*, których wartość wynosiła połowę lub trzecią część sumy, wymienionej w obligu. Osiągał przez to podwójną korzyść. Nie potrzebował brać odsetek i uprawiał swe wstrętne rzemiosło pod płaszczykiem handlu.

Natomiast niewypłacalny dłużnik dostawał się do więzienia. W *Wet za wet (Measure for Measure)* Pompejusz mówi o dłużniku, który utracił wolność dzięki tekturze i imbirowi. Nomi-

nalna cena wynosiła 197 funtów, pan Rash dostał za towar 5 marek (niewiele ponad 3 £) — naturalnie nie brak tu przesady. Ulubionym artykułem były także struny do lutni. Praktyka zachowała się w Anglji długo. W połowie XIX w. wspomina o niej Thackeray w *Pendennisie*.

Oto, co mówi Nashe o lichwiarzach:

„Ich sidła i wyzysk popchnęły do rozpaczliwych kroków, a więc zgubiły i wymordowały przez ostatnich lat 40 więcej szlachty, niż Francja i Niderlandy czy jakiekolwiek zagraniczne oblężenie lub podróż morska".

25. Byli wojskowi. Pośród mętów społecznych odgrywali wybitną rolę byli wojskowi. W szeregi wcielano przymusowo, a los żołnierza był niezmiernie smutny. Oficerowie, przeważnie awarturnicy najgorszego gatunku, postępowali przy poborze wedle metod Falstaffa, a potem zapełniali miejsce tych, którzy wykupili się, rekrutami porwanymi bez skrupułu z ulicy. Naturalnie ustawa pozwalała tak postępować tylko z ludźmi bez zajęcia, ale różnie bywało. Pseudoszekspirowska sztuka *Londyński syn marnotrawny* mieści scenę, w której zalotnik usiłuje pozbyć się szczęśliwszego rywala przy pomocy kapitana, szukającego rekrutów. Wiemy nawet o wypadku, że w dzień Bożego Narodzenia otoczono kościół i z pomiędzy wychodzących część wzięto do wojska.

Jeżeli komiczny bohater Szekspira mówi, że poprowadził swą kompanję w największy ogień, gdzie się z nią prędko załatwiono, to i w tym wypadku jest typowym kapitanem czasów Elżbiety. Postępowano tak rzeczywiście, aby móc żołd poległych schować do własnej kieszeni.

A los człowieka, który wydostał się z piekła wojennego, był nie do pozazdroszczenia. Skąpa królowa nie dbała o inwalidów i kto wie, czy w *Edwardzie II* Marlowe'a wzgardliwe słowa Gavestona, który proszących go o zajęcie wysłużonych żołnierzy odsyła do szpitala, nie są zuchwałą aluzją do podobnych słów Elżbiety. Z dezerterów i inwalidów rekrutowali się złodzieje i zbójcy oraz zastępy ludzi bez określonego zajęcia, będące plagą stolicy. Szeregowiec lub kapral paradował często z odznakami kapitana, opowiadał łatwowiernym cuda o swoich czynach i wyłudzał od nich pieniądze, nie gardząc najbrudniejszemi źródłami zarobku. Uczciwsi z byłych żołnierzy brali się do pracy, niekiedy, o ile mieli odpowiednie wykształcenie, literackiej.

26. Cyganerja. Wielu literatów, przybyłych z prowincji, wpadło odrazu w ten wir gorączkowego i niebezpiecznego życia gorszej części stolicy. Mało który znalazł dość siły moralnej, aby

się z niego wyrwać. Pozostawali zazwyczaj cyganami, pracowali najczęściej tylko wtedy, gdy ich zmuszał zupełny brak gotówki, trwonili zarobek bez myśli o jutrze, odwiedzali więzienie za długi, dawali wyzyskiwać się wydawcom i faktorom teatralnym, a obracali się w najgorszych towarzystwach. Żyli tak przedewszystkiem autorzy dramatyczni. Przeciwnicy autorstwa Szekspira, wojujący fikcyjnemi mniej więcej zarzutami, czynionemi jego charakterowi, nie zdają sobie najwidoczniej sprawy z tego, o ile wyżej od całego mnóstwa towarzyszy zawodu postawiła wielkiego poetę jego mieszczańska zapobiegliwość.

27. Mieszczaństwo. Przeciwieństwo do tłumu, kupiącego się po teatrach, szynkowniach i modnych jadłodajniach *(ordinaries)*, gdzie kwitła gra w karty i kości, stanowili purytanie. Ubierali się skromnie, zwykle czarno, przemawiali stylem biblijnym, odznaczali się układnem zachowaniem, lecz przez ich skromność przebijała szatańska pycha. Gardzili strojami, a literaturę piękną i teatr uważali za wynalazki djabelskie. Równocześnie jednak całą energję wytężali na gromadzenie bogactw, głównie zapomocą handlu.

Część mieszczaństwa londyńskiego lgnęła do zbytku i użycia, naśladowała arystokrację i polowała na jej zubożałych członków, aby wciągnąć ich do swych domów, a nawet kupić na zięciów. Naturalnie starała się utytułowanej szlachcie dorównać przepychem i hojnością, urządzała się, jak lordowie, i popierała poetów.

28. Kościół św. Pawła. Jeżeli mowa o życiu londyńskiem, trzeba jeszcze koniecznie wspomnieć o jednej osobliwości. Katedra protestancka, kościół św. Pawła, zwany krótko *Paul's*, stał się poza godzinami nabożeństw miejscem promenady, *rendez-vous*, załatwiania interesów, robienia znajomości, polowania oszustów na przybyszów z prowincji i t. p. Jeden jego zakątek, gdzie był grobowiec Humphrey'a ks. Gloucester, lorda protektora za Henryka VI, upodobali sobie ludzie, nie mający za co zjeść obiadu. Znany też był frazes „obiadować z księciem Humphrey'em" (*to dine with Duke Humphrey)*. Koło kościoła św. Pawła koncentrował się — na Paul's Churchyard, Paternoster Row i Amen Corner — handel księgarski.

29. Korsarskie wyprawy i wzrost cen. Stopa życia w porównaniu z pierwszą połową XVI w. podniosła się znacznie. Wojna z Hiszpanją odrazu nabrała charakteru korsarskiego. Przykład dali francuscy hugenoci. Królowa chętnie popierała te zbójeckie przedsięwzięcia i przyjmowała udział w podziale łupu. Interwencja dyplomatyczna zmuszała ją nieraz w czasach przed

formalnem zerwaniem stosunków do uroczystych zapewnień, że surowo ukarze tego lub owego piratę, a nawet i do wystąpienia przeciw któremuś. Ale choć korespondencja dyplomatyczna mówi, że pewien kapitan dostał się do Tower, a z powodu odmowy zeznań miano zastosować do niego ową *peine forte et dure*, którą z takiem oburzeniem przedstawia Hugo w *L'homme qui rit* — t. j. przykucie do podłogi i przywalenie piersi ciężkiemi głazami — mimo to po pewnym czasie nazwisko winowajcy powtarza się w notach hiszpańskich w związku z nowemi rozbojami.

Z takich wypraw nie wracało się wcale lub wracało z worem złota. Lecz awanturnicy nie szczędzili dublonów i kruzadosów, zdobytych po nieprzyjacielskich osadach na wybrzeżach Ameryki, a nieraz w napadach na morskie transporty szlachetnych kruszców. Napływ monety spowodował w Anglji zwyżkę cen, które przez czas pobytu Szekspira w Londynie wzrosły w dwójnasób.

30. Skąpstwo i chciwość Elżbiety. Był jednak ktoś, kto liczył się z każdym groszem, a jakkolwiek i lubił wystawne uroczystości i wspierał ruch naukowo-literacki, we wszystkiem raczej używał pomysłowości, niż kierował się wspaniałomyślną hojnością. Dla Elżbiety urządzali królewskie festyny jej magnaci, zaszczycani najwyższemi odwiedzinami, a czasem snujący na ten temat śmiałe nadzieje. Literaci doznawali od „dziewiczej królowej“, która i sama pisywała, zachęty i przesadzali się w hymnach na jej cześć, przeważnie niesmacznych. Ale nawet najwyszukańsze i najsubtelniejsze pochlebstwa były licho płatne. Wielki skarbnik lord Burghley umiał zawsze okroić czy skreślić podarunek lub pensję, a jego pani nie gniewała się o to.

Jej chciwość przybierała czasem zupełnie zbrodnicze formy. Przyjmowała w zastaw klejnoty, brała od pożyczonych sum olbrzymie procenty, a potem nie chciała zwrócić zastawu, mimo że ofiarowano jej zwrot pożyczki. Postępowała zaś tak nie z wrogami, lecz ze sprzymierzeńcami — ze Stanami Niderlandów lub z Henrykiem z Nawary (późniejszym Henrykiem IV). W chwili, gdy oficjalnie popierała wojnę Niderlandów o niepodległość, planowała raz nawet zbójecki napad na ich flotę, wiozącą duże zapasy towarów i szlachetnych kruszców. Ohydny czyn nie doszedł jednak do skutku. Czyż można dziwić się, że dała umrzeć w nędzy Spenserowi?

31. Podniesienie się uniwersytetów. I uniwersytety popierała nie tyle groszem, co innemi sposobami. Uregulowała stosunki, wyznaczyła dla Oxfordu i Cambridge kanclerzy, interesowała się

sprawami świata naukowego i co pewien czas odwiedzała jedną lub drugą najwyższą uczelnię, przyczem lubiła popisywać się łaciną. Wytworzyła też atmosferę, bardzo sprzyjającą rozwojowi nauk. Profesorowie i studenci wiedzieli, iż rząd interesuje się nimi, a w społeczeństwie często zdarzały się wypadki hojnych zapisów dla wszechnic. Z czasów Elżbiety datuje się powstanie kilku bibljotek, które później stały się chlubą narodu.

32. Handel światowy. Za śmiałym odkrywcą, wojownikiem i korsarzem, podążał na wody oceanu kupiec, aby ojczyste wyroby zamienić na płody nowoodkrytych lądów i wysp, przedewszystkiem na korzenie. Ruch handlowy wzmógł się znacznie po zawarciu z Hiszpanją formalnego pokoju w r. 1604. Ale i podczas najgorętszych momentów wojny nie ustawał, nawet rósł ustawicznie. Kupcy angielscy zapuszczali się do krajów, znanych przedtem jedynie z fantastycznych opisów Mandeville'a.

Jeszcze w r. 1553 przedsięwzięto ekspedycję na morze Białe. Dwa z trzech okrętów wraz z załogą i admirałem Ryszardem Willoughby padły ofiarą trudności żeglugi pośród lodów, trzeci pod komendą Ryszarda Chancellor dotarł do Archangielska i zaczęła się regularna wymiana towarów, niezmiernie dla Anglików korzystna. Utworzyła się spółka do handlu z Moskwą, rozporządzająca dużemi kapitałami.

Lecz ekspansja ekonomiczna sięgała i poza wschodnie granice Europy, do azjatyckiej Turcji, Persji i innych egzotycznych krajów. Posiadamy listy pewnego Anglika, który zawędrował do Japonji, a jako znawca spraw żeglarskich tak zaimponował ówczesnemu mikadowi, że ten obsypał go łaskami, ale już nie chciał z nim się rozstać i nie puścił go zpowrotem do ojczyzny.

Handel hanzeatycki przeszedł prawie niepodzielnie w ręce Anglików. Pełno było ich statków na morzu Śródziemnem. Z Afryki przywozili złoto i kość słoniową. Niestety kwitł i handel tem, co nazywali czarną kością słoniową *(black ivory)* t. j. czarnymi niewolnikami. Jeden z bohaterów walki z Armadą, John Hawkins, otrzymał herb, przedstawiający związanego murzyna. Jego ogromny majątek powstał z tego korzystnego, choć nieludzkiego handlu.

Równocześnie z Ameryki przywożono nowe dla Europejczyków zwierzęta i rośliny, a ci, którym dane było patrzeć na ziemie, odkryte przez Kolumba, opowiadali cuda o dziwnych zjawiskach atmosferycznych, obserwowanych na drugiej półkuli, o lasach dziewiczych, o nieprzebranych bogactwach, o ludności innej rasy.

33. Rozbujanie wyobraźni. Nastąpił przewrót w pojęciach, których zakres rozszerzył się znacznie. Zanim doświadczenie zbadało to wszystko, a nauka wyjaśniła, było pole do fantastycznych przypuszczeń, a raczej rojeń. Sądzono, że Indjanie są czcicielami szatana. Tytoniowi przypisywano własności odżywcze i lecznicze. Jakób I, wielki nieprzyjaciel palaczy, musiał w popularnej broszurze zwalczać te poglądy, a równocześnie nałożył na tytoń wysoki podatek. Wierzono, że niewinne ziemniaki mają własności hiszpańskiej muchy — tego rodzaju są obie wzmianki o nich u Szekspira *(Wesołe kobiety z Windsoru*, V, 5, oraz *Troilus i Kressyda*, V, 1). Wierzono w istnienie „złotego grodu Manoa", przewyższającego stokrotnie bogactwem Meksyk i Peru, urządzano nawet wyprawy dla odkrycia i objęcia w posiadanie tej ziemi obiecanej. Lękano się, aby Hiszpanie nie uprzedzili Anglików. Nieznane dotychczas zjawiska przyrody tłumaczono sobie magją. Fakt, że w niedługim czasie poznano takie mnóstwo rzeczy nowych, budził wiarę we wszystko, co rozbujała pod ich wpływem wyobraźnia potrafiła wyroić. Wszakże najbliższa przyszłość mogła jej tworom nadać realne kształty! We wstępie do jednej z ksiąg *Królowej elfów* Spenser broni swego świata fantastycznego przeciw ewentualnym szydercom zapytaniem: A kto niedawno wiedział coś o żyznej Wirginji, kto pruł w łodzi fale Missisipi? Może to wszystko, co ja opisuję, naprawdę istnieje?

34. Podróże po Europie i poza Europą. Ale i stały ląd Europy dopiero w tym czasie przestał być dla ogółu *terra ignota*. Żołnierze, którzy wracali z Francji i Niderlandów, przynosili stamtąd większą lub mniejszą znajomość języków i obyczajów, zagraniczne mody i zamiłowanie do cudzoziemszczyzny. Potężniejszym jednak od wojen czynnikiem były podróże, którym opinja zgodnie przypisywała pierwszorzędną wartość. Wedle Bacona grają one ważną rolę u młodych ze względu na wychowanie, u starszych ze względu na doświadczenie.

Kto tylko mógł sobie na to pozwolić, wyjeżdżał na zwiedzenie Francji, Włoch, Niemiec. Ponieważ pobyt w Hiszpanji połączony był dla Anglika z niebezpieczeństwem, udawano się tam w przebraniu, ukrywając swą narodowość. Niejeden zawadził i o wschód Europy, o Polskę i Moskwę. Mamy diarjusze podróży, rzucające światło na stosunki w naszej własnej ojczyźnie, oglądane przez pryzmat kultury angielskiej XVI i XVII w. np. na taniość, panującą w Polsce w porównaniu z Niemcami.

I religja była ważnym czynnikiem, pobudzającym do podróżowania. Skrajnym sektom dostarczały schronienia Niderlandy, protestanta ciągnęło do Genewy, do Nérac, do niemieckich twierdz

reformacji. Katolik łamał zakaz królowej i dążył do St. Omer czy Rheims, gdzie były sławne szkoły jezuickie, do Rzymu. Lecz Elżbieta miała tam szpiegów. Tę niezaszczytną funkcję pełnił w wiecznem mieście przez jakiś czas podrzędny dramaturg Antoni Munday.

Klasa mieszczańska nie pozostawała wtyle za szlachtą. Bogaty kupiec, któremu zresztą było niezbyt trudno, zwłaszcza za Jakóba I, o przyozdobienie nazwiska magicznym dodatkiem *Sir*, naśladował dobrze urodzonych i chętnie posyłał syna na kontynent, aby nabrał ogłady oraz modnych obyczajów i nauczył się języków.

Ale i mniej zamożni wybierali się czasem jako turyści do krajów zachodnich, a nawet przez Polskę lub morze Śródziemne do Turcji, przez Moskwę na dalszy wschód. Autor ciekawych opisów pieszych podróży, Coryate, pisał przez angielskiego duchownego z dworu wielkiego Moguła do „czcigodnego bractwa syrenaickich“ (igraszka wyrazów — cyrenaickich lub syrenich) „panów, spotykających się w pierwszy piątek każdego miesiąca pod znakiem Syreny *(The Mermaid)* przy Broad Street w Londynie“. Była to sławna gospoda, którą odwiedzali Szekspir, Ben Jonson, Fletcher i wielu innych, a ich zebrania można uważać za zawiązek życia klubowego.

Z podróżami owych czasów nie dadzą porównać się dzisiejsze, polegające na tem, że ktoś pośpiesznemi pociągami i okrętami w kilka czy kilkanaście dni przemierzy szmat kuli ziemskiej, spędzi jakiś czas na miejscu przeznaczenia i równie szybko powróci do domu. Wyjeżdżano na lata, często założywszy się o szczęśliwy powrót — a ze względu na czyhające po drodze niebezpieczeństwa, dawano śmiałkom i pięć do jednego. Podróżowano najczęściej konno. Zazwyczaj kupowano konia w jednej miejscowości, a pozbywano go się w drugiej, odległej o setki mil. Fynes Morrison zaopatrzył się w wierzchowca w Krakowie, sprzedał go w Padwie. Bywali też piesi wędrowcy, jak wymieniony przed chwilą Coryate, który po powrocie z Włoch zawiesił buty w kościele rodzinnej miejscowości jako wotum. Miano więc sposobność poznać kraj, mowę i obyczaje. Powracający podróżnik przywoził z sobą stroje, sprzęty, naczynia i książki, znajomość obcych stosunków i znacznej ilości wyrazów. Popisywano się chętnie tem wszystkiem i zawsze łatwo było o naśladowców.

35. Mody. Moda święciła też prawdziwe orgje, jakkolwiek samemu wyrazowi nie można właściwie przypisywać dzisiejszego znaczenia. Każdy na swoją rękę wprowadzał nowości w ubiorze,

w uczesaniu, w goleniu i strzyżeniu zarostu. Stąd była nie jedna moda, lecz tysiące. Niektóre trwały po kilka dni, inne przez długie lata. Purytanie widzieli w nich sztuczki szatańskie i zwalczali je słowem i pismem.

Ciekawa jest np. historja kryzy. Początkowo noszono miękką, później nauczono się kunsztu krochmalenia i na wzór hiszpański ujmowano szyję w parę cali sztywnego kołnierza. Niejaka Anna Turner wynalazła żółty krochmal, który zdobył powszechne uznanie. Za udział w otruciu Sir Tomasza Overbury (1613) skazano ją na śmierć, a Wielki Sędzia Coke kazał i delikwentkę i kata ubrać w żółte kryzy. Uczynił to zapewne pod wpływem purytańskiej agitacji przeciw modnemu strojowi, o którym sławny pamflet *Anatomja nadużyć* opowiada potworną historję, zaszłą rzekomo w Antwerpji. Młoda kobieta, mając kłopot z przygotowaniem kryz na wesele, zawołała: „Niech mnie djabeł porwie, jeżli jeszcze je kiedy będę nosiła!“ W tej chwili zjawił się zły duch w postaci wytwornego młodzieńca, który ofiarował się z pomocą, a przy wdziewaniu kryz skręcił kark nieszczęśliwej.

Kobiety nosiły ogromne dekolty, malowały się i farbowały włosy. W tym ostatnim wypadku działał przykład próżnej Elżbiety, która starannie ukrywała siwiznę. Ponieważ zaś umarła, mając lat 70, łatwo zrozumieć, że pod koniec jej życia zwyczaj był bardzo rozpowszechniony. Peruk używały obie płci, ale tylko w razie potrzeby. Perfumowanie rękawiczek kosztowało więcej, niż same rękawiczki.

Wogóle lubowano się we wspaniałych strojach, w niezwykłych kolorach materyj i równie niezwykłym kroju. Rujnowano się na krawców i rujnowano krawców. Najlepszym dowodem są liczne ustawy przeciw zbytkowi.

36. Związek między życiem a literaturą. Literatura była wiernem odbiciem życia i działały w niej te same czynniki, co w każdej innej dziedzinie. Gorączkowość i barwność tego życia rozbudzała fantazję. W niedostatecznie uregulowanych opieką władz stosunkach, w których jednostce było równie łatwo zginąć, jak wybić się, rozwijała się indywidualność i duch inicjatywy. Więc też w twórczości literackiej odbijały się sława i potęga państwa, bohaterskie czyny i heroiczne cnoty, a z drugiej strony zepsucie, wady, śmieszności i zbrodnie. Do wszystkiego były pod ręką modele.

Jak bujność życia angielskiego i natury angielskiej w czasach odrodzenia uwydatniała się w noszeniu kryz, bufiastych spodni i krynolin, tak samo pisarze silili się na styl, dotychczas nieznany, i nowe, niezwykłe tematy.

37. **Wpływy obce.** Szukali natchnienia przedewszystkiem w twórczości starożytnej i zagranicznej, lecz i tu mody szybko mijały, a zazwyczaj po pewnym czasie wysuwały się na pierwszy plan pierwiastki rodzime.

W każdym razie trzeba stwierdzić, że literatura włoska i francuska pod wpływem odrodzenia rozwinęły się prędzej i hasła ich oraz utwory stały się drogowskazami dla pierwszych przedstawicieli poezji i prozy elżbietańskiej. Jakkolwiek zaś najświetniejszy okres literatury hiszpańskiej nastąpił nieco później, jest faktem, że i ta wywarła wpływ dość znaczny. Impuls przyszedł z zewnątrz. Skoro jednak raz był dany, obudziły się ukryte siły, a doba rozkwitu była dłuższa i wspanialsza, niż gdziekolwiek indziej.

ROZDZIAŁ II.

POPRZEDNICY SPENSERA.

1. **Pierwsi pionierzy nowych wzorów.** Powiedziałem powyżej, że reformacja chwilowo przeszkodziła rozwojowi literatury. Inaczej bowiem nie można wytłumaczyć sobie faktu, że po wystąpieniu już za Henryka VIII dwóch poetów, odrzucających wzory Hawesa i Skeltona i wprowadzających pierwiastki włoskie, zaległo poezję na mniej więcej lat dwadzieścia głębokie milczenie.

Obaj byli dworzanami i dyplomatami, obaj mieli sposobność poznać zagranicę, obaj byli wielbicielami Włoch i ich świetnej podówczas literatury, obaj wiele wycierpieli z powodu zmian politycznych i niestałości łaski monarszej, obaj, jak prawdziwi kochankowie bogów, młodo zstąpili do grobu. Ten szereg analogij pomnoży się jeszcze przy omówieniu ich działalności literackiej.

2. **Sir Tomasz Wyatt** (ok. 1503—1542) był znajomym z lat dziecinnych Anny Boleyn i wedle tradycji należał do jej wielbicieli. Podobno jednak, zanim król wyniósł ją na tron angielski, Wyatt uznał za stosowne uwiadomić go o swoim dotychczasowym stosunku do niej, a jeden z jego sonetów kończy się słowami „*Noli me tangere*, bo należę do Cezara“. Chociaż po upadku Anny był uwięziony, nie podzielił jej tragicznego losu. Odbył szereg podróży dyplomatycznych. Między innemi w latach 1526 i 1527 towarzyszył posłowi angielskiemu na dworze papieskim, a oprócz Rzymu zwiedził Wenecję, Ferrarę, Bolonję i Florencję. Był protegowanym ministra Cromwella, a po jego straceniu znów

dostał się do Tower, ale został wnet uwolniony. Usunąwszy się z dworu, zasiadł wkrótce potem w parlamencie, w tym samym jednak roku zmarł, przeziębiwszy się podczas forsownej podróży konnej.

Z utworów jego interesują nas przedewszystkiem Sonety, ukazujące się po raz pierwszy w literaturze angielskiej. Są w części wolnemi przekładami z Petrarki i jego naśladowców, o ile zaś Wyatt nie tłumaczy, chętnie zapożycza się co do poszczególnych myśli i zwrotów. Mimo to wiersze jego dźwięczą nieraz nutą szczerego uczucia.

Formę sonetu zachowywał Wyatt zazwyczaj w pierwszej części (8-wierszowej), a w drugiej odstępował od włoskich wzorów, kończąc odmiennie od nich parzystym rymem. Przez to nadawał zakończeniu sonetu brzmienie emfatyczne, a w zakończeniu tem najczęściej wypowiadał sentencję moralną. Niewiadomo, czy postępował tu świadomie i celowo. W każdym razie jego innowacja utrzymała się w angielskim sonecie aż do Miltona.

Erotyki Wyatta, pisane w innej formie zwrotkowej, są oryginalniejsze i może piękniejsze od sonetów. Znany współczesny krytyk angielski, Sir Quiller Couch, niedawno wziął jeden z nich za przykład wcześnie pojawiającej się w literaturze subtelności myśli i uczuć. Inne utwory poety, jak parafraza psalmów pokutnych, prymitywne satyry i epigramy, mają podrzędne znaczenie.

3. Henryk Howard hr. Surrey (1516?—1547), wnuk zwycięzcy z pod Flodden, brał żywy udział w życiu politycznem i wojskowem swych czasów. Wojował ze Szkotami i Francuzami, dowodził i okrył się sławą na turnieju ku czci Anny Klewejskiej, czwartej żony Henryka VIII, jeździł w misjach dyplomatycznych. Po za tem parokrotnie był w więzieniu — raz za wyzwanie kogoś na pojedynek, później za to, że jadł mięso w wielkim poście i, chodząc nocą po ulicach Londynu, wybijał z procy szyby. W pewnym wierszu tłumaczy ten wybryk posłannictwem Bożem, mówiąc, że chciał występne miasto ostrzec przed grożącą karą nieba. Byłby to więc zapał protestancki. Mimo to wkrótce potem hr. Hertford, wróg ojca Henryka, oskarżył go o katolickie sympatje. Drugi zarzut był jeszcze dziwniejszy. Poeta miał popełnić zdradę stanu, używając herbu Edwarda Wyznawcy, który naturalnie nie posiadał żadnego. Surrey znów dostał się do więzienia, a wypuszczony na krótko, powrócił w jego mury, aby opuścić je, idąc na szafot. Była to ostatnia głowa, która spadła z wyroku Henryka VIII.

*

Sonety Surrey'a odznaczają się większą gładkością i opanowaniem języka od sonetów Wyatta, gdyż ten wprawdzie używał za przykładem Włochów pięciostopowego wiersza jambicznego, wracając tym sposobem do tradycji Chaucera, i opierał swą metrykę na ilości zgłosek, oraz następstwie zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych, ale dla rymu i rytmu zmuszał nieraz czytelnika do dowolnego przenoszenia akcentu. Pozwalał na to język, będący w stanie płynnym, dziś jednak wiersze Wyatta brzmią nieraz humorystycznie. U Surrey'a jest to rzadkością.

Niema jednak w jego sonetach tej szczerości i bezpośredniości uczucia. Pisane są do Geraldyny, a romans Nashe'a *Nieszczęśliwy podróżnik* (1594) rozpowszechnił legendę o miłości poety do niej. Tymczasem badania wykazały, że kryjąca się pod tem imieniem Elżbieta Fitz-Gerald była dzieckiem wtedy, gdy Surrey, żonaty od szesnastego roku życia, zaczął opiewać jej wdzięki. Poprostu więc wstępował w ślady licznych włoskich sonecistów, powtarzając niezbyt sympatyczną dla nowoczesnego czytelnika zabawkę w fikcyjną poetycką miłość.

O ile pod względem myśli Surrey wiernie naśladował Petrarkę i jego szkołę, o tyle pod względem formy oddalił się od niej jeszcze bardziej, niż Wyatt. Można powiedzieć, że to on dał początek angielskiej herezji w zakresie sonetu i na wiek cały ustalił porządek jego rymów odmiennie od wzorów stałego lądu. Po trzech zwrotkach czterowierszowych z rymem przekładanym *(abab cdcd efef)* następuje końcowy dwuwiersz *(gg)*. Tę odmianę sonetu, którą krytycy, chcący wyrażać się ściśle, nazywają tylko czternastowierszem *(quatorzaine)*, uwiecznił później Szekspir.

Po za tem ulubioną formą Surrey'a była kombinacja wiersza 12-zgłoskowego i 14-zgłoskowego, prawdopodobnie o pochodzeniu rodzimem, zwana dowcipnie *poulter's measure*, a więc „miarą handlarza drobiu“ (bo ten sprzedawał jaja na tuziny, liczące wedle wielkości od 12 do 14 sztuk). Prawdopodobnie jest to ten sam wiersz, który nieco inaczej rozwinął się w balladzie.

Wielką zasługę położył nasz poeta na polu metryki, tłumacząc II księgę *Eneidy* nierymowanym jambem pięciostopowym, z którego powstał późniejszy *blankverse*. Geneza tej tak popularnej formy nie jest ustalona. Odegrały tu pewną rolę wzory starożytne, a wiersz dziesięciozgłoskowy istniał w literaturze angielskiej oddawna i tylko trzeba było odrzucić rymy. Lecz najprawdopodobniej Surrey wzorował się na współczesnych pisarzach włoskich. Dwaj z nich, Trissino i Rucellai, wprowadzili w dramacie *versi sciolti*, wiersze białe a prawie równocześnie, zapewne

jednak już za ich przykładem, użył takich samych wierszy w swych eklogach i poematach epickich Luigi Alamanni, Włoch, przebywający na dworze Franciszka I, i tego musiał znać Surrey. Wartość przekładu jest niewielka, ale nowość, wprowadzona w nim, jakkolwiek wymagała jeszcze modyfikacyj, rozpoczyna w dziejach metryki angielskiej epokę.

Naturalnością i wdziękiem wyróżnia się wiersz, napisany w r. 1546, kiedy Surrey przebywał jako więzień w zamku windsorskim. Przypomina w nim sobie poeta weselsze chwile, spędzone w tych samych murach, przyczem barwnie opisuje rozrywki rycerza i dworzanina, raz sięgającego po palmę pierwszeństwa w turnieju, raz zapominającego przy tennisie odbić piłkę, bo zapatrzył się na uroczą damę.

4. „Zbiorek Tottela". Ani Wyatt, ani Surrey nie ogłaszali drukiem swych utworów. Wydał je w r. 1557 Ryszard Tottel w zbiorku, znanym pod nazwą *Tottel's Miscellany*. Tytuł brzmi: Pieśni i sonety, napisane przez Jaśnie Wielmożnego Lorda Henryka Howard, poprzedniego hrabiego Surrey *(Songes and Sonettes written by the ryght honorable Lord Henry Haward late Earle of Surrey)*. Spotykamy tu i wiersze, pisane pod wpływem obu poetów, ale nie dosięgające poziomu ich utworów. Jednym z autorów był **Edward lord Vaux.** Urywek z jego wiersza Podstarzały kochanek zarzeka się miłości *(The Aged Lover renounceth Love)* śpiewa z pewnemi zmianami grabarz w *Hamlecie* (V, 1). *Zbiorek Tottela* cieszył się wielką popularnością, ale publiczność nie umiała w nim odróżnić ziarna od plewy. Tymczasem spory religijne pochłaniały siłę i energję wszystkich zdolniejszych jednostek.

5. Tusser. Charakterystyczną postacią tego poetyckiego bezkrólewia jest Tomasz Tusser (1525—1580). Wydał kilka zbiorów maksym, odnoszących się częściowo do zagadnień życia ludzkiego i religji, przeważnie jednak do... gospodarstwa. Niektóre są poprostu przepisami. Wszystkie odznaczają się zdrowym rozsądkiem i humorem, ale Tusser niewłaściwie przybrał je w mowę wiązaną. Ta forma poetycka jest niebylejaka. Autor używa nowych, kunsztownych kombinacyj metrycznych, zdobywając w poezji angielskiej prawo obywatelstwa anapestowi (˘˘–) i próbując nawet niezmiernie w niej rzadkich amfibrachów (˘–˘). Wiersze łączą się w sztuczne zwrotki. Tusser czuje się mistrzem rymu, rytmu i aliteracji, więc nieraz umyślnie piętrzy sobie trudności.

6. Googe. Jak Tusser na formę, tak na wybór tematów i rodzajów poezji w okresie elżbietańskim wpłynął Barnaba Googe (1540—1594?), tłumacz *Zodiacus Vitae* Palingenjusza, znanego nam z *Wizerunku* Reya. W r. 1563 ogłosił Eglogi, epitafja

i sonety *(Eglogues, Epitaphs and Sonettes)*. Jak przekonamy się wkrótce, w Anglji elżbietańskiej sonet był bardzo pojemnem pojęciem. W zbiorku niema ani jednego sonetu prawdziwego. Googe dał początek tak popularnej później poezji sielankowej. Sam wzorował się częścią na starożytnych, w większym stopniu na eklogach Baptysty Spagnolusa Mantuańczyka, bardzo wówczas rozpowszechnionych w Europie, nie wyłączając Polski. Za jego wzorem wprowadził do sielanki żywioł religijny. Był żarliwym protestantem. To też jego pasterze częściej przestrzegają przed miłością jako przed jedną z marności światowych, niż opowiadają o niej. Dwie z eklog opierają się na *Dianie* Montemayora i są przez to pierwszym zapewne pomnikiem wpływu hiszpańskiej poezji romantycznej. Utwory Googe'a, same przez się niezbyt wartościowe, są ważne ze względu na Spensera, który je znał i zapewne kształcił się na nich.

7. Antologje elżbietańskie. Powodzenie *Zbiorku Tottela* sprawiło, że gdy za Elżbiety ożywił się ruch literacki, pojawiło się kolejno kilka podobnych książek. Wszystkie mają pretensjonalne tytuły, jak Raj wybrednych pomysłów *(The Paradyse of Daynty Devises)*, Przepyszna galerja dwornych płodów inwencji *(A gorgious Gallery of gallant inventions)* i t. p. Druga z wymienionych zawiera *Pieśń o wierzbie*, znaną z *Otella* (IV, 3).

Wyliczać te zbiorki byłoby rzeczą zbyteczną. Późniejsze noszą cechę niezbyt uczciwych przedsięwzięć księgarskich, gdyż zawierają mnóstwo utworów, drukowanych już poprzednio gdzie indziej i powtarzanych bez wiedzy autorów. Taką korsarską antologją jest sławny Zakochany pielgrzym *(The Passionate Pilgrim)* (1599), o którym przyjdzie dokładniej pomówić przy Szekspirze. W r. 1600 wyszedł Helikon angielski *(England's Helicon)*, także w znacznej części korsarski, ale ułożony przez kogoś, kryjącego się pod inicjałami A. B., ze smakiem i znawstwem. Są tu wiersze Sidney'a, Spensera, Lodge'a, Draytona, Greene'a, Peele'a, Surrey'a, Watsona, Ralegh'a, Marlowe'a, jest i jeden z liryków ze *Straconych zachodów miłości*. Są niedrukowane gdzie indziej najlepsze wiersze **Mikołaja Breton** i **Antoniego Munday**, który figuruje jako „Pasterz Antoś“ *(Shepherd Tony)*. *Helikon angielski* stoi najwyżej z elżbietańskich antologij.

8. „Zwierciadło dla dostojników“. Gdy za Elżbiety ustaliły się stosunki, społeczeństwo odetchnęło po czasach prześladowań religijno-politycznych i zaraz powiał jakiś wiatr poetycki. Chęć pisania ogarnęła cały naród. Sama królowa, jedna z najbardziej wykształconych kobiet swego czasu, również, jak to

określa jeden z historyków literatury angielskiej, spłaciła dług epidemji.

Początkowo nie było wybitniejszych talentów, a pierwsi przedstawiciele poezji elżbietańskiej czynią wrażenie ludzi, z mozołem szukających drogi. Często też jeszcze schodzą na średniowieczne manowce.

Niewiadomo, kto był twórcą pomysłu Zwierciadła dla dostojników *(Mirror for Magistrates)*, olbrzymiego poematu w stylu czoserowskiego Mnicha i Lydgate'a, którego dzieło postanowiono prowadzić dalej, zaczynając tam, gdzie on przerwał. Zdaje się, że inicjatywa wyszła od pewnego drukarza. Poetów, którzy z **Baldwinem** i **Ferrersem** na czele podjęli się wykonania, ożywiał duch patrjotyczny i protestancki. Plan obejmował historję angielską od napadu Juljusza Cezara na Brytanję aż do ich własnych czasów. Dwie pierwsze części, ogłoszone w r. 1559 i 1563 ograniczały się do dziejów dawniejszych. Jak przypuszcza Courthope, Rada królewska musiała sprzeciwić się opisywaniu niedawnych „tragedyj". Późniejsi wydawcy stale uzupełniali *Zwierciadło*, które cieszyło się wielką, dziś trudną do zrozumienia popularnością. Świadczą o niej liczne naśladownictwa, aluzje i utwory o treści zapożyczonej. Ostatecznie plan pierwszych autorów wyczerpano w r. 1610, ale tymczasem smak publiczności stał się wybredniejszy i zainteresowanie ustało, a satyrycy i komedjopisarze zaczęli szydzić z „tragedyj", rzeczywiście nudnych, monotonnych i stereotypowych.

9. Sackville. Nas interesuje tylko udział w tem zbiorowem wydawnictwie Tomasza Sackville, późniejszego lorda Buckhurst i hrabiego Dorset (1536—1608). Napisał on Prolog *(Induction)* i Skargę Buckinghama *(The Complaynt of Henry Duke of Buckingham)*, znanego z *Ryszarda III*, ale straconego już w r. 1483, a nie, jak w sławnym dramacie, przed samą bitwą pod Bosworth.

Prolog przypomina początek *Boskiej komedji*. Poeta spotyka boginię smutku, z którą zstępuje do podziemia. Widzi tam szereg uosobień, jak Zemsta, Groza, Nędza, Troska, Starość i Sen. Opis tych postaci stanowi najlepszą część poematu. Wreszcie ukazuje się duch Buckinghama — i tu ton obniża się odrazu. Książę opowiada naprzód, jakby dla wprawy, o szeregu starożytnych mocarzy, którzy skończyli tragicznie, a potem szczegółowo przedstawia historję swego upadku, wplatając jeszcze i dzieje nieszczęsnych bratanków Ryszarda III, zamordowanych w Wieży londyńskiej. Wspominając o ludziach, którzy przyczynili się do jego zguby, nie żałuje przekleństw. Niejakiemu Banastaire'owi poświęca ponad 70 wierszy pobożnych życzeń.

BIBLIOTEKA SG NAUKOWA

Ale niektóre miejsca są piękne i efektowne. Udało się również wskrzeszenie „zwrotki królewskiej“ *(ababbcc)* z jej pierwotnym wdziękiem i giętkością. Pod względem melodyjności wiersza Sackville przewyższa i współczesnych i wszystkich poprzedników aż po Chaucera. Trzeba zaś dodać, że poezja nie była głównem zajęciem jego życia, lecz tylko rozrywką młodości. O roli „prostującego drogę Pańską“, odegranej przez niego w dziejach dramatu, będzie mowa poniżej. W późniejszem życiu poświęcił się wyłącznie służbie państwowej.

10. Jerzy Gascoigne (1525—1577) jest postacią pod każdym względem ciekawą. Był w Cambridge, w Trinity College, lecz opuścił je bez stopnia akademickiego. Studjował potem prawo i zasiadał w parlamencie. Żył rozpustnie i prześladowali go wierzyciele, a ojciec wydziedziczył. Ożenił się później bogato, ale musiał powrócić do błędów młodości, bo w r. 1572 nie pozwolono mu wejść do parlamentu wskutek petycji, przedstawiającej go jako awanturnika, bezbożnika i szpiega, splamionego nawet krwią ludzką. Pismo to musiało pochodzić od wierzycieli, chcących go uwięzić za długi, przed czem chronił mandat parlamentarny. Zdaje się, że im się wymknął, obejmując dowództwo oddziału, odchodzącego do Flandrji. Wróciwszy, zaczął drukować swoje utwory. Warto omówić je dokładniej, gdyż są typowe ze względu na szukanie nowych dróg, wielostronność i podkład teoretyczny.

11. Gascoigne jako liryk i satyryk. Liryczne wiersze Gascoigne'a, wydane pod tytułem Sto różnych kwiatów, zebranych w jedną równiankę *(A Hundred sundry Flowres, bounde up in one small Poesie)* są w części przekładem z poetów klasycznych i włoskich. Oryginalne odznaczają się dźwięcznością i swobodą. Sonety zgodnie z teorją autora mają postać angielską, znaną nam z Surrey'a.

Stalowe zwierciadło *(The Steele Glass)* jest to satyra, napisana białym wierszem, bardzo jeszcze prymitywnym. Tytuł mówi może, iż zwierciadło autora nikomu nie schlebia — jednakże *steel glass* znaczy u niektórych współczesnych poprostu „lustro“. Najbardziej znany jest ustęp, w którym autor możnym tego świata, szczególnie księżom z tonsurami t. j. katolickim przeciwstawia biednego robotnika i wyraża się o nim z pełną sympatją.

12. Autobiograficzne utwory Gascoigne'a. Parę utworów poetyckich i prozaicznych Gascoigne'a ma podkład autobiografji. Przedstawił od podróż morską, zniszczenie Antwerpji przez zbuntowane wojska hiszpańskie — miał być naocznym świadkiem

tego okropnego wypadku — oraz wspomnienia swej służby wojskowej i niewoli, podczas której miał mieć romantyczną przygodę ze znakomitą damą hiszpańską. Szczegółowy opis Holandji nasuwa myśl, że zarzut szpiegostwa odnosił się właśnie do pobytu Gascoigne'a w tym kraju.

13. Utwory dramatyczne. Trzy utwory wchodzą w zakres literatury dramatycznej. Dwa są przekładami z włoskiego. Tragedję Jokasta tłumaczył wspólnie z **Franciszkiem Kinwelmershem.** Ważniejsza jest przeróbka komedji Arjosta *Gli Suppositi*, posłużyła bowiem Szekspirowi, a raczej zapewne jego poprzednikowi czy współpracownikowi do akcji podrzędnej w *Poskromieniu złośnicy*. Zresztą wogóle wywarła dość poważny wpływ na rozwój komedji angielskiej, zaznajamiając publiczność z włoskim teatrem, opartym na Plaucie i Terencjuszu, a operującym tradycyjnemi rolami.

W komedji Zwierciadło wychowania *(The Glass of Government)* widać wpływ sceny holenderskiej. Mamy tu dwie pary młodych ludzi — pilną i uczciwą obok leniwej i hulaszczej. Nauczyciel Gnomaticus udziela im rad, niezmiernie rozwlekłych i nudnych. Ci, którzy po stoicku przetrzymali to udręczenie, wychodzą na ludzi, jeden zostaje nawet kaznodzieją w samej twierdzy kalwinizmu Genewie. Dwaj inni wkraczają na złą drogę i staczają się coraz niżej, aż jeden dopuszcza się rabunku i zostaje stracony, drugi za swe rozpustne życie otrzymuje chłostę i zostaje sromotnie wygnany z miasta, gdzie jego brat odgrywa tak zaszczytną rolę. Gascoigne zabawił się tu w purytańskiego moralistę, bo w sztuce holenderskiej, służącej mu prawdopodobnie za wzór, los dwóch rozpustnych bohaterów nie jest tak smutny. Zyskują bowiem przebaczenie za wstawiennictwem nauczyciela, którego radami gardzili.

14. Gascoigne w Kenilworth. Gdy w r. 1575 Leicester przyjmował Elżbietę w zamku Kenilworth, urządzając na jej cześć świetne uroczystości i widowiska, znane nam z różnych współczesnych źródeł, a opisane niezbyt ściśle w powieści Waltera Scotta, powierzono Gascoigne'owi napisanie sztuki okolicznościowej, t. zw. maski. Były to lekkie utwory, wywołujące wrażenie efektami wzrokowemi i wprowadzające na scenę klasyczne bóstwa, nimfy, a czasem i postaci alegoryczne. Treść wiązała się z wypadkami bieżącemi i zawierała komplementy dla najdostojniejszych osób z pośród audytorjum. Maski weszły później w modę i stały się ulubioną rozrywką, szczególnie na dworze Stuartów.

Gascoigne wywiązał się z zadania wcale szczęśliwie, lecz najlepsza część tego, co napisał, nie uświetniła festynu — prawdo-

podobnie z tej przyczyny, że zbyt gorąco zachęcał królowę do małżeństwa.

15. Gascoigne jako teoretyk literatury. W tym samym roku ogłosił on krótką książeczkę z zakresu teorji poezji, PARĘ WSKAZÓWEK CO DO PISANIA WIERSZY ANGIELSKICH *(Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English)*. Zwalcza tu aliterację, występuje przeciw użyciu oklepanych frazesów, radzi ściśle przestrzegać ilości zgłosek i nigdy dla rytmu nie zmieniać naturalnego akcentu wyrazów oraz zwyczajnego szyku. Zaznacza bardzo trafnie, że zasadniczą, a właściwie jedyną stopą poezji angielskiej jest jamb, chociaż Chaucer za przykładem Greków i Rzymian używał także i innych. Mówi też, że tem lepszy styl angielski, im więcej słów jednozgłoskowych. I co do tego ma słuszność. Wogóle uwagi Gascoigne'a wydają nam się dziś trafnemi, ale zbyt elementarnemi, znajomość jednak współczesnej poezji uczy nas, że były potrzebne i miały swoją wartość. W łańcuchu krytycznych rozpraw elżbietańskich stanowią pierwsze ogniwo.

16. Rok 1579 przełomowym. Dalsze będą już należały do drugiej doby okresu. Kamieniami granicznemi są w poezji *Kalendarz pasterza*, w prozie *Eufuees*. Równocześnie ukazał się najpopularniejszy z elżbietańskich przekładów, *Plutarch* Northa, a także gwałtowny atak na literaturę piękną Gossona, *Anatomja nadużyć*, mająca wywołać odpowiedź Sidney'a. Stąd rok 1579 ma znaczenie przełomowe.

ROZDZIAŁ III.

EDMUND SPENSER.

1. Źródła do życiorysu. Mimo gruntownych poszukiwań wiemy bardzo mało o życiu największego niedramatycznego poety okresu, Edmunda Spensera (1552—1599). Pozytywne dane są skąpe, na szczęście jednak dzieła jego zawierają dużo ustępów autobiograficznych. Dowiedziano się z nich niejednego o kolejach, jakie poeta przechodził, i o stosunkach, jakie utrzymywał z różnemi osobami ze świata politycznego i literackiego.

2. Czasy szkolne. Edmund urodził się w Londynie jako syn kupca bławatnego. Ojciec najwidoczniej był niezamożny, ale inna gałąź rodu należała do bogatej szlachty. Młodzieniec uczęszczał w stolicy do Merchant Taylors' School, poczem w r. 1569 przyjęto go do Pembroke Hall w Cambridge na miejsce stypendyjne dla ubogich studentów *(sizarship* czyli *servitorship)*, którzy wza-

mian za utrzymanie i możność korzystania z wykładów musieli posługiwać zasobniejszym kolegom.

Uniwersytet w Cambridge był silną twierdzą protestantyzmu, skłaniano się w nim nawet do skrajnych kierunków. Na krótko przed immatrykulacją poety rektorem *(Master)* Pembroke Hall był jeszcze Grindal, późniejszy biskup londyński i arcybiskup kantuaryjski, który jako zwolennik Kalwina ostatecznie popadł w konflikt z królową i musiał ustąpić miejsca Whitgiftowi, przedstawicielowi bardziej umiarkowanych poglądów. Po Grindalu został w Pembroke Hall pewien duch purytański, a dla poety młodość była „rzeźbiarką, co wykuła żywot cały". Spensera pociągało piękno klasycznej poezji, oddychającej nieraz zmysłowością, ale równocześnie zapał jego mroziła surowość kalwinizmu, nie znosząca żadnych kompromisów. Można sobie wyobrazić, jak w chwilach estetycznych zachwytów głos jakiś szeptał mu do ucha, że cały działający na niego czar jest dziełem szatana, który przy pomocy złudnych blasków chce usidlić człowieka. Tu było źródło sprzeczności, cechujących twórczość Spensera.

3. Gabrjel Harvey. Zdolny młodzieniec zaprzyjaźnił się wkrótce z kilku kolegami, między innymi z Edwardem Kirke, późniejszym komentatorem jego *Kalendarza pasterza* i z Gabrjelem Harvey (około 1545—1630), od r. 1585 doktorem praw. Dziwna ta osobistość odegrała w literaturze elżbietańskiej podrzędną rolę, ważna jest natomiast ze względu na wpływ, jaki wywarła, szerząc swe pedantyczne poglądy. Harvey przejął się duchem włoskich schyłkowców humanizmu i pragnął we własnym języku stworzyć formę poetycką, ściśle odpowiadającą klasycznym wzorom, więc opartą na iloczasie i nie krępującą się naturalnym akcentem wyrazów. Pomysł pochodził, zdaje się, od niejakiego Dranta, ale głównym szermierzem był Harvey. Jego teorje dały początek zawziętej, a zajmującej polemice.

Spenser cenił wysoko pewnego siebie i nie znoszącego opozycji przyjaciela, często też szedł za jego zdaniem. Istnieją wiersze, w których stosuje jego zasady, i korespondencja między nim a Harvey'em na ten temat. Starszy i zarozumiały Gabrjel ostro karci Spensera za zamiłowanie do rymu i za usterki w iloczasowych próbach, czyni to zaś zarówno złośliwie, jak niesmacznie. Pisze np. przyjacielowi, że jeden z jego wierszy ma więcej stóp, niż wesz. Warto dodać, że korespondencję tę ogłosił drukiem i twierdził, że ktoś trzeci nadużył jego zaufania. Przedmowa, bardzo dla Harvey'a pochlebna, pochodzi zapewne od niego samego. Spenser podpisuje się tu skromnie „Immerito".

Między listami Harvey'a jest jeden ciekawy ze względu na Szekspira. Pedant przedstawia tu siebie, wyjaśniającego na życzenie dwóch dam istotę i przyczyny trzęsienia ziemi. Mówi przytem o wiatrach, zamkniętych w łonie ziemi i chcących wydostać się na wolność. Zupełnie podobnie wyraża się Hotspur w *Henryku IV* (Część I, III, 1).

Spenser przez jakiś czas słuchał rad Harvey'a, ale zdrowe poczucie ducha ojczystej mowy ustrzegło go od zaszczepionej mu śmiesznej choroby. Już w listach spotykamy się z wahaniem. Mówi tu wprawdzie, że w ostatnich czasach więcej przyjemności sprawia mu pisanie wierszy iloczasowych *(versifying)*, niż rymowanych *(rhyming)*, wyraża żal, iż wcześniej nie dał się przekonać powadze Dyera, Sidney'a, Aschama i Gabrjela. Ale czasem w wierszu iloczasowym „pewne wyrazy wydają mu się, jak kulawa gąska, wlokąca za sobą jedną łapę, lub kulawy pies z jedną nogą podniesioną".

4. Młodzieńcza miłość. Skończywszy uniwersytet i otrzymawszy w r. 1575 stopień magistra, Spenser spędził czas jakiś na północy, w Lancashire, i tam zakochał się w kobiecie, którą *Kalendarz pasterza* nazywa „córką wdowy z doliny" *(the widow's daughter from the glen)*. Naturalnie poeta stosuje się do konwencji sielankowej, a Kirke wyjaśnia, że pod tem określeniem kryje się jakaś panna znakomitego rodu. Miłość nie była szczęśliwa i Spenser przez długie lata, prawie aż do małżeństwa swego w r. 1594 skarżył się na okrucieństwo swej Maryli, której daje imię Rozalindy. Ile w poetyckich owocach pierwszej miłości szczerego uczucia i rzeczywistych przeżyć, a ile literackich motywów, niełatwo osądzić. Może Rozalinda traktowała cały stosunek żartobliwie, bo wedle Harvey'a nazywała Spensera swoim *Signor Pegaso*.

5. Przybycie do Londynu i wyjazd do Irlandji. W jednej z eklog *Kalendarza* mamy dialog między Colinem Cloutem, a Hobbinolem (Gabrjelem Harvey), który wzywa dręczonego miłosnemi troskami towarzysza, aby opuścił północ i udał się w weselsze, piękniejsze okolice. Spenser usłuchał, a przybywszy do Londynu, zaczął myśleć o sławie, znaczeniu i dobrobycie. Jedyną drogą było trzymanie się magnackiej klamki. Młodym poetą zaopiekował się hr. Leicester, faworyt królowej, a zainteresował się również Sir Filip Sidney, któremu Spenser w r. 1579 poświęcił *Kalendarz pasterza*.

Zapewne powodzenie tej książki, przyjętej w Anglji po długich latach upadku poezji niby objawienie, dopomogło autorowi do uzyskania stanowiska urzędowego. Niestety powołało go ono

do Irlandji, tonącej w odmęcie krwawych zamieszek, tem okropniejszych, że antagonizm religijny spotęgował jeszcze dążenia niepodległościowe ciemiężonej od wieków ludności, że Hiszpanie i papież starali się za wszelką cenę ten ruch podsycić, Anglicy zaś tłumili go z bezwzględnością Hebrejczyków, zdobywających ziemię obiecaną. Odstępowano niestety zwolna od mądrej polityki Henryka VIII, który próbował zjednać sobie Irlandczyków, nadając szlachcie hojnie tytuły i godności. Starano się narzucić im protestantyzm i nabożeństwo w języku angielskim, którego lud nie rozumiał. To nierozsądne postępowanie miała uwieńczyć wielka kolonizacja Ulsteru za Jakóba I (w r. 1610), od czasu której Irlandja stała się otwartą raną na ciele Anglji.

6. Spenser w Irlandji. Spenser został sekretarzem lorda Grey'a of Wilton, namiestnika nieszczęsnego kraju, a fanatyzm protestancki uczynił go zwolennikiem systemu rządów tego okrutnika, uprawiającego politykę silnej ręki i potępianego za nią nawet przez część własnych rodaków. Poeta związał z nim swą przyszłość i, jak przekonamy się, nie wahał się usprawiedliwiać, a nawet apoteozować jego czynów. Gdy Grey'a odwołano, pozostał w Irlandji. Piastował różne urzędy, coraz wyższe, aż w r. 1586 otrzymał w nagrodę z górą 3000 akrów (około 120 hektarów) ziemi i zamek Kilcolman. Dobra pochodziły z konfiskaty i były mocno zniszczone.

Spenser nie pozostawił po sobie dobrych wspomnień u ludności miejscowej. Jeden z późniejszych pisarzy mówi, że Irlandczycy pamiętają go, ale nie wyrażają się o nim ani z podziwem, ani z życzliwością. Pewien spór graniczny, rozstrzygnięty przez sąd na niekorzyść poety, rzuca nienajlepsze światło na jego charakter.

W chwilach wolnych od obowiązków publicznych zajmował się Spenser pisaniem swego głównego dzieła, *Królowej elfów*. W r. 1589 odwiedził go Sir Walter Ralegh, który chwilowo popadł był w niełaskę królowej i wyjechał do Irlandji. Czytali sobie wzajemnie swe utwory, a Ralegh, zachwycony poematem Spensera, namówił go na podróż do Anglji. Tymczasem gniew Elżbiety przeminął i ulubieniec jej mógł przedstawić na dworze swego protegowanego.

7. Podróż do Anglji, działalność literacka, małżeństwo. Niezwykle czuła na pochlebstwo Elżbieta, która zresztą umiała ocenić wartość nowego utworu, okazała autorowi najwyższe zadowolenie i poleciła go hojnie obdarzyć. Sprzeciwił się jednak Burghley, który zapewne nie mógł Spenserowi przebaczyć protekcji swych współzawodników, przedewszystkiem Leicestera, wówczas już nie żyjącego. Skończyło się na skromnej pensji,

a poeta w utworze *Colin Clout po powrocie do domu* wysławia wprawdzie nadal królowę, ale równocześnie gorzko skarży się na stosunki, panujące na dworze. Poemat, ogłoszony w r. 1591, mieści i żałosną skargę na życie w Irlandji, nazwanej „jałową ziemią, na której mieszka chłód i niedostatek".

Pierwsze trzy księgi *Królowej elfów* wyszły drukiem jeszcze w r. 1590, ale i poprzednio musiały być niejednemu znane z rękopisów. Ukazało się teraz i parę innych utworów.

W r. 1594 Spenser poślubił Elżbietę Boyle, na której cześć napisał cykl 88 sonetów, znany pod tytułem *Amoretti*, oraz *Epitalamjum*. Raz jeszcze udał się po jakimś czasie do Anglji, zawożąc tam trzy dalsze księgi *Królowej elfów*. Ale zbliżała się katastrofa. Urząd publiczny i życie rodzinne wiązały Spensera z Irlandją, nad którą zawisły czarne chmury.

8. Zgon. Wkrótce po jego powrocie do Kilcolman wybuchło powstanie Tyrone'a. Pod koniec r. 1598 ludność tubylcza opanowała i podpaliła zamek. Jedno z dzieci poety zginęło w płomieniach, reszta rodziny szukała ocalenia w ucieczce. Przybywszy do Anglji, Spenser był prawie bez środków do życia. Ciężkie przejścia moralne i fizyczne nadwątliły jego zdrowie. Wersja, że umarł z głodu, odepchnąwszy przedtem ofiarowaną pomoc, nie zasługuje na wiarę. W każdym razie był w bardzo złych stosunkach i niedostatek mógł przyczynić się do jego zgonu, który zaszedł w styczniu 1599 r. w Westminsterze. Zwłoki pochowano w Opactwie, a koszta pogrzebu pokrył hr. Essex.

9. Przegląd dzieł Spensera. Pierwsze próby. Spenser zaczął twórczość literacką od przekładu dwóch cyklów francuskich sonetów (Du Bellay'a i Marota), zamieszczonego w r. 1569 w zbiorku, wydanym przez uchodźcę holenderskiego Van de Noodta p. t. Teatr dla światowców *(A Theatre for Worldlings)*. Wyrażenie „teatr" zrozumiałe jest na podstawie greckiego *θεάομαι* (= patrzę, więc „widowisko"). Sonety Marota nie były oryginalne, lecz odtwarzały jedną z kancon Petrarki. Forma oryginału musiała Spenserowi wydać się zbyt trudną, gdyż użył tu wiersza nierymowanego. Dopiero później przerobił tłumaczenie, przywracając formę sonetów.

10. „Kalendarz pasterza" *(The Shepheardes Calendar)*. Tytuł *Kalendarza* zapożyczony był z bardzo popularnego francuskiego utworu. Poezja sielankowa odżyła była we Włoszech i Francji dzięki wpływom starożytnym, ale zupełnie oddaliła się od realistycznego typu, stworzonego przez Teokryta, i stała się narzędziem alegorji, często religijnej. Tak traktował ją Baptysta Mantuańczyk, który wywarł najsilniejszy wpływ na Spensera, wogóle

mało w tym wypadku oryginalnego, gdyż zapożyczał się także u Teokryta, Wergilego, Marota i innych.

E(dward) K(irke), z którego komentarzem wyszedł *Kalendarz*, uważa za główny motyw miłość. Ona to miała poetę unieszczęśliwić i nadać jego utworowi pewien charakter ostrzegawczy. Ale z 12 „eglog“ tylko 4 poświęcone są temu przedmiotowi. Tyleż zajmuje się kwestjami moralnemi i religijnemi. Purytańskie stanowisko poety uwydatnia się tu bardzo wyraźnie w rozmowie dwóch pasterzy, z których jeden przedstawia katolicyzm, drugi protestantyzm. Ten potępia swych towarzyszy za udział w tradycyjnej zabawie ludowej. Gdzie indziej znów pasterz, który opuścił strony rodzinne i podążył na południe (do Włoch), wraca w nędzy i w smutnym nastroju, a dawnym znajomym maluje w ponurych barwach tamtejsze życie oraz pasterzy (t. j. dostojników Kościoła rzymskiego). Ekloga kwietniowa jest panegirykiem na cześć Elżbiety, nazwanej tu potężną pasterką Elizą. Inna przedstawia zawody śpiewackie, inna wyraża ubolewanie nad upadkiem poezji, jeszcze inna jest dialogiem między Młodością a Starością.

Wogóle treść *Kalendarza* nie zachwyca ani głębokością, ani oryginalnością, a porównanie z Szymonowiczem musiałoby pod tym względem wypaść na niekorzyść Anglika, u którego nie znajdzie połowy szczerości i prostoty Polaka. Lecz inaczej ma się rzecz z formą.

Wiemy, jak uboga była poezja angielska do końca XIV w. Brak wybitniejszych talentów i skażenie smaku zaszkodziły jej z pewnością więcej, niż przejściowy stan języka, który przeszkadzał w odczuciu rytmiki Chaucera, a rzekomym wzorem wielkiego poety i rzeczywistym jego nieudolnych naśladowców usprawiedliwiał praktyki sprzeczne z poprawnością języka i niemelodyjność wiersza. Z poprzedników Spensera jeden może Sackville otrząsnął się był z tych błędów. Lecz autor *Kalendarza* oparł się wprost na Chaucerze, którego w jednej ze swych eklog wspomina z uwielbieniem. Humor średniowiecznego pisarza i jego pogodny pogląd na świat, nie mogły znaleźć oddźwięku w duszy humanisty i purytanina. Lecz do subtelnego odczucia poetyckiej formy, jakie posiadał Spenser, przemówiła zewnętrzna szata utworów Chaucera. Na jego wierszu, opartym na zasadzie ilości zgłosek i na regularnem użyciu pewnych stóp, wykształcił się wskrzesiciel angielskiej poezji, od niego zapożyczył parę zwrotek, jedną zaś miał niezadługo samoistnie udoskonalić.

Muzyka wiersza, jaką odznacza się *Kalendarz pasterza*, oczarowała odrazu współczesnych, których nie raziło dziwne po-

mieszanie teologji i moralizowania z konwencją sielanki. Utwór był niezmiernie popularny i znalazł licznych naśladowców, a w metryce wywołał przewrót.

11. „Królowa elfów". **Pomysł.** Tymczasem Spenser pisał różne poematy, między innemi naśladował humanistyczne z ducha komedje Arjosta. Ambicja poety podsunęła mu wreszcie pomysł wielkiej epopei. Pragnął zmierzyć się z zagranicznemi sławami. Punktem wyjścia musiała być lektura *Jerozolimy wyzwolonej*, tchnącej duchem religijno-rycerskim, i *Orlanda szalonego*, pełnego lotnej fantazji, niezwykłych przygód i czarownych opisów. Spenser posiadał odpowiedni materjał we własnej literaturze: były to mianowicie podania, zgrupowane około postaci Artura. Lecz chcąc przewyższyć Arjosta i Tassa, postanowił połączyć zasadnicze motywy ich obu, najlepszym zaś środkiem do tego wydała mu się alegorja, którą miał gotową w szeregu ojczystych utworów, szczególnie u Stefana Hawesa. Przygody błędnych rycerzy przeżyły już się były w literaturze, ale mogły wedle poglądu Spensera nabrać nowego uroku przez danie im podkładu moralnej alegorji. Stąd też poeta w prozaicznej przedmowie do pierwszych trzech ksiąg swej epopei wyraża dumną nadzieję, że zdoła wznieść się wyżej od swych poprzedników, szczególnie od Tassa i Arjosta.

Lecz był także gorącym patrjotą i gorliwym protestantem, a trochę i purytaninem. Postanowił więc dzieło swe urozmaicić aluzjami do współczesnych wypadków, pojmowanych naturalnie z własnego punktu widzenia, wypadki te zaś ściśle wiązały się z kwestjami religijnemi. Całą Europą wstrząsała walka między Kościołem rzymskim a reformowanym. Anglja stała na czele obozu protestanckiego, ale przytem sama miała u siebie dużo katolików, część ich zaś, choć niewielka, odznaczała się równym fanatyzmem, jak skrajni protestanci. W jego imię popełniono kilka zamachów na Elżbietę, małą jako kobieta, lecz wielką jako królowa. Spadek po zamordowanej miała objąć jej rywalka, splamiona wprawdzie zbrodnią swej młodości, lecz oczyszczona długoletniem cierpieniem i wciąż jeszcze czarująca królewską urodą, Marja Stuart. Dla Spensera była ona widomem ucieleśnieniem złego i pokusą szatańską. Walki polityczne, staczane na tle współzawodnictwa obu dostojnych niewiast, musiały w jego poemacie odegrać wybitną rolę.

12. **Forma.** Wykształcenie humanistyczne poety urozmaiciło jego epopeję całym szeregiem pomysłów mitologicznych, ale nie wpłynęło na formę wiersza. Napróżno Harvey krytykował ostro pierwsze próby. Spenser najwidoczniej doszedł do przekonania,

że wyzywając w zawody wielkich Włochów, których poematy pisane były dźwięczną oktawą, musi wybrać strofę jeszcze kunsztowniejszą. W *Kalendarzu pasterza* używał był już 8-wierszowej zwrotki Chaucera o schemacie rymów *a b a b b c b c*. Dodał teraz do niej wiersz dziewiąty, rymujący się z szóstym i ósmym, ale, posługując się pięciostopowym jambem, ostatni ten wiersz uczynił sześciostopowym (aleksandrynem), wywołując przez to niezmiernie silny efekt. Zwrotka, nazwana od niego spenserowską, była zbyt wyszukaną i trudną dla epopei, ale sam poeta umiał używać jej po mistrzowsku i znalazł szereg naśladowców. Courthope robi słuszną uwagę, że wybierali ją przedewszystkiem poeci, których talent najbardziej zbliżał się do sztuki malarskiej. U nas pojawia się rzadko; o ile mi wiadomo, po raz pierwszy w wierszu Słowackiego *Paryż*. Później użył jej kilkakrotnie Kasprowicz.

13. Tytuł i plan. Tytuł epopei był *Fairy Queen*. Spenser pisał *Faerie* i wymawiał ten wyraz jako trzyzgłoskowy. *Fairy* jest to *substantivum commune* i często oznacza rodzaj męski. W poemacie Glorjana jest królową narodu, nazywającego się *Faeries* i Spenser często mówi o którymś z jej rycerzy *the valiant Faerie* (dzielny elf) lub podobnie. Stąd tytuł *Królowa wieszczek* wydaje mi się zupełnie niewłaściwym. *Królowa z bajki* zgadza się bardziej z treścią, ale również nie odpowiada intencji autora i nie daje się uzasadnić językowo.

Królowa elfów nie stanowi całości. Miała obejmować 12 ksiąg, odpowiadających dwunastu cnotom. Każda księga dzieli się na 12 pieśni. Spenser wykonał, zdaje się, tylko połowę olbrzymiego planu. Możliwe, że część rękopisu zaginęła podczas przeprawy morskiej. W każdym razie posiadamy tylko 6 ksiąg, a po za tem jeszcze 2 pieśni ze środka księgi VII, poświęconej stałości. Właściwy początek akcji miała zawierać dopiero księga XII. Poeta zamierzał przedstawić w niej dwór królowej Glorjany, do której przybywa szereg ludzi pokrzywdzonych i błagających o pomoc, a która dzieli te ciężkie zadania między swych rycerzy i wysyła ich na przygody.

14. Eżbieta jako Glorjana i Belfebe. Sama Glorjana jest symbolem sławy, równocześnie jednak przedstawia królowę Elżbietę. Poszczególni rycerze są wcieleniem cnót, ale zarazem często współczesnemi osobami historycznemi.

Glorjana w istniejących księgach nie występuje, słyszymy tylko niejednokrotnie o jej cnotach i potędze. Poecie wszakże tak pilno było do wprowadzenia królowej, że wcielił ją i w inne postaci. Jedną z nich jest dziewica Belfebe, mająca pewne rysy Diany i spełniająca również bohaterskie czyny. Belfebę kocha

giermek Timjas (od greckiego τιμή = cześć) i usycha dla niej z miłości, ale ściąga na siebie gniew uroczej łowczyni i zostaje wygnany z przed jej oblicza. Po pewnym czasie jednak odzyskuje łaskę i może żyć nadal w pobliżu umiłowanej, a niedostępnej piękności. Tak uwiecznił Spenser w swojej epopei historję Sir Waltera Ralegh i jego napół przymusowej podróży do Irlandji.

Wogóle pochlebstwo poety względem królowej przechodzi wszelkie granice. Opis wdzięków i wspaniałego stroju Belfeby ciągnie się przez dziesięć zwrotek. Inny ustęp zawiera jej genealogję, w której pod zmienionem imieniem występuje i Henryk VIII, ale Spenser mówi, że wstąpiła na tron po ojcu. O Marji katolickiej wygodniej było nie wspominać, a stracił na tem i Edward VI. Poeta troskliwie unika wszystkiego, co mogłoby urazić Elżbietę. Tak np., oburzając się w pewnym epizodzie na Amazonki i odmawiając kobietom prawa panowania nad mężczyznami, dodaje dla bezpieczeństwa, że wyjątkiem jest wypadek prawnego odziedziczenia tronu. Dla Belfeby wymyślił nawet, nie zważając na sprzeczność ze wspomnianą genealogją, rodzaj niepokalanego poczęcia — bardzo podobnie sławił i Elizę w *Kalendarzu pasterza*. Każdą księgę poprzedza kilkuzwrotkowy wstęp, zawierający zawsze apostrofę do królowej.

Niewątpliwie Spenser uwielbiał ją za mądre i szczęśliwe rządy, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że szlachetne pobudki kojarzyły się z niskiemi, bo ta, która wyniosła Anglję na wyżyny potęgi i chwały, mogła to samo uczynić ze swym panegirystą.

15. Marja Stuart jako fałszywa Florimel i Duessa. Zupełnie analogicznie postępuje Spenser z wrogami królowej. Marja Stuart występuje w dwóch postaciach. Zła czarownica lepi ze śniegu podobiznę pięknej i cnotliwej Florimeli, a ta „fałszywa Florimel", posiadająca pozory życia dzięki ukrytemu w środku duchowi nieczystemu, staje się przyczyną niezgody między rycerzami oraz krwawych spotkań, póki nie zniknie, stanąwszy oko w oko ze swym żywym pierwowzorem.

Lecz częściej przedstawia Marję Duessa, która równocześnie jest wcieleniem teologicznego fałszu i Kościoła rzymskiego. Niegodziwa wiedźma umie potwornym swym kształtom nadawać pozory piękności i różnemi innemi sposobami łudzić zmysły rycerzy. Jej przewrotne sztuki wychodzą najaw, spotyka ją kara — jak nieraz działo się z postaciami alegorycznemi w dramacie moralnym, — bo zostaje odarta z szat i ukazana oczom świata w całej swej ohydzie. Spenser poświęca na to dwie zwrotki, pełne obrzydliwego realizmu.

Atoli Duessa występuje po dłuższej przerwie powtórnie i przy pomocy Ate, bogini niezgody, dopuszcza się w dalszym ciągu różnych zbrodni. Wreszcie w jednej pieśni księgi V, poświęconej cnocie sprawiedliwości, spotykamy dość luźnie wtrącony epizod, przedstawiający sąd nad przewrotną niewiastą. Świadkowie stwierdzają jej winę, lecz królowa Mercilla (od *mercy* = litość), nowe wcielenie Elżbiety, zamiast zgodzić się na wyrok śmierci, roni tylko łzy litości. Spenser może pisał ten ustęp jeszcze przed straceniem Marji, ale jeżeli tak było, powinien go był zmienić przed drukiem. Wymagało tego uczucie ludzkości, a choćby obawa, aby sceny nie wzięto za gorzką ironję. Lecz takie wrażenie robi ona, widać, tylko dzisiaj; w w. XVI wywołała za to interwencję dyplomatyczną. Jakób VI za pośrednictwem ambasadora angielskiego w Szkocji ujął się za pamięcią matki. Poety naturalnie nie ukarano, ale kłopot, jaki wywołał, mógł przyczynić się do jego dworskich rozczarowań.

16. Lord Grey of Wilton jako Sir Artegall. Filip II występuje w początkowych księgach jako działający wspólnie z Duessą zbrodniczy czarnoksiężnik Archimago, później jako okrutny tyran Grantorto, który więzi i chce stracić niewinną dziewicę Irenę. Imię czyni ją symbolem pokoju *(εἰρήνη)* i Irlandji *(Ireland)*. Lecz nieszczęśliwą wyzwala Sir Artegall, symbol sprawiedliwości, przedstawiający równocześnie lorda Grey'a of Wilton. Krwawy i drogo okupiony był pokój, jaki ten wielkorządca dał Irlandji.

Wogóle księga V jest jedną wielką apoteozą Grey'a. Naprawiając krzywdy i wymierzając sprawiedliwość, Sir Artegall wędruje po świecie w towarzystwie giermka Talusa (po łacinie „kostka"), który jest symbolem niewzruszonej bezstronności prawa. Kostka upada zawsze tam, gdzie ją rzucą, i pokazuje cyfrę, którą upadnie do góry. Talus ma i pewne rysy kata, towarzyszącego sędziemu.

Sir Artegall śpieszy na pomoc dziewicy Belgji i odnosi zwycięstwo nad jej ciemiężycielami, przyczem naturalnie jest wzmianka i o inkwizycji, a nakoniec zabija w pojedynku Grantorta. Lecz wrogiem bohatera jest Rycząca Bestja *(the Blatant Beast)*, symbol głupiego motłochu czy błądzącej opinji publicznej, która potępiła krwawe czyny lorda Grey'a i spowodowała w r. 1582 jego odwołanie z Irlandji. Potworne zwierzę zwycięża w księdze VI Sir Calidore, symbol dwornej uprzejmości, wiążąc je i nakładając mu kaganiec.

17. Przewaga alegorji w dwóch pierwszych księgach. Wobec olbrzymiej objętości utworu, niema się co dziwić, że trakto-

wanie alegorji nie jest jednolite. Dwie pierwsze księgi — apoteoza świętości i umiarkowania — zbliżają się najbardziej do średniowiecznych wzorów. W smokach, które zabija bohater księgi I, Rycerz Czerwonego Krzyża, łatwo dopatrzeć się rysów sekt heretyckich, przyczem herezję naturalnie trzeba pojmować z protestanckiego punktu widzenia. Jeden smok wyrzuca nawet z paszczy książki i papiery — literaturę polemiczną. Rycerz wojuje także z saraceńskimi olbrzymami, którzy nazywają się Sanfoy, Sanjoy i Sanloy (Bez wiary, Bez radości, Bez prawa). Przy boku ma dziewicę Unę, symbol najwyższej mądrości.

Podobną technikę posiada i księga II. Bohaterem jest Sir Guyon. W obu pojawiają się nawet postaci alegoryczne, zapożyczone żywcem ze średniowiecznych utworów, których zadaniem było poprostu uczyć zasadniczych artykułów wiary. Taki charakter mają np. postaci siedmiu grzechów głównych. Wszędzie jednak, choć pomysły mogą wydawać się groteskowemi i niesmacznemi, widać ogromny rozmach artystyczny w wykonaniu. Alegorja nabiera nieraz wielkiej głębokości i plastyki, przemawiając potężnie nawet do duszy dzisiejszego czytelnika.

Dwa są przedewszystkiem takie ustępy. Jeden z nich to rozmowa i walka Rycerza Czerwonego Krzyża z Rozpaczą, która z genjalną sofistyką kusi go do samobójstwa, a pokonana, wiesza się, ale nie ginie, bo nie może zginąć, bo skazana jest na to, aby wiecznie dręczyć siebie i zarażać innych.

18. Alegoryczny ustęp z księgi V jest drugim z tych ustępów. Sir Artegall, wędrując z nieodstępnym Talusem, spostrzega nad brzegiem morza olbrzyma, który trzyma w ręku wielką wagę i głosi tłumowi, że położy na szalach kolejno ląd i morze, góry i doliny, fałsz i prawdę, zło i dobro, a tu ujmując, tam dodając, sprawi tym mechanicznym sposobem, że przeciwieństwa będą się równoważyły. Sir Artegall wykazuje doświadczalnie temu doktrynerowi, że fałsz nigdy nie będzie miał ciężaru prawdy, ani zło nie przeważy dobra, ale olbrzym wbrew rzeczywistości obstaje przy swoich zamiarach, a wtedy rycerz go zabija. Dzisiejszy czytelnik, dla którego ta głęboka alegorja nabiera szczególnego znaczenia, musi jednak doświadczyć wyraźnego niesmaku przy zakończeniu sceny. Uwiedziony przez olbrzyma tłum po jego śmierci rzuca się na Sir Artegalla, ale tego w dalszem działaniu wyręcza Talus, z pod którego cepa żelaznego nikt prawie nie uchodzi z życiem.

Naturalnie alegorja ma podwójne znaczenie, bo odnosi się i do Irlandji.

19. Sir Guyon w Gmachu Rozkoszy. Tego rodzaju pomysły Spenser przeplata chętnie opisami najrozmaitszego pokroju: Duessa zstępuje do piekła i odwiedza pałac Pani Pychy *(Dame Pride)*. Sir Guyon dostaje się do Gmachu Rozkoszy *(Bower of Bliss — bower* oznacza raczej alkierz lub wogóle część domu, zamieszkaną przez kobiety, ale opis mówi co innego). Włada tam Akrasia (z greckiego — brak panowania nad sobą). Ogrody jej i pałac oraz pokusy, jakich tu pełno na każdym kroku, Spenser przedstawił niezmiernie plastycznie i nęcąco. Jak wszyscy purytanie, silnie odczuwał zmysłowy urok zakazanego owocu. Opis jest długi i pełen poetyckich piękności. Sir Guyon, pokonawszy niebezpieczną wiedźmę, z bezwzględnością świętego zapału niszczy wszystko, nie wyłączając wspaniałych budowli.

20. Księgi III—VI. Księga trzecia wprowadza postać niezwyciężonej rycerki Britomart — a więc wcielenie brytyjskiego Marsa — przedstawiającej raz jeszcze Elżbietę. Sławioną cnotą jest czystość. Księga czwarta napisana jest ku chwale przyjaźni i ma dwóch bohaterów, związanych jej węzłem. Poeta w myśl Platona głosi tu wyższość przyjaźni nad miłością. W obu księgach alegorja zaciera się nieco, uosobienia pojawiają się rzadziej, a tylko przygody rycerskie mieszczą w sobie myśl moralną. Księga piąta schodzi na tory polityki czasów poety. Szósta dzieli z nią tę cechę, ale zawiera także epizod sielankowy, w którym Spenser dał folgę swemu zamiłowaniu do podobnych tematów. Pojawia się tu i Colin Clout, a okrutna w swej obojętności kochanka jego młodych lat bierze udział w tańcu mitologicznych Gracyj. Księga siódma miała głosić chwałę stałości, a istniejące dwie pieśni odznaczają się wielkiemi pięknościami poetyckiemi.

21. Artur. Prócz bohaterów, będących wcieleniem poszczególnych cnót i występków, występuje cały szereg innych, złych i dobrych. Z drugich najważniejszą rolę odgrywa brytański książę Artur, dobrze nam już znana postać historyczna czy pseudohistoryczna. Uosabia on wszystkich dwanaście cnót opiewanych. W jednym z epizodów Artur czyta księgę dziejów ojczyzny, naturalnie doprowadzoną mniej więcej do jego czasów. Są to omówione powyżej angielskie „Wandy i Lechy", tylko wypełniają długie wieki. Doszedłszy do końca, Artur wygłasza pełną polotu apostrofę do kraju ojczystego. Zdaje się, że zakończeniem poematu miały być zaślubiny księcia z Glorjaną.

22. Postaci o podkładzie komicznym. Spenser zdawał sobie sprawę z pewnej monotonności swej epopei. Starał się więc urozmaicić ją przez wprowadzenie postaci o podkładzie komicznym. Taką jest np. Bragadoccio (od *to brag* = chełpić się),

samozwańczy rycerz, który nieuczciwym sposobem zdobył konia i zbroję. W towarzystwie giermka Tromparta (od francuskiego *tromper* = oszukiwać) jeździ po świecie, wyzywa innych z emfazą do walki, a przynajmniej odgraża im się poza oczy, gdy jednak przyjdzie do spotkania, uchyla się od niego lub kryje tchórzliwie. Naturalnie spotyka go ostatecznie hańbiąca kara.

Bragadoccio był popularny i spotykamy się z jego imieniem w elżbietańskiej literaturze polemicznej. Tak nazywa Harvey Nashe'a, a dla Lyly'ego tworzy analogiczną nazwę Papadoccio — od tytułu antymartynistycznej broszury jego *Pap with a Hatchet (Papka na toporze* — przysłowiowe wyrażenie „podawać dziecku papkę na toporze“ przypomina słowa Kmicica „Naści piesku kiełbaski“, wypowiedziane, gdy wsadzał swą „kiszkę“ z prochem w gardziel szwedzkiej kolubryny).

W przysłowie wszedł również Giermek Dam *(the Squire of Dames)*, który, spełniając zbyt gorliwie żartobliwy rozkaz pani swego serca, dużo nagrzeszył i za karę musi błądzić po świecie, póki pokaźnej liczbie jego miłosnych triumfów nie dorówna liczba zebranych „koszów“. Tu już fantazja Spensera wkracza charakterystycznym sposobem w dziedzinę drastyczności.

W jeszcze wyższym stopniu zachodzi to w epizodzie, powtarzającym dzieje Menelausa, Heleny i Parysa. Zazdrosny, chciwy i pozbawiony godności osobistej starzec Malbecco również wszedł w czasach elżbietańskich w przysłowie. Imiona jego żony Helenory i jej uwodziciela Paridella są umyślnemi przetworzeniami imion greckich pierwowzorów. Koniec historji bynajmniej nie licuje z purytanizmem Spensera. Opuszczona przez Paridella Helenora zawędrowała pomiędzy satyrów. Tam odszukuje niewierną mąż i chce jej wszystko wybaczyć, ale ona ani myśli do niego wrócić — bo jej dobrze w nowem towarzystwie.

23. Motywy klasyczne i romantyczne. Wogóle postaci starożytnej mitologji pojawiają się dość często. Wybitną rolę odgrywają Nereidy. Bożek morski Proteusz porywa jedną z bohaterek i przywraca jej wolność dopiero za wstawieniem się Neptuna. Epizod ten przyozdobił poeta opisem wesela Tamizy (w języku angielskim męskiego rodzaju) z zatoką Medway. W uroczystości tej biorą udział rzeki Anglji i Irlandji, a nawet niektóre nowoodkryte amerykańskie. Wogóle prócz autentycznej mitologji dużo jest własnych pomysłów Spensera, wysnutych z klasycznych motywów. Rycerz Marinell (od łacińskiego *mare* = morze) jest synem jednej z Nereid, Sir Satyrane synem satyra. Satyrzy niezawsze są uosobieniem zmysłowości, czasem nawet uciemiężona

niewinność znajduje w nich obrońców, co później naśladował Fletcher w *Wiernej pasterce.*

Postaci greckiej mitologji i klasyczne pojęcia o świecie nadzmysłowym łączą się z fantastycznemi tworami średniowiecznego romansu. Wychowawcą Artura jest Merlin, do którego udaje się Britomart, gdy w czarodziejskiem zwierciedle ujrzała twarz nieznanego sobie jeszcze Sir Artegalla, ażeby wyjaśnił, kim jest ten piękny młodzian, przeznaczony jej przez niebo na męża.

24. Artystyczne wady „Królowej elfów". Wogóle Spenser z najróżnorodniejszych żywiołów stworzył swój świat odrębny. Lecz połączenie niezgodnych motywów często musi razić. Mniejszym błędem jest brak prawdopodobieństwa, którego nikt nie wymaga wobec fantastycznego charakteru epopei. Mimo to struna wydaje się przeciągnięta, gdy w księdze VI Sir Calidore zabija pasterską laską tygrysa i nawet bliżej niewytłumaczonym sposobem odcina mu głowę.

Prócz tego w *Królowej elfów* panuje pewien zamęt. Trudno czytelnikowi dotrzymać kroku wulkanicznej wyobraźni poety, który nieraz sam gubi się w labiryncie postaci i przygód. Lecz najsłabszą stroną niedokończonej epopei Spensera jest pewna stereotypowość wypadków. Mimo wszelkich wysiłków, jakie autor czynił, aby jej zapobiec, w olbrzymim poemacie niejedno powtarza się z drobnemi zmianami po parę razy. Ostatecznie jeden pojedynek zawsze podobny jest do drugiego — zwłaszcza, gdy cnota musi w nim triumfować, jedno porwanie musi przypominać drugie — zwłaszcza, gdy zagrożona niewinność musi wyjść cało, a zamach na nią ponieść zasłużoną karę. Jest to — *si parva licet comparare magnis* — coś podobnego do dzisiejszych romansów kryminalnych, w których detektyw dostaje się w moc zbrodniarzy i staje w obliczu śmierci, ale czytelnik wie dobrze, że włos nie może spaść mu z głowy.

Spenser radził sobie, urozmaicając sytuacje własnemi pomysłami, nieraz bardzo szczęśliwemi — jeden z pojedynków odbywa się w rzece — i zapożyczając się w całej literaturze, jaka stała mu otworem. Czerpał więc ze starożytnych podań, z *Pisma św.* — Sir Artegall powtarza z niewielkiemi zmianami sławny sąd Salomona, — z romansów rycerskich, z wielkich poematów epickich swych poprzedników — gdy w Gmachu Rozkoszy spotykamy mnóstwo zwierząt, w które Akrasia zamieniła ludzi, odrazu przychodzi na myśl Cyrce z *Odyssei*, — szczególnie z niewyczerpanego w inwencji Arjosta — z niego wzięty jest epizod, odpowiadający treścią komedji *Wiele hałasu o nic.* Mimo to z natury rzeczy często popadał w monotonję, która jest najcięższą

artystyczną wadą *Królowej elfów*. O moralnych dość powiedziało się powyżej.

25. Idea poematu. Właściwą treścią jest wiecznie trwająca walka między dobrem a złem. Ona tylko nadaje poematowi pewną jedność wewnętrzną. Doskonałość etyczną można zdobyć jedynie ofiarą, trudem i cierpieniem. Bojowaniem jest żywot człowieczy. Zgodnie z ideałami humanistycznemi znakiem widomym piękna moralnego jest sława, wcielona w postać Glorjany. W usta uzupełniającej tę postać Belfeby Spenser włożył zwrotkę, którą nie bez słuszności zachwyca się Courthope, mówiąc, że w *Orlandzie szalonym* nie znajdzie nic równie wzniosłego *(lofty)*. Jest to odpowiedź na pytanie, gdzie szukać Czci *(Honour)*.

Wśród bojów, borów, w morskich burz bałwanach
Szukajcie, za nic mając trud i trwogi,
Bo człowiek, w czterech gnuśniejący ścianach,
Nie znajdzie nigdy do jej gmachu drogi.
Sam Bóg postawił Znój, gdzie jego progi,
I straż bezsenną zwierzył mu od wieka,
Gościniec zasię zawsze wiódł połogi
W Rozkoszy pałac — ujrzysz go zdaleka,
A brama, w dzień i w noc otworem stojąc, czeka.

Wzmianka o „gnuśnieniu w czterech ścianach“ wyszydza tu zwalczany przez protestantów ideał klasztornej ascezy. Wyrażenie oryginału jest „bezczynna cela“ *(idle cell)*. Tłumacząc tę zwrotkę, usiłowałem naśladować aliterację, której Spenser obficie używa.

Jego epopeja nie dorównywa pierwowzorom Wergilego, Tassa i Arjosta, ale w Anglji cieszyła się olbrzymiem powodzeniem i wywarła potężny wpływ nie tylko na pokolenie elżbietańskie. Znał ją dobrze Milton, który niejednego nauczył się od swego poprzednika, przejęli się nią silnie niektórzy romantycy.

26. Podrzędne utwory Spensera. Szereg utworów Spensera ma znaczenie podrzędne i właściwie interesuje tylko historyków literatury ze względu na trudne nieraz do odcyfrowania aluzje do współczesnych stosunków i wzmianki autobiograficzne.

Opowieść matki Hubberd *(Mother Hubberd's Tale)* bardziej zbliża się do Chaucera, niż którykolwiek inny utwór poety. Jest to rodzaj średniowiecznego *fabliau*, pozbawionego tylko charakterystycznej zwięzłości. Satyra przybiera tu ostrą formę. *Opowieść* musiała być owocem pierwszych niepowodzeń autora w wielkim świecie stolicy przed wyjazdem do Irlandji w r. 1580.

Astrophel jest przybraną w szatę pasterskiej konwencji elegją na bohaterską śmierć Sir Filipa Sidney. Dzisiejszego czytelnika musi razić przedstawienie wojny jako polowania na dra-

pieżne zwierzęta. Dziwne, że poeta nie zużytkował sławnego epizodu z kubkiem wody, który ciężko ranny Sidney odjął sobie od ust i oddał bardziej spragnionemu żołnierzowi.

Łzy muz *(The Tears of the Muses)* zawierają krytykę sceny ludowej, której poeta przeciwstawia „miłego Willy'ego, zmarłego niedawno". Usiłowano tę aluzję odnieść do chwilowego milczenia Szekspira. Dziś najwięcej zwolenników ma teorja, że Spenser myślał o Lylym, który około tego czasu przestał pisać swe komedje, odznaczające się elegancją i dobrym smakiem.

27. „Colin Clout po powrocie do domu". Najciekawszy z tych drobnych utworów ma tytuł Colin Clout po powrocie do domu *(Colin Clout come home again)*. Zawiera wspomnienia z podróży do Anglji w towarzystwie Sir Waltera Ralegh, nazwanego tu „Pasterzem Oceanu" (wedle nazwiska, jakie Ralegh dał sobie samemu w poemacie *Cyntja)*, oraz pobytu na dworze. Colin odpowiada tu na pytania grona innych pasterzy i pasterek. Zajmujące jest wyliczenie i charakterystyka szeregu znanych współczesnych osób płci obojga, którym Spenser nadaje nieraz bardzo przejrzyste nazwiska. Tak np. Grindal figuruje jako Algrind. Między poetami spotykamy tajemniczego Aetjona (od greckiego ἀετός = orzeł). Prawie na pewno można twierdzić, że nie oznacza on Szekspira. Wogóle wszelkie przypuszczenia co do osobistych stosunków między oboma największymi poetami ich epoki są tylko nieszkodliwemi rojeniami starszych biografów Spensera. Aetjonem jest może Drayton. Warto dodać, że Abel Lefranc, posługując się subtelnościami heraldyki, między innemi na tym ustępie oparł swą ekscentryczną hipotezę, przypisującą autorstwo dzieł Szekspira lordowi Stanley.

Jak wspomniałem, poemat zawiera dużo pochlebstw dla Elżbiety (Cyntji). Ale obok tego mieści gorzką krytykę życia dworskiego. Nie żyć pasterzowi tam, gdzie każdy stara się „pogrążyć drugiego w ohydę niełaski" i wzróść samemu. I nauki mają niewielką wartość, uważa się je za „fraszki, zatrudniające bezczynne mózgi".

28. „Amoretti". Sonety, którym poeta dał tytuł Amoretti, cieszyły się wielką, w części tylko zasłużoną sławą. Niestety są mało oryginalne. Nie tylko myśli, ale często nawet ich wyrażenie bywa zapożyczone z Tassa, Ronsarda i z całego szeregu innych poetów włoskich lub francuskich. Spenser nie wzniósł się tu ponad niezrozumiały dla nas literacki komunizm swego wieku. Oryginalny był jedynie w formie. Nie zachował włoskiego porządku rymów, lecz najczęściej wprowadzał własny, który schematycznie wyraża się tak: *abab bcbc cdcd ee*. Parokrotnie użył

także swego ulubionego efektu, czyniąc ostatni wiersz o stopę dłuższym.

29. „Epitalamjum“ i „Protalamjum“. *Amoretti* były owocem miłości do Elżbiety Boyle. Gdy uczucie to miało zostać uwieńczone dozgonnym związkiem, poeta uwiecznił uroczysty dzień przepiękną pieśnią liryczną Epitalamjum, którą można uważać za szczyt jego twórczości. I tu spotykamy się z pożyczkami z różnych źródeł np. z biblijnej *Pieśni nad pieśniami* i z Ronsarda, ale całość jest wzniosłym hymnem miłości, mającym mało równych sobie w literaturze światowej. Między treścią a formą panuje wspaniała harmonja, a mówiący o echu refren — znów sześciostopowy — kończy każdą zwrotkę tak, jakby rzeczywiście dźwięk wyrazów podawał górom i dolinom.

Protalamjum, wiersz o podobnym przedmiocie, ale pisany już dla kogo innego, mianowicie dla sióstr Somerset, należy również do najpiękniejszych utworów Spensera.

Hymny do miłości i piękności *(Hymnes to Love and Beauty)* powstały wcześnie, w druku ukazały się jednak na krótko przed zgonem poety, który odział tu w formę liryczną teorje Platona z *Uczty i Fajdrosa*, tak pojęte, jak podał mu je włoski humanista Ficino w swym komentarzu. Stąd też pewne podobieństwo do znanego ustępu z *Dworzanina*. W napisanych później Hymnach na cześć niebiańskiej miłości i piękności *(Hymnes in honour of Celestial Love and Beauty)* Spenser zastosował filozofję platońską do tajemnic wiary chrześcijańskiej. I tu są wielkie zalety poetyckie, ale efekt ich osłabia dydaktyzm.

30. Proza Spensera. Prozaiczna rozprawa Pogląd na stan Irlandji *(A View of the state of Ireland)* ma formę dialogu. Dowodzi, że sekretarz lorda Grey'a dobrze rozpatrzył się w stosunkach nieszczęsnej wyspy, ale nie umiał wznieść się na bezstronny punkt widzenia. Dla ludności tubylczej nie ma nic prócz wzgardy dumnego najeźdźcy dla pokonanych barbarzyńców. Jeżeli możemy przyklasnąć oburzeniu na wynarodowionych Anglików, którzy stali się najzawziętszymi wrogami swych rodaków, to już z mniejszą sympatją czytamy plany rozmieszczenia w różnych miejscowościach załóg, aby Irlandczyków utrzymać w ryzach, i nałożenia nowych podatków na utrzymanie tych oddziałów. Ale poprostu cierpliwość można stracić, gdy Spenser broni Grey'a przed zarzutem okrucieństwa, mówiąc, że mógł był znacznie więcej ludzi ukarać śmiercią, ale wstrzymał się od tego. Dowiadujemy się również, że srogi namiestnik sąd na buntowników złożył z ich własnych krewnych, nawet ojców — i ci pła-

kali, ale musieli wydawać potępiające wyroki, jak mówi Spenser, w imię sprawieliwości.

Pod koniec r. 1580 pod Smerwick zmusił do poddania się na łaskę i niełaskę 600 Włochów i Hiszpanów, którzy walczyli w szeregach irlandzkich, i rozbroiwszy, kazał ich w pień wyciąć. Spenser, który był naocznym świadkiem tego okropnego czynu, broni go, zaprzeczając, jakoby namiestnik przed kapitulacją obiecał był im życie, i dodaje, że nie mogli wykazać się przynależnością do armji hiszpańskiej. Zresztą „trzeba z nimi było postąpić tak, jak postąpiono". Drugą próbę usprawiedliwienia tej rzezi spotkamy w w. XIX u Karola Kingsley.

31. **Ogólna charakterystyka Spensera.** Zdaje się, że charakter autora *Królowej elfów* był, jak jego poezja, zbiorem sprzeczności. Purytańskie wpływy napiętnowały jego umysł surowym duchem Starego Testamentu, ale nie zdołały zabić umiłowania piękna, które pociągało poetę zarówno w formie klasycznej, jak i w postaci średniowiecznych podań. Twarda etyka protestancka z odcieniem kalwinizmu nie potrafiła przeszkodzić temu, że w jego dziełach zmysłowość bucha nieraz jasnym płomieniem, a czasem przybiera niebezpieczniejszą jeszcze formę drastycznej humorystyki. Ale Spenser wszystko oglądał przez pryzmat poezji i przedstawiał tak, jak mu ten pryzmat pokazał. Miał dużo zmysłu malarskiego, a jego opisy posiadają typową bujność odrodzenia.

32. **Język Spensera.** Należy jeszcze dodać słów parę o jego języku. Ben Jonson wyraził się zgryźliwie, że nie jest to język żadnego czasu. Miał zapewne słuszność, ale jego zarzut nie przynosi poecie ujmy. Gdy Spenser zaczynał pisać, mowa angielska nie wyszła była z okresu przejściowego i niezupełnie dojrzała do twórczości poetyckiej w większym stylu. W takich okolicznościach poeta ma prawo swobodnie traktować materjał językowy. Spenser może zbyt wydatnie korzystał z tego prawa. Lecz treść dwóch jego najważniejszych utworów oddalała się bardzo od codziennego życia, z którem niewiele ma wspólnego alegoryczna sielanka i alegoryczna epopeja. Tłem obu jest świat wyśniony, niebardzo podobny do rzeczywistego. Poeta pragnął ton dostroić do treści, stąd też świadomie dążył do jak największego oddalenia się od potocznej mowy.

Czynił to przy pomocy archaizmów, których używał z upodobaniem, wskrzeszając zapomniane wyrazy i wyszłe z obiegu formy fleksyjne. Często spotykamy się u niego ze znaną z języka niemieckiego formą bezokolicznika na *-en*, z imiesłowem czasu teraźniejszego, zakończonym nie na *-ing*, lecz na *-end*, z imie-

słowem przeszłym o prefiksie *y-* (niemieckie *ge-*) i innemi tego rodzaju przeżytkami. Szczególnie *Kalendarz pasterza* jest pod tym względem niezmiernie obfity. Dość częste są neologizmy, a ich znaczna część opiera się na języku francuskim. Ale niepodobna zaprzeczyć, że wszystkie te ekscentryczności są w harmonji z rozmowami pasterzy z konwencjonalnej sielanki, błędnych rycerzy i postaci mitologicznych, przeniesionych w średnie wieki. Praktyki językowe Spensera mógł potępiać pedantyzm, ale lepszy sąd o nich wydała żywa mowa, która wiele archaicznych wyrażeń przyjęła od niego zpowrotem jako swą własność i wiele neologizmów jako dar od niego umieściła w swym skarbcu.

33. Wpływ Spensera. Trudny miejscami język poety w niczem nie zaszkodził popularności jego utworów. Nie tylko elżbietańska, ale cała poezja angielska zawdzięcza Spenserowi wiele co do formy. Właściwy twórca wiersza białego, Marlowe, musiał być pilnym czytelnikiem jego dzieł i niewątpliwie za jego przykładem tak hojnie zdobił swój pięciostopowiec aliteracją, potępianą przez współczesnych krytyków, którzy powoływali się na zdanie Chaucera. Część poetów elżbietańskich można zaliczyć do szkoły Spensera, gdyż naśladują jego barwne i błyskotliwe opisy, podobnie, jak on, użytkują motywy mitologiczne, łączą je z średniowiecznemi, nie gardzą alegorją, lubują się w żywiole sielankowym, wreszcie obok tego wszystkiego często wysuwają problemy religijne. Pewna sztuczność tego połączenia, widoczna już i u mistrza, jest charakterystyczną cechą ich twórczości. I na przyszłość miały dzieła Spensera pozostać ulubioną lekturą poetów.

ROZDZIAŁ IV.

LYLY, SIDNEY, NASHE.

1. Rozkład treści w dalszych dziejach literatury elżbietańskiej. Przedstawiwszy początki okresu t. j. pierwszą jego dobę, słabo tylko zapowiadającą dalszą świetność, i poświęciwszy osobny rozdział twórczości największego epika i liryka, przechodzę do czasów największego rozkwitu literatury. Nie mogę zbyt ściśle trzymać się jej rodzajów, gdyż zbyt często wynikłoby z tego rozerwanie twórczości poszczególnych poetów. Poezja i proza, dramat i powieść wciąż oddziaływały na siebie. Idealny podział, który czyniłby zadość wszystkim względom, nie jest możliwy, a jednak trzeba trzymać się jakiejś zasady. Wobec tego wybrałem następujący system: Z reguły wprowadzam rozkład

treści wedle rodzajów literatury, ale mówiąc o ich głównych przedstawicielach, odrazu włączam utwory, które właściwie należałyby gdzie indziej, o ile nie odegrały i tam zbyt ważnej roli. Ponieważ zaś najważniejszy ze wszystkiego jest dramat, niedramatyczną twórczość dramaturgów przeważnie przedstawię dopiero przy dziejach sceny.

2. Lyly. Życiorys. Wyjątkiem musi być John Lyly (1554? do 1606), który i w dziejach prozy i w dziejach komedji elżbietańskiej zasługuje na równie baczną uwagę. Jako autor dramatyczny należał do grupy, nazywanej zwykle uniwersytecką *(University Wits)*, stał jednak nieco na uboczu i nie wiemy, czy brał udział w gorączkowem i niemoralnem życiu tej cyganerji. Wiadomo, że pochodził z Kent, był w Oxfordzie, że później ożenił się, miał dzieci i zasiadał w parlamencie. Poza niefortunnym udziałem w polemice z Martynistami nie pisał pamfletów. Zanim zaczął tworzyć dla sceny i daremnie starać się o stanowisko mistrza zabaw królewskich *(Master of the Revels)*, zadziwił i zachwycił publiczność swoim „romansem moralnym“, który jednak dał mu tylko sławę i popularność, ale nie dał materjalnego dobrobytu. Lyly'emu nie powiodło się w życiu. Pozostał biedakiem i raz nawet był w więzieniu z długi.

3. „Eufues“. Źródła i treść. Eufues, anatomja rozumu *(Euphues the Anatomy of Wit)*, dzieło, które miało na jakiś czas sprowadzić na bezdroża nie tylko prozę literacką, ale i styl rozmów wyższego towarzystwa, pojawiło się w handlu księgarskim w ostatnich dniach r. 1578 (starego stylu). W r. 1580 wyszła część druga p. t. Eufues i jego Anglja *(Euphues His England)*.

Książka nie była oryginalna. Powstanie swe zawdzięczała popularności takich utworów, jak *El Relox de Principes* (po angielsku *The Dial of Princes — Kompas —* lub *Zegar słoneczny — dla książąt)* Hiszpana Guevary i *Il Cortegiano* Castiglionego. Pierwszą tłumaczył już był lord Berners († 1553), ale lepszy i sławniejszy przekład ogłosił w r. 1557 Tomasz North. Drugą wydał w cztery lata później Hoby. Głównem źródłem Lyly'ego był Guevara, którego Anglik przerobił i uzupełnił, wplatając ustępy z Cycerona i Plutarcha.

Eufues, którego greckie imię (od *εὖ* i *φύω*) zapowiada ideał młodzieńca, przybywa z Aten do Neapolu i poznaje tu narzeczoną przyjaciela Filautusa. Następuje konflikt między przyjaźnią a miłością, która zwycięża. Lecz płocha Lucylla znajduje wkrótce trzeciego z rzędu kochanka, a jej niestałość staje się powodem gorzkich wyrzutów i wzgardy. W drugiej części Eufues i Filautus przybywają do Anglji. Tu Filautus kocha się naprzód

nieszczęśliwie w jednej kobiecie, potem z wzajemnością w drugiej, a Eufues odgrywa tylko rolę filozoficznego komentatora wypadków.

Jak widzimy, treść powieściowa jest niezmiernie uboga, co rzuca się w oczy przy długości książki. Sam autor jednak traktuje treść tę jako rzecz podrzędną i bynajmniej nie sili się ani na nią, ani na spoistość budowy. Jego przedmiotem jest filozofja życia, którą wykłada w dialogach, wplatanych przemowach i listach, wreszcie w dołączonych rozprawach Eufuesa. Znajdujemy tu myśli o przyjaźni i miłości, o błędach młodego wieku, o zepsuciu, panującem na uniwersytecie... ateńskim, któremu Lyly, żeby trudniej było zgadnąć, o co idzie, przeciwstawia między innemi Oxford i Cambridge, o płochości kobiet wogóle, o piękności i innych zaletach Angielek w szczególności, o przyrodzie Anglji, o ateizmie, nieledwie nie *de omni re scibili.*

Postać samego bohatera niebardzo udała się, gdyż Eufues, dopuściwszy się nie bez obłudnej chytrości zdrady przyjaciela i odbiwszy mu kochankę, gdy ta zkolei zdradziła, przemawia do niej tonem surowego cenzora moralności, stawiając ją narówni z szeregiem heter starożytnych. Podobny moralizatorski ton stosuje do wszystkiego, przyczem argumenty często wkraczają w zakres sofistycznej dialektyki. Nowoczesny czytelnik, przystępujący do lektury bez celów naukowych, zaśnie przy drugiej lub trzeciej stronie, ale za czasów Elżbiety podobne rozprawy były modne, a *Eufues* zyskał ogromną popularność także dzięki swemu stylowi, który był dziełem dobrego namysłu i pedantycznego wycyzelowania.

4. Styl eufuistyczny. I tu Lyly był niezbyt oryginalny. Nie tylko bowiem naśladował styl hiszpańskiego pierwowzoru, ale nie był nawet pierwszym Anglikiem, który to czynił. W r. 1576 **Jerzy Pettie** ogłosił swój Pałac rozkoszy *(Petite Pallace of Pettie his pleasure)* o stylu, posiadającym wszystkie cechy, spopularyzowane później przez Lyly'ego — prócz jednej.

Oto charakterystyka eufuizmu, którą powtarzam z drobnemi zmianami za jego najlepszym znawcą, F. Landmannem:

Pomiędzy poszczególnemi zdaniami okresów i wyrazami zdań panuje dokładna równowaga. Tym sposobem zdanie odpowiada zdaniu, rzeczownik rzeczownikowi, przymiotnik przymiotnikowi, czasownik czasownikowi — zwykle parami, czasem trzy i więcej razy. Zachodzi przytem symetryczność treści, polegająca bądźto na analogji, bądź na przeciwstawieniu.

Uwydatnia go również aliteracja, wprowadzana obficie, a w kunsztownych formach, wedle wzorów *abab*, *abcabc*,

abba — i t. p. Guevara używał asonancji, którą Lyly zastąpił zgodnie z duchem swego języka. Niekiedy posługuje się igraszką wyrazów, polegającą na podobieństwie tych słów, które sobie odpowiadają. Rzadziej wzmacnia równoległość rymem.

Dalszą zasadniczą cechą tego stylu, dopiero przez Lyly'ego wprowadzoną, jest gromadzenie krótkich porównań, oświetlających tę samą rzecz po kilka lub kilkanaście razy. Autor *Eufuesa* brał je często z dziejów starożytnych, ale przedewszystkiem z *Historji naturalnej* Plinjusza, która w pełni zasłużyła na dawane jej przez angielskich krytyków miano nienaturalnej. Uczyła np., że łzy jelenia są słodkie, a łzy dzika słone, że pewne rośliny i minerały wywierają decydujący wpływ na ludzkie postępki. Jedna z postaci kobiecych Lyly'ego odtrąca zaloty słowami: „Choćbyś miał w zanadrzu roślinę Araksa, najgroźniejszą dla dziewictwa, to wszakże ja mam kamień z góry Tmolus *(that grows on Mount Tmolus)*, który broni czystości".

Lyly lubował się również w figurze retorycznej, zwanej *epanorthoris* (poprawienie), często więc wypowiadał jakąś myśl, lecz natychmiast dołączał jej modyfikację, którą zawsze zaczynał od sakramentalnego „Tak, ale... *(Ay, but...)*".

Zdawałoby się, że styl eufuistyczny jest stekiem pedanterji i dziwactwa, zasługuje więc tylko na uśmiech politowania. Tymczasem mimo wszystko — zwłaszcza u samego Lyly'ego — posiada zalety celowości i przejrzystości, a pod szatą wyszukanych porównań kryje się czasem myśl, nienowa wprawdzie, lecz trafna, a wyrażona z precyzją. Oto przykład (bez naśladowania w tłumaczeniu aliteracji):

„Będąc bezczynnym, człowiek jest skłonny do wszelkiej nieczystości, bo gdy umysł pozbawiony jest ćwiczenia, człowiek pozbawiony jest uczciwości. Czyż rdza nie przeżera najtwardszego żelaza, jeżeli go nie używają? Czyż mól nie zjada najpiękniejszej szaty, jeżeli jej nie noszą? Czyż mech nie rośnie na najgładszym kamieniu, jeżeli go nie ruszają? Czyż bezbożność nie zaraża najmądrzejszego, jeżeli odda się próżniactwu? Czyż stojąca woda nie zamarza prędzej, niż płynący potok? Czyż siedzący nie zapada w sen prędzej, niż chodzący? Czyż powszechne doświadczenie nie głosi myśli, że najżyźniejsza ziemia nie wydaje nic prócz chwastów, jeżeli jej nie uprawiają?"

5. Wpływ książki Lyly'ego na ogół współczesnych był olbrzymi. Stylem eufuistycznym mówiono na dworze i między arystokracją, pisano nim nie tylko podobne romanse, ale i najrozmaitsze utwory odmiennych rodzajów — przedmowy do dramatów i broszury polemiczne. Naśladując popularną „powieść moralną" tworzono na jej wzór niby opowiadania, prawie zupełnie

pozbawione akcji, a zato pełne mniej lub więcej taniego filozofowania na różne tematy. Wskrzeszano postać samego Eufuesa — a raczej wydobywano go z pustelni w Silexedra, gdzie miał oddawać się rozmyślaniom, — jego wymienienie na karcie tytułowej przez jakiś czas zapewniało książce pokupność. Gdy zaś rodzaj sprzykrzył się dzięki obfitości podobnych naśladowań, i górę wziął nad nim nowy typ, reprezentowany przez *Arkadję* Sidney'a, a więc romans z przygodami rycerskiemi, przebraniami, przymieszką sielanki i o swoim odrębnym stylu, jeszcze przez jakiś czas z początkiem ostatniego dziesiątka wieku utrzymywał się styl eufuistyczny. Ale już coraz bardziej wychodził z mody i coraz częściej bywał przedmiotem parodji.

W naśladowaniach lepiej, niż u samego Lyly'ego uwydatniają się ujemne cechy eufuizmu, przedewszystkiem sztuczność i pretensjonalność, a następnie kryjąca się między porównaniami, jak wąż wśród kwiatów, sofistyka. Jedna z bohaterek Greene'a skarży się, że gdy zalotnik „przystąpi do swych porównań", biedna kobieta nie może się oprzeć. Rzecz jasna, że w każdym wypadku, czy mówi się „czarne", czy „białe", można w fantastycznej historji naturalnej, czy w dziejach starożytnych znaleźć odpowiedni przykład na poparcie twierdzenia.

6. Wpływ na Szekspira. Przybycie młodego Szekspira do Londynu przypadło jeszcze na czas popularności *Eufuesa* i dzieła wielkiego dramaturga dostarczają mnóstwa przykładów wpływu. Styl naśladował tylko wyjątkowo, ale często zapożyczał się co do myśli, wyrażeń, przenośni, porównań i igraszek wyrazów. Pomysł *Straconych zachodów miłości* powstał może pod wpływem niektórych miejsc *Eufuesa*, głoszącego ustawicznie wyższość filozoficznych dociekań nad miłością. Sam tytuł komedji ze swą aliteracją *(Love's Labours Lost)* przypomina inne miejsce. Konflikt między miłością a przyjaźnią w *Dwóch panach z Werony* poeta miał w źródle tej sztuki, ale i tu sławna książka Lyly'ego mogła wywrzeć nieco wpływu. Co zaś do poszczególnych wyrażeń, to dość powiedzieć, że czytając swego czasu pierwszą część *Eufuesa* (i to nieco skróconą, w wydaniu hajlbrońskiem Landmanna), zanotowałem sobie mimochodem około 30 miejsc, których reminiscencje znajdzie się u Szekspira. Jedno z nich to ostatnie zdanie przytoczonego powyżej dłuższego ustępu: W *Antonjuszu i Kleopatrze* (1606 lub 1607!) czytamy:

> Rodzimy chwasty, gdy odłogiem leży
> Nasz bystry umysł...

Poprostu romans moralny Lyly'ego, przeczytany przez Szekspira w młodości, wbił mu się tak w pamięć, że wielki poeta

przez długie lata bezwiednie powtarzał myśli i zwroty *Eufuesa*, jakkolwiek jego autor już wyszedł z mody, a i sam Szekspir widocznie zdawał sobie sprawę z jego śmieszności, gdyż go parokrotnie parodjował — np. w postaci Polonjusza w *Hamlecie* i w *Henryku IV* (Cz. I, II, 4 — Falstaff w roli króla).

7. Sir Filip Sidney. Życie. Sir Filip Sidney (1554—1586) miał niewątpliwie wybitne zdolności literackie, próbował ich na różnych polach i wywarł znaczny wpływ na współczesnych. Jednakże twórczość jego była tylko owocem wolnych chwil krótkiego, a pełnego zmiennych kolei życia, w części owocem przymusowej bezczynności.

Ukończywszy szkołę w Shrewsbury i zaprzyjaźniwszy się tam z poetą Grevillem, późniejszym lordem Brooke, Sidney był na uniwersytecie w Oxfordzie, później wyjechał zagranicę. W czasie Nocy św. Bartłomieja był w Paryżu i schronił się do domu swego przyszłego teścia Walsinghama, któremu prawo narodów zapewniało bezpieczeństwo jako ambasadorowi. Dłużej bawił między innemi w Wiedniu i w Wenecji. Podróżował do r. 1575. Po powrocie był obecny w Kenilworth, gdy wuj jego Leicester przyjmował tam królowę. Dzięki wpływom ulubieńca Elżbiety młodzieńcowi stała otworem droga do wyniesienia i zaszczytów. Nie umiał jednak zżyć się z atmosferą dworu, chować do kieszeni zniewag i nie chciał schlebiać nikomu, nawet królowej. Temperament i żądza sławy wołały go gdzie indziej, pragnął uczestniczyć w morskich wyprawach na drugą półkulę. Elżbieta stale odmawiała zgody.

Jeżeli sonety Sir Filipa nie są poetycką fikcją, to przeszedł tragedję miłosną. Na pewno wiemy tylko, że miał zaślubić Penelopę Devereux i ojciec jej, hr. Essex zgadzał się na związek, ale królowa postanowiła inaczej. W r. 1577 Sidney posłował do Niemiec, później znów skazany był na życie dworskie. W r. 1579 pokłócił się przy tennisie z hrabią Oxford, lecz Elżbieta nie zezwoliła na pojedynek. Gdy młodzieniec nadobitkę odważył się jej powiedzieć otwarcie, co myśli o jej planach małżeństwa z księciem Anjou, popadł w niełaskę i usunął się w zacisze jednej z posiadłości swej siostry, hrabiny Pembroke i tu dla niej napisał *Arkadję*.

Wróciwszy na dwór, zasiadł w parlamencie, a w r. 1583 poślubił córkę Walsinghama. W dwa lata później królowa raz jeszcze odmówiła mu pozwolenia na udział w pewnej wyprawie morskiej (Drake'a), natomiast po jakimś czasie otrzymał komendę we Flandrji. Zaledwie jednak wyrwał się na szersze pole działania, odniósł, dowodząc szarżą konnicy pod Zutphen, ciężką

ranę postrzałową i umarł z niej po parotygodniowych cierpieniach.

Sidney nie przywiązywał wagi do swej twórczości literackiej i wszystkie jego pisma wyszły pośmiertnie, ale przedtem długo kursowały w rękopisach. Zanim przystąpię do omówienia jego sonetów, muszę parę słów poświęcić innemu poecie, który na tej niwie zebrał obfite żniwo rozgłośnej, a niezasłużonej sławy.

8. Watson. Długi szereg elżbietańskich sonecistów rozpoczyna Tomasz Watson (1557—1592), który w r. 1582 wydał zbiorek Hekatompatja czyli Namiętna setka erotyków (*ἑκατομπαθία or the Passionate Century of Love)*, jednając sobie odrazu wielką popularność. Współcześni wielbili go jako angielskiego Petrarkę, a jeszcze znany wydawca i komentator Szekspira Steevens stawiał „sonety“ jego wyżej od szekspirowskich. Sąd ten był z gruntu mylny. Miłosne liryki Watsona przedewszystkiem formalnie nie mają nic wspólnego z sonetami, gdyż przeważnie liczą po 18 wierszy, nie odpowiadają więc nawet wymaganiom Gascoigne'a. Prócz tego, co ważniejsze, nie są oryginalne i Watson w *Hekatompatji* w przeciwieństwie do powszechnej praktyki swych czasów w prozaicznym wstępie przed każdym utworem podaje swe źródła. Najchętniej korzystał z Petrarki i Ronsarda.

Zachęcony powodzeniem, pisał dalej. Drugi zbiór, drukowany już po jego zgonie p. t. Łzy uczucia czyli Miłość wzgardzona *(The Tears of Fancy — fancy* oznacza fantazję, kaprys lub przelotną, kapryśną miłość — *or Love Disdained)* zbliża się już przynajmniej liczbą wierszy do włoskich wzorów. Choć również nieoryginalny, nie zawiera już wstępów z podaniem źródeł. Albo więc Watson dostosował się do ogółu współczesnych, albo nie sam przygotowywał do druku swój drugi zbiorek.

9. Sonety Sidney'a. Sir Filip wyraźnie zastrzega się, że nie jest złodziejem cudzych pomysłów. I rzeczywiście nigdy nie zniża się do wplatania ustępów, przełożonych z włoskiego lub francuskiego. Chętnie jednak zapożycza się co do motywów. Stąd trudno zgodzić się z krytykami, którzy, jak Lamb, uważają jego sonety za owoc namiętnej miłości ku Penelopie Devereux. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pisał je między r. 1580 a 1584, a w r. 1581 Penelopa wyszła za lorda Rich i, jak Laura, zaczęła obdarzać męża licznem potomstwem. Sam poeta ożenił się w dwa lata później i był wzorowym małżonkiem, a zbiór elegij na jego śmierć p. t. *Astrofel*, a więc nazwany wedle imienia, pod jakiem występował w sonetach, poświęcono wdowie po nim. Zdaje się więc, że mamy do czynienia z poetycką fikcją, która na fakcie unicestwionych planów małżeńskich osnuła dzieje mi-

łosnego zawodu, w rzeczywistości nie istniejącego lub mającego bardzo łagodną formę. Z tem wszystkiem zaznaczyć należy, iż długo utrzymywała się tradycja nieszczęśliwej miłości Sir Filipa, a na dziejach jego niedoszłego związku i roli, jaką w tej sprawie miał odegrać brat panny, Robert, późniejszy hr. Essex, faworyt Elżbiety i ofiara swej nieposkromionej ambicji, osnuł podobno swój dramat *Pęknięte serce* Ford, człowiek stojący blisko domu siostry Sidney'a. Penelopa występuje w sonetach pod imieniem Stelli, a nazwisko jej męża (*rich* = bogaty) jest w jednym z nich przedmiotem igraszki wyrazów.

Sidney doskonale znał literaturę włoską, nawet i krytyczną. To też ze wszystkich Anglików przed Miltonem najbardziej zbliżył się do prawdziwej formy sonetu. W pierwszej połowie schemat rymów jest u niego zazwyczaj *a b a b a b a b*. W drugiej większość sonetów Astrofela i Stelli odstępuje od wzoru Petrarki dzięki końcowemu parzystemu rymowi, ale niektóre są poprawne. Zresztą Sir Filip odznacza się skłonnością do trudnych eksperymentów metrycznych. Stąd dwa jego sonety posiadają tylko po dwa rymy, któremi przez całych 14 wierszy są dwa wyrazy, będące przeciwstawieniem (raz *dark* = ciemny i *light* = jasny, drugi raz *day* = dzień i *night* = noc). I tu istniały zagraniczne pierwowzory. Spotykamy się także z innemi próbami w podobnym rodzaju.

Artystyczna wartość sonetów Sidney'a jest wielka i jeżeli namiętność jego była tylko poetycką fikcją, to dzięki wybitnemu talentowi poety odzywa się często akcentami łudzącej szczerości. O ile próbowalibyśmy sonecistów elżbietańskich sklasyfikować, Sidney'owi przypadłoby miejsce po Szekspirze, a przed Spenserem, za którym dopiero szedłby cały zastęp, z bardzo nielicznemi wyjątkami zasługujący na nazwę *imitatorum pecus*. Właściwie nawet należałoby zwrot ten zaostrzyć, mówiąc *plagiatores* zamiast *imitatores*.

10. „Arkadja". Treść i duch. Sir Filip odegrał donioślejszą rolę w dziejach literatury prozaicznej, pisząc romans nowego typu, który położył kres popularności *Eufuesa* i stylu eufuistycznego. Utwór ten powstał bez myśli o druku. Młodzieniec, zepchnięty chwilowo z widowni życia publicznego i dworskiego, osładzał sobie samotność, przelewając na papier rojenia swej wyobraźni, snute pod wpływem zamiłowania do przygód rycerskich i do żywiołu sielankowego swych ulubionych książek, *Arkadji* Włocha Sanazzara (1504) i *Diany zakochanej* Hiszpana Montemayora (1552). Jak Spenser, stworzył sobie własny kraj wyśniony, pełen cudów natury, szlachetnych książąt, tułających się

w przebraniu pasterskiem, oraz prawdziwych pasterzy i pasterek. I rozbicie okrętu musiało wejść w skład romansu — wszakże wiemy, że Sir Filip daremnie rwał się do wypraw morskich. Obrazy natury są poczęści owocem jego podróży. W szlachetnem postępowaniu osób przebija się własna dusza autora.

Treść bynajmniej nie jest uboga, jak w *Eufuesie*. Nie brak sytuacyj skomplikowanych — jeden z bohaterów używa przebrania pasterki i kochają się w nim równocześnie zwiedziony mąż i instynktownie domyślająca się prawdy żona. Jest cały szereg związanych z akcją epizodów. Sidney jednak bynajmniej nie wysilał się na prawdopodobieństwo i konsekwencję wątku. Przeplatał go malowniczemi opisami, poetycznemi rozmowami, wreszcie licznemi utworami wierszowanemi, w których swoim zwyczajem próbował sił w najrozmaitszych formach, w oktawie, tercynie, sekstynie prowansalskiej, często na ich podstawie tworząc własne, bardzo kunsztowne odmiany. Obok tego spotykamy również próby wiersza, opartego na iloczasie np. dystychu elegjackiego t. j. heksametru z pentametrem. Sidney musiał spłacić dług nagminnej chorobie. Naturalnie wobec mylnego założenia i jego wirtuozostwo formy było bezsilne, a wiersze, ułożone w klasycznych metrach były tylko „barbarzyńskim eksperymentem“, jak nazwał je później Tennyson w swym parodystycznym utworze. Ale niektóre liryki *Arkadji* należą do pereł poezji elżbietańskiej.

II. Styl. Sidney dał początek t. zw. arkadjanizmowi. Jak eufuizm, była to proza pełna afektacji. Krótkie, a liczne porównania Lyly'ego ustąpiły miejsca długim, szczegółowo wypracowanym. Aliteracja pojawia się rzadziej, i to tylko zwyczajna, a nie stosowana wedle sztucznych schematów. Sidney stanowczo nadużywa omówień, nadając im często cechy prosopopei. Oto cytowany przez J. W. H. Atkinsa w *Cambridge History of English Literature* opis szycia:

„Sama igła wzbraniałaby się oddalić od takiej pani, gdyby nie miała nadziei natychmiastowego powrotu do niej, przyczem sukno patrzyło na nią mnogiemi oczami i z miłością przyjmowało rany, zadawane przez nią“.

Nadto spotykamy się z różnemi innemi sztuczkami językowemi. Ulubionemi wyrażeniami Sidney'a są takie zwroty, jak „najsłodsza piękność i najpiękniejsza słodycz“. Niekiedy posuwa się on do konstrukcji łańcuchowej:

„Pomyślmy z rozwagą, rozważmy z uznaniem, uznajmy z podziwem, podziwiajmy z miłością i miłujmy z radością pośród naszych biadań...“

Z figur Sidney upodobał sobie oksymoron. Mówi np.: „Chociaż był nagi, nagość była dla niego strojem".

Niezawsze jednak styl *Arkadji* nosi cechy mimowolnej humorystyki. Niekiedy jest naprawdę efektowny. Szczególnie wdzięczne są pewne ustępy opisowe.

12. Wpływ „Arkadji". Jak powiedziałem, Sidney nie przeznaczał swojego romansu do druku. Pisał go dla siostry, co nawet uwydatniło się w tytule, będącym równocześnie dedykacją, *Arkadja hrabiny Pembroke (The Countess of Pembroke's Arcadia)*, i posyłał jej podczas pisania poszczególne arkusze. Gdy w r. 1590 przedsiębiorczy a nieuczciwy księgarz wydał utwór, rodzina nie żyjącego od czterech lat autora postarała się o drugie, poprawniejsze wydanie. Powodzenie było olbrzymie i wpływ rozległy, a trwalszy od wpływu *Eufuesa*. Arkadjanizm nie mógł utrzymać się długo, ale Arkadja jako wyśniony kraj sielankowej pogody i czułych pasterzy stała się bardzo popularną, a epizody posłużyły za materjał do różnych utworów, między innemi do akcji pobocznej *Króla Leara*, której bohaterami są Gloucester i jego synowie.

13. Gosson. Sidney zajmuje także poczesne miejsce między krytykami literackimi. W r. 1579 Stefan Gosson, który sam był poprzednio pisał dla sceny, lecz musiał zrazić się do niej i ulec wpływom purytańskim, ogłosił pamflet Szkoła nadużyć *(The School of Abuse)*. Potępiał tu bezwzględnie nie tylko dramat, ale i całą poezję, twierdząc, że jest rzeczą bezużyteczną, a nawet szkodliwą i niemoralną, że prowadzi do rozluźnienia obyczajów i tych, co ją uprawiają, i tych, co w ich dziełach szukają rozrywki. Jako jednego z siewców zepsucia napiętnował także Wergilego. Pracę swą, przybraną w szatę stylu eufuistycznego, poświęcił Sir Filipowi, który jednak bynajmniej jej nie pochwalił. Szczegółów nie znamy, ale Spenser pisze w październiku r. 1579 do Harvey'a:

„Nie słyszałem o żadnych nowych książkach, tylko o jednym człowieku, który napisawszy książkę p. t. *The School of Abuse* i zadedykowawszy ją Imci Sidney'owi, spotkał się w nagrodę ze wzgardą *(was for his labour scorned)*."

14. „Obrona poezji". Sidney postanowił odpowiedzieć i napisał Obronę poezji *(The Defence of Poesie* lub *Apologie for Poetrie)*. Zapewne była przeznaczona tylko dla grona wybranych, gdyż wyszła drukiem aż w r. 1595.

Sidney daleki tu jest od zwyczajnego tonu polemistów elżbietańskich, którzy od ogólniejszych kwestyj z lubością przechodzą do osobistych inwektyw, a nieraz do nicowania życia

przeciwnika. Z właściwą sobie rycerskością wcale nie wspomina o Gossonie. Zaczyna od żartobliwego stwierdzenia, że pisze *pro domo*, bo dla niego poezja jest najwyższem dobrem i przyjemnością — tak samo sławny jego nauczyciel jazdy konnej Pugliano zachwycał się najbardziej koniem. Wykazując na każdym kroku gruntowność swego klasycznego wykształcenia i bystrość umysłu, dowodzi, że poezja ma za zadanie „prowadzić i wznosić nas do tak szczytnej doskonałości, do jakiej tylko osiągnięcia zdolne są nasze zwyrodniałe dusze, upośledzone swem mieszkaniem z gliny". Powołuje się na pokrewieństwo poezji z filozofją, stwierdzone praktycznie i teoretycznie przez starożytnych, np. przez Platona. Przyznaje wieszczowi prawo użytkowania wszelkich materjałów, jakie są do rozporządzenia, — „od nieba Dantego do jego piekła". Jeżeli poezja nie zawsze spełnia swe wzniosłe cele, wina w tem nie jej, lecz ludzkiej ułomności. Poezja daje lepsze przykłady bohaterskich czynów, niż historja — wszakże można odpowiednio wybrać i traktować przedmiot. Sidney przechodzi następnie poszczególne rodzaje, i w liryce wspomina równocześnie o *Chevy Chase*, o Pindarze i o pieśniach, jakie słyszał na Węgrzech. Przechodzi wreszcie do uwag o współczesnym stanie poezji w Anglji.

Ta część szczegółowa jest słaba. Pochwały dostają się zarówno Chaucerowi i Surrey'owi, jak *Zwierciadłu dla dostojników*, a *Kalendarz pasterza* obok pochwał otrzymuje naganę za archaizmy, nie dające się usprawiedliwić obcemi przykładami. Wogóle Sidney zapatruje się na angielską poezję bardzo krytycznie i nie rokuje jej prędkiego rozwoju. Wszakże społeczeństwo traktuje jej adeptów, jak Wenecjanie ulicznych szarlatanów *(Mountibanck)*...

Ale najciekawszy jest ustęp o dramacie. Autor stoi twardo na gruncie *Poetyki* Arystotelesa. Chwali *Gorboduka* za jedność akcji, gani brak jedności miejsca i czasu. Dalej czytamy:

„A jeżeli tak jest w *Gorboduku*, o ileż gorzej we wszystkich innych" (sztukach), „gdzie ujrzysz Azję po jednej stronie, Afrykę po drugiej i tyle innych mniejszych królestw, że aktor, ukazawszy się, musi zawsze zaczynać od oznajmienia, gdzie jest, bo inaczej nikt nie uchwyci treści. To znów trzy damy będą zbierały kwiaty, a wtedy my musimy wierzyć, iż rzecz dzieje się w ogrodzie. Dalej słyszymy w tem samem miejscu o rozbiciu okrętu i wtedy zasłużymy na naganę, jeżeli nie uznamy go za skałę. Wypełza z głębi ohydny potwór, ziejący ogniem i dymem, a wtedy biedni widzowie mają obowiązek uważać scenę za jaskinię. Tymczasem wpadają dwa wojska, przedstawione przy pomocy czterech mieczów i tarcz, a wtedy któreż twarde serce nie przyjmie tego jako regularnej bitwy? Ba, jeszcze hojniej szafują czasem, bo jest zwykłą rzeczą, że miłość połączy dwoje

książęcych dzieci. Po wielu przejściach ona zachodzi w ciążę i rodzi dorodnego chłopca, chłopiec gubi się, wyrasta na mężczyznę, zakochuje się i jest gotów spłodzić jeszcze jedno dziecko — a to wszystko w przeciągu dwóch godzin...“

Sidney pisał to w r. 1579 lub 1580 i nie znamy sztuk, na które wyrzeka. Ma się jednak wrażenie, że duchem proroczym przewidział *Tamerlana*, dramaty historyczne Szekspira, *Burzę*, *Opowieść zimową*. Nie przeczuł jednak wielkości tych sprzecznych z klasycznemi regułami utworów...

Poezję miłosną swych czasów piętnuje jako zimną i książkową. Czyni dość ostrą wycieczkę przeciw eufuizmowi, mianowicie przeciw porównaniom, w których słyszymy o „zwierzętach, ptakach i rybach“. Potępia i aliterację, mówiąc przy tej sposobności o Indjanach, którym za mało nosić kolczyki w uszach, więc zakładają je w nos i wargi, „ponieważ chcą na pewno pięknie wyglądać“.

Co do kwestji formy jest konsekwentniejszy od wielu współczesnych, którzy oświadczyli się za iloczasem, a opierali się sami na akcencie i rymie. Daje do zrozumienia, że oba systemy mają rację bytu.

15. Dalsza literatura krytyczna. Z późniejszych pisarzy, którzy zajmowali się teorją literatury, żaden nie dorównał Sir Filipowi wykształceniem i talentem. Na uwagę zasługuje SZTUKA POETYCKA ANGIELSKA *(The Arte of English Poesie)* (1589), przypisywana później bez silniejszego uzasadnienia jednemu z braci Puttenhamów, Jerzemu lub Ryszardowi. Spotykamy się tu z ciekawym wykazem figur gramatycznych i retorycznych, a także z wcale dokładnym rysem dziejów poezji angielskiej. Autor nie wie, kto napisał *Kalendarz pasterza*, ale wysoko stawia ten utwór, nie szczędząc również pochwał Sidney'owi, Ralegh'owi i innym. I on jest zwolennikiem angielskich heksametrów. Tej manji miała położyć kres dopiero polemika między Campionem a Danielem.

16. Nashe. *Eufuesa* i *Arkadję* naśladowali mniej lub więcej udatnie liczni pisarze, między innymi dramaturgowie Greene i Lodge. Ale pchnąć prozę na nowe tory miał Tomasz Nashe (1567—1601?), typowy cygan literacki, związany przyjaźnią z kółkiem, kupiącem się koło Greene'a. Był prawdopodobnie synem purytańskiego kaznodziei. Przemawiają za tem biblijne imiona jego rodzeństwa, ale w takim razie musiał się zupełnie odrodzić. Blisko siedm lat spędził w Cambridge. Pewną osobistą nutą rozbrzmiewa w jednym z jego utworów skarga, że student, choćby najzdolniejszy i najuczciwszy, niedaleko zajdzie, o ile nie udaje

umartwiającego się z pobożności. Nashe nie uzyskał stopnia akademickiego i musiał go zazdrościć Marlowe'owi, gdy z przekąsem wyrażał się o „idjotach magistrach".

W Londynie żył z pióra. Był obdarzony złośliwym dowcipem i miał silny pociąg do polemiki, w której, jak rycerz bez trwogi i zmazy, rzucał się naoślep na przeciwników, bądźto wybitnych zdolnościami, jak Marlowe, któremu zresztą później usiłował dać satysfakcję, wypierając się ataku, bądź też groźnych temperamentem, jak Gabrjel Harvey. Rzecz charakterystyczna, że nawet pisząc popularne w elżbietańskich czasach przedmowy do obcych utworów, które z natury rzeczy musiały być panegirykami, długo nie umiał utrzymać się w tonie chwalcy. Przeciwstawiał więc wysławianemu autorowi innych i obrzucał ich szyderstwami, a te wycieczki zajmują więcej miejsca, niż hymny na cześć Sidney'a i Greene'a, których utwory zaopatrzył wstępami. Polecając publiczności *Astrofela i Stellę*, każe rymotwórcom pogasić swoje kaganki i oddać swoje głupie sonety do oprawiania świec — bo oto nadchodzi ten, co im wszystkim „połamał nogi".

Nashe znęcał się i nad Kydem, co przypadkowo znacznie dopomogło do wyświetlenia początkowych dziejów dramatu elżbietańskiego. Marlowe, zdaje się, odpowiedział mu wzgardliwem milczeniem.

17. Polemika z Martynistami i z Harvey'em. Nie wiemy, ile z broszur, wymierzonych przeciw purytańskim wrogom episkopatu, piszącym pod nazwiskiem Marcina Gromiprałata *(Martin Marprelate)*, pochodzi od Nashe'a, którego biskupi użyli do tej polemiki. Występuje on tu pod imieniem *Pasquil*. Imię pochodzi od nazwy rzymskiego posągu, na którym humaniści wystawiali na widok publiczny wiersze, wymierzone przeciw różnym osobom. Nie miało ono za czasów Nashe'a ujemnego znaczenia. Szukał on z niego chluby, chętnie mieniąc się „angielskim Paszkwilem" *(Pasquil of England)*.

Z Harvey'em starł się z powodu Greene'a, któremu przyjaciel Spensera nie mógł i po śmierci przebaczyć pewnej uszczypliwej wzmianki. Polemika trwała przez kilka lat i była z obu stron prowadzona z niesłychaną zawziętością i pomysłowością Najciekawszy jest pamflet Nashe'a A PÓJDZIESZ TY DO SAFFRON WALDEN! *(Have with you to Saffron Walden!) — z wyczerpującą odpowiedzią dla syna powrożnika*, napisany rzekomo wskutek nielojalności Harvey'a, który umówił się, że zaniechają wzajemnych napaści, ale nie dotrzymał. Rzemiosło wyrabiającego stryczki uchodziło prawie za tak hańbiące, jak katowskie, a oj-

ciec Gabrjela był rzeczywiście powrożnikiem z Saffron Walden. Szczególnie szyderstwa, charakteryzujące Harvey'a jako nadętego pedanta, są efektowne. Wedle Nashe'a, jego ojcem był *incubus*, nawiedzający matkę w postaci flaszki z atramentem, a niemowlę beczało w kołysce heksametrem. Obaj przeciwnicy ozdobili swe broszury portretami. Gabrjel przedstawił Nashe'a w kajdanach, czyniąc aluzję do jego uwięzienia za udział w sztuce *Psia wyspa (The Isle of Dogs)*, która się nie zachowała.

18. **Obyczajowe satyry Nashe'a** odznaczają się obfitością barwnych obrazków współczesnego życia i groteskowym dowcipem. Purytanin **Stubbs** ogłosił w r. 1583 Anatomję nadużyć *(The Anatomy of abuses)*, atak na skażenie obyczajów, literaturę i teatr. Nashe podjął temat w Anatomji niedorzeczności *(The Anatomy of Absurdity)*, ale bronił tam wielu rzeczy, które nie podobały się purytanom. Mało tu jeszcze oryginalności, a satyryka krępuje styl eufuistyczny. Widać już jednak główną zaletę pism Nashe'a. Do każdej kwestji zbliża się on z rozsądkiem przeciętnego *man in the street* i we wszystkiem żąda umiarkowania. Tak np. mówi: „Nie zajmujmy się poezją" (klasyczną) „tak długo, aż staniemy się poganami, nie studjujmy Arystotelesa tak długo, aż dojdziemy do ateizmu".

Suplikacja Piotra Bez Szeląga do djabła *(Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell)* załatwia się między innemi z prorokami, tworzącymi coraz nowe sekty. Bardzo ostra jest wycieczka przeciw malowaniu się kobiet. Malarz, robiąc portret modnej damy, nie potrzebuje farb. Wystarczy mu zwilżyć pendzel, ma białą i czerwoną barwiczkę pod ręką. Omawiając rozpustę, Nashe, który sam pisywał mocno pornograficzne wiersze, wzywa władcę piekieł, aby zabrał sobie płeć piękną z paru dzielnic londyńskich — przyda się dla młodych djabłów.

Ciekawy jest ustęp, w którem Nashe charakteryzuje, a raczej karykaturuje różne narodowości. Hiszpan jest samochwałem w łonie matki, Włoch jest równocześnie chytry i dumny. Znienawidzi cię, jeźli za pierwszym lub drugim razem przyjmiesz jego zaproszenie na obiad. Francuz „jest cały ulepiony ze zwodniczej uprzejmości" i przeważnie kocha tylko siebie samego i to, co mu sprawia przyjemność. Najgorzej wychodzą w tem zestawieniu Duńczycy. Szekspir musiał znać utwór Nashe'a, który mówi: „Duńczyk jest najdumniejszy, a tak strojny, że jeżeli zobaczysz go zdaleka, weźmiesz go tylko za rój motyli". Hamlet (V, 2) nazywa Ozryka z powodu jego barwnego stroju jętką *(water-fly)*. Piotr Bez Szeląga mówi i o duńskiem pijaństwie. „Niech mnie Bóg tak kocha, jak kocham bystrych Włochów, a kocham ich

tem więcej, że śmiertelnie nienawidzę tego niewątpliwie świńskiego pokolenia" (Duńczyków). Ale dalej nazywa Włochy akademją mężobójstwa i apteką trucizn dla wszystkich narodów. Anglikom zarzuca obżarstwo. Ich brzuchy „są beczkami do marynowania wołowiny".

Lecz najbardziej interesuje nas obrona teatru. Popołudnie to najbezczynniejsza pora dnia. „Ludzie, którzy są panami samych siebie (dworzanie, adwokaci, oficerowie i żołnierze, przebywający w Londynie) oddają się wyłącznie rozrywkom. Z tych teatr jest najgodziwszą i chroni przed gorszemi. Dlaczegoż nie wybrać zła najmniejszego?" Ale to nie zło najmniejsze, to „rzadkie ćwiczenie cnoty"! Teatr uczy historji, stawia przed oczyma zbawienne przykłady, „odwraca umysł od buntów i wichrzeń". Ten zwrot wygląda na dobrze obmyślony dla zyskania życzliwości dworu. Rzeczywiście w pół wieku później wrogowie teatru zbrojnie zwrócili się przeciw koronie. Ponieważ scenę zwalczało głównie purytańsko nastrojone mieszczaństwo, Nashe mówi złośliwie, że najważniejszy zarzut jej przeciwników dałby się sformułować: „Co my na tem zarabiamy?" Szynkarze myślą, że gdy nie będzie teatrów, wszyscy będą się u nich zapijać. Dygresję tę kończy gorąca pochwała angielskiej sceny i aktorów. Po nazwisku wymienieni są Tarlton, Alleyn, Knell i Bentley.

Inny utwór Nashe'a wydrwiwa przepowiednie, wydawane co roku i cieszące się wielkim pokupem. Łzy Chrystusa nad Jerozolimą *(Christ's Tears over Jerusalem)* były, zdaje się, owocem stosunków z biskupami. Nashe stara się tu być budującym, ale na szczęście nie zawsze umie wytrwać w nastroju. Po rozwlekłem przedstawieniu wedle Józefa Flawjusza oblężenia i zburzenia Jerozolimy następują przestrogi dla Londynu i satyryczne obrazki. Ostrą chłostę otrzymuje hipokryzja purytańska: Tania to religja, która zadowala się samą wiarą! Lecz do walki z fanatycznemi sektami trzeba tęgich kaznodziejów, a między klerem tylu głupców i nieuków!

19. **„Wielkopostne gadu gadu"** *(Lenten Stuffe)* jest bajecznym hymnem na cześć śledzia z dodatkiem jego dziejów oraz zasług dla ludzkości, a nadto różnych zabawnych historyj. Jedna z nich — to parodja spopularyzowanego przez poemat Marlowe'a podania o Hero i Leandrze. Bogowie zlitowali się ostatecznie nad kochankami i zmienili młodzieńca w śledzia, jego kochankę w inną rybę. Dzięki temu rozdzielona para spotyka się w dni postne na półmiskach. Lecz Hero miała wierną piastunkę, które czuła się pokrzywdzona, więc wskutek żarliwych modłów została zamieniona w musztardę — Anglicy dziś jeszcze używają jej do śledzia.

inna doskonała historja opowiada o angielskim rybaku, który z wędzonemi śledziami powędrował aż do Rzymu i sprzedawał „króla ryb“ nieco podobnie, jak Sybilla swe księgi. Naturalnie nie mogło tu obejść się bez ośmieszenia papieża i kolegjum kardynalskiego. W utworze tym najwięcej beztroskiego humoru, najmniej złośliwości, a zdrowy rozsądek Nashe'a objawia się wycieczką przeciw prawniczemu żargonowi, nazwanemu *Norman hotpot* (a więc rodzajem bigosu).

20. „Jack Wilton“. Geneza. Omówiłem szerzej satyryczno-polemiczne pisma Nashe'a, aby dać czytelnikowi pojęcie o tonie tego rodzaju broszur elżbietańskich. Dalsze będzie można już zbyć krócej. Ale najważniejszym utworem Nashe'a jest inna jeszcze rzecz prozaiczna, oznaczająca wielki krok naprzód w dziejach powieści angielskiej.

Widzieliśmy ją w dwóch omówionych niedawno dziełach oddaloną o setki mil od rzeczywistego życia i od mowy zwykłych śmiertelników. Nieszczęśliwy podróżnik czyli Życie Jacka Wilton *(The Unfortunate Traveller or Jack Wilton)* (1594) popchnął ją w kierunku realistycznym i autor zasługuje na zaszczytne miano duchowego protoplasty Fieldinga i Smolleta, Dickensa i Thackeray'a. Zapewne idąc za przykładem hiszpańskiego autora Lazarilla de Tormes (1554) Nashe zbliżył się do typu „romansu łotrowskiego“ *(the picaresque novel),* ale właściwie nie był naśladowcą, bo opierał się na własnej obserwacji i na relacjach angielskich podróżników, poddając pół Europy satyrycznemu przeglądowi. Niektórzy podejrzewają jego samego o podróże po kontynencie, ale jest to prawie wykluczone.

Z historją i geografją postępuje bardzo dowolnie. Najwidoczniej zbierał opisy i wypadki z najrozmaitszych źródeł, których część krytyka już wskazała. Połączył je osobą wędrującego po świecie pazia, płatającego złośliwe, czasem nawet zbrodnicze figle — w pewnych wypadkach dla własnej korzyści, częściej dla dogodzenia swej naturze. Zresztą im dalej zapuszczamy się w tok powieści, tem rzadziej Jack Wilton popełnia łotrowskie sprawki, natomiast zaczyna sam być ofiarą, ostatecznie zaś zostaje „porządnym człowiekiem“ — o czem i jego twórca marzył, zdaje się, napróżno. Odegrał tu pewną rolę wzgląd na moralność, obok tego jednak nie ulega wątpliwości, że pomysł nieco zmienił się w czasie pisania. Pierwotnie *Nieszczęśliwy podróżnik* miał być tylko zbiorem luźnie powiązanych anegdot, ostatecznie zmienił się w powieść, operującą efektami dramatyczno-kryminalnemi. Jak nad bohaterami dzisiejszych sensacyjnych roman-

sów, parokrotnie wisi nad Jackiem zagłada, ale szczęśliwy zbieg okoliczności ocala go zawsze.

21. Treść. Powieść zaczyna się w obozie Henryka VIII pod Tournay, potem następuje drugie oblężenie. Jack płata różnym osobom swe psoty, jedna szczególnie robi przykre wrażenie, bo jest przyczyną powieszenia kapitana, którego paź wywiódł w pole. Bohater wraca z królem do Anglji, ale wystrasza go stamtąd epidemja potnicy, owej dziwnej choroby, która ukazała się parokrotnie w w. XV i XVI, aby przebiec Europę, zmiatając przeważnie ludzi zamożnych, dobrze odżywionych i prowadzących próżniaczy żywot. Paź udaje się na kontynent, jest świadkiem klęski Szwajcarów w walce z Francuzami i Wenecjanami (zapewne pod Marignano), potem śpieszy do Monasteru, gdzie panują anabaptyści. Francuska kampanja Henryka VIII była w r. 1513, epidemja potnicy w 1517, bitwa pod Marignano w 1515, rządy anabaptystów w Monasterze w 1534, a Nashe opisuje teraz ich klęskę, odpowiadającą opisowi bitwy pod Frankenstein z r. 1525.

Szydzi przytem zjadliwie z fanatycznej sekty, ale nie wspomina ani o wielożeństwie, ani o krwawych rządach Jana z Lejdy. Chyba o tych szczegółach nie wiedział, bo byłby je niechybnie zużytkował. Natomiast przed opisem boju woła: „Słuchajcież, co to znaczy być anabaptystami, być purytanami, być łajdakami!“ — i wplata zbyteczną dygresję przeciw obłudzie.

Jack chce wrócić do Anglji, ale w Middelburgu przyłącza się do hr. Surrey'a, który jedzie do Włoch, bo zobowiązał się swej ukochanej Geraldynie walczyć na jej cześć w turnieju we Florencji, miejscu jej urodzenia. Wstępują „po drodze do Rotterdamu, leżącego całkiem nie po drodze“ i poznają tam Erazma oraz More'a. Jeden planuje napisanie *Encomium moriae*, drugi *Utopji*. Zatrzymują się potem w Wittenberdze, gdzie mieszczanie i studenci przyjmują właśnie księcia Saksonji. Imieniem miasta wita elektora najlepszy pijak, a jego popis retoryczny jest jednym ciągiem dziwacznych igraszek wyrazów. Mówca uniwersytecki, kończący każdy okres ciężkiem *esse posse videatur*, jest zapewne karykaturą Garbjela Harvey. W Wittenberdze odbywa się dysputa między Lutrem a Karlstadtem. Nashe jej nie streszcza, „bo nic w niej nie było śmiesznego“, i opisuje tylko uczestników. Studenci grają ku czci księcia znaną i bardzo rozpowszechnioną w XVI w. sztukę *Acolastus*, ale w grze ich naturalnie wypada jedynie — głód.

Tu Nashe wprowadza epigona średniowiecznej wiedzy tajemnej, Korneljusza Agryppę, który wywołuje ducha Cycerona, wygłaszającego na życzenie obecnych mowę *Pro Roscio Amerino*.

Jack i Surrey jadą z czarnoksiężnikiem dalej. Na życzenie Surrey'a pan i sługa mieniają się za suknie — jest to motyw z włoskiej komedji, zużytkowany w *Poskromieniu złośnicy*. Następuje satyryczny opis cesarskiego dworu, gdzie, jak w Wittenberdze, panuje pijaństwo. Tylko tam pito kwartami, tu pije się garncami. Agryppa pokazuje Surrey'owi w czarnoksięskiem zwierciedle Geraldynę, chorą i płaczącą, a hrabia pisze wiersz odpowiedniej treści.

Przybywszy do Wenecji, Surrey i Jack odwiedzają kurtyzanę Tabitę. Ta namawia domniemanego sługę, aby zgładził i obrabował pana. Jack wyzyskuje sytuację i wymusza worek złota, które jednak jest fałszywe — i obaj dostają się do więzienia. Podejrzenie potwierdza przypadek, że podróżni Anglicy w rzekomym słudze poznają hrabiego, a chytry Włoch, przyjaciel Tabity, występując jako tłumacz, pogarsza umyślnie położenie oskarżonych.

W więzieniu spotykają piękną Diamantę, wtrąconą tam niewinnie przez zazdrosnego męża. Surrey prosi, aby pozwoliła mu przemawiać do siebie jako do Geraldyny, i skraca sobie czas poezją, mniej idealnie usposobiony Jack uwodzi towarzyszkę niedoli.

Tu Nashe wprowadza nową historyczną postać, Aretina, którego był gorącym wielbicielem jako pisarza, pokrewnego sobie dowcipem i złośliwością. Aretino jest „inkwizytorem nad kurtyzanami" — urząd trafnie przydzielony. Wyjaśnia sprawę, Surrey i Jack odzyskują wolność, odzyskuje ją i Diamanta dzięki śmierci męża. Co więcej, zostaje panią olbrzymiego majątku. Teraz pan i sługa rozdzielają się. Jack przybywa z Diamantą do Florencji, gdzie dalej występuje jako Surrey, ale niespodziewanie zjawia się sam hrabia. Nie robi żadnych wyrzutów, każe tylko Jackowi ze względu na swą opinję rozłączyć się z kochanką. Zwiedza dom, w którym przyszła na świat Geraldyna i pisze sonet. Ogłasza potem, że wyzywa do walki każdego, ktoby zaprzeczył, że Geraldyna jest najpiękniejszą damą na świecie. Następuje długi, dla nas nużący opis kilkunastu zbrój i godeł, ale musiało to podobać się za czasów Elżbiety. Z turnieju angielski poeta wychodzi zwycięsko i zamierza powtórzyć go w każdem mieście włoskiem, otrzymuje jednak pismo królewskie, nakazujące mu wrócić do kraju.

Po odjeździe pana Jack ani myśli rozstać się Diamantą i jej pieniądzmi. Udaje się do Rzymu. Z opisu tamtejszych obyczajów wysnuwano wniosek, że Nashe musiał sam być w wiecznem mieście. Przeczy temu jednak ustęp o starożytnościach rzym-

skich, napisany najwidoczniej ku wyszydzeniu podróżników, opowiadających cuda o tem, co widzieli. Takie tylko znaczenie może mieć zdanie Jacka, że widział dom Piłata Ponckiego i załatwiał pod jego murem naturalną potrzebę. Dalej mowa jest o ludziach, którzy, zabiwszy szczura, muszą zaraz ten wypadek uczcić pomnikiem. Podobnego wrażenia pamiątki rzymskie chyba nie robią.

W tem, co Nashe opowiada o domu jakiegoś bogatego kupca, ozdobionym wyobrażeniami ciał niebieskich, które jakiś mechanizm wprawia w ruch, amerykański bakonista Greenwood Parker dopatrywał się analogji ze sławnem miejscem *Kupca weneckiego* (V, 1). Ale są to kombinacje fantastyczne, a „muzykę sfer“ spopularyzował w całej literaturze odrodzenia Platon.

Nashe wychwala miłosierdzie Rzymian i zapędza się nawet dalej, niż mogło to być przyjemne jego czytelnikom, bo mówi: „Jeżeli dobre uczynki zasługują na niebo, to oni je spełniają, my o nich gadamy“. Lecz papieża atakuje niemiłosiernie. Bandyta Ezdrasz z Granady ma od niego zapewnioną bezkarność, gdyż spełnił z jego rozkazu kilka morderstw.

Teraz następuje w powieści zwrot dramatyczny. W Rzymie wybucha zaraza, której okropność Nashe maluje w jaskrawych barwach. Ezdrasz z towarzyszem swym Bartolem i innymi opryszkami wpadają do nawiedzonych domów, gwałcą i rabują. Dostają się i do domu, w którym mieszka Jack z Diamantą. Pazia ocala nienabity pistolet, ale zbóje zamykają go w jednym z pokojów, skąd widzi, co dzieje się dalej. Gospodarz domu, jak wszyscy sądzą, zmarł był właśnie, żona jego Heraklida pochowała w ciągu pięciu dni czternaścioro dzieci, lecz okrutny Ezdrasz dybie na jej cnotę, a na jej błagania odpowiada cynicznie historją swego życia: zamordował własną matkę, sprzedał siostrę, oprócz tego dokonał mnóstwa innych zbrodni. Shańbiona Heraklida naśladuje Lukrecję i przebija się sztyletem. Pada na ciało męża, pozorny nieboszczyk ożywa i chodzi po domu ze świecą. Natrafia na Jacka, a uważając go za mordercę żony, każe go uwięzić.

Tym razem paź już ma stryczek na szyi i kat trzyma nogę na jego karku, gdy angielski hrabia, przebywający na wygnaniu w Rzymie, usłyszawszy ojczystą mowę, żąda wstrzymania egzekucji i zapowiada wyjaśnienie sprawy. Był u balwierza, aby sobie dać profilaktycznie krew puścić, i spotkał tam Bartola. Ten dawał sobie opatrzyć ranę, zadaną przez Ezdrasza w kłótni o Diamantę i opowiadał, co zaszło w domu Heraklidy. Jack odzyskuje wolność, a hrabia radzi mu, aby wracał do Anglji. Nashe po-

wtarza przy tej sposobności satyryczne wycieczki przeciw różnym narodom. Jack potakuje hrabiemu, ale pożegnawszy się z nim, chodzi po mieście i szuka Diamanty.

Przechodząc koło domu Żyda Zadoka, chroni się przed deszczem pod okap i wpada przypadkiem do piwnicy. Zastaje tam swą ukochaną, całującą się z czeladnikiem. W tej chwili nadchodzi Żyd i oskarża oboje, że spiskowali z czeladnikiem, aby go wspólnie obrabować. Miejscowe prawo pozwala mu zrobić z więźniem, co zechce. Zadok proponuje tedy swemu współwyznawcy Zacharjaszowi, przybocznemu lekarzowi papieża, że za 500 koron odprzeda mu Jacka na wiwisekcję. Zacharjasz, któremu z powodu zarazy brak trupów do doświadczeń, każe go sobie przyprowadzić.

Na szczęście po drodze zobaczyła pazia jedna z papieskich nałożnic, margrabina Juljana, i bardzo się jej podobał. Obejrzawszy towar i spróbowawszy, czy Jack ma zdrową krew, Zacharjasz kupuje biedaka. Juljana chce go odkupić, ale lekarz odmawia. Wówczas chytra kobieta mienia lekarstwo, które z jego polecenia miano dać papieżowi, na truciznę. Dworzanin, który ma obowiązek naprzód kosztować wszystkiego, pada trupem, a papież chce kazać stracić Zacharjasza i wszystkich Żydów, ale na prośby Juljany wybędza ich tylko i oddaje jej majątek Zacharjasza.

Tymczasem Diamancie źle działo się u Zadoka, którego dziś nazwanoby sadystą. Rozbierał ją do naga i smagał, a to miało mu pomagać w trawieniu. Zacharjasz przybywa do współwyznawcy z wieścią o tem, co zaszło. Zadok klnie okropnie i myśli o zemście. Chce zarazić się dżumą, pójść do Juljany i dmuchnąć na nią. „Już i bez tego oddech mój tak pachnie, że w połowie ujdzie za truciznę“, dodaje. Wogóle Nashe, który w tym epizodzie wyraźnie naśladuje *Żyda maltańskiego*, nie dba o prawdopodobieństwo. Niektóre jego osoby zachowują się, jak klowny na scenie.

Ostatecznie obaj Żydzi postanawiają ofiarować Diamantę w podarunku Juljanie, a Diamancie — niby z nakazu papieża — polecają, aby nową swą panią otruła. Lecz Diamanta podsłuchała rozmowę i wyznaje wszystko Juljanie. Ta chowa truciznę dla Jacka, którego otrzymała wraz z całem mieniem Zacharjasza i którego ma zamiar pozbyć się, gdy jej się sprzykrzy. Tymczasem Zadok zostaje stracony. Groteskowy opis jego męczarni jest wzorowany na egzekucji doktora Fiana, którego w r. 1591 w Edynburgu okrutnie stracono za rzekome czarnoksięskie praktyki przeciw Jakóbowi VI podczas jego podróży do Danji — pewne

aluzje do tej sprawy spotkamy w *Makbecie*. Zacharjasz ucieka do konetabla Bourbona, przygotowującego wyprawę na Rzym *(sacco di Roma* z r. 1527).

Korzystając z tego, że Juljana poszła na bankiet do papieża, Jack i Diamanta uchodzą z jej klejnotami. Juljana wraca do domu, a spostrzegłszy, co zaszło, wpada w szał i jest bliska omdlenia. Każe sobie podać flakonik ze *spiritus vini*, a przestraszona służebna wlewa jej w usta przeznaczoną dla Jacka truciznę. Ponieważ przewinienie dziewczyny nie pochodziło ze złej woli, papież każe jej tylko wypić resztę — po za tem nic jej złego nie robi.

Tymczasem paź przybywa z Diamantą do Bolonji i tu jest świadkiem drugiej egzekucji. Ma być łamany kołem brat Bartola Cutwolfe — Nashe'owi nie chciało się już myśleć nad znalezieniem włoskiego imienia. Skazaniec opowiada z dumą tłumowi, za co każń go czeka. Oto Bartol umarł z rany, zadanej przez Ezdrasza, a Cutwolfe poprzysiągł zemstę. Przez dwa lata szukał swej ofiary po świecie, wreszcie dowiedział się, że Ezdrasz jest w Bolonji. Wszedłszy do jego domu, zastał go bezbronnego i w koszuli. Gdy mu oznajmił, poco przychodzi, Ezdrasz zaczął błagać o życie. Więc Cutwolfe — nic zresztą nie przyrzekając — kazał bandycie wyprzeć się Boga, przekląć Go, pomodlić się do Niego, aby mu nigdy nie przebaczył i zapisać duszę djabłu. Ezdrasz wszystko spełnił, a wtedy Cutwolfe go zastrzelił. Obecnie jest zadowolony ze swego losu i wzywa wszystkich prawdziwych Włochów, aby naśladowali go w bezwzględnej zemście i w mężnej śmierci. Kończy wezwaniem do kata, aby czynił swoją powinność. Nashe znów raczy czytelników szczegółowym opisem męczarni. Te rzeczy podobały się najwidoczniej.

Pod wrażeniem ostatniego epizodu Jack ożenił się z Diamantą i opuścił „włoską Sodomę", dążąc ku ojczyźnie. Przybywszy do obozu Henryka VIII, był świadkiem, jak ten monarcha przyjmował Franciszka I i Karola V — zjazd z Franciszkiem był w r. 1520. Tak więc Nashe „zaczął i kończy królem". Jeżeli jego utwór spodoba się, będzie dalej pisał podobne, w przeciwnym razie przysięgnie na angielską kronikę, że, póki życia, nie będzie kronikarzem przygód zagranicznych. „Bądźcie zdrowi, wszyscy, którzy mi dobrze życzycie" brzmi ostatnie zdanie *Nieszczęśliwego podróżnika*.

22. Znaczenie w literaturze i wpływ „Jacka Wiltona". Streściłem dokładnie tę prawdziwą „powieść kinematograficzną", aby okazać jej barwność i rozmaitość jej epizodów. Charakterystyka osób jest prymitywna, ale niekiedy efektowna, forma

autobiograficzna dość dobrze zachowana, a zużytkowanie rzeczywistych postaci i wypadków oraz wplecenie ich w tok zmyślonego opowiadania wkracza już w technikę nowoczesnej powieści historycznej. Inny był sposób postępowania średniowiecznych pisarzy, którzy nie własne pomysły powieściowe ozdabiali motywami, wziętemi z dziejów, lecz same dzieje zachwaszczali swemi pomysłami powieściowemi. Chronologiczne nieścisłości Nashe'a są rzeczą podrzędną. Nikt za jego czasów nie dbał o podobne drobnostki, o ile nie pisał dla pouczenia drugich — a i wtedy nie zawsze. Warto jeszcze dodać, że osnuwanie powieści na przygodach w podróży stało się ulubioną metodą Anglików.

Styl *Nieszczęśliwego podróżnika* w przeciwieństwie do *Eufuesa*, *Arkadji* i ich naśladowań jest naturalny, mowa osób rozbrzmiewa nawet niekiedy gwarą współczesną. Nashe puszcza się czasami na neologizmy, zawsze jednak jest daleki od fantastycznych koncepcyj językowych swoich poprzedników. Eufuistycznych zwrotów prawie tu nie używa.

Wpływ Nashe'a uwydatnił się jeszcze w jego własnej epoce, a to dwojako. Dzięki niemu przestano w prozie silić się na kwiatki stylistyczne, a w wyborze tematów zwracano się niekiedy od fantastycznych krajów i stosunków do otaczającego świata.

Sztuka Testament i ostatnia wola Lata *(Summer's last will and testament)* zbliża się charakterem do maski i nie posiada znaczenia. O udziale Nashe'a w jednym z dramatów Marlowe'a będzie mowa poniżej.

23. Tomasz Deloney (1543—1600) jest przedstawicielem beletrystyki realistycznej. Przez długi czas pisał popularne ballady (w niewłaściwem znaczeniu). W jednej z nich wprowadził królowę i ściągnął na siebie jej gniew, przed którym musiał się ukrywać. Odtąd porzucił wiersz i wziął się do prozy. Znał doskonale życie mieszczaństwa i sfer rzemieślniczych. Osnuł na niem trzy książki, napisane między r. 1596 a datą swego zgonu.

Używa formy opowiadania ramowego. Treść bywa humorystyczna, czasem tragiczno-kryminalna. Najciekawsze jest Wdzięczne rzemiosło *(The Gentle Craft)*, poświęcone chwale cechu szewskiego. Spotykamy się tu z dziejami Szymona Eyre, który szydłem i dratwą dorobił się majątku, zbudował dla gminy londyńskiej własnym kosztem Leadenhall i był lordem merem. Inne opowiadanie przedstawia zwycięstwo czeladników nad gromadką podochoconej młodzieży, gdy ta ich zaczepiła. Utwory Deloney'a ogromnie podobały się sferom, które w nich były odmalowane, dostarczyły też Dekkerowi tematu do sztuki *Szewskie święto*. Dziś mają znaczenie dla historji literatury i obyczajów.

ROZDZIAŁ V.

EPIKA I LIRYKA. PRZEKŁADY.

1. Charakterystyka poezji pospenserowskiej. Natchnione słowa, w jakich Sidney określał boskie posłannictwo poezji, malowały dobrze nie tylko jego własny nastrój, ale i nastrój całego społeczeństwa. Po burzach, które wstrząsnęły życiem angielskiem około połowy XVI w., nadeszły czasy wewnętrznego pokoju, dobrobytu i zewnętrznej potęgi. Duma narodowa rozpierała niejedną pierś. Zaczęto wytężać siły, aby obcym narodom dorównać także na polu twórczości poetyckiej.

Spenser przełamał był trudności formy i w jego ślady podążył cały zastęp pisarzy, którzy z zapałem rzucili się na różne rodzaje poezji. Nie brak im było polotu i temperamentu, przeważnie jednak chorowali na zamiłowanie do zbyt wyszukanych konceptów językowych, zbyt skwapliwie naśladowali obce wzory, popadali czasem poprostu w plagjat, pisali zbyt pośpiesznie i zbyt wiele, nadto wybierali nieraz tematy, nadające się do prozaicznego opracowania. Stąd niewiele liryków może równać się z temi, jakie spotykamy w dramatach, a najlepszym poematem epickim jest niedokończony niestety przez samego autora utwór dramaturga Marlowe'a, po nim zaś wypadłoby postawić *Wenerę i Adonisa* dramaturga Szekspira. Uwydatnia się tu przewaga dramatu w literaturze elżbietańskiej. Z tem wszystkiem niezmiernie bogaty dorobek poezji pospenserowskiej mieści dużo rzeczy wartościowych — tylko w twórczości poszczególnych poetów, a nawet w poszczególnych utworach napotykamy ustawicznie nierówności.

2. Grupa patrjotyczna. Warner. Epika najczęściej szukała natchnienia w uczuciu patrjotycznem. Godłem jej możnaby uczynić wspomnianą powyżej apostrofę księcia Artura z *Królowej elfów* do kraju ojczystego, którego piękności i przeszłość stały się ulubionym tematem. Poezja wchodziła tu w dziedzinę historji i geografji, a względy artystyczne poświęcała zwykle naukowej nieledwie ścisłości.

William Warner († 1609), prawnik z zawodu, wydał w r. 1586 część pierwszą długiego poematu Anglja Albjona *(Albion's England)*. Albjon miał być jednym z protoplastów Brytańczyków. Zaczynając od potopu i mitologji greckiej, Warner przedstawił przybycie na wyspę Brute'a, a po skreśleniu dziejów bajecznych przeszedł do rzeczywistej historji i doprowadził ją do własnych czasów. W ogłoszonych później księgach można spotkać się nawet ze śmiercią Marji Stuart i klęską Armady. Dodał także nowe księgi, poświęcone przeszłości Szkocji i Walji. Wartość arty-

styczna poematu, napisanego starym czternastozgłoskowcem, jest niewielka, najbardziej zajmują niektóre podania, opowiedziane żywo i naturalnie.

3. Daniel. Życiorys. Samuel Daniel (1562?—1619) był synem nauczyciela muzyki, jakiś czas spędził w Oxfordzie, podróżował po Włoszech. Choć nie posiadał stopnia akademickiego, dobre wykształcenie humanistyczne, takt i ogłada otwarły mu jako nauczycielowi drzwi magnackich domów. Uczniem jego był William Herbert, późniejszy hr. Pembroke, jeden z dwóch kandydatów na „pana W. H." z sonetów Szekspira. Opiekowała się Danielem sławna siostra Sidney'a, a matka Williama, z którą dzielił upodobanie do dramatu pseudoklasycznego, stworzonego we Francji przez Jodelle'a i uprawianego przez Garnier'a. Zapewne dzięki penegirykowi na cześć Jakóba I otrzymał płatną posadę kierownika chóru i teatru „Dzieci Królowej". Zarzucono mu w r. 1605, że jego dramat Filotas jest apoteozą straconego za Elżbiety Essexa, zdołał jednak wykazać, że część sztuki napisał jeszcze przed nieudanym zamachem stanu; skończyło się więc na naganie. Zdaje się jednak, że Daniel, jak Essex, żywił katolickie sympatje i radby go był widzieć na tronie. Wyszedłszy obronną ręką z tego niemiłego epizodu, piastował przez długie lata swą posadę, którą potem, usuwając się w wiejskie zacisze, oddał bratu.

4. Twórczość. Daniel nie posiadał większego talentu, odznaczał się natomiast oczytaniem, niestrudzoną pracowitością, dbałością o piękność języka i formy oraz patrjotyzmem. Jego utwory są przeważnie tendencyjne. Długi poemat epicki Wojny domowe między domami Lancastrów i Yorków *(The Civil Wars between the two Houses of Lancaster and York)* miał zapomocą przykładów z przeszłości ostrzec współczesnych przed bratobójczemi walkami, jakie mogła wywołać sprawa następstwa po Elżbiecie. Opowiadanie jest suche, a I księga mieści krótko ujęte dzieje Anglji od Wilhelma Zdobywcy do Ryszarda II. Ben Jonson, który nieraz w swych sztukach pokpiwał z Daniela, scharakteryzował go Drummondowi mniej więcej jako „uczciwego człowieka, ale kiepskiego muzykanta", dodając: „Pisał o wojnach domowych, ale w jego książce nie znajdzie ani jednej bitwy". Poemat był jednak ukochanem dziełem Daniela, który poprawiał go i uzupełniał, wydając parokrotnie między r. 1595 a 1609.

Przedtem jeszcze złożył hołd modzie cyklem sonetów Delja, konwencjonalnym i niezbyt oryginalnym. Do moralizatorskiego tonu *Zwierciadła dla dostojników* zbliżył się Skargą Rozamundy *(The Complaynt of Rosamond)*. Znał ten poemat Szekspir i świa-

domie lub podświadomie zapożyczył się w nim w jednem miejscu *Romea i Julji* (V, 3 przedśmiertny monolog Romea).

Daniel był zwolennikiem silnej władzy i ścisłego przestrzegania hierarchji społecznej. Bunt Cade'a za Henryka VI wydawał mu się skutkiem rozpowszechnienia się oświaty i wynalazku prochu. Myśl o wzmocnieniu władzy królewskiej podsuwał Jakóbowi I w Panegiryku gratulacyjnym *(Panegyrike Congratulatorie)*, którym uczcił zmianę tronu. Tęsknił za absolutyzmem Tudorów.

Najlepszemi utworami Daniela są Listy *(Epistles)* i inne drobniejsze poematy. Tragedje, nie mające nic wspólnego z wielkim dramatycznym ruchem elżbietańskim, przeznaczał raczej do czytania, niż na scenę. Jego Kleopatra była dalszym ciągiem *Antonjusza*, przetłumaczonego z Garnier'a przez hrabinę Pembroke. O wiele więcej wartości ma wzorowany na *Heroidach* Owidjusza List Oktawji do Antonjusza.

Daniel zakończył (zapewne 1603) spór o poezję iloczasową swą Obroną rymu *(Defence of Ryme)*, która była odpowiedzią na książkę Campiona, daleką od pedanckiego zacietrzewienia Gabrjela Harvey, ale pełną nieusprawiedliwionej niechęci do rymu. Nasz poeta nie wpada w szorstki i osobisty ton, właściwy polemice elżbietańskiej. Jako argumentu przeciw teorji Campiona używa zręcznie jego własnej praktyki, a głównie kładzie nacisk na tradycję literatury ojczystej, z zapałem wielbiąc mowę angielską i stwierdzając jej zdatność do wyrażania wszelakich uczuć oraz myśli.

5. Język i forma Daniela. Pod tym względem utworom Daniela niewiele możnaby znaleźć do zarzucenia. Jest on nie tyle natchnionem dziecięciem Muz, co mistrzem języka. Słusznie powiedział Coleridge, że styl jego w porównaniu z szekspirowskim robi wrażenie nowoczesnego. Poczytują mu także za zasługę, że w przeciwieństwie do ogromnej większości elżbietańskich pisarzy nie tylko nie nadużywał pożyczek z łaciny, ale ich starannie unikał. Opanował też zczasem wybornie formę poetycką, która w pierwszych utworach sprawiała mu pewne trudności. W późniejszych jest gładka i poprawna.

6. Drayton. Życie. Więcej talentu posiadał Michał Drayton (1563—1631). Wychowywał się jako paź u Sir Henryka Goodere. W jednym z utworów przedstawia swe dzieciństwo, swe wczesne zamiłowanie do książek i marzenia o zostaniu poetą. Nie wiemy, czy był na uniwersytecie. W r. 1591 spotykamy go w Londynie. Od tego czasu żyje z pióra. Pomaga sobie mimo braku zdolności w tym kierunku i twórczością dramatyczną, którą tu można po-

minąć. Wiemy, że utrzymywał stosunki ze sławnym przedsiębiorcą teatralnym Henslowem. Dużo jednak zawdzięczał opiece różnych osób z arystokracji, o czem świadczą dedykacje jego utworów. Ciało Draytona spoczywa w Opactwie Westminsterskiem, ale nie w Kąciku Poetów, gdzie stoi tylko jego popiersie.

7. Sielanki i sonety. Religijne wiersze Draytona były słabe. Sielanki, wydane w r. 1593 p. t. Idea, girlanda pasterza *(Idea, the Shepheard's Garland)* wykazują wpływ Spensera, niema w nich jednak archaizmów, alegorja zaś nigdy nie wkracza w dziedzinę teologicznych sporów. Jest i panegiryk na cześć Elżbiety (Bety) i elegja na śmierć Sidney'a. Poeta występuje pod imieniem Rolanda, uwielbioną Ideą jest Anna Goodere, córka Sir Henryka, późniejsza Lady Rainsford. Największą wartość mają wplecione pieśni liryczne.

Wkrótce po *Girlandzie* wyszedł cykl sonetów, napisanych podobno znacznie wcześniej, p. t. Zwierciadło Idei *(Idea's Mirror)*. Był popularny, bo do r. 1619 doczekał się ośmiu wydań, mieszczących dodatki i zmiany. Krytycy, zajmujący się dokładniej Draytonem, twierdzą, że w miarę rozwoju jego talentu coraz mniej w tych sonetach konwencji, a coraz więcej prawdziwego uczucia. Bądź co bądź lwia ich część nie wyrasta ponad przeciętność. Samo nazwanie ukochanej Ideą było pomysłem francuskich sonecistów, którzy mieli na myśli platońską ideę piękności. Ale kilka sonetów Draytona, zwłaszcza jeden, stoi na wyżynie sonetów szekspirowskich i bardzo je przypomina. Z tego powodu kwestjonowano nawet autentyczność. Być może, iż mamy do czynienia z wpływem Szekspira, ale stosunek mógł być i odwrotny.

8. Poematy historyczne i „Polyolbion". Wogóle Drayton należał do poetów, którzy przejmowali się lekturą i byli skłonni do naśladownictwa. Na drogę epiki skierował go zapewne przykład Daniela. Rozwlekła i nudna próba tego rodzaju p. t. Mortimeriados ukazała się potem przerobiona i rozszerzona jako Wojna z baronami *(The Barrons Wars)*. Wątku dostarczyły czasy Edwarda II i III. Zalety niektórych ustępów nikną niestety wśród całości.

Większą wartość mają krótsze poematy, oparte na podaniach historycznych. Bohaterami są Gaveston, faworyt Edwarda II, Matylda Fitzwater, niewinna ofiara występnej żądzy Jana Bez ziemi, i Robert ks. Normandji. Wyżej od tych utworów stoją Angielskie Heroidy *(Englands Heroicall Epistles)*, zawierające 12 listów z odpowiedziami. Henryk II koresponduje naturalnie z Rozamundą, Jan z Matyldą, znany z Szekspira ks. Suffolk z królową Małgorzatą, Edward IV z kochanką swą Joanną Shore, Surrey

z Geraldyną, Joanna Grey, nieszczęśliwa „królowa dziewięciodniowa“ z mężem swym lordem Dudley i t. d. Charakterystyka osób nie jest zbyt wyrazista, ale ton zmienia się wedle przedmiotu i osoby, a wiersz jest gładki. *Angielskie Heroidy* miały ogromne powodzenie, bo do zgonu autora doczekały się kilkunastu wydań.

Zajęty ustawicznie nowemi, drobniejszemi utworami lub poprawianiem starych, Drayton pracował równocześnie nad olbrzymim poematem opisowym, którego pierwszych 13 ksiąg ogłosił w r. 1612 (wedle dzisiejszej rachuby czasu już w 1613). Polyolbion opiewa rzeki angielskie i łączy obrazy przyrody ze wspomnieniami bojów i podaniami. Naturalnie wszystko to jest dla dzisiejszego czytelnika nużące i jednostajne. Ale i elżbietańska publiczność ulękła się rozmiarów dzieła, napisanego na dobitkę monotonnym wierszem 14-zgłoskowym. Drayton, który uważał *Polyolbion* za szczyt swej twórczości i gorzko skarżył się na brak patrjotyzmu u współczesnych, nie chcących go czytać, mimo wszystko pracował nad dalszemi pieśniami i dzieje swej poetyckiej podróży doprowadził do końca w trzydziestej (1622), odgrażając się, że weźmie się jeszcze do rzek szkockich, dał jednak spokój. Poemat nie jest pozbawiony pięknych opisów, zajmujących wycieczek epickich i głębszych refleksyj moralnych, ale naogół ma zbyt mało polotu. Źródłem był Camden.

9. Drobniejsze utwory. „Nimfidja“. Satyry Draytona można bez szkody pominąć. Jego Ody odznaczają się dźwięczną formą zwrotkową i szczęśliwem wysłowieniem. Brzmią tu już dwie nuty, które miały nadać nowy charakter angielskiej poezji — raz pojawia się płochy nastrój miłości, branej żartobliwie, innym razem podniosły zapał religijny. Sławna jest Oda na podróż do Wirginji *(To the Virginian Voyage)*, tchnąca duchem elżbietańskiego zamiłowania do awanturniczych wypraw po sławę i złoto. Ale nieśmiertelną pozostanie tylko Ballada o bitwie pod Azincourt *(Ballad of Agincourt)*, wspaniały poemat wojenny, żywym swym rytmem naśladujący pochód zwycięskich wojsk Henryka V, a oparty zapewne na pieśni ludowej.

Endymjon i Febe jest naśladowaniem epickiego fragmentu Marlowe'a. *Snowi nocy letniej* zawdzięcza prawdopodobnie swe powstanie Nimfidja, w której występują Oberon i Mab, odpowiadająca Tytanji. Kocha się ona w elfie, nazwanym Pigwiggen. Nazwisko, wzięte z dialektu hrabstw zachodnich, znaczy „pieszczoszek“, ale powstało z *pig* = prosię. Nimfidja jest wieszczką, która przeszkadza Robinowi Goodfellow (Puckowi), wysłanemu przez Oberona na poszukiwania zbiegłej z kochankiem królowej.

Później przychodzi do pojedynku między Oberonem a Pigwiggenem. Jak w *Śnie nocy letniej* cudowny bratek naprawia wszelkie nieporozumienia i powikłania, tak tu walkę przerywa Prozerpina, poczem poi porożnionych wodą letejską. Zapominają o *faux pas* Mab i oddają się razem weselu. Jedno miejsce w mowie Robina jest wyraźnem naśladowaniem słów wieszczki w *Śnie nocy letniej* (II, 1, wiersz 2 i nast.). Są też reminiscencje ze słynnego ustępu o królowej Mab w *Romeu i Julji* np. w opisach powozów, zbroi Pigwiggena i t. p. Ton jest żartobliwy, a poemat parodjuje stare romanse rycerskie. Walka między królem elfów a jego rywalem przedstawiona jest zupełnie tak, jak pojedynki w romansach lub u Malory'ego. Zwrotka o schemacie rymów *aaab cccb* (więc *rime couée!)* i rytmie jambicznym z szczęśliwie stosowanemi przestawieniami taktu brzmi wdzięcznie, a brak szekspirowskiej fantazji wynagradza przynajmniej częściowo gładkość, dowcip i gruntowna znajomość wierzeń ludowych.

10. Charakterystyka. W ostatnich latach życia Drayton wrócił jeszcze z niewielkiem powodzeniem do sielanki i do tematów religijnych. Jak łatwo domyślić się z tego jeszcze niezupełnego wykazu jego dzieł, głównemi wadami poety były niewłaściwy często wybór przedmiotu i zbytni pośpiech w opracowaniu. Bywa też niemile rozwlekły. Uważał wszystko za odpowiednie do przedstawienia w poezji i z tego powodu porównywają go z Wordsworthem. Dodać należy, iż nie zawsze daje sobie radę z trudnościami formy i, borykając się z niemi, popada nawet czasem w niegramatyczność. Jeżelibyśmy zastosowali do niego metodę, jaką Anglicy stosowali do Wordswortha, tak cenionego przez rodaków, a tak obojętnego przeciętnemu cudzoziemcowi, i sądzili go nie wedle całej twórczości, lecz wedle wyboru poezji, musielibyśmy mu przyznać jedno z wysokich miejsc w dziejach literatury jego narodu. W każdym razie przy biesiadnym stole poetów elżbietańskich siedzi — o ile użyjemy współczesnego angielskiego wyrażenia — powyżej solniczki.

11. Soneciści. Moda sonetów wydała dużo zbiorów. Jako naśladowcę Draytona można scharakteryzować **Ryszarda Barnfield** († 1627), którego utwory weszły do korsarskiego wydawnictwa *Zakochany pielgrzym*, ogłoszonego w r. 1599 pod nazwiskiem Szekspira. Zasługują na zaliczenie do pereł liryki okresu, ale brak zupełnej pewności, że Barnfield był autorem.

Barnaba Barnes w swych sonetach i madrygałach naśladował zarówno Sidney'a, jak i obcych sonecistów. Jego zbiór liryków Partenope i Partenofil wyszedł w r. 1593. Barnes pisał

także dramaty, a jego życie i charakter są do dziś dnia przedmiotem sporu krytyków.

Dużo dobrych wierszy znajdujemy w antologjach, szczególnie w znanym już nam *Helikonie angielskim* (1600). Warto zaznaczyć, że książka ta zawiera liczne błędy w oznaczaniu autorstwa poszczególnych utworów i urywków, przez co stała się przyczyną różnych pomyłek i nieprawdopodobnych hipotez.

Między sonecistami cieszył się przez jakiś czas dużą popularnością **Henryk Constable** († 1613), ale jego Diana nie zawiera prawie nic oryginalnego. O wiele wyżej od jego i jemu podobnych rzemieślników literackich wznieśli się dwaj Szkoci, **Sir William Alexander**, późniejszy **hr. Stirling**, którego zbiorek sonetów p. t. Aurora odznacza się wielką starannością formy, i Drummond.

12. William Drummond z Hawthornden (1585—1649) był synem zamożnego szlachcica, a po studjach w Edynburgu przebywał przez dłuższy czas na stałym lądzie. Po śmierci ojca osiadł w swych dobrach i odtąd oddawał się poezji. Jego sonety są właściwie tylko tłumaczeniami, ale poeta wkładał w te tłumaczenia „swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty".

Talent jego był natury refleksyjnej, a najbardziej pociągała go tajemnica śmierci. To też między oryginalnemi utworami Drummonda dużo elegij. Do poezji religijnej należy zbiór Kwiaty Sionu *(Flowers of Sion)*, wydany w r. 1623 razem z prozaicznemi rozmyślaniami o śmierci p. t. Gaj cyprysowy *(The Cypresse Grove)*. Pośród fanatyzmu, który miał doprowadzić do bratobójczej wojny, głos Drummonda, widzącego w nauce Chrystusowej religję miłości i przedewszystkiem miłości, robi wrażenie zadatku dalekich jeszcze czasów. Warto porównać jego utwory religijne z syczącym tępą nienawiścią poematem Fineasa Fletchera.

Drummond był wielbicielem Draytona i przez długie lata pozostawał z nim w korespondencji. O jego stosunkach z Benem Jonsonem będzie mowa poniżej. Wydawszy *Kwiaty Sionu*, odwrócił się od poezji, a resztę dni swych poświęcił sprawom osobistym i publicznym. Pisał aktualne broszury i historję szkocką.

13. Fulke Greville, lord Brooke (1554—1628) zostawił cykl utworów lirycznych, nazwanych mylnie sonetami, gdyż niewiele mają wspólnego z tą formą. Jego Caelica to nikt inny, tylko królowa Elżbieta. Inne poezje Greville'a są głębokiemi roztrząsaniami politycznego myśliciela. Dwa dramaty są próbami w stylu pseudoklasycznym, nie bez chórów, ale wykazują i wpływ sceny ludowej. Greville był ulubieńcem królowej i całe życie prawie poświęcił sprawom publicznym. Zginął zamordowany przez sługę, który sądził, że pan pominął go w testamencie.

14. Poeci religijni. Southwell. Wcześniejsza liryka elżbietańska obraca się głównie około tematu miłości, pojmowanej czasem dzięki wpływom starożytnym czysto zmysłowo, częściej za przykładem Petrarki idealnie, a prawie zawsze — po literacku. W powietrzu jednak było już to, co Taine nazwał chrześcijańskiem odrodzeniem. Rzecz ciekawa, że pierwszym pionierem poezji religijnej, która miała przybrać zdecydowany charakter protestancki, a nawet purytański, jest katolicki męczennik.

Robert Southwell (1561—1594/5) pochodził z dobrej rodziny. Podobno jako niemowlę porwała go cyganka. Wychowali go jezuici w Douay i w Paryżu, wstąpił też sam do ich zakonu. Przez jakiś czas przebywał w Rzymie, ale gorąco pragnął powrócić do kraju i wziąć się tam do pracy misjonarskiej. Palma męczeńska była jego marzeniem. W r. 1586 spełniono jego życzenie, wysyłając go do Anglji. Przez sześć lat prowadził propagandę katolicką, aż wpadł w ręce władzy. Trzynaście razy torturowany, spędził w więzieniu półtrzecia roku i został stracony w Tyburn.

Jego poetyckie utwory są owocem czasu, spędzonego w przymusowej bezczynności i pochodzą z ostatnich lat życia. Pisał pod wpływem szczerego uczucia, ale i w pewnym konkretnym celu. Chciał, jak świadczy wstęp do *Żalów św. Piotra*, wpłynąć na kierunek współczesnej poezji. Oburza się tu na jej zmysłowość i daje do zrozumienia, że pragnie istniejącą już piękną formę napełnić nową, etycznie wyższą treścią. Najprawdopodobniej ma na myśli *Venerę i Adonisa* Szekspira, poemat, ogłoszony w roku 1593 i odrazu niezmiernie popularny. Wedle angielskich krytyków i Szekspir miał znać dzieła swego nieszczęsnego przeciwnika. Świadczą o tem rzeczywiście pewne reminiscencje.

Żale św. Piotra *(St. Peters Complaint)* (1595) są długim opisem męki Pańskiej, przeplatanym lirycznemi wylewami, w których apostoł wyraża swą boleść z powodu zaparcia się Mistrza. Styl jest nieco przesadny. Zbiór drobniejszych wierszy Southwella wyszedł w tym samym roku p. t. Maeoniae. Niektóre krótkie liryki nie mają balastu teologicznych subtelności i zbyt wyszukanych wyrażeń, posługują się zato prostą, a efektowną symboliką. Wszędzie widoczny jest żar uczucia religijnego, potęgujący się czasami do mistycznej ekstazy. Największą sławę zyskał wiersz Gorejące niemowlę *(The Burning Babe)*, o którym Ben Jonson powiedział Drummondowi, że chętnie zniszczyłby dużo własnych utworów, byleby być jego autorem.

15. Giles Fletcher (1588?—1623) przez jakiś czas wykładał grekę w Trinity College w Cambridge, a wstąpiwszy do stanu

duchownego, zmarł jako wikary w hrabstwie Suffolk. Opiewał zgon Elżbiety i księcia Henryka, syna Jakóba I, ale przedewszystkiem znany jest jako autor religijnego poematu Zwycięstwo i triumf Chrystusa w niebie i na ziemi, nad śmiercią i po śmierci *(Christ's Victorie and Triumph, in Haeven and Earth, over and after Death)* (1610). Długi, a wyszukany tytuł odrazu przygotowuje czytelnika na styl, pełen niesmacznych konceptów i afektacji. Ale są też piękne ustępy, np. scena, w której Litość i Sprawiedliwość spierają się przed tronem Bożym o los człowieka. Litość wygładza zmarszczki na ojcowskiem czole, a Sprawiedliwość występuje z długim aktem oskarżenia, w którym niepoślednią rolę odgrywa „wypluta przez morze pani Afrodyta". Sélincourt w *Cambridge History of English Literature* słusznie zaznacza, że Giles stanowi ogniwo, łączące Spensera z Miltonem.

16. **Fineas Fletcher** (1582?—1650), starszy brat Gilesa, za czasów uniwersyteckich w Cambridge, a także później jeszcze pisał utwory miłosne i wogóle o treści świeckiej. W późniejszym wieku, zostawszy duchownym, wpadł w nastrój purytański. Poemat jego Ida brytańska *(Bryttain's Ida)*, wydany bez zezwolenia Fineasa, miał wielkie powodzenie. Chytry księgarz wymienił jako autora ni mniej ni więcej, tylko Spensera, a oszustwo wykryto dopiero z górą po dwóch wiekach. Jest to najlepszem świadectwem zręczności, z jaką Fletcher naśladował swego większego poprzednika. Wpływowi sielanek Spensera należy przypisać także jego Eklogi rybackie *(Piscatorie Eclogues)* i „rybacką sztukę" *(a piscatorie)*, graną w Cambridge.

Olbrzymi poemat Purpurowa wyspa *(The Purple Island)* ma treść alegoryczną. Wyspą jest człowiek, a szata geograficzna okrywa wykład anatomji. Nieco większą wartością odznacza się część, poświęcona po ciele — duszy.

Od dziwactw *Purpurowej wyspy*, która jest typowym okazem skażenia smaku, odbija elegja Eliza, napisana po zgonie pewnego szlachcica dla pocieszenia wdowy. Niezwykłą u Fineasa prostotą dźwięczy dialog między Elizą a umierającym. Sławniejszy jest poemat Szarańcza czyli Apoljoniści *(The Locusts or Apollyonists* — Apoljon jest postacią *Apokalipsy*, imię, utworzone na podstawie greckiego *ἀπόλλυμι*, oznacza anioła zagłady). Fletcher zwraca się tu przeciw katolicyzmowi, a przedewszystkiem przeciw jezuitom. Strącony z nieba Lucyfer, przerażony postępami angielskiego protestantyzmu, każe ich swym poddanym ulepić z różnych wstrętnych pierwiastków. Poemat jest pełny czyniących wrażenie tragikomiczne wybuchów nienawiści ku „kanibalskim księżom, którzy odprawiają mszę" i Kościołowi

rzymskiemu, „purpurowej nierządnicy, jadącej na szkarłatnej bestji". Kończy się wyrażeniem nadziei, że „królewski Karol" (I) „wypłaci tej nierządnicy w dwójnasób to, na co nasłużyła", a więc wezwaniem do prześladowania katolików, i tak już prześladowanych. Nie wiem, czy w polskich polemikach religijnych dałoby się znaleźć coś, tchnącego takim jadem fanatyzmu i nietolerancji.

17. Davies. Do szkoły Spensera należy także Sir John Davies (1569—1626). Poezja była dla niego raczej rozrywką, niż głównem zajęciem, była też dźwignią w karjerze, gdyż zwróciła uwagę wysokich dygnitarzy na sędziego, usuniętego za młodocianą krewkość z urzędu. Uzyskał ponowne przyjęcie, a nawet miejsce w deputacji, udającej się w r. 1603 do Szkocji, aby powitać nowego króla i towarzyszyć mu do Londynu. Przy tej sposobności poeta odrazu otrzymał godność rycerza, a po pewnym czasie zaślubił córkę lorda Audley. I on, jak Spenser, piastował wysokie stanowisko w Irlandji, o której także pisał, lecz w duchu bardziej humanitarnym. Dla Daviesa pobyt na nieszczęsnej wyspie był tylko jednym ze stopni do wyniesienia. Zasiadał on potem w parlamencie i zmarł w chwili, gdy miał objąć urząd wielkiego sędziego *(Lord Chief Justice)*.

Poemat *Nosce te ipsum* (1599), jak już tytuł wskazuje, ma treść filozoficzną. Roztrząsa problem granic ludzkiej wiedzy i problem nieśmiertelności duszy. Dzięki jednak ujęciu i przeprowadzeniu tematu nie można go zaliczyć do utworów, w których niewłaściwie użyto mowy wiązanej. Odznacza się gładkością i melodyjnością.

Davies był pod tym względem wirtuozem, piętrzącym sobie umyślnie trudności, niezawsze zgodne zupełnie z nowoczesnym smakiem. Jego Hymny do Astrei *(Hymns to Astroea)* zawierają 26 liryków w formie zwrotkowej, każdy zaś jest akrostychem, bo pierwsze zgłoski wierszy tworzą wyrazy *Elizabetha regina*. Mimo to ich tok odznacza się wielką naturalnością, a niektóre są naprawdę urocze.

Ale najbardziej zasłużoną sławą z pośród dzieł tego prawnika-poety cieszy się Orkiestra czyli Poemat o tańcu *(Orchestra or a Poeme on Dauncing)* (1596). Wykwintność wysłowienia i muzyka formy kojarzy się tu z lekkością i dowcipem. Wiersze, przedstawiające — naturalnie z obowiązkową dozą entuzjazmu — królowę Elżbietę w tańcu, nie zachowały się niestety.

18. Campion. Życie. Niedawno dopiero wydobyto z pyłu zapomnienia jednego z największych poetów elżbietańskich, a największego zapewne liryka, Tomasza Campion (1566/7—1619/20).

Był on synem prawnika i po krótkim pobycie w Cambridge sam w Gray's Inn studjował prawo, ale, zdaje się, nigdy nie pracował w zawodzie sędziowskim. Można przypuszczać natomiast, że próbował wojaczki, a zajmując się poezją i muzyką i będąc już bliskim czterdziestki, zaczął uczyć się medycyny, może na którymś z zagranicznych uniwersytetów. W r. 1606 zaczął podpisywać się „doktor fizyki". Praktykując, nie zarzucił ulubionych zajęć. Od r. 1601 do końca życia wydawał co pewien czas zbiorki pieśni, zaopatrzonych w melodje. Pod względem muzycznym bywał czasem jego współpracownikiem Filip Rosseter, znany również jako dyrektor teatru. Jemu też poeta na łożu śmierci zapisał cały majątek, z czego można wnosić, że nie pozostawił bliższej rodziny.

W r. 1613 był wmieszany w sprawę otrucia Sir Tomasza Overbury, lecz przebieg procesu wskazuje, że nie należał do współwinnych. Pozostawał w zażyłych stosunkach z wielu katolikami, prawdopodobnie jednak był protestantem. Stąd przypuszczenie, że w gruncie rzeczy hołdował dość rozpowszechnionemu wśród ludzi wykształconych owych czasów indyferentyzmowi chrześcijańskiemu.

19. Twórczość. Łacińskie utwory Campiona interesują nas jedynie ze względu na jego angielską metrykę. W teorji był zwolennikiem Harvey'a i w r. 1602 wystąpił ze Spostrzeniami nad sztuką poezji angielskiej *(Observations in the Art of English Poesie)*. Oświadczając się jednak przeciw rymowi i za iloczasem, nie pochwala barbarzyńskich eksperymentów z heksametrem. Podaje szereg form wiersza, opartych na starożytnych wzorach i osiąga w tych próbach pewien efekt, ale widocznie łudzi się, sądząc, że efekt ten płynie tylko z iloczasu. Poglądy jego, jak wiemy, wywołały odpowiedź Daniela. Zresztą sam Campion jako praktyk niezawsze gardził rymem i jego najpiękniejsze liryki nie są pozbawione tej ozdoby.

Jest może największym mistrzem rytmu wogóle w literaturze angielskiej. W przeciwieństwie do ubóstwa metrycznego, widnego w niej naogół, a trafnie stwierdzonego już przez Gascoigne'a, używa najrozmaitszych stóp i ich kombinacyj, zawsze z doskonałym skutkiem. Gdzie niegdzie pełne wrażenie wywołuje dopiero śpiew. Campion, który pisał i o teorji muzyki, musiał niektóre pieśni komponować, tworząc równocześnie słowa; wogóle jego odczucie artystyczne łączyło bardzo ściśle poezję z muzyką. Styl jego zbliża się czasami do eufuistycznego, ale jest to eufuizm, oczyszczony z dziwactwa i pedantycznych sztuczek Lyly'ego oraz jego niewolniczych naśladowców. Tematem bywa

często miłość, kilka bardzo pięknych utworów natchnęło także uczucie religijne. Maski, któremi Campion uświetniał wesela na dworze i pośród arystokracji, warto poznać jedynie ze względu na ustępy liryczne.

20. Donne. Poglądy krytyków. Wpływowi poezji miłosnej Petrarki oraz wstępujących w jego ślady Włochów i Francuzów przeciwstawił się John Donne (1573—1631), twórca t. zw. szkoły metafizycznej. Już Ben Jonson określa jego wiersze jako metafizyczne, dodając, że poeta „zginie przez brak zrozumienia u ludzi".

Zdaje się, że Anglicy nieco przeceniają Donne'a. Brak muzyki wiersza ściągnął na takiego poetę o światowem znaczeniu, jak Byron, szereg potępiających sądów. Przewinienia Donne'a w tym kierunku idą z pewnością znacznie dalej, a przyłącza się do nich zepsucie smaku, widne w zamiłowaniu do wyszukanych konceptów i hiperbol, wreszcie niezrozumiałość. Zestawiam oba wypadki nie bez przyczyny. Ujemny sąd większości Anglików o Byronie ma podkład etyczny, religijny i patrjotyczny, dodatni o Donnie powstał zupełnie podobnie. Sławę wśród współczesnych zawdzięczał on w znacznej części swej ewolucji od katolicyzmu do protestantyzmu i od beztroskiego hedonizmu młodego eleganta do kaznodziejskiej pracy poważnego duchownego. Za poglądem współczesnych poszli i potomni, u których dziś jeszcze nieraz działają podświadomie te same przyczyny. Zresztą kto zdoła wgryźć się w trudny styl Donne'a, ten rzeczywiście, oswoiwszy się z dziwactwem i przesadą, dostaje się pod urok ciekawej indywidualności poety, którego pomysły często są niesmaczne, ale prawie zawsze oryginalne — i to tak dalece, że charakterystyczna brzydota graniczy z pięknem.

21. Życie. Donne pochodził z rodziny o katolickich tradycjach i wychował się w starej wierze. Studjował w Cambridge i Oxfordzie. Zajmował się prawem, ale najwięcej czasu poświęcał lekturze rozpraw teologicznych. Brał udział w dwóch wyprawach morskich przeciw Hiszpanom, podróżował, a pod koniec r. 1597 został sekretarzem Sir Tomasza Egerton, wielkiego pieczętarza koronnego *(Lord Keeper of the great seal)*. Po paru latach wykradł i poślubił Annę More, spokrewnioną z wpływowym chlebodawcą. Można przypuszczać, że młodzieńcem, pełnym nieokiełznanych namiętności, powodowała zarówno miłość, jak nadzieja wyniesienia. Zawiódł się pod tym względem. Wtrącono go do więzienia, a choć wkrótce odzyskał wolność, a nawet pojednał się z teściem, już nie wrócił do służby lorda pieczętarza.

Spisek Essexa, którego powodzenie byłoby zapewne korzystnie wpłynęło na karjerę Donne'a, skończył się tragicznie. Wobec

tego poeta, zawiedziony w swych nadziejach, przez długie lata wciąż szukał możnych protektorów, nie cofając się przed niesmacznemi pochlebstwami. Żył z datków od krewnych żony, a potem od jej ojca. W polemikach religijnych zaczął w tych czasach występować już po stronie protestantyzmu, pisząc przeważnie przeciw jezuitom, których oddawna niecierpiał. Jedna z rozpraw poświęcona była Jakóbowi I. Król zwrócił uwagę na autora i wezwał go, aby przywdział suknię duchowną. Donne wahał się, ale widząc, że jest to jedyna droga do osiągnięcia jakiegoś wyższego stanowiska, usłuchał nareszcie (w. r. 1615). Jeszcze przed tym przełomowym wypadkiem swego życia miał zamiar wydać swe utwory poetyckie, powstałe przeważnie przed końcem XVI w., i porządkował rękopisy, gdyż wiedział, że zawierają wiele rzeczy, których wydrukowanie mogłoby zaszkodzić osobie duchownej. Ostatecznie jednak zaniechał tej myśli i pierwsze zbiorowe wydanie wyszło aż po jego śmierci, w r. 1633.

Zostawszy duchownym i owdowiawszy w dwa lata później, Donne zmienił się zupełnie, zyskał wielką sławę swemi kazaniami, gorliwie spełniał obowiązki, piastował wysokie stanowiska i byłby niewątpliwie został biskupem, gdyby nie atak paraliżu, który był powodem jego zgonu.

22. Erotyki Donne'a. Wedle Bena Jonsona najlepsze utwory Donne'a powstały, zanim ten skończył 25 lat. Były to przeważnie wiersze miłosne — lecz jakże odmienne od różnych elżbietańskich mniej lub więcej nieprawidłowych sonetów! Późniejszy dziekan kościoła św. Pawła rzadko przyjmował konwencjonalną pozę wielbiciela, cierpiącego przez okrucieństwo ukochanej. Jego tchnące zmysłowym żarem erotyki przypominają łacińskich poetów miłosnych, równocześnie zaś zbliżają się do wzorów prowansalskich i *Vita nuova* Dantego, gdyż obok żywiołowych wybuchów uczucia zawierają dużo roztrząsań nad jego istotą i skutkami. W przeciwieństwie do ogromnej większości współczesnych, Donne nie błądzi po ścieżkach namiętności, stworzonej przez wyobraźnię dla literatury. Jego „elegje" są widocznie pomnikiem przygód, rzeczywiście przeżytych przez młodego donżuana, a zamiast modnego sentymentalizmu spotykamy się tu nieraz z cynizmem.

23. „Pochód duszy". Przejścia wypraw morskich i zetknięcie się z podzwrotnikową naturą dały poecie materjał do dwóch utworów opisowych, Burzy *(The Storm)* i Ciszy morskiej *(The Calm)*, łączących żywość opowiadania i trafność obserwacji z niemiłemi sztuczkami stylistycznemi.

W r. 1601 Donne zaczął pisać dziwny utwór filozoficzno-epicki Pochód duszy *(The Progress of the Soule)*. Opierał się w nim na pitagorejskiej teorji metempsychozy, obejmującej także świat zwierzęcy i roślinny. Dusza jabłka, które stało się przyczyną upadku pierwszych rodziców, przechodzi przez różne kształty. Mieszka w związanej z tysiącznemi zabobonami mandragerze (pokrzyku), w rybie, wróblu, a potem w ludziach. Poeta doprowadził jej wędrówkę tylko do siostry, a równocześnie żony Kaina, ale miał zamiar wcieleniem jej uczynić twórców fałszywych religij i herezjarchów — np. Mahometa i Lutra, na ostatku zaś, jak twierdzi Jonson, Kalwina, a jak z pewnych początkowych wierszy wnosi krytyka, także królowę Elżbietę. Posiadalibyśmy interesujące *pendant* do tysiącznych wierszowanych panegiryków ku jej chwale, gdyby pomysł został był wykonany. Powstał niewątpliwie w związku ze ścięciem Essexa. Katolickie stanowisko, zajęte tu przez Donne'a, było wyrazem jego religijnej chwiejności, której kres miały położyć względy oportunistyczne.

24. Satyry Halla, Marstona i Donne'a. Donne należy do nielicznych satyryków elżbietańskich. Po pierwszej próbie, przedsięwziętej na tem polu przez Gascoigne'a, nieco więcej zbliżyli się do wzorów klasycznych dwaj inni pisarze.

Józef Hall, późniejszy biskup wydał sześć ksiąg satyr p. t. Virgidemiarum libri. Naśladował głównie Juwenala, kreśląc sylwetki z natury i piętnując różne ujemne strony życia swych czasów. Między innemi występował przeciw odgrzebywaniu przez poetów starych romantycznych powieści — więc i przeciw Spenserowi, — a także szydził z „tureckiego Tamerlana“ i wogóle ze sceny ludowej, zwłaszcza z mieszania motywów komicznych z tragicznemi.

Hall nie wzniósł się zbyt wysoko pod względem artystycznym, a dramaturg Marston, który, wyszydzony przez niego jako Labeo, odmówił mu miana pierwszego satyryka angielskiego i sam wystąpił z podobnemi utworami, uczynił to z jeszcze mniejszem powodzeniem. Widocznie pokolenie elżbietańskie, żyjące gorączkowo i miotane różnorodnemi namiętnościami, nie mogło zdobyć się na rodzaj poezji, wymagający duchowej równowagi i oglądania życia trochę *sub specie aeternitatis*.

I Donne nie jest wyjątkiem. Wzoruje się głównie na Persjuszu i Horacym. Pierwszą swą satyrę opiera na motywie horacjuszowskiej *Ibam forte via sicut meus est mos...*, w drugiej atakuje adwokatów i daje portret nikczemnego zdziercy, ściągającego grzywny z katolików, w trzeciej piętnuje indyferentyzm religijny — i t. d. Styl jest zbliżony do prozy, *enjambement* (t. j.

przenoszenie myśli z wiersza do wiersza) ma zbyt obszerne zastosowanie, powoduje nawet czasem dzielenie wyrazów.

25. „Rocznice" Donne'a. W pogoni za łaską pańską pisał Donne poematy w rodzaju Pierwszej rocznicy i Drugiej rocznicy *(The Anniversaries)* (1611 i 1612), gdzie opłakuje śmierć Elżbiety Drury, córki swego patrona, Sir Roberta. Mimo, że nigdy nie widział zmarłej, dochodzi do humorystycznej dla nas przesady w opiewaniu jej zalet i boleści, jaką odczuwa po jej stracie. Ale cierpi w towarzystwie — cała ludzkość „krwawi się w kąpieli łez", chociaż „coś jakby świat przecież jeszcze pozostało". Sam Donne mówił, że najlepiej udają mu się utwory, które nie mają podkładu prawdziwego uczucia i są tylko poetycką fikcją. W tym wypadku trudno zgodzić się z jego zdaniem, nawet jeżeli przyjmiemy, że Elżbieta Drury jest w poemacie symbolem młodocianej niewinności i piękności.

26. Jego proza. Polemiczne rozprawy, jak Pseudo-męczennik *(Pseudo-Martyr)* oraz Conclave Ignacego (Lojoli) czyli jego intronizacja przy ostatnich wyborach w piekle *(Ignatius His Conclave* i t. d., napisane naprzód po łacinie: *Conclave Ignatii)* mogą interesować tylko badaczy kontrowersyj religijnych. Ciekawszy jest inny prozaiczny utwór, Biothanatos, w którym Donne zastanawia się nad samobójstwem i dochodzi do przekonania, że nie jest to grzech, godny tak bezwzględnego potępienia, jakie go zazwyczaj spotyka. Wiadomo, że prawodawstwo angielskie zaliczało samobójstwo do najcięższych zbrodni i, nie mogąc dosięgnąć winowajcy, piętnowało jego pamięć wyrokiem. Donne ośmielił się sprzeciwić powszechnemu poglądowi. Wedle niego niektóre najpiękniejsze czyny ludzkie, płynące ze szczytnego poczucia obowiązku lub poświęcenia zbliżają się swą istotą do samobójstwa. Przecież śmierć Zbawiciela była również dobrowolna...

Kazania Donne'a wypełniają kilka obszernych zbiorów i słusznie zjednały mu wielką sławę u współczesnych. I one obfitują w niejasności, w ekscentryczne koncepty, w zbyt subtelne, trącące sofistyką rozumowania. Lecz tętnią uczuciem, nieraz tak potężnem, jak młodociane erotyki autora. Zdarza się, że pobożny kaznodzieja użytkuje te same pomysły, któremi niegdyś liryk ozdabiał swe poezje miłosne. Są ustępy, mogące porwać, te zwłaszcza, które oddalają się od teologicznych dociekań, a wchodzą w sferę metafizyki i wypowiadają ogólne refleksje o bycie ludzkim. Szczególnie wymownie rozprawia Donne o śmierci i jej problemach. Wrażenie, które pozostawiają jego kazania jako całość, przemawia za poglądem, że przeszedł rzeczywiście ewolucję duchową, a choć młodość jego wcale nie była budująca,

przejście zaś na protestantyzm wynikło z pobudek oportunistycznych, pobożność jest szczera.

27. Mniejsi lirycy elżbietańscy. Kilku poetów okresu, jak **Sir Henryk Wotton** lub **Ryszard Corbet,** żyje w pamięci potomnych i dziejach literatury właściwie tylko dzięki jednemu krótkiemu utworowi. Inni, jak **William Browne,** naśladowca sielanek Spensera, chociaż poezje ich nie są pozbawione zalet, grzeszyli brakiem oryginalności. Jeszcze innych, chwalonych za życia, wyszydzanych przez następne pokolenie, a później zapomnianych, wysoko stawiają niektórzy obecni krytycy. Do takich należy **Jerzy Wither,** autor sielanek i religijnych utworów, częścią prostych i wzruszających, częścią w stylu Donne'a. Szerszym kołom jest znany głównie z tragikomicznego epizodu wojny domowej. Wither należał do stronnictwa parlamentu i jako komendant pewnego zamku dostał się w r. 1642 po jego zdobyciu w ręce rojalistów. Chcieli powiesić jeńca, ale ocalił go kolega po piórze, Denham, przy pomocy dowcipu. „Dajcie spokój", powiedział, „póki Wither żyje, nikt nie może mnie nazwać najgorszym poetą angielskim".

28. Przekłady elżbietańskie. Charakterystyka. Pomiędzy niezmiernie licznym tłumem elżbietańskich poetów i prozaików należy się osobna wzmianka tym, którzy, przyswajając literaturze ojczystej obce dzieła, zarówno klasyczne, jak późniejsze, aż do współczesnych, wywarli poważny wpływ na dzieje oryginalnej twórczości, bo dostarczyli jej bądźto wzorów do naśladowania, bądź treści — zwłaszcza do dramatów. Nie mogę tu zapuszczać się w szczegółowy przegląd przekładów i ograniczę się do wymienienia najważniejszych. Na wstępie należy zaznaczyć, że naogół nie silono się na zbytnią wierność, a często posługiwano się nie oryginałem, lecz francuskiemi lub łacińskiemi wersjami. Ale zarzuty, jakie stawiałaby filologiczna sumienność, często muszą zamilknąć wobec stylistycznych zalet tłumaczeń i ich kulturalnego oraz literackiego znaczenia.

29. Przekłady z języków klasycznych. Rok ukazania się *Kalendarza pasterza* jest datą najpopularniejszego przekładu elżbietańskiego. Były to Plutarcha Żywoty sławnych Greków i Rzymian *(Βίοι παράλληλοι — The Lives of the Noble Grecians and Romans).* Pośrednikiem między autorem a **Sir Tomaszem North** był wybitny francuski pisarz Amyot. Jakie znaczenie miał ten przekład dla współczesnej literatury, widać najlepiej z porównania niektórych ustępów z dramatów rzymskich Szekspira (szczególnie z *Korjolana)* z jego odpowiedniemi partjami. Zdarza się, że wielki poeta przez kilkanaście wierszy wiernie trzyma się nie

tylko toku myśli, ale i wysłowienia Northa, zmieniając jedynie jego prozę na mowę wiązaną. Pewne błędy historyczne i geograficzne Szekspira pochodzą z Northa, niektóre miejsca są bez niego niezrozumiałe. Sir Tomasz przełożył i inne obce dzieła, między innemi, jak już wspomniałem, sławną książkę Guevary.

Tłumaczem, równie uzdolnionym, jak North, a lepiej filologicznie wykształconym i płodniejszym, był **Filemon Holland.** Ten nie posługiwał się cudzemi przekładami. Anglja elżbietańska zawdzięczała mu znajomość Liwjusza, Swetonjusza, Plinjusza i filozoficznych pism Plutarcha.

O *Iljadzie* i *Odyssei* Chapmana będzie mowa później. Cztery księgi *Eneidy* przełożył heksametrem *à la* Harvey **Ryszard Stanyhurst.** Jego dziwaczna próba, wyszydzana przez Peele'a, Nashe'a i innych, zasługuje na wzmiankę jedynie jako *curiosum.* Na długo przed nią wydał Wergilego po angielsku **Tomasz Phaer.** Używał starego czternastozgłoskowca i bynajmniej nie wzniósł się na wyżyny artyzmu. Ale najpopularniejszym autorem starożytnym był Owidjusz. *Metamorfozy* przełożył — również wierszem czternastozgłoskowym — w r. 1567 **Artur Golding,** a choć i ta praca pozostawiała dużo do życzenia, była ogromnie rozpowszechniona W czasach, w których nie tylko poeta, lecz także salonowiec i dworak musieli posiadać gruntowną znajomość mitologji, poemat Owidjusza nadawał się na kieszonkową encyklopedję. Sam Szekspir zawdzięczał Goldingowi niejedno. Świadczą o tem liczne miejsca z jego dzieł, jak sławna apostrofa do duchów gór, strumieni i lasów w *Burzy* (V, 1) oraz opis dzika w *Wenerze i Adonisie. Elegje miłosne* Owidjusza przełożył Marlowe, a i inne pisma łacińskiego poety znalazły tłumaczy. Golding przyswoił językowi ojczystemu także Cezara *De bello Gallico.*

30. Przekłady z języków nowożytnych. Sir John Harrington, znany jako autor łacińskich epigramatów, przełożył Arjosta, **Edward Fairfax** i **Ryszard Carew** Tassa — ten drugi przekład do dziś dnia nie stracił znaczenia. **John Florio,** Włoch z pochodzenia, niedarmo był autorem słownika włoskiego p. t. *Świat wyrazów (A Worlde of Wordes).* Lubował się w niezwykłych słowach i sam je tworzył. Przetłumaczył Montaigne'a — niezbyt wiernie, ale z ogromnym rozmachem. Dzieła francuskiego myśliciela były w elżbietańskiej Anglji popularne. Podpis Szekspira na ich egzemplarzu jest zapewne falsyfikatem, ale niektóre ustępy — zwłaszcza znane fantazje komunistyczne Gonzala w *Burzy* (II, 1) dowodzą, że wielki dramaturg korzystał z pracy Floria.

Osobna wzmianka należy się włoskiej noweli, która miała bardzo doniosłe znaczenie dla dramatu. Pierwszej przeróbki na-

leży szukać w pismach Gascoigne'a, ale skarbnicę tematów Boccaccia i Bandella otworzyli współczesnym dopiero **William Painter** swym Pałacem rozkoszy *(The Palace of Pleasure)* (1566 i 1567) oraz **Geoffrey Fenton** swemi Tragicznemi powieściami *(Certaine Tragicall Discourses)* (1567). Painter czerpał z różnych źródeł, z Liwjusza, z Herodota, z mniej sławnych starożytnych, z wymienionych dwóch Włochów, ze Straparoli i z *Heptameronu* Małgorzaty z Nawary. Jego kompilacja jest rodzajem encyklopedji nowel. Fenton nieco wierniej tłumaczył Bandella. Na przekład *Dekameronu* jako całości miała Anglja czekać do r. 1620, na *Księcia* Macchiavellego do r. 1640 i wielkie dzieło florenckiego patrjoty znane było tylko z tendencyjnych przeróbek, przedstawiających go jako wcielonego szatana.

Warto dodać, że przekład *Lazarilla de Tormes*, ważny ze względu na rozwój powieści angielskiej, ogłosił w r. 1576 **Dawid Rowland**, a *Dianę* Montemayora przetłumaczył **Bartłomiej Young.**

31. Autoryzowana wersja Pisma św. Ale najdonioślejsze znaczenie dla języka i literatury miała ze wszystkich przekładów okresu t. zw. Autoryzowana wersja Pisma św. *(The Authorized Version of the Bible)* ogłoszona w r. 1611. Nazwa może wywołać pewne nieporozumienia, gdyż ani król, ani parlament, ani władze kościelne nie zarządziły rewizji starych tłumaczeń Tindale'a i Coverdale'a, na których opierało się nowe wydanie. Wydanie to, odznaczające się wielką prostotą, siłą i czystością języka, odrazu zaćmiło popularność innych i po dziś dzień jest w użyciu. Bibljografja przedruków wypełniałaby tomy, próby zaś zastąpienia go tekstem zmodernizowanym — jedną przyniósł rok 1924 — chybiają zupełnie tak samo, jak u nas podobne eksperymenty z Wujkiem. Tysiączne zwroty i wyrażenia *Wersji autoryzowanej* stały się własnością mowy angielskiej.

ROZDZIAŁ VI.

PROZA NAUKOWA I PÓŁNAUKOWA.

1. Związek prozy z poezją. Proza elżbietańska, naukowa, półnaukowa i pseudonaukowa, nie dorównywa literaturze pięknej liczbą dzieł ani ich doniosłością, jest jednak bogata i wartościowa, jest przesiąknięta tym samym duchem patrjotycznym, jaki panuje w poezji, wreszcie wiąże się z nią dzięki wpływowi, wywartemu na epikę i dramat. Tu Spenser znalazł materjał do swych dygresyj z dziedziny mitycznych dziejów, Szekspir i cały zastęp innych dramaturgów — wątek do swych „historyj", Daniel i inni epicy — treść swych poematów, Drayton — lokalne

legendy i wspomnienia, któremi ozdabiał *Polyolbion*. Nawet polemiki literackie wykazują związek z teologicznemi sporami, a kazania Donne'a, jak zaznaczyłem, zawierają często oddźwięki jego poezyj. Autor wielkiej kroniki świata, opisów podróży oraz rozpraw politycznych i wojskowych, Ralegh, był poetą i, pisząc prozą, niezawsze hamował swój poetycki temperament. Wogóle trudno dzieje prozy oddzielić od dziejów poezji. Tendencja i fikcja często święciły tu triumfy nad naukową przedmiotowością.

2. Historja. Burzliwe dzieje XVI w. i potęga zewnętrzna, jaką Anglja stopniowo osiągała w tym czasie, przyniosły z sobą rozbudzenie się dumy narodowej, której wpływ na poezję jest nam znany. Poeta mógł swym uczuciom dawać upust w takich ustępach, jak apostrofa do ojczyzny ks. Artura w *Królowej elfów* lub sławna tyrada Jana z Gandawy w *Ryszardzie II* (II, 1). Przed prozą dydaktyczną stały inne zadania. Nastąpił w niej zwrot ku badaniu i opisywaniu rzeczy ojczystych. Zaczęły powstawać towarzystwa naukowe, działające narazie głównie w tym właśnie kierunku, a i rząd nieraz popierał materjalnie pracę wybitniejszych jednostek.

Najulubieńszą nauką była historja. Na tem polu pokolenie elżbietańskie trzymało się jeszcze ciągle przestarzałych metod kronikarskich. Zdarzały się źródłowe badania, ale należały do wyjątków. Z rozbrajającą łatwowiernością powtarzano fantastyczne wymysły dawnych autorów, ozdabiano dzieje angielskie opisami Liwjusza, ba, dopuszczano się plagjatu na współczesnych, przytem gorliwie notowano zbrodnie i rzekome cuda, przeznaczając im tyle miejsca, co pierwszorzędnym wypadkom dziejowym. Pod względem metody Hall, Holinshed i cały ten zastęp nie wytrzymują porównania z kronikarzami anglonormandzkimi. Ale odznaczają się silniejszą świadomością narodową i większym rozmachem, używają języka ojczystego i miewają często dzięki lepszej znajomości klasycznych wzorów ozdobniejszą formę.

Jeszcze na jedną rzecz warto zwrócić uwagę. Dwaj z kronikarzy elżbietańskich byli z zawodu krawcami. Fakt ten jest widocznym znakiem demokratyzacji wiedzy i literatury, jaka nastąpiła po wynalezieniu druku, wyprzedzając demokratyzację pojęć i ustroju państwowego.

3. Hall. Pierwszym co do czasu z tego szeregu jest Edward Hall, którego działalność przypada jeszcze na czasy Henryka VIII. Był z zawodu sędzią. Przedstawia wojnę Dwóch Róż i mniej więcej do początku XVI w. powtarza tylko to, co powiedzieli inni. Tu jednak robi się zajmujący, bo zaczyna opierać się na relacjach naocznych świadków i własnych wiadomościach. Jego

punkt widzenia jest protestancki, to też cały nakład dzieła, drukowanego w r. 1542, za Marji wyłapano i spalono. Zachowało się w późniejszych wydaniach. Hall opisuje z lubością uroczystości np. słynny zjazd Henryka VIII z Franciszkiem I (t. zw. pole złotogłowiu). Uwzględnia starannie rozwój Londynu i często sądzi różne sprawy ze stanowiska mieszczaństwa stołecznego. Ascham gani go za „wyrażenia kałamarzowe". Rzeczywiście różne słownikowe kwiatki utrudniają lekturę Halla. Lecz to, co jest wadą jego Kroniki, często staje się jej zaletą, potęgując żywość i barwność.

4. Holinshed i współpracownicy. Rafael Holinshed († 1580?) podobno kształcił się w Cambridge; potem był duchownym. W porozumieniu z pewnym księgarzem powziął plan stworzenia pomnikowego dzieła, zawierającego historję wysp brytyjskich od potopu do czasów Elżbiety oraz ich obszerną geografję. Zdawał sobie sprawę, że jest to zadanie ponad siły jednostki, więc przeprowadził podział pracy i gdy w r. 1578 ukazało się pierwsze wydanie, poświęcone lordowi Burghley *(The Chronicles of England, Scotland & Ireland* i t. d.), zawierało prócz *Historji angielskiej*, kompilacji samego Holinsheda, także *Historję szkocką*, napisaną przez niego na podstawie Hektora Boece, Majora i innych, nadto *Opis Anglji* **Williama Harrisona** (1534—1593), *Opis Szkocji*, przełożony przez Harrisona z Hektora Boece, *Opis Irlandji*, którego autorami byli jezuici **Ryszard Stanyhurst** i **Edward Campion,** wreszcie przekład dzieła Geralda Kambryjczyka o Irlandji, pióra **Ryszarda Hookera.** Drugie wydanie, doprowadzające historję do r. 1586 i znacznie uzupełnione, wyszło w r. 1587.

Sam Holinshed był tylko kompilatorem i, jeżeli dzieło jego budzi zajęcie, to dlatego, że było źródłem Szekspira i wielu innych poetów, dramatyzujących dzieje ziemi ojczystej. Natomiast niezmiernie ciekawy jest *Opis Anglji (The Description of England)* Harrisona, duchownego o rozległem wykształceniu, nabytem na obu uniwersytetach, który często zasięgał rady znawców starożytności, jak Camden, i sam dużo musiał przeczytać. Harrison zaczyna od naiwnego nieco opisu całej ziemi, powtarzając najrozmaitsze fantastyczne podania i zabobony. Jest pod wielu względami konserwatystą i chwalcą przeszłości. Piętnuje zbytek i zamiłowanie do dziwacznych mód, przynoszonych z zagranicy, narzeka na przepych w budowlach. Rozumie jednak dobrze niektóre zagadnienia ekonomiczne. Wyraża życzenie, aby dożyć mógł w ojczyźnie czterech zmian: 1) zaprowadzenia karności w Kościele; 2) położenia kresu chciwości kupców, objawiającej się w tem, że forsują obce towary, a utrudniają rozpowszech-

nienie krajowych; 3) przeniesienia jarmarków z niedziel na dni powszednie; 4) doprowadzenia do tego, aby każdy właściciel ziemski przeznaczył przynajmniej 1 akr z czterdziestu na zalesienie. Harrison stwierdza już wyższość angielskiej floty nad innemi. Wogóle jest gorącym patrjotą i korzysta z każdej sposobności, aby sławić zarówno przyrodę Anglji, jak jej ludność i władców.

5. Stow i Speed. John Stow, z zawodu krawiec, napisał dwa dzieła z zakresu dziejów, Summarjum kronik angielskich *(A Summarie of Englysh Chronicles)* i Kroniki angielskie od Brute'a do bieżącego roku (1580) *(The Chronicles of England from Brute to this present Yeare of Christ)*. Jest drobiazgowy i bezkrytyczny. Drugą ze swych książek kończy notatką, że „17 czerwca w parafji Blamsdon w Yorkshire po wielkiej burzy z błyskawicami i piorunami kobieta ośmdziesięcioletnia nazwiskiem Alicja Perin powiła dziwnego i ohydnego potwora o głowie nakształt hełmu lub szyszaka". Opisawszy tego noworodka, dodaje dygresję moralizatorską na temat wszechmocy Bożej, lubi bowiem czynić podobne uwagi. Ale niedarmo był wydawcą dzieł Chaucera. Urozmaica swą kronikę także prymitywnemi wiadomościami z dziejów piśmiennictwa — czasem zresztą błędnemi. Dziś więcej wartości od jego kronik posiada Opis Londynu *(A Survey of London)* (1598), książka o przedmiocie, który Stow znał gruntownie i szczerze ukochał, wydana później z uzupełnieniami p. t. *A Survey of the Cities of London and Westminster*. Styl jego jest prosty, czasem niedołężny.

Pod tym względem góruje nad nim kolega po igle i po piórze, John Speed, który w swej Historji Wielkiej Brytanji *(The Historie of Great Britaine* etc.) (1611) po przedstawieniu ważniejszych wypadków stale, jak chór starożytnego dramatu, wygłasza swe uwagi, ujęte w pełne swady zwroty. Sławny jest jego opis bitwy pod Azincourt. Speed dzięki uczynności bogatszych i lepiej urodzonych znajomych czytał dużo, a czerpiąc z rozlicznych źródeł, zachował chwalebny zwyczaj ich wymieniania. Inni kronikarze elżbietańscy często milcząco stroili się w cudze piórka.

6. Antykwarjusze. Leland. Wszyscy mają niezmiernie wiele do zawdzięczenia Johnowi Lelandowi, kapelanowi i bibljotekarzowi Henryka VIII, który w r. 1533 uzyskał od króla polecenie, aby, korzystając ze wszelkich ułatwień, podróżował po Anglji i badał starożytności. Po sześciu mniej więcej latach ustawicznego przenoszenia się z miejsca na miejsce i robienia notatek oraz po ich długiem opracowywaniu, wydał ostatecznie tylko część

planowanego dzieła. Niestety silił się na przekazanie potomności wszystkiego, co widział lub o czem słyszał, i jeszcze prócz tego przytłaczał swój zbyt bogaty materjał balastem pedantycznej, a pretensjonalnej uczoności. Zarówno to, co sam przygotował do druku, jak i wydane w nowszych czasach jego notatki z podróży stanowią chaos wartościowych i bezwartościowych informacyj. Leland, który podobno dostał pomieszania zmysłów, gdy doszedł do przekonania, że nie zdoła dokonać „dzieła swego życia", cieszył się w swoim czasie rozgłośną, choć niezbyt zasłużoną sławą. Prawdziwą jego zasługą było, że dostarczył materjałów innym pisarzom, obdarzonym większemi zdolnościami konstrukcyjnemi.

7. **Camden.** Temi odznaczał się William Camden (1551 do 1623) największy uczony czasów elżbietańskich. Odbywszy studja w Oxfordzie, zwiedził w r. 1582 Anglję, później był kierownikiem szkoły westminsterskiej, wreszcie dzięki swej rozległej wiedzy heraldycznej uzyskał wysoki urząd *(Clarencieux King of Arms)*. Utrzymywał stosunki z szeregiem sławnych ludzi, między innymi z Benem Jonsonem. Pisał niestety po łacinie, ale dzieła jego znajdowały zawsze chętnych tłumaczów, do których należał także niestrudzony Filemon Holland. Britannia (1582, przekład angielski 1610) jest traktowanym po literacku opisem rzeczywiście odbytej podróży okrężnej. Camden zużytkował tu dużo z materjałów, zebranych przez Lelanda, wykazując przytem zmysł krytyczny, jakiego brak było poprzednikowi.

W swem historycznem dziele Rerum Anglicarum et Hibernarum annales regnante Elizabetha (Cz. I 1615, cz. II 1627) Camden wprawdzie trzyma się metody rocznikarskiej i notuje niektóre rzeczy, nie mające nic wspólnego z historją, ale mimo to zestawia wypadki systemem pragmatycznym i oświetla je z punktu widzenia nie dni lub miesięcy, lecz wieków. Umie też mniej ważne szczegóły cofać na drugi plan lub pomijać. Opiera się na badaniach źródłowych, między innemi na zapiskach, które pozwolił mu zużytkować lord Burghley. Jest tendencyjny w wysławianiu Elżbiety i protestantyzmu, ale nie posuwa się do fałszowania faktów. W pewnych wypadkach radzi sobie, roztrząsając raczej skutki czynów, niż ich moralną wartość. Tak postępuje np. ze straceniem Marji Stuart, mianowicie stwierdza, że ze śmierci nieszczęśliwej królowej wynikł „triumf prawdziwej wiary" i bezpieczeństwo narodu angielskiego, a później połączenie dwóch królestw pod berłem Jakóba. Wogóle nie tylko nie szczędzi kadzidła „gwieździe polarnej" Elżbiecie, lecz także z wielką pomysłowością usprawiedliwia zawsze jej postępowanie.

O literaturze wspomina czasem, głosi wyższość Spensera nad wszystkimi poprzednikami, nie wyłączając i Chaucera, ogranicza się jednak do ogólnikowych pochwał, a nie podaje szczegółów. Najwidoczniej stoi co do poezji dramatycznej na gruncie współczesnych pojęć, bo przemilcza zupełnie jej rozwój i nie wymienia ani razu Szekspira.

8. „Dzieje Ryszarda III". Prócz kronik wydały czasy Tudorów także kilka książek, zasługujących na nazwę monografij historycznych. Wzorem były Dzieje Ryszarda III *(The History of Richard III)*, włączone w r. 1548 do kroniki Graftona. Przypisują je Sir Tomaszowi More, który miał rzekomo opierać się na rękopisie osławionego zdziercy Mortona, kanclerza Henryka VII. Dowody nie są zbyt przekonywające, ale przyjęcie tego poglądu wyjaśniłoby nam tendencyjność dzieła, w którem Ryszard występuje jako zbrodniarz bez żadnych ludzkich uczuć, a wszelkie lepsze strony jego rządów są pominięte. Nowoczesny historyk Sir Clements Markham uwalnia ostatniego z Yorków nie tylko od spowodowania śmierci księcia Charence, ale i od zgładzenia młodych książąt w Tower, które zarządzić miał w drugim roku swych rządów Henryk VII. Pokolenie elżbietańskie jednak nie miało co do zbrodni garbusa żadnych wątpliwości.

Z *Dziejów Ryszarda III* wziął Szekspir za pośrednictwem kronikarzy koncepcję charakteru króla i wątek sławnego dramatu. Podobnie stronnicze przedstawienie wypadków i postaci historycznych nie zgadza się ze znanym nam charakterem More'a, bliskiego czasom Ryszarda. Lecz ktokolwiek był autorem, pisał mocno tendencyjnie i mijał się nieraz z prawdą historyczną, równocześnie jednak wykazał wybitny talent literacki i nieledwie tacytowską plastykę w charakterystyce.

9. Cavendish. Z innych względów zasługuje na uwagę Żywot i zgon Tomasza Wolsey *(The Life and Death of Thomas Woolsey)*, napisany przez Jerzego Cavendisha, dworzanina słynnego kardynała, ogłoszony naprzód ze zmianami i skróceniami w r. 1641, a bez nich po raz pierwszy dopiero w r. 1657. Naoczny świadek wielkości i upadku swego pana skreślił tu z niezrównaną prostotą i żywością jego dzieje, roztaczając obrazy uroczystości, narad, intryg dworskich, przytaczając mowy i rzadko, ale tem skuteczniej, zdobiąc opowiadanie ogólnemi uwagemi. Książka interesuje nas jako pierwszy artystyczny życiorys w literaturze angielskiej, a także jako źródło — zapewne tylko pośrednie — *Henryka VIII.*

10. Hayward. W nowoczesny prawie sposób przygotowywał swe dzieła historyczne Sir John Hayward (1564?—1627), szpe-

rając skrzętnie za nieznanemi dotychczas materjałami i źródłami. W opracowaniu natomiast był wiernym naśladowcą starożytnych. Bohaterom swym wkładał w usta długie, ozdobne mowy, wplatał też sentencje, zapożyczone z ulubionych pisarzy łacińskich. Elżbieta była tak oburzona jego książką, przedstawiającą strącenie z tronu Ryszarda II i początki panowania Henryka IV, iż autor przypłacił jej napisanie kilkuletniem więzieniem. Królowa pytała się nawet Bacona, czyby nie mógł w dziele Haywarda znaleźć ustępów, które dałyby się z prawnego punktu widzenia skwalifikować jako zdrada stanu. Bacon odpowiedział, że nie może znaleźć zdrady, ale zato wskaże dużo faktów felonji (wspólne określenie szeregu zbrodni w ustawie karnej angielskiej), bo autor dopuścił się jawnej kradzieży, umieszczając w swym tekście mnóstwo zdań Tacyta. Hayward był, jakbyśmy dziś powiedzieli, zawodowym historykiem i pisał o różnych epokach. Oto tytuły: Życiorysy trzech Normanów, królów angielskich *(The Lives of the III Normans, Kings of England);* Henryk IV *(The First Part of the Life & reign of King Henry the IV);* Życie i panowanie króla Edwarda VI *(The Life & Raigne of King Edward the Sixt);* Pierwsze cztery lata panowania królowej Elżbiety *(Annals of the First Four Years of the Reign of Queen Elizabeth).*

11. Smith. Niezmiernie cennem źródłem do dziejów ustroju Anglji jest Rzeczpospolita angielska *(De republica Anglorum)* Sir Tomasza Smith, drukowana w r. 1584, gdzie ten sumienny i gruntowny pisarz przedstawił urządzenia państwowe kraju, „jak stoi i jaki ma rząd w dniu dzisiejszym, 23 marca 1565, w siódmym roku królowania i władzy najpobożniejszej, najcnotliwszej i najszlachetniejszej królowej Elżbiety".

12. Foxe. Olbrzymią popularnością cieszyło się dzieło Johna Foxe'a (1516—1587) *(Acts and Monuments* — i t. d.), znane powszechnie pod tytułem Księgi męczenników *(The Book of Martyrs)* i ogłoszone naprzód po łacinie w Strasburgu w r. 1559, a w cztery lata później po angielsku i w Anglji.

Foxe był żarliwym protestantem i włożył w nie całą nienawiść do Kościoła rzymskiego, jaką natchnął go fanatyzm, podsycany tułaczką i nędzą. Charakterystyczna jest już dedykacja, a właściwie cztery dedykacje — Chrystusowi, królowej Elżbiecie, uczonemu czytelnikowi i „prześladowcom Bożej prawdy, zwanym zwykle papistami".

Dzieło ma charakter encyklopedyczny. Od opisów cierpień pierwszych anglosaskich męczenników Foxe przechodzi do późniejszych czasów. Jest niesłychanie stronniczy. Becket nie zasługuje u niego na chwałę męczennika, bo był jawnym zwolen-

nikiem papieża. Podobnie More, „zacięty prześladowca zacnych ludzi, niegodziwy wróg ewangelicznej prawdy". Natomiast są hymny na cześć Henryka VIII i Anny Boleyn.

Punktem kulminacyjnym zrobił Foxe dzieje „krwawej Marji". Z prawdziwem natchnieniem i biblijną prostotą opisuje straszliwe sceny, których widownią były za jej czasów Smithfield i Oxford. Najgorliwszy katolik nie oprze się wzruszeniu, czytając o śmierci Latimera i Ridley'a, a w prostych słowach, włożonych w usta pierwszemu: „Teraz zabawmy się w mężów, mości Ridley, i zaświećmy ogień, co rozjaśni całą Anglję!", znajdzie klucz do zrozumienia wieków historji brytańskiej. Nieszczęsne okrucieństwa Marji i Bonnera zrządziły katolicyzmowi angielskiemu więcej szkody, niż Henryk VIII, Edward VI i Elżbieta razem wzięci.

W gruncie rzeczy Foxe trzymał się zasady, że cel uświęca środki, i nieraz świadomie mijał się z prawdą. Używał umiejętnie środków artystycznych i jego książka posiada wysoką wartość literacką. Rozeszła się szybko i była powszechnie znana, a rząd wydał nakaz, aby umieścić ją na widocznem miejscu w każdym kościele. Oddała też wielkie usługi sprawie protestanckiej, rugując katolickie podania o świętych i tendencyjnie przedstawiając szerokim masom dzieje angielskiej reformacji.

13. Ralegh. Życiorys. Olbrzymią spuściznę literacką pozostawił Sir Walter Ralegh (dzisiejsza ortografja „Raleigh") (1552 do 1618). Zasługuje na uwagę nie tylko jako pisarz, lecz także jako człowiek i jako postać historyczna. Pochodził ze znakomitej rodziny i pałał żądzą sławy, której szukał na polach bitw we Francji i w odkrywczo-korsarskich wyprawach do Ameryki. Zasiadał w parlamencie i znał nawylot kwestje polityczne swych czasów. Popierał z zapałem myśl kolonizacji Wirginji, której taką wymyślił nazwę na cześć „dziewiczej królowej" *(the virgin Queen)*, i święcie wierzył w istnienie „złotego grodu Manoa", którego napróżno szukali Hiszpanie i Anglicy, zwiedzeni fantastycznemi opowiadaniami Indjan. Był ulubieńcem Elżbiety, a gdy zazdrość Essexa usunęła go z dworu, odwiedził Irlandję i, jak wiemy z *Colina Clouta*, czytał Spenserowi poemat, będący skargą na niełaskę Cyntji. Odzyskał potem względy królowej. Lubił otaczać się ludźmi o wybitnej inteligencji i słuchać śmiałych dyskusyj, które nawet naraziły go na zarzut ateizmu. Lecz utwory jego cechuje głęboka religijność.

Po śmierci Elżbiety popadł w podejrzenie, że spiskuje na rzecz Arabelli Stuart i spędził — prawdopodobnie zupełnie niewinnie — długie lata w Wieży londyńskiej. W celi umieszczono w trzechsetną rocznicę jego zgonu egzemplarz *Historji świata*.

Więzienie nie było zbyt ciężkie, Sir Walter miał przy sobie rodzinę, mógł przyjmować odwiedziny i przechadzać się po tarasie, zwanym do dziś „przechadzką Ralegh'a“ *(Ralegh's Walk)*, miał do rozporządzenia książki własne i przyjaciół — a książki tak kochał, że w czasie wojny i wypraw morskich, wszystkie wolne chwile spędzał na lekturze i ograniczał dla niej spoczynek, śpiąc tylko po pięć godzin na dobę.

Do gości jego w Tower należał i ks. Henryk, syn króla, który wtrącił go do więzienia, i Ben Jonson i cały szereg uczonych oraz literatów, pomagających mu w olbrzymiem dziele, jakie pisał, aby skrócić sobie chwile przymusowej bezczynności. Równocześnie marzył jeszcze o odegraniu w życiu czynnej roli i błagał króla o postawienie na czele floty, przedkładając plany wyprawy przeciw zamorskim posiadłościom hiszpańskim lub na odkrycie złotego grodu Manoa. Jakób oddawna nosił się z myślą ożenienia syna z infantką hiszpańską, więc z oburzeniem odtrącał wszelką myśl o wojnie. Będąc jednak w ciągłych kłopotach pieniężnych, zgodził się wreszcie na wysłanie floty po złoto i w 1616 r. 64-letni Sir Walter raz jeszcze popłynął na zachód.

Otrzymał ostrzeżenie, że zbrojne starcie z odwiecznym wrogiem opłaci głową. Tak stało się rzeczywiście. Hiszpanie sami uderzyli na statki angielskie, sędziwy admirał pomścił się zniszczeniem pewnej osady. Stracił w walce syna, na flocie wybuchł bunt i trzeba było wracać z próżnemi rękami. Rozgniewany król kazał teraz wykonać wyrok śmierci, wydany jeszcze w r. 1603. Ralegh poddał się losowi ze spokojem i z dumą, charakteryzującą go przez całe życie.

14. Ralegh jako poeta. Z literackiego dorobku tego niepospolitego człowieka wiele zaginęło. Poemat Cyntja, chwalony przez Gabrjela Harvey, musiał być niesłychanie długi. Zachowana pieśń (21-a i ostatnia) ma dużo zalet poetyckich, ale trudno sobie wyobrazić, aby całość, pozbawiona zapewne epickiego wątku, mogła nie być ckliwą i nużącą.

Nieliczne wiersze miłosne Sir Waltera odbiegają daleko od konwencjonalnego typu elżbietańskiego ze skargami na okrucieństwo kochanki i przesadą. Odpowiedź nimfy *(The Nymph's Reply)*, drukowana zazwyczaj z lirykiem Marlowe'a *Zakochany pasterz do swej lubej*, o którym będzie mowa poniżej, zakrawa na drwiny z sielankowych uniesień nie tylko „zakochanego pasterza“, ale i wogóle poezji współczesnej. Charakterystyczny jest wiersz, którego tytuł *The Lie* możnaby przełumaczyć zarówno *Kłam*, jak *Wyzwanie*, gdyż zadanie kłamu było najcięższą zniewagą i równało się wyzwaniu. Ralegh rzuca je kolejno wszyst-

kiemu, co w otaczającym świecie wydaje mu się fałszywe i niskie. Naogół w wierszach jego przebija się melancholja i niedarmo cały szereg utworów tradycja uważała za napisane w nocy przed śmiercią na szafocie.

15. Rozprawy prozaiczne. Większa część prozy Ralegh'a miała cel praktyczny lub była w związku z polityczną, wojskową i żeglarską działalnością autora. W r. 1596 ogłosił Prawdziwe sprawozdanie o bitwie koło Azorów, stoczonej ostatniego lata *(A Report of the Truth of the fight about the Isles of Açores, this last Summer)*. Ralegh sam miał brać udział w wyprawie, którą opisuje, ale królowa, jak czyniła często, zabroniła mu tego w ostatniej chwili. Opowiadanie kończy bohaterska walka Zemsty *(the Revenge)* Sir Ryszarda Grenville, krewnego Sir Waltera, z całą flotą hiszpańską i śmierć starego wilka morskiego. Sławny ten ustęp cechuje wzniosła, a wzruszająca prostota stylu, ale całość szpeci posuwająca się do niesprawiedliwości nienawiść do Hiszpanów.

W tym samym roku drukowano Odkrycie rozległego, bogatego i pięknego kraju Gujany z relacją o złotodajnym grodzie Manoa *(The Discoverie of the large, rich and bewtiful Empyre of Guiana, with a relation of the Great and Golden Citie of Manoa which the Spanyards call El Dorado)*. Ralegh bronił się szczegółowym opisem wyprawy przed złośliwemi głosami pomawiającemi go, że wcale nie był w Gujanie. Obrazy przyrody są malownicze, plany kolonizacji świadczą o bystrości autora, a zarzut kłamstwa, jaki Sir Walterowi zrobił Hume, nie wytrzymuje krytyki. Żeglarz-literat notował tylko skrzętnie, co mu opowiadali krajowcy, nie on zaś jeden wierzył w tym czasie w istnienie kraju, bogatszego i wspanialszego jeszcze od Meksyku i Peru.

Parę rozpraw napisał Ralegh dla ks. Henryka, który lubił towarzystwo starego więźnia i starał się osładzać mu srogość ojca. Ralegh znał dobrze sztukę wojenną i marynarską, stosunki handlowe, sztukę rządzenia państwem — to też z jego prac można było nauczyć się niejednej rzeczy. Wojna z Hiszpanją *(Of a War with Spain)* — nie historja przeszłej, lecz projekt przyszłej wojny — zawiera ciekawe zestawienie sił lądowych i morskich różnych państw europejskich z początkiem XVII w. Prerogatywa parlamentów angielskich *(The Prerogative of Parliaments in England)* mieści poglądy, na owe czasy bardzo postępowe, i mocno rozgniewała Jakóba I.

16. „Historja świata". Król ten był niezadowolony i z Historji świata *(The History of the World)*, jakkolwiek przezorny Ralegh nie szczędził mu komplementów we wstępie. Pisał i tym razem dla jego syna. Olbrzymie dzieło zaczynało się od stwo-

rzenia świata i przedstawiało wzrost oraz upadek trzech wielkich monarchij starożytnych, a rozpoczynało dzieje czwartej, Rzymu, urywając na r. 130 przed Chr. Autor wyraźnie zaznaczył na początku, że cel jego jest natury moralnej, bo pragnie przedstawieniem kary Bożej, jaka zawsze spotykała winowajców, oddziałać na swoje pokolenie. Winowajcami byli po największej części królowie, a sam wstęp mieścił krótki rys dziejów angielskich od podboju normandzkiego, skreślony w tym duchu. O Henryku VIII Ralegh powiada, że „gdyby wszystkie wzory i obrazy bezlitosnych władców zaginęły, wszystkie możnaby odmalować na podstawie historji tego króla".

Dzieje stworzenia zajmują niestety dużo miejsca. Tylko czasem ożywia je jakiś ustęp ciekawszy, jak opis figi amerykańskiej, wpleciony w obraz raju. Historja Grecji i Rzymu opowiedziana jest żywo i zajmująco, dzięki niej też książka była popularna. Najsławniejsze jest zakończenie ze wspaniałą, często cytowaną apostrofą:

„O wymowna, sprawiedliwa i potężna śmierci! Tego, co żadnej nie słuchał rady, tyś przekonała! To, na co nie ważył się nikt, tyś spełniła! I tego, któremu schlebiał świat cały, tyś wygnała ze świata i okryła wzgardą! Ty zebrałaś całą ludzką pożyczoną wielkość, wszystką pychę, okrucieństwo, żądzę władzy i przykryłaś je temi dwoma krótkiemi wyrazami: *Hic iacet*".

Książce, wydrukowanej w r. 1614, groziło zniszczenie nakładu z najwyższego rozkazu. Ale zdaje się, że do tego nie doszło. Do r. 1678 wyszło jeszcze 10 wydań. Była bardzo popularna i zagranicą, istnieje też szereg przekładów na różne języki.

17. Knolles. Przegląd literatury historyczno-rocznikarskiej należy uzupełnić wzmianką o jeszcze jednem bardzo rozpowszechnionem dziele, o Historji tureckiej *(Generall Historie of the Turkes)* Ryszarda Knollesa (1603). Nie tylko wywarło ono wielki wpływ na współczesnych, ale rozogniało jeszcze wyobraźnię młodego Byrona i przyczyniło się niewątpliwie do skierowania jej ku wschodowi.

18. Polemiki religijne. Martyniści. Polemiki religijne najczęściej właściwie nie należą do literatury. Ale ze względu na rozgłos, związek z działalnością kilku autorów i ciekawe okoliczności warto zapamiętać pamflety t. zw. Marcina Gromiprałata (czy Antyprałata, *Martin Marprelate)*. Pod pseudonimem ukrywał się jakiś purytanin, a może kilku purytanów (Udall, Penry, Throckmorton), zwalczających ustrój episkopalny Kościoła.

Oceniwszy trafnie niebezpieczeństwo, jakie mogło dla państwa i tronu wyniknąć ze zwycięstwa radykalnego protestantyzmu, Elżbieta w r. 1583 usunęła ze stolicy arcybiskupiej w Can-

terbury słabego i skłaniającego się ku kalwinizmowi Grindala, na jego miejsce zaś mianowała prymasem Whitgifta, który począł bezwzględnie ścigać sekciarstwo, usuwając nieprawowiernych duchownych, karząc ich więzieniem i broniąc im swobody drukowanego słowa. W r. 1588 poczęły nagle ukazywać się pamflety, odbijane gotyckim drukiem na tajnej prasie, przenoszonej z miejsca na miejsce, a obsługiwanej przez purytańskiego drukarza Waldgrave'a. Autorzy chcieli oddziałać na szerokie masy, odstąpili więc od zwyczaju swej sekty przemawiania wyłącznie pełnym namaszczenia tonem biblijnym i wojowali niewybrednym dowcipem, nicując np. życie szeregu księży, otaczających pewnego biskupa, rozdając im szyderczo godności na jego dworze, lub czyniąc nazwisko biskupa przedmiotem ordynarnych igraszek wyrazów. Ale rubaszne żarty były tylko okrasą i przynętą, w gruncie rzeczy „Marcin“ starał się przy ich pomocy przemycić swoje poglądy religijne i wywołać ferment wśród społeczeństwa.

Przez pięć lat organa władzy szukały latającej drukarni. Waldgrave znużył się wreszcie tą niebezpieczną chowanką i uszedł zagranicę, ale znaleźli się następcy. Przedstawiciele Kościoła państwowego zaczęli odpowiadać broszurami, a nie czując się wobec tonu Marcina na siłach, zaangażowali do walki z nim Nashe'a i Lyly'ego. Zabrał głos i Gabrjel Harvey, zajmując stanowisko pośrednie, a zaczepiony poprzednio przez Greene'a, zaatakował i jego przy sposobności. Wywiązała się polemika osobista między literatami.

Tymczasem parlament w r. 1593 wydał ustawę przeciw purytanom i ta położyła kres gorszącym napaściom na biskupów. Zresztą główni przedstawiciele martynistów byli już w więzieniu lub uciekli z kraju. Penry został powieszony. Istnieje siedm pamfletów Marcina i kilka broszur antymartynistycznych, wiemy również, iż zwalczano purytanów także ze sceny, używając przeciw nim zardzewiałej broni dramatu moralnego. Sztuki te nie dochowały się do naszych czasów.

19. Hooker. Życie. Właściwą odpowiedzią Kościoła anglikańskiego na groźny ruch, który wstrząsnął jego posadami, było dopiero znakomite dzieło Ryszarda Hookera (1553—1600?) O PRAWACH USTROJU KOŚCIELNEGO *(Of the Laws of Ecclesiastical Polity)*.

Ubogi młody człowiek, wspierany przez pewnego biskupa, nabył w Corpus Christi College w Oxfordzie rozległej wiedzy i został nawet lektorem języka hebrajskiego. W r. 1585 otrzymał dzięki swym zdolnościom kierownictwo kolegjum Temple. Nie czuł się dobrze na tem stanowisku. W sferach duchowieństwa panowało roznamiętnienie polemiczne, między przełożonym a jed-

nym z profesorów, skłaniającym się ku kalwinizmowi, wybuchły wkrótce zatargi. Mówiono, że katedra przed południem przemawia czystym językiem Canterbury, po południu genewskim.

Wreszcie w r. 1591 arcybiskup Whitgift przychylił się do prośby znużonego tem wszystkiem Hookera i pozwolił mu objąć rektorat w Boscombe koło Salisbury, a w parę lat później lepiej uposażoną parafję w Bishopsbourne koło Canterbury. W zaciszu, dalekiem od teologicznych sporów, powstało wielkie dzieło, które nie tylko ma podstawowe znaczenie dla Kościoła anglikańskiego, ale równocześnie jest pomnikiem myśli religijnej, nieskrępowanej dzikim fanatyzmem, i posiada także pierwszorzędną wartość literacką. Zawdzięcza ją precyzji rozumowania i piękności stylu, czasem niestety nieco zawiłego.

Życiorys Hookera należy uzupełnić jednym szczegółem. Zacny ten i szlachetny człowiek sam dał przykład uczuć chrześcijańskich w życiu rodzinnem. Ożenił się z córką gospodyni, która pielęgnowała go w czasie choroby, i odtąd zatruwała mu życie kłótliwość kobiety, prawdopodobnie nie zgadzającej się z nim co do przekonań religijnych, bo pochodzącej z purytańskiej rodziny. Znosił ten krzyż Pański po stoicku i uciekał na pocieszenie do ukochanych książek, których posiadał poważną ilość.

20. „O prawach ustroju kościelnego“. Sławne dzieło Hookera wychodziło częściowo. W r. 1594 ukazały się cztery księgi, w r. 1597 piąta, trzy ostatnie dopiero około połowy w. XVII.

Zgodnie z tytułem autor nie przedstawia praw ustroju kościelnego szczegółowo, lecz tylko zastanawia się nad zasadami, jakie powinny być ich podstawą. Pisał przeciw purytanom, którzy pragnęli wszystkich duchownych zrównać w hierarchji i wprowadzić w kraju rodzaj teokracji Kalwina, posługującej się straszliwą w skutkach klątwą, a którzy nadto domagali się usunięcia z Kościoła resztek obrządku rzymskiego, owych „gałganków z szafy Aarona“, jak później wyraził się Milton. Ton polemiki religijnej w w. XVI, znany nam dobrze z różnych sporów między katolikami a protestantami w Polsce, był często rubaszny, a zawsze pełen syku nienawiści. Jakże daleki był Hooker od tego, co np. Orzechowski mówi o Stankarze lub Marcin Gromiprałat o biskupie Cooperze! Zaraz na wstępie przyznaje purytanom pobożność i szczerość w dążeniu do jak najlepszej formy ustroju kościelnego, dodając, że z powodu ich akcji postanowił sprawę zbadać zasadniczo, a bezstronnie. Ma zapewne na myśli nie tyle pamflety Marcina, ile poważniejsze wystąpienia skrajnych protestantów, między innemi wniosek o „dokończenie reformacji“ przedłożony parlamentowi jeszcze w r. 1572.

Trudno towarzyszyć tu myśli Hookera przez cały ciąg obszernej książki, poprzestanę więc na kilku szczegółach. Autor ani na chwilę nie daje unieść się temperamentowi polemicznemu. Mówiąc o Kalwinie, stwierdza tylko bardzo oględnie, że wielki reformator kształcił się na prawie świeckiem, a kościelnego uczył się praktycznie już wtedy, gdy sam był nauczycielem innych. Krytykuje następnie jego pogląd, że „heretycy“ nie są członkami Kościoła. Uzasadnia to przykładem, że chrześcijanin, wyznający błędną naukę, może mimo to dostąpić palmy męczeńskiej z rąk pogan. Zwalcza zapatrywanie, że jedynie *Pismo św.* powinno kierować postępkami chrześcijanina. Z jednej bowiem strony niełatwo znaleźć w każdym wypadku miejsce, dostosowane do okoliczności, a dla słabego umysłu radzenie się Biblji będzie nieraz powodem dręczących skrupułów, z drugiej strony Bóg dał ludziom i zdrowy rozum, który jest dobrym przewodnikiem w wielu sprawach. Tu Hooker spotyka się ze starszym od siebie o półtora wieku Pecockiem. Mówi nawet o automatycznem działaniu praw naturalnych, wypływającem z woli Bożej, i jest niedaleki kategorycznego imperatywu Kanta.

Nad kwestjami liturgicznemi przechodzi szybko do porządku dziennego. Więcej uwagi poświęca paru dogmatom, które w chrześcijaństwie miały zawsze podstawowe znaczenie i były przyczyną wielkich herezyj wieków średnich. Pewne zacofanie widać u niego w zbyt subtelnych dociekaniach nad istotą i działaniem aniołów. W wymownych, tętniących prozaicznym rytmem słowach broni muzyki kościelnej. Rozstrzygając ostatecznie kwestję hierachji, uzasadnia władzę biskupów tradycją apostolską, ale ze swą zwyczajną tolerancją zaznacza, że i bez nich może istnieć prawdziwa religja. W takim razie jednak ustrój kościelny nie będzie doskonały, będzie tylko zastępował ten, który powinien istnieć.

Hooker spokojnie, lecz bardzo stanowczo sprzeciwia się teokratycznym uroszczeniom purytanów. Kalwin nigdy nie udowodnił, aby duchownym w myśl *Pisma św.* przysługiwało prawo rzucania klątwy. Każdy obywatel obowiązany jest słuchać władzy świeckiej, której uprawnienie płynie ze zgody na nią ogółu i z woli Bożej. Ale władza ta jest określona prawem. *Lex facit regem, rex nihil potest, nisi quod iure potest.*

21. Znaczenie książki Hookera i jej przyjęcie przez współczesnych. Podobne zastrzeżenia musiały być niemiłe Jakóbowi I. Mimo to król, posiadający dużo wiadomości i ambicyj teologicznych, zachwycał się dziełem Hookera. Było ono apologją i apoteozą Kościoła anglikańskiego — a papież Klemens VIII wyraził się, że są w niem „nasiona wiecznotrwałe“. Ludzie wy-

kształceni podziwiali niesłychaną wiedzę rektora z Boscombe. Ale między szarym tłumem popularniejsze musiały być pamflety Marcina. Głos Hookera był głosem wołającego na puszczy. Wzbierała fala fanatyzmu, a tej nie mogły powstrzymać rozumowe wywody, głoszące prawdziwą miłość bliźniego.

Bądź co bądź, wystąpienie teologa, pełnego ducha tolerancji i wyrozumiałości, pozostanie na zawsze świetlanym przykładem, który do dziś dnia nie stracił praktycznego znaczenia dla społeczeństwa, skłonnego, jak może żadne inne, do ciasnego dogmatyzmu w kwestjach religijnych.

22. Kazania elżbietańskie. Hooker pozostawił i zbiór Kazań, które wyszły pośmiertnie. Jak mówi Lang, nawet jego purytańscy przeciwnicy nie mogli skarżyć się, ażeby były za krótkie. Najsławniejszymi kaznodziejami okresu byli Donne i **Lancelot Andrewes** (1555—1626), biskup z Winchester, który bywa niestety bardzo zawiły. Zdaje się, że działał silnie na słuchaczy modulacją głosu i mimiką.

23. Literatura podróżnicza. Hakluyt. We wstępie do dziejów okresu zwróciłem uwagę na wielkie znaczenie podróży zarówno po Starym, jak i Nowym Świecie, dla życia angielskiego za Elżbiety i Jakóba. Jedne i drugie znalazły odbicie w literaturze. Naprzód pojawiały się tłumaczenia hiszpańskich książek o wyprawach odkrywczych, później, w miarę jak Anglicy zaczynali iść w ślady Kolumba i Magellana, raz po raz wychodziły opisy ich własnych przygód. Często zdarzało się, że autorem był jeden z nielicznych, którzy ocaleli z rozbicia okrętu, z walki z krajowcami lub z Hiszpanami.

Literaturze podróżniczej i marynarskiej poświęcił się całkowicie Ryszard Hakluyt (1553?—1616), wykładający w Oxfordzie o sztuce żeglugi. Z niesłychaną skrzętnością szperał po kronikach za wszelkiemi wzmiankami o wyprawach morskich, spisywał opowiadania powracających, czerpał ze sprawozdań spółek kupieckich i z różnych innych źródeł, jakie mu były dostępne, włączał do swego dzieła także dawniej ogłoszone książki i broszury tego rodzaju, aż wreszcie w r. 1589 wydał wielki foljał p. t. Główne podróże morskie, wyprawy i odkrycia narodu angielskiego i t. d. *(The Principall navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation etc.).*

Zaznacza z dumą, że zakres dzieła obejmuje 1500 lat, a w drugiem wydaniu rozszerza go na 1600. Zaczyna też od przedsięwzięć bajecznych żeglarzy i wplata opisy znanych nam podróży z czasów Alfreda Wielkiego. Ale naprawdę zajmujące są dopiero dzieje pokolenia wilków morskich, które wydarło Hiszpanom oceany

i rozgromiło Armadę. Proste opowiadania stawiają nam przed oczyma jak żywych ludzi w rodzaju Sir Humphrey'a Gilberta, który wprawdzie miał więcej entuzjazmu, niż kwalifikacyj na admirała, ale umiał na krótki czas przed śmiercią w głębinie zawołać ze spokojem i pogodą: „Jesteśmy na morzu tak samo bliscy nieba, jak na lądzie", w rodzaju Marcina Frobishera, Hawkinsów — dziadka, syna i wnuka, Ralegh'a i wielu innych.

24. Purchas. Papiery Hakluyta odziedziczył Samuel Purchas (1557?—1626), człowiek, który nigdy sam nie podróżował, ale był ożywiony podobnym zapałem, jak jego poprzednik. Korzystając z notatek Hakluyta i własnych, wydał po paru innych dziełach pokrewnej treści w r. 1625 książkę HAKLUYTUS POSTHUMUS CZYLI PIELGRZYMI PURCHASA, Z HISTORJĄ ŚWIATA CO DO PODRÓŻY MORSKICH I LĄDOWYCH, ODBYTYCH PRZEZ ANGLIKÓW I INNE NARODY *(Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrims, contayning a History of the World, in Sea Voyages, and Lande Travells by Englishmen and others).* Tomy nowoczesnego wydania zajmują całą półkę w British Museum. Purchas zaczął od wędrówek Chrystusa i apostołów, dodał wskazówki dla kupców, szukających stosunków w Azji, ale przedewszystkiem umieścił w swym zbiorze opisy podróży Drake'a i Cavendisha. Dołączył dużo uwag, pisanych stylem eufuistycznym i arkadjańskim. Przeróbki tego, co napisali inni, często uzupełniał własną fantazją.

Poza temi dwoma olbrzymiemi zbiorami istnieje cała literatura podróżnicza, niezmiernie bogata, zawierające relacje o wszelkich morzach i lądach. W związku z nią są teoretyczne rozprawy o marynarce, o znaczeniu żeglugi dla Anglji, o potrzebie i sposobach stworzenia wielkiej floty. Wogóle przebija się tu już duch, który zbudował światowe imperjum brytyjskie.

25. Coryate. Mniej liczne, ale równie ciekawe są opisy podróży po Starym Świecie. Tu wyróżnia się pretensjonalnością i groteskowością szczegółów książka *Coryate's Crudities (crudity*=surowizna, coś niestrawnego). Jej autor zwiedził pieszo duży szmat świata. Wróciwszy z Włoch, nie zagrzał miejsca w domu, lecz wybrał się do Indyj i przez Konstantynopol, Aleppo, Jerozolimę, przez Eufrat i Tygrys, który przeszedł wbród wobec niskiego stanu wody, dotarł aż na dwór Wielkiego Moguła. Umarł w Surat, więc nie opisał już swych wrażeń, ale istnieją jego listy. O jednym była już mowa powyżej.

26. Burton. Na uboczu od całej prozy elżbietańskiej stoi książka, bardzo popularna w pierwszej połowie XVIII w., później zapomniana, aż wreszcie przywrócona do dawnej sławy przez romantyków, lubujących się w osobliwościach. Niewiadomo bo-

wiem, do jakiej kategorji zaliczyć Anatomję melancholji *(The Anatomy of Melancholy)* Roberta Burtona (1577—1640), duchownego z zawodu, lecz, jak sam twierdził, lekarza z powołania. Dzieło jego stanowi dziwną mieszaninę średniowiecznej i humanistycznej uczoności z dobrotliwą, nieraz bardzo subtelną satyrą.

We wstępie autor zwraca się do czytelnika jako Demokryt Młodszy — Demokryta z Abdery, żyjącego w V w. przed Chr., nazywano śmiejącym się filozofem. Stwierdza, że każdy jest mniej lub więcej zarażony melancholją, więc jego zamiarem jest przeprowadzić szczegółową analizę tej choroby, klasyfikację jej odmian i podać przeciw każdej środki zaradcze. Rzeczywiście pierwsza księga przedstawia objawy melancholji, druga zajmuje się sposobami jej leczenia, dozwolonemi i niedozwolonemi, jak modlitwa, zaklęcia, dieta, dobra rada, puszczanie krwi, noszenie pewnych drogich kamieni, zioła, przeczyszczenie i okadzania. Trzecia omawia dwa szczególnie niebezpieczne rodzaje melancholji, miłosną i religijną.

Burton był człowiekiem wielkiego oczytania. Lektura musiała stanowić jego główne i milsze nadewszystko zajęcie. Niedarmo zarządzał w Oxfordzie otwartą w r. 1602 Bibljoteką Bodlejańską. Hołdując rozpowszechnionemu jeszcze zwyczajowi popierania każdego twierdzenia, choćby ogólnie uznanego, zdaniem jakiejś powagi lub szeregu powag, cytował ustawicznie różne sławy — czasem do dziś szanowane, częściej jednak pogrążone dawno w fali zapomnienia — więc większych i mniejszych pisarzy greckich czy łacińskich, średniowiecznych uczonych, ojców Kościoła, medyków różnych epok, humanistów, wreszcie angielskich poetów i prozaików aż do współczesnych z Szekspirem na czele.

Pierwsze wydanie *Anatomji* wyszło w r. 1621, a przygotowując do druku dalsze, które następowały szybko jedno po drugiem, Burton wygładzał styl i kreślił tautologje, ale równocześnie mnożył cytaty, usprawiedliwiając się, że w ostatnich czasach poznał dużo dobrych książek.

Jego wpływ był znaczny. Po Restauracji zmalał, a w w. XVIII nikt prawie nie czytał *Anatomji*. Wyjątkiem był Sterne, który chętnie z niej czerpał w *Tristramie Shandy*. Dzięki romantycznemu entuzjazmowi Southey'a, Lamb'a i innych weszła później w modę i w r. 1800 pojawiło się nowe wydanie. Między innymi Keats zaczerpnął z niej dziwną historję o kobiecie-wężu, na której osnuł piękny poemat *Lamja*, a Thackeray był wielkim wielbicielem Burtona i niejednego nauczył się odeń.

27. Barclay. Ciekawa książka Burtona, który także pisał po łacinie, a w angielskich utworach obficie używał łacińskich cyta-

tów, stoi na granicy tracącej zwolna popularność twórczości w języku Horacego i Cycerona. Ze współczesnych, którzy używali w swych dziełach tego języka i zdobyli rozgłośną, ale krótkotrwałą sławę na stałym lądzie Europy, nie interesującym się wcale Burtonem, warto wymienić Johna Barclay (1582—1621). Jego ojciec, szkocki katolik, polemizował z Buchananem w obronie Marji Stuart, a potem osiedlił się we Francji. Syn był napoły Francuzem, przebywał jednak jakiś czas na dworze angielskim i spełniał podobno dla Jakóba I jakieś funkcje zagranicą.

Jego Euphormionis Satyricon ma nieco podkładu autobiograficznego i zwraca się przeciw jezuitom. Książka dostała się na indeks, ale Barclay umiał usprawiedliwić się przed papieżem, gdy ostatecznie powziął zamiar osiedlenia się w Rzymie. Argenida jest romansem alegoryczno-satyrycznym z szeregiem aluzyj do bieżących spraw politycznych francuskich, włoskich, angielskich i niemieckich. Była popularna, a jednym z pomników jej sławy jest wierszowana przeróbka Wacława Potockiego.

Z innych dzieł Barclay'a znane jest w Polsce także Icon animorum, tłumaczone na angielskie p. t. *Mirrour of Minds (Zwierciadło umysłów)*. Barclay charakteryzuje tu — naogół dość trafnie — poszczególne narody europejskie i ich obyczaje. Ustęp o Polsce jest niezbyt pochlebny, a w r. 1648 wyszła w Gdańsku bezimiennie odpowiedź Łukasza Opalińskiego *Polonia defensa contra Joan. Barclaium* — i t. d. Jedną z głównych cech Barclay'a było to, że nie znał umiarkowania w schlebianiu panującym. Był zwolennikiem silnej władzy królewskiej, to też nie mogły podobać mu się stosunki w Polsce XVII w.

28. Sylwetki w popularnej literaturze. Poza literaturą, uprawianą przez ludzi z wykształceniem uniwersyteckiem lub przynajmniej z niższemi szkołami, piszących dla wyższych sfer społecznych, wydały czasy elżbietańskie całe mnóstwo utworów wierszem i prozą, przeznaczonych dla szerokich mas. O niektórych już wspominałem, niektóre omówię jeszcze przy innej sposobności. Niezmiernie popularne były rozprawki o ludziach i wypadkach codziennego życia — np. o niebezpiecznych dla spokojnego obywatela włóczęgach, rzezimieszkach, wydrwigroszach, zawodowych szulerach, lichwiarzach, kurtyzanach i t. d. Rodzaj ten wydawał czasem galerje typów, rysowanych z natury. Tak np. początkiem panowania Elżbiety ogłosił **Tomasz Harman** książkę o włóczęgach z ciekawemi szczegółami o ich sztuczkach, ich częściowo niemieckim żargonie, ich tajemnych ucztach i t. p. Rozróżnia tu koło 30 typów, a każdemu poświęca nieco miejsca, charakteryzując go i wplatając w tym celu zabawne nie-

raz anegdoty. Z groszowych wydawnictw, rozchwytywanych przez londyńskie pospólstwo, przeszczepiono ten rodzaj w dziedzinę twórczości artystycznej i atmosferę dworu.

29. Overbury. Taka prawdopodobnie była geneza Charakterów *(Characters)* Sir Tomasza Overbury (1581—1613). Autor po studjach uniwersyteckich i pewnym czasie, spędzonym zagranicą, przebywał w Szkocji i zaprzyjaźnił się z Robertem Carr. Ten później, jako ulubieniec Jakóba I, wyniesiony do godności hrabiego Somerset, odgrywał wybitną rolę na dworze angielskim, póki skandaliczna afera, w którą wmieszany był i której ofiarą padł Sir Tomasz, nie pogrążyła go w hańbie. Somerset pragnął poślubić Franciszkę Howard, ożenioną jako dziecko z drugiem dzieckiem, hrabią Essex. Arcybiskup kantuaryjski zajął w sprawie rozwodowej stanowisko sprzeczne z życzeniami Somerseta i Franciszki, ale wola królewska była inna i ta rozstrzygnęła. Overbury odradzał przyjacielowi związku z niegodną kobietą i podobno wówczas napisał dla niego poemat Żona *(The Wife)*, przedstawiający ideał towarzyszki życia. Rzecz ta, wydana po śmierci autora, miała powodzenie raczej dzięki sensacji, niż dzięki swej wartości.

Stanowiskiem, zajętem wobec planów małżeńskich Somerseta, Sir Tomasz ściągnął na siebie nienawiść lady Essex, która postanowiła go się pozbyć. Gdy hardo odmówił przyjęcia funkcji dyplomatycznej w Paryżu, wtrącono go do Wieży i tam został za sprawą mściwej niewiasty otruty, ale rzecz wyszła rychło najaw i epilogiem był skandaliczny proces.

Tragiczny koniec Overbury'ego wywołał ogólne współczucie, które objawiło się mnóstwem elegij i zainteresowaniem jego utworami, szczególnie *Charakterami*. W drugiem wydaniu spotykamy szereg sylwetek, dodanych bądźto z rękopisu autora, bądźto przez przyjaciół. Można przypuszczać, że w kółku, do którego należał Sir Tomasz, uprawiano zabawę towarzyską, polegająca na kreśleniu takich obrazków. W gruncie rzeczy pochodziła z literatury popularnej, ale i wpływ greckiego pisarza Teofrasta musiał odegrać tu pewną rolę.

Charaktery można podzielić na dodatnie i ujemne. Między pierwszemi spotykamy „doskonałego aktora“, szlachcica wiejskiego, żyjącego cnotliwie zdala od intryg i matactw wielkiego świata, i sielankową, ale w tej sielankowości uroczą dziewkę od krów, której „jedyną troską jest, aby umrzeć na wiosnę i aby jej mary obsypano mnóstwem kwiecia“. Ujemne typy to purytański hipokryta, melencholik z mody, zarozumiały student, który wciąż głosi znakomitość swego kollegjum, choćby uzasadnioną

tylko triumfami futbolowemi, spanoszony dorobkiewicz dworski i t. p. Z trafnością obserwacji idzie w parze skutecznie stosowana zwięzłość.

30. Pisarze filozoficzni: Bacon. Życiorys. Okres elżbietański może pochlubić się jeszcze jedną sławą, lordem Franciszkiem Baconem z Verulamu (1561—1626). Filozofja wchodzi tylko ubocznie w zakres niniejszej książki. Ale też Bacon nie był filozofem w ścisłem znaczeniu tego wyrazu, był tylko pionierem wiedzy w jej wszystkich objawach i działach, a prócz dzieł poważnych, uzasadniających nową metodę badań naukowych, pozostawił i lżejsze, przystępniejsze, wkraczające formą, a poniekąd i treścią w zakres literatury pięknej.

Bacon pochodził ze szlacheckiej rodziny i był ze strony matki spokrewniony z Burghley'em. Po studjach w Trinity College w Cambridge i w Gray's Inn towarzyszył w r. 1576 do Francji Sir Amjasowi Paulet, który tam posłował. Gdy ojciec młodzieńca, piastujący wysoką godność lorda kanclerza, zmarł w trzy lata później, Franciszek wrócił do kraju, a pokrzywdzony przy podziale spadku, rozpoczął wkrótce potem karjerę prawniczą i polityczną. Liczył, że królowa pamiętać będzie o zasługach ojca, a Burghley ze względu na związki krwi dopomoże mu do wyniesienia.

Ale minister bynajmniej nie kwapił się, widząc w nim groźnego współzawodnika dla swych synów, a Bacon, wszedłszy do parlamentu, zraził sobie Elżbietę pewnem przemówieniem. Zbliżył się więc do Essexa i rzeczywiście doznał od niego wielu dobrodziejstw, lecz gdy Essex odważył się na zamach stanu, niedawny protegowany wystąpił w jego procesie jako oskarżyciel publiczny. Los Bacona poprawił się po wstąpieniu na tron Jakóba, o którego łaskę przezorny człowiek zabiegał oddawna. W r. 1603 król wyniósł go do godności rycerza, w następnym wyznaczył mu pierwszą pensję, zresztą niewielką. Sir Franciszek ożenił się bogato, a wkrótce potem otrzymał dobrze płatny urząd w Izbie Gwiaździstej *(Star Chamber)*. Dzięki protekcji królewskiego ulubieńca Buckinghama, któremu schlebiał i chętnie oddawał usługi, niekiedy sprzeczne z bezstronnością sędziowską, dostąpił wreszcie najwyższych godności. Został prokuratorem generalnym, pieczętarzem koronnym, wreszcie kanclerzem, lordem Verulam i wicehrabią St. Albans.

Wkrótce jednak po tym ostatnim dowodzie łaski monarszej nastąpiła katastrofa. Bacon padł ofiarą oburzenia parlamentu na samowolę Jakóba i korupcję administracji. Oskarżony o przyjmowanie darów od stron, dostał się pod sąd. Przyznał się do winy.

Pozbawiono go wszystkich godności i skazano na więzienie w Tower oraz wysoką grzywnę. Król po paru dniach kazał wypuścić go na wolność, nie kazał ściągać z niego kary pieniężnej, a nawet przywrócił mu pensje i tytuły, ale nie mógł już powołać go do służby publicznej. Bacon usunął się w zacisze swej wiejskiej posiadłości i tam zmarł po kilku latach, przeziębiwszy się przy doświadczeniu fizycznem.

31. Bacon jako uczony. O charakterze jego wydawano najrozmaitsze sądy. Bądź co bądź, gwiazdą przewodnią w życiu praktycznem była mu karjera i nie przebierał w środkach, aby dojść do celu. Pewnych jego postępków trudno nie nazwać nikczemnemi. Ale równocześnie stale zajmował się nauką i z zapałem dążył do wywołania przewrotu w jej metodach. Był wszechstronny i stąd na żadnem polu nie doprowadził do większych wyników. Zwalczając jednak dedukcję i żądając bardzo szeroko pojętej indukcji w badaniach, a równocześnie kładąc silny nacisk na praktyczne zastosowanie wszelkiej wiedzy i głosząc z głębokiem przekonaniem wiarę w przyszłość ludzkości oraz rolę nauki w jej rozwoju, rzeczywiście przyczynił się znacznie do stworzenia istniejących po dziś dzień pojęć i urządzeń. Jego klasyfikacja nauk nie ostała się, ale nigdy zapewne nie straci wartości sławna teorja o czterech rodzajach „idolów“ t. j. złudzeń i błędów, utrudniających dotarcie do prawdy.

Bacon był dyletantem, dzielącym swój czas między urząd, politykę i dwór z jednej, a studja z drugiej strony. To też nie skończył właściwie żadnego ze swych dzieł filozoficznych, zakrojonych na bardzo szeroką skalę. Najważniejszem z nich było łacińskie Novum Organum (1620).

32. „Szkice“. Powszechniej znane są Szkice *(Essays)*, krótkie rozprawki o różnych przedmiotach, jakie przed Baconem spopularyzował Montaigne. Wydanie pierwsze z r. 1579 zawierało ich 10, a z tytułów widać, że zapewne autor początkowo spisywał sobie poprostu myśli o przedmiotach, które go zaprzątały. Później, zachęcony powodzeniem książki, dorzucał do niej coraz nowe szkice o innych przedmiotach i rozszerzał dawniejsze. Lokował tu kapitał nabywanego z wiekiem doświadczenia. Trzecie wydanie z r. 1625 zawiera już 58 rozprawek i odznacza się skończoną formą literacką.

Ta forma jest główną zaletą *Szkiców*. Wypowiadane w nich zdania nie są przeważnie nowe. Bacon chętnie cytuje, z podaniem źródła, czasem i bez podania źródła. Ale obok cudzych myśli napotykamy wiele własnych spostrzeżeń autora, a sposób ujęcia zasługuje niekiedy wprost na nazwę genjalnego. Któż nie

zdaje sobie sprawy z tego, że człowiek samotny jest mniej zależny od zmian losu, niż ten, który posiada rodzinę? A jednak ile oryginalności mają w sobie słowa Bacona: „Kto ma żonę i dzieci, ten dał zakładników fortunie". Warto również przyjrzeć się formie następującego zdania, powtórzonego w XVIII w. przez Bolingbroke'a:

„...przyznają nawet ci, którzy w praktyce postępują inaczej, że szczere i otwarte postępowanie przynosi zaszczyt charakterowi człowieka, a że domieszka fałszu jest, jak domieszka do złota i srebra w monecie; wzmacnia kruszec, ale czyni go podlejszym".

Kanclerz doskonale orjentował się w niektórych objawach współczesnego życia. W szkicu *O jedności wiary* mówi, że Kościół ma dwa miecze, duchowny i świecki. „Ale nie podnośmy trzeciego, który jest mieczem Mahometa lub czemś podobnem, to jest nie krzewmy wiary wojnami ani krwawemi prześladowaniami nie gwałćmy sumień". W tym samym szkicu czytamy: „Niech ludzie strzegą się, aby w dążeniu do osiągnięcia lub zabezpieczenia jedności religijnej nie zakłócili lub nie unicestwili praw miłości chrześcijańskiej i ludzkiego współżycia". Słowa te wypowiedziane były w przededniu wojny domowej. „Niech żaden naród nie spodziewa się być wielkim, jeżeli nie jest czujny na każdą słuszną przyczynę do zbrojeń". To zdanie do dziś dnia ma w sobie więcej prawdy, niż cała Liga Narodów.

33. Podkład osobisty w „Szkicach". Specjalnego zainteresowania przy lekturze doświadczy ten, kto spróbuje czytać *Szkice* Bacona z ustawiczną myślą o jego charakterze. Natrafiwszy w szkicu *O wymiarze sprawiedliwości* na surowe potępienie przekupstwa sędziów, łatwo zrozumiemy, że autor pisał tak, ponieważ był „smutny i sam pełen winy". Często jednak w zdaniach, które podawał jako karm społeczeństwu, przebija się jego własna natura. Warto przeczytać szkic *O ukrywaniu i udawaniu*, tchnący wedle Langa jezuityzmem. Gdzie indziej Bacon potrafi i *Pismo św.* komentować, jak mu dogodnie. Cytując: „Sprzedaj wszystko, co masz, rozdaj ubogim i pójdź za mną", dodaje zaraz: „Ale nie sprzedawaj wszystkiego, co masz, chyba, że przyjdziesz do mnie i będziesz szedł za mną; to jest chyba jeżeli masz zawód, w którym możesz dużo dobrego zrobić tak małemi, jak wielkiemi środkami; bo w przeciwnym razie, lejąc w strumień, wysuszasz źródło". Bacon, dworak i oportunista, widocznie nie był odważnym. Mówi, że odwaga „jest dziecięciem nieświadomości i nikczemnej kondycji, jest o wiele niższa od innych zalet", „jest zła w radzie, dobra w wykonaniu". Przeto „właściwem

użyciem ludzi odważnych jest, aby nigdy nie sprawowali naczelnego dowództwa, lecz byli na drugiem miejscu i pod kierownictwem innych". Męczeństwo zalicza do cudów, „ponieważ przerasta moc natury ludzkiej".

Ostrze szkicu *O przesądzie* umie zręcznie obracać raz przeciw purytanom, raz przeciw katolikom. Niekiedy nawet wyraźnie ma się wrażenie, że słucha się starego wygi dworskiego i politycznego: „Lepiej mieć do czynienia z ludźmi głodnymi, niż z tymi, którzy już są tam, gdzie pragnęli". Niewiadomo, czy kanclerz nie miał na myśli własnego losu, mówiąc: „Ci, którzy zawsze sobie samym składali ofiary, stają się nakoniec sami ofiarami niestałości losu".

34. „Nowa Atlantyda" *(The New Atlantis)* jest fantazją w rodzaju *Utopji* More'a i charakterystycznie odzwierciedla wiarę kanclerza w potęgę nauki. Jego Bensalemici żyją szczęśliwiej i cnotliwiej od innych narodów dzięki wysokiemu poziomowi oświaty. Autor rozkoszuje się opisem ich naukowych instytucyj, księgozbiorów i laboratorjów. Są chrześcijanami. Podróżują chętnie, ale wyłącznie w celu zwiększenia zasobu swych wiadomości. Nie nawiązują zbyt bliskich stosunków z innemi narodami. Kochają pokój, ale na wszelki wypadek mają doskonałą artylerję.

Uczeni zajmują u nich stanowisko niezwykle uprzywilejowane. Jeżeli członek „Kolegjum Salomona" przybywa do jakiejś miejscowości, jest to dla niej nielada świętem. Bacon opisuje taką uroczystość. Uczony występuje tu w nakazującym szacunek stroju i otoczony licznym orszakiem. Rzecz ciekawa, że Bacon, jakby nie mogąc ani na chwilę wyzbyć się myśli o grzechach swego żywota, zwraca uwagę na nieskazitelność i bezinteresowność urzędników bensalemickich, którzy odmawiają przyjmowania darów, bo to byłoby „braniem podwójnej zapłaty".

35. „Historja Henryka VII". Wycieczka Bacona w dziedzinę historji dała literaturze czasów Jakóba I dobrą monografję o Henryku VII *(History of Henry VII)*. Książka ta zawiera pewne pomyłki, pochodzące z kronik, ale odznacza się i jasnością opowiadania i trafną oceną ludzi oraz wypadków. Zwolennikom sławnej herezji historyczno-literackiej, czyniącej Bacona autorem dzieł Szekspira, warto polecić porównanie charakterystyki Henryka VII ze sposobem przedstawienia go (jako hrabiego Richmond) w *Ryszardzie III.*

36. Lord Edward Herbert z Cherbury (1583—1648), którego nazwać można ojcem angielskiego deizmu, pozostawił ciekawą autobiografję. Był głuchy w dzieciństwie i długo nie mówił, aż nagle zapytał się niańki, jakim sposobem przyszedł na świat.

Majętny, przystojny i doskonały szermierz, spędził dziesięć lat na stałym lądzie, okrył się sławą wojenną, miał liczne przygody miłosne i pojedynki. Trzeba jednak może jego opowiadania brać *cum grano salis*. Był ambasadorem angielskim w Paryżu, a później Karol I wyniósł go do godności barona. Lecz lord Herbert po wybuchu wojny domowej nie stanął w jego szeregach. Bał się o swoje dobra i miał już dosyć żołnierki.

Pisał wierszem i prozą, po łacinie i po angielsku. W dziele De Veritate jest poprzednikiem filozofów, którzy od metafizyki zwrócili się do teorji poznania. Ogromny nacisk kładzie na pojęcia wrodzone, które objawiają się w zapatrywaniach, wspólnych całej ludzkości. Te w zakresie religji są następujące: 1) że jest najwyższa istota; 2) że bóstwu temu należy się cześć; 3) że cnota połączona z pobożnością jest w tym kulcie główną rzeczą; 4) że ludzie powinni żałować za grzechy i nawracać się z nich; 5) że nagroda i kara w życiu doczesnem i pozagrobowem są wypływem dobroci i sprawiedliwości Boga. Co w istniejących wyznaniach jest poza temi pięciu zasadami, Herbert uważa za niepotrzebne i nieistotne dodatki, pochodzące zawsze od chciwego i niesumiennego stanu kapłańskiego.

Zarówno deistyczną jego rozprawę Religio laici, jak i *De veritate* uznał Kościół anglikański za nieprawowierne. Jego De religione gentilium jest prymitywną próbą z zakresu studjów porównawczych nad religjami.

ROZDZIAŁ VII.

DRAMAT. OKRES PRZEJŚCIOWY (do r. 1587).

1. Wzory klasyczne, włoskie i francuskie. Przy dziejach dramatu średniowiecznego starałem się zwracać uwagę na szczegóły, świadczące o tem, że wielcy pisarze sceniczni okresu elżbietańskiego byli wierni jego tradycji. Ale staroświeckie interludjum przemieniło się w prawdziwy dramat dopiero pod wpływem humanizmu, działającego w tym wypadku głównie za pośrednictwem Włochów. Trudniej od łaciny dostępna greka, którą przemawiali trzej wielcy tragicy i wielki komedjopisarz ateński, była mało rozpowszechniona. To też włoscy pisarze dramatyczni w. XVI wzorowali się przeważnie w tragedji na Senece, w komedji na Plaucie i Terencjuszu.

Pierwsze włoskie naśladowanie Seneki sięga początków XIV w. Naturalnie początkowo pisano i grano po łacinie. Pod koniec w. XV jednak zaczęto używać mowy ojczystej. Od łaciń-

skiego dramaturga przyjęto przedewszystkiem jego zamiłowanie do okropności, retorykę, posługującą się obficie, zbyt obficie figurami, i skłonność do wplatania sentencyj moralnych. Przedmiotu szukano albo w starożytności, albo i w literaturze własnej. *Filostrato i Pamfila* (1499) opiera się na noweli z *Dekameronu*. Dla urozmaicenia dodawano między aktami, których było, jak u Seneki, pięć, oprócz chórów, także pantomimy, nie mające bliższego związku z treścią. W r. 1515 Trissino w *Sofonisbie*, wzorując się tym razem raczej na Grekach, wprowadził wiersz nierymowany. Ale typ tragedji o stylu greckim nie przyjął się i pierwszy prawdziwy dramat włoski, *Orbecche*, znanego nowelisty Cinthia (1541), wrócił znów do typu senecjańskiego.

Za tym wzorem poszedł w 11 lat później we Francji Jodelle, a wkrótce potem i Garnier, o którego tłumaczeniach na angielskie była i jeszcze będzie mowa. Tymczasem jednak powstały już w Anglji utwory, opierające się może na Cinthiu, a na pewno na jego naśladowcy Dolcem. Wpływ francuski mógł tu oddziałać, ale rozstrzygający był włoski, a odrębność narodowa objawiła się w tem, że odrazu zaczęto klasyczne przepisy podporządkowywać wymogom sceny i gustowi publiczności.

2. „**Gorboduc**“. Za pierwszy właściwy dramat angielski uchodzi Gorboduc czyli Ferrex i Porrex, grany w r. 1561, a drukowany w 1565. Autorami byli znany nam **Tomasz Sackville** i **Tomasz Norton.** Przedstawienie odbyło się w kolegjum prawniczem w obecności królowej, a wkrótce potem i na dworze.

Treść wzięto z mitycznej historji brytańskiej. Król Gorboduc dzieli kraj między synów Ferrexa i Porrexa. Każdy z nich ma przy sobie doświadczonego doradcę, który napomina do zgody, i ulubieńca, który podżega brata przeciw bratu. Młodszy Porrex napada na dzielnicę Ferrexa i zabija go, matka Widena mści się na mordercy i państwo pogrąża się w zamęcie, z którego zamierza skorzystać Fergus, ks. Albanji (a więc król szkocki). Ale zwaśnieni pogodzą się wobec zewnętrznego niebezpieczeństwa.

Jak Kochanowskiemu w *Odprawie posłów greckich,* tak autorom *Gorboduka* przyświecał cel polityczny. Chcieli przestrzec przed domowemi rozterkami i nawoływali do ustalenia następstwa tronu — zapewne w porozumieniu z królową lub w myśl jej polityki, bo w przeciwnym razie Elżbieta nie byłaby pozwoliła sztuki grać na dworze. Sackville, który rozpoczynał karjerę polityczną, powtórzył potem prozą w parlamencie wywody, ujęte tu w rytm zbyt regularnego i jednostajnego białego wiersza. Był autorem ostatnich dwóch aktów, stanowiących jego pożegnanie z poezją.

On i Norton nie byli niewolniczymi, mechanicznymi naśladowcami Seneki i Włochów. Pantomimy przesunęli na początek każdego aktu i związali z treścią. Natomiast w myśl starożytnej poetyki posługiwali się posłańcem. Na scenie toczą się tylko dialogi, obficie przeplatane morałami, a właściwe wypadki rozgrywają się za sceną. Jedności czasu i miejsca nie udało się zachować i wytykał to, jak wiemy, Sidney. *Gorboduc* stanowi ważny moment w rozwoju dramatu angielskiego głównie dzięki użyciu jambicznego nierymowanego pięciostopowca.

3. „Horestes" i „Kambizes". Chronologja innych utworów tego czasu jest niepewna. Nie wiemy również w wielu wypadkach, kto i kiedy je grał. Urządzano przedstawienia po uniwersytetach i kolegjach prawniczych. Istniały też trupy wędrownych aktorów. Wreszcie „Dzieci kaplicy królowej" t. j. tworzące chór tej kaplicy, urządzały widowiska pod kierownictwem nauczyciela. To też i inscenizacja bywała rozmaita — raz średniowieczna, innym razem zbliżona do włoskiej, posługującej się dekoracjami.

Może zawodowi aktorzy grali dwie sztuki z lat sześćdziesiątych, *Horestesa* i *Kambizesa*. Pierwsza z nich jest kombinacją włoskiej tragikomedji t. j. sztuki z tragicznemi wypadkami, lecz o szczęśliwem zakończeniu z *morality*. Druga była pomyślana jako tragedja. Obie operują silnemi efektami i przesadzają się w okropnościach, a obywają się bez posłańca.

Horestes, namówiony przez Występek *(Vice)* do zemsty na matce i jej kochanku, zdobywa Myceny. Ująwszy zbrodniczą parę, traci ją nie bez okrucieństwa, bo Klitemnestra musi przed śmiercią patrzyć na konanie powieszonego Egista, ale bohater potem najspokojniej żeni się i Prawda wraz z Obowiązkiem koronują go na króla. Jak widzimy, połączenie greckiego podania z przeżytą formą średniowieczną wypadło nieszczęśliwie. Autorem był niejaki **Pickeryng.**

W *Kambizesie* **Prestona** jeszcze więcej okropności dzieje się przed oczami widzów. Bohater nie tylko każe zabić sprzedajnego sędziego Sisamnesa, ale i obedrzeć go ze skóry. Uwaga sceniczna brzmi: „Ściąga z niego fałszywą skórę". Przy straceniu Smerdisa tryska obficie krew — z pęcherzyka z octem, a Kambizes umiera z mieczem, tkwiącym w boku. Powodem zgonu jest nieszczęśliwy wypadek z koniem. Autor trzymał się dość wiernie Herodota, ale wplótł sceny komiczne, zapożyczone z dramatu moralnego. W poważnych silił się na bombast i podkreślał go aliteracją. Aluzję do przesadnych przemów Kambizesa spotykamy w *Henryku IV* (Cz. I, II, 4).

4. „**Damon i Pitjas**“. Prawdopodobnie w r. 1564 „Dzieci kaplicy królowej“ grały tragikomedję swego nauczyciela **Ryszarda Edwardsa** p. t. Damon i Pitjas. Tu już z grecko-sycylijską historją o syrakuzańskim tyranie i wiernej parze przyjaciół łączą się typowo angielskie rubaszne dialogi o postaciach, wziętych z życia.

5. „**Sir Clyomon i Sir Clamydes**“. Niewiadomo, z jakiego czasu pochodzi Sir Clyomon i Sir Clamydes, typowy dramat romantyczny, pełny rycerskich przygód i sztuk czarodziejskich, wyprowadzający na scenę Aleksandra Macedońskiego. Akcja przenosi nas raz za razem z jednego kraju do drugiego — i stąd może właśnie wzięły się uszczypliwe uwagi Sidney'a w *Obronie poezji*. Ale zaznaczyć należy, iż szereg krytyków uważa ten utwór za dzieło Peele'a.

6. **Próby komedjowe.** Włoskie wzory działały i w komedji, jak mieliśmy sposobność przekonać się z *Ralfa Royster Doyster*. Ale tu i wpływ francuski był silnie reprezentowany, co widać przedewszystkiem z *Tersytesa*. Ze sztuką Udalla wiele cech wspólnych ma bezimienna sztuka, osnuta na Starym Testamencie, Jakób i Ezaw. Służący odgrywają ważną rolę, jest dość dużo niewybrednej komiki, a Ezaw zbliża się do typu marnotrawnego syna — jak dwaj ujemni bohaterowie w *Zwierciedle wychowania* Gascoigne'a. Rzecz kończy się ogólnem pojednaniem. Tom Tyler i jego żona *(Tom Tyler and his Wife)* jest mimo alegorycznych postaci, jak Przeznaczenie, Żądza i Cierpliwość, farsą z życia angielskiego, przypominającą Heywooda, z dobrze narysowanemi postaciami niedołęgi Toma i jego połowicy, prawdziwej herodbaby.

7. „**Promos i Kassandra**“. Do typu tragikomedji należy ze względu nie tylko na koniec, lecz i na połączenie żywiołów komicznych z tragicznemi, Promos i Kassandra, sztuka **Jerzego Whetstone**, drukowana w r. 1578, która posłużyła za źródło szekspirowskiej komedji *Wet za wet (Measure for Measure)*. Treść głównej akcji zapożyczona jest z *Hecatommithi* Cinthia. Promos, namiestnik Macieja Korwina, uwodzi Kassandrę, obiecując ułaskawić jej brata, każe go jednak stracić. Już Whetstone robi pierwszy krok ku złagodzeniu okropności tej historji, gdyż zamiast brata Kassandry ginie inny przestępca. Szekspir pójdzie znacznie dalej (bo u niego nikt nie ginie i bohaterka nie traci czci dziewiczej). U Whetstone'a potem Kassandra, odziana w niebieską suknię nierządnicy, zanosi skargę przed króla, ten bada sprawę, przewrotność Promosa wychodzi najaw, ale zakończenie jest szczęśliwe. Ażeby wypełnić dwie pięcioaktowe części

sztuki, Whetstone dodał akcję poboczną. Jak później za jego przykładem Szekspir, wybrał taką, która jest w harmonji z główną i przyczynia się do dania obrazu ogólnej zgnilizny moralnej. Poeta używa długiego, ciężkiego wiersza siedmiostopowego, który czasem w specjalnych celach przeplata pięciostopowym. Są i pieśni liryczne.

8. „**Sławne zwycięstwa Henryka V**". Kiedyś w latach ośmdziesiątych musiał powstać bezimienny dramat Sławne zwycięstwa Henryka V *(The Famous Victories of Henry the Fifth)*, który również dostarczył Szekspirowi punktu wyjścia — i to aż do trzech utworów historycznych (do dwóch części *Henryka IV* i do *Henryka V)*. Połowę sztuki wypełnia rozpustne życie przyszłego zwycięzcy z pod Azincourt, oparte raczej na tradycji, niż na faktach. Komika jest płaska i prymitywna, a powodzenie sceniczne *Sławne zwycięstwa* zawdzięczały zapewne tylko grze ulubieńca współczesnej publiczności, komika Tarltona. Mamy tu dużo motywów, które później weszły do dzieł Szekspira, ale ręka nieudolnego anonima nie umiała ich efektownie opracować. Sam Henryk, jak stwierdza Creizenach, budzi odrazę, zapowiadając raz po raz, co zrobi, gdy po śmierci ojca zasiędzie na tronie. Sir John Oldcastle — tak pierwotnie nazywał się Falstaff u Szekspira — jest figurą zupełnie bezbarwną i podrzędną. Szereg scen odbywa się w Eastcheap, jest i sławny napad rabunkowy, jest epizod z koroną, wykład biskupa o prawach do tronu francuskiego, wreszcie zaręczyny Henryka z królewną Katarzyną, pozbawione jednak żywiołu rubasznego humoru.

Sławne zwycięstwa ważne są nie tylko jako źródło Szekspira, ale i jako pierwszy okaz jednego z dwóch typów dramatycznej historji, uprawianych przez niego i przez współczesnych, mianowicie typu, urozmaicającego wątek dziejowy komiką.

9. „**Trzy damy londyńskie**". Do ostatnich okazów dramatu moralnego należy utwór **Roberta Wilsona** Trzy damy londyńskie *(The Three Ladies of London)* (1584). Damami są uosobienia zysku, miłości i sumienia. Zysk ma cztery sługi, Symonję, Lichwę, Zdradę i Obłudę. Ta utrzymuje stosunki z włoskim kupcem, nazwanym poprostu Mercatore, wywożącym z Anglji artykuły pierwszej potrzeby, a przywożącym kosztowne fraszki. Mercatore jest bohaterem epizodu, rozgrywającego się w Turcji, a ciekawego ze względu na sympatyczne przedstawienie Żyda, którego ujemny typ przyniesie cały szereg dramatów elżbietańskich. Zwrócił na to uwagę Koeppel. Przewrotny Włoch pożyczył od Żyda Gerontusa 3000 dukatów, nie oddaje ich, a pozwany do sądu, chce przejść na mahometanizm, byleby wygrał sprawę.

Ale Gerontus oświadcza, że woli stracić swoje pieniądze, niż stać się przyczyną tak haniebnego czynu, a turecki sędzia woła: „Żydzi starają się wyróżnić chrześcijańskim sposobem myślenia, chrześcijanie żydowskim!“ Warto te słowa porównać z myślą, zawartą w tytule komedji Korzeniowskiego, który nie tylko tłumaczył Szekspira, ale musiał też nieco studjować literaturę angielską. Warto również zbadać, jaki stosunek zachodzi między jego *Piękną kobietą* a dramatem *Jak poznać łotra*, napisanym może również przez Wilsona, o którym mowa będzie poniżej.

Co do epizodu z Gerontusem, Creizenach robi uwagę, że brak tu oryginalnej obserwacji, bo Mercatore nazywa swego przeciwnika parszywym zapitym Żydem. — W druku opuszczono w tej sztuce, jak dowiadujemy się z Gossona, scenę treści polemicznej. Miłość oświadczała się w niej przeciw teatrowi, który zdradza jej tajemnice, ale Sumienie stwierdzało, że nie ma nic przeciw niemu.

10. „Nieszczęścia Artura“. Ze względu na ciekawe traktowanie angielskich mitów warto wspomnieć o dramacie „prawniczym“ (t. j. granym w jednem z kolegjów prawniczych), wprawdzie pochodzącym z r. 1588, a więc z czasu już po ukazaniu się utworów przełomowych dla dziejów elżbietańskiej sceny, ale należącym duchem do poprzedniej doby.

Nieszczęścia Artura *(The Misfortunes of Arthur)* wystawiono przed królową w Gray's Inn. Jak u Malory'ego, Mordred jest tu owocem kazirodztwa, a rolę chóru spełnia duch Gorloisa, zabitego przez Utera, pragnący nasycić się zemstą — może jest to już wpływ *Tragedji hiszpańskiej*, ale zdaje się raczej, że pomysł pochodzi wprost z Seneki. Wiersz biały — prawdopodobnie już dzięki *Tamerlanowi* — brzmi nieco żywiej, niż u poprzedników. Niektóre ustępy nie są pozbawione poezji, a widać i postęp w charakterystyce osób.

Prolog wprowadza pięciu studentów, wziętych w niewolę przez jedną z Muz. Ta zwraca się do Elżbiety, mówiąc, że jej jeńcy odegrają tragedję, bo odkąd berło jest w ręku wielkiej władczyni, tragedje z życia państwowego uciekły na scenę. Zwrócono uwagę, że ohydne to pochlebstwo przypada na czas między ścięciem Marji Stuart a przybyciem Armady. Ale nie dość na tem. Na końcu dramatu, gdy już duch Gorloisa ujrzał śmierć Artura, ginącego tu definitywnie, zaczyna prorokować na temat szczęśliwych rządów Elżbiety.

Autorem był **Tomasz Hughes,** prologi i pantomimy pochodziły od innych słuchaczy prawa. Uniwersytecki charakter sztuki

zaznaczył się znaczną ilością mniej lub więcej dosłownych pożyczek z Seneki, z tragików greckich i z literatury włoskiej.

ROZDZIAŁ VIII.

AKTORZY, SCENA, DRAMATURGOWIE I DRAMATY.

1. Początek nowej doby. W literaturze niedramatycznej przełomowe znaczenie miał rok 1579. W dramacie nowa doba rozwoju rozpoczęła się około r. 1587, który, nie narażając się na większą pomyłkę, można przyjąć za datę *Tamerlana* i *Tragedji hiszpańskiej*. Wogóle brak przeważnie danych, pozwalających ustalić chronologję dramatów elżbietańskich, bo ogłaszano je drukiem nieraz po wielu latach. Ścisłe trzymanie się następstwa zmusiłoby do niepożądanego rozerwania twórczości poetów, należących do t. zw. grupy uniwersyteckiej *(University Wits)*. To też obrałem inną metodę. Ale zanim przejdziemy do szczegółowego przeglądu twórczości, trzeba scharakteryzować warunki, wśród których pisano, a więc omówić teatry i aktorów, stosunek dramatu do literatury, społeczeństwa do dramatu oraz formę, rodzaje i źródła dramatu.

2. Aktorzy wędrowni. Gdy Ben Jonson pogniewał się na aktorów, wypominał im — nie bez złośliwej aluzji do tych, którzy dostąpili wyniesienia do stanu szlacheckiego, a więc i do samego Szekspira, — że „są w statucie". Miał na myśli ustawę przeciw włóczęgom — i mówił prawdę. Naturalnie prawo pochodziło z czasów, kiedy nie było innych aktorów prócz wędrownych, grających, gdzie się dało, a więc po zamkach i dworach, po szopach, po podwórzach gospód i t. p.

Ale to cygańskie życie, narażające nieraz na wielkie przykrości ze strony nieżyczliwie usposobionych władz i nie dające pewności jutra, mogło łatwo obrzydnąć. Aktorzy spoglądali też zawsze z pożądliwością na Londyn, miasto coraz ludniejsze i mogące dać dostatnie utrzymanie nie jednej, ale paru trupom. Mieszczaństwo stołeczne jednak, poczęści purytańsko usposobione, a przytem wciąż jątrzone przeciw komedjantom przez kaznodziejów i pamflecistów, broniło się rękami i nogami przeciw tej inwazji. Nie mogąc zbyt otwarcie potępiać ulubionej rozrywki dworu i arystokracji, władze gminne wysuwały to niebezpieczeństwo zarazy, to znów inne względy i stale sprzeciwiały się budowie teatrów na terytorjum, sobie podległem.

3. Aktorzy w stolicy. Ostatecznie sprytni aktorzy wpadli na szczęśliwy pomysł. Zrezygnowawszy z marzeń o wtargnięciu

w serce miasta, osiedlili się pod bokiem lorda mera i aldermenów, ale poza obrębem ich jurysdykcji, w Shoreditch, gdzie rządził już szeryf hrabstwa Middlessex. Tu w r. 1576, mniej więcej równocześnie powstały dwa przybytki sztuki dramatycznej. Jeden, zbudowany przez Jakóba Burbage, nazywał się poprostu *The Theatre*, drugi *The Curtain*. Ta druga nazwa mogłaby łatwo wprowadzić czytelnika w błąd, trzeba więc dodać, że nosiła ją, zdaje się, parcela, a kurtyny w teatrach elżbietańskich nie było wcale.

Po tych pierwszych świątyniach Melpomeny i Talji powstał szereg innych. Prawie wszystkie były po południowej stronie Tamizy i bogatsi udawali się na przedstawienia łodziami. W r. 1599 Ryszard Burbage, syn Jakóba, największy tragiczny aktor swego czasu, zbudował dla trupy, do której należał i Szekspir, sławny *Globe* — i ten oglądał premjery największych arcydzieł dramatycznych świata.

Prócz większych teatrów były i mniejsze, zwane prywatnemi. Poza rozmiarami różniły się i tem, że były kryte, podczas gdy w tamtych dach był tylko nad sceną lub jej tylną częścią.

4. Urządzenie sceny. W głębi sceny było zwykle troje drzwi, a między niemi ubikacje, zasłonięte firankami, które w razie potrzeby podnosił sam aktor. Przedstawiały wnętrze domu, twierdzy, sklep i t. p. Ponad niemi wznosiła się „górna scena“ czyli balkon, mogący służyć za pokój na piętrze, mury obleganego miasta, wzgórze, wieżę i t. p. Po jego obu stronach były pokoje dla muzyki, a w razie potrzeby może i w nich odbywały się niektóre sceny. Zdaje się, że istniało miejsce jeszcze wyższe, ale sprawa ta nie jest bliżej wyjaśniona. Zresztą w różnych teatrach były różne urządzenia, a nie jest wykluczone, że i w tym samym teatrze przeprowadzano ze względu na poszczególne sztuki doraźne adaptacje np. podwyższano tylną część sceny. Takie przypuszczenie wypowiedział u nas niedawno prof. Tretiak w związku ze zbiorowemi scenami *Juljusza Cezara*, zaznaczając trafnie, że na piętrze nie było miejsca na pomieszczenie większej ilości osób np. Cezara z orszakiem, spiskowców i senatu (w III, 1), więc Kapitolem musiała być t. zw. tylna scena. Kto wie, czy nie rozwiązał tym sposobem jednej z najważniejszych zagadek elżbietańskiego teatru. Nad sceną zwieszały się draperje, zwane niebem *(the heavens)*. Barwa ich zależała od rodzaju dramatu.

Dekoracyj w właściwem tego słowa znaczeniu teatry publiczne nie używały. Ponieważ jednak tylna część sceny zasłonięta była często firankami, Sir E. K. Chambers czyni przypuszczenie, że na owych firankach mogła być wymalowana np. wolna

okolica. Jest to nieprawdopodobne. Czasem posługiwano się napisem „las“ „pole bitwy“, „Rzym“, „Londyn“ i t. p., zazwyczaj jednak nie było i tego, a dramaturg musiał sobie radzić, wplatając na początku sceny wzmiankę, gdzie rzecz się dzieje. Początkowo czyniono to bardzo niezręcznie. Wódz, wchodzący na czele wojska, oznajmiał stereotypowo: „Oto przeszliśmy przez takie i takie kraje, dochodząc aż do tego i tego punktu“. Później widać większy takt artystyczny. Gdy w *Antonjuszu i Kleopatrze* (III, 1) występuje Wentydjusz, wracający ze zwycięskiej wyprawy przeciw Partom, o tem, że rzecz dzieje się w Syrji, dowiadujemy się z dalszej rozmowy — z wezwania Syljusza, aby Wentydjusz przebiegł Medję i Mezopotamję i ze wzmianki samego wodza, że jego poprzednikiem jako namiestnik Syrji był Sosjusz. Łatwoby też było i bez pomocy Plutarcha oznaczyć miejsce akcji w tej scenie. Wogóle Szekspir nie tylko po mistrzowsku informuje widza, gdzie rzecz się dzieje, ale i krótkiemi opisami często wywołuje odpowiedni nastrój.

Z zachowanych inwentarzy i z uwag scenicznych w dramatach dowiadujemy się jednak, że używano malowanych drzew, skał i innych akcesorjów, które ustawiano na scenie. Najdalej w tym kierunku szła reżyserja elżbietańska w sztukach, mieszczących żywioł nadprzyrodzony. Faust Marlowe'a wjeżdżał w jednej ze scen z Mefistofelesem na rydwanie, zaprzężonym w dwa smoki, do innej służyła zanotowana w spisie rekwizytów trupy „paszcza piekła“, znana już zresztą i średniowiecznym misterjom.

W wykazie akcesorjów do pewnej sztuki znajdujemy charakterystyczną uwagę, że gdyby ścisk na sali był znaczny i zachodziła obawa zasłonięcia przed częścią publiczności głębi sceny, należy ograniczyć się do umieszczenia na jej przodzie drążków z napisami „drzewo“, „studnia“ i t. p. Ponieważ sztuki elżbietańskie wprowadzają najczęściej postaci królów i książąt, tron *(the state)* był stale na scenie — i zostało tak do w. XVIII.

Przy dworskich przedstawieniach używano za wzorem włoskim dekoracyj. Gdy jednak zawodowi aktorzy grali na dworze, trzymali się zapewne swego systemu. Przynajmniej wskazują na to niskie rachunki.

Brak kurtyny powodował jedną poważną anomalję: co upadło — i ewentualnie miało być w dalszym ciągu sztuki znalezione, musiało leżeć na scenie, choć i miejsce akcji się zmieniało. Aktorzy na początku sceny z reguły wchodzili, na końcu musieli wychodzić, choć treść sztuki wskazywała na coś innego. Więzień opuszczał swoje więzienie, choć miał w niem pozo-

stać. Ciała trzeba było wynosić lub wywlekać. W *Królu Learze* (II, 2) Kenta wsadzają w dyby. Następna scena dzieje się na pewno nie na tym samym podwórcu zamkowym, bo nie można sobie wyobrazić, aby ścigany Edgar wracał dla wypowiedzenia monologu tam, gdzie najłatwiej być schwytanym. Ale Kent musiał być na scenie aż do swego uwolnienia (w II, 4) — i okoliczność ta doprowadziła do błędnych wniosków co do miejsca akcji tak wytrawnego krytyka, jak Bradley.

Przedstawienia odbywały się po południu, a w większych teatrach, w znacznej części odkrytych, nie można było zaciemnić sceny. Tym efektem rozporządzały tylko t. zw. prywatne. Dramaturg musiał też naprzód być poinformowany, dla jakiego teatru pisze sztukę.

5. Kostjumy. Pod jednym względem publiczność była bardzo wymagająca — żądała pięknych kostjumów. To też cena jednego kostjumu przenosiła nieraz wielokrotnie sumę, jaką autor otrzymał za dramat. Natomiast nie przestrzegano zupełnie ścisłości historycznej czy etnograficznej w stroju, zaznaczając kraj i epokę zaledwie paru charakterystycznemi rysami, a i to niezawsze.

6. Sala. Ze względu na wielką wartość kostjumów musiała być sama scena lub jej znaczna część zabezpieczona przed deszczem. Podobnie było z galerjami, odpowiadającemi dzisiejszym lożom. Reszta teatru była odkryta, więc powodzenie mogło czasem zależeć od pogody. Zresztą mniej dbający o strój zwolennicy teatru, zapewne niewiele sobie robili z deszczu — bo inaczej niepodobna pomyśleć, aby przy zmiennej pogodzie londyńskiej można było zachować dłużej taką konstrukcję teatrów. Dostojniejsi widzowie siadali na miejscach zabezpieczonych przed opadami, często na samej scenie. Opłata, pobierana za wstęp od wszystkich widzów, wynosiła niedużo, natomiast drogo kosztowały miejsca na galerjach i na scenie. Kto chciał tam siedzieć, uiszczał znów pewną kwotę, już większą. W teatrach prywatnych, które mieściły tylko po paręset osób, ceny były znacznie wyższe. Kobiety ukazywały się w maskach, to też ich uczęszczanie na widowiska nie wpływało bynajmniej na przyzwoitość dialogów. Modni kawalerowie siadali obok dam lub na scenie. Publiczność paliła tytoń — i zwyczaj ten utrzymał się do dziś dnia w większości angielskich teatrów.

7. Główne trupy: Admiralska. Ażeby zabezpieczyć się przed działaniem statutu o włóczęgach, trupa musiała postarać się o protekcję jakiegoś wielkiego pana. Stąd nazwy, jak „słudzy lorda szambelana“, „lorda admirała“, „lorda Strange“, „lorda

Hunsdon". Za Elżbiety największe znaczenie miały dwie trupy, których nazwy zmieniały się z biegiem czasu. Dla uproszczenia będę nazywał je za Creizenachem Admiralską i Szambelańską.

W pierwszej najwybitniejszym aktorem był Edward Alleyn (1566—1626), który grał bohaterów Marlowe'a, więc Tamerlana, Fausta i Barabasza. Opuściwszy teatr, urządzał potem intratne hece niedźwiedzie. Na jednem i drugiem dorobił się majątku i w r. 1613 ufundował kolegjum (szkołę średnią) w Dulwich (w południowej części Londynu).

Ale sprężyną finansowych przedsięwzięć trupy był Filip Henslowe, człowiek obrotny, chciwy i bez wykształcenia. Spekulant ten budował i wydzierżawiał aktorom teatry, pożyczał im pieniędzy, sprawiał kostjumy, nabywał od dramaturgów sztuki lub zamawiał je u nich, nieraz wykupywał poetów z więzienia za długi, zobowiązując pod wysoką karą konwencyjną nie tylko do odrobienia zaliczki, lecz nawet do pisania wyłącznie dla siebie. Zachowała się część jego rachunków. Niestety przekręca potwornie tytuły sztuk. Mimo to dziennik Henslowe'a stanowi pierwszorzędne źródło do dziejów sceny elżbietańskiej — tylko nie dowiadujemy się z niego prawie nic o działalności Szekspira, który należał do trupy lorda szambelana, współzawodniczącej z Admiralską. Mimo konkurencji grywały w pewnych wypadkach razem.

8. **Trupa Szambelańska.** W Szambelańskiej panowały nieco zdrowsze stosunki. Nie było tu wyzysku ze strony chytrego finansisty. Aktorzy dość wcześnie poszli w kierunku kooperatywy i dzięki temu wybitniejsi zostawali po kilku latach członkami przedsiębiorstwa. Najznakomitszym z nich i wogóle najsławniejszym aktorem elżbietańskim był Ryszard Burbage (1567?—1619). Grał Hieronima w *Tragedji hiszpańskiej*, Ryszarda III, Hamleta, Leara, Otella, Malevolego w *Malkontencie* Marstona i inne popisowe role. Wedle tradycji Szekspir występował w rolach królów. Istnieją na ten temat anegdoty, wszakże zapewne nieautentyczne. Natomiast jest rzeczą prawdopodobną, że poeta grał starego Adama w *Jak wam się podoba* i Ducha w *Hamlecie*. — Trupa Szambelańska górowała nad Admiralską sławą i popularnością mimo różnych konkurencyjnych sztuczek Henslowe'a. Paru członków pierwszej uzyskało — zresztą, zdaje się, niezbyt prostemi drogami — szlachectwo, a w przeciągu mniej więcej pół wieku (1591 do 1642) z 488 przedstawień na dworze ona dała 341.

Jakób I był wielkim zwolennikiem teatru i po wstąpieniu na tron (1603) sam objął nad nią protektorat, a jej członkowie nazywali się odtąd Sługami Jego Królewskiej Mości *(His Ma-*

jesty's Servants) i jako tacy w następnym roku uczestniczyli *in gremio*, odziani w szkarłatne płaszcze, w uroczystym wjeździe króla do City. Żona Jakóba wzięła w opiekę inną trupę, poprzednio hrabiego Worcester. Admiralskiej użyczył swego imienia ks. Henryk, a po jego przedwczesnym zgonie (1612) zięć królewski, falcgraf Fryderyk, znany z wojny trzydziestoletniej jako „król zimowy".

9. Role kobiece. Aktorom, szykanowanym przez władze municypalne, przez jakiś czas robiła dość groźną konkurencję, do której odnosi się znane miejsce z *Hamleta* (II, 2), trupa dziecinna, t. zw. Dzieci Kaplicy Królowej. Zresztą dostarczała trupom zawodowym młodych sił, a szczególnie śpiewaków, muzykantów i wykonawców ról kobiecych.

Te grywali młodzi chłopcy, wywołując wielkie zgorszenie pośród purytanów, którzy przebieranie się w suknie innej płci zaliczali do grzechów śmiertelnych. Naturalnie mutacja głosu powodowała albo przejście do ról męskich, albo wystąpienie z teatru. Tem zapewne należy sobie tłumaczyć małą liczbę postaci kobiecych w sztukach elżbietańskich. Mimo, że chłopcy nie wiele mieli czasu na wyszkolenie się w udawaniu płci pięknej, dochodzili często do wielkiej doskonałości. Ben Jonson mówi, że niejaki Ryszard Robinson z trupy Szambelańskiej umiał ubrać się lepiej, niż niejedna dostojna dama, pewnego zaś razu wszedł w kobiece towarzystwo i przez długi czas rozmawiał niepoznany.

Coryate widział w Wenecji włoskie aktorki i wyraża zdziwienie, że grają równie dobrze, jak angielscy chłopcy. Natomiast Nashe chwali tę właściwość teatru z moralnego punktu widzenia. Wedle niego ma ona przyczyniać się do przyzwoitości sztuk: Za morzem bezwstydne aktorki śmiało wymawiają najgorsze bezeceństwa, byle wywołać śmiech publiczności. „Lecz nasza scena", mówi dalej, „jest wspanialsza, niż była nawet za czasów Rosyusza, nasze przedstawienia budzą poszanowanie i pełne są rycerskiego ducha, nie wyprowadzają na scenę Pantalona, nierządnicy, głupca, lecz królów, cesarzy, książąt, których tragedje *Sophocleo coturno* wysławiają". Dowcipny satyryk trafnie przeczuł wielkość dramatu elżbietańskiego, natomiast mógł był śmiało zaniechać rozwodzenia się nad jego przyzwoitością.

Wogóle udział kobiety w przedstawieniu uchodził za rzecz niemoralną, a ponieważ purytanizm wzrastał, obce trupy, złożone z obojga płci, spotykały się z coraz gorszem przyjęciem. Purytanin Prynne w swym pamflecie przeciw teatrowi *Histriomastix* mówi, że „kilka Francuzek czy raczej potworów usiło-

wało na św. Michał w r. 1629 grać francuską sztukę w teatrze Blackfriars — bezczelne, bezwstydne, niekobieće, szkaradne, jeżeli nie więcej niż nierządne przedsięwzięcie". Ale publiczność spędziła je ze sceny sykaniem, krzykiem i zgniłemi jabłkami. Naturalnie Prynne opowiada o tem z niemałem zadowoleniem.

Już od czasu Lyly'ego, który pisał dla teatru dzieci, ulubionym efektem stało się oparte na włoskich wzorach przebranie się kobiety za mężczyznę, które dawało autorowi pole do subtelnych, czasem trącących z lekka perwersją zawikłań w akcji, a wykonawcy roli sposobność do popisu, gdyż musiał udawać kobietę, udającą mężczyznę.

10. Pieśni. Prologi i epilogi. Śpiew i muzyka stanowiły ważną część każdego przedstawienia. Zazwyczaj poprzedzał je dłuższy koncert, kapela przygrywała w przerwach, a później do tańca, który zwykle następował po ostatnim akcie. Epilog do *Henryka IV* (II części) wypowiada „jeden z tancerzy" *(a dancer)*, a po za tem Szekspir wplata czasem taniec w tok ostatniej sceny, czyniąc go organiczną wstawką. Dialogi urozmaicano — nieraz ze słabem umotywowaniem — pieśniami, które bywają perłami liryki elżbietańskiej, a nieraz jedyną rzeczą wartościową w sztuce. Prologi i epilogi pojawiły się wcześnie, ale z biegiem czasu dodawano je coraz częściej i coraz częściej bywały innego pióra, zapewne po to, aby mogły swobodnie wychwalać autora dramatu. Strój wygłaszającego prolog zastosowany był do treści sztuki. Jeżeli grano tragedję, był czarny, jeżeli dramat przedstawiał bitwy, deklamator występował w zbroi *(Troilus i Kressyda)*. Na zakończenie odmawiano modlitwę za królowę czy króla — dziś jeszcze w Anglji po każdem przedstawieniu muzyka gra *God save the king*.

11. Dramaty jako towar. Zarobek aktora był dość znaczny. Natomiast dramaturgów wynagradzano bardzo marnie. Przed r. 1600 najwyższa cena, zapłacona za sztukę, wynosiła 11 funtów, później zdarzały się wyższe sumy aż do 20 £, a pod datą r. 1613 słyszymy o wymówieniu sobie bliżej nieznanej części dochodu z drugiego przedstawienia. Naturalnie należy uwzględnić większą siłę kupna pieniędzy, ale i tak pokaże się, że porządny płaszcz kosztował więcej, niż dramat.

Oddawano zaś dramat, jak płaszcz, na własność bez żadnych zastrzeżeń. Nie wiadomo o tem, aby autora, ogłaszającego drukiem utwór, sprzedany teatrowi, można było ścigać sądownie, w każdym razie, o ile sztukę jeszcze grano, uchodził taki postępek za niehonorowy. W interesie aktorów było, póki „robiła kasę", nie dopuścić do jej ukazania się w handlu księgarskim.

Zresztą mało który z poetów kwapił się do drukowania utworów scenicznych. Nie uważano ich za dział literatury, czasem wstydzono się poprostu. Szekspir nazywa poemat *Wenus i Adonis* pierwszem dziecięciem swej inwencji, jakkolwiek w chwili jego wydania (1593) był już autorem szeregu dramatów, a gdy w roku jego zgonu Ben Jonson wydał swe sztuki jako „Dzieła“, ściągnął na siebie drwiny i szyderstwa.

12. Plagjat. Z takiego pojmowania twórczości dramatycznej płynęło zupełne nieuznawanie plagjatu w jej zakresie. Marlowe mógł w *Tamerlanie* powtórzyć z niewielkiemi zmianami kilka wierszy z *Królowej elfów*, ale zapewne nie byłby tego zrobił w poemacie. Posługiwano się bez skrupułu starszemi sztukami. Osnuwano na ich tle nowe lub też odświeżano je przy pomocy zmian i dodatków, aby zapewnić im powtórny okres scenicznego powodzenia. Szekspir, któremu Greene zarzuca strojenie się w cudze piórka, nie poszedł, zdaje się, pod tym względem jeszcze zbyt daleko, gdyż opierając się na treści starszych dramatów, zmieniał ją i uzupełniał, a przytem wyjątkowo tylko korzystał ze słów. Są jednak i w jego twórczości pewne sprawy, których wyjaśnienie mogłoby przynieść dowód, że i on czasem — nie tylko w latach młodzieńczych — popełniał plagjat. Z najnowszych krytyków nieraz stoi na tem stanowisku J. M. Robertson. Mniejsi dramaturgowie postępowali często naprawdę bezwstydnie — ale tylko wedle naszych pojęć.

13. Współpracownictwo miało obszerne zastosowanie. Rzadko powstawało ono na tle przyjaźni czy wspólności poglądów estetycznych. Gdy teatr potrzebował sztuki na pewien termin, zamawiał ją u dwóch lub więcej poetów. Ci omawiali treść i dzielili się wykonaniem. Niekiedy każdy akt pisał kto inny. Ale przyczyna takiego zbiorowego tworzenia była czasem odmienna. Jak dziś lekarze czy adwokaci, tak wówczas autorzy dramatyczni mieli swoje specjalności. Antoni Munday cieszył się przydomkiem *the best plotter*, świadczącym o uznaniu, jakie miał za pomysłowość w akcji. Ponieważ znane jego sztuki, dość małej wartości, nie usprawiedliwiają tej sławy, Creizenach czyni prawdopodobne przypuszczenie, że Munday sprzedawał pomysły dramatów ze szkicem przeprowadzenia.

Często jeden poeta pisał część, zawierającą akcję główną o przebiegu tragicznym, drugi poboczną komiczną. Typowym przykładem jest *Podrzutek* Middletona i Rowley'a. Niektórzy krytycy są zdania, że całe sceny pisano wspólnie, mianowicie, iż autorzy dzielili się rolami. Takie współpracownictwo byłoby piękną rozrywką, mogłoby nawet przy wspólnej pracy, prze-

platanej dyskusją, wyjść sztuce na korzyść, ale wyklucza pośpiech, stąd z reguły należy je uznać za niemożliwe.

Stawiając pierwsze kroki, i Szekspir pewnie pisywał do spółki, a pod koniec życia uważał za stosowne oddać początkującemu Fletcherowi i innym towarzyszom zawodu dobrodziejstwo, jakiego doznał od Marlowe'a. Ale obie sprawy — wczesna i późna — są zawikłane i ciemne, a poglądy poszczególnych krytyków niezgodne.

14. Druki dramatów. Aktorzy pilnie strzegli rękopisu, i to nawet jeżeli sztuka znikła już z repertuaru — zwłaszcza o ile powodzenie podsuwało myśl wznowienia jej po jakimś czasie. Szczególnie jednak w tym wypadku przedsiębiorczy, a niesumienni księgarze starali się dostarczyć jej publiczności. Chwytali się więc różnych sposobów. Wysyłali na przedstawienia stenografów, a niedokładny ich i pełen błędów skrypt dawali często do uzupełnienia jakiemuś poecie, z którym pozostawali w stosunkach. Naturalnie nikt wybitniejszy nie podejmował się tej roboty, to też wynik bywał prawdziwie potworny. Gdy zachodziły zbyt wielkie trudności, posiłkowano się rolami, nabytemi od mniej skrupulatnych członków trupy, którzy posiadali je w odpisie lub umieli napamięć. Posuwano się wreszcie i do kradzieży rękopisów. Są poszlaki, że około r. 1600 padł jej ofiarą Szekspir.

Znaczna część druków elżbietańskich z dziedziny dramatu należy do tego rodzaju wydań, zwanych korsarskiemi. Dość łatwo je poznać. Stenograf nie wiedział czasem, jak nazywają się osoby, więc bywało, że poprostu używał nazwiska aktora. W *Hamlecie* z r. 1603, reprezentującym zapewne już tekst szekspirowski, nazwał dwie osoby wedle starego dramatu przedszekspirowskiego (zamiast Polonjusz i Rejnaldo — Korambis i Montano). Przechowały się w korsarskich wydaniach i samowolne dodatki aktorów — np. w przedśmiertnej mowie Merkucja *(Romeo i Julja* z 1597, III, 1). Natomiast dzięki nim możemy nieraz dowiedzieć się, jak niektóre sceny wyglądały w teatrze elżbietańskim. Stenograf niejednego nie słyszał, niejedno źle słyszał i przekręcił (np. łacińskie zaklęcia Fausta), ale widział dobrze, co się dzieje i szczegółowo to opisywał, podczas gdy autorzy, kierujący sami przedstawieniem, rzadko dodawali do tekstu uwagi sceniczne, bo tego nie potrzebowali.

Niekiedy autor lub nabywca sztuki, uprzedzony na czas o nieuczciwej machinacji wydawcy, uzyskiwał w Cechu księgarzy wstrzymanie druku i wówczas w zapiskach Cechu *(The Stationers' Register),* gdzie naprzód zgłaszano wszelkie książki, notatka zawiera słowa *to be stayed.* Jeżeli zaś dramaturg miał

wyższe aspiracje i uważał się za coś więcej, niż zwykłego rzemieślnika, bywało, że wskutek korsarskiego druku sam ogłaszał dramat, aby publiczność z lichego, niezupełnego i zeszpeconego łataniną tekstu nie nabrała fałszywego pojęcia o sztuce i o nim samym. Były to jednak wypadki stosunkowo rzadkie. Zachodzą zapewne u Szekspira. Jeszcze rzadziej wydawano sztuki jednego pisarza zbiorowo. Przyjaciele Szekspira, Hemminge i Condell, ocalili z górą połowę jego dramatów swem *Folio* z r. 1623, gdyż za życia poety drukowano ich tylko 17 — nie zaliczam tu sztuk *First Part of Contention* i t. d. i *True Tragedy of Richard Duke of York* (patrz niżej).

I z utworów drukowanych wiele zaginęło wskutek fanatyzmu purytanów i spustoszeń wojny domowej. Między pokrzywdzonymi autorami jest zapewne i Szekspir. Jeszcze około połowy XVIII w. zdarzył się wypadek, że kucharka urzędnika heraldycznego z hrabstwa Somerset, Warburtona, używała jego książek na podpałkę i pod placki czy pasztety. Tym sposobem literatura utraciła wedle jednych z górą pół sta, wedle innych nieco mniej sztuk elżbietańskich, a analfabetka Betty Baker przeszła do jej historji.

Niesumienność księgarzy i brak ustawy, opiekującej się własnością literacką i autorami, powodowały oprócz wymienionych jeszcze inne nadużycie. Nieraz sztukę mało znanego pisarza ogłaszano pod sławniejszem nazwiskiem. W miarę, jak wzrastał rozgłos Szekspira, pojawiały się coraz częściej obce dramaty z jego inicjałami, a nawet z pełnem imieniem i nazwiskiem. Takie praktyki stanowią jaskrawą ilustrację stosunków.

15. Przeszkody, stawiane teatrom i dramaturgom. Dramatem, jaki stworzyła scena ludowa, pogardzali wymagający miłośnicy literatury klasycznej, zarzucając mu barbarzyńskie gwałcenie prawideł i schlebianie gustowi tłumu. Sami pisali dramaty literackie, książkowe, przeznaczając je wyłącznie do druku lub co najwyżej do wystawienia w jakiemś wybranem kółku.

Ale nie ci byli najgroźniejszymi wrogami sceny ludowej. Zwalczali ją zawzięcie purytanie, uważając teatr wogóle za wynalazek djabelski, w czem naturalnie trudno im przyznać rację, i piętnując demoralizację, jaką szerzyły gorszące szczegóły akcji niektórych sztuk i nieprzyzwoite miejsca, szpecące prawie wszystkie, w czem mieli dużo słuszności. Walka, jaką wydali teatrowi, silnemu protekcją dworu i magnatów, objawiała się pamfletami w rodzaju pisanych przez Gossona i Harvey'a, a później Prynne'a, kazaniami, ograniczeniami, stosowanemi do aktorów przez władze miejskie, i skargami, wnoszonemi przeciw nim do rządu.

Narzekano na zbiegowiska koło teatrów, na niebezpieczeństwo zarazy i nieszczęśliwe wypadki, na bluźniercze wymawianie imienia Bożego na scenie.

Uzyskano też pewne rozporządzenia, krępujące pisarzy dramatycznych i aktorów. Rząd zabronił naprzód przedstawień niedzielnych jako odciągających ludzi od nabożeństwa — i tak do dziś zostało. Nakazał zamknięcie teatrów, o ileby umierało na dżumę ponad 30 osób tygodniowo. W r. 1605 Jakób I zakazał wymawiać na scenie imię Boga, Chrystusa i Trójcy przenajświętszej. Później przyszła jeszcze ściślejsza cenzura, której ślady widać w *Folio* szekspirowskiem.

Mistrz zabaw królewskich pilnie znów śledził w dramatach za aluzjami politycznemi. Mógł nie tylko zabronić grania sztuki, ale ukarać autorów i aktorów grzywną lub więzieniem, egzemplarz zaś kazać zniszczyć. Taka surowość mogła być czasem skutkiem chciwości — pobierał bowiem wynagrodzenie za czytanie rękopisów i udzielanie teatrom koncesyj. Zapewne więc było w jego interesie pokazać co pewien czas światowi literacko-teatralnemu, że spełnia skrupulatnie swe obowiązki i że niema z nim żartów. Sir Henryk Herbert, *Master of the Revels* za Karola I, pozostawił zapiski, które dowodzą jego łakomstwa na pieniądze.

W społeczeństwie szerzył się coraz bardziej purytanizm, a twórczość sceniczną, od początku swobodną w słowach, zaczął prócz tego za epigonów Szekspira cechować pewien indyferentyzm moralny. W miarę tego ataki na teatr stawały się gwałtowniejsze, liczba jego zwolenników i obrońców mniejsza, aż w roku wybuchu wojny domowej nastąpiło zamknięcie przybytków Melpomeny i Talji.

16. Wpływ publiczności na twórczość dramatyczną. Ale za panowania Elżbiety i Jakóba zastęp wrogów teatru był jeszcze słaby, a popularność dramatu ogromna. Zapełniały się nie tylko boki sceny i galerje, ale i parter *(the pit)*, okalający scenę z trzech stron, którego niesforna publiczność, zwana *the groundlings* lub z ironiczną igraszką wyrazów *the understanders* („ci, co stoją na dole“ ewentualnie „ci, co znają się na rzeczy“), tłoczyła się i dusiła wśród wyziewów oraz dymu, narażała się na zmoknięcie, zduszenie czy okradzenie, byle ujrzeć nową sztukę i ulubionych aktorów. Na grę ich robiono nawet zakłady. W braku takiej krytyki, jaką reprezentują dziś sprawozdawcy prasowi, stugębna fama roznosiła po stolicy chwałę sztuki i jej wykonawców — albo potępiała premjerę i powodowała upadek dramatu. Dekker w *Abecadle modnego dudka* mówi o ludziach, notujących sobie na tabliczkach rzeczy, które im się nie podobały.

Zmuszało to autorów do liczenia się z gustem tłumu i wysilania się na aktualne, sensacyjne tematy. Zmuszało także do wplatania w tragedjach scen komicznych, do których publiczność była przyzwyczajona. Poddawał się temu z odrazą Marlowe, który w druku *Tamerlana* dużo błazeńskich dodatków opuścił. Podobnie później postąpił Ford. Szekspir początkowo godził się z losem, potem stosownie do usposobienia raz z widoczną nonszalancją traktował sceny komiczne *(Otello, Antonjusz i Kleopatra)*, drugi raz nadawał im głębsze znaczenie i organiczny związek z akcją *(Król Lear, Makbet)*. Po za tem mało kto umiał godzić te konieczności ze względami artystycznemi. Należy też czytając dramaturgów elżbietańskich, pamiętać o ich skrępowaniu wymogami sceny i życzeniami publiczności.

17. Forma, podział i rozmiary dramatów. W okresie przejściowym, przedstawionym w rozdziale poprzednim, dramat nie miał jeszcze ustalonej formy. Znikły były już prawie zupełnie zwrotki średniowiecznych misterjów i mirakulów, ale nie zdecydowano się jeszcze, czem je zastąpić. Pojawiał się *blankverse*, rzadko proza, używano nadto różnych rodzajów wiersza rymowanego, nieraz tak nieodpowiednich dla dramatu, jak ciężki *septenarius*. Pod koniec lat ośmdziesiątych Marlowe zapewnił przewagę wierszowi białemu, jeszcze przed nim Lyly zdobył prawo obywatelstwa prozie, obok tego utrzymał się w mniejszym zakresie i wiersz rymowany. Tym sposobem dramaturg miał do rozporządzenia trzy rodzaje formy, których mógł używać dowolnie w miarę potrzeby. Decydowała bądźto treść dialogu, bądźto charakter przemawiającej osoby. Często zresztą proza świadczy tylko o pośpiechu piszącego, a rym pojawia się dlatego, że się nastręczał.

Dramat dzielił się najczęściej wedle tradycji senecjańskiej na pięć aktów. Były jednak wyjątki od tej reguły. *Tragedja hiszpańska* ma cztery akty, a zachowały się i krótkie sztuki, mogące wypełnić tylko część przedstawienia. Akty rozpadały się na sceny, oznaczające zwykle, choć nie zawsze, zmianę miejsca. Ponieważ dekoracyj nie było, więc poeci nie krępowali się niczem i ustawicznie przenosili miejsce akcji. Zresztą w druku bardzo często nie uwzględniano podziału na akty i sceny, a późniejsi krytycy przeprowadzają go sami. Tak było i z większością dzieł Szekspira, a w niektórych wypadkach trzebaby może poczynić poprawki, ale wydawcy naszych czasów, choć zdają sobie z tego sprawę, trzymają się przecież podziału, który wprowadzili ich poprzednicy z XVIII w. I oznaczenie miejsca na początku scen w dramatach elżbietańskich nie pochodzi zwykle od autorów.

18. Brak jedności czasu. Jedności czasu nie uznawano i akcja sztuki obejmuje nieraz długie lata. Silono się jednak na rodzaj iluzji scenicznej, wywołując przy pomocy odpowiednich wzmianek wrażenie ciągłości. Tym sposobem powstał t. zw. podwójny czas, polegający na tem, że niby jedna scena następuje po drugiej bez dłuższej przerwy, ale równocześnie dowiadujemy się o wypadkach, wymagających upływu tygodni i miesięcy. Klasycznym przykładem są ostatnia scena I aktu i początkowa II aktu w *Ryszardzie II.* W jednej Aumerle opowiada, że odprowadził wygnanego Bolingbroke'a do najbliższego gościńca, poczem donoszą królowi, że Jan z Gandawy wzywa go do swego łoża śmierci. Król natychmiast udaje się do niego, a pod koniec sceny, która się tam rozgrywa, dowiadujemy się, że Bolingbroke, dokonawszy potrzebnych zbrojeń, powrócił z wygnania i wylądował w otoczeniu licznych zwolenników.

Teorję podwójnego czasu u Szekspira opracował szczegółowo romantyk John Wilson, pisząc pod pseudonimem Krzysztofa North w Blackwood Magazine (około połowy XIX w).

19. Brak jedności akcji. Ale i jedność akcji nie uchodziła za konieczną. Jeżeli nawet najwybitniejsi poeci zdawali sobie sprawę z jej potrzeby i buntowali się przeciw panującemu zwyczajowi, to przecież często musieli mu się poddawać. Publiczność żądna była w tragedji chwil wytchnienia, jakie dawały postaci komiczne. Najczęściej radzono sobie, dodając do akcji głównej drugą, weselszą, rzadziej poprzestawano na wprowadzeniu paru osób, odpowiedniejszych w komedji. Zresztą zwyczaj łączenia dwóch akcyj przyjął się tak dalece, że później obie bywały poważne (np. w *Kobiecie zabitej dobrocią* Heywooda) lub obie komiczne (np. w *Wesołych kobietach z Windsoru).* Nieraz nie zadowalano się dwiema. *Kupiec wenecki* ma trzy, a prócz tego klowna i epizody, w których on występuje. Wartość dramatu o więcej, niż jednej akcji bardzo zależała od tego, czy kółka dobrze zachodziły jedno za drugie i czy nie było dysharmonji.

20. Próby klasyfikacji twórczości dramatycznej. Już z tych uwag wynika, że niezmiernie trudno ustalić jakiś podział przebogatej twórczości dramatycznej czasów elżbietańskich na rodzaje. Przyjaciele Szekspira, wydając jego pisma, rozróżniali tylko tragedje, komedje i historje (t. j. sztuki, osnute na dziejach angielskich). Ale trzy te kategorje stanowczo nie wystarczały i wiemy, że Hemminge i Condell nie wiedzieli, co zrobić z *Troilusem i Kressydą.* Poza tym dramatem jest jeszcze rozległe pole do zarzutów i wątpliwości.

W samej literaturze elżbietańskiej spotykamy się kilkakrotnie z próbami podziału dramatu. Jedną z nich możnaby widzieć w słowach Polonjusza w *Hamlecie* (II, 2). Bez wątpienia stary dworak przesadza w subtelnościach i gubi się w nich, mimo to jego klasyfikacja musi w zasadzie opierać się na współczesnych poglądach. Zarówno jednak to, co on mówi, jak i podobne miejsca w innych utworach elżbietańskich, niezupełnie są dla nas zrozumiałe. Wobec tego najlepiej nie wdawać się w porządkowanie wedle szufladek z etykietami. Natomiast udało się Creizenachowi — któremu wogóle ten rozdział dużo zawdzięcza jako najwybitniejszemu znawcy przedmiotu — ustalić podział wedle źródeł, a ten do pewnego stopnia zastępuje zróżniczkowanie wedle jakiejś dzisiejszej czy współczesnej poetyki. Przytaczam go z niezbędnemi uwagami Creizenacha i własnemi.

21. Podział Creizenacha wedle źródeł.

1) Dramaty biblijne były dość rzadkie. Jedynym zachowanym jest *Dawid i Bathseba* Peele'a, zdaje się, część środkowa trylogji. Wskutek oburzenia purytanów rodzaj ten nie dożył początku XVII w.

2) Dramaty z historji starożytnej, przeważnie rzymskiej, oparte na klasycznych dziejopisach. Najwcześniejszym okazem są *Rany wojny domowej* Lodge'a (drukowane 1594), osnute na życiorysach Marjusza i Sulli z Plutarcha, który miał potem Szekspirowi dostarczyć tematu do trzech arcydzieł. Rozwijając hipotezę Fleay'a, twierdzi J. M. Robertson, że już około r. 1590 musiał istnieć napisany zbiorowo cykl dramatów o Pompejuszu i Cezarze, że między autorami najwybitniejszą rolę odegrał Marlowe, że te dramaty później parokrotnie przerabiano i że ze złączenia aż trzech powstał szekspirowski *Juljusz Cezar*. Drobiazgowo wypracowany pogląd Robertsona jest równocześnie pedantyczny i fantastyczny. Ale dramaty o Cezarze musiały rzeczywiście istnieć bardzo wcześnie i u Szekspira, zdaje się, są pewne okruchy ich tekstu.

3) Dramaty mitologiczne. Były to albo pogodne widowiska z muzyką i świetną wystawą, zbliżone do masek *(Oskarżenie Parysa* Peele'a, 1584), albo ponure i pełne okropności tragedje. Ten drugi rodzaj nie istniał za czasów Szekspira poza cyklem Heywooda *Cztery wieki* (na podstawie Owidjusza).

4) Dramaty z historji angielskiej, zaczerpnięte z kronik, głównie z Holinsheda. Rodzaj ten był niezmiernie popularny pod koniec XVI w. Sam Szekspir napisał w tym czasie dziewięć historyj, a wogóle udramatyzowano dzieje wszystkich panujących od Ryszarda Lwie Serce (1189—1199) aż do Elżbiety

(1558—1603) z wyjątkiem Henryka III, który jednak występuje w *Bracie Baconie* Greene'a, i Marji Tudor — ten temat był zbyt drażliwy. Atoli nie zawsze monarcha jest główną postacią. Były dwa typy — z postaciami komicznemi i bez nich.

5) Dramaty z bajecznej historji Anglji opierają się na podaniach, pochodzących głównie od Geoffrey'a z Monmouth i włączonych, często w rozszerzonej i upiększonej formie, do kronik. Przykłady już nam są znane.

6) Dramaty o Robinie Hood, osnute na balladach, których przedmiot traktowano z wielką swobodą.

7) Dramaty osnute na innych balladach, pełne sztuk czarnoksięskich i zwykle pogodne w nastroju. Za mistrzowskie dzieło tego rodzaju Creizenach uważa *Brata Bacona*, lecz źródłem było tu prozaiczne opowiadanie, a ballada powstała zapewne dopiero na podstawie dramatu. Był to częsty wypadek i wprowadził w błąd niejednego krytyka.

8) Dramaty o sławnych rzemieślnikach, schlebiające publiczności mieszczańskiej. Często opierają się na powiastkach Deloney'a. Typowym przykładem jest *Szewskie święto* Dekkera.

9) Dramaty z dawniejszej historji obcej — poza klasyczną — są nieliczne. Zresztą przedmiot traktowano w nich z wielką dowolnością. Na postać Alfonsa Aragońskiego u Greene'a złożyło się co najmniej dwóch książąt tego imienia.

10) Dramaty ze współczesnej historji obcej. Pierwszym przykładem jest *Rzeź paryska* Marlowe'a, rozpoczynająca się wprawdzie Nocą św. Bartłomieja (1572), ale dochodząca do wypadków r. 1589, a grana w 1591. Sztuki takie weszły w modę. Przedstawiały nieraz także wypadki, zaszłe w krajach, dla Anglików egzotycznych, np. boje z Turkami na Węgrzech. Henslowe wymienia pod r. 1598 tytuł *Vayvode*, notuje też, że za płaszcz dla tego wojewody zapłacił 10 £. Pod r. 1600 spotykamy się w jego zapiskach z tytułem *Dziwne wieści z Polski (Strange News from Poland)*. Niestety obie rzeczy zaginęły. W wieku XVII zdarzyło się parokrotnie, iż rząd ze względów politycznych lub wskutek interwencji obcego ambasadora wzbraniał grania takich sensacyjnych dramatów i występował ostro przeciw autorom. Radzono też sobie nieraz, zmieniając nazwiska i przenosząc współczesne wypadki do innego kraju lub w inne czasy. Tak postąpił np. Fletcher ze sprawą marszałka d'Ancre, osnuwając na niej tragedję *Thierry i Theodoret*, która dzieje się na dworze Merowingów. Jeszcze więcej politycznych aluzyj znajdujemy u Massingera, który, jak i Middleton, popadał nieraz przez

nie w kłopoty. To też, nauczony doświadczeniem, zaczął zmieniać zręcznie środowisko. Przedstawiając dzieje Pseudo-Sebastjana, pretendenta do korony portugalskiej, prześladowanego przez Hiszpanów, w sztuce *Jak mnie widzisz, tak mnie pisz (Believe as you List)*, której sam tytuł, a jeszcze wyraźniej prolog zwraca uwagę na ukryte znaczenie, uciekł się do pomocy historji starożytnej i wprowadził Antjocha, okrutnie ściganego przez Rzymian. Ale prócz Pseudo-Sebastjana miał niewątpliwie na myśli także nieszczęśliwego „króla zimowego“, któremu teść Jakób I i szwagier Karol I nie udzielili prawie żadnej pomocy.

11) Dramaty, wzięte ze źródeł włoskich, szczególnie z nowel. Najpopularniejszymi nowelistami byli Bandello i Cinthio. Przedewszystkiem pierwszy z nich malował życie włoskie w epoce odrodzenia w jaskrawych barwach, lubując się w przedstawianiu ohydnych zbrodni i wyuzdanej zmysłowości. Tak też mniej więcej wygląda ono w dramacie elżbietańskim, szczególnie u Webstera, który w *Księżnej Malfi* rzeczywiście za pośrednictwem Paintera czerpał z Bandella. Należy zaznaczyć, że treść włoskiej nowelli nie tylko bardzo dowolnie zmieniano, ale i przenoszono w obce środowisko. Jedna z akcyj *Cymbelina* wzięta jest z *Dekameronu*. Po za tem sensacyjne efekty, zapożyczone od Włochów, wplatano chętnie w sztukach o wątku, wziętym skądinąd.

12) Dramaty osnute na nowelach lub innych utworach hiszpańskich. Przez jakiś czas popularne były romanse rycerskie w rodzaju wyszydzanych w *Don Kiszocie*. Treść ich szła czasem przez *Arkadję* Sidney'a. Z samego *Don Kiszota* zapożyczali się tylko Beaumont i Fletcher. Anglicy niesłusznie uważają podobieństwo motywów w *Rycerzu gorejącego tłuczka* za przypadkowe, a Creizenach myli się, mówiąc, że wpływ ogranicza się do tej komedji. Widać go np. w *Podwójnem małżeństwie*, gdzie dworak Castruccio, zrobiony chwilowo przez kapryśnego tyrana władcą, przypomina wyraźniej Sancho Pansę, niż Damoklesa. Po za tem użytkowano z Cervantesa tylko nowele.

13) Dramaty wzięte z średniowiecznych podań.

14) Wzięte z angielskich opowiadań, przedewszystkiem z Chaucera. Tu częściowo należy *Troilus i Kressyda*, tu wypadałoby także zaliczyć *Brata Bacona*.

15) Dramaty kryminalne, osnute na współczesnych czy niedawnych zbrodniach, z których głośniejsze opisywali kronikarze. Słabą stroną tematów tego rodzaju było, że sprężynę katastrofy musiały najczęściej stanowić policja i sąd. O ile zbrodniarz dzięki swemu społecznemu stanowisku wyższy jest nad

sferę działania tych władz, utwór staje się tragedją zemsty. Typowemi przykładami dramatu kryminalnego są *Arden z Feversham* i *Tragedja w Yorkshire*, dwie sztuki, błędnie przypisywane czasem Szekspirowi, lub bezimienna *Przestroga dla pięknych kobiet (A Warning for Fair Women)*.

16) Niekryminalne dramaty z życia drobnej szlachty i mieszczaństwa o nastroju sentymentalnym, odpowiadające późniejszej niemieckiej *bürgerliche Tragödie*. Zachowała się tylko sławna *Kobieta zabita dobrocią* Heywooda.

17) Dramaty o czarownicach i djabłach weszły w modę, gdy na tronie zasiadł Jakób I, który święcie wierzył w czary i bardzo się niemi interesował, narówni z broszurami, traktującemi wiarę w czary na serjo.

18) Dramaty moralne. Jeszcze w XVII w. pojawiają się sporadycznie przykłady zarzuconego naogół rodzaju, jak np. godząca w Kościół rzymski *Nierządnica babilońska* Dekkera.

19) Dramaty oparte na rzymskich komedjach. Najwierniej idzie za pierwowzorem *Komedja Omyłek*.

20) Dramaty oparte na włoskich komedjach — zazwyczaj tylko częściowo, jak np. poboczna (zapewne nieszekspirowska) akcja *Poskromienia złośnicy*, za pośrednictwem Gascoigne'a zapożyczona z Arjosta. Często zależność ogranicza się do jednej sytuacji.

21) Dramaty o treści samoistnie wymyślonej były rzadkie. Przeważnie wolano przetwarzać istniejący już materjał. Zresztą nigdy nie można być pewnym, że nie było żadnego źródła, a i w treści sztuk, gdzie to jest prawdopodobne, jakieś gotowe opowiadanie lub zaszły rzeczywiście wypadek bywały punktem wyjścia. Przykładów znajdziemy dość zarówno u Szekspira, jak u innych dramaturgów. Nadto przy układaniu osnowy takich sztuk posiłkowano się pewnemi motywami, które weszły w tradycję. Prawdopodobnie pierwszy Kyd w *Tragedji hiszpańskiej* wprowadził zbrodniarza z najwyższych sfer społecznych, a więc nie podlegającego zwykłej sprawiedliwości, znanego później pod nazwą makjawelisty. Ten działa przy pomocy człowieka niższego stanu, którego potem bez skrupułu poświęca. Taka para bardzo często powtarza się w sztukach elżbietańskich, naturalnie z rozmaitemi modyfikacjami, czasem także z zabarwieniem komicznem, a wybuchająca między nią niezgoda, prowadzi do powikłań i katastrofy. Bardzo pupularnym motywem były i przebrania wszelkiego rodzaju. Już u Szekspira rażą nieprawdopodobieństwem, ale u niektórych jego współczesnych, zwłaszcza młodszych, wyprowadzają poprostu z cierpliwości.

22. Uzupełnienia. Do zestawienia Creizenacha należy jeszcze dodać parę punktów.

22) Niewątpliwie przez niedopatrzenie pominął on dramaty biograficzne, ale uwzględnia je w swem dziele. Źródłem były kroniki lub niedawne wypadki historyczne. Dramat taki przedstawia w szeregu obrazów całe mniej więcej życie znanych osobistości, np. pseudoszekspirowski *Sir Tomasz More*, gdzie może są pewne dodatki wielkiego poety. Jeszcze lepszym okazem rodzaju jest bezimienny *Tomasz Stukeley*, którego akty rozgrywają się kolejno w Anglji, w Irlandji, w Hiszpanji, w Portugalji i w Afryce, a w którym historję znanego awanturnika, mianowanego przez papieża markizem Irlandji, poległego potem pod Alkazar, urozmaica ciekawy pomysł — oto bohater spotyka się wciąż z drugim człowiekiem i jakaś fatalność łączy ich losy.

23) Dramaty obyczajowe z życia angielskiego, w których akcja jest rzeczą podrzędną, a na pierwszy plan wysuwają się typy i stosunki (np. zbiorowa komedja *Hej na zachód!* lub świetny *Jarmark na św. Bartłomieja* Jonsona).

24) Dramaty parodystyczne i polemiczne. Źródłem jest współczesna twórczość dramatyczna. Wspaniały przykład to *Rycerz gorejącego tłuczka*. Zaliczyłbym tu również — wbrew ogólnej prawie opinji — *Powieść starych bab* Peele'a. Gdzie niegdzie ukazują się na scenie sami literaci, wyprowadzeni naturalnie dla ośmieszenia. Z lubością czynił to Jonson. W bezimiennej sztuce *Histriomastix* występuje, zdaje się, sam Szekspir (jako *Poste-haste* — nazwisko byłoby aluzją do jego szybkiego tworzenia).

25) Dramaty, których treść robi wrażenie skądś zapożyczonej, ale których źródło nie jest znane. Tak jest np. ze sztuką, mogącą się mimo swej minimalnej wartości poszczycić największą liczbą druków, z *Mucedorusem*.

23. Kombinacje. Zwodniczość tytułów. Naturalnie wobec tego, że każdy prawie utwór dramatyczny ma dwie lub więcej akcyj, zachodzą najrozmaitsze kombinacje, nieraz wprost dziwaczne. Przyczynia się do tego wspomniane przenoszenie akcji w inne środowisko. Pseudoszekspirowski *Edward III* przedstawia pierwszą fazę wojny stuletniej, a zaczyna się od walk ze Szkotami. Ale między te wypadki historyczne wpleciono ze zmienionemi nazwiskami nowelę z *Dekameronu*.

Tytuł sztuki nie zawsze mówi, do którego rodzaju ona należy. Greene w *Jakóbie IV* role włoskiej noweli każe odgrywać królowi szkockiemu i jego otoczeniu. Czyni to celowo, bo i sam tytuł sztuki, wspominający o śmierci bohatera pod Flodden, jest

mistyfikacją. Autor chciał nim zwabić publiczność, bo dramat historyczny właśnie coraz bardziej wchodził w modę.

24. Lokalizacja szczegółów. Pod koniec XVI w. ulubionem miejscem akcji stały się Włochy. Stąd rozgrywa się w nich tyle sztuk szekspirowskich. Ale typy, zwłaszcza z niższych klas społecznych, są zawsze angielskie. Co więcej, u mniejszych dramaturgów pełno wzmianek o londyńskich gmachach i ulicach, o typowo angielskich urządzeniach. Więźniów odprowadzają do Marshalsea lub The Fleet. Bardzo charakterystycznego przykładu dostarczy nam zakończenie obu części *Cnotliwej nierządnicy* Dekkera.

Ben Jonson zastosował się do mody, pisząc komedję, która stała się podstawą jego popularności, *Każdy w swoim humorze*, ale na jej wznowienie w r. 1598 zgodnie z typami i stosunkami w niej przedstawionemi przeniósł scenę z Florencji do Londynu.

Później szukano miejsc coraz egzotyczniejszych. *Wierny poddany* Fletchera dzieje się w Moskwie, *Pęknięte serce* Forda w Sparcie. Przekonamy się jednak, że lokalny koloryt ogranicza się zaledwie do paru szczegółów, a czasem wcale nie istnieje. Analogicznym przykładem z dramatu hiszpańskiego jest Polska w *Życiu snem* Calderona.

25. Geograficzne niedokładności, anachronizmy i t. p. rzeczy znane są zbyt dobrze z Szekspira, abym miał rozwodzić się nad niemi; wystarczą dwie uwagi. Nie zawsze można brać te niedokładności za dowód nieuctwa. W *Opowieści zimowej* są najwidoczniej celowo nagromadzone dla osiągnięcia charakteru baśni. Nadto spotyka się je, i to jeszcze w jaskrawszej formie u innych elżbietańskich dramaturgów z wyjątkiem skłaniającego się ku klasycznej poetyce Bena Jonsona.

ROZDZIAŁ IX.

GRUPA AKADEMICKA I JEJ WSPÓŁCZEŚNI.

1. John Lyly jako komedjopisarz. Znany już nam autor *Eufuesa* wolał tworzyć dla sceny dziecięcej, niż dla zawodowych aktorów. Tworzył zaś po swojemu, pragnąc raczej sam narzucić modę, niż iść za modą, jak to czynili współcześni dramaturgowie, z którymi zapewne nie utrzymywał bliższych stosunków. Olśniwszy wykształcone sfery *Eufuesem*, przerzucił się na pole komedji, zrobił to zresztą w określonym celu, starał się bowiem o wysokie, a jak się pokazało, niedostępne dla siebie stanowisko mistrza zabaw dworskich *(Master of the Revels)*. Zapewne

w tej myśli wybierał tematy mitologiczne i sielankowe, w jakich lubowała się Elżbieta, w wykonaniu zaś starał się o większą subtelność i elegancję, niż dostawcy sceny ludowej.

Lyly w komedji stworzył swój własny styl. Nie osiągnął nim takiej sławy, jaką dały mu starannie, pedantycznie wypracowane okresy *Eufuesa*, ale też rzec można, iż w komedji był oryginalniejszy i mógł poszczycić się trwalszym wpływem. Sława jego romansu moralnego przebrzmiała i dziwactwa eufuistyczne wyszły z mody, ale proza sztuk Lyly'ego i niektóre ich motywy, w części wymyślone, a przeważnie tylko spopularyzowane w Anglji przez autora, odegrały wielką rolę w rozwoju dramatu elżbietańskiego, a przedewszystkiem w rozwoju jego największego przedstawiciela.

2. **Chronologja komedyj Lyly'ego** nie jest ustalona. Dwie z nich, Aleksander i Kampaspe oraz Safo, były drukowane w r. 1584, inne później. Można przypuszczać, że gdy w r. 1590 zabroniono chłopcom przedstawień, część rękopisów poety dostała się w ręce księgarzy i nastąpiły korsarskie wydania. W r. 1632 księgarz Blount ogłosił sześć komedyj, które z dodatkiem dwóch pominiętych przez niego i dzięki temu niezupełnie pewnej autentyczności, stanowią dramatyczną spuściznę Lyly'ego.

3. **„Aleksander i Kampaspe"**. Najwcześniejsza prawdopodobnie, *Aleksander i Kampaspe*, ma treść bardzo ubogą. Król macedoński, przebywający w zdobytych Tebach, pokochał piękną brankę Kampaspę. Każe jej portret malować Apellesowi. Artysta ulega wdziękom modelki i zyskuje wzajemność. Ich rozmowy miłosne, pełne nieśmiałych omówień i niedomówień, są może najwdzięczniejszą częścią sztuki. Aleksander domyśla się wszystkiego, urządza więc próbę. Podczas rozmowy Apellesa z królem nadbiega niewolnik ze zmyśloną wieścią, że pracownia malarza stoi w płomieniach, a ten zdradza się natychmiast troską o portret. Wówczas zdobywca, mający inne ambicje, oddaje mu ukochaną.

Resztę komedji wypełniają rozmowy różnych osób, przedewszystkiem filozofów, przebywających na dworze Aleksandra, między którymi są i Arystoles i... Platon. Najwyraziściej scharakteryzowany jest Diogenes, który wpłynął na postać Apemantusa w *Tymonie Ateńczyku*. Komiczny żywioł reprezentują słudzy filozofów. Mimo klasycznego wykształcenia autora, dużo jest anachronizmów. Filozofowie obficie cytują łacinę, a Diogenes wykłada jakiemuś uczniowi... grekę.

Komedja ta obok *Eufuesa* ze wszystkich dzieł Lyly'ego najsilniejszy wpływ wywarła na Szekspira. Jeden z jej liryków

(z V, 1) odzywa się bardzo wyraźnem echem i w pieśni, kończącej *Stracone zachody miłości* i w pieśni porannej w *Cymbelinie* (II, 3), a więc w jednym z pierwszych i jednym z ostatnich utworów wielkiego dramaturga.

4. „Endymjon". Najsławniejszą sztuką Lyly'ego jest Endymjon, w którego głównych osobach dopatrywano się Elżbiety, Marji Stuart i Leicestera, to znów Elżbiety, Marji Stuart i jej syna Jakóba VI (I). Inni krytycy przypuszczają tu tylko alegorję, przeciwstawiającą niebiańską piękność ziemskiej. Powołują się na to, że Lyly nie byłby odważył się na dotykanie spraw sercowych królowej czy też drażliwych kwestyj politycznych. Mimo to dość trudno wyrzec się osobistej interpretacji postaci sztuki, zwłaszcza że interpretacja ta doskonale daje pogodzić się z ogólniejszą alegorją. Przykładem takiego połączenia jest epopeja Spensera. Nie można wykluczać wypadku, że sztuka była pisana wedle wskazówek z góry i przeznaczona do odegrania przed ścisłem kółkiem na dworze. Ponieważ zaś podkład osobistej alegorji nie jest zbyt widoczny, a jej szczegóły jakby umyślnie zamazane, nie sprzeciwiano się drukowi *Endymjona*.

Punktem wyjścia w obmyśleniu treści było greckie podanie. Bohater kocha Cyntję, ale wie, że za wysoko mierzy, nie ma więc nadziei. Jego znów kocha Tellus. Endymjon udaje miłość dla niej, zapytany jednak wprost, nie może ukryć uwielbienia dla Cyntji, nazywanej także poprostu księżycem (w języku angielskim żeńskiego rodzaju). Ściąga więc na siebie zemstę ziemskiej kochanki, która przy pomocy czarownicy Dipsas zsyła na niego długoletni sen. Przyjaciel Endymjona otrzymuje wyrocznię, że tylko pocałunek Cyntji może go obudzić. Wówczas królowa w swem niezmiernem miłosierdziu pochyla się nad Endymjonem i dotyka ustami jego twarzy, którą przespanych lat czterdzieści pokryło zmarszczkami. Tellus, uwięziona poprzednio z rozkazu Cyntji, oskarża przebudzonego, że śmie miłością sięgać tronu. Lecz Cyntja pozwala mu łaskawie kochać się dalej, dodając: „Postępuj, jak dotąd, a przekonasz się, że Cyntja niedarmo świeci na niebie". Coś podobnego zdarzyło się w *Królowej elfów* Timjasowi (Sir Walterowi Ralegh)... Królowa kojarzy następnie szereg par, oddając i Tellus rycerzowi, który ją miał pod strażą i zapałał do niej miłością. Gdyby odnaleziono zaginionych dwadzieścia pieśni *Cyntji* Ralegh'a, może wszystko dałoby się wyjaśnić, jakkolwiek Elżbieta, powodowana zazdrością choćby czysto platoniczną, częściej zabraniała, niż pozwalała się żenić swoim dworzanom.

Komiczny żywioł reprezentuje *miles gloriosus* Sir Tophas, z którego szydzą niemiłosiernie złośliwi paziowie. Z czemś podobnem spotkamy się w *Straconych zachodach miłości* (Armado i jego paź).

5. **Inne sztuki Lyly'ego.** Komedja Midas musiała powstać po klęsce Armady. Bohater, którego flotę zniszczyli Lesbijczycy, przedstawia naturalnie Filipa II. Treścią jest podanie o tem, jak na nierozsądną prośbę króla frygijskiego bogowie sprawili, że wszystko, czego dotknął, przemieniało się w złoto i biedak omal nie umarł z głodu, jak potem obraził Apollina i ten za karę przyprawił mu ośle uszy, a niebaczny cyrulik ciekawym sposobem wydał tę tajemnicę. Dużo jest aluzyj politycznych. Midas mówi o buntowaniu poddanych przeciw prawym władcom i t. p. Zresztą samo złoto jest raczej amerykańskie, niż frygijskie.

Wdzięczna komedja Galatea wprowadza dwoje dziewcząt w męskiem przebraniu. Rodzice pragną je tym sposobem ocalić przed wydaniem na pożarcie straszliwemu potworowi, dla którego co pięć lat przywiązuje się do drzewa najpiękniejszą dziewicę kraju. Galatea i Fillida spotykają się w lesie. Każda z nich uważa drugą za prawdziwego mężczyznę, a w pobliżu kręci się Kupido, który, niewiele troszcząc się o skutki, wypuszcza swe swe strzały na chybił trafił. Jak łatwo się domyślić, następują subtelne dialogi miłosne, polegające na obustronnem nieporozumieniu. Szczęśliwe zakończenie sprowadza *deus ex machina*, bo Wenus ostatecznie jedną ze zrozpaczonych dziewic przemienia w młodzieńca. Jest i podrzędna akcja komiczna.

Kobieta, przebrana w męskie suknie, występuje już w *Sir Clyomonie i Sir Clamydesie*, ale ten motyw nie jest tak wyzyskany, jak u Lyly'ego.

Jego jedyna próba z zakresu komedji sytuacyjnej w stylu włoskim, z kilku postaciami komicznemi z gminu p. t. Matka Bombie *(Mother Bombie)* wypadła słabiej od innych utworów.

6. **Charakterystyka komedyj Lyly'ego.** Naogół czynią one wrażenie obrazków pastelowych o ładnym kolorycie. W późniejszych coraz mniej eufuizmu. Jakkolwiek Lyly używał niekiedy białego wiersza, zresztą zbyt regularnego, przeważnie pisał swe komedje prozą, poprawną, piękną i przejrzystą. Lubował się w igraszkach wyrazów. Dialogi jego nieraz wpadają w ton pojedynku słownego, w którym parada następuje po ciosie i cios po paradzie. Wogóle można uważać Lyly'ego za twórcę prozaicznego stylu w dramacie elżbietańskim — poza płaskiemi scenami komicznemi — i za twórcę t. zw. wyższej komedji. Za prędko zapomniano o tym skromnym pisarzu, jakkolwiek przez dłuższy

czas był w modzie, jak nikt inny. Naśladownictwo nie objęło niestety nigdy jednej cechy: Lyly pamiętał zazwyczaj, że pisze dla teatru dziecięcego, i dbał o przyzwoitość bardziej od reszty dramaturgów elżbietańskich.

Dialogi swych sztuk urozmaicał pieśniami, nieraz bardzo pięknemi. Najsławniejszy jest wierszyk, opowiadający o tem, jak Kupido grał w karty z Kampaspą i przegrał do niej naprzód mnóstwo całusów, potem swój łuk, kołczan i strzały, gołębie matki i zaprzęg wróbli, wreszcie koral swych ust, róże policzków, dołek ze swej brody — i oczy. Skoro Kampaspe tak nieludzko obeszła się z bożkiem miłości, to jakiż los może czekać biednego Apellesa? — Jest to sztuczne, ale wdzięczne i przypomina grecką antologję.

Zapewne nie wszystkie liryki z komedyj Lyly'ego wyszły z pod jego pióra. Wedle zyskującego coraz więcej zwolenników poglądu, miał ich znaczną część napisać Dekker.

Na zakończenie wspomnę dla osobliwości o pewnej hipotezie. Amerykański bakonista Greenwood przypisuje kanclerzowi prócz dzieł Szekspira także utwory Spensera, korespondencję tegoż z Gabrjelem Harvey, wreszcie uważa polemikę Harvey'a z Nashem za zabawkę młodego Bacona, piszącego raz pod tem, raz pod tamtem nazwiskiem. Spenser w liście do Harvey'a wspomina o swych komedjach, naśladujących Arjosta. Ogólnie przyjęto, że zaginęły. Otóż Parker widzi je właśnie... w sztukach Lyly'ego i przysądza naturalnie płodnemu lordowi z Verulamu. Wszelkie uwagi pozostawiam czytelnikowi.

7. Marlowe. Życiorys. Twórczość Peele'a i Greene'a rozpoczęła się na kilka lat przed powstaniem *Tamerlana* i *Tragedji hiszpańskiej*, a w chwili scenicznych triumfów tych przełomowych dramatów tamci dwaj pisarze cieszyli się już niemałą sławą i musieli mieć własną technikę. Lecz wcześniejsze ich sztuki zaginęły, a z zachowanych jedynie *Oskarżenie Parysa* pochodzi z przed r. 1587 — bo co do autorstwa *Sir Clyomona i Sir Clamydesa* trudno powiedzieć coś stanowczego. Poza tem istniejące utwory Greene'a i Peele'a wykazują wpływ Marlowe'a i Kyda. Nawet wątpliwej autentyczności *George-a-Greene* mieści wzmiankę o Tamerlanie. Wobec tego zaczynam od reformatorów.

Życie Krzysztofa Marlowe poza paru niewątpliwie stwierdzonemi szczegółami było w ciągu ostatnich stu lat przedmiotem ożywionej dyskusji, obracającej się koło kwestji jego ateizmu, koło kwestji, jak poeta spędził cztery lata między bakalaureatem a magisterjum, wreszcie koło kwestji jego gwałtownej śmierci. Sprawę komplikowały nawet fałszerstwa, gdyż Collier

sfabrykował rzekomo elżbietańską balladę p. t. *Tragedja ateisty*, z której wynikałoby, że Marlowe był aktorem i złamał nogę na scenie, a porzuciwszy ją wskutek tego wypadku, obracał się między najgorszemi szumowinami stolicy. Ale już same źródła były sprzeczne i niepewne, gdyż szczegóły śmierci poety bynajmniej się w nich nie zgadzały, a relacje pochodziły przeważnie od purytanów, przedstawiających rzecz tendencyjnie jako wyraźny palec Boży. To też z początku XIX w. Ingram wystąpił z przypuszczeniem, że Marlowe padł ofiarą nie karczemnej bójki, ale poprostu nieszczęśliwego wypadku.

Rok 1925 przyniósł odkrycia amerykańskiego uczonego Hotsona, które wyświetliły wiele, ale bynajmniej nie wszystko. Z ich uwzględnieniem najważniejsze wypadki z życia poety przedstawiają się, jak następuje:

Krzysztof Marlowe (1564—1593) przyszedł na świat na dwa miesiące przed Szekspirem. Ojciec jego mieszkał w Canterbury i był prawdopodobnie szewcem. Syn przeszedł tamtejszą szkołę katedralną, a uzyskawszy miejsce stypendyjne w Benet College (Kolegjum św. Benedykta, dziś Corpus Christi College) w Cambridge, w r. 1583 został bakalaureatem, w r. 1587 magistrem. Między jedną a drugą datą był na kontynencie, gdzie oddał rządowi pewne usługi, zdaje się, szpiegowskiej natury. Istnieje pismo urzędowe, polecające go władzom uniwersyteckim, które prawdopodobnie nie miały zbyt wielkiej ochoty obdarzyć go stopniem magistra.

Że *Tamerlan* był grany w r. 1587 albo nawet wcześniej, dowodzi złośliwa wycieczka Nashe'a w liście do czytelników przed pewnemi utworami Greene'a. Życie londyńskie poety musiało być burzliwe. Co do jego bezbożności są różne poglądy. Oskarżenie, wniesione przeciw niemu przez niejakiego Ryszarda Baine do Tajnej Rady *(Privy Council)*, zawiera cały szereg zdań, wypowiedzianych rzekomo przez Marlowe'a, a świadczących rzeczywiście nawet o nienawiści do religji. Było widocznie dziełem człowieka nieinteligentnego, a pragnącego zgubić poetę. Zapewne jednak opiera się naogół na tem, co on sam naprawdę mówił, a i dzieła Marlowe'a dowodzą pociągu do bluźnierstwa. Natomiast miejsca z nich, które możnaby nazwać prawowiernemi, są w części obcemi dodatkami (w drugiej wersji *Fausta)*, w części zaś wyszły z pod pióra samego poety, ale bez przekonania, z intencją przemycenia pod ich pokrywką rzeczy, które inaczej mogły go były narazić na ciężką odpowiedzialność.

Natomiast należy odrzucić hipotezę, jakoby Marlowe był antytrynitarjuszem i pozostawał pod wpływem niejakiego Ketta,

spalonego za tę herezję. Dopatrywanie się aluzyj do Ketta w *Groszowej szczypcie rozumu* Greene'a należy do pomyłek, dawno usuniętych prze krytykę. Marlowe najwidoczniej był uczestnikiem zebrań u Sir Waltera Ralegh, gdzie prowadzono rozmowy bardzo wolnomyślne. Pewne ich echa, zapewne podsłuchane przez służbę, weszły w skład oskarżenia Baine'a.

Bardzo możliwe, iż między tem oskarżeniem, wniesionem do Tajnej Rady, na której usługach był Marlowe w latach 1583 do 1587, może także i później, a jego śmiercią, zachodzi jakiś związek. Wypadki, względnie to, co o nich wiemy, przedstawiają się tak:

Podczas rewizji u Kyda znaleziono tam urywek antytrynitarjańskiej rozprawy. Kyd tłumaczył się, że rękopis ten należy do Marlowe'a. Wobec tego Tajna Rada przesłuchała Marlowe'a, ale pozostawiła go na wolnej stopie. Dnia 30 maja 1593 Baine wniósł swoje oskarżenie, a 1 czerwca Marlowe zginął wskutek pchnięcia sztyletem powyżej oka w gospodzie Eleonory Bull w Deptford. Zabójcą — a może mordercą? — był Franciszek Fryser czyli Ingram Fryser, którego sąd uwolnił, uznawszy jego czyn za akt koniecznej obrony. Wyrok opiera się na zgodnych zeznaniach Frysera i dwóch świadków, którzy należeli do towarzystwa. Przyczyną zajścia miała być sprzeczka o rachunek.

Na podstawie różnych współczesnych dokumentów nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej towarzysze nieszczęsnej biesiady byli ludźmi, wchodzącymi często w kolizję z prawem, a częściej jeszcze z etyką. Jeden z nich, niejaki Poley, odegrał był podczas spisku Babingtona rolę prowokatora. Sam Fryser robił różne nieczyste interesy. W krytycznym dniu przyszli do gospody przed południem, zjadłszy obiad, rozmawiali długo w ogrodzie, a później zjedli wieczerzę. Jaka była treść ich długiej rozmowy? Czy tych czterech ludzi nie łączyła jakaś wspólna tajemnica? Czy między Marlowe'm a trzema pozostałymi nie było różnicy zdania w jakiejś sprawie? Czy od poety, mającego w najbliższym czasie wskutek oskarżenia Baine'a stanąć przed Tajną Radą, nie żądano przemilczenia czegoś lub fałszywych zeznań? Czy go poprostu nie zamordowano i nie ułożono potem historji o kłótni z powodu rachunku i koniecznej obronie? Czy już oskarżenie Baine'a nie było jakimś aktem zemsty czy wymuszenia? Takie pytania nastręczają się pod wpływem odkryć Hotsona.

W każdym razie śmierć wyzwoliła poetę od konsekwencyj oskarżenia Baine'a. Zresztą już poprzednio miał on był pewne dochodzenia — może z powodu *Fausta*.

8. „Tamerlan". **Podkład osobisty.** Pierwszy dramat Marlowe'a, Tamerlan Wielki *(Tamburlaine the Great)* opiera się na łacińskich pismach dwóch autorów XVI w., ale zawiera dużo zmian i dodatków. Poeta nie robił z historją najmniejszych ceremonij.

Creizenach stwierdza, że w przeciwieństwie do wszystkich prawie elżbietańskich dramaturgów Marlowe w wyborze tematów powodował się osobistym pociągiem. Musiała też oddziałać na niego potężna postać wschodniego zdobywcy, zamykającego — przynajmniej wedle rozpowszechnionego podania — pokonanych mocarzy w żelaznych klatkach i pławiącego się we krwi bez względu na wszelkie prawa boskie i ludzkie. Oczyścił ją z rysów, które mogłyby popsuć obraz tego nadczłowieka, w rzeczywistości kulawego. Tamerlan ukazał się na scenie w postaci młodego półboga, odzianego w bogaty strój szkarłatny. Alleyn miał imponującą postawę.

Poeta włożył w swego bohatera dużo z siebie samego i wyszło to nawet na szkodę charakterystyce. O ile wyzywanie bogów światoburcze bluźnierstwa odpowiadają koncepcji Tamerlana, o tyle nie zgadzają się z nią tyrady na cześć nauki i poezji w rodzaju często cytowanego ustępu z aktu V części I, który odpowiada na pytanie, co to jest piękno:

O, gdyby wszystkie pióra, jakie wieszcze
Dzierżyli kiedy w dłoni, napęczniały
Uczuciem, władającem nad myślami
Ich panów, i słodyczą każdą, która
Natchnieniem była dla ich serc, umysłów
I ich zadumy, tchnącej uwielbieniem;
Gdyby do tego dodać boski wyskok,
Sączony przez nich wciąż z nieśmiertelnego
Poezji kwiecia, co pozwala widzieć,
Nito w zwierciedle, szczyty ludzkiej myśli —
I gdyby wszystko to wcielono w okres
Jednego poematu, zlano w jeden
Majestat piękna, przecieżby w ich głowach
Spoczynku nie znających i tak jeszcze
Skrzydłami biła jedna myśl przynajmniej,
Czar jeden, jeden cud i żadna siła
W dźwięk słów go ująć zdolnaby nie była.

Tamerlan wypowiada tę tyradę pod wpływem miłości do „boskiej Zenokraty", której wzajemność zdobywa, nie przerywając swego zwycięskiego pochodu. Poeta musiał sobie zdawać sprawę z tego, że jego bohater zyskałby na jednolitości, gdyby uczynić go wyższym ponad wzruszenia, dostępne lada arkadyjskiemu pasterzowi. Oto ciąg dalszy:

Lecz źle przystoi czci mej, mej biegłości
W wojennej sztuce i rycerskich dziełach,
Naturze mojej i imienia grozie
Nie wygnać myśli zniewieściałych, tchnących
Słabością....

Marlowe nie mógł się widocznie wstrzymać od uczynienia swego zdobywcy także kochankiem.

9. Treść. Budowa dramatu — o ile można tu wogóle mówić o budowie — jest niezmiernie pierwotna. Tamerlan, dowódca bandy scytyjskich rozbójników, pomaga Kosroesowi do pokonania głupkowatego brata i osiągnięcia tronu perskiego, ale zwraca się natychmiast przeciw sprzymierzeńcowi i w nowej bitwie pozbawia go korony i życia. Potem następuje historyczna rozprawa z Bajazetem i zycięstwo nad tym „królem baszów". Zamknięty wraz ze swą sułtanką w żelaznej klatce, karmiony odpadkami i przez dłuższy czas służący Tamerlanowi za podnóżek, Bajazet korzysta z pierwszej sposobności, aby wraz z wierną Zabiną popełnić samobójstwo. Dramat kończy się zdobyciem Damaszku i rozprawą z ojcem Zenokraty, którą Tamerlan jeszcze jako „złodziej scytyjski" ujął był w niewolę. Sprzymierzeniec sułtana, a dawny narzeczony Zenokraty, ginie, ojcu jej zwycięzca darowuje życie i jego państwo, dodając jeszcze inne kraje, poczem uroczyście zaślubia ukochaną. Pomocników swych już poprzednio porobił królami pod swem zwierzchnictwem.

Zachęcony powodzeniem, Marlowe wkrótce po pierwszej części napisał drugą, równie pełną bojowej wrzawy i patetycznych deklamacyj. A ponieważ źródła nie dawały mu już dostatecznego materjału, więc splótł akcję z różnych wypadków, bądź to zmyślonych, bądź zapożyczonych gdzie indziej. Bitwę pod Nikopolis (1396) pomieszał z bitwą pod Warną (1444) i z plotką historyczną o złamaniu przysięgi przez Władysława Warneńczyka. Zużytkował także pewien epizod z Arjosta. Tamerlan grzebie tu Zenokratę, zabija jednego z synów, który okazał się zniewieściałym tchórzem, i umiera na polu ostatniej zwycięskiej bitwy, podzieliwszy państwo między dwóch synów pozostałych.

Największą popularnością cieszyła się scena, w której pokonani królowie ciągną rydwan Tamerlana — pomysł nie był zupełnie nowy, — a on nazywa ich „zapasionemi szkapami azjatyckiemi" i popędza biczem. Scenę tę sparodjował Szekspir w mowie Pistola w *Henryku IV* (Cz. II, II, 4), ale kpił raczej z nieinteligentnej publiczności, niż z autora.

10. Wiersz. W prologu poeta przeciwstawił swój dramat utworom „błazeńskich rymotwórców o domorosłym talencie".

Słowa jego odnoszą się przedewszystkiem do formy *Tamerlana*. Po raz pierwszy zabrzmiał tu pięciostopowy wiersz jambiczny, traktowany naprawdę artystycznie. Marlowe urozmaicił go przez wprowadzenie kilku rodzajów średniówki, ukazujących się gdzie niegdzie żeńskich zakończeń, zręcznie stosowanych przestawień taktu, przenoszenia myśli z wiersza do wiersza *(enjambment)*, narazie bardzo rzadkiego — co w przetłumaczonym urywku trzeba było poświęcić ważniejszym względom, — wreszcie zapomocą aliteracji i innych środków. Rymów używał wyjątkowo i tylko w określonym celu, w zakończeniu scen lub tyrad.

W dramatach, poprzedzających ukazanie się *Tamerlana* z jego efektownym *blankverse*, widać coś, jakby szukanie formy, najodpowiedniejszej dla utworów scenicznych. Lyly skłaniał się ku prozie, Peele, a zapewne i Greene w zaginionych sztukach mieszali biały wiersz, jeszcze monotonny i podbawiony dźwięczności, z rymami. Obok tego ukazywał się *septenarius*, dalej stary wiersz o czterech zgłoskach akcentowanych i dowolnej ilości nieakcentowanych oraz krótki wiersz, przypominający Skeltona — jeden i drugi Anglicy nazywają *doggerel*. Z chaosu wywiódł dramat dopiero Marlowe.

Uznane sławy niechętnie i opornie poddały się jego wpływowi. Przeciw przyjęciu nowości przemawiała bombastyczność, w którą rzeczywiście często popadał Marlowe. Ale gust publiczności, wiedzionej zdrowym instynktem, rozstrzygnął i *blankverse* stał się główną formą dramatu, choć utrzymała się obok niego proza i wiersz rymowany. Taki stan rzeczy zastał Szekspir, a twórczość jego oraz późniejszych dramaturgów elżbietańskich przedstawia dalszą ewolucję formy — w kierunku zupełnego zaniku rymów i coraz większej rozmaitości białego wiersza.

II. „Faust". Wady i zalety. Tragiczne dzieje doktora Fausta *(The Tragicall History of D. Faustus)*, tłumaczone na język polski przez Kasprowicza, musiały powstać wkrótce po drugiej części *Tamerlana* (1588?). Rola tytułowa należała do popisowych Alleyna, a sztuka była niesłychanie popularna. Czy jednak było to skutkiem jej zalet, czy błędów, niewiadomo.

Swemu pierwszemu dramatowi Marlowe nie dał był jednolitej akcji i prawidłowej budowy, bo tego nie umiał. To też obie części *Tamerlana* rozpadają się na szereg epizodów, związanych tylko osobą bohatera. Nieco podobny był i przedmiot *Fausta*, zaczerpnięty z niemieckiej książki, znanej powszechnie pod nazwą *Faustbuch*, a po raz pierwszy drukowanej w r. 1587 i zapewne przywiezionej do Anglji przez wracających z kontynentu aktorów.

Źródło dawało dramaturgowi dwa wielkie momenty na początku i na końcu — wahania Fausta i zawarcie umowy z Mefistofelesem, a potem przedśmiertną trwogę i porwanie nieszczęśliwego do piekła. Środek sztuki musiał rozpaść się na szereg epizodów, i to jeszcze niebardzo harmonizujących z powagą reszty. To też jedynie w początkowych i ostatnich scenach zajaśniał talent Marlowe'a, lukę zaś poza paru godnemi jego pióra dialogami wypełniły sceny, przynoszące mu ujmę — sztuki czarnoksięskie i płaska komika. Niezbyt prawdopodobne, aby pisał te ustępy kto inny. Zdaje się, są pamiątką przysłowiowej drzemki Homera.

12. Dwa teksty. Istnieją dwie redakcje dramatu. Najprawdopodobniej wydanie z r. 1616 zawiera miejsca z oryginalnego tekstu, opuszczone w poprzednich (od 1604). Ale prócz tego ma więcej błazeństw i popisów czarodziejskich, przeważnie prozą, oraz dodatki wierszowane o treści moralizatorskiej. To wszystko pochodzi od Birda i Rowley'a, którzy w r. 1602 otrzymali od Henslowe'a za dodatki do *Fausta* 4 £. Inna notatka w dzienniku Henslowe'a, jakoby Dekker jeszcze w r. 1597 dostał za takie dodatki 20 szylingów, okazała się fałszerstwem Colliera.

13. Postać tytułowa. W samego Fausta Marlowe włożył znów część własnej duszy. Charakterystyczna jest dyskusja między bohaterem a Mefistofelesem na temat piekła. Jeżeli Faust nazywa je tu bajką i nawet po groźnem zaprzeczeniu smutnego, a uczciwego szatana nie okazuje lęku, to wypowiada zapewne pogląd autora. Dalsze rozwinięcie tematu schodzi już na grunt pojęć chrześcijańskich, przyjętych mniej więcej tak, jak poeci przyjmują konwencje mitologiczne. Zgodna z religijnym poglądem na świat katastrofa, jaką zawierało źródło, była materjałem do pierwszorzędnych efektów dramatycznych, a raczej lirycznych, a więc odpowiadających talentowi poety.

Ale subjektywizm Marlowe'a nie ogranicza się do poglądów metafizycznych. Objawia się jeszcze w zmysłowości bohatera, który bardziej pragnie użycia, niż wiedzy. Zmysłowość ta w scenie z Heleną, zaraz po „przebudzeniu się" autora pod koniec sztuki, harmonijnie kojarzy się z wyniesionem z uniwersytetu poczuciem greckiego piękna. Jak mówi Creizenach, dla autora *Faustbuchu* epizod ten jest ostatnią zbrodnią doktora, może tą, co przeważyła szalę, Marlowe wkłada w nią całą swą sympatję i artyzm. Najwyżej jednak wznosi się w scenie ostatniej, której podkładem są jego własne trwogi.

Dzięki temu pierwiastkowi osobistemu postać nieszczęsnego doktora u Marlowe'a oddycha życiem. Stwierdza to np.

Taine, nazywając równocześnie Fausta Goethego filozoficzną abstrakcją.

14. Marlowe i Goethe. Sztuka długo utrzymywała się na scenie. Aktorzy angielscy grali ją już z początkiem XVII w. w Niemczech, przyczyniając się do popularności podania. Pod koniec tego wieku w ojczyźnie Marlowe'a przerobiono ją zgodnie z gustem ówczesnej publiczności, dodając postaci włoskiego baletu i *commedia dell'arte*. Faust, jak widać z karykatury Hogartha, stał się ulubioną postacią teatru marjonetek. Zawędrował i do Wiednia, gdzie jezuici, uważając, że historja podkopuje wiarę, zmienili bohatera w rodzaj Don Juana — i stąd prawdopodobnie wziął się pomysł Gretchen u Goethego. Warto uwagi o dramacie zakończyć interesującą krytyką porównawczą romantyka Lamb'a, który po przeczytaniu arcydzieła niemieckiego poety, uniesiony zarówno patrjotyczną stronniczością, jak umiłowaniem elżbietańskiej sceny i literatury, zawołał: „O ileż to niższe od dramatu Marlowe'a! Tego jedna scena warta tyle, co tamten cały! Co Małgorzatka ma wspólnego z Faustem? Marlowe zgodnie z oryginalnem podaniem pozwolił Faustowi posiąść Helenę trojańską!"

15. „Żyd maltański", ważny ze względu na pewną zależność postaci Szajloka w *Kupcu weneckim* od Barabasza Marlowe'a, powstał po śmierci księcia Gwizjusza, o której jest mowa w prologu, a więc po grudniu 1589, a przed końcem r. 1591 (wedle nowej rachuby czasu), kiedy Henslowe notuje szereg jego przedstawień.

Początkowe dwa akty są wspaniałe, postać tytułowa zaś oznacza zwrot od lirycznego subjektywizmu do prawdziwie dramatycznej przedmiotowości. A choć Barabasz swą potworną chciwością i nienawiścią do całego rodzaju ludzkiego prócz Żydów, których zresztą także nie kocha, wychodzi poza granice człowieczeństwa, koncepcja postaci jest potężna, jej tyrady pełne uroku poezji. Pierwowzorem była zapewne historyczna postać żydowskiego poturczeńca.

Prolog wygłasza Macchiavelli. Należy tu wyjaśnić, dlaczego przedstawiano go w elżbietańskiej Anglji jako uosobienie wszelkich zbrodniczych popędów. Znano go tylko z pism francuskich protestantów, którzy na karb nauki Florentczyka składali metody polityczne Katarzyny de Medici i jej stronników. Jak zwraca uwagę Sir Sidney Lee, w uwagi w tym duchu zaopatrzone były hugenockie tłumaczenia, a raczej przeróbki *Księcia*, a napisana w r. 1576 i w następnym przełożona na angielskie

książka Gentillet'a zwalczała Macchiavellego i malowała go jako wcielonego szatana.

Barabasz jest przedstawicielem tak pojętej doktryny Florentczyka. Dąży do swych celów przy pomocy fałszu, obłudy i zdrady, a mord często przestaje dla niego być środkiem i staje się celem. Obok straszliwego Żyda stoi jego sługa i pomocnik, czarny niewolnik Ithamore i razem tworzą parę, mającą powtórzyć się niejednokrotnie w dramacie elżbietańskim. Zdaje się jednak, że podobna para w *Tragedji hiszpańskiej* jest wcześniejsza.

Dwa pierwsze akty, jak powiedziałem, posiadają wysoką wartość. Ale z ich końcem poeta znów zapada w drzemkę — tym razem, aby nie przebudzić się aż do końca sztuki, która schodzi na poziom romansu kryminalnego. Płaska komika splata się z okropnościami, którym towarzyszy nieprawdopodobieństwo. Dzisiejszy czytelnik doznaje prawdziwej ulgi, gdy już Barabasz, wypowiedziawszy kilkanaście wierszy w kotle z wrzącą wodą, który przygotował dla kogo innego, wyzionął ducha.

16. „Rzeź paryska". Marlowe odznaczał się prawie zupełnym brakiem humoru, ale nie wzdragał się przed kompromisem z gustem publiczności. Starał się też zapewnić sobie powodzenie sceniczne, schlebiając sympatjom i antypatjom, które niezawsze sam dzielił. W *Tamerlanie* i *Żydzie maltańskim* przedstawia porażki i pohańbienie Turków, w *Fauście* wyszydza papieża i kolegjum kardynalskie. Napisał nawet aktualną sztukę z współczesnej historji francuskiej p. t. Rzeź paryska *(The Massacre at Paris)*, naturalnie o silnych tendencjach protestanckich. Dodatnim bohaterem jest Henryk IV, za którego orężne powodzenie w tym czasie rząd angielski nakazał publiczne modły po kościołach. Tymczasem wedle oskarżenia Baine'a, Marlowe miał twierdzić:

„... że o ile jest jakiś Bóg lub dobra wiara, to jest to wiara papistów, ponieważ nabożeństwo odbywa się z większemi ceremonjami, jak podniesienie przy mszy, organy, śpiewacy, tonsury i t. p. że wszyscy protestanci to obłudne osły".

Punkt ten robi wrażenie opartego na rzeczywistych słowach Marlowe'a, dla którego sama istota religji była rzeczą podrzędną, a główną wydawało się działanie na wyobraźnię tłumu. Wedle innego punktu z pisma Baine'a religję wymyślono, aby ludzi „trzymać w strachu".

Rzeź paryska mieści także ciekawy dla nas epizod powołania Henryka Walezego na tron polski, przedstawiony niezgodnie z prawdą historyczną. Henryk zastrzega sobie powrót do Francji na wypadek śmierci Karola IX. Całość, jak wyraża się Creizenach, jest „pośpieszną robotą na zamówienie". Tylko monolog

Gwizjusza w scenie II zawiera pewne piękności poetyckie i typową koncepcję charakteru „nadczłowieka“ w stylu Tamerlana, Fausta lub Barabasza. Przejście Henryka IV na katolicyzm musiało uniemożliwić tę bombę na scenie. Jej tekst doszedł nas mocno okrojony i zepsuty.

17. „Edward II“ dalszym krokiem ku objektywizmowi. *Edward II* nie zawiera scen komicznych, które nigdy nie udawały się poecie. Równocześnie oznacza dalszy krok na drodze dramatycznego objektywizmu. Tylko podrzędne postaci Baldocka i Spensera mają pewien podkład osobisty. Baldock jest szkolarzem i spodziewa się dzięki łasce królewskiego ulubieńca dostąpić dworskich zaszczytów, a przyjaciel zwraca mu uwagę, że trzeba porzucić styl, strój i manjery uniwersyteckiego pedanta, trzeba:

> ...być dumnym,
> Zuchwałym, krotochwilnym, pewnym siebie
> I czasem kogo zakłuć, gdy wypadnie.

Taki ideał obrał sobie Marlowe, a przytoczone wiersze dziwnie kojarzą się z relacją o jego śmierci. Nadto w cytowanych już (w rozdziale VI części II) ostatnich słowach Mortimera przebija się religijny nihilizm poety. Może pewną modyfikację w jego poglądach oznacza fakt, że szereg innych osób, wyżej stojących moralnie, umiera po chrześcijańsku.

Niema w tym dramacie, jak w poprzednich, jednej postaci, którąby wypełniała sobą cały utwór i usuwała na drugi plan wszystkie inne. Mniej za to poezji. Najwspanialszą jest scena śmierci nieszczęśliwego króla, dorównywająca grozą zakończeniu *Fausta* — w czytaniu, bo na scenie elżbietańskiej musiały ją psuć realistyczne efekty.

18. Charakterystyka osób i akcja w Edwardzie II. Co do charakterystyki osób można bez zastrzeżeń przyklasnąć rysunkowi postaci królewskiego ulubieńca Gavestona, do którego Edward czuje pociąg, przekraczający granice przyjaźni i zbliżający się do perwersji. Skrajne przeskoki w postępowaniu samego króla wbrew zarzutom niektórych krytyków są zupełnie zgodne z naturą słabego, a samowolnego sangwinika. Natomiast przeistoczenie się królowej Izabelli z cierpliwej Gryzeldy w obłudną, cudzołożną zbrodniarkę, dokonywa się zbyt gwałtownie i niespodziewanie. Marlowe nie umiał jeszcze przeprowadzić rozwoju dramatycznej postaci. Natomiast z dużem powodzeniem spróbował tu sztuki, którą potem Szekspir doprowadził do mistrzostwa: potrafił wzbudzić sympatję dla cierpień osoby, która przedtem była odpychająca (t. j. Edwarda).

Akcja sztuki obraca się około osoby Gavestona, którego król obsypuje łaskami i dostojeństwami, a magnaci nienawidzą jako człowieka niskiego rodu, a bezgranicznie dumnego. Zachowanie jego unicestwia zawartą ugodę i zaczynają się zmienne koleje wojny domowej. Wzięty w niewolę Gaveston ginie pod mieczem kata, później król, który wyszukał sobie nowych faworytów, bierze górę i mści się na baronach, oszczędza jednak najgroźniejszego z nieprzyjaciół, młodego Mortimera. Ten uchodzi z więzienia, zostaje kochankiem małżonki króla, wciąż niesłusznie lżonej i poniżanej przez męża, widocznie mającego nienaturalny wstręt do kobiet, odnosi nad Edwardem zwycięstwo, ujmuje ster rządów, a nie mogąc różnemi udręczeniami spowodować śmierci nieszczęśliwego monarchy, pozbywa się go przy pomocy najemnych zbirów. Ale narzędziem sprawiedliwości staje się syn zamordowanego, a dokonawszy zamachu stanu, oddaje Mortimera w ręce kata, matkę zaś wtrąca do więzienia.

Jakkolwiek nie wyczerpałem tu całej treści dramatu i ograniczyłem się do najważniejszych wypadków, już z tego krótkiego zestawienia widać, że akcja jest niemi przeładowana i daleka od prawidłowości. Miał to być stały błąd sztuk historycznych, rodzaju, którego *Edward II* jest pierwszym prawdziwie wartościowym okazem. Mimo tej usterki i innych, powyżej zaznaczonych, jest dzięki swej równomierności w wykonaniu najlepszym dramatem Marlowe'a i ustępuje z „historyj“ tylko szekspirowskim.

19. „Dydona“. Między dziełami Marlowe'a figuruje tragedja Dydona *(Dido)* jako napisana przez niego i przez Nashe'a. Prawdopodobnie ten uzupełnił i zastosował do potrzeb teatru dziecięcego krótką sztukę, wyszłą z pod pióra Marlowe'a jeszcze w czasach uniwersyteckich. Opowiadanie Eneasza o zniszczeniu Troi przypomina sławną deklamację z *Hamleta* (II, 2), co do której interpretacji niema zgody między krytykami. Zdaje się, że Szekspir naśladował bombastyczny styl *Dydony* nie bez lekkich tendencyj parodystycznych. W naszej sztuce niektóre wiersze robią wrażenie napół komiczne i wypowiedziano zdanie, że Nashe, który swego czasu szydził z białego wiersza i nazwał go „bębniącym dziesięciozgłoskowcem“ *(drumming dekasyllabon)*, pisał je, „śmiejąc się w kułak“. Trochę to i na niego patrzy.

20. Udział Marlowe'a w „Henryku VI“. Trudno tu wchodzić szczegółowo w kwestję udziału Marlowe'a w dwóch sztukach, odpowiadających II i III części szekspirowskiego *Henryka VI.* Możliwe, iż Marlowe nie tylko należał do ich autorów, ale i razem z Szekspirem uczestniczył w nadaniu im tej postaci,

w jakiej weszły do *Folio* z r. 1623. Pierwsze uważam za pewne i obszerniej uzasadniłem w swej książce o Marlowie. Dopiero po jej ogłoszeniu poznałem rozprawę o tym przedmiocie amerykańskiego krytyka Tucker Brooke'a, który uważa Marlowe'a za jedynego autora *First Part of Contention* i *True Tragedy*. Trudno, aby ktokolwiek po przeczytaniu jego wywodów mógł wątpić, że znaczna część ich tekstu pochodzi od naszego poety. Natomiast brak u Brooke'a silniejszych argumentów przeciw współpracownictwu — i to zapewne jednak zachodziło. Ale z kwestją *First Part* i *True Tragedy* łączy się kwestja I części *Henryka VI.* Jej wcześniejsza redakcja nie zachowała się. I tu Marlowe musiał należeć do współautorów.

Z wszelkiemi innemi bezimiennemi dramatami, jakie mu przypisują, nie ma z pewnością nic wspólnego.

21. Hero i Leander. Zapewne w ostatnich latach życia Marlowe'a powstał początek poematu, opartego na Musajosie, p. t. HERO I LEANDER, wydany później przez Jerzego Chapmana, który go dokończył, — jak mówi, w myśl intencyj autora. Poemat dzieli się na pieśni, zwane od miejsca akcji (Sestos) sestjadami. Dwie pierwsze wyszły z pod pióra Marlowe'a. Gdyby on sam napisał był całość, przewyższałaby epickie utwory Szekspira. Temat odpowiadał zmysłowej naturze poety, to też powiodło mu się wspaniale przedstawienie poznania, wyznań i pierwszego miłosnego uścisku kochanków. Jest tu i epizod z podkładem perwersji, stanowiący *pendant* do *Edwarda II.* Pewne zbyt wyszukane pomysły i nadużycie konwencji mitologicznej *Hero i Leander* dzieli z całą poezją elżbietańską.

Warto wspomnieć jeszcze o pięknym wierszu ZAKOCHANY PASTERZ DO SWEJ LUBEJ *(The Passionate Shepherd to his Love)*, po raz pierwszy ogłoszonym razem z *Odpowiedzią nimfy*, przypisywaną Sir Walterowi Ralegh, w kilka lat po zgonie Marlowe'a w zbiorku *Zakochany pielgrzym*, potem zaś w *Helikonie angielskim*. Rzecz ciekawa, że Marlowe sparodjował swój własny utwór w *Żydzie maltańskim*.

22. Charakterystyka. Talent poety był raczej liryczny, niż dramatyczny, rozwijał się jednak w obu kierunkach. To też trudno ocenić, jaką stratę poniosła literatura angielska w owej nieszczęsnej gospodzie deptfordzkiej. Marlowe i Szekspir byli rówieśnikami. W r. 1593 pierwszy był niewątpliwie sławniejszy, ale wobec niepewnej chronologji utworów drugiego nie możemy wiedzieć, czy zasłużenie. Rozwój poety to nie ruch jednostajnie przyśpieszony, który można ująć w niezawodną formułkę matematyczną, więc bezpieczniej zaniechać dalszych przypuszczeń.

O wpływie, jaki Marlowe wywarł na wielkiego następcę, będzie mowa poniżej. Dramatowi angielskiemu prócz swego „potężnego wiersza“ przekazał jeszcze jedno, czego przed nim nie było: pierwszy w utworach scenicznych przedstawił wielkość człowieka i do tego tematu — nieraz popadając w przesadę — dostosował wysłowienie. Co do budowy dramatu reformatorem był kto inny, niższy talentem i poziomem utworów.

23. Kyd. Życie. Tomasz Kyd (1558—1594) nie posiadał wyższego wykształcenia, ale uczęszczał do Merchant Taylors' School, dobrej szkoły, którą wsławił Spenser, a na której czele stał wówczas wybitny pedagog Mulcaster. Zdaje się, że po jej ukończeniu Kyd sam dużo czytał. Szczególnie przejął się Seneką, którego wpływ silnie odbił się na jego twórczości. Umiał także po francusku i po włosku, ale przekłady jego z tych języków dowodzą, że wiadomości były powierzchowne.

Dalszy bieg życia poety aż do tragicznej katastrofy z r. 1593 nie jest nam znany. Utwory jego zachowały się bezimiennie, a najważniejszy dla nas, pierwszy *Hamlet*, na którym opiera się szekspirowski, zaginął. Nie wiedzielibyśmy też do dziś dnia, kto był autorem sławnej *Tragedji hiszpańskiej*, gdyby nie złośliwy Nashe. Z jego szyderczej wycieczki w przedmowie do *Menafona* Greene'a można nadto wynioskować, że Kyd po krótkiej praktyce w ojcowskim zawodzie notarjusza przerzucał się od jednego zajęcia do drugiego. Jest rzeczą niezrozumiałą, że słowa Nashe'a niegdyś odnoszono do Szekspira. Zawierają nawet igraszkę wyrazów, wskazującą po nazwisku na Kyda. Mimo to służyły za oparcie teorji, że Szekspir miał praktykować u jakiegoś prawnika. Kyd zapewne był i nauczycielem.

Z początkiem maja 1593 r. na murze cmentarza w dzielnicy Londynu, pełnej szukających w Anglji schronienia obcych protestantów, pojawił się plakat, grożący przybyszom rzezią. Miał niewątpliwie na celu wystraszenie ich ze stolicy, gdyż jej mieszkańcy doznawali na wielu polach od uchodźców niemiłej konkurencji. Tajna Rada poczyniła kroki, aby zapobiec rozruchom, a równocześnie zarządziła rewizje dla stwierdzenia, kto był autorem podburzającego plakatu. Przetrząśnięto i papiery Kyda, a zamiast poszukiwanego rękopisu znaleziono coś innego — urywek z rozprawy teologicznej w duchu unitarjańskim. Przy obszernem w owych czasach pojęciu ateizmu wyłoniły się natychmiast dochodzenia w tym kierunku. Kyd zapewne już wtedy bronił się, wypierając się wszelkiej wspólności z rozprawą i twierdząc, że ją otrzymał od Marlowe'a. Przesłuchano więc i tego, ale pozostawiono go na wolnej stopie. Wpłynęło zaraz oskarże-

nie Baine'a, ale Marlowe spłatał Radzie figla swą tragiczną śmiercią. Śledztwo objęło szersze kręgi i nawet Ralegh był w nie wmieszany. Ale najgorzej wyszedł nieszczęśliwy Kyd. Wypuszczony wreszcie po przebyciu tortur i paru miesięcy więzienia, stracił opiekę nieznanego nam magnata i wkrótce zmarł, widocznie w nędzy, gdyż istnieje pismo, w którem rodzina zrzeka się wszelkiego spadku po nim, a więc oświadcza tem samem, że nie będzie płaciła długów.

24. „**Tragedja hiszpańska**". **Treść.** Najstarsze wydanie Tragedji hiszpańskiej — bez daty — pochodzi z r. 1591 lub 1592, ale krytycy przeważnie zgadzają się na to, że powstała w r. 1586 lub 1587. Biały wiersz nie wykazuje wpływu Marlowe'a.

Don Horacjo, syn marszałka Hieronima, wziął w bitwie w niewolę księcia portugalskiego Baltazara, ale do tej samej zasługi rości sobie pretensję syn księcia Kastylji, Lorenco. Król hiszpański rozstrzyga spór, przyznając prawo do okupu Horacjowi, a jeńca oddając pod straż jego współzawodnika. W bitwie zginął z rąk Baltazara Don Andrea, który kochał z wzajemnością siostrę Lorenca Belimperję. Horacjo udaje się do niej, aby zdać jej sprawę z ostatnich chwil ukochanego — i pomiędzy obojgiem zadzierżga się nić uczucia. Lecz brat Belimperji pragnie wydać ją za Lorenca, gdy zaś siostra temu zalotnikowi okazuje wzgardę, domyśla się, że musi ona kochać kogoś innego. Tymczasem Horacjo i Belimperja porozumiewają się przy pomocy jej sługi Pedringana i wyznaczają sobie schadzkę w ogrodzie Hieronima. Ale przestraszony groźbami Lorenca, Pedringano wyznaje mu tajemnicę i staje się jego powolnem narzędziem. Razem z Baltazarem i jego sługą Serberinem udają się w maskach na miejsce. Kochankowie prowadzą w altanie rozmowę, która dziś może wydać się śmieszną, ale, zdaje się, odpowiadała tonowi miłosnych gruchań za Elżbiety. Przybywają nieproszeni goście, a wołającej o pomoc Belimperji Lorenco każe zatkać usta. Napastnicy wieszają Horacja na drzewie i dobijają go kilku pchnięciami. Kochankę jego brat zamyka w jednej ze swych komnat, aby nie wydała zbrodni. Po oddaleniu się morderców nadbiega Hieronimo w koszuli, z pochodnią i mieczem w ręku. Ta scena była najpopularniejsza i uwiecznia ją ilustracja na karcie tytułowej starych wydań. Przekonawszy się, że wisielcem jest Horacjo, nieszczęśliwy ojciec chce popełnić samobójstwo, przyczem wypowiada łaciński monolog — sklecony z różnych cytatów, — ale myśl o zemście wytrąca mu broń z ręki.

Więziona Belimperja, nie mając atramentu, własną krwią pisze list do Hieronima i rzuca mu go przez okno. Lecz mar-

szałek, nie znając szczegółów, nie wierzy, aby zbrodniarzami mogli być bratanek króla i obcy książę. Przypuszcza raczej zasadzkę na siebie samego. Pyta się jednak Lorenca o Belimperję i budzi tem jego podejrzenia, że któryś ze służących zdradził. Książę postanawia pozbyć się obu i każe Pedringanowi nocą zastrzelić na ulicy Serberina. Posyła na miejsce straż, która chwyta mordercę *in flagranti*. Następuje niezwykle zręcznie przeprowadzony tragikomiczny epizod. Pedringano pisze do Lorenca, aby go ratował. Książę uwiadamia go, że będzie ułaskawiony w ostatniej chwili, a na placu stracenia zjawi się paź z odpowiednim dokumentem. Hieronimo, przed którego marszałkowskim sądem toczy się sprawa, skazuje łotra na śmierć. Ale pewny siebie Pedringano spokojnie daje sobie założyć stryczek na szyję i, wesoło żartując z katem, wstępuje na drabinę, widzi bowiem pazia ze szkatułką, w której ma być ułaskawienie. Hieronimowi wspomnienie syna nie pozwala patrzeć na wisielca. Po jego oddaleniu się kat nagle strąca Pedringana z drabiny. Przy ciele znajduje drugi list do Lorenca, pisany przed odpowiedzią księcia na pierwszy. To pismo zawiera już groźbę i potwierdza marszałkowi winę książąt. Hieronimo wie, że oskarżyć ich przed królem na nicby się nie przydało, i trudność dokonania zemsty wywołuje u niego paroksyzmy obłędu. Ale mimo to wciąż przemyśliwa nad tem, jakby krwią za krew zapłacić.

Tymczasem projekt ożenienia Baltazara z Belimperją zyskuje zgodę króla, który tym sposobem spodziewa się utwierdzić lenną zależność Portugalji. Przybywa też na dwór hiszpański ojciec Baltazara, zwany przez Kyda wicekrólem, a uwolniona wreszcie przez Lorenca księżniczka musi ulec woli ojca i samego monarchy. Milczy o morderstwie, ale przy spotkaniu z Hieronimem robi mu gorzkie wyrzuty, że mimo jej listu dotąd nie pomścił syna. Marszałek odpowiada, że niezłomnie postanowił to uczynić. Przedtem jeszcze, aby uśpić czujność zbrodniarzy, przeprosił ich za miotane w szaleństwie obelgi.

Nastręcza się sposobność. Obaj książęta zamierzają uczcić pobyt wicekróla na dworze hiszpańskim amatorskiem przedstawieniem. Hieronimo chętnie podejmuje się kierownictwa i wybiera sztukę, którą rzekomo sam napisał za czasów uniwersyteckich. Może zresztą jest to tylko ostatni akt tragedji. Rzecz dziwna, że każda rola ma być grana w innym języku — w drukowanym tekście jednak są po angielsku i tego zapewne trzymano się na scenie. Marszałek rozdziela role tak, że Lorenco i Baltazar grają dwóch ludzi, ginących z rąk jego i Belimperji. Przed rozpoczęciem przedstawienia zamyka na klucz galerję, na

której siedzą dostojni widzowie. Wicekról i książę Kastylji, nie domyślając się niczego, patrzą na śmierć swych synów i chwalą wykonanie sztuki. Belimperja — również zgodnie z rolą — popełnia samobójstwo, a Hieronimo, odsłoniwszy ukryte na scenie zwłoki syna, opowiada o jego zamordowaniu i wyjaśnia, jakim sposobem dokonał zemsty. Sam ma zamiar powiesić się, ale książęta, wyłamawszy drzwi galerji, chwytają go i żądają dalszych zeznań, co brzmi dziwnie, bo marszałek wszystko już powiedział. Kyd potrzebował tego do wprowadzenia nowych, już nieuzasadnionych i zbytecznych okropności. Hieronimo odgryza sobie język, a gdy grożą mu torturami, daje znak, że będzie zeznawał pisemnie. Podają mu pióro, wówczas pokazuje, że trzeba je zatemperować. Otrzymawszy nóż, przebija nim niewinnego księcia Kastylji i siebie samego.

25. Wartość, znaczenie i popularność „Tragedji hiszpańskiej". Łacina w ustach szalejącego z rozpaczy Hieronima i przedstawienie w kilku różnych językach są to szczegóły, które dziś wywołują uśmiech. Szpeci również sztukę zakończenie i różne inne rzeczy, pominięte w powyższem streszczeniu — obłąkanie i samobójstwo matki Horacja Izabelli oraz jeszcze jeden krwawy epizod (Alexandro — Viluppo). Słusznie też szydzi krytyka ze scen pomiędzy poszczególnemi aktami, w których występuje duch Don Andrei w towarzystwie alegorycznej Zemsty.

Ale pominąwszy te błędy i nadużycie środków retorycznych w stylu, trzeba uznać w *Tragedji hiszpańskiej* rzetelne zalety, dające jej wielkie znaczenie w dziejach dramatu angielskiego. Po raz pierwszy miłość stanowi tu ważny motyw i przemawia do sympatji widza, podczas gdy przedtem pojawiała się raczej w celach moralizatorskich i miała być odstraszającym przykładem. Następnie, jak widać ze streszczenia, przebieg akcji wypracowany jest zręcznie, jedno kółko zachodzi za drugie, wypadki konsekwentnie wynikają jedne z drugich, a i kilka drobniejszych szczegółów przerasta miarę roboty poprzedników. Wreszcie i charaktery przechodzą w akcji pewną ewolucję — Hieronimo i Izabella (szkoda tylko, że oboje) popadają pod wpływem cierpienia w obłęd, a jakkolwiek marszałek ma tylko ataki, a po za tem czyni wrażenie człowieka normalnego, przecież czuje się w jego troskliwie opracowanym planie zemsty chytrość warjata; Belimperja z czułej kochanki zmienia się w straszliwą mścicielkę swej krzywdy, przyczem ochotnie poświęca własne życie; Pedringano tylko pod grozą śmierci zdradza tajemnicę swej pani, ale raz źle postąpiwszy, zostaje wnet cynicznym, do wszystkiego zdolnym łotrem. Te rzeczy nadają sztuce charakter przeło-

mowy, stawiając ją obok znacznie wyższego czarem poezji *Tamerlana*.

Tragedja hiszpańska była niezmiernie popularna. Henslowe skrzętnie notuje kwoty, często pokaźne, pobierane za jej przedstawienia, dwukrotnie też płaci za dodatki, mające *Tragedji* przydać nowego uroku. Dodatki te rozszerzają motyw obłędu Hieronima i są w dramacie przeważnie nie na miejscu, ale siłą ekspresji i zaletami poetyckiemi przewyższają tekst oryginalny. Wielu krytykom wydaje się wątpliwem, czy rzeczywiście Ben Jonson jest ich autorem, gdyż „wskazują na silniejszą rolę". Ale zapewne Henslowe był lepiej poinformowany.

26. Inne utwory, przypisywane Kydowi. Pierwszy „Hamlet". Istnieje także Komedja hiszpańska czyli Pierwsza część Hieronima *(The First Part of Jeronimo)*, na pewno jednak nie jest utworem Kyda i powstała później. Zdaje się, że i nasz poeta napisał coś podobnego, ale sztuka miała mniejsze powodzenie i zaginęła. Co do autorstwa przypisywanej Kydowi tragedji Soliman i Perseda, osnutej na tym samym temacie, co dramat Hieronima, zdania są podzielone, zdaje się jednak, że ma słuszność najlepszy znawca przedmiotu Boas, który jest za autorstwem Kyda.

Wszyscy prawie krytycy przyznają mu pierwszą, niestety niezachowaną tragedję o Hamlecie, która posłużyła za źródło Szekspirowi. Punktem wyjścia dla badaczy była uszczypliwa wzmianka Nashe'a, potem jednak zgromadzono dość obfity materjał dowodowy, wykazując analogje między *Tragedją hiszpańską* a najsławniejszem dziełem Szekspira, szczególnie w tej formie, jaką ono ma w pierwszem *Quarto* z r. 1603. Oba dramaty są typowemi tragedjami zemsty, zachodzi tylko odwrócenie schematu, bo tam ojciec mścił się za śmierć syna, tu syn mści się za ojca. Ważniejsze jednak jest użycie w obu tragedjach szeregu tych samych motywów — ducha, dramatu w dramacie, obłędu, pozornego pojednania wrogów na krótko przed katastrofą i zwlekania z wykonaniem zemsty. Boas posuwa się nawet do twierdzenia, że *gros* białego wiersza w trzech ostatnich aktach *Hamleta* ma brzmienie przedszekspirowskie, i przysądza ich lwią część Kydowi. Naturalnie jest to przesada.

Co do stosunków między owym, jak go Anglicy z niemiecka nazywają, *Urhamletem*, dwoma *quartami* i *foliem Hamleta* szekspirowskiego a zachowaną niemiecką przeróbką *Der bestrafte Brudermord (Bratobójstwo ukarane)* niema dotychczas zgody i zapewne nie będzie jej nigdy, póki nie zajdą nowe odkrycia. Lecz sam fakt, że zaginiona tragedja Kyda była źródłem Szek-

spira, jest prawie pewny i doskonale wyjaśnia szereg miejsc wielkiego dzieła, które wedle słów Dowdena odznacza się „żywotną niejasnością".

27. Peele. Życie. Nie mamy dokładniejszych wiadomości o życiu Jerzego Peele'a (1558—1598?). W r. 1577 otrzymał w Oxfordzie stopień bakalaureata, w dwa lata później magistra. Osiedliwszy się w Londynie, popadł w złe towarzystwo i żył, naprzemian hulając i klepiąc biedę. Pono nigdy nie brał się do pisania, póki miał pieniądze. W kilka lat po jego zgonie pojawiła się książeczka *Wesołe, pomysłowe żarty Jerzego Peele, szlachcica (Merrie Conceited Jests of George Peele, Gentleman)*. Zawiera szereg anegdot, których poeta jest bohaterem. Przedstawia się tu w jak najgorszem świetle, bo owe „pomysłowe żarty" służą zawsze do tego, aby kogoś oszukać, niektóre zaś mają poprostu charakter kradzieży. Może autor skrzywdził Peele'a, czyniąc go tu prawdziwym okpiświatem. W sztuce *Purytanka czyli Wdowa z Watling Street (The Puritan Or The Widdow of Watlingstreete)*, należącej do apokryfów szekspirowskich, występuje Jerzy Pyeboard. Nazwisko znaczy to samo, co Peele, a charakter osoby odpowiada zupełnie przedstawieniu poety w owym zbiorze anegdot. Ale i ten mógł być źródłem, bo ukazał się w tym samym roku, co sztuka. Bądź co bądź, choć najgorsze z historyjek muszą być nieprawdziwe, poeta był zapewne osobistością odpowiednią na ich bohatera.

Pod koniec życia cierpiał nędzę. Posiadamy jego żałosny list z prośbą o wsparcie, pisany w r. 1596 do lorda Burghley, dla którego ułożył był niegdyś dialog na przyjęcie królowej. Nie znamy daty zgonu Peele'a, lecz Meres w r. 1598 pisze, że zmarł na syfilis.

28. „Oskarżenie Parysa". Wiele z dramatów Peele'a musiało zaginąć. Los ten spotkał maskę czy maski, któremi przyjmowano w Oxfordzie w r. 1583 Elżbietę i Olbrychta Łaskiego, zwanego przez Anglików *Albertus Alasco, Polish County Palatine*. W tym czasie poeta posiadał już zapewne rozgłos, gdyż umyślnie powołano go do Oxfordu, aby powierzyć mu uświetnienie uroczystości — wspólnie z mniej znanym Gagerem. W następnym roku chłopcy grali przed królową Oskarżenie Parysa *(The Araygnement of Paris)*, zbliżające się również charakterem do maski. Sztuka zawiera piękny ustęp na cześć Anglji, pełen patrjotycznego zapału, i liczne komplementa dla królowej, której ostatecznie dostaje się jabłko Parysa. Pomysł nie był nowy, schlebiano już przy jego pomocy matce Elżbiety, Annie Boleyn. Jedne sceny sztuki są sielankowe, inne odznaczają się rubasznością.

29. „Edward Długonogi“ *(Edward Longshanks* — przydomek Edwarda I) jest nieudolną próbą dramatu z dziejów angielskich. Zaczyna się od sceny, w której król, okryty chwałą, wraca z krucjaty i obejmuje rządy. Potem następuje szereg luźnych epizodów. Ostatni samoistny książę Walji Lluellen (czyli Llevellyn) i inni obrońcy niepodległości tego kraju przedstawieni są w ohydnem świetle. Nielepiej wygląda i król szkocki Baliol. Wstrętną rolę odgrywa żona Edwarda Eleonora, której Peele przypisuje rzekome zbrodnie innej Eleonory, żony Henryka III, i fantastycznej księżniczki hiszpańskiej, wzięte także z ballady ludowej. Patrjotycznym efektem jest historja pierwszego angielskiego księcia Walji. Edward I obiecał był zwyciężonym Walijczykom, że da im księcia, urodzonego w ich własnym kraju. Ażeby korzystnie dla siebie spełnić tę obietnicę, posłał do Carnaryon żonę, spodziewającą się właśnie potomka, i syn jego urodził się rzeczywiście na ziemi walijskiej — stąd pochodzi tytuł angielskiego następcy tronu. Pomysłowość zdobywcy przyczyniła się znacznie do ugruntowania panowania angielskiego w Walji. W sztuce Peele'a prócz tej historji jest i ukłon w stronę uniwersytetów — założenie Baliol College przez upokorzonego króla Szkocji.

30. „Dawid i Bethsabe“. Wyżej nieco stoi biblijny dramat Król Dawid i piękna Bethsabe *(King David and Fair Bethsabe)*, zapewne środkowa część trylogji, której reszta zaginęła. Ale i tu widać brak talentu kompozycyjnego. Jak mówi Creizenach, dwie historje ze Starego Testamentu, o cudzołóstwie Dawida i o kazirodztwie Ammona, stoją obok siebie, niczem niezwiązane, tak, jak je poeta znalazł w źródle. Lecz są miejsca piękne, a wiersz rozbrzmiewa już często muzyką Marlowe'a. Pieśń Bethsaby w kąpieli należy do pereł liryki elżbietańskiej. Sztuka musiała mieć powodzenie, bo jeszcze w r. 1602 Henslowe zapłacił 16 szylingów za przyrząd, na którym zawisa Absalon, aby w tej pozycji cierpieć przez przeciąg blisko 100 wierszy.

31. „Powieść starych bab“. Zdaje się, że pod koniec życia Peele pisał prawie wyłącznie maski. Z jednej zachowały się urywki, inne zaginęły w całości. Niewiadomo, kiedy powstała Powieść starych bab *(Old Wives' Tale)*, najlepszy utwór poety, bardzo udatna parodja sztuk romantycznych. Trzeba zaznaczyć, że nie brak krytyków, biorących ją na serjo — i ci naturalnie oburzają się na dziwaczne niekonsekwencje akcji. Bohaterowie wędrują tu nieledwie po całej Europie, czarownik zmienia młodego człowieka na dzień w starca, a na noc w niedźwiedzia i odbiera ludziom możność poznawania się wzajemnie, tajem-

nicza głowa przemienia z głębi ludzi, błędny rycerz dokazuje cudów przy pomocy ducha chłopca, którego za ostatni swój grosz kazał był pochować, zresztą dzieje się jeszcze mnóstwo innych cudów — bez najmniejszego umotywowania. Wszystko owiane jest czarem świata bajek i ujęte w ramy opowiadania staruszki, przerwanego przez nadejście występujących w niem osób. Pojawia się i rycerz Huenabango, przemawiający groteskowemi heksametrami, z których jeden wyjęty jest z *Pochwały lauru* Gabrjela Harvey. Nie wiemy o tem, aby Peele brał udział w walce na pamflety z niefortunnym zwolennikiem iloczasu w poezji angielskiej, ale najwidoczniej solidaryzował się z przyjaciółmi.

32. „Bitwa pod Alkazar". Większość krytyków przyznaje mu i Bitwę pod Alkazar *(The Battel of Alcazar)*. Sztuka zawiera ośmieszoną przez Szekspira (w cytacie Pistola, *Henryk IV*, cz. II, II, 4) scenę, w której wygnany tyran afrykański błądzi po pustyni i, wydarłszy kawał mięsa lwicy, podaje go na ostrzu miecza wygłodzonej małżonce, wołając:

Więc jedz i utyj, piękna Kallipolis!

Epizod ten daje dobre pojęcie o bombastyczności sztuki. Występuje tu bohater wspomnianego dramatu biograficznego Tom Stukeley, który po różnych przygodach zwerbował był we Włoszech wojsko celem zdobycia Irlandji, ale dał się skłonić do wzięcia udziału w afrykańskiej wyprawie króla portugalskiego Sebastjana i po klęsce poniósł śmierć z rąk własnych żołnierzy. Akt piąty *Bitwy pod Alkazar* wypełniają epizody boju, który osierocił tron Portugalji i na długi czas wtrącił ją w zamęt i niewolę. O przestarzałej technice świadczą pantomimy i rodzaj chórów, wygłaszanych przez osobę, zwaną *Presenter*. Lecz biały wiersz wykazuje wpływ Marlowe'a, jest zresztą wzmianka o Tamerlanie.

33. Charakterystyka Peele'a. Spuścizna literacka Peele'a nie świadczy o wybitniejszych zdolnościach dramatycznych. Budowa sztuk jest luźna, charakterystyka postaci prymitywna lub blada. Odnosi się wrażenie, że poeta rzeczywiście pisał na kolanie w chwilach gwałtownej potrzeby pieniężnej. Są jednak miejsca bardzo szczęśliwe, o wierszu melodyjnym i wielkich zaletach poetyckich. One to zapewne musiały zjednać Peele'owi przydomek *primus artifex verborum*. W dziejach dramatu elżbietańskiego autor *Dawida i Bethsaby* ma znaczenie właściwie tylko jako twórca nowego rodzaju, parodji scenicznej, która wydała później tak doskonały utwór, jak *Rycerz gorejącego tłuczka*.

34. Greene. Podróże. Robert Greene (1558?—1592) jest może najciekawszą postacią z całej grupy. Odbywszy studja uniwersyteckie w Cambridge i otrzymawszy w r. 1583 stopień magistra, zawadził i o Oxford. Jakiś czas musiał spędzić na podróżach. Z pewnością jednak nie zwiedził tylu krajów, ile wylicza w jednym ze swych utworów. Pisma jego nie dostarczają dowodów, aby był w Polsce i w Danji. Natomiast tyle w nich włoskiego ducha i włoskich wpływów, że mimo zastanawiających błędów geograficznych Greene'a, fakt jego bytności na półwyspie Apenińskim można uważać za niewątpliwy. Osiadłszy w Londynie, poeta naprzemian hulał i pisał, a co pewien czas popadał w moralny *Katzenjammer*. Cały ten tryb życia odbił się i na dziełach.

35. Poglądy krytyków. O Greenie pisał cały szereg ludzi, którzy poświęcili dużo czasu, pilności i zmysłu kombinacyjnego, aby z jego dzieł wyłowić wzmianki autobiograficzne i złożyć z nich jakąś całość. Decydujący wpływ na następców wywarł rosyjski anglista Storożenko, który w pracy zresztą niepozbawionej wartości popełnił ten błąd, że zbyt serjo brał niektóre rzeczy, opowiadane o sobie przez bohaterów Greene'a. Prawda, że poeta często utożsamia się z nimi. Nie wynika stąd jednak, aby szczegóły musiały być prawdziwe. Również i ton samooskarżenia, tak miły i Rosjaninowi i angielskim pastorom w rodzaju wydawcy Greene'a Grosarta, był dla poety raczej literackim motywem, niż potrzebą duszy. Greene nadawał tym sposobem swym broszurom zapaszek literackiego skandalu, który mu dobrze robił na rynku księgarskim. Że tak właśnie było, dowodzą przedewszystkiem różne sztuczki, jakich używał w broszurach, pisanych niby w celu ostrzegawczym, a malujących zapsucie, panujące w stolicy, i jej niebezpieczeństwa. Do tej serji należy i broszura, napisana niby przez kogoś innego w obronie demaskowanych szumowin społecznych przeciw Greene'owi, która wyszła niewątpliwie z pod jego własnego pióra. Również historja o zamachu morderczym, jaki miała na niego ściągnąć jedna z tych broszur, jest zapewne zmyślona. Dopiero *Groszowa szczypta rozumu*, pisana na łożu śmierci, robi wrażenie szczerości. Szerokie uzasadnienie tych poglądów można znaleźć w znakomitem dziele amerykańskiego krytyka Jordana (1915).

36. Proza Greene'a. Powieści. Greene posiadał niezwykłą łatwość pióra, to też liczba jego utworów jest poważna. Obejmuje przedewszystkiem powiastki, których treścią jest przeważnie miłość. Wcześniejsze są niewolniczemi naśladowaniami *Eufuesa*, w dalszych pojawia się wpływ *Arkadji*, ale naogół posiadają urozmaiconą akcję, tylko wstępne rozmowy, monologi i li-

sty kochanków wypełniają zbyt wiele miejsca. W niektórych powieściach znajdujemy ustępy satyryczno-polemiczne, dziś trudne lub niemożliwe do wyjaśnienia. W początkach kobieta stoi na piedestale, ale na późniejszą twórczość Greene'a przypada parę utworów, wymierzonych przeciw płci pięknej. Nie będę wyliczał tytułów, w każdym razie warto zapamiętać jeden, Pandosto czyli Triumf czasu *(Pandosto, The Triumph of Time)*, źródło *Opowieści zimowej* Szekspira.

37. **„Groszowa szczypta rozumu".** Drugą kategorję stanowią owe utwory o treści częściowo autobiograficznej. Bohaterom Greene daje pewne własne rysy i przedstawia ich jako odstraszający przykład. Leżąc na łożu śmierci — przyczyną miało być nadużycie marynowanych śledzi i reńskiego wina w towarzystwie Nashe'a, — napisał broszurę p. t. Groszowa szczypta rozumu, kupiona za miljon skruchy *(A Groatsworth of Wit bought by a Million of Repentance)*, sławną i wielokrotnie omawianą dzięki aluzjom do kilku współczesnych literatów, zwłaszcza do Szekspira.

Od opowieści o dwóch synach bogatego lichwiarza, z których jeden, wykształcony i zdolny, ale oddany użyciu i wydziedziczony przez ojca, przedstawia samego poetę, Greene przechodzi do mowy wprost i zwraca się do kolegów po piórze, wzywając ich do poprawy. Pod pozorem życzliwego ostrzeżenia piętnuje Marlowe'a jako ateistę, dalej wytyka dwom literatom, utożsamianym z Peelem i Nashem lub Lodgem, lekkomyślność oraz brak odporności na złe wpływy. Ale całą zjadliwość człowieka zazdrosnego, a nieszczęśliwego w życiu, chowa dla Szekspira. Największy z pokolenia elżbietańskiego musiał już był w owym czasie wybić się nie tylko jako aktor, ale i jako dramaturg. Stąd Greene, który nie wymienia nazwisk, woła:

„... Jest spanoszona wrona, strojna w nasze piórka, która z tygrysa sercem, skrytem pod aktora skórą sądzi, że równie dobrze, jak najlepszy z nas, potrafi biały wiersz przyodziać w bombast, a jako prawdziwy Jan Totumfacki *(Johannes Factotum)* w swem własnem pojęciu jest jedynym Trzęsi-sceną w kraju".

Wyrazy, oznaczone rozstrzelonym drukiem, brzmią *...his tiger's heart wrapt in a player's hide.* W *True Tragedy of Richard Duke of York* i w III części *Henryka VI* czytamy: *O tiger's heart wrapt in a woman's hide* (Tygrysie serce, skryte pod niewiasty skórą!). Wyraz Trzęsi-scena *(Shake-scene)* przy pomocy igraszki wyrazów jakby palcem wskazuje na Szekspira *(Shake-speare)*.

Cały szereg pochlebnych opinij współczesnych o Szekspirze dowodzi, że sycząca nienawiścią napaść Greene'a była w najwyższym stopniu krzywdząca. Zresztą dramaturg Chettle, wydając pośmiertnie ten paszkwil, już opuścił pewne rzeczy w dotyczącym ustępie, a być może, iż później publicznie wyraził Szekspirowi żal, że nie skreślił i miejsca, wymierzonego przeciw niemu. Ale taka interpretacja jego słów nie jest zupełnie pewna. O ile odnoszą się do Szekspira, zawierają pochwały dla człowieka, autora i aktora. Sparafrazowany wiersz dał podstawę teorjom, zaliczającym Greene'a do autorów sztuk, które Szekspir przerobił w *Henryku VI*, szczególnie w II i III części.

38. Pisma obyczajowo-satyryczne. Trzeci rodzaj prozaicznych utworów Greene'a stanowią broszury, przedstawiające różne rodzaje ludzi, objętych wspólną nazwą *conycatchers*. Wyraz oznaczał zbierających skórki z królików, ale w czasach elżbietańskich słowo *cony* oznaczało już nie tylko królika, ale i głupca, nadającego się do oszukania i wyzyskania. Figurują tu złodzieje, szulerzy, prostytutki — i t. p. Książeczki, pisane tylko w części na podstawie osobistej obserwacji, są bardzo ciekawe. Pełno w nich historyjek, w których raz triumfuje łotr, raz porządny człowiek. Do najlepszych należy Rozmowa między samcem a samicą z rodzaju łapaczy królików *(A Disputation between a He Cony-catcher and a She Cony-catcher)*. Musiała być popularna, bo w ćwierć wieku po zgonie autora popełniono na niej plagjat.

Broszura p. t. Przycinek dworskiemu parwenjuszowi *(A Quip for an Upstart Courtier)* przedstawia rozmowę między aksamitnemi i sukiennemi spodniami t. j. między dworakiem a mieszczaninem. Spór ich ma rozsądzić ława przysięgłych, do której powołują przechodniów, reprezentujących różne zawody. Tym sposobem przed naszemi oczyma przesuwa się kilkadziesiąt sylwetek — bo wielu jedna lub druga strona wyłącza. Utwór nie był oryginalny, gdyż Greene sparafrazował tu pewien satyryczny poemat, ale można podziwiać i jędrną prozę, zrobioną z kiepskich wierszy, i zmiany oraz dodatki, jakie poczynił. Staje na stanowisku postępowem i sukienne spodnie wygrywają sprawę.

Jednym z przysięgłych jest powroźnik z Saffron Walden — ojciec Gabrjela Harvey, który odpowiedział wściekłą napaścią na Greene'a, zmarłego przed napisaniem tego pamfletu. Ale znane doniedawna egzemplarze nie mieściły nic, coby tak mogło podrażnić Gabrjela. Dopiero przed paru laty odnaleziono odbitkę, zawierającą opowiadanie powroźnika o trzech jego synach, rzeczywiście przedstawionych w jak najgorszem świetle. I ta broszura

musiała mieć powodzenie. W r. 1600 ktoś udramatyzował jej pomysł w *morality*, która niestety zaginęła.

39. Ostatnie chwile Greene'a. Bez wątpienia Harvey postąpił nikczemnie, odwiedzając dom, w którym Greene umarł, i zasięgając wiadomości o jego ostatnich chwilach i poprzedniem życiu, aby je potem zużytkować przeciw jego pamięci. Pewne szczegóły są najwidoczniej kłamliwe. Ale niema złego, coby na dobre nie wyszło. Część opowiadania zgadza się z autobiograficznemi ustępami z pism Greene'a, inne rzeczy sprostował później lub przyznał Nashe. Dzięki temu można być pewnym, że poeta opuścił żonę z dzieckiem i że na krótko przed zgonem napisał do niej list z prośbą o przebaczenie i wrócenie długu poczciwemu szewcowi oraz jego żonie, którzy zaopiekowali się umierającym. Charakterystycznym szczegółem jest, że Greene poprosił gospodynię, aby jego martwe czoło uwieńczyła laurem i że życzenie zostało spełnione.

40. Pierwsze dramaty Greene'a. Pewne wzmianki w pismach Greene'a i Nashe'a świadczą o dramatycznej płodności pierwszego. Dużo jego sztuk musiało zaginąć, bo posiadamy tylko cztery, napisane przez niego w całości, jedną, która jest owocem współpracownictwa z Lodgem, i jedną wątpliwej autentyczności. Nadto jest wykluczone, aby która z zachowanych była wcześniejsza od *Tamerlana*. Nie wiemy więc, jaką formę i technikę miały sztuki, pisane bez wpływu Marlowe'a lub bez myśli o współzawodnictwie z nim czy o jego wyszydzeniu.

O najwcześniejszej, Alfonsie aragońskim *(The Comicall Historie* — t. j. dobrze kończąca się historja — *of Alphonsus King of Aragon)* źle już świadczy fakt, że jedni uważają go za naśladowanie, inni za celową parodję *Tamerlana*. Niewątpliwie słuszność mają pierwsi. Greene usiłował tu zdobyć powodzenie, urozmaicając boje scenami czarów i zaklęć oraz obficie używając efektów wzrokowych, w czem celował. Mimo to dramat upadł, a poeta zaniechał zamiaru napisania drugiej części, którą był zapowiedział. Ale jest też możliwe, iż część ta istniała i zaginęła.

Orlando Furioso ma się do epopei Arjosta tak, jak *Alfons* do *Tamerlana*, pomyślany był jednak głównie jako parodja Marlowe'a, a może i Kyda. Podobno Greene dwukrotnie sprzedał rękopis tej sztuki.

41. „Brat Bacon". Pomysł i treść. Oba utwory pisane były pośpiesznie i niedbale. Nie można tego powiedzieć o następnym, dramatycznem arcydziele poety. I tu widać chęć przeciwstawienia się Marlowe'owi, o czem świadczy nawet tytuł Zacna historja brata Bacona i brata Bungay'a *(The Honorable Historie of frier*

Bacon, and frier Bongay), odpowiadający *Tragicznej historji doktora Fausta*. Zapożyczonemu z niemieckiego źródła wątkowi współzawodnika Greene przeciwstawił tu ojczyste podanie, które oplotło postać uczonego mnicha z XIII w. Ale bohater *Faustbuchu* i dramatu Marlowe'a jest arcygrzesznikiem, zaprzedanym szatanowi i kończy tragicznie, tymczasem brat Bacon nie podpisał żadnego straszliwego cyrografu i mocą swej wiedzy rozkazuje djabłom. Nic go też złego nie spotka na końcu.

Jego czary mają charakter wesoły. Przy ich pomocy wystawia na pośmiewisko zarozumiałego kolegę z Oxfordu, później popisuje się przed Henrykiem III i cesarzem niemieckim, odnosząc triumf nad chełpliwym czarownikiem Vandermastem, który z dostojnym gościem przybył do Anglji. Greene chlubił się wykształceniem i dużo opowiadał o podróżach przez usta różnych swych bohaterów, lecz postępuje bardzo dowolnie z historją i geografją. Nazywa Vandermasta uczonym z uniwersytetu w „Hapsburg", a z pewnych słów można domyślać się, że to miasto ma leżeć w Belgji.

Mnich olśnił króla i cesarza. Lecz przychodzą zkolei niepowodzenia. Bacon przez długie lata pracował nad magją i ma zebrać plon tych trudów. Zbliża się chwila, w której sporządzona przez niego głowa ze spiżu ma przemówić. Będzie dawała wyrocznie i jakimś, bliżej niewytłumaczonym sposobem dopomoże do otoczenia całej Anglji spiżowym murem. Lecz i sam Bacon i jego pomocnik Bungay przez sześćdziesiąt dni czuwali. Więc przy głowie ma zostać służący Miles, a usłyszawszy jej pierwsze słowa, obudzi pana. Głupi Miles jednak, postać komiczna, naprzód błaznuje, potem popada w strach. Tymczasem z ust głowy padają trzy zdania: „Jest czas", „Był czas" i „Minął czas". Za późno zbudzony Bacon popada w rozpacz i z przekleństwem wypędza sługę.

Posiada on też czarodziejskie zwierciadło, w którem oglądać można rzeczy, dziejące się w znacznej odległości. Przychodzą do uczonego mnicha dwaj studenci, aby zobaczyć, co robią ojcowie — i stają się świadkami ich pojedynku. Ojcowie zadali sobie nawzajem cios śmiertelny, synowie czynią to samo, a Bacon, zrażony do magji, tłucze zwierciadło i wyrzeka się wiedzy tajemnej, której był ozdobą. Resztę życia poświęci pokucie i modlitwie. Tylko sługę porywa djabeł, lecz i ta scena nie ma w sobie nic ze grozy Marlowe'a. Jest powtórzeniem tradycyjnego motywu średniowiecznych interludjów.

Z tą akcją łączy się druga. Książę Edward (późniejszy Edward I), zakochał się w dorodnej córce leśniczego z Fressingfield

i posyła do niej jako pośrednika Lacy'ego, hrabiego Lincoln. W pięknej Małgorzacie i w hrabi odrazu budzi się wzajemne uczucie. Odkrywa to Edward przy pomocy czarodziejskiego zwierciadła Bacona — to znaczy, że dwie grupy osób są równocześnie na scenie, zapewne jedna na górze, druga na dole. Tak samo musiało być i w opisanej powyżej podobnej sytuacji. Królewicz przez czary Bacona udaremnia ślub, udaje się do Fressingfield i grozi śmiercią zdrajcy, ale potem przebacza i żeni się z księżniczką kastylijską Eleonorą — tą samą, którą Peele tak sromotnie spotwarzył, — a Lacy poślubia Małgorzatę, doświadczywszy wprzód dość okrutnym sposobem jej przywiązania.

42. Wartość i znaczenie. Zapewne wskutek coraz bardziej rosnącej popularności sztuk historycznych Greene wprowadził tu parę postaci, znanych z dziejów. Umiał wszystkie żywioły obu akcyj i same akcje dość szczęśliwie połączyć. Sztuka bawi rozmaitością, przenosząc nas to na dwór królewski, to w mury uniwersytetu, to znów na łono „wsi spokojnej, wsi wesołej“ i na odpust w miasteczku. Szczególnie wdzięczne są sceny w Fressingfield. Tchną, jak stwierdzają angielscy krytycy, po raz pierwszy w ich dramacie wonią pól i lasów. Razi tu jednak nieco obfitość aluzyj mitologicznych. Także żywioł komiczny jest reprezentowany, między innemi przez nową postać historycznego błazna, a nonsensy, jakie krótkim rymowanym wierszem *(doggerel)* plecie Miles, używając czasem łacińskich wyrazów, bo obsłuchał się ich w Oxfordzie, są wcale efektowne. Całość pozostawia wrażenie, że Greene po nieudałych próbach tworzenia w nowym stylu i ośmieszania nowego stylu wrócił do własnej metody, udoskonalając tylko formę przez naśladowanie białego wiersza Marlowe'a — i stworzył rzecz wyjątkowo dobrą.

43. „Jakób IV“. Niektórzy krytycy wyżej stawiają sztukę o typie tragikomedji Szkocka historja Jakóba IV, zabitego pod Flodden *(The Scottish Historie of James the fourth, slaine at Flodden)*, ale trudno im przyznać słuszność. Tylko charakterystyka pewnych postaci i szereg miejsc o wysokiej wartości poetyckiej tłumaczy to zdanie, ale go bynajmniej nie uzasadnia. Akcja razi nieprawdopodobieństwem, tło historyczne jest mistyfikacją, sceny komiczne są przeważnie stereotypowe i płaskie. Dwie bohaterki *Jakóba IV*, wierna żona niewiernego męża, Dorota, i opierająca się zalotom rozpustnego króla Ida, dowodzą wielkiej biegłości Greene'a w malowaniu dodatnich charakterów kobiecych. Królowę nazwał poeta, zdaje się, na cześć swej opuszczonej żony. Jej przebranie się za mężczyznę wywołuje komplikację miłosną w rodzaju *Wieczoru Trzech Króli*. Właściwy dra-

mat jest ujęty w ramy przedstawienia. W tych dodatkowych scenach występuje Oboram (Oberon), król elfów. Niema zupełnej pewności, że Greene był ich autorem.

44. „George-a-Greene". Bardzo możliwe, że i sztukę George-a-Greene, wprowadzającą popularną postać Robina Hooda, należy policzyć do utworów Greene'a, chociaż notatka na starym egzemplarzu, z której wysnuto tę hipotezę, nie jest dostatecznym dowodem. Ale wprowadzenie postaci z różnych sfer, sceny wiejskie i demokratyczne sympatje autora, przemawiają rzeczywiście za nim. Natomiast skąpe użycie motywów mitologicznych świadczy przeciw niemu.

45. Greene jako dramaturg. Jego znaczenie w literaturze dramatycznej polega na użyciu szeregu nowych motywów, przedewszystkiem zaś postaci z ludu, nienacechowanych płaską komiką, a malowanych z pełną sympatją, na wyzyskaniu podań o czarownikach — nie w kierunku wywołania grozy —, na postępie w rozwijaniu akcji i na zręcznem łączeniu dwóch wątków. Także próżno szukalibyśmy u któregoś z jego poprzedników takiego odczucia uroku natury.

46. Lodge. Z całej grupy literackich cyganów, grupujących się koło Greene'a, jeden tylko dożył późniejszego wieku i szacunku społeczeństwa, ale okupił to wyrzeczeniem się literackich aspiracyj. Tomasz Lodge (1558?—1625), który wedle akademickiej sztuki satyrycznej *Powrót z Parnasu (The Return from Parnassus)* „miał wiosło w każdej papierowej łodzi" za czasów swej młodości, po studjach uniwersyteckich w Oxfordzie naprzemian brał udział w wyprawach morskich na drugą półkulę i z przerażającą szybkością tworzył popularne broszury, wierszowane satyry, należące do pierwszych utworów tego rodzaju, epickie poematy oraz prozaiczne powiastki — jedne w stylu *Eufuesa*, prawie bez akcji, drugie bardziej odpowiadające pojęciu noweli.

Z tych najbardziej znana jest Rozalinda, gdyż dostarczyła wątku do jednej z najlepszych komedyj Szekspira, *Jak się wam podoba*. Znajdujemy tu już wyszydzaną przez pedantów lwicę z Lasu Ardeńskiego i olbrzymiego węża o centkowanej skórze, ale prócz tego np. drzewo mirtowe i inne podobne szczegóły, których Szekspir nie przyjął od Lodge'a. *Rozalinda* powstała wedle autora w cieśninie Magellana, a lodowate fale, wdzierające się na okręt, miały przeszkadzać przy pisaniu. Poemat Lodge'a Glaukus i Scylla wywarł pewien wpływ na *Wenerę i Adonisa*.

Do spółki z Greenem napisał Lodge Zwierciadło dla Londynu i Anglji *(A Looking Glasse for London and England)*, dra-

mat zbliżony nieco do typu *morality*, a oparty na biblijnem opowiadaniu o grzechach i pokucie Niniwy. Naturalnie wpleciona jest historja Jonasza, a prócz tego po każdej scenie, jakby „wykładacz“ w mirakulach, występuje drugi prorok, Ozjasz, który wysnuwa z wypadków nauki moralne i wzywa Londyn do poprawy. Rzecz jasna, mowy tu niema o kolorycie lokalnym starożytnego Wschodu i pełno greckiej mitologji. Przypuszczano, że występki dworu króla Rasni mieszczą aluzje do pewnych spraw współczesnych. Jeżeliby tak było, żądło byłoby bardzo starannie ukryte. Ciekawsze od dworskich są sceny ludowe z postaciami znanemi i z prozaicznych utworów Lodge'a, np. lichwiarzem, nieuczciwym adwokatem i sprzedajnym sędzią. Główną figurą komiczną jest bezczelny czeladnik Adam, odpowiadający dość dokładnie tradycyjnemu typowi *Vice*. Trudno stwierdzić, które ustępy należą do którego z autorów.

Dramat o Marjuszu i Sulli Rany wojny domowej *(The Wounds of Civill War)* można śmiało nazwać nieudałą próbą. Scena, w której pobity Marjusz pośród gór numidzkich wywodzi swe żale w formie zwrotkowej, używając między innemi i sonetu, a echo mu odpowiada, świadczy o braku wczucia się w tę postać i wogóle w historję rzymską.

Liryczne wiersze Lodge'a należą do najpiękniejszych elżbietańskich. Edmund Gosse mówi o nich: „Nie znamy nic tak płynnego, tak dźwięcznego w angielskiej poezji aż do tego czasu“ (t. j. mniej więcej do r. 1590).

Z końcem XVII w. Lodge przeszedł na katolicyzm, zapewne pod wpływem swej drugiej żony. Porzucił literaturę — już poprzednio zarzekał się był „pisania tego, z czego urasta hańba“ t. j. twórczości dramatycznej. Zdał w Awinjonie doktorat medycyny — bo jako papista nie mógł już zapewne studjować na żadnym z angielskich uniwersytetów, — przez długie lata praktykował w Londynie i cieszył się ogólnym szacunkiem. Padł ostatecznie ofiarą swego zawodu, bo zmarł na dżumę.

47. Sztuki bezimienne: „Arden z Feversham“. Z bezimiennej literatury dramatycznej, poprzedzającej pierwsze wybitniejsze utwory Szekspira, parę sztuk zasługuje na wymienienie.

Arden z Feversham, przypisywany bez silniejszych dowodów raz Marlowe'owi, raz Kydowi, raz samemu Szekspirowi, jest najlepszym z zachowanych dramatów kryminalnych. Przedstawia morderstwo, spełnione rzeczywiście w r. 1551 i opisane w *Kronice* Holinsheda. Entuzjazm krytyków jest może nieco przesadzony, za jego źródło zaś uważać można naprawdę wspaniałą scenę kłótni i pojednania wiarołomnej Alicji z jej kochan-

kiem Mosbym. Po za tem poziom dramatu jest znacznie niższy i nie usprawiedliwia mówienia o autorze jako o „wielkim nieznajomym“ (Creizenach). Szereg nieudałych zamachów morderczych nie odpowiada naszym pojęciom o rozwoju akcji, ani ofiara, ani zbrodniarze nie budzą też w widzu sympatji. Autor na końcu mówi od siebie wyraźnie, że względy artystyczne podporządkował prawdzie t. j. nic nie zmienił i nie przetworzył. A szkoda, że wybrał tę metodę, bo przedmiot tak, jak go daje Holinshed, był niedramatyczny i wymagał zastosowania do warunków dramatu.

48. Bezimienny „Ryszard II“ musiał być grany na krótko przed szekspirowskim, gdyż wielki dramaturg, wspominając wielokrotnie o zamordowaniu księcia Gloucester i szczegółach tej zbrodni, najwidoczniej nawiązuje do wypadków tu przedstawionych i przypuszcza ich znajomość u publiczności. Może opiera się na zaginionej drugiej części? *Ryszard II* — czy „Tomasz z Woodstock“, jak chcą niektórzy, bo tytuł nie zachował się w rękopisie — jest sztuką wcale dobrą i ma zręcznie zarysowane charaktery. Jak stwierdza Creizenach, w przeciwieństwie do wszystkich mniej więcej dramatów z historji angielskiej okresu odznacza się tendencją do oddania kolorytu epoki przy pomocy szczegółów obyczajowych, szczególnie z zakresu mody. Doszedł nas niestety w stanie niekompletnym (bez scen ostatnich). Jego największym błędem jest to, że przedstawiając szaleństwa króla i jego ulubieńców, autor wpada raz po raz w groteskę.

49. „Selim“. Niektóre dramaty interesują nas nie tyle ze względu na swą wartość, ile jako dowód szybkiego szerzenia się nowych wpływów. Bohaterem Selima jest nadczłowiek w rodzaju bohaterów Marlowe'a, wojujący w miarę potrzeby zdradą lub przemocą. Gdy gra idzie o koronę, niczem jest dla niego ojcobójstwo i bratobójstwo. Autor nie mógł zdecydować się na jednolitą formę i miał predylekcję do rymów, nawet w formie zwrotkowej. Kradł bez żenady ze Spensera. Powodzenie sceniczne chciał zapewnić sztuce wprowadzeniem okropności w stylu *Tytusa Andronika*, niewątpliwie wcześniejszego. Posiadał pewien dar charakterystyki. W epilogu zapowiadał drugą część z jeszcze potworniejszemi zbrodniami. Albo wcale nie powstała, albo zaginęła. Ani pisanie o tej sztuce p. t. *Greene's Selimus*, ani włączanie jej do dzieł Greene'a nie przekona uważnego czytelnika, aby autor *Brata Bacona* miał ją na sumieniu. Tem mniej uzasadnione jest przysądzanie jej samemu Marlowe'owi.

50. „Jak poznać łotra“. Słaby dramat Jak poznać łotra *(A Knack to Know a Knave)* nadzwyczaj ciekawie łączy typ *mora-*

lity z nowemi wzorami. Na pierwszy plan wysuwa się akcja komiczna, w której postać, nazwana Uczciwością, demaskuje czterech braci, dworaka, giełdziarza, księdza i ziemianina, kryjących pod niewinnemi pozorami zbrodnicze skłonności, odziedziczone po ojcu. Niepotrzebnie tylko skazuje potem ich wszystkich na śmierć okrutną. Bohaterem akcji głównej jest anglosaski król Edgar, władca mądry i sprawiedliwy, ale zanadto lubiący kobiety. Podanie o figlu, spłatanym mu przez Ethelwolda, stało się później tematem, popularnym w światowej literaturze dramatycznej. U elżbietańskiego anonima, którym może był Wilson, niema tragicznego końca.

Dwukrotnie pojawia się tu djabeł, raz celem porwania grzesznika, więc wedle recepty *morality*, drugi raz jednak wywołany przez biskupa Dunstana, i to nie w imię mocy piekielnych, lecz w imię Boga Wszechmocnego. Jest to wyraźny wpływ *Brata Bacona*. W stylu znać przejęcie się Marlowem, gdzieniegdzie *Eufuesem*, są nawet reminiscencje z pierwszych dzieł Szekspira. Ze względu na historję obyczajów warto wspomnieć, że ostrze satyry zwraca się przeciw wywożeniu zagranicę zboża i wogóle artykułów pierwszej potrzeby, a także przeciw purytańskiej obłudzie, wcielonej tu w postać przewrotnego duchownego, który odmawia żebrakowi jałmużny, bo go „duch do tego nie pobudza". Ten duch pobudza go jednak do wygłaszania podniosłych kazań.

ROZDZIAŁ X.

WILLIAM SZEKSPIR (SHAKESPEARE).

1. Stosunek do poprzedników. Przedstawiłem przedszekspirowską literaturę dramatyczną tak obszernie ze względu na rozpowszechnione u nas niestety pojęcie, jakoby autor *Hamleta* był jakąś odosobnioną, olbrzymią postacią i dzięki swej genjalności jednem „Stań się!" z niczego stworzył dramat nowożytny. Podobny pogląd w Anglji i w krajach, utrzymujących z nią bliższe stosunki naukowo-literackie, dawno należy do przeszłości. Czas i u nas przeciętnie wykształconemu ogółowi z nim zerwać.

Szekspir był niewątpliwie genjuszem, może największym w literaturze świata, ale nie stworzył, bo nie usiłował stworzyć czegoś absolutnie nowego. Formę dramatyczną i cały szereg motywów wziął od swoich poprzedników, opartych o wiekową tradycję, którą zasiliły wpływy starożytne, idące często przez Włochy i Francję. Co więcej, wobec ówczesnych pojęć o własności literackiej w zakresie dramatu miał do rozporządzenia gotowe

utwory, a ich pierwszorzędny materjał wymagał tylko dotknięcia genjalnej ręki.

2. Traktowanie Szekspira w niniejszej książce. Przypuszczam u czytelnika znajomość dramatycznych dzieł Szekspira. Dlatego przy ich omawianiu nie będę wdawał się w streszczenia. Przedmiot zasługiwałby na traktowanie bardzo obszerne, nie będę jednak tak postępował, gdyż celem książki jest zapobiec brakowi u nas dokładniejszej historji literatury angielskiej i idącej z nim w parze słabej naogół jej znajomości. Szekspir stanowi wyjątek dzięki licznym przekładom, komentarzom, pracom krytycznym i przedstawieniom. Zresztą cały szereg odnoszących się do niego kwestyj omówiłem już powyżej.

3. Źródła do życiorysu. Tradycja wymaga, ażeby, przystępując do życiorysu Szekspira, zacząć od skargi na brak wiadomości o nim jako o człowieku i pisarzu. Pierwsza próba biografji pojawiła się w 93 lat po zgonie poety i była oparta głównie na materjale anegdotycznym. W miarę, jak coraz częściej, a z coraz większem zajęciem i zapałem wracano do przedmiotu, materjał ten rósł jeszcze i stanowczo ilość stawała się surogatem jakości. Równocześnie puszczono wodze wyobraźni i zaczęto na tych kruchych podstawach budować całe gmachy. Ten sposób postępowania wywołał wprost zastraszające objawy, gdy wciągnięto w grę i same dzieła Szekspira, zwłaszcza *Sonety*.

Przyszła potem reakcja i burzenie pałaców, wznoszonych przez półtora wieku. Pokazało się, że po odrzuceniu rzeczy wątpliwych zostaje bardzo niewiele. Płynące stąd rozczarowanie doprowadziło niektórych do zupełnego sceptycyzmu. Inni zajęli racjonalniejsze stanowisko. Nie wyrzekli się wnioskowania, ale byli ostrożniejsi w wyborze założeń, odrzucając wszelką tradycję, a wychodząc tylko ze skąpych danych realnych. Przytem baczyli pilnie, aby nikogo nie wprowadzać w błąd, mieszając rzeczy pewne z przypuszczeniami. Równocześnie coraz więcej uwagi poświęcali epoce i współczesnym.

Ostatnich lat kilkadziesiąt przyniosło parę odkryć, niezbyt cennych, bo odnoszących się głównie do stosunków majątkowych Szekspira. Ale i to nie jest do pogardzenia, przedstawia zaś bez porównania większą wartość od zakulisowych historyjek z czasów restauracji lub z XVIII w. Spróbuję zebrać rzeczy, poparte dokumentami, i pokrótce zaznaczyć nasuwające się przypuszczenia.

4. Rodzina poety. Ojciec poety mieszkał w Stratfordzie nad Avonem w hrabstwie Warwick i na pewno można go utożsamić z Johnem Shakespeare, zamożnym człowiekiem, trudniącym się

uprawą roli i różnemi związanemi z nią zajęciami. Nazwisko jest saksońskie (*Shake-spear* = wstrząsający włócznią). Istnieje katolickie wyznanie wiary, podpisane *in articulo mortis* przez Johna Shakespeare, ale ludzi tego imienia i nazwiska musiało być w owym czasie więcej, a dokument może odnosić się i do jakiejś Joanny, bo imię pisane jest czasem *Joan*.

Matka Williama, Marja, pochodziła z rodziny Ardenów, niewiadomo tylko, czy z Ardenów, osiadłych w hrabstwie od niepamiętnych czasów, którzy byli szlachtą z dziada pradziada i otrzymali dobra od Henryka VII. Ten fakt usiłowano połączyć z sympatycznem przedstawieniem niezbyt sympatycznego króla w *Ryszardzie III*. Raczej jednak spowodowały je względy artystyczne, wymagające przeciwstawienia zbrodniczemu bohaterowi postaci świetlanej. W każdym razie nazwisko matki poety odegrało pewną rolę w nadaniu herbu jego ojcu, ale ta sprawa, jak zobaczymy, wygląda dość podejrzanie, nie usprawiedliwia więc żadnych wniosków.

Z małżeństwa, zawartego w r. 1557, urodziło się naprzód dwoje dziewcząt, które prędko pomarły, a 26 kwietnia starego stylu w r. 1564 ochrzczono syna Williama. Chrzest następował wówczas zwyczajnie w trzy dni po przyjściu na świat dziecka. Poeta miał później jeszcze kilkoro rodzeństwa.

5. Lata szkolne i małżeństwo. Chłopiec musiał chodzić do szkoły stratfordzkiej *(Free Grammar School)* i wyniósł z niej trochę wiadomości. Z pewnych cytatów w dziełach Szekspira widać znajomość gramatyki łacińskiej Williama Lilly'ego, a postać bakałarza w *Straconych zachodach miłości* i scena przepytywania małego Williama w *Wesołych kobietach z Windsoru* wyglądają na echo czasów szkolnych. O ilebyśmy przyjęli to przypuszczenie, warto zwrócić uwagę, że Holofernes reprezentuje głównie pedancką głupotę, Evans zaś jest też pedantem, ale ma dobre serce. Byłby to skutek oddalającego się punktu widzenia.

Wszelkie kombinacje na temat bytności poety w Kenilworth podczas uroczystości na cześć królowej w r. 1575, mają charakter fantastyczny, a hipotezie, jakoby bywał w pobliskiem Coventry na przedstawieniach mirakulów, przeczy fakt, że wspominając o takim teatrze ludowym, mówi zawsze o Zielonych Świętach, a w Coventry grywano na Boże Ciało (tylko do r. 1579). Natomiast warto zanotować, że w czasie młodości Williama kilkakrotnie odwiedzali jego rodzinne miasto zawodowi aktorzy.

Dnia 28 listopada 1582 biskup z Worcester na podstawie poręczenia dwóch mieszczan stratfordzkich wydaje indult na nazwisko „Williama Shagspeare i Anny Hathwey". Pod datą 26 maja

1583 dowiadujemy się równocześnie o zezwoleniu na małżeństwo „Williama Shakespeare i Anny Whateley“ oraz o chrzcie córki Williama Shakespeare, Zuzanny. Możliwe, że forma Whateley jest błędem zamiast Hathwey, gdyż księgi metrykalne wykazują tylko istnienie Agnieszki Hathwey, a imiona *Anne* i *Agnes* w owych czasach często mieszano. Cała sprawa jest do ostatecznych granic niepewna, bo nawet nie wiemy, czy ślub rzeczywiście nastąpił. Anna była od poety starsza o lat ośm. Przypuszczenie, że pomiędzy nią a Williamem istniał stosunek miłosny i małżeństwo stało się pilną koniecznością, jest niezmiernie prawdopodobne. Podwójna data zezwolenia na ślub wskazywałaby w tym wypadku na opór ze strony młodzieńca lub jego rodziny.

6. Wyjazd do Londynu. Od r. 1578 interesa Johna Shakespeare zaczęły psuć się. Pożyczał i sprzedawał nieruchomości, stracił urząd aldermana, w r. 1587 był może nawet uwięziony za długi, a przynajmniej istniał dokument z takim nakazem. Jeszcze w 5 lat przedtem nie bywał w kościele — albo jako katolik, albo z obawy przed wierzycielami. Te kłopoty ojca mogły być powodem, że syn postanowił szukać szczęścia w Londynie.

Kilka miejsc w dramatach popiera hipotezę, że rozstrzygnęło złe pożycie małżeńskie. Ze względu na wczesną datę należy tu wymienić przedewszystkiem *Komedję omyłek* z postacią kłótliwej żony, która wystrasza mężą z domu, następnie *Poskromienie złośnicy* z rzekomemi marzeniami o kuracji, wreszcie *Burzę* z ostrzeżeniami, że przedślubne pieszczoty sprowadzają potem nieszczęście na związek. Ale temu wszystkiemu można przeciwstawić z Saintsburym szereg szczęśliwych małżeństw z innych dramatów.

Jako trzecie przypuszczenie, oparte na późnej i wątpliwej tradycji, pozostaje sprawa z Sir Tomaszem Lucy z Charlecote pod Stratfordem, na którego gruntach William miał uprawiać kłusownictwo. Lecz najprawdopodobniej właśnie miejsce z *Wesołych kobiet z Windsoru* (I, 1), mające odnosić się do tego zajścia, stało się bodźcem do wymyślenia całej historji.

Przyczyną wyjazdu poety do stolicy były, zdaje się, kłopoty ojca, ale większą rolę mogła tu odegrać ambicja młodego człowieka o wyższych aspiracjach. Wszakże do Londynu dążyli literaci z całej Anglji.

Dnia 2 lutego 1585 ochrzczono bliźnięta poety, Hamneta i Judytę. Sama ta data nie ma nic wspólnego z datą opuszczenia Stratfordu, bo możemy przypuszczać, że William odwiedzał rodzinne miasto. Ginie on nam teraz z oczu na przeciąg lat siedmiu, bo

wzmianka o nim w pewnym akcie sądowym z r. 1587, odnoszącym się do jego ojca, nic właściwie o nim samym nie mówi. Okres ten wypełniono fantastycznemi historyjkami, które można bezpiecznie pominąć. Zaznaczyć natomiast trzeba, że poeta mógł przyłączyć się do Trupy Królowej, ta zaś była w Stratfordzie w r. 1587.

7. Szekspir w Londynie. W r. 1592 musiał już być znanym aktorem i dramaturgiem, skoro Greene zaatakował go z taką gwałtownością w *Groszowej szczypcie rozumu*. Naturalnie obrazu poety, jaki tu znajdujemy, nie można uważać za prawdziwy.

Dedykacja poematu *Wenus i Adonis* (1593) Henrykowi Wriothesley, hr. Southampton nie stanowi dowodu osobistych stosunków między nim a poetą, a w każdym razie jej nieśmiały ton świadczy, że o ile istniały, nie mogły jeszcze być bliższemi. Ten charakter mogły przybrać właśnie dzięki poematowi, bo dedykacja *Lukrecji* w roku następnym brzmi znacznie poufalej. Dodajmy, że to już wszystko, co wiemy o roli Southamptona w życiu Szekspira. Reszta to tylko niewiarygodna tradycja albo mniej lub więcej fantastyczne wnioski, wysnute z *Sonetów*.

Na Boże Narodzenie 1594 Trupa Szambelańska dwukrotnie grała przed królową w Greenwich. Szekspir uczestniczył w tych przedstawieniach. W r. 1596 stracił syna Hamneta. Położenie materjalne jego ojca najwidoczniej poprawiło się tymczasem — może i dzięki synowi, — gdyż John Shakespeare w następnym roku stara się odkupić posiadłość, utraconą poprzednio, a przedtem jeszcze w r. 1596 wnosi do Kolegjum heraldycznego prośbę o przyznanie, a raczej potwierdzenie szlachectwa. Herb czy projekt herbu był nawet już gotowy, ale sprawa utknęła i załatwiono ją dopiero na podstawie nowej prośby w r. 1599, a herb, jaki ojciec poety otrzymał, był inny. Ta okoliczność i zarzut przekupstwa, uczyniony wkrótce potem członkom Kolegjum heraldycznego za wyniesienie do stanu szlacheckiego z górą dwudziestu ludzi, nie mających do tego prawa, między nimi zaś Szekspira i jeszcze dwóch aktorów tej samej trupy, pozwala przypuszczać, że poeta (czy jego ojciec) użył tu środków niezbyt uczciwych. Gdyby tak i było, trudno go za to potępiać. Żył w czasie, w którym wielki Bacon jako jeden z najwyższych urzędników państwa systematycznie brał łapówki, a aktorzy figurowali w statucie przeciw włóczęgom.

8. Dalsze powodzenia literackie i życiowe. Od r. 1597 zaczyna się nowa serja dokumentów, dowodzących rosnącego dobrobytu. Poeta kupuje w Stratfordzie dom, zwany New Place, i inne nieruchomości. W r. 1599 zostaje akcjonarjuszem teatru

Globe — i t. d. Wogóle odnosi się z tych wszystkich aktów wrażenie, że dobrze dawał sobie radę w sprawach finansowych i był obeznany z różnemi kruczkami prawnemi. Jeżeli zestawimy to z wielką ilością przenośni, zapożyczonych z sądownictwa i wogóle terminów prawniczych w jego dziełach, z *Kupcem weneckim* i *Wet za wet*, uznamy za dość prawdopodobną hipotezę, że Szekspir kiedyś w młodości był pisarzem u jakiegoś adwokata, notarjusza lub sędziego. Ale znajomość ustaw nie jest gruntowna, więc można jej było nabyć i bez tego.

Jeden z dokumentów okazuje nam poetę jako bezwzględnego wierzyciela, ale kto wie, co ukrywa się poza suchym tekstem. William mógł ścigać za małą należytość jednego z tych, przez których niegdyś John nie chodził w niedzielę do kościoła i sprzedawał swoje parcele.

W r. 1601 Szekspir chowa ojca. W r. 1604 uczestniczy w szkarłatnym płaszczu jako „Sługa Jego Królewskiej Mości“ we wjeździe Jakóba I do City (śródmieścia londyńskiego). W r. 1607 oddaje ostatnią posługę bratu Edmundowi, który był aktorem i zapewne za starszym bratem przywędrował do stolicy. Przy tej sposobności poeta płaci funta za użycie wielkiego dzwonu. Na parę miesięcy przedtem wydaje córkę za lekarza Johna Hall, po którym pozostały później ciekawe notatki z praktyki. W następnym roku traci matkę i przez przyjście na świat Elżbiety Hall zostaje dziadkiem.

O powodzeniach Szekspira jako aktora i autora oraz o jego stanowisku w świecie teatralno-literackim można wnioskować z różnych współczesnych wzmianek. Najważniejszą jest ustęp z *Palladis Tamia (Skarbnicy Pallady)* Franciszka Meresa (1598), gdyż wylicza 12 dramatów i wspomina o „cukrowych sonetach, krążących między przyjaciółmi“ poety, stanowi więc pierwszorzędne źródło do chronologji dzieł. W rok potem wydają pod jego nazwiskiem zbiorek *Zakochany pielgrzym*, mieszczący dwa z tych sonetów i parę drobnych wierszy Szekspira, po za tem zaś same obce. Ukazują się i cudze dramaty, drukowane z inicjałami W. S. lub z pełnem imieniem i nazwiskiem poety. Jego własne sztuki wychodzą w korsarskich wydaniach. Wszystko to świadczy o rosnącej sławie. I wydanie *Sonetów* z r. 1609 było przedsiębiorstwem księgarza niesumiennego, a chciwego zysku (Tomasza Thorpe).

Ukazuje się też kilka dramatów Szekspira, których dobry tekst pozwala domyślać się, że są oparte na rękopisach samego autora. Czy jednak wyszły za jego wolą, nie możemy wiedzieć. Twierdzenie, jakoby był zupełnie obojętny na przyszły los swych

utworów, nie ma realnych podstaw. Wydawcy pierwszego *folio* mówią o manuskryptach Szekspira „prawie bez plamki". Może więc przygotowywał je do zbiorowego wydania. W każdym razie nie posiadamy ani kreski, wyszłej z pod jego ręki, poza 6 podpisami na dokumentach — szósty odkryto dopiero przed kilku laty na zeznaniu w pewnej sprawie sądowej —, ewentualnie poza ustępem z dramatu, nie należącego do jego uznanych dzieł, o którym będzie mowa poniżej.

Mamy natomiast list, pisany do niego w r. 1598 z prośbą o pożyczkę przez Ryszarda Quiney, ojca jego późniejszego zięcia, oraz drugi list z tego samego roku, świadczący o zaufaniu stratfordczyków do znaczenia Szekspira w Londynie. Wiemy, że przez jakiś czas mieszkał u fryzjera Francuza — i stąd mogły pochodzić jego powierzchowne wiadomości z francuskiego języka.

9. Ostatnie lata życia. Kiedy opuścił stolicę, aby na stare lata osiąść w rodzinnem mieście, niewiadomo. Co więcej, sam fakt nie jest pewny, gdyż polega tylko na tradycji. Poeta mógł umrzeć podczas chwilowej bytności w Stratfordzie. Dokumenty prawne dowodzą, że jego majątkowe transakcje dotyczyły zarówno Londynu, jak Stratfordu. Z tem wszystkiem rzecz jest prawdopodobna.

Nie wiemy o ostatnich latach Szekspira właściwie nic prócz tego, że brał udział w pewnej sprawie sądowej, broniąc energicznie interesów własnych i gminy stratfordzkiej. Reszta wiadomości, które posiadamy, dotyczy ostatnich miesięcy. 10 lutego 1616 wydał za Tomasza Quiney córkę Judytę, a przedtem jeszcze, bo w styczniu, sporządził testament, zapisując żonie tylko „drugie co do jakości łóżko wraz z pościelą". Ta okoliczność posłużyła za nowe poparcie hipotezie o złem pożyciu małżeńskiem. Lecz żonę zabezpieczało prawo, zresztą poeta mógł spodziewać się, że jej dzieci zapewnią dostatek i wygody. Trudno pogodzić się z myślą, aby wielki człowiek, czując się bliskim śmierci, nadawał swej ostatniej woli zabarwienie szydercze. Raczej należy sądzić wraz z Dowdenem, że legat mówi o sprzęcie, do którego Anna miała szczególne przywiązanie, lub odświeża jakieś wspomnienia. „Łoże małżeńskie" miało w owych czasach daleko silniejsze znaczenie symboliczne, niż dzisiaj.

Po za tem poeta rozdziela majątek między córki i siostrę Joannę, a przyjaciołom ze Stratfordu przekazuje drobne kwoty na kupno pierścieni pamiątkowych — podobnie, jak w r. 1605 Augustyn Phillips, członek Trupy Królewskiej (Szambelańskiej) zapisał mu był złotą monetę 30-szylingową. Zwyczaj długo utrzymał się w Anglji, jak widać np. z testamentu Klaryssy Richardsona.

O spuściźnie literackiej brak wszelkiej wzmianki. Czy jednak należało się jej spodziewać? Za dużo, zdaje się, wymagają ci, którzy pragnęliby znaleźć jakieś *Exegi monumentum* w dokumencie o praktycznem znaczeniu, sporządzanym prawdopodobnie pośród filisterskiego i purytańskiego otoczenia.

Testament został podpisany w marcu, osobno na każdej stronie. Dwa pierwsze podpisy zdradzają drżącą rękę, najwidoczniej trzeci był wcześniejszy.

Tradycja, jakoby choroba poety była wynikiem pijatyki z Benem Jonsonem i Draytonem, powstała w pół wieku po jego zgonie, zapewne nie jest prawdziwa. Dzień śmierci, 23 kwietnia 1616, był prawdopodobnie rocznicą urodzin.

10. Pogrzeb, nagrobek, portrety. Pogrzeb odbył się 25 tegoż miesiąca, na grobie zaś umieszczono czterowiersz, rzekomo samego Szekspira. Oto jego dosłowny przekład:

„Dobry przyjacielu, przez Jezusa (proszę), nie chciej wykopywać zamkniętego tu prochu. Niech będzie błogosławiony człowiek, który oszczędzi tych głazów, a przeklęty ten, kto ruszy moje kości".

Szekspir mógłby był napisać te niezgrabne wiersze chyba już w czasie ciężkiej choroby. Nagrobki — od termopilskiego co najmniej — bywają układane w pierwszej osobie, ale z tego nie wynika, aby sam zmarły musiał być autorem. Ktokolwiek jednak był nim, obawiał się purytańskiego fanatyzmu i liczył się z nastrojem ludności Stratfordu. Podczas ostatnich lat życia poety płacono aktorom, aby n i e grali w mieście.

W jakiś czas po śmierci Szekspira ozdobiono grób popiersiem, może wykonanem na podstawie maski pośmiertnej. Autentyczność istniejącej takiej maski nie jest pewna. W *folio* dodano portret Droeshouta. Jest jeszcze t. zw. portret Chandosa, za którym oświadczają się fizjognomiści. Łatwo domyślić się, że niema sposobu stwierdzenia, który wierniej przekazał potomności rysy wielkiego człowieka.

Na zakończenie warto wspomnieć o dwóch pożarach, jednym, który w r. 1613 zniszczył teatr Globe, i drugim, który w następnym roku pochłonął pięćdziesiąt kilka domów w Stratfordzie. Bardzo możliwe, iż jeden z nich pozbawił nas rękopisów Szekspira.

11. Metody ustalania chronologji i autentyczności dzieł Szekspira. Punktem wyjścia w ustaleniu następstwa dzieł musi być Meres, zachowane druki z czasów życia poety i kilka wzmianek o przedstawieniach. Mniejszą nieco wartość mają aktualne aluzje, zawarte w samych jego dziełach lub aluzje do dzieł w utwo-

rach innych współczesnych. To wszystko jednak, wsparte oceną estetyczną i kryterjami formy, pozwala nam w przybliżeniu ustalić chronologję, jakkolwiek łatwo zrozumieć, że co do niektórych dramatów poglądy krytyków są rozbieżne.

Owym kryterjom formy *(verse tests)* trzeba poświęcić nieco uwagi. We wcześniejszych dramatach panuje rozmaitość. Nie tylko jest dużo rymów, ale pojawia się nawet układ zwrotkowy, nadto wiersze 14-zgłoskowe i 4-taktowe. To wszystko znika stopniowo na rzecz prozy i 5-stopowego jambu. Pod koniec twórczości znowu jest mniej prozy. Ale i sam wiersz biały zmienia się w miarę rozwoju poety. W pierwszych utworach jest taki, jakim on wziął go od poprzedników, szczególnie do Marlowe'a. Myśl kończy się tu zazwyczaj z końcem wiersza *(end stopt lines)*, żeńskie zakończenie *(double ending)*, a raczej nadliczbowa zgłoska nieakcentowana po ostatniej stopie jest dość rzadkiem zjawiskiem, co do średniówki *(pause)* mało stosunkowo rozmaitości. Później coraz częściej zachodzi przenoszenie myśli z wiersza do wiersza *(enjambment)*, a w związku z tem zmienność średniówki. Nadliczbowa zgłoska na końcu wiersza lub i na innem miejscu urozmaica tok jambów. Dużo w sztukach dojrzałego wieku wierszy krótszych, ale później liczba ich maleje. Wiersze innego typu metrycznego, niż *blankverse*, przestają się pojawiać, w samych jambach jednak coraz więcej przestawień taktu. Rym znika prawie zupełnie.

Te wszystkie i inne, mniej ważne własności szekspirowskiego *blankverse* były przedmiotem szczegółowych opracowań statystycznych. Wyniki naogół nie wykazały sprzeczności ze świadectwem Meresa i innemi pewnemi datami, więc kryterja formy uznano za rozstrzygające tam, gdzie jesteśmy pozbawieni innych sposobów ustalenia chronologji. Nie należy ich jednak przeceniać. Nieraz na formę wpływał ton dialogów, rymy bywają przypadkowe lub napół przypadkowe — poprostu wzięły się stąd, że się same nastręczały. Nadto nie ulega wątpliwości, że Szekspir odznaczał się doskonałą pamięcią. W okresie młodzieńczym często, później nieco rzadziej powtarza bezwiednie obce myśli i zwroty. Działała tu lektura, ale jeszcze w większym stopniu uczenie się ról, udział w przedstawieniach i obecność na nich. Działało studjowanie sztuk, które poeta przerabiał. Można przypuszczać, że muzykalne jego ucho zachowywało długo rytm obcych utworów, a jego własne wiersze układały się podobnie. Tem tłumaczyć sobie należy np. wysoką odsetkę żeńskich zakończeń w paru z wcześniejszych sztuk (np. *Dwóch panach z Werony* ponad 18%, podobnie w *Ryszardzie III*), a niższą w dramatach

stanowczo późniejszych (np. w *Królu Janie* — niewiele więcej ponad 5%).

Na właściwości metryczne zaczęto zwracać uwagę w latach dwudziestych XIX w. i w ciągu następnych stu lat ustalono metody statystyczne — niewątpliwie z dodatniemi skutkami. Lecz każda rzecz ma i złe strony, zwłaszcza gdy idzie się w niej za daleko. Obliczeń można dokonywać wedle różnych zasad i cyfry poszczególnych badaczy nieraz różnią się znacznie między sobą. Ba, ten sam Fleay podaje we wcześniejszych pracach zupełnie inne daty, niż w późniejszych — a mimo to wyprowadza z nich bardzo daleko idące wnioski. Niektórzy niemieccy krytycy znów głoszą zasadę, że wobec kryterjów metrycznych ocena estetyczna ma znaczenie podrzędne. Jest to zmechanizowanie krytyki.

Zrażony podobnemi teorjami, tak wybitny uczony, jak Creizenach, wpadł w drugą ostateczność. Na podstawie metryki uznano niektóre utwory za częściowo tylko szekspirowskie, a z biegiem czasu kwestjonowano coraz nowe sztuki i ustępy — i o ile prócz kryterjów metrycznych przemawiała za obcą ręką analiza estetyczna i inne względy, niewątpliwie słusznie. Otóż Creizenach zareagował na to mechanicznem uznaniem za utwory Szekspira wszystkiego, co zawiera pierwsze *folio*.

Z innego względu, zdaje się, stanął na podobnem stanowisku Courthope, który za wszelką cenę chciał uwolnić poetę od zarzutów plagjatu, a nie mógł jakoś wczuć się w elżbietańskie pojęcia. Posunął się aż do przysądzenia poecie różnych sztuk, które ten przerobił — np. starszego *Króla Jana*.

W przeciwnym kierunku poszedł J. M. Robertson. Wychodząc częściowo z poglądów Fleay'a, zanalizował metrycznie cały szereg sztuk Szekspira i współczesnych, a gdzie wierszowanie wydało mu się nieszekspirowskiem, tam szukał jeszcze podobieństw stylistycznych i słownikowych z innymi autorami. *L'appetit vient en mangeant*, po jednej sztuce przychodziła kolej na drugą — niezadługo Szekspirowi niewiele zostanie, natomiast Marlowe wzbogacił się już bodaj że w dwójnasób w stosunku do swej uznanej spuścizny. I nie jest to z pewnością koniec, bo Robertson obliczył, że autor *Tamerlana*, aby móc wyżyć, musiał pisać co najmniej po 3, a może po 4 dramaty rocznie, działalność zaś jego trwała 6—7 lat. Fleay i inni współcześni porozdzielali między znanych pisarzy wszystkie prawie sztuki bezimienne, Robertson niektóre z ich sądów zaaprobował, inne pozmieniał — i obecnie, uważając te rzeczy za pewne, operuje już swobodnie analogjami. Przysądza np. Marlowe'owi *Henryka V* w znacznej części na podstawie podobieństwa przedmiotu, me-

tryki i stylu z bezimiennym *Edwardem III*, bo tego już dawniej uznał za jego dzieło. Jednem słowem, stał się podobnym do owego ucznia czarnoksiężnika, który nie mógł się pozbyć wywołanych przez siebie duchów.

Już z Fleay'a, Simpsona i innych krytyków XIX w., budujących na skrzętnie zgromadzonych drobiazgowych szczegółach gmachy zbyt śmiałych hipotez, szydzi Swinburne, który sam kierował się jako krytyk — jeśli można nazwać go krytykiem — jedynie swem poczuciem estetycznem. Dodał on do swej książki o Szekspirze zjadliwą satyrę, ujętą w formę sprawozdania z posiedzenia Towarzystwa Szekspirowskiego. Ktoś przysądza tu *Sen nocy letniej* Antoniemu Munday, ktoś odczytuje tu pracę, mającą udowodnić, że w postaci Romea Szekspir przedstawił Burghley'a. Podstawą hipotezy jest — brak wszelkiego podobieństwa, bo przecie aktor, chcący wyszydzić wszechwładnego ministra, musiał być ostrożny... Ale współcześni Swinburne'a nie zasłużyli na tę chłostę tak rzetelnie, jak Robertson, który *gros* swoich teoryj wypowiedział już po wojnie światowej.

Jest on odstraszającym przykładem, ale jedyna pewna droga wiedzie środkiem. Cenne są wszystkie metody badania, nie można jednak opierać się na jednej z pominięciem innych. Fakt umieszczenia jakiegoś dramatu w *folio* dowodzi tylko, że Szekspir nadał mu ostateczną formę lub należał do jego autorów. Zanim jednak uzna się coś za dzieło obcej ręki, należy zważyć wszystkie *pro* i *contra*, a nadewszystko być ostrożnym w wyborze przesłanek. Gdy czyta się niektóre dzisiejsze rozprawy o Szekspirze, chciałoby się czasem cofnąć krytykę o lat pięćdziesiąt wstecz i na usta ciśnie się okrzyk: Zpowrotem do Dowdena!

12. Cztery epoki twórczości. Twórczość Szekspira dzielono pierwotnie na trzy epoki, ale właściwszem okazało się przyjęcie czterech. Nie wiemy, od jakiej daty liczyć pierwszą — epokę prób w różnych kierunkach, niewolniczego nieraz naśladowania, a prawdopodobnie i współpracy z innymi dramaturgami. Przynosi ona już sztuki z zakresu wszystkich trzech rodzajów, na jakie Hemminge i Condell podzielili dramaty Szekspira. Szukanie drogi objawia się i tem, że jedynie w tej epoce spotykamy utwory o treści wymyślonej zapewne przez samego poetę (może jednak tylko źródła nie są znane). Styl odznacza się pewną rozwlekłością, myśli bywają szeroko rozwinięte, porównania szczegółowo opracowane.

Rok 1596 zaczyna drugą epokę, trwającą przez lat mniej więcej pięć, a poświęconą dramatowi historycznemu, urozmaiconemu żywiołem komicznym, i komedji w ścisłem tego słowa

znaczeniu. Nastrój jest pogodny. *Romeo* i *Julja*, pierwsza tragedja Szekspira, godna tej nazwy, której ostateczne opracowanie stoi zapewne na przełomie obu epok, przynosi szereg staranniej, niekiedy już genjalnie scharakteryzowanych postaci. Odtąd aż do końca trzeciej epoki malowanie charakterów będzie obok akcji coraz bardziej zaprzątać poetę.

Rok 1601 przynosi dwie doniosłe zmiany: Szekspir pierwotnie starał się wszystko widzowi wyjaśnić i dokładnie przedstawić. Teraz zaczyna trzymać się innej metody. Mnóstwo rzeczy pozostawia w półcieniu, żąda od widza domyślności, staje się trudny, ale niesłychanie pobudza do myślenia. Nadto z pogodnego nastroju popada nagle w pesymizm, w którym wyraźnie uwydatni się wnet podkład płciowy. Charakterystyka postaci jest subtelna, ale niezawsze wyrazista, przedmiotem bywa najczęściej patologiczna wprost analiza namiętności. Powstaje szereg tragedyj, między niemi najsławniejsze, i komedje, zasługujące raczej na nazwę dramatów w ściślejszem znaczeniu lub tragikomedyj w znaczeniu elżbietańskiem. Początkowo między myślą a formą panuje równowaga, pod koniec epoki myśl zaczyna brać górę, styl staje się niejasny, zamiast długich, szczegółowych porównań i przenośni, spotykamy nieraz po kilka krótkich.

Czwarta epoka przynosi t. zw. romanse dramatyczne, kojarzące wszelkie zalety poetyckie z pewnem rozluźnieniem budowy (z wyjątkiem *Burzy*), a prócz tego jeden spóźniony dramat historyczny, zapewne tylko w części należący do Szekspira. Nastrój ogólny jest znacznie pogodniejszy, niż w poprzedniej epoce, ale niejednokrotnie określano już tę pogodę jako jesienną. Ostatnie dramaty zbliżają się do typu tragikomedji, spopularyzowanego przez Beaumonta i Fletchera. I akcja i charakterystyka przestają być rzeczą główną, odciągają od nich uwagę piękności poetyckie i głębokość myśli, której mowa już prawie nie może nadążyć.

Jest rzeczą prawie pewną, że niektóre sztuki albo miały więcej, niż jedno opracowanie, albo zawierają części wcześniejszego tekstu (pochodzącego od Szekspira). Takiemi są na pewno *Stracone zachody miłości*, *Romeo i Julja*, *Koniec dzieło chwali*, *Troilus i Kressyda;* opinja krytyków jest co do nich prawie zupełnie zgodna. Niektórzy posuwają się dalej. Saintsbury wypowiedział w *Cambridge History of English Literature* pogląd, iż w poszczególnych dramatach jest zapewne ustępów, napisanych wcześniej i przerobionych lub nawet bez przerobienia włączonych do jakiejś całości, więcej, niż się zazwyczaj przyjmuje.

Przejął się tem zapatrywaniem Frank Matthew, który ogłosił niedawno książkę, będącą rozwinięciem myśli Saintsbury'ego

i zastosowaniem jej mniej więcej do całej spuścizny poety. Wierzy on w istnienie w szerszym zakresie sztuk krótkich, nie wypełniających wieczoru. Szekspir miał początkowo pisać głównie takie sztuki, a potem uzupełniać je do normalnych rozmiarów. Matthew włożył w tę teorję dużo pracy i przenikliwości i jakkolwiek jego poglądy nie są do przyjęcia, książka mieści dużo trafnych uwag.

Rozpoczynając teraz szczegółowy przegląd twórczości poety, muszą na wstępie przestrzec przed dosłownem braniem porządku, w jakim będą tu ugrupowane dzieła. Wobec mniej lub więcej hipotetycznego charakteru całej chronologji nie należy zapominać, że następstwo sztuk, postawionych blisko siebie, może być i inne.

13. „**Tytus Andronikus**“ należy do typu tragedji zemsty. Usiłowano udowodnić, że treść i postaci są dalekiem echem pewnych wypadków i osób z historji bizantyńskiej, ale zdaje się, że bohater prócz imienia — mylnie akcentowanego w dramacie — nie ma nic wspólnego z cesarzami wschodnimi, a treść jest przeważnie samoistnie wymyślona. Ben Jonson w r. 1614 wymienia ten dramat razem z *Tragedją hiszpańską* jako popularne „25 lub 30 lat temu“. Ravenscroft, który przerobił go mniej więcej w sto lat po jego powstaniu (w r. 1687), twierdzi, że wedle tradycji teatralnej Szekspir nie był autorem, lecz tylko „dodał parę mistrzowskich rysów głównym postaciom“. Ponieważ zaś technika jest rzeczywiście bardzo prymitywna, a nigdzie indziej u naszego poety nie spotyka się podobnego upodobania do okropności, krytycy angielscy przeważnie uważają sztukę za nieautentyczną. Ale nie wszyscy. Za autorstwem Szekspira oświadczył się np. Swinburne, z Niemców Creizenach i inni.

Przemawia za niem świadectwo Meresa, szereg miejsc prawdziwie godnych Szekspira i rysunek charakteru Aarona, w którym zbrodniczość nadludzi Marlowe'a kojarzy się z jednym ludzkim rysem — z miłością do dziecka. Najprawdopodobniej wielki dramaturg przerabiał tu cudzy utwór, ale zmienił w nim znacznie więcej, niżby wynikało ze słów Ravenscrofta — tak, że Meres mógł mu przypisać autorstwo, a Hemminge i Condell umieścić *Tytusa* w *folio*. Kto był twórcą pierwotnej sztuki, niewiadomo. Dużo rzeczy wskazuje na Kyda, ale może mamy tylko do czynienia z wpływem *Tragedji hiszpańskiej*. Marlowe'a można bezpiecznie wykluczyć.

14. „**Komedja omyłek**“ *(The Comedy of Errors)* jest przeróbką *Menechmów* Plauta — zapewne opartą na zaginionej wersji, granej w r. 1577, bo tłumaczenie Warnera wyszło aż w r. 1595.

Szekspir mógł zresztą korzystać z jego rękopisu. Opracowanie odznacza się znaczną dozą oryginalności. Do pary łudząco do siebie podobnych bliźniaków, dodana jest para takich samych służących. Spotęgowało się przez to nieprawdopodobieństwo, ale prawdopodobieństwo było słabe i u Plauta. Zato farsa zyskała szereg efektów i stała się niezmiernie żywą i wesołą. Obok farsy stoją jednak i poważniejsze motywy np. tragiczna rezygnacja Egeona, a zakończenie, jednoczące rodzinę po długich latach rozłąki i daremnych poszukiwań, stanowi ogniwo między jedną z pierwszych sztuk poety, a utworami jego ostatniej epoki. Próbowano wedle aluzji do wojen domowych we Francji w III, 1 oznaczyć czas powstania sztuki, ale kombinacje te są bardzo niepewne.

Zachodzi pytanie, czy komedja nie zawiera pewnej ilości obcego, starszego tekstu. Bardzo możliwe, ale mamy do czynienia z młodym Szekspirem, więc odpowiedź, nieoparta na materjalnych danych, musiałaby być dowolną, nawet fantastyczną. Robertson uważa za autora Marlowe'a (!), Szekspirowi przypisuje tylko I, 1, drobne zmiany w V, 1 i może parę innych poprawek. Dodaje przypuszczenie, iż poeta grał Egeona, więc tę rolę umyślnie opracował na nowo. Niema co polemizować z tym poglądem. Robertson zwrócił jednak uwagę na uderzającą różnicę metryczną między I, 1 a resztą sztuki, dającą rzeczywiście wiele do myślenia. Zachodzi tu wszakże i różnica tonu oraz treści. Pierwsza scena mogłaby rozpoczynać tragedję, reszta przeważnie nie wznosi się nad poziom farsy.

15. „Stracone zachody miłości" *(Love's Labour Lost)*. I w Straconych zachodach miłości szukano żywiołu autobiograficznego, utożsamiając dowcipną, złośliwą i pełną temperamentu Rozalinę z tajemniczą czarną kochanką z *Sonetów*, a więc i samego poetę z Bironem. Pozostawiając na boku te przypuszczenia, które mogą, ale bynajmniej nie muszą zbliżać się do prawdy, przechodzę do innych ciekawych kwestyj, związanych z tą sztuką.

Szereg krytyków uważa *Stracone zachody* za pierwszy utwór Szekspira, są też one zapewne pierwszym oryginalnym, a treść wygląda na samoistnie wymyśloną. Wypadków historycznych, służących jej za oprawę, szukano w tem, co francuski kronikarz Montrelet zapisuje pod r. 1427. Błąd ten można spotkać jeszcze w pismach krytycznych z początków XIX w. Tymczasem królem Nawary jest najwidoczniej Henryk IV, a księżniczką francuską jego sławna żona, Małgorzata de Valois. Pogląd ten uzasadnia szczegółowo Lefranc w swej książce z r. 1918, wymierzonej prze-

ciw autorstwu Szekspira. Zapowiada tam nawet specjalną pracę, poświęconą *Straconym zachodom*. Odrzucając tendencję, można śmiało korzystać z nagromadzonych przez niego faktów. Hipoteza co do przyczyn przerobienia okaże się zapewne trafną, a sam fakt przerobienia miał oddawna zwolenników i nie ulega wątpliwości. *Quarto* z r. 1598 (pierwsze *quarto* z nazwiskiem Szekspira) zawiera zapewne pozostawione przez omyłkę dwa miejsca, które są zbyteczne wobec szczegółowego wypracowania ich myśli tuż obok. Księżniczka jako osoba przemawiająca często nazywa się nie *Princess*, lecz *Queen*. Otóż prawdopodobnie król miał pierwotnie imię Henryka, księżniczka Małgorzaty, aluzje do bieżących stosunków były bardziej przejrzyste, a przerobienie nastąpiło wskutek niezadowolenia rządu lub samej Elżbiety.

Szekspir postąpił tu z hojnością początkującego dramaturga, wprowadzając cały szereg postaci komicznych różnego rodzaju. Niektóre z nich oparte są zapewne na reminiscencjach ze świata stratfordzkiego. Postawienie wsi z jej śmiesznościami, ale i wdziękiem, wcielonym przedewszystkiem w zwrotki prostej a pięknej piosenki, obok eleganckich a przesadnych w swej subtelności mieszkańców dworu, jest pewnie owocem wrażeń poety, który jeszcze żywo miał przed oczyma ludzi i stosunki rodzinnego miasteczka, lecz już rozglądał się w nowem środowisku, a wzrok miał bystry. Postać Armada z jego wiele mówiącem nazwiskiem obliczona była na efekt patrjotyczny. Rodomontady pretensjonalnego Hiszpana i jego ostateczne zawstydzenie musiały podobać się dzięki wspomnieniu niezwyciężonej, a przecież zwyciężonej floty, która na krótko przedtem wedle słów pamiątkowego medalu „przybyła, ujrzała i uciekła“.

W sztuce tej zaznaczył się najsilniej wpływ Lyly'ego, widny w aspiracjach do stworzenia wyższej komedji, w starannem wypracowaniu dialogów, w zamiłowaniu do igraszek wyrazów, w postaci urwisza pazia, który podrwiwa z zarozumiałego pana, i w innych drobniejszych rzeczach. Słownego dowcipu jest stanowczo za wiele, ciągłe utarczki tego rodzaju nużą.

16. „Dwaj panowie z Werony“. Źródłem Dwóch panów z Werony *(Two Gentelmen of Verona)* jest epizod z romansu pasterskiego, któremu u Cervantesa łaskawie przebaczają surowi naogół cenzorowie książek Don Kiszota. Ale przekład angielski *Diany* Montemayora drukowano aż w r. 1598, więc w tym, w którym Meres wymienia komedję Szekspira. Prawdopodobnie poeta przerobił zaginioną sztukę, graną w r. 1584, może użytkując częściowo nawet tekst. Szereg motywów i myśli łączy *Dwóch panów z Werony* z kilku młodzieńczemi dramatami — ze *Stra-*

conemi zachodami, ze Snem nocy letniej, z *Romeem i Julją*. Dwukrotnie pojawia się aluzja do historji *Hero i Leandra*. Wygląda to na reminiscencję świeżo poznanego w rękopisie fragmentu Marlowe'a. Dużo motywów znajdziemy w zręczniejszem opracowaniu w późniejszej twórczości poety. Wystarczy wymienić krytyczną ocenę zalotników, kpiny z zakochanych, symptomaty miłości. Zresztą szczegółowy wykaz tych analogij można znaleźć u prof. Dyboskiego. Po raz pierwszy pojawia się tu przebranie się kobiety w suknie męskie, wzięte od Lyly'ego czy może tylko — o ile było w źródle — pod jego wpływem efektownie zużytkowane.

I tu dopatrywano się w związku z *Sonetami* pierwiastku autobiograficznego. Charakterystycznie nazwany Proteusz odpowiadałby w takim razie przyjacielowi, który nie chciał czy nie mógł oprzeć się urokowi „czarnej kochanki". Ale w komedji zdrajcą jest tylko przyjaciel, kochanka (Sylwja) wzorem wierności.

Scenom subtelnym i poetycznym w stylu wyższej komedji, niekiedy zawadzającym o tragizm, towarzyszą monologi i dialogi służących, utrzymane w tonie płaskiej komiki, częściowo jednak w swoim rodzaju doskonałe. Tu najlepszą postacią w gruncie rzeczy jest — pies Lancy. Natomiast igraszki wyrazów często są wymuszone. Srogi ojciec i głupkowaty rywal tchną szablonem włoskiej komedji, której wpływ był naturalnie pośredni.

Całość jest bardzo nierówna. Akt piąty albo pisany był naprędce i zawiera dużo obcego tekstu, albo doszedł nas w stanie niezupełnym, prawdopodobnie zaś zachodzi jedno i drugie. Słusznie ganione oddanie Sylwji przez Walentyna Proteuszowi musi pozostać zagadką. Nie wytrzymuje krytyki pomysł Robertsona — nawiasem mówiąc, przysądzającego prawie cały tekst Greene'owi, — aby dotyczące słowa przenieść o kilkadziesiąt wierszy dalej do mowy Turja. Wszakże powodują one zemdlenie Julji i pozbawiają ją na dłuższy czas przytomności umysłu, doprowadzając przez to do odkrycia jej tajemnicy. Raczej należałoby przypuszczać, że wypadły wiersze, w których Walentyn na stronie zapowiada, że wypróbuje szczerość skruchy Proteusza. Jest jednak możliwa i trzecia interpretacja — autobiograficzna, nawiązująca do sonetów.

17. Część pierwsza „Króla Henryka Szóstego" *(King Henry the Sixth)* nie mogła w całości wyjść z pod pióra Szekspira, a dziwaczne pomieszanie wypadków historycznych z dłuższego okresu czasu, niejednolitość akcji i sprzeczności w postaci *Pucelle* (Dziewicy Orleańskiej) wskazują na to, że już pierwotna forma

sztuki była owocem współpracownictwa. A może jest to właśnie ta pierwotna forma, w której coś należy już do Szekspira, wcale potem niepoprawiona, gdyż poeta uznał, że nie warto? Porównanie zakończenia z początkiem *Drugiej części* i szereg szczegółów dowodzi, że cały *Henryk VI* powstał jako trylogja.

Mniej tu śladów ręki wielkiego dramaturga, niż nawet w *Tytusie*. Gdzie niegdzie czuć obecność Marlowe'a, ale rymowane sceny aktu IV musiał napisać ktoś inny, z pewnością także nie Szekspir. Między dwiema scenami przypisywanemi mu zwykle (II, 4 i rozmową Suffolka z Małgorzatą w V, 3) zachodzą uderzające różnice metryczne. Najprawdopodobniej Szekspir ozdabiał sztukę, już mniej więcej gotową, dodatkami. Shaw pół żartem wypowiada przypuszczenie, iż zawdzięczamy mu w początkowych aktach te ustępy z roli Joanny, które ją malują jako postać dodatnią i bohaterską. Dość podobny jest pogląd A. Langa.

Któryś z autorów zużytkował fantastyczną *Kronikę lotaryńską*, przerobioną z francuskiego wiersza na francuską prozę.

18. Część druga i trzecia. Jaki istnieje stosunek między dramatami *Pierwsza część walki między domami York i Lancaster* i *Prawdziwa tragedja Ryszarda ks. Yorku* a Drugą i Trzecią częścią Króla Henryka Szóstego? Pytanie to rozmaicie rozstrzygano. Miss Lee starała się nawet wiersz za wierszem wykazać, co w pierwszych dwóch miało wyjść z pod pióra Marlowe'a, Greene'a, a ewentualnie i Peele'a, i które sceny w drugich dwóch przerabiał Marlowe, które Szekspir, które obaj razem. Jakkolwiek trudno zgodzić się na to, aby na podstawie samej analizy tekstu możliwe było stwierdzenie, co do kogo należy, pogląd, reprezentowany przez Miss Lee znalazł wielu zwolenników. Inni jednak, między nimi Creizenach, twierdzili, że *Pierwsza część walki* i *Prawdziwa tragedja* są poprostu korsarskiemi wydaniami sztuk Szekspira, spisanych podczas przedstawień i uzupełnionych przez jakiegoś wierszoroba z pod ciemnej gwiazdy.

Lecz *Druga* i *Trzecia część Henryka VI* w tej formie, w jakiej posiadamy je w *folio* szekspirowskiem wykazują w stosunku do tamtych sztuk, drukowanych w r. 1594 i 1595, wyraźne ślady poprawiania. Sprawę zaciemnia fakt, że *Pierwsza część walki* i *Prawdziwa Tragedja* są niewątpliwie wydaniami korsarskiemi i to gorszemi od wielu innych tego samego rodzaju. Zdaje się, iż rzeczywiście powstały zbiorowo, a po książce Tucker Brooke'a z r. 1912 nie ulega wątpliwości, że między autorami wybitną rolę odegrał Marlowe. Znany ustęp ze *Szczypty rozumu* przemawia za udziałem Greene'a. Ale żaden z nich i żaden ze znanych nam współczesnych dramaturgów prócz Szekspira nie był

zdolny do napisania scen IV aktu, przedstawiających bunt Cade'a. Zapewne więc uczestniczył w tem i Szekspir.

Natomiast na pytanie, czy druga redakcja jest dziełem jego samego, czy też dokonał jej razem z Marlowem, nie będę próbował dać odpowiedzi. Wszystko to zresztą poza udziałem Marlowe'a w pierwszej, Szekspira w drugiej redakcji — są przypuszczenia, których nie można traktować jako stwierdzone fakty, a rozdzielania poszczególnych wierszy między współautorów lepiej zaniechać.

Druga część stoi znacznie wyżej od *Trzeciej*, co łatwo sobie wytłumaczyć wielką liczbą zmian i dodatków w stosunku do *Pierwszej części walki*. Tylko 520 wierszy pozostało w stanie pierwotnym, 840 uległo częściowemu przetworzeniu, 1700 z górą jest nowych (statystyka Miss Lee). Dramat posiada dobrą charakterystykę postaci oraz interesujące epizody z życia klas niższych. Koroną tych jest bunt Cade'a. Po raz pierwszy u Szekspira pojawia się tu typ dramatu historycznego zbliżony do *Sławnych zwycięstw Henryka V*, bo wplatający w treść dziejową sceny komiczne. Inaczej jest z *Częścią trzecią*.

Ta, mniej gruntownie przerobiona, jest słabsza, bo przeładowana akcją zupełnie tak, jak *Edward II*, z którym łączą ją pewne motywy i frazesy oraz brak żywiołu komicznego. Bitw jest nieraz po kilka w jednym akcie. Nie ratuje to sytuacji, że jedne rozgrywają się przed naszemi oczyma, inne za sceną. W drugiej połowie dramatu z pośród osób sztuki wybija się na pierwszy plan Ryszard ks. Gloucester, pierwsza z postaci szekspirowskich, którym sądzona była nieśmiertelność. Monologi jego wskazują na zamiar poświęcenia Ryszardowi osobnej sztuki. Jest on blisko spokrewniony z bohaterami Marlowe'a, uważającymi się za wyższych od otoczenia i dążącymi po trupach do swego celu, którym jest, jak u Tamerlana:

Korony ziemskiej słodkie posiadanie.

Przedstawia wyolbrzymiony i skreślony pewną ręką typ makjawelisty, sam zresztą wymienia Machiavellego jako swój ideał. W stosunku do wcześniejszych postaci tego rodzaju odznacza się i tem, że między zbrodniczem usposobieniem a zewnętrznym wyglądem zachodzi podobieństwo, umiejętnie wyzyskane dla zaznaczenia związku przyczynowego.

19. „**Ryszard III.**“ Taki wszedł do następnego dramatu historycznego, któremu dał nazwisko. Mój osobisty pogląd jest, że Król Ryszard III *(King Richard III)* powstał wedle planu, ułożonego przez Szekspira wspólnie z Marlowem, może nawet przy

częściowem współpracownictwie tego drugiego, przerwanem niespodziewanie przez sztylet Frisera. Wywody na ten temat sformułowałem i ogłosiłem przed poznaniem książki Robertsona, który naturalnie idzie znacznie dalej w tym samym kierunku.

Technika i tu jeszcze jest niedoskonała, postać Ryszarda zasłania sobą wszystkie inne, jak Tamerlan lub Barabasz, i „przedstawia się“ publiczności we wstępnym monologu. Ale charakterystyka jest subtelniejsza. Scena zalotów do Anny (I, 1), choć nieprawdopodobna, olśniewa i budzi podziw, gdyż poeta, idąc za suchą, a niczem niewyjaśnioną wzmianką kroniki, pokonał trudność napozór nie do zwyciężenia. Szkoda tylko, że osłabił wrażenie, powtarzając się w akcie IV (pod koniec sceny 3), i to tem bardziej, iż ze względu na akcję było to zupełnie niepotrzebne. Dziś teatry opuszczają tę rozmowę bez szkody dla całości.

Mistrzowskiemi rysami są praktyki nabożne Ryszarda (III, 7), jego udane roztargnienie w IV, 2, wreszcie jego pewność siebie po nocnej trwodze w V, 3. Sam monolog, wywołany strasznemi widziadłami ofiar, mimo zbytku retoryki należy do najefektowniejszych ustępów w literaturze dramatycznej świata. Natomiast duchy nie udały się. Czarem poezji odznacza się sen Clarence'a (I, 4), chociaż w przeciwieństwie do monologu z V, 3 gorzej wychodzi na scenie, gdyż osłabia go epicko-liryczna szczodrość. Całość jednak jest nierówna. Creizenach mówi słusznie, że przekleństwa kobiet (3, IV) utrzymane są w „symetrycznym stylu operowym“. To samo określenie możnaby zastosować i do duchów. Bardzo trafną ocenę silnych i słabych stron sztuki znajdzie również u prof. Pinińskiego.

Źródłem był Holinshed, którego poeta stale używał w dramatach historycznych, a obok niego Hall. Natomiast zależność od istniejącego bezimiennego dramatu angielskiego o Ryszardzie III była niewielka — z niego jednak zapożyczony jest okrzyk „Królestwo za konia!“, — łaciński dra Legge'a pozostał bez wpływu. Ryszard był zapewne najsławniejszą rolą Burbage'a. Powodzenie sceniczne musiało być ogromne i Henslowe w celach konkurencyjnych zamówił dla Trupy Admiralskiej dramat o tym samym przedmiocie.

20. „Ryszard II.“ Wkrótce po pierwszym wielkim dramacie szekspirowskim musiał powstać Król Ryszard II *(King Richard the Second)*. Wedle zdania niektórych krytyków, którego nie dzielę, powstał przedtem. Ale zarówno przeprowadzenie akcji, jak rysunek postaci słabego króla, jest inny, niż w *Edwardzie II.* Naprzeciw Ryszarda stoi nie papierowy makjawelista, rozkoszu-

jący się własnemi zbrodniami i obłudą, lecz zręczny polityk, który wprawdzie, nie przebierając w środkach, dąży do korony, ale też posiada kwalifikacje na władcę. Jego dążności objawiają się nie w przechwałkach monologów, lecz w czynach. Miejsce patosu zajmuje liryka, i to przeważnie bardzo piękna.

Ilość rymów jest znaczna (ponad 18%). Lecz rymowane ustępy są stanowczo niższe od nierymowanych i nawet często bardzo niekorzystnie odbijają od nich. Nie można być pewnym, czy źródłem nie był zaginiony dramat i czy *gros* rymowanych miejsc nie jest z niego wzięte prawie żywcem. Akt ostatni wprowadza zbyteczne nowe zawikłanie. Te sceny mają małą wartość artystyczną, rażą też niewłaściwem użyciem rymu. Przy pośpiesznem kończeniu sztuki mógł tu poeta zgodnie z pojęciami swych czasów dopuścić się plagjatu. Ale jest i inne wytłumaczenie nierówności *Ryszarda II.* Słabe rymowane ustępy mogą pochodzić z czasów, zanim Szekspir dostał się pod wpływ Marlowe'a. Przerabiając później własny utwór, zmienił technikę i opracował na nowo większą część tekstu, używając wspaniałego białego wiersza w stylu wielkiego poprzednika, ale pozostawił w pierwotnej formie ustępy, które nadawały się do zużytkowania.

Wpleciona w ostatnim akcie (sc. 3) wzmianka o rozpustnem życiu księcia Walji i pewnych przebłyskach rycerskiego ducha u niego wskazuje na to, że Szekspir snuł już plany dalszych dramatów historycznych.

21. „Król Jan". Obu *Ryszardów* łączy z Królem Janem *(King John)* brak prozy. Tu poeta opierał się na istniejącym bezimiennym dramacie *(The Troublesome Reign of King John),* stojącym między jego sztuką a znaną nam historyczną *morality* Bale'a. Już autor tego drugiego utworu scenicznego o Janie Bez ziemi przywrócił postaci tytułowej zgodnie z prawdą dziejową jej słaby i nikczemny charakter, a za nim poszedł Szekspir. Ale choć równie ujemnie przedstawił legata papieskiego, opuścił niesmaczne sceny klasztorne, które mogły były urazić katolików. Stąd nie należy w *Królu Janie* szukać tendencji ani katolickiej, ani protestanckiej. Punkt widzenia poety był, jak większości społeczeństwa elżbietańskiego, czysto narodowy — i na takim stoi w dramacie nieślubny syn Ryszarda Lwie Serce, postać, kreślona widocznie ze szczególnem upodobaniem, a słusznie uważana za dodatni typ Anglika z jego niezmordowaną energją, dumą i humorem, wreszcie z patrjotyzmem i mądrą obywatelską zasadą *Right or wrong, my country* (to moja ojczyzna, czy ma słuszność, czy nie).

Wogóle Szekspir dużo zrobił w kierunku charakterystyki osób, przeważnie nie wprowadzając nowych, lecz tylko poprawiając rysunek dawnych. Tak np. Konstancja u anonima jest kłótliwą kobietą, pragnącą wydrapywać oczy, u Szekspira wstrząsa obrazem macierzyńskiej boleści. Prawie wyłącznie jego dziełem jest sławna scena między Arturem a Hubertem (IV, 1). Poczynił i zmiany w akcji, nadając szeregowi wypadków cechy prawdopodobieństwa. Natomiast nie zatroszczył się o budowę, ujmując dwie części poprzednika w ramy swego dramatu, którego akt ostatni wypełnia cała druga, z konieczności mocno ścieśniona. Jest też w *Królu Janie* dużo ustępów, pisanych *invita Minerva*, o stylu przesadnym lub zawiłym do niezrozumiałości.

Błędy historyczne, jak np. zrobienie jednej postaci z Leopolda austrjackiego i barona, pod którego zamkiem poległ Ryszard Lwie Serce, pochodzą ze źródła, będącego niekiedy echem znanego romansu rycerskiego.

22. „Sen nocy letniej." Angielski tytuł Snu nocy letniej *(Midsummer-night's Dream)* odnosi się właściwie do najkrótszej w roku nocy świętojańskiej, z którą u wszystkich narodów łączą się różne fantastyczne wierzenia, i przygotowuje odrazu na treść dziwaczną i nieprawdopodobną. Próżnoby też szukać tu logiki i konsekwencji. Brak ten jest stanowczo umyślny, gdyż akcja ma potwierdzić słowa Pucka:

> Panie, jak głupi ci śmiertelni! (III, 2).

Inny ustęp, sławna przemowa Tezeusza (w V, 1), stawia narówni warjata, kochanka i poetę. Ingram widzi w tym dziwnie rozpoczętym, a zakończonym niezgrabnemi rymami hymnie na cześć wieszczej wyobraźni pochwałę Marlowe'a z aluzjami do *Fausta*. Jest to raczej *pendant* do zacytowanej z *Tamerlana* tyrady o poezji, zaprawione lekką przymieszką ironji.

Sen jest najwidoczniej sztuką okolicznościową, napisaną ku uświetnieniu jakiegoś wesela, może Williama hr. Derby pod koniec r. 1594. Opis klęsk elementarnych w mowie Tytanji (II, 1) odnosi się do wiosny i lata tego roku. Zauważono szereg punktów stycznych z *Romeem i Julją*. Obie sztuki przedstawiają losy kochanków w walce z przeciwnościami. W tragedji Romeo i Julja giną, w komedji obie pary ateńskie osiągają cel swych życzeń, ale bez własnej zasługi, dzięki interwencji ślepego trafu, uosobionego w elfach, i to gruntownie wprzód ośmieszone.

Treść jest wymyślona przy zastosowaniu szeregu motywów z Owidjusza, Chaucera, z romansu *Huon de Bordeaux* czy też z prologu do *Jakóba IV* Greene'a — i t. p. Pomysł dziwnych przy-

gód dwu par kochanków ze zmianą dam wygląda na parodję schematu *Dwóch panów z Werony*. Zużytkowanie wierzeń ludowych jest dziełem mistrzowskiej ręki, połączenie czterech akcyj niezmiernie zręczne. Sztuka o Pyramie i Tysbie stanowi satyrę na staroświeckie przedstawienia w stylu średniowiecznym, urządzane jeszcze czasem przez rzemieślników amatorów, ale również satyrę na scenę i konwencję sceniczną wogóle.

Saintsbury niesłusznie zarzuca *Snowi*, że jest niesamowitą mieszaniną rozmaitych form metrycznych, gdyż użycie wierszy rymowanych o zmiennej budowie i długości charakteryzuje mowę elfów i doskonale odpowiada celowi artystycznemu.

23. „Romeo i Julja“. Zagadką jest czas powstania Romea i Julji *(Romeo and Juliet)*, tragedji, ogłoszonej drukiem w roku 1597 i w następnym wymienionej przez Meresa. Dodatek w tytule tego pierwszego *quarto*, że grana była „przez sługi lorda Hunsdon“, wskazuje na czas między czerwcem 1596 a kwietniem 1597 r. (bo kiedy indziej nazwa trupy byłaby odmienna). Jednakże obfitość rymów, nawet przekładanych, przemawia za wcześniejszą datą powstania sztuki, a potwierdzają to różne własności stylu. Wydanie z r. 1597 jest korsarskiem i ma poważne luki w tekście, ale nie usprawiedliwia mniemania, że następne (1599) daje tekst gruntownie przerobiony. W przeciwieństwie do pierwszego drugie *quarto* oparte było na rękopisie poety, który mógł zdecydować się na druk popularnej sztuki właśnie dlatego, że mu ją w formie błędnej i niezupełnej wbrew jego woli wydano. Lecz mimo to są ślady kilku redakcyj. Użycie rymów w najnieodpowiedniejszem miejscu (III, 1), inna scena cała rymowana (II, 2) i jeszcze pewne ustępy wskazują, że część tekstu pochodzi z czasów znacznie wcześniejszych. Od połowy rymów znacznie ubywa.

Wzmianka o trzęsieniu ziemi (w I, 4) i o jedenastu latach, które od jego czasu upłynęły, niczego nie dowodzi i r. 1591 należy uważać za datę zupełnie dowolną. W każdym razie poeta, przedsiębiorąc ostateczną redakcję pod koniec pierwszego okresu swej twórczości, posiadał już sztukę, gotową może w części, a prawdopodobniej w całości. Kto wie, czy pierwotnie nie zaczął jej pisać wierszem rymowanym.

Niema potrzeby rozpisywać się o zaletach poetyckich i scenicznych *Romea i Julji*, bo są ogólnie znane. Raczej należy zwrócić uwagę na miejsca słabsze, nacechowane pogonią za niesmacznemi efektami stylu, które stoją obok najpiękniejszych ustępów. Tę nierówność wynagradza mistrzostwo charakterystyki, jakiem nie może pochlubić się żadna wcześniejsza sztuka Szekspira.

Źródłem było włoskie opowiadanie, rzekomo osnute na prawdziwych wypadkach z r. 1303. Szekspir wziął je z poematu Brooke'a *Romeus i Julietta* (1562), a zapewne znał i wersję noweli Bandella o tym samym przedmiocie, która za pośrednictwem francuskiem dostała się do zbioru Payntera *Pałac rozkoszy*. Są poszlaki, że istniał także starszy dramat o kochankach werońskich. Naturalnie niepodobna ocenić, jaki mógł być jego wpływ na naszą tragedję. Pierwszym impulsem do wplecenia ustępu o królowej Mab (I, 4) był może wierszyk liryczny z jednego z prozaicznych opowiadań Greene'a, ale większy poeta zastąpił klasyczne pomysły mniejszego folklorem, który zużytkował kiedyś koło tego czasu w *Śnie nocy letniej*.

24. Zaginione „Owocne zachody miłości". Meres obok *Straconych zachodów miłości* wymienia i *Owocne (Love's Labours Won)*. Sztuki Szekspira pod takim tytułem nie posiadamy, ale krytycy przeważnie utożsamiają ją z komedją *Koniec dzieło chwali (All's Well that Ends Well)* i wskutek tego umieszczają tę w pierwszym okresie twórczości poety. Sądziłbym raczej z Creizenachem, że *Owocne zachody miłości* zaginęły, a stanowiły drugą część *Straconych*, których zakończenie czyni to bardzo prawdopodobnem.

Zresztą komedja *Koniec dzieło chwali* nosi również ślady dwóch redakcyj i wykazano w niej szereg ustępów rymowanych, pochodzących z pierwszego opracowania. Drugie opracowanie Dowden i inni — zdaje się, trafnie — umieszczają po r. 1600.

25. „Poskromienie złośnicy". Bez najmniejszej słuszności usiłowano etykietę *Owocnych zachodów miłości* nalepić niewymienionemu w *Palladis Tamia* Poskromieniu złośnicy *(The Taming of the Shrew)*. Komedja ta łączy dwie akcje. Jedna z nich pochodzi ze sztuki Arjosta *Gli Suppositi* w przekładzie Gascoigne'a i wprowadza szablonowe typy i motywy komedji włoskiej. Cały szereg krytyków uważa, iż nie wyszła z pod pióra Szekspira, ale dostatecznych dowodów niema. Druga, która dała sztuce tytuł, nosi wyraźne cechy jego sposobu pisania. Obie znajdujemy połączone w bezimiennej sztuce pod identycznym prawie tytułem *The Taming of a Shrew (Poskromienie pewnej złośnicy)*, drukowanej w r. 1594. Większość angielskich krytyków uważa ją za źródło Szekspira, Courthope nawet za jego własny utwór, przerobiony później w *The Shrew*. Ten drugi pogląd nie nadaje się do dyskusji, gdyż *A Shrew* zawiera mnóstwo miejsc, ukradzionych Marlowe'owi i zużytkowanych z dziecinną niezręcznością. Są tu dwie siostry Kasi złośnicy, a dotycząca ich akcja odznacza się przesadną dykcją, pełną fałszywego patosu i mito-

logji, o której zresztą autor nie miał pojęcia. Sztuka musiała powstać wkrótce po *Tamerlanie* i po *Fauście*, kiedy styl Marlowe'a miał nieprzeparty urok nowości i był w modzie. W części, przedstawiającej samo poskromienie, ma pewne niezłe pomysły, ale jako całość nie mogłaby być utworem nawet dziesięcioletniego Szekspira.

Creizenach wystąpił ze śmiałą hipotezą, uznając sztukę *The Taming of a Shrew* za plagjat z komedji szekspirowskiej i wskutek tego umieszczając datę powstania tej drugiej przed r. 1594. Zdanie to jest również niewątpliwie błędne. Obala je argument prof. Pinińskiego, że plagjator miał u Szekspira akcję miłosną, opracowaną wcale zgrabnie i efektownie, więc byłby z niej z pewnością skorzystał zamiast wypełniać dotyczące sceny żargonem mitologicznym i popełniać przytem humorystyczne błędy. Byłby też zużytkował niektóre pomysły Szekspira w drugiej akcji. U autora akcji miłosnej w *The Shrew* widać wyraźnie zależność od *Gli Suppositi* Arjosta w przekładzie Gascoigne'a, anonim jest od tej sztuki stanowczo bardziej oddalony. Niepodobna pomyśleć, aby niedołężny autor, mając u Szekspira tylko dwie siostry, wracał do *Gli Suppositi*, gdzie wcale niema złośnicy, po jeszcze jedną.

Historja poskromienia opiera się na opowiadaniu, z którem spotykamy się w literaturze duńskiej i hiszpańskiej, ale angielskiej wersji, mogącej służyć za źródło, nie odkryto. Komika jest skuteczna, choć często prymitywna, wiersz wskazuje na wczesny czas powstania, więc opracowanie starszej sztuki musiało nastąpić bezpośrednio po jej druku, a może nawet wcześniej na podstawie teatralnego rękopisu.

Prolog *(Induction)* opiera się również na podaniu, znanem z różnych literatur. Zawierają je bajki *Tysiąca i jednej nocy*, przypisywano też podobny żart Filipowi Dobremu, przedostatniemu księciu Burgundji; w Polsce z początkiem XVII w. osnuł Baryka na tem tle komedję *Z chłopa król*, nieprawdopodobna jest jednak zależność jej od Szekspira za pośrednictwem angielskich czy niemieckich aktorów.

Autorem prologu był niewątpliwie Szekspir. Wprowadził tu imiona własne i nazwy miejscowości z rodzinnego hrabstwa Warwick. Sly nazywał się też jeden z członków Trupy Szambelańskiej i publiczność musiała bawić się doskonale, widząc go występującego jako pijak i włóczęga — pod własnem nazwiskiem.

Komedja odznacza się doskonałą scenicznością, którą potwierdziło jej wystawienie w r. 1923 w warszawskich Rozmai-

tościach. Myśl, wypowiedziała na końcu w mowie poskromionej Kasi, zgodnie z ogólnemi wyobrażeniami XVI i XVII w. głosi bezwzględną władzę mężczyzny nad kobietą i wywołała w naszych czasach artykuły polemiczne ze strony emancypantek. Jest to formalna walka z wiatrakami, gdyż cała tyrada nosi cechy komedjowej przesady i była obliczona przedewszystkiem na efekt komiczny.

26. „Kupiec wenecki". Drugi okres twórczości poety można zapewne rozpocząć Kupcem weneckim *(The Merchant of Venice)*, wymienionym w *Palladis Tamia* i drukowanym w r. 1600. Sztuka jest nadzwyczaj zręcznem połączeniem kilku akcyj. Główna graniczy z tragedją i prawdopodobnie opiera się na zaginionym dramacie, który w r. 1579 wymienia wróg teatru Gosson jako jeszcze znośny. Wedle niego dramat ten przedstawiał równocześnie „łapczywość wybierających światowców *(wordly choosers)* i krwawe instynkty lichwiarzy", a więc musiał już łączyć motywy wyboru szkatułek i funta mięsa. Oba istniały od niepamiętnych czasów w literaturze średniowiecznej, a drugi bynajmniej nie był tak daleki od faktycznie zawieranych umów, jakby sobie można wyobrażać. W zbiorku nowel Florentczyka Ser Giovanni *Il pecorone* lichwiarska historja łączy się z żartem, który wypełnił akt V *Kupca weneckiego*, zdaje się więc, że i ten był w starym dramacie. Postaci Lorenca i Jessyki, dodane może przez samego Szekspira, posłużyły mu do niezmiernie poetycznej i nastrojowej sceny pod koniec sztuki. Tu poeta wedle słów Langa „buja po wysokościach snów Platona w *Fajdrosie* i *Uczcie*". Równie sławna jest mowa o litości (IV, 1).

W *Kupcu weneckim* po raz ostatni uwydatnia się na większą skalę wpływ Marlowe'a. Nie należy wszakże zapominać, że Barabasz, zwłaszcza w trzech ostatnich aktach, jest wcielonym szatanem, czy drapieżnem a chytrem zwierzęciem, Szajlok zaś człowiekiem i postępowanie jego poeta starannie umotywował. Niektórzy krytycy, szczególnie żydowskiego pochodzenia, usiłowali albo sprowadzić Szajloka do zwykłej komicznej postaci, mającej tylko urozmaicić sztukę, albo znów wykazać, że sympatja poety jest po jego stronie. Zdania takie nadają się nie tyle do zwalczania, ile do przytoczenia jako osobliwość. Również tylko chorobliwa fantazja może w komedji widzieć jakąś próbę rozwiązania kwestji żydowskiej, której za czasów poety nie było w Anglji. Niewątpliwie na postaci Szajloka odbił się wstręt rasowy, ale zapewne także obserwacja i artystyczna intuicja, dla której przyszłość czasem nie bywa zupełnie zakryta.

Sceny komiczne, jak słusznie zauważył Saintsbury, robią wrażenie powstałych wcześniej. Prawdopodobnie Szekspir wplótł je, aby wynagrodzić mniej wybrednej części swej publiczności konieczność wysłuchania ustępów, pełnych zbyt subtelnych dla niej myśli i obrazów, gdyż bał się, że te narażą sztukę na niepowodzenie sceniczne. Mógł jednak równie dobrze pisać je *ad hoc* — tem bardziej, że w owym czasie doszedł już był do zdolności przenoszenia się z jednego tonu w drugi i do owego objektywizmu, który zjednał mu miano „obdarzonego mirjadą dusz".

27. „Henryk IV". Wzmianka o księciu Walji pod koniec *Ryszarda II* nasuwa myśl, że dramat ten powstał może wbrew ogólnie przyjętemu zdaniu na krótko przed Pierwszą częścią Króla Henryka Czwartego *(King Henry the Fourth)*, po której, zdaje się, bezpośrednio nastąpiła Druga część. Obie stanowią szczęśliwe połączenie historji z komedją. Przy tyradach Hotspura, dla którego honor rycerski jest wszystkiem, monolog Falstaffa z V, 1 *Pierwszej części* wygląda na celową parodję z głęboką myślą filozoficzną.

O samej postaci Falstaffa i jej niesłychanej popularności nie trzeba chyba mówić. Są w niej z pewnością pierwiastki tradycyjnych typów plautowskich — ale właśnie nigdzie może tak wybornie nie ujawnia się różnica między temi konwencjonalnemi typami, a wypracowanym wszechstronnie charakterem. Opierając się na *Sławnych zwycięstwach Henryka V*, Szekspir pierwotnie nazwał był grubego rycerza Oldcastlem. Sir John Oldcastle został za Henryka V spalony jako lollard. Być może, iż pamięć jego katolicy umyślnie później zohydzili, przedstawiając go jako hulakę i rabusia. Istnieje pierwsza część sztuki biograficznej o nim, i mylnie przypisywano ją Szekspirowi. U tego ślad dawnego nazwiska zachował się w nieprzyzwoitej igraszce wyrazów w I, 2 *Pierwszej części*. Ale poeta zmienił je — może wskutek jakiejś interwencji, a może poprostu przez poszanowanie pamięci człowieka, który przypieczętował życiem swe przekonania. Dał też urażonym zapewne protestantom zadośćuczynienie w epilogu do *Części drugiej*.

Obie często nazywano jednym dramatem w 10 aktach. Pogląd ten jest mylny. Prof. Dyboski słusznie zwraca uwagę na powtórzenie w *Części drugiej* wszystkich prawie motywów *Pierwszej* i wysnuwa wniosek, że sceniczne powodzenie *Pierwszej* było powodem napisania dalszego ciągu. Przemawia za tem i pewna bladość *Drugiej części*, której postaci historyczne pozostają daleko poza genjalną charakterystyką Hotspura i Glendowera, wy-

nagradzającą nas hojnie za luźność budowy dramatycznej w *Części pierwszej*.

Natomiast do błędów sztuki absolutnie należy zaliczyć monolog ks. Henryka, kończący I, 2 tej części. Nawet jeżeli uznamy go za pewnego rodzaju oszukiwanie samego siebie, musi razić. Zbyt obcesowo uspokaja widza co do wybryków przyszłego bohatera z pod Azincourt, dając do zrozumienia, że to wszystko — jak wyrażał się pewien dowcipny aktor, gdy mówiono, iż za mało przejmuje się rolą — i tak „nienaprawdę". Zapewne poeta obawiał się, żeby publiczność zbyt niemile nie odczuła poniżenia wielkiej postaci dziejowej.

Dużo w *Henryku IV* realizmu w postaciach komicznych. Pod tym względem góruje znów *Część II.* Pistol to nie zwykły *miles gloriosus* komedji starożytnej, ale oryginalna kreacja, podpatrzona zapewne między widzami teatralnymi. Doskonałą parę stanowią sędziowie pokoju z Gloucestershire, a scena poboru wojskowego jest żywcem wzięta ze współczesnych stosunków. Paź Falstaffa nic nie ma wspólnego z wdzięcznymi, ale stereotypowymi paziami Lyly'ego, Dorotka Tear-sheet jest aż zanadto naturalna.

28. „Henryk V". Następny dramat z dziejów Anglji, Król Henryk Piąty *(King Henry the Fifth)* doznawał bardzo rozmaitej oceny. Tłumacz Szekspira Montégut pragnął, aby francuski czytelnik przy jego lekturze zapomniał o swej narodowości, dodając, że nigdy jeszcze na deskach teatralnych nie pojawił się król, któryby tak mało był królem teatralnym. Natomiast romantyk Hazlitt, ożywiony ideałami pierwszej połowy XIX w., powiada, że „przygoda pod Gadshill" t. j. wyprawa rabunkowa w II akcie *Pierwszej części Henryka IV* „była preludjum do bitwy pod Azincourt, tylko preludjum bezkrwawem, Falstaff skromnym kusicielem do gwałtu i bezprawia w porównaniu z pobożnym i biegłym w polityce arcybiskupem z Canterbury, który, byleby w kraju ochronić posiadłości Kościoła, przy pomocy drzewa genealogicznego króla dał mu *carte blanche* na rabowanie i mordowanie w obrębie całych stopni długości i szerokości geograficznej". Robertson znowu krytykuje i ducha i styl i formę sztuki, aby dojść do wniosku, że autorem był głównie Marlowe, a Szekspir bardzo powierzchownie przerobił jego pracę, czyniąc mało dodatków poza aktem IV.

Rzeczywiście z dzisiejszego punktu widzenia, Henryk V jest tylko „mieczowym złodziejem". Szekspir, jak mówi Lang, musiał wiedzieć, że nikt nigdy w wojnie nie miał gorszej sprawy, ale godłem dramaturga z konieczności było *Right or wrong, my*

country. Zresztą musimy do jego twórczości stosować poglądy jego czasów, a raczej trzy czynniki Taine'a — rasę, środowisko i moment dziejowy. Ich to może wypływem były wiersze, na które zwrócił uwagę Hazlitt, jako na malujące doskonale logikę i etykę wojen zaborczych:

...ledwie za zdobyczą
Orlica Anglja w świat wyleci, szkocka
Łasica chyłkiem wpełza do jej gniazda
Niestrzeżonego i książęce jaja
Wysysa...

Nasuwa się podejrzenie, że te słowa, stosujące tak różną miarę do własnego narodu i do obcych, są celową ironją. W każdym razie Szekspir nie mówi ich od siebie. Jego postaci nie zawsze są szczere tam, gdzieby na pierwszy rzut oka można to przypuszczać. Robertson zwraca uwagę, że główny motyw najazdu Henryka V na Francję znajdujemy nie tu, lecz w końcowej scenie *Drugiej części Henryka IV*, a jest nim chęć zatrudnienia niespokojnych żywiołów w zewnętrznej wojnie. Warto w każdym razie porównać scenę, w której król decyduje się na wyprawę (I, 2) z rozmową między nim a żołnierzami w IV, 1. Tu Szekspir przez usta Williamsa podaje w wątpliwość słuszność sprawy Henryka, a przez jego własne usta wypowiada szereg śmiałych myśli o stanowisku i prawach królów, jakby już zwracał się przeciw teorji o boskiem pochodzeniu ich władzy, teorji, którą mieli głosić Stuartowie z tak niebezpiecznemi następstwami dla narodu — i dla siebie samych. W innym związku myśli te nie byłyby może uszły uwagi cenzury. Coprawda, groźniejsze od nich jest to, co sobie słuchacz może dośpiewać.

Jakkolwiek zapatrywać się będziemy na tę sztukę jako całość, jest faktem, że zawiera mnóstwo pięknych ustępów. Żywioł komiczny — poza opowiadaniem o śmierci Falstaffa, które równocześnie śmieszy i wzrusza — jest w podrzędniejszym gatunku. Jedyną nieśmiertelną postacią jest Fluellen. Ktokolwiek później w literaturze angielskiej pokusił się o przedstawienie typowego Walijczyka — czyto był sam Szekspir, czy Smollet, czy kto inny — w mniejszej lub większej mierze opierał się na niej.

Sceny francuskie należą zapewne do samego Szekspira. Gdyby o ich napisanie był zwrócił się do kogoś innego, byłby chyba znalazł człowieka, naprawdę umiejącego po francusku.

Robertson podkreśla uderzającą różnicę metryczną, jaka zachodzi między *Henrykiem V* a *Henrykiem IV* i *Królem Janem*, zupełnie jednak nie uwzględnia podobieństwa wierszowania *Henryka V* z formą *Juljusza Cezara* i *Hamleta*. Stąd jego wnioski

są jednostronne. Natomiast sprzeczność między poszczególnemi wzmiankami o wymordowaniu jeńców rzeczywiście istnieje — i jedynem wyjaśnieniem może być tylko przyjęcie czyichś zmian czy dodatków.

29. „Wesołe kobiety z Windsoru". Nastrój drugiej epoki jest niezmiernie pogodny. Nie napotykamy tu ani jednej tragedji. Dramaty historyczne zawsze mieszczą dużo żywiołu komicznego, a głównym plonem twórczości są komedje. Prawdopodobnie najwcześniej z nich — poza *Kupcem* — powstały *Wesołe kobiety z Windsoru (The Merry Wives of Windsor)*, wedle tradycji z r. 1702 i 1709 napisane w przeciągu dwóch tygodni z rozkazu Elżbiety, która zapragnęła Falstaffa widzieć zakochanym. Jeżeli tak było w istocie, poeta wykręcił się sianem, bo sprężyną zalotów Sir Johna wcale nie jest miłość. Związku z cyklem historycznym prawie nie widać, a sama główna postać niewiele ma wspólnego z Falstaffem z *Henryka IV.* Gniewano się też na Szekspira za jej obniżenie i poniżenie.

Jeżeli tradycja jest zmyślona, jej twórca dobrze zdawał sobie sprawę z pośpiesznej i niedbałej roboty, którą znać w sztuce, a której zewnętrznym znakiem jest przewaga prozy. Komedja jest słaba i bardzo zbliża się do typu farsy. Jest jedynym utworem poety, malującym życie mieszczańskie, w niej też jednej nie występuje żadna głowa koronowana. Najdostojniejsza osoba to... Sir John Falstaff.

Treść zapożyczona jest z nowel włoskich. W tekście *folio* widać dodatki, czynione już za Jakóba I. Także ustęp na cześć orderu podwiązki wplótł może poeta z okazji jakiejś uroczystości, którą miało uświetnić jedno z późniejszych przedstawień sztuki.

30. „Wiele hałasu o nic". Do kategorji wyższej komedji należą natomiast powstałe w tym czasie trzy arcydzieła. Wiele hałasu o nic *(Much Ado about Nothing)* z główną akcją, zapożyczoną — może za pośrednictwem zaginionej sztuki — z Bandella lub z Arjosta, łączy sławne postaci Benedykta i Beatryczy, które prawie na pewno w całości są pomysłem Szekspira. Ich wesołość i znakomicie przeprowadzona historja ich stosunku wybija się na pierwszy plan, przyćmiewając przejścia drugiej pary, niesympatycznego Klaudja, który zasługuje na nazwę łowcy posagowego, i wdzięcznej Hero, kwalifikujących się raczej na bohaterów dramatu. Nastrój poety jest dla wszystkich łaskawy. Czujemy, że Benedykt w pierwszych dniach swego miodowego miesiąca nie wymyśli zbyt okropnej kary dla melancholijnego

makjawelisty Don Juana. I Klaudjo spotyka się z niezasłużoną pobłażliwością.

Subtelna ironja człowieka, który nawylot poznał świat i ziemską sprawiedliwość, przebija się, jak niejednokrotnie stwierdzono, w udaremnieniu intrygi przez parę rozbrajająco głupich i niedołężnych urzędników policyjnych. Nie mają oni nic wspólnego z włoskiem otoczeniem i wedle tradycji Szekspir nawet miał jednego z nich przerysować z żywego wzoru, ozdoby miasteczka, przez które stale przejeżdżał, odwiedzając rodzinny Stratford. Lecz wygląda to na późniejszy wymysł. Słabym punktem sztuki jest niczem niewyjaśnione zachowanie Małgorzaty, która daje się użyć za narzędzie przeciw swej pani, a potem nie tylko nie próbuje jej ocalić, choć mogłaby jednem słowem unicestwić potwarz, ale, co gorsza, zachowuje niezamącenie dobry humor.

31. „Jak wam się podoba". W komedji sielankowej JAK WAM SIĘ PODOBA *(As You Like It)* Szekspir udramatyzował wątek *Rozalindy* Lodge'a. Nic prawie jednak nie zostało z eufuistycznego stylu źródła, a ukazały się nowe postaci, między niemi melancholijny Jakób, cenzor i satyryk życia, który wedle Taine'a jest przezroczystą maską samego poety, i najlepszy trefniś w jego utworach, Touchstone (u polskich tłumaczów Probierczyk). Lefranc zwraca uwagę, że sławny ustęp o siedmiu epokach życia ludzkiego (II, 6), który każdy prawie wykształcony Anglik umie napamięć, odpowiada rysunkowi Krzysztofa Bertello, Włocha z XVI w. Zdaje się, że pomysł istniał i w literaturze przed Szekspirem.

Krytycy zgodnie unoszą się nad całą atmosferą tej komedji, łączącą entuzjazm ballad o banitach dla zielonego lasu z oczyszczoną z śmieszności i pedanterji sielanką. Las ardeński jest wyraźnie skontrastowany z dworami, pełnemi fałszu, zwodniczego przepychu i papierowych formułek życia.

Równie popularną jest postać Rozaliny, którą tak zręcznie zużytkował w *Pannie de Maupin* Gautier, dodając jednak dużo perwersji. Tymczasem u Szekspira głównym efektem męskiego przebrania i mitologicznego imienia, jakie sobie wybiera bohaterka, jest to, że jedno i drugie musi budzić myśli, jej samej zupełnie obce.

W wierszu z III, 5 o „zmarłym pasterzu" i w następnym, zacytowanym z *Hero i Leandra*, stwierdzono dawno pełne czci wspomnienie Marlowe'a, którego wpływ w czasie pisania tej komedji należał już u poety do przeszłości. Jest w tej komedji i druga aluzja do Marlowe'a. Początek III, 5 mieści niezrozu-

miałe doniedawna słowa o „zabijającym wielkim rachunku w małym pokoiku“. Gdy Hotson w r. 1925 ogłosił swoje odkrycia co do okoliczności śmierci Marlowe'a, pojawiła się w *Timesie* korespondencja, której autor słusznie odniósł zagadkowy zwrot do sceny w deptfordzkiej gospodzie. Z obu wzmianek razem wziętych możnaby nawet wysnuć pewne wnioski chronologiczne. Ale należy pamiętać o tem, że choć Marlowe zginął w r. 1594, to w r. 1598 ukazało się pierwsze wydanie *Hero i Leandra*, które niewątpliwie przypomniało ogółowi i jego tragiczny koniec.

32. „Noc Trzech Króli“. Motyw przebrania się kobiety za mężczyznę kojarzy z motywem podobieństwa bliźniaków Noc Trzech Króli czyli Co chcecie. Przedstawienie tej sztuki w lutym 1601/2 notuje w swym dzienniku Manningham, zwracając uwagę na podobieństwo do pewnej włoskiej komedji. Ale źródłem Szekspira była w każdym razie przedewszystkiem nowela Bandella, przerobiona w r. 1581 przez Barnabę Richa, i ona posłużyła za wątek głównej akcji, przyozdobionej szeregiem ustępów o bardzo wysokiej wartości poetyckiej. Pod tym względem żadna komedja Szekspira nie może iść w zawody z *Wieczorem Trzech Króli.*

Własnym dodatkiem poety jest akcja poboczna z całą galerją świetnych postaci komicznych. Jej tendencja zwraca się przeciw purytanom, a sławne słowa z II, 3, które potem Byron zrobił mottem Don Juana: „Dlatego, żeś cnotliwy, myślisz, że niema już być piwa i pierników?“ były lepszą obroną sceny elżbietańskiej i wogóle „wesołej Anglji“, niż wszystkie wycieczki satyryczne współczesnych razem wzięte. Nonsensem jest też pojmowanie Malwolja jako postaci tragicznej. Należy on do licznych w tym czasie figur, wprowadzanych w dramatach dla wyszydzenia purytanów. Zresztą Szekspir z właściwym sobie taktem nie dotknął ich pobożności, jak to czynili Chapman i Marston, lecz wychłostał nietolerancję, zgryźliwość i chorobliwą dumę, a słowa głupkowatego p. Andrzeja, że gdyby był wiedział o purytańskich przekonaniach Malwolja, byłby go dawno obił, jak psa, i cały dotyczący dialog w II, 3 wskazują nawet na pewną bezstronność. Poeta potępia tylko złe strony purytanizmu, ale właściwie nie wchodzi w jego istotę, bo nie chce zwalczać niczyich przekonań religijnych. Nawiasem mówiąc, ujęcie charakteru Malwolja przypomina mocno komedję typów Jonsona i Chapmana.

33. „Juljusz Cezar“. Pierwszym utworem trzeciej opoki był prawdopodobnie Juljusz Cezar. Zdaniu, jakoby powstał znacznie później i należało go umieścić obok dwóch innych dramatów,

które również były owocem lektury Plutarcha, przeczy styl, wiersz, analogja między Brutusem a Hamletem, wreszcie aluzja do zachowania ludu rzymskiego w III, 2, jaką znajdujemy w pewnym utworze, drukowanym w r. 1601.

Robertson uważa sztukę za nieskładne połączenie ni mniej, ni więcej, tylko trzech dramatów przedszekspirowskich. Ma o tyle słuszność, że budowa jest rzeczywiście wadliwa i że może niektóre motywy starych utworów scenicznych są zużytkowane, a w pośpiesznie pisanym akcie V można dopatrywać się nawet okruchów cudzego tekstu.

Interpretacja *Cezara* nie jest łatwa, a to wskutek tego, że szereg szczegółów został w półcieniu. Będzie to już stałą cechą twórczości Szekspira. Cztery główne postaci sztuki (Brutus, Kasjusz, Cezar i Antonjusz) są wszystkie mieszaniną cech ujemnych i dodatnich. Co do trzech ostatnich byłoby zbyteczną rzeczą tego dowodzić. Brutusa szereg krytyków przedstawia jako ideał obywatela, czasem zapominając nawet zaznaczyć, że okazuje się on zupełnie niezdolnym do rozwiązywania problemów praktycznej polityki. Tymczasem jest on szlachetnym, lecz zarozumiałym doktrynerem. Sam Cezar został przedstawiony ujemnie i jakby umyśnie obniżony. Poeta zrobił z jego charakteru ofiarę na rzecz swego pesymistycznego nastroju, przez którego pryzmat ogląda kwestje polityczne. Może było to skutkiem tragicznego końca Essexa i wyroku, wydanego na jego wspólnika Southamptona. Dramat przedstawia nam zawziętą walkę, w której nikt nie ma za sobą słuszności.

Sceny zbiorowe z końca aktu III, stanowiące ambicję reżyserów, należą do tych, które ściągnęły na poetę gromy potępienia ze strony socjalistycznych myślicieli najnowszych czasów. Ale należy stwierdzić zwrot ku umiarkowaniu od czasu przedstawienia ruchawki Cade'a w *Henryku VI*, a psychologja tłumu, traktowana naukowo, potwierdzi nam szekspirowską. Jeżeli zaś zbadamy rzecz z historycznego punktu widzenia, dojdziemy do przekonania, że obraz ludu rzymskiego z I w. przed Chrystusem wypadł jeszcze zbyt dodatnio.

34. „Hamlet“. O sprawę stosunku między dwoma pierwszemi drukami Hamleta z lat 1603 i 1604 potrąciłem już, mówiąc o zaginionym dramacie Kyda. Nie mogę tu wdawać się w szczegółowe dociekania. *Quarto* z r. 1603, zgłoszone w r. 1602 w Cechu księgarskim, bez wątpienia jest już tragedją Szekspira w jej pierwotnej formie, wydaną źle i z lukami, następne drugą redakcją.

Dużo problemów tragedji dałoby się zadowalająco wyjaśnić dopiero na podstawie *Urhamleta*. Sławny monolog „Być albo nie być“ nie ma żadnego związku z akcją i udziałem w niej bohatera, który nie może żywić wątpliwości co do życia pozagrobowego, skoro niedawno z ust ducha słyszał o czyśćcu. Przemawia tu raczej sam poeta, malując równocześnie skłonność królewicza do metafizycznych dociekań. Tylko w odniesieniu do tego miejsca słuszne jest zdanie Tołstoja, że Hamlet nie ma żadnego charakteru, a przez jego usta przemawia Szekspir od siebie. Naturalnie jest jeszcze mnóstwo miejsc o podkładzie subjektywnym, lecz królewicz, wygłaszając myśli autora, nie wychodzi w nich poza własne pojęcia i poglądy.

Te są nam niewątpliwie znane. Natomiast przyczyny, dla których zwleka z czynem, pozostają niewiadomą, a naturalnie wskutek tego i cały charakter Hamleta jest wielkim znakiem zapytania. Od półtora wieku jest przedmiotem niezmiernie ożywionej dyskusji, na której odbijały się nie tylko kierunki filozoficzne, ale i bieżące wypadki dziejowe. Matlakowski z głębokim sarkazmem tłumaczy niemieckim krytykom z połowy XIX w., że Hamlet nic nie był winien niepowodzeniu ruchu wolnościowego w r. 1848.

Powstał szereg teoryj, tak z sobą sprzecznych, że np. jedni, zasugestjonowani niemiecką kopją *Urhamleta*, kładli nacisk na techniczne trudności dokonania zemsty na królu, mającym się na baczności i otoczonym swą szwajcarską gwardją, inni wahanie mściciela przypisywali wątpliwościom co do moralnego uprawnienia do przelewu krwi za krew. Ta sama rozbieżność zdań istnieje do dziś dnia. Bernard Shaw mówi w dedykacji *Człowieka i nadczowieka*, zestawiając Szekspira z Dickensem:

„Żaden z nich nie umiał sobie dać rady z poważnym, rzeczywistym charakterem; umieli przed sobą postawić figurę człowieka doskonale prawdopodobną; ale gdy przyszła chwila, by kazać jej żyć i poruszać się, odkrywali, o ile ich nie rozśmieszyła, że mają w rękach lalkę, i musieli wymyślać jakiś sztuczny zewnętrzny bodziec, któryby popchnął ją do działania. To jest słabą stroną Hamleta od początku do końca; nie ma on woli poza swemi wybuchami temperamentu. Naiwni czciciele wieszczów robią z tego zaletę w swoim stylu; głoszą, że sztuka jest tragedją niezdecydowania; lecz Szekspir wiedział, że wszystkie jego artystyczne projekcje natury ludzkiej mają tę samą wadę; ich charaktery i zachowanie odzwierciedlają życie; ich czyny są narzucone zzewnątrz, a ich siła w działaniu nazewnątrz jest groteskowo nie wystarczająca, chyba, że działanie to jest zupełnie konwencjonalne, jak u Henryka V“.

Jako *pendant* do tego zdania przytaczam pogląd amerykańskiego uczonego Stolla, który zwraca uwagę na to, że przez

pierwszych 150 lat istnienia tragedji nikt nie dopatrzył się w postaci Hamleta chwiejności i niezdecydowania.

U nas interesującą próbą rozwiązania zagadki był wstęp prof. Tretiaka do jego przekładu. Zdając sobie sprawę z istniejących trudności, p. Tretiak poradził sobie, oddzielając problem dramatyczny od artystycznego, w którym widzi ze strony poety „chęć stworzenia obrazu swojej własnej duszy w owej chwili".

Każdy z trzech wymienionych pisarzy ma nieco słuszności. Niepodobna jej też odmówić Goethemu, dla którego Hamlet jest naturą zbyt słabą do wykonania nakazanego czynu, i Bradley'owi, który przyczynę wahań Hamleta widzi w tem, iż królewicz utracił zdolność do działania już pod wpływem małżeństwa matki, bo to zabiło w nim wiarę w wartość całego świata i wtrąciło go w ubezwładniający pesymizm.

Cóż to wszystko znaczy? Czy naprawdę jest miejsce dla tylu teoryj? Niewątpliwie — żadna nie jest mylną i każda jest mylną, o ile rości sobie pretensję do tego, że jest jedyną. Wyniki wnioskowania muszą też być fałszywe, gdy, jak u nas przedewszystkiem Matlakowski, założeniem uczynimy wiarę w bezwzględną doskonałość utworu. Z tego, że *Hamlet* posiada wielką obfitość wspaniałych i głębokich ustępów, że pobudza do myślenia, jak żadne może inne dzieło literatury pięknej całego świata, nie wynika, aby jako całość był arcytworem bez jednego błędu. Nie mógł nim nawet być z powodu niejednolitości genezy, która na nim wycisnęła niezatarte piętno. Nie mógł być z powodu rozmyślnego zaciemnienia przez poetę całego szeregu kwestyj t. j. pójścia przez niego zbyt daleko w stosowaniu metody niejasności.

Mimo całej sympatji, jaką Szekspir żywi do postaci swego bohatera, trudno nie widzieć, że ten pod wpływem okoliczności popełnia czyny nieetyczne. Zabicie Polonjusza jest przypadkiem — ale Hamlet nie okazuje żadnego żalu. Również posłanie na śmierć Rosencrantza i Guildensterna nie da się usprawiedliwić. Wszakże królewicz nie ma dowodu na to, że znali treść listu i może ograniczyć się do własnej obrony... Jego postać jest więc poniekąd obrazem szlachetnej natury, spaczonej wskutek zetknięcia z życiem i nikczemnymi ludźmi.

Hamlet jest tragedją zemsty, gdyż Szekspir nigdy z niczego nie stwarzał, ale istniejące rodzaje i motywy uszlachetniał. I tu spróbował gotowy rodzaj twórczości dramatycznej i gotową sztukę pogłębić, pozostawiając żywioł krwawej sensacji i patetyczne tyrady, ale usuwając je na drugi plan, a kładąc nacisk na metafizyczną zadumę nad światem i ludzkością. Zamiar nie

udał się, ale tak lepiej, bo udany *Hamlet* byłby z pewnością niższy od tego, jakiego posiadamy.

35. **Pesymizm trzeciej epoki.** Mimo wielkiego objektywizmu, jakim naogół odznacza się Szekspir, trudno nie spostrzec, że właśnie w trzeciej epoce, która wydała jego najwspanialsze dzieła, najwięcej u niego podmiotowości. Wszystko nacechowane jest pesymizmem, który mógł płynąć albo z osobistych przeżyć, albo z refleksyj nad życiem i światem. Jeżelibyśmy, uwzględniając nastrój znacznej części sonetów, przychylili się do pierwszej alternatywy, musielibyśmy przypuścić, że powodem były przejścia natury erotycznej. Poeta wszedł w okres rosnącej sławy i materjalnego dobrobytu, zresztą widne w niektórych sztukach zakażenie wyobraźni obrazami zmysłowej rozkoszy w ich pierwotnej nagości, połączone ze wstrętem, który poeta odczuwa, a mimo którego nie może w danej chwili myśleć o czem innem, wskazuje na własne przeżycia jako źródło. Słusznie jednak zauważył Creizenach, że znaczna część sonetów istniała już w r. 1598 i 1599, a między niemi odnoszące się do rzeczywistej lub fikcyjnej tragedji miłosnej, około tego czasu zaś powstały najbardziej słoneczne komedje. Może więc przyczyną pesymizmu z podkładem płciowym była tylko obserwacja. Ta mogłaby szczególnie silnie działać, gdyby przedmiotem były osoby bliskie i przez to sąd nabrał zabarwienia uczuciowego.

36. **„Wet za wet".** Oba pierwiastki — pesymizmu i zmysłowego zakażenia wyobraźni — kojarzą się w komedjach tej epoki. Ich żywioł komiczny nie tryska niefrasobliwym humorem *Straconych zachodów miłości* i *Wieczoru Trzech Króli*, lecz polega raczej na przedstawianiu z brutalnym realizmem i szyderczem natrząsaniem się z natury ludzkiej najbrudniejszych stron życia, łączy się zaś zazwyczaj z przedmiotem prawie tragicznym, w którym również żądze zmysłowe odgrywają wybitną rolę. Tak jest w komedji Wet za wet *(Measure for Measure*, w tytułach dwóch istniejących przekładów polskich oddane szorstko *Miarka za miarkę)*. O ile idzie o głównego bohatera, tytuł jest niewłaściwy. Możnaby go uzasadnić tylko tem, że oszukano tego, który chciał oszukać. Zbrodnia Angela jednak, udaremniona przez księcia, lecz pełniona jako akt woli, zyskuje łatwo przebaczenie. Natomiast kara, jaka spotyka w podrzędnej akcji Lucja, jest co najmniej dostateczna, chociaż nie zadowala szeregu angielskich krytyków.

Harmonja między scenami komicznemi a dziejami Angela, Marjany i Izabelli oraz Klaudja i Julji przeczy przypuszczeniu, jakoby poszczególne partje sztuki pochodziły nie z jednego czasu.

Wspaniałe tyrady wierszowane mogły powstać tylko właśnie około roku 1604. Robią wrażenie, jakby poeta dlatego przedsięwziął opracowanie tematu Whetstone'a, ponieważ ten dawał mu pole do ich wprowadzenia. Wedle tych głębokich i wstrząsających ustępów (II, 2; III, 1) utwór wypadałoby nazwać dramatem lub tragikomedją. Widzieliśmy u Szekspira pesymizm polityczny i płciowy. Pesymizm ten przybrał w monologu Hamleta (III, 1) charakter metafizyczny, którego echem jest to, co mówi Klaudjo o życiu pozagrobowem. Ale tu poeta posuwa się dalej także w swej ocenie świata, mianowicie poddaje krytyce ziemską sprawiedliwość.

Zajęty temi kwestjami, resztę sztuki musiał napisać pośpiesznie i niedbale. Część ustępów poważnych jest słaba, komiczne postaci blade i odpychające, nawet z punktu widzenia etycznego można robić pewne zarzuty.

Kto wie, czy między *Promosem i Kassandrą* Whetstone'a a *Wet za wet* nie stoi jakieś opracowanie pośrednie. Naturalnie autorem jego nie musiał być Chapman, za czem oświadcza się Robertson. Sprzeczność w I, 2, na którą zwraca uwagę dla udowodnienia, ze sztuka jest przeróbką nie tylko wątku, ale i tekstu dawniejszej, można łatwo wytłumaczyć wydrukowaniem w *folio* dwóch ustępów: przekreślonego w rękopisie i mającego go zastąpić. Hipoteza Robertsona nie ma podstaw materjalnych, przyjęcie jej wyjaśniłoby jednak nierówności i błędy etyczne oraz estetyczne *Wet za wet*.

37. „Koniec dzieło chwali“. Dwie inne komedje tej epoki są zapewne nowemi opracowaniami wcześniejszych sztuk, a prędzej uzupełnieniem dawniej napisanych fragmentów samego Szekspira. Do pierwszych lat XVII w. należy w nich odnieść to, co zgodne jest z nastrojem poety w tym czasie. W komedji Koniec dzieło chwali *(All's Well that Ends Well)* prócz pewnych rymowanych ustępów także epizod, którego bohaterem jest Parolles, pochodzi widocznie z poprzedniej epoki twórczości.

Prof. Piniński bardzo słusznie zwraca uwagę, że dość niski poziom etyczny komedji należy przypisać wpływowi źródła, *Dekameronu*. Bertram jest odpychający — nie wtedy, gdy odtrąca Helenę i gdy dybie na cnotę Diany, ale wtedy, gdy chce się ratować rzuceniem na nią ohydnej potwarzy. Zachwyty niektórych krytyków nad Heleną, są również nieusprawiedliwione. W tytule słychać coś, jakby ironiczny sąd autora o własnym utworze.

Warto, jak to uczynił prof. Dyboski, zwrócić uwagę na demokratyczne poglądy, jakie poeta wypowiada przez usta króla

francuskiego, szczególnie w II, 3. Stanowią one ciekawe *pendant* do ustępów, na których podstawie Mazzini, Tołstoj i inni czynią z Szekspira zakamieniałego wstecznika, nie umiejącego spojrzeć w przyszłość.

38. „**Troilus i Kressyda**“. Niezwykle zawiła jest kwestja Troilusa i Kressydy. Można przypuszczać istnienie dwu redakcyj. Jedna z nich stałaby u początku, druga u końca okresu. Prócz tego jednak niektóre sceny V aktu albo wcale nie wyszły z pod pióra Szekspira, albo wyszły z pod niego jeszcze w okresie pierwszym. Natomiast sławne mowy Ulissesa, nacechowane spokojem bystrego obserwatora ludzi i życia, powstały zapewne około r. 1607, kiedy już przesilał się nastrój pesymistyczny, a postać Tersytesa jest jeszcze w pełni owocem tego nastroju. Nie można plugawego szydercy, lubującego się w brudzie i opluwaniu wszystkiego na prawo i na lewo, utożsamiać z poetą. W każdym razie stworzenie tej postaci było w związku z ówczesnem usposobieniem Szekspira.

Ile jest w *Troilusie i Kressydzie* żywiołu polemicznego, a nawet czy jest wogóle, to kwestja dotąd nierozstrzygnięta.

39. „**Otello**“. W *Juljuszu Cezarze* gorycz pesymizmu nie zniszczyła jeszcze była klasycznego spokoju, jaki nie opuszcza poety przez ciąg całego utworu. Więcej tego nowego pierwiastku w *Hamlecie*, zaczyna objawiać się i w stylu, mianowicie w wyborze porównań i przenośni, zabarwia pogląd na świat, a obok niego widne jest owo zakażenie wyobraźni zmysłowością z równoczesnem uczuciem wstrętu. Ono to nadaje zasadniczy ton scenie Hamleta z Ofelją (III, 1) i obłędnym majaczeniom Ofelji, z których nawet wysnuwano daleko idące wnioski o jej stosunku do królewicza. Nie ulega jednak wątpliwości, że Anglik, który chciał pojedynkować się o jej honor, byłby walczył za słuszną sprawę.

Dalej idzie poeta w następnych tragedjach. Cyniczny Jago rozkoszuje się brudem, a nie znajdując go tam, gdzieby go rad widzieć, wywołuje z własnego mózgu ohydne obrazy, które dla niego mają formę realniejszą, niż rzeczywiste zjawiska. Jego jadowita potwarz posługuje się tym samym środkiem z natychmiastowym skutkiem, bo mocą sugestji umie podrażnić odpowiednie centra w mózgu Otella. Zmysłowość zaznaczona jest silnie i u Emilji, i u Roderiga, wreszcie i u szlachetnego Kassja.

Jago parokrotnie mówi o pobudkach, popychających go do zbrodniczej intrygi, i każdym razem wymienia inne. Określono to doskonale jako „polowanie na motywy“ *(motive-hunting)*. Ostateczną przyczyną jest sama natura Jaga, „amatora tragedji w ży-

ciu". Chorąży poprostu bawi się cierpieniami, zadawanemi drugim, sama śmierć Desdemony zapewne, jak sądzi Bradley, nie jest jego zamysłem, ale konsekwentnym wynikiem intrygi, którego początkowo nie przewidział, ale na który musi przystać, bo cofnąć się niepodobna. Desdemona jest ideałem w stylu cierpliwej Gryzeldy. Jej bierność i pokora musi nieco drażnić nowoczesnego widza.

Tragedję cechuje od początku ponury koloryt. Kto wie, czy nie umyślnie poeta pierwsze i ostatnie sceny otulił cieniami nocy.

Źródłem była nowela Cinthia. Na scenie, a nawet między krytykami przeważa tradycja, czyniąca bohatera murzynem. Angielski wyraz *Moor* oznacza zarówno murzyna, jak Maura. Szekspir niewątpliwie miał na myśli to drugie znaczenie i jest na to dowód w tekście (IV, 2). Nie możnaby też wyobrazić sobie murzyna naczelnym wodzem Rzeczypospolitej Weneckiej. Inna rzecz, jak sobie Szekspir przedstawiał Maura.

40. „Król Lear". Jeszcze posępniejszy jest świat Króla Leara *(King Lear)*. Niema pod tym względem porównania z zachowanym anonimowym dramatem, który posłużył za źródło. Ten miał zakończenie szczęśliwe.

Tragedja Szekspira maluje w szeregu potężnych obrazów zerwanie wszystkich węzłów rodzinnych i społecznych, a ważnym czynnikiem jest występna miłość. Nigdzie z wyjątkiem w części tylko autentycznych *Tytusa Andronika* i *Drugiej części Henryka VI* oraz właśnie *Króla Leara* poeta nie wprowadził motywu zdrady małżeńskiej. Ohydne obrazy z zakresu życia płciowego pojawiają się w obłędnych majaczeniach króla, a w słowach jego: „Dobry aptekarzu, daj mi uncję piżma, abym uperfumował mą wyobraźnię", słychać nutę osobistą. I kara, jaką ponosi Gloucester za grzech miłosny swej młodości, jest może za ciężka. Poeta zaś podkreśla jeszcze ten wymiar sprawiedliwości. Widać to z zestawienia początkowej rozmowy, w której Gloucester mówi o pochodzeniu Edmunda i rozkoszuje się swawolnie przeszłością, ze słowami, jakie w V, 3 Edgar wypowiada do konającego brata:

> Bogowie sprawiedliwi i rozkoszne
> Przewiny nasze czynią naszej chłosty
> Narzędziem. Ciemne i występkiem tchnące
> Spłodzenia twego miejsce on opłacił
> Utratą oczu.

Punkt widzenia poety zbliża się do purytańskiej srogości.

Jest w tragedji i dużo metafizyki. Cały szereg miejsc zajmuje się kwestją stosunku bogów — czy Boga, któregoby w związku z tym problemem nie było wolno wymienić — do ludzi, ich cier-

pień i losów. Osoby sztuki mają różne poglądy religijne — skrzętnie zestawił je Bradley. Ci wierzą w gwiazdy, tamci w fortunę, inni w naturę t. j. właściwie w nic, inni w sprawiedliwe bóstwa. Gloucester wypowiada okropne słowa, że ludzie tem są dla bogów, czem muchy dla psotnych chłopców. A choć on sam później umiera uleczony z bezbożnej rozpaczy, to zakończenie sztuki tchnie pesymizmem. Giną wszyscy zbrodniarze, ale ginie i najszlachetniejsza postać, Kordelja. Dla Leara zgon jest wyzwoleniem — dopiero jednak wobec straty najmłodszej córki. Wina jego chyba dostatecznie zmazana została cierpieniem. Katastrofie dodaje okropności fakt, że poeta z namysłem widocznie zmienił treść starego dramatu. Słowem, jest cały *Lear* strasznem pytaniem metafizycznem, na które nie otrzymujemy odpowiedzi.

Tragedja zawiera ogólnie podziwianą postać wiernego „gorzkiego błazna“. Tradycyjny typ, wprowadzony, ale nie wyzyskany przez Greene'a i powtarzany przez dramaturgów elżbietańskich jako komiczny, a stojący zawsze właściwie poza akcją, Szekspir z niesłychanem mistrzostwem dostosował do ponurej całości. Trefniś nie wpływa na przebieg wypadków — a jednak nie można sobie bez niego wyobrazić *Króla Leara*. Los błazna pozostaje nam nieznanym. Ostatnie słowa, jakie wypowiada, są: „A ja pójdę w południe do łóżka“. Bradley przypuszcza, że błazen po okropnej nocy czuje się chorym i przepowiada własny zgon. Słowa Leara z V, 3 *And my poor fool is hang'd* odnoszą niektórzy do Kordelji. Jabym raczej wziął je dosłownie. Ale w tym wypadku nie znaczą, że błazen został powieszony. Powracający obłęd podsuwa królowi myśl, że każdy, ktokolwiek go kochał, musiał zginąć. Kajus (Kent) „umarł i zgnił“. Zupełnie podobnie rodzi się w chorym mózgu przeświadczenie, że błazen poniósł taką samą śmierć, jak Kordelja.

41. „Tymon Ateńczyk“. Zapewne tylko w części autentyczny jest Tymon Ateńczyk. Część szekspirowska, naogół trafnie oznaczona przez Deliusa, wygląda na wcześniejszą od *Makbeta*, gdyż pogląd na życie jest tu bardziej ponury, a pierwiastek zmysłowy silnie zaznaczony. Lecz bohater jest w stosunku do żądz cielesnych tylko surowym sędzią i bezlitosnym szydercą, nie dowiadujemy się o tem, aby im za czasów swego szczęścia ulegał. Treści dostarczył Lukjan, ale nie bez wpływu pozostał i Plutarch, z którego poeta wziął materjał do dwóch tragedyj rzymskich, napisanych pod koniec trzeciej epoki.

42. „Makbet“. Z końca okresu pochodzi Makbet *(Macbeth)*. Jedna z aluzyj wskazuje na powstanie sztuki po marcu 1606 r. Można przypuszczać, że poeta pisał z myślą o przedstawieniu

w obecności króla, gdyż jest tu cały szereg ustępów, pochlebnych dla Jakóba. Samo wprowadzenie czarów i czarownic dowodzi chęci utrafienia w gust bohatera sławnego procesu, w którym Jakób jako mniemana ofiara djabelskich praktyk odegrał rolę równie naiwną, jak okrutną. Słowa pierwszej czarownicy:

Popłynę tam na przełaku

dają się nawiązać do jednego ze szczegółów tej sprawy, znanej dobrze z zachowanych szkockich aktów kryminalnych.

Lecz realistyczne w gruncie rzeczy postaci czarownic poeta skreślić zdołał tak, że pojawia się czasem zdanie, jakoby były tylko uosobieniami pokus czy złych popędów natury ludzkiej. Należy stwierdzić, iż Makbet już przed spotkaniem z wiedźmami musiał marzyć o koronie i zapewne między nim a żoną była nawet mowa o osiągnięciu jej przy pomocy zbrodni, a następnie, iż on i Banko zupełnie inaczej reagują na przepowiednię.

Wizja królów jest aluzją do połączenia Anglji i Szkocji pod jednem berłem przez rzekomego potomka Banka, a wzmianka o leczeniu przez Edwarda Wyznawcę skrofułów dotknięciem ręki pojawia się dlatego, że przesądny i wierzący w boskie posłannictwo królów Jakób wznowił tę praktykę.

Zmysłowy nastrój znikł tu już, miłość nie odgrywa żadnej roli. Nowy jej, szlachetniejszy i piękniejszy obraz musiał jeszcze skrystalizować się w duszy poety. Forma świadczy o większej równowadze umysłu, lecz koloryt wciąż jest ponury, przyczem Szekspir po mistrzowsku zużytkował właściwości klimatu swej wyspy. Trudno uwierzyć, aby dramat był pisany dla odkrytego teatru, pozbawionego efektów świetlnych. Dzisiejsza reżyserja wyzyskuje scenerję gór szkockich.

I tu pesymizm bohatera, który skarży się na czczość życia, nazywając je (V, 5) opowieścią

Idjoty, pełną szału i hałasu,
A nie znaczącą nic,

gdzie indziej zaś (V, 3) wspomina o więdnących i opadających liściach, jest wypływem nastroju autora.

Źródłem był Holinshed. Jest rzeczą prawdopodobną, że sztuka mieści szereg drobnych wstawek, o które pewni krytycy podejrzewają Middletona. Na taką wygląda przedewszystkiem cała rola Hekaty.

43. „Antonjusza i Kleopatrę“ *(Antony and Cleopatra)* grano zapewne najpóźniej z samym początkiem r. 1607, gdyż pewien wpływ widoczny jest w dramacie Barnesa, wystawionym w lutym tego roku. I wedle wszelkich innych danych tragedja powstała

zaraz po *Makbecie*. Szekspir potępia tu miłość zmysłową, ale kreśląc ją, nie lubuje się w brutalnych obrazach i nie popada już w przykry nastrój fizycznego wstrętu. Temat zaś dawał do tego szerokie pole. Tymczasem skreślenie stosunku triumwira do królowej egipskiej obok czaru poezji odznacza się także ominięciem rażących szczegółów, nawet istniejących w źródle. Antonjusz jest w stosunku do Plutarcha nieco wyidealizowany, na postać Kleopatry złożyło się niezliczone mnóstwo subtelnych rysów. Jeżeli historja miłosna *Sonetów* jest prawdziwa, to poeta musiał zużytkować swoje wspomnienia. Ale zużytkował nawet w III, 3 próżność kobiecą Elżbiety, która wedle pewnych współczesnych pamiętników tak samo dopytywała się o wygląd Marji Stuart, jak tu Kleopatra pyta się o Oktawję. Obie główne postaci mimo swej lekkomyślności i pogoni za rozkoszą budzą sympatję i obie pod koniec oczyszcza cierpienie.

Mistrzostwo charakterystyki obejmuje wszystkie osoby aż do najpodrzędniejszych, a mimo szeregu anachronizmów przedstawienie epoki budzi niemniejszy podziw. Dramat zajmuje w twórczości Szekspira jedno z najwyższych miejsc, może nawet najwyższe. Niestety scenicznością ustępuje daleko słabszym.

44. „Korjolan“. Również na Plutarchu oparty Korjolan *(Coriolanus)* oznacza do pewnego stopnia powrót do starej techniki Marlowe'a, bo olbrzymia postać bohatera przysłania inne i wypełnia całą tragedję. Drugie miejsce zajmuje właściwie — lud rzymski. Wbrew często wygłaszanym poglądom poeta w przedstawieniu stosunku między nim a Korjolanem jest sprawiedliwy. Gdy bowiem bohater lży plebejuszów i okazuje im swą pogardę, przemawia nie autor, lecz osoba jego dramatu, człowiek wybitny, chorujący na niepohamowaną dumę, która ze zbawcy ojczyzny uczyni go jej zdrajcą. W obrazie zaś tłumu jedynie rys objawiającego się parokrotnie tchórzostwa przemawia za tem, iż poeta chciał go przedstawić w czarnych barwach. Odbiły się tu pojęcia, jakie wytworzył sobie na podstawie życiorysów Plutarcha, zużytkowanych w poprzednich dramatach rzymskich. Różnicę między wiekiem V a I przed Chr. z pewnością niebardzo odczuwał.

Złych instynktów w zachowaniu plebejuszów nie widać, niesprawiedliwymi stają się oni tylko pod wpływem trybunów, którzy są wybornie odczutemi typami nieuczciwych demagogów. Winy plebejuszów i Korjolana wyglądają na owoc głębokich rozmyślań nad złemi stronami rządów arystokratycznych i demokratycznych, o których poeta mógł tyle dowiedzieć się z Plutarcha.

Piękne postaci niewiast rzymskich świadczą o nadzwyczajnej intuicji. Hipoteza, że postać Wolumnji ma być wspomnieniem zmarłej w tym czasie matki poety, jest mocno fantastyczna. Dramat nosi cechy wielkiej dojrzałości, ale pozostawienie domysłom widza przemiany moralnej wygnanego Korjolana jest słabą stroną.

45. „Perikles“. Czwartą epokę rozpoczyna Perikles, nie mający nic wspólnego z wielkim Ateńczykiem. Jest to Apolonjusz z Tyru, znany oddawna literaturze angielskiej i opiewany, jak wiemy, przez Gowera. Zdaje się, że na krótko przed dramatem pojawiły się dwie wersje opowiadania. Późniejsza z nich (1608) zmienia już imię bohatera i treścią dość dokładnie odpowiada sztuce. W jego autorze, Jerzym Wilkins, wielu krytyków dopatruje się współpracownika Szekspira. Dramatu, drukowanego w r. 1609 pod nazwiskiem wielkiego poety, Hemminge i Condell nie umieścili w swem *folio*, ukazał się dopiero w trzeciem (1663/4) wraz z dodanemi sześciu innemi, które krytyka XVIII i XIX w. z wyjątkiem W. A. Schlegla i paru innych niemieckich romantyków zgodnie odrzuciła. Co do *Periklesa* jednak ustaliło się na podstawie kryterjów wewnętrznych przekonanie, że Szekspir jest autorem większości tekstu w aktach III i V. W rażących przyzwoitość scenach IV aktu Anglicy przeważnie widzą dzieło trzeciej ręki, podczas gdy niektórzy Niemcy mówią o nich nawet jako o typowo szekspirowskich — i kto wie, czy nie mają słuszności. Saintsbury, który zresztą skłania się do uznania dramatu w całości za szekspirowski, tak wyraża się o najlepszych scenach:

„*Shakespeare aut diabolus.* A musiałby być djabłem z najwyższego stopnia hierarchji piekielnej ten, ktoby podrobił scenę rozbicia okrętu“.

Całość jest niesłychanie luźna i nieskładna, technika wraca do starych wzorów, część bowiem niezmiernie obfitej akcji przedstawiono w pantomimach, które objaśnia lichym rymowanym wierszem Gower. Charakterystyka jest znikomo blada. Jakkolwiek zaś ta cecha nigdzie już nie przybierze takich rozmiarów, *Perikles* dzieli ją zarówno, jak niespoistość budowy, z większością utworów czwartej epoki. Po za tem reprezentuje tak, jak one, typ romansu dramatycznego, jednoczącego po latach cierpień rodzinę, którą życie rozdzieliło. Za dostateczny dowód, że całość nie wyszła z pod pióra Szekspira można uznać świadectwo wydawców pierwszego *folio*, poparte błędami dramatu.

46. „Cymbelin“ *(Cymbeline)* kojarzy mityczną historję angielską z nowelą Boccaccia i ma akcję, a raczej kilka akcyj niezmiernie powikłanych, trąci też epiką. Zbliża się do typu tragi-

komedyj Beaumonta i Fletchera, których wpływ odegrał tu być może pewną rolę. Natomiast jest rzeczą nieprawdopodobną, aby Fletcher oddziałał i na strukturę białego wiersza u Szekspira. Zbliżenie się poety do jego wersyfikacji należy raczej tłumaczyć naturalnym rozwojem w kierunku coraz większej swobody.

Przy braku zalet dramatycznych *Cymbelin* odznacza się wielkim czarem poezji, a Imogena, również bardzo zbliżona do nieskalanych bohaterek Fletchera, jest jedną z najpiękniejszych postaci kobiecych w literaturze światowej. Po za tem każda prawie z osób wydaje się jakby bledszą kopją lub powtórzeniem z pewnemi zmianami jakiegoś charakteru z poprzedniej twórczości Szekspira.

Sir Israel Gollancz uważa *Cymbelina* za utwór młodociany, dokończony czy uzupełniony przez poetę pod koniec życia. Hipoteza ta jest stanowczo błędna. Styl i wiersz nie wykazują różnic — z jednym wyjątkiem, który należy tłumaczyć inaczej. Mianowicie zjawa senna z V 4, napisana lichym wierszem rymowanym i z punktu widzenia akcji zupełnie zbyteczna, wygląda na obcą wstawkę, dodaną dla ożywienia taniemi efektami mocno niescenicznej sztuki. Takie też jest zdanie większości krytyków.

47. „Burza". Nie udało się dotąd odkryć bezpośredniego źródła Burzy *(The Tempest)*, ale istnienie takiej historji nie ulega wątpliwości i mamy oparty na niej wcześniejszy dramat niemiecki. Nie jest wykluczone, że Szekspir znał jego treść z opowiadania aktorów angielskich, którzy w tym czasie urządzali częste *tournées* po Niemczech. Czy *Burza* miała jaki związek z ciężkiemi przejściami ekspedycji morskiej Sir Jerzego Somersa koło Bermud (1609), rzecz dość wątpliwa. Była prawdopodobnie przeznaczona na uczczenie jakiegoś wesela i grano ją parokrotnie na dworze. Ażeby „maska", wpleciona w IV, 1 mogła być dziełem obcej ręki, przeczy jej organiczny związek z całością sceny i z następującemi wkrótce po niej wspaniałemi wierszami, zapowiadającemi, że, jak znikły postaci widowiska, tak znikną wspaniałe twory ludzkiej ręki i nawet sam glob ziemski.

Franciszek Wiktor Hugo, syn wielkiego romantyka, tłumacz Szekspira na francuskie, widzi w *Burzy* obronę t. zw. białej magji przed Jakóbem I i protest przeciw okropnościom procesów o czary. Prospero rzeczywiście jest postacią mędrca, który, jak brat Bacon, włada nad duchami, a nie za jakąś cenę sam oddaje się pod ich władzę, i w każdym razie twierdzenie, jakoby przedstawiał samego króla, jest bezpodstawne. Czy jednak poeta byłby odważył się na polemikę z monarchą, któremu nie-

dawno schlebiał w jego słabości, trudno przypuszczać. Zdaniu Hugo'a gorąco przyklasnął jego rodak Lefranc, ale ten wychodzi z założenia, że nie Szekspir jest autorem. Co do „protestu przeciw procesom o czary", to trzeba zauważyć, że słyszymy o czarownicy, o której widz XVII w. z pewnością pomyślał: „Szkoda, że jej nie spalili".

Lefranc wykazał pewien wpływ Ronsard'a, natomiast myli się, sądząc, że autor sympatyzuje z komunistycznemi fantazjami Montaigne'a, które wkłada w usta Gonzala (II, 1). Warto ten ustęp porównać z mową Ulissesa o hierarchji społecznej *(degree)*. Tam mówi znawca polityki i natury ludzkiej, tu poczciwy i pełen humoru starowina, który chce czemś zabawić ludzi strapionych, rozproszyć ich czarne myśli i oderwać je na chwilę od ciężkiego położenia. Sili się więc nie tyle na trafność, co na niezwyczajność koncepcji — i poeta bardzo zręcznie posłużył się tu Montaignem.

W przeciwieństwie do reszty utworów tej epoki *Burza* odznacza się klasyczną prawie prawidłowością budowy, zachowaniem jedności czasu, a częściowo i miejsca, wreszcie celowością wszystkich szczegółów. I charakterystyka jest wyrazistsza niż w innych sztukach z tego czasu, poezję zaś kilku ustępów można nazwać niezrównaną.

Podkład osobisty w postaci Prospera zapewne ogranicza się do tego, że postać ta odpowiada nastrojowi poety, czującego się coraz dalszym od gorączkowego chaosu życia i patrzącego nań z pewnej wysokości. Wbrew szeregowi krytyków nie widzę w Kalibanie symboliki. Wiersz w jego całej roli służy zapewne do odróżnienia dziko wzrosłego człowieka od szumowin wielkomiejskich, w których towarzystwo się dostał.

48. „Zimowa opowieść" *(Winter's Tale)* zupełnie inaczej przedstawia się i co do budowy i co do charakterystyki. Nowa i oryginalna jest tylko postać Autolika, którego imię wraz z zasadniczym rysem wziął poeta ze starożytnego podania, znanego sobie z Owidjusza. Wprowadził ją jakby dla zaznaczenia, że nie zatracił dawnego mistrzostwa w rysowaniu żywych ludzi. Ale też na tem koniec. Perdita czaruje nie tyle wyraźną indywidualnością, ile sielankowemi pięknościami swej roli, które potęgują wybornie dobrane zewnętrzne szczegóły i sytuacje. Niezłym szkicem charakteru z pomiędzy postaci ubocznych jest Paulina. Hipoteza, jakoby Hermjona miała przedstawiać żonę poety, który miał z nią połączyć się po latach niezgody i nieufności, jest bardzo nieprawdopodobna.

Ażeby źródło sztuki, *Pandosto* Greene'a, jak przypuszcza Caro, a powtarzają za nim Kożmian i Storożeńko, było echem

wypadków, zaszłych w XIV w. na Mazowszu, a opisanych przez Janka z Czarnkowa, trudno zgodzić się po porównaniu treści. Poeta bardzo trafnie usunął motyw występnej miłości ojca do niepoznanej córki. Użycie Czasu jako chóru między obu częściami sztuki (t. j. przed aktem IV) poddał Szekspirowi drugi tytuł *Pandosta*.

49. „Król Henryk Ósmy" *(King Henry the Eigth)* nie mógł w całości wyjść z pod pióra Szekspira. Bardzo możliwe, iż pisał on dramat o tym monarsze, stosując się do życzenia i potrzeby trupy — bo niepodobna przypuszczać, aby z własnego popędu wziął się do opracowania tematu tak drażliwego. Doszedłszy do kulminacyjnego punktu, nie mógł być szczerym, bo byłby zmuszony przedstawić wielki fakt dziejowy, reformację, jako wynik niepohamowanej żądzy Henryka i popadłby w konflikt z cenzurą. Przerwał tedy powoli postępującą pracę i oddał ją w ręce kolegów, a ci oddali ją Fletcherowi, będącemu już wówczas wybitnym dramaturgiem, nie czując się zaś na siłach do wykończenia sztuki w stylu prawdziwego dramatu historycznego, Fletcher rozsiał po niej efektowne sceny uroczystości i poetyczne rozmowy, robiąc z dwóch czy trzech aktów pięć. Tak mniej więcej rozwiązuje problem *Henryka VIII* Spedding — z tą różnicą, że przypisuje nieskończenie dramatu przez Szekspira jedynie nagłej potrzebie trupy, a nie uwzględnia trudności cenzuralnych. Badania nad metryką poszczególnych scen mówią to samo, gdyż rękę Fletchera łatwo poznać po obfitości żeńskich zakończeń i nadliczbowych zgłosek.

Podczas przedstawienia *Henryka VIII* w r. 1613 wskutek nieostrożności przy strzelaniu za sceną teatr Globe stał się pastwą płomieni.

50. Dramaty pseudoszekspirowskie. „Sir Tomasz More". O kilku sztukach, przypisywanych Szekspirowi, wspomniałem już poprzednio. Nie będę tu wyliczał wszystkich. Jest rzeczą możliwą, że poeta czasem poprawił jakiś utwór przed wystawieniem go przez Trupę Szambelańską.

Zapewne błędnie przypisują Szekspirowi autorstwo epizodu miłosnego w *Edwardzie III*, gdyż wiersz w tym epizodzie jest mniej więcej taki sam, jak w reszcie sztuki, a w stylu widać niewiększą różnicę, niż musi zachodzić między scenami, osnutemi na noweli Bandella, a scenami, opierającemi się na angielskich kronikach i malującemi prawie wyłącznie boje. Wiersz z jednego sonetu Szekspira jest widocznie poprostu ukradziony.

Pewne podobieństwa między buntem Cade'a w *Henryku VI* (Cz. II), a podobnym epizodem w Sir Tomaszu More, skłoniły

szereg krytyków do przysądzenia Szekspirowi udziału w tym dramacie.

Jest to typowy dramat biograficzny, naogół dość słaby. Zachował się on w rękopisie, w którym wyraźnie można rozróżnić kilka charakterów pisma. Są tu nadto uwagi cenzora. W r. 1874 wystąpił Simpson z twierdzeniem, że pewne ustępy należą do Szekspira. Spedding w roku następnym przyłączył się do Simpsona, ale ograniczył przypuszczalny tekst szekspirowski do trzech stron rękopisu. Wiek XX przyniósł dokładniejsze zbadanie sprawy. Naprzód oświadczył się za przyznaniem Szekspirowi 147 wierszy, pisanych „charaktem D", Tucker Brooke, wydawca *Apokryfów szekspirowskich* w r. 1908. W sześć lat po nim, opracowując dla *Shakespeare's England* artykuł o elżbietańskich charakterach pisma, Sir Edward Maunde Thompson oględnie i z zastrzeżeniami wypowiedział to samo zdanie. Na podstawie dalszych badań powtórzył je jeszcze w tymże roku (1915) w formie kategorycznej, a w r. 1923 wyszło wydawnictwo zbiorowe, poświęcone udowodnieniu, że Szekspir rzeczywiście napisał owych „147 wierszy". Autorami byli Alfred W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. Maunde Thompson, J. Dover-Wilson i R. W. Chambers. Trudno powtarzać szczegółowo ich wywody, oparte na charakterze pisma i jego podobieństwie do podpisów Szekspira, na przypuszczalnym związku charakteru z błędami druku w części kwartów szekspirowskich, na ortografji, na dziejach trup elżbietańskich, wreszcie na analogji między psychologją tłumu i poglądami społecznemi w 147 wierszach, a odpowiedniemi ustępami dramatów szekspirowskich — i wcześniejszych i późniejszych od *Sir Tomasza More*. Dość, że pogląd, poparty powagą tylu wybitnych uczonych, ma za sobą ogromnie dużo prawdopodobieństwa i bardzo mało brak mu do zupełnej pewności. Trzy strony, pisane „charakterem D" stanowiłyby tedy jedyny rękopis szekspirowski, pochodzący zapewne z r. 1593 lub 1594. Współautorami byli Munday i Dekker. Należy dodać, że cenzor nie pozwolił ostatecznie przedstawić rozruchów z r. 1517 na scenie i albo „147 wierszy" w przedstawieniu opuszczono, albo dramatu wogóle nie grano.

Narodziny Merlina *(The Birth of Merlin)*, drukowane po raz pierwszy w r. 1662 jako utwór Szekspira i Williama Rowley, są sztuką słabą, ale ciekawą, bo wyglądają na typowy owoc współpracownictwa kilku zawodowych dramaturgów, którzy podzielili się zadaniem częścią wedle scen i aktów, częścią wedle akcji, i stworzyli bardzo luźną całość. W szczególności warto zwrócić uwagę na sprzeczności w charakterystyce matki Merlina

Joasi. Autorzy silili się głównie na efekty sceniczne i operowali w tym celu zarówno rubasznością, jak czarodziejstwem. Rowley zapewne rzeczywiście napisał sceny komiczne, a nie jest wykluczone, że Szekspir dodał w paru miejscach niewielkie ustępy (V, 1?).

Wynikiem planowej współpracy byłaby podobnież tragikomedja, ogłoszona w r. 1634 jako utwór „pamiętnych znakomitości *(worthies)* swego czasu, p. Johna Fletchera i p. Williama Szekspira" p. t. Dwaj szlachetni krewniacy *(The Two Noble Kinsmen)*. Treść wzięta jest z *Opowieści rycerza* w *Canterbury Tales*. O ilebyśmy zawierzyli wydawcy, musielibyśmy przypisać Fletcherowi akcję poboczną. O tak widoczne, a przytem niezbyt zręczne naśladowanie scen obłędu Ofelji z pewnością nie można podejrzewać twórcy tej nieśmiertelnej postaci. Przytem pewne drastyczne szczegóły są typowo fleczerowskie. Reszta sztuki rzeczywiście mocno przypomina utwory z ostatniej epoki Szekspira — zarówno formą wiersza i obrazowaniem, jak lekceważeniem względów dramatycznych i obfitością lirycznych wylewów. Z krytyków, skłaniających się do przyznania znacznej części tekstu Szekspirowi, wymieniam Spaldinga, Dowdena, Saintsbury'ego i Langa. Warto dodać, że gdybyśmy zgodzili się z ich poglądem, musimy wykluczyć tożsamość *Dwóch szlachetnych krewniaków* z dramatem *Palamon i Archytas*, który notuje Henslowe pod r. 1594. W tym czasie Szekspir pisał zupełnie inaczej, a Fletcher miał lat 15.

Kryminalna Tragedja w Yorkshire *(The Yorkshire Tragedy)* w najlepszym razie mieści kilkadziesiąt wierszy Szekspira, a i to dość nieprawdopodobne.

51. Poematy Szekspira. Zapatrywania Anglików na twórczość epicką wielkiego dramaturga są poniekąd podyktowane przez cześć dla niego i nieco przesadzają wartość dwóch poematów, drukowanych w r. 1593 i 1594, a poświęconych Southamptonowi. Wcześniejszy z nich, Wenus i Adonis, wedle słów dedykacji jest „pierwszym dziedzicem" wyobraźni poety *(the firs heir of my invention)*. Na tem tle powstały najrozmaitsze pomysły co do młodych lat Szekspira, ale odbił się tu zapewne tylko współczesny pogląd, odsądzający utwory sceniczne od przynależności do literatury, zresztą można równie dobrze przypuścić, że Szekspir ma na myśli nie pierwsze swe dzieło wogóle, lecz pierwsze, które ogłasza drukiem.

U Owidjusza Adonis jest kochankiem Wenery, niema zaś wzmianki o jego obojętności dla rozmiłowanej bogini. Ginie na polowaniu od kłów dzika, jak u Szekspira. Jaki stosunek za-

chodził między poematem a pokrewnym utworem Henryka Constable, drukowanym w zbiorze *Helikon angielski* (1600), nie udało się dotąd wyjaśnić.

Sam temat *Wenery i Adonisa* razi trochę nowoczesnego czytelnika. Nie dość, że kobieta — i to bogini — wciąż narzuca się mimo oziębłości ukochanego. Ukochanym tym jest chłopiec, jeszcze nie zdający sobie sprawy, co to jest miłość, i parokrotnie zwraca uwagę na swą niedojrzałość. Wykonanie świadczy o wielkim talencie, ale nie o genjuszu, jak dramaty. Długie mowy Wenery posiadają wiele poetyckich zalet, ale nie są też wolne od przesadnych konceptów i miejscami nużą. Największą ozdobą są obrazki z natury, świadczące o zżyciu się z nią i bystrym zmyśle spostrzegawczym. Jedno i drugie przebija się także w doborze porównań i tropów. Lecz w należącej do Marlowe'a części *Hero i Leandra* więcej natchnienia i ognia, mniej nieco literackiej roboty.

Formą *Wenery i Adonisa* była zwrotka sześciowierszowa o schemacie rymów *ababcc*. W Lukrecji *(The Rape of Lucrece)* poeta uzupełnił ją siódmym wierszem i tym sposobem pisał czoserowskim *rime royal*. Widać tu większą pewność siebie i płynność, obok tego jednak daleko mniej szczerej poezji, a więcej retoryki. Całość jest rozwlekła. Pewien wpływ wywarła *Skarga Rozamundy* Daniela.

52. „Zakochany pielgrzym". Zbiorek Zakochany pielgrzym *(The Passionate Pilgrim* — Kasprowicz oddał ten tytuł *Wędrowiec miłości)* (1599) nosi cechy księgarskiego korsarstwa w najgorszym gatunku. Zawiera wiersze różnych autorów, między nimi i Szekspira, samotnie figurującego na karcie tytułowej. Są trzy liryki ze *Straconych zachodów miłości* i dwa sonety (138 i 144), które wydawca musiał dostać w odpisie, niezupełnie zgodnym z późniejszą formą. Kilka krótkich utworów na temat *Wenery i Adonisa* może również należy do Szekspira.

53. „Sonety". Treść. O krążących w odpisach Sonetach wspomina już Meres w r. 1598. Ukazały się jednak dopiero w r. 1609 razem ze Skargą kochanki *(A Lover's Complaint)*, o której powstaniu niewiadomo nic pewnego — podobnie, jak o alegorycznym wierszu Feniks i turkawka *(The Phoenix and the Turtle)*, drukowanym w r. 1601 razem z pewnym utworem Roberta Chestera. Autentyczność *Skargi* i *Feniksa* jest wątpliwa.

Wydanie *Sonetów* na pewno nie pochodziło od autora. Sławna ich dedykacja nie da się przełożyć z powodu wyrazu *begetter*, mogącego oznaczać twórcę czy źródło natchnienia, lecz także poprostu tego, który „życzliwemu awanturnikowi", księga-

rzowi Tomaszowi Thorpe dostarczył rękopisu. Tajemnicza ta osoba nosi tu miano *Mr. W. H.*

Pierwszych 126 sonetów zwraca się do mężczyzny. Poeta namawia go, aby wstąpił w związki małżeńskie i w potomstwie przekazał światu odbicie swej piękności. Ton zbliża się do skarg Romea na nieczułość Rozaliny, która ślubowała pozostać dziewicą *(Romeo i Julja, I, 1)*. I tak jednak Szekspir zapewni przyjacielowi nieśmiertelność w pieśni. Dalej odzywa się nuta wyrzutów. Można domyślać się, że przyjaciel uwiódł kochankę poety, ale ten mu przebacza. Znów następuje serja pochwał i obietnic nieśmiertelności. Lecz nastrój zwolna przechodzi w posępny. Tu znów przypomina się *Hamlet*. Sonet 66, jak monolog „Być albo nie być“, wylicza różne formy zła na świecie. Przyczyną smutku są zarówno te ujemne strony życia, jak i postępowanie przyjaciela. Łaską jego cieszy się jakiś wybitny współzawodnik, nad którym Szekspir na pewno góruje szczerością uczucia. Współzawodnik ów tworzy pod wpływem ukazującego mu się nocą ducha, który mu służy. Poeta z boleścią żegna przyjaciela, wyrzucając mu gorzko, że dusza jego pięknością nie dorównywa postaci. Wspomina o jego złej opinji i wzywa, aby nie usprawiedliwiał czynami krążących pogłosek. Tęskni za nieobecnym. Po pewnej przerwie zaczyna znów go opiewać. Jeden z sonetów (100) świadczy o upływie trzech lat znajomości. Inny (107) zawiera wiersze, z którychby wynikało, że przyjaciel został skazany na wieczyste więzienie, ale zaćmienie „śmiertelnego księżyca“ ocaliło go — i nadchodzą czasy szczęścia oraz pokoju. Poeta prawdopodobnie skarży się (110, 111) na swój zawód aktora, który, jak rzemiosło farbiarza, zostawia plamy na jego ręce. Pomiędzy przyjaciółmi powraca dawne uczucie, silniejsze nawet, niż było przed chwilową niezgodą. Poeta raz jeszcze przyrzeka druhowi nieśmiertelność.

Od liczby 127 zaczynają się sonety, pisane bezwątpienia do kochanki, mającej demoniczną władzę nad duszą ich twórcy. Przeklina on swą namiętność, ale nie ma siły pęt stargać. Kochanka jest, jak Rozalina w *Straconych zachodach miłości*, silną brunetką, zajmuje się muzyką, której Szekspir był gorącym lubownikiem. Nie wszyscy przyznają kochance urodę, a poeta oskarża ją o brzydotę moralną. Kochanka zdradza go z przyjacielem, mającym, jak się zdaje, na imię także William. Autor gniewa się na siebie samego, że „zarzuca kotwicę swych spojrzeń w porcie, gdzie wszyscy zawijają“, że kłamie przed kochanką i pozwala jej się okłamywać. Jak anioł i szatan, stoją przy nim jasnowłosy mężczyzna i smagła kobieta o kruczych

warkoczach. Lecz szatan kusi anioła, któremu zagraża upadek. Zrozpaczony poeta wzdycha do śmierci, jak do wyzwolenia, nie może jednak z serca wykorzenić miłości, chociaż dla niej stał się wiarołomcą, jak bohaterowie *Straconych zachodów miłości*, których dwa sonety zbliżają się treścią do 152-ego.

Dwa ostatnie (153 i 154) nie należą już do drugiego cyklu. Są podwójnem opracowaniem tego samego mitologicznego tematu.

54. Próby interpretacji. Co do osoby przyjaciela z pierwszego cyklu, identycznego zapewne z tym, który pojawia się i w drugim, są dwie teorje. Jedna widzi w nim *H*enryka *W*riothesley, hr. Southampton, druga *W*illiama *H*erbert, hr. Pembroke. Obie łączą ich inicjały z owym zagadkowym panem W. H. z dedykacji. Wywody żadnej z obu stron nie są przekonywające. Niema pewności, czy wszystkie sonety od 1 do 126 pisane są do mężczyzny i czy następstwo ich odpowiada intencjom autora. Przemawiałby za tem „sonet“ 126, stanowiący niejako epilog cyklu, co jest zaznaczone odmienną formą, bo ma tylko 12 wierszy, i to parzyście rymowanych. Ale poeta, jak wszystko wskazuje, sam nie przygotowywał wydania — chybaby umyślnie pragnął wprowadzić czytelnika w błąd lub ochronić się przed zarzutem niedyskrecji.

Kochankę z drugiego cyklu utożsamiano z damą dworu Marją Fitton. Pogląd ten usprawiedliwiałyby jej miłostki, ale przeczy mu istniejący portret. Była blondynką. Inni są za panią Davenant, właścicielką gospody, gdzie Szekspir miał zatrzymywać się podrodze, odwiedzając rodzinny Stratford. Lecz historję jej stosunku z Szekspirem wymyślił, zdaje się, syn jej, poeta i dyrektor teatru Sir William Davenant, który, jak Faulconbridge w *Królu Janie*, rad był kosztem honoru matki móc wykazać się wielkim ojcem. Wierzymy, że w żyłach jednego płynęła krew Ryszarda Lwie Serce, ale mniej prawdopodobne wydaje się nam, że drugi był synem Szekspira.

Tak samo ma się rzecz z innemi szczegółami. W owym poecie rywalu, utrzymującym stosunki z duchami, jedni widzą Jerzego Chapmana, drudzy Barnabę Barnesa, inni jeszcze Bena Jonsona. Sonet 107 ze wzmianką o więzieniu, na jakie został skazany ktoś autorowi drogi, — bo niema tu wyrazu *friend*, lecz dwukrotnie powtarza się *love* (miłość, kochanka, ukochany), — i o „zaćmieniu śmiertelnego księżyca“ dość przekonywająco odnoszono do Southamptona, wyzwolonego z murów turmy przez zgon Elżbiety, którą w poezji tak często nazywano Dianą lub

Cynią. Następne wiersze byłyby panegirykiem na cześć Jakóba I, któremu poeta w *Makbecie* nie szczędził komplementów.

Jedne i drugie sonety mogły nie mieć podkładu osobistego, jeżeli poeta pisał je czyto dla drugich na ich prośbę, czy też dla własnej przyjemności, przenosząc się w cudze położenie lub przedstawiając fikcyjne uczucia, jak to czynił w dramatach. Nie wydaje się to zbyt prawdopodobne, gdyż większość sonetów nacechowana jest szczerością. Niektóre jednak rzeczywiście mogą nie odnosić się do własnych przeżyć Szekspira. Zresztą poeci budują czasem całe gmachy fikcji na bardzo nikłych podwalinach rzeczywistości. Dowodem *W Szwajcarji* Słowackiego.

Czujemy związek między wyznaniem popełnionego wiarołomstwa a *Straconemi zachodami miłości*, między niewiernością przyjaciela a *Dwoma panami z Werony*, między zdradą kochanki a *Troilusem i Kressydą*, między zarzutami, czynionemi czarnej kochance, a całym nastrojem trzeciej epoki, między szeregiem drobniejszych motywów w *Sonetach* a różnemi miejscami w dramatach. Lecz do ostatecznego wykazania takiego związku, do uzmysłowienia sobie szczegółów brak materjału biograficznego. Każda nowa próba rozwiązania zagadki właściwie tylko coraz wyraźniej stawia przed oczyma jej trudność.

55. „Sonety" jako dzieło sztuki. *Sonety* zawierają pewne szczegóły, nie odpowiadające dzisiejszemu smakowi. Samo uczucie egzaltowanej przyjaźni, równej miłości lub silniejszej nad nią, jest dla nowoczesnego czytelnika czemś obcem, zgadza się jednak z pojęciami renesansowemi, na których odbiły się ideały starożytne. Można powołać się na analogję z sonetami Michała Anioła. Lecz przypuszczano i podkład homoseksualny. Oskar Wilde napisał nowelę, której podstawą jest hipoteza, że „p. W. H." był chłopcem, grywającym role kobiece. Wprawdzie twórcą tej hipotezy jest monomanjak, posuwający się ostatecznie dla jej poparcia materjalnym dowodem do fałszerstwa, ale autorowi szło najwidoczniej o wypowiedzenie swej myśli w oględnej, półironicznej formie. Zresztą możemy tu poprostu widzieć sądzenie drugich według siebie. Ów ton uwielbienia dla mężczyzny i wysławiania jego fizycznej piękności nie jest w literaturze elżbietańskiej odosobniony. Przemawiał nim do patrona niejeden literat, jakkolwiek żaden nie zdobył się na taki zapał i tak piękną formę.

Nie mogą dziś podobać się dwa sonety (135 i 136), będące jednym ciągiem igrania wyrazem *Will* (wola, testament i zdrobniałe imię William), tak samo przenośnie, trącące prawnemi transakcjami, i wiersze, głoszące, że są wonności milsze od oddechu kochanki (130).

Z drugiej strony niektóre sonety, zwłaszcza z drugiego cyklu, mają subtelność, która znajduje silny oddźwięk właśnie w duszy nowoczesnego czytelnika. Poza drobnemi skazami oba cykle skrzą się blaskiem prawdziwej poezji i mają wysoką wartość same w sobie — to jest bez względu na podkład autobiograficzny i krytyczne dociekania. Oceni ją każdy, kto przystąpi do lektury bez „mędrca szkiełka i oka“. Z pewnością również stwierdzi w ich większej części szczerość uczucia. Nie należy jednak zapominać, że w porównaniu z dramatami *Sonety* mają tylko podrzędne znaczenie.

56. Pośmiertne dzieje Szekspira. Wiek XVII i XVIII. Twierdzenie, jakoby Szekspir przez przeciąg stu lat zgórą był w swej ojczyźnie zapomniany, a w połowie w. XVIII wielki aktor Garrick wskrzesił kult jego genjuszu, wypowiedziane u nas np. przez Bogusławskiego w przedmowie do przeróbki *Hamleta* i nieraz bezmyślnie powtarzane, jest efektownym, a z gruntu fałszywym frazesem. Zaledwie po wojnie domowej spłynęła fala puryianizmu i wrócili Stuartowie, a z nimi zamiłowanie do teatru, dzieła poety pojawiły się na scenie. Natomiast niezupełnie zdawano sobie sprawę z jego wyższości nad współczesnymi. Z tych Fletcher i Jonson byli wśród ogółu popularniejsi. Zepsutemu smakowi czasów restauracji nie odpowiadał zdrowy pokarm Szekspira. Charakterystyczne pod tym względem są zapiski Pepysa.

Wynikła stąd jeszcze jedna fatalna anomalja. Przez długi czas grywano Szekspira tylko w przeróbkach. Bywało też, że stosowano do niego jego własną metodę i pisano sztuki, oparte na jego utworach. Dryden i inni przerabiali i poprawiali — przeważnie naprawdę po barbarzyńsku — zachowując na afiszu nazwisko Szekspira. Ale tradycja szekspirowska istniała, a koło postaci poety zaczęła tworzyć się legenda, będąca wyrazem głodu wiadomości o życiu tego, którego dzieła, choć okaleczone, stanowiły tak ważną część repertuaru. Jedna po drugiej powstawały anegdoty i dopiero druga połowa XIX w. miała je usunąć.

57. Wydania dzieł. I czytająca publiczność najwidoczniej łaknie nowych wydań, skoro w trzy lata po restauracji ukazuje się trzecie *folio* (1623—1632—1663/4) — z sensacyjnym dodatkiem siedmiu dramatów, z których krytyka częściową autentyczność przyznała tylko *Periklesowi*. Po czwartem *folio* z r. 1685 przychodzi kolej na pierwsze wydanie z aspiracjami krytycznemi (1709). Jest ono zasługą Mikołaja Rowe, który rozpoczyna długi szereg zasłużonych pracowników, dążących do oczyszczenia tekstu z błędów. Naukowo traktuje rzecz pierwszy Theobald (1726). Ten starannie porównywa znane sobie *folia* i *quarta*, posługując

się także często własną bystrością. On to np. na podstawie Holinsheda przywrócił czarownicom w *Makbecie* nazwę sióstr przeznaczenia — lub może raczej „znających przeznaczenie“ *(weird sisters* — w *folio: weyward* = kapryśne!). Dzieło prowadzi dalej między innymi Dr. Johnson (1765), metodę jego ulepsza tytan mrówczej pracy Capell, po nim idą Steevens, Malone i inni.

Wiek XIX przynosi coraz lepsze wydania Halliwella, Niemca Deliusa, Dyce'a, wreszcie znakomite Clarke'a i Wrighta *(The Cambridge Shakespeare)* z lat 1863/6 i równie dobre późniejsze, równocześnie zaś wychodzą liczne doskonałe przedruki *quartów* i *foliów* oraz popularne zbiorowe wydania, poprawne i tanie. Zarówno warjanty, jak objaśnienia pomieścił w swych niezwykle starannych wydaniach poszczególnych sztuk Amerykanin Furness *(Variorum Shakespeare)*. Dzisiejsza krytyka tekstu postępuje nieco za śmiało.

58. Fałszerstwa. Pole naukowych badań nad życiem poety długo leży odłogiem. Pierwsze próby biograficzne są właściwie tylko zbiorem anegdot i przypuszczeń. Mglistość wszelkich wiadomości umożliwia nawet fałszerstwa. Pod koniec XVIII w. niejaki Ireland występuje ze znalezionemi rzekomo rękopisami Szekspira, zawierającemi i nieznany dramat *Vortigern*. Malone z łatwością demaskuje oszusta i wywołuje nawet publiczne przyznanie się do winy. Ale w r. 1852 wybitny krytyk Payne Collier ogłasza, że w nabytym przez siebie egzemplarzu *folio* z r. 1632 spostrzegł cały szereg poprawek i notatek, pochodzących z pierwszej połowy XVII w., a rzucających pewne światło także na życie poety. I to odkrycie okazuje się oszustwem. Nasze czasy mają również swoje sensacje tego rodzaju, ale celem jest dla odmiany wykazanie przy pomocy materjalnych dowodów, że autorem dzieł Szekspira był kto inny.

59. Szekspir na stałym lądzie Europy, szczególnie w Niemczech. Tymczasem sława poety wypełniła już i kontynent. Sztuki jego grywano w Niemczech jeszcze za życia autora, a wpływ ich daje wykazać się i w niemieckiej i w holenderskiej literaturze XVII w. W pierwszej połowie następnego zaznajamia z Szekspirem Francję i inne kraje Voltaire, który, znając tylko kilka utworów, a stojąc na stanowisku pseudoklasycznem, potępia go wprawdzie i nazywa pijanym barbarzyńcą *(un sauvage ivre)*, ale nie jest zupełnie ślepy na sceniczne efekty i poetyckie zalety, a sam w kilku dramatach korzysta z motywów szekspirowskich, w *Śmierci Cezara* popełnia plagjat na mowie Antonjusza *(Juljusz Cezar*, III, 2). Surowy sąd Voltaire'a wywołuje polemikę we Francji, Włoszech i Niemczech, gdzie Jan Eljasz Schlegel występuje z mody-

fikacją jego poglądów, dając tym sposobem początek bogatej literaturze szekspirowskiej swego kraju. Już przed połową XVIII w. pojawiają się pierwsze francuskie i niemieckie przekłady, bardzo zresztą niedokładne, będące raczej przeróbkami.

Podczas gdy we Francji Voltaire i fanatycy jego powagi walczą jeszcze z ludźmi mniej uprzedzonymi, na prawym brzegu Renu występuje Lessing, głosząc wielkość Szekspira, wychodzą przekłady, romantycy zaczynają naśladować dramaty angielskiego poety. Czynią to początkowo niezbyt szczęśliwie, o czem zaświadczyć może *Goetz von Berlichingen*, dość typowy okaz dramatu z *Sturm- und Drangperiode*. Lecz autor jego zapisuje się także w dziejach krytyki szekspirowskiej uwagami o *Hamlecie* w *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Idąc w ślady Lessinga i Herdera, W. A. Schlegel i inni roztrząsają estetyczną wartość dzieł poety, a po ich romantycznych uogólnieniach następuje nacechowane niemiecką pedanterją wgryzanie się ich następców w zagadnienia szekspirowskie. Lecz W. A. Schlegel czyni dla kultu Szekspira w swej ojczyźnie coś więcej, ogłasza przekład połowy dramatów, który dzięki pokrewieństwu języków i znakomitym zdolnościom tłumacza jest najlepszą wogóle pracą tego rodzaju. Największy poeta Anglji staje się dzięki niemu prawie niemieckim klasykiem. Niemieccy historycy literatury poświęcają Szekspirowi może więcej czasu, trudu i zapału, niż któremukolwiek z własnych pisarzy. Szekspir stał się mostem, łączącym oba narody, i gdyby nie on, społeczeństwo angielskie byłoby z pewnością w naszych czasach silniej reagowało na filogermańską politykę swych mężów stanu, niewątpliwie fatalną dla państwa.

Romantyzm zmienił i we Francji poglądy na wielkiego poetę. Ale literatura dramatyczna posiadała tam już swoje arcydzieła w zupełnie odmiennym stylu, a przytem działały także różnice rasy i historji. Wpływ Szekspira we Francji nie doszedł nigdy do takich rozmiarów, jak choćby u nas. Lecz niektóre prace krytyczne francuskie mają wysoką wartość.

60. Angielska krytyka XIX i XX w. We własnej ojczyźnie poety z początkiem XIX w. nowy okres badań nad Szekspirem rozpoczęły wykłady Coleridge'a, wykazujące pewien wpływ Niemców, i rozprawy innych romantyków. Potem przyszła bardziej analityczna działalność znakomitych uczonych, którzy wyłącznie lub prawie wyłącznie poświęcili się temu przedmiotowi — Halliwella-Phillipsa, Spaldinga, Furnivalla i szeregu innych. Na krótko przed połową wieku zaczęto krytyczniej zapatrywać się na materjał anegdotyczny i budowane na nim biograficzne koncepcje. Rok 1874 przyniósł pracę Furnivalla, stosującą systema-

tycznie do chronologji dramatów probierze metryczne, pewniejsze od anglistej tradycji, a czasem nawet od estetycznej oceny, której zawodność w niektórych wypadkach może dobrze unaocznić fakt, że wielki poeta Coleridge *Periklesa* i *Burzę* zaliczał do najwcześniejszych utworów.

Przetrząśnięto różne archiwa i księgi urzędowe, szukając realnych danych o życiu poety. Rzeczywiście udało się wydostać z nich pewną ilość szczegółów. Równocześnie zrobiono bardzo wiele i w innych kierunkach. Każda kwestja, odnosząca się do Szekspira i jego dzieł lub czemś z niemi związana, posiada całą literaturę. Wartość poszczególnych prac jest naturalnie nierówna, a niektóre — np. dotyczące religijnych poglądów Szekspira, z którego jedni robią purytanina, drudzy ateistę — sprzeczne są poprostu ze zdrowym rozsądkiem. Wypada również żałować, że dwaj z najzdolniejszych krytyków drugiej połowy XIX w., Fleay i Simpson zeszli na bezdroża fantastycznych kombinacyj — tak, że lektura ich genjalno-obłąkańczych pomysłów może być pożyteczna tylko dla ludzi bardzo trzeźwych i dobrze obeznanych z przedmiotem. Coś podobnego możnaby powiedzieć i o ich duchowym spadkobiercy Robertsonie.

Pewną ilość wartościowych dzieł podam w bibljografji. Tu ograniczę się do stwierdzenia, że z życiorysów poety obecnie najbardziej rozpowszechniona jest książka Sir Sidney'a Lee, a dział estetyczny reprezentują Dowden, Swinburne — sam wielki poeta — Bradley i inni. Wybitne stanowisko zajęła także krytyka amerykańska. Rzecz interesująca, że między Amerykanami nie spotyka się tak powszechnego w Anglji typu sumiennego badacza, który nie sili się na efektowne uogólnienia lub mające wywołać przewrót hipotezy, lecz pracowicie zestawia i wyświetla szczegóły i tym sposobem tworzy rzecz nieraz bardzo wartościową. Za oceanem pojawiają się z reguły albo płytcy blagierzy, schodzący na manowce sensacji, albo naprawdę wielcy uczeni. Środka niema.

61. Szekspir na scenie naszych czasów. Na scenie do dziś dnia przeważnie zmienia się i opuszcza za dużo. W przedmowie do *Trzech sztuk dla purytanów*, zawierających także sztukę *Cezar i Kleopatra*, która ma wedle intencji autora rywalizować z Szekspirem, krytykuje go Bernard Shaw z wielką dozą lekkomyślności. Na temat sceny powiada jednak bardzo słusznie:

„Jest znamiennym faktem, że tymi, co kaleczyli Szekspira, tymi, co nie dali się przekonać, że Szekspir znał się na swem rzemiośle lepiej od nich, byli zawsze najfanatyczniejsi jego wielbiciele. Ś. p. Augustyn Daly nie uważał za zbyt wygórowaną żadnej ceny, gdy szło o pomnożenie zbioru jego pa-

miątek szekspirowskich, ale przygotowując dla sceny dramaty Szekspira, wychodził z założenia, że Szekspir był partaczem, a on sam jest artystą".

Nie samo jednak traktowanie tekstu może świadczyć o większym lub mniejszym pietyzmie względem poety. W ostatnich czasach zdarzają cię coraz częściej barbarzyńskie eksperymenty z Szekspirem. Wybitna i sławna tragiczka Sybilla Thorndyke wyreżyserowała w r. 1923 *Cymbelina* dla New Theatre, kreśląc bardzo mało, może nawet zbyt mało, aby przeciętny widz mógł nie czuć się znużonym. Równocześnie jednak zaaprobowała — a może sama wymyśliła — futurystyczne stroje i dekoracje, a z bitwy pozwoliła zrobić jakąś dziwną gimnastykę rytmiczną pocieniku.

Sądziłbym, że najlepszy system wystawiania Szekspira musi polegać na skombinowaniu elżbietańskiej prostoty z dzisiejszemi pojęciami o reżyserji, t. j. na zachowaniu wielkiego umiarkowania w użyciu efektów wzrokowych — tak czynił Gordon Craig, — na grze równocześnie w miarę realistycznej i deklamatorskiej — bo nikt nie dowiedzie, że dźwięczne tyrady były pisane poto, aby wiersz ich ze sceny brzmiał, jak proza, — wreszcie na skromnem użyciu kreślącego ołówka. Jest faktem, że scena elżbietańska miała swe skrócenia, więc są one i dzisiaj dopuszczalne, bo nie trzeba być bardziej katolickim od samego papieża. Strzeżmy się tylko przesady w każdym kierunku.

62. Szekspir w Polsce. Do Polski wiadomość o istnieniu Szekspira przedostała się z Francji w drugiej połowie XVIII w. Stanisław August tłumaczył urywkowo *Hamleta* — na francuskie, Zabłocki oparł jedną ze swych komedyj *(Samochwała czyli Amanta-Wilkołaka*, granego po raz pierwszy w r. 1782) na francuskiej przeróbce *Wesołych kobiet z Windsoru*, Trembecki sparafrazował monolog „Być albo nie być", biorąc go także z drugiej ręki. Bogusławski zaznajomił publiczność teatralną z *Hamletem*, naturalnie także mocno przetworzonym wedle recept francuskich i niemieckich (najpóźniej w r. 1797). Pojawił się też na scenie szereg innych przeróbek.

Romantycy szerzyli entuzjazm dla Szekspira, ale z entuzjazmem nie szła w parze jego znajomość. O wpływie, jaki wielki Anglik wywarł na twórczość dramatyczną Słowackiego, nie trzeba się chyba rozpisywać. Rok 1840 przyniósł pierwsze prawdziwe przekłady, pióra ks. Hołowińskiego, w ślady jego idą ks. Jankowski, Komierowski i wyżej od nich stojący Pajgert. Jeszcze przed nimi snuł Korzeniowski rozległe plany, ale skończył na jednym dramacie — niewątpliwie z wielką stratą dla naszej literatury. Dopiero w latach siedmdziesiątych wychodzi całkowite wydanie dramatów pod redakcją Kraszewskiego, a w przekładach

Stanisława Koźmiana, Józefa Paszkowskiego i Ludwika Ulricha. Ten przyswoił językowi naszemu wszystkich 37 sztuk, a po r. 1877 wyszły jeszcze trzy zbiorowe wydania. Sonety i poematy przełożył Kasprowicz, który również ma przygotowane nowe tłumaczenie wszystkich dramatów.

Na polu krytyki zrobiono niewiele. Wstępy Kraszewskiego wykazują dużo dobrych chęci i talentu, mało przygotowania. Na poziomie naukowym stoją dopiero wstępy prof. Dyboskiego w wydaniu z r. 1912, oparte na bardzo gruntownej wiedzy. Poza paru jego rozprawami, a także pracami Spasowicza i Matlakowskiego o *Hamlecie* trudno wymienić cokolwiek z rzeczy przedwojennych, bo to, co pozostaje, albo należy do dziedziny popularnej, albo przy pretensjach naukowych wykazuje zbyt poważne braki. Zdaje się, że odzyskanie państwowego bytu, ożywiając nasze stosunki z Zachodem, i pod tym względem stało się bodźcem do wydatniejszej twórczości. Ostatnie lata przyniosły obszerną i wartościową pracę o Szekspirze prof. Pinińskiego oraz dobre wydania kilku dramatów prof. Andrzeja Tretiaka. Można mieć również nadzieję, że prof. Dyboski rozwinie w większem dziele swój oryginalny pogląd na całą twórczość poety, narazie tylko naszkicowany w polskiej i angielskiej broszurze.

W olbrzymiej bibljografji V tomu *Cambridge History of English Literature* (1910) rubryka, poświęcona razem Polsce i Rosji (!), obejmuje poza Kraszewskim jedynie rozprawkę L. Bernackiego, drukowaną w *Shakespeare Jahrbuch* w r. 1906, o Stanisławie Auguście jako tłumaczu Szekspira. Wydana w r. 1923 książka Mrs. Allardyce Nicoll *Shakespeare in Poland* ma wartość informacyjną jedynie dla Anglików. Tu naturalnie spotykamy się z obfitszą bibljografją.

63. Ataki na autorstwo Szekspira. Historję dzieł poety należy uzupełnić jednym szczegółem:

W r. 1856 Miss Delia Bacon wystąpiła z twierdzeniem, że dzieła, przypisywane Szekspirowi, wyszły z pod pióra lorda Franciszka Bacona z Verulamu. Dała tym sposobem początek ruchowi, uważanemu przez uznane powagi za herezję. Po dziś dzień pojawiają się prace, przeważnie pozbawione wszelkiej naukowej wartości, pisane dla udowodnienia, że wielkim dramaturgiem był nie „człowiek ze Stratfordu“, lecz ktoś inny, mianowicie ten lub ów członek arystokracji angielskiej z czasów Elżbiety i Jakóba I. W r. 1918 wyszła pierwsza książka „heretycka“, napisana przez prawdziwego uczonego i oparta na gruntownych badaniach. Autorem był Abel Lefranc, profesor Collège de France i wybitny znawca literatury francuskiej XVI w. Zgromadził całe mnóstwo

materjału, mającego przemawiać za tem, że aktor William Szekspir rodem ze Stratfordu nie był zdolny do stworzenia dzieł, łączonych dotąd z jego nazwiskiem, a występował jako ich pozorny autor w porozumieniu z rzeczywistym, mianowicie z Williamem Stanley, szóstym hrabią Derby. Lefranc nie udowodnił swej tezy, a na mylną drogę popchnęło go zapewne niedostateczne wniknięcie w całą literaturę elżbietańską, bez której gruntownej znajomości nikt dziś nie powinien pisać o Szekspirze. Nie próbował widocznie stosować analogji między autorem dzieł Szekspira, a innymi współczesnymi dramaturgami. Ta byłaby mu dała odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście pierwszy o wiele góruje nad drugimi wykształceniem z różnych dziedzin, a szczególnie z dziedziny polityki, sztuki wojennej i muzyki, oraz znajomością życia sfer najwyższych. Lefranc stanowczo fałszywie sobie na to pytanie odpowiedział. Prócz tego nie usiłował obalić istniejących bądź co bądź faktów, które przemawiają za Szekspirem. Mimo to dzieło jego w pewnych drobnych szczegółach ma pozytywną wartość — ale przedewszystkiem zaleca się wartością negatywną. Nie tylko stanowi odstraszający przykład aprioryzmu, po za tem jeszcze udowadnia istnienie zagadki — tylko, że zagadka ta brzmi nie „Kto był autorem dzieł, przypisywanych mylnie Szekspirowi?“, lecz „Jaki związek zachodzi między dziełami Szekspira a jego życiem, a raczej temi niewielu faktami, jakie znane są nam z jego życia?“

Pomijam tu inne sensacje lat ostatnich, jak odkrycie rzekomego kryptogramu Bacona i t. zw. *Rękopis northumberlandzki*, który także jest zapewne fałszerstwem jakiegoś bakonisty, a zajmę się tą zagadką.

64. Charakter Szekspira rzeczą podrzędną. Anglicy uważali najczęściej za swój obowiązek ani na chwilę nie dopuścić myśli, aby ich największy genjusz mógł nie być człowiekiem wielkiego i szlachetnego charakteru. Ich wywody w tym duchu cechuje prawie zawsze dobra wiara. Czy jednak mają słuszność? Może — a może należałoby tu odwrócić zdanie Kochanowskiego, że tylko poeta powinien odznaczać się statecznością, a „rym ujdzie i wszeteczny“. Bo ostatecznie Szekspir, jako człowiek, mógł być chciwym parwenjuszem, złym mężem i bezwzględnym wierzycielem. Niema na to dowodów. Ale jeżeliby tak rzeczywiście było, między jego życiem a dziełami musiałby istnieć ostry rozdźwięk. I tak zdarza się na świecie. Nie trzeba tego dowodzić polskiemu czytelnikowi, który w swej literaturze ma dość wybitne postaci, skażone plamą systematycznej służby szpiegowskiej za judaszowe srebrniki państw zaborczych.

Nie można jednak z dość silnym naciskiem zwrócić uwagi na to, że sam charakter Szekspira jest rzeczą ciekawą, ale niewątpliwie podrzędną. Może poeta pod wpływem twardych warunków życia i jego pokus nie zawsze postępował zgodnie ze swym własnym poglądem na świat, widnym w utworach. W każdym razie ten jest dla historji literatury znacznie ważniejszy.

65. Pogląd Szekspira na świat. Błędy ekstremistów. Na temat Szekspira napisano może więcej, niż na jakikolwiek inny. Część tej obfitej literatury ma charakter czysto panegiryczny, a i rozprawy, traktujące przedmiot bardziej rzeczowo, nie są i często nie mogą być zupełnie wolne od takiego tonu, zupełnie zrozumiałego wobec wartości dzieł poety. Lecz entuzjazm krytyków w połączeniu z entuzjazmem całego wykształconego społeczeństwa angielskiego i niemieckiego i z entuzjazmem, jaki gdzie indziej zrodziła epoka romantyczna, miał jeden zły skutek. Oto zaczęto Szekspira uważać za najbardziej wyjątkowy umysł w dziejach ludzkości, przypisując mu, jak Homer Kalchasowi, coś nakształt wszechwiedzy w zakresie tego, „co było, jest i będzie". Dzięki powtarzaniu frazesu, że poeta wyprzedził swe pokolenie, niektórzy zaczęli podsuwać mu swe własne myśli, poczęte w czasie, gdy ludzkość była zgórą o dwa wieki starsza. Inni, rozgniewani tem, że nie mogą znaleźć u niego własnych myśli, nie tylko zaprzeczali mu owego „wyprzedzenia współczesnych", ale posunęli się aż do potępienia całej jego twórczości, odmawiając jej pierwiastków, które mogłyby stanowić trwały dorobek myśli ludzkiej. Takie stanowisko zajęli Mazzini i Tołstoj, wtórował im czasami Shaw, zarzucając Szekspirowi raz po raz, że nie wytworzył własnego poglądu filozoficznego.

66. Szekspir synem swego czasu. Wszystko to wynikło niewątpliwie z mylnego założenia, na którem opierali się niektórzy chwalcy Szekspira. Był on jednym z największych genjuszów świata, lecz wyrósł z gruntu swej epoki, epoki odrodzenia, kojarzącej pierwiastki klasyczne z średniowiecznemi. Uznawał jej porządek społeczny, uznawał przywileje krwi. Przedstawiając wielkie kataklizmy dziejowe swej ojczyzny i Rzymu, wyprowadzał na scenę ich głównych bohaterów, malował ich namiętności, walki wewnętrzne i czyny, a często, choć nie zawsze, zapominał o cierpiących masach. Sławił z patrjotycznym zapałem rozbójnicze wojny Henryka V. Nie mogło też być inaczej. Czyż można od gleby podolskiej żądać, aby rodziła palmy i banany?

67. Objektywizm poety. Lecz wśród tego wszystkiego odezwie się czasem nuta inna. Dramaturg jest w tem położeniu, że nic go nie zmusza do objawiania własnych myśli i deklarowania

się co do swych sympatyj. Licznym miejscom, głoszącym sławę szlachetnego pochodzenia, można przeciwstawić wspomniane już słowa króla z komedji *Koniec dzieło chwali*, postaciom Gwiderjusza i Arwiraga, którzy, wychowani zdala od blasków tronu i nieświadomi swej krwi królewskiej, dowodzą jej bohaterstwem postać arystokratycznego półgłówka Klotena z tego samego *Cymbelina*. Niektóre miejsca z *Henryka V*, trącące zlekka ironją, wskazałem już poprzednio. Obok deklamacyj, wyrzynających się w imię praw dynastycznych zwolenników Białej i Czerwonej Róży, pojawia się w *Henryku VI* prymitywna, lecz efektowna scena, w której symbolem okropności wojny domowej są mimowolny ojcobójca i synobójca. W *II części Henryka VI*, w tym samym dramacie, który mieści bunt Cade'a, zdrowy odruch tłumu — tym razem pozostającego za sceną — powoduje upadek zbrodniarza Suffolka i tym sposobem „kotlarze z Bury" stają się narzędziem wyższej sprawiedliwości. Szeregowi wielkich i dobrych królów przeciwstawić można równie liczny szereg koronowanych złoczyńców — od demonicznego Ryszarda III do nikczemnego Jana. Szekspir, jak Chaucer, lubi tę samą kwestję traktować z różnych punktów widzenia. Jest to objektywizm, odróżniający epikę i dramat od liryki.

68. Szekspir a religja. Nawet stanowisko ściśle chrześcijańskie, jakie z reguły zajmują bohaterowie Szekspira, znajduje odpowiednik w sławnych słowach monologu Hamleta (III, 1) i w mowie Klaudja (*Wet za wet*, III, 1).

Niewątpliwie wszystkie te i tym podobne fakta świadczą o niesłychanej przedmiotowości poety, czyniącej go największym dramaturgiem świata. Ale dowodzą jeszcze czegoś. Szekspir ustawicznie myślał nad zagadnieniami różnego rodzaju. Nie stworzył systemu metafizycznego — ale czyż było to jego zadaniem? Nie znamy jego poglądów religijnych, lecz znamy szlachetną tolerancję, której duch przenika jego dzieła. Na taką nie zdobyli się młodsi o pokolenie bohaterowie wielkiego dramatu dziejowego Anglji, Laud i Cromwell, a z jego własnego pokolenia dzieliło ją niewielu.

Szekspir nie kochał ani pretensyj Stolicy Piotrowej do świeckiej władzy, ani purytanów. Lecz, jak najlepiej dowodzą zmiany, czynione przez niego przy użytkowaniu źródeł, omijał wszystko, co mogłoby urazić uczucia jednej lub drugiej strony interesowanej. Gdy bez zastanowienia poszedł za starym dramatem i uchybił pamięci protestanckiego męczennika, naprawił swój błąd i nie omieszkał się usprawiedliwić. W *Henryku VIII* śmiało przedstawił osobisty podkład reformacji za tego króla. Choć zgodzimy

się ze Speddingiem, że znaczna część tekstu wyszła z pod pióra Fletchera, to i tak musimy uznać, że charaktery głównych postaci były już jasno postawione w części szekspirowskiej, która z pewnością powstała wcześniej. Warto im się przyjrzeć.

Szekspir nie zawahał się przed obdarzeniem Katarzyny Aragońskiej wysokiemi zaletami duszy i przed zaznaczeniem w postaci króla okrucieństwa, zmysłowości i obłudy. Lecz obok niego postawił dwóch przedstawicieli kolegjum kardynalskiego. Jeden z nich jest podstępny, chciwy i przewrotny. W tym wypadku poeta miał za sobą prawdę dziejową i starą tradycję, której pierwszym przedstawicielem był Skelton. Obok Anglika stoi jednak Włoch, legat papieski. Gdyby Szekspir przystępował do dzieła z sympatjami katolickiemi, niewątpliwie nie byłby nadał mu rysów dwulicowego dyplomaty.

Nasuwa się przypuszczenie, że patrząc na coraz większe rozpętanie fanatyzmu religijnego, mającego niezadługo zalać Anglję potokami krwi, potępiał wszelką nietolerancję i wszelkie wnoszenie dogmatycznej zaciekłości w życie polityczne. Z jednej strony widział katolików, którzy nie cofali się przed zamachami morderczemi na królów i przed szukaniem obcej pomocy przeciw protestantyzmowi angielskiemu, z drugiej purytanów, pragnących wprowadzić teokratyczną tyranję, i reformatorów z interesu. Jednej i drugiej stronie przeciwstawiał postać prawdziwej chrześcijanki, Katarzyny, a bohaterkę swą uczynił ofiarą podwójnej nieuczciwości i obłudy.

69. Szekspir a dramat realistyczny czasów najnowszych. Czem Szekspir jest dla Anglików i dla literatury światowej, nie trzeba chyba mówić. Warto natomiast dodać słów parę o jego stosunku do dramatu realistycznego, który przeciwstawił się poniekąd szekspirowskiemu, goniąc za większą rzekomo prawdą życiową.

Porównanie największego przedstawiciela nowego prądu, Ibsena, z Szekspirem da interesujące wyniki. Kto przypuszcza, że język sztuk skandynawskiego pisarza jest bliższy potocznej mowy, niż język jego większego poprzednika, ten z pewnością nie próbował zastanowić się nad tem, jak sfery oświecone mówiły za czasów tego drugiego. Wprowadzanie przez Ibsena postaci komicznych odpowiada praktyce Szekspira i jego współczesnych. Ich ściślejsze wiązanie z akcją jest wynikiem odmiennego pojęcia dramatu, ale już sam Szekspir dał w kilku sztukach przykład w tym kierunku. Ibsen stara się uzyskać idealną jedność. Stąd wszystkie szczegóły u niego są celowe, ale też każdy z jego dramatów robi wrażenie malowidła, którego tło ukazuje w jednych miejscach bardzo

daleką perspektywę, w innych świeci białemi plamami. Który system bliższy rzeczywistego życia, nie trzeba chyba dodawać.

Pierwiastek nadprzyrodzony w formie szekspirowskiej doskonale odpowiada wierzeniom epoki. W fakcie, że Ibsen, pisząc w w. XIX nie wyrzekł się go zupełnie, lecz wprowadzał go gdzie niegdzie w formie symbolicznej, przebija się tendencja urozmaicenia dramatu za wzorem Szekspira. Przeniesienie tragedji z dworów królewskich i książęcych do domów mieszczańskich zgodne jest z demokratyzacją życia i pojęć, było zresztą dziełem stopniowej ewolucji. Pod tym względem obaj dramaturgowie mieli słuszność. Natomiast najcharakterystyczniejsza cecha dramatu Ibsena, tendencyjność — oznacza krok wstecz, gdyż często nie jest do pogodzenia z najistotniejszą cechą poezji dramatycznej, przedmiotowością. Nie znaczy to, jakoby dzieło dramatyczne nie mogło mieć tendencji i nie bywało jej u Szekspira. Nie powinna jednak przybierać zbyt wielkich rozmiarów i tak przygniatać wszystkiego, jak u Ibsena. Twórczość tego reformatora była, jak wiadomo, owocem głębokiego namysłu i zastanowienia nad celami i techniką dramatu. Ale w tych roztrząsaniach Szekspir niewątpliwie odegrał ważną rolę, prawdopodobnie stanowił punkt wyjścia.

ROZDZIAŁ XI.

DRAMAT ELŻBIETAŃSKI PO SZEKSPIRZE. CHAPMAN, JONSON, MARSTON, DEKKER.

1. Trzy okresy dramatu elżbietańskiego. Poznaliśmy już dwa okresy dramatu elżbietańskiego — jeden, który nie wydał nic prócz niedołężnych prymitywów, drugi, który charakteryzują coraz szczęśliwsze próby w różnych kierunkach i trwały postęp. Należą już do niego pierwsze lata twórczości Szekspira, a jego koniec można oznaczyć mniej więcej na koniec pierwszej epoki wielkiego dramaturga. Wpływ Marlowe'a ciążył silnie nad współczesnymi, nie wyłączając i największego z nich. Dalsze dzieje dramatu elżbietańskiego dałyby się jeszcze podzielić, ale wynikłoby z tego rozrywanie działalności poszczególnych poetów, lepiej więc traktować je jako jeden okres.

2. Stosunek współczesnych do Szekspira. W chwili, gdy Marlowe padł pod sztyletem w deptfordzkiej gospodzie, Szekspir był już na najlepszej drodze do zdobycia palmy pierwszeństwa pomiędzy zastępem współzawodników, w danej chwili nie tyle zdolnych, ile licznych i płodnych. W ciągu paru lat następ-

nych zaczyna być coraz oryginalniejszy i staje się wzorem dla młodszego pokolenia, między którem pojawiają się nowe wybitne talenty. Zrazu naśladują go z powodów konkurencyjnych jako najpopularniejszego dramaturga najpopularniejszej trupy. Lecz w miarę, jak jego genjusz wznosi się na coraz wyższe szczyty, pojawiają się naśladowcy z przekonania. Ci niewątpliwie uznają, a przynajmniej czują w nim mistrza i starają się wstępować wiernie w jego ślady. Są i tacy, co pragnąc przewyższyć najgroźniejszego z rywali, wybierają pokrewne przedmioty i postaci, przyczem mimowoli popadają w zależność.

Osobne miejsce zajmuje Ben Jonson. Jest on świadomym współzawodnikiem Szekspira, ale naogół umie ustrzec się tego, co zdarzyło się innym. Zastanowiwszy się nad dziełami Szekspira, chce je przewyższyć w szeregu punktów, na których jego zdaniem Szekspir grzeszył. Stąd u Jonsona takie poszanowanie klasycznych zasad, takie silenie się na pedantyczną ścisłość historyczną, taka staranność w obmyślaniu akcji i w cyzelowaniu szczegółów. Bądź co bądź, i on nie jest wolny od wpływu. Zresztą sam również znajduje naśladowców.

3. Pogoń za nadzwyczajnościami. W miarę tego, jak Szekspir wznosi się coraz wyżej, mniejsi dramaturgowie nie są zdolni mu nadążyć, więc względy praktyczne zmuszają ich do rywalizowania z nim na scenie przy pomocy różnych sztuczek, które utworom najczęściej wychodzą na szkodę. W pogoni za efektami poeci chwytają się dziwacznych pomysłów — niektóre sztuki zasługują wskutek tego na nazwę tragedyj sytuacyjnych. Zwykle jednak te nadzwyczajności łączą się z rzeczywistemi zaletami.

Tłum z parteru lubował się w nieprzyzwoitościach scen komicznych. To też późniejsi elżbietańczycy wysilają się w tym kierunku. Nie wystarcza im rubaszność, wymyślają drażniące sytuacje. Ich wyuzdanie znacznie przewyższa to, co spotykamy u Szekspira, a na co od wieków ustawicznie słyszy się skargi.

Im bardziej powiększa się dorobek dramatyczny, tem trudniej zdobyć się na jakiś nowy motyw psychologiczny. Jedni radzą sobie, rezygnując z subtelniejszej charakterystyki i poświęcając całą uwagę akcji, drudzy szukają anomalij i zboczeń, wyprowadzają na scenę psychopatów i obłąkanych. Zdarza się również, że poeta bierze gotowy pomysł cudzy lub swój, raz już opracowany, i przetwarza go, szukając chluby jedynie w wykonaniu.

4. Dekadencja etyczna. Czasy Elżbiety obfitowały pod względem moralnym w przeciwieństwa. Obok najpiękniejszych czynów stoją zbrodnie i rozpętanie samolubnych namiętności. Ale

literatura, choć nie cofa się przed malowaniem złego i nie przebiera w słowach, ma skrystalizowany ideał etyczny, którego zawsze przestrzega. Jakikolwiek był charakter autorów dramatycznych i ich życie, w utworach swych zawsze sympatją darzyli cnotę, piętnowali występek. Były to czasy walki Anglji naprzód o byt, potem o potęgę. Za Jakóba I te cele były już osiągnięte, napięcie ustało — i naród pod względem moralnym podupadł. Spotkamy się z dowodami tego w dramacie, w którym często nie będzie już wyraźnie pociągniętej linji granicznej między złem i dobrem.

5. Forma. Obok tego przeżywa się, choć nie na zawsze, i forma poetycka. W środkowych epokach Szekspira wiersz biały dochodzi do szczytu doskonałości dzięki szeregowi urozmaiceń, znanych już Marlowe'owi, ale użytkowanych przez niego dość skąpo. Jednem z nich jest wprowadzanie nadliczbowych zgłosek. Gorączkowe tempo twórczości sprawia, że poeci korzystają z tej swobody coraz wydatniej — i *blankverse* zaczyna zbliżać się do prozy.

6. Linja rozwojowa dramatu elżbietańskiego. Schyłkowe objawy istnieją w zarodku już z końcem w. XVI. Są naturalnie narazie rzadkie i niezbyt jaskrawe, lecz wciąż rosną. Jeżelibyśmy próbowali przedstawić graficznie rozwój dramatu elżbietańskiego, to linja doszłaby do szczytu około roku śmierci Marlowe'a. Od tego czasu trzebaby posługiwać się już dwiema. Jedna idzie dalej w górę i oznacza twórczość Szekspira, druga biegnie poziomo, a potem faluje, jeszcze trochę się wznosi, potem zaczyna powoli opadać. Tak przynajmniej trzebaby postąpić, uwzględniając fakt, że pisarze poprzedniego okresu byli pionierami, szukającymi z wielką samoistnością drogi, ich następcy zaś przychodzili poczęści do gotowego.

Z tego też powodu można traktować młodsze pokolenie elżbietańskich dramaturgów z mniejszą dokładnością. Zresztą wobec ich płodności byłoby fizyczną niemożliwością silić się na omówienie, a choćby wyliczenie wszystkich utworów.

7. Chapman. Poematy. Jerzy Chapman (1559—1634) na pewno studjował w Oxfordzie, a może odwiedził i Cambridge. Niewiadomo, kiedy osiadł w Londynie. W r. 1594 wydał Cień nocy *(The Shadow of Night)*, poemat, którego pewne wiersze posłużyły za podstawę hipotezie, że to on współzawodniczył z Szekspirem o łaski patrona arystokraty. Dalszy ciąg Hero i Leandra nie dorównywa dwom sestjadom, napisanym przez Marlowe'a. Po tych i innych próbach epickich i lirycznych, a może

raczej równocześnie z niemi Chapman wszedł w stosunki z Henslowem i zaczął tworzyć dla sceny.

8. „Ślepy żebrak z Aleksandrji“ *(The Blinde begger of Alexandria)*, drukowany w r. 1598, był może pierwszą sztuką poety. Zasługuje na wzmiankę nie tyle ze względu na swą wartość, ile ze względu na znamiennie zawiłą akcję i niski poziom moralny. Wygnany z Aleksandrji książę pozostaje w mieście i występuje naprzemian w trzech przebraniach — jako ślepy żebrak, świątobliwy i posiadający dar proroczy, jako ekscentryczny hrabia i jako bogaty lichwiarz. Żeni się z dwiema siostrami, uwodzi każdą z nich pod postacią męża drugiej, bezkarnie popełnia morderstwo, wreszcie odzyskuje tron i uśmierca swe poprzednie wcielenia, a rzekome wdowy, obie w stanie odmiennym, wydaje za pokonanych królów. Prócz tej akcji jest jeszcze i poboczna, są też sceny czarów.

9. **Inne komedje.** Chapman, zdaje się, wcześniej od Jonsona, oparł się na wzorach klasycznych w komedji i zamiast charakterów zaczął wprowadzać typy, będące studjami nad jednym rysem natury ludzkiej. Używał też dla nich charakterystycznego określenia *humour*. W r. 1597 Henslowe notuje Komedję humorów, prawie na pewno identyczną z drukowaną w dwa lata później sztuką Chapmana *An Humourous Day's Mirth (Wesoły dzień)*. Creizenach zwraca uwagę na dwie oryginalne postaci — są to melancholik z mody, który daje się rozweselić, i purytanka, mocno karykaturalna, która, uległszy raz pokusie odstąpienia od skromnego stroju i przesadnej skromności w obejściu, poszłaby, zdaje się, bardzo daleko, gdyby nie okazało się, że z niej zakpiono. Rzecz dzieje się we Francji, gdzie Chapman bardzo chętnie przenosi akcję. Gdzie indziej naśladuje Terencjusza, to znów wprowadza własne typy. Mistrz ceremonji *(The Gentleman Usher)* otrzymał tytuł od nieźle podpatrzonej postaci, lecz ta pozostaje na drugim planie wobec akcji miłosnej i wobec zdemaskowania łotra, który podszył się pod nazwisko szlachcica. Jest tu i przelew krwi, niema jednak śmierci, a szczęśliwe zakończenie daje sztuce charakter tragikomedji.

10. „**Bussy d'Ambois**“. Przedmiotu do swych tragedyj Chapman szukał chętnie we współczesnej lub niedawnej historji francuskiej. Najsławniejsze są Bussy d'Ambois (d'Amboise) i Zemsta Bussy'ego d'Ambois *(The Revenge of Bussy d'Ambois)*. W pierwszej z nich bohater, znany junak z czasów Henryka III, dostaje się na dwór dzięki łasce królewskiego brata *(Monsieur)*. Odrazu robi sobie wrogów śmiałością wobec dam i następuje pojedynek, do którego staje po trzech przeciwników z każdej

strony. Giną obaj przyjaciele Bussy'ego i wszyscy trzej jego wrogowie. Wysłuchawszy długiej relacji posłańca o tej krwawej rozprawie, król na prośbę brata przebacza zwycięzcy, lecz Bussy ściąga na siebie nienawiść dotychczasowego protektora, nie słuchając jego przestróg i mówiąc wszystkim, nawet jemu samemu, prawdę w oczy. Być może, iż przewrotny książę chciał go także użyć do zamordowania króla, ale nie znalazł w nim powolnego narzędzia.

Drugim jego nieprzebłaganym wrogiem zostaje ks. de Guise, do którego żony Bussy umizgał się pozornie, aby ukryć uczucie ku Tamirze, hrabinie do Mountsourry (Monsoreau). Ta odrzuciła z oburzeniem zaloty brata królewskiego, lecz nawiązuje stosunek z Bussym. Porozumiewają się przy pomocy usłużnego mnicha, a kochanek odwiedza Tamirę, korzystając z podziemnego przejścia. Odkrywa to *Monsieur* i natychmiast uwiadamia zdradzonego męża. We trzech z Gwizjuszem postanawiają zgubę Bussy'ego. Ten i Tamira przeczuwają, że grozi im nieszczęście. Mnich wywołuje kilku djabłów z Behemotem na czele — epizod ten jest zbyteczny i miał tylko wywołać efekt sceniczny. Djabli dają kochankom niejasną wyrocznię, a prócz tego pokazują im naradzających się trzech nieprzyjaciół. Musiało to odbywać się tak, jak podobne sceny w *Bracie Baconie*. *Monsieur* i Gwizjusz doprowadzają Mountsourry'ego do prawdziwego szału. Przebija on szpadą służącą, która przyniosła mu list od żony, i biegnie do domu. Nie zastaje tam już kochanka, ale zaczyna znęcać się nad wiarołomną, a mnich napróżno grozi mu karą Bożą i gniewem Kościoła. Gdy odszedł, uspokojony przyrzeczeniem hrabiego, że zaniecha okrucieństw, Mountsourry otwarcie oznajmia żonie, iż zabije Bussy'ego, i żąda, aby ofiarę zaprosiła na schadzkę. Rani ją dwukrotnie, a gdy Tamira opiera się dalej, każe ją wziąć na tortury, przyczem wygłasza niezmiernie patetyczne słowa. W tej chwili wraca mnich, zapewne tknięty przeczuciem — a może przy pomocy czarów odkrył, co się dzieje. Wchodzi przez tajemne drzwi z dobytą szpadą, lecz nagle — niewiadomo, z jakiej przyczyny — pada trupem. Męczona hrabina ostatecznie wyznaje wszystkie szczegóły i pisze list własną krwią, spełniając tym sposobem groźne słowa wyroczni.

Mountsourry przygotowuje zasadzkę, a sam przebiera się za zmarłego mnicha i niesie list do Bussy'ego. Tego ostrzegają tymczasem cień pośrednika *(Umbra Friar)* i Behemot, ale zjawienie się Mountsourry'ego w habicie i zapewne ucharakteryzowanego odpowiednio oraz krwawy list hrabiny skłaniają go do udania się na schadzkę. Cień mnicha raz jeszcze usiłuje go ocalić. Prze-

rażeni tą zjawą i groźbami junaka, mordercy słabo nacierają. Bussy broni się dzielnie, choć krócej, niż w powieści Dumas'a, obala na ziemię Mountsourry'ego, ale oszczędza go na błagalny krzyk hrabiny. Wówczas ukryci za obiciem brat królewski i Gwizjusz dają do swej ofiary ognia z pistoletów. Bussy umiera stojąco, wsparty na szpadzie, przebaczywszy mordercom i wygłosiwszy niezmiernie długą apostrofę do swej sławy, pełną patosu i klasycznych aluzyj. Za wstawiennictwem cienia mnicha Mountsourry darowuje winę żonie, która postanawia resztę dni spędzić w klasztorze.

Ze streszczenia tragedji zdawaćby się mogło, że jest pozbawiona wszelkiej wartości. Rzeczywiście akcja, przeładowana okropnościami, niepotrzebnie skomplikowana i pełna zbytecznych, a jaskrawych efektów, niedobrze świadczy o kompozycyjnym talencie i artystycznym takcie Chapmana. Szczególnie razi wywoływanie djabłów, tortury na scenie i dziwna śmierć oraz pośmiertne wędrówki mnicha. Lecz charakterystyka zepsutego dworu Walezjuszów jest wcale zręczna, opis potrójnego pojedynku — pomijając niektóre przesadne zwroty — piękny i wogóle dużo miejsc o poetyckiej wartości. Zajmujące jest porównanie z Dumas'em. Każdy na tle tych samych wypadków haftował w duchu swoich czasów i stosował się do gustu swej publiczności, a dla większości elżbietańskich widzów duchy, trupy na scenie i dźwięczne tyrady o przesadnie śmiałem obrazowaniu i magicznej muzyce wiersza były tem, czem dla czytelników Dumas'a niezwykłe przygody i sentymentalne rozmowy.

II. Część druga tego dramatu jest tragedją zemsty i ma ciekawe punkty styczne z *Hamletem*. Bohater, brat Bussy'ego Clairmont, poczuwa się do obowiązku pomszczenia go, ale zwleka z czynem. Wyraźnie jest zaznaczone, że to ociąganie się wynika z refleksji i ze skrupułów moralnych. Dramat nie udał się, gdyż za wiele miejsca w nim wypełnia podstępna próba uwięzienia Clairmont'a, który broni się nadzwyczaj dzielnie, ale ostatecznie ulega — poczem natychmiast zostaje uwolniony. Szpeci utwór także scena, w której duchy pomordowanych urządzają sobie tany na scenie. Mountsourry jest ofiarą o wiele nędzniejszą od króla w *Hamlecie*, kryje się wciąż, a w rozstrzygającej chwili trzeba go zmuszać do walki. Dziwnem również musi się wydać, że Clairmont jest najwierniejszym przyjacielem i adherentem jednego z morderców brata, mianowicie Gwizjusza, i nawet nie chce go przeżyć, bo popełnia samobójstwo, gdy go zamordowano.

Chapman nie był literackim cyganem, lecz człowiekiem zrównoważonym, pracowitym i porządnym. A jednak przytoczone

streszczenia powinny być dostatecznym dowodem, że w dramatach jego panuje pewien indyferentyzm moralny. Taki już był duch czasu, a dramaturgowie elżbietańscy, ogromnie czuli na nastrój publiczności, zawsze dostarczali jej rzeczy, mogących liczyć na powodzenie.

12. Konflikty z cenzurą. W pogoni za aktualnością i sensacją poeta dwukrotnie popadł w niemiłe konflikty z władzami. W zimie 1604/5 razem z Jonsonem i Marstonem dostał się do więzienia za sztukę, która tytuł Hej na wschód! *(Eastward Hoe!)* zawdzięczała wołaniu przewoźników nad Tamizą. Ta wcale dobra komedja obyczajowa zawierała parę niewinnych złośliwości przeciw Szkotom. Autorzy wybrali się z niemi nieszczęśliwie wkrótce po wstąpieniu na tron Jakóba I, któremu naturalnie władze chciały okazać jak największą gorliwość w obronie czci jego rodaków. Poetom groził pręgierz i obcięcie uszu, ale nie doszło do tej ostateczności.

Niezrażony smutnem doświadczeniem, Chapman w tragedji Sprzysiężenie Birona *(The Conspiracie, and Tragedy of Charles Duke of Byron* — w dwóch częściach), wprowadzając na scenę francuskiego księcia, który już w parę miesięcy po egzekucji pojawił się był raz na angielskiej scenie, nie omieszkał przedstawić różnych dworskich skandalów. Sztuka zawierała nawet epizod, w którym zazdrosna królowa policzkuje kochankę Henryka IV. Poseł francuski interwenjował i sceny tej niema w druku, a następna stała się przez to niezrozumiałą. *Sprzysiężenie* mało ma zalet dramatycznych. Jego ozdobę stanowią, jak zwykle jest w sztukach Chapmana, poszczególne ustępy, odznaczające się śmiałem obrazowaniem, szczególnie treści refleksyjnej.

13. Tłumaczenie Homera. Ale nie dramatyczna twórczość miała zjednać poecie trwałą sławę. Dokonał on przekładu obu wielkich epopei Homera. W r. 1598 ogłosił 7 pieśni Iljady, skończył ją w r. 1611, Odyssęę w r. 1616. Trudność znalezienia wiersza, któryby odpowiadał heksametrowi, rozstrzygnął w *Iljadzie* na rzecz jambicznego czternastozgłoskowca (więc wedle pojęć polskich piętnastozgłoskowca). Zdania krytyków co do tej formy są podzielone. Ci nazywają ją jedynym wierszem, zdolnym oddać majestat heksametru, tamci szydzą z jej monotonności. Zdaje się, że Chapman sam stanął po stronie drugich, bo w *Odyssei* przerzucił się do parzyście rymowanego pięciostopowego jambu, wypróbowanego przez Chaucera i innych, a zwanego w Anglji wierszem bohaterskim.

Poeta nie silił się na ścisłość i popełniał nieraz błędy w rozumieniu tekstu, a myśli oryginału oddawał ze zwykłą elżbietań-

ską swobodą, często uzupełniając proste słowa Homera zbyt wyszukanemi przenośniami, a nawet dodatkami, nie mającemi w greckim tekście żadnego odpowiednika. Lang, sam wybitny znawca Homera, zwraca w swej *Literaturze* uwagę na następujące miejsce z pieśni XV *Iljady*, które jest doskonałym przykładem: Chapman mówi, że Zeus chciał nasycić swe oczy wspaniałym widokiem pożaru greckich okrętów. Tymczasem Zeus chciał tylko dopuścić do podpalenia przez Trojan jednego okrętu, aby potem zesłać na nich natychmiast popłoch i porażkę.

Chapman nie trafił też pewnie w ton Homera, ale w swoim tonie utrzymał się szczęśliwie od początku do końca. Przekład jego posiada wysokie zalety poetyckie, był też bardzo popularny i nie wyparło go z obiegu wykwintne tłumaczenie Pope'a, oparte na gruntowniejszem zrozumieniu tekstu. Ogromnie pouczającą rzeczą jest porównywanie poszczególnych ustępów u obu poetów. Doskonale można ocenić różnice, zachodzące między dwiema epokami, Elżbiety i Anny. Chapmanowi, jako tłumaczowi Homera, zapewnił na zawsze sławę Keats jednym ze swych najpiękniejszych sonetów.

We wstępach do *Iljady* i *Odyssei* poeta wykazał bystrość sądu, twierdząc śmiało wbrew szeregowi uznanych powag, że *Eneida* była dziełem umysłu, przejętego duchem dworu, pracowitego i w zupełności naśladowczego, a poematy Homera powstały w „nieskrępowanym szale“ natchnienia.

14. Jonson. Młodość. Ben Jonson (1572/3—1637) pochodził z pogranicza szkockiego i był synem protestanckiego kaznodziei, po którego śmierci wdowa wyszła powtórnie za murarza. Uczęszczał do szkoły w Westminsterze i wiele skorzystał od Camdena. Na uniwersytecie prawdopodobnie wcale nie był, a swoje rozległe, choć niezbyt systematyczne wykształcenie zawdzięczał samouctwu. W czasach niezależności materjalnej wciąż nabywał książki i pilnie zgłębiał starożytnych autorów, a znakomita pamięć utrwalała z łatwością zdobycze lektury.

Zanim jednak mógł oddać się literackim upodobaniom, musiał przejść burzliwe koleje człowieka o wyższych aspiracjach, pozbawionego środków materjalnych. Przez krótki czas uprawiał rzemiosło ojczyma. Jeszcze dość niedawno rozebrano przy jednej z uliczek londyńskich szereg domów, w których budowie miał wedle tradycji uczestniczyć. Wstąpił potem do wojska i walczył we Flandrji. Wróciwszy do Londynu, próbował szczęścia jako aktor i przez jakiś czas należał do klientów Henslowe'a, pisząc do spółki z podrzędnymi dramaturgami. Wrodzona szorstkość i poczucie własnej wartości uniemożliwiły mu zgodne po-

życie ze światem aktorskim. W r. 1598, wyzwany przez jednego z chwilowych kolegów, zabił go w pojedynku i dostał się do więzienia. Ocalił go przed szubienicą przywilej kleru, wypalono mu tylko na palcu prawej ręki literę T (w Tyburn odbywały się egzekucje). Wyszedł na wolność — dzięki towarzystwu pewnego księdza jako katolik, ale po jakimś czasie wrócił znów do protestantyzmu. Wkrótce po opuszczeniu więzienia wstąpił w związki małżeńskie. Żona wedle jego świadectwa była „cnotliwa, ale jędza".

15. **„Sprawa się zmieniła".** Wśród tego urozmaiconego przygodami życia, wśród trosk o chleb powszedni i pracy zarobkowej dojrzewała u Jonsona myśl o zreformowaniu twórczości dramatycznej. Pod wpływem literatur starożytnych postanowił uzgodnić ją, ile możności, z pojęciami Arystotelesa i Horacego. Pierwszym owocem tej tendencji była komedja Sprawa się zmieniła *(The Case is Altered)*, nie włączona później przez Bena do zbiorowego wydania, lecz niewątpliwie przez niego napisana. Jak stwierdza Creizenach, reminiscencje z Szekspira kojarzą się w niej z wpływem Plauta, mianowicie z motywami z *Aulularia* i z *Captivi*. Już tu Jonson dał upust swemu temperamentowi satyrycznemu, wprowadzając epizodyczną postać Antonia Balladina, w której sportretował Antoniego Munday.

16. **„Każdy w swoim humorze".** Sławę przyniosła poecie dopiero druga znana komedja, Każdy w swoim humorze *(Every Man in his Humour)*. Grała ją Trupa Szambelańska ze współudziałem Szekspira, któremu tradycja przypisuje zwrócenie uwagi na sztukę. Ben przerobił ten utwór, przenosząc scenę z Florencji do Londynu, i ogłosił drukiem w r. 1601.

Tu już wyraźnie widać dążność do stworzenia nowej szkoły. Prolog szydzi z dramatów, przedstawiających cały bieg życia ludzkiego lub malujących przy pomocy „trzech zardzewiałych mieczów i kilku słów o długości jednej lub pół stopy" (jambicznej) całe wojny Białej i Czerwonej Róży. Podobny zwrot — zresztą wypowiedziany w innej myśli — mieści prolog do *Henryka V*, nie wiemy jednak, kiedy powstał prolog Jonsona. Poeta potępia wogóle tanie efekty sceniczne, a zapowiada „czyny i język, jakie właściwe są ludziom, i osoby, jakie wybiera komedja, gdy chce ukazać obraz czasów i igrać nie zbrodniami, lecz głupstwami ludzkiemi".

Sztuka jest galerją typów londyńskich; każda z osób reprezentuje jeden „humor", co zgrubsza zaznaczone jest w ich spisie. Master Stephen, wiejski dudek *(gull)* i Master Matthew, miejski dudek, stanowią doskonałą parę. Zwłaszcza pierwszy

udał się Jonsonowi. Zgodnie z modą pozuje na melancholika, utrwala sobie w pamięci oryginalne zaklęcia, a gdy ktoś podczas ulicznej bójki upuścił modny płaszcz, nie może wstrzymać się od przywłaszczenia go sobie — „bo równie dobrze mógłby podnieść kto inny“. Drugi zachwyca się *Tragedją hiszpańską* i nosi ją przy sobie, pisuje sam, a raczej bezwstydnie odpisuje z książek wiersze, obraziwszy się za krytykę pendentu swej szpady, nagwałt uczy się szermierki u kapitana z pod ciemnej gwiazdy, ale gdy rzeczywiście przyszło do spotkania, i mistrz i uczeń uciekają. Najlepszą jednak postacią jest sam kapitan Bobadill ze swemi zaklęciami „na stopę Faraona“, z opowiadaniami o swych nadludzkich przewagach przy zdobyciu Granu przez cesarskich — był to aktualny dodatek przy nowem opracowaniu sztuki, — z zapasem terminów wojskowych i szermierskich, z planem unieszkodliwienia całej armji nieprzyjacielskiej przy pomocy szeregu pojedynków, wreszcie ze znajomością wszelkich możliwych gatunków tytoniu. Szekspir zapewne nie był palaczem, bo w całych jego dziełach niema wzmianki o tym artykule, Jonson natomiast raz za razem go wspomina. Niewątpliwie Bobadill był główną atrakcją komedji.

Lecz całość jest nużąco długa, akcja zaś niezmiernie zawikłana. Jej sprężynę stanowią sztuczki przebierającego się kilkakrotnie służącego, a rozwiązanie następuje przed sędzią pokoju, co zgadza się z tendencją zbliżenia się jak najbardziej do rzeczywistego życia. Wogóle motywy przebrania i interwencji władz powtarzają się stale w komedjach Jonsona.

17. „Każdy poza swoim humorem“. Zachęcony powodzeniem, poeta wystawił w teatrze szekspirowskim w r. 1599 sztukę KAŻDY POZA SWOIM HUMOREM *(Every Man out of his Humour)*. Tytuł odnosi się częścią do postaci dorobkiewiczów, pnących się w wyższe sfery towarzyskie, częścią do upokorzenia, jakiego doznaje kilku bohaterów. Niektórzy nawet nawracają się najniespodziewaniej, co przypomina *morality*. Wogóle komedja typów ma z nią wiele punktów stycznych. Drobiazgowe wypracowanie jednego rysu natury ludzkiej, choć wcielonego w żywą postać, zbliża się do abstrakcji, a Ben, jak widać z paru utworów, znał dramaty moralne i czasem zapożyczał z nich pewne motywy.

Cudownie nawraca się paskarz zbożowy Sordido. Ukrył był dużo ziarna, spodziewając się na podstawie prognostyków nieurodzaju, ale doznaje bolesnego rozczarowania, gdyż żniwo jest obfite. Jonson wyzyskał tu starą historyjkę, do której aluzję uczynił później i Szekspir w monologu odźwiernego w *Makbecie*

(„Oto rolnik, co powiesił się, bo spodziewał się urodzaju"). Rolnik Jonsona wiesza się rzeczywiście, ale go sąsiedzi odcinają. Zobaczywszy jednak, kogo ocalili od śmierci, wyrażają żal i przeklinają Sordida. Ten, jak w źródle, przedewszystkiem oburza się na to, że przecięto postronek zamiast go oszczędnie odwiązać, ale potem zapowiada zmianę postępowania. Jego syn Fungoso wzoruje się na dworskim elegancie. Naciąga wciąż ojca niby na książki prawnicze, a naprawdę na sprawienie sobie takiego ubrania, jakie ma Fastidious Brink. Stryj Fungosa Sogliardo jest dorobkiewiczem, pragnącym koniecznie herbu i otrzymującym rzeczywiście za pieniądze heraldyczne dziwadło. Mimo, że sztukę grała Trupa Szambelańska, trudno nie podejrzewać tu aluzji do Szekspira. Herb Sogliarda przedstawia dzika bez głowy i ma dewizę „Nie bez musztardy". Ojciec Szekspira dostał dewizę „*Non sans droit*" (Nie bez prawa).

Nowością jest wprowadzenie dwóch niezwykłych małżeństw. Szlachcic Puntarvolo naczytał się romansów rycerskich, codziennie więc, wróciwszy do domu, udaje nieznajomego rycerza i odgrywa odpowiednią scenę. Naprzód służąca udziela mu informacyj o „zamku", potem ukazuje się w oknie żona, którą on prosi o gościnę, wyrażając naturalnie podziw dla jej urody. Dialog utrzymany jest mniej więcej w stylu arkadjańskim. Drugie małżeństwo jest mieszczańskie i było pomyślane jako satyra na słabość pięknych kupcowych do szlachty. Deliro usiłuje zmiękczyć serce żony, uprzedzając jej życzenia i racząc ją kwiatami, wonnościami, muzyką. Lecz Fallace wciąż mówi, że mąż to wszystko robi chyba jej na złość. Natomiast narzuca się Fastidiousowi Brink, gotowa oddać mu i serce i pieniądze. Niestety te postaci kobiece, jak i trzecia, dworskiej damy, wypadły niezbyt szczęśliwie.

Akcja jest uboga. Dopiero pod koniec sztuki nawiązuje rodzaj intrygi Macilente, typ zjadliwego zazdrośnika. I ten nawraca się ostatecznie, a na dowód tej przemiany wygłasza epilog, który jest panegirykiem na cześć Elżbiety. Komedja nie miała powodzenia. Obok ubóstwa i luźności akcji przyczyniła się do tego rozwlekłość. Jonson niewiele zostawiał domyślności widzów i ich zmysłowi kombinacyjnemu. Nie zadowalając się wyrazistym rysunkiem postaci i ich mówiącemi nazwiskami, dodał tu jeszcze rodzaj chóru widzów, czyniącego uwagi bądźto nad charakterami, bądź nad techniką — nie bez powoływania się na klasyczne wzory. Takie podawanie publiczności wszystkiego „łopatą do głowy", przeprowadzone nadto bardzo pretensjonalnie, nie mogło się podobać.

Był tu i żywioł polemiczny. Bezwstydny kpiarz i pieczeniarz Carlo Buffone, choć zapewne przedstawia znanego współczesnym Karola Chestera, którego raz Sir Walter Ralegh obił w gospodzie i któremu, jak dzieje się także w komedji, zapieczętował usta woskiem, ma jednak pewne rysy Marstona i jest podkreślająca to aluzja.

18. „Zabawy Cyntji". Jonson miał własny dobrze skrystalizowany pogląd na twórczość dramatyczną. Dla wszystkich współczesnych pisarzy, nie wyłączając Szekspira, wymagania sceny i gust publiczności stanowiły względ niezmiernie ważny. Jeżeli nie poświęcali mu wszystkich innych, to w każdym razie szli bardzo daleko w kompromisie. Natomiast Ben chciał scenie i publiczności narzucić własne pojęcia. Nie krępował się istniejącemi warunkami, a uwagi musiał uważać za osobistą obrazę. Na tem tle może pokłócił się z aktorami i przeniósł się do teatru Dzieci Kaplicy Królowej. Tu grano w r. 1600 Zabawy Cyntji *(Cynthia's Revels)*, z jego wcześniejszych utworów najsłabszy, a zarazem najbardziej zbliżony do dramatu moralnego. Występują tu osoby, będące tylko symbolami, a niektóre motywy są stereotypowemi sztuczkami z przed czasów Heywooda. W masce aktu ostatniego postaci, symbolizujące pewne występki, przebierają się za przeciwne cnoty. Cyntja nakazuje zdjęcie masek, a przekonawszy się o mistyfikacji, ukaranie winnych.

Ale całość sama ma dużo z charakteru maski. Występują tu Merkury i Kupido. Zasadniczy pomysł — działanie wody ze źródła miłości własnej — pojawia się na początku, a potem wraca dopiero w zakończeniu. Zresztą znacznej części osób nie trzeba zupełnie tej wody, bo i tak myślą tylko o sobie.

Rzecz interesująca, że Jonson połączył satyrę na stosunki dworskie ze znaczną ilością osobistej polemiki. Jak twierdzą krytycy, w *Zabawach Cyntji* skarykaturowany jest cały szereg współczesnych literatów — wedle Schellinga Daniel, Munday, Marston i Lodge — ewentualnie Ralegh. Nadto postać Krytesa, wyższego ponad otoczenie szkolarza, jest apoteozą samego autora — i nigdzie może megalomanja Bena nie przybrała tak jaskrawej formy.

Nowoczesnego czytelnika — bo o wystawianiu komedji nie może być już mowy — najbardziej zajmą chyba sceny rodzajowe z dworskiego życia, np. scena modnych gier towarzyskich, lekcja, jakiej doświadczony dworak udziela stawiającemu pierwsze kroki, lub końcowa litanja do Merkurego, w której para skruszonych grzeszników wyrzeka się błazeństw mody, a przedewszystkiem prolog. Tu Jonson doskonale wyzyskał efekty teatru

dziecinnego. Trzech chłopców kłóci się o to, który wygłosi prolog, ciągną węzełki, jeden ze zemsty, że nie on jest wybrańcem losu, opowiada widzom naprzód treść sztuki, potem błaznują, przedrzeźniają publiczność i t. p.

Zabawy Cyntji są komedją niesłychanie rozwlekłą i nie mogły mieć scenicznego powodzenia. Nie trzeba dodawać, że postać tytułowa oznacza Elżbietę.

19. „Wierszokleta". W następnym roku Jonson wystawił, również w teatrze dziecinnym, sztukę Wierszokleta *(The Poetaster)*. Jak mówi w epilogu, napisał ją tylko dla okazania, że nawet Wergili i Horacy mieli swoich oszczerców, a on sam sobie nic nie robi z ataków. Wbrew tym słowom był to generalny porachunek z Marstonem i Dekkerem.

Pomysł był sprytny i całość wypadła lepiej. Dwie akcje, choć luźnie połączone, wypełniają zato więcej miejsca, niż akcje dwóch sztuk poprzednich. Marston występuje jako Kryspinus, a Dekker jako Demetrjusz. Pierwszemu stanowczo dostało się więcej. Jonson przedstawia go umizgającego się do żony zamożnego mieszczanina, pchającego się w towarzystwo, gdzie go wcale nie pragną, i narzucającego się Horacemu. Jedna scena jest parafrazą satyry *Ibam forte via sacra*. Ben trzyma się dość wiernie pierwowzoru. Nawet zakończeniu łacińskiego poety *Sic me servavit Apollo* odpowiada podziękowanie, jakie u niego składa Apollinowi Horacy, gdy uwięzienie Kryspina za długi wyzwoliło go od natręta.

Wyborną postacią jest kapitan Tucca, łączący w sobie cechy Bobadilla i Carla Buffone. Cechuje go tchórzostwo, kłamliwość, skłonność do pochlebstwa i oszustwa, ale wszystko to pokrywa przechwałkami, hałaśliwemi groźbami i ordynarnemi epitetami, które — niby dobrodusznie — rozdziela hojnie między wszystkich. Mężczyźni u niego to łajdaki i śmierdziuchy, kobietom niby największe komplementa nadaje nazwy *punk* i *cockatrice*.

Ben wplótł szereg parodyj z dramatów, np. z *Tragedji hiszpańskiej* i *Bitwy pod Alkazar*. Zaatakował i aktorów, którzy razem z Tukką, Kryspinem i Demetrjuszem spiskują przeciw Horacemu, nie odmówił też sobie przyjemności wypomnienia im statutu przeciw włóczęgom. Kulminacyjnym punktem jest scena sądu nad oszczercami. I tu główną figurą jest Marston-Kryspinus. Opierając się na pomyśle Lukjana, Jonson-Horacy daje mu na wymioty i biedny Marston z ciężką boleścią wyrzuca z siebie całe mnóstwo dziwacznych wyrażeń ze swego naprawdę ekscentrycznego słownika.

Drugą akcję wysnuł Ben z niejasnego i niepewnego życiorysu Owidjusza. Zaczyna od sceny, w której ojciec strofuje poetę, aby zaniechał pisania, a uczył się prawa. Naso próbuje usłuchać, ale formułki prawne układają mu się w wiersz. Nadchodzi Tybullus i zabiera przyjaciela do pewnego mieszczańskiego domu, gdzie poeci spotykają się z kochankami. Na Owidjusza czeka córka cesarza Julja. Całe towarzystwo urządza sobie żartobliwą ucztę w przebraniach bogów. Zabawa jest wyborna, ale ton bardzo swobodny. Niestety kostjumy wypożyczono z teatru, aktor doniósł o tem głupkowatemu sędziemu, a ten, wietrząc potworny spisek, Augustowi. Cesarz zjawia się na uczcie, wpada w gniew, i skazuje Owidjusza na wygnanie, córkę na samotne więzienie w jednej z komnat pałacu. Tu następuje scena tragiczna, rywalizująca z pożegnaniem Romea i Julji. Córka cesarza rozmawia z okna ze zrozpaczonym poetą — i rozstają się na zawsze. August, ochłonąwszy z gniewu, przebacza innym uczestnikom uczty, lecz o Owidjuszu niema już mowy. Ben wplótł i ustęp z *Eneidy*, który Wergili odczytuje Augustowi.

20. Dalszy przebieg i koniec waśni między poetami. Słowa, że drzewa genealogiczne aktorów są w statucie przeciw włóczęgom, godziły w samego Szekspira. Ten wedle jednych krytyków wyższy był nad podobne ataki i odpowiedział milczeniem, wedle innych pomścił się *Troilusem i Kressydą*. Wskazuje na to pewien ustęp z akademickiej komedji *Powrót z Parnasu*, ale można go także inaczej interpretować. W związku z tą teatralno-literacką wojną jest i bezimienna sztuka Histriomastix czyli Aktor wychłostany *(Histriomastix, or, The Player Whipt)*, gdzie *Troilus i Kressyda* jest może przedmiotem parodji, a teatralny poeta Poste-haste (= szybki, jak poczta) karykaturą Szekspira. Ale sprawa jest dotąd zagadkowa, a Simpson szeregiem swoich zbyt genjalnych uwag raczej zaciemnił ją, niż wyświetlił. Co do *Troilusa i Kressydy*, to o ilebyśmy uznali, że w sztuce jest pierwiastek polemiczny, raczej możnaby zgodzić się na hipotezę Achesona co do zastarzałych rachunków Szekspira z Chapmanem.

W każdym razie Jonsonowi odpowiedzieli mniejsi poeci. Trupa Szambelańska grała sztukę Dekkera Satiromastix czyli Przetrzepanie poety humorów *(Satiro-Mastix, or, the Untrussing of the Humorous Poet)*, a nie milczał i Marston, którego Ben, jak twierdzi, miał obić, odebrawszy mu naprzód pistolet. Temu epizodowi odpowiadałaby w *Troilusie i Kressydzie* scena (II, 1), w której Ajaks bije Tersytesa, a ten mimo to wciąż obrzuca go obelgami.

Ale stosunki między poważnionymi literatami poprawiły się wkrótce, jak to widać ze sprawy sztuki *Hej na wschód* (1605). Wedle relacji o rozmowach z Jonsonem, ogłoszonej przez Drummonda z Hawthornden, poeta, choć nie miał nic wspólnego z miejscem, obrażającem Szkotów, oświadczył gotowość poniesienia kary wraz z towarzyszami. Jego matka miała przy tej sposobności okazać prawdziwie spartańskiego ducha, gdyż postanowiła w razie skazania syna dostarczyć mu trucizny i umrzeć z nim razem. Niestety najnowsze badania wykazały, że Jonson, opowiadając Drummondowi o sobie, niejedno ku swej chwale zmyślił i niejedno przekręcił lub upiększył.

21. Tragedje Jonsona. *Wierszokleta* mocno ośmiesza *Tragedję hiszpańską*. Tymczasem Henslowe notuje pod r. 1601 i 1602 kwoty, wypłacone Benowi (raz za pośrednictwem Alleyna) za dodatki do niej. Miejsce z prologu do *Zabaw Cyntji*, wyszydzające *Tragedję* z zastrzeżeniem „tak, jak była grana po raz pierwszy“ i inne jeszcze okoliczności przemawiają za tem, że nasz poeta jest rzeczywiście autorem dodatków, a nie, jak przypuszczają niektórzy, odstąpił zamówienie komu innemu. W każdym razie, choć niezbyt zręcznie doczepione i może gdzie niegdzie niepozbawione tendencji parodystycznej, przewyższają one siłą i uczuciem wszystko, co Jonson potem stworzył w zakresie tragedji. Musiały jednak zaginąć pierwsze jego utwory tego rodzaju, ponieważ Meres (1598) wymienia go pomiędzy „najlepszymi w tragedji“, a najwcześniejszą sztuką Bena, znaną nam poza komedjami, jest Sejanus (1603).

Poeta pragnął tu wskrzesić tragedję w stylu klasycznym, ale zrezygnował z chóru i z jedności miejsca w ścisłem znaczeniu słowa. Równocześnie chciał dać dokładny obraz epoki, wprowadził więc cały szereg postaci, znanych sobie z pisarzy łacińskich, a wydając nowy utwór, zaopatrzył go w olbrzymią ilość not, w których powołuje się na nich, najczęściej na Tacyta. Charakterystyka Tyberjusza, zgodna z *Rocznikami*, wypadła znakomicie. Słusznie też podziwia Taine scenę (II, 1), w której Liwja ze swym lekarzem Eudemem równocześnie omawia wartość jego kosmetyków, układa plan otrucia Drususa i unosi się nad zaletami swego kochanka Sejana. Obok tej sceny można postawić ostatnie obrady senatu z odczytaniem listu cesarza, ułożonego tak, że początek niby zapowiada jakieś niebywałe zaszczyty dla Sejana, później następuje nieznaczny zwrot, a zakończenie, choć sformułowane obłudnie i niezbyt jasno, ściąga na wszechwładnego dotąd zausznika władcy wyrok śmierci. Z każdem prawie zdaniem zmienia się usposobienie służalczego senatu względem

Sejana. Lecz dramat był zbyt książkowy i nie mógł mieć scenicznego powodzenia.

Podobny los musiał spotkać i drugą tragedję p. t. Katylina i jego sprzysiężenie *(Catiline and his Conspiracy)*, gdzie Ben spróbował i w technice i w stylu zbliżyć się jeszcze bardziej do wzorów starożytnych. Sążniste mowy Cycerona są poetyckiemi parafrazami prawdziwych, nieraz poprostu tłumaczonych całemi ustępami. Nie brak też i chórów, a dramat rozpoczyna długa tyrada ducha Sulli.

22. Rozwój maski. Za wstąpieniem na tron Jakóba I ożywił się dwór, ponury w ostatnich latach Elżbiety. Źródła współczesne zawierają opisy wystawnych uczt i uroczystości, podczas których dostojni uczestnicy nieraz zataczali się lub zupełnie nie mogli utrzymać się na nogach, a zdarzały się jeszcze drastyczniejsze wypadki. Może być, że duńska rodzina królowej przeszczepiła na dwór angielski obyczaje, wyszydzane przez Nashe'a i Szekspira.

Pijaństwo i obżarstwo przeplatano jednak rozrywkami artystycznemi. Wzrosła liczba przedstawień przed parą królewską, a do szczytu popularności doszły maski. Ciekawy ten rodzaj twórczości wyprowadzają specjaliści od uroczystości dworskich, pierwotnie polegających tylko na efektach wzrokowych. Do sali czy ogrodu wchodził zastęp osób przebranych i zamaskowanych, które tańczyły, walczyły ze sobą i t. p., wciągając czasem i obecnych w zakres swej pantominy. Pierwszą znaną rozrywkę tego rodzaju notują kroniki pod r. 1377. Urządzono ją na cześć Ryszarda II, który dopiero co wstąpił był na tron. Jej związek z tradycyjnemi zabawami około Bożego Narodzenia stwierdza szczegół, że postaci maski grały z królem i dworzanami w kości o przeznaczone na ten cel przedmioty. Zupełnie podobnie przebrane osoby w okresie Bożego Narodzenia wchodziły do domów i również grały w kości *(mumchance)*. Później do rodzimej tradycji przyłączyły się wzory włoskie, które przyszły prawdopodobnie przez Francję — dzięki kampanjom Karola VIII i Ludwika XII. Dodano dialogi, monologi i pieśni, ale te rzeczy przez długi czas nie były niezbędne.

Pod wpływem odrodzenia wymagania artystyczne rosły i, zamiast na chybił trafił operować różnego rodzaju efektami, starano się wlać w całość maski jakąś myśl przewodnią i wszystko do niej dostosować. Po klęsce Armady Greene napisał *Hiszpańską maskaradę (The Spanish Masquerado)*, projekt wielkiego widowiska bez słów, w którem przed oczyma widzów miał prze-

suwać się szereg grup kostjumowanych, a wszystkie miały służyć do wyszydzenia pokonanych i uczczenia zwycięzców.

Elżbieta kochała się w maskach, ale była zbyt oszczędna, aby je częściej urządzać. Wolała, aby raczyli ją niemi magnaci, gdy ich odwiedzała. Tak było w Kenilworth w r. 1575. W trzy lata później Leicester przyjmował znów królową w Wanstead piękną maską Sir Filipa Sidney, która zachowała się. O maskach Peele'a i Gagera z r. 1583 i o *Oskarżeniu Parysa* z roku następnego była już mowa.

Lecz czasem największego rozkwitu maski było panowanie Jakóba. Początkowo poetą dworskim był Daniel, wypadł jednak z łaski i funkcję jego objął Jonson. Czy osobiście występował, jak przypuszcza Fleay, jest rzeczą wątpliwą. Natomiast wiemy, że grywała sama królowa z damami dworu. Dwa tysiące sukien rozrzutnej na ten jeden cel Elżbiety poszło na kostjumy, które wraz z dekoracjami obmyślał i szkicował Inigo Jones.

23. Maski Jonsona. Słowa pisał Ben, nie tylko popisując się swą rozległą znajomością klasycznych pisarzy w mowie mitologicznych postaci, ale też wykazując znaczną znajomość folkloru. Do jakiegokolwiek rodzaju twórczości wziął się, zawsze starał go się ulepszyć na podstawie głęboko przemyślanych innowacyj. Wprowadził coś, co wprawdzie opierało się na starej tradycji, ale czego przedtem celowo nie umiano zużytkować. Już w owem widowisku z czasów Ryszarda II za wspaniale strojnemi osobami jechał orszak djabłów. Właściwie jednak dopiero Ben stworzył antymaskę. Było to coś podobnego do scen komicznych w tragedjach, lecz stanowiło zawsze antytezę głównych motywów. Tak np. w jednym z najlepszych utworów Jonsona tego rodzaju, Masce królowych *(The Masque of Queens)* występuje 12 czarownic, które niby przyszły popsuć zabawę, ale które ostatecznie światło i muzyka wystraszają z pałacu. W innej masce podobną rolę odgrywa Robin Goodfellow (szekspirowski Puck), usiłując wkręcić się pomiędzy jej postaci. Spotyka go szereg przykrości, ale ostatecznie stawia na swojem. Ronald Bayne, na którym głównie opieram się w tym i poprzednim ustępie, stwierdza w maskach Jonsona silny wpływ Arystofanesa.

24. „Smutny pasterz". Komedją sielankową miał być, a ma dużo rysów wspólnych z maskami niedokończony Smutny pasterz *(The Sad Shepherd)*. Rzecz dzieje się w puszczy Sherwood, osobami są Robin Hood, jego kochanka Marjanna *(Maid Marian)* i inni towarzysze, Maudin, czarownica z Paplewick, „smutny pasterz" Eglamour, który sądzi, że jego kochanka utonęła, i dostaje obłędu, a zapewne miał odzyskać zmysły po przekonaniu

się, że to była tylko psota złej wiedźmy i kochanka żyje, i Robin Goodfellow, nazwany tu „kosmatym Puckiem“*(Hairy-Puck)*. Żywioł komiczny reprezentuje syn czarownicy, pasterz świń, umizgający się do uwięzionej w drzewie kochanki Eglamoura.

25. Jonson w pierwszych latach panowania Jakóba I. Były to czasy największego powodzenia Bena. Jakób nie liczył się z groszem, stosunki z dworem dodawały poecie powagi i wziętości, a wykwintne towarzystwo przyzwyczaiło się do jego manier, które okupywał wykształceniem i inteligencją. Tylko z Jonesem kłócił się ustawicznie. Lecz najulubieńszem miejscem jego pobytu była gospoda pod Syreną *(The Mermaid Tavern)*, gdzie gromadziło się dobrane kółko literatów, a wedle tradycji uczęszczał i Szekspir, aby z Benem ścierać się na dowcipy i brać nad nim górę dzięki większej przytomności i lotności umysłu. Dowcip Szekspira porównywano z lekkim statkiem angielskim, dowcip Jonsona z ciężkim galjonem hiszpańskim. Pewien żart z *Henryka IV* miał być pierwotnie zaaplikowany Benowi. Ale to wszystko może być późniejszym wymysłem. Natomiast wiemy, że Jonson chętnie gromadził około siebie wesołe grono młodych ludzi, zajmujących się literaturą i teatrem. Obok lektury słodkie a ciężkie wino hiszpańskie było dla niego największą ozdobą życia. Robiło mu też niemałą przyjemność sprawować pod Syreną czy pod Djabłem *(The Devil Tavern)* dyktaturę, układać przepisy pijackie i rozstrzygać bez apelacji kwestje estetyczne. Były to narodziny klubów, tak popularnych później w życiu angielskiem.

26. „Volpone“. Ben pogodził się w tym czasie z dawnymi nieprzyjaciółmi i znowu pisał dla Trupy Szambelańskiej. Tu w r. 1605 grano najsławniejszą jego komedję Volpone czyli Lis *(Volpone, or, the Fox)*.

Bohater jest to znakomity Wenecjanin, który całemi latami udaje umierającego i przyjmuje odwiedziny kilku osób, ostrzących sobie zęby na spadek. Volpone, choć niezmiernie bogaty, wyłudza wciąż od nich przy pomocy swego pasorzyta Moski kosztowne dary, przez co równocześnie zaspokaja swą chciwość i rozkoszuje się przykrością, jaką sprawia. Gdy zaś drzwi zamkną się za gośćmi, rozpoczyna się uczta, którą urozmaicają swemi produkcjami karzeł, eunuch i hermafrodyta.

Volpone wychodzi z domu tylko w przebraniu, np. jako szarlatan, sprzedający cudowne środki. Jest również lubieżnikiem, ale główną zapewne jego namiętnością jest pociąg do upadlania ludzi. Zazdrosnego Corbaccia skłania do wydania na łup swych żądz cnotliwej żony Celji, inną z ofiar, Corbina, do wydziedziczenia syna na swą korzyść. Syn ten, Bonarjo, i Celja są

postaciami dodatniemi w tem pandemonjum. Bonarjo ocala nieszczęśliwą przed zamachem na jej cześć i sprawa wytacza się przed sąd. Lecz Volpone i Moska umieją sobie zapewnić fałszywe zeznania spadkobierców *in spe*. Corbino wystawia synowi świadectwo skończonego łotra, Corbaccio charakteryzuje żonę jako nierządnicę. Do triumfu złego przyczynia się dzięki chytrości Moski nawet angielska lady, która również ma nadzieję odziedziczenia majątku zbrodniczego bogacza, a adwokat Voltore z tych samych pobudek w mistrzowskiej mowie, zapewne wzorowanej na prawdziwych mowach sądowych tego rodzaju, robi z czarnego białe i z białego czarne.

Lecz całe towarzystwo czeka bolesne rozczarowanie. Rozzuchwalony powodzeniem Volpone każe ogłosić, że umarł, zapisując wszystko Mosce, a ten znęca się nad zawiedzionymi, czytając w ich obecności inwentarz cennych sprzętów i szydząc w żywe oczy. Czyni to w przebraniu i jego pan, ale pokazuje się, że przeciągnął strunę. Mosca oświadcza mu, że nie wróci na dawne stanowisko i nie odda mu majątku. Jest to oryginalnie przetworzony motyw rozbratu między makjawelistą a jego pomocnikiem. Następuje nowa długa scena sądowa, wszystkie matactwa wychodzą najaw, lecz, jak mówi Lang, „sprawiedliwość sama niewiele może dodać do tortur, jakie osoby sztuki zawdzięczają własnej nienasyconej chciwości".

Jakkolwiek są sceny komiczne i nikt nie ginie, *Volpone* bardzo zbliża się do tragedji i ma koloryt ponury. Łagodzą go nieco postaci dwojga Anglików z rodzaju tych oryginałów, jakich wyspy brytyjskie zawsze miały poważną ilość na eksport.

27. „Epicoene". Weselsza jest Epicoene czyli Milcząca niewiasta *(Epicoene, or, The Silent Woman)* z doskonałą postacią pana Morose, nie znoszącego zgiełku i nie lubiącego, aby ktoś oprócz niego mówił. Niektóre jednak pomysły komiczne są w gorszym stylu, przytem spotykamy tu dużo nieprzyzwoitości. Jeden motyw Jonson wziął od Szekspira, którego często atakował w swych utworach. Ale, jak trafnie stwierdza Hazlitt, co w *Nocy Trzech Króli* (III, 4; 5) jest doskonałym efektem, to w *Milczącej niewieście* Ben, chcąc wyzyskać do ostateczności sytuację, przejaskrawił i uczynił groteskowo nieprawdopodobnem. Jego tchórzliwi przeciwnicy dla uniknięcia pojedynku nie tylko czynią materjalne ofiary, ale nawet pozwalają się obić. Modne towarzystwo w tej sztuce mocno przypomina rysunek francuskiego środowiska w komedjach Chapmana.

28. „Alchemik" *(The Alchemist)* (1610) posiada znów całą galerję typów, które przewijają się przez pokoje domu, opusz-

czonego wskutek zarazy przez właściciela, a zajętego przez dwóch łajdaków i jedną łajdaczkę. Pomysłowa trójka najrozmaitszemi sposobami wyzyskuje ludzką głupotę. Subtle udaje adepta wiedzy tajemnej, Face chodzi w mundurze kapitana i sprowadza mu klientów, a Doll Common służy również tajemniczemu domowi za atrakcję.

Główną ofiarą jest Sir Epicure Mammon, bogaty mieszczanin, który zamiast żyć dostatnio i spokojnie z tego, co posiada, marzy o nieprzebranych skarbach i niewyczerpanej możności używania rozkoszy. Jedno i drugie ma mu dać kamień filozoficzny, t. j. substancja, przemieniająca wszelkie metale w złoto, a mająca także własności odmładzające i wzmacniające. Aby być gotowym na wielką chwilę, skupuje naczynia z mniej szlachetnych kruszców i w oczekiwaniu na sztuczne złoto obficie zasila alchemika prawdziwem, umizgając się przytem do chytrej Dorotki. Przy jego boku postawił poeta przyjaciela, który nie wierzy w alchemję, ale zato jest zawodowym graczem. Nazywa się Pertinax Surely — coś, jakby „Pewniak Wytrwalski“. Nazwiska osób w komedjach Jonsona są zwykle „mówiące“. Pertinax operuje przy pomocy znaczonych kart i kostek nierównej wagi. Inny gracz, z zawodu pisarz od adwokata, przychodzi po szczęście do Subtle'a, a ten odkrywa jego pokrewieństwo z królową elfów, którą ukazuje mu przy odpowiedniem *mise-en-scène* w osobie Dorotki. Kto jednak ma stanąć przed obliczem „najjaśniejszej pani“, musi wprzód pozbyć się wszystkiego, co jest w metalu...

Ben wprowadza tu i dwóch purytanów o charakterystycznych nazwiskach Tribulation Wholesome i Ananjasz *(tribulation* — w stylu biblijnym = ucisk, utrapienie, *wholesome* = zbawienny). Jeden jest pastorem, drugi diakonem gminy anabaptystów w Amsterdamie. Prześladowani skrajni protestanci często chronili się do Holandji, gdzie panowała tolerancja dla wszystkich sekt reformowanych. Posiadanie kamienia filozoficznego ma oddać w ręce tych fanatyków władzę nad duszami i ciałami w całym świecie. Subtle wyłudza od nich prawdziwe pieniądze, a gdy obiecuje tymczasem — jeszcze przed uskutecznieniem wielkiego dzieła — sfabrykować dla nich pewną ilość fałszywych guldenów holenderskich, mają pewne skrupuły, ale rozprasza je uchwała gminy. Obaj przemawiają językiem biblijnym, młodszy jednak nie uznaje kompromisów i co chwila wybucha z lada powodu cnotliwem oburzeniem, a starszy musi mniej lub więcej sofistycznym sposobem uspokajać jego sumienie.

Inne postaci sztuki, dość liczne, są już bardziej stereotypowe. Przeprowadzenie akcji, mającej tyle odnóg, jest niezmier-

nie zręczne. *Alchemik* jest najlepszą z komedyj Jonsona, ale pesymizm przebija się w zakończeniu. Trójka hultajska nie ponosi żadnej kary, traci tylko owoce swych szalbierstw, które zatrzymuje z czystem sumieniem powracający właściciel domu. Sztuka przez trzy wieki trzyma się na scenie.

29. „Jarmark na św. Bartłomieja". Wielki talent Jonsona zabłysnął raz jeszcze świetnie w Jarmarku na św. Bartłomieja *(Bartholomew Fayre)*, olbrzymim obrazie rodzajowym z londyńskiego życia. Jarmark przedstawiony jest ze wszystkiemi charakterystycznemi postaciami — od potwornie grubej baby, dziewki ulicznej na emeryturze, która sprzedaje wieprzowinę, a przytem zarabia stręczycielstwem, od złodzieja kieszonkowego, będącego w spółce z przekupniem ballad — do purytańskiego kaznodziei, starającego się o względy ciepłej wdówki dewotki, który pojawia się z nią na jarmarku, objada się wieprzowiny, ale wciąż wymyśla wszystkim od Dagonów i bożków pogańskich, a nawet w dybach jeszcze przemawia tym samym tonem. Jest i teatr marjonetek, przedstawienie jednak trwa nużąco długo. Natomiast doskonale udał się sędzia, mający nadzór nad jarmarkiem. W zbytku gorliwości wciąż popełnia omyłki i zostaje parokrotnie wystrychnięty na dudka. Obserwacja jest wyborna, lecz realizmu niekiedy za dużo.

30. Późniejsze komedje są już znacznie słabsze. Jonson starannie obmyślał akcję i nieraz miał bardzo dobre pomysły. Tak np. zręcznie wyzyskał konwencję dramatu moralnego, czyniąc wątkiem sztuki Djabeł jest osłem *(The Divell is an Ass)* powiastkę Macchiavellego o czarcie, który zapragnął wybrać się na ziemię, ale nie dał sobie rady z ludźmi i doznał szeregu sromotnych porażek. Inna sztuka, Nowa gospoda *(The New Inn)* stanowi *pendant* do romansów dramatycznych ostatniej epoki Szekspira, gdyż jednoczy po długich latach rozdzieloną rodzinę. Ale wszędzie pomysłowości jest za dużo, akcja niemożliwie powikłana, a dowcip Jonsona nie miał w sobie nic a nic chwytającej za serce pogody, na dobitkę zaś z wiekiem podobnie, jak jego pamięć, zanikał, obserwacja również nie dopisywała. Dąsał się też Ben na swe niepowodzenia sceniczne, nawymyślał nawet czasom swym i publiczności w zgryźliwej odzie, która wywołała odpowiedzi kilku poetów.

31. Inne utwory. Jonson pisał również drobne wiersze liryczne, częścią bardzo piękne. Zwyczajem klasyków zdobił je pożyczkami z wielkich pisarzy greckich i łacińskich, nawet z mało komu znanych poklasycznych. Sztuki jego zawierają dużo doskonałych liryków.

Swoje poglądy estetyczne, oparte głównie na Arystotelesie i Horacym, zawarł w rozprawie, która niestety spłonęła wraz z jego zasobnym księgozbiorem. Prozaiczny zbiór sentencyj, jaki pozostawił, niebardzo zasługuje na tytuł Odkryć *(Discoveries* — drugi tytuł jest *Timber* = drzewo budulcowe), gdyż zawiera przeważnie myśli starożytnych pisarzy, a niektóre ustępy są poprostu streszczeniami *Szkiców* Bacona. To zaś, co Ben mówi o samym Baconie i o Szekspirze, jak stwierdza Routh w *Cambridge History of English Literature*, przedstawia właściwie... pogląd Seneki na Haterjusa i Kassjusa Sewera.

32. Starość Jonsona. Poeta w r. 1613 jeździł do Francji jako opiekun syna Sir Waltera Ralegh. W trzy lata później wydał swoje dzieła zbiorowo, ale nie weszły tu młodociane tragedje, o których wiemy z Meresa, a więc zapewne sam cenił je dość nisko. Może właśnie stały na wyżynie dodatków do *Tragedji hiszpańskiej* i tylko nie odpowiadały klasycznym kanonom... W r. 1618 wybrał się pieszo do Szkocji. Przyjmował go tam Drummond z Hawthornden, który spisał wspomnienia rozmów z gościem. Zgadało się i o zmarłym niedawno Szekspirze. Jonson żartował z morza, oblewającego Czechy w *Opowieści zimowej*, i dodał, że Szekspirowi brak było sztuki. Lecz ten wzgardliwy sąd i inne podobne wynurzenia Bena były wypływem jego zazdrosnego i zgryźliwego usposobienia, które nie zawsze brało górę nad szlachetniejszemi uczuciami i zdrowym rozsądkiem. Że Jonson zdawał sobie sprawę z wielkości Szekspira, świadczy przedewszystkiem jego sławny wiersz, zamieszczony w *folio* z r. 1623, gdzie stawia Szekspira wyżej od innych współczesnych dramaturgów, stwierdza, że ten „należy nie do jednego wieku, lecz do wszystkich", i porównywa go nawet ze swymi ukochanymi Grekami i Rzymianami. Na innem miejscu określa swój stosunek do autora *Hamleta* słowami, że kochał go, nie posuwając się do bałwochwalstwa *(on this side idolatry)*.

Rok 1925 przyniósł próbę dowiedzenia, że *Rozmowy z Drummondem* są późniejszym falsyfikatem, ale argumenta nie wytrzymują krytyki.

Po powrocie ze Szkocji uniwersytet oksfordzki nadał poecie tytuł magistra nauk wyzwolonych. Lecz od śmierci króla Jakóba zaczęło mu się gorzej powodzić. W r. 1628 otrzymał po Middletonie posadę chronologisty Londynu, a później na wieść o chorobie Bena Karol I kazał mu posłać 100 £. Lecz w parę lat później poeta stracił stanowisko nadwornego autora masek i urząd miejski. Choroba, zanik pamięci i nędza zatruły mu ostatnie lata, a utwory z tego czasu nacechowane są wielką goryczą.

33. Jonson jako dramaturg. Na dziełach dramatycznych Bena odbiły się jego poglądy estetyczne. Reguły klasycznej poetyki nie dały się pogodzić z warunkami sceny elżbietańskiej i usławicznie zachodziła konieczność kompromisów. Także usposobienie poety, szczególnie zgryźliwe w okresach kłopotów i biedy, wyszło utworom jego na szkodę. Wzrokiem bystrego, lecz złośliwego obserwatora zapatrzony głównie w ujemne strony życia, nie umiał zdobyć się na słoneczną sztukę w rodzaju większości dzieł Szekspira i na prawdziwą przedmiotowość. Za wiele miejsca poświęcał swemu ja i różnym osobistym porachunkom. Bywał pedantyczny. Nie umiał kreślić postaci kobiecych. Nie umiał też nigdy zdobyć się na usunięcie na drugi plan postaci i szczegółów drugorzędnych. Jego utwory są rozpaczliwie długie.

Drobiazgowa jednak obserwacja jest trafna, znajomość życia gruntowna, myśli zdrowe i jeżeli nie oryginalne, to w oryginalnej formie wypowiedziane. Ustępy liryczne są piękne, ale często wykazują zależność od klasyków. Taine zachwyca się rodzajem hymnu na cześć złota, którym Volpone wita słońce na początku sztuki. Atoli krytyka stwierdza tu reminiscencje z Horacego, Eurypidesa i Pindara. Wiersz biały Bena robi czasem wrażenie mozolnie składanego. Podobno nawet poeta pisał naprzód prozą, a potem dopiero odziewał swe myśli w formę rytmiczną.

34. Marston: „Malkontent". John Marston (1575?—1634) pochodził z dobrej rodziny i był synem prawnika, wykładającego w Middle Temple. Sam także studjował prawo, później wstąpił do Brasenose College w Oxfordzie i został bakalaureatem.

Twórczość literacką rozpoczął od poematu Metamorfoza posągu Pigmaljona *(The Metamorphosis of Pygmalion's Image)* i od Satyr. Utwory te arcybiskup kantuaryjski kazał spalić z powodu ich licznych nieprzyzwoitości. Tymczasem Marston wziął się do pisania dramatów i nazwisko jego w r. 1599 pojawia się w zapiskach Henslowe'a. Pierwsze sztuki ściągnęły na autora szyderstwa Jonsona. Nie brak w nich pewnej oryginalności i polotu, ale styl jest zbyt zawiły, a dowcip często drastyczny aż do obrzydzenia. Pogodziwszy się z Benem, poeta poświęcił mu nowy dramat Malkontent *(The Malcontent)*, drukowany w r. 1604, a grany wcześniej, w którym wprowadził wcale nie banalną postać księcia Malevole.

Pozbawiony tronu, dostaje się Malevole w przebraniu na dwór uzurpatora, a odwracając od siebie podejrzenia przez to, że występuje stale jako zgryźliwy weredyk, szyderca i mizantrop, bierze udział w różnych intrygach. Dąży do odzyskania tronu. Gdy

to udało mu się po najrozmaitszych zawikłaniach, nie tylko nie mści się nad zrażonym do władzy rywalem, ale przebacza nawet zbrodniarzowi, który przy pomocy ohydnych sztuczek i udaremnionych przeważnie zamachów morderczych również pragnął zasiąść na tronie.

Niestety sztuka pod koniec schodzi na poziom „tragedji sytuacyjnej". Tak np. Malevole udaje powolne narzędzie makjawelisty Mendoza, a uwiadamiając go o rzekomem spełnieniu nakazanego krwawego czynu, wie, że łotr zechce go się pozbyć. Oświadcza mu więc, że ma do jego użytku proszek, którego sam zapach natychmiast zabija. Mendozo chwyta skwapliwie pudełeczko i podsuwa je pod nos Malevolemu, ten pada, jak martwy, a uśpiwszy tym sposobem czujność nieprzyjaciela, bezpiecznie już przygotowuje rozstrzygający atak przeciw niemu. Pomysł, jeżeli oryginalny, jest sprytny i mógł podobać się widzom, żądnym jedynie sensacji, ale nie ma nic wspólnego z prawdziwym dramatem. Należy dodać, że nowością także było ukaranie zbrodniarza nie śmiercią, lecz tylko wyrzuceniem za drzwi. Szereg postaci i tu i w innych sztukach Marstona wykazuje wpływ „komedji humorów".

Stoll twierdzi, że tytułowa postać *Malkontenta* oddziałała na Szekspira, dostarczając mu pewnych rysów do Jakóba z *Jak wam się podoba* i do Hamleta. Zdaje się, że pierwszej hipotezie przeczy chronologja, pewniejsza jednak co do Marstona, niż co do Szekspira. Zresztą pomysł jest inny. Jakób jest prawdziwym melancholikiem, mizantropja Malevolego właściwie tylko maską. O wiele łatwiej dopatrzyć się wpływu Marstona, zresztą niezbyt wielkiego, na *Hamleta*. Ale i tu zaginięcie starego dramatu Kyda uniemożliwia dokładniejsze sformułowanie domysłów. Jedna z poprzednich sztuk Marstona jest typową tragedją zemsty, mieści też postać, przypominającą Polonjusza. W każdym razie i między *Malkontentem* i między innemi dramatami Marstona a Szekspirem zachodzą podobieństwa, które nie mogą być przypadkowe.

Samego *Malkontenta* krytyka, zwracając więcej uwagi na wady, niż na zalety, dotąd przeważnie trochę niedoceniała. Dość dużo tu oryginalności i trafnych, niekiedy głębokich myśli. Pierwsze wydania wymieniają na karcie tytułowej także Webstera, jedno nawet jako głównego autora, lecz, jak wykazał Stoll, Webster napisał jedynie prolog, dotykający różnych spraw, aktualnych dla świata teatralnego.

35. Inne dramaty. Styl Marstona jest tak charakterystyczny, że niema żadnych wątpliwości co do przysądzenia mu dwóch

sztuk bezimiennych, Nienasyconej hrabiny *(The Insatiate Countess)* oraz Pasquila i Katarzyny, gdzie jest dużo żywiołu polemicznego. Chwilowe obłąkanie bohatera mogło być pomysłem, powstałym pod wpływem *Hamleta*, ale wykonanie pomysłu nie ma cech naśladowania. Pasquil ustawicznie majaczy na tematy mitologiczne, zresztą Marston pragnął utrzymać ton komedji.

Prócz Malevolego poeta stworzył jeszcze jeden typ oryginalny, typ namiętnej i demonicznej kobiety, która swemi wdziękami usidla mężczyzn i popycha ich do zbrodni. Taka kobieta jest bohaterką Holenderskiej kurtyzany *(The Dutch Courtezan)*. Zręcznie przeprowadzona akcja główna graniczy z tragedją i mogłaby sztuce zjednać miano dramatu mieszczańskiego. Akcja poboczna dowodzi, że Marston nienawidził purytanów. Szydzi też z nich bardzo zjadliwie. Członek niemiłej aktorom i autorom sekty Mulligrub („rżnięcie w brzuchu") doznaje niemiłych przygód, bo dzięki złodziejskim sprawkom złośliwego figlarza ponosi szkody materjalne, dostaje się w dyby, a nawet omal nie kończy na szubienicy. Jedyny związek z akcją główną stanowi to, że prowadzą go na stracenie razem z jej bohaterem. Obaj zostają w ostatniej chwili ocaleni. Występują tu też dwaj głupi policjanci, wzorowani na *Wiele hałasu o nic*.

W *Nienasyconej hrabinie*, osnutej na noweli Bandella ze zbioru Paintera, postacią główną jest dama z arystokracji, która porzuca męża i raz po raz zmienia kochanków, stale każąc nowemu zgładzić dawnego. Kończy ostatecznie na szafocie. Charakterystyka jej wypadła słabiej, niż Francischiny w *Holenderskiej kurtyzanie*. Psuje też sztukę akcja podrzędna, niedorzeczna i pełna drastycznych pomysłów. Creizenach sądzi, że typ, wprowadzony do tych obu dramatów, oddziałał na koncepcję Kleopatry. Jest to dość problematyczne.

W r. 1607 Marston przyjął święcenia. Był to koniec jego karjery literackiej.

36. Dekker: Życiorys. Charakterystyka. Tomasz Dekker (ur. zapewne około r. 1570, zmarły po r. 1637) należał w r. 1597 do klientów Henslowe'a, a w następnym roku ten jedyny w swoim rodzaju mecenas literatury i sceny wykupił go z więzienia za długi, naturalnie na odrobek. Dekker musiał być w ciągłych kłopotach pieniężnych i gdybyśmy wiedzieli więcej o jego życiu, zdaje się, że mielibyśmy przed sobą typ cygana literackiego w stylu Greene'a, tylko z lepszem sercem. I Dekker, jak zobaczymy, popadał w nastrój purytański. Po za tem pożyczał i zarabiał, pisząc gorączkowo popularne broszury, częścią tłumaczone, częścią oryginalne, oraz dramaty — sam i do spółki. Dużo

z jego utworów zaginęło, ale i zachowana spuścizna jest pokaźna. Odwiedzał co pewien czas więzienie za długi, raz nawet spędził w niem co najmniej około trzech lat, a można przypuszczać, że siedm. Nadto wiadomo, że gorąco kochał jakąś kobietę, o której wspomina jako o ideale szlachetności i dobroci.

Dekker miał szczęście do angielskich krytyków, którzy przeważnie przymykają oczy na błędy jego pism, a zachwycają się zaletami. Jedne są zawsze pomieszane z drugiemi. Lang, cytując Szekspira, powiada, że Dekker „czarodziejskim napojem zapewnił sobie miłość ludzką“, ale sam Lang też zapewne zakosztował lubczyku, bo streszczając krótko najsławniejszą jego sztukę p. t. *Cnotliwa nierządnica*, pomija prawdziwie bezsensowne pomysły, szpecące ten utwór, a przytem mówi z wielkiem umiarkowaniem, że zawiera on dużo „nieuniknionych nieprzyzwoitości“ *(ribaldry)*. Bezwątpienia znacznej ich części można było bezpiecznie uniknąć. Lecz Dekkerowi przewodnią gwiazdą zawsze było powodzenie sceniczne lub poczytność i najprawdopodobniej zupełnie świadomie poświęcał wszystkie inne względy. Gdyby ten człowiek był tworzył w szczęśliwych warunkach, byłby zapewne został wielkim poetą, jakim jest w niektórych ustępach swych dramatów i w paru lirykach, w ich tok wplecionych. Pisał jednak za prędko, za dużo i wciąż z myślą o gustach swej publiczności. Posiadał prócz talentu poetyckiego także dar bystrej obserwacji i realistycznego przedstawiania życia. Ten może lepiej zużytkował, ale w żadnym wypadku nie stworzył choćby w przybliżeniu harmonijnej całości, a przyczyną zapewne nie był brak zdolności konstrukcyjnych, tylko okoliczności zewnętrzne i konieczność stosowania się do nich. Natrafiając przy lekturze Dekkera na przebłyski genjalności, trudno oprzeć się żalowi, że tyle wrodzonych darów poszło na marne.

37. „Cnotliwa nierządnica“. Część pierwsza. Oto treść Cnotliwej nierządnicy *(The Honest Whore)*:

Hipolito kocha z wzajemnością córkę księcia Medjolanu Infelice — mimowoli nasuwa się myśl, co za rodzice mogli tak nazwać córkę. Podobnie w *Holenderskiej kurtyzanie* występuje Malheureux. — Ojciec nie chce zezwolić na małżeństwo Infelice z Hipolitem i chwyta się dziwacznego podstępu. Każe księżniczce dać napój, wywołujący pozory śmierci, a gdy odzyskała przytomność, wysyła ją w najgłębszej tajemnicy do Bergamo, powiedziawszy jej przedtem, że Hipolito umarł. To kłamstwo ma zresztą zamiar przy pomocy zaufanego lekarza zamienić w rzeczywistość. Odbywa się pozorny pogrzeb Infelice. Hipolito roz-

pacza i raz na zawsze przeznacza jeden dzień tygodnia na rozmyślania o zmarłej, jak sądzi, księżniczce.

Po jakimś czasie znajomy szlachcic Mateo wskutek zakładu wprowadza go podstępem do domu swej kochanki, kurtyzany Bellafront, gdzie bawi się wesoło kilku młodych hulaków, pozwalając się chętnie oszukiwać sprytnej dziewczynie i łotrzykowi służącemu. Spostrzegłszy, gdzie wszedł, Hippolito oddala się pośpiesznie, ale musi przyrzec, że wróci po Matea, spełniając zaś obietnicę, zastaje Bellafront samą. Wdaje się z nią w rozmowę. Kurtyzana pokochała od pierwszego wejrzenia cnotliwego młodzieńca, ten zaś przedstawia jej z zapałem ohydę jej życia. Wzruszona Bellafront chce popełnić samobójstwo, a powstrzymana przez niego, postanawia ku świętemu oburzeniu swego sługi i starszej damy, która dostarczała jej gości, zostać uczciwą. Zjawiających się u siebie starych znajomych przyjmuje naukami moralnemi, a potem udaje się w przebraniu pazia do Hippolita, od którego nie może oderwać myśli.

Lecz trafia na jego dzień wspomnień. Na stole stoi portret Infelice, trupia czaszka i leżą tragedje Seneki, a pan domu uważa wtargnięcie niegodnej za świętokradztwo i grozi jej śmiercią. Bellafront postanawia tedy opuścić Medjolan i przebłagać opuszczonego przed laty ojca. Tymczasem lekarz Benedykt, który miał otruć Hippolita, na próbę mówi księciu, że to już uczynił, ten zaś w nagrodę skazuje go na wygnanie. Wówczas Benedykt odkrywa Hippolitowi, że Infelice żyje, że wie już, jak ją oszukano, i że pragnie połączyć się na zawsze z ukochanym, że więc chce z nim spotkać się w Klasztorze Betleemskim, gdzie pobożni zakonnicy opiekują się obłąkanymi.

Z temi dwiema akcjami łączy się trzecia, w której młoda żona wyjątkowo spokojnego i cierpliwego kupca Kandida usiłuje przy pomocy brata i innych ludzi za wszelką cenę choć raz wyprowadzić go z równowagi.

Zakończenie zgromadza wszystkie osoby sztuki. Święci tu triumf zwyczaj elżbietańskich dramaturgów nadawania każdemu miastu cech Londynu i właściwa Dekkerowi tendencja do schlebiania gustowi publiczności przy pomocy realistycznych obrazów stolicy i jej życia. Rzecz dzieje się w szpitalu warjatów, będących wierną kopją londyńskiego Bedlam — pomieszczonego w owych czasach za bramą miasta przy ulicy Bishopsgate. Nazwa naturalnie powstała z Betleem. — Znaczną część sceny wypełniają swemi rozmowami obłąkani i ich stróże.

Przybywa i ostrzeżony książę, aby zapobiec ślubowi, ale zostaje wyprowadzony w pole i ostatecznie przebacza kochankom.

Bellafront udaje warjatkę, bo jakimś sposobem dowiedziała się, że Hippolito miał tajemnie spotkać się z Infelice w klasztorze. Wychodzi najaw, że Mateo był pierwszym uwodzicielem nawróconej kurtyzany i rozpustnik musi na rozkaz księcia pojąć ją za żonę. Godzi się ze swą połowicą także cierpliwy Kandido, wtrącony po różnych nieprawdopodobnych historjach między obłąkanych. Teraz naturalnie odzyskuje wolność i wygłasza apoteozę swej cnoty, zawierającą najsławniejsze wiersze Dekkera:

...najlepszy z ludzi, jakich
Powłoka ziemska kryła kiedykolwiek,
Był męczennikiem, był łagodną, cichą,
Spokojną, skromną i pokorną duszą —
Pierwszym szlachcicem z ducha na tym świecie.

The first true gentleman oznacza tu naturalnie Chrystusa.

38. **Część druga.** Dramat był drukowany w r. 1604, a niewielkie ustępy miały podobno wyjść z pod pióra Middletona. W r. 1630 ukazała się część druga, napisana już zapewne bez żadnego współpracownika. Krytycy stawiają ją wyżej od pierwszej — mojem zdaniem niesłusznie. Wprawdzie wychwalana przez Hazlitta postać Orlanda Friscobalda, ojca Bellafront, jest rzeczywiście ozdobą sztuki, ale już sposoby, jakich ten używa do osiągnięcia swych dobrych celów, wychodzą poza granice *fair play* i muszą razić.

Mateo okazuje się ostatnim łotrem i znęca się nad żoną, która przy pomocy ojca, przebranego za sługę, broni się, jak może, i znosi krzyż Pański z poddaniem. Hippolito usiłuje tu wszelkiemi sposobami uwieść tę, którą był nawrócił. Wynika stąd ciekawe *pendant* do znanej nam sceny z pierwszej części. Role są odwrócone. Hippolito wygłasza niedorzeczną mowę na cześć rozpusty, operując dowolną etymologją i łacińsko-angielską igraszką wyrazów *(meretrix* i *merry tricks)*. Bellafront odpowiada mu zkolei — nie sofistyką, lecz wyrazami głębokiego przekonania. Jej wzruszenie osiąga punkt kulminacyjny, gdy wspomina, jakiego wstydu doznawała za dawnych czasów, jeżeli spotkała na ulicy skromną, uczciwą dziewczynę. Ale ta wymowa nie osiąga skutku, Hippolito prześladuje Bellafront dalej, aż dopiero interwencja księcia powściąga jego występne zabiegi. Tu dopiero imię Infelice okazuje się prawdziwem *nomen omen*.

Występuje i cierpliwy kupiec, a ostatnia scena odbywa się dla odmiany w zakładzie poprawczym, podobnym kubek w kubek do londyńskiego Bridewell, gdzie nawracano grzesznice przy

pomocy hańbiącej niebieskiej sukni, przymusowej ciężkiej pracy i bata. Występuje kilka charakterystycznych postaci, między niemi fałszywy porucznik Bots, trudniący się stręczycielstwem. W początkowych scenach mieliśmy znowu coraz popularniejszego w Londynie służącego Irlandczyka, kaleczącego srodze angielszczyznę i przemawiającego czasem ojczystym językiem.

39. Inne dramaty Dekkera. Wielkiem powodzeniem cieszyło się Święto szewskie *(The Shoemaker's Holiday)* Dekkera, zdaje się najwcześniejsza jego sztuka. Majster szewski Szymon Eyre, osoba prawdopodobnie historyczna, zostaje tu kolejno aldermanem, szeryfem i lordem merem, buduje swoim kosztem Leadenhall, gmach, którego używano jako śpichlerza miejskiego, i przyjmuje wspaniałą ucztą króla, a młody szlachcic wysokiego rodu umizga się w przebraniu szewca do żony jego poprzednika na urzędzie i wbrew woli obu rodzin zaślubia ją, a król (Henryk V) na prośbę Szymona przebacza mu przewinienie dezercji, bo popełnił je z miłości. Szymon jest dobrą postacią, jego hałaśliwy humor i przezwiska, jakich nie szczędzi żonie i czeladnikom, musiały się podobać. Może najlepiej pomyślana jest scena, w której dla ułagodzenia obrażonych czeladników posyła chłopaka po 12 dzbanów piwa, ale pocichu mówi mu: „Jeżeli ten drab naleje więcej, niż dwa, sam za nie zapłaci". Gdy chłopiec przyniósł rzeczywiście dwa dzbany, Szymon pyta się głośno: „A gdzie tamtych dziesięć?" Pocichu dodaje: „Wystarczy, wystarczy". Majątek i powodzenie zawdzięcza jednak nie tyle oszczędności i pracy, ile spekulacji, którą nastręczył mu przebrany arystokrata. Dekker w obu akcjach schlebia mieszczańskim widzom, przypominając im, że każdy żołnierz nosi w tornistrze buławę marszałkowską.

Patrjotyczne i protestanckie uczucia publiczności miały dać sukces alegorycznej sztuce Nierządnica babilońska *(The Whore of Babylon)*. Królowa elfów Tytanja walczy tu z władczynią Babilonu (papiestwem). Z pozostałych dramatów najlepiej udało się opracowanie niemieckiego podania o czarodziejskiej sakiewce. Dekker dużo współpracował z innymi poetami. Prawdopodobnie napisał większą część komedji Rycząca dziewczyna *(The Roaring Girl)*, gdzie wspólnie z Middletonem wyidealizował postać Moll Cutpurse, sławnej współczesnej złodziejki, która używała męskiego stroju (Por. *Noc Trzech Króli*, I, 3).

40. Proza Dekkera. Naprędce kreślone i chaotyczne broszury Dekkera mają ogromną wartość obyczajową. Nikt równie plastycznie nie przedstawił życia niższych sfer społecznych z po-

czątkiem XVII w. Uczynili to Greene i Nashe pod koniec XVI w. Dekker nawiązał do ich tradycji, akcentując silnie tendencję moralną, a czasem nawet wpadając w ton purytański, gdyż straszy wizją malowanego po średniowiecznemu piekła i stawia klątwy narówni z o wiele cięższemi grzechami. Pomysły są czasem bardzo oryginalne i efektowne, ale rzadko przeprowadzone konsekwentnie.

Cudowny rok *(The Wonderfull Yeare)* — t. j. 1603 — zaczyna się od pochwał zmarłej Elżbiety i pozdrowienia jej następcy, ale poświęcony jest głównie dantejskiemu miejscami opisowi dżumy w Londynie z szeregiem scen, świadczących o tem, że powszechna klęska wydobywa na światło dzienne najlepsze i najgorsze popędy człowieka. Czerpał stąd później bez skrupułów Defoe. Broszura Siedm grzechów głównych Londynu *(The Seven Deadly Sinnes of London)* posługuje się jeszcze dawną oklepaną alegorją, lecz świadczy o silnie rozwiniętym zmyśle spostrzegawczym autora, piętnującego oszukańcze bankructwa, wyzysk czeladników przez majstrów, zmuszanie dzieci do małżeństw dla interesu, okrutne obchodzenie się z więźniami — i t. p. Występki te miały być przedmiotem chłosty w niejednej powieści XVIII i XIX w. Dzwonnik londyński *(The Belman of London)* wprowadza całą galerję typów z pośród szumowin stolicy, przewijającą się przez izby wiejskiej gospody. Abecadło młodego dudka *(The Guls Hornebooke)* wkracza w życie sfer wyższych. Najbardziej interesujący jest tu rozdział o zachowaniu w teatrze. I elegancka publiczność niezawsze odznaczała się kulturalnością. Niekiedy kpiła z aktorów i przeszkadzała im, jak widzowie w *Straconych zachodach miłości* i *Śnie nocy letniej*. Dekker każe swemu dudkowi wybuchać śmiechem w najtragiczniejszych momentach. Dziwne wyścigi *(A Strange Horse Race)*, oparte są na pomyśle po średniowiecznemu dziwacznym, ale niezwykle oryginalnym.

Porównanie Dekkera z innymi satyrycznymi malarzami obyczajów wykaże u niego większą rozmaitość typów i faktów oraz większą powagę. Nashe oburzał się na różne występki, ale w gruncie rzeczy cieszyły go, jako wyborny materjał do zabawienia czytelników. Brał też wszystko przeważnie z humorystycznego punktu widzenia. Greene zmyślał swoje historyjki lub chętnie przepisywał je ze starszych broszur. Dekker może także czasem przesadza, czasem jest plagjatorem, ale bardziej na serjo bierze i nędzę i występki. Wyróżnia się też ponurym kolorytem.

ROZDZIAŁ XII.

DRAMAT ELŻBIETAŃSKI PO SZEKSPIRZE. BEAUMONT I FLETCHER, MIDDLETON, WEBSTER, HEYWOOD, MASSINGER, FORD, SHIRLEY.

1. Beaumont i Fletcher. Szczegóły biograficzne. Do największych dramaturgów między młodszem pokoleniem współczesnych Szekspira, należy para poetów, piszących przez kilka lat razem. W przeciwieństwie do sztuk, fabrykowanych na zamówienie i terminowo przez dorywcze spółki, utwory ich dowodzą, że byli do siebie zbliżeni usposobieniem oraz rodzajem zdolności i że na tem tle rozwinęło się współpracownictwo.

John Fletcher (1579—1625) był synem protestanckiego pastora, który przed straceniem Marji Stuart usiłował jej narzucić się z pociechą duchowną, a później został biskupem londyńskim. Syn jego uczęszczał do Bene't College w Cambridge, ale po zgonie lekkomyślnego i rozrzutnego ojca z powodu braku środków pieniężnych musiał przerwać studja. W r. 1605 zaczął pisać, wkrótce potem zawarł literacką spółkę z Beaumontem i wspólna działalność trwała do r. 1612.

Franciszek Beaumont (1584—1616) był synem sędziego Sir Franciszka, w latach 1597/8 kształcił się w Broadgates-Hall (dziś Pembroke College) w Oxfordzie, opuścił go bez stopnia akademickiego i w r. 1600 wstąpił do Inner Temple. Studja prawnicze jednak również nie trwały długo. Beaumont porzucił je i oddał się poezji. Był za swoich czasów ceniony jako liryk i epik, lecz trwalsze znaczenie ma tylko jego twórczość dramatyczna. Zdaje się, że przestał pisać w r. 1612. W następnym roku ożenił się, ale krótko używał szczęścia rodzinnego.

Fletcher współpracował potem z innymi poetami, z Jonsonem, z Massingerem, a zapewne i z Szekspirem. Przeżył przyjaciela o lat 9 i padł ofiarą dżumy. Tradycja głosi, że jego zażyłość z Beaumontem była bardzo bliska i polegała na wielkiej wspólności upodobań. Mieszkali razem, istnieje nawet plotka, że mieli wspólną kochankę. Należeli do kółka, gromadzącego się pod Syreną. Zbiorowe wydanie ich dzieł ukazało się w r. 1647 i miało zapewne wynagrodzić zwolennikom sceny zakaz przedstawień. Poprzedzał je szereg wierszy pochwalnych, między innemi nieżyjącego już Jonsona, Herricka, Wallera i weterana dramatu elżbietańskiego Shirley'a. Zawierało również sztuki, pisane przez Fletchera bez współpracownictwa Beaumonta, czasem z innymi poetami, razem 51. Pięćdziesiąta druga znalazła się później i weszła w skład drugiego *folio* z r. 1652.

2. Charakterystyka. Zdanie Thorndike'a. Beaumont i Fletcher pochodzili z rodzin starej szlachty i posiadali lepszą znajomość życia wyższych sfer społecznych, niż inni dramaturgowie okresu, nie wyłączając Szekspira. Ta okoliczność wpłynęła na ich twórczość, którą trudno scharakteryzować lepiej, niż to uczynił Amerykanin Thorndike. Oto jego słowa, zacytowane wedle Neilsona:

„Akcja... jest pomysłowa i skomplikowana. Wraz z bohaterskiemi czynami, przedstawiają królów i dostojników, a umieszczają ich w obcych środowiskach. Podboje, uzurpacje, namiętności, niszczące królestwa, są ich tematem, niema bitw i przepychem tchnących uroczystości *(pageants)*, miejsce akcji zaś zwykle ogranicza się do pałacu i najbliższego sąsiedztwa. Zwyczajnie przeciwstawiają historję brutalnej zmysłowej żądzy historji sielankowej miłości, wprowadzają wielką rozmaitość wypadków i gonią za trwałem, lecz różnorodnem zainteresowaniem... Sztuki budzą zajęcie nie dzięki obserwacji lub odsłanianiu tajników duszy ludzkiej, lecz dzięki różnorodności sytuacyj i zręcznej technice, która utrzymuje napięcie od jednego oczekiwania do drugiego aż do końcowego rozplątania węzła, dzięki naturalności, szczęśliwemu tonowi i urokowi poezji".

3. Przenoszenie akcji w obce środowiska. Do tych uwag należy dodać parę wyjaśnień i uzupełnień. Beaumont i Fletcher przenoszą najczęściej akcję zagranicę, nieraz do krajów dla siebie i swej publiczności bardzo egzotycznych, ale też nie kuszą się bynajmniej o koloryt lokalny. Widownią dramatu Wierny poddany *(The Loyal Subject)* jest Moskwa, ale prócz dwóch czy trzech wzmianek o Tatarach i paru nazwisk na *-ski* nic Moskwy nie przypomina. Dziwnie przedstawia się i dwór Merowingów w dramacie Thierry i Theodoret. Wojska frankońskie używają broni palnej, a straszliwe zbrodnie, wykonywane przy pomocy zatrutych chustek i t. p. przypominają czasy włoskiego odrodzenia. I Brytanja I w. po Chrystusie nie o wiele wierniej przedstawiona jest w Bonduce. Można często przeczytać całą sztukę i ani razu nie zadać sobie pytania, gdzie i kiedy toczy się akcja.

4. Zręczność w obmyślaniu akcji jest rzeczywiście imponująca. Beaumont i Fletcher zwykle nie mają żadnego jednolitego źródła, a zapożyczają się z różnych, traktują ich motywy swobodnie i łączą je z własnemi pomysłami. Prawdopodobieństwo poświęcają bez namysłu innym względom, jakby z wielkopańskim gestem mówili swej publiczności: Jeżeli gawiedź nie chce, to niech nie wierzy. Rozluźnienie obyczajów na dworach, intrygi i namiętności sfer najwyższych malują nadzwyczaj wyraziście

i pomysłowo. W *Wiernym poddanym* przewrotny Boroski, chcąc znaleźć powód do skazania na śmierć poczciwego i zasłużonego Archasa, oskarża go o świętokradztwo, ponieważ Archas, obrażony przez wielkiego księcia, postanowił był nie dobywać już miecza w jego obronie i broń swą zawiesił jako wotum w świątyni, ale gdy Tatarzy zagrozili stolicy, wziął ją stamtąd i pobił najeźdźców. Inny pomysł z zakresu prawniczej sofistyki, który znajdujemy w Podwójnem małżeństwie *(The Double Marriage)*, jest jeszcze ciekawszy, ale zbyt drastyczny do powtarzania.

5. Nieprzyzwoitość. Pod tym względem Beaumont i Fletcher objawiają stanowczo za dużo sprytu i przypominają czasem najnowszą powieść. W dramacie Król, a jednak nie król *(A King and no King)* bohater uczuwa silny pociąg do swej rzekomej siostry i bliski jest popełnienia kazirodztwa. Często mówi, że zazdrości zwierzętom, dla których nie istnieją wstrzymujące go względy. Nakoncu pokazuje się, że Pantea nie jest jego siostrą i że uczucie nie było zbrodnią czy zboczeniem. Zdaje się, że na podstawie tej sztuki Coleridge twierdził, jakoby w utworach Beaumonta i Fletchera częstym motywem była kazirodna namiętność. Właściwie, jak wykazał Swinburne, niema tego wcale.

Jeszcze nadzwyczajniejsze są inne pomysły drastyczne o zabarwieniu komicznem — np. w Zwyczaju krajowym *(The Custome of the Countrey)*. Lepiej ich nie przytaczać. Niekiedy pociąg autorów do nieprzyzwoitości drapuje się w szatę moralnego celu. Tak jest w *Wiernym poddanym*. Wielki książę moskiewski powołuje na dwór dwie córki Archasa, Wiolę i Honorę, a wówczas brat ich, przebywający tam w przebraniu kobiecem, daje im szereg jak najgorszych rad i dopiero nakoncu oświadcza, że chciał je tylko wystawić na próbę i odmalować im dla odstraszenia zepsucie, panujące wśród otoczenia wielkoksiążęcego.

6. Niski poziom etyki. Część przykładów wzięta jest ze sztuk, powstałych bez współudziału Beaumonta. Ale i pisane razem dowodzą, że obaj poeci, stosując się do smaku swej publiczności i do tonu, jaki panował w wyższych sferach społeczeństwa za Jakóba I, lubują się nie tylko w śliskich dowcipach, ale i w sytuacjach bardzo dwuznacznych. Wogóle moralność ich dramatu jest niższa, niż szekspirowskiego. Że niezawsze cnota odnosi nagrodę, a występek doznaje kary, to samo przez się nie oznacza moralnego obniżenia, gdyż mogło być wywołane chęcią większego zbliżenia się do życia, w którem różnie bywa. Ale odczuwa się nieraz wyraźnie sympatję autorów do charakterów ujemnych, a przynajmniej zupełną prawie obojętność wobec za-

gadnień etycznych. Nawet tam, gdzie stoją obok siebie postaci złe i dobre, tym drugim stanowczo za dużo wolno. Popełniają czyny niskie, których nikt nie potępia.

7. Charakterystyka rzeczywiście odgrywa podrzędną rolę. Powtarzają się ustawicznie dwa skrajne typy kobiece — anielsko czystej heroiny, zdolnej do największych poświęceń, określanej już w spisie osób jako *stainless* lub *matchless* („bez zmazy“ lub „niezrównana“), i niewiasty zmysłowej do ostatecznych granic, a skłonnej do zbrodni. Najwięcej oryginalności w koncepcji wykazują postaci komiczne, często kreślone pod wyraźnym wpływem komedji humorów, jak przechwalający się, a tchórzliwy i nikczemny kapitan Bessus w dramacie *Król, a jednak nie król* lub sparaliżowany Hiszpan Sancho w Pielgrzymce miłości *(Love's Pilgrimage)*, którego noszą w krześle, ale który mimo to wciąż obraża się na ludzi, chce z nimi walczyć i co chwila powołuje się na książkę Carranzy, dobrze znany w Anglji kodeks honorowy i podręcznik pojedynkowy.

8. Maski. Mówi Thorndike, że u Beaumonta i Fletchera niema „przepychem tchnących uroczystości“. Wyraz, który tak przetłumaczyłem *(pageants)*, oznacza także widowisko. W jednem i drugiem znaczeniu można go przyjąć tylko z tem zastrzeżeniem, że nie brak wyjątków. Dwa dramaty urozmaicone są maskami, a Jonson, który był z obu poetami w przyjaźni, mówił o Fletcherze, że on jeden prócz niego samego umie napisać maskę. Nie znamy jednak tego rodzaju utworów Fletchera, natomiast pozostawił ich parę Beaumont.

9. Wpływ Szekspira występuje bardzo wyraźnie, zwłaszcza w sztukach późniejszych, pisanych przez samego Fletchera. W *Podwójnem małżeństwie* dialog początkowy Viroleta i Juljany przypomina żywo rozmowę Brutusa z Porcją w *Juljuszu Cezarze* (II, 1). Idzie również o spisek przeciw tyranowi. Tylko Juljana dowodzi później prawdziwie męskiego hartu, a mąż okazuje się jej niegodnym. Podobnych analogij dałoby się wyliczyć dużo. Dramat Fałszywa *(The False One)* — niewiadomo jakiego użyć rodzaju w tłumaczeniu tego tytułu, bo na miano fałszywych zasługują mniej więcej wszystkie osoby — przedstawia młodość Kleopatry i jej stosunek miłosny z Juljuszem Cezarem, którego niesympatyczny charakter należy może przypisać wpływowi Szekspira. Fletcher dodał jeszcze rys chciwości. Jak mówi Gosse umyślnie wyzywa on tu porównanie z wielkim poprzednikiem. Komedja Zwycięstwo kobiety czyli Poskromiciel poskromiony *(The Womans Prize: or, The Tamer Tamed)* jest dalszym ciągiem *Poskromienia złośnicy*. Scena z *Podwójnego mał-*

BIBLIOTEKA NAUKOWA

żeństwa, w której Castrucciowi lekarz zabrania kolejno różnych potraw, jest równocześnie reminiscencją *Don Kiszota* i *Poskromienia złośnicy* (IV, 3). I sztuki, które poniżej omówię bardziej szczegółowo, zawdzięczają Szekspirowi niejedno pod względem charakterystyki i sytuacji, można też czasem spotkać się z myślami, zapożyczonemi od niego.

Beaumont i Fletcher upowszechnili w literaturze angielskiej typ tragikomedji, odpowiadający wedle naszych pojęć dramatowi w ściślejszem znaczeniu. Do tego rodzaju należą i utwory ostatniej epoki Szekspira, zwane powszechnie romansami. Niełatwo stwierdzić, kto na kogo wpłynął. W każdym razie jest rzeczą prawdopodobną, że Szekspir, widząc powodzenie sceniczne tragikomedyj, zupełnie zgodnych z jego ówczesnym nastrojem, zaczął sam je pisać. U Beaumonta i Fletchera widoczne jest przejęcie się wzorami włoskiemi, ale typ nie był nowością i u Anglików. Wystarczy wymienić np. *Jakóba IV* Greene'a.

Kwestja *Henryka VIII* i *Dwóch szlachetnych krewniaków* była już omówiona. Ale istniał jeszcze jeden dramat, w którym może Szekspir współpracował z Fletcherem. W r. 1653 zgłoszono w cechu księgarzy druk *Historji Kardenja*, napisanej rzekomo przez nich obu. Dramat zaginął albo w druku, albo w rękopisie. Rzecz o podobnym tytule grano w r. 1613 na dworze. Nazwisko bohatera wskazuje na *Don Kiszota*, jako na źródło.

10. Metryka. Wiersz Beaumonta odznacza się stosunkowo małą ilością żeńskich zakończeń, rzadkiem stosowaniem *enjambment* i wogóle znaczną regularnością. Jest więc jakby powrotem do wzorów Marlowe'a. Natomiast Fletcher z lubością kończy wiersz trocheicznie i często dodaje zgłoski nadliczbowe w środku. Stąd zbliża się do prozy i nie wpada nigdy w bombast. Jego talent był liryczny. Beaumont ma stanowczo więcej nerwu dramatycznego i energji, Fletcher — o ile nie wyjdzie poza swój zakres — więcej wdzięku i naturalności. Wedle krytyków ostatniej doby ze wspólnej spuścizny 11—15 dramatów należy w całości do niego.

11. „Filaster". Dramat Filaster czyli Miłość leży we krwi *(Philaster or Love lyes a Bleeding)* uważają za pierwszy owoc współpracy Beaumonta i Fletchera. Skąpe daty, jakie posiadamy, nie popierają zbyt silnie tej hipotezy. Bądź co bądź, jest to typowa tragikomedja i może najsławniejsze ich dzieło. Co do autorstwa poszczególnych ustępów zachodzą dość poważne różnice zdań, mimo tego, że, jak powiedzieliśmy, wiersz biały jednego i drugiego z autorów ma swoje cechy charakterystyczne. Naogół w ostatnich czasach przeważa zdanie, że we wspólnej twór-

czości główną rolę odgrywał Beaumont. G. C. Macaulay w *Cambridge History of English Literature* przypisuje Fletcherowi w *Filastrze* tylko „może scenę 3 i 4 aktu V oraz luźne miejsca z innych".

Rzecz dzieje się na Sycylji. Filaster jest prawym dziedzicem korony i ulubieńcem ludu, ale król pragnie jego prawo przelać na rozpustnego i zarozumiałego księcia hiszpańskiego Faramonda, żeniąc przybysza ze swą córką Aretuzą. Ta jednak wzywa do siebie Filastra i wyznaje mu miłość. Porozumiewają się przy pomocy pazia Bellarja, który w rzeczywistości jest dziewicą Eufrazją, zakochaną również w Filastrze. Tymczasem Faramond nawiązuje stosunek z zepsutą i cyniczną damą dworu Megrą, a król chwyta ich prawie na gorącym uczynku. Intrygantka z zemsty oskarża Aretuzę o miłostki z Bellarjem, a stronnicy Filastra, sądząc, że to miłość ku córce królewskiej powstrzymuje go od dochodzenia swych praw do tronu, powtarzają mu potwarcze oskarżenie i zapewniają, że zgadza się z prawdą.

Oszukany tym sposobem młodzieniec wypędza rzekomego pazia i z goryczą, przypominającą Hamleta, odtrąca wierną Aretuzę. Pogrążony w ponurych myślach, błądzi po lesie, do którego udał się na łowy król wraz z córką i całym dworem. W tym stanie umysłu spotyka zbłąkaną królewnę w towarzystwie Bellarja. Każe odejść paziowi, Aretuzie zaś mówi, że ich dwojga za dużo na świecie. Jest gotów umrzeć z jej ręki i podaje jej miecz, grożąc śmiercią na wypadek, gdyby nie zechciała uderzyć. Nieszczęśliwa woli sama zginąć, więc Filaster rani ją, lecz nadchodzi wieśniak, który z bronią w ręku staje w obronie ofiary i Filaster, również raniony, oddala się przed nadejściem Faramonda i dworzan. Aretuza mimo wszystko pragnie ukochanego ocalić od odpowiedzialności, mówi więc, że nie zna napastnika, ale był to zapewne człowiek obłąkany.

Tymczasem ścigany i osłabiony upływem krwi Filaster spotyka Eufrazję (Bellarja), nie umiejącą wydostać się z lasu. Wiedząc, że tylko po krwi można poznać winowajcę, rani ją zkolei. Idący za śladem Faramond i dworzanie nadchodzą. Ukryty w krzaku Filaster słyszy, jak rzekomy paź bierze winę na siebie i zmyśla nawet przyczyny zbrodni. Wzruszony tem, wypełza z ukrycia i wyznaje, że to on zranił królewnę. Tym sposobem dwie osoby kłócą się z sobą o karę. Na prośbę Aretuzy król oddaje więźniów pod jej straż.

Filaster nie wierzy już w potwarz i w tajemnicy zaślubia Aretuzę. Król chce go mimo to posłać na rusztowanie, lecz wybuchają rozruchy. Lud chwyta Faramonda, natrząsa się z niego

i grozi mu śmiercią, zmuszając do błagania o litość i wyrzeczenia się tronu. Ojciec Aretuzy musi ustąpić, ale chcąc wyświetlić sprawę podejrzeń przeciw niej, każe wziąć na tortury pazia, a ten przyznaje się do swej płci. Faramond wraca ze wstydem do Hiszpanji, Megra zostaje wydalona z dworu i wszystko kończy się pomyślnie. Biedna Eufrazja z rezygnacją zapowiada, że będzie żyła cudzem szczęściem.

Jak widzimy, wątek dramatu jest niezmiernie zawikłany, bohater nie zawsze budzi sympatję, a postępowanie jego bywa niedostatecznie uzasadnione. Błędy te okupuje w znacznej mierze czar poezji.

12. „**Tragedja dziewicy**". Drugiem sławnem dziełem Beaumonta i Fletchera jest Tragedja dziewicy *(The Maides Tragedy)*.

Król rodyjski uwiódł Ewadnę i, nie myśląc przytem zrywać stosunku, wydaje ją za Amintora, który z najwyższego rozkazu musiał odtrącić swą narzeczoną Aspację. Na wesele przybywa i brat oblubienicy, zwycięski wódz Melantjus. Skargi opuszczonej Aspacji zatruwają nastrój wesela i czuć grozę nadchodzących nieszczęść. Po odegraniu okolicznościowej maski państwo młodzi, wysłuchawszy swawolnych żartów towarzystwa, zostają sami. Następuje straszna scena nocy poślubnej. Ewadne oświadcza Amintorowi, że nigdy nie będzie naprawdę jego żoną, i żąda, aby pomścił jej honor, a gdy to przyrzekł, wymienia jako winowajcę króla. Amintor, jako wierny poddany, wzdryga się przed myślą jego zabicia, nic nie przyrzeka, a narazie żąda od żony, aby strzegła pozorów, i wobec świata udają kochającą się parę.

Zazdrosny król upewnia się, że między nowożeńcami nic nie zaszło, i zdaje się, że występek nie wyjdzie najaw. Lecz Amintor nie umie ukryć smutku przed bystrem okiem Melantjusa i musi wyznać mu tajemnicę. Nie znajduje początkowo wiary, więc omal nie przychodzi do krwi rozlewu, ale Melantjus ostatecznie zostaje przekonany o winie siostry i postanawia zgładzić króla. We wstrząsającej rozmowie wydobywa z Ewandy potwierdzenie prawdy i żąda, aby własnemi rękami zabiła uwodziciela, sam zaś wzywa Kallianaksa, ojca Aspacji, który jest niezbyt szczęśliwie skreśloną postacią komiczną, aby oddał w jego ręce fort, panujący nad miastem i zapewniający możność bezpiecznej ucieczki z wyspy. Mówi mu przytem otwarcie, że ma zamiar zabić króla. Kallianaks, który dawno chciał z nim i z Amintorem walczyć o krzywdę córki, nie ma nic pilniejszego, jak donieść o tem królowi, ale lekkomyślny monarcha daje w siebie przy uczcie wmówić, że starzec postradał zmysły, wówczas zaś ten oddaje się na usługi Melantjusowi. Tymczasem Ewadne, ko-

rzystając z wezwania króla, aby odwiedziła go w nocy, wiąże śpiącego, budzi go i, powiedziawszy mu, że przyszła dokonać zemsty za swoją cześć dziewiczą, naprzód rani go lekko, a potem zadaje mu cios śmiertelny.

Do tego punktu — jakkolwiek przedmiot może wydawać się okropnym — z pominięciem epizodu, którego bohaterem jest Kallianaks, tragedja stała na bardzo wysokim poziomie. Nawet żarty, żegnające Amintora i Ewadnę przed nocą poślubną i witające ich rano, choć niesmaczne i wyuzdane, wybornie zgadzały się z całością i osiągały efekt ironją tragiczną. Dalej niestety — zaczął się już akt V — jest inaczej. Następuje obfity rozlew krwi, dający usprawiedliwić się tylko schlebianiem upodobaniu publiczności i pogonią za sensacją.

Aspacja przebiera się po męsku i, udając swego brata — nie istniejącego lub nieznanego Amintorowi, — zmusza dawnego narzeczonego do walki z sobą, aby zginąć z jego ręki. Zanim oddała ducha, nadchodzi z krwawemi dłońmi Ewadne i mówi Amintorowi, że może teraz być jego żoną. Gdy mąż odtrąca ją ze wstrętem, popełnia samobójstwo, on zaś idzie za tym przykładem. Nawet Melantjus, choć nie grozi mu żadne niebezpieczeństwo ze strony następcy zamordowanego króla, ma zamiar odebrać sobie życie. Lang robi tu uwagę, że gdyby Ofelja zginęła z ręki Hamleta, tragedja nie byłaby „głębszą".

Nie można zbytecznych okropności zakończenia tragedji złożyć na karb Fletchera, choć ten prawdopodobnie był autorem prawie całych dwóch ostatnich aktów. Niewątpliwie sztuka była obmyślona wspólnie, a w jednej ze scen aktu V stwierdzono rękę Beaumonta.

13. **„Wzgardliwa lady"**. O ile komedje nie są zeszpecone zbyt rażącą nieprzyzwoitością, mogą bardziej zadowolić jako całość. Wzgardliwa lady *(The Scornful Ladie)* otrzymała tytuł od bohaterki, która kocha swego wytrwałego konkurenta Lovelessa, ale dręczy go różnemi złośliwościami. Naprzód każe mu dla swej fantazji na rok opuścić Anglję. Biedak zostawia na gospodarstwie rozrzutnego brata, który w otoczeniu przyjaciół z pod ciemnej gwiazdy i dziewek ku zgrozie wiernego szafarza wypełnia dom wrzawą hulanki. Przebrany za majtka, Loveless przynosi wieść o własnem utonięciu, a brat nie tai radości i pije dalej ku uczczeniu ważnego wypadku. Czyni też kroki, aby spadek co rychlej zamienić na gotówkę. Loveless idzie teraz ze swą wieścią do srogiej bogdanki. Ta wybucha zrazu rozpaczą, lecz konkurent zdradza się paru niebacznemi słowami, wówczas zaś Lady oświadcza, że ponieważ jednego doprowadziła do zguby

nieludzkiem obejściem, musi być łaskawą dla drugiego i dlatego wyjdzie za nowego zalotnika Welforda. Po odejściu wściekłego Lovelessa wskazuje drzwi niedoszłemu szczęśliwcowi.

Ochłonąwszy po doznanych wzruszeniach, Loveless zrobił porządek w domu i chwyta się nowego podstępu. Udaje się do Lady i oświadcza, że przestał ją kochać. Lecz gdy Lady zemdlała, nie umie utrzymać się w nowej roli i znów naraża się na oziębłość i drwiny. Wreszcie knuje spisek z Welfordem, przebiera go w kobiece suknie, zasłania mu twarz maską i udaje się z nim do Lady, aby jej pokazać nowy ideał, z którym rzekomo właśnie idzie do ślubu. Tym razem rzecz idzie gładziej i wystraszona Lady zgadza się natychmiast zastąpić „pannę młodą".

Ale jak Beaumont i Fletcher w tragedji nie znali miary w rozlewie krwi, tak tu nie znają jej w kojarzeniu małżeństw — a dzieje się to niezawsze budującym sposobem. Siostra Lady Marta pragnie pocieszyć opuszczone biedactwo, zatrzymuje je u siebie — i na drugi dzień ślub jest konieczny. I wyrodny brat Lovelessa wiedzie do ołtarza bogatą damę, odzyskawszy przedtem bardzo nieprawdopodobną sztuczką znaczną sumę pieniężną od Morecrafta, lichwiarza, który go był zrujnował, ten zaś, widząc, że rozrzutnikowi dobrze się powiodło, a jego własna oszczędność i spryt ostatecznie przyniosły stratę, zaczyna zabawnie marnotrawić majątek. Abigail, podstarzała a kochliwa dama do towarzystwa Lady — imię weszło w przysłowie — także wychodzi za mąż za jej śmiesznego kapelana.

Sztuka była bardzo popularna, zamiast „lichwiarz" mówiono często „Morecraft", imię Lovelessa, czasem przetworzone, dawano amantom w komedjach, aż ostatecznie *Klaryssa* Richardsona uczyniła je pospolitem i poza angielskim językiem.

14. „Pogoń za wiatrem w polu". Pomysł *Wzgardliwej Lady* ciekawie wyzyskał powtórnie Fletcher, który prawdopodobnie bez współpracownika napisał *The Wild-goose Chase*. Tytuł dałby się przełożyć Pogoń za wiatrem w polu (dosłownie byłoby: *Polowanie na dziką gęś)*. Tu jednak stroną atakującą jest kobieta, broni się zaś i ostatecznie jednej z jej myśliwskich sztuczek ulega mężczyzna. W akcji pobocznej spotykamy się z mozolnemi i długotrwałemi zalotami dwóch młodzieńców do kapryśnych i dowcipnych dziewcząt. I te naturalnie poddają się w V akcie. Sam „wiatr w polu", Mirabel jest doskonałą postacią, sytuacje są pomysłowe i różnorodne, dialogi lekkie i dowcipne — niedarmo rzecz dzieje się we Francji.

15. „Wierna pasterka" *(The Faithfull Shepheardesse)* wyszła w r. 1609 lub 1610, a ukazała się na scenie w rok lub dwa przed-

tem. Data i świadectwo Jonsona w rozmowie z Drummondem wskazywałyby na współpracownictwo Beaumonta, lecz w druku figurował jako autor tylko Fletcher i naogół krytyka jest zdania, że sam pisał. Jest to tragikomedja sielankowa, powstała pod silnym wpływem sławnego *Pastor fido* Włocha Guariniego, którego i w naszej literaturze XVII w. naśladowano.

Rzecz dzieje się wśród pasterzy w Tesalji, uchodzącej w starożytności za ojczyznę czarów i czarownic. Zapewne Fletcher chciał tym sposobem usprawiedliwić mnogie magiczne przemiany i cudowne uzdrowienia. Przed oczyma widza przewija się szereg zakochanych par i jest dużo poetyckich piękności w ich dialogach. Harmonję psuje nieco rozlew krwi, zresztą nieszkodliwy dzięki tesalskim ziołom, i wprowadzenie dwóch postaci, nie tylko brutalnie zmysłowych, lecz nawet zbrodniczych. Zato Satyr, jak u Spensera, występuje jako obrońca uciemiężonej niewinności, która naturalnie triumfuje. Najważniejszą jej przedstawicielką jest Amoret, najznakomitsza z licznego rodu nieskalanych bohaterek Beaumonta i Fletchera. Mimo apoteozy cnotliwej miłości widać upodobanie w kreśleniu czysto fizycznej żądzy. Historycy literatury stwierdzają pewną zależność *Comusa* Miltona od tej sztuki.

16. „**Rycerz gorejącego tłuczka**". Osobne miejsce w twórczości naszych poetów zajmuje Rycerz gorejącego tłuczka *(The Knight of the Burning Pestle)*, świetna parodja dramatów o sławnych rzemieślnikach, z jakich typowym okazem spotkaliśmy się u Dekkera, oraz romansów rycerskich w formie powieściowej i scenicznej, a równocześnie satyra na dramaturgów *minorum gentium*, w paru miejscach i na większych, nie wyłączając Szekspira, na mieszczańską część publiczności i na zależność od niej repertuaru. Prawdopodobnie lwią część sztuki napisał Beaumont. Drukowano ją w r. 1613, ale grano zapewne już około 1610 r. — bez powodzenia, które przyniosło jej dopiero wznowienie w ćwierć wieku później.

Nie ma słuszności Lang, wytykając, że prolog mówi: „...postanowiliśmy być dalekimi od słów nieprzystojnych, od których uszy więdną" (dosłownie: „uszyby wam rozgorzały"), a potem autorzy nie dotrzymują przyrzeczenia. Prolog, mocno eufuistyczny, jest, jak stwierdzono, prawie dosłownem powtórzeniem prologu Lyly'ego do sztuki *Safona i Faon*, a ten niby-plagjat stanowi pierwszy z naprawdę tynfa wartych żartów komedji. Uniwersalny charakter parodji wymagał, aby weszła tu i pewna doza tak miłej widzom ówczesnym nieprzyzwoitości. Zresztą kto,

jak kto, ale Beaumont i Fletcher nie zasługują na podejrzenie, aby chcieli szanować uszy swego audytorjum.

W chwili, gdy przedstawienie ma się rozpocząć i wywieszono tytuł sztuki „Kupiec londyński“, wskakuje na scenę rozgniewany mieszczanin, który obawia się, że ów „Kupiec“ będzie zawierał jakieś wycieczki przeciw jego stanowi, więc żąda zmiany, wyliczając przytem szereg ulubionych dramatów. Popiera go w tem żona, domagając się czegoś takiego, w czem kupiec korzenny dokazywałby niezwykłych rzeczy, np. zabijał lwa tłuczkiem. Aktor, mający wygłosić prolog do „Kupca londyńskiego“, tłumaczy się, że trzeba było z temi pretensjami wystąpić o miesiąc wcześniej. Ale energiczna kupcowa poleca jako wykonawcę nowej roli swego pomocnika sklepowego Ralfa, a ten natychmiast występuje na próbę z deklamacją kilku sławnych wierszy z *Henryka IV.* Szekspir musiał serdecznie uśmiać się z ich zastosowania. Są to słowa Hotspura o skoku na księżyc za sławą (Cz. I, I, 3). Zapewne cytowanie z pamięci spowodowało parę drobnych zmian, jedna ma cechę parodji — Ralfowi mieszają się zabawnie wiersze z różnych dramatów. Aktorzy są skłonni do ustępstw, więc ostatecznie mieszczanin z żoną zasiadają dumnie na scenie, jak to zwyczajnie czyniła szlachta, a Ralf idzie do garderoby.

Następuje sztuka z życia mieszczańskiego, o postaciach częścią umyślnie stereotypowych, częścią bardzo szczęśliwie nakreślonych. Taką jest stary Merrythought („Dobra myśl“), którego żadne niepowodzenie nie może wyprowadzić z równowagi. Czy ma pieniądze, czy nie ma, i czy może rozweselić się kieliszkiem, czy nie, zawsze ma piosnkę na ustach. Akcja jest szalenie nieprawdopodobna. Tak np. szczęśliwy koniec zachodzi dzięki następującemu podstępowi: Subjekt Jasper, któremu kupiec odmówił ręki córki i którego nawet wypędził od siebie, po nieudałej próbie wykradzenia ukochanej, przysyła do jej ojca chłopaka z wiadomością o własnej śmierci ze zgryzoty i z napisanym niby przed śmiercią listem. W liście tym prosi, aby kupiec pozwolił przynieść do swego domu trumnę z ciałem i pokazać je córce. Stwierdziwszy śmierć Jaspera, podda się ona woli ojca i zaślubi tego, kogo on jej przeznaczył. W trumnie wynoszą córkę z domu i kochająca para bierze ślub. Przypomina się pewien epizod z Marstona *Antonja i Mellidy* (1602), gdzie ten motyw zużytkowany jest na serjo. Sprytny subjekt udaje potem ducha, straszy teścia i skłania go do obicia oraz wyrzucenia za drzwi rywala. Kupiec ostatecznie błogosławi młodej parze, nie będąc jeszcze zupełnie pewnym,

czy zięć jest gościem z drugiego świata, czy człowiekiem z krwi i kości.

Doskonałą wycieczkę satyryczną przeciw pomysłom silących się na nadzwyczajność dramaturgów jest również następująca scena: Jasper przybył z Łucją do lasu. Zmęczona dziewczyna kładzie się spać, on ma czuwać nad jej bezpieczeństwem, postanawia jednak „wypróbować jej stałość". Budzi ją, pokazuje miecz i zapowiada, że ją zabije, mszcząc się za postępowanie jej ojca. W tej chwili zjawia się ten ojciec, ścigający kochanków, i odbiera Łucję Jasperowi, który zostaje nie tylko pozbawiony nadziei, ale przerażony tem, że ukochana go znienawidzi.

Mieszczanin i jego żona, szczególnie ta druga, ustawicznie robią swoje uwagi, ale nie rozumieją akcji i stale sympatyzują z niesympatycznemi osobami. Gdy Jasper wygłaszał swe groźby, mieszczanka woła:

„Biegaj, Jerzy, biegaj! Zaalarmuj straż w Ludgate i przynieś od sędziego rozkaz uwięzienia tego bezczelnego zbrodniarza. — O mój Boże, cóż to za łajdak, że chce popełnić mężobójstwo na tej Bogu ducha winnej szlachciance!"

Równocześnie toczy się akcja poboczna, której bohaterem jest Ralf. Przypomina ona mocno *Don Kiszota* i, jakkolwiek angielscy krytycy stwierdzają, że pierwszy przekład wyszedł w r. 1612, a Beaumont i Fletcher nie mogli znać oryginału, analogje są zbyt uderzające, abyśmy nie uznali wpływu.

W pierwszym akcie widzimy Ralfa, czytającego w sklepie romans rycerski *Palmerin z Anglji*. Pod wpływem tej lektury przybiera on miano „rycerza gorejącego tłuczka", wynosi swego subjekta i chłopca do godności giermka i karła, daje im odpowiednią lekcję zachowania i rusza na przygody. Mieszczanin i jego żona towarzyszą bohaterskim czynom swego subjekta uwagami i okrzykami zachwytu, jak chór greckiej tragedji. Dysponują także, w jakiej sytuacji chcą go zobaczyć i doznają żywych emocyj, gdyż złudzenie dochodzi u nich, jak w poprzednio zacytowanym urywku, do ostatecznych granic. Wymyślają więc osobom sztuki, płacą rachunki i rozdzielają drobne datki imieniem swego benjaminka. Zresztą działalność błędnego rycerza splata się zabawnie z wypadkami głównej akcji.

Za sprawą jowjalnego właściciela gospody Ralf wyrusza przeciw niegodziwemu olbrzymowi Barboroso t. j. balwierzowi, zdobywa jego jaskinię t. j. sklep i wyzwala dręczone tam ofiary, przyczem dowiadujemy się interesujących szczegółów o leczeniu francuskiej choroby za czasów Szekspira. Pokonany okrutnik błaga o życie i całuje godło rycerskie zwycięzcy, przyrzekając,

że już nie będzie przelewał krwi szlachetnej. Mieszczanka wyraża później życzenie ujrzenia Ralfa na dworze „krakowskiego króla“ *(king of Cracovia)*, romansującego z córką tego monarchy, i następuje scena, w której Ralf przybywa do pałacu króla Mołdawji i odtrąca miłość królewny Pompjony, gdyż dawno oddał już serce Zuzannie, posługaczce łatacza butów z Milk Street.

Występuje potem jako *May-lord* (główna osoba zabawy majowej), dowodzi milicją na Mile End (znanym londyńskim placu ćwiczeń), wreszcie ukazuje się ze strzałą, tkwiącą w głowie, i opowiada dzieje swego życia w przedśmiertnym monologu, który powtarza i parodjuje wiele wierszy z mowy ducha Don Andrei w popularnej wciąż *Tragedji hiszpańskiej*. Ralf żegna kolegów, wyrażając żal, że nie będzie już mógł w tłusty wtorek uczestniczyć w pogromach „domów nieprawości“. Dowiadujemy się, jakich wybryków dopuszczano się przytem pod pozorem purytańskiej walki z grzechem. Zaledwie dusza „uleciała do gmachu Korporacji korzennych kupców“ *(Grocers' Hall)*, Ralf wstaje i kłania się, a jego opiekunka dziękuje aktorom i publiczności za względność dla biednego sieroty, obiecując każdemu z obecnych na wypadek odwiedzin u siebie kufelek wina i fajeczkę.

Wobec tej sztuki wszystkie pomysły dzisiejszych autorów dramatycznych, polegające na udziale sali w toku przedstawienia, wyglądają bardzy blado.

17. Tomasz Middleton (1570?—1627) wstąpił prawdopodobnie w r. 1593 do Gray's Inn i nabyte tam wiadomości prawnicze chętnie użytkował w swych dramatach. Pisać zaczął w ostatnich latach XVI w. W r. 1621 został chronologistą Londynu, a w trzy lata później ściągnął na siebie burzę dobrą sztuką Partja szachów *(A Game at Chesse)*, mającą silny podkład politycznej satyry. Ośmielił się tu wprowadzić na scenę króla hiszpańskiego. Powodzenie było niebywałe i dziewięć przedstawień przyniosło teatrowi olbrzymią sumę 1500 £. Lecz występujący tu również jako „czarny skoczek“ *(The Black Knight)* ambasador hiszpański hr. Gondomar przypomniał Jakóbowi I, że istnieje w Anglji zakaz przedstawiania na scenie żyjących monarchów chrześcijańskich, a Jakób, który pragnął utrzymać dobre stosunki z Hiszpanją i kilka lat przedtem poświęcił był planom ożenienia swego następcy z infantką głowę Ralegh'a, rozsrożył się na dobre. Middleton dostał się do więzienia, skończyło się jednak ostatecznie tylko na usunięciu sztuki z repertuaru.

18. Komedja „Stare prawo“ *(The Old Law)* (1590?), poprawiona później przez Dekkera i Rowley'a, a raczej może pisana odrazu do spółki z nimi, polega na pomyśle nieprawdopodobnym,

lecz niezmiernie efektownym i dobrze wyzyskanym. Wstąpiwszy na tron, młody książę wskrzesza zapomnianą ustawę, że mężczyznę 80-letniego i kobietę 60-letnią należy jako bezużytecznych dla społeczeństwa zabijać. Na tem tle rozwija się szereg epizodów, świadczących niekiedy o szlachetności, przeważnie jednak o podłości i głupocie ludzkiej. Ostatecznie pokazuje się, że książę tylko wystawił swoich poddanych na próbę, a straceni rzekomo staruszkowie żyją sobie w jego pałacu, jak u Pana Boga za piecem.

Końcowa scena jest doskonała. Że winowajcy uzyskują zbyt łatwo przebaczenie, to zgadzało się zarówno z częstą praktyką elżbietańskiego dramatu, jak z charakterem komedji, choć nie mogło zadowolić moralistów. Akcja podrzędna, wprowadzająca postaci z gminu, wyszła zapewne z pod pióra Rowley'a. Zawiera drugą wyborną scenę, w której starzy, ale jarzy mężowie badają księgi metrykalne i snują plany ponownych małżeństw, a jeden z nich przekupuje zakrystjana, aby przyśpieszyć żonie 60-tą rocznicę urodzin, i potem niby z boleścią udziela jej wiadomości o zbliżaniu się terminu. Wogóle farsa góruje tu nad komedją.

19. **„Łapka na starego“.** Farsą jest również druga bardzo znana komedja Middletona, ŁAPKA NA STAREGO *(A Trick to Catch the Old One)*.

Majątek młodego Witgooda („Spryciarza“) padł ofiarą jego stryja o wiele mówiącem nazwisku Lucre (Zysk) i jego własnej rozrzutności. Dużo dopomogła i kurtyzana, z którą Witgood utrzymuje stosunek. Ta jednak nie opuszcza go w biedzie i dopomaga mu do odbicia się na zacnym stryjaszku. Udaje bogatą wdowę, z którą rzekomo Witgood ma się ożenić. Dowiedziawszy się o tem, że los bratanka poprawi się wkrótce i marnotrawca znów będzie miał majątek, Lucre zaprasza go do siebie, płaci jego długi i prawie przemocą pożycza mu na prezenty i inne wydatki. Jest to doskonale pochwycony rys ludzi chciwych, którzy, zwłaszcza zachęceni powodzeniem, stają się skłonni do niezrozumiałego dla innych hazardu, byleby im zarobek nie uciekł. Podobnie u nas dzięki tajemniczej plotce banknoty jednomarkowe uzyskały na jakiś czas wysoki kurs na czarnych giełdach.

Wierzyciele Witgooda oblegają go teraz, narzucając się z dalszą pomocą, on zaś robi ceregiele i bierze pieniądze dopiero, gdy mu je wepchają gwałtem. Wszyscy zazdroszczą mu ciepłej wdówki, pani Lucre chciałaby z nią ożenić swego syna z pierwszego małżeństwa, a lichwiarz Hoard („Zbieracz skarbów“) pragnie równocześnie spłatać złośliwego figla Lucre'owi i zapewnić

sobie dobra narzeczonej Witgooda, zaczyna więc zalecać się do niej. Kurtyzana tłumaczy mu, że wcale nie ma majątku, ale stary chciwiec naturalnie nie wierzy i zapewnia o swej bezinteresowności, oświadcza nawet gotowość spłacenia nowych długów Witgooda, ażeby dać jakieś odszkodowanie mniej szczęśliwemu rywalowi i usunąć go ze swej drogi. Zastraszeni tym zwrotem wierzyciele zadowalają się częścią swych należytości, Witgood po udanych wahaniach i boleści odstępuje oblubienicę, a Hoard triumfalnie prowadzi ją do ołtarza.

Czyni też z niemałą radością różne przygotowania do osiedlenia się na wsi — wszakże ma zostać obywatelem ziemskim. Przyjmuje nową służbę i zaprasza na wesele gości, między innymi Lucre'a — naturalnie, aby mu dokuczyć. Schodzi się liczne doborowe towarzystwo — i brat pana młodego poznaje jego żonę, którą pamięta z dawnych czasów. Po pierwszej konsternacji i oburzeniu Hoard godzi się z losem, Lucre po swych stratach materjalnych znajduje pociechę w pohańbieniu ciężkiego wroga, kurtyzana i Witgood uroczyście wyprzysięgają się dawnego trybu życia i sztukę kończą słowa Hoarda, mające zapewne być usprawiedliwieniem autora, że starych wygów zrobił tak łatwowiernymi:

Sądzisz czasem,
Że czyjaś chytrość ludzką myśl przeniosła,
A wnet w nim ujrzysz największego osła.

Farsa i dziś zapewne budziłaby burze śmiechu, ale wszystkie jej komiczne efekty przewyższa scena, niestety niczem prawie nie związana z całością, w której jeden z lichwiarzy — a jest ich cała galerja, potrzebnych i niepotrzebnych, — wraca pijany do domu i pije dalej w łóżku, a równocześnie przyjmuje odwiedziny zawodowych kolegów oraz innych gości, udzielając porady prawnej i rozmawiając o różnych sprawach, przyczem raz wysila się na prymitywną obłudę, drugi raz dla odmiany wybucha wściekłością.

20. „Podrzutek". Sławę tragika Middleton zawdzięcza właściwie jednemu utworowi, a raczej jednej scenie. W żadnym wypadku nie okazała się tak zdradziecka zwodniczość sławnej książki Karola Lamb'a. Wstrząsający naprawdę i pełen grozy dialog Beatryczy i De Floresa, zjednał Podrzutkowi *(The Changeling)* opinję arcydzieła. Tymczasem całość bynajmniej nie usprawiedliwia tego sądu, gdyż jest zeszpecona ekscentrycznemi pomysłami i pod koniec schodzi na poziom tragedji sytuacyjnej czy kryminalnej. Autor używa tu tak przestarzałego środka, jak pantomina, a główna akcja bardzo luźnie łączy się z podrzędną,

od której pochodzi i tytuł sztuki. Podrzutkiem jest zdrowy umysłowo człowiek, każący oddać się do zakładu obłąkanych, aby mógł umizgać się do żony chorobliwie zazdrosnego lekarza. Spotyka się tam z drugim, który miał dokładnie ten sam pomysł. Oparte na tak nieprawdopodobnej kombinacji sceny komiczne, zresztą bardzo efektowne, napisał współpracownik Middletona Rowley.

Beatrycze Joanna, córka gubernatora pewnego zamku w Hiszpanji, pokochała od pierwszego wejrzenia Alsemera, lecz ojciec zaręcza ją z Alonzem de Piracquo. Równocześnie pała do niej zmysłowem pożądaniem De Flores, dworzanin ojca. Beatrycze czuje do tego człowieka instynktowny wstręt i wcale swych uczuć względem niego nie ukrywa, postanawia jednak skorzystać z usług, z któremi narzuca się De Flores, zdradza mu swą tajemnicę i poleca zgładzić Alonza, spodziewając się, że nędznika opłaci złotem. Ten spełnia jej wolę, a uciąwszy ofierze palec z pierścieniem, przynosi go moralnej sprawczyni mordu, lecz żąda zapłaty, wedle eufemistycznego wyrażenia Sienkiewicza, „nie w pieniądzach“. Tu następuje owa słusznie podziwiana straszliwa scena, zdolna wedle słów Langa „wzbudzić litość dla bezlitosnej“. Beatrycze musi ulec groźbom De Floresa i zostać jego kochanką.

Dwa ostatnie akty wypełnione są tragikomicznemi zawikłaniami. Beatrycze ma wyjść za Alsemera i wysila się, aby ukryć swą przeszłość. W pokoju nowego narzeczonego znajduje dwie szklanki, oznaczone literami *C* i *M (child* = dziecko, *maid* = dziewica), a z księgi, rozłożonej na stole dowiaduje się, że przy pomocy jednej można sprawdzić, czy kobieta jest w stanie odmiennym, przy pomocy drugiej, czy jest dziewicą. Próbuje ich zaraz na swej służebnej Diafancie, wywodzi potem w pole Alsemera, któremu jej zachowanie wydało się do tego stopnia podejrzanem, że urządził doświadczenie ze szklanką *M*, a podczas nocy poślubnej daje się zastąpić uradowanej z tego Diafancie. Ażeby bezzwłocznie jej się pozbyć, de Flores wznieca pożar w jednem skrzydle zamku i Diafanta ginie w płomieniach. Ale służący Alsemera wykrywa schadzkę Beatryczy z kochankiem, nieszczęśliwa wyznaje wszystko i ginie z rąk De Floresa, który następnie, szydząc z przejętych grozą obecnych, wyraża radość ze swych zbrodni i odbiera sobie życie. Obie te postaci są dobrze skreślone, ale nie od rzeczy znowu będzie przytoczyć uwagę o nich Langa: „Tragedja, jak ją pojmowali Szekspir i Arystoteles, nie miała nic wspólnego z pewnymi siebie zbirami i dziewczętami o gwałtownych namiętnościach“.

21. Inne utwory Middletona. Poeta napisał jeszcze kilka dobrych komedyj. Dramaty są słabsze. Pewnym rozgłosem cieszy się Czarownica *(The Witch)*, której poboczna akcja, luźnie doczepiona do głównej, jest naśladowaniem *Makbeta*. Daleko jednak światowi czarów, opartemu wyłącznie na wierzeniach ludowych, do metafizycznej grozy, jaką w niektórych scenach wywołują szekspirowskie *weird sisters*. W związku z tą sztuką posądzają Middletona o poczynienie interpolacyj w *Makbecie*, gdzie w scenie 1 aktu IV jest nota: „*Muzyka i śpiew*: Czarne duchy“ i t. d. Tekst tej pieśni spotykamy w *Czarownicy*. Middleton pisał także utwory satyryczne wierszem i prozą. Malując jaskrawo zepsucie obyczajów w stolicy, naśladował Nashe'a, którego był wielbicielem — o ile dotycząca broszura jest autentyczna.

22. William Rowley (1585?—1642?), aktor i pisarz dramatyczny, znany nam już jako współpracownik innych poetów, nic ważniejszego sam nie napisał. Jego humor jest niewybredny i płaski, ale skuteczny i musiał znajdować poklask u publiczności. Rowley od r. 1614 często był „wspólnikiem“ Middletona.

23. Tourneur. Webster. Charakterystyka, życie. Do typu tragedji zemsty skłania się najbardziej John Webster (ur. przed r. 1580, zm. 1625?). Popularny ten rodzaj, uszlachetniony przez Szekspira w *Hamlecie*, miał wielu adeptów. Warto z nich wymienić Cyryla Tournera, autora Tragedji ateisty i może Tragedji mściciela. Ta druga sztuka wyszła bezimiennie, ale ogólnie przypisywano ją Tournerowi. Dziś autorstwo jego jest poważnie zakwestjonowane. Ma on przebłyski genjalności, naogół można jednak zgodzić się na zdanie krytyka, widzącego w obu wymienionych utworach „lubieżność umaczaną w okropnościach“.

Znacznie wyżej stoi Webster, ale i jego ocenia się zbyt często na podstawie *Specimens* Lamb'a, który starannie i ze znawstwem wybrał ustępy prawdziwie wspaniałe. Webster dzieli z innymi następcami Szekspira ich błędy — zamiłowanie do niezwykłych sytuacyj, do okropności i do drastycznych efektów, a także do wprowadzania duchów. Lecz równocześnie umie wywołać uczucie tragicznej grozy i dać niezmiernie silny wyraz boleści, targającej duszami jego postaci. Gdyby dzieła Webstera zaginęły, a pozostały tylko znane powszechnie wyjątki, stawianoby go tuż przy Szekspirze, a i tak jest pośród jego epigonów nie największym artystą wprawdzie, ale najpotężniejszą indywidualnością.

O życiu poety wiemy bardzo mało. Był synem krawca, a możliwe, że i sam przez jakiś czas uprawiał ojcowskie rze-

miosło. Dramaturgowie elżbietańscy, jak marszałkowie Napoleona, miewali czasem za sobą pracę rzemieślniczą. W r. 1602 Webster był klientem Henslowe'a i brał udział w zbiorowej twórczości jego czeladki. Zapewne miał przynajmniej trochę klasycznego wykształcenia, gdyż we wstępie do jednego ze swych dramatów oświadcza się za greckim typem tragedji z chórem i posłańcem. Musiał jednak płynąć z prądem i wedle słów Langa „urządzać swe rzezie na scenie".

Najsławniejsze są dwa dramaty Webstera, Biała djablica *(The White Divel)*, drukowana w r. 1612, i Księżna Malfi *(The Dutchesse Of Malfy)* — t. j. Amalfi —, grana przed r. 1614, drukowana w 1623 r. Obie dzieją się we Włoszech i są przejaskrawionemi nieco obrazami wyrafinowanych zbrodni, poczęści rzeczywiście spełnionych. Odrazu należy zaznaczyć, że Webster nie zadowalał się okropnościami, znajdowanemi w źródłach, ale szczodrze je uzupełniał własnemi pomysłami w tym samym rodzaju.

24. „Biała djablica" mieści wspaniałą scenę sądową, słusznie podziwianą zarówno przez angielskich krytyków, jak przez Taine'a i innych cudzoziemców. Rozpustna i zbrodnicza bohaterka Wittorja Corombona (Accoramboni) staje przed trybunałem i śmiało a po mistrzowsku odgrywa rolę ofiary. Choć rozumie po łacinie, nie zgadza się, aby oskarżyciel używał tego języka, bo chce, aby przebieg procesu znany był całemu audytorjum. Z niezwykłą godnością odpiera oskarżenie o morderstwo. Czynione sobie zarzuty porównywa z plwocinami, które chwyta wiatr i odrzuca w twarz plującemu. Przedstawiają sądowi list, w którym kochanek zapraszał ją na schadzkę. Wittorja odpowiada:

Dobrze, była to pokusa;
Kuszenie do rozpusty to nie dowód czynu.
Casta est quam nemo rogavit.
Czytacie o miłości jego wrącej,
Nie znacie mej lodowej odpowiedzi.

Cytatu z Owidjusza nie można brać za przyznanie się do cudzołóstwa. Znaczy on: Jeżeli mnie uznacie za winną, to chyba kobietę potępia sam fakt, że jej czyniono ubliżające propozycje. Wittorja ma tylko jedną linję obrony i nie cofa się na inne:

Spis moich błędów zróbcie, proszę o to,
Ujrzycie, że uroda, strój bogaty,
Wesołość i apetyt przy biesiadzie
To wszystkie zbrodnie, które mi możecie
Zarzucać. Strzelaj muchy z pistoletu,
Dostojny panie, — będziesz miał rozrywkę
O wiele szlachetniejszą.

Skazana ma zamknięcie w domu poprawczym dla kobiet, Wittorja przeklina swych sędziów, mówi, że jej obecność uczyni jej miejsce pobytu uczciwszem, niż pałac papieski, bo

W ciemności diament zwykł najjaśniej błyszczeć.

Niektóre zwroty zaznaczają może sztuczność wyniosłej obrony nędznicy, która — jeżeli przyjmiemy poprawkę tekstu Dyce'a — porównywa siebie z szekspirowską Porcją, przemawiającą przed sądem. Bądź co bądź C. E. Vaughan słusznie mówi w *Cambridge History of English Literature*, że sympatje widza muszą być podzielone. Jest faktem charakterystycznym dla dramatu poszekspirowskiego, że poeta dał swojej „djablicy" taką pewność siebie i taką godność. Obecni w sądzie ambasadorowie obcych państw najwidoczniej chwieją się w opinji.

Są i inne sceny wstrząsające, świetne rysy charakterystyczne i zwroty bardzo szczęśliwe. Flamineo, brat Wittorji, który z lekkiem sercem spełnił szereg zbrodni, otrzymawszy cios śmiertelny, pyta się, czy zadano go angielską, czy toledańską klingą. Równie efektowne jest użycie postaci dziecka. Giovanni, któremu zamordowano matkę, pyta się, co umarli robią, i mówi o niej:

Słyszałem od niej nieraz, że mnie sama
Karmiła — bardzo mnie musiała kochać,
Bo to nie zwyczaj księżnych...

Ale obok tych i innych wspaniałych pomysłów są dziwaczne przebrania, czyniący komiczne wrażenie duch i zbrodnie, wykonywane z więcej niż renesansową pomysłowością. Księciu Brachiano pomazano przed turniejem przyłbicę silną trucizną. Zasłabłszy, bredzi on, a potem traci mowę. Wówczas mściciele, którzy w przebraniu zakonników, mających udzielić mu ostatniej pociechy, stoją przy łożu, zaczynają się z niego natrząsać. Konający potężnym wysiłkiem woli zdobywa się na okrzyk „Wittorjo!" Ale wrogowie oddalają nadchodzących prośbą, aby nie mącić konającemu ostatnich chwil, a zostawszy z nim sami, duszą go. Brachiana grał Burbage.

Wogóle widać u Webstera ustawiczną myśl o scenicznem powodzeniu. Wplata scenę, odbywającą się przed *conclave* podczas wyboru papieża i wprowadza obcych ambasadorów w malowniczych strojach różnych orderów.

Jeszcze o jednym błędzie tragedji trzeba wspomnieć. Jej druga zaraz scena, pełna drastycznej komiki, ma charakter nowoczesnej bardzo swawolnej farsy. Nie jest zresztą jedyną w tym rodzaju.

25. Wpływ Szekspira. We wstępie do *Białej djablicy* mówi poeta: „Zaiste, zawsze żywiłem dobre mniemanie o cennych pracach innych; szczególnie o dźwięcznym i podniosłym stylu p. Chapmana; o wypracowanych i pełnych rozsądku dziełach p. Jonsona; o niemniej wartościowych utworach obu znakomitych p. Beaumonta i p. Fletchera; nakoniec — wymieniam ich bez urazy na końcu — o bardzo szczęśliwej i płodnej pracy p. Szekspira, p. Dekkera i p. Heywooda". Widać, że Webster nie zdawał sobie sprawy z wyższości Szekspira nad współczesnymi. Zapewne wpływało na jego sąd klasyczne *credo*. A jednak niczyj wpływ nie zaznacza się w *Białej djablicy* tak silnie, jak właśnie Szekspira. Jest cały szereg reminiscencyj, szczególnie w scenie obłąkania Kornelji. Nawet i przepiękny wiersz liryczny, który śpiewa Kornelja, choć oparty na znanym ogólnie zabobonie, powstał zapewne pod wpływem wierszy z IV, 2 *Cymbelina*. Jeszcze ostatnie słowa Wittorji

...ma dusza, niby okręt
Wśród czarnej burzy, nie wie, gdzie jest gnana

brzmią sceptycyzmem monologu Hamleta.

26. „Księżna Malfi". Mniej tych reminiscencyj w *Księżnej Malfi*, która stanowi lepszą całość. Bracia bohaterki, Ferdynand ks. Kalabrji i kardynał, nie chcą, aby powtórnie wyszła zamąż. Narzędziem ich zostaje Bosola, człowiek, który za jakiś czyn spędził siedm lat na galerach i przypadkowo tylko odzyskał wolność. Nie jest to jednak stereotypowy zbir najemny dramatu elżbietańskiego. Tylko ubóstwo i wzgarda, jaką mu okazują wszyscy na dworze, skłaniają go do oddania się na usługi Ferdynanda. Ten każe mu szpiegować siostrę i donosić sobie, co dzieje się w Amalfi, lecz Bosola wie odrazu, że przyjdzie mu zapewne splamić się i krwią za złoto przewrotnego księcia.

Księżna kocha swego marszałka dworu Antonja, wyznaje mu swe uczucia i poślubia go, ale i obrzęd i pożycie osłania najgłębsza tajemnica. Bosola węszy i podejrzewa coś, a przy pomocy w porę podanej brzoskwini nabiera pewności, że księżna jest w stanie odmiennym. Podczas nocy jej połogu dostaje do rąk papier, na którym astrolog wypisał horoskop noworodka. Śpieszy z wieścią do Rzymu, ale Ferdynand postanawia czekać z działaniem, póki nie sprawdzi, kto jest kochankiem siostry.

Upływa dłuższy czas, gdyż owocem tajemnego związku jest już troje dzieci. Ferdynand przybywa w odwiedziny do Amalfi, zakrada się podstępem do sypialni księżnej i, podsłuchawszy jej rozmowę ze służebną, poznaje część tajemnicy. Wciąż jednak

nie zna jeszcze osoby męża. Tę odkrywa dopiero przy pomocy obłudy Bosoli i jego zdradzieckiej sztuczki. Tymczasem książę wyjechał ze strasznemi groźbami. Przerażeni małżonkowie uchodzą do Ankony, a wydaleni stamtąd za wpływem kardynała, rozdzielają się z ostrożności. Księżna z dwojgiem młodszych dzieci dostaje się w ręce ścigającego Bosoli.

Odwieziona do Amalfi, przechodzi piekielne katusze moralne, jakie wymyśla okrutny Ferdynand. Podaje on jej w ciemności rękę, odciętą trupowi, i podsuwa myśl, że to ręka męża. Nagle oświetlają komnatę, podnosi się zasłona i ukazują się figury woskowe, przedstawiające Antonja i dzieci. Nieszczęśliwa wierzy, że to trupy. Potem do jej pokoju wpuszczają ośmiu obłąkanych, którzy śpiewają i tańczą dokoła ofiary. Po ich odejściu jawi się przebrany za grabarza Bosola, aby z księżną porozumieć się co do jej grobu. Wreszcie nadchodzą siepacze, aby ją udusić. Los księżnej dzielą dzieci i wierna służebna. Bosola, który dotychczas z precyzją spełniał rozkazy, zaczyna być wzruszony i odczuwa wyrzuty sumienia. I Ferdynand na widok siostry, leżącej bez ruchu na ziemi, traci panowanie nad sobą. Ale tem nienawistniej pogląda na wykonawcę czynu. Porównywa Bosolę z aktorem, który tak dobrze odegrał rolę zbrodniarza, że aż ściągnął na siebie klątwy widzów. Oświadcza, że w nagrodę nie da mu nic prócz przebaczenia, i każe uchodzić na kraj świata. Lecz sam zaczyna popadać w obłąkanie. Gdy odszedł, księżna — jak Desdemona — wraca na chwilę do życia i wymawia imię Antonja. Bosola spełnia wtedy pierwszy dobry czyn, mówiąc jej, że Antonjo żyje, a ją oszukano przy pomocy woskowych figur. Dodaje nawet z litości kłamstwo, że wszystkie dzieci żyją i że papież pogodził jej braci z mężem. Wówczas księżna umiera z podziękowaniem na ustach, a Bosola udaje się do Medjolanu, aby tam ocalić Antonja.

Ostatni akt nie wywołuje już grozy poprzedniego, raczej budzi obrzydzenie potworną ilością zgonów. Antonja zabija wieść o losie żony i młodszych dzieci. Kardynał morduje swą kochankę Julję, każąc jej przy przysiędze ucałować zatrutą księgę. Bosola, który postanowił zostać mścicielem, rani kardynała, drugi cios zadaje mu obłąkany Ferdynand, majacząc o bitwie. I Bosola pada z ręki Ferdynanda, odpłacając mu się również śmiertelnem pchnięciem. Ginie nawet Bogu ducha winien służący kardynała. Poeta oszczędził tylko najstarszego syna księżnej.

Sceny cierpień księżnej są wstrząsające, a i po za tem co krok spotykamy się z genjalnemi przebłyskami. Lecz za dużo krwi płynie i za dużo rzeczy charakteryzuje sztukę jako tragedję

sytuacyjną. Poważnym błędem jest również owa pauza kilkuletnia w akcji. Najwidoczniej Websterowi trzeba jej było, aby nie brakło dzieci do duszenia w akcie IV i aby syn, mający ocaleć, mógł trochę podrość. Klasyczna jedność czasu jest nonsensem, ale w dramacie musi być pewna ciągłość wypadków, zresztą cierpliwość dzikiego Ferdynanda jest niewytłumaczona.

Inne dramaty Webstera, pisane czyto bez współpracownika, czy z innymi, można bez większej szkody pominąć.

27. Heywood. Przedstawicielem zupełnie odmiennych rodzajów jest Tomasz Heywood (ur. 1575? zmarły po r. 1648), o którym wiemy tylko tyle, że pochodził z Lincolnshire, studjował jakiś czas w Cambridge, a nieco później był członkiem Trupy Admiralskiej. Jak twiedzi, uczestniczył w pisaniu 220 sztuk. Próbowano tej cyfrze nadać tylko przenośne znaczenie. Jego specjalnością były sceniczne obrazki obyczajowe, obliczone na powodzenie w sferach mieszczańskich. Takiemi są Czterej czeladnicy londyńscy *(The Foure Prentises of London)*, Piękna dziewczyna z zachodu *(The Fair Maid of The West)*, Angielski podróżnik *(The English Traveller)* i inne. Bardzo ciekawe szczegóły o praktykach wróżek i czarownic mieści Mądra kobieta z Hodgson *(The Wise-woman of Hodgson)*. Próba historycznego dramatu o królowej Elżbiecie (w dwóch częściach, pod pretensjonalnym tytułem Jeżeli mnie nie znacie, nie znacie nikogo — *If You Know Not Me, You Know No Bodie)* wypadła słabo. Zachowały się też niektóre dramaty z cyklu, przedstawiającego wedle *Metamorfoz* Owidjusza cztery wieki ludzkości. I te są co najwyżej przeciętne. Heywood przeszedł do dziejów literatury jako autor sztuki odmiennego typu, najbardziej z całej twórczości elżbietańskiej zbliżonego do późniejszej „tragedji mieszczańskiej".

28. „Kobieta zabita dobrocią". Tytuł Kobiety zabitej dobrocią *(A Woman Kilde with Kindnesse)* pochodzi z przysłowiowego zwrotu, w którym oksymoron wzmacnia aliteracja. Używa go Szekspir w *Poskromieniu złośnicy* (IV, 1). Treść akcji głównej nieco zbliża się do jednej z nowel Małgorzaty z Nawary, poboczna zaś opiera się na Bandellu. Lecz rzecz u Heywooda dzieje się w Anglji, między szlachtą wiejską, której życie przedstawione jest najwidoczniej wedle obserwacji.

Dramat rozpoczyna się weselem Frankforda, scharakteryzowanego odrazu jako człowiek poczciwy i uczynny. Powodowany sympatją, przyjmuje on do domu młodego człowieka bez zajęcia, Wendolla i obsypuje go dobrodziejstwami. Przybysz wywdzięcza mu się uwiedzeniem żony, której zdrada prawie zu-

pełnie nie jest umotywowana. Ale służący Mikołaj od pierwszej chwili czuł dziwny wstręt do gościa. Podpatruje ich i zwraca uwagę panu. Ten milczy i cierpi, parę razy tylko odzywając się dwuznacznie przy grze w karty, wedle Creizenacha po raz pierwszy przedstawionej na scenie elżbietańskiej. Chwyta się następnie zwykłego podstępu zazdrosnych mężów. Przy pomocy listu, który sam pisze, zostaje wezwany do Yorku i odjeżdża. Wendoll cieszy się z tego, jak sądzi, szczęśliwego zbiegu okoliczności, Anna ma wyrzuty sumienia, ale w parę godzin później Frankford chwyta ich na gorącym uczynku. W chwili, gdy chce zabić niewdzięcznika, wstrzymuje go jedna ze służących. Dziękuje jej, że go uchroniła od rozlewu krwi, i rzuca tylko uciekającemu nazwę Judasza, życząc, aby skończył, jak Judasz. Wiarołomnej żonie zapowiada, że ją zabije dobrocią. Każe jej wybrać sobie z urządzenia domu wszystko, co zechce, wziąć swoje rzeczy i odsyła ją do innej posiadłości. Obiecuje, że zaopatrzy ją hojnie w środki do życia, każe jej tylko nigdy nie pokazywać się sobie i zrzec się prawa do dzieci.

Anna podczas podróży spotyka Wendolla, od którego odwraca się ze wstrętem. Nędznik mówi wtedy, że pójdzie tułać się, jak Kain, — a mianowicie zwiedzi Francję, Niemcy i Włochy, aby, nauczywszy się obcych języków, zasłużyć na pochwały dostojnych ludzi i zająć wysokie stanowisko na dworze. Monolog ten wybornie charakteryzuje lekkomyślnego chłystka bez żadnych zasad moralnych, martwiącego się nie swoją winą, lecz jej wykryciem i pragnącego tylko na jakiś czas ludziom zniknąć z oczu, a zawsze jeszcze rokującego sobie świetną przyszłość. Natomiast jego ofiara, do głębi wstrząśnięta łagodnością męża, nie może myśleć o niczem prócz swego występku, niknie w oczach i wkrótce umiera ze zgryzoty, otrzymawszy przedtem zupełne przebaczenie od Frankforda, który przybywa do konającej i „zaślubia ją ponownie pocałunkiem“.

Akcji tej towarzyszy druga, której osoby łączy z osobami głównej tylko pokrewieństwo lub obecność na weselu czy przy zgonie Anny. Rozpoczyna tę akcję zakład o sokoły, doprowadzający do krwawej walki między dwiema partjami. Sir Karol Mountford zabija w niej dwóch ludzi i tym sposobem ściąga na siebie cały szereg nieszczęść, ostatecznie jednak ocala go poświęcenie siostry. Te sceny są o wiele słabsze, ale całość stanowi wyborny obraz obyczajowy. Nową też jest myśl, że człowiekowi skrzywdzonemu nie wolno brać na siebie roli mściciela i że żal lepiej maże winę, niż krew. Zaznaczyć także trzeba, że mimo drastycz-

ności tematu dialogi nie wpadają nigdy w tak zwykły w literaturze dramatycznej tego okresu ton wyuzdania.

Pierwsze wydanie *Kobiety zabitej dobrocią* nosi datę r. 1607.

29. Massinger. Życie. Ojciec Filipa Massingera (1583—1640) był w służbie hrabiów Pembroke i może synowi jego wybrano imię na cześć autora *Arkadji*. Poeta w latach 1602—1606 studjował w Oxfordzie, ale nie uzyskał stopnia uniwersyteckiego. Resztę życia spędził w Londynie pośród kłopotów finansowych i zawodowej pracy literackiej. Stąd wielka płodność Massingera i mała wartość niektórych jego utworów. Pozwalał sobie na aluzje do polityki bieżącej i niejednokrotnie popadł wskutek tego w konflikt z władzami. Był przyjacielem Fletchera i złożono ich w jednym grobie.

W dziełach Massingera rzucają się w oczy sympatje katolickie. W Renegacie *(The Renegado)* wbrew protestanckiej opinji, dla której jezuita był *une bête noire*, wprowadza członka tego zakonu i czyni go postacią świetlaną. Wogóle często wychwala instytucję klasztorów, pozwalającą ludziom znużonym życiem usunąć się w zacisze. Można przypuszczać, że był katolikiem.

30. Charakterystyka. Wpływ Szekspira i Fletchera. Jeżeli którego z epigonów Szekspira można zaliczyć do jego szkoły, to Massingera. Wpływ objawia się już w formie, bo *blankverse* obu jest dość podobny — mam naturalnie na myśli późniejsze dramaty Szekspira. Nadto niema u Massingera tego indyferentyzmu moralnego, jaki cechuje wielu współczesnych. Owszem, autor *Księcia medjolańskiego* zawsze silnie zaznacza swe poglądy etyczne, wymierza swym postaciom kary i nagrody, czasem nawet nie może wstrzymać się od wplecenia nauki moralnej *in extenso*. Jego ulubionym motywem, powtarzającym się w szeregu sztuk, jest poprawianie przy pomocy doraźnej kary i ośmieszanie ludzi o złych skłonnościach, szczególnie goniących za rozkoszami zmysłowemi. Jednem słowem Massinger reprezentuje reakcję na amoralność współczesnych dramaturgów.

W charakterystyce pozostał daleko za mistrzem. Natomiast akcja jego sztuk jest zwykle starannie obmyślona i zajmująca. Sposób jej prowadzenia wziął nie od Szekspira, lecz od Fletchera. Jest niesłychanie pomysłowy pod tym względem, niestety jednak posuwa się do ekscentryczności i nieprawdopodobieństwa. Taki charakter ma np. akcja Niewolnika *(The Bondman)* lub Portretu *(The Picture)*. Ulubionym fortelem Massingera jest chować na koniec niespodziankę, która wywołuje silny efekt sceniczny. Tak np. w Cesarzu wschodu *(The Emperour of the East)* Teodozjusz kazał stracić Paulina, popadłszy pod wpływem

błahych poszlak w szał zazdrości. Można domyślać się, że rozkazu nie wykonano. Ale najniespodziewaniej dowiadujemy się, że Paulinus jest eunuchem — i fakt ten odrazu usuwa podejrzenie, jakie na nim ciążyło. W tragedjach Massingera często wszelkie głębsze pierwiastki zabija pogoń za niezwykłemi sytuacjami.

Niema u niego nagłych przebłysków genjalności, jak u Chapmana i Webstera, niema też jednak tyle przesady i nierówności. Myśli odznaczają się raczej zdrowiem moralnem, niż oryginalnością, styl jest gładki i harmonijny, pewne porównania i przenośnie powtarzają się często. Znać wszędzie zacnego człowieka i średnio uzdolnionego, dobrego rzemieślnika. Do błędów należy wprowadzanie dla scenicznego efektu duchów i przedstawianie tortur na scenie.

31. „**Książę medjolański**". Za przykładem Fletchera Massinger umieszczał akcję swych sztuk w najrozmaitszych środowiskach. Jedne dzieją się we Francji, inne w krajach mniej znanych Anglikom — *Renegat* w tureckiej Afryce, *Portret* w Czechach i na Węgrzech, *Niewolnik* w starożytnych Syrakuzach, kilka dramatów we Włoszech.

W Księciu medjolańskim *(The Duke of Millaine)* są to Włochy Bandella z ohydnem zepsuciem i wyrafinowanemi zbrodniami. Postać tytułowa, jakkolwiek wykazuje z początkiem dramatu dyplomatyczną zręczność i umiejętność lawirowania między wrogiemi potęgami Niemiec i Francji, ma dużo z Otella, Jagowi odpowiada Francisco, który przy pomocy nikczemnych intryg i podstępów dąży do pomszczenia się na księciu Sforzy za honor siostry. Niestety o tym motywie dowiadujemy się dopiero pod koniec. Francisco usiłuje naprzód uwieść księżnę — ten znów motyw jako zbyt łatwy i zużyty Szekspir pominął był w *Otellu*, — a odepchnięty przez szlachetną kobietę, zyskuje od niej przebaczenie, poczem wsącza w serce Sforzy jad zazdrości i doprowadza go do tego, że nieszczęśliwy, rozdrażniony zachowaniem kochającej go, lecz urażonej w swej dumie małżonki, zabija ją w chwili szału.

Dalszy ciąg t. j. akt V szpeci zbytnia pomysłowość i trudno przyklasnąć pochwałom Taine'a dla zakończenia tragedji. Sforza popada w obłąkanie, wierzy silnie, że żona nie umarła i nie chce rozstać się z ciałem. Ścigany Francisco poświęca własne życie dla dalszej zemsty. Przebrawszy się za żydowskiego lekarza, obiecuje strapionym dworzanom uleczyć księcia. Przy pomocy farby nadaje trupowi Marcelji pozory życia. Ucieszony książę składa

pocałunek na ustach zabitej, które zbrodniarz pomazał trucizną, a Francisco urąga jeszcze konającemu.

32. „Wielki książę Florencji", *„The Maid of Honour"*. Lecz w sztuce Wielki książę Florencji *(The Great Duke of Florence)* Włochy wyglądają zupełnie inaczej, poeta przestawia lepsze strony odrodzenia, akcja obraca się około miłości i posłuszeństwa synowskiego, niema zbyt bolesnych napięć ani sensacyjnych zbrodni. Spotykamy tu sympatyczną i szlachetną postać starego uczonego.

Pośrednie stanowisko między temi oboma dramatami zajmuje *The Maid of Honour*. Tytuł trudno przetłumaczyć, gdyż zawiera igraszkę wyrazów. „Dziewica honorowa" (dama dworu) jest równocześnie najwyższem wcieleniem honoru. Dużo tu aluzyj do współczesnej polityki. Dworowi, reprezentowanemu przez cały szereg ujemnych charakterów, przeciwstawia poeta cnotliwą bohaterkę, dla której niema miejsca wśród tego świata. Kamjola doznaje jednego zawodu po drugim, sprzeniewierza się jej i rycerski mężczyzna, który był dla niej uosobieniem szlachetności. Niestety okazuje się, że dzielniejszy jest w boju, niż wobec pięknej kobiety, której ręka zapewnia i posiadanie udzielnego księstwa. Gdy wśród tych prób zajaśniały zalety charakteru „dziewicy honorowej", opuszczona odgradza się od zwodniczych blasków i złości ludzkiej kratą klasztorną.

33. „Dziewicza męczennica", „Rzymski aktor". Dość znana jest także tragedja z czasów Dioklecjana, napisana przez Massingera wraz z Dekkerem p. t. Dziewicza męczennica *(The Virgin Martir)*. Niektórzy krytycy angielscy stawiają ją wysoko, ale chyba tylko ze względu na wzniosły przedmiot. Ten jednak bynajmniej nie powstrzymał autorów od wprowadzenia płaskiej komiki. Jak w misterjach, bohaterce towarzyszy anioł, prześladowcy djabeł.

Silnemi efektami scenicznemi operuje Rzymski aktor *(The Roman Actor)*. Śmierć tytułowego bohatera Parysa przypomina *Tragedję hiszpańską*, tylko ofiara wie, że ją w toku granej sceny czeka prawdziwe pchnięcie mieczem. Zdobywa się jednak na spokój i nie wypada z roli. Domicjan przypomina Ryszarda III, a monolog, jaki wypowiada przestraszony zjawieniem mu się we śnie duchów niewinnie pomordowanych z jego rozkazu, jest poprostu niewolniczem naśladowaniem Szekspira. Przedmiot dał Massingerowi pole do gloryfikacji sceny oraz sztuki aktorskiej. W senacie rzymskim, występującym przeciw teatrom, łatwo rozpoznać władze londyńskie. Tragedja musiała mieć powodze-

nie, na które rzeczywiście zasługują pewne ustępy, ale rozlewu krwi jest za dużo i krytycy słusznie potępili scenę tortur.

34. „Dama z City“ *(The City Madam)* jest doskonałą komedją obyczajową i dowodzi, że Massinger lepiej kreślił kobiece śmieszności, niż namiętności, gdyż w dramatach zbyt często powtarza się u niego postać niewiasty, która zapomina pod wpływem żądzy o swej godności i narzuca się mężczyźnie. Gorzej jednak wypadły męskie charaktery, przypominające komedję humorów.

Żona kupca, który dzięki powodzeniom handlowym otrzymał tytuł rycerza, stara się szykiem i przepychem olśnić świat cały. Musi mieć nawet swego astrologa, ten zaś przepowiada jej naturalnie dostojnych i bogatych zięciów. Lecz wyuczone przez mamę córeczki stawiają konkurentom takie wymagania co do urządzenia domu, strojów, powozów i służby, a nawet i co do podziału władzy, że wystraszeni młodzi ludzie trąbią natychmiast do odwrotu. Niemiły ten wypadek ściąga na biednego astrologa wyrzuty, a nawet doraźną karę ze strony popędliwej Lady. Ale spryciarz ratuje swą powagę i stanowisko, mówiąc, że tak było pisane w gwiazdach, a on znał przeznaczenie, więc nie może się gniewać.

Są tu i wzięci z życia dwaj subjekci, których pokusy wielkomiejskie skłoniły do sprzeniewierzenia. Ale najciekawszą, choć nieco przeszarżowaną postacią jest brat kupca, Łukasz. Strwoniwszy własny majątek, siedzi na jego łasce i jest popychadłem żeńskiej części rodziny. Wstawia się wspaniałomyślnie za niewypłacalnymi dłużnikami, a nieuczciwym pomocnikom sam podsuwa myśl defraudacji, wogóle wobec każdego okazuje uniżoność i przechodzącą wszelkie granice uczynność.

Chcąc uleczyć żonę z wielkopańskich nawyczek, kupiec wyjeżdża nagle i przysyła wiadomość, że postanowił na zawsze usunąć się od świata. Tym sposobem Łukasz zostaje chwilowym posiadaczem majątku. Wystraszonym paniom obiecuje z gestem rozrzutnika żywot jeszcze rozkoszniejszy, niż dotychczasowy, robi słodkie nadzieje lekkomyślnym subjektom i ich uwodzicielce, — poczem to całe towarzystwo oddaje do kozy, w domu wprowadza twardy system oszczędnościowy, a w kantorze zaczyna nielitościwie ściągać należytości.

Niestety poeta zepsuł zakończenie sztuki groteskowym pomysłem. Pan domu i dwaj konkurenci zjawiają się w przebraniu Indjan, a Łukasz chce czerwonoskórym oddać biedne kobiety, nie martwiąc się bynajmniej tem, że oni zapewne złożą je w ofierze szatanowi, którego są czcicielami. Naturalnie brat zrzuca

wreszcie przebranie i ocala ofiary jego bezwzględności, te obiecują poprawę, a wyleczone ze swych wad panny wychodzą zamąż.

35. „Nowy sposób spłacenia starych długów". Wogóle komedja była silną stroną Massingera, a inne dzieło jego wesołej muzy utrzymało się do naszych czasów na scenie. Jest to Nowy sposób spłacenia starych długów *(A New Way to Pay Old Debts)*, grany przed r. 1626, drukowany w 1633. Pomysł jest zapożyczony ze znanej nam *Łapki na starego*, ale opracowany samoistnie, a miejsce lichwiarzy Middletona zajmują dwie postaci, wzięte żywcem z rzeczywistości. Musiało przyczynić się do powodzenia sztuki wyprowadzenie na scenę znienawidzonego Sir Gilesa Mompesson, który za czasów wszechwładnego faworyta królewskiego Buckinghama nieuczciwemi sposobami, a nawet nie bez gwałtów eksploatował kupiony od niego monopol handlu pewnego rodzaju koronkami i ostatecznie padł ofiarą ogólnego oburzenia. Monopole były już i plagą elżbietańskiej Anglji, ale wielka królowa nie przeciągała struny tak, jak jej następcy.

Sir Giles Overreach przy pomocy lichwy i fałszerstwa wyzuł swego bratanka Wellborna z majątku. Doprowadzony do najniższego upadku i nędzy, młodzieniec prosi Lady Allworth, bogatą i szlachetną wdowę, aby okazywała mu przez jakiś czas względy, zdolne w niegodziwym stryju obudzić myśl, że jest w nim zakochana. Podstęp udaje się i Overreach w nadziei dalszych zysków dostarcza Wellbornowi gotówki, a pomocnik lichwiarza Marall, zrażony złem obchodzeniem się z nim pana i powodowany chęcią przypodobania się jego bratankowi, który znów wypływa nawierzch, wyznaje, że sfałszował z rozkazu Sir Gilesa akt, oddający dobra Wellborna w posiadanie stryja. Aby naprawić to swoje łotrostwo, dostaje się do skrytki Overreacha, a wyskrobawszy pismo i zniszczywszy pieczęć, zostawia czysty pergamin.

Tymczasem Sir Giles stara się złapać na zięcia młodego lorda, lecz Wellborn, posiadając wzajemność jego córki, umie stryja tak wyprowadzić w pole, że ten, stosując się wedle swego mniemania do fantazji dostojnego zięcia *in spe*, ułatwia kochankom tajemne wzięcie ślubu. Jednem słowem, sztuka kończy się zupełnem pognębieniem starego łotra.

Jest on główną postacią, starannie i z dużym talentem narysowaną, jakkolwiek czasem zbliża się zbytnio do czarnych charakterów z tragedyj, a nadto zbyt cynicznie przyznaje się do swego zbrodniczego poglądu na świat — i słusznie powiedziano, że tak nie mówi człowiek o sobie, lecz mógłby o nim mówić ktoś inny, gdyby znał najskrytsze tajniki jego duszy. Gwałtowne

wybuchy Overreacha są przedstawione z wielką prawdą życiową, a subtelny rys stanowi dyrektywa postępowania wobec lorda Lovella, jaką daje córce w nadziei, że zostanie teściem magnata choćby po niezbyt zaszczytnych przejściach. W jednej z najsławniejszych powieści Dickensa spotkamy się w charakterze Ralfa Nickleby z wielu rysami, które żywo przypomną nam Sir Gilesa. Zabawną figurą jest sędzia Greedy (Łakomy), będący wzamian za sute i smakowite obiady powolnem narzędziem niegodziwca. I tego miał autor skopjować z natury.

36. Ford. Życie. Chakterystyka. Znaczna część dramatów Massingera stała się pastwą sławnej kucharki Warburtona, która pozbawiła potomność także niektórych utworów Johna Forda (ur. 1586, zm. po r. 1639). Ford pochodził z dobrej rodziny, uczęszczał może do Exeter College w Oxfordzie, a w r. 1602 na pewno wstąpił do Middle Temple. Po za tem wiemy o nim tylko tyle, że był człowiekiem melancholijnego usposobienia. Tak maluje go jeden ze współczesnych poetów.

W dramatycznej twórczości Forda można wyraźnie stwierdzić dwie cechy sprzeczne. Nie schlebia gustowi publiczności. W prologu do tragedji *Pęknięte serce* wyraźnie zaznacza, że nie ma zamiaru silić się na rubaszny i wyuzdany dowcip. Stara zbliżyć się do starożytnych wzorów i ma przed oczyma greckie ideały. Równocześnie jednak jest nieodrodnem dzieckiem swego czasu i słusznie przytaczają go zwykle jako typowy przykład dekadencji dramatu w okresie poszekspirowskim. Wybiera tematy same przez się drażliwe, np. występnej lub kazirodczej miłości i przedstawia te namiętności tak, że czynią wrażenie *vis maior*, nie pozbawiając dotyczących postaci sympatji widza. Lubuje się w rozlewie krwi, uśmierca winnych i niewinnych, o żadnej więc sprawiedliwości dramatycznej u niego nie można mówić. Wprowadza czasami dziwaczne pomysły sytuacyjne. Wreszcie hołduje także zamiłowaniu współczesnych do malowania obłędu. Najwcześniejsza z jego zachowanych sztuk, Melancholja kochanka *(The Lover's Melancholy,* 1629) mieści maskę, która podkreśla patologiczny podkład melancholji. Całość wyraźnie wykazuje wpływ Burtona.

37. „Perkin Warbeck". Ford napisał dramat historyczny, Perkin Warbeck, który wartością ustępuje tylko szekspirowskim. Treść zaczerpnięta jest z dziejów Henryka VII. Charakter pokonanego pretendenta o niskiem pochodzeniu, ale o królewskiej duszy odbiera słuszne pochwały od krytyków. Cała sprawa przypomina nieco dzieje Dymitra Samozwańca.

Rysunek charakteru Henryka VII jest mistrzowski. Tyran nie odkrywa widzowi swej duszy, jak szekspirowski Ryszard III, w monologach, a maskę obłudy zrywają mu z twarzy czyny. Groteskowo wypadły postaci stronników i towarzyszy pretendenta. Ford zrobił ich bez wyjątku Irlandczykami. Ta tradycja co do wszelkich ptaków niebieskich będzie się długo utrzymywała w literaturze angielskiej. Źródłem była monografja Bacona o Henryku VII, której Ford trzymał się dość wiernie.

38. **„Szkoda, że ona jest nierządnicą“**. Bardziej znane są dwie tragedje Forda, SZKODA, ŻE ONA JEST NIERZĄDNICĄ *(Tis Pitty Shees a Whore)* i *Pęknięte serce* (obie drukowane w r. 1633). Pierwsza dzieje się we Włoszech i przedstawia miłość Giovanniego do własnej siostry Annabelli. Ford maluje to uczucie nie bez taktu artystycznego, ale wszelki sąd moralny pozostawia widzowi. Sympatyzuje nawet widocznie z parą swych bohaterów. Niedarmo też wielki wielbiciel dramatu elżbietańskiego Elemer Bourges w powieści *Zmierzch bogów* jedną scenę z tej tragedji uczynił narzędziem, którego używa demoniczna kusicielka, ażeby w sercach dwojga potomków zwyrodniałego rodu książęcego obudzić kazirodczą miłość. Sztuka mieści scenę nocy poślubnej, może straszniejszą od podobnej w *Tragedji dziewicy*, a zakończenie przerasta okropnością wszystkie dramaty okresu. Gdy autorzy prymitywnej *Gismondy z Salerno* (1567/8) pokazywali w pantomimie serce, wydarte z piersi jednej z postaci dramatu, nie mogło to wywoływać większego wrażenia, bo ludzie byli tam tylko niezgrabnie wystrzyżonemi laleczkami z papieru. U Forda podobny widok obok wstrętu musiał budzić i grozę.

O ile — pozostawiając na boku wszelkie zarzuty etyczne — przedstawienie stosunku między Giovannim a Annabellą można nazwać mistrzowskiem, o tyle inne sceny i postaci są słabe i stereotypowe. Szpecą całość pewne motywy komiczne. Pod tym względem zachodzi uderzające podobieństwo między tą tragedją a *Podrzutkiem*.

39. **„Pęknięte serce“** *(The Broken Heart)* jest wyrazem tendencji do naśladowania starożytnej tragedji. Lwia część wypadków, które mają doprowadzić do zguby szereg bohaterów, odbyła się przed pierwszym aktem, w samej sztuce główną rzeczą jest katastrofa, wisząca nad nimi od początku, a później zapowiedziana jeszcze słowami wyroczni delfickiej. Wskutek tego długo brak akcji w ściślejszem znaczeniu, a całość ma charakter tragedji przeznaczenia.

Rysunek postaci jest dość blady i autor musiał z tego zdawać sobie sprawę, dając im wymowne nazwiska greckie — np.

Orgilus od ὀργη = gniew, Calantha = Kwiat piękności (καλον ἀνθος) i t. p., — a jeszcze w spisie osób dodając krótkie określenia, które nie zawsze znajdują potwierdzenie w roli. Jeżeli Hemofil nazwany jest żarłokiem, a Groneas gościem szynków, to przychodzi na myśl, że tragedję grano z komicznemi dodatkami innego autora i Ford je w druku pominął, a uwagi pozostały w spisie osób przez przeoczenie. W takim razie prologu w teatrze nie wygłaszano, a miejsca jego o płaskiej komice odnoszą się wprost do ustępów opuszczonych.

Cała uwaga koncentruje się na katastrofie i trzeba przyznać, że bohaterowie Forda umieją umierać. Ta okoliczność razem ze sztuką panowania nad boleścią, sprawiającą, że Kalanta nie przerywa tańca, choć przynoszą jej kolejno wieść o śmierci przyjaciółki, ojca i narzeczonego, była zapewne powodem, że poeta widownią tragedji uczynił Spartę. Niebardzo zgadzają się z tem niektóre szczegóły, przedewszystkiem zamordowanie Itoklesa przy pomocy krzesła, przytrzymującego i ubezwładniającego ofiarę. Uważano to za szczegół, wzięty z Bandella, a zużytkowany już poprzednio na scenie angielskiej przez Barnesa w *Cyrografie (The Devil's Charter*, 1607), ale kto wie, czy takich krzeseł nie znano już za Elżbiety i Jakóba I w Anglji, gdyż zdarzyło mi się spotkać z okazem w jednem z londyńskich muzeów. Coprawda, ma pochodzić z nieco późniejszych czasów.

Zdawałoby się, że człowiek, używający piekielnego przyrządu, musi być przedstawiony jako najnikczemniejszy zbrodniarz. Bynajmniej tak nie jest i Orgilus nie zasługuje na miano tchórza, ale chcąc pomścić cierpienia i śmierć swej narzeczonej Pentei, wydanej przez Itoklesa przemocą za kogo innego, nie mógł, jak mówi, ufać niepewnemu losowi pojedynku. Nie usiłuje uciec po czynie, otwarcie przyznaje się do niego i ponosi śmierć z bezprzykładnym spokojem. Podobnie umiera Itokles, który swobodnie przyznaje Orgilusowi, że zemsta jest rozkoszna *(nimble)*.

Lecz przewyższają ich kobiety. Penteę dręczy obłędną zazdrością narzucony jej mąż Bassanes, którego postać znów ma pewne rysy, zapożyczone z *Anatomji melancholji*. Zresztą uważa ona swe małżeństwo za cudzołóstwo, więc odbiera sobie życie, nie śpiąc i nie jedząc przez dni kilkanaście. Pod koniec popada w smutne majaczenia. Kalanta, straciwszy wszystko na świecie, nie chce zamącić nastroju odbywającego się wesela i tańczy, potem zaś, ponieważ odziedziczyła tron spartański — niema wzmianki, że było dwóch królów, — wyznacza następcę, wydaje szereg zarządzeń i umiera z samej boleści w świątyni, gdzie

kazała posadzić na tronie odświętnie przybranego trupa narzeczonego. Tym sposobem zgodnie z wyrocznią

Pęknięte serce zaślubiło zwłoki.

Wyrażono przypuszczenie, że stosunek Itoklesa do Pentei odzwierciedla stosunek Sir Filipa Sidney do Penelopy Devereux, Stelli z jego sonetów. Są rzeczywiście pewne analogje, a prolog wspomina o osnuciu wątku dramatu na prawdziwych wypadkach. Naturalnie tragiczny koniec nie ma z tem nic wspólnego.

40. Shirley. Życiorys. Ostatni większy dramaturg z plejady poszekspirowskiej, Jakób Shirley (1596—1666) jest jak gdyby pomostem, łączącym scenę elżbietańską ze sceną restauracji, gdyż przeżył wrogie teatrowi czasy wojny domowej i rzeczypospolitej. Utwory jego, zwłaszcza komedje, bardzo zbliżają się do tonu, jaki cechuje pisarzy nowego okresu.

Ukończywszy Merchant Taylors' School, wstąpił Shirley do St. John's College w Oxfordzie. Podobno Laud, późniejszy prymas Anglji, jedna z głów stronnictwa królewskiego, sprzeciwił się wyświęceniu poety, którego szpeciło znamię na twarzy. Laud skłaniał się ku liturgji rzymskiej i przywiązywał znaczenie nie tylko do obrzędów, ale i do wyglądu sług Bożych. Shirley przeniósł się do Cambridge, uzyskał tam stopień magistra i wreszcie został pastorem w r. 1619, wkrótce jednak wyrzekł się otrzymanego beneficjum i przeszedł na katolicyzm. Od r. 1623 był kierownikiem szkoły w St. Albans, lecz porzucił tę posadę i przeniósł się do stolicy, gdzie zaczął pisać dramaty i maski. Jakiś czas przebywał w Dublinie i dostarczał sztuk tamtejszemu teatrowi. Bohaterem jednej, zresztą lichej i dziwacznej, uczynił patrona Irlandji, św. Patryka. W dedykacji innego dramatu nieszlachetnie wyszydził purytanina Prynne'a, wroga teatru i autora broszury *Histriomastix*, skazanego już przedtem przez srogą Radę Gwiaździstą na pręgierz, ucięcie ucha i dożywotnie więzienie. Możliwe nawet, że tytuł, który pierwotnie był inny, zmienił umyślnie na Ptaszek w klatce *(The Bird in a Cage)*, ażeby można go było stosować do Prynne'a. Gdy wybuchła wojna, towarzyszył swemu protektorowi, księciu Newcastle w pole, lecz po klęsce wojsk królewskich pod Marston Moor (1644) wrócił do Londynu.

Pisząc w r. 1647 przedmowę do zbiorowego wydania Beaumonta i Fletchera, wypowiedział zdanie, że poezja dramatyczna stoi wyżej od wszystkich innych rodzajów literatury, a Beaumont i Fletcher „przyćmiewają swych poprzedników i rzucają cień na potomność". Unosił się również nad dydaktyczną wartością ich dzieł, mówiąc, że trzygodzinne przedstawienie w Black-

friars „zwykle pożyteczniejsze było dla pełnego nadziei młodego dziedzica, niż kosztowna i niebezpieczna podróż po zagranicy". Shirley jeszcze podczas wojny wrócił do swych zajęć nauczycielskich, wydał kilka niedrukowanych przedtem utworów, a po restauracji nie napisał już nic nowego. Oboje z żoną zmarli tego samego dnia wskutek nerwowego wstrząśnienia, jakiego doznali podczas wielkiego pożaru stolicy w r. 1666.

41. Charakterystyka. Uwielbienie dla Beaumonta i Fletchera, jakie poznaliśmy z przytoczonych słów, było szczere i Shirley stwierdził je naśladowaniem. Niewątpliwie starał się nadać swym sztukom tendencję moralną — czasem przez niedostatecznie umotywowane nawrócenia scenicznych grzeszników. Częściej jednak czynił podobnie, jak jego mistrzowie — przedstawiał ludzi złych i dobrych, czyny szlachetne i nikczemne, a sam nie wymierzał sprawiedliwości i nie wypowiadał zdania. Polował też na silne efekty, a zamiłowaniu swych widzów do drastycznych sytuacyj, które poniekąd było reakcją na purytańskie przeczulenie, hołdował bez skrupułów. W technice dramatycznej nie celował, wartość jego sztuk polega raczej na poszczególnych dialogach, niż na konsekwentnym rozwoju akcji i charakterystyce. Umiał wymyślić doskonały motyw komiczny i zabawną sytuację, natomiast same jego postaci komiczne jako takie rzadko są oryginalne. W malowaniu obyczajów londyńskich wykazał bystrą obserwację. Jego *blankverse* mimo widocznej staranności ma często cechy schyłkowe. Niektóre wiersze liryczne Shirley'a przewyższają pięknością całą jego twórczość dramatyczną. Ozdobą każdej antologji angielskiej stała się pieśń pogrzebowa, kończąca Walkę Ajaksa z Ulissesem *(The Contention of Ajax and Ulisses)*. Głosi marność sławy i wogóle wszystkiego, co człowiek ceni i za czem goni.

42. „Kardynał". Shirley uważał sam za najlepszą swą tragedję Kardynała *(The Cardinall)*, granego w r. 1641, a więc na krótko przed wybuchem wojny domowej. Potomność przyłączyła się do zdania poety. Część krytyków jednak oświadcza się za Zdrajcą *(The Traitor)*. W *Kardynale* widać wyraźnie wpływ *Księżnej Malfi*.

Rzecz dzieje się na dworze króla Nawary. O rękę księżnej Rozaury, którą śmierć pierwszego męża zostawiła dziewiczą wdową, stara się Columbo, bratanek wszechwładnego kardynała, ona jednak przenosi nad niego hrabię Alvareza. Z trwogi przed zemstą ministra księżna zaręcza się z jego krewnym, ale gdy Columbo wyruszył na wojnę, pisze do niego list z prośbą o zwrot słowa. Columbo, człowiek dzielny, lecz niesłychanie dumny,

szorstki i bezwzględny, odpowiada, że zgadza się na wolę Rozaury, która na podstawie jego pisma uzyskuje zgodę króla na małżeństwo z Alvarezem. Mimo niezadowolenia kardynała odbywa się ślub i właśnie wobec całego grona gości weselnych ma rozpocząć się przedstawienie okolicznościowej maski, gdy zjawia się pięciu nieznajomych z zasłoniętemi twarzami. Obecni mogą sądzić, że to należy do programu uroczystości. Przybysze tańczą przez chwilę, potem odwołują Alvareza do przyległej komnaty, skąd zaraz wracają z jego trupem. Składają ciało na podłodze i czterej z nich odchodzą, piąty z rzuca maskę i przebranie. Jest to Columbo. Zakończył wojnę jednym szalonym, ale szczęśliwym manewrem. Oświadcza, że towarzysze uciekli, że zresztą byli tylko świadkami jego zemsty, a on za nią przyjmuje całą odpowiedzialność. Scena ta musiała robić bardzo silne wrażenie.

Król każe zbrodniarza uwięzić, ale za sprawą kardynała uwalnia go wnet i obsypuje zaszczytami, okrutnik zaś umyślnie odwiedza Rozaurę i szydzi z jej boleści. Lecz obrażony przez niego w polu pułkownik Hernando zostaje szermierzem jej sprawy i zabija Columba w pojedynku, poczem ukrywa się przed zemstą kardynała. Teraz niespodziewanie wybija się na pierwszy plan postać występnego dostojnika kościoła, która swą popularność sceniczną musiała w znacznej części zawdzięczać rządom Richelieu'go we Francji. Lecz sztuka schodzi na manowce krwawych sensacyj i sytuacyjnych efektów w stylu Bandella.

Kardynał zamierza nasycić swe żądze pięknością Rozaury, a potem zgładzić księżnę, lecz Hernando chowa się za obiciem komnaty i udaremnia zbrodnicze zamysły. Raniwszy dwukrotnie kardynała, odbiera sobie życie. Kardynał postanawia przed śmiercią dokonać zemsty, oświadcza więc, że w chwili zgonu pragnie ocalić życie Rozaurze, którą otruł. Księżna udawała obłąkaną, obecnie, czując się bezpieczną, przestała to czynić. Kardynał każe przynieść ze swej skrytki rzekome antydotum. Jest to trucizna. Uważając się za umierającego, sam pierwszy kosztuje. Giną oboje, lecz zbrodniarz dowiaduje się przedtem od chirurga, że jego rany nie były śmiertelne.

Słabą stroną tragedji jest niejednolitość budowy. Mieści ona i parę scen, malujących jaskrawo i drastycznie zepsucie dam dworu, przeciwstawionych postaci księżnej. Ciekawe jest, że rojalista Shirley włożył swej bohaterce w usta groźbę, iż „ludzie krótkowłosi“ — więc purytanie — tłumnie zażądają sprawiedliwości przeciw występkom kardynała.

43. „Dama, która szuka przyjemności“. Z komedyj poety najbardziej znana jest Dama, która szuka przyjemności *(The*

Lady of Pleasure) — drukowana w r. 1637. Postać tytułowa jest to „żona modna". Musi mieszkać w Londynie, rujnując męża swym zbytkiem, zachwyca się szykiem różnych lwów salonowych, a siostrzeńca, przybyłego z Oxfordu, chce nagwałt przemienić w podobnego do nich modnisia. Lecz Shirley najniepotrzebniej kazał Lady Bornwell dopuścić się pod wpływem chwilowej fantazji zdrady małżeńskiej, epizod ten zaś, najwidoczniej schlebiając gustowi publiczności, wyposażył w podniecająco groteskowe szczegóły. Dzięki rozczarowaniu, jakie sprawia jej charakter kochanka, nie wiedzącego, kto go uszczęśliwił, dzięki wyrzutom sumienia i podstępowi męża udającego, że zamierza naśladować żonę w rozrzutności, Lady postanawia opuścić Londyn i wrócić do rozsądnego trybu życia.

Sztuka posiada nadto różne postaci, wzięte ze stołecznego, wielkiego, a raczej średniego świata, i komiczne epizody. Bohaterem jednego z nich jest fryzjer, który posiada dość powierzchownej ogłady, nabytej od eleganckiej klienteli, aby bywać jako konkurent w domu wykwintnej damy i cieszyć się życzliwem przyjęciem, póki ku niemałej konfuzji pani domu nie zostanie zdemaskowany.

Nieskładna całość maluje dobrze lekkomyślność, płytkość, i pogoń za użyciem londyńskiego towarzystwa, jednem słowem wszystko, czemu rewolucja purytańska chwilowo położyła kres, co jednak miało ze zdwojoną siłą odżyć za czasów restauracji.

ROZDZIAŁ XIII.

CZASY WOJNY DOMOWEJ I RZECZYPOSPOLITEJ.

1. Zmiana nastroju religijnego. Taine daje epoce elżbietańskiej nazwę odrodzenia pogańskiego, następną określa jako odrodzenie chrześcijańskie. Rzeczywiście rozkwit literatury za Elżbiety i Jakóba powstał głównie na podłożu humanizmu, który, przefiltrowany przez kulturę włoską i francuską, połączył się w Anglji z rodzimemi pierwiastkami, aby zadziwić świat Szekspirem i jego współczesnymi. Pośród tych pierwiastków rodzimych religja w ogólności, a protestantyzm w szczególności odgrywał stosunkowo podrzędną rolę. W utworach dramatycznych, będących chlubą okresu, odzwierciedla się życie wesołej Anglji, nie trapiącej się zagadnieniami teologicznemi, szumiącej bujnem życiem renesansowem, a poczęści jeszcze średniowiecznem. Przeciętnego widza londyńskiego, chociaż był i protestantem, nie raziły wzmianki o czyśćcu w *Hamlecie* lub pochwały życia zakonnego u Massingera.

Ale już za Elżbiety pojawiały się utwory, tchnące innym duchem. W duszy Spensera ustawicznie walczą z sobą dwa ideały, dwa poglądy na świat — humanistyczny i purytański. Z tego, że dramaturgowie ustawicznie odgryzają się usposobionym radykalnie protestantom, widać zmianę w nastroju ogółu. Purytanie rosną w liczbę i siły. Uciszono surowemi represjami Marcina Gromiprałata, ale głos jego nie przebrzmiał bez echa. W sąsiedniej Szkocji system państwowy zbliżył się do genewskiej teokracji. Warto czytać, co pisze na ten temat Buckle, niewątpliwie uprzedzony, ale opierający się na bogatym materjale faktycznym. Król szkocki, który zasiada po Elżbiecie i na tronie angielskim, przynosi z sobą wprawdzie doktrynę o boskiem pochodzeniu władzy królewskiej, ale żywsze stosunki między oboma krajami, złączonemi teraz jego osobą, dodają odwagi i ducha inicjatywy purytanom, marzącym o tem, aby życie publiczne i prywatne oprzeć na wzorach ze Starego Testamentu.

2. Konflikt konstytucyjny za Jakóba I. Kwestje religijne kojarzą się ściśle z politycznemi. Tudorowie rządzili w gruncie rzeczy absolutnie. Elżbieta chętnie zasłaniała się powagą parlamentu, gdy jej to w jakiej sprawie było potrzebne czyto ze względu na zagranicę, czy ze względu na któryś odłam własnych poddanych. Ale zręczni jej ministrowie umieli zazwyczaj wpłynąć na przebieg obrad, gdy zaś odezwał się jakiś głos niepożądany, tłumiono go sposobami bynajmniej nie konstytucyjnemi. Lecz mądra królowa nie tylko mało dbała o formułki i zadowalała się istotą władzy, ale też, gdy stosunek między koroną a ciałem ustawodawczem stawał się zanadto naprężony, zdobywała się, jak w sprawie monopolów, na zmianę stanowiska.

Jakób I nie posiadał jej taktu. Popisując się swem teologicznem wykształceniem, prawił *urbi et orbi* o prerogatywach królewskich, które sam Bóg ustanowił i ugruntował. Równocześnie jednak tracił stopniowo powagę i decydujący głos w państwie. Za nic w świecie nie uczyniłby nigdy dobrowolnego ustępstwa, dawał je na sobie wymuszać. Nie miał zaś za sobą zwycięstwa nad Armadą — miał zato długie lata panowania w Szkocji, podczas których brał pensję angielską i musiał być posłuszny lada predykantowi. Skąpstwo Elżbiety bywało niekiedy brudne. Rozrzutność jej następcy można nazwać idjotyczną. A że za szaleństwa dworu płacić musiał naród, prędko doszło do konfliktu na tle finansowem.

Hojne szafowanie godnością rycerza, kupczenie parostwami, stworzenie nowego tytułu baroneta — były przy niesłychanem marnotrawstwie tylko półśrodkami. Musiano ustawicznie sięgać

do kieszeni społeczeństwa, parlament zaś sprzeciwiał się temu. Jeżeli zaś uchwalał podatki, to nigdy za darmo. Żądał wzamian kompromisów w szeregu spraw i rozszerzania swych uprawnień. Spraw zaś, w których jego stanowisko różniło się od królewskiego, było niemało.

3. Polityka zewnętrzna. Z Jakóbem przywędrowało do Anglji mnóstwo Szkotów, którzy za przykładem króla chcieli zabawić się po śpiewaniu psalmów w Edynburgu. Monarcha obsypywał ich dostojeństwami i pieniądzmi; co gorsza, oddawał im wysokie urzędy. Wogóle uroda, wspaniała postawa i dworne manjery miały dla niego nieprzeparty urok. Po skompromitowanym Somersecie przyszedł Buckingham.

Tych ulubieńców naród srodze nienawidził nie tylko ze względu na ich nadużycia, ale ze względu na kierunek ich polityki. Skrajny protestant widział w Hiszpanach wcielonych djabłów, ale i dla przeciętnego Anglika, pamiętającego czasy Armady, byli odwiecznym wrogiem. Tymczasem Jakób nie tylko zakończył wojnę z nimi, ale pragnął zbliżenia i snuł plany związania swej rodziny z Habsburgami małżeństwem. Na wzrost potęgi francuskiej spoglądał obojętnie, nie przejmował się również klęskami protestantyzmu w wojnie trzydziestoletniej i nie kwapił się z pomocą dla własnego zięcia, niefortunnego „króla zimowego". Anglja straciła mocarstwowe stanowisko, jakie posiadała za Elżbiety, a rozłam między królem a społeczeństwem rósł z dnia na dzień.

4. Polityka religijna. W tem wszystkiem wielką rolę odgrywały sprawy religijne. Antagonizmy pod tym względem były ostre. Zwołana przez Jakóba konferencja przedstawicieli wszystkich wyznań odniosła tyle skutku, co nieco późniejsze *colloqium caritativum* Władysława IV. Sam król zresztą miał własny umiarkowany odcień protestantyzmu, a katolików i purytanów gnębił ciężkiemi grzywnami.

Stosunek do pierwszych niesłychanie pogorszył t. zw. spisek prochowy *(the Gunpowder Plot)* w r. 1605. Garść szaleńców, rozjątrzonych uciskiem, postanowiła wysadzić w powietrze króla razem z całym parlamentem. Plan wydał się i uczestnicy dali gardła — o opisie egzekucji była już mowa, — ale położenie ich współwyznawców stało się jeszcze cięższem. Oburzenie społeczeństwa znalazło upust w popularnej pieśni, każącej po wiek wieków pamiętać o 5 listopada, a śpiewanej bodaj że jeszcze w naszych czasach, i w obchodzeniu przez całe stulecia rocznicy, przyczem palono figurę schwytanego w podziemiach parlamentu Fawkesa. Ustawy przeciw katolikom były coraz sroższe i coraz

niesprawiedliwsze, a nienawiść podsycali purytanie, którzy w papistach widzieli bałwochwalców i sługi szatana.

Ale i im działo się źle za Jakóba. Być może, iż prześladowanie przyczyniło się do rozszerzenia ich idei. W każdym razie spotęgowało ich fanatyzm i zawziętość.

Ku purytanizmowi skłaniało się przeważnie mieszczaństwo. Hołdowała mu w większości ludność Londynu. Stąd pewien demokratyczny charakter ruchu polityczno-religijnego owych czasów. Parlamentarny opór przeciw samowoli królewskiej i reforma Kościoła w duchu skrajnego protestantyzmu miały zwolenników szczególnie na południu Anglji i po miastach. Lojalna szlachta, przywiązana do tronu i do wesołego, wystawnego trybu życia, zwłaszcza zamieszkała na północy, znalazła się po przeciwnej stronie.

5. Dalszy ciąg konfliktu za Karola I. Ten antagonizm zarysował się wyraźniej za Karola I, który wprawdzie nie trwonił na dwór pieniędzy tak bezmyślnie, jak ojciec, ale pozostawił jego faworytowi Buckinghamowi nieograniczoną władzę, a na kwestję ustroju państwa i stosunku monarchy do narodu miał te same zapatrywania, co Jakób. Finanse były w opłakanym stanie, a Karol, pragnąc zyskać popularność w kraju i powagę zagranicą, zrujnował skarb doreszty dwiema niefortunnemi wyprawami wojennemi — przeciw Hiszpanji i przeciw gnębiącej hugenotów Francji. Dalsze jego panowanie jest jednym ciągiem walki z parlamentem o prawo nakładania podatków i kwestje kościelne. Purytanie bowiem dążyli do demokratyzacji ustroju Kościoła i do oczyszczenia obrzędów z „gałganków i strzępków z szafy Aarona“, tymczasem zaś prymas Laud, popierany przez króla, pragnął liturgję jeszcze bardziej zbliżyć do rzymskiej, a przeciw opornym duchownym występował surowo i bezwzględnie.

Ważną rolę odegrała i sprawa zabaw ludowych, których zabraniali purytańsko nastrojeni duchowni i sędziowie. Król i Laud kazali po kościołach ogłosić, że wolno je nadal urządzać, a pastorów, którzy nie spełnili zarządzenia, pozbawili beneficjów. Kilku ludzi, krytykujących prymasa, ukarano obcięciem uszu, pręgierzem i więzieniem. Ta srogość przysporzyła tylko purytanom zwolenników.

Malować szczegółowo historję nieparlamentarnych rządów i burzliwych parlamentów Karola I byłoby to wychodzić poza ramy tej książki. Ostatecznie w r. 1642 przyszło do wybuchu wojny domowej, w której stanęły naprzeciw siebie dwa wielkie stronnictwa, kawalerowie i purytanie.

6. Kawalerowie i purytanie. Pierwszych ożywiał duch przywiązania do dynastji i szlachecka fantazja, gardząca kupczykami i czeladnikami, walczącymi po stronie przeciwnej. Kawalerowie nadawali im szydercze przezwisko *roundheads* (okrągłe głowy), bo purytanie nie trefili włosów, lecz strzygli je przy skórze. Wogóle ubierali się skromnie, unikając jaskrawych kolorów, gardzili wszelkiemi rozrywkami, teatr i świeckie pieśni uważali za sidła złego ducha, a hec niedźwiedzich tak nienawidzili, że po zajęciu pewnej miejscowości przez wojska parlamentarne, przeznaczone do tej zabawy zwierzęta wedle wszelkich reguł rozstrzelano. Mówili stylem biblijnym, a nawet starali się od bezbożnego ogółu odróżnić samym tonem głosu, mianowicie nadawali mu brzmienie nosowe. Przy każdej sposobności szukali natchnienia w *Biblji*. Zdaje się, że na ich wyobraźnię silniej od Nowego Testamentu działał Stary — ze swym surowym duchem, z opisami bezlitosnego tępienia pogan, z cudami, jakie Bóg czynił dla swych wojowników, wreszcie z dziejami rządów teokratycznych. Do najcięższych grzechów zaliczali klątwy, któremi rozbrzmiewały obozy przeciwników. Równie bezwzględni byli wobec wszystkiego, co naruszało szóste przekazanie lub mogło stanowić pokusę do jego przekroczenia, karanego przez nich czasem nawet śmiercią. Miłość dobrego była u nich niewątpliwie słabsza, niż nienawiść złego, o piekle myśleli więcej, niż o niebie.

Ale nie sama przesada, srogość i dziwactwo ich cechowały. Choć brak im było poczucia miary i nie zawsze rozróżniali pozory od istoty rzeczy lub rzeczy ważne od błahych, mieli dużo prawości. Chadzali prostemi drogami. Nie wolno również zapominać, że walczyli przeciw tyranji i w imię przywrócenia państwu lekkomyślnie podkopanej powagi zewnętrznej.

Kawalerowie wiele rzeczy czynili poprostu na złość ośmieszanym przeciwnikom. Starali się odróżnić od nich w złem i w dobrem. Ponieważ wojska parlamentarne dni spoczynku wypełniały śpiewaniem psalmów i ćwiczeniami nabożnemi, kawalerowie oddawali się hulance, grom i pijaństwu. W bój szli strojnie i buńczucznie. Na punkcie moralności byli zupełnem przeciwieństwem purytanów. Jeżeli tamci nieraz grzeszyli pocichu, ci lubili popisywać się niepopełnionemi grzechami.

Pod względem politycznym kawalerowie byli dość bezkrytyczni. Nie zastanawiali się nad tem, jaka forma rządu najlepsza, lecz szli za tradycją i pragnęli utrzymać stan rzeczy, z którym, choć i miał swoje wady, było im naogół dobrze. Purytanie natomiast popadali w doktrynerstwo z podkładem religijnem, pragnęli instytucje Starego Testamentu wprowadzać w życie Anglji XVII w.

Podczas wojny domowej ludność Londynu zaczęła wywierać coraz większy wpływ na obrady parlamentu. Naturalnie poważniejsi i spokojniejsi obywatele trzymali się zdala od zbiegowisk, a rej wodzili ludzie, obdarzeni tym rodzajem wymowy, jaki najłatwiej przemawiał do tłumu, złożonego w części z fanatyków, w części z szumowin wielkomiejskich. To też purytanie filozofowali na temat Kościoła i państwa, tworzyły się między nimi różne grupy — napół partje polityczne, napół sekty, coraz skrajniejsze. Nie wdając się w szczegóły, ograniczę się do przytoczenia nazwy, jaką przybrał jeden odłam — *the Levellers* (zrównywacze).

7. Purytanie przy władzy. Karol I zapłacił głową nie tyle za swe absolutystyczne dążenia, ile za nieuczciwe metody swej polityki, i nastała rzeczpospolita. Rządy dostały się wkrótce w ręce wybitnej jednostki, która osiągnęła władzę więcej, niż królewską — bez tytułu króla. Był to despotyzm militarny. Ale za narzędzie miał prawie wyłącznie purytanów wszelkich odcieni. Stąd pewien teokratyczny charakter rządów i ustawiczna ingerencja władz w życiu prywatnem. Zwycięzcy zapragnęli całe społeczeństwo z jego wolą lub bez jego woli uczynić cnotliwem — wedle swoich pojęć. Że zaś ludzkich uczuć i myśli nikt nie zgłębi, zwrócili całą uwagę na ich zewnętrzne objawy, więc na ćwiczenia religijne, mowę, strój i sposób zachowania. Zabronili popularnych od wieków rozrywek różnego rodzaju, nie czyniąc różnicy między tem, co rzeczywiście mogło szerzyć demoralizację, a rzeczami zupełnie niewinnemi. Żądali od wszystkich, ażeby upodobnili się do nich, opornych zaś karali surowo.

Purytanie stanowili i w czasie największego rozpowszechnienia się swych idei mniejszość. Lecz większość musiała, chcąc nie chcąc, dostosować się do nich. A jeżeli niełatwo przychodziło przejąć się myślą królestwa Bożego na ziemi, to łatwiej było ubierać się skromnie, przemawiać stylem Pisma św. i śpiewać psalmy. W owych to czasach zrodził się w Anglji typ, uwieczniony później przez wielkiego powieściopisarza w postaci Pecksniffa, zrodziła się pewna przesadna cześć dla pozorów, ściągająca na Anglików zarzut hipokryzji, zbytnio uogólniany, ale niezupełnie pozbawiony podstaw.

8. Kierunki literackie. Literatura czasów Karola I i rzeczypospolitej jest w części pokłosiem poprzedniego okresu, w części odbiciem walki dwóch wielkich stronnictw, jakie starły się z sobą na każdem polu. Dramat, który dosięgnął był zawrotnych wyżyn, traci wszelkie znaczenie. Obok omówionych już jego ostatnich przedstawicieli, jak Shirley, działa wprawdzie szereg epigonów,

ale ci nie zasługują na wzmiankę. Zamknięcie teatrów w r. 1642 niewielką zrobiło szkodę. Poezja epicka wydaje tylko nieliczne i nieudolne próby — *Raj utracony* wyszedł po restauracji. Natomiast kwitnie dalej liryka, jakby ludzie, zajęci kwestjami politycznemi i religijnemi, mieli czas tylko na pisanie krótkich wierszy uczuciowych i refleksyjnych.

Można rozróżnić dwa kierunki, będące w ścisłym związku z nastrojem obu wielkich stronnictw. Kawalerowie dawali w swych utworach upust lojalności i zapałowi dla sprawy królewskiej, przedewszystkiem zaś opiewali miłość i miłostki. Purytanie naogół byli przeciwni poezji. Ale zapewne ich żarliwość była główną przyczyną, że okres ten wydał tyle liryków religijnych.

Wspólną cechą jednego i drugiego kierunku był pewien brak prostoty, oddawna wkradający się stopniowo do poezji. Szereg liryków zasługuje na zaliczenie do „szkoły metafizycznej", której błędy wybornie scharaktyzował już dr. Johnson. Uważali za poezję wszystko, co różni się od rzeczywistości, lubowali się w porównaniach i tropach jak najniezwyklejszych. Niektóre wiersze, godne ze względu na wykonanie nazwy pereł liryki, mają za podkład pomysł sztuczny i dziwaczny. Wyraźniej jednak odbija się ta pogoń za nadzwyczajnościami na stylu.

Za praojca duchowego i szkoły metafizycznej i obu głównych kierunków (religijnego i erotycznego) można uważać Donne'a, który, jak wiemy, zanim talent swój poświęcił chwale Bożej, był długo piewcą zmysłowej miłości. Przypomina go niejeden z poetów tego czasu połączeniem obu pierwiastków. Kawalerowie pisywali nieraz i wiersze religijne. Wogóle trudno przeprowadzić dokładny podział. Największego po Miltonie poetę tego pokolenia, Herricka, można zaliczyć równocześnie do obu grup — lub do żadnej, gdyż odznaczał się naogół niezwykłą prostotą.

Zanim przejdę do szczegółowego przeglądu poezji, muszę zrobić jeszcze jedną uwagę. Dużo było pochlebstwa za Elżbiety i Jakóba. Wybitniejsi pisarze jednak rzadko pisali utwory wprost i wyłącznie panegiryczne. Woleli zazwyczaj pochwały dla wielkich tego świata wplatać w tok poematów o innej treści lub podawać w formie dedykacyj. W okresie wojny domowej i rzeczypospolitej pojawiają się wiersze o dużej nieraz wartości artystycznej, które można określić jedynie jako panegiryki.

9. Jerzy Herbert (1593—1633) był młodszym bratem lorda Herberta z Cherbury. Od r. 1609 przebywał w Cambridge i tam, otrzymawszy *fellowship* (miejsce stypendyjne dla studenta, który posiada już stopień akademicki i rozpoczyna karjerę uniwersytecką, rodzaj docentury), w r. 1619 został mówcą wszechnicy.

Witał więc wszystkich dostojnych gości i pisywał listy. Był dobrym łacinnikiem. Starał się o łaski Jakóba I. Wkrótce po jego zgonie zdecydował się wstąpić do stanu duchownego i, ożeniwszy się, resztę życia spędził w parafji swej koło Salisbury. Wedle Waltona odznaczał się wielką świątobliwością.

Zbiór poezji p. t. Świątynia *(The Temple)* wyszedł w roku jego zgonu. Główną cechą Herberta jest silenie się na niezwykłe pomysły, widne czasem i w zewnętrznej formie, bo niektóre wiersze są drukowane w formie skrzydeł, ołtarza — i t. p. Wyższy poziom poeta osiąga tylko tam, gdzie — jakby wbrew własnemu postanowieniu — bez stylistycznych aspiracyj, wkłada w swe wiersze to, co czuje.

Ale na każdym kroku pojawiają się nierówności. Courthope zwraca uwagę na znany wiersz *Virtue (Cnota)*, zaczynający się od pięknej apostrofy do pogodnego, jasnego dnia, po którym wieczorem rosa będzie płakała. Poeta nie mógł zrozumieć, jakie będzie artystyczne rozczarowanie czytelnika, gdy dojdzie do ostatniej zwrotki, porównywającej duszę cnotliwego człowieka z dobrze wyschniętym budulcem, który, nawet spłonąwszy, będzie istniał dalej jako węgiel drzewny.

10. Ryszard Crashaw (1613?—1649), syn duchownego, przyszedł na świat w Londynie i uczęszczał na uniwersytet w Cambridge, gdzie w r. 1638 otrzymał stopień magistra. Fanatyzm religijny zniweczył jego karjerę uniwersytecką, a Crashaw wyjechał do Francji i przeszedł na katolicyzm. Żył w wielkiej nędzy, póki przyjaciel jego Cowley nie wstawił się za nim u wygnanej królowej Henrjetty, która wyjednała mu opiekę pewnego kardynała i kawałek chleba na parę ostatnich lat życia. Nigdy już nie ujrzał ojczystej ziemi i zmarł jako kanonik w Loretto. Wszyscy przedstawiają go jako człowieka szlachetnego, pobożnego i skromnego.

Na jego liryce odbiły się wpływy hiszpańskie i włoskie, między innemi Mariniego. W r. 1646 wydał Stopnie do świątyni *(Steps to the Temple)*. Prawie wszystkie utwory są religijne. Większą wartością odznacza się tylko kilka, między innemi *Hymn do św. Teresy (Hymne to St. Theresa)*, powstały w czasie, gdy autor jeszcze był protestantem, *Płaczka (The Weeper* — św. Marja Magdalena) lub *Płomienne serce (The Flaming Heart)*. Bardziej może znany jest jego piękny wiersz treści świeckiej, w którym maluje wyśnioną kochankę *(Wishes to his supposed Mistress)*.

11. Herrick. Życie. Charakterystyka. Robert Herrick (1591 do 1674), urodził się w Londynie jako syn złotnika. Pierwotnie był przeznaczony do ojcowskiego rzemiosła i dlatego dość późno wstąpił na uniwersytet. W r. 1620 uzyskał w Trinity Hall w Cam-

bridge stopień magistra. Przez jakiś czas zajmował się tylko poezją i muzyką. Miał opiekunów na dworze i należał do młodych przyjaciół Bena Jonsona. Wyświęciwszy się, otrzymał w r. 1629 parafję w Dean Prior w Dorsetshire. Usunięty w r. 1647 przez purytanów, wedle jednych źródeł wyjechał do Londynu, wedle innych jeszcze przez jakiś czas został na miejscu i spełniał dalej swe obowiązki. Po restauracji przywrócono mu przywiązane do nich dochody.

Poezje Herricka wyszły w r. 1648 i rozpadają się na dwie części — Hesperides i Szlachetne rytmy *(Noble Numbers)*. Odpowiadają dwom głównym kierunkom poezji współczesnej. Najwidoczniej *Hesperydy* powstały wcześniej.

Obdarzony większym talentem, niż cały zastęp współczesnych rymopisów, pastor z Dean Prior nie wpadł w manjerę. Prawie zawsze, nawet wtedy, gdy opracowywał pomysł wyszukany, umiał zachować takt artystyczny, a najczęściej bywał pełen prostoty. Jako dla poety nie istniały dla niego ciemne strony życia. Z lubością opiewał wiosnę, kwiaty, miłość, wdzięczne a poetyczne zwyczaje i wierzenia ludowe. Opiewał zwycięstwa Karola I, ale nie opłakiwał jego klęsk i tragicznego końca. Kojarzył często oba zasadnicze rodzaje liryki, uczuciową z refleksyjną. Naogół przeważa ta druga. Myśli, jakie wypowiada, nie są nowe, ale forma zawsze tak trafnie dobrana i tak urocza, że chętnie się o tem zapomina. Ulubionymi poetami Herricka byli Anakreon i Horacy, zapożyczał się też u nich lub wynajdywał pokrewne tematy.

12. „Hesperydy". Już u Horacego nieoryginalne *Carpe diem* posłużyło mu do całego szeregu liryków, np. do jednego z najsławniejszych, zaczynającego się od słów:

Zrywajcie pączki róż, póki możecie,
Bo stary Czas nie stoi...
(Gather ye rose-buds while ye may,
Old Time is still a-flying)

Często powtarzają się refleksje na temat krótkotrwałości wszystkiego, co piękne. Najoryginalniej ujmuje Herrick znikomość urody w krótkim, zaledwo 10-wierszowym liryku *Do Dianemy (To Dianema)*, której przepowiada, że rubin z jej kolczyka dalej będzie drogocennym kamieniem, gdy właścicielka przestanie już olśniewać oczy i królować w sercach. Pierwiosnki, połyskujące poranną rosą, zapytuje poeta, dlaczego płaczą, i robi szereg wdzięcznych, częścią żartobliwych przypuszczeń. Otrzymuje wreszcie odpowiedź, że te łzy są symbolem boleści, nieodzownej przy wszel-

kich narodzinach i rozwoju — bo tak już jest na świecie, czy idzie o rzeczy większej czy mniejszej wartości. Taki pesymizm pojawia się dość często, ale niema w nim nic a nic goryczy.

Z miłosnych wierszy Herricka najpiękniejszym jest może ten, w którym ogłasza się wyznawcą *(Protestant)* pięknej Antei. Gdzie indziej nie bez pewnej swawolności opisuje malowniczy nieład kobiecego stroju, którego taki stan przekłada nad zbytnią staranność w ubiorze. Wielką popularnością cieszy się *Korynna, idąca na majowe święto (Corinna Going A-Maying).* Reminiscencje z Szekspira kojarzą z folklorem opisy małżeńskiego łoża Mab i Oberona, uczty, pałacu i świątyni Oberona. Ale nie mogę wyliczać tu wszystkiego, co piękne lub z innych względów godne uwagi.

13. **„Szlachetne rytmy“.** Zwracając się w późniejszym wieku do twórczości religijnej, Herrick z pewną pobłażliwością na pierwszej stronie *Szlachetnych rytmów* nazwał *Hesperydy* „niechrzczonemi rymami“. Rzeczywiście klasyczna pogoda wielu z tych wierszy jest pogańska. Ale drugi zbiór nie wytrzymuje porównania z pierwszym. Nie wynika z tego, aby religijne uczucie poety było mniej szczere od jego swawolnych miłości. Owszem, odnosi się wrażenie, że właśnie owe Antee, Dianemy, Elektry i Filidy były tworami wyobraźni i Herrick dla zaznaczenia tego raz używał takiego, raz innego imienia. Ale na chwałę Bożą tworzył zapewne już w późniejszym wieku, zresztą przedmiot był trudniejszy. W *Szlachetnych rytmach* dużo dwuwierszy, które są poprostu sformułowaniem prawd wiary. Spotyka się czasem dodatek: „jak mówi Augustyn“. Jest i utwór, drukowany w kształcie krzyża. Stanowczo poziom moralny podniósł się, artystyczny obniżył.

Ale usposobienie Herricka nie zmieniło się w niczem. Słusznie mówi Lang, że Dziecię z jego ody jest dla poety „przedewszystkiem ludzkiem dziecięciem, a zawsze kochał dzieci — jak i róże“. Charakterystyczna jest tu ostatnia zwrotka: Żydzi wzgardzili Jezusem — my Go przyjmiemy i nadamy Mu w naszem mieście prawo obywatelstwa. Kilka kolęd z tego zbioru odśpiewano przed Karolem II w Whitehall z muzyką Henryka Lawes.

14. **Henryk Vaughan** (1622—1595) pochodził z południowej Walji i stąd zatytułował jeden z tomików swych poezji Olor Iscanus *(Łabędź rzeki Usk).* Prawdopodobnie wojna domowa przerwała mu studja prawnicze w Londynie. Poeta chwycił za broń w królewskiej sprawie, ale wnet schował miecz do pochwy. Później poświęcił się medycynie.

Pisał liryki miłosne i panegiryki, ale najwyżej wzniósł się w wierszach religijnych. Uważał się za naśladowcę Jerzego Herberta, który miał go nawrócić. Ale jako poeta prześcignął mistrza. Najbardziej znany jest jego krótki wiersz p. t. *Odwrót (The Retreat)*, wykazujący tęsknotę za niewinnością i prostodusznością czasów dziecinnych. Poeta wyraża tu życzenie, aby na łono wieczności dane mu było powrócić takim, jakim wstąpił w doczesne życie. Z bardzo wyraźnemi reminiscencjami tego utworu spotykamy się u Wordswortha. Najpiękniejsze liryki Vaughana mieszczą się w zbiorze Silex scintillans *(Krzemień dający iskry.)*

15. Ryszarda Lovelace (1618—1659) można uważać za dodatni typ kawalera. Miał być mężczyzną wielkiej urody i wykwintnych form towarzyskich. Niezłomną wierność dla dynastji kojarzył z przywiązaniem do młodszych braci, którymi opiekował się, nie szczędząc grosza. Brał udział w nieudałej wyprawie Karola I do Szkocji w r. 1639. W r. 1642 przedłożył parlamentowi rojalistyczną petycję hrabstwa Kent i przypłacił to więzieniem. Uwolniono go za kaucją, ale nie mógł przedostać się poza front, aby dobyć szabli za prawa królewskie. W r. 1646 walczył pod Dunkierką jako pułkownik w służbie francuskiej. Do Anglji przyszła fałszywa wiadomość o jego śmierci — i Lucy Sacheverell, opiewana przez niego jako Lukasta, zaślubiła kogo innego. W dwa lata później Lovelace wrócił do Anglji i dostał się znów do więzienia. Towarzyszem niedoli był brat. Poeta umarł w wielkiej nędzy.

Zaginiony jego dramat nie miał, zdaje się, większej wartości. Jako liryk Lovelace jest bardzo nierówny, ale kilka utworów zdobyło nieśmiertelność. W poezji tego najsympatyczniejszego z kawalerów odzwierciedla się lojalność, rycerskość, przywiązanie do braci i miłość do Lucy. Najsławniejszy jest może wiersz, w którym żegna ją, wyruszając na wojnę. Kończy słowami: „Nie mógłbym cię tak silnie kochać, gdybym więcej nie kochał honoru“. Charakter i sposób myślenia Lovelace'a wybornie maluje inny wiersz, *Do Altei z więzienia (To Althea from Prison)*. Wiersz ten Walter Scott uważał za utwór sławnego rojalisty i męczennika sprawy królewskiej w Szkocji, Montrose'a.

Równie sławny jest wiersz *The Scrutiny*, w którym poeta tłumaczy się, że nie popełnił krzywoprzysięstwa względem kochanki, bo przysięgał się wierność wieczorem, a to już rano. Kocha ją od roku, więc czyniłby krzywdę jej piękności, gdyby pozbawiał ją nowych uścisków. Pragnie zmiany, ale zapewne powróci jeszcze.

16. **Tomasz Carew** (1598?—1639?) pochodził z Gloucestershire, opuścił Oxford bez stopnia uniwersyteckiego, był krajczym królewskim i należał do „synów“ Bena Jonsona. Miał żyć niezbyt przykładnie. Jego poezje wyszły pośmiertnie. Pomiędzy współczesnymi wyróżnia się dbałością o piękność formy. Jest prawie wyłącznie poetą miłości, a raczej miłostek. Warto jednak wspomnieć o jego wierszu, zaczynającym się od słów

Kto kocha różane lico...
(He that loves a rosy cheek...),

gdzie wypowiada myśl, że zalety duszy są cenniejszym darem, niż uroda. Carew napisał także na pewne wesele maskę Coelum Britannicum *(Brytańskie niebo)*, mieszczącą kilka pięknych ustępów. Hazlitt mówi, że niewiele w niej dowcipu i fantazji, natomiast chwali prozaiczne objaśnienia z mitologji, „napisane z cudowną łatwością i elegancją“ i bliskie raczej tonowi pisarzy z czasów Anny, niż z czasów Elżbiety.

17. **William Habington** (1605—1654) pochodził z rodziny katolickiej i odbył studja zagranicą. W przeciwieństwie do płochych kawalerów pisał wiersze do własnej żony, córki lorda Powys, nadając jej zmyślone imię Kastary. Musiał trzymać się na uboczu od polityki i odznaczać dziwną na owe czasy bezstronnością, gdyż istnieje utwór, w którym sławi markiza Argyll, wodza zwolenników szkockiego Kościoła *(The Covenanters)*, i nazywa ich sprawę słuszną.

18. **Davenant.** Zarówno Marsowi, jak różnym muzom służył Sir William Davenant (lub D'Avenant) (1606—1668), syn właściciela gospody Pod koroną w Oxfordzie. Jak już wspomniałem, nieprawdopodobne, aby jego ojcem czy ojcem chrzestnym naprawdę był Szekspir.

Po studjach w rodzinnem mieście Davenant osiadł w Londynie i pisał dość dużo, przeważnie dla sceny. Po śmierci Bena Jonsona otrzymał godność poety-laureata. Był dyrektorem teatru, a w czasie wojny domowej walczył w szeregach królewskich i Karol nagrodził jego zasługi podczas oblężenia Gloucester, pasując go na rycerza. Pełnił także funkcje dyplomatyczne. W r. 1650 wtrącono go do więzienia. Podobno Milton wstawiał się za nim, a Davenant wywdzięczył mu się tak samo po restauracji. W r. 1656 objął znowu dyrekcję teatru. Nastrój społeczeństwa zaczął się przesilać i ulubiona rozrywka odżyła jeszcze na parę lat przed nowym przewrotem. Opera Davenanta Oblężenie Rodos *(The Siege of Rhodes)* długo była popularna i Pepys w swym pamiętniku stale nazywa pewną artystkę wedle roli, jaką w niej

grała. Sir William przerabiał i upiększał w duchu swych czasów sztuki Szekspira. O ile ten rzeczywiście był jego ojcem, nie było to postępowanie synowskie.

Z poetyckiego dorobku zjednała Davenantowi największą sławę niedokończona pretensjonalna epopeja o temacie z dziejów longobardzkich p. t. Gondibert, napisana zwrotką czterowierszową o przekładanych rymach. Parę ustępów o pewnej wartości tonie tu w morzu monotonji i nudy. Davenant w liście do Hobbesa wyraził nadzieję, że wiersze poematu „będą śpiewali na wiejskich uroczystościach, jak dzieła Homera, zanim zebrał je i w jeden tom złączył król ateński". Cytuje te pobożne życzenia Lang w swej *Literaturze* i dodaje: „Nieczęsto zdarza się spotkać w druku dziwniejszą kombinację próżności z błądzącą pedanterją". List razem z pełną niezasłużonych pochwał odpowiedzią filozofa wydrukowano przed *Gondibertem*.

19. Sir John Denham (1615—1669) zadziwił w r. 1642 świat literacki Londynu, drukując pierwszy swój utwór poetycki, gdyż przedtem znany był tylko jako gracz. Przeszedł do literatury głównie jako autor poematu Cooper's Hill. Dr. Johnson uważał go za jednego z ojców poezji angielskiej, gdyż „poprawił smak i przyczynił się do postępu języka". Główną zasługą Denhama miało być, że równocześnie z Wallerem zaczął kończyć myśl ze zwrotką. Lecz zapatrywania krytyczne zmieniły się znacznie od czasu dra Johnsona.

20. Sir John Suckling (1609?—1642) należał do kółka, skupiającego się koło starego Bena. Pisał też sam dla sceny, ale z marnym wynikiem. W r. 1639 wystawił dla króla oddział jazdy, który jednak sromotnie poszedł w rozsypkę przy pierwszej potyczce ze Szkotami. Pisano też przeciw poecie uszczypliwe ballady z tego powodu — niewiadomo, czy słusznie. Umarł w Paryżu, prawdopodobnie śmiercią samobójczą.

Suckling to typowy poeta-kawaler. Tworzył dla własnej przyjemności, nie wysilając się zbytnio. Udało mu się jednak napisać parę rzeczy, które do dziś dnia pozostały. Doskonały jest wiersz, zaczynający się od słów:

Czemuś tak blady, naiwny kochanku...?
(Why so pale and wan, fond lover?)

Suckling daje tu żartobliwe, a niepozbawione złośliwości rady nieszczęśliwie zakochanemu. Jeżeli dobre wyglądanie kobiety nie wzrusza, to czy złe ma pomóc? Jeżeli sama z siebie nie pokocha, to nic jej do tego nie skłoni. „Niechże ją djabeł porwie!" *(The Devil take her!)* kończy poeta, jakby na złość czułym na klątwy

purytanom. Wiersz ten wplótł w jedną ze scen swej sztuki Aglaura. W innym opisuje długotrwałe oblężenie serca, od którego musi odstąpić, bo przekonał się, że załogę stanowi — honor. Wyborna jest również *Ballada weselna (Ballad of a Wedding)*.

Posiedzenie poetów *(A Session of the Poets)* jest satyrą, w której więcej złośliwości, niż dowcipu. Złośliwość zwraca się na dobitkę przeciw przyjaciołom autora. Dla sprawiedliwości jednak zaznacza on, że sam nie był na posiedzeniu, bo zatrzymała go gra w kule *(bowling)* (w owych czasach uprawiana nie dla ruchu, lecz dla hazardu).

21. Abraham Cowley (1618—1667) pochodził z londyńskiej rodziny mieszczańskiej, ale był rojalistą. Podczas wojny domowej prowadził korespondencję Karola I, towarzyszył królowej w Paryżu i po powrocie do Anglji dostał się do więzienia, ale nie na długo. Po restauracji usunął się w zacisze życia prywatnego.

Zawdzięcza wiele drowi Johnsonowi, który cenił go wysoko — głównie jako autora ód, naśladujących Pindara. Jedna z nich sławiła niedawno założoną Królewską Akademję Umiejętności *(The Royal Society)*. Jeszcze Lamb wychwalał utwory Cowley'a, pozbawionego większych zdolności i natchnienia, natomiast płodnego i dbałego o gładkość formy. Na jego stylu można doskonale obserwować błędy szkoły metafizycznej. Nazywa światło „pierworodnym synem chaosu, który tak piękny wyszedł z łona tej starej murzynki" i t. p. (przykład z Hazlitta).

Biblijny poemat Davideis pozostał niedokończony. Pisany był parzyście rymowanym wierszem 10-zgłoskowym (heroicznym), przed którym właśnie otwierała się wielka przyszłość. Z całej spuścizny Cowley'a czyta się dziś właściwie tylko żartobliwy wiersz *Kronika (The Chronicle)* — wyliczenie imion monarchiń, które kolejno władały w sercu poety. Ten też zazwyczaj reprezentuje go po antologjach. Zostały również po Cowley'u lekko i pięknie pisane szkice o różnych przedmiotach. Wzorem byli Montaigne i Bacon.

22. Waller. Najwybitniejszym poetą okresu po Miltonie był niewątpliwie Herrick. Lecz ten, postać wyjątkowa ze względu na wdzięk, lekkość i pogodę, nie znalazł utalentowanych naśladowców i mniej wpłynął na dalszy rozwój poezji, niż Edmund Waller (1606—1687), który odznacza się elegancją i gładkością, a bynajmniej nie grzeszy polotem i wyobraźnią. Twórczość Herricka można uważać za wspaniały epilog liryki odrodzenia, Waller prostował drogę poezji *Augustan Age* — wymuskanej, poprawnej i wytwornej, a mało natchnionej, jednem słowem pseudoklasycznej lub klasycystycznej, jak wyrażają się Anglicy.

Ma natomiast wielkie zasługi około wydoskonalenia wiersza heroicznego, którego z takiem powodzeniem używali Dryden, Pope i inni. Zasługi te dzieli z Marvellem.

Pochodził z zamożnej rodziny, studja odbył w Eton i w King's College w Cambridge. Jako młodzieniec ośmnastoletni został członkiem parlamentu. Najwcześniejszy jego utwór sławił ocalenie ks. Karola, późniejszego Karola I, z niebezpieczeństwa, w jakie ten popadł podczas podróży morskiej. Był to pierwszy z długiego szeregu panegiryków. Lecz w parlamencie Waller początkowo należał do umiarkowanej opozycji przeciw królowi. Dał się poznać jako dobry mówca. Po wybuchu wojny zorganizował konstytucyjny opór przeciw stronnictwu parlamentarnemu. Ten t. zw. spisek Wallera, obok którego istniał i prawdziwy, gotujący przeciw nieprzyjaciołom Karola gwałtowniejsze środki, został wykryty w r. 1643. Poeta dostał się do więzienia, a drżąc o życie, poczynił wszelkie zeznania, jakich od niego żądano. Wykluczono go z Izby gmin, której szereg członków miał przekupić 30 tysiącami funtów, gdyż obawiał się czegoś gorszego, i oddano pod sąd, a ten ukarał go wielką grzywną i wygnaniem.

Po kilkuletnim pobycie w Rouen prosił Cromwella o pozwolenie na powrót do kraju. Uzyskawszy je, odwdzięczył się sławnym Panegirykiem dla milorda protektora *(Panegyric to Mylord Protector)* (1654). W innym złożył mu hołd pośmiertny. Lecz Karola II w r. 1660 powitał również panegirykiem. Król orzekł nie bez pewnej złośliwości, że hymny na cześć Cromwella były piękniejsze, — i miał słuszność. Ale niestropiony Waller odpowiedział: „Najjaśniejszy panie, poetom lepiej udaje się, gdy zmyślają, niż gdy mówią prawdę". Waller zasiadł znów w parlamencie i dożył późnego wieku, otoczony ogólnym szacunkiem i sympatją. Był wielkim zwolennikiem poezji starożytnej i gdy lekarz oznajmił mu, że chwile jego są policzone, odpowiedział cytatem z Wergilego.

Jego wiersze miłosne, pisane przeważnie do Sacharyssy i do Amoret, odznaczają się wdziękiem, ale brak im głębokości uczucia. Pod zmyślonemi imionami kryją się naturalnie wykwintne damy wielkiego świata. Zyskało nieśmiertelność kilka liryków np. ten, w którym Waller, posyłając ukochanej różę, powtarza starą, lecz wiecznie nową naukę, że uroda kobiety równa jest urokowi łatwo więdnącego kwiatu i należy o tem pamiętać *(Go, lovely rose* i t. d.) lub *Na pasku (On a Girdle)*, gdzie zapowiada, że jak koroną, opasze sobie skronie paskiem kochanki. Ale i w tych więcej jest dowcipu, połączonego z czułym zmysłem estetycznym, niż szczerości. Waller napisał także żartobliwy poemat epicki,

a prócz królów, książąt czy zwycięskich wodzów, wychwalał i swych kolegów po lutni.

23. Andrzej Marvell (1621—1678) opuścił Cambridge bez stopnia akademickiego i przez lat kilka podróżował po Europie. Z przekonań politycznych początkowo był rojalistą, później jednak został wychowawcą córki lorda Fairfaxa, znakomitego jenerała parlamentu, i pogodził się z przewrotem. Milton polecił go rządowi i poeta otrzymał posadę pomocnika sekretarza, na której mógł zużytkować swe filologiczne wykształcenie. W r. 1659 wszedł do parlamentu. Po restauracji używano go do poselstw zagranicznych.

Liryki Marvella mają niekiedy lekki ton, jakim przemawiali Lovelace, Suckling i inni. Wyróżnia się on jednak pośród współczesnych żywszem odczuciem natury — i stąd uchodzi za poprzednika Wordswortha. Lecz pociąga go tylko to, co wdzięczne i spokojne. Potężne góry skaliste oskarża najniesprawiedliwiej, że „szpecą ziemię i przerażają niebo". Jakże różne są ludzkie upodobania estetyczne! Perłą liryki refleksyjnej jest *Ogród (The Garden)*. Powszechnie znana jest również rzewna modlitwa wygnańca w wierszu *Bermudy (Bermudas)*. Poeta włożył ją w usta jednemu z purytanów, którzy za Jakóba I musieli powędrować na drugą półkulę wskutek prześladowania.

Gdy Cromwell po krwawem stłumieniu irlandzkiego powstania w r. 1650 powrócił do Anglji, Marvell sławił go piękną odą *(Ode upon Cromwell's Return from Ireland)*, w której jednak parę zwrotek poświęcił pełnemu męstwa i godności zachowaniu Karola I na szafocie. Oda ma wielkie zalety poetyckie, ale nieuprzedzonemu czytelnikowi muszą pewne jej reminiscencje historyczne zatruć rozkosz estetyczną. Gdy Marvell mówi, że Irlandczycy, choć pokonani, ocenili dobroć i sprawiedliwość Cromwella, przejmuje groza. Sprawiedliwość ta wzięta była wprost ze Starego Testamentu. Cromwell z imieniem Boga na ustach wytracał ludzi innego szczepu i wiary, jak Żydzi, zdobywający Ziemię Świętą. O dobroci zaświadczyć mogły dwa tysiące trupów Droghedy.

Po restauracji Marvell pisał zjadliwe wiersze polityczne przeciw królowi i partji królewskiej (torysom), a także satyry, do których ówczesne rozluźnienie obyczajów dostarczało tyle tematu. Utwory te zbladły nieco w porównaniu z satyrami następców, ale nie można powiedzieć, aby zupełnie poszły w zapomnienie.

24. Butler. Życie. Nieśmiertelność zdobyła inna satyra, o silnym podkładzie religijno-politycznym. Jest nią Hudibras,

niedokończony poemat Samuela Butlera (1612—1680). Autor pochodził z hrabstwa Worcester, a ukończywszy szkołę średnią w jego głównem mieście, nie mógł z braku środków myśleć o studjach uniwersyteckich. Utrzymywał się jako pisarz sędziego pokoju i nauczyciel prywatny. Wolny czas obracał na lekturę i rzeczywiście nabrał wielkiego oczytania. Przez jakiś czas przebywał w domu Sir Tomasza Luke, fanatycznego członka skrajnej sekty independentów, który jednak w parlamencie sprzeciwiał się postawieniu króla przed sądem i został podczas słynnego „przeczyszczenia Pride'a“ *(Pride's purge*, 5 grudnia 1648) wykluczony z ciała prawodawczego. Sir Tomasz miał dostarczyć pewnych rysów do tytułowej postaci *Hudibrasa*. Wogóle Butler, bawiąc u niego, miał dużo sposobności do zbierania wzorków, które później zużytkował.

Pierwsza część *Hudibrasa* ukazała się w druku w r. 1663 i wywołała odrazu ogromne wrażenie. Karol II cytował z lubością wiersze Butlera i podobno nie lubił spać bez jego książki pod poduszką. Ludzie z wielkiego świata, którzy zapragnęli poznać autora, doznali rozczarowania. Przekonali się, że poemat napisał człowiek cichy, bezpretensjonalny, kochający nadewszystko spokój i książki. Niewiadomo też, aby Butler doznał jakiejś materjalnej pomocy od dworu, a w 7 lat po jego zgonie Dryden, będąc już katolikiem, rzucił przez usta swej Łani (Kościoła katolickiego) zwolennikom *High Church* ostre słowa: „Zawstydzał was, gdy żył; gdy zmarł, jeszcze dla was jest wyrzutem“. Należy je odnieść nie do oficjalnego Kościoła angielskiego, lecz raczej do króla i jego otoczenia.

25. „Hudibras“. Pomysł *Hudibrasa* był zapewne zaczerpnięty z *Don Kiszota*. Bohater jest presbiterjaninem i w towarzystwie giermka Ralfa, dla odmiany independenta, jak rycerz z Manszy, rusza w świat — aby wyplenić rozrywki ludowe. Jest doskonale zaopatrzony nie tylko w broń, ale i w wiktuały. W czasie swej wyprawy doznaje najrozmaitszych przygód, wśród których okazuje się pedantem, obłudnikiem, samochwałem, tchórzem i łajdakiem. Jego Sanszo Pansa jest nie o wiele lepszy, zresztą pan i sługa należą do dwóch różnych sekt, są zgodni tylko wobec wspólnego nieprzyjaciela, po za tem dysputują z sobą i kłócą się — nawet, gdy zmienne wojny koleje zaprowadziły ich w dyby.

Budowa zasługuje na nazwę niesłychanie luźnej — ale też nie wątek epicki miał być rzeczą główną. Charakterystyka osób jest bardzo dosadna. Obok obu „świętych“ postawić należy wdowę, do której zaleca się Hudibras, istną herod-babę. Oso-

bistych wycieczek przeciw przywódcom purytanów niema, choć jest raz aluzja do Sir Tomasza Luke, wskazanego palcem przy pomocy rymu do *Mameluke*. Butler opierał się na obserwacji, ale zwracał się nie przeciw ludziom, tylko przeciw ich przekonaniom i czynom. Coprawda, spoglądał na purytanów przez pryzmat niesłychanej złośliwości. Hazlitt oburza się słusznie, że swych bohaterów uczynił tchórzami i tylokrotnie sprawił im lanie. Dzieje wojny domowej nie uprawniały do tego. Z takiemi zastrzeżeniami można powiedzieć, że obraz jest trafny.

Główną atrakcję stanowią dygresje autora, zajmujące często więcej miejsca, niż opowiadanie. Myśli są czasem bardzo głębokie. Tak np. w cytowanym niejednokrotnie ustępie Butler powiada, że purytanie „ogień, miecz i spustoszenie nazywają zbożną, gruntowną reformacją, która musi wciąż postępować i, ustawicznie przeprowadzana, nigdy nie ma ustać — jak gdyby jedynym celem religji było jej wieczne poprawianie".

Butler posiada ogromne oczytanie, to też jego asocjacje są nieraz zadziwiające. Podobnie ma się rzecz z tropami i porównaniami. Często użytkuje cudze pomysły, wybierając co najniezwyklejsze. Hazlitt rozkoszuje się opisem wschodu słońca i nieba, które, jak homar w gotowaniu, robi się z czarnego czerwone. Zestawia z tym ustępem dwie piękne zwrotki Spensera, malujące ten sam obraz przy pomocy mitologicznych aluzyj. Ale owo porównanie różowiącego się coraz bardziej nieba z homarem powstało, jak stwierdzono, pod wpływem Rabelais'go.

Wogóle dobieranie porównań trafnych a groteskowych jest cechą Butlera. Mówi on, że indyjskiemu księciu nie towarzyszy do pałacu więcej ludzi, niż złodziejowi pod szubienicę, i zestawia potężny głos rozwścieczonej sekutnicy z muzyką sfer. Ulubioną jego sztuką jest ubieranie swych rozumowań w szatę karykaturalnych sylogizmów.

Jak powiedziałem, *Hudibras* nie tworzy całości. Istnieje 9 pieśni. Formą jest krótki wiersz 8-zgłoskowy (tetrametr jambiczny — wedle naszych pojęć 9-zgłoskowy) z wyszukanemi, często śmiesznemi rymami, które znacznie przyczyniły się do popularności poematu. Wiele z jego wierszy do dziś dnia cytują.

Wszystkie szlachetne pierwiastki purytanizmu wcielił w siebie Milton, wszystkie godne potępienia postawił pod pręgierzem Butler — i o tyle tylko zestawianie tych dwóch poetów ma rację bytu. Po za tem istnieje jeszcze jedna analogja: Milton stoi w ruchu literackim swego czasu na uboczu i sam dla siebie stanowi szkołę. Podobnie Butler, jakkolwiek rojalista i wróg purytanów, niewiele ma wspólnego z poezją kawalerów i bynajmniej nie

należy do nich. Chadzał swojemi drogami — i na nich zdobył sobie miano „księcia angielskiej burleski".

26. Charakter prozy. Miltonowi poświęcę osobny rozdział, tymczasem zaś trzeba skreślić dzieje prozy w tym okresie. Obiecujące początki powieści, jakie przyniosła literatura elżbietańska, miały wydać owoce dopiero w w. XVIII. W czasach wojny domowej nie spotykamy się również z realistycznemi malowidłami obyczajów w rodzaju Nashe'a i Dekkera. Proza zwraca się ku przedmiotom religijnym, politycznym i filozoficznym — czasem służąc zagadnieniom chwili, a czasem usiłując oświetlić życie z ogólniejszego punktu widzenia, *sub specie aeternitatis*.

27. Browne. Życie. Burtona przypomina wszechstronnem wykształceniem Sir Tomasz Browne (1605—1682), ale przewyższa go głębokością myśli i celowością stylu. Pochodził z Londynu, wcześnie osierociał i część jego majątku padła ofiarą chciwości nieuczciwego opiekuna. Po studjach w Winchester i Oxfordzie uzyskał stopień doktora medycyny na uniwersytecie w Lejdzie. W r. 1637 osiadł w Norwich i spędził tam resztę swego długiego życia, zbierając osobliwości, korespondując z uczonymi i z najstarszym synem, a także zajmując się dziejami miasta. W r. 1671 Karol II pasował go na rycerza. Przed paru laty (1922) z wielką uroczystością przeniesiono czaszkę Browne'a do kościoła św. Piotra w Norwich.

28. „Religio medici". Najsławniejsze jego dzieło nosi tytuł Religio medici. Autor napisał je około r. 1635 dla siebie samego, bez myśli o ogłoszeniu, lecz w r. 1642 ukazało się bez jego wiedzy, wydane na podstawie niekompletnego i miejscami błędnego odpisu. Ujemna krytyka spowodowała wydanie autoryzowane — rzecz charakterystyczna, u tego samego drukarza. Książka zdobyła odrazu wielką popularność.

Browne wyznaje, że mimo swego zawodu jest człowiekiem wierzącym. Sekciarskie zacietrzewienie, jakie widział dokoła, uczyniło go natomiast wrogiem fanatyzmu. Oburza się na wandalizm purytanów, niszczących dzieła sztuki kościelnej. Wogóle trudno mu pojąć, jak ludzie mogą „nienawidzić się wzajemnie dla miłości Boga". „Poszczególne kościoły i sekty", mówi, „przywłaszczają sobie wejście do nieba i zamykają je na klucz jedna przed drugą; tym sposobem dostajemy się tam wbrew przekonaniom i poglądom innych i, boję się, błądzimy z równym brakiem miłości chrześcijańskiej, jak mądrości, na punkcie nie tylko naszego własnego, ale i cudzego zbawienia". Widać wyraźnie, że tolerancja Browne'a obejmuje wszystkie chrześcijańskie wyznania, nie wyłączając znienawidzonych w Anglji XVII w. kato-

ików: „Biskup rzymski wyklął mnie i najlepszą nazwą, jaką mi daje, jest heretyk, ale żadne ucho nie zaświadczy, abym odpłacał mu się imieniem Antychrysta, męża grzechu lub nierządnicy babilońskiej. Właściwością miłości chrześcijańskiej jest znosić i nie mścić się; te zwykłe satyryczne zwroty i inwektywy, padające z pulpitu, zdolne są może zrobić dobre wrażenie na gminie, która ma uszy czulsze na retorykę, niż na logikę. Ale żadną miarą nie utwierdzają wiary mądrzejszych wiernych, którzy wiedzą, że dobra sprawa obejdzie się bez protekcji namiętności, a zato może obronić się w spokojnej dyspucie". Zresztą Browne zawsze niechętny był nawet dysputom. Wyrażał to skromnie słowami, że „sprawa prawdy mogłaby ucierpieć wskutek słabości jego obrony", bo nie ma do tego talentu.

Społeczeństwo nie było dojrzałe do poglądów Browne'a. Zarzucano mu papizm, deizm, a nawet ateizm. Niektóre jego twierdzenia mogły rzeczywiście uzasadnić zarzut nieprawowierności. Przyznaje się, że skłaniał się ku herezji i wylicza takie trzy punkty: Przypuszczał z Arabami, że dusza umiera z ciałem, a Bóg jedno i drugie wskrzesza w dniu sądu ostatecznego. Dwie dalsze herezje Browne'a noszą wyraźne cechy zrodzonych z serca, a nie z głowy. Sądził z Orygenesem, że męki potępionych nie będą wieczyste. „W ten błąd popadłem przy głębokiem rozważaniu wielkiego atrybutu Boga, Jego litości". Wreszcie miał zawsze ochotę wbrew protestanckiemu zwyczajowi modlić się za zmarłych. Ale nigdy tych poglądów nie szerzył, aby nie stać się podobnym do Lucyfera, który „nie zadowolił się tem, że sam błądził, ale pociągnął za sobą cały legjon duchów". Zato subtelności teologiczne dla Browne'a nie istniały. „Lubię gubić się w tajemnicy". Dziękuje Bogu, że nie żył w wieku cudów, bo tem większą zasługą jest jego wiara. Bierze za godło Tertuljanowe *Certum est quia impossibile est.* Zresztą zupełnie, jak w religji są *dogmata pura*, których nie da się dowieść, a które wymagają ślepej wiary, tak w filozofji (t. j. w nauce) często mamy tylko świadectwo zmysłów i musimy mu wierzyć. Nikt rozumowo nie udowodni drugiemu, że igła magnetyczna zwraca się zawsze na północ. Naturalnie Browne stoi na gruncie średniowiecznym i nie zdaje sobie sprawy z wartości indukcji.

Atoli istnienie Boga uzasadnia rozumowo. Jedną wielką księgą, która nas tego uczy jest *Biblja*, drugą natura, trzecią to, co nazywamy ślepą fortuną. Nie ona jest ślepa, tylko my i dróg jej nie umiemy śledzić. Filip II nie ubliżył narodowi angielskiemu, mówiąc, że posłał Armadę na bój z ludźmi, nie z burzami. Burze były palcem Bożym. To też Browne nie uważa za

rzecz śmieszną modlić się przed niewinną grą *(game of tables)*. Natomiast doznawał zawsze pokusy, aby cuda Starego Zakonu tłumaczyć sobie przyrodzonemi własnościami różnych ciał.

Naukę kościelną o Aniołach Stróżach wykłada symbolicznie, zwracając uwagę na wrodzone skłonności, walczące z sobą w człowieku, rodzaj podświadomej jaźni. „Dwór Lucyfera jest w mej piersi“ powiada, jakby chciał uchylić się od odpowiedzi na pytanie, czy wierzy w piekło. Stwierdza wyraźnie, iż rzadko o niem myśli. Nigdy wspomnienie piekła nie wstrzymało go od grzechu. Natomiast silnie działa nań myśl o niebie. Rozkosze zbawionych przedstawiano zwykle jako duchowe, męki potępionych jako fizyczne. Dla Browne'a utracić wieczystą szczęśliwość jest taką niedolą, że już ten fakt stanie za piekło. Nie trzeba dodatkowych cierpień.

Dużo u Browne'a zdrowego rozsądku. Nie wierzy w czary, co musiało współczesnym wydawać się groźną herezją. Natomiast przypuszcza, że „sen ciała jest często przebudzeniem duszy“.

Cała część druga *Religio medici* poświęcona jest miłości chrześcijańskiej. Potępiwszy zawziętość polemiczną teologów i wogóle uczonych, Browne piętnuje następnie jako niechrześcijańskie uogólnianie na całe narody ujemnego sądu o jednostkach — np. nazywanie wszystkich Francuzów płochymi, wszystkich Hiszpanów pysznymi, wszystkich Niemców opojami. Za najbardziej sprzeczną z chrześcijańskim sposobem myślenia uważa dumę. Mówi — prócz dialektów — sześciu językami, ale nie poczytuje sobie tego za żadną zasługę. Kto dużo umie, zawsze zdaje sobie sprawę z nicości wiedzy. W tej części Browne charakterystycznie zastrzega się, że choć jest lekarzem, nie modli się w skrytości ducha o zarazę, nie cieszy się z głodu, z ujemnych przepowiedni lub z ostrej zimy, wywołującej choroby.

29. Inne dzieła. Charakterystyka Browne'a. Inne dzieła Browne'a są Pseudodoxia epidemica — o rozpowszechnionych błędnych mniemaniach, Hydriotaphia czyli urna grobowa *(Hidriotaphia or Urn Burial)*, gdzie pewne wykopaliska są punktem wyjścia do filozoficznych uwag, i Ogród Cyrusa *(The Garden of Cyrus)*, średniowieczny w pomyśle, przypominającym *Quincunx* Orzechowskiego, ale miejscami ciekawy. Pośmiertnie wyszła Moralność chrześcijańska *(Christian Morals)*, której mottem wedle Langa można uczynić jedną z rad, zawartych w książce: „A przecież trzymaj się starej etyki“.

Browne jest niezmiernie interesującą postacią, szczególnie ze względu na poglądy, które zwalczał, a które były przeważnie alfą i omegą życia XVII w. Wyprzedzając współczesnych w treści,

był pod wielu względami zacofany. Pod względem stylu należał do starej szkoły, lubującej się w ozdobach i kwiecistem wysłowieniu. Silił się czasem na pewną symetryczność, ale bez eufuistycznej pedanterji. Okresy jego brzmią bardzo harmonijnie. Tymczasem Akademja Królewska zalecała jak największą prostotę w dziełach naukowych i Gosse przypuszcza nawet, że piękność stylu Browne'a przeszkodziła mu w zajęciu miejsca pośród tego czcigodnego zgromadzenia, którego jeden z jego synów był członkiem.

I wiedza Browne'a jest nieco średniowieczna. Nie mogło być inaczej u lekarza XVII w. Bierze często porównania z astrologji i z alchemji, — jest zresztą w ich doborze bardzo śmiały. Lubi tajemnice wiary ilustrować analogjami z przyrodą. Gdy zastanawia się nad „ciała zmartwychwstaniem“, mówi o „zmartwychwstaniu merkurjusza“ t. j. o łączeniu się rozdzielonych cząstek rtęci. System Kopernika zna, ale niebardzo nań się godzi. Mówi raz: „...pod słońcem, albo, jak chce Kopernik, n a d słońcem“.

30. Taylor. Browne, przedstawiciel postulatu tolerancji, był człowiekiem świeckim. Lecz bywali i duchowni tych samych zapatrywań, między nimi pisarz i kaznodzieja, który sławą swej wymowy i niestrudzoną pracowitością bardzo przypomina Skargę. Jeremjasz Taylor (1613—1667), choć syn cyrulika z Cambridge, uczęszczał na uniwersytet w Oxfordzie, skąd wyniósł silne przywiązanie do Kościoła episkopalnego i przekonania rojalistyczne. Zdolności krasomówcze młodzieńca zjednały mu względy Lauda, bezwzględnego przeciwnika prądów purytańskich i obrońcy liturgji anglikańskiej. Po wybuchu wojny domowej Taylor był kapelanem w armji królewskiej. W r. 1645 dostał się do niewoli, ale zaopiekował się nim lord Carbery i przez lat dziesięć udzielał mu gościny w swej posiadłości Golden Grove.

Tam napisał Taylor szereg dzieł. Bronił liturgji, właśnie wtedy zniesionej uchwałą parlamentu, i ustroju episkopalnego. Wkrótce potem powstała Wolność prorokowania *(The Liberty of Prophesying)* t. j. wygłaszania publicznych kazań, utwór wymierzony przeciw prześladowaniom religijnym. Ściągnął na autora niechęć wszystkich wyznań. Nie zrażając się, Taylor wydawał dalsze pisma, niezmiernie długi żywot Chrystusa p. t. Wielki przykład *(The Great Exemplar)*, rozprawy o Świątobliwem życiu *(Holy Living)* i Świątobliwej śmierci *(Holy Dying)*, zbiory kazań i rozprawę o skrusze p. t. Unum necessarium, której prawowierność zakwestjonował Kościół angielski za pogląd na grzech pierworodny. Pod tytułem Złoty gaj *(The Golden Grove* — równo-

cześnie miejsce pobytu autora) krył się zbiór poważnych rozmyślań.

Smutne były losy Taylora, gdy musiał opuścić dotychczasowe schronienie. Za działalność kaznodziejską pokutował raz za razem w więzieniu, po za tem zaś cierpiał dotkliwą nędzę, której kres położyła dopiero restauracja. Mianowany już w lecie 1660 r. biskupem Dromore w Irlandji, Taylor spędził tam resztę życia. Zyskał sobie sławę swemi cnotami chrześcijańskiemi, ale nie czuł się dobrze na nowem stanowisku.

Liczni w diecezji presbiterjanie występowali z fanatyzmem przeciw biskupowi. Z pewnością również nie sprawiało zwolennikowi tolerancji przyjemności usuwanie nieprawowiernych duchownych. Musiał jednak spełniać ten przykry obowiązek. Ustawicznie też napróżno prosił namiestnika, aby ze stolicy biskupiej przeniesiono go do spokojnej parafji albo na uniwersytet.

Jeżeli Browne, doszedłszy do niebezpiecznej kwestji „jedności Kościoła“, wyznaje, że nie posiada dostatecznych zdolności, aby dysputować o wierze, a z wątpliwościami radzi sobie nie z bronią w ręku, ale na kolanach, to *pendant* do tego zdania stanowią słowa Taylora: „Teologja to raczej zbożne życie, niż zbożna wiedza. Niech wasi przeciwnicy nie mają o was nic złego do powiedzenia — będą musieli zamilknąć“.

Biskup z Dromore odznaczał się wielkiem oczytaniem w literaturze teologicznej. Ażeby pisma swe uczynić bardziej zajmującemi, nie gardził wplataniem anegdot, w *Wielkim przykładzie* użytkował legendy, jeżeli zaś u „żydowskich doktorów“ znalazł zdanie, które zgadzało się z jego poglądami lub mogło służyć do ich uzasadnienia, chętnie je powtarzał. Powoływał się naprzemian na ojców Kościoła i na klasycznych autorów. Umiał idealnie stosować styl do przedmiotu, być naprzemian prostym i ozdobnym, czasem zbyt ozdobnym. Jego język jest do dzisiejszej angielszczyzny zbliżony bardziej, niż język któregokolwiek prozaika jego czasu.

31. Chillingworth. Wielką popularnością cieszyła się w w. XVII i później książka Williama Chillingwortha (1602—1644) Religja protestancka pewną drogą do zbawienia — i t. d. *(The Religion of Protestants a safe way to Salvation)* (1637). Autor przeszedł był na katolicyzm, później jednak wrócił do Kościoła anglikańskiego, a dzieło było rezultatem długotrwałej polemiki między nim a zwolennikami katolicyzmu. Lecz część polemiczna niedaleko odbiega od gwałtownego i dogmatycznego tonu współczesnych pism tego rodzaju. Wiekszą wartość mają ustępy, w których Chillingworthowi znika z oczu cel przekonania czy też

pognębienia przeciwników. Był on, jak wszyscy wybitniejsi teologowie angielscy XVII w., za swobodą sumienia.

32. Fuller. Przedstawicielem prymitywnej nieco biografji i anegdotycznej historji był Tomasz Fuller (1608—1661), który w czasie wojny, jak Taylor, pełnił funkcje kapelana wojsk królewskich. Jego Historja kościelna Brytanji *(The Church-History of Britain)* ściągnęła na autora zarzut, że profanuje poważny przedmiot żartobliwym sposobem pisania i dowcipkowaniem. Właśnie ta potępiana wesołość stanowi główną zaletę Fullera. Bardziej od *Historji kościelnej* znana jest jego książka O znakomitych Anglikach *(The Worthies of England)*, drukowana w r. 1662. Dowiadujemy się z niej szczegółów o życiu całego szeregu poetów. Fuller czerpał je przeważnie z ustnej tradycji i często, jak się zdaje, poświęcał ścisłość efektowności. To też nie jest bynajmniej pewnem źródłem, ale zato i dziś czyta go się z zajęciem.

33. Walton. Kilka zajmujących biografij pozostawił Izaak Walton (1593—1683) z zawodu kupiec, który za Jakóba I znał się z Jonsonem i wielu innymi sławnymi literatami, a porzuciwszy później interesy i zamieszkawszy w wiejskiem zaciszu, pisał nie tyle dla sławy czy dla pożytku potomnych, ile dla własnej przyjemności. Między napisanemi przez niego życiorysami figurują Donne, Herbert i Hooker. Największą popularność zyskała książeczka Waltona Rybak doskonały *(The Compleat Angler)* (1653), zbiór praktycznych wskazówek dla ludzi, którzy mają dość cierpliwości, aby zabawiać się wędką. Autor przeplata je osobistemi wspomnieniami i sielankowemi scenami. Urok *Rybaka* polega na szczerem umiłowaniu natury, na prostocie, która przeważa na jego kartach, choć Walton czasem urozmaica ją jakiemś sztuczniejszem wyrażeniem, wreszcie na dobrodusznym humorze. Zalety te sprawiły, że jest to jeden z klasycznych utworów literatury angielskiej. I szkicom biograficznym nadaje wartość raczej przebijająca się w nich indywidualność autora, niż dokładność szczegółów lub głębokość poglądów.

Walton był rojalistą i po bitwie pod Worcester dał dowód wierności Karolowi II, zawożąc do Londynu jeden z jego orderów, który mógł był ukrywającego się króla narazić na poznanie. Po restauracji zamieszkał u biskupa Morley'a w Fernham w pobliżu Winchester i spędził u niego długie lata. Później przeniósł się do zięcia w samem Winchester. Pochowano go w tamtejszej katedrze.

34. Howell. Niewymuszonym humorem gawędziarskim odznaczają się Epistolae Ho-Elianae. Żartobliwy tytuł tych fikcyjnych listów pochodzi od nazwiska autora, którym był Jakób

Howell (1594—1666), więziony przez 9 lat przez purytanów i dość skromnie wynagrodzony po restauracji. Zwraca się on do królów i innych sławnych osobistości owego czasu, opisuje obce kraje, opowiada anegdoty, rozważa zagadnienia życiowe. Thackeray był wielkim zwolennikiem jego książki.

35. Urquhart. Niezmiernie ciekawą postacią jest Sir Tomasz Urquhart (1611—1660?), Szkot ze starej rodziny, której drzewo genealogiczne, doprowadzone ni mniej, ni więcej, tylko do Adama, jest przedmiotem jednej z jego ekscentrycznych książek. Urquhart walczył za sprawę królewską, między innemi pod Worcester, gdzie w ucieczce stracił trzy skrzynie rękopisów i cztery bogatych strojów. Łatwo stąd wnioskować o jego upodobaniach. Fanfaron i zawadjaka, odznacza się jako pisarz pedanterją i dziwacznym humorem, a jego dzieła roją się od śmiałych neologizmów. Trzeba być dobrym znawcą greki, aby dać sobie radę z ukutemi przez niego terminami „naukowemi". Ale wszystkie te właściwości uczyniły Urquharta świetnym tłumaczem Rabelais'go, którego jeszcze rozszerzył i po swojemu upiększył.

36. Hobbes. Życie. Dziewięćdziesiąt lat zgórą żył i do samej śmierci pisał Tomasz Hobbes (1588—1679). Podobno strach matki przed Armadą przyśpieszył jego przyjście na świat. Po studjach w Oxfordzie i uzyskaniu stopnia magistra Hobbes objął posadę nauczyciela i wychowawcy u hrabiego Devonshire, z którego rodziną pozostawał odtąd stale w stosunkach. Trzykrotnie podróżował po kontynencie z młodymi ludźmi, oddanymi sobie w opiekę. Gdy zatarg między Karolem I a parlamentem wszedł w ostatnie stadjum i można było lada chwila spodziewać się wybuchu wojny domowej, Hobbes, który przyznawał się do bojaźliwego usposobienia, wyjechał do Paryża. Tam przez jakiś czas uczył młodego Karola (II) matematyki, utrzymując ożywioną wymianę myśli z paru francuskimi uczonymi. Czyniono mu zarzut niedowiarstwa, ale w r. 1647, sądząc, że jest bliski śmierci, dopełnił odpowiednich praktyk religijnych i zawsze powoływał się na to. Oddawał się studjom nad geometrją, polemizował z jej oksfordzkimi przedstawicielami i dużo czasu poświęcił pracy nad kwadraturą koła. Miał wogóle spory naukowe na prawo i na lewo — np. z biskupem Bramhall o wolność woli.

Po straceniu Karola I wrócił do Anglji, był bowiem zwolennikiem silnego rządu. Swe największe i najgłośniejsze dzieło p. t. *Lewjatan* poświęcił i osobiście zawiózł Karolowi II do Francji, ale duchowni z otoczenia wygnanego morarchy uznali książkę za bezbożną i godną potępienia, a Hobbes, obawiając

się prześladowania z ich strony, uciekł zpowrotem do Londynu. Po restauracji Karol wyznaczył mu roczną pensję, którą jednak niezbyt regularnie wypłacano. W parę lat później groziło Hobbesowi znowu prześladowanie za herezję, w Izbie gmin pojawił się bowiem projekt ustawy przeciw bluźnierczym pismom, a wymieniono w nim także *Lewjatana*. Wobec tego filozof napisał rozprawkę, w której dowodzi, że niema sądu, uprawnionego do rozpatrywania jego sprawy. Nadto, aby zadokumentować swą prawowierność, wybrał się do kościoła, lecz uciekł przed kazaniem.

37. Dzieła. Przez całe swe długie życie Hobbes był niestrudzonym pracownikiem na polu nauki i literatury. W r. 1629 ogłosił bardzo wolny przekład Tucydydesa. Dzielił z tym historykiem ujemny sąd o demokratycznej formie rządu. Jedynym ratunkiem przed wojną wszystkich przeciw wszystkim, jaka jest naturalnym stanem ludzkości, może wedle Hobbesa być tylko kontrakt, polegający na nieodwołalnem poddaniu się pod nieograniczoną władzę jednostki. Te poglądy rozwinął w Lewjatanie *(Leviathan)* (1651), gdzie również wiele miejsca poświęcił aktualnym i ściśle związanym z politycznemi sprawom religijnym.

Tytuł wyjaśniała rycina na karcie tytułowej. Lewjatanem, obejmującym cały świat, odzianym w pancerz z ludzkich postaci, dzierżącym w jednej ręce miecz, a w drugiej pastorał, jest monarcha. Poglądy na kwestje społeczne i polityczne Hobbes wyprowadza ze swej metafizyki, wedle której jedyną prawdziwą rzeczą na świecie jest ruch, a wszystko inne złudzeniem. Ludzie sugestjonują się słowami, do których przywiązują wagę, zapominając, że to tylko liczmany, a nie prawdziwa moneta. Są sobie mniej więcej równi — fizycznie, gdyż najsłabszy może zabić najsilniejszego, czyto podstępem, czy też dzięki porozumieniu z innymi; umysłowo, gdyż każdy uważa się za mądrzejszego od innych, a „niema lepszego dowodu równego rozdziału jakiejś rzeczy nad to, że każdy jest zadowolony ze swej cząstki". W podobnych ustępach przebija się wybornie sceptycyzm Hobbesa, spoglądający ze wzgardliwem politowaniem na wiedzę i naturę ludzką. — Z ruchu wynikają nie tylko zjawiska, ale i wewnętrzne życie człowieka, a także zbiorowe życie ludzkości.

Lewjatan dzieli się na cztery księgi — o człowieku, o państwie, o chrześcijańskiem państwie i o „królestwie ciemności". Religijne poglądy są bardzo śmiałe i mogły rzeczywiście wywołać zarzut herezji. Hobbes jest agnostykiem t. j. nie uznaje możności poznania. Wiemy wedle niego, że Bóg istnieje, ale też nie wiemy o Bogu nic więcej. Atrybuty, jakie Mu dajemy, są tylko symbo-

lami naszej czci. Tajemnicę Trójcy św. Hobbes wyjaśnia bardzo oryginalnie. Ma ona oznaczać, że „Bóg, zawsze jeden i ten sam, był osobą, którą przedstawiał Mojżesz, osobą, którą przedstawiał Syn Jego, i osobą, którą przestawiali apostołowie".

Ostatnia część jest także poświęcona przeważnie sprawom religijnym — i ta na pewno jeszcze bardziej, niż poprzednie wycieczki w sferę tłumaczenia dogmatów, oburzyła na Hobbesa duchowieństwo. W tem, że na ziemi panuje narazie „królestwo ciemności", odgrywają wielką rolę wszystkie istniejące Kościoły, zwłaszcza katolicki. Grzeszą one wdzieraniem się w prawa władzy świeckiej, która jest jedynie powołana do wykładania *Pisma św.* i głoszenia woli Bożej. W tej części autor atakuje także ostro uniwersytety za ich „arystotelizm".

Prócz tego pozostało po Hobbesie dużo mniejszych rozpraw angielskich i łacińskich z zakresu różnych nauk. Jego wierszowany przekład *Iljady* i *Odyssei* jest bez wartości. Historję wojny domowej p. t. Behemoth ogłoszono pośmiertnie.

Pomiędzy prozaikami XVII w. Hobbes zajmuje bardzo wybitne miejsce. Jego styl odznacza się jasnością. Hobbes nie sili się na kwiecistość i na budowanie długich okresów, to też śladem jego myśli podąża się bez wielkiego trudu.

ROZDZIAŁ XIV.

JOHN MILTON.

1. Stosunek do współczesnych. Milton wyszedł z pomiędzy purytanów i niewątpliwie należy do nich duchem. Lecz potężna jego postać przerasta otoczenie, jak Gulliver Liliputów, i stoi w dumnem odosobnieniu. Poglądami religijnemi poeta wysuwał się daleko na lewo. Presbiterjańscy duchowni *(presbyters)* byli dla niego tylko dawnymi księżmi *(priests)* pod nową, nieco dłuższą nazwą. Jego protestantyzm miał wyraźny odcień arjański. Natomiast trudno było miłośnikowi klasycznego piękna pogodzić się z purytańską surowością względem literatury i sztuki. Pod tym względem nierzadko skłaniał się ku prawej stronie.

Czy zgodzimy się na powszechne wśród Anglików zdanie, widzące w nim największego niedramatycznego poetę ich ojczyzny, czy też je odrzucimy, w każdym razie musimy go uznać za najważniejszego ze względu na sławę i wpływ na późniejsze pokolenia. Stąd też muszę traktować i życie i dzieła jego dość obszernie.

2. Młodość i studja. O życiu Miltona posiadamy dość dużo wiadomości, niektóre jednak trzeba brać *cum grano salis*. John

był synem zamożnego notarjusza i przyszedł na świat w Londynie, w domu pod godłem orła z rozpostartemi skrzydłami, 9 grudnia 1608. Pochodził z rodziny szlacheckiej i katolickiej, a ojciec jego oddał był się swemu intratnemu zawodowi tylko dlatego, że został wydziedziczony za przejście na protestantyzm. Młodszy brat poety Krzysztof wrócił do katolicyzmu i za czasów Jakóba II dostąpił godności rycerza. O ile wiadomo, bracia mimo różnicy wiary zawsze pozostawali w przyjaznych stosunkach.

Ojciec poety był sam człowiekiem wykształconym, zajmował się muzyką i pisywał wiersze. Pragnął też synowi, który wcześnie okazał żądzę wiedzy i wybitne zdolności, dać jak najwięcej nauki. Pozostawił mu jednak pod tym względem dużo swobody. Ukończywszy Szkołę św. Pawła, gdzie zaprzyjaźnił się z jej kierownikiem Aleksandrem Gill i jego synem, z początkiem r. 1625 John wstąpił do Christ's College w Cambridge i spędził tam — z krótką przerwą — lat siedm, a jego piękność, wstydliwość i wytworne a nieco dumne obejście zjednały mu napół ironiczny przydomek „damy z Christ's College“ *(the Lady of Christ's)*. W r. 1632 otrzymał stopień magistra, ale nie zdecydował się na przyjęcie święceń. Zapewne już wtedy nie uważał się za prawowiernego członka High Church, zresztą za czasów Lauda byłby niewątpliwie narażony na przykre konflikty między przekonaniami a karnością kościelną.

Od wczesnej młodości czuł w sobie iskrę Bożą i systematycznie przygotowywał się do zawodu literackiego, chłonąc chciwie wiedzę z różnych dziedzin i wczytując się w pisarzy starożytnych, w *Biblję*, w ojców Kościoła, nawet w uczonych rabinów, a równocześnie w swych angielskich poprzedników. Ten tryb życia nie zmienił się po ukończeniu uniwersytetu. Ojciec Johna zwinął był swe biuro i osiedlił się w Horton pod Londynem, gdzie poeta spędził dalszych pięć lat na ustawicznej pracy umysłowej, przeplatanej jedynie przechadzkami po okolicy.

3. Podróż na kontynent. Dla uzupełnienia studjów wyjechał w r. 1638 zagranicę. Był w Paryżu, we Włoszech i w Szwajcarji, zaznajamiając się wszędzie ze sławnymi literatami i uczonymi. W stolicy Francji poznał się z Hugonem Grotiusem, teoretykiem prawa międzynarodowego i autorem dramatu o wypędzeniu Adama z raju, we Florencji z więzionym przez inkwizycję Galileuszem, w Rzymie z zachwytem słuchał sławnej śpiewaczki Leonory Baroni, w Neapolu bywał u znakomitego pisarza włoskiego Jana Baptysty Manso, który w owym czasie był już starcem, w Genewie prowadził długie rozmowy z teologiem Diodatim, ojcem swego przedwcześnie zmarłego kolegi z londyńskiej

szkoły. Piękność przyrody i skarby sztuki włoskiej wyryły niezatarte piętno na umyśle poety, któremu pozwoliły chwilowo zapomnieć o czarnych chmurach, gromadzących się nad ojczyzną. Jeszcze przed jego wyjazdem wybuchł był zatarg ze Szkocją, stojącą twardo przy swem „Świętem Przymierzu“ *(Covenant)* i nie chcącą poddać się tyranji Karola I, zatarg ten zaś miał wkrótce doprowadzić do zbrojnej rozprawy między królem a parlamentem angielskim.

4. „Oda na Boże Narodzenie“. Powrót do ojczyzny w sierpniu 1639 r. zamyka pierwszy okres życia i twórczości Miltona. Z czasów uniwersyteckich pochodzą łacińskie poezje, niewątpliwie znakomite, ale dla nas mające tylko bardzo podrzędne znaczenie. Może najpiękniejszy jest niedługi wiersz *Epitaphium Damonis*, którym poeta uczcił pamięć Karola Diodati.

Milton swój genjusz poetycki żywił, pielęgnował i obserwował w rozwoju, jak szlachetną, drogocenną roślinę cieplarnianą. Niektóre drobne utwory starannie zaopatrywał w daty. Wiemy stąd, że zaczął pisać około czternastego roku życia. Mając lat dwadzieścia, napisał wspaniałą Odę na Boże Narodzenie *(Ode on the Morning of Christ's Nativity)*. Na formie wyraźnie odbił się wpływ Spensera. Rodzaj wstępu rozpoczynającego *Odę*, składa się ze zwrotek królewskich o ostatnim wierszu 6-stopowym, więc o stopę dłuższym od poprzednich. Dalszy ciąg wprowadza zwrotkę o 8 wierszach krótszych i dłuższych, ostatni znów jest 6-stopowy. Całość brzmi niezwykle melodyjnie, może melodyjniej, niż *Epitalamjum* Spensera.

Poeta łączy pojęcia chrześcijańskie z klasycznemi — w jednym wypadku niezbyt szczęśliwie: Pasterze (betlejemscy) nie wiedzieli, że potężny Pan (bożek) zstąpił łaskawie, aby żyć z nimi na padołach. Jest to jedyne miejsce, nie stojące na poziomie reszty utworu. Widać z *Ody*, że umysł Miltona od najwcześniejszej młodości zaprzątał się tem, co miało potem stać się przedmiotem sławnej epopei. Inwokacja zwraca się już do bliżej nieokreślonej „niebiańskiej muzy“. Charakterystyczne brzmienie ma zwrot o cherubinach w szyszakach i serafinach zbrojnych w miecze. Nie brak wzmianki i o „starym smoku z pod ziemi“, co z wściekłością miota ogonem, ponieważ jego królestwo kończy się, a znów zwrotki, przedstawiające ucieczkę z ziemi bóstw pogańskich, przygotowują nas na sławny „katalog“ szatanów. Wzmianka o zamilknięciu wyroczni stanie się w *Raju odzyskanym* długim dialogiem między Chrystusem a kusicielem.

5. „Comus". Milton był w młodszym wieku gorącym zwolennikiem Szekspira; nieregularny jego (bo 16-wierszowy) sonet na cześć wielkiego dramaturga wydrukowano w drugiem *folio* szekspirowskiem (1632). Myślał też sam o twórczości dramatycznej, jak widać ze spisu 100 tematów do różnego rodzaju dzieł, który po nim pozostał, i z faktu, że pierwszy monolog Szatana w *Raju utraconym* miał pierwotnie wejść w skład dramatu na ten sam temat. Ale do wykonania tych planów nie przyszło.

Natomiast powstały w pierwszym okresie dwie maski; jedna, Arkadyjczycy *(Arcades)* pozostała króciutkim fragmentem, gdyż była tylko częścią większego widowiska, drugą uznano za szczyt angielskiej twórczości w tym rodzaju. Lord Bridgewater święcił objęcie namiestnictwa Walji świetnemi uroczystościami. Nie mogło obejść się i bez spopularyzowanej przez dwór rozrywki. Poproszono więc o napisanie słów Miltona, o skomponowanie muzyki Henryka Lawes, który z Londynu dobrze znał się z jego ojcem i z nim samym. Owocem był *Comus*, odegrany w r. 1634 na zamku w Ludlow. W przedstawieniu uczestniczyła hrabianka Bridgewater i dwaj jej młodsi bracia.

Na tym fakcie prawdopodobnie osnuto tradycję, że pomysł zrodził się z rzeczywistego zabłąkania się dzieci hrabiego Bridgewater w lesie. W każdym razie w genezie maski odegrała pewną rolę znana nam *Powieść starych bab* Peele'a.

Ulubionym tematem masek było zwycięstwo niewinności nad występkiem. Nikt jednak tak ostro nie zaznaczył przeciwieństwa, jak Milton w *Komusie*. Utwór jest wzniosłym hymnem na cześć niezłomnej cnoty. Jego liryczne ustępy — a żywioł liryczny przeważa — odznaczają się wielką pięknością.

Dziewica *(Lady* — ale tak nazywano i nazywa się także niezamężną córkę hrabiego lub księcia) oddaliła się w lesie od braci i dostaje się w moc Komusa, syna Bakchusa i owej Cyrce z *Odyssei*, co umiała przemieniać ludzi w zwierzęta. Komus po matce odziedziczył jej czarnoksięską sztukę. Ukazuje się na czele tłumu ludzi ze zwierzęcemi głowami, którzy pod jego wodzą oddają się rozpuście. Sadza Dziewicę na zaklętem krześle i usiłuje ją uwieść wymową, ma jednak w pogotowiu i niebezpieczny swój napój, wywołujący metamorfozę. Ale w sam czas zjawiają się bracia z dobytemi mieczami. Drużyna Komusa rozpierzcha się, on sam jednak, uchodząc, unosi z sobą różdżkę czarnoksięską, więc Dziewica nie może podnieść się z krzesła. Tu jawi się występujący już poprzednio duch opiekuńczy, a wezwana za jego wskazówką nimfa Sabryna mocą swych zaklęć wyzwala Dziewicę.

6. „L'allegro" i „Il Penseroso". Nie znamy daty powstania dwóch liryków L'Allegro i Il Penseroso. Usiłowano udowodnić, że Milton napisał je w następnym okresie, ale pogląd ten jest niewątpliwie mylny. Przepiękne poemaciki muszą pochodzić z czasów pobytu w Horton, kiedy to sam autor w różnych nastrojach błąkał się po gajach, polach i łąkach Buckinghamshire. Są to bowiem obrazy dwóch przeciwnych nastrojów, rzucone na tło odpowiednio dobranych opisów przyrody.

L'allegro zawiera pochwałę zabaw wiejskich, tak bezwzględnie wykorzenianych przez purytanów, muzyki i tańca, dalej życia towarzyskiego, maskarad, malowniczych strojów, wreszcie nawet teatru. Temu poświęcony czterowiersz daje krótką charakterystykę Jonsona i Szekspira. Jest tu pewne przeciwstawienie, z którego wynika, że Milton uważał komedję Jonsona za uczoną, o Szekspirze zaś myślał jako o dziecięciu fantazji, śpiewającem, jak ptak leśny, a więc jako o tworzącym intuicyjnie, bez wyższej sztuki, ale z nieprzepartym, naturalnym urokiem.

Na wstępie *L'allegro* pojawiała się alegoryczna postać Wesołości. W *Il penseroso* odpowiada jej Melancholja — o czarnej cerze, podobna do „siostry księcia Memnona" lub królowej Etjopów. Następuje wizja nocy księżycowej, smutkiem nabrzmiały śpiew słowika, potem samotna komnata, w której żarzący się jeszcze na kominku popiół „uczy światło być obrazem mroku":

Where glowing embers through the room
Teach light to counterfeit a gloom.

Ciszę przerywa tylko głos świerszczów i dźwięk północnego dzwonu, a godziny nocy skraca lektura Hermesa Trismegista, Platona i starożytnych tragedyj lub „tego, co — rzadko — w późniejszych wiekach wzbogaciło scenę". Zestawienie tego miejsca z omówioną poprzednio wzmianką o teatrze z *L'allegro* dowodzi, że poeta prawdopodobnie gromadził tylko akcesorja, potrzebne do obu nastrojów, niekoniecznie okazując przytem swe upodobania. Naogół jednak musiał iść w ich kierunku.

Świta — i następuje jeszcze obraz starej gotyckiej świątyni oraz przepiękne wiersze, poświęcone muzyce organów.

Nie ulega wątpliwości, że w *Il penseroso* Milton bardziej był sobą, ale oba poemaciki należą do najpiękniejszych liryków świata. Do ich piękności przyczynia się melodyjny wiersz jambiczny (czterostopowy, wedle polskich pojęć dziewięciozgłoskowy), przeważnie z męskiem zakończeniem. Tu i tam poprzedza go krótki wstęp w innej formie.

7. „Licydas". W r. 1637 Edward King, młodszy nieco od Miltona kolega z Christ's College, utonął podczas podróży do

Irlandji, a kolegjum uczciło pamięć jego wiązanką wydanych w roku następnym elegij. Był tu i utwór Miltona — w pierwszej edycji podpisany tylko inicjałami. Tytuł brzmiał Licydas *(Lycidas)*. Trudno ocenić, czy pomiędzy zmarłym a opłakującym go poetą istniały bliższe związki przyjaźni. Należałoby raczej przypuszczać, że nie, ale niewłaściwą rzeczą byłoby opierać ten pogląd na fakcie przyjęcia konwencji sielankowej, co było w owym czasie w atmosferze uniwersyteckiej, a nawet poza nią rzeczą zwyczajną i nie wyklucza szczerego uczucia, ukrywającego się pod wergiljuszowską szatą. Przeciw takiemu uczuciu przemawia jednak brak konkretnych szczegółów, odnoszących się do zmarłego, a nadto wprowadzenie motywów, nie mających z tematem właściwie żadnego związku, choć bardzo zręcznie wplecionych w tok elegji. Nadają one poematowi znamię *par excellence* liryczne i subjektywne, gdyż poeta, mało troszcząc się o to, co powie w sto lat później dr. Johnson, dwukrotnie pozwala sobie na dygresje i widać, że go ich przedmiot żywiej zaprząta od zgonu Licydasa.

Raz zadaje sobie pytanie, czy nie lepiej byłoby rzucić „zawód pasterza“ i „niewdzięczną muzę“, a zacząć, jak inni, „igrać w cieniu z Amaryllidą lub bawić się włosami Neery“. Lecz odzywa się głos Feba, przypominający, że Atropos przecina nić życia, lecz nie nić sławy. Druga dygresja jest jeszcze ciekawsza. Przed oczyma poety przewija się szereg postaci — opłakujący Licydasa Tryton, Kamus (bożek rzeki Cam, nad którą leży Cambridge), wreszcie św. Piotr. Ponieważ King byłby stał się ozdobą stanu duchownego, niebieski klucznik przeciwstawia go niegodnemu pokoleniu, wychowanemu przez Lauda. Namiętna wycieczka przeciw Kościołowi anglikańskiemu kończy się groźną przepowiednią o „dwuręcznem narzędziu“ — mieczu katowskim. Ta miała rzeczywiście w r. 1645 spełnić się na nieszczęsnym prymasie.

Dzisiaj konwencja sielankowa przeżyła się, lecz *Licydas* zachował dużo uroku. Miltonowi udało się zbliżyć do klasycznych wzorów, które naśladował. Gdy Tryton daremnie pyta wszystkie żywioły o przyczynę nieszczęścia i kończy konkluzją, że winna „fatalna i zdradziecka łódź, budowana w czasie zaćmienia, a zaopatrywana w liny i żagle wśród straszliwych przekleństw“, słychać wyraźnie echo ody Horacego *Ille et nefasto te posuit die...* Lecz ton jest wspaniale uchwycony. Podobnież w ustępie, gdzie poeta opisuje swoje pasterskie wędrówki z Licydasem, kiedy to wychodzili z trzodą o świcie i wygrywali na fujarkach wiejskie melodje, a wnet satyry puszczały się w ochoczy tan, pojawiały

się fauny, a stary Dametas lubił słuchać ich śpiewu, przypomina się pasterz Kochanowskiego, co:

Gra w piszczałkę proste pieśni,
A faunowie skaczą leśni —

źródło zaś jest wspólne. Wdzięk elegji stanowi obok tego czysto klasycznego tonu właśnie wielka podmiotowość i mistrzowskie połączenie sprzecznych pierwiastków, potęguje go zaś wielka melodyjność wiersza 5-stopowego, związanego dowolnie rymami, a przeplatanego często 3-stopowym.

8. Pierwsze małżeństwo. Poeta musiał z podróży po stałym lądzie powrócić z postanowieniem oddania się praktycznemu życiu. Osiadłszy w Londynie, zajął się wykształceniem dwóch siostrzeńców, później zaś przyjmował innych uczniów. Podobał mu się zawód nauczycielski. Łatwo domyślić się, że dla swych wychowanków był zbyt wymagający — tak, jak dla siebie. Poezję chwilowo prawie całkiem zarzucił, co najwyżej snuł różne plany na przyszłość i pisał swe nieliczne sonety. Natomiast jął się pracy publicystycznej i ogłaszał raz po raz angielskie lub łacińskie broszury o kwestjach wychowania, religji, polityki i ustroju państwa.

W r. 1643, a więc już po wybuchu wojny domowej, w której naturalnie całem sercem stał po stronie parlamentu, zaślubił Marję Powell, szlachciankę z rodziny zamieszkałej w sąsiedztwie Miltonów. Małżeństwo było pod każdym względem niedobrane. Siedmnastoletnia dziewczyna z pewnością różniła się wszystkiemi upodobaniami od dwa razy starszego męża, poważnego i uczonego, który w myśl surowych zasad Starego Testamentu wymagał bezwzględnego posłuszeństwa. Z kipiącego wesołem życiem domu wiejskiego szlachcica weszła do siedziby muz i Pallady. Jej rodzina była przekonań rojalistycznych, Milton zaś nie tylko miał zasady purytańskie i republikańskie, ale z wiekiem stawał się coraz skrajniejszy. Że zawarł ten nieszczęśliwy związek, można wytłumaczyć tylko niepraktycznością filozofa, który patrzy w gwiazdy, a potyka się o kamień.

Fatalne następstwa nie dały na siebie długo czekać. Ślub był w czerwcu, a w lipcu Marja za zgodą męża wybrała się do rodziny. Miała wrócić pod koniec września, lecz nie chciała tego uczynić i dopiero po dwóch latach zaczęli znów żyć z sobą. Stało się to jednak aż po bitwie pod Naseby, kiedy klęska króla doprowadziła Powellów do zupełnej ruiny.

Tymczasem poeta, doznawszy gorzkiego rozczarowania, a tęskniąc za miłością, myślał o rozwodzie, który w pojęciu

współczesnych był bezwarunkowo niedopuszczalny i zgrozą przejmował nie tylko anglikanów, ale i skrajnych sekciarzy. Mimo to Milton, człowiek bezgranicznie dumny, a przekonany słusznie o swej prawości, uważał, że jeżeli on cierpi z powodu nierozerwalności węzła małżeńskiego, to widocznie rozwód jest konieczny, i wystąpił z szeregiem broszur na ten temat. Wywołał ogólne zgorszenie — tem bardziej, że nie czekając na zwycięstwo swych zapatrywań, starał się już naprzód o rękę niejakiej Miss Davis — zresztą bezskutecznie. We współczesnej literaturze polemicznej pojawia się nawet wyraz „miltonista“, oznaczający przeciwnika świętości małżeństwa.

Poeta musiał czasem zdawać sobie sprawę, że się ośmiesza, i to niewątpliwie potęgowało jego rozgoryczenie. Lecz wrodzona wielkoduszność sprawiła, że gdy Marja i jej rodzina popadli w nieszczęście, przygarnął nie tylko „marnotrawną żonę“, ale w rok potem i resztę bezdomnych. W r. 1652 Marja umarła, pozostawiając mężowi trzy córki.

9. Milton na stanowisku urzędowem. Utrata wzroku. W r. 1649, gdy rządy republikańskie ustaliły się nieco, a naczelną władzę wykonawczą oddano wybranej przez parlament Radzie Stanu, Milton został jej sekretarzem do łacińskiej korespondencji. Zachowała się znaczna ilość listów, pochodzących od niego. W r. 1652 oślepł, a z pewnością długoletnia wytężająca praca przyczyniła się do tego nieszczęścia. Najnowszy biograf Miltona, Francuz Saurat przypuszcza działanie dziedzicznej kiły. Poeta posady nie stracił, musiał tylko przyjąć pomocnika. Pozostał też nadal na stanowisku, gdy w następnym roku Cromwell zagarnął najwyższą władzę. Z tego powodu czyniono nieraz Miltonowi zarzuty, nie należy jednak zapominać, że poeta, choć zwolennik demokratycznej rzeczypospolitej, zgadzał się z protektorem w poglądach religijnych i w części politycznych, więc spodziewał się po nim wcielenia swych ideałów w życie.

10. Proza Miltona. „Eikon Basilike“. Prozaiczne pisma Miltona z drugiego okresu można podzielić na kilka grup. Jedną stanowią wspomniane już broszury o rozwodzie. Druga obejmuje szereg prac, odnoszących się do teologji i ustroju Kościoła, a zwalczających gwałtownie i nieraz gminnym tonem instytucję biskupów. Najbardziej znane są dwie broszury, nazywane zwykle razem Apologją Smektymnuusa *(Apology for Smectymnuus)* t. j. obrona pięciu purytańskich kaznodziejów przeciw biskupowi Hallowi, znanemu nam jako autor satyr, które mu Milton wypomina. Imię w tytule powstało z inicjałów nazwisk owych purytanów. Sławna broszura Areopagitica przemawia za wol-

nością słowa, którą skrępowała uchwała parlamentu z r. 1643. W kilku znów dziełach bronił Milton stronnictwa parlamentarnego, któremu większość Anglików i zagranica — a później potomność — nigdy nie mogły wybaczyć królobójstwa, tem straszniejszego, że było ubrane w formy prawnego postępowania.

Wkrótce po straceniu Karola I ukazało się dzieło Eikon Basilike *(Portret królewski)*, przedstawiające pobyt monarchy w więzieniu, jego modlitwy i rozmyślania. Było pierwszorzędnym środkiem agitacyjnym dla partji rojalistycznej. Ogół uważał je za utwór samego Karola, najprawdopodobniej jednak autorem był **John Gauden**, który mógł rzeczywiście korzystać z papierów, pozostałych po królu.

Milton w odpowiedzi dodał do broszur, napisanych już poprzednio w tej sprawie, sławną książkę Eikonoklastes *(Obrazoburca)*. Nieco później (1651) ukazała się zamówiona przez Karola II praca sławnego uczonego holenderskiego Salmazjusza (De Saumaise) *Defensio regia (Obrona króla)*, a Milton odpowiedział *Obroną ludu angielskiego (Defensio pro populo Anglicano)* i wywiązała się polemika, w której poeta ujrzał się zmuszonym wystąpić także w obronie własnej. Te łacińskie pisma zjednały mu sławę w całym świecie cywilizowanym.

Naogół w utworach prozaicznych Miltona o treści teologicznej lub politycznej przeważa niestety ostry ton polemiczny. Autor *Raju utraconego* nie cofa się przed argumentami *ad hominem* i często wpada poprostu w wymyślanie. Stoi zawsze twardo na gruncie swoich przekonań i nie próbuje wznieść się na wyższe stanowisko. Nie jest zdolny zrozumieć, że czasem jest więcej, niż jeden sposób zapatrywania się na tę samą kwestję. To też mimo piękności stylu większą wartość mają tylko miejsca wolne lub w przybliżeniu wolne od żywiołu polemicznego.

Poeta był tak zagorzałym republikaninem, że zapewne nie zdawał sobie sprawy ze zmiany, jaka zaszła w umysłach społeczeństwa pod koniec szóstego dziesiątka wieku. Prawie w przededniu restauracji napisał broszurę o republikańskiej formie rządu, a poprzedził ją listem o tym samym przedmiocie do jenerała Monka, kończącego właśnie układy z Karolem II.

Inne prozaiczne dzieła Miltona mają charakter naukowy. Pisał o logice i gramatyce, przygotowywał nawet słownik łaciński. Jego Historja Brytanji *(The History of Britain)*, doprowadzona do podboju normandzkiego, odznacza się zarówno krytycyzmem w stosunku do podań o świętych i męczennikach z czasu walki chrześcijaństwa z pogaństwem, jak brakiem wszelkiego krytycyzmu w stosunku do bajecznych królów i wodzów. Pozo-

stawił i Historję Moskwy *(A Brief History of Moscovia)*. Dopiero w r. 1825 wydrukowano w oryginale i w angielskim przekładzie książkę De doctrina Christiana, pochodzącą, jak i dwie naostatku wymienione prace, z ostatnich lat życia Miltona. Omawiam je już tu, aby skończyć z prozą. Ów traktat *O nauce chrześcijańskiej*, prawdopodobnie oddany przez Miltona w przechowanie przyjacielowi Skinnerowi i tak późno ogłoszony, rzuca ciekawe światło na religijne przekonania autora. Powstał po restauracji, ale niewątpliwie to, co tu jest wypowiedziane, krystalizowało się długo w umyśle poety. W gruncie rzeczy niewiele odbiega od teologicznych ustępów *Raju utraconego*. Opierając się wedle własnych słów wyłącznie na *Piśmie św.*, Milton głosi doktrynę arjańską. W poglądzie na świat stworzony jest panteistą, a okazuje się też, że na złe strony małżeństwa znalazł w *Genesis* lepszy środek od rozwodu — poligamję.

11. Sonety. Lecz czas wrócić do poezji. Powstałe w różnym czasie Sonety są nieliczne. Pięć włoskich napisał Milton podczas pobytu pod auzońskiem niebem. Angielskich jest tylko ośmnaście, ale posiadają przeważnie wysoką wartość artystyczną. W dziejach metryki angielskiej oznaczają doniosły krok naprzód — a raczej wstecz, ku wzorowi Petrarki, zachowują bowiem zawsze w pierwszej połowie porządek rymów *abba, abba*, a wyjątkowo tylko kończą się parzystym rymem. Brak w nich jednak zwyczajnego w ściśle poprawnym sonecie rozdziału treści między obie części, czego widomym znakiem jest dość częste przenoszenie myśli *(enjambment)* z ósmego do dziewiątego wiersza.

Z życiem Miltona *Sonety* mają ściślejszy związek, niż inne jego utwory poetyckie. Jeden poświęcony jest jego drugiej żonie, poślubionej w r. 1656, a zmarłej — w połogu, jak i pierwsza — już po 15 miesiącach, Katarzynie Woodcock. Zapewne zwrot o „zasłoniętej twarzy“ nie tylko jest mitologiczną przenośnią, ale wprost odnosi się do faktu, że poeta nigdy nie widział Katarzyny. Jak świadczy ton sonetu, związek musiał być szczęśliwszy od poprzedniego. Inny sonet upamiętnia chwilę, gdy Londynowi (w październiku 1642) groziło zajęcie przez królewskich. Niespodzianką jest dla czytelnika, że dumny Milton powołuje się tu na względność starożytnych zwycięzców dla poetów. Trudno go sobie wyobrazić proszącego o łaskę. Najsławniejszy może jest sonet p. t. *Na swoją ślepotę (On his Blindness)*, pełen spokojnego poddania się woli Bożej. Stawiany z nim narówni sonet *Na niedawną rzeź w Piemoncie (On the late Massacher in Piemont)* zawdzięcza swą popularność głównie podkładowi religijno-politycznemu. Wszakże szło o prześladowanie protestantów, a cała

sprawa żywo przemawia do dumy narodowej, gdyż interwencja Cromwella rzeczywiście była skuteczna, a wybuchła z jej przyczyny wojna z Hiszpanją przyniosła Anglji zwycięstwa morskie Blake'a, tego Nelsona XVII w. Inne sonety, odznaczające się serdecznym tonem, zwracają się do przyjaciół poety, Skinnera i Lawrence'a. Interesującą próbą metryczną, naśladującą włoski „sonet ogoniasty" *(sonetto codato)*, jest ostry wiersz przeciw presbiterjanom.

Z drugiego okresu Miltona pochodzą także parafrazy pewnej ilości psalmów.

12. Ostatnie lata życia. Restauracja pogorszyła materjalne położenie poety. Stracił 2.000 £, które pożyczył był rządowi republikańskiemu, i skonfiskowano mu część dóbr. Później poniósł dalsze straty z powodu bankructwa swego bankiera i pożaru domu, odziedziczonego po ojcu. Natomiast na cięższe prześladowania osobiste nie był narażony. Tradycja, że za rzeczypospolitej uratował Davenanta, a ten wywdzięczył mu się w r. 1660, jest zapewne wymysłem. Milton ukrywał się przez trzy miesiące, a później uwięziono go na krótko, ale nie wiemy, z jakiego powodu. Tylko jego dzieła, wymierzone przeciw pamięci Karola I, spalono publicznie ręką kata. Sam autor mógł spokojnie usunąć się w zacisze życia prywatnego, a zostało mu jeszcze dość majątku, aby do śmierci nie zaznać nędzy. Mieszkał przez jakiś czas w Londynie, a przez jakiś czas w ustronnym domku w hrabstwie Buckingham w towarzystwie trzech córek z pierwszego małżeństwa i trzeciej żony, 24-letniej w chwili ślubu (1663) Elżbiety Mindshull.

Prowadził życie regularne, wstawał o świcie, dużo pracował, wieczorem przyjmował gości. Wtedy ożywiał się. Ale dla domowników był przykry. Kazał córkom czytać sobie głośno w językach, których nie rozumiały — np. na dzieńdobry rozdział z hebrajskiej *Biblji* — lub zastępować w pisaniu swego sekretarza. Skorzystały też z pierwszej sposobności, aby opuścić dom rodzicielski. Tylko trzecia żona została przy Miltonie do jego zgonu w r. 1674. Urozmaicała mu dzień śpiewem, on sam często grywał na organach, które tak sławił w *Il penseroso* i w pięknym wierszu *Na uroczystą muzykę (On Solemn Music)*. Nie gardził zresztą i mniej wzniosłemi przyjemnościami, wiemy bowiem, że cieszył się, gdy mu gotowano ulubione potrawy, i że lubił wino. Był jednak pod tym względem bardzo umiarkowany. Praca była dla niego koniecznością. Na krótko przed śmiercią napisał jeszcze antykatolicką broszurę i przełożył na język angielski manifest o wyborze Jana Sobieskiego na króla polskiego.

W tym okresie życia zaniechał wszelkich praktyk religijnych i ograniczał się do lektury *Pisma św.* Miał własny odcień chrześcijaństwa, a nie odpowiadało mu żadne z istniejących wyznań.

13. „Raj utracony". Czas powstania, druk i popularność dzieła. Nie wiemy dokładnie, ile czasu zabrało Miltonowi pisanie Raju utraconego *(Paradise Lost)*. Wiemy natomiast, że długo nosił się z myślą stworzenia epopei, że jej tematem miały pierwotnie być dzieje króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu, ale że później wybrał ostatecznie inny przedmiot. Jeszcze i potem długo rozważał go i kilkakrotnie przerabiał plan pierwotny. Bądź co bądź, przystąpił do wykonania zapewne już po stracie wzroku, skończył około r. 1665, a w dwa lata później poemat ukazał się w druku. Honorarjum autorskie było śmiesznie małe — po 5 £ za każde wydanie — lecz książka rozchodziła się szybko i Addison swemi artykułami krytycznemi tylko ugruntował popularność, którą odrazu zdobyła.

Przystępując do szczegółowego omówienia *Raju utraconego,* zaznaczam na wstępie, że nie dzielę poglądu większości Anglików, aby była ta najznakomitsza po Homerowych epopeja świata. Ogrom pomysłu i rozmiary dzieła nie są dostateczną nagrodą za nierówność, jaka w niem panuje, gdyż obok prawdziwie wspaniałych ustępów spotyka się suche i blade, a niektóre szczegóły są nawet — wypowiedzmy to bluźnierstwo — śmieszne. W utworach z pierwszego okresu Milton nie miał przed oczyma tak wzniosłego ideału, ale natomiast pisał stale tylko pod wpływem natchnienia, nie był tak wielkim myślicielem, jak później, ale większym artystą.

14. Budowa. Przedmiot poematu był czworaki: 1) bunt aniołów; 2) stworzenie świata; 3) upadek pierwszych rodziców; 4) dalsze dzieje ludzkości aż po koniec świata, które naturalnie można było ukazać tylko w perspektywicznym skrócie. Stosownie do tego źródłem jest dla jednej części apokryficzna księga *Pisma św.*, odpowiadająca zresztą tradycji kościelnej, dla dwóch drugich pierwsze rozdziały *Genesis*, dla ostatniej całe *Pismo św.* Starego i Nowego Zakonu aż do *Apokalipsy*. Na wysokości tematu poeta utrzymał się właściwie tylko w przedstawieniu grzechu pierworodnego.

Raj utracony jest typową epopeją artystyczną. Ażeby ją móc przeczytać ze zrozumieniem i z przyjemnością, trzeba posiadać rozległe wykształcenie, a i w tym wypadku jeszcze szczegóły zmuszają do szperania po różnych encyklopedjach lub podręcznikach teologji, filozofji, mitologji i historji. Poeta włożył w to *magnum opus* swego życia olbrzymi zasób wiedzy, przy-

stąpił zaś do wykonania z całą drobiazgową starannością. Odbiło się to na budowie. Wedle wzorów *Odyssei,* Wergilego i Camoënsa Milton zaczął od środka. Akcja rozwija się po strąceniu z nieba Szatana i jego buntowniczej drużyny, dzieje samej walki w niebie i stworzenie świata ujęte są w opowiadanie archanioła Rafała (część księgi V, całe VI i VII), dalszą historję ludzkości przedstawia Adamowi archanioł Michał przed wypędzeniem go z raju. Z niemałym kunsztem przeprowadza to poeta dwojako — naprzód przy pomocy objaśnianych przez archanioła obrazów (koniec ks. XI), później przy pomocy opowiadania (początek ks. XII). W jednym i drugim wypadku dla większego urozmaicenia Adam przerywa Michałowi pytaniami i daje wyraz swoim uczuciom, zachowana więc jest forma dialogu.

15. Reminiscencje klasyczne. Ale nie tylko w budowie idzie Milton za swymi poprzednikami. Niepodobna zliczyć jego reminiscencyj i pożyczek z rozlicznych źródeł. Macaulay rozwodzi się obszernie nad trudnościami, jakie poeta miał do pokonania z powodu, że nie żył wcześniej, niż w XVII w., i że posiadał tak rozległe wykształcenie. Jakże trudno mu było to wszystko odłożyć, o tem wszystkiem zapomnieć! — Pogląd efektowny, lecz dowolny i błędny. Milton ani myślał o czemśkolwiek zapominać. Zupełnie świadomie wzorował się na Homerze i jego następcach.

Naśladuje ich inwokacje, poprzedzając niemi nie tylko pierwszą księgę, ale i kilka z dalszych. Zwraca się do „niebiańskiej muzy“, której stawia pytania zupełnie sposobem klasyków. Katalogowi okrętów i wojowników z *Iljady* odpowiada u niego wyliczenie strąconych aniołów. Uczestnicy bojów w niebiosach szydzą z siebie wzajemnie przed starciem, jak Grecy i Trojanie. Kwiaty, otaczające małżeńskie łoże Adama i Ewy, są, jak trafnie stwierdza Lang, reminiscencją krokusów i hiacyntów, które wydawała ziemia w miejscu pieszczot Zeusa z Herą. Kiedy pod koniec ks. IV grozi starcie między archaniołem Gabrjelem, stojącym na straży raju, a Szatanem, Bóg kładzie na Wadze (konstelacji) dwa losy — i los walki okazuje się lżejszym. Komuż natychmiast nie przyjdzie na myśl zachowanie Zeusa przed śmiercią Hektora?

Dwukrotnie powtarza się przy porównaniach zastrzeżenie, odpowiadające Owidjuszowemu *Si parva licet comparare magnis.* Nadawało się wybornie do użycia właśnie w epopei Miltona. Robi też silne wrażenie — szczególnie w miejscu, gdzie po upadku pierwszych rodziców Śmierć i Grzech budują most, wiodący z piekła na ziemię, a poeta ilustruje ich pracę wzmianką o mo-

ście Kserksesa na Hellesponcie. Zmiany we wszechświecie, które Bóg zarządza w ks. X, żywo przypominają *Metamorfozy (Iuppiter antiqui contraxit tempora veris...)*. Gdy Beljal wyraża obawę, że Bóg rozgniewany nową próbą buntu, każe szatanów, porwanych ognistą burzą, powbijać na skały, jest to echem przedśmiertnej męki Ajasa Oileusa w *Eneidzie*. We wstępie do mowy tegoż Beljala słyszymy, że jego język, „sypiący manną", zdolny był gorszej sprawie nadawać pozór lepszej. Czy nie to właśnie było jednym z punktów oskarżenia przeciw Sokratesowi?

Ta garść wybranych na chybił trafił szczegółów dowodzi, że dług zaciągnięty przez Miltona u klasyków, jest ogromny. Równie obficie czerpał on z *Pisma św.* (nie tylko z partyj, które służyły mu za źródło, ale i z innych). Obszerniejszy wykaz pożyczek znajdujemy już u Addisona. Praktyka poety zgadzała się zupełnie z obyczajem jego czasów. Nie może być zresztą mowy o bezwiednych reminiscencjach. Owszem, Milton z premedytacją brał od starożytnych ich motywy, przetwarzał je i przystrajał, często starając się uchrześcijanić. Niekiedy wynik jest nieszczęśliwy. Oto np. poeta umieszcza w swem piekle wszystkie cztery rzeki greckiego podziemia, a Leta, strumień zapomnienia, jest w jaskrawej sprzeczności z pojęciami chrześcijańskiemi o związku między życiem pozagrobowem a ziemskiem.

16. Reminiscencje z nowożytnych pisarzy. Podobnie, jak z klasyczną, postępuje Milton i z nowszą literaturą. Z obcych poetów najwięcej może zawdzięcza Dantemu, który natchnął go myślą nagłej metamorfozy szatanów w węże w ks. X, opisanej nawet dość podobnie, jak w *Inferno*. Powtarza pewne myśli Tassa i Arjosta. Niejedno zawdzięcza i ojczystym pisarzom. Gdy Szatan w postaci węża mówi do Ewy:

...nie zbrój wzgardą
Swych spojrzeń, co niebiańską tchną dobrocią,...

jest to wyraźne echo słów innego kusiciela — Ryszarda III (w sławnej scenie z Anną, I, 2).

Pewne alegorje przypominają Spensera, a nawet Hawesa. Wiersz:

Gdzie zwrócę lot, tam piekło, jam jest piekłem

to parafraza wierszy Marlowe'a w *Fauście:*

Nie, tu jest piekło i jam zeń nie wyszedł

i

Jam potępiony i w tej chwili w piekle.

Niema tu i nie może być mowy o kradzieży literackiej, jak nie można o nią obwiniać Słowackiego, który postępuje bardzo

podobnie. Do takiego zarzutu moglibyśmy dojść tylko w razie, gdybyśmy z Macaulay'em twierdzili, że Milton chciał zapomnieć o swej znajomości literatury. Tymczasem on wyzyskanie tej znajomości uczynił jednym ze swych środków artystycznych. Inna rzecz, że co w XVII i XVIII w. poczytywano za największą zasługę, to dziś może stanowić słabą stronę dzieła.

17. Literacko-naukowy charakter porównań. Prócz znajomości literatury weszły do *Raju utraconego* również wiadomości jego twórcy ze wszelkich możliwych dziedzin wiedzy. Pisał nie dla prostaczków. Dobiera porównań z *Biblji*, z dziejów, z mitologji, ze średniowiecznych romansów, z przyrody krajów, znanych sobie jedynie na podstawie opisów. Jeżeli zaś już zdecyduje się wprowadzić obraz, zaczerpnięty z obserwacji, to często jeszcze czyni jakiś historyczny czy geograficzny dodatek. Tarcza Szatana wygląda, jak księżyc,

> ...w którego krążek
> Przez szkło optyczne patrzy mistrz toskański,
> Wieczorem stojąc na Fesole szczycie,
> Lub hen, z Valdarno, by wśród plamek globu
> Wyśledzić nowe rzeki, góry, kraje.

„Mistrzem toskańskim" jest Galileusz, znany Miltonowi osobiście, a porównanie powtarza się na innem miejscu już z jego wymienieniem po nazwisku.

Gdy poeta zaraz po przytoczonych właśnie wierszach mówi o oszczepie Szatana, ilustruje rozmiary tej broni wzmianką o olbrzymiej sośnie, ściętej na maszt okrętu. Nie zapomina dodać, że wydały ją góry norweskie.

Astronomja *Raju utraconego* jest mieszaniną systemu Ptolemeusza z systemem Kopernika. Pierwszy jeszcze przeważa. Oba uzupełnia szereg własnych pomysłów poety, którego fantazji, gdy raz wyjdzie poza układ słoneczny, nic nie krępuje.

18. Problemy teologiczne. Prawdziwem nieszczęściem jest balast teologiczno-filozoficzny. Arjanizm Miltona przebija się w tem, że o Duchu św. zupełnie nie słyszymy, a Bóg Ojciec wprawdzie ogłasza Syna równym sobie istotą, ale sam pozostaje najwyższym rządcą świata i wydaje Synowi rozkazy, ten zaś pyta stale o Jego wolę. Wszystko to można zresztą przypisać antropomorfizmowi, który był nieunikniony. W niebie musi panować *patria potestas*, jak na ziemi.

Lecz Milton wprowadza do poematu nie tylko poglądy swe na dogmat o Trójcy św. Rozmowy obu jej występujących Osób i rozmowy Adama z dwoma odwiedzającymi go archaniołami cechuje przygniatająca obfitość teologji. Na pierwszy plan wy-

suwają się dwie kwestje. Milton wysila się na pogodzenie wolności woli z przedwiedzą Boga, zdając sobie widocznie sprawę, że ta trudność stanowi poważny *minus* jego tematu. Doskonały przykład mamy w księdze V:

Szatan w postaci ropuchy zbliżył się do ucha śpiącej Ewy i sączył w nie swe zdradzieckie podszepty. Wywołał tym sposobem senne marzenie. Ewie zdawało się, że skosztowała owoców z drzewa zakazanego i wzleciała w przestworza z uczuciem niesłychanej lekkości, lecz spadła — poczem naturalnie przebudziła się. Uspokaja ją Adam teorją snów opartą na psychologji, pociesza i odmawiają razem modlitwę poranną, która jest potężnym hymnem panteistycznym z powracającemi ustawicznie reminiscencjami z różnych dziedzin wiedzy. Ale ziarno grzechu jest już rzucone, więc Bóg wysyła archanioła Rafała, aby ostrzegł Adama. Wrażenie tej mowy jest przykre:

...niech się o tem dowię,
Inaczej, z własnej woli grzech spełniwszy,
Powiedziałby, że został zaskoczony,
Bo nikt nie ostrzegł go i nie napomniał.

Bóg tu już naprzód gromadzi materjał dowodowy przeciw człowiekowi. Fatalny dla poematu problem wraca raz po raz.

Części, przedstawiającej bunt aniołów, można uczynić zarzut, że nie jest odpowiednim tematem dla epopei walka, której wynik jest przesądzony. Lecz ten sam zarzut odnosi się i do części o upadku pierwszych rodziców. Wszakże nieszczęście jest nieuchronne. Nanic anielskie straże koło raju i ostrzeżenia niebiańskich wysłańców. To tylko przygotowywanie przez sędziego już naprzód okoliczności obciążających. Czytelnik wie równie dobrze, jak Bóg Ojciec, co się stanie. Co w religji możemy przyjąć jako *dogma purum* t. j. dogmat, wymagający ślepej wiary, ale nie dający się udowodnić rozumowo, to w dziele sztuki nas nie zadowala — zwłaszcza, że autor wciąż niepotrzebnie, a napróżno usiłuje rzecz wyjaśnić.

Drugim problemem teologicznym, zajmującym ustawicznie Miltona jest ściśle z tamtym związana kwestja dobroci Boga, który stwarza aniołów i człowieka, wiedząc o tem, że część aniołów upadnie, że człowiek zgrzeszy — i przewinę swą opłacą cierpieniem. I tu naturalnie rozumowe wywody są chybione, a do czytelnika niestety silniej przemawiają niektóre bluźniercze odezwania się szatanów oraz Ewy, niż rozumowe argumenty, któremi archanioł Michał je zbija i sprawę wyjaśnia. Protestantyzm rozpętał myśl ludzką i przyznał jej prawo bujania po przestworach, w które przedtem nie wolno było się puszczać, a kon-

sekwentny umysł Miltona szybował po nich niestrudzenie, aż doszło do tego, że musiał ratować się — jedną niekonsekwencją za drugą.

Po za tem w różnych miejscach *Raju utraconego* natrafiamy na dociekania nad ofiarą krzyżową, nad połączeniem dwóch natur w Chrystusie, nad dziedzicznością grzechu pierworodnego i t. p.

19. Ataki na katolicyzm. Milton był nieubłaganym wrogiem katolicyzmu. Stąd parę wycieczek przeciw Kościołowi rzymskiemu w jego epopei. Jedna — najdłuższa i najciekawsza — wyróżnia się oryginalnym pomysłem i formą. Oto w ks. III Szatan w drodze na ziemię przebywa otchłań *(Limbo)*. Tu, a nie jak niektórym (t. j. Dantemu) śniło się niegdyś, na księżycu, jest „raj głupców". Otchłań wypełnia się wszystkiem, co błahe i złudne, i wszystkimi, co na marnościach budują. Tu oczekiwać mają sądu ostatecznego. A więc są tu giganci, którzy pragnęli siłą wedrzeć się do nieba, budowniczowie wieży Babel, Empedokles, który rzucił się w krater Etny, aby go uważano za boga, Kleombrotos, który skoczył w morze w nadziei, że czekają go rozkosze platońskiego Elizjum, jest olbrzymi tłum innych kretynów *(embryos)* i idjotów, jest mnóstwo mnichów w habitach wszelkich kolorów, białego, czarnego i szarego, ze wszystkiem swem rupieciem (względnie „stroikami", *trumpery)*.

...Tu błądzą
Pielgrzymi, którzy w oddalone kraje
Dążyli, aby na Golgocie martwym
Odnaleźć Tego, co w niebiesiech żywie,
I ci, co aby raj zapewnić sobie,
W skonania chwili Dominika szatę
Wdziewali, albo w habit franciszkański
Przebrani, chcieli przekraść się do nieba.

Ostatnie wiersze są zapewne aluzją do Karola V. Wszyscy ci czciciele marności wznieśli się byli ponad sferę siedmiu planet oraz ponad niebo kryształowe i zdawało im się już, że widzą św. Piotra, czekającego z kluczami, gdy porwał ich potężny huragan i odrzucił o dziesięć tysięcy mil, a w powietrzu kłębiły się i darły w strzępy kaptury, habity, relikwje, różańce, odpusty, dyspensy, bulle jako igraszka wichru.

Z szyderstwami Miltona, któremu trudno było zdobyć się na tolerancję, warto zestawić słowa Browne'a. Mówi on z początkiem *Religio medici* o swym stosunku do tego, co „zbłąkana gorliwość zwie zabobonem".

„Nie mogę wyśmiewać się z bezowocnych wędrówek pielgrzymów, raczej lituję się nad niemi, nie mogę gardzić nędzą mnichów, bo jest w niej coś z pobożności, choć źle umieszczonej. Nie mogłem nigdy bez uniesienia duchowego słuchać dzwonu na Anioł Pański, lub myśleć, że ponieważ o n i“, (t. j. katolicy) „błądzą w jednej rzeczy, to j a mam prawo błądzić we wszystkich t. j. błądzić milczeniem i niemą pogardą. Podczas uroczystej procesji spłakałem się obficie, gdy moi towarzysze“ (protestanci), „zaślepieni antagonizmem i przesądem, popadli w nadmiar szyderstwa i śmiechu“.

20. Aluzje polityczne. Ustępów, które można odnieść do zagadnień politycznych współczesnej Anglji, jest w *Raju utraconym* stosunkowo niewiele. *Boska komedja* to epos życia włoskiego z czasu walk Gwelfów i Gibellinów, a równocześnie mistyczna księga średniowiecznej filozofji religijnej. O ile czytelnik nie chce iść za oboma wątkami, może zawsze wybrać sobie to, co mu bardziej przypada do smaku. Poemat Miltona nie ma tego kontaktu z życiem realnem. Opiewając rzeczy:

O które jeszcze nikt się nie pokusił,

jego twórca pragnął jak najbardziej oddalić się od życia. Stąd rzadko czyni aluzje do spraw, którym poświęcił był swój wiek męski, dwadzieścia lat niestrudzonej pracy.

I te aluzje ze względu na zmianę stosunków nie mogły być w ostatniej redakcji zbyt przejrzyste. Gdy Milton raz w porównaniu wspomina o tem, jak w falach morza Czerwonego zginął faraon wraz z memfiskiem rycerstwem, czujemy, że myśli o wyniku wojny domowej i o kawalerach ks. Ruprechta czy Sir Marmaduke'a Langdale. Poza kilku takiemi mglistemi miejscami, t. j. tam, gdzie aluzje są bardziej uchwytne i wyraźniejsze, Milton bywa spokojniejszy i bardziej umiarkowany, niżby można przypuszczać, znając jego pisma prozaiczne, charakter, temperament i poglądy. Rozważając te ustępy, nie należy zapominać, że pisał swą epopeję długo, że zaczął ją za rzeczypospolitej, skończył i wydał po restauracji, zmieniając zapewne i usuwając niejedno.

Ks. II mieści ciekawą dygresję:

O, co za hańba dla ludzkości! Szatan
Z szatanem, potępieńcy, żyją w zgodzie,
A wśród rozsądnych stworzeń tylko ludzie,
Choć im niebiańskiej łaski świeci gwiazda,
Choć pokój głosi Bóg, są rozdzieleni
Pomiędzy sobą nienawiścią, swarem
I niecą srogie wojny, kraj pustoszą,
A jeden dybie na drugiego zgubę,
Jak gdyby — coby nas pogodzić winno —
Piekielnych wrogów człowiek nie miał dosyć,
Na niego dniem i nocą czyhających.

Przypomina się przedśmiertny okrzyk „pokoju! pokoju!“ lorda Falkland, poległego po stronie króla w nierozstrzygniętej bitwie pod Newbury (1643). Lecz Milton musiał to pisać za rzeczypospolitej, kiedy rządy były w ręku jego stronnictwa, znienawidzony przez niego ustrój episkopalny zniesiony, Karol I w grobie, syn jego na wygnaniu...

A jak Milton zapatrywał się na sprawy polityczne Anglji, gdy Monk położył kres rządom „świętych“, on zaś sam, stary, zbolały ślepiec, wyrzucony poza nawias życia, kończył swą epopeję? Z ponurą, ale wzniosłą rezygnacją.

Gdy na początku ks. XII archanioł Michał opowiada Adamowi przyszłe dzieje ludzkości, — po potopie, który był ostatnią wizją księgi poprzedniej, — wyjaśnia powstanie władzy królewskiej. Może jest to odpowiedź na teorję Hobbesa o kontrakcie między poddanymi a władcą. Długo ludzie będą żyli w spokoju pod patrjarchalnym rządem,

...aż powstanie jeden
O sercu dumnem i niesytem władzy;
Ten, nie chcąc zadowolić się szlachetną
Równością i braterstwem, żądać będzie
Niezasłużonej władzy nad swą bracią.

Adam potępia tego uzurpatora — Nimroda, budowniczego wieży Babel. Michał pochwala to oburzenie, lecz zaznacza równocześnie, że przyczyna leży głębiej, niż w zbrodniczej woli tyrana:

Prawdziwa wolność znikła z twym upadkiem,
Bo rośnie wraz z rozumem, a bez niego
Własnego życia brak jej. Gdy więc rozum
Przyćmiony lub posłuchu nie znajduje,
Natychmiast zdrożna żądza i wyniosła
Namiętność z rąk mu wyrywają gwałtem
Ster rządu, obracając w niewolniki
Tych, co wprzód byli wolni. Toż gdy człowiek
Pozwoli w sobie złym potęgom rządzić
Rozumem, sprawiedliwy Bóg go daje
W moc zewnętrznego pana.

Całkiem podobnie mówi Asnyk przez usta swego barbarzyńskiego króla:

Gdy lud zwycięzcy gnie się do strzemion,
Ma los, na jaki zasłużył.

Milton jednak nie myśli tu o ościennym wrogu, lecz niewątpliwie o Karolu II. Zapewne też nie zwraca uwagi na jego szkockie pochodzenie. W dalszym ciągu wyłuszcza teorję wewnętrznej i zewnętrznej wolności:

...Musi być tyranja,
Choć nic tyrana nie usprawiedliwia.
Narody przecie czasem upadają
Tak nisko, jak wysoko pozostaje
Nad niemi cnota, która jest rozumem, —
I już nie krzywda, ale sprawiedliwość
Pozbawia je zewnętrznej ich wolności,
Gdy raz wewnętrzną utraciły...

Myśli te wrócą w *Raju odzyskanym* (ks. IV): Szatan kusi Chrystusa nadzieją panowania nad Rzymem i wyzwolenia wielkiego narodu z pod upadlającej tyranji zbrodniarza i rozpustnika Tyberjusza. Ale Syn Boży odpowiada, że Rzymianie sami sobie winni, bo pierwotnie byli umiarkowani i łagodni, ale obecnie zmienili się zupełnie:

I jakiż człowiek mądry i odważny
Przywrócić starałby się wolność takim
Wyrodkom, co się sami ujarzmili,
I tym, co wewnątrz są niewolnikami
Zewnętrzną pragnął dać swobodę?

Zapomnijmy na chwilę o wypadkach, jakie Miltonowi dyktowały te gorzkie słowa, godne tego, by na zawsze pozostały wzniosłą i głęboką nauką. Demokrata z doby wojny domowej spotyka się ze zwolennikiem arystokratyczno-monarchicznego ustroju, Szekspirem, podstawiając tylko w miejsce jego normującej stosunki hierarchji *(degree, Troilus i Kressyda,* I, 3) — rozum. Jeżeli rozum, identyczny wedle Sokratesa i Platona z cnotą, nie rządzi i ludzie utracą wewnętrzną wolność, nanic nie zdadzą się najbardziej postępowe urządzenia. Naród będzie tłumem niewolników, ulegających własnym złym instynktom, a strata zewnętrznej wolności, o ile nie podniesie się z moralnego upadku, tylko kwestją czasu.

21. Metafizyka Miltona. *Raj utracony* zawiera i cały metafizyczny system poety. Mniejsza o budowę wszechświata. Ciekawsze są poglądy Miltona na ducha i materję. Jak niejednokrotnie stwierdzono — u nas prof. Dyboski — hołduje on pewnego rodzaju monizmowi. Niema dla niego dwóch zasadniczych pierwiastków. Cały świat widzialny i niewidzialny składa się z tworów jednorodnych, różniących się między sobą tylko stopniem subtelności i doskonałości — od martwej przyrody aż do duchów, które mają swe ciała, podległe bólowi i zdolne do odczuwania rozkoszy, a nawet potrzebujące pokarmu. Gdy archanioł Michał rani Szatana, eteryczna substancja, jak mówi poeta, nie znosząca dłuższego rozdziału, zrasta się, lecz wypływa coś nakształt krwi (strumień cieczy, podobnej do nektaru). Przy tej

sposobności słyszymy, że duch może umrzeć tylko przez zupełne unicestwienie — z czego wynikałoby, że aniołowie nie są nieśmiertelni.

Pod koniec ks. VIII Adam pyta Rafała, jak aniołowie kochają. Niebianin uśmiecha się, rumieni — a barwa różowa to kolor miłości, dodaje poeta — i odpowiada wymijająco:

Niech ci wystarczy tyle: Wszak wiesz, żeśmy
Szczęśliwi — a gdzież szczęście bez miłości?

Lecz udziela wnet i dokładniejszego objaśnienia:

...łatwiej, niż powietrze
Z powietrzem, duchy, łącząc się uściskiem,
Całe mieszają się ze sobą, żądne
Zjednoczyć czyste z czystem.

Te wiersze musiał mieć na myśli Słowacki, gdy mówił, że fala odbite w sobie obrazy jego i kochanki:

Zmieszała, niby anioła z aniołem.

Adam przyjmuje Rafała owocami i jakimś bezalkoholicznym napojem, archanioł zaś wygłasza rozprawę, mającą udowodnić, że duchy mogą jeść ziemski pokarm. Dodając porównanie, wzięte z alchemji, czyni też wycieczkę przeciw ludziom, którzy bawią się w podobne subtelności, jak wyjaśnienie takich miejsc w *Piśmie św.*

22. Antropomorfizm. Doszliśmy do najsłabszego punktu epopei — do antropomorfizmu, niestety przy jej temacie będącego nieuniknionym. Najfatalniej odbił się na opisie bojów w niebie. Te szczęśliwiej — naturalnie pozostawiam na boku styl i polot poetycki, a mam na myśli samą koncepcję — opisuje naiwny autor anglosaskiej *Genesis*, gdyż nie bawi się w filozoficzne subtelności, lecz przedstawia poprostu starcie siły z siłą, przyczem większa triumfuje nad mniejszą. W *Raju utraconym* szanse są jeszcze mniej równe. Zbuntowała się trzecia część niebieskich zastępów. Wprawdzie Bóg wysyła przeciw nim tylko takąż samą ilość wiernych aniołów, ale cóż z tego, kiedy zachodzi różnica w uzbrojeniu? Michał ma ze zbrojowni Bożej miecz, którego cięciu żadna siła nie jest zdolna się oprzeć.

Nie ulega wątpliwości, że boje są najlepszym przedmiotem dla epopei. Cóż jednak warta walka, w której jedna strona naprzód już jest skazana na klęskę, a na dobitkę sympatja czytelnika musi być po stronie zwycięskiej? Doprawdy przychodzi na myśl bluźniercza nieco anegdota, w której św. Piotr czy któryś inny dostojnik niebieski, stwierdziwszy, że w talji kart

barokowych jest stanowczo za dużo skizów i pagatów, woła z oburzeniem: „Panie Boże, lubię cuda, ale nie w kartach“.

Wiemy, że Milton tworzył z głębokim namysłem. Jeżeli więc walce w niebie dał taki właśnie charakter, zrobił to celowo, aby uczynić ją czemś zupełnie odmiennem od bitw ziemskich. Temu celowi służy także fakt, że ostateczną klęskę zadaje szatanom nie „komunik niebieski“, lecz sam Chrystus, który na swym rydwanie, miotając naokół piorunami, wpada w środek nieprzyjacielskiego szyku, szerzy popłoch i spustoszenie, gnając buntowników przed sobą, póki mur nieba nie otworzy się przed nimi i nie runą nadół, aby przez dziewięć dni lecieć ku piekłu.

Niektóre z pomysłów, jakie miały uchronić poetę przed antropomorfizmem, w naszych czasach straciły już ten charakter. Tak jest z wozem Mesjasza, poruszającym się własną siłą.

W każdym razie mimo inwencji Miltona antropomorfizmu jest ogromnie dużo. Armja anielska, wysłana przeciw buntownikom, maszeruje sprawnie mimo trudności terenu. Wprawdzie dzieje się to dzięki temu, że Boży wojownicy lecą, ale poeta wie dobrze, iż oddaje im jedną z największych pochwał, jakie oddać można porządnie wyćwiczonemu żołnierzowi. Zasługiwały też na nią kohorty parlamentu po ich zreorganizowaniu przez Cromwella.

Najgorszym antropomorfizmem są armaty, których Szatan używa w drugim dniu walki. O tym nieszczęśliwym szczególe tyle już pisano, że można zbyć go krótko, zaznaczając jedynie, że w naszych czasach Milton miałby o wiele bogatszy wybór w narzędziach śmierci i zniszczenia. Rzucanie wyrwanemi z gruntu pagórkami przez aniołów, zaskoczonych ogniem działowym, natchnęła zapewne gigantomachja z *Metamorfoz*. W tym wypadku efekt artystyczny jest doskonały, gdyż nowy sposób walki budzi wrażenie ogromu, które Miltonowi nieraz udaje się osiągnąć — najczęściej dzięki podawaniu rozmiarów wszystkiego tylko w przybliżeniu. Macaulay bardzo trafnie zestawia to z zupełnie przeciwną praktyką Dantego.

23. Żywioł subjektywny w charakterystyce. Niezmiernie ciekawie oddziałały na *Raj utracony* poglądy Miltona na stosunek mężczyzny do kobiety, powstałe w części na podstawie rozmyślań nad *Pismem św.*, w części na tle własnych przeżyć poety. Nie posiadał on daru kreślenia charakterów. Stąd cały szereg krytyków uważa jego wybór tematu za niezmiernie szczęśliwy. Trzeba było stworzyć właściwie tylko trzy postaci — Szatana, Adama i Ewę. Podmiotowy Milton wyposażył pierwszych dwóch w szereg rysów własnych.

Upadły archanioł ma jego własną dumę i nieugiętość w nieszczęściu, jego „niezwyciężoną wolę“ i jego potężną inteligencję. Bardzo charakterystyczny jest monolog Szatana przed wstąpieniem w węża, maluje bowiem wybornie zawziętą nieustępliwość, znaną nam z życia i polemicznych pism poety:

Choć zemsta bywa początkowo słodka,
Gorzknieje wkrótce i odbita, spada
Na siebie samą. Niechże i tak będzie,
Nie stoję o to, lecz niech celnym strzałem
Dosięgnę — skoro wyżej nie dorzucę —
Tego bliskiego, co mą zawiść drażni,
Tego nowego niebios ulubieńca.

Tak samo Milton bezwzględnie raził pociskami swych pism polemicznych ludzi innych przekonań, choć wiedział, że nie zostaną mu dłużni. Nie uznawał kompromisów i umiarkowania. O radzie Beljala, aby zaniechać dalszej walki z niebem, wyraża się ze wzgardą:

Tak Beljal, odziewając swe wyrazy
W rozsądku szatę, radził im bezczynność
Upadlającą i próżniaczą gnuśność.

Wzgarda ta stanowi *pendant* do przedpiekla Dantego, gdzie znalazło się miejsce i dla aniołów, neutralnych w chwili wielkiego buntu.

Adamowi dał poeta własną prawość i własną ufność w Boga. Natomiast na postaci Ewy odbiły się jego smutne doświadczenia małżeńskie, złączone z wyniesionem ze Starego Testamentu przekonaniem o niższości niewiasty. Ewa kocha pierwszego rodzica, a po grzechu uszlachetnia ją cierpienie. Naogół jednak jest ujemnym typem kobiety, a Milton niejednokrotnie zaznacza bezwzględną wyższość mężczyzny.

24. Część epopei, przedstawiająca grzech pierworodny. Omówiłem powyżej błędy najsłabszej części *Raju utraconego*. Sprawiedliwość wymaga teraz, aby zająć się nieco szczegółowiej częścią, która najlepiej wypadła. Streszczę więc ks. IX, przedstawiającą spełnienie grzechu pierworodnego.

Zdając sobie sprawę, że nadchodzi punkt szczytowy, poeta rozpoczyna nową inwokacją, zawierającą jego *credo* poetyckie i rzucającą światło na powody, dla których wybrał właśnie ten temat. Nazywa go nie mniej, lecz bardziej bohaterskim, niż przedmiot *Iljady* i *Odyssei*. Wszakże długo wahał się, co opiewać. Z natury nie czuł powołania do kreślenia bojów — „Oby był je zupełnie wykluczył z poematu!“ ma ochotę dodać czytelnik. — Nie ma również zamiaru opowiadać o rycerskich przy-

godach — odrzucił plany o epopei o Arturze. Jego temat jest wyższy, zaznacza ponownie.

Po tym wstępie Milton wraca do toku opowiadania. Nie mogąc w innej postaci przedrzeć się przez anielskie straże, Szatan jako chmurka mgły dostaje się do raju. Ogląda starannie wszystkie stworzenia i wybiera sobie węża, w którego wstępuje po znanym nam monologu. Tymczasem Adam i Ewa zaczynają wspólnie dzienną pracę, lecz Ewa proponuje, aby rozłączyć się, bo sobie wzajemnie przeszkadzają spojrzeniami, uśmiechami i rozmową. Adam lęka się i sprzeciwia. Ewa zdradza się, że podsłuchała, co mężowi mówił Rafał — jeszcze raz będzie podsłuchiwała później mimo skruchy po grzechu pierworodnym. Rafał ostrzegał przed Szatanem, lecz Ewa, wiedząc, że mają groźnego wroga, z pewnością nie da mu się usidlić, a samem przypuszczeniem czuje się dotknięta. W dalszej rozmowie widać wciąż u Adama rozsądek i prawość, ale równocześnie miłosne zaślepienie i płynącą z niego ustępliwość. Wreszcie Ewa za jego niechętną zgodą odchodzi.

Ujrzawszy ją pośród róż, Szatan waha się, wzruszony. Ale przezwyciężywszy chwilową słabość, przemawia do niej. Zaczyna od pochlebstwa. Na zapytanie zdziwionej Ewy wyjaśnia, że zawdzięcza mowę owocom pewnego drzewa, pod które ją prowadzi. Ewa mówi z przerażeniem, że właśnie z tego drzewa Bóg pod grozą śmierci zabronił jeść owoce. Tu Szatan staje się nad wyraz wymownym — i Milton wspomina starożytnych mocarzy słowa. Skoro dzięki jabłku wąż zdołał wznieść się nad naturę zwierzęcą i posiadł mowę, to ludzie staną się bogami. To też zapowiedź śmierci można tłumaczyć tylko tak, że umrą jako ludzie, aby żyć doskonalszem życiem. Dorzuca Szatan i inne sofizmaty, coraz wyraźniej dając do zrozumienia, że widocznie Bóg boi się, aby ludzie nie stali Mu się równymi.

Czyż zawiść mieszka i w niebiańskich sercach?

zapytuje nareszcie. Na formę tego wykrzykniku wpłynęło zapewne Wergiljuszowe *Tantaene animis celestibus irae?*

Ewa przez chwilę filozofuje w duchu sugestji kusiciela, poczem śmiało pożywa owoc, nie czując, że ziemia, przerażona jej czynem, drży w posadach. Wąż uchodzi w gęstwinę, a nieszczęśliwa matka rodu ludzkiego cieszy się ze swego czynu. Zdobyła wiedzę złego i dobrego. Czy chować ją dla siebie, czy odkryć Adamowi?

A jeśli widział Bóg i śmierć nadejdzie?
To mnie nie stanie, Adam zaś za żonę

Pojąwszy inną Ewę, po mym zgonie
W rozkoszy żyć z nią będzie — śmierć w tej myśli!
Niezmiennie postanawiam więc, że Adam
Ma dzielić ze mną dolę i niedolę.
Ja przecie tak gorąco go miłuję,
Że wszystkie śmierci razem z nimbym zniosła,
Bez niego bowiem życie nie jest życiem.

Ciekawe odwrócenie kwestji w ostatnich wierszach jest znakomitym rysem kobiecej sofisterji czy nielogiczności. To mizoginizm, płynący z zawodów życiowych, pozwolił Miltonowi na tak głębokie wejrzenie w naturę płci słabej. Ale poeta nigdzie nie zaznacza, że prócz kobiet, osłaniających logicznemi sztuczkami swój egoizm, są kobiety, zdolne kochać i poświęcać się wbrew wszelkiej logice. Czyżby nigdy nie natrafił na taką?

Dalsze zachowanie Ewy trąci już groteską:

Wyrzekłszy to, odwraca krok od drzewa,
Lecz wpierw schyliła się głęboko, jakby
Oddając pokłon mocy w niem ukrytej,
Co obecnością swą w roślinę wlała
Sok wiedzy.

Adam tymczasem wił dla żony wianek i cieszył się na jej powrót. Tknięty przeczuciem, wyszedł naprzeciw i spotyka ją jeszcze w pobliżu drzewa. Usłyszawszy, co uczyniła, rozumie nieszczęście, ale chce dzielić los Ewy. Zresztą i on zaczyna uspokajać się sofizmatami. W jego mowie pojawia się dręczące tylu myślicieli pytanie: Czyżby Bóg stwarzał, aby unieszczęśliwiać? Lecz nie odrazu popełnia grzech, widać wyraźne wahanie. Żona kusi go dalej, zastrzegając się nieszczerze, że odradzałaby sama, gdyby spożycie jabłka miało złe skutki, ale jest przekonana o czemś przeciwnem.

W chwili grzechu znów drży ziemia, Adam i Ewa jednak tego nie spostrzegają. Pierwszem następstwem jest obudzenie się z niezwykłą siłą zmysłowej żądzy. Zaspokoiwszy ją, usypiają znużeni. Po przebudzeniu doświadczają po raz pierwszy wstydu z powodu nagości. Tak to Samson, ostrzyżony ze swej siły, podnosił się z łona nierządnej Filistynki, mówi poeta. Nieszczęśliwi okrywają się figowemi liśćmi, co znowu ilustruje wyszukane, a świetne porównanie. Takimi niegdyś Kolumb zastał Indjan — przepasanych zasłonami z piór, a zresztą nagich. Rzecz charakterystyczna dla przesiąkniętej literaturą umysłowości Miltona, że najefektowniejsze jego porównania ilustrują rzeczy opisywane takiemi, których poeta wcale nie widział. Coś podobnego można zaobserwować w młodzieńczej twórczości Słowackiego.

Nadchodzą dalsze skutki grzechu. W duszach rodzą się nowe uczucia — nieufność, gniew, nienawiść, podejrzliwość, kłótliwość. Adam czyni Ewie wyrzuty, że odeszła mimo jego ostrzeżeń. Ona oburza się. Mąż na jej miejscu byłby postąpił tak samo, zresztą jest winien, że nie wytrwał w swym oporze, gdy chciała odejść. Serce Adama przepełnia gorycz:

Więc to jest miłość? To ma być nagroda
Za moją, co niezmienną pozostała,
Gdy w toń zaguby wpadłaś ty, niewdzięczna,
Nie ja, bo jam mógł żyć i w nieśmiertelną
Opływać rozkosz, ale dobrowolnie
Wybrałem raczej śmierć wraz z tobą.

Dochodzi wreszcie do smutnej nauki moralnej:

Tak stanie się każdemu, co, zbyt ufny
W niewiasty prawość, da jej woli władać.
Nie zniesie ona ograniczeń, ale,
Pozostawiona sobie, po złym skutku
Oskarży pierwsza jego pobłażliwość.

25. Dalsze zachowanie się Adama i Ewy (w ks. X). Z ostatnich słów księgi dowiadujemy się, że te jałowe swary trwały jeszcze przez długie godziny. Wraca do nich poeta w ciągu następnej księgi. Odzyskawszy częściowo równowagę, Adam rozmyśla nad skutkami grzechu. Odtrąca szorstko Ewę, chcącą zmiękczyć jego serce wyrazami miłości i żalu. Tu Milton wkłada mu w usta ogólne uwagi o stosunku między obiema płciami. Choć punktem wyjścia jest reminiscencja z *Hipolita* Eurypidesa, ustęp ten ma brzmienie mocno osobiste:

... O czemuż Bóg, ten mądry stwórca,
Co męskich duchów rojem wyż niebiański
Zaludnił, stworzył potem coś nowego
Na ziemi, stworzył piękną tę ułomność
Natury — miast wypełnić świat odrazu
Zastępem ludzi, jako aniołowie,
Wyłącznie męskiej płci, lub znaleźć jakiś
Odmienny sposób, by rozmnożyć ludzkość?
Nie byłoby nieszczęścia obecnego,
A spadnie więcej nieszczęść i zamieszek
Bezliku na ten świat przez niewiast sidła
I kojarzenie się z tą płcią.

Dalszy ciąg tej mowy jest jakby parafrazą dialogu ze *Snu nocy letniej*, w którym Lizander i Hermja narzekają na niedolę prawdziwych kochanków (I, 2):

Nie znajdzie
Mąż odpowiedniej towarzyszki życia,
Jedynie taką, jaką mu nastręczy

*

Nieszczęście jakieś lub pomyłka, albo
Tę, którą pragnie najgoręcej, zdobyć
Niełatwo będzie mu, bo jej przewrotność
Przeszkodzi, lecz zobaczy ją zdobytą
Przez niegodnego; albo gdy go ona
Pokocha, stanie między nimi wola
Rodziców; albo spotka swą wybrankę
Za późno, już zamężną i oddaną
W małżeństwo swemu nieprzyjacielowi,
Nikczemnikowi, budzącemu w duszy
Nienawiść srogą i uczucie wstydu.
I niesłychane klęski stąd urosną
Dla ludzi, a ich dom rozebrzmi swarem.

Dawszy taki upust swemu żalowi, Adam godzi się z żoną, która teraz doradza, aby albo wstrzymać się nadal od miłości, albo nawet popełnić samobójstwo i jednym lub drugim sposobem ograniczyć karę do siebie dwojga. Lecz Adam już odzyskał zdolność logicznego myślenia, więc odrzuca projekty Ewy, gdyż Boga nie można oszukać. Pociesza ją i wzywa do modlitwy, która przyczynia się do ukojenia strapionych.

Na pierwszy rzut oka wina Ewy wydaje się nieproporcjonalnie wielką. Lecz nie należy zapominać, że Milton obdarzył swego bohatera wyższym intelektem, a więc i obarczył go większą odpowiedzialnością. Z tem wszystkiem wyraźnie zaznaczył, że jego sympatja jest po stronie mężczyzny.

26. „Raj utracony" jako całość. Dwie pozostałe części zajmują co do wartości artystycznej stanowisko pośrednie. Angielscy i niemieccy krytycy zachwycają się naśladowaną później przez Klopstocka naradą szatanów w ks. II. Trudno przyłączyć się do ich zdania. Charakterystyka jest zbyt blada, postaci niby odległe od ludzkich, a jednak w gruncie rzeczy tylko ludzkie. Rozmawiając raz o tym przedmiocie z pewnym człowiekiem, dobrze oczytanym w literaturze powszechnej, wyliczałem swoje zarzuty. Przerwał mi słowami: „Dziesięć razy wolę *Radę* z *Pana Tadeusza*". Może ściągnę na siebie zarzut szowinistycznego zaślepienia, ale dzielę to zapatrywanie.

Niewątpliwie są w epopei Miltona ustępy i epizody niezwykle wzniosłe, budzące zasłużony podziw. Całość pozostanie zawsze olbrzymim wysiłkiem energji twórczej, kuszącej się o pokonanie trudności niepokonalnych. I może właśnie to borykanie się poety z przedmiotem stanowi główny urok lektury — dla czytelnika z odpowiedniem przygotowaniem, bo ten, kto takiego przygotowania nie posiada, przyklaśnie złośliwej krytyce, włożonej przez Bernarda Shaw w usta Szatanowi (*Człowiek i nadczłowiek*, akt III):

„...Anglik“ (t. j. Milton) „przedstawił mnie jako wypędzonego z nieba przy pomocy armat i prochu strzelniczego; i do dziś dnia każdy Brytyjczyk wierzy, że ta głupia historja od początku do końca jest w *Biblji*. Co tam jeszcze opowiada, nie wiem; bo to długi poemat, którego nie udało się przebrnąć ani mnie, ani komukolwiek innemu“.

Raj utracony jest lekturą dla znawców literatury, nie dla ogółu, zwłaszcza w naszych czasach. Zbyt pochlebny sąd o poemacie płynął zwykle ze źródła dumy narodowej, plemiennej lub współwyznawczej. Zresztą czar białego wiersza, wprowadzonego tu po raz pierwszy do epopei, i to z świetnym wynikiem, przysłonił niejedną wadę.

27. Wiersz. Poeta najwidoczniej i nad formą swej epopei musiał się długo namyślać. Jak dowodzą przedewszystkiem sonety — pierwsze prawie zupełnie prawidłowe w literaturze angielskiej — poruszał się swobodnie wśród rymów i dawał sobie radę nawet z trudnemi prowansalsko-włoskiemi wynalazkami. Jeżeli nad rym przełożył metrum dramatów Szekspira, wiedział, że postępuje zgodnie z duchem języka.

I szczegóły są na pewno wynikiem głębokiego zastanowienia. W dialogach i chórach *Samsona mocarza* spotyka się dość często żeńskie zakończenia, których w epice Milton używa tylko wyjątkowo. Pod innemi względami jest niezmiernie swobodny. Więcej, niż połowa jego wierszy nie kończy myśli. Stosuje aliterację, lecz umiarkowanie. Nadliczbowe zgłoski zdarzają się często i w uchu nieosłuchanego brzmią czasem nierytmicznie. Trzeba wżyć się w formę Miltona, ażeby zrozumieć, że jest ona szczytem metryki angielskiej, bo zbytnia regularność zabiłaby niezrównaną muzykę wiersza.

Łatwo domyślić się, że rozkoszował się nią i sam poeta. Może w związku z tem jest pewna wada jego epiki, niedostrzegalna w utworach pierwszego okresu. Bywa rozwlekły. Dany mu przez Tennysona przydomek *mighty-mouthed* należałoby wbrew intencji autora *In memoriam* przełożyć „wielomówny“. Pod tym względem Milton stanowi zupełne przeciwieństwo Dantego, z którym tyle ma punktów stycznych. I nie jest to zwykła dokładność epicka, oparta na homeryckiej tradycji, Milton bowiem w samych opisach rzeczy i wypadków jest zwięzły, natomiast szczegółowo wypracowuje porównania i wkłada osobom w usta długie przemówienia.

28. „Raj odzyskany“. Pomysł, źródło i własne dodatki poety. W przedostatniej księdze *Raju utraconego* zestawia poeta wzgórze, na które wstąpili archanioł Michał z Adamem, co do wielkości z innem, na które na pustyni kusiciel wywiódł „na-

szego drugiego Adama", aby pokazać mu wszystkie królestwa ziemi w ich chwale. Porusza tu temat drugiej swej epopei, Raju odzyskanego *(Paradise Regained)*. Kwakier Ellwood chwalił się, że to on skłonił przyjaciela do jej napisania, bo przeczytawszy rękopis *Raju utraconego*, zapytał go: „A co masz do powiedzenia o raju odzyskanym?"

Spodziewalibyśmy się, że tematem poematu pod takim tytułem będzie ofiara krzyżowa lub cały żywot Chrystusa. Tymczasem Milton wyjął z niego tylko drobny epizod, przedstawiony w 11 wersetach przez św. Mateusza, krótko wspomniany u św. Marka i z niewielkiemi zmianami opracowany przez św. Łukasza, którego poeta trzyma się co do porządku pokus. Treść biblijną uzupełnił własnemi dodatkami, czasem niecałkiem oryginalnemi. Tak np. na rozkaz Szatana przed Chrystusem, który pościł przez dni czterdzieści, jawi się stół, zastawiony najponętniejszemi potrawami. Zakończenie tego epizodu wskazuje na źródło pomysłu. Oto gdy Chrystus wzgardził ucztą, wszystko znika i słychać przytem, jak w *Burzy* (III, 3), łopot skrzydeł harpij i zgrzyt ich pazurów.

Dodał Milton i radę piekielną, w której objawia się jego mizoginizm. Gdy Beljal proponuje, aby Chrystusa kusić przy pomocy cudownie pięknej kobiety, Szatan wzgardliwie odrzuca ten wniosek jako nie rokujący powodzenia:

> Stałości jego nam próbować trzeba
> Czemś bardziej męskiem...

I naturalnie kusiciel będzie starał się przemówić głównie do dumy — do tej cechy charakteru, która najbardziej wybujała u samego poety.

Raj odzyskany składa się tylko z 4 ksiąg, a najdłuższa z nich jest krótsza od najkrótszej z 12 ksiąg *Raju utraconego*: Milton, który tam w inwokacji do księgi IX wyrażał obawę, że wiek sędziwy i choroba nie pozwolą mu skończyć, bał się może tem bardziej, iż nowy poemat będzie musiał pozostać fragmentem. Zresztą materjał nie był tak rozmaity i mimo niewielkich rozmiarów poeta nie ustrzegł się monotonji. Szczególnie zaciążyły nad *Rajem odzyskanym* kwestje filozoficzne, stanowiące główny przedmiot rozmów Chrystusa z Szatanem.

29. Dygresja przeciw zdobywcom. Są jednak ustępy, pełne zarówno głębokich myśli, jak wielkiego polotu. Oto, co odpowiada Zbawiciel kusicielowi, ofiarującemu mu chwałę zdobywcy:

> Błądzi, kto mieni świetnym czynem robić
> Podboje wzdłuż i wszerz, podbijać ziemie

Rozległe, w wielkich bitwach być zwycięzcą,
Brać szturmem grody. Cóż innego czynią
Te bohatery, jeśli nie rabują
I łupią, palą, wyrzynają, w jarzmo
Wprzęgają ludy bliskie, czy dalekie,
Niewolnikami czynią je, choć bardziej
Wolności godne są, niż ich podbójcy,
Co poza sobą, gdzie ich stopa stanie
Pozostawiają gruzy i kwitnące
Pokoju dzieła obracają wniwecz,
A pycha ich rozsadza, a żądają
Imienia bogów, wielkich dobroczyńców
Ludzkości lub jej oswobodzicieli,
Chcą czci, chcą ofiar, chramów i kapłanów?
Ten jest Jowisza synem, ów zaś Marsa,
Aż Śmierć zwycięska najaw wydobędzie,
Że może nie są nawet ludźmi...

Naturalnie zwroty o czci boskiej odnoszą się do współczesnych Chrystusowi cesarzy rzymskich, ale myśl nie traci przez to ogólnego zastosowania. Zwrot o Śmierci przypomina sławny ustęp z *Historji świata* Ralegh'a, którego wpływ jest u Miltona widoczny i w innych miejscach.

Zdobywcom przeciwstawia Chrystus cierpliwego Joba, a potem Sokratesa, najdumniejszym z nich równego sławą.

30. Rozmowa na górze. Najpiękniejszą częścią poematu jest rozmowa na górze, z której widać świat cały. Obraz wschodu ożywia Milton widokiem olbrzymiego wojska Partów, ruszającego właśnie na wyprawę wojenną. Szatan bowiem chce Chrystusowi, posadziwszy Go na tronie żydowskim, dać do rozporządzenia potęgę Partów — stosownie do Jego życzenia podbitych, albo związanych przymierzem. Gdy wzgardził, pokazuje mu Rzym, ale z nielepszym skutkiem. Wówczas zwraca Jego wzrok ku Atenom, ofiarując mu wszelką mądrość ziemską. Chrystus odpowiada krytyką filozofji i różnych jej szkół oraz mądrości książkowej. Porównywa tych, co dużo czytają, ale w lekturę nie wnoszą własnego rozsądku, wyższego, niż rozsądek autora albo przynajmniej równego, z dziećmi, zbierającemi kamyczki na wybrzeżu morskiem. Biblijny zapał sędziwego poety podyktował mu potem wzniosłą pochwałę poezji hebrajskiej. Chrystus przenosi ją nad grecką. Daje nawet do zrozumienia, że grecka jest naśladownictwem. Zresztą brak jej moralności:

...I źle naśladowali, opiewając
Najgłośniej grzechy swoich bóstw i własne
W swych bajkach, hymnach, pieśniach, przedstawiając
W ten sposób bogów swych śmiesznymi, siebie

Ze wstydu wyzutymi. Odrzuć tylko
Ich napuszone słowa, nakładane
Tak grubo, jak barwiczka na twarz dziewki,
A uznasz resztę, ledwie tu i ówdzie
Przetkaną przyjemnością lub pożytkiem,
Za nazbyt nędzną, by ją porównywać
Z pieśniami Syjonu...

Milton nie byłby chyba w młodszym wieku nigdy powiedział czegoś podobnego. W ostatnich latach życia klasyczne piękno straciło dla niego znaczną część uroku. — Warto zaznaczyć, że przytoczony ustęp zawiera pożyczkę z *Hamleta*, gdzie (III, 1) czytamy:

The harlot's cheek beautied with plastering art...

Słowa Miltona w oryginalnem brzmieniu są:

... As varnish on a harlot's cheek...

31. „Raj odzyskany" jako całość. Nie trzeba chyba dodawać, że przedsięwzięcie Szatana, którego niepowodzenie stanowi treść poematu, jest przedstawione zgóry jako beznadziejne i w najwyższym stopniu nierozsądne. Milton nie uznawał predestynacji. Szkoda, że nie unikał jej w poezji.

I tu jest, jak wszędzie u naszego poety, dużo pierwiastku podmiotowego. Słowa, które wypowiada Chrystus, wchodząc w pustynię, odnoszą się zapewne do własnego dzieciństwa Miltona.

Druga epopeja jest o wiele niższa od pierwszej. Tylko wiersz dalej dźwięczy muzyką sfer. I tu urozmaica go często wyliczanie melodyjnych imion własnych. Ustępy tego rodzaju Macaulay i inni uważają słusznie za jedną z największych piękności Miltona. Macaulay podaje jednak jako uzasadnienie asocjacje, jakie każde z imion budzi. Sądziłbym, że działa raczej sam dźwięk, a treść myślowa pozostaje na drugim planie.

32. „Samson mocarz". Razem z *Rajem odzyskanym* wyszła w r. 1671 tragedja Samson mocarz *(Samson Agonistes)*. Milton zastrzegł się w prozaicznym wstępie, że bynajmniej nie przeznacza jej na scenę. Trzyma się ściśle reguł starożytnych. Przy tej sposobności potępia dramat angielski za mieszanie pierwiastków komicznych z tragicznemi i wprowadzanie gminnych, trywjalnych postaci.

Sam bohater ma silny podkład podmiotowy. Ślepiec, przyglądający się triumfowi nieprzyjaciół, a nie dający się ugiąć nieszczęściu, bardziej zbliża się do Miltona, niż którykolwiek z jego innych bohaterów. Dalila, w sofistyce znacznie bieglejsza od Ewy, zrodziła się znów z mizoginizmu. Mimo pewnych analogij trudno

uwierzyć, jakoby poeta chciał przedstawić w jej osobie swą pierwszą żonę. Są reminiscencje klasyczne, powtarzają się i niektóre myśli z dawniejszych utworów — np. wzmianka o tych, co przenoszą wygodną niewolę nad pełną wysiłków wolność. Zgodnie z klasycznemi wzorami wieść o katastrofie przynosi poseł, po opowiadaniu o zemście Samsona ojciec jego zapowiada uroczysty pogrzeb i zbudowanie wspaniałego nagrobka, a chór kończy, wypowiadając myśli ogólne.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na formę pieśni chóralnych, które są ciekawemi eksperymentami metrycznemi. Pojawiają się w nich gdzie niegdzie rymy, ale stałe ich użycie w ustępach lirycznych wykluczył przykład grecki. Milton wogóle odznacza się pewnym wstrętem do rymu, jak gdyby wydały u niego owoce poglądy humanistycznych teoretyków poezji z XVI w. Ale zdrowy instynkt ustrzegł go przed dziwactwami i skierował na tory rodzime.

33. Ogólny pogląd na Miltona. Autor *Raju utraconego* mimo piękności swych młodocianych utworów właściwie naprzód zdobył sławę uczonego prozaicznemi pismami, ściągając na siebie podziw jednych, nienawiść drugich, a dopiero później okrył czoło laurami poetyckiemi. Podniosły styl jego epopej żywiej przemawiał do ludzi XVII w., nie rozstających się z *Pismem św.*, niż przemawia do potomnych. I kwestje filozoficzne, odgrywające u niego tak ważną rolę, bardziej interesowały współczesnych, niż mogą dziś interesować. Wielkość jego pomysłów zawsze może raczej przygniatała i odstraszała, niż pociągała. Ale bezprzykładne mistrzostwo języka i formy sprawiło, że sława jego wciąż rosła, aż rodacy przyznali mu w literaturze swej drugie miejsce po Szekspirze.

Nie będę polemizował z tym poglądem. Każdy z wielkich romantyków wydaje mi się większym poetą od Miltona. Ale jest w nim coś, co zapewnia mu popularność w ojczyźnie. Jeżeli się nie mylę, pozostaje to w związku z faktem, że naród angielski jeszcze nawet obecnie, mimo wielkiej modernizacji całego życia, mimo rozwielmożnienia się skrajnych, na materjalizmie opartych prądów społecznych zachował dużo purytańskiego ducha. Milton był tego ducha najczystszym wykwitem i przedstawicielem jego szlachetnych pierwiastków. Wkoło kłębił się tłum, z którego każdy był odeń niższy o głowę. Jedni dzielili z wieszczem *Raju utraconego* jego dumę, nieugiętą prawość i żarliwość religijną, ale nie posiadali jego poczucia piękna i potężnej inteligencji. Drudzy stroili się tylko w szatę cnót purytańskich, a kryli pod nią mniej dostojne ideały. Jedni i drudzy dziś jeszcze muszą być wielbicie-

lami Miltona, w którego kulcie u wielu Anglików jest niewątpliwie pewna przymieszka hipokryzji i duchowego snobizmu Saintsbury, który dobrze zdaje sobie sprawę z małej popularności poety poza Anglją, zwraca uwagę, że „aby go ocenić, koniecznem jest znać język angielski nie tylko, jak mawiano, na podstawie głębszych, niż przeciętne, studjów, ale nawskróś, trzeba spoufalić się z nim, jak krajowiec". Słowa te, wyjęte z pełnej zapału apoteozy Miltona, są jednak najlepszem świadectwem, że podstawą jego sławy jest raczej forma, niż treść utworów.

Forma też i język — choć Miltonowi słusznie zarzucają latynizmy — wywarły doniosły wpływ na cały szereg następców. W chwili, gdy ukazały się epopeje Miltona, humanistyczne z ducha, panował już naokoło pseudoklasycyzm. Umiano niezwykłe zjawisko, z gruntu odmienne od współczesnej literatury, ocenić, lecz naśladowców, a przynajmniej szczęśliwych naśladowców nie było. Dopiero skruszenie kajdan pseudoklasycznych przyniosło zmianę. Zaczęto wczytywać się w Miltona, czerpać ze skarbnicy jego języka i próbować uchwycić muzykę jego wiersza. Najdalej w tym kierunku zaszli niektórzy z późniejszych romantyków.

ROZDZIAŁ XV.

CHARAKTERYSTYKA CZASÓW RESTAURACJI.

1. Reakcja na purytanizm. Restauracja Stuartów wynikła z dążenia narodu, aby, wracając do tradycji dynastycznej, wydostać się z chaosu, powstałego po śmierci Cromwella, z pod czysto militarnej tyranji republikańskich jenerałów w pogodniejszą atmosferę konstytucyjnej monarchji. Ciężyły społeczeństwu i teokratyczne urządzenia, które narzucały każdemu upokarzający obowiązek hipokryzji. Stęskniono się za życiem „wesołej Anglji", za muzyką i tańcem, za majowem świętem i świątecznemi maskaradami, za hecami niedźwiedziemi i teatrem.

Stąd też życie angielskie po restauracji nosi wszelkie cechy reakcji na porządek, jaki wbrew woli większości wprowadzili byli „święci", i to na wszystkie jego instytucje, zarówno złe, jak dobre. Skromny, ciemny strój zastępują barwne i kosztowne szaty, zamiast krótkiego strzyżenia włosów, które purytanom zjednało nazwę „okrągłych głów", wchodzi w modę noszenie peruk. Psalmy zastępuje skoczna, zmysłowa piosnka. Dwory wiejskie i pałace stołeczne rozbrzmiewają biesiadnym gwarem. Anglja, jak babcia Béranger'a, żałuje „straconego czasu", ale będąc w lep-

szem położeniu, wynagradza sobie w dwójnasób i w trójnasób lata przymusowego postu.

2. Ostatni dwaj Stuartowie. W tem wszystkiem obok naturalnej reakcji odgrywa bardzo wybitną rolę wpływ francuski. Już podczas wojny domowej chronili się na drugą stronę kanału La Manche wszyscy, którzy albo narazili się stronnictwu parlamentarnemu, a nie zdołali przedostać się przez linję, albo nie mogli pogodzić się z purytańskiemi rządami, a nie mieli ochoty dobyć przeciw nim miecza. Po klęsce króla zaczyna się masowa emigracja. Około jego osierociałej rodziny, przebywającej przeważnie w Paryżu, gromadzi się cały dwór *in partibus*. Dwaj synowie monarchy, Karol i Jakób, przejmują się francuskiemi pojęciami i obyczajami. Doktrynę o boskiem prawie królów, przechodzącą u Stuartów z ojca na syna, utwierdza w nich przyjrzenie się zbliska państwu, które właśnie wysuwa się na czoło Europy. Nabierają zamiłowania do świetnych uroczystości dworskich. Dowiadują się, że panujący przy zawieraniu związków małżeńskich kieruje się wyłącznie względami politycznemi, ale zato wolno mu się pocieszać gdzie indziej i niema w tem nic zdrożnego. Wreszcie — i tu najgroźniejszy zarodek nieszczęścia — przechodzą na katolicyzm. Zdając sobie sprawę z nastroju narodu angielskiego, kryją się narazie z nowemi przekonaniami religijnemi, lecz polityka ich konsekwentnie zdąża do zniesienia ustaw antykatolickich, do równouprawnienia politycznego obu wyznań, a o ile da się, nawet do pogodzenia Anglji ze stolicą Piotrową.

Lekkomyślnemu hedonikowi Karolowi nie śpieszy się zbytnio. Ilekroć natrafi na silniejszy opór narodu, natychmiast, jak ślimak, chowa rożki w skorupę, ale tylko poto, aby w sposobniejszej chwili wrócić do dawnych planów. Równocześnie narzuca niepopularne i szkodliwe przymierze z Francją, a trwoniąc wielkie sumy na świetność dworu, na kochanki, które obsypuje zaszczytami i korzyściami materjalnemi, jest w ciągłych kłopotach finansowych: więc naprzód sprzedaje Ludwikowi XIV Dunkierkę, a potem potajemnie pobiera od niego pensję. Choć parlament nie wszystko wie, oburza się na postępowanie monarchy, zaczyna robić się skąpy. Wiadomo mu w każdym razie, że sumy, uchwalone na wojnę z Holandją, poszły na przyjemności najjaśniejszego pana, a flota nie zdołała nawet Tamizy obronić przed przedsiębiorczym a śmiałym nieprzyjacielem. Odżywa więc konflikt konstytucyjny z czasów Jakóba I i Karola I. Witany z niesłychanym entuzjazmem i porównywany z prawym

Dawidem król nakłada bezprawne podatki i usiłuje rządzić bez ciała ustawodawczego.

Z dwóch braci młodszy jest bez porównania poważniejszy i uczciwszy. Nie będzie krył się ze swą wiarą, zasiadłszy na tronie. Nigdy też nie poświęciłby swych przekonań chwilowej korzyści politycznej, nie pozwoliłby na zbrodnicze prześladowanie katolików, jakie za Karola II wywołała zbrodnicza intryga Oatesa. Ale zdążać będzie do tego, aby siłą czy podstępem narzucić narodowi angielskiemu katolicyzm. Anglja zaś mogła w XVI w. poddać się przewrotnej i haniebnej zasadzie *Cuius regio, eius religio*, obecnie wzdrygnie się ze zgrozą na próbę jej zastosowania. Oburzenie będzie tem silniejsze, że Karol II był przystępny i łagodny, Jakób II jest szorstki i okrutny. Zapłaci też koroną za zamach na polityczne swobody i religijny ustrój państwa.

3. Zaciętość walk politycznych. Lat 28 trwało ponowne panowanie Stuartów. Życie tego okresu posiada dwie zasadnicze cechy — jedną jest chęć użycia, która doprowadzi do bezprzykładnego obniżenia moralności, drugą ogromna zaciętość walk politycznych, będąca w części spuścizną wojny domowej, w części skutkiem rozdźwięku między narodem a dynastją. Krystalizują się dwa stronnictwa, których nazwy, powstałe z szyderczych przezwisk, stracą praktyczne znaczenie aż w w. XIX. Około tronu kupią się torysi, konstytucjonalizm reprezentują wigowie. Dla każdej z tych partyj przeciwna jest bandą zdrajców — korony lub narodu. To też nie wystarcza nieprzyjaciela politycznego pozbawić urzędu lub pohańbić w opinji publicznej. Sięga się po jego głowę, aby ją umieścić na Londyńskim Moście. Przypominają się rzymskie proskrypcje. Tylko u Anglików poczucie prawne zbyt silnie wrosło w świadomość narodu, więc narzędziem zemsty politycznej zawsze musi być sąd przysięgłych. Ale obie partje umieją zestawiać ławy, nieuczciwi prawnicy dostarczać dowodów, potrzebnych do wydania niesprawiedliwego wyroku, i, jak powiedział fredrowski Rejent, „nie brak świadków na tym świecie“.

4. Tytus Oates. Walce dodają dzikiego charakteru wiążące się wciąż z politycznemi kwestje religijne. W r. 1678 Tytus Oates występuje z sensacyjnem odkryciem „spisku papistów“, którzy rzekomo postanowili po trupach króla i całego szeregu znakomitych ludzi dążyć do narzucenia Anglji katolicyzmu. Niewyświetlony nigdy przypadek czy prywatna zbrodnia, wyglądająca na potwierdzenie zeznań Oatesa, wytrąca społeczeństwo z równowagi. Ani podejrzana przeszłość intryganta, ani rzucająca się w oczy fantastyczność jego oskarżenia nie przeszkadza wyto-

czeniu na ich podstawie szeregu procesów, w których wystraszony i roznamiętniony tłum wywiera nacisk na sędziów, i dzięki fałszywym świadectwom idzie na szafot szereg niewinnych ludzi, nawet wysokiego rodu i stanowiska. Ministrowie zdają sobie sprawę z nicości dowodów, ale nie przeszkadzają, gdyż boją się o siebie samych. Król, współwyznawca ofiar, nie sprzeciwia się, bo wie, że akcja równa się reakcji. Opozycyjni politycy z Shaftesburym na czele podniecają roznamiętnienie społeczeństwa, bo spodziewają się przyjść dzięki niemu do władzy. A gdy nastrój tłumu zmieni się, nastąpi rewanż równie okrutny i równie ohydny z prawnego punktu widzenia.

Niezmiernie charakterystyczne są dalsze dzieje Oatesa. Zaledwie wstąpił na tron Jakób II, postawiono zbrodniarza przed sądem, ale nie było paragrafu, który pozwoliłby skazać go na tak dobrze zasłużoną karę śmierci. Usłużni sędziowie postanowili tedy dla ucieszenia króla połączyć przyjemne z pożytecznem. Skazali Oatesa na pręgierz i na dwukrotną chłostę, tak długą, że nie powinien jej był przeżyć. A jednak jakimś cudem przeżył. Uwolniony z więzienia po rewolucji, otrzymał pensję od Wilhelma III (który przez to splamił swą dobrą sławę) i żył w dostatku.

5. Zbrodnie torysów. Nie należy sądzić, że okrucieństwo i niesumienność względem przeciwników było monopolem wigów czy zwolenników Kościoła anglikańskiego. Za trzyletniego panowania Jakóba II około króla katolika skupił się zastęp służalczych prozelitów z interesu, którzy stali się narzędziem jego tyranji. Lord kanclerz Jeffreys zdobył sobie pogardę potomności całem mnóstwem mordów prawnych, spełnionych głównie po stłumieniu rokoszu księcia Monmouth, a srogość, z jaką prześladowano uczestników i współwinnych, czy też rzekomo współwinnych, przejmuje grozą. Z krwiożerczością zaś dworu oraz jego sług szła w parze chciwość, wybierająca na ofiary ludzi bogatych i skazująca na śmierć nawet niewinnych, których majątek podlegał przez to konfiskacie, a uwalniająca tych, którzy wprawdzie walczyli pod sztandarem powstańczym, ale sami dóbr nie mieli, a zato mieli zamożną rodzinę, gotową do złożenia okupu.

6. Londyn. Lecz w chwili, gdy Anglicy z wiosną 1660 r. witali Karola II w sam dzień jego urodzin, daleko było do tych okropności. Naród chciał bawić się i rzeczywiście rzucił się głową nadół w wir uciech. Walki polityczne miały odnowić się dopiero po latach.

Zanim przejdę do wpływu omówionych tu czynników na literaturę, muszę zwrócić uwagę na parę innych, mniej ważnych, które również na niej się odbiły.

Londyn stał się był centrum życia umysłowego już dawniej, ale za restauracji okazuje się to jeszcze wyraźniej. Jest obecnie wedle Macaulay'a największem miastem w Europie, ma bowiem zgórą pół miljona mieszkańców, a przewyższa tym sposobem siedmnastokrotnie przeszło cyfry następujących po nim w szeregu miast angielskich Bristolu i Norwich.

Okropna klęska pożaru, której ofiarą padła większa część stolicy w r. 1666, okazała się w gruncie rzeczy dobrodziejstwem, gdyż Londyn podniósł się z perzyny piękniejszy i stosunkowo bardziej higjeniczny. Powstało dużo pięknych budowli, jak np. nowy kościół św. Pawła wzorowany na rzymskiej bazylice, dzieło najsławniejszego architekta tych czasów, Sir Krzysztofa Wrena.

Pojawiały się też zwolna urządzenia, które dziś cechują życie wielkomiejskie. Zaczęto podczas nocy bezksiężycowych oświecać ulice. Założono pierwsze kawiarnie, które wkrótce nabrały wielkiego znaczenia, gdyż stały się ogniskami życia umysłowego. Największą sławę zyskała sobie *Will's Coffeehouse,* gdzie długie godziny spędzał Dryden. Jego fotel, stojący latem na balkonie, zimą przy kominku, był tronem literackiego dyktatora. Tu dysputowano o polityce, podawano sobie z ust do ust plotki z wielkiego świata, rozstrzygano teorje krytyczne, a zawodowi korespondenci podsłuchiwali i notowali, aby prowincjonalne miasta raczyć co pewien czas garścią ciekawych wiadomości. Te listy ze stolicy miały narazie większe znaczenie, niż wychodzące już nieliczne gazety.

7. Rozwój nauk ścisłych. Rzecz dziwna, że mimo rozluźnienia obyczajów i ogólnej żądzy użycia, mimo politycznego rozjątrzenia, nauka rozwijała się coraz świetniej. Bodźcem były niewątpliwie pisma Bacona, nawołujące do badań na wszystkich polach i olśniewające wizją przyszłych zdobyczy cywilizacji. Po wielkiem odkryciu lekarza Harvey'a, który w r. 1628 ogłosił rozprawę o krążeniu krwi, przyszły inne pierwszorzędnego znaczenia odkrycia i wynalazki — Hallay'a, Boyle'a i innych. Nie sądźmy, że były zasługą tylko kilku duchów wybranych. Nauka weszła w modę. Wykwintne damy interesowały się fizyką i chemją, Karol II miał własne laboratorjum, w którem albo sam robił doświadczenia, albo przypatrywał się cudzym, np. robionej przez lekarzy sekcji zwłok. Arystokracja nie pozostawała wtyle. Sławny wódz kawalerji, a później floty, kuzyn królewski ks. Ruprecht również robił wynalazki.

W r. 1662 otrzymała urzędowe zatwierdzenie Królewska Akademja (umiejętności) *(The Royal Society of London)*, a jej działalność wkrótce wydała świetne owoce. W 20 lat później

wykładał przed nią swą teorję ciążenia wielki Newton, który przez całe ćwierć wieku był jej prezesem.

8. Rozpasanie. Lecz co dla uczonych było celem życia, to dla wielkiego świata londyńskiego stanowiło tylko modną rozrywkę i odmianę po ucztach, balach, grze, przedstawieniach teatralnych i intrygach miłosnych. Pijaństwo przybrało zastraszające rozmiary, a podochocona szlachta dawała upust swemu temperamentowi w burdach ulicznych. Należało do dobrego tonu zaczepiać spokojnych przechodniów, wybijać mieszkańcom szyby i okładać kijami straż nocną. Tego rodzaju sceny w komedjach brane są wprost z życia. Awanturnikom ulicznym, rozbijającym się po zachodzie słońca, żargon stołeczny nadawał różne nazwy. Najdłużej utrzymała się nazwa *Mohocks*, zapożyczona od szczepu indjańskiego.

9. Teatr. Dekoracje. W bujnem a niemoralnem życiu stolicy znów zaczęły wielką rolę odgrywać teatry, zupełnie jednak przetworzone dzięki wpływom francuskim. Zaszły dwie ważne reformy. Wprowadzono dekoracje i często starano się dać jak najwięcej wzrokowi, mniej siląc się na przemawianie do serca i głowy. Szekspira, który nie stracił popularności, grywano w przeróbkach, obliczonych przedewszystkiem na świetność wystawy. Oto charakterystyczny wyjątek z epilogu Drydena do *Epicoene* Johnsona, granej w Oxfordzie w r. 1673 (wiersz heroiczny t. j. jambiczny pięciostopowy, który właściwie odpowiada naszemu jedenastozgłoskowemu, zastępuję trzynastozgłoskowym):

Miast talentu dość dzisiaj błyskawic i grzmotów
I wnet ktoś scenę przenieść do Laponji gotów.
Zamiast poezji sztuka czarnoksięska w cenie,
A boską cześć oddają na angielskiej scenie
Psom, kotom, każdej nawet nędzniejszej istocie,
Przed którą Egipcjanin giął się w swej głupocie.
Gusła panują na niej, przez nie w sławę wzrasta
Makbet, ów Szymon Magus stołecznego miasta.
Fletcher poszedł we wzgardę, Jonson wyszedł z mody...

Największy poeta restauracji ośmiesza tu nie Szekspira, którego był wielbicielem, lecz sposób wystawienia *Makbeta* przez Sir Williama Davenanta. Ten nie tylko dodał był w swej przeróbce liczne efekty dekoracyj i maszynerji, lecz wprowadził także śpiewy i tańce. Niestety, kpiąc z innych, Dryden sam schlebiał gustowi publiczności i także podobnie obchodził się z Szekspirem, a nawet z Sofoklesem.

Wprowadzenie dekoracyj spowodowało naturalnie znaczne podrożenie biletów i teatr przestał być tak powszechną rozrywką, jak był za czasów Elżbiety i Jakóba I.

10. Aktorki. Równie doniosłą w skutkach była druga reforma. Role kobiece zaczęły grywać aktorki. A że smak publiczności domagał się pieprznych dialogów, a nawet pieprznej akcji, autorzy dramatyczni osiągali nieraz pożądany efekt, wkładając pięknym, młodym dziewczętom w usta najnieprzyzwoitsze dowcipy lub ukazując je w dwuznacznych, a czasem nawet całkiem jednoznacznych sytuacjach. Purytanie skarżyli się swego czasu, że chłopcy, grający role kobiece, wywołują publiczne zgorszenie przez przebieranie się w suknie innej płci. Wówczas jednak praktyka ta była tylko wynikiem zwyczaju. Za restauracji czasem szukano perwersyjnych efektów odwrotnym sposobem, powierzając męskie role kobietom i wyzyskując to do śliskich żartów w prologach i epilogach. Wiemy o przedstawieniach, w których występowały wyłącznie aktorki, obejmując role żeńskie i męskie.

Naturalnie nigdy nie brak było elegantów, starających się o względy pięknych artystek. Wynikały stąd skandale, a nawet zbrodnie. Sławną z urody Mrs. Bracegirdle, którą Macaulay charakteryzuje jako zimną kokietkę, prześladował swemi afektami pewien arystokrata, a podrażniony oporem, zamordował aktora i dramaturga Mountforda, uważał go bowiem mylnie za szczęśliwego rywala. Za współudział w tym czynie stanąć musiał przed sądem parów lord Mohun, ale został uwolniony. Przytoczyłem ten wypadek jako znamienny, chociaż zaszedł już po rewolucji.

Łatwo domyślić się, że zakulisowe plotki ściągały do teatru publiczność i często decydowały o powodzeniu sztuki. Przyjemnie było przypatrywać się grze kobiety, o której wiedziano, że jest kochanką królewską. To też jedna z najsłabszych sztuk Drydena, *Tajemna miłość czyli Dziewicza królowa (Secret Love, or the Maiden Queen)* z Nell Gwynn w roli popisowej podobała się bardziej od jego o wiele cenniejszych utworów.

11. Rodzaje dramatu, wpływ francuski na dramat. Pośród utworów scenicznych restauracji można wedle trafnego podziału Noyesa rozróżnić pięć następujących typów:

1. Angielska komedja humorów, pochodząca od Jonsona. Wyprowadza na scenę głównie postaci ze sfer niższych, a każdą z nich cechuje jeden zasadniczy rys czyli „humor".

2. Komedja obyczajowa, w starszym dramacie reprezentowana przez niektóre sztuki Shirley'a. Ta zajmuje się głównie wyższemi sferami społecznemi, a efekt jej zależy w znacznej części od zręczności w przedstawianiu form towarzyskich. Typ ten dostał się wkrótce pod silny wpływ Francuzów, zwłaszcza Molière'a.

3. Komedja intrygi, z akcją zawikłaną, pełną niespodziewanych zwrotów. Do tego typu zbliżają się niektóre komedje Szekspira, np. *Wieczór Trzech Króli*, oraz Beaumonta i Fletchera. W okresie restauracji zawdzięcza on wiele wpływowi hiszpańskiemu, działającemu bądźto wprost, bądź też za pośrednictwem Francuzów. Stąd nadawano takim komedjom nazwę „hiszpańskich intryg“ *(Spanish plot)*.

4. Tragedja romantyczna. Za wzór służyli Beaumont i Fletcher.

5. Tragedja typu klasycznego, posłuszna regułom renesansowych krytyków. Ta forma dramatu, jakkolwiek dobrze znana pisarzom elżbietańskim, nigdy nie stała się naprawdę popularną przed wojną domową. We Francji po ukazaniu się *Cyda* Corneille'a w r. 1636 odniosła stanowcze zwycięstwo nad swobodniejszą formą dramatu, której głównym reprezentantem był Aleksander Hardy, korzystający z angielskich wzorów, znający Marlowe'a i Szekspira, a piszący między innemi tragikomedje w stylu ostatnich utworów tego drugiego i Fletchera. Typ klasyczny potężnie wpłynął na twórczość dramatyczną restauracji. Działał przez arcydzieła Corneille'a i Racine'a.

12. Literatura francuska XVII w. Nietylko dramat uzależnił się od wzorów francuskich. Dzięki mądrej polityce Henryka IV i Richelieu'go monarchja burbońska uzyskała przed połową XVII w. pierwszorzędne stanowisko mocarstwowe. Zamieszki, jakie zamąciły czasy małoletności Ludwika XIV, były chwilową przeszkodą w dalszych triumfach, lecz wkrótce ucichły i nadszedł czas największego rozkwitu na wszystkich polach. Francja przez lat kilkadziesiąt przoduje cywilizowanemu światu zarówno ekonomicznym rozwojem, jak organizacją militarną. Nawet jej flota zyskuje chwilową przewagę, którą zresztą wnet straci pod La Hogue. Anglja natomiast dzięki niepatrjotycznej polityce dwóch ostatnich Stuartów wchodzi na pewien czas głębiej, niż którekolwiek inne państwo, w orbitę jej wpływu.

Z potęgą polityczną i rozkwitem ekonomicznym idzie zwykle w parze rozkwit literatury i sztuki. Tak było i we Francji. Wielki okres, jaki jej piśmiennictwo przeżyło w w. XVII, ciągnął podobnie, jak czasy Plejady, soki odżywcze ze starożytności. Lecz naśladowanie naśladowaniu i wpływ wpływowi nierówny. W w. XVII Francuzi, wychodząc, jak w XVI, z zasad klasycznych, tworzyli z większą oryginalnością, wprowadzali więcej rodzimych pierwiastków. W chwili, gdy za przykładem Rzymian wyciągnęli rękę po panowanie nad światem, przejęli się spuścizną duchową Rzymian — tem bardziej, że dzięki przymieszce krwi i dziejom były pewne podobieństwa w charakterze

narodowym. Uprawiali więc te same rodzaje literatury, mianowicie rodzaje, w których przeważa rozsądek nad uczuciem. Zrobili go główną siłą twórczą w poezji. W jasności stylu wznieśli się może nawet ponad mistrzów.

Ale też świadomie starali się we wszystkiem wznieść nad nich. Słusznie mówi W. P. Ker, że słynna walka nowożytnych ze starożytnymi, zanim rozbrzmiała w dziełach polemicznych, toczyła się już przez cały wiek XVII, ale jedną stroną w niej byli autorzy klasyczni, drugą nowsi, nie torujący sobie własnych dróg, natomiast zaś usiłujący ideał klasyczny wcielić w życie lepiej, niż to powiodło się samym klasykom. Stąd też literatura francuska okresu Corneille'a i Racine'a nie jest zwyczajnem naśladowaniem. Opiera się nie tyle na starożytnej literaturze, ile na krytycznych poglądach Greków i Rzymian, które z pewną samoistnością rozwijano i z których chciano wysnuć wszelkie konsekwencje.

13. Rozmiary i objawy wpływu francuskiego w literaturze angielskiej. Na Anglików oddziałało może nie tyle *credo* artystyczne francuskich pseudoklasyków w tej formie, w jaką skrzepło w drugiej połowie XVII w., i utwory tegoż czasu, ile okres przejściowy. *Cyd* był grany w Anglji w r. 1638, a więc niewiele więcej, niż w rok po ukazaniu się w druku we Francji.

Nie wszystkie zasady przyjęto, gdzie niegdzie zwyciężyła wielka tradycja rodzima. Nie ulega jednak wątpliwości, że z Francji przyszła przewaga rozsądku nad uczuciem, dążność do przejrzystości stylu i wybredność w wysłowieniu, wreszcie upodobanie do satyry, bajki i do poezji dydaktycznej.

Skoro główną władzę nad poezją przyznano rozsądkowi, łatwo zrozumieć, że ustawicznie zastanawiano się nad jej teorją i problemami. Stąd też zazwyczaj utwory literackie poprzedzano rozprawami krytycznemi — bądźto o treści pozytywnej, bądź o negatywnej t. j. polemicznej. Pisano też nie pod wpływem natchnienia, które sprawia, że poeta uważa się nieraz za przedstawiciela wyższej siły, przemawiającej przez jego usta, i rości sobie odpowiednie do tego prawa, lecz po głębokim namyśle, starannie cyzelując i wygładzając.

Do pomówienia o tem, jak wpływy i teorje francuskie oddziałały na dramat, będzie dość sposobności poniżej. W poezji niedramatycznej objawiły się raczej w ogólnym duchu, w wyborze rodzajów, w stylu i w formie, niż w uzależnieniu twórczości od pewnych stałych reguł.

14. Poezja w służbie polityki. Na pierwszy plan wysunęła się tu satyra, wzorowana raczej na literaturze łacińskiej, niż na

jej nowożytnych naśladowcach. Ale zawdzięczała swój rozwój nietylko wpływom klasycznym, gdyż taką samą rolę odegrało polityczne roznamiętnienie. W dobie elżbietańskiej pisano dużo broszur polemicznych, ale poza religijną była to prawie wyłącznie polemika literacka. Przeważnie pozostawiano te gladjatorskie zapasy literackim głodomorom, którzy swe zjadliwe i często ordynarne inwektywy spieniężali na gorąco u skąpych księgarzy. Równocześnie Hall, Donne i Marston próbowali stworzyć satyrę na wzór starożytnej, ale w ich prymitywnych i szorstkich pod względem formy wierszach często słychać syk osobistej złości.

W dobie restauracji zeszły się z sobą dwie rzeczy — chęć dorównania Horacemu i Juwenalowi w rodzaju, wymagającym nie polotu i fantazji, lecz obserwacji i dowcipu, oraz niesłychane przejęcie się całego społeczeństwa duchem waśni partyjnej. Satyra stała się narzędziem agitacji, a ton osobisty pozostał. Najsławniejsze takie utwory Drydena nie są niczem więcej, jak zbiorem piekielnie złośliwie rysowanych sylwetek. Znany głównie z dziennikarskiej działalności Sir Roger Lestrange poodkrywał w postaciach *Hudibrasa* portrety przywódców purytańskich — o czem ani nie śniło się Butlerowi. Ale też najczęściej uderzano w osoby nie w imię osobistej antypatji, lecz w imię idei. Było to niewątpliwie pewne, choć niezupełne, uszlachetnienie osobistej satyry. Stąd też uprawiają ją i najwybitniejsi pisarze.

Wogóle poezja idzie w służbę polityki, spełniając rolę dzisiejszej prasy. Jak *Absalon i Architofel* miał wywołać wyrok, potępiający Shaftesbury'ego, tego torysa, który z urażonej ambicji i żądzy powrotu do władzy został najzagorzalszym z wigów, tak wcześniejszy utwór Drydena, *Annus mirabilis*, poemat epicki, a raczej historyczny, napisany był poto, aby spopularyzować niepotrzebnie rozpoczętą i źle prowadzoną wojnę, co więcej, aby spowodować uchwalenie na nią kredytów. Polityka wyziera z każdej nieledwie kartki książek, powstałych w tych czasach, dźwięczy w tyradach tragedyj i w komicznych dialogach, najgłośniej zaś odzywa się w prologach i epilogach do utworów scenicznych. A że antagonizmy partyjne są niezwykle ostre, więc i ton tych wycieczek bywa bardzo gwałtowny.

15. Satyra literacka. Lecz wróćmy jeszcze do satyry. Natura ciągnie wilka do lasu. Chociaż wprzęgnięci w rydwan polityki, poeci nie mogli długo wytrzymać bez polemiki literackiej. Wszakże po przeciwnej stronie były nie tylko zasady i dążenia, ale i człowiek, który w imię idei zwalczał ideę i ludzi, będących jej przedstawicielami. Wybiwszy swoich Żydów, zaczynano czubić się między sobą. Musiało na tem kończyć się zwłaszcza w cza-

sach, w których ocena utworu literackiego polegała nie tyle na wrażeniach estetycznych, ile na drobiazgowej analizie krytycznej. Tym sposobem polemika polityczna przeradzała się w literacką. Ton osobisty naturalnie pozostawał.

16. Dominujące stanowisko Drydena. Często nazywa się czasy Karola II i Jakóba II poprostu wiekiem Drydena — i nie bez słuszności. Potężna, charakterystyczna postać największego z angielskich pseudoklasyków maleje wprawdzie przy Miltonie, należącym do poprzedniego pokolenia, lecz przysłania sobą całe mrowie współczesnych literatów. Każdy z nich jest mniej lub więcej zależny od Drydena, równocześnie najwybitniejszego twórcy i najbystrzejszego krytyka. Nawet w wymierzonych przeciw niemu satyrach spotykamy się na każdym kroku z naśladowaniem jego stylu i z całemi wierszami, jemu skradzionemi — nie zawsze nawet w celu parodji.

ROZDZIAŁ XVI.

JOHN DRYDEN.

1. Studja. Osiedlenie się w stolicy. John Dryden (1631—1700) urodził się w Aldwinkle w hrabstwie Northampton jako syn wiejskiego szlachcica. Rodzina była przekonań purytańskich. Ukończywszy Westminster School w Londynie, John wstąpił do Trinity College w Cambridge, gdzie w r. 1654 uzyskał stopień bakalaureata. Nie wiemy, kiedy osiedlił się w stolicy, ale był tam już w r. 1658.

Życie jego i twórczość Noyes dzieli trafnie na trzy okresy. Pierwszy, podczas którego poeta pisał głównie dla sceny, sięga do r. 1681. Młodzieniec odziedziczył po ojcu kawałek ziemi, miał więc zapewnione skromne utrzymanie. Być może, iż nawet jakiś czas spędził na wsi. W każdym razie przybył do Londynu ze skrystalizowanym zamiarem poświęcenia się poezji.

2. Dryden zostaje torysem. Pierwszym większym utworem były Zwrotki heroiczne na zgon Cromwella *(Heroick Stanzas* — i t. d., pierwotny tytuł był inny). Forma (czterowiersz z przekładanym rymem) wskazuje na wpływ Davenanta. To epicedjum dla wielkiego męża prawdopodobnie zrodziło się ze szczerego uwielbienia. Wypomniano je Drydenowi w czasie, gdy dawno był torysem i służył piórem Stuartom, przedrukowano je mianowicie z dwoma innemi pod zbiorowym tytułem *Trzy poematy na zgon uzurpatora Oliwera Cromwella.*

Jak przyszło do tego, że poeta, który opłakiwał protektora i stawiał go za wzór potomnym, witał następnym utworem wracającego Karola II? Czy pochodziło to z nikczemnego oportunizmu? Nowsi krytycy są innego zdania. Dryden był literatem z powołania i marzył o spokojnem oddaniu się pracy. Zapewne więc zaszedł w jego usposobieniu taki zwrot, jaki nastąpił w całej opinji publicznej, spragnionej teraz powrotu starej dynastji i uregulowanych stosunków. Zdaje się, że pewną rolę odegrała także lektura Hobbesa.

3. Małżeństwo. Zresztą nowe znajomości w wielkim świecie londyńskim nie mogły pozostać bez wpływu. Dryden zaprzyjaźnił się z rodziną hrabiego Berkshire, którego synowie mieli literackie upodobania. Najbliżej żył z szóstym co do starszeństwa Sir Robertem Howard, późniejszym Krytesem swego *Szkicu o poezji dramatycznej*. W r. 1663 poślubił Elżbietę Howard, zostając jego szwagrem. Istnieją przypuszczenia, że związek ten nastąpił wśród okoliczności, przypominających małżeństwo Szekspira, i że bracia Elżbiety zmusili Drydena do jej zaślubienia. Bądź co bądź, stadło nie było szczęśliwe i dość prawdopodobnie brzmi czyniony poecie zarzut, że szukał pociechy w zakulisowych miłostkach. Ale to nie jest pewne, a listy jego dowodzą, że był dobrym ojcem.

4. „Annus mirabilis". Astraea redux, którą Dryden witał Karola II, napisana jest wierszem heroicznym, mającym stać się jego ulubioną formą. Tytuł jest aluzją do słów Owidjusza w opisie wieku żelaznego *terras Astraea reliquit*. Bogini sprawiedliwości wraca ze Stuartami. Poziom artystyczny może tu nieco niższy, niż w *Zwrotkach heroicznych*. Polaków zainteresować mogą wiersze, w których poeta, stwierdzając na wstępie, że na świecie zapanował pokój, wspomina o smutnej dla nas pamięci Karolu Gustawie. Porównywa go z nieznającą spoczynku falą morską i mówi, że wciąż jedną ręką zdobywał, drugą tracił, zionął krwią i zniszczeniem, póki osieroconemu swemu królestwu nie zostawił w spadku pokoju. — Innym panegirykiem uczcił Dryden koronację Karola II.

Większe znaczenie ma drugi poemat p. t. Annus mirabilis, przedstawiający dzieje r. 1666, pamiętnego w historji Anglji gigantycznemi zapasami morskiemi z Holandją i pożarem Londynu. Jak wspomniałem, utwór to tendencyjny i agitacyjny. Wojna z Holandją, jakkolwiek antagonizm handlowy był rzeczywiście silny, szła po linji interesów francuskich. Organizacja floty i jej zaopatrzenie były nędzne. Dowództwo statków powierzano młodej szlachcie, która po raz pierwszy była na morzu. Admirałami

byli słynny ks. Ruprecht z Palatynatu i jenerał Monk, obdarzony przez króla księstwem Albemarle. Śmiały się z niego stare wilki morskie, gdy komenderował „Na lewo zachodź". Lecz Anglicy walczyli dzielnie i ten pierwszy rok wojny przyniósł im nawet pewne powodzenia.

Poeta widocznie wziął sobie w opisach bitw morskich za cel odwrócić uwagę czytelnika od wszelkich błędów i niedomagań, a skoncentrować ją na bohaterstwie i wytrwałości rodaków. Nieprzyjaciela traktuje z sarkazmem — i osiąga doskonały efekt, gdy De Ruytera, cofającego się po czterodniowej nierozstrzygniętej walce, porównywa z Warronem, którego Rzymianie po bitwie pod Kannami uwieńczyli za to, że nie stracił otuchy. Naturalnie analogja jest z gruntu fałszywa.

Poemat zaczyna się niezbyt poetycznie — od kwestji wolności handlu morskiego. Łatwo domyślić się, że w tym wypadku Anglja była gorąco za nią i Dryden daje temu wyraz. Na opisach odbija się metafizyczny styl Cowley'a: Anglicy ścigają flotę nieprzyjacielską, wiozącą ze wschodu porcelanę i wonności. Idąc w ślad słodkiego zapachu, wnet dopadają uperfumowanej zdobyczy i zaczyna się walka. Dryden używa tu charakterystycznego dla epoki restauracji porównania:

> Ci walczą, jak mężowie, ci nakształt kochanków —
> Jedni utrzymać radzi, drudzy zdobyć pragną...

W równie zmysłowy ton uderza Dryden później w opisie pożogi, mówiąc, że wichry, jak sprytne kurtyzany, narazie przyduszają płomienie, aby je tem silniej rozniecić, a pożar przy każdym nowym ataku zostaje odparty odmową słabszą od poprzedniej. Kto zna życie i obyczaje restauracji, zrozumie, dlaczego właśnie takie obrazy nastręczały się poetom.

Pomysły, jakkolwiek wyszukane, odznaczają się czasem siłą i wyrazistością. Oto z Mostu Londyńskiego zstąpiły duchy zdrajców — których głowy były tam zatknięte — i tańczą pośród płomieni, nucąc słabym głosem melodje, godne sabatu czarownic...

Dużo jest żywiołu panegirycznego. Naturalnie Dryden pochlebia przedewszystkiem królowi i jego bratu, których zachowanie podczas żywiołowej klęski było naprawdę męskie i stanowcze. Modlitwa monarchy jest bardzo piękna. Natomiast w opisie zlokalizowania ognia przez zburzenie pewnej ilości domów i później w opisie jego wygaśnięcia poeta znów wpada w dziwactwo. *Annus mirabilis* kończy się wyrazami uwielbienia dla Karola II oraz przepowiednią przyszłego rozwoju stolicy, potęgi morskiej Anglji i — *last not least* — jej handlu światowego. Dryden okazał

się prawdziwym prorokiem, ale przypomina się tu komiczny poemat Thackeray'a, gdzie dowcipny autor woła, że widzi w natchnieniu synów Afryki, wstępujących na wyżyny sławy i sprzedających swoje słodycze na własny rachunek.

W krytycznej przedmowie Dryden zajmuje się teorją epiki, a także zapowiada, że w opisie walk morskich będzie opierał się na studjach nad ich techniką i używał właściwych terminów. Później miał zejść na drogę klasycznych uogólnień. Formą jest znów zwrotka czterowierszowa Davenanta.

5. Pierwsze dramaty. W pierwszym okresie Drydena przeważa, jak już powiedziałem, twórczość dramatyczna. Ruch teatralny tych czasów był bardzo ożywiony. Wprowadziwszy reformy techniczne w stylu francuskim, zaczęto równocześnie reformować sam dramat, łącząc tradycje ojczyste z obcemi formami. Że zaś były to czasy niepodzielnego panowania rozsądku, szukając nowych dróg, uzasadniano wszystko teoretycznie. Prologi i epilogi, nieodzowne za restauracji, pełne są uwag tego rodzaju, a w druku poprzedzano zwykle utwory dramatyczne prozaicznemi rozprawkami. Czynił to często i Dryden, możemy też dokładnie obserwować jego metody i poglądy estetyczne.

W r. 1663 wystawił komedję prozą p. t. Dziki kochanek *(The Wild Gallant)*, która, jak mówi Noyes, miała przy przestrzeganiu trzech jedności łączyć dżonsonowskie typy i salonowe dialogi w stylu Fletchera z hiszpańską intrygą. Ciekawszy od samej sztuki jest prolog. Poeta usprawiedliwia się, że mimo obiecującego tytułu za mało w sztuce wyuzdania. Dodaje swawolne porównanie o młodym człowieku, stawiającym pierwsze kroki na londyńskim bruku. Drugi utwór Rywalki *(The Rival-Ladies)* (1663 lub 1664) znów ma hiszpańską intrygę. Napisany jest wierszem białym, ale w paru scenach pojawiają się parzyste rymy na modłę francuską.

Rym zdobył sobie wnet prawo obywatelstwa na scenie angielskiej. Jednym z jego pierwszych pionierów był hr. Orrery, którego Dryden wysoko cenił i którego wpływowi uległ.

Wspólnie ze szwagrem, Sir Robertem Howard, pisze teraz „sztukę heroiczną“ Indjańska królowa *(The Indian Queen)*, a w r. 1664 lub 1665 wystawia związanego z nią treścią Indjańskiego cesarza *(The Indian Emperour)*. W dramacie tym Kortez i Pizarro występują razem jako zdobywcy Meksyku. Nastąpiły inne utwory w tym samym rodzaju. Treścią są bohaterskie czyny, spełniane z miłości lub dla sławy. Wogóle „tragedja heroiczna“ jest scenicznym odpowiednikiem poematu bohaterskiego. Technika zbliża się do francuskiej, tylko w myśl angielskiej tradycji

pojedynki, bitwy, a nawet tortury przedstawiane są na scenie. Bombast w wysłowieniu podkreślają rymy, a liczne porównania nadają stylowi charakter epicki. Dużo jest efektów wzrokowych, tok akcji zaś urozmaicają wplecione pieśni liryczne i tańce.

Największe powodzenie miało Zdobycie Granady *(The Conquest of Granada by the Spaniards)* (1670 lub 1671). Równocześnie pisał Dryden komedje i przerabiał dramaty Szekspira, dostosowując je — może i nie bez wyrzutów sumienia — do współczesnego gustu. Zaopatrywał też sztuki innych w prologi i epilogi, pisał prozaiczne wstępy do cudzych książek, wogóle brał żywy udział w życiu literackim. W r. 1668 został akcjonarjuszem jednej z trup teatralnych *(The King's Company)*, zobowiązując się dostarczać jej corocznie trzech dramatów, ale nie mógł dotrzymać umowy.

6. „**Szkic o poezji dramatycznej**“ *(Of Dramatick Poesie, an Essay)* wyszedł w tym samym roku. Może zająć bardziej od wszystkich sztuk Drydena.

Czterej przyjaciele, Eugenjusz, Krytes, Lisidejus i Neander, w których łatwo rozpoznać lorda Buckhurst, Sir Roberta Howard, Sir Karola Sedley i autora, wybierają się łodzią wdół biegu Tamizy, aby posłuchać odgłosów bitwy morskiej z Holendrami, a stwierdziwszy, że huk dział oddala się, a więc bój przybrał zapewne obrót korzystny dla floty angielskiej, rozpoczynają dysputę literacką na temat popularny w XVII w., mianowicie na temat wartości piśmiennictwa nowszego w porównaniu ze starożytnem. Ograniczają go do poezji dramatycznej i schodzą na jej żywotne zagadnienia.

Dryden nie jest oryginalny i przyznaje się otwarcie, że korzysta zarówno z klasycznych autorów, jak z Corneille'a i z całego szeregu francuskich krytyków. Ale nie reprodukuje ich niewolniczo, owszem, roztrząsa ich poglądy i niejedno odrzuca, a przytem czyni dużo własnych dodatków. Oświadcza się za wyższością dramatu nowożytnego, a w szczególności angielskiego, który przenosi nad francuski. Sławi Szekspira, zarzucając mu jednak nierówność. Jego zdaniem autor *Hamleta* w tragicznych ustępach czasem wpada w przesadę, w komicznych w niesmaczne igraszki wyrazów. Mimo to Dryden mówi, że Szekspir

„...rysował nie pracowicie, lecz szczęśliwie; gdy jakąś rzecz przedstawia, nie tylko widzi się ją, lecz, co więcej, czuje. Ci, którzy go oskarżają o brak uczoności, oddają mu tem większą pochwałę; był uczony z natury, nie potrzebował okularów, by czytać w jej księdze, patrzył w siebie samego i tam ją znajdował“.

Po Szekspirze idą Jonson i Fletcher. Dryden doskonale rozróżnia typy i charaktery, przeciwstawiając postaciom Jonsona, jako klasyczny przykład charakteru, Falstaffa, będącego „mieszaniną humorów“, t. j. obrazem, wzorowanym nie na jednym, lecz na różnych ludziach. Oddaje cześć uczoności Bena i stwierdza, że ten wprawdzie zapożyczał się u klasyków, ale

„...popełniał swe rabunki tak otwarcie, że widać nie obawiał się żadnego sądu. Wkraczał w kraje autorów, jak monarcha, a co u innych byłoby kradzieżą, u niego jest podbojem“.

W tym poglądzie przebija się pseudoklasyczne *credo* Drydena. Porównywa on dalej Szekspira jako ojca angielskiego dramatu z Homerem, Jonsona z Wergilim, wzorem twórczej pracowitości. Wspomina, że Ben rzadko maluje miłość, bo to nie zgadzało się z jego ponurem usposobieniem. Dodaje, że Jonsona podziwia, Szekspira kocha; Fletchera chwali za styl poetycki i za język.

W technice dramatycznej przyznaje wyższość Francuzom. Stwierdza jednak, że w dawniejszych czasach i oni byli swobodniejsi, doradza więc umiarkowanie. Sam Corneille pierwotnie nie przyjmował jedności miejsca, o której Arystoteles i Horacy wcale nie wspominają, a dopiero na starość zrobił się skrupulatniejszy. Dryden jest zdania, że wystarczy akcję zamknąć w obrębie jednego miasta. Jedność czasu jest postulatem słusznym, ale i tej wystarczy trzymać się w przybliżeniu. Co do jedności akcji zaś, to Francuzi przesadzają — lub sami odstępują od głoszonej zasady. Angielska tradycja łączenia z akcją główną pobocznej ma rację bytu, byleby związek był ścisły. „Niech tylko“, mówi Neander, „akcja podrzędna postępuje naprzód dzięki ruchowi głównej“. Ilustruje to porównaniem z przedkopernikowskiej astronomji. Tak samo planety, choć posiadają własny ruch, wirują razem z *primum mobile*, w którem są zawarte. Niech tylko nie będzie dwóch akcyj równorzędnych, bo „równorzędność w dramacie jest tak niebezpieczna, jak w państwie“.

Najbardziej chwali Dryden Francuzów za *liaison de scènes* t. j. za dążność, aby scena nie pozostawała pusta, lecz kolejno zjawiały się na niej osoby, a ich wchodzenie i wychodzenie było dostatecznie umotywowane. Rzeczywiście system francuski, powstały na tle jedności miejsca, stanowił w stosunku do sceny elżbietańskiej postęp. Ale i tu było dość dużo przesady.

Najobszerniej i z największym zapałem jednak bronił Dryden rymu w dramacie. Przemawiał naturalnie *pro domo*, lecz

sam z latami miał dojść do odmiennego zapatrywania. Bardzo trafnie mówi Taine, zwracając wszędzie uwagę na pierwiastek rasy, że różne narody różnie reagują na rym. Dla Anglików oznacza on zbyt wielkie oddalenie się od rzeczywistości, dla Francuzów jest tylko konwencjonalną ozdobą.

7. Róże i ciernie powodzenia. W r. 1670 Dryden został po Sir Williamie Davenant poetą laureatem. Do tej godności była przywiązana roczna pensja 200 £. Wkrótce dodano mu jeszcze 100 £. Wiadomo jednak, że ze skarbca Karola II niełatwo było coś wydostać.

Olbrzymie powodzenie sceniczne *Zdobycia Granady* nie wszystkim przysłoniło śmieszności dramatu heroicznego. W roku 1671 grano w jednym z londyńskich teatrów sztukę p. t. Próba *(The Rehearsal)*, wymierzoną przeciw temu rodzajowi i jego głównemu przedstawicielowi. Autorami byli Jerzy Viliers, ks. Buckingham i kilku literatów.

Główną postacią jest poeta Bayes, którego samo nazwisko wskazuje palcem na Drydena, gdyż jest aluzją do wawrzynów *(bays)* laureata. Zresztą aktor, grający tę rolę, naśladował Drydena maską i ruchami, a także stękającą deklamacją. Bayes zaprasza dwóch znajomych na próbę swej sztuki, złożonej w znacznej części ze sparodjowanych lub groteskowo zestawionych cytatów ze *Zdobycia Granady* i innych dramatów Drydena. Liczne słabe strony poety i tragedji heroicznej pochwycono doskonale i, choć Sheridan napisał później lepszą rzecz w tym rodzaju, *Próba* pozostanie na zawsze dobrym okazem złośliwej burleski scenicznej.

8. „Ambojna". Londyn śmiał się przez czas jakiś, ale satyryczny atak nie zabił ani popularności Drydena, ani nawet dramatu heroicznego. I sam poeta, zdaje się, nie bardzo wziął sobie sprawę do serca. Czasem tylko rzucał pod adresem swych przeciwników zatrute strzały w prologach i epilogach. Lecz narazie pisał przeważnie komedje. W r. 1672 wystawił najgorszą ze swych sztuk, aktualną bombę p. t. Ambojna czyli Okrucieństwa Holendrów względem angielskich kupców *(Amboyna or the Cruelties of the Dutch to the English Merchants)*. Tytuł mówi sam za siebie. W prologu i epilogu, opartych na własnej dawniejszej satyrze przeciw Niderlandczykom, poeta dał wyraz swej antypatji do nich, gdyż Anglja znów była z nimi w wojnie, tym razem jako sojuszniczka Francji. Do tego faktu odnosi się wyszukany zwrot epilogu, że „tylko dotknięcie dwóch królów może uleczyć ten wrzód", jakim wedle Drydena są przedsiębiorczy konkurenci Anglików. Ma on na myśli starą wiarę, iż król an-

gielski leczy dotknięciem skrofuły (por. *Makbet*, IV, 3). Kończy wspomnieniem Katona i okrzykiem: Niech żyje Cezar (Karol II), a Kartagina niech zostanie podbita!

Być może, że to pod wpływem tego wiersza Shaftesbury wołał w parlamencie: „*Delenda est Carthago*“.

9. Polemika z Settlem. „Aurengzeb“. W następnym roku znacznie młodszy od Drydena poeta Elkanah Settle pozazdrościł mu powodzenia dramatu heroicznego i wystawił Cesarzową marokańską *(The Empress of Morocco)*. Ramotę tę grali naprzód amatorowie na dworze, później oklaskiwano ją gorąco w teatrach, wreszcie ukazała się w ozdobnem ilustrowanem wydaniu. Dryden nie wytrzymał i wraz z dwoma innymi dramaturgami ogłosił broszurę, rzekomo krytyczną, a w gruncie rzeczy będącą złośliwym paszkwilem na sztukę Settle'a. Trafnie mówi Walter Scott:

„Wedle Drydena, jak się zdaje, główna różnica między jego dramatami heroicznemi a *Cesarzową Marokańską* jest ta, że pierwsze mają sens, mocno wyglądający na nonsens, a druga jest jednym wielkim nonsensem, mającym pozory sensu.“

Naturalnie Settle nie pozostał dłużnym odpowiedzi. Być może, iż ta sprawa spowodowała powrót Drydena do dramatu heroicznego w Aureng-Zebie (1675), opartym na *Mitrydacie* Racine'a. Nowy wzór czyni sztukę nieco odmienną od dawniejszych. Lecz niełatwo było odzwyczaić się od nabytej manjery. Dramat mimo starannie obmyślonej akcji jest słaby, deklamacje — zarówno sentymentalne, jak heroiczne, nużą. Nienaturalnym pomysłem jest, że jedną kobietę kocha aż czterech mężczyzn, z tego dwóch starców, mocno nieprawdopodobnie wygląda nawrócenie zbrodniarza Morata. Widać jednak pewną dążność do naturalności, wynikłą ze studjów nad arcydziełami literatury ojczystej. Prolog zawiera nawet zapowiedź dalszej ewolucji. Poeta mówi, że zaczyna mieć dosyć „długo miłowanej kochanki, rymu“ i że mimo całej jego dumy „pierś drży mu tajnym dreszczem wstydu na święte imię Szekspira“.

10. „Miłość nade wszystko“. Owocem refleksyj, jakie się tu przebijają, był najlepszy stanowczo utwór dramatyczny Drydena, Miłość nade wszystko czyli Świat dobrze stracony *(All for Love, or, the World well Lost)* (druk. 1678), osnuty na temacie *Antonjusza i Kleopatry*. Naturalnie poeta musiał wyzyskać te motywy, jakie odrzucił zupełnie lub zużytkował tylko ubocznie jego wielki poprzednik. Uczynił Wentydjusza pełnym poświęcenia przyjacielem pobitego triumwira i przedstawicielem myśli politycznej, która napróżno walczy z miłością, ubezwładniającą

i odbierającą zdolność do czynu. Ta druga jednak musi zwyciężyć. Zresztą i sam poeta jest po jej stronie. Przejął się nie tylko Szekspirem, lecz i Racinem, u tego zaś zwykle nie honor, jak u Corneille'a, ale namiętność jest główną sprężyną ludzkich postępków. Ironja drugiego tytułu tragedji jest tylko pozorna, wedle Drydena w gruncie rzeczy nie można było lepiej stracić świata. Stwierdza to prof. Dyboski w swym wstępie do szekspirowskiego *Antonjusza i Kleopatry*.

Prolog zawiera krótką charakterystykę osób. Otóż bohater wedle niego „dużo płacze, mało walczy, lecz ma bardzo dobre serce". Dalej mówi poeta o żonie i kochance. Pierwsza jest poczciwa, druga wierna. Bo i Oktawja występuje w dramacie, chociaż ten naturalnie zaczyna się już po bitwie pod Akcjum i francuskim zwyczajem przedstawia tylko katastrofę. Jedną z najefektowniejszych scen jest spotkanie żony z kochanką, ale więcej poetyckich piękności ma sławny dialog triumwira z Wentydjuszem. Wogóle dużo tu poezji, do czego przyczynia się użycie wiersza białego. Są bardzo wyraźne pożyczki z Szekspira. Całość można uważać za najszczęśliwszą próbę połączenia techniki francuskiej z charakterystyką szekspirowską i uświęconą przez tradycję formą angielskiego dramatu.

II. Przeróbki. Niestety Dryden, do którego możnaby zastosować słowa łacińskiego poety *Video meliora proboque, Deteriora sequor*, nie przestał znęcać się nad dziełami Szekspira i wkrótce po tej sztuce, zapewne w r. 1678, wystawił przeróbkę *Troilusa i Kressydy*. Z niefortunną rycerskością zastąpił zdradę bohaterki fatalnem nieporozumieniem — i stąd drugi tytuł: Prawda zbyt późno odkryta *(Truth Found too Late)*. Poczynił i szereg drobniejszych zmian. Prolog wypowiada sam duch Szekspira. Spotykamy tu sławne słowa:

> Ja, nieuk bez ćwiczenia, w barbarzyńskiej dobie
> Miast odziedziczyć scenę, stworzyłem ją sobie.
> Jeślim nie czerpał z bogactw Romy i Hellady,
> To przez to, żem miał własne, bogatsze pokłady.

Wiemy dziś, że Szekspir nie stworzył swej sceny. Natomiast, stwierdziwszy, że zupełna jego niezależność od starożytnych to przesada, możemy zgodzić się z treścią drugiego dwuwiersza, w którym Dryden w poetyckiej formie powtarza sławne zdanie ze *Szkicu o poezji dramatycznej* i spotyka się z pochwalnym wierszem Jonsona z pierwszego *Folio*.

W szale przerabiania targnięto się i na Sofoklesa. Dryden razem z Natanielem Lee opracowali dla sceny angielskiej Edypa króla, dodając akcję podrzędną i dużo nowych okropności. Prze-

róbka ta wedle słusznych słów Langa „wydałaby się Sofoklesowi dziełem Lestrygonów“ (ludożerców z Oddysei) „czy im podobnych egzotycznych barbarzyńców“.

Fatalnie przysłużył się Dryden i Miltonowi w operze Stan niewinności i upadek człowieka *(The State of Innocence and Fall of Man)*. Tradycja, że ślepy wieszcz na jego prośbę, by zgodził się na dokonanie na swych wierszach tej przykrej operacji, dał mu rzeczywiście w formie wzgardliwej przyzwolenie, nie jest stwierdzona faktami.

12. Zajście z Rochesterem. W tym czasie spotkała poetę przykra przygoda, rzucająca jaskrawe światło na niską kulturę społeczeństwa angielskiego, a nawet jego sfer najwyższych, za restauracji. Cieszył się niegdyś względami lorda Rochester, później jednak ten magnat, rozwiązły i przewrotny, ale niepozbawiony talentu literackiego i literackich upodobań, został protektorem jego rywala Settle'a i stosunki się oziębiły. Doszło wreszcie do tego, że Rochester, podejrzewając Drydena — zdaje się bezpodstawnie — o udział w autorstwie pewnej broszury, wymierzonej głównie przeciw sobie, najął drabów, którzy obili poetę, gdy wracał z kawiarni do domu. Sprawców nie wyśledzono, a sam fakt zamiast oburzenia wywołał przeważnie tylko humorystyczne komentarze.

13. „Hiszpański mnich“. W r. 1680 lub 1681 grano Hiszpańskiego mnicha *(The Spanish Fryer)*, tragikomedję Drydena. Mamy tu dwie akcje, a podrzędna, wybijająca się na pierwszy plan, odznacza się niesłychaną nieprzyzwoitością. Lecz sama tytułowa postać jest może najlepszą, jaką poeta wogóle stworzył. Do powodzenia sztuki przyczyniła się i antykatolicka tendencja, która w czasie, gdy wszystkie głowy nabite były potwornemi „rewelacjami“ Oatesa przeciw jezuitom, znalazła żywy oddźwięk w społeczeństwie. *Mnich* długo utrzymywał się na scenie.

Prolog zawiera ciekawe zwroty satyryczne. Dryden zestawia Anglików z innemi narodami. Holendrzy znają tylko te występki, które u nich krzewiły się już przed stu laty. Hiszpan trwa w ojcowskiej gnuśności. Tylko Francuzi i Anglicy zmieniają się wciąż, lecz pierwsi na lepsze, drudzy na gorsze. Francuzi wzięli się do starego rzemiosła angielskiego, do robienia podbojów, Anglicy do francuskiego, do tańca i śpiewu, i jeszcze dojdzie do tego, że, jak ich ojcowie — naturalnie Edward III i Henryk V — dla zmiany powietrza wybierali się do Francji, tak sąsiedzi z za Kanału spróbują ich powietrza.

14. „Absalon i Architofel". Geneza. W r. 1680 napisał poeta swą sławną satyrę polityczną, Absalon i Architofel *(Absalom and Architophel)*. Wziął się do niej wedle wiarogodnych źródeł na życzenie króla, wystąpił więc jako zdeklarowany torys. Powstanie tego pierwszego utworu z nowego rodzaju rozpoczyna drugi okres Drydena.

Antoni Ashley Cooper, hr. Shaftesbury, niegdyś głowa „ministerjum intrygi" — zwanego tak nie tylko z tego powodu, że pierwsze litery nazwisk ministrów tworzyły wyraz *cabal*, — utraciwszy w r. 1673 urząd, przeszedł w szeregi wigów i rozpoczął gwałtowną walkę z rządem. Podniecał fanatyzm protestancki za czasów Oatesa, przeprowadził w parlamencie wbrew woli króla słynną ustawę *Habeas corpus*, która stała się w Anglji gwarancją swobody osobistej, co więcej, przeforsował w Izbie niższej akt, wykluczający brata królewskiego, Jakóba ks. Yorku jako katolika od korony. Narzędziem matactw Shaftesbury'ego stał się ks. Monmouth, syn Karola II i Lucy Walters, żarliwy protestant, cieszący się wielką popularnością. Podawano sobie z ust do ust, że król niegdyś w Hadze zaślubił tajemnie jego matkę i istnieją dowodzące tego dokumenty. Zdawało się, że wigowie osiągną wszystkie swe zamysły, a gdyby król upierał się przy prawach brata, może wybuchnąć wojna domowa. Lecz rachuby zawiodły. „Bill wykluczający" przepadł w Izbie lordów dzięki powstaniu trzeciego stronnictwa, zajmującego stanowisko pośrednie, a Shaftesbury stanął przed sądem pod zarzutem zdrady głównej. W tej sytuacji miał Dryden przemówić do opinji publicznej.

15. Treść. Pomysł jego satyry nie jest oryginalny. Nadto brak jej jakiejkolwiek akcji. Postanowiwszy stosunki angielskie przedstawić w szacie biblijnej, więc nazwać Karola II Dawidem, z którym go nieraz porównywano, Monmoutha wprowadzić jako buntowniczego Absalona, a Shaftesbury'ego jako jego niegodziwego doradcę Architofela, Dryden naprzód zręcznie radzi sobie z drażliwą kwestją urodzenia księcia. Oto zaznacza, że poemat dzieje się za czasów, w których istniała poligamja i prócz żon można było mieć nałożnice. Dawid miał kilku synów z kilku niewolnic. Najpiękniejszym z nich i najdzielniejszym był Absalon.

I tu zaczyna się szereg sylwetek, kreślonych po mistrzowsku. Rzecz charakterystyczna, że poeta, który dostarczył scenie blisko 30 sztuk, nie posługiwał się metodą dramatyczną, gdyż zamiast ukazać owe postaci działającemi, opowiada od siebie o ich wadach i zaletach. Ale też Dryden nie był dramaturgiem i tylko stosunki skierowały były jego twórczość na nieodpowiedni teren.

Oszczędza Monmoutha, którego Karol gorąco kochał i z którym on sam pozostawał w pewnych stosunkach. Wplata też pochlebny zwrot na cześć żony księcia. Całą pogardę i sarkazm chowa dla Shaftesbury'ego i innych przewódców wigów. To samo widać z długiej rozmowy między Absalonem i Architofelem, w której młodzieniec, pełen szlachetnych popędów, ulega sofistyce swego złego ducha, umiejącego właśnie te popędy wyzyskać dla swoich celów. Z sylwetek najlepiej wypadł Zimri-Buckingham. Samo imię biblijne jest już aluzją do pewnej skandalicznej, a nawet zbrodniczej historji z życia księcia. Dryden odpłaca mu się z nawiązką za *Próbę*, a zdając sobie sprawę, że „śmiech ludzki jest straszliwą bronią", raczej ośmiesza, niż piętnuje. Mówi o Zimrim:

> On sztukę marnotrawstwa posiadł, jak nikt drugi,
> I zawsze wynagradzał wszystko — prócz zasługi.

W charakterystyce tej odkryto pożyczki z Juwenala i Horacego. Należy dodać, że wiersze, nazywające Zimrego z powodu jego zmiennego usposobienia „skrótem całej ludzkości" *(all mankind's epitome)* są reminiscencją z *Antonjusza i Kleopatry* (I, 4). Mimo to wszystko krytycy uważają sylwetkę Buckinghama za arcydzieło, a znawcy historji i obyczajów restauracji przyznają, że była trafna i sprawiedliwa.

W sylwetce Korego t. j. Oatesa, która nieco traci na porównaniu z ustępem o Zimrim, poeta wybornie wyzyskał, jak i u Shaftesbury'ego, zewnętrzny wygląd człowieka. Mówi, że stawia Koremu olbrzymi miedziany pomnik, który będzie tak widny, jak ów biblijny wąż, zrobiony z jego własnego metalu *(brass* = bronz, mosiądz — jest symbolem bezczelności, *red brass*=miedź). W innem miejscu wspomina o „spisku papieżników", stwierdzając, że „na dnie było coś prawdy", ale przyprawiono ją kłamstwem i „z niem zgotowano dla uciechy głupców, a konfuzji mądrych". Nowocześni badacze tego okresu dziejów angielskich są mniej więcej tego samego zdania.

Po postaciach ujemnych przychodzi kolej na dodatnie t. j. na zwolenników Dawida. Ta część jest naturalnie bledsza. Poemat kończy się mową króla, który powagą swą, stanowczością i łagodnością ucisza burzę. Całość zawiera dużo pochlebstw dla Karola i Jakóba, a Dryden w całym szeregu miejsc daje upust swej antypatji do duchowieństwa.

16. „Medal". Satyra nie osiągnęła politycznego celu. Ława przysięgłych, złożona z samych wigów, odrzuciła *a limine* oskarżenie przeciw Shaftesbury'emu, a jego zwolennicy wybili na

cześć przywódcy medal, który dał Drydenowi sposobność do napisania drugiego poematu w tym samym rodzaju. Medal ma od *Absalona i Architofela* więcej sarkazmu, a mniej subtelności. Warto wspomnieć, że poeta mówi o „polskim medalu“, a zwolenników Shaftesbury'ego nazywa *Polanders*. Poszło to stąd, że torysi kpili sobie z ambitnego wodza przeciwnego stronnictwa, mówiąc, że kandyduje na króla polskiego po Michale Korybucie. Naturalnie ostrze dowcipu stanowiła wchodząca już niestety w przysłowie polska anarchja. W tej drugiej politycznej satyrze Drydena najefektowniejszym ustępem są ironiczne pochwały wszechwładzy „nieomylnego“ ludu.

Oba poematy wyszły bezimiennie, ale autorstwo było publiczną tajemnicą. Pojawiły się odpowiedzi, dwie najważniejsze w formie wierszowanej. Autorem jednej był Settle, który niezręcznie nicował temat Drydena, czyniąc Absalonem księcia Yorku. Drugą napisał Shadwell. Ten zarówno ordynarnie, jak niedowcipnie napadł na dawnego przyjaciela, nazywając go stale Bayesem.

17. „Mac Flecknoe“. Dryden przerzucił się teraz do satyry literackiej i rozprawił się z Shadwellem w poemacie Mac Flecknoe (1682). Lichy poeta, Irlandczyk z pochodzenia — i stąd *Mac* w tytule, — Ryszard Flecknoe, zmarł był właśnie. Otóż Dryden przedstawia go, oddającego Shadwellowi królestwo niedorzeczności. Jak Hannibal przed ołtarzem zaprzysiągł ojcu dozgonną nienawiść Rzymu, tak Shadwell zaprzysiągł — i święcie dotrzyma, — że póki życia, wytrwa w głupocie, a walcząc w obronie praw ojca i królestwa, nie zawrze nigdy pokoju z rozumem, ani zawieszenia broni z sensem. Cała scena odbywa się w podmiejskim teatrze, który był równocześnie szkołą dramatyczną. Wpadłszy w natchnienie satyryczne, Dryden rąbie na prawo i na lewo, drwi sobie z elżbietańskich autorów (Dekkera, Heywooda i Shirley'a), których zapewne nie czytał, dawnego swego wydawcę, z którym się pokłócił, czyni „kapitanem gwardji“, parodjuje z niesłychaną werwą Cowley'a i Davenanta, a nawet ośmiesza własną młodocianą twórczość dramatyczną. *Mac Flecknoe* ma z jego utworów może największe prawo do nieśmiertelności.

W drugiej części, którą Nahum Tate dodał do *Absalona i Architofela*, Dryden jest autorem sylwetek Oga i Doega. Łatwo w tej parze rozpoznać Shadwella i Settle'a. Zapewne poeta poprawił i resztę tekstu.

18. „Religio laici“. Wszedłszy raz w wir walki politycznej, nie mógł pozostać obojętnym na kwestje religijne, będące jej podkładem. Zresztą poważniał z wiekiem i zaczynał już nie bez

wyrzutów sumienia spoglądać na gorszące wybryki swej dotychczasowej twórczości. Księży wszelkiego rodzaju nie cierpiał i nie chciał pośrednictwa między sobą a Bogiem. Lecz zainteresował się teologją, czytał i rozmyślał, a pod koniec r. 1682 sprawił publiczności niespodziankę i wydał poemat Religio laici.

Naśladując, jak mówi, styl *Listów* Horacego, przedstawia główne dogmaty anglikańskiego Kościoła, przytem zaś uzasadnia je lub czyni pewne zastrzeżenia. Polemizuje na dwie strony — z katolikami i ze skrajnymi protestantami. W gruncie rzeczy jest indyferentem, który rozumowo doszedł do przeświadczenia, że religja jest potrzebna, a z istniejących wyznań wybiera wyznanie głowy państwa. Że Karol II był katolikiem, o tem najwidoczniej wtedy nie wiedział. W rozumowaniach swych nigdzie prawie nie dochodzi do ostatecznych konkluzyj i pewne kwestje pozostawia nierozstrzygnięte.

19. Przekłady i drobne pisma krytyczne tych czasów. Zaniechawszy twórczości dramatycznej, poeta, któremu za literacko-polityczne zasługi nadano posadę w portowym urzędzie cłowym, ale pensję rzadko płacono, musiał szukać nowych źródeł zarobku. Wziął się do tłumaczeń i ogłaszał je w zbiorowych wydawnictwach, zawierających także jego własne i cudze utwory oryginalne. Tłumaczył niektóre z *Heroid* i *Ód* Horacego — gładko, ale bardzo swobodnie. Często lokalizował szczegóły. Tak np. w słynnej epodzie Horacego u Drydena chwalcą wsi jest nie lichwiarz Alfjus, lecz Morecraft, znany nam ze *Wzgardliwej lady* Fletchera. I forma często bywa daleka od oryginalnej. Tak np. 29 oda księgi III pojawia się, przybrana w szatę wiersza, zwanego pindaryckim, który wprowadził Cowley, a który potem tyle krwi zepsuł Addisonowi. Przeważa tu rytm jambiczny, poszczególne wiersze mają różną ilość zgłosek, a porządek rymów jest dowolny.

Do przekładów Dryden dodaje ciekawe wstępy krytyczne. Usprawiedliwia się z nieprzyzwoitości pewnego ustępu Lukrecjusza, zaznaczając, że jest przeciwnikiem wszelkiego łagodzenia. Widać jednak, że go te rzeczy pociągały. Wszakże nie tłumaczył całego poematu Lukrecjusza. Czemuż więc wybrał między innemi i księgę o miłości? Wyznaje, że podobała mu się jako „najprawdziwszy i najbardziej filozoficzny obraz i choroby i lekarstwa“. Przełożył też pierwszą księgę *Ars amandi*.

W tej samej przedmowie — do *Sylvae* (1685), które mieszczą także łaciński panegiryk, napisany przez Karola, najstarszego syna poety — znajdujemy zdanie Drydena o *Raju utraconym*. Nazywa poemat podziwu godnym, zwracając jednak uwagę na nie-

równości. Milton wedle niego czasem „dłużej, niż przez sto wierszy czołga się po ziemi. Dość przyznać mu doskonałość. Co nadto jest — to bałwochwalstwo".

20. „Threnodia Augustalis". Wielkie satyry pisane były wierszem heroicznym, który przeważa i w tłumaczeniach. W poemacie na śmierć Karola II p. t. Threnodia Augustalis pojawia się wiersz pindarycki. Treść musi miejscami wydać się niesmaczną, bo trudno tu choć na chwilę zapomnieć, kogo Dryden sławi. Jest dużo pochwał i dla jeszcze mniej sympatycznego następcy. Ale poeta dowiódł wielkiej dojrzałości sądu, wynosząc pod niebiosa głównie dwie zalety Karola, łagodność i cierpliwość. Obie nie ulegają wątpliwości. Wszakże zasiadłszy na tronie po długiej tułaczce, król puścił w niepamięć tragiczną śmierć ojca i tylko dwóch ludzi wyjął z ogólnej amnestji, a najlepszym dowodem jego cierpliwości są dni jego śmiertelnej choroby. Mimo, że wciąż puszczano mu krew, przykładano do głowy rozpalone żelazo i przemocą sypano do ust proszek z ludzkich czaszek, przepraszał jeszcze otoczenie, że za długo umiera.

Szóste przedstawienie opery Drydena Albion i Albanjus, sławiącej Karola i Jakóba, a oddanej po śmierci pierwszego na scenę z pewnemi zmianami, przerwała wieść o wybuchu rokoszu Monmoutha. Ważniejszym utworem z tego czasu jest wiersz, poświęcony wspomnieniom poetki Anny Killigrew *(To the Pious Memory of Mrs. Anne Killigrew)*, gdyż Dryden wplata tu ustęp, w którym potępia własną i współczesną twórczość dramatyczną za jej zmysłowe wyuzdanie.

21. Przejście na katolicyzm. Zdaje się, że umysł Drydena musiał być zaprzątnięty rozmyślaniami nad własnem życiem, oglądanem przez pryzmat etyki religijnej. Poeta przeszedł na katolicyzm i posądzano go, że zrobił to dla interesu, gdyż na tron wstąpił właśnie Jakób II, który nie tylko otwarcie przyznał się do swej wiary, ale i usilnie mniej lub więcej godziwemi sposobami jednał prozelitów. Nowsi krytycy rozstrzygają tę kwestję na korzyść Drydena. Dogmaty były dla niego rzeczą podrzędną. Przejęty zasadami Hobbesa, szanował przedewszystkiem autorytet panującego. Wszedłszy zaś w labirynt dociekań teologicznych, błąkał się po nim, napróżno szukając wyjścia, aż stała się dla niego nicią Arjadny nieomylność papieża i kilkunastowiekowa tradycja Kościoła rzymskiego. Na ołtarzu nowej wiary złożył później dobrobyt materjalny i zaszczytne stanowisko laureata, ale już jej nie odstąpił. Że przyjmując ją, działał z przekonania, świadczy szczery i podniosły ton szeregu ustępów nowego poematu religijnego Łania i Pantera, najdłuższego z ory-

ginalnych niedramatycznych utworów Drydena, który łączy tu żywioły satyryczne i dydaktyczne.

22. „Łania i Pantera". Alegorja była wybrana nieszczęśliwie i niekiedy zasługuje na miano niedorzecznej. Biała Łania — to Kościół rzymski, Pantera, „najszlachetniejsze po niej i najpiękniejsze zwierzę" przedstawia anglikański. Za dobra byłaby na drapieżnicę, gdyby tylko dało się usunąć plamy (centki), które ma z urodzenia. Poeta zdawał sobie sprawę ze słabości pomysłu, gdyż na początku trzeciej części usprawiedliwia się przykładem Ezopa i Spensera, ale trudno nie zganić np. momentu, gdy Łania, dotknięta zarzutem ateizmu — który anglikański pisarz Stillingfleet zrobił był katolickim prozelitom z czasu Jakóba II — powściąga swój gniew i, choć zna moc swego miecza, chowa go do pochwy, niesplamiony krwią przeciwnika. Ma to znaczyć, że Dryden znosi napaści z chrześcijańską pokorą i nie będzie mścił się pismami polemicznemi. Mimo to trudno powiedzieć, że w poemacie niema żywiołu polemicznego.

Treść jest uboga. Naprzód spotykamy się z szeregiem sylwetek zwierzęcych, oznaczających różne wyznania. Między innemi Lis przedstawia arjan. Poeta mówi do niego:

Po polskich równiach bujaj, pozbawiony nory.

Ma zapewne na myśli wydalenie tej sekty z Polski (1658). Wilkiem są prezbiterjanie i Łania oskarża Panterę, że żyje z nim w cudzołóstwie.

Wszystkie zwierzęta schodzą się nad wodą, bo Lew t. j. Jakób II ogłosił pokój królewski. To też po raz pierwszy i Łania może swobodnie ugasić pragnienie. Teraz dopiero widzą jej nieprzyjaciele, że kłamali ci, co przedstawiali ją jako dziesięciogłową bestję. Napiwszy się, Pantera i Łania idą razem, dysputując podrodze. Rozmowa nie kończy się, gdy druga dochodzi do swej „samotnej celi". Zaprasza bowiem do niej towarzyszkę, przyjmuje ją skromnym (postnym) posiłkiem i wymiana myśli zaczyna się na nowo. W pewnym momencie zdaje się, że Pantera da się nawrócić, ale „chwila łaski" mija i Łania traci nadzieję. Przeciwniczki opowiadają sobie dwie bajki. Pierwsza daje wyraz poglądowi umiarkowanego Drydena, że gwałtowne środki nie ugruntują katolicyzmu w Anglji, lecz jeszcze pogorszą położenie jego wyznawców, a ustęp o krótkotrwałym powrocie ciepła na początku zimy, z którego jaskółki nie skorzystały, aby odlecieć, wydaje się proroczym. Dryden zlekka atakuje i fanatyzm jezuitów, którego nawet sam papież nie aprobował. Aby nie zrazić katolików pesymizmem, każe tę bajkę opowiadać

Panterze. Bajka Łani mówi o gołębiach, wyjątkowo posiadających żółć. Z zazdrości do drobiu, sprzymierzyły się one przeciw niemu z kanią. Gospodarz oznacza Jakóba II, z którego edyktem tolerancyjnym poemat równocześnie się ukazał. Pantera wysłuchała bajki, pod koniec zmuszała się do ostentacyjnego ziewania i, nie odpowiadając, zasnęła. Zapadła w sen i Łania, aniołowie zaś czuwali nad jej łożem.

Teologiczne wywody tego przydługiego utworu są nużące, polemiczne ustępy wymagają od czytelnika gruntownej znajomości życia politycznego i sporów religijnych za ostatniego ze Stuartów. Ale jedne i drugie są miejscami zajmujące, przemawia tu bowiem człowiek wysokiej inteligencji, a choć należący do jednej ze zwalczających się partyj, przecież mniej fanatycznie usposobiony od ogółu jednej i drugiej. Zasługuje np. na uwagę dyskusja nad stosunkiem *Pisma św.* do tradycji kościelnej. Dryden broni naturalnie tradycji, operując zręcznie argumentem, że *Biblję* może każdy tłumaczyć, jak mu dogodnie, i tym sposobem nigdy nie będzie jednomyślności — jak w polskim sejmie... *(sic!)* Równie trafnie zaznacza, że poszczególne wyznania protestanckie są od siebie bardzo oddalone, łączy je zaś tylko wspólna nienawiść ku papiestwu.

Ciekawsze i efektowniejsze są ustępy czysto satyryczne. Do tych należy historyczny rys początków reformacji w Anglji, w którym Henryk VIII występuje jako

Lew stary, sprośny, w szał wprawiony żądzą,

przedewszystkiem zaś zgodna z usposobieniem i antypatjami poety wycieczka przeciw gołębiom — duchowieństwu anglikańskiemu, które nocne modły zastąpiło pieszczotami małżeńskiemi, a melancholijny głos porannego dzwonu weselszą nutą — „rośnijcie i mnóżcie się“.

Najpiękniejszemi jednak częściami poematu są wiersze, w których Dryden mówi wprost od siebie i o sobie. Zaraz z początkiem części pierwszej daje obraz swego duchowego rozwoju. Jego młodość uskrzydlały próżne pragnienia, wiek męski sprowadziły na bezdroża błędne ogniki, a gdy zgasły, duma poety wykrzesywała z siebie własne iskry. Takim on był i jest jeszcze, wstydzi się tego, a wszelką chwałę oddaje Bogu. Odtąd jego jedynym celem będzie żyć przykładnie, bo z wątpliwościami koniec na zawsze. Gdy czyta się te szczerością nacechowane słowa, trudno nie dojść do przekonania, że Dryden zmienił wiarę dlatego, że szukał ostoi, silniejszej od własnego rozumu.

Zanim Jakób II utracił tron, poeta uczcił jeszcze panegirykiem Britannia rediviva przyjście na świat następcy. Nie wiemy, czy zdawał sobie sprawę, że wypadek, który opiewa, przyśpiesza katastrofę. Anglja byłaby może jeszcze zniosła starego króla, pocieszając się, że córki jego są wychowane w religji protestanckiej, ale urodzenie się księcia Walji zmieniło sytuację.

23. Okres trzeci. „Don Sebastjan". Rewolucja r. 1688 rozpoczyna trzeci okres w życiu Drydena. Odtąd zdany był na skromne dochody ze swego majątku i na pracę literacką.

Zaczął znów pisać dla sceny. Ze sztuk, powstałych w tym czasie, najlepszą jest Don Sebastjan. Treść przy pomocy śmiałej poetyckiej koncepcji wyjaśnia legendę, jaka wytworzyła się około postaci króla portugalskiego, poległego pod Alkazar w r. 1578, a znanego nam z elżbietańskich dramatów. Lud portugalski długo wierzył, że Sebastjan żyje i że jeszcze powróci. Dryden przedstawia go w niewoli bisurmańskiej, zakochanego w pięknej Almejdzie. Jeńcy chrześcijańscy podnoszą bunt, zwyciężają i kochankowie łączą się, — gdy w tem wychodzi najaw, że Almejda jest siostrą Sebastjana, który postanawia resztę dni życia spędzić na pokucie w pustelni. Jest i akcja podrzędna z komiczną postacią chciwego i cynicznego Muftiego. Dryden, gdzie mógł, dawał upust swej pogardzie dla wszelkiego rodzaju duchownych. Tu wybrał sobie za ofiarę mahometańskiego. Przerobił w tym czasie i *Amfitrjona* Molière'a.

24. Przekłady. Głównie jednak poświęcał swój czas przekładom poetów starożytnych. Wziął udział w zbiorowej pracy nad tłumaczeniem Persjusza i Juwenala. Poprzedził je studjum nad satyrą, niezbyt oryginalnem. Bardziej interesują uwagi, jakie wypowiada o VI satyrze Juwenala, mieszczącej sławny ustęp o nocnej wycieczce Messaliny i będącej wogóle jedną wielką inwektywą przeciw kobietom. Zaznacza Dryden, że podjął się przekładu dlatego tylko, iż nikt inny nie chciał, ale nie zgadza się z treścią. Dodaje z rycerskim sprytem, że poeta rzymski

„...każąc nam strzec się sztuczek niewieścich, poniekąd milcząco przyznaje, iż kobiety są mądrzejsze od mężczyzn; przez to zaś ostrze satyry zwraca się przeciw nam, a szczególnie przeciw poecie, który tym sposobem zamiast paszkwilu wystąpił z komplementem".

Pod koniec r. 1693 sześćdziesięcioletni zgórą Dryden wziął się do olbrzymiej pracy, którą skończył w przeciągu lat czterech. Był to przekład całego Wergilego. Najlepiej wypadła Eneida, stała się też jednem z klasycznych tłumaczeń angielskich. I tu poeta jest bardzo swobodny, wplata też nawet gdzie niegdzie aluzje do bieżącej polityki angielskiej. Tak np. gdy Sybilla w ks. VI

mówi ogólnie o występkach pewnych potomków Eneasza, którzy wypędzać będą swych rodziców, Dryden dodaje zwrot o przywłaszczeniu sobie tronu, mając na myśli królową Marję, córkę Jakóba II.

25. „Uczta Aleksandra". W r. 1697 powstał najpiękniejszy utwór liryczny poety, a równocześnie jedna z najsławniejszych ód w języku angielskim. Dnia 28 listopada święcili londyńscy melomani dzień patronki muzyki publicznym koncertem, na który Dryden już w r. 1687 napisał piękny wiersz, przedstawiający działanie muzyki w jej różnych formach. W dziesięć lat później uświetnił uroczystość Ucztą Aleksandra. Drugi tytuł brzmi: Potęga muzyki *(Alexander's Feast, or, The Power of Musique)*. I tu pod wpływem dźwięków lutni ustawicznie zmienia się nastrój grona, w którem ucztuje król macedoński po podbiciu Persji, aż rozmiętniony wspomnieniem poległych towarzyszy broni Aleksander podpali Persepolis. Ostatnia zwrotka na cześć św. Cecylji osłabia nieco wrażenie. Napisana rytmem pindaryckim, oda jest arcydziełem pod względem formy, gdyż poeta osiąga doskonały efekt, zastępując jamby raz trochejami, raz anapestami, a często także umiejętnie posługując się aliteracją.

26. „Bajki". Wstęp krytyczny. Ostatnie dzieło Drydena nosi tytuł Bajki starożytne i nowsze *(Fables Ancient and Modern)* (1700). Obok przekładów i paru oryginalnych utworów zbiór ten zawiera parafrazy z Chaucera i z Boccaccia. Przedmowa jest obok *Szkicu o poezji dramatycznej* najlepszą krytyczną pracą poety, choć mieści pewne niedokładności. Dryden brał szczegóły z drugiej ręki i nieraz zawodziła go pamięć. Nie rozumiał metryki Chaucera, od współczesnego sobie krytyka Rymera wziął mylną informację, jakoby ten naśladował poezję prowansalską, utwory, przypisywane mylnie Chaucerowi, uważał za autentyczne. Ale pozostał bystrym i przenikliwym. Autorów, którzy służyli za źródło w tym zbiorze, ocenia trafnie i efektownie zestawia jednego z drugim, wszystko to zaś czyni z niezrównaną precyzją i lekkością. Wszakże, jak mówi, nauczył się od Montaigne'a, że „naturą przedmowy jest bujać, nigdy nie oddalając się od drogi i nigdy po niej nie krocząc".

Stwierdziwszy, że przy tłumaczeniu I pieśni *Iljady* doznawał większej przyjemności, niż przy Wergilim, i scharakteryzowawszy obu poetów, przechodzi do Owidjusza. Przyznaje mu talent dramatyczny, objawiający się w świetnem malowaniu namiętności, ale zarzuca częste dowcipkowanie tam, gdzie treść wymaga powagi. I tu następuje porównanie z Chaucerem. Konający Narcyz woła: „*Inopem me copia fecit*". Ale Archytas w chwili

zgonu nie bawi się w koncepty. Owidjusz byłby mu włożył w usta „różne dzieciństwa, które Chaucer odrzucił jako za niskie w stosunku do wzniosłości przedmiotu".

Mimochodem wplata Dryden krytykę Cowley'a, którego dawniej naśladował, zdobiąc pierwsze swe utwory wyszukanemi pomysłami w jego stylu. Tu mówi, posługując się wyborną przenośnią, że „Cowley, jak wielka sieć rybacka, pochłaniał wszystko, co było podrodze wielkiego i małego". Natomiast „Chaucer szedł zawsze za naturą i nigdy nie był tak śmiałym, aby wychodzić za jej granice, a to wielka różnica, czy ktoś jest *poëta*, czy *nimis poëta*". Taką wstrzemięźliwość wśród starożytnych posiadali jedynie Wergili i Horacy.

Mówiąc o Chaucerze, Dryden zastanawia się, czy jest rzeczą godziwą pisać satyry na duchowieństwo. Odpowiedź ta sama, co w *Antymonachomachji* Krasickiego, lecz wyrażona drastyczniej:

„Kiedy duchowny otrzymuje chłostę, naprzód zdejmują z niego rewerendę, co zabezpiecza godność stanu".

Dryden zaznacza, że wybrał z Chaucera rzeczy przyzwoite. „Już nie będę popełniał wykroczeń przeciw dobrym obyczajom", dodaje, „jestem, jak się godzi, dotknięty zgorszeniem, wywołanem przez moje swawolne pisma, i tem publicznem wyznaniem daję takie zadośćuczynienie, na jakie mnie stać".

Następuje polemika z Cowley'em, który odmawiał dziełom Chaucera wartości, i z hrabią Leicester, który był gorącym zwolennikiem twórcy *Opowieści kantuaryjskich*, ale sprzeciwiał się ich modernizowaniu. Trudno dzielić pogląd Drydena, trzeba jednak przyznać, że broni go on rozsądnie i wymownie:

„Sądzę,... że mam dobrą sposobność do poskarżenia się na tych, którzy, rozumiejąc Chaucera, chcieliby pozbawić większą część swych rodaków tej korzyści i schować go w skarbcu, jak skąpcy chowają złoto po babce, aby samemu tylko patrzyć na nie i nie pozwolić nikomu z niego korzystać".

Wbrew tym słowom dzisiejszy Anglik dzięki dobrym wydaniom ze słownikiem doskonale może czytać Chaucera w oryginalnej formie.

27. Polemika w przedmowie. Collier. Wspomniawszy i o Boccacciu, Dryden kończy polemiką. W r. 1698 Jeremjasz Collier ogłosił był sławną broszurę KRÓTKI OBRAZ NIEMORALNOŚCI I BLUŹNIERCZOŚCI ANGIELSKIEJ SCENY *(Short View of the Immorality and Profanity of the English Stage)*, atakując Drydena i innych pisarzy. Rewolucja wywołała pewną reakcję na nieprzyzwoitości sceniczne, a u samego Drydena reakcja ta wystąpiła

już poprzednio. Collier miał w zasadzie słuszność, lecz czynił także zarzuty błahe i bezpodstawne, wietrząc bluźnierstwa i myśli niemoralne w wierszach zupełnie niewinnych, a ton jego był stanowczo niekulturalny.

Pod koniec przedmowy do *Bajek* spotykamy odnoszące się do Colliera słowa:

„Jeżeli jest moim wrogiem, niech triumfuje; jeżeli przyjacielem — a nie dałem mu żadnej osobistej przyczyny, aby być miało inaczej — będzie cieszył się moją skruchą."

Lecz Dryden nie może mu darować niesprawiedliwości pewnych zarzutów i dodaje, że Collier „w swem szyderstwie zanadto błaznuje i przychodzi do bitwy, jak dyktator do pługa". Stwierdza następnie, że i elżbietańscy dramaturgowie „nie byli bez grzechu". „Jest więcej sprosności w jednej sztuce Fletchera *Zwyczaj krajowy*, niż w naszych wszystkich razem".

Naturalnie poeta nieco przesadził, ale nie można przystać na zdanie Macaulay'a, który całą literaturę dramatyczną restauracji potępia jako niemoralną, a Colliera wynosi pod niebiosa. Prawdę mówiąc, i w czasach ostatnich Stuartów nie wszystko jest godne tak surowego sądu, i późniejszy dramat elżbietański niewiele więcej wart pod względem moralnym, niż utwory Drydena i jego współczesnych, a jeżeli rozpasanie restauracji znajdowało odbicie w literaturze dramatycznej, to sztuki Fletchera i Forda je przygotowywały.

28. Przegląd „Bajek". W *Bajkach* najbardziej nas interesują opracowania Chaucera. Spotykamy tu *Palamona i Archytasa, Opowieść o kogucie i lisie*, *Opowieść kobiety z Bath*, wreszcie *Charakter poczciwego proboszcza*. Pseudoczoserowski *Kwiat i liść* jest najswobodniejszą przeróbką całego zbioru. Z Boccaccia wziął Dryden *Sigismundę i Guiscarda*, nowelę, która dostarczyła była tematu do prymitywnego dramatu elżbietańskiego, *Teodora i Honorję*, nowelę ósmą piątego dnia *Dekameronu*, w której dał osobom inne nazwiska, wreszcie *Cymona i Ifigenę*. Warto przyjrzeć się zmianom i dodatkom, jakie poczynił.

Znaczną ich część należy przypisać tendencji moralnej. U Boccaccia Sigismonda jest kochanką Guiscarda, tu biorą ślub tajemny. Niestety bohaterka u Drydena jest bardzo zmysłowa i jej namiętność nabiera cech czysto cielesnej żądzy. Długo rozgląda się za człowiekiem, któryby zaspokoił jej pragnienia, zanim wybór jej padnie na Guiscarda. Widzimy, że mimo wszelkich skrupułów, jakie rodziły religijne refleksje, poeta nie mógł pozbyć się złych nawyczek czy wrodzonego temperamentu.

W drugim poemacie, opartym na *Dekameronie*, Dryden bardzo szczęśliwie czyni Ifigenę wzajemną Cymonowi, przez co stawia w łagodniejszem świetle zbrodnicze środki, jakich ten używa, aby posiąść ukochaną.

W *Opowieści Rycerza* t. j. w *Palamonie i Archytasie* modyfikuje sceptyczne brzmienie końcowego ustępu. Samo włączenie do zbioru *Charakteru Proboszcza* z prologu do *Opowieści kantuaryjskich* dowodzi tendencji moralnej. Pomysł, jak wiemy z istniejącej korespondencji, poddał Pepys, a Dryden skwapliwie pochwycił sposobność dania stanowi duchownemu pewnego zadośćuczynienia za dawniejsze ataki. Rozszerzył też na końcu tekst ciekawym ustępem: Oto gdy Henryk IV strącił z tronu Ryszarda II, Proboszcz nie dał się skłonić do złożenia uzurpatorowi wiernopoddańczej przysięgi i wolał zrzec się swego beneficjum, niż uczynić ofiarę z przekonań. Jest to wyraźna aluzja do stosunków po rewolucji, kiedy za to samo przekroczenie usunięto wielu duchownych (t. zw. *non-jurors).*

Mimo wszelkich mocnych postanowień poprawy i moralnych aspiracyj, natura ciągnęła wilka do lasu. Dryden wplótł w *Bajkach* szereg wycieczek satyrycznych. Czoserowskiego lisa czyni purytaninem i każe mu tłumaczyć kogutowi, że wierni poddani czasem w najlepszej myśli muszą targnąć się na osobę władcy, ale nie wynika z tego, aby mieli zamiar ją skrzywdzić. Najwięcej tego rodzaju miejsc w *Cymonie*. Zaraz na wstępie poeta raz jeszcze rozprawia się z Collierem — tym razem w tonie najzłośliwszym i najbardziej grubjańskim. Zarzuca mu, że jako żonaty duchowny robi to, o czem Dryden pisze:

> Myśmy w najgorszych chwilach bywali swawolni,
> A on jest sprośny.

Potem następuje apologja komedji wogóle. Wszakże jej przedmiotem z natury rzeczy jest miłość.

Bajki odznaczają się szczęśliwem wysłowieniem i dźwięcznym tokiem heroicznego wiersza, zdobyły więc, choć nieoryginalne, zasłużoną sławę. Byron słusznie w III pieśni *Don Juana* zachwycał się *Teodorem i Honorją*.

29. Zgon Drydena. Jego charakterystyka. Poeta zmarł z wiosną r. 1700, wkrótce po wyjściu z druku tego zbioru. Pochowano go z wielką uroczystością w Kąciku poetów w Opactwie westminsterskiem.

Niełatwo dziś wżyć się w psychikę i sposób tworzenia typowego pseudoklasyka, piszącego w myśl drobiazgowych reguł i z ciągłem zastanowieniem, a zdobiącego swe dzieła pożyczkami

ze starożytnych. Kto jednak zda sobie sprawę, że te rzeczy, jak i zmysłowość, płynęły z ducha epoki, ten musi przyznać, że Dryden był naprawdę wielkim poetą. Nawet naśladując, umiał zachować dużo oryginalności, a poglądy, jakie czerpał z literatury klasycznej i francuskiej, nigdy nie zdołały uczynić go sztywnym, drobiazgowym i ekskluzywnym. Doskonale objawia się to w jego krytycznych pismach. Promieniuje z nich wysoka inteligencja i czuły zmysł estetyczny. Obie te właściwości strzegą autora od zgubnego zwyczaju *iurare in verba magistri* i pozwalają mu trafnie oceniać tak rodzaje poezji, których nie uprawiał lub które uprawiał bez powodzenia, jak pisarzy o odmiennej organizacji umysłowej i epoki z gruntu różne od jego własnej.

W poezji Dryden najwięcej dokonał jako satyryk. Dramaturgiem nie był, gdyż o ile umiał w satyrze kilkoma rysami po mistrzowsku scharakteryzować człowieka, o tyle trudno mu było to samo przeprowadzić w ramach akcji i przy jej pomocy. Często też — pod wpływem Corneille'a — wpadał w ton moralizatorski. Wogóle był za mało odporny wobec postronnych wpływów i wymagań publiczności. Z tem wszystkiem jako największy przedstawiciel angielskiego pseudoklasycyzmu zajmuje w literaturze wyjątkowe stanowisko i można powiedzieć, że jest najsilniejszą indywidualnością poetycką pomiędzy Miltonem a pierwszymi wybitnymi romantykami.

Bardzo wiele zrobił dla stylu i formy. Jego wiersz heroiczny tam, gdzie jest właściwie zastosowany, t. j. poza dramatem, odznacza się dźwięcznością i potoczystością. Poeta umie przy pomocy szeregu środków nadać mu rozmaitość. Początkowo przerywa go na wzór Wergilego i tym sposobem przeplata pięciostopowy jamb krótszemi wierszami bez rymu. Później unika tego zwyczaju. Drugie urozmaicenie stanowią potrójne rymy. W tym wypadku trzeci wiersz jest często na modłę Spensera aleksandrynem, co zdarza się także w drugiej części dwuwiersza. Spotykamy nawet wiersze jeszcze dłuższe, a te wszystkie dowolności są zwykle umiejętnie uzgodnione z treścią. Dwuwiersz *(couplet)* lub trójwiersz *(triplet)* stanowi z zasady całość, zamkniętą w sobie, ale w tym zakresie często zachodzi *enjambment*. Usuwając je potem prawie zupełnie, Pope poszedł zbyt daleko. I inne formy, których Dryden używa, więc przedewszystkiem zwrotka czterowierszowa o przekładanych rymach i nieregularny wiersz pindarycki, czuły w nim pana. Jego prozaiczny styl, naturalny, lekki i jasny, zdobył słuszne pochwały dra Johnsona.

ROZDZIAŁ XVII.

WSPÓŁCZEŚNI DRYDENA. DRAMAT.

1. **Początki nowej sceny za rzeczypospolitej.** W dramacie restauracji na każdym kroku spotykamy się ze znanemi już nam pierwiastkami — z wpływem francuskim, z zepsuciem smaku, z pogonią za efektami wzrokowemi, z nieprzyzwoitością, z indyferentyzmem moralnym, a nawet wyraźną tendencją niemoralną.

Za rzeczypospolitej aktorzy usiłowali różnemi sposobami obejść zakaz urządzania przedstawień. Tak np. układali na podstawie znanych powszechnie sztuk dialogi, zwane *drolls*, i grali je po gospodach i na jarmarkach, nieraz używając ustawionej *ad hoc* naprędce sceny. Lecz już przed śmiercią Cromwella osłabła nieco surowość prawa i Davenant zaczął urządzać w Londynie widowiska. Jego opera *Oblężenie Rodos* miała ogromne powodzenie, o którem była już mowa. Należy je przypisać chyba nowości rodzaju i nowemu systemowi inscenizacji. W r. 1658 Sir William uzyskał pozwolenie na otwarcie teatru. Na razie starannie unikano komedyj i scen komicznych. Naturalnie zmieniło się to po restauracji, która umożliwiła powstanie dwóch trup stołecznych i wogóle wywołała żywy ruch teatralny.

2. **Killigrew.** Z autorów dramatycznych, działających jeszcze przed restauracją i dostarczających teatrom sztuk bezpośrednio po niej, zasługuje na wymienienie ze względu nie na wartość utworów, lecz na ich charakterystyczność Tomasz Killigrew, którego dwaj bracia również pisali dla sceny. Sam Tomasz naprzód miał predylekcję do tragikomedji i szukał tematu w francuskich romansach *à la grand haleine* w rodzaju *Le grand Cyrus* panny de Scudéry, później wystawił niesłychanie płaską i ordynarną farsę Zaślubiny proboszcza *(The Parson's Wedding)*. Bohater dzięki cudzemu podstępowi i własnej głupocie żeni się z dziewczyną publiczną, a przedtem i potem jest ofiarą złośliwych psot innych osób sztuki.

3. **Sir Jerzy Etherage** (1634—1690) był typowym szlachcicem z czasów restauracji. Twórczość dramatyczną traktował jako rozrywkę i jako środek do karjery. Jego pierwsza sztuka Komiczna zemsta czyli Miłość w beczce *(The Comical Revenge, or Love in a Tub)* (1664), jakkolwiek dość słaba, tak doskonale trafiła w gust publiczności, że autor został najniespodziewaniej sławnym człowiekiem. Ale zbyt był leniwy, aby dalej pisać — tem bardziej, że ożenił się bogato, dzięki czemu mógł dowoli hulać z podobnymi sobie lekkoduchami i utrzymywać aktorki.

W r. 1668 zdobył się na drugą komedję p. t. Chciałaby, gdyby mogła *(She Would if She Could)*, a w r. 1676, podniecony szyderstwem Rochestera, na ostatnią, Sir Fopling Flutter. Te dwie, zwłaszcza druga, o wiele przewyższają pierwszą. Etherage wszędzie wprowadza postaci eleganckich birbantów, których łatwo mu było przedstawiać, bo i sam do nich należał, a widownią akcji czyni ulubione miejsca rozrywki londyńskiego wielkiego świata. Ton jego dialogów jest wiernie podchwycony z rzeczywistości, podobnie ma się rzecz z postaciami. Sir Fopling Flutter, ów „błazen z Bożej łaski“, jak nazwał go przyjaciel autora Dryden w doskonałym epilogu do sztuki, działał zapewne na scenie głównie strojem, gestykulacją i mimiką. Ale inne osoby są lepsze, szczególnie bohaterka, rezolutna Harriet, i Dorymant, przedstawiający może Rochestera, a może samego autora. Wypowiada on (w II, 2) słowa, które mogłyby być godłem epoki: „Miłość pozłaca nas zwierzchu i przez jakiś czas wydajemy się sobie nawzajem czemś pięknem, ale wnet pozłótka się ściera i wtedy rodzima miedź znów jest widoczna“. Dużo tu motywów, wziętych z Molière'a, ale równocześnie Etherage wybornie odzwierciedla życie restauracji. Gdy Steele potrzebował przykładu komedji, obracającej się od początku do końca około zmysłowej żądzy, wybór jego padł na *Chciałaby, gdyby mogła*.

Etherage umarł w Paryżu, podobno wskutek upadku ze schodów w stanie nietrzeźwym.

Jego naśladowcą był szwagier Drydena, **Sir Karol Sedley** († 1701). Oparł swą pierwszą komedję na *Szkole mężów* Molière'a, a zatytułował ją Ogród morwowy *(The Mulberry Garden)* od miejsca, gdzie chętnie bawiono się i dawano sobie *rendez-vous*. Inne jego komedje są mniej znane. Próbował swych sił i w tragedji, lecz z ujemnym skutkiem.

4. Afra Behn. Wyjątkową postacią jest Mrs. Aphra Behn (1640—1689) córka balwierza, która wyszła za holenderskiego kupca, a po jego zgonie została bez środków do życia i podjęła się szpiegowskich funkcyj w Antwerpji. Ale, jak to bywało za Karola II, pensji nie płacono i pani Behn wróciła po jakimś czasie do Anglji, gdzie żyła z pracy literackiej.

Pisała ciekawe czasem powiastki. Najsławniejszą jest Oronuko, król-niewolnik *(Oronooko, the Royal Slave)*. Bohater, murzyn, który w swoim kraju był królem, odznacza się szlachetnością, niezatrutą jadem europejskiej cywilizacji. Stąd pogląd, że Afra Behn wyprzedziła o kilkadziesiąt lat Rousseau'a.

Po za tem napisała kilkanaście sztuk, stosując się wybornie do współczesnego tonu poezji dramatycznej i upodobań pu-

bliczności. Nie jest ani przyzwoitsza, ani moralniejsza od mężczyzn, wyróżnia się natomiast rozmaitością przedstawianych środowisk i postaci. Zaletę tę zawdzięcza zapewne temu, że czerpała z rozlicznych źródeł, popełniając na prawo i na lewo kradzieże literackie. Nie raziły nikogo i w nikim nie budziły oburzenia. Jej najbardziej znana sztuka Korsarz czyli Kawalerowie na wygnaniu *(The Rover, or the Banished Cavaliers)* zawdzięczała powodzenie wprowadzeniu angielskich postaci na obcem tle. Podobał się ogólnie karnawał neapolitański, odmalowany nie bez werwy. Niestety całość jest w znacznej części plagjatem z dwóch nieznanych wówczas utworów Tomasza Killigrew.

5. **William Wycherley** (1640—1715) wychował się w Paryżu. Po restauracji był w Oxfordzie, ale nie uzyskał stopnia uniwersyteckiego. Osiadł w Londynie i zamiast studjować prawo wiódł beztroski żywot złotego młodzieńca. Stał się sławny dzięki swej pierwszej komedji Miłość w lesie czyli Park St. James *(Love in a Wood, or St. James's Park)*, której pomysł i wiele szczegółów zapożyczył z *Ogrodu morwowego* Sedley'a. Na autora zwróciła uwagę Barbara Palmer, rozwiązła kochanka Karola II, wyniesiona do godności księżnej Cleveland, i nastąpił długotrwały stosunek, którego groteskowe szczegóły można znaleźć u Macaulay'a. Król nie brał do serca ustawicznych niewierności Barbary i nieraz na jej prośbę udzielał intratnych posad swym rywalom. Doświadczył tego i Wycherley, ale utracił łaskę, żeniąc się w parę lat później z bogatą młodą wdową, lady Drogheda. Żona dręczyła go zazdrością, chciała mu rozkazywać i zarządzać majątkiem. Zostawszy wdowcem, odziedziczył po niej tylko rujnujący proces. Spędził siedm lat w więzieniu za długi, które spłacił po wstąpieniu na tron król Jakób. Wyznaczył też poecie roczną pensję w kwocie 200 £. Macaulay podejrzewa, że uczynił to dzięki przejściu Wycherley'a na katolicyzm. Mając byt zabezpieczony, komedjopisarz przeżył wszystkich współczesnych i, będąc już starcem, utrzymywał przyjacielskie stosunki z Popem, który czasem poprawiał jego marne i coraz marniejsze wiersze, nie szczędząc mu przytem upokorzeń.

Szlachcic tancmistrzem *(The Gentleman Dancing-master)* (1671) ma źródło w komedji Calderona, ale obraz obyczajów angielskich jest doskonały. Żona ze wsi *(The Country Wife)* (1673) odznacza się niesłychaną nieprzyzwoitością i w pomyśle i w sytuacjach, chociaż nie można podobnego zarzutu zrobić sztukom, na których opierał się poeta — *Szkole żon* i *Szkole mężów* Molière'a. Swinburne zarzuca mu z racji *Żony ze wsi* „niezgłębione i nie dające się pomyśleć bestjalstwo wyobraźni". Akcja

jednak jest żywa, urozmaicona i niesłychanie zabawna, postać samej „żony ze wsi“ znakomita, parę momentów, jak np. pomysł tego niewiniątka co do listu, musiało wywoływać burze śmiechu.

Za najlepszą komedję Wycherley'a uważają powszechnie Szczerego człowieka *(The Plain Dealer)*. I tu źródłem był Molière, gdyż z *Mizantropa* pochodził pomysł uczynienia bohaterem szorstkiego weredyka, który nienawidzi całego świata i wcale się z tem nie kryje. Jest to kapitan marynarki Manly. Ufa jedynie ukochanej kobiecie i przyjacielowi — a ci właśnie go zdradzają. Natomiast jego kocha Fidelja, która, jak szekspirowska Wiola, przebiera się za chłopca okrętowego, wstępuje w jego służbę i musi nosić miłosne bileciki. Macaulay, traktujący dramaturgów restauracji z pewną dozą purytańskiej przesady, mówi, że wprawdzie Wiola jest posłanką miłości Orsina, lecz cel stanowi małżeństwo, a Fidelja, w intencji autora postać szlachetna, staje się pośredniczką najgorszego gatunku. Macaulay jednak jest najzupełniej ślepy na satyryczną tendencję Wycherley'a, gdyż ten malował z realistyczną wiernością zepsucie obyczajów, ale czynił to, jak stwierdza nowsza krytyka, z zamiarem smagania występku i przeciwstawiał mu cnotę. Że tej nie umiał odmalować, wynikło z braku modelu. Zresztą Wycherley sam należał do świata, który stawiał pod pręgierzem.

6. Congreve. Najwyżej z komedjopisarzy restauracji wzniósł się William Congreve (1670—1729). Pochodził ze starego rodu szlacheckiego. Dzięki temu, że ojciec jego jako oficer spędził służbowo dłuższy czas w Irlandji, William uczęszczał do szkoły w Kilkenny i kolegował tam ze Swiftem, potem zaś był na uniwersytecie w Dublinie, skąd wyniósł dobre wykształcenie klasyczne. Rozpoczął wreszcie studja prawnicze w Middle Temple, lecz wkrótce porzucił je dla literatury.

Pierwszą jego komedję, Starego kawalera *(The old Bachelor)*, czytał w rękopisie Dryden. Autor z wielkopańską miną twierdził, że pisze tylko dla rozrywki, ale dał się pochwałami zachęcić do wystawienia sztuki w Drury Lane (1693). Triumf był zupełny i poeta otrzymał zaraz rządową synekurę. *Stary kawaler* ma postaci przeważnie konwencjonalne, wzorowane na komedji humorów Jonsona, lecz akcję dość zręcznie przeprowadzoną, choć niezawsze prawdopodobną, a przedewszystkiem ma wspaniałe, dowcipem iskrzące się dialogi, które miały stać się główną zaletą Congreve'a.

Zachęcony powodzeniem, młodzieniec w następnym roku wystąpił z Obłudnym człowiekiem *(The Double Dealer)*. Tu już

i charakterystyka wypadła lepiej. Tytułowy bohater, Maskwell, jest skończonym łotrem, ale aż do ostatniej chwili żadna z osób sztuki nie wie o tem, owszem, wszyscy uważają go, jak Jaga, za uosobienie prawości i liczą na jego przyjacielskie usługi. Efekt jest doskonały. Poza Maskwellem sztuka posiada galerję doskonałych postaci, wziętych z rzeczywistości. Lecz *Obłudny człowiek* nieodrazu zdobył sceniczne powodzenie, które zapewnił mu dopiero zachwyt królowej Marji. Dryden uczcił autora pełnym entuzjazmu wierszem, popadł jednak w fatalną przesadę, stawiając go narówni z Szekspirem.

Trzecia komedja Congreve'a Miłość dla miłości *(Love for Love)* (1695) przewyższyła poprzednie. Jej postaci nie tylko zdobyły sobie nieśmiertelność, ale i wywarły silny wpływ na powieść, która miała tak świetnie rozwinąć się w następnym wieku. Coś tu przypomina Jonsona, osoby jednak są raczej charakterami, niż typami, a przewaga pogodnego nastroju daje Congreve'owi niezaprzeczoną wyższość. Sir Samson Legend jest wybornem wcieleniem skąpstwa, złośliwości i humoru, Foresight w czasach, w których astrologję i inne podobne niby-nauki traktowano na serjo, wywoływać musiał burze śmiechu i z pewnością wywołałby je dziś, gdyby rolę zmodernizowano, zastępując terminologję zabobonów XVII w. fluidami, materjalizacją i t. p. Poeta wyszedł nieco poza ramy komedji w scenach, w których Walentyn Legend udaje warjata, ale wykonał je tak efektownie, że to, coby przy mniejszem mistrzostwie raziło, jest ozdobą i urozmaiceniem. Postaci z niższych sfer wypadły słabiej.

7. „Jak to na świecie". *Miłość dla miłości* wystawiono w nowym teatrze, który założyli koło Lincoln's Inn najlepsi aktorzy z Drury Lane, pokłóciwszy się z właścicielem patentu. Sztuka odniosła wielki triumf i Congreve'owi ofiarowano udział w nowem przedsiębiorstwie. Za to zobowiązał się dostarczać corocznie jednego utworu. Owocem umowy była przedewszystkiem niefortunna tragedja, lecz w r. 1700 grano najlepszą komedję Congreve'a p. t. Jak to na świecie *(The Way of the World)* z niezmiernie błyskotliwemi dialogami i świetną postacią dowcipnej, pełnej werwy i znającej świat nawylot kokietki Millamant. Przypomina ona raz Beatryczę, raz Rozalindę Szekspira. Walczy ustawicznie na kilka frontów, ale głównie z własnem coraz silniejszem uczuciem dla Mirabella. Ostatecznie kapituluje, czyniąc jednak cały szereg zastrzeżeń. Nie pozwoli się przezywać „kochaniem, skarbem, klejnotem, pieszczotką, aniołeczkiem i podobnemi słowami tego wstrętnego żargonu, z którym mężowie i żony tak dobrze się znają". Nie

chce też wybrać się z mężem w pierwszą niedzielę po ślubie nowym powozem do Hyde Parku, aby już potem nigdy nie pokazać się tam razem. Mirabell odpowiada swemi warunkami — między innemi oświadcza się przeciw sznurówce. Niektóre wyrażenia Millamant są bajeczne. Gdy zrażony jej płochością i kpinami Mirabell daje swemu niezadowoleniu upust w pesymistycznym aforyzmie, ona mówi mu:

„O sentencyj pełny Mirabellu! Proszę cię, nie patrz z taką gniewną i niezmiennie mądrą twarzą, jak Salomon na starej makacie na rozrąbywanie dziecka!“

Osoby sztuki świetnie operują również cytatami.

8. Koniec życia poety. Jego charakterystyka. Była to ostatnia sztuka Congreve'a. Od trzydziestego roku życia przestał prawie zupełnie pisać. Piastował intratne posady, żył w przyjaźni ze sławnymi literatami z czasów królowej Anny, nawet złośliwy Swift wspomina o nim z wielką życzliwością i prawie z uwielbieniem, wiemy też, że swemi wpływami uchronił go od utraty jednej z synekur. Wielki świat, który Congreve tak świetnie malował, wywdzięczył mu się wyjątkową pamięcią. Serdeczna przyjaźń — i, zdaje się, nic więcej — łączyła go ze sławną Mrs. Bracegirdle, która zbierała laury w jego sztukach i znacznie przyczyniła się do ich powodzenia. Później zajęła się Congrevem hrabina Godolphin, córka zwycięzcy z pod Ramillies. Wykwintny światowiec był już wtedy ślepym, zreumatyzmowanym starowiną, więc zapewne i ten stosunek był platoniczny. Mimo podeszłego wieku, kalectwa i innych niedomagań komedjopisarz do końca życia zachował eleganckie manjery, pogodę ducha i dowcip. Twórczość swoją zawsze mniej lub więcej szczerze lekceważył i wyprowadził tem z równowagi Voltaire'a, gdy ten przyszedł mu złożyć wizytę. Znużony komplementami, Anglik prosił cudzoziemca, aby widział w nim tylko człowieka z towarzystwa *(a gentleman)*, a na to tamten odparł: „Gdyby pan był jedynie człowiekiem z towarzystwa, nie byłbym pana odwiedził“.

Congreve ściągnął na siebie potępienie Macaulay'a i innych krytyków tem, że przed zgonem zapisał swej dostojnej opiekunce, i tak bardzo bogatej, 10.000 £, a pani Bracegirdle tylko 200. Umarł wskutek przewrócenia się powozu i pochowany został w Opactwie westminsterskiem.

Anglicy czasem zestawiają Congreve'a z bliskim jego czasom Molièrem, lecz autor *Jak to na świecie* nie posiada głębokości Francuza, nadto świat jego obejmuje właściwie tylko jedną sferę, a dialogi czasem nużą błyskotliwością. Ludzie w rzeczywistości

nie są tak dowcipni. Tonem zbliża się Congreve do Beaumarchais'go i z pewnością Beaumarchais zawdzięcza mu niejedno — tak, jak on Molière'owi. Wspólnym rysem jest między innemi skłonność do wikłania akcji przy pomocy tajnych drzwi, ukryć i tym podobnych pomysłów.

9. Vanbrough. „Recydywa". Sir John Vanbrugh (1664—1726) pochodził z protestanckiej rodziny holenderskiej, która schroniła się była do Anglji przed prześladowaniem ks. Alby. W r. 1691 przebywał we Francji i przesiedział jakiś czas w Bastylji pod zarzutem szpiegostwa. W sześć lat później wystawił pierwszą swą sztukę p. t. Recydywa czyli Cnota w niebezpieczeństwie *(The Relapse, or, Virtue in Danger)* z dwiema luźnie połączonemi akcjami. Mniej zajmująca jest główna, do której odnosi się tytuł, a w której młodemu małżonkowi, będącemu zresztą starym lampartem, grozi powrót do dawnych błędów, cnota zaś wciąż jest w niebezpieczeństwie i niezawsze nawet wychodzi z niego zwycięsko. Podrzędna akcja posiada dwie klasyczne postaci.

Do pierwszej pewnych rysów dostarczyła jedna z osób komedji Cibbera (Sir Novelty Fashion w *Love's Last Shift)*. Mimo tego, że lord Foppington urodził się z cudzego pomysłu, jest arcytworem w swoim rodzaju. Ma nazwisko mówiące. Wyraz *fop* odpowiadałby naszemu „fircykowi", gdyby do treści pojęciowej tego drugiego dodać głupotę. Gdy lord ten za natarczywe umizgi do mężatki dostaje od niej policzek, woła ze świętem oburzeniem: „Do stu djabłów" *(God's curse* — angielskie przekleństwo jest bluźniercze), „pani, ja jestem parem państwa!" Rozkoszuje się też wciąż swym tytułem, któremu widać przypisuje magiczną władzę, bo dodaje, że „dopóki był rycerzem tylko, był nieznośnym człowiekiem". Nie może wytrzymać na wsi, bo przy spokojnym trybie życie trzeba wciąż myśleć, a to nuży — i t. d. Wszystko to opowiada gwarą złotej młodzieży, daleką od normalnej angielskiej wymowy. Bratu młodszemu udziela różnych cennych wskazówek ze skarbca swego doświadczenia, ale jego prośbę o pomoc pieniężną odrzuca z rozbrajającą naturalnością — bez usprawiedliwień, wymówek i gniewu. Ostatecznie brat mści się i wystrycha go na dudka, sprzątając mu z przed nosa bogatą dziedziczkę, a lord, który zawsze pamięta o swej godności, przytem zaś boi się posiąść serce kobiety, bo w tym wypadku bywa niełatwo pozbyć się reszty, składa mu gratulacje.

Drugą świetną postacią jest Sir Tunbelly Clumsey *(Tunbelly* = z brzuchem ważącym tonnę; *clumsy*=nieokrzesany), bogaty wiejski szlachcic, którego prostactwo odbija jaskrawo od mod-

nych błazeństw niedoszłego zięcia. Przypomina osoby *Sarmatyzmu*. Z domu zrobił twierdzę, gości wita na czele służących, zbrojnych we wszelką broń od hakownicy do wideł. Gdy Tom Fashion, brat lorda Foppingtona, wcisnął się do jego siedziby, udając samego lorda, którego oczekiwano na wesele, a później dopiero jawi się prawdziwy narzeczony, Sir Tunbelly naturalnie uważa go za oszusta, uderza na jego ludzi i bierze lorda w niewolę.

Obaj ci przedstawiciele dwóch warstw szlachty angielskiej, *nobility* i *gentry*, są doskonałemi portretami z natury. Nie obeszło się przytem bez pewnej dozwolonej w komedji przesady.

Dobrą postacią jest i córka Sir Tunbelly'ego, Miss Hoyden *(hoyden* = niezgrabna dziewczyna, klępa, polskie dialektowe „hojda"). Jej ideałem jest małżeństwo. Na osobie męża zależy jej bardzo mało. Wzięła z Tomem ślub tajemny, a gdy zjawił się prawdziwy lord Foppington i wyszło najaw, że to prawdziwy narzeczony, obiecująca panienka gotowa jest rozwiązać węzeł gordyjski sposobem, jaki szekspirowska mamka doradza Julji, — t. j. bigamją.

10. Inne utwory Vanbrugh'a, i jego wpływ na powieść. Rozdrażniona żona (1697) przyniosła jeszcze jedną doskonałą postać, Sir Johna Brute — nazwisko oznacza brutala lub poprostu bydlę. Jest to, jak trafnie określił go Whibley w *Cambridge History of English Literature*, „modniś przenicowany, światowiec skrzyżowany z drabem". Trzeba jednak listę cnót Sir Johna uzupełnić jeszcze tchórzostwem. Najefektowniejsza jest scena, w której pijany szlachcic odbiera nocą na ulicy krawcowi suknię, niesioną przypadkowo do jego własnej żony, i przebiera się za kobietę, aby przed strażą, a potem przed sędzią pokoju odegrać rodzaj komedji. W pierwszej redakcji było inaczej, bo Sir John przebierał się w strój duchownego.

Postać ta wywarła znaczny wpływ na powieść. Sławny Squire Western Fieldinga jest Brute'a potomkiem w prostej linji, a krytycy angielscy uważają za ostatnią latorośl rodu Sir Pitt'a Crawley Thackeray'a.

Vanbrugh pozostawił prócz tego niedokończoną komedję Podróż do Londynu *(A Journey to London)*, która zapewne byłaby przewyższyła inne jego utwory, oraz przerobił i zlokalizował doskonale francuską komedję D'Ancourt'a *Les Bourgeoises à la Mode*. Grano ją w r. 1705 p. t. Związek *(The Confederacy)*.

I dla Vanbrugh'a twórczość dramatyczna była właściwie tylko rozrywką. Drugą połowę życia poświęcił głównie architekturze. Wsławił się jako budowniczy sławnego pałacu, nazwa-

nego wedle zwycięskiej bitwy księcia Marlborourgh z Francuzami w r. 1704 Blenheim House. Piastował później godność herolda, a ponieważ należał do stronnictwa wigów, jeździł do Hanoweru, aby późniejszemu królowi Anglji wręczyć order podwiązki.

Pod względem stylu Vanbrugh jest przeciwieństwem Congreve'a, gdyż nie dba o elegancję wysłowienia i stara się zbliżyć do prawdziwej, codziennej mowy.

II. **Jerzy Farquhar** (1678—1707) pochodził z Irlandji i był w Trinity College w Dublinie, ale porzucił je dla sceny. Wystąpił nawet jako Otello, atoli bez powodzenia, a zraniwszy później ciężko jednego z kolegów, z którym wypadło mu z roli pojedynkować się, wyrzekł się zawodu aktora. Za radą Roberta Wilks, mającego grać główne role we wszystkich jego sztukach, napisał pierwszą komedję o wymownym tytule Miłość i butelka *(Love and a Bottle)*, pełną realistycznych szczegółów, zaczerpniętych z własnego życia autora (1698). W dwu dalszych sztukach, Przygody w Covent Garden *(The Adventures of Covent Garden)* i Sir Harry Wildair, występuje postać, która dała tytuł drugiej z nich. Farquhar oczyścił w niej typ salonowca z wielu cech ujemnych, dając swemu bohaterowi poczucie honoru, odwagę rozum. W r. 1705 został oficerem, a spostrzeżenia z życia wojskowego zużytkował w dobrej komedji Oficer na rekrutacji *(The Recruiting Officer)*, gdzie wprowadził siebie jako kapitana Plume'a i parę żołnierskich postaci, opartych nie na tradycji scenicznej, lecz na obserwacji.

W ostatnim roku życia wystawił Podstęp wojenny modnisiów *(The Beaux' Strategem)*, doskonały obraz przygód w podróży, jakie później były ulubionym tematem powieści. Pełno tu ruchu, wrzawy i dowcipu, a postaci bynajmniej nie są papierowe. Może najlepszą z nich jest córka oberżysty Cherry, wesoła, dowcipna, kochliwa, ale uczciwa.

Farquhar był człowiekiem lekko biorącym życie, ale wyższym moralnie od wyuzdanych i cynicznych salonowców swego czasu. Przez całe życie walczył z biedą, nie psuło mu to jednak humoru. W r. 1703 ożenił się z kobietą, która podobno z miłości wprowadziła go w błąd co do swych stosunków majątkowych. Gdy mistyfikacja wyszła najaw i poeta przekonał się, że oboje razem nie mają ani grosza, nie czynił żadnych wyrzutów i pogodził się z losem.

Warto opowiedzieć historję powstania najsławniejszej z jego komedyj. Odszukawszy przyjaciela na nędznem poddaszu, Wilks namawiał go do pracy, obiecując, że sztuka będzie natychmiast

wystawiona i materjalne położenie Farquhara poprawi się. Ten odpowiedział, że nie ma humoru do pisania. Wówczał aktor dał mu 20 gwinei i poeta w przeciągu sześciu tygodni skończył *Podstęp wojenny*, chociaż czuł się już śmiertelnie chorym. Miał to szczęście, że dożył jeszcze swego ostatniego scenicznego triumfu.

Próba epopei, w której wysławiał sławną kampanję hiszpańską hrabiego Peterborough, nie posiada dla literatury znaczenia.

12. Otway. Życie. Tragedja i dramat właściwy restauracji stoją bezsprzecznie niżej od komedji. Najwybitniejszą postacią jest tu Dryden, którego przykład miał na innych wpływ rozstrzygający. Początkowo więc naśladowano Corneille'a i używano wiersza rymowanego, później bardziej starano się zbliżyć do rodzimych wzorów.

Największą sławę po Drydenie zdobył Tomasz Otway (1652 do 1685). Miał życie urozmaicone: Po krótkich studjach w Oxfordzie próbował zawodu aktorskiego, później zaczął pisać dla sceny; przez jakiś czas cieszył się protekcją hrabiego Rochester, wojował we Flandrji, kochał się beznadziejnie w wielkiej aktorce Mrs. Barry, dedykował słabą sztukę Don Carlos, która mimo swych wad miała duże powodzenie, późniejszemu Jakóbowi II; często kosztował nędzy, doznał pomocy od kochanki Karola II, księżnej Portsmouth, ostatecznie zaś umarł w wielkiej biedzie, wedle niektórych źródeł nawet z głodu.

13. „Sierota". Był pisarzem płodnym. Dużo tłumaczył i przerabiał. Z jego sztuk oryginalnych najbardziej znane są Sierota *(The Orphan)* i Wenecja ocalona *(Venice Preserv'd)*. Pierwsza to rodzaj tragedji mieszczańskiej, zbudowanej na sytuacji dramatycznej a niezwykłej. Dwaj bracia kochają wychowankę ojca. Jeden bierze z nią ślub tajemny, drugi, podsłuchawszy rozmowę, w której umawiają się co do nocy poślubnej, a nie wiedząc o małżeństwie, udaje się do Monimji wcześniej i osiąga cel swych życzeń. Wszystko wyjaśnia się rano i jedynem wyjściem jest śmierć winnych i niewinnych. Rzecz jest mimo odpychającej treści naprawdę dramatyczna i efektowna.

14. „Wenecja ocalona". Sławniejsza była druga sztuka, grywana jeszcze w XIX w., tłumaczona na obce języki i popularna długo nawet we Francji, co uwiecznił Balzac w *Peau de chagrin*. Jest to udramatyzowana historja sprzysiężenia, które w r. 1618 uknuto w porozumieniu z Hiszpanami w Wenecji, aby dokonać przewrotu politycznego. Poeta zużytkował swoje źródło, francuskie prozaiczne opowiadanie, bardzo swobodnie, usuwając na

drugi plan jego postać kobiecą, kurtyzanę, ukrywającą i wspomagającą spiskowych, a wprowadzając drugą bohaterkę i czyniąc tę główną sprężyną akcji.

Dla pięknej i szlachetnej Belwidery, córki senatora Priulego Jaffier, doprowadzony do rozpaczy nędzą, wstępuje w szeregi sprzysiężonych. Lecz żona jego, choć ojciec postąpił z nią równie bezwzględnie, jak Brabancjo z Desdemoną, dowiedziawszy się o planach spiskowców, pragnie odwrócić od Priulego niebezpieczeństwo i skłania chwiejnego męża do zdrady. Jaffier udaje się z nią do senatu i składa zeznania, otrzymawszy jednak wprzód obietnicę łaski dla winnych. Rząd wenecki łamie słowo — tem bardziej, że niektórzy z uwięzionych gardzą życiem. Sprawca zguby przyjaciół bliski jest targnięcia się na ukochaną małżonkę, lecz pod wpływem rozmowy z jednym ze skazańców, postanawia postąpić inaczej. Zabija naprzód przyjaciela, aby oszczędzić mu męki i hańby, potem sam odbiera sobie życie. Belwidera popada w obłąkanie i umiera.

Tragedję wystawiono w r. 1682 i nie brak aluzyj do polityki bieżącej. Stary, rozpustny i tchórzliwy senator Antonjo, który w V, 1 układa sobie mowę o „krwawym, straszliwym, przeklętym, piekielnym, zuchwałym spisku“, jest karykaturą Shaftesbury'ego, podżegającego za czasów Oatesa przeciw katolikom i mającego na imię Antoni. Nawiasem mówiąc, można było Shaftesbury'ego zwalczać i ośmieszać tak, jak to czynił Dryden. Trudno jednak pojąć, jak można było zrobić z niego zdziecinniałego błazna, który udaje pieska i robi różne inne głupstwa.

Luick widzi w stosunku Antonja do Akwiliny i spiskowca Pierre'a odzwierciedlenie żalu, jaki dręczył Otway'a z powodu, że Mrs. Barry przeniosła nad niego Rochestera. Hipoteza ta brzmi nieprawdopodobnie, zato słuszny jest pogląd, że całe przetworzenie materjału i rola, wyznaczona w tragedji miłości małżeńskiej były owocem usposobienia i marzeń poety. Luick dostatecznie uzasadnia to pewnym jego listem.

Wpływ Szekspira poza przytoczonym już motywem (stosunek między ojcem, córką i zięciem) uwydatnia się i na innych miejscach, szczególnie w ostatniej scenie, w której obłąkanej Belwiderze ukazują się duchy. Obok tego jednak widać, że i Racine oddziałał na Otway'a. Obie jego najlepsze tragedje powstały już po powrocie Drydena do wiersza białego i napisane są w tej formie, ale rytm nie odznacza się zbytnią melodyjnością. Poezji w nich mało, jest natomiast pełna naprężeń akcja, a postaci

mają w sobie dużo żywiołu dramatycznego. Otway zapewne byłby wzniósł się wyżej, gdyby nie zgon przedwczesny.

15. Nataniel Lee (1653?—1692), syn duchownego, w r. 1668 uzyskał w Trinity College w Cambridge stopień bakalaureata, ale przerwał dalsze studja. Osiadłszy w Londynie, prowadził życie zawodowego literata, które w owych czasach rzadko dawało pewny kawałek chleba. I on występował bez powodzenia na scenie, a potem zaczął dla niej pisać — początkowo rymowanym, później białym wierszem. W przeciwieństwie do Otway'a posiadał fantazję bez zdolności konstrukcyjnych. Stylem przypomina czasem Chapmana. Lee lubuje się w hiperbolach i popada w potworny bombast, ale z miejscami tego rodzaju sąsiadują u niego prawdziwe perły poezji. Tematu szukał stale w historji, lecz traktował ją bardzo dowolnie. Często zresztą dostarczała mu tylko ogólnego tła i nazwisk. Przedstawiał uczucia gwałtowne, w swym ogromie nadludzkie lub nieludzkie, dając aktorom pole do łatwych triumfów.

Temu też głównie zawdzięcza teatralne sukcesy swych sztuk, z których najsławniejsze są Teodozjusz czyli Potęga miłości *(Theodosius, or the Force of Love)* i Królowe rywalki *(The Rival Queens)* (1677). Ta druga, przedstawiająca współzawodnictwo Statyry i Roksany o miłość Aleksandra Wielkiego, długo utrzymywała się na afiszu. Lee wziął z dramatu elżbietańskiego fatalny zwyczaj ustawicznego wprowadzania duchów i wizyj. Podobne sceny musiały nieraz wywoływać wrażenie komiczne. Ale pośród przesady i fałszywego patosu, pośród jaskrawych efektów scenicznych i niedorzeczności dużo jest prawdziwego natchnienia, jakiego trzebaby szukać nie u współczesnych poety, lecz w okresie elżbietańskim lub u romantyków.

Lee był nałogowym pijakiem, przez kilka lat był obłąkany, później odzyskał zmysły. Zmarł tragiczną śmiercią, gdyż zamarzł w stanie nietrzeźwym.

16. Tomasz Southerne (1660—1746), Irlandczyk z pochodzenia, przyjaciel Drydena i protegowany lorda Orrery, z którym musiał być w dość poufałych stosunkach, pozostawił po sobie bogatą spuściznę dramatyczną. Wyróżniają się pośród niej dwie sztuki, reprezentujące popularny typ melodramatu. Southerne doskonale znał upodobania publiczności i kierował się niemi, dając widzom to, czego pragnęli.

Niepodobna odmówić Fatalnemu małżeństwu *(The Fatal Marriage)* pewnych trwalszych zalet. Sztuka ta — z drugim tytułem Cudzołóstwo bez winy *(The Innocent Adultery)* — przedstawia dzieje kobiety, która sądzi, że pierwszy mąż nie żyje,

i poślubia drugiego. Jej walki wewnętrzne i cierpienia skreślone są z talentem, a największe aktorki angielskie chętnie podejmowały się tej roli. Pierwszą jej wykonawczynią była Mrs. Barry, później grała ją z Garrickiem Mrs. Cibber, wreszcie sławniejsza od swych poprzedniczek Mrs. Siddons.

Oronuko czyli Król-niewolnik *(Oronooko, or the Royal Slave)* był nowością egzotyczną, gdyż rzecz dzieje się w plantacjach wschodnio-indyjskich. Treść obu wymienionych dramatów wzięta była z powieści Afry Behn. Rodzaj, stworzony przez Southerne'a stał się wkrótce bardzo popularnym.

17. Shadwell. Poza omówionymi przedstawicielami literatury dramatycznej działał cały szereg innych, których imiona utonęły w fali zapomnienia. Ośmieszony przez Drydena Tomasz Shadwell osiągnął znaczny sukces realistyczną sztuką z życia wyrzutków społeczeństwa Rycerz z Alzacji *(The Squire of Alsatia)*. Tytuł wymaga pewnego wyjaśnienia. Whitefriars, dawna siedziba karmelitów, zachowała do r. 1697 prawo azylu i dawała schronienie mnóstwu osobników płci obojga, chroniących się przed władzami. Zwano je Alzacją.

Niezłą komedją jest także Jarmark w Bury *(Bury Fair)* z pożyczkami z *Wesołych kobiet z Windsoru*, z *Damy, która szuka przyjemności* i z *Précieuses Ridicules*, ale ze zręcznem rozwinięciem cudzych pomysłów i z postaciami, opartemi na obserwacji. Dużo tu demokratycznego ducha i wycieczek antyfrancuskich. Przebrany za hrabiego fryzjer z za Kanału La Manche wychwala łamaną angielszczyzną potęgę Ludwika XIV: „Co, wasz król ma być tak wielki, jak nasz? Ależ on nie ma żadnej władzy. U was jest prawo, parlament i nie wiem co jeszcze u licha. Mój król może posłać po moją głowę, gdy mu się spodoba... i dobrze mu z tem". Na to odpowiada mu Anglik: „Ale mój król nie może posłać po moją głowę, gdy mu się spodoba", a Francuz kończy dyskusję mówiąc: „Morbleu, z tem znowu panu dobrze". Jedna z osób, scharakteryzowana już samem nazwiskiem (Oldwit) jako człowiek o przestarzałych upodobaniach literackich, cytuje *Makbeta* i chwali się znajomością z Benem Jonsonem.

18. Inni dramaturgowie. Uchodźca hugenocki **Tomasz d'Urfey** był autorem licznych przeróbek i paru oryginalnych bomb scenicznych.

Pisał komedje i znęcał się nad Szekspirem, poprawiając w duchu swych czasów jego arcydzieła, **Colley Cibber** (1671 do 1775), dobry aktor, a słaby poeta, chociaż był laureatem. Od wszystkich jego poetyckich i dramatycznych utworów ciekawsza jest książka p. t. Apologja mego życia *(Colley Cibber, An Apology*

for his Life), w której przekazał potomności mnóstwo zajmujących szczegółów o stosunkach teatralnych swych czasów, o sławnych aktorach i o sobie samym.

Wielkiej ilości sztuk dostarczył scenie **John Crowne.** Najlepsza z nich, Sir Courtly Nice czyli To nie może być *(Sir Courtly Nice, or It cannot be)*, wzbogaciła komedję restauracji nowym, oryginalnym typem, chociaż miała treść wziętą z hiszpańskiego. Crowne ustawicznie robi aluzje polityczne i karykaturuje wigów. Swemu satyrycznemu temperamentowi dał upust także w złośliwych atakach na Drydena.

Inny nieprzyjaciel wielkiego poety, **Elkanah Settle** zawdzięczał efemeryczną popularność swych dramatów heroicznych protekcji i reklamie Rochestera, który, zdaje się, chciał tylko zrobić na złość Drydenowi. Settle ostatecznie spełnił przepowiednię II części *Absalona i Architofela* i zaczął pisać dla jarmarcznego teatru marjonetek. Skończył w przytulisku.

ROZDZIAŁ XVIII.

WSPÓŁCZEŚNI DRYDENA. POEZJA NIEDRAMATYCZNA I PROZA.

1. Grupa magnacka. Rochester. Poezja była za restauracji modną rozrywką i oddawali jej się magnaci, skupiający się przy dworze. Najcharakterystyczniejszą postacią jest wspomniany już parokrotnie John Wilmot, hr. Rochester (1648—1679). Ale i jego życie interesuje więcej od utworów, jako bardzo burzliwe, urozmaicone i pełne sprzeczności.

Pomiędzy otoczeniem Karola II jeden może Rochester prócz dzikiego temperamentu, cynizmu i buty odznaczał się prawdziwym dowcipem i pomysłowością w zabawie. Bywał czasami równie brutalny, jak inni. Odważył się w obecności króla spoliczkować Sir Karola Sedley. Mając lat dziewiętnaście, porwał gwałtem bogatą dziedziczkę, lecz wnet zyskał jej miłość i okazał się — jak na swoje czasy i na atmosferę moralną dworu Karola II — jednym z lepszych mężów. Wogóle przedstawiają go zazwyczaj gorszym, niż był w istocie. Bo też lubował się w skandalu, jak Alcybjades. Twierdził, że o moralności mówi się tylko dlatego, iż tak wypada. Duchownemu oświadczył na łożu śmierci, że przez pięć lat swego życia nie był ani przez chwilę trzeźwy. Gdy po pewnym niedoszłym do skutku pojedynku zarzucano mu brak odwagi, odpowiedział sławnym dwuwierszem, w którym twierdzi, że „każdy byłby tchórzem, gdyby śmiał". Nawia-

sem mówiąc, w wojnie morskiej z Holendrami odznaczył się brawurą i pogardą śmierci.

Karol II kilkakrotnie zabraniał Rochesterowi pobytu na dworze, ale długo nie mógł bez niego wytrzymać. Ekscentryczny hrabia bawił się podczas okresów swego wygnania wyśmienicie, wałęsając się po krajach w różnych przebraniach, płatając figle i szukając przygód miłosnych. Umiał udawać żebraka i starszą damę. Raz wynajął z przyjaciómi przydrożną gospodę i przez jakiś czas występował jako jej gospodarz. Innym razem osiedlił się przy Tower Street jako Aleksander Bando, włoski czy niemiecki astrolog, sprzedawał niezawodne środki na wszystkie choroby, przepowiadał przyszłość, podejmował się odmłodzenia podstarzałych dam — i w krótkim czasie stał się sławnym, a najlepsi przyjaciele nie domyślali się, z kim mają do czynienia. Z tem wszystkiem pod hałaśliwą wesołością Rochestera kryło się usposobienie melancholijne, które często przebija się także w jego utworach.

Poza kilku doskonałemi lirykami miłosnemi Rochester był jako poeta prawie wyłącznie satyrykiem. Dopomagała mu wzgarda, jaką żywił dla świata. Twierdził, że satyryk powinien pisać z nienawiścią, w przeciwnym razie będzie równy człowiekowi, który z zimną krwią podrzyna gardła bliźnim. Nieraz wpadał w ton osobisty. Szydził z samego króla i z jego kochanki Nell Gwynn.

Najlepsza jest Satyra na rodzaj ludzki (*Satire against Mankind*). Rochester naśladuje w niej Boileau, ale zachowuje dużo oryginalności. Jak mówi Whibley, można tu doskonale obserwować różnicę charakteru narodowego. Francuz jest systematyczny, umiarkowany i rozsądny, Anglik gwałtowny i nie krępuje się niczem. Rozum nazywa błędnym ognikiem, szydzi gorzko z ludzkich dążeń i zabiegów. W innym utworze Rochester daje dobrą charakterystykę szeregu współczesnych literatów, wykazując przytem dużo zdrowego zmysłu krytycznego. Pogardzając tłumem, nie dbał o sławę i utwory zebrano po jego zgonie z luźnych kartek. Niejedno też z pewnością zaginęło.

2. Sedley. Buckhurst. Inni piszący magnaci nie mieli ani w życiu, ani w pismach jego subtelności. Szwagier Drydena, Sir Karol Sedley, także lubił urządzać publiczne skandale, ale najbardziej znany z nich polegał na tem, że raz wyszedł nagi na balkon, wygłosił stamtąd coś jakby kazanie, jakby przemowę sprzedającego cudowne leki szarlatana, a potem uroczyście wypił zdrowie króla. Poza wspomnianą komedją *Ogród morwowy (The Mulberry Garden)* przybrał Antonjusza i Kleopatrę w szatę

rymowanego wiersza, tłumaczył Wergilego i pisał utwory okolicznościowe. Dowcipu jego dowodzi świadectwo Pepysa, który raz w teatrze słuchał jego rozmowy z zamaskowaną damą i zupełnie zapomniał o *Tragedji dziewicy*. Sir Karol pochwycił oba wyrazy tytułu i wyliczał powody, dla których obu tych rzeczy nie lubi. Córka Sedley'a została kochanką Jakóba II, który nadał jej tytuł hrabiny Dorchester. Ojciec pomścił się, stając po stronie Williama III i wsławił się powiedzeniem: „Nienawidzę niewdzięczności. Król zrobił moją córkę hrabiną, godzi się, abym spróbował jego córkę zrobić królową".

Karol Sackville, lord Buckhurst, któremu współcześni niesłychanie schlebiali, napisał właściwie tylko jeden wiersz godny pamięci, rodzaj ballady, w której z pokładu okrętu wojennego zwraca się do dam przebywających na lądzie *(To all you Ladies now at Land)*. Utwór ten powstał jednak, jak widać z Pepysa, nie na morzu i nie podczas wojny.

Resztę dworskich poetów, choć stawiano ich wyżej od klasyków i bluźnierczo równano z Szekspirem, można bezpiecznie pominąć.

3. Oldham. Z pomiędzy satyryków należy natomiast wymienić jeszcze Johna Oldhama (1653—1683), który sterał siły i zdrowie na guwernerce i dopiero pod koniec życia zetknął się z dworskiemi kołami literackiemi. Pozostawał pod silnym wpływem Juwenala i celował w sarkazmie. Cztery Satyry na Jezuitów *(Satyrs upon the Jesuits)* są owocem nastroju, rozbudzonego przez Oatesa, i tętnią fanatyczną nienawiścią. W jednej występuje sam Loyola, dający na łożu śmierci zbrodnicze rady swym uczniom. Parę innych utworów maluje w czarnych barwach osobistości, dziś nieznane, ku którym autor żywił osobistą nieprzyjaźń. Najwięcej zrównoważony jest Oldham w Satyrze, zwróconej do przyjaciela, mającego opuścić uniwersytet *(A Satyr adress'd to a Friend, that is about to leave the University)*. Przedstawia tu smutne położenie człowieka wykształconego, którego okoliczności zmuszają do pracy na chleb powszedni. Ma do wyboru dwa zawody — nauczyciela i duchownego. W jednym i drugim wypadku nie dojdzie w życiu do niczego, zato narażony będzie na ustawiczne upokorzenia.

4. Bezimienne satyry polityczne. Łatwo domyślić się, że walki polityczne restauracji znalazły odbicie poza literaturą oficjalną i w ulicznej, w świstkach, sprzedawanych po kawiarniach czy pod gołem niebem, czasem zaś tylko tajemniczo wtykanych w ręce przechodniom lub podrzucanych pod drzwiami domów. Pełno tu niesłychanych złośliwości. Piesek Nell Gwynn odnosi zwy-

cięstwo nad pieskiem księżnej Portsmouth, ateiści wystosowują do Jakóba II pismo, w którem go sławią i wyrażają mu uwielbienie. Torysi znów wskrzeszali Karola I, aby przez jego usta znęcać się na Shaftesburym i Monmouthem. Shaftesbury ego nazywali królem polskim. W niektórych bezimiennych utworach można odróżnić rękę Marvella lub Rochestera.

Część tych ulotnych wierszy napisano zapewne dla samego dowcipu lub dla dokuczenia pewnym osobom. W NOWEJ BALLADZIE *(A New Ballad)*, przypisywanej Rochesterowi, spotykamy się z ostrą, ale sprawiedliwą oceną charakteru i czynów Karola II, który w przeciwieństwie do ojca nigdy nie mógłby zostać męczennikiem, bo żalby mu było rozstać się z kochanką. Istnieje również krótkie epitafjum dla Karola — powstałe za jego życia i również zapewne wyszłe z pod pióra Rochestera. Mieści doskonałe słowa o królu, który nigdy nie powiedział nic głupiego i nigdy nie zrobił nic mądrego.

Każdy wypadek polityczny znajdował swego piewcę, a ulotki wywierały duży wpływ na bieg spraw państwa.

5. Pamiętniki. Evelyn. W prozie wybija się na pierwszy plan literatura pamiętnikowa. Sławne i bardzo dziś popularne zapiski Evelyna i Pepysa podobnie, jak naszego Paska, odkryto i ogłoszono dopiero w XIX w. Szczególnie trudno było przygotować do druku pamiętnik Pepysa, pisany skomplikowanym systemem stenograficznym. Żmudna ta praca trwała blisko trzy lata, a pierwsze wydania nie obejmowały całości.

John Evelyn (1620 — 1706) był wiejskim szlachcicem i dzięki szlachetności starszego brata żył w dostatku. Rodzina podczas wojny domowej stała po stronie króla, ale armji towarzyszyła tylko przez parę dni, gdyż bała się konfiskaty majątku. Natomiast John wykazał dużo odwagi, pełniąc dla Stuartów służbę wywiadowczą i spiskując na ich rzecz. Przez kilka lat podróżował po stałym lądzie Europy. Po restauracji piastował różne urzędy, nawet bardzo wysokie i zasłużył się przedewszystkiem podczas wojen morskich organizacją opieki nad rannymi, pracując w ciężkich warunkach i wydając z własnej kieszeni duże sumy, na których zwrot długo czekał. Podczas wielkiej zarazy w r. 1665 został w stolicy i energicznie prowadził akcję ratunkową. Podobnie zachował się podczas pożaru w roku następnym. Po rewolucji był administratorem przytułku dla inwalidów w Greenwich i położył kamień węgielny pod jego nowy gmach w r. 1696.

Evelyn pisał swój pamiętnik dla potomnych. Stąd bywa oględny i pewne rzeczy tylko lekko zaznacza. Bolał nad zepsuciem

dworu i rozpustnem życiem Karola II, nie lubił jednak notować skandalicznych historyj. Księżnę Cleveland nazywa przekleństwem królestwa. Gdy raz widział króla, rozmawiającego poufale z Nell Gwynn, wspomina o tem, ale zamiast wyrazu król kładzie pauzę. Równie charakterystyczny jest następujący ustęp:

„... bardzo rzadko chodzę obecnie do publicznych teatrów, a to z wielu powodów... nikczemne i wyuzdane kobiety mają teraz — i dopiero teraz — prawo występować i grać, a rozpaliwszy ku sobie kilku młodych szlachciców i elegantów, zostały ich kochankami, a w pewnych wypadkach żonami. Mogą zaświadczyć hr. Oxford, Sir R. Howard, ks. Ruprecht, hr. Dorset i jedna osoba, wyższa od nich wszystkich; wpadli w ich sidła ku oburzeniu swych szlachetnych rodzin, ze szkodą dla duszy i ciała".

Wogóle Evelyn jest głęboko moralny i pobożny. Będąc w Paryżu, oglądał w więzieniu Châtelet torturę, polegającą na naciąganiu członków. Nie mógł już patrzeć na takie same męczarnie drugiego złoczyńcy:

„Było to dla mnie obrazem mąk okropnych, jakie cierpiał nasz Zbawiciel, gdy całym swym ciężarem zawisł na gwoździach..."

Evelyn miał obszerne wykształcenie i dużą znajomość spraw publicznych. Stąd pamiętnik, długi i obejmujący prawie całe jego życie, zawiera nieocenione szczegóły historyczne. Przekonania autora są rojalistyczne. Oto dwie notatki:

(1649, styczeń). „Ponieważ łotrostwo buntowników doszło obecnie do tego, że postawili przed sądem, skazali i zamordowali naszego najlepszego króla (30 dnia tego miesiąca), przejęło mnie to taką grozą, że pościłem w dzień jego męczeństwa i nie chciałem być obecnym przy tej przeklętej niegodziwości. Mój brat Jerzy i p. Owen dali mi jej smutny opis".

(3 września 1758) „Umarł ten arcybuntownik, Oliwer Cromwell, zwany protektorem".

Lecz przekonania nie przeszkadzały autorowi pamiętnika, człowiekowi nieskazitelnemu, w ocenie polityki Stuartów. Zresztą i on nie mógł pogodzić się z absolutystycznemi zachciankami Jakóba II. Ma sąd wytrawny. Sprawa „spisku papistów" i osoba Oatesa przedstawiały mu się odrazu mniej więcej tak, jak było w istocie. Evelyn należał do Królewskiej Akademji i żywo interesował się rozwojem nauki. Opisuje więc doświadczenia i wynalazki, jakie widział. Mówiąc o swych podróżach, zwraca uwagę na budowle, zabytki i osobliwości. Zna się trochę na sztuce.

Oprócz tego Dziennika *(Evelyn's Diary)* pozostało po nim dużo innych prac. Jedna z jego rozpraw wpłynęła poważnie na gospodarkę leśną w Anglji, której w tym czasie z powodu forsownej budowy okrętów groziło ogołocenie z lasów. Ciekawą książką jest też Żywiorys Mrs. Godolphin *(The Life of Mrs. Go-*

dolphin), poświęcony pamięci kobiety młodszej od niego o lat dwadzieścia zgórą, dla której był „ojcem, bratem, a co więcej, przyjacielem". Pani Godolphin, z domu Małgorzata Blagge, spędziła dłuższy czas na wyuzdanym dworze Karola II, spoglądając na stosunki oczyma istoty niewinnej, religijnej i rozsądnej. Wydostała się stamtąd z uczuciem niesłychanej ulgi.

6. Samuel Pepys (1633—1703), syn ludzi ubogich, musiał wszystko w życiu zdobywać, doszedł jednak dzięki własnym zdolnościom, energji i pracowitości oraz dzięki opiece pewnego magnata do dobrobytu i wysokich stanowisk, na których położył wielkie zasługi około rozwoju floty angielskiej. Po klęskach w r. 1667 szukano winnych i Pepysa, jako przedstawiciela urzędu morskiego powołano przed Izbę gmin. Sytuacja była groźna i zdenerwowany pamiętnikarz, jak notuje, dwukrotnie tego dnia podniecał się drobnemi ilościami alkoholu. Stojąc u wejścia sali, przed kratkami, w trzygodzinnej mowie, wygłoszonej z nadzwyczajną swadą, wyłuszczył przyczyny katastrofy. Nie tylko obronił siebie i kolegów, ale i zjednał sobie duży rozgłos. W parę lat potem, zagrożony utratą wzroku, zaniechał pisania pamiętnika, który obejmuje tylko niecałych lat dziesięć (1660—1669).

W przeciwieństwie do Evelyna Pepys nie przeznaczał go dla potomnych i nawet starannie ukrywał jego istnienie. Stąd jest absolutnie szczery. Nie chce uchodzić za lepszego, niż był naprawdę. O własnych wadach pisze, jakby szło o kogo innego. Zresztą rzadko dodaje komentarze do zdarzeń. Oto, co zanotował pod datą 20 stycznia 1665/6:

„Posłałem mego chłopca po pewne papiery do domu, a ponieważ zasiedział się dłużej, niż sobie życzyłem, wpadłem w złość i kiedy wrócił, zacząłem go bić i tak uderzyłem się w wielki palec, że nie mogłem nim ruszać przez dzień następny i bardzo bolał".

Ani słowa więcej na ten temat.

Godłem Pepysa było poprostu *Forsan et haec olim meminisse iuvabit.* Dowiadujemy się, co jadł na obiad i jak było przyrządzone. Lubił chodzić do teatru, chociaż uważał tę rozrywkę za stratę czasu i pieniędzy, więc parokrotnie ślubował sobie, że jej do pewnego terminu zaniecha — zupełnie podobnie wyrzekał się chwilowo i alkoholu. Pamiętnik jest pełny krótkich bezpretensjonalnych recenzyj. Pepys nie przewyższał swych współczesnych smakiem i zmysłem krytycznym. Jego ulubioną sztuką był *Makbet,* ale ów przerobiony *Makbet* czasów restauracji — i właśnie śpiewy oraz tańce najlepiej podobały się naszemu pamiętnikarzowi. Co zaś myślał o *Otellu,* widać z następującej zapiski:

(20 sierpnia 1666). „Wodą do Deptford, czytając *Otella, murzyna z Wenecji*, którego zawsze dotąd uważałem za doskonały dramat; ale przeczytałem niedawno *Przygody pięciu godzin*, więc teraz wydaje mi się lichotą".

Owe *Przygody* były przeróbką z hiszpańskiego Sir Samuela Tuke.

Zresztą Pepys więcej może interesował się grą i aktorkami, niż tem, co grano. Bacznie też obserwował między publicznością osoby z wielkiego świata. Był typowym Anglikiem i miał dużo snobizmu. Ale był również typowem dzieckiem swego wieku i lubił kobietki. Choć spełniał gorliwie praktyki religijne, rozglądał się za płcią piękną w kościele, a czasem nawet zachowywał się tam poprostu gorsząco. Stał raz koło „ładnej, skromnej dziewczyny" i chciał ją koniecznie wziąć za rękę, ale ona odsuwała się coraz dalej, aż wreszcie wyjęła szpilkę, aby go ukłuć, o ile się nie uspokoi. Pepys pocieszył się przy innej, która była mniej odporna.

Żona pamiętnikarza urządzała mu często sceny zazdrości — szczególnie o piękną aktorkę Mrs. Knipp, z którą lubił śpiewać duety i spotykał się często to we własnym domu, to za kulisami, to w gospodzie. Najgorsza scena spotkała go niewinnie — z powodu że na kilka godzin wyszedł z domu w sprawach urzędowych. Tej nocy ujrzał nagle żonę, rozchylającą kotary swego łóżka z rozpalonemi szczypczykami w ręku. Zdołał ją uspokoić perswazją — i nie dodaje ani słówka przeciw niej, nigdy jednak również nie pisze o wyrzutach sumienia z powodu swej płochości. Natomiast narzeka czasem, że go prezenty i poczęstunki dużo kosztują. Raz rozstał się prędko z panią Knipp, bo bał się, że zostaną sami i będzie go prosiła o pieniądze.

Na tym punkcie pamiętnikarz był czuły. Jego posada przynosiła znaczne dochody. Pepys nie był wprawdzie sprzedajny, ale chętnie przyjmował dary od różnych ludzi, którym wypłacał ich należytości. Czasem wahał się, czy godzi się tak czynić, i nawet zwracał to, co raz wziął, ale częściej chciwość zwyciężała. Robił też interesa na tanio nabytych zdobycznych towarach. Co pewien czas oblicza swój majątek i dziękuje Bogu za pomyślny stan swych interesów. Z tem wszystkiem był dobrym urzędnikiem i nadużyć właściwie nie popełniał.

I w tem jest typowym Anglikiem, że będąc tęgim znawcą swego zawodu, w innych rzeczach nieraz okazywał się naiwnym. Notuje bez niedowierzania bezsensowne plotki polityczne, szczególnie o Francji i Ludwiku XIV. Zepsucie swych czasów bierze jako rzecz naturalną i rzadko dodaje komentarze do historyj, które komu innemu dałyby pole do wylewów oburzenia.

Rozpustę Karola II potępia tylko o tyle, o ile odbijała się na sprawach publicznych. Jest rojalistą, ale czasem ma złe przeczucia. Gdy w teatrze marjonetek patrzył na drwiny z purytanów, powiada, że ci jednak „ostatecznie gotowi okazać się mądrymi".

Pepys nie może być źródłem historycznem. Natomiast pamiętnik jego zawiera nieocenione przyczynki do historji obyczajów. Oto wspaniały obrazek:

„...Stamtąd z Creedem do Whitehall. Podrodze spotkaliśmy p. Coolinga, sekretarza milorda szambelana. Jechał konno i zatrzymał się, aby z nami porozmawiać. Pokazało się, że jest bardzo pijany, gadał i omal nie gadał z nami przez cały wieczór, nie mogłem mu się wyrwać, trzymał mnie za rękę. Na Boga! Jak on się teraz zachowuje! Jak przeklina przy każdem słowie, jak najordynarniej w świecie wyraża się o królu i mylady Castlemaine" (Barbarze Palmer). „Dowiedziałem się od niego, że historja, którą wczoraj słyszałem, jest prawdziwa — mianowicie, iż król oświadczył, że dziecko, które ona poczęła teraz, nie jest jego. Lecz ona mu odpowiedziała: „Niech mnie djabli porwą", (Pepys angielskim zwyczajem nie pisze całych słów: *G-d d-n me*), „ale musisz je uznać!" Zdaje się, że on jest zazdrosny o Jermyna", (późniejszego hrabiego Dover), „którego ona tak kocha, że myśl o jego małżeństwie z lady Falmouth nabawia ją spazmów"...

Cooling mówił dalej o różnych dworskich skandalach. Wreszcie powiedział:

„że koń jego to łapówka, że on sam cały jest z łapówek..., że zmusza wszystkich kupców do dawania sobie łapówek; zaprosił mnie też do siebie do domu, abym pokosztował jego wina, również będącego łapówką." (30 lipca 1667).

Styl Pepysa, daleki od tonu literackiego i często niepoprawny, ma urok bezpretensjonalności.

W r. 1678 pamiętnikarz dostał się do Tower, oskarżony o udział w „spisku papistów". Donosicielem był niejaki John Scott, fałszywy pułkownik. Ale z sekretarzem admiralicji nie było żartów. Wysłał do Ameryki i na kontynent Europy kilku zaufanych ludzi, którzy zebrali cały szereg informacyj, kompromitujących Scotta. Pepysa uwolniono z więzienia. Wkrótce potem jeden z jego byłych służących zeznał, że z poduszczenia osobistego wroga pamiętnikarza zmyślił historję o jego przejściu na katolicyzm. Pepys wkrótce powrócił do służby rządowej. Po rewolucji jako gorliwy torys znów dostał się do więzienia, a po uwolnieniu spędził resztę życia w wiejskiej posiadłości, zajmując się jeszcze często sprawami floty i udzielając swej wytrawnej rady następcom. 28.000 £, które państwo, a raczej Stuartowie byli mu winni, nie odzyskał i umarł jako ich wierzyciel.

7. Związek między pamiętnikami Evelyna i Pepysa. Evelyn i Pepys znali się dobrze, cenili wzajemnie i często spotykali —

np. na posiedzeniach Królewskiej Akademji. Warto porównywać ich poglądy na jedną i tę samą sprawę. Często zapiski jednego uzupełniają i pozwalają rozumieć to, co znajdujemy u drugiego. Tak np. Evelyn pisze, że w r. 1666 Karol II, wzgardziwszy modą francuską, po raz pierwszy ukazał się w stroju, skrojonym wedle wzorów wschodnich i zapowiedział, że stale będzie się tak ubierał. Nie wierzyli tej zapowiedzi dworacy, dobrze znając swego monarchę i zakładali się, że Karol zmieni zdanie. Naturalnie niedługo przyszło na to czekać. Z Pepysa dowiadujemy się, że Ludwik XIV kazał wszystkich swych lokajów poubierać w „perski“ strój à la Karol II, co okropnie oburzyło Anglików. Cała ta historja miała znaczny wpływ na konfigurację polityczną kilku lat następnych.

8. Clarendon. Dziejopisarstwo okresu restauracji reprezentuje Edward Hyde, hr. Clarendon (1609—1674). Jego życiorys jest częścią historji angielskiej, gdyż Hyde zaraz po skończeniu Magdalen College w Oxfordzie i studjów prawniczych wszedł do parlamentu i odtąd brał żywy udział w życiu publicznem. Początkowo należał do opozycji przeciw Karolowi I, ale zrażony radykalizmem swego stronnictwa w sprawach kościelnych, zmienił stanowisko i został najwierniejszym, najznakomitszym sługą Stuartów. Towarzyszył księciu Walji na wygnaniu, był jego wychowawcą i doradcą, a po restauracji stał jako kanclerz na czele rządu. Mimo ciężkich warunków dawał sobie radę lepiej, niż późniejsi ministrowie, którzy nie dorównywali mu ani zdolnościami, ani charakterem. Lecz trudno było wszystkich zadowolić — i w rezultacie naraził się wszystkim. Rojalistom skąpił synekur, przeciw protestanckim dysydentom i katolikom wprowadził surowe prawa. Czyniono go odpowiedzialnym za błędy polityki zagranicznej, w której musiał wciąż czynić ustępstwa królowi, ten zaś prędko zaczął mieć dosyć poważnego statysty, bo ten krzywo patrzył na wybryki dworu, nawoływał do oszczędności i miewał skrupuły konstytucyjne. Tymczasem Clarendon został — po niezaszczytnych przejściach — teściem królewskiego brata i domniemanego następcy tronu. Zięć i dwie wnuczki kanclerza miały potem panować w Anglji.

Klęska roku 1667 spowodowała upadek Clarendona. Przypisywano mu bezpodstawnie winę złego uzbrojenia floty, przykrych warunków pokoju i sprzedaży Dunkierki Francuzom, lecz słusznie zarzucano dumę i nieprzystępność. Roznamiętniony tłum domagał się jego głowy i pod oknami jego pałacu zbudował szubienicę z drzew jego własnego parku, dziś jednego z najbardziej eleganckich ogrodów publicznych Londynu. Clarendon opu-

ścił kraj i zaocznie skazano go na wygnanie. Przez resztę życia wciąż marzył o triumfalnym powrocie do Anglji, ale nigdy go nie doczekał.

Prace literackie Clarendona powstały w okresach, w których autor, wolny lub prawie wolny od zajęć politycznych, mógł oddać się innej pracy, a więc w czasie dwuletniego pobytu z przyszłym Karolem II na wyspie Jersey, w czasie, gdy jako ambasador tytularnego narazie króla bawił w Madrycie, wreszcie w ostatnich siedmiu latach wygnania, spędzonych w Montpellier. Tu pisał on własny życiorys, w którym chciał pamięć swą oczyścić przed dziećmi i wnukami z czynionych zarzutów. Ale odzyskawszy rękopis ukończonych poprzednio siedmiu ksiąg swej Historji buntu *(History of the Rebellion)*, doprowadzonej do r. 1644, wpadł na niezbyt szczęśliwy pomysł połączenia obu prac i stąd niejednolity charakter dzieła. Wogóle nie tyle chciał być dziejopisem, ile przyszłym rządcom państwa dostarczyć lektury, któraby mogła ich ustrzec od powtarzania cudzych błędów.

Historja kończy się przed restauracją. Clarendon jest często niedokładny w szczegółach, gdyż pisał na obczyźnie i zanadto ufał swej pamięci. Niewdzięczność Karola II nie wstrząsnęła jego rojalistycznemi przekonaniami i, zdaje się, pominął milczeniem pewne rzeczy, niepochlebne dla Stuartów. Natomiast świadomie przekręca prawdę tylko wyjątkowo. Ozdobą jego dzieła są świetne, choć czasem w szczegółach również błędne, charakterystyki szeregu ludzi, którzy odegrali wybitną rolę w przedstawionych wypadkach, np. Karola I, Cromwella, Hampdena, Falklanda.

Styl niestety wykazuje zbyt silny wpływ łaciny, a w ostatnich księgach francuszczyzny. Olbrzymie okresy stanowią poważne utrudnienie dla czytelnika, zdarzają się jednak niezbyt często. Naogół tok opowiadania jest swobodny. *Historja buntu* posiada wartość pracy człowieka mówiącego o wypadkach, których *pars magna fuit*. Z tego powodu, jak i z powodu, że głównym celem jej było nie przekazanie pamięci faktów, lecz ich roztrząśnięcie i oświetlenie, często porównywano autora z Tucydydesem.

9. Proza religijna. Kwakrzy. W prozie religijnej warto przedewszystkiem zwrócić uwagę na utwory kwakrów, pełne fanatycznej żarliwości i mistycyzmu. Są niestety długie i często nudne. *William Penn* (1644—1718), syn admirała, wsławił się przedewszystkiem jako założyciel i organizator kolonji w Pensylwanji. Napisał kilka broszur, z których najbardziej znana nosi tytuł Bez krzyża niema korony *(No Cross, No Crown)*. **John Fox**

(1624—1691) pozostawił ciekawy Dziennik *(Journal)*, w którym przedstawia zarówno swoje przejścia duchowe, jak cierpienia i prześladowania. Podobną książkę napisał i przyjaciel Miltona, **Tomasz Ellwood** (1639—1713).

10. Bunyan. Życiorys. „Obfitość łaski". Nie kwakrem wprawdzie, lecz także członkiem jednej z licznych nowopowstałych sekt protestanckich był sławny John Bunyan (1628—1688). Pokrewne sobie kierunkiem grupy ostro zwalczały się wzajemnie i Bunyan po raz pierwszy chwycił za pióro w r. 1656, ażeby polemizować z kwakrami, którzy pewnego razu przerwali mu kazanie, wzywając do „porzucenia *Pisma św.*" Byli bowiem przeciwnikami zajmowania się dziejami Chrystusa i objawieniem, a uważali, że chrześcijaninowi wystarcza „światło wewnętrzne".

Bunyan urodził się w hrabstwie Bedford jako syn ubogiego kotlarza. Uczęszczał do wiejskiej szkółki, ale krótko i, jak mówi, wnet zapomniał tego wszystkiego, co z niej wyniósł. Zgórą dwa lata służył w milicji parlamentarnej, zdaje się jednak, że nie był na froncie. Jego komendantem był Sir Samuel Luke, uwieczniony przez Butlera. W r. 1647 John wrócił do rodzinnej wsi i, ożeniwszy się, osiadł w ojcowskiej kuźni. W chwilach wolnych od pracy zagłębiał się w popularnych książkach nabożnych, przedewszystkiem zaś w *Piśmie św.*, które wyryło niezatarte piętno zarówno na jego sposobie myślenia, jak na stylu.

Przystąpiwszy do wspomnianej sekty, został wkrótce wędrownym kaznodzieją i w parę miesięcy po restauracji dostał się za to do więzienia (1660). Spędził w niem blisko lat dwanaście, gdyż nie chciał, jak wymagała ustawa, publicznie uznać swej winy i złożyć przyrzeczenia poprawy.

W więzieniu napisał pierwszy ważniejszy utwór p. t. Obfitość łaski dla wielkiego grzesznika *(Grace Abounding for the Chief of Sinners)*. Książka ta, zestawiana z *Wyznaniami* św. Augustyna, przedstawia duchowy rozwój autora, który jako wiejski wyrostek oddawał się z zamiłowaniem grom oraz zabawom i wiecznie miał przekleństwa na ustach, ale pod wpływem rozmowy z pewnym biednym człowiekiem, dobrze obeznanym z *Biblją*, wziął się do jej czytania i wnet usłyszał w sobie głos wewnętrzny, powołujący go do służby Bożej. Dowiadujemy się tu, że Bunyan już w dzieciństwie miewał wizje i napady tajemniczego lęku przed śmiercią i potępieniem.

Wypuszczonego w r. 1673 na podstawie królewskiego aktu tolerancyjnego *(Declaration of Indulgence)* wybrali bedfordzcy sekciarze swym pastorem. Lecz parlament nie potwierdził woli

monarszej i po trzech latach wolności Bunyan znów musiał spędzić sześć miesięcy w więzieniu.

11. **„Pielgrzymka". Alegoryczny charakter.** Napisał wtedy część pierwszą swego najsławniejszego dzieła, jednej z najpopularniejszych książek angielskich p. t. Pielgrzymka *(The Pilgrim's Progress)*. Po pierwszej części, wydanej w r. 1678, nastąpiła w r. 1684 druga.

W rymowanym wstępie Bunyan zapowiada, że zrobi czytelnika podróżnikiem i zawiedzie go do Ziemi św., że opieszałego uczyni czynnym, przed ślepym roztoczy rozkoszne widoki. Początek samego opowiadania: „Gdym szedł przez pustynię tego świata, natrafiłem na miejsce, w którem była jaskinia...", przypomina pierwsze wiersze *Boskiej komedji*. Dalszy ciąg: „i położyłem się w tem miejscu spać i miałem sen..." wywołuje inną asocjację. Przychodzi na myśl *Piotr Oracz*.

Pielgrzymka jest olbrzymią, szczegółowo wypracowaną alegorją. Bohater, nazwany poprostu Chrześcijaninem *(Christian)*, dowiaduje się, że jego miasto skazane jest na zagładę, więc je opuszcza, zostawiając żonę i dzieci, i przez dokładnie opisywaną okolicę zdąża ku miastu Jeruzalem, którem jest niebo. Po drodze zwalcza pokusy i niebezpieczeństwa. Przyłączają się do niego różne postaci dodatnie i ujemne o wymownych imionach, jak Pełen nadziei *(Hopeful)*, Wierny *(Faithful)*, pan Mądrość światowa *(Mr. Worldly Wiseman)*, pan Kocha-pieniądz *(Mr. Money-love)* i t. d. Stosownie do swego charakteru albo schodzą na bezdroża i giną, albo wytrwale dzielą losy bohatera i dochodzą do upragnionego celu.

12. **Duch „Pielgrzymki"** jest surowy. Widać, że autor przejął się etyką Starego Testamentu. Chrześcijanin zatrzymuje się na nocleg w domu, umyślnie na to przeznaczonym przez Króla (Boga). Przyjmują go tam alegoryczne postaci: Miłość chrześcijańska *(Charity)*, Roztropność *(Prudence)* i Pobożność *(Piety)*. Gdy chce udać się w dalszą drogę, zatrzymują go jeszcze, aby zwiedził zbrojownię.

„...Pokazały mu także pewne narzędzia, jakiemi niektórzy ze sług Jego" (t. j. Króla) „dokazali cudów. Pokazały mu laskę Mojżesza, młotek i gwóźdź, któremi Jahel zabiła Syzerrę".

Wogóle zbrojownia nie mieści żadnego przedmiotu, któryby służył do spełnienia pozytywnie dobrego uczynku — wszystko jest bronią, przeznaczoną do tępienia bezbożnych. Najbardziej razi ów gwóźdź Jaheli, narzędzie ohydnej zdrady, narzędzie morderstwa, spełnionego na wrogu pobitym, bezbronnym, śpiącym i wziętym w opiekę.

Gdzie indziej jednak spotykamy się z wycieczką przeciw mozaizmowi. Wierny, zanim przyłączył się do Chrześcijanina, wędruje w tę samą stronę samotnie. Podrodze namawia go Adam, aby osiadł z nim w mieście, zwanem Oszustwo *(Deceit)*. Wierny nie zgadza się i idzie naprzód. Napada go Mojżesz, „który nikogo nie oszczędza i nie zna litości dla przekraczających jego prawo". Bije go nielitościwie za to, że wdał się w rozmowę z Adamem, i Wiernego ocala dopiero „Ktoś z ranami w rękach i nogach". Jest to wyraźna alegorja wyższości Nowego Zakonu nad Starym, zbyt srogim i bezwzględnym.

Nie brak naturalnie ataków na katolicyzm. Pielgrzym przechodzi koło jaskini, w której mieszkali dwaj okrutni olbrzymi, Poganin *(Pagan)* i Papież *(Pope)*. Lecz pierwszy umarł dawno, a drugi, „choć jeszcze żyje, wskutek wielu dzielnych razów *(shrewd brushes)*, jakie zadano mu ostatniemi czasy, tak osłabł i tak zesztywniały mu stawy, że obecnie niewiele może zdziałać ponadto, iż siedzi w otworze jaskini, szczerząc zęby na przechodzących pielgrzymów i gryząc własne paznokcie ze złości, że nie może ich dosięgnąć". Za Chrześcijaninem woła: „Nigdy nie poprawicie się, póki was więcej nie spalę".

Na „jarmarku próżności" *(Vanity Fair)* — stąd tytuł sławnej powieści Thackeray'a — gorąco zachęcają do nabywania rzymskiego towaru. „Tylko nasz angielski naród", dodaje Bunyan z dumą, „i niektóre inne nabrały do niego odrazy".

13. Realizm. Anglicy uważają *Pielgrzymkę* nie tylko za alegorję, ale też za „romans gościńca i gospody" *(a novel of the road and inn)* w rodzaju Fieldinga i Smolleta. Wogóle urok książki polega dla nich w znacznej części na realizmie szczegółów.

Przy domu noclegowym, o którym była mowa przed chwilą, jest „portjerówka" *(the porter's lodge)*, a gdy Chrześcijanina napada postać, zwana Apoljonem (Szatan), ten mówi: „Apoljonie, bacz, co czynisz, bo ja jestem na królewskim gościńcu!" — Naturalnie król to Bóg, ale słowa pielgrzyma znaczą także, iż ucieka się pod skrzydła angielskiej ustawy karnej. Za rozbój na królewskim gościńcu *(highway)*, czeka rozbójnika *(highwayman)* szubienica, bo to przecież „felonja". To samo widzimy w porównaniach. Ci, co grzeszą, choć widzą przykłady kary Bożej na grzeszników, podobni są wedle słów Chrześcijanina do dopuszczających się kradzieży w obecności sędziego lub uprawiających złodziejstwo pod szubienicą. W innem miejscu Chrześcijanin z wielkiem przekonaniem zapewnia o czemś Pełnego nadziei. Wprawdzie nie zaklina się, bo to ciężkie przewinienie, nato-

miast jednak zgodnie z angielskim nałogiem proponuje zakład, wołając: „Sto do jednego!“

Prześladowania, jakie przechodził Bunyan, znalazły też odbicie w przygodach jego pielgrzyma. Chrześcijanin i Wierny dostają się w mieście Próżności *(Vanity)* do więzienia, zbitych i obrzuconych błotem zamykają ich w klatce, gdzie są pośmiewiskiem tłumu. Pierwszemu udaje się uciec, drugiego jednak stawią przed sądem. Ława przysięgłych składa się z dwunastu imiennie wyliczonych osób, jak p. Ślepy *(Mr. Blind-man)*, p. Nicpoń *(Mr. No-good)*, p. Złośliwość *(Mr. Malice)* i t. d. Zeznają fałszywi świadkowie, sędzia Nienawidzący Boga *(Lord Hate-Good* — najwyżsi sędziowie angielscy używali tytułu lorda) wygłasza mowę, w której powołuje się na ustawy biblijnego faraona, Nabuchodonozora i Darjusza. Zapada wyrok potępiający i Wierny ponosi męczeństwo, ale już czeka na niego rydwan, aby unieść go przy dźwięku trąb „najbliższą drogą do bramy niebieskiej“.

14. Część druga przedstawia wędrówkę żony Chrześcijanina *(Christiana)*, która poprzednio nie chciała towarzyszyć mężowi, ale pod wpływem wieści o jego przygodach, strasznego snu i rozmowy z Roztropnością *(Mr. Sagacity)* wyrusza w towarzystwie czterech synów i młodej dziewczyny imieniem Litość *(Mercy)* w tę samą drogę. Spotyka te same osoby, co wprzód Chrześcijanin, lub dowiaduje się o ich losie, natrafia także na wiele dotychczas nieznanych. Dzięki temu autor uniknął naogół powtarzania własnych pomysłów. Zresztą pielgrzymka kobiet z dziećmi ma nieco inne cechy. Otrzymują one pomoc w postaci dodanego w jednym z domów noclegowych towarzysza, którego imię Wielkie serce *(Mr. Great-heart)* jest znamieniem odwagi. Bo też jego zadaniem jest chronić Chrześcijankę, Litość i dzieci od niebezpieczeństw. Słabe niewiasty nie mogłyby same dać sobie z niemi rady. Tak np. Wielkie serce staje do pojedynku z niegodziwym olbrzymem Młotem *(Maul)*, zadaje i odbiera ciosy, a po godzinnej walce zabija go pchnięciem „pod piąte żebro“, ucina mu głowę i zatyka ją na palu.

I ta część owiana jest surowym duchem skrajnego protestantyzmu, oddzielającego starannie kozły od owiec, a na potępionych prócz kary wiecznej spada jeszcze wzgarda i nienawiść sprawiedliwych. Całe towarzystwo przechodzi koło miejsca, gdzie Chrześcijanin pozostawił był śpiących trzech ludzi, nazwanych Głupcem *(Simple)*, Gnuśnością *(Sloth)* i Zarozumiałością *(Presumption)*. Spostrzega ich ciała, zawieszone w łańcuchach na szubienicy. Wielkie serce wyjaśnia, za jakie przewinienia zostali

straceni, a wówczas Chrześcijanka mówi: „Jeżeli byli tacy, nigdy ich nie będę opłakiwała; mają tylko to, na co zasłużyli, i, jak sądzę, dobrze jest, że wiszą tak blisko gościńca, aby inni mogli widzieć i mieli przestrogę". Litość wbrew swemu imieniu raduje się, że złoczyńców powieszono, zanim ona przybyła z towarzyszką w to miejsce, „bo kto tam wie, coby mogli zrobić takim biednym kobietom". Dodaje wierszyk tej treści, że koniec złych ludzi powinien być ostrzeżeniem dla wrogów prawdy.

Realizm jest taki sam, jak w części pierwszej, tylko przygody inne — zgodnie z tem, że teraz pielgrzymkę odbywają kobiety i dzieci. Litość ma naprzód jednego zalotnika, którego odrzuca, potem wychodzi zamąż. Któryś z synów Chrześcijanki zjadł mimo jej zakazu kilka jabłek z gałęzi, przewieszającej się poza mur ogrodu. Okazuje się, że był to ogród Belzebuba, a owoce wywołują chorobę. Cóż naturalniejszego, niż pójść do lekarza? Jest nim p. Biegły *(Mr. Skill)*. Ten daje chłopcu na przeczyszczenie, lecz lekarstwo, zrobione z krwi kozła, popiołu z jałówki i soku hizopowego, okazuje się za słabem. Wówczas lekarz przyrządza mocniejsze — *ex carne et sanguine Christi*. Dodaje „parę obierzanic oraz odpowiednią ilość soli" i kręci z tego wszystkiego pigułki. Chłopiec ma pościć i zażywać po trzy na raz, rozpuszczone w małej szklaneczce *(in half a pint — pint* jest to szklanka półkwartowa) łez żalu. Wzbrania się jednak, zrażony złym smakiem pierwszego leku. Mówi, że i tak z pewnością odda, co wypije. Biegły zapewnia, że nowy środek jest smaczniejszy, matka kosztuje sama, zaklinając syna, żeby wypił, jeżeli kocha ją, rodzeństwo, Litość i własne życie. Rzeczywiście lekarstwo skutkuje, kolki ustają, następuje przeczyszczenie, chory usypia, poci się i oddycha lekko. Chrześcijanka prosi o dwanaście pudełek takich pigułek, Biegły spełnia jej życzenie, zapewniając, że nie tylko usuwają choroby, ale im również zapobiegają. Zwraca przytem uwagę, że należy je zażywać ściśle wedle jego polecenia (t. j. w szklaneczce łez żalu). Na zakończenie upomina chłopca, aby już nigdy nie jadł zielonych jabłek. Tak to alegorja Sakramentu Ołtarza łączy się ze skreślonym wiernie obrazkiem z życia rodzinnego i praktyczną przestrogą dla młodzieży, aby nie jadła niedojrzałych owoców — zwłaszcza z cudzego sadu.

15. Popularność „Pielgrzymki". Jej ocena. *Pielgrzymka* miała ogromne powodzenie. W przeciągu lat stu wyszło 33 wydań części pierwszej i 59 wydań obu części razem, a już za życia autora, jak obliczają, rozkupiono około 100.000 egzemplarzy. Cały szereg wielkich pisarzy zachwycał się książką kotlarza z Elstow. Swą popularność zawdzięczała ona nie wzlotom fantazji,

lecz przeciwnie wielkiemu realizmowi, nieledwie namacalności alegorji. Uroku dodaje prosty, a piękny styl, wzorowany na *Piśmie św.*, którego zdania, zręcznie wplecione, znachodzi się w wielkiej obfitości na każdej stronie. Szereg postaci *Pielgrzymki* wszedł w przysłowie. Nie będąc ani Anglikiem, ani protestantem, można tylko zrozumieć, skąd sława Bunyana, lecz sąd, pozbawiony przymieszki uczuciowej, musi wypaść nieco odmiennie od angielskich zapatrywań. *Pielgrzymka* jest dobrą książką nabożną dla szerokich mas, ale nie zasługuje na nazwę arcydzieła.

Już za życia autora zarzucano mu plagjat, a później usiłowano wykazać zależność od Deguileville'a, od Hawesa i od innych. Być może, że pomysł był w ogólnych zarysach zaczerpnięty z jakiegoś dawniejszego utworu, który przypadkiem dostał się był kiedyś w ręce Bunyana. O nieoryginalności jednak nie może być mowy.

16. Inne dzieła Bunyana. Ciekawy ten człowiek pisał wogóle dość dużo. Na wzmiankę zasługuje przedewszystkiem satyryczna książeczka Życie i śmierć p. Złego *(The Life and Death of Mr. Badman)* (1680). Tu autor chciał pokazać społeczeństwu, jak żyć nie należy. Bohater jest zbiorem wszelkich występków, jakie znała Anglja XVII w. — wielkich i małych. W dzieciństwie okradał cudze sady, później urządzał fałszywe bankructwa, w kościele sypiał lub flirtował, klął niemożliwie, czytywał „bestjalskie romanse“ — i t. d. Opowiada o nim p. Mądry *(Mr. Wiseman)*, dowodząc, że musiał pójść do piekła.

Entuzjazm Mącaulay'a dla alegorycznej Świętej wojny *(The Holy War)* należy położyć na karb patrjotyzmu i uczuć protestanckich.

17. Baxter. Podobnie jak Bunyan, tylko ostrzej, zwalczał kwakrów dysyndencki duchowny Ryszard Baxter (1615—1691), który do literatury wszedł nie dzięki swym kazaniom, lecz dzięki nabożnemu dziełku Wieczysty odpoczynek świętych *(The Saints's Everlasting Rest)*. Jego *Reliquiae Baxterianae* zawierają dużo szczegółów obyczajowych i omawiają także stosunki kościelne. Ale bardziej interesujący jest charakter Baxtera i jego życie.

Chociaż wyświęcony na anglikańskiego pastora, wkrótce zaczął skłaniać się ku purytanizmowi. Nigdy jednak nie stał się takim fanatykiem, jak inni nonkonformiści (t. j. odszczepieńcy od *High Church)*. Podczas wojny domowej był kapelanem wojsk parlamentarnych. Po restauracji Karol II ofiarował mu biskupstwo. Baxter odmówił. Wnet dostał się do więzienia jako heretyk, lecz go po niedługim czasie wypuszczono. W r. 1685, za Jakóba II, stawiono go przed sądem — znów za szerzenie he-

rezji. *Historja angielska* Macaulay'a zawiera znamienny opis tego procesu. Niegodziwy i brutalny lord wielki sędzia Jeffreys nie dopuścił oskarżonego do słowa, obrzucając go obelgami i zestawiając z Tytusem Oatesem. Gdy jeden z obrońców zwrócił uwagę, że Karol II uważał Baxtera za godnego biskupstwa, niestropiony Jeffreys krzyknął: „A czemu zakuta pała nie przyjęła?" Trybunał, złożony z samych torysów, uznał Baxtera winnym. Uwolniono go w półtora roku później, gdy Jakób II, pragnąc przygotować wprowadzenie swobód dla katolików, ogłosił tolerancję dla nonkonformistów. Baxter tylko z wielkiemi zastrzeżeniami podpisał akt urzędowy i nie skorzystał z łaski królewskiej. Swemu wyznaniu pozostał wierny do końca życia.

18. Kaznodzieje i teologowie. Najsławniejszym kaznodzieją restauracji był **John Tillotson** (1630—1694). Ma styl prosty i myśli rozsądne, a niezbyt głębokie. Przystępność zapewne właśnie sprawiła, że współcześni zachwycali się jego wymową i pismami, gdyż zamiłowanie do dziwacznych konceptów święciło jeszcze nieraz na kazalnicy triumfy. Pepys notuje, że pewien duchowny wkrótce po pożarze Londynu zaczął kazanie od stwierdzenia, iż City z wielkiego *folio* zeszła na *decimo-tertio*.

Z teologów zasługuje na wymienienie atakowany w *Panterze i łani* przez Drydena Szkot **Gilbert Burnet** (1643—1712), który w swem czynnem życiu obok polityki znajdował czas i na prace literackie. Jego Wykład trzydziestu dziewięciu artykułów *(Exposition of the Thirty-Nine Articles)* jest zestawieniem dogmatów kościoła anglikańskiego i zyskał mu pochwały Leibniza dzięki przejrzystości i logiczności. W r. 1692 Burnet ogłosił książkę Troski pasterskie *(The Pastoral Care)*. Maluje tu jako biskup obowiązki kleru. Napisał też Historję reformacji *(History of the Reformation)*, ale ciekawsza jest jego Historja własnych czasów *(History of his own Time)*, cenne źródło do dziejów rewolucji.

Wybitnym teologiem był także **Izaak Barrow** (1630—1677). Zwiedził duży szmat świata i pięć lat spędził w Konstantynopolu. Wykładał w Cambridge równocześnie grekę i matematykę, wogóle działał na różnych polach naukowych. Od niego to pochodzi sławne zdanie „Linja prosta jest najkrótsza zarówno w etyce, jak w geometrji". Był również doskonałym kaznodzieją.

19. Ruch filozoficzno-religijny w Cambridge. W Cambridge powstały w owym czasie nowe kierunki religijno-filozoficzne, polegające na pewnej wolnomyślności, które przyznawały wszystkim religjom wspólną część prawdy. Wynikiem był postulat tolerancji. Przedstawicieli tego prądu zwano *Latitudinarians*. Inni

zagłębiali się znów w pismach Platona i neoplatoników, szukając tam pojęć chrześcijańskich. U neoplatoników tłumaczyli je wpływem *Pisma św.* Studja nad filozofją starożytną prowadziły naturalnie do przekonania, że *Biblja* nie jest jedynem źródłem wiedzy religijnej i niezależnie od niej istnieje szereg prawd, które dyktuje sam rozum. Zagłębiano się więc w dociekania nad preegzystencją duszy, nad jej stosunkiem do Boga — i t. p.

Najwybitniejszemi postaciami byli **Ralf Cudworth** (1617–1688), autor paru prac o etyce i PRAWDZIWEGO INTELEKTUALNEGO USTROJU WSZECHŚWIATA *(The true Intellectual System of the Universe)*, **Henryk More** (1614—1687), który swe poglądy wypowiadał dźwięcznym wierszem w PIEŚNI O DUSZY *(Song of the Soul)* i w szeregu prozaicznych traktatów, jak ENTHUSIASMUS TRIUMPHATUS i NIEŚMIERTELNOŚĆ DUSZY *(The Immortality of The Soul)*, wreszcie **Józef Glanvill** (1636–1686), autor zajmującego dzieła SADDUCISMUS TRIUMPHATUS, gdzie broni wiary w zjawianie się duchów i czary.

20. Locke. Pewien wpływ platoników z Cambridge widać i u największego filozofa angielskiego, Johna Locke (1632—1704). Urodzony na wsi w hrabstwie Somerset, naprzód uczęszczał do szkoły w Westminster, później spędził długie lata w Christ Church w Oxfordzie i w r. 1674 został bakalaureatem medycyny. Był lekarzem Shaftesbury'ego, ocalił mu życie pomyślną operacją, piastował za jego ministerjum godności urzędowe, później był sekretarzem posła angielskiego w Berlinie i jakiś czas bawił dla zdrowia w południowej Francji. Wróciwszy, popadł w podejrzenie, że spiskował razem z Shaftesburym, musiał opuścić ojczyznę i spędził kilka lat w Holandji. Po rewolucji ofiarowano mu stanowisko ambasadora w Berlinie lub w Wiedniu, lecz odmówił. Bał się „zimnego powietrza i gorących napojów". Piastował jednak inne dobrze płatne urzędy, ale, o ile zajęcia pozwalały, najchętniej przebywał na wsi u Sir Franciszka Mashama w hrabstwie Essex. Żona Mashama była córką Cudwortha. Wycofawszy się z życia publicznego, Locke osiadł w Oates i tam mieszkał aż do zgonu.

STUDJUM O LUDZKIEM POZNANIU *(Essay concerning Human Understanding)* napisał Locke głównie w czasie pobytu w Holandji. Wywołało przewrót w filozofji, stwierdzając konieczność oparcia badań na teorji poznania. Z tego powodu można Kanta uważać za duchowego spadkobiercę Locke'a. A jednak książka powstała, rzec można, przypadkowo. Pewnego razu Locke rozmawiał u siebie z kilku przyjaciółmi o etyce i religji objawionej. Podczas tej dyskusji przyszło mu na myśl, że musi ona pozostać jałową, dopóki nie zbada się zdolności ludzkiego umysłu do rozstrzy-

gania podobnych zagadnień. Zapowiedział więc, że na najbliższe zebranie przygotuje krótką rozprawę o poznaniu. Spodziewał się, że wystarczy mu jeden arkusz, lecz poświęcił przedmiotowi około dwudziestu lat, a owoce swoich dociekań zawarł w dużem dziele, składającem się z 5 ksiąg.

W ich streszczenie nie mogę się tu wdawać. Wystarczy powiedzieć, że ważność *Studjum* polega nie tyle na rezultatach, do jakich Locke doszedł, ile na zwrocie, jaki wywołał w filozofji. Od niego bowiem datuje się tendencja ku usuwaniu pierwiastków dogmatycznych, będących podkładem każdego systemu metafizycznego, i zastępowaniu ich danemi teorjopoznawczemi. Sam Locke używa dla wszystkich objawów świadomości terminu *idea* (pojęcie), szczegółowo sklasyfikowali je dopiero Hume i Berkeley. Choć Locke gołosłownie — a więc dogmatycznie — stwierdza istnienie pojęć oderwanych, przypisuje ich powstanie refleksji, a przeczy, aby mogły istnieć pojęcia wrodzone. Tym sposobem on dopiero kładzie kres sporowi o *generalia*. Bardzo trafnie i głęboko analizuje kwestję stosunku mowy do myśli. W ostatnich księgach przechodzi do odwiecznych zagadnień filozofji. Istnienie jaźni przyjmuje jako pewnik, nie wymagający dowodu, a istnienie Boga uzasadnia koniecznością wyprowadzenia myślących jednostek z obdarzonej rozumem pierwszej przyczyny. Nad tą częścią dzieła ciąży przytłaczający wpływ Descartes'a. Daleko większą wartość mają pierwsze księgi, których myśli rozwijali dalej następcy Locke'a, dopóki potężny w swej konsekwencji umysł Kanta nie doszedł do ostatecznych konkluzyj.

W swych Dwóch traktatach o rządzie *(Two Treatises on Government)* Locke podobnie, jak Hobbes, przypisuje powstanie władzy „kontraktowi społecznemu", ale gdy autor *Lewjatana* uważał umowę za nierozwiązalną i uzasadniał tym sposobem absolutyzm, on kładzie nacisk na konieczność dotrzymania przez panującego warunków. Naturalnie ma na celu usprawiedliwienie rewolucji z r. 1688.

W związku z kwestjami politycznemi końca XVII w. pozostawał także łaciński List o tolerancji *(Epistola de Tolerantia)*. Locke okazuje się tu dzieckiem swego czasu, wyklucza bowiem od pełnej wolności sumienia katolików i ateistów.

Prócz tego pisał rozprawy o kwestjach religijnych i ekonomicznych. W Myślach o wychowaniu *(Thoughts on Education)* niedocenia — zgodnie ze swą teorją poznania — różnic wrodzonych, zato słusznie stwierdza, że zadaniem wychowawcy jest nie tylko uczyć, ale i wyrabiać charakter.

21. Temple. Rodzajem, stojącym między historją, filozofją i krytyką literacką był szkic w stylu Bacona. Jego najznakomitszym przedstawicielem za restauracji jest Sir William Temple (1628—1699), wybitny polityk i dyplomata. Swift pozostawał z nim w bliskich stosunkach, a przez jakiś czas był jego domownikiem, po jego śmierci zaś wydał niektóre jego pisma, zaopatrując je w pełną pochwał przedmowę.

Temple był typowym dyletantem, stąd mówi o najrozmaitszych przedmiotach, w każdym wykazuje bystrość, ale często i brak gruntowniejszych wiadomości. Najlepiej dowodzi tego najgłośniejszy, choć w gruncie rzeczy jeden ze słabszych, szkic O STAROŻYTNEJ I NOWSZEJ NAUCE *(Upon Ancient and Modern Learning)* (1690). Temple zabrał tu głos w sporze, który wrzał oddawna, szczególnie we Francji, i wystąpił jako zwolennik starożytnych. Nie posiadał potrzebnej znajomości ani klasyków, ani nowszych pisarzy. Macaulay słusznie wytyka mu, że miesza historyczne osoby starożytnego świata z bajecznemi, że mówiąc o wielkich pisarzach włoskich, pomija Dantego, Pertrarkę, Arjosta i Tassa, między hiszpańskimi Lopę de Vega i Calderona, między francuskimi Pascala, Bossuet'a, Molière'a, Racine'a i Boileau'a, między angielskimi Chaucera, Spensera, Szekspira i Miltona. Mimo to szkic narobił dużo hałasu w świecie i miał powodzenie, gdyż, jak mówi dalej Macaulay, „filologowie klasyczni, którzy widzieli jego niedorzeczność, byli po stronie starożytnych i skłaniali się raczej ku ukrywaniu, niż ku wykazywaniu błędów sprzymierzeńca; zwolennicy nowożytnych naogół byli takimi ignorantami, jak sam Temple; a masy oczarowała jego płynność i melodyjność". Temple jest bowiem mistrzem żywego, bezpretensjonalnego stylu, a dr. Johnson odkrył w jego okresach wspaniały rytm prozaiczny.

Z innych szkiców najpiękniejszy jest O OGRODNICTWIE *(Upon the Gardens of Epicurus, or Of Gardening)*. Dużo ciekawych szczegółów i bystrych sądów o sławnych współczesnych postaciach historycznych, np. o Karolu II i Wilhelmie III, znajdujemy w PAMIĘTNIKACH *(Memoirs)* Temple'a. Owocem czasu, który Sir William spędził w Irlandji, jako namiestnik, były dziełka o stosunkach w tym kraju. Autor nie wznosi się nigdy ponad ciasny punkt widzenia ogółu swych rodaków. Większą wartość mają SPOSTRZEŻENIA O ZJEDNOCZONYCH PROWINCJACH NIDERLANDÓW *(Observations upon the United Provinces of the Netherlands)*, napisane po kilku latach pobytu w Holandji na stanowisku ambasadora.

22. Halifax. Znakomitą broszurę polityczną napisał Jerzy Savile, markiz Halifax, założyciel wspomnianego już stronnictwa,

które usiłowało zająć pośrednie stanowisko między wigami i torysami, a które zwano *trimmers*. Przezwisko powstało stąd, że *to trim* znaczy „utrzymywać łódź w równowadze“ (przechodząc z jednej strony na drugą). Przedstawiciele umiarkowanych poglądów politycznych nie byli niem dotknięci i, jak widać z tytułu broszury Halifaxa Charakter zwolennika równowagi *(The Character of a Trimmer)*, sami się chętnie tak nazywali. Książeczka ta ogromnie przyczyniła się do uspokojenia społeczeństwa w przededniu śmierci Karola II i wstąpienia na tron jego brata. Należy dodać, że musiała kursować w licznych odpisach, bo drukowano ją aż w r. 1688.

Halifax pisał prócz tego szkice i aforyzmy, a jego Rady dla córki *(Advice to a Daughter* — drugi tytuł jest *A Lady's Gift)* odznaczają się trafnemi spostrzeżeniami i mądrością życiową. Autor miał w swoim czasie sławę świetnego mówcy. Wiadomo, że jego wystąpienie spowodowało odrzucenie przez Izbę lordów sławnego *Bill of Exclusion* i uratowało tron Jakóbowi II, który jednak nie omieszkał go wkrótce utracić przez swój upór i zawziętość.

23. Krytyka literacka. Najwybitniejszym krytykiem restauracji był bezsprzecznie Dryden. Obok niego działał zastęp innych teoretyków poezji, którzy tak samo, jak on, ulegali wpływom francuskim, ale nie mieli ani jego bystrości, aby pośród licznych rozpraw krytycznych, ukazujących się za Kanałem La Manche wybrać najlepsze, ani jego samoistności, aby uniknąć zwyczaju *iurare in verba magistri*. To też wspomniany powyżej **Tomasz Rymer** (1641—1713) był w pseudoklasycznym fanatyzmie bardziej papieskim, niż sam papież Boileau, przywiązywał wagę do drobiazgowych reguł, wszystko chciał mierzyć wyłącznie łokciem rozsądku — i przeszedł do potomności jako pomniejszyciel Szekspira, którego *Otella* przedstawił jako wzór, jak nie należy pisać dramatów.

Nie trzeba chyba dodawać, że w tym czasie powstał także szereg przekładów z francuskiego.

Wpływ sąsiadów z za cieśniny miał być bardzo silny i w następnym okresie historji literatury, ale równocześnie umysłowość angielska miała wytworzyć szereg nowych form i twórczość stać się wyraźniej narodową. Proces przeradzania się dawnej, średniowiecznej Anglji w nowożytną był ukończony i piśmiennictwo miało wnet dostarczyć dowodów.

BIBLJOGRAFJA.

Ażeby nie obciążać książki zbytnim balastem, ograniczam ten dział do bardzo skromnych rozmiarów. Szczegóły potrzebne przy ewentualnem nabywaniu książki, podaję tam, gdzie uważam je za niezbędne, czasem pomijam w wypadkach, w których dzieło ma drugorzędne znaczenie lub wyszło bardzo dawno. Natomiast dodaję krótkie uwagi, mogące służyć do lepszej orjentacji.

Skrócenia:

Książki angielskie, przy których czytelnik nie znajdzie miejsca wydania, wyszły w Londynie. Firmy księgarskie w nawiasie.

CEC = Cambridge English Classics.
CP = Clarendon Press (Oxford, zastępca w Londynie: Humphrey Milford)
CUP = Cambrigde University Press.
EB = Encyclopaedia Britannica.
EETS = Early English Text Society.
EL = Everyman's Library (J. M. Dent & Sons).
EML = English Men of Letters.
ES u. LD = Englische Sprach- u. Literaturdenkmäler, Heilbronn.
EW = English Writers.
LP = Literature Primers (Macmillan & Co).
MS = Mermaid Series (Fisher, Unwin & Co).
OUP = Oxford University Press (zastępca Milford).
RS = Rolls Series.
T = Tauchnitz, Lipsk.
WC = Word's Classics (Milford).

Podręczniki do całości literatury.

Cambridge History of English Literature, wyd. A. W. Ward i A. R. Waller, CUP, 14 tomów, 3 nakład 1920. Poszczególne rozdziały opracowane przez specjalistów, obszerna bibljografja. Całość nierówna. Z tem wszystkiem najlepsza historja literatury angielskiej większych rozmiarów.

W. J. Courthope. *A History of English Poetry*. 6 t. (Macmillan & Comp.) 1895—1910. Znakomite dzieło, uwzględnia obszernie genezę poszczególnych prądów i tło obyczajowo-historyczne. Jak widać z tytułu, zajmuje się poezją, ale zakres poezji bierze bardzo szeroko. Kończy na romantyzmie.

Arthur Compton Rickett. *A History of English Literature*, (T. C. & E. C. Jack) 1918. Najlepszy ze stosunkowo krótkich podręczników, z wypisami. Należy go odróżnić od zarysu literatury tegoż autora, wydanego w r. 1912 w *The People's Books*.

Chambers' Cyclopaedia of English Literature. Nowe wyd. D. Patricka, 3 t. (Chambers) 1922. Doskonałe wypisy z użytecznemi artykułami szeregu specjalistów.

Andrew Lang. *History of English Literature from Beowulf to Swinburne* (Longmans & Co) 3 wyd. 1913. Nadaje się dla posiadających już pewną znajomość przedmiotu.

Edmund Gosse. *A Short History of Modern English Literature* (z serji *Short Histories of literatures of The World*, t. III). (Heinemann), 10 wyd. 1923. Zarys, zaczynający się w 2 poł. w. XIV, kończący w drugiej poł. XIX w.

Stopford Augustus Brooke. *English Literature... With an additional chapter on literature since 1831*: wyd. G. Sampson (w LP) ostatnie wyd. 1924. Krótki, elementarny zarys.

Hippolyte Adolphe Taine. *Histoire de la littérature Anglaise*, 10 wyd. w 5 t. Paryż 1899—1902. Książka pełna cennych, czasem nieco dowolnych uogólnień. W szczegółach bywa niedokładna. Tłumaczona na polskie przez Elizę Orzeszkową, 2 części, Warszawa, 1900.

J. J. Jusserand. *Histoire littéraire du peuple Anglais*. 3 t. Paryż 1894—1909. Dochodzi do r. 1625.

Emile Legouis et Louis Cazamian. *Histoire de la littérature Anglaise*. Paris (Hachette), 1924. Najlepszy francuski podręcznik.

G. Körting. *Grundriss der Geschichte der englischen Literatur*. Monastyr, 4 wyd. 1905. Zarys ten jest lepszy od obszerniejszych niemieckich podręczników Wülkera i Ten Brinka.

Arnold Schröer. *Die Grundzüge u. Haupttypen der englischen Literaturgeschichte*. 2 tomiki w *Sammlung Göschen*. Zarys, traktujący charakterystyczne postaci i utwory nieco obszerniej. Ostatnie wyd. 1920.

Karl Bleibtreu. *Geschichte der englischen Literatur mit Einschluss der amerikanischen*. Berno i Lipsk, 1923. Dobry zarys.

Podręczniki do poszczególnych okresów i autorów, teksty.

Literatura staroangielska.

Do elementarnego studjum języka staroangielskiego nadają się:

A. J. Wyatt. *An Elementary Old English Grammar. Early West Saxon*. CUP 1918.

Krótkie wypisy zawiera książeczka tegoż autora:

An Elementary Old English Reader (Early West Saxon), j. w., 1901.

Nieco obszerniejszy podręcznik:

Joseph Wright and Elizabeth M. Wright. *Old English Grammar*. OUP, 3 wyd. 1925.

Obszerniejsze wypisy, z ustępami i w mniej ważnych dialektach:

Henry Sweet. *An Anglo-Saxon Reader*. 9 wyd., zrewidowane przez C. T. Onionsa. CP, 1922.

C. W. H. Grein. *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*. 4 t. (Dwa pierwsze zawierają prawie kompletny zbiór poematów staroangielskich, dwa drugie glossarjum i uwagi). 2 wyd. (przez R. P. Wülckera), Cassel, 1881—3, dalsze — Lipsk, 1894.

Boewulf. Text and Notes. Wyd. A. J. Wyatt. 2 wyd. Cambridge, 1899.

J. Earle. *The Deeds of Beowulf*. Oxford, 1892. Przekład nowoangielski ze wstępem.

Facsimile rękopisu Beowulfa wydał J. Zupitza w EETS, 1882.

R. W. Chambers. *Beowulf, an Introduction to the Study of the Poem*. CUP, 1921.

A. Stopford Brooke. *History of Early English Literature to the Accession of King Aelfred.* (Macmillan & Co), 1892.

Tenże: *English Literature to the Beginning of the Norman Conquest.* 1898. W obu książkach dobre przekłady wyjątków na wiersz nowoangielski.

Roman Dyboski. *Literatura i język średniowiecznej Anglji.* Kraków, 1910. Nadaje się jako wstęp do lektury.

Venerabilis Baedae Historia ecclesiastica gentis Anglorum... Wyd. G. H. Moberly. Oxford, 1869.

Przekład angielski (*Bede's Ecclesiastical History with Introduction by Vida D. Scudder*) w EL.

Dzieła Alfreda wydał w 3 t. J. A. Giles. Oxford i Cambridge, 1858.

Literatura średnioangielska.

Do języka:

Joseph Wright and Elizabeth M. Wright. *An Elementary Middle English Grammar.* OUP, 1923.

Jako wstęp historyczno-obyczajowy nadaje się:

Mary Bateson. *Mediaeval England 1066—1350.* W wydawnictwie *The Story of the Nations.* (Fisher, Unwin & Co), 1905.

W. P. Ker. *The Dark Ages.* W wydawnictwie *Periods of European Literatures* (pod redakcją G. Saintsbury'ego). (Blackwood & Sons). Odnosi się i do literatury staroangielskiej, lecz głównie do średnioangielskiej.

Tenże. *English Literature: Mediaeval* w *Home University Library of Modern Knowledge.* 1911.

Tenże. *Epic and Romance. Essays on Mediaeval Literature.* (Macmillan & Co), 1901. Ker był jednym z najlepszych znawców okresu.

Do wcześniejszej literatury:

W. H. Schofield. *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer* (Macmillan & Co), 1906.

Do późniejszej literatury:

G. Saintsbury. *The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory.* W *Periods of European Literature.* (Blackwood & Sons).

R. Dyboski, j. w.

ROZDZIAŁ I.

Pisma historyków anglonormandzkich wyszły prawie wszystkie w RS. *Historia regum Britanniae Geoffrey'a z Monmouth* po łacinie w wyd. A. Schulzego w Halli, 1854, w angielskim przekładzie S. Evansa w EL, gdzie ukazał się także wybór pism Kambryjczyka (*Itinerary Through Wales* i *Description of Wales*).

ROZDZIAŁ II.

Layamon. Brut. Wyd. F. Madden, 1847. Część odnosząca się do Artura, wyszła (wraz z odpowiednią częścią poematu Wace'a) w przekładzie nowoangielskim w EL.

ROZDZIAŁ III.

Lewis Spence. *A Dictionary of Mediaeval Romance and Romantic Writers.* (Routlegde & Sons), 1913. Nadaje się do orjentacji.

Poszczególne romanse w EETS, w wydaniach klubów i towarzystw naukowych, jak *Bannatyne Club, Roxburghe Club, Maitland Club, Percy Society.*

ROZDZIAŁ IV.

Fourteenth Century Verse & Prose. Wyd. Kenneth Sisam. CP, 1923. Dobry wybór, obejmuje także część materjału innych rozdziałów. Posiada glossarjum.

Poematy cyklu aliteracyjnego w EETS (wyd. R. Morris, później I. Gollancz).

The Vision of William concerning Piers the Plowman. Najlepsze wydania w EETS.: Tekst A, 1867. Tekst B, 1869. Tekst C. 1873. Wydał W. W. Skeat, tenże w r. 1886 ogłosił tom IV ze wstępem, objaśnieniami i glossarjum (Oxford). Obszerny wybór najważniejszych ustępów tekstu A w nowoangielskim przekładzie w EL.

J. J. Jusserand. *Les Anglais en Moyen Age: l'épopée mystique de William Langland.* Paryż, 1893 (jest i przekład angielski, 1894).

Mandeville'a (Egerton MS) wydał G. F. Warner dla *Roxburghe Club*, 1889. Jest to najlepsze z licznych wydań, zawiera doskonały wstęp krytyczny i noty.

Z językiem zmodernizowanym:

The Travels of Sir John Mandeville... Wyd. A. W. Pollard, 1900.

Wydanie skrócone i zmodernizowane w *Cassel's National Library* (wydał H. Morley).

Pisma Gowera wydał w całości G. C. Macaulay (CP, 1899—1902, 4 t. — I mieści pisma francuskie, II i III angielskie, IV łacińskie). Są tu obszerne wstępy, uwagi krytyczne, językowe — i t. d.

ROZDZIAŁ V.

Najlepsze wydanie Chaucera:

Complete Works of Geoffrey Chaucer. Wyd. W. W. Skeat. 6 t. Oxford, 1894, tom uzupełniający 1897.

Tańsze, a dobre wydanie w jednym tomie:

The Complete Works of Geoffrey Chaucer. CP, 1920. Osobno glosarjum Skeata, tamże.

Dobry wstęp z omówieniem źródeł i rękopisów posiada wydanie A. W. Pollarda, H. F. Heatha, M. H. Liddella i W. S. Mc. Cormicka *(Globe Edition)* 1897.

Wybrane teksty z uwagami i zarysem metryki oraz języka:

Max Kaluza. *Chaucerhandbuch*, Lipsk (T), 1919.

Jako wstęp do lektury nadają się studja A. W. Pollarda w LP, H. Morley'a w EW lub A. W. Warda w EML. Obszerniejsze dzieło o życiu i pismach:

T. R. Lounsbury. *Studies in Chaucer. His Life and Writings.* 3 t. 1891.

É. Legouis. *Geoffrey Chaucer. Renaissance du livre.* Paryż, 1922. Są tu wyjątki w tłumaczeniu.

ROZDZIAŁ VI.

The Paston Letters wyd. J. Gairdner. 6 t. 1904. Skrócone w EL. (2 t.).

Dokładny przedruk 1 wydania Caxtona:

Le Morte Darthur by Sir Thomas Malory. The Original Edition now reprinted and edited by H. O. Sommer. (Ze wstępami krytycznemi wydawcy i A. Langa) 3 t. 1889—91.

Tanie wydanie w EL.

Życiorysy humanistów angielskich w EW (t. VII, H. Morley).

Utopję w przekładzie Ralfa Robinsona wydał J. H. Lupton (Oxford 1895). Tanie wyd. (z *The Dialogue of Comfort against Tribulation*) w EL.

Wybór poezji Skeltona wydał R. Hughes, (Heinemann), 1924.

ROZDZIAŁ VII.

The English and Scottish Popular Ballads. Wyd. F. J. Childe. 5 t. Boston i New York, 1882—98. W 5 tomie bibljografja, źródła, nuty i t. d. Ogólnego wstępu brak. Może go zastąpić artykuł Childe'a w *Johnson Cyclopaedia* (New York, 1893) lub wstęp L. G. Kittredge'a do jednotomowego wydania Childe'a (Boston, 1904).

Dobry przedruk Percy'ego wyszedł w ES u. LD. Heilbronn, 1889—93 (wyd. A. Schröer), 2 t. Także T. (3 t.).

F. Sidgwick wydaje od r. 1903 zbiory ballad z objaśnieniami. Gruntowną znajomością przedmiotu i tłem literacko-porównawczem odznacza się artykuł A. Langa w EB.

ROZDZIAŁ VIII.

A. A. Ward. *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne.* 3 t. 2 wyd., (Macmillan), 1899.

Wilhelm Creizenach. *Geschichte des neueren Dramas.* 5 t. Halle, 1893—1916.

Są to dwa najznakomitsze dzieła, szczególnie Creizenach (Ward kończy z początkiem w. XVIII, Creizenach zajmuje się wogóle dramatem nowożytnym i doprowadza jego dzieje do śmierci Szekspira).

E. K. Chambers. *The Mediaeval Stage.* Oxford, 1903.

Chester Plays i *Coventry Plays* wyszły w *Shakespeare Society Publications* — pierwsze wydał w 2 t. T. Wright (1843—7), drugie G. O. Halliwell-Phillips (1841). *Towneley* (cz. *Wakefield) Plays* wydał A. W. Pollard w EETS, (1897). *York Plays* wydała Lucy Toulmin Smith (CP, 1885) z doskonałym wstępem i z glossarjum. Inne średniowieczne dramaty w EETS, w wydawnictwach *Malone Society, Abbotsford Club* i t. d.

A. W. Pollard. *English Miracle Plays, Moralities and Interludes. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama.* 7 wyd. przejrzane, CP, 1923. Dobry wybór skróconych sztuk i wyjątków.

Arnold Wynne. *The Growth of the English Drama.* CP, 1920. Z krótkiemi wyjątkami i streszczeniami.

Everyman z kilku innemi dramatami moralnemi w EL.

ROZDZIAŁ IX.

Specjalnie szkocką literaturą zajmują się m. i. książki:

T. F. Henderson. *Scottish Vernacular Literature.* 2 wyd., 1900.

J. H. Millar. *Literary History of Scotland,* 1903.

Teksty w wydawnictwach EETS, *Scottish Text Society, Camden Society, Maitland Club, Bannatyne Club* — i t. d.

Literatura nowoangielska.

ROZDZIAŁ I.

Shakespeare's England. An Account of the Life & Manners of His Age. 2 t., CP, 1917. (Miało wyjść w roku jubileuszowym. Poszczególne działy opracowane przez 30 specjalistów).

ROZDZIAŁ II.

Tottel's Miscellany. Wyd. E. Arber. (Constable & Co), 1903.

Sidney Lee. *The French Renaissance in England.* CP, 1910. (Omawia początki angielskiego odrodzenia i poszczególne przykłady wpływu, odnosi się więc i do szeregu dalszych rozdziałów).

ROZDZIAŁ III.

Edmund Spenser. *Works.* Wyd. A. B. Grosart. 3 t., 1882—4. (Wydanie zawiera życiorys pióra wydawcy i cenniejsze szkice innych krytyków, m. i. Dowdena i Gosse'a).

Tańsze wydanie jednotomowe (bez prozy Spenśera) w OUP. Wydali J. C. Smith i E. de Sélincourt, który napisał dobry wstęp. Jest tu i glossarjum.

Życiorys — H. Morley w EW.

Émile Legouis. *Edmund Spenser.* W serji *Les grands écrivains étrangers.* Paryż (Blond), 1923.

ROZDZIAŁ IV.

Dzieła Lyly'ego wydał w całości R. W. Bond, 3 t. CP, 1902. Część I Eufuesa (z 1 rozdz. Arkadji Sidney'a) wyszła w ES u. LD, Heilbronn, 1887. Jest tu dobry wstęp F. Landmanna, autora książki:

Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Giessen, 1881.

Sir Phillip Sidney. *Complete Works.* Wyd. Alfred Feuillerat. CUP, 3 t., ostatni 1923. (Dobre krytyczne wydanie).

The Works of Thomas Nash. Wyd. R. B. Mc. Kerrow. (Bullen), 1904. 5 t. Mc. Kerrow jest największą powagą co do Nashe'a.

Th. Nash. *The Unfortunate Traveller.* Chiswick Press Edition. (Wittingham & Co), 1892. Z rozprawą E. Gosse'a.

Th. Nash. *Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell.* Wyd. G. B. Harrison. (Lane), 1924.

The Gentle Craft Deloney'a wydał ze wstępem i objaśnieniami A. F. Lange. Wydawnictwo Palaestra, Berlin, 1903.

ROZDZIAŁ V.

A Selection from the Poetry of Samuel Daniel & Michael Drayton. Wyd. H. C. Beeching. (Dent & Co), 1899.

The Complete Works of Robert Southwell S. J. (Burns & Oats), 1886.

Sir John Davies. Works. Wyd. H. Morley. The Carisbrooke Library (od. 1889), nr. X.

Poetical Works (in English) of Thomas Campion. Wyd. P. Vivian. CP, 1909.

The Poems of John Donne. Wyd. C. J. Grierson. 2 t. CP, 1912 (na podstawie starych wydań i rękopisów. Wstęp i noty).

Ustępy z przekładu Plutarcha Sir Tomasza Northa wydał C. F. T. Brooke w 2 tomikach zbioru *Shakespeare Classics* (Chatto & Windus, obecnie Milford).

ROZDZIAŁ VI.

W. G. Boswell-Stone. *Shakespeare's Holinshed: The Chronicle & the Historical Plays compared.* 1907 (do dramatów historycznych Szekspira).

Raphael Holinshed. *The Chronicles (Richard II, Henry IV, Henry V).* OUP, 1923. Wydali R. S. Wallace i Alma Hansen.

Harrison's Description of England. Wyd. F. J. Furnivall. *New Shakespeare Society*, 1877—81 (tylko księgi II i III).

Stow'a *Survey of London* w EL.

Camdena *Remains concerning Britain* przedrukowano z wyd. r 1604 pod redakcją J. Russel Smitha. 1870.

Cavendisha (razem z odpowiednim ustępem z *Mirror for Magistrates)* wydał F. S. Ellis. Kelmscott Press, 2 wyd., 1899.

Foxe'a *Acts and Monuments* wydał w 8 t. J. Pratt. 1877.

Wybór pism Sir Waltera Ralegh — CP, 1917. Z licznych życiorysów najlepiej wybrać:

E. Gosse. *Raleigh*, 1886 — lub:

E. de Sélincourt. *Great Ralegh*. 2 t. (z ilustracjami). (Methuen & Co), 1908.

Najlepsze wydanie *Laws of Ecclesiastical Polity* przez J. Keble'a, R. W. Churcha i F. Pageta w 3 t.: Oxford 1883—8. Tańsze w 2 t. EL.

The Principal Navigations... by Richard Hakluyt, 12 t. Glasgow (Lehose &. Sons), 1913. Tom XII zawiera pracę krytyczno-biograficzną prof. Sir Waltera Raleigh i indeks. (Także nakładem Hakluyt Society u Macmillana).

Hakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrims. 20 t. Glasgow (Lehose & Sons), 1905. (Także u Macmillana).

Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy*. Wyd. Shilletto, ze wstępem A. H. Bullena. 3 t. *(Bohn's Popular Library)*, 1923.

The Works of Francis Bacon. Wyd. James Spedding, R. L. Ellis and D. D. Heath. (Longmans & Co, także Bohn), 1857. Doskonałe krytyczne wydanie z obszernemi komentarzami.

Essays Bacona w EL.

Do dramatu elżbietańskiego wogóle:

Ward i Creizenach j. w., nadto:

F. E. Schelling. *Elizabethan Drama* 2 t. Boston i New York, 1908. Zapewne najlepsza książka o przedmiocie.

Zbiory dramatów:

Dodsley's Old English Plays. Wyd. W. C. Hazlitt. 15 t. 1874—6 (wydanie, znane jako Hazlitt-Dodsley).

T. Amyot and Others. *A Supplement to Dodsley's Old English Plays*. 4 t., 1853.

A. H. Bullen. *A Collection of Old English Plays*. 4 t., 1882—5 i *Old English Plays, New Series*, 3 t., 1887—90.

Tudor Facsimile Texts. Old Plays and other Printed and M. S. Rarities. Wyd. J. S. Farmer. Od 1907 (drogie!).

W. Bang. *Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas*. Louvain od 1902 (I do wcześniejszego dramatu).

Doskonały wybór:

The Chief Elizabethan Dramatists excluding Shakespeare. Wyd. W. A. Neilson 2 wyd., (Harrap), 1923. Lyly, Peele, Greene, Marlowe, Kyd, Chapman, Jonson, Dekker, Marston, Heywood, Beaumont i Fletcher, Webster, Middleton, Massinger, Ford, Shirley — przy ważniejszych autorach po parę dramatów. Krótkie notatki bibljograficzne i objaśnienia.

Wybory sztuk (czasem wszystkie sztuki) poszczególnych autorów w EL, MS i t. p.

Sławny zbiór wyjątków:

Charles Lamb. *Specimens of English Dramatic Poets*. Wyd. I. Gollancz, 1908. Ustępy najpiękniejsze, a niezawsze najcharakterystyczniejsze!

Dla początkujących nadaje się Wynne (do Szekspira wyłącznie), a także:

G. B. Harrison. *The Story of Elizabethan Drama*. CUP, 1924. Tylko do roku 1603 — charakterystyczne krótkie wyjątki.

ROZDZIAŁ VIII.

Creizenach, Ward, Schelling j. w. i t. d.

E. K. Chambers. *The Elizabethan Stage*. 4 t. CP, 1920. Najlepsze dzieło o przedmiocie.

Dziennik Henslowe'a wydał w 2 częściach (z komentarzem) W. W. Greg, 1904.

Register of the Stationers' Company 1554—1640. Wyd. E. Arber. 5 t. Drogie! Przydatne naturalnie i do dziejów poezji niedramatycznej oraz prozy.

W. W. Greg. *A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700. Bibliographical Society,* 1900.

ROZDZIAŁ IX.

Lyly — j. w.

Najlepsze wydanie Marlowe'a ogłosił C. F. Tucker Brooke. Oxford, 1910. Doskonałe osobne wydania *Tamerlana* K. Vollmöller — i *Fausta* obu tekstów, H. Breymann i A. Wagner w ES u. LD, Heilbronn, 1885—9.

J. H. Ingram. *Christopher Marlowe and his Associates.* 1904. Przestarzałe jako życiorys.

J. Leslie Hotson. *The Death of Christopher Marlowe.* (Nonesuch Press) 1925. Nieodzowne do biografji.

W. Tarnawski. *Krzysztof Marlowe, jego życie, dzieła i znaczenie.* Warszawa, 1922. Analiza pism i wpływu na Szekspira.

The Works of Thomas Kyd. Wyd F. S. Boas. Oxford, 1901. (Doskonałe wydanie z obszernemi notami. Wstęp ważny także ze względu na Marlowe'a i Szekspira).

Dzieła Peele'a wydał w 2 t. A. H. Bullen, 1888.

Dzieła Greene'a w całości wydał A. B. Grosart dla *Huth Library* — prywatnie t. j. w b. ograniczonej ilości egzemplarzy. Dramaty i wiersze J. Churton Collins. 2 t., Oxford 1905. Same dramaty w MS. Bezwzględnie najlepsza książka o przedmiocie:

J. C. Jordan. *Robert Greene. Columbia University Press.* 1915. Prostuje szereg mylnych poglądów dawniejszej krytyki.

ROZDZIAŁ X.

Wydania dzieł Szekspira:

Najczęściej cytuje się wedle

Globe Edition. Wyd. W. G. Clark i A. Wright, 1864.

Temple Shakespeare. Wyd. I. Gollancz. 40 t. 1894—5.

The Old Spelling Shakespeare. Wyd. F. J. Furnivall and W. G. Boswell Stone, 1904.

Caxton Shakespeare. Wyd. Sidney Lee, 1910.

Najlepsze polskie wydanie — Kraków, Warszawa, 1912. (Wybór przekładów niezawsze trafny. Doskonałe wstępy R. Dyboskiego. Niema tu sonetów i poematów. Sonety w przekładzie J. Kasprowicza wydała Bibljoteka Polska w Warszawie).

New Variorum Edition (lub od nazwiska wydawcy *Furness Variorum Edition).* Poszczególne sztuki z objaśnieniami, warjantami tekstu, poprawkami i zestawieniem krytycznych poglądów. Wyszło ich 17. Filadelfja, Londyn (J. B. Lippinscott & Co).

Krytyczne wydania kilku dramatów w przekładzie polskim (w opracowaniu A. Tretiaka i W. Tarnawskiego). Kraków, Bibljoteka Narodowa.

Do języka:

A. E. Abbot. *A. Shakespearean Grammar.* 1 wyd. 1869.

Alexander Schmidt. *Shakespeare Lexicon.* 2 t. Berlin, 3 wyd. 1902. Słownik, podający po angielsku znaczenie każdego wyrazu w dziełach Szekspira. Nieoceniony.

C. T. Onions. *The Oxford Shakespeare Glossary.* CP, 1911. Wyjaśnia tylko wyrazy trudne i przestarzałe. Autor, stojący obecnie na czele wydawnictwa *New Oxford Dictionary* jest pierwszorzędnym specjalistą.

Życiorys:

Sir Sidney Lee. *A Life of William Shakespeare.* 6 wyd., 1908.

Dzieła krytyczne:

Edward Dowden. *Shakespeare Primer.* W LP. Nadaje się doskonale jako wstęp do studjów. Pamiętać jednak należy, że książeczkę tę przedrukowują od r. 1877 niezmienioną.

Z romantycznej literatury ważne:

Samuel Taylor Coleridge. *Notes and Lectures on Shakespeare...* EL.

W. Hazlitt. *Characters of Shakespear's Plays.* WC, przedruk w setną rocznicę 1 wydania 1917.

Z późniejszych dzieł:

Sir Walter Ralegh. *Shakespeare.* W EML, 1907. Krótki życiorys ze streszczeniami dramatów.

A. C. Bradley. *Shakespearean Tragedy.* 1904. Doskonałe studja filozoficzno-estetyczne o 4 największych tragedjach.

Algernon Charles Swinburne. *A Study of Shakespeare.* (Chatto & Windus), 1880. Estetyczna, bardzo dowolna ocena poety. Podobnie przedstawia się krótka książeczka tegoż autora:

Shakespeare. OUP, 1909

oraz dziełko innego poety, Johna Masefielda: *William Shakespeare. Home University Library of Modern Knowledge,* 1914.

Z ostatnich lat:

Benedetto Croce. *Ariosto, Shakespeare e Corneille.* Bari, Latorza, 1920. Angielski przekład Douglasa Ainslie. (Fisher, Unwin & Co), 1921.

Frank Matthew. *An Image of Shakespeare.* (Cape), 1922. Autor usiłuje udowodnić, że wszystkie dramaty były uzupełnieniami, przeróbkami lub połączeniami wcześniejszych krótszych sztuk samego Szekspira. Teza jest chybiona, ale poza tem dużo trafnych uwag.

Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More. Rozprawy A. W. Pollarda, W. W. Grega, A. Maunde Thompsona, J. Dover Wilsona i R. W. Chambersa. 1925.

Z polskich prac poza wstępami w różnych wydaniach mają wartość rozprawy R. Dyboskiego (np. O sonetach i poematach Szekspira, Kraków, Warszawa, 1914) lub obszerne dzieło Leona Pinińskiego: *Shakespeare, wrażenia i szkice z twórczości poety.* 2 t.,Lwów, 1924.

Najlepsze wydanie apokryfów:

The Shakespeare Apocrypha. Wyd. C. F. T. Brooke. CP, 1918.

ROZDZIAŁ XI.

The Works of George Chapman. Wyd. R. H. Shepherd and A. C. Swinburne. 3 t. 2 wyd., 1889. Wybór dramatów także w MS, (wydał W. L. Phelps). Teorję, że Chapman był wspomnianym w *Sonetach* rywalem Szekspira, głosi dzieło:

A. Acheson. *Shakespeare and the Rival Poet* i t. d. 1903.

Dzieła Bena Jonsona wydał w r. 1816 Gifford, przedruku dokonano pod kierownictwem F. Cunninghama w 9 tomach, 1875. Nadto dramaty w MS (3 t.) i EL (2 t.) z wartościowym wstępem F. E. Schellinga i t. d. Poszczególne dramaty wydaje obecnie z obszernemi wstępami *Yale University Press* pod redakcją A. S. Cooka (drogie!).

Conversations with Drummond of Hawthornden. Wyd. R. F. Patterson. (Blackie), 1923.

Discoveries. Wyd. G. B. Harrison. (Lane), 1923.

M. Castelain. *Ben Jonson: l'Homme et l'Oeuvre.* Paryż, 1907.

Tenże. *Shakespeare and Ben Jonson.* Paryż, 1907.

J. A. Symonds. *Ben Jonson.* 10 wyd. W *English Worthies,* 1886.

A. C. Swinburne. *A Study of Ben Jonson.* 1889.

Dzieła Marstona wydał A. H. Bullen w serji *English Dramatists.* 3 t., 1887.

Dramaty Dekkera wyszły w 4 tomach w *Pearson's Reprints,* 1873. Wybór w MS (wydał E. Rhys). Pisma prozaiczne tylko prywatnie (A. B. Grosart dla *Huth Library,* 1884).

ROZDZIAŁ XII.

Najlepsze wydanie dzieł Beaumonta i Fletchera wyszło w CEC pod kierownictwem A. Glovera i A. R. Wallera. 10 t., 1905 i nast. Wybór w MS, EL i t. d.

A. H. Thorndike. *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare.* 1901.

A. C. Swinburne. *Beaumont and Fletcher.* W EB.

F. H. Ristine. *English Tragicomedy...* W wydawnictwach *Columbia University Press.* Także do Greene'a i innych autorów.

Dzieła Webstera wydał W. Hazlitt w 4 t., 1857. Wybór w MS — razem z Tourneurem.

E. E. Stoll. *John Webster, the Periods of his Work,* 1905.

E. Gosse. *John Webster.* W *Seventeenth Century Studies,* 1883.

Dzieła Middletona wydał A. H. Bullen w 8 tomach. 1885—6. Wybór ze wstępem A. C. Swinburne'a w 2 tomikach MS.

Dzieła Massingera przedrukował z wydania Gifforda (1805) z dodaniem *Believe as you List* F. Cunningham w r. 1870. Wybór w 2 t. MS (wydał A. Symons).

Wybór pism Heywooda w MS (wydał A. W. Verity, wstęp J. A. Symondsa).

Wybór pism Forda w MS.

A. C. Swinburne. *John Ford.* W *Essays and Studies,* 1888.

A. W. Ward. *John Ford* w EB.

Wybór z Shirley'a wydał E. Gosse w MS.

ROZDZIAŁ XIII.

Teksty:

The Poetical Works of Robert Herrick. Wyd. F. W. Moorman. CP, 1915. Także w WC.

Richard Lovelace. *Lucasta.* Wyd. W. C. Hazlitt. *Library of Old authors.* 2 wyd. 1897.

The Works of Sir John Suckling. Wyd. A. H. Thompson. 1910.

Richard Crashaw. *Poems.* Wyd. A. R. Waller. CEC 1904 (z obszernym wstępem i objaśnieniami).

George Herbert. *The English Works.* Wyd. H. G. Palmer. 3 t., 1905.

The Works of Henry Vaughan. Wyd. L. C. Martin. 2 t. CP, 1915.

Dwa wybory z *Cowley'a* wydał A. R. Waller. Cambridge, 1905 i Cambridge, 1906.

The Poems of Edmund Waller. Wyd. G. T. Drury, 1893.

Poems and Satires of Andrew Marvell. Wyd. G. A. Aitken, 1892.

The Collected Works of Samuel Butler. Wyd. A. R. Waller. CEC, 1905 i nast. *Hudibrasa* wydał R. B. Johnson (2 t.) w r. 1893.

Dzieła Browne'a wydał w r. 1904 C. Sayle. *Religio Medici* wraz z innemi pismami w EL.

The Compleat Angler w EL lub w wyd. A. Langa, 1896. Wybór z Waltona w *Select English Classics,* CP. Same życiorysy wydał A. Dobson (2 t.), 1898.

Lewjatana wydał A. R. Waller, Cambridge, 1904. Także EL.

Dzieła biograficzne i krytyczne:

Dr. Samuel Johnson. *Lives of the English Poets. With an Introduction by A. Waugh.* WC. 3 wyd. 1920. Te klasyczne życiorysy wymagają u czytelnika pewnego zmysłu krytycznego, ale i dziś mogą być użyteczne, choć po raz pierwszy wyszły w latach 1779—81.

E. Gosse. *Seventeenth Century Studies,* 1883. (Głównie o poetach).

F. W. Moorman. *Robert Herrick: A Biographical and Critical Study.* 1910.

W. Hazlitt. *Lectures on the English Comic Writers* (1 wyd. 1819). W WC. Dziełko największego romantycznego krytyka ma do dziś praktyczne znaczenie. W jego *Lectures on the Age on Elizabeth* (w dziełach, wydanych w r. 1902 przez A. R. Wallera i A. Glovera) dalsze partje odnoszą się do czasów Karola I i rzeczypospolitej.

T. B. Macaulay w *Essays,* T lub w *Oxford Standard Authors,* CP.

E. Gosse. *Jeremy Taylor.* 1904.

E. W. Gosse. *Sir Thomas Browne.* EML, 1905.

ROZDZIAŁ XIV.

Całość dzieł Miltona poetyckich i prozaicznych wydał w r. 1851 w 8 tomach J. Mitford. Utwory wierszowane (także łacińskie i włoskie) dokładnie wedle pierwszych druków H. C. Beeching, OUP, 1921. Dzieła prozaiczne A. St. John, 3 t., (Bohn), 1848.

Podstawowa biografja, dziś nieco przestarzała:

David Masson. *The Life of John Milton.* 6 t., 1859—80. Indeks w osobnym tomie, 1894. Dużo hipotez.

J. H. B. Masterman. *The Age of Milton.* 1897. (Także do innych współczesnych).

T. B. Macaulay w *Essays* (j. w.). Szkic o Miltonie wydał osobno P. T. Cresswell. CP.

W. A. Raleigh. *Milton.* 1900.

M. Pattison w *Ward's English Poets.* 1880.

Dennis Saurat. *La Pensée de Milton,* Paryż, 1920.

The Tercentary of Milton's Birth. 7 rozpraw różnych autorów, m. i. E. Dowdena i W. J. Courthope'a. (Milford), 1908.

Do metryki:

Robert Bridges (poeta laureat). *Milton's Prosody.* Ostatnie wydanie 1913.

ROZDZIAŁ XV.

Doskonały obraz życia angielskiego za restauracji daje T. B. Macaulay w dziele *The History of England from The Accession of James the Second* (T. 10 t.), poświęcając stosunkom i obyczajom rozdział III, który osobno wydał A. L. Bowley, CP, 1909.

ROZDZIAŁ XVI.

Dwa najlepsze wydania dzieł poetyckich Drydena są: J. Sargeaunta (OUP, 1910) i G. R. Noyesa w Serji *The Cambridge Poets,* (Haughton Mifflin Company), Boston, New York, Chicago, 1909. To drugie posiada dobry wstęp i objaśnienia.

Wybór dzieł dramatycznych w 2 t. MS.

Szkice wydał z całym aparatem krytycznym W. P. Ker, Oxford, 1900.

Bardzo dobry wybór:

J. Dryden, *Poetry and Prose.* CP, 1925. (Są tu także szkice Congreve'a, Dr. Johnsona, Sir Waltera Scotta i i. oraz wstęp i objaśnienia wydawcy, D. Nichol Smitha).

Dzieła krytyczne:

Dr. Samuel Johnson. *Dryden* (w *Lives of the English Poets).* Osobne wydanie A. Milnesa. CP.

G. Saintsbury. *Dryden*, W EML, 1881.

E. E. Kellet. *John Dryden.* W *Literary Essays,* CUP, 1923.

Allardyce Nicoll. *Dryden and his Poetry.* (Harrap) 1923.

ROZDZIAŁ XVII.

Types of English Drama 1660—1780. Wyd. G. H. Stevens. Boston, New York, London, 1923. Dobry wybór. Z sztuk, wchodzących w materjał tego rozdziału, są tu: *The Rehearsal, Sir Fopling Flutter, Bury Fair, Love for Love, The Way of the World, The Beaux' Strategem,* także *Aureng-Zebe* Drydena. Inny wybór w EL. (*Venice Preserved, The Country Wife* i i.).

W. Congreve. *The Complete Works of...* Wyd. Montague Summers, 4 t. *Nonesuch Press* 1923.

T. B. Macaulay. *The Dramatists of the Restoration.* W *Essays.* Zajmuje się także wystąpieniem Colliera.

W. Hazlitt. *The English Comic Writers.* J. W.

Allardyce Nicoll. *A History of Restoration Drama 1660—1700.* CUP, 1923.

ROZDZIAŁ XVIII.

Pamiętniki *Evelyna* i *Pepysa* w EL.

Historję *Clarendona* wydał W. D. Macray. 6 t. CP, 1888.

J. Bunyan. *The Pilgrim's Progress* i *Grace Abounding* (razem) wyd. E. Venables i Mabel Peacock. CP, 1900.

The Pilgrim's Progress także T.

Życiorysy Bunyana i dzieła krytyczne o nim:

Macaulay w *Essays* (osobno w CP).

J. A. Froude w EML.

J. Locke. *Essay Concerning Human Understanding.* Wydał Campbell Fraser CP, 1894.

INDEKS NAZWISK.

(Przy obszerniejszem omówieniu strony oznaczone tłustemi cyframi. — Ze względów technicznych dzielenie wyrazów angielskich w obu indeksach niezawsze odpowiada regułom.)

A

Acheson 381
Addison 108, 109, 469, 471, 513
Aelfric 15
Aelfwine (Alboin) 7
Agryppa Korneljusz 204
Aidan św. 12
Alamanni Luigi 165
Alasco Albertus (Łaski) 295
Albin św. 35
Alcuin 14
Aleksander III (król szkocki) 105, 126, 127
— Macedoński 40, 42, 253
— Sir William (hr. Stirling) 216
Alfons Aragoński 270
Alfred Wielki 6, **14—15**, 16, 17, 33, 35, 241
Alleyn Edward 202, 260, 283, 382
Amyot 225
Anakreon 440
D'Ancourt 530
D'Ancre 270
Andrewes Lancelot 241
Andrzej z Wyntoun 127, **129**
Anjou ks. 150
Anna czeska 64
— królowa ang. 375, 443, 528
— Klewejska 163
Anzelm, arcybiskup 25
Aretino 205
Argyll, markiz 443
Arjosto 169, 176, 183, 184, 226, 272, 278, 282, 301, 329, 330, 335, 471
Artur 27, 28, 30, 33, 35, 36, 37, 40, 45, 46, 50, 51, 70, 86, 87, 106, 176, 181, 183, 210, 228, 255, 469, 481
Arundel, arcybiskup 80
Arystoteles 32, 81, 198, 201, 275, 376, 384, 389, 413, 505
Ascham Roger **92**, 172, 229
Asnyk 476
Athelstan, król ang. 16
Atkins J. W. H. 41, 196
Audley, lord 219
August 381
Augustyn św. 35, 88, 447

B

Babington 280
Bacon, Miss Delia 363
Bacon, Roger 31
— z Verulamu Franciszek, lord 150, 159, 233, **246—249**, 278, 311, 363, 364, 389, 427, 445, 494
Baeda Venerabilis 10, **11—14**, 15, 25, 27, 30, 35
Baine Ryszard 279, 280, 286, 291
Bajazet 282
Baka, ks. 94
Baker Betty 265
Baldwin 167
— arcybiskup 29
Bale John **124**, **125**, 236
Baliol, król szkocki 296
Ball, John 49
Balzac 532
Bandello 227, 271, 329, 335, 337, 351, 392, 419, 422, 428, 431
Baptysta Spagnolus Mantuańczyk 93, 166, 174
Barbour John **127**, **128**, 129, 132
Barclay Aleksander **93**, **94**
— John **243**, **244**
Barnes Barnaba **215—216**, 346, 356, 428
Barnfield Ryszard **215**
Baroni Leonora 459
Barry Mrs. 532, 533, 535
Baryka 330
Bayne Ronald 384
Beaton (Bethune) 135
Beaufort Joanna 129
Beaumarchais 529
Beaumont, Franciszek 271, 318, 349, **398—410**, 417, 429, 430, 497
Becket Tomasz 24, 29, 65, 124, 233
Behn Afra Mrs. **524**, **525**, 535
Bellay, Du 174
Bellenden John 137
Benoît de St. Maure 40, 63
Bentley, aktor 202
Béranger 490
Berkshire, hr. 501
Bernacki L. 363
Berners, lord 189
Bertello Krzysztof 336
Bertrand de Born 38
Bird 284
Biscop Benedykt 11
Blagge Małgorzata (Mrs. Godolphin) 541
Blake, admirał 468
Blount 275
Boas 294
Boccaccio 59, 62, 63, 72, 81, 227, 348, 518, 519, 520
Boece Hektor **137**, **138**, 229
Boecjusz 59, 62, 63, 130
Bogusławski 358, 362
Boileau 537
Boleyn Anna 162, 234, 295, 375, 443, 528
Bolingbroke, wicehr. 248
Bonner, arcybiskup 234
Boron, Robert de 40
Bourges Elemer 427
Boyle 494
— Elżbieta 174, 186
Bracegirdle Mrs. 496, 528
Bradley, A. C. 259, 344, 345, 361
Bramhall 456

Brant Sebastjan 93
Breton Mikołaj 166
Bridgewater, hrabianka 461
— hr. 461
Brooke, C. F. Tucker 289, 323, 329, 352
Browne Tomasz, Sir **450—454**, 474
— William 225
Bruce Robert 128, 129, 132
Brueghel 136
Buchanan Jerzy 136, **138**, **139**, 244
Buckhurst, lord (za Elżbiety), ob. Sackville Tomasz
— (za Karola II), ob. Sackville Karol
Buckingham, ks. (za Ryszarda III) 167, 434, 435, 506, 511
— (za Jakóba I i Karola II) 246, 425, 434, 435
— Jerzy Viliers 506, 511
Buckle 433
Bullinger 136
Bunyan, John 54, **546—551**
Burbage Jakób 257
— Ryszard 257, 260, 325
Burghley, lord 157, 173, 229, 231, 246, 295, 317
Burns 34, 137
Burton Robert **242**, **243**, 244, 426, 450
Butler Samuel **447—449**, 499
Byrhnoth 16
Byron 76, 221, 237, 337, 521

C

Cade 212, 324, 338, 351, 366
Cadwalla, król 12
Cadwallader, król 27
Caedmon **10**, 33
Calderon 274, 525
Camden William 214, **231**, **232**, 375
Camoëns 470
Campion Edward 229
— Tomasz 199, 212, **219—221**
Capell 359
Carbery, lord 453
Carew Ryszard 226
— Tomasz **443**
Carlyle 26
Caro 350
Carr Robert, hr. Somerset 245
Castiglione 146, 189
Cavendish Jerzy **232**
— Tomasz (żeglarz) 242
Caxton William 33, 34, **84**, **85**, 87, 143
Cervantes 271, 321
Chambers, Sir E. K. 257
— R. W. 352
Chancellor Ryszard 158
Chandos 314
Chapman Jerzy 226, 289, 337, 342, 356, 368, **370—375**, 381, 386, 417, 422, 534
Charence, ks. (brat Ryszarda III) 232
Chaucer Geoffrey 33, 34, 45—48, 50, 57, **58—78**, 79—81, 84, 85, 94, 120, 129—135, 164, 168, 170, 175, 177, 184, 188, 198, 230, 232, 271, 327, 366, 374, 518—520
— Ludwik 59, 73
— Tomasz 59
Chester Karol 379
— Robert 354
Chettle Henryk 300
Child F. J. 100
Chillingworth William **454**, **455**
Cibber Colley 529, **535**, **536**
— Mrs. 535
Cinthio Giraldi 251, 253, 271, 344
Clarendon. Edward hr. **544**, **545**
Clarke 359
Cleveland, księżna (Barbara Palmer) 525, 540, 543
Clifford Rozamunda 107, 108
Coifi 13, 14
Coke, Wielki Sędzia 161
Coleridge S. T. 212, 360, 361, 400
Colet John 88
Collier Jeremjasz **519**, **520**, 521
— Payne 278, 284, 359
Condell 265, 268, 317, 319, 348
Congreve William **526—529**
Constable Henryk **216**, 354
Cooper Antoni Ashley — ob. hr. Shaftesbury
— biskup 239
Corbet Ryszard 225
Corneille 497, 498, 504, 505, 508, 522, 532
Coryate 160, **242**, 261
Couch, Sir Quiller 163
Courthope W. J. 113, 167, 177, 184, 329, 416, 439
Coverdale Miles **93**, 227
Cowley Abraham 439, **445**, 502, 512, 513, 519
Craig Gordon 362
Cranmer Tomasz 93
Crashaw Ryszard **439**
Creizenach Wilhelm 114, 254, 255, 260, 263, 269, 270, 271, 273, 281, 284, 286, 296, 306, 316, 319, 323, 325, 329, 330, 341, 371, 376, 392, 420
Créstien de Troyes 40
Cromwell 123, 162, 366, 446, 447, 465, 468, 479, 490, 500, 523, 540
Crowne John **536**
Cycero 69, 189, 204, 244, 383
Cynewulf 6, **10**, **11**
Czarny książę (najstarszy syn Edwarda III) 48

D

Daly Augustyn 361
Daniel Samuel 199, **211**, **212**, 213, 220, 227, 354, 379, 384
Dan Michel z Northgate **39**
Dante 25, 59, 63, 68, 198, 222, 471, 474, 479, 480, 485
Dares z Frygji (Pseudo-Dares) 40
Darnley 138
Davenant, pani 356
— William, Sir 356, **443**, **444**, 468, 495, 500, 503, 506, 512, 523
Davies, Sir John **219**
Davis, Miss 465
Defoe Daniel 56, 397
Dekker Tomasz 209, 266, 270, 272, 274, 278, 284, 352, 368, 380, 381, **392—397**, 407, 410, 417, 423, 512, 550
Delius 345, 359
Deloney Tomasz **209**, 270
Demokryt z Abdery 243
Denham John, Sir 225, **444**
Derby William, hr. ob. Stanley
Devereux Penelopa 193—195, 429
Devonshire, hr. 456
Dickens Karol 48, 203, 339, 426
Diktys z Krety (Pseudo-Diktys) 40
Diodati Karol 459, 460
Diogenes 475
Dioklecjan 423
Długosz 12
Dolce 251

Donne John **221—225**, 228, 241, 438, 455, 499
Dorset, hr. 540
Douglas Gawaine 127, **134**
— hr., Jakób 128, 132
Dover, hr. 543
— Wilson, J. 352
Dowden E. 295, 313. 317, 329. 353, 361
Drake, Sir Franciszek 193, 242
Drant 171
Drayton Michał 166. 185 **212—215**, 216, 227, 314
Droeshout 314
Drogheda, lady 525
Drummond, William z Hawthornden 211. **216**, 217, 382, 389, 407
Drury Elżbieta 224
— Sir Robert 224
Drużbacka E. 45
Dryden John 80, 358, 446, 448, 494—496, 499, **500—522**, 523, 524, 526, 527, 532—537
— Karol 513
Dumas 373
Dudley, lord 214
Duff Gordon 87
Dunbar William 127, **133**
Duns Scotus **32**, 148
Dyboski Roman 322, 342, 363, 477, 508
Dyce A. 359, 416
Dyer 172
Dymitr Samozwaniec 426

E

Ealdred 21
Ecgbert, król 31
Edgar, zwany the Atheling 21, 23
— zwany the Peaceable 16, 307
Edward, brat Bruce'a 128
— I. 108, 126, 127, 132, 296, 302
— II 38, 46, 112, 213
— III 32, 46, 48, 53, 59—61, 95, 213, 590
— IV 82, 85, 108, 213
— VI 121, 123, 149, 178, 234
— Wyznawca 4, 21, 163, 346
Edwards Ryszard **253**
Edwin, król 13
Edyta (Matylda) 23
Egerton, Sir Tomasz 221
Eleonora, żona Edwarda I 296
— żona Henryka II 36, 107
Eleonora, żona Henryka III 37, 296
Elfleda 13
Ellesmere 74
Ellwood 486
Elyot, Sir Tomasz **91**, **92**
Elżbieta, królowa 13, 76, 88, 92, 122, 123, 125, 143, 146, 148—152, 155, 157, 158, 160, 161, 166, 169, 173, 175—177, 179, 181, 185, 190, 193, 195, 205, 211, 213, 216, 218, 219, 223. 229, 231, 233, 234, 237, 241, 244, 246, 251, 255, 260, 266, 269, 275, 276, 291, 295, 321, 335, 347, 356. 363, 369, 375, 378, 380, 383, 384, 397, 419, 428, 432—434, 438, 442, 495
Empedokles 474
Eneasz Sylwjusz Piccolomini 93
Erazm z Rotterdamu 87, 88. 94, 204
Essex, Robert Devereux, hr. 174, 193, 195, 211, 221, 223, 234, 245, 246, 338
— lady (Franciszka Howard) 245
Ethelfleda, zwana Panią Mercji 17
Etherage, Sir Jerzy **523**, **524**
Eurypides 390, 483
Evelyn John **539—541**, 549, 544
Eyre Szymon 209
Ezop 92, 515

F

Fairfax Edward 226
— lord 447
Falkland, lord 476
Falmouth, lady 543
Farquhar Jerzy **531**, **532**
Fenton Geoffrey **227**
Ferrers 167
Fian, dr. 207
Ficino 186
Fielding 203. 530
Filip II 179, 277, 451
— Dobry 330
Fitton Marja 356
Fitz-Gerald, Elżbieta 164
Fitzwater, Matylda 213
Flawjusz, Józef 202
Fleay 269, 316, 317, 361, 384
Flecknoe Ryszard 512
Fletcher Fineas 216, **218**, **219**
— Giles **217**, **218**
Fletcher John 160, 183, 264, 270, 271, 274, 318, 349, 351, 353, 358, 367, **398** — **410**, 417, 421, 422, 429, 430, 495, 497, 503. 505, 513, 520
Florio, John 226
Ford John 195, 267, 274, **426—429**, 520
Fortescue, Sir John 82
Foxe John **233**, **234**
Franciszek I, król franc. 165, 208. 229
Frobisher, Marcin 242
Fryderyk, falcgraf 261
Fryser. Franciszek cz. Ingram 280
Fuller, Tomasz 455
Furness 359
Furnivall 360

G

Gager 295, 384
Galileusz 459, 472
Garnier 211, 212, 251
Garrick 358, 535
Gascoigne Jerzy **168—170**, 194, 220, 223, 227, 253, 272, 329, 330
Gauden, John 466
Gautier 336
Gentillet 286
Geoffrey z Monmouth **26—28**, 33, 35, 38, 270
Gerald Walijczyk (Giraldus Cambrensis, Gerald de Barri) 27, **29—30**, 46, 229
Gill Aleksander 459
Gloucester, Humphrey, ks. 156
— Robert, hr. 26
— Tomasz, ks. 306
Godolphin, hrabina 528
Goethe 285, 340
Golding, Artur **226**
Gollancz, Sir Israel 349
Gondomar, hr. 410
Goodere Anna 213
— Sir Henryk 212, 213
Googe, Barnaba **165**, **166**
Gosse Edmund 305, 401, 453
Gosson Stefan 170, **197**, 198, 255, 265, 331
Gower, John 34, **57**, **58**, 60, 80, 348
Grafton 232
Greene, Robert 153, 166, 192, 199, 238, 263, 270, 273, 278—280, 283, 290, **298—304**, 311, 322, 323, 327, 329, 345, 350, 383, 392, 397, 402

Greg W. W, 352
Grenville, Sir Ryszard 236
Greville, Fulke, lord Brooke 193, **216**
Grey, Joanna 214
— of Wilton, lord 173, 179, 186
Grindal 171, 185, 238
Gromiprałat Marcin 200, **237—239**, 241
Grosart, A B. 298
Grotius, Hugo 459
Grzegorz Wielki, papież 15, 117
— z Nazjanzu, św. 110
— z Tours 9
Guarini 407
Guevara 189, 191, 226
Guimar 35
Guttenberg 87
Gwizjusz, książę 285
Gwynn, Nell 496, 537, 538, 540

H

Habington William **442**
Hadrjan, opat 3, 11
Hakluyt Ryszard 241—242
Hallay 494
Hall, Edward **228, 229**
— Elżbieta 312
— John 312, 325
— Józef **223**, 465, 499
Halliwell - Phillips, J. O. 359, 360
Hardy, Aleksander 497
Harman, Tomasz **244**
Harold, król 16, 21, 39
Harrington, Sir John 226
Harrison, William **229, 230**
Harry, zwany Ślepym 99, **132, 133**
Harvey Gabrjel 145, 150, 171, 172, 176, 182, 197, 200, 201, 204, 212, 220, 226, 235, 238, 265, 278, 297, 300, 301, 494
Haterjus 389
Hathwey, Agnieszka 310
— Anna 309
Hawes, Stefan **81**, 130, 162, 176, 471
Hawkins, John 158, 242
Hayward, Sir John **232, 233**
Hazlitt, W. 333, 334, 386, 395, 443, 445, 449
Hemminge 265, 268, 317, 319, 348
Henslowe Filip 213, 260, 270, 284, 285, 294, 296, 325, 353, 371, 375, 382, 390, 392, 415
Henrjetta, królowa 439
Henryk I 23, 26
— II 23, 24, 27, 29, 36, 42, 107, 213
— III Walezy, król franc. 286, 371
— III, król ang. 26, 37, 38, 46, 270,
— IV, król franc. 157,286, 287, 320, 374, 497
— IV, król ang. 47, 59, 65, 79
— V 81, 214, 332, 333, 365, 396, 509
— VI 82, 83, 85, 156, 212
— VII 81, 109, 232, 249, 309, 426, 427
— VIII 13, 54, 88, 93—95, 124, 125, 134, 136, 138, 148, 149, 162, 163, 173, 178, 204, 208, 228, 229, 230, 234, 237, 516
— ks. Walji, syn Jakóba I 218, 235, 236, 261
Henryson, Robert **130, 131**
Herbert, lord Edward z Cherbury **249, 250**, 266, 438
— Jerzy **438, 439**, 442, 455
— William 211, 356
Herder 360
Herodot 227, 252
Herrick, Robert 398, 438, **439—441**, 445
Hertford, hr. 163
Heywood, John **120, 121**, 135, 253, 379
— Tomasz 268, 269, 272, 417, **419—421**, 512
Hilda, św. 10
Hobbes, Tomasz 444, **456—458**, 476, 501, 514
Hoby 189
Hogarth 285
Holand, Sir Ryszard 132
Holinshed Rafael 137, 228, **229**, 269, 305, 306, 325, 346, 359
Holland, Filemon **226**, 231
Hołowiński, ks. 362
Homer 5, 40, 58, 92, 284, 363, 374, 375, 444, 469, 470, 505
Hooker Ryszard 229, **238—241**, 455
Horacy 223, 224, 375, 380, 389, 390, 440, 463, 499, 505, 511, 513, 519
Hotson 279, 280, 337
Howard Elżbieta 501
— Henryk, ob. hr. Surrey
— Sir Robert 501, 503, 504, 540
Howell, Jakób **454, 455**
Hugo, Franciszek Wiktor 349, 350
— Wiktor 152, 157
— z Lincoln 68
Hume 554
Humphrey, Sir Gilbert 242
Hunsdon, lord 260, 328
Hus 55, 92
Hughes, Tomasz 255

I

Ibsen 367, 368
Ingram 279, 327
Ireland 359

J

Jakób I, król szkocki **129, 130**
— I, król ang. (w Szkocji VI) 138, 146, 159, 160, 173, 179, 207, 211, 212, 218, 222, 231, 235, 236, 240, 241, 244—246, 249, 260, 261, 266, 271, 272, 276, 312, 335, 346, 349, 357, 363, 366, 370, 374, 383—385, 389, 400, 410, 428, 432—435, 438, 439, 447, 455, 491, 495
— II, kr. ang. 459, 492, 493, 500, 510, 511, 514—518, 525, 532, 533, 539, 540
— IV, kr. szkocki 94, 133
— V, „ „ 134—136
Jan Bez ziemi 26, 29, 102, 124, 213, 326
— de Meung 60, 68, 69
— z Gandawy, ks. Lancaster 59, 61, 74
— z Lejdy 204
Janko z Czarnkowa 351
Jankowski, ks. 362
Jeffreys, w. sędzia 493
Jocelyn de Brakelonde **26**
Jodelle 211, 251
Jones, Inigo 384
Johnson, dr. Samuel 359, 438, 444, 445, 463, 495, 522
Jonson Ben 97, 160, 187, 211, 216, 217, 221—223, 231, 235, 256, 261, 263, 273, 274, 282, 294, 314, 319, 337, 356, 358, 368, 369, 371, 374, **375—390**, 398, 401, 417, 440, 443, 444, 455, 462, 495, 496, 505, 508, 526, 527, 535
Jordan 298
Juliusz Cezar 3, 16, 25, 167, 226, 269

Junjus (Du Jon) 10
Jusserand 52
Juwenal 223, 499, 511, 517, 538

K

Kallistenes z Aleksandrji (Pseudo-Kallistenes) 40
Kalwin 55, 171, 223, 239, 240
Kant 240, 554
Kanut, król duński i ang. 21
Karlstadt 204
Karol I 219, 250, 266, 271, 389, 435, 437, 440, 442, 443, 445—447, 456, 457, 460, 466, 468, 476, 491, 539, 544
— II 441, 446, 448, 450, 455, 456, 466, 476, 491—494, 500—502, 506, 507, 510, 511, 513, 514, 524, 525, 532, 536, 537, 539, 540, 541, 543, 544
— V, cesarz niem. 208, 474
— VIII, kr. franc. 383
— IX, „ „ 286
— Gustaw 501
— Wielki 14, 40, 41, 128, 129
Kasprowicz, Jan 32, 177, 283, 354, 363
Kassjus Sewerus 389
Katarzyna, żona Henryka V 254
Kato 507
Kazimierz Wielki 14
Keats 80, 243, 375
Kennedy 133
Ker W. P. 41, 498
Kett 279, 280
Killigrew Anna 514
— Tomasz **523**, 525
King Edward 462
Kingsley Karol 187
Kinwelmersh Franciszek 169
Kipling 70
Kirke Edward 171, 172, 175
Klemens IV, papież 31
— VIII, papież 240
Klopstock 484
Knell 202
Knipp, Mrs. 542
Knolles, Ryszard 237
Knox, John 104, **137—138**
Kochanowski, Jan 49, 138, 251, 464
Koeppel 254
Kolumb 158, 241, 482
Komierowski 362
Konstantyn, cesarz rzymski 11
Kopernik 139, 453, 472
Kortez 503
Korzeniowski 255, 362
Koźmian Stanisław 350, 363
Krasicki 519
Kraszewski 362, 363
Kyd, Tomasz 153, 200, 272, 278, 280, **290—295**, 301, 305, 319, 338, 391

L

Lamb, Karol 194, 243, 285, 412, 414, 445
Landmann, F. 190, 192
Lanfranc 24
Lang, Andrew 16, 54, 64, 104, 112, 241, 248, 323, 331, 333, 353, 375, 386, 393, 405, 407, 413, 415, 441, 444, 452, 470, 509
Langdale, Sir Marmaduke 475
Langland (Langley), William 33, **51—55**, 60
Langton Stefan, arcybiskup 24, 29
Latimer Hugo 93, 234
Laud 366, 429, 435, 454, 459, 463
Lawes, Henryk 441, 461
Lawrence 468
Layamon **35—37**
Lee Miss 234, 323
— Nataniel 508, **534**
— Sir Sidney 285, 361
Legge, dr. 235
Lefranc Abel 185, 320, 336, 350, 363, 364
Leicéster, hr. 169, 172, 173, 193, 276, 384, 519
Leland John **230, 231**
Leofwine 16
Leopold austrjacki 327
Leovanath 35
Leslie John 138
Lessing 360
Lestrange (lub L'Estrange), Sir Roger 499
Lilly, William 88, 309
Lionel, syn Edwarda III 58
Liwjusz 69, 70, 137, 226—228
Lluellen (Llevellyn), ks. Walji 296
Lodge, Tomasz 45, 166, 199, 269, 299, 301, **304, 305**, 336, 379
Lorris, Wilhelm de 60
Lovelace, Ryszard **442**, 447
Loyola, św. Ignacy 538
Lucy, Sir Tomasz z Charlecote 310
Ludwik VII 107
— XII 383
— XIV 491, 497, 535, 542, 544
Luick 533
Luke, Sir Tomasz 448, 449
Lukjan 92, 345, 380
Lukrecjusz 513
Luter 55, 92, 123, 136, 148, 204, 223
Lydgate John **80, 81**, 84, 130, 167
Lyly John 182, 185, **188—192**, 220, 238, 262, 267, **275—278**, 283, 321, 322, 333, 407
Lyndsay, Sir Dawid 127, **134—136**

Ł

Łaski Olbrycht 295
Łoziński 83
Łukasz, św. 486

M

Macaulay, G. C. 403
— T. B. lord 470, 472, 479, 488, 494, 496, 520, 525, 526, 528
Macchiavelli 227, 234, 285, 286, 388
Machault, Wilhelm de 60
Magellan 241
Mahomet 118, 223, 248
Major John **137**, 229
Maleolm, król szkocki 23
Malone 359
Malory, Sir Tomasz 33, 44, **85—87**, 215, 255
Małgorzata, córka Aleksandra III 105
— de Valois 320
— z Nawary 227, 419
Mandeville, John **56, 57**, 158
Manningham 337
Mannyng, Robert z Brunne **39**
Manso, Jan Baptysta 459
Map Walter **30, 31**, 40
Marek św. 486
Marini 439
Marja, królowa ang., żona Williama III 518, 527
— Tudor, królowa ang. 93, 120, 124, 149, 229, 270
Markham, Sir Clements 232
Marlborough, ks. 531

Marlowe Krzysztof 75, 151, 155, 166, 188, 200, 202, 209, 210, 214, 226, 235, 258, 260, 263, 264, 267, 269, 270, **278—290**, 296, 297, 299, 301—303, 305, 307, 319, 320, 322—324, 326, 327, 329—331, 333, 336, 337, 347, 354, 368, 370, 402, 415, 416, 471, 497
Marot 174, 175
Marston John 223, 260, 337, 368, 374, 379—381, **390—392**, 408, 499
Marvell Andrzej 446, **447**, 539
Massinger Filip 153, 270, 398, **421—426**, 432
Mateusz św. 486
— z Paryża **26**
Matlakowski 339, 340, 363
Matthew Frank 318, 319
Matylda, królowa 26
Mazzini 343, 365
Medici, Katarzyna de 285
Melanchton 136, 137,
Meres Franciszek 295, 312, 314, 319, 321, 328, 329, 354, 382, 389, 415
Michał Anioł 357
— Korybut 512
Mickiewicz 49
Middleton Tomasz 263, 270, 346, 389, 395, 396, 398, **410—414**, 425
Milton John 10, 60, 68, 74, 78, 113, 163, 184, 195, 218, 239, 407, 438, 443, 445, 447, 449, 450, **458—490**, 500, 509, 514, 522
— Krzysztof 459
Mindshull, Elżbieta 468
Minstrel (Ślepy Harry) 132
Mohun, lord 496
Molière 496, 517, 524—526, 528, 529
Moll Cutpurse 396
Mompesson, Sir Giles 425
Monk, ks. Albemarle 502, 466, 476
Monmouth, ks. 493, 510, 511, 514, 539
Montaigne 226, 247, 350, 445, 518
Montégut 333
Montemayor 166, 195, 227, 321
Montrelet 320
Montrose 442
More, Anna 221
More, Sir Tomasz **88—91**, 138, 150, 204, 232, 234, 249
Morley 455
Morrison Fynes 160
Morton, kanclerz 232
Mountford 496
Mountjoy, lord 87
Mulcaster, Ryszard 145, 290
Munday Antoni 160, 166, 263, 317, 352, 376, 379
Münchhausen 137

N

Napoleon 415
Naruszewicz 27
Nashe, Tomasz 147, 148, 154, 155, 164, 182, 188, **199—209**, 226, 238, 261, 278, 279, 288, 290, 294, 299, 301, 383, 397, 414, 450
Nelson 468
Nennius 27
Nest 29
Newcastle, ks. 429
Newton 495
Nicoll, Mrs. Allardyce 363
Noodt, Van der 174
North, Krzysztof (John Wilson) 268
— Sir Tomasz 179, 189, **225, 226**
Norton, Sir Tomasz **251, 252**
Noyes 500, 503

O

Oates Tytus 492, 493, 509—511, 533, 538, 540
Occleve (Hoccleve) Tomasz **81**
Olbracht, król Jan 79
Oldcastle, Sir John 332
Oldham, John **538**
Opaliński, Łukasz 244
Orm **35**, 39
Orozjusz 15
Orrery, hr. 503, 534
Orygenes 451
Orzechowski 239, 452
Oswald, król 12
Oswin, „ 12
Oswy, „ 12, 13
Other 15
Otway Tomasz **532—534**
Outremeuse, Jean d' 56
Overbury, Sir Tomasz 161, 220, **245, 246**
Owidjusz 59, 212, 226, 269, 327, 350, 353, 381, 414, 419, 470, 501, 518, 519
Oxford, hr. (za Elżbiety) 193
— hr. (za Karola II) 540

P

Painter, William **227**, 271, 329, 392
Pajgert A. 362
Palingenjusz 165
Palmer Barbara, ob. księżna, Cleveland
Pandulpho 124
Parker, Greenwood 206, 278
Pasek 539
Paston John 83
Paszkowski Józef 363
Paulet. Sir Amjas 246
Paulinus 13
Paweł św. 60, 110, 136
Pecock, Reginald 80, **81—82**, 240
Peele, Jerzy 108, 166, 226, 253, 275, 278, 283, **295—297**, 299, 303, 323, 384, 461
Pembroke, hr. 421
— hr., zw. Strongbow 29
— hrabina 193, 212
Penda Poganin, król 12, 13
Penry 237, 238
Pepys, Samuel 358, 443, 521, 538, 539, **541—543**, 544
Percy Tomasz 99, 100
Perikles 358
Perne, dr. 150
Perrers, Alicja 53
Persjusz 223, 517
Peterborough, hr. 532
Petrarka 32, 59—61, 63, 163, 164, 174, 194, 195, 217, 221, 467
Pettie, Jerzy 190
Phaer Tomasz **226**
Phillips, Augustyn 313, 360
Pickeryng 252
Pindar 198, 390, 445
Piniński, Leon 325, 330, 342, 363
Pizarro 503
Plato 32, 88, 181, 186, 198, 206, 275, 331, 462, 477
Plaut 121, 169, 250, 319, 320, 376
Plinjusz 56, 191, 226
Plutarch 189, 225, 226, 258, 269, 338, 345, 347
Poley 280
Pollard, A. W. 352
Poore, Ryszard 35
Pope 375, 446, 525
Portsmouth, księżna 532, 539
Potocki Wacław 244

Powell Marja 464, 465
Powys, lord 443
Preston 252
Prodikos 119
Prynne 261, 262, 265, 429
Ptolemeusz 139, 472
Pugliano 198
Purchas, Samuel **242**
Puttenham, Jerzy 143, 199
— Ryszard 199
Pynson, Ryszard 87

Q

Quiney, Ryszard 313
— Tomasz 313

R

Rabelais 137, 449, 456,
Racine 497, 498, 507, 508, 533
Rainsford, lady 213
Ralegh, Sir Walter 151, 166, 173, 178, 185, 199, 228, **234—237**, 242, 276, 280, 289, 291, 379, 389, 410, 487
Ratsey, Gamaljel 154
Ravenscroft 319
Reade, Karol 83
Rey, Mikołaj 165
Richardson 313, 406
Rich, Barnaba 337
— lord 194
Richelieu 431, 497
Ridley 234
Rivers, Antoni Woodville hr. 84
Robertson J. M. 263, 269, 317, 320, 322, 325, 333, 334, 338, 342, 361
Robert z Gloucester **38**
Robinson, Ralf 91
— Ryszard 261
Rochester, John Wilmot hr. 509, 524, 532, 533, **536, 537**, 539
Rolle, Ryszard 51
Ronsard 185, 186, 194, 350
Rosseter, Filip 220
Rousseau 524
Routh 389
Rowe, Mikołaj 358
Rowland, Dawid 227
Rowley, William 263, 284, 352, 353, 410, 411, 413, **414**
Rucellai 164
Ruprecht, ks. z Palatynatu 475, 492, 502, 540
Ruyter, de 502
Rymer 518, **556**
Ryszard II 48, 53, 64, 211, 233, 383, 384
— III 84, 167, 232
Ryszard Lwie Serce 42, 43, 45, 102, 269, 326, 327, 356
— ks. Kornwalji 38
— z Bury 32

S

Sacheverell, Lucy 442
Sackville, Karol, lord Buckhurst 534, 538
— Sir Tomasz (lord Buckhurst) **167—168**, 175, **251—252**
Saintsbury 75, 76, 310, 318, 328, 332, 348, 353
Saladyn 42
Salomon 81
Salmazjusz (De Saumaise) 466
Sanazzaro 195
Saurat 465
Schelling 379
Schlegel, Jan Eljasz 359
— W. A. 348, 360
Scott, John 543
— Sir Walter 22, 44, 100, 129, 169, 442, 507
Scudéry, panna de 523
Sedley, Sir Karol 504, **524**, 525, 536—538
Sélincourt 218
Seneka 75, 154, 250—252, 255, 256, 290, 389, 394
Ser Giovanni 331
Settle Elkanah 509, 512, 517, **536**
Seymour, Joanna 121
Shadwell, Tomasz 512, **535**
Shaftesbury, hr. 493, 499, 507, 511, 512, 533, 539
Shakespeare Anna 313
— Edmund 312
— John 308—312
— Judyta 310, 313
— Hamnet 310
— Marja 309
— Zuzanna 310
— (Szekspir) William 28, 38, 43—45, 49, 56, 58, 68, 74, 75, 84, 88, 113, 124, 131, 144, 145, 155—157, 159, 160, 164, 166, 169, 172, 185, 192—195, 199, 201, 210, 211, 213, 215, 217, 225—227, 229, 232, 243, 249, 253—258, 260, 262—269, 272—275, 278, 279, 282, 283, 287—290, 294, 295, 297, 299, 300, 304, 305, **307—368**, 369, 370, 376—379, 381, 383, 385, 386, 388—391, 393, 398, 399, 401, 402, 407—409, 413—417, 419, 421—423, 432, 441, 443, 444, 461, 462, 477, 485, 495, 497, 501, 504, 505, 507, 508, 527, 533, 535, 538
Shaw, Bernard 339, 361, 365, 484
Shelley, 14, 74, 76
Sheridan 506
Shirley Jakób 398, **329—432**, 437, 496, 512
Shore, Joanna 213
Siddons, Mrs. 535
Sidney, Sir Filip 57, 109, 152, 166, 170, 172, 184, 185, 188, 192, **193—199**, 200, 210, 211, 213, 215, 252, 253, 271, 384, 429
Sienkiewicz 413
Sigebert, król 12
Simpson 317, 352, 361, 381
Skarga 15, 453
Skeat 45
Skelton John 93, **94**, 119, 123, 133, 162, 283, 367
Skinner 467, 468
Słowacki 103, 177, 357, 362, 471, 478, 482
Smith, Sir Tomasz **233**
Smollet 203, 334
Sobieski, Jan 468
Sofokles 495, 508, 509
Sokrates 471, 477, 487
Somerset, siostry 186
— hr., ob. Carr
Somers, Sir Jerzy 349
Southampton, Henryk Wriothesley, hr. 311, 338, 353, 356
Southerne, Tomasz 534, 535
Southey 243
Southwell, Robert 217
Spalding 353, 306
Spasowicz 363
Spedding 351, 352, 367
Speed, John **230**
Spenser, Edmund 81, 145, 157, 159, 162, 166, **170—188**, 195, 197, 200, 210, 213, 218, 219, 223, 225, 227, 232, 234, 276, 278, 287, 290, 306, 407, 433, 449, 460, 471, 515, 522
Stacjusz 59
Stanisław August 362, 363
Stanisław św. 65
Stankar 239
Stanley William, hr. Derby 185, 327, 364
Stanyhurst, Ryszard 226, 229

Starowolski 137
Steele 524
Steevens 194, 359
Stefan, król ang. 26
Sterne 243
Still, John **123**
Stillingfleet **515**
Stoll 339, 391
Storożenko 297, 350
Stow 102, **220**
Strange, lord 259
Straparola 227
Stuart, Arabella 234
— Marja 104, 138, 139, 150, 176, 178, 179, 210, 231, 234, 244, 255, 276, 347, 398
Stubbs 201
Suckling, Sir John **444—445**, 447
Suffolk, ks. 82
Sulla 383
Surrey, hr. 143, **163—165**, 166, 168, 198, 204, 205, 213
Swetonjusz 226
Swift 89, 526, 528
Swinburne 317, 319, 361, 400, 525
Szujski 132
Szymon z Monfortu 38
Szymon ze Swinstead 124
Szymonowicz 175

T

Tacyt 5, 116, 233, 382
Taillefer 39
Taine 75, 152, 217, 284, 334, 336, 382, 390, 415, 422, 432
Tarlton 202, 254
Tasso 176, 184, 185, 226, 471
Tate, Nahum 512
Taylor, Jeremjasz **453—455**
Tennyson 29, 44, 46, 86, 87, 196, 485
Teodor, arcybiskup 11, 12
Teofrast 245
Teokryt 174, 175
Terencjusz 169, 250, 371
Tertuljan 451
Thackeray 48, 155, 203, 243, 456, 503, 530, 456
Theobald 358
Thompson, Sir Edward Maunde 352
Thorpe, Tomasz 312, 355
Thorndike, A. H. 399, 401
— Sybilla 362
Throckmorton 237
Tindale William **93**, 227
Tołstoj 339, 343, 365
Tomasz z Akwinu 32
— z Canterbury, ob. Becket
— z Ercildoune 44, 106
Tottel 165
Tourneur 414
Trajan 54
Trembecki 362
Tretiak Andrzej 257, 340, 363
Trevisa, John **55**, 57
Trissino 164, 251
Tucydydes 457
Tudor, Małgorzata 133
Tuke, Sir Samuel 542
Turner, Anna 161
Tusser, Tomasz **165**
Tyberjusz 117, 382
Tybullus 381
Tyler, Wat 48, 49, 53, 55
Tyrone 174
Tyrwhitt, Tomasz 60

U

Udall Mikołaj **121, 122**, 237, 253
Ulrich 363
Urfey, Tomasz d' 535
Urquhart, Sir Tomasz **456**

V

Vanbrugh John, Sir **529—531**
Vaugh, lord 165
Vaughan C. E. 416
— Henryk **441, 442**
Vegius, Malpheus 134
Vespucci, Amerigo 89
Villon 133
Visconti, Barnaba 59, 68
Voltaire 359, 360, 528
Voragine, Jakób a 85

W

Wace 35—37
Waldgrave 238
Wallace 38, 99, 128, 132
Waller Edmund 390, 444, **445—447**
Walsingham 193
Walters, Lucy 510
Walton, Izaak 439, **455**
Warburton 265, 426
Warner, William **210**, 319
Warro 502
Warwick, hr. 146
Watson Tomasz 166, **194**
Webster John 271, 391, 398, **414—419**, 422
Wergili (Maro) 40, 59, 93, 109, 134, 175, 184, 197, 226, 380, 381, 446, 470, 481, 505, 517—519, 522, 538
Whateley Anna 310
Whetstone Jerzy **253—254**, 342
Whibley 530, 537
Whitgift, arcybiskup 152, 171, 238, 239
Wilde, Oskar 357
Wilhelm Zdobywca 16, 21—24, 31, 39, 125, 211,
— Rufus: król ang. 23
Wilkins, Jerzy 348
Wilks, Robert 531
William III 493, 538
— z Malmesbury **25, 26**
— z Newbourgh 27
— z Ockham 32
Willoughby, Ryszard 158
Wilson, John 268
— Robert 92, 254, 255, 307
Wither, Jerzy **225**
Władysław III (Warneńczyk) 282
— IV 434
Wolfram von Eschenbach 45
Wolsey, kardynał 94, 123
Woodcock, Katarzyna 467
Woodville, Antoni ob. Rivers
Worcester, hr. 261
Wordsworth 215, 442, 447
Wotton, Sir Henryk 225
Wren, Sir Krzysztof 494
Wright 359
Wriothesley Henryk, ob. Southampton
Wujek 227
Wulfstan 15
— biskup z Worcester 24
Wyatt, Sir Tomasz 143, **162, 163**, 164, 165
Wycherley William **525, 526**
Wynhyn de Worde 87, 102
Wyclif Jan 32, 34, **55**, 74, 92
Wyntoun, ob. Andrzej z Wyntoun

Y

Young Bartłomiej 227

Z

Zabłocki 362

INDEKS TYTUŁÓW.

(Przy obszerniejszem omówieniu strony oznaczone tłustemi cyframi. Przy tytułach angielskich cyfra odsyła do strony, na której można znaleźć tytuł polski. W pewnych wypadkach, gdzie tytuł jest prawie identyczny w obu językach, angielskie brzmienie pominięto, gdy zaś pierwszy wyraz jest identyczny lub prawie identyczny, a obie formy sąsiadują z sobą w indeksie, zostały one pomieszczone obok siebie. Szereg tytułów podano w ogólnie przyjętych skróceniach.)

A

Abecadło młodego dudka 226, **397**
Absalom and Archithophel — Absalon i Architofel 499, **510**, 512, 536
Acolastus 204
Acts and monuments **233**
Adventures of Covent Garden, The 531
Advice to a daughter 556
Aged Lover renounceth love, The 165
Aglaura **445**
Albion i Albanjus **514**
Albion's England 210
Alchemik — Alchemist, The **386—388**
Aleksander i Kampaspe **275**
Alexander's Feast 518
Alfons Aragoński — Alphonsus King of Aragon **301**
Alisoun 38
Allegro, L' **462**
All for Love, 507
All's well that ends well 342
Ambojna — Amboyna **506**
Amfitrjon 517
Amis i Amiloun **41**
Amoretti 174, **185**, 186
Anatomja melancholji — Anatomy of Melancholy, The **243**, 438
— nadużyć — Anatomy of Abuses, The **161**, 170, 201
— niedorzeczności — Anatomy of Absurdity, The **201**
Ancren Riwle **35**
Angielski podróżnik **419**
Angielskie heroidy **213—214**
Anglja Albjona **210**
Anglosaxon Chronicle, The 15
Annals of fhe first four years of the reign of queen Elizabeth 233
Anniversaries, The 224
Annus mirabilis 499, **501—503**
Antonjo i Mellida 408
Antonjusz 212
— i Kleopatra — Antony and Cleopatra 192, 258, 267, **346**, 507, 508, 511, 537
Antymonachomachja 519
A pójdziesz ty do Saffron Walden! **200**
Apokalipsa 218, 469
Apokryfy szekspirowskie 352
Apologja mego życia (Cibbera) **535**
— Smektymnuusa — Apology for Smectymnuus **465**
Araygnement of Paris, The 295
Arcades 461
Arden z Feversham 272, **305**
Areopagitica **465**
Argenida **244**
Arkadja 192, 193, **195—197**, 199, 209, 271, 298, 421
Arkadyjczycy **461**
Ars amandi 513
— sciendi mori **81**
Arte of English Poesie, The 199
— of Rhetorique, The 92
Astraea redux **501**
Astrofel i Stella **194—195**, 200
— (wydawnictwo zbiorowe) 194
Astrophel (Spensera) **184—185**
As you like it 336
Aulularia 376
Aureng-Zebe **507**
Aurora **216**
Authorized Version of the Bible, The — Autoryzowana wersja Pisma św. **227**
Ayenbite of Inwyte 39

B

Bajki starożytne i nowsze **518—521**
— z tysiąca i jednej nocy 72, 330
Ballada o bitwie pod Azincourt — Ballad of Agincourt **214**
— weselna — Ballad of a Wedding **445**
Balladyna 104
Barrons Wars, The 213
Bartholomew Fayre 97, 388
Battle of Alcazar, The 297
— of Brunaburgh, The 16
— of Maldon, The 16
Beaux' Strategem, The 531
Behemoth **458**
Believe, as you list 271
Belman of London, The 397
Beowulf 6, **7—9**
Bermudas — Bermudy **447**

Bestrafte Brudermord, Der 294
Beves of Hamtoun — Bevis z Hamtoun **42**
Bewick i Graham **105**
Bez krzyża niema korony **545**
Biblja, ob. Pismo św.
Biała djablica **415—417**
Bird in a Cage, The **429**
Biothanatos **224**
Birth of Merlin, The 352
Bitwa pod Alkazar **297**, 380
— pod Brunaburgh **16**
— pod Flodden **109**
— pod Maldon **16**
Blanche la Duchesse **61**
Blinde begger of Alexandria, The 371
Boke named the Governor, The 92
Bondman, The 421
Bonduca **399**
Book of martyrs, The 233
Border Minstrelsy, The 100
Boska komedja 167, 475, 547
Bosworth Field 109
Bourgeoises à la Mode, Les 530
Braciszek i Handlarz odpustów **120**
Brat Bacon 270, 271, **301—303**, 306, 307, 372
Bratobójstwo ukarane 294
Brief History of Moscovia, The 467
Britannia **231**
— rediviva **517**
Broken Heart, The 427
Brown Adam **103**
Bruce, The **128**
Brut **36—37**
Brytańskie niebo **443**
Bryttain's Ida 218
Buke of the Howlat, The 132
Burning Babe, The 217
Bury Fair 535
Burza (Donne'a) **222**
— (Szekspira) 199, 226, 310, 318, **349—350**, 361, 486
Bussy d' Ambois **371—373**

C

Caedmon (w Bodleiana) 6
— Junjański **10**
Calm, The 222
Cambridge History of English Literature 41, 75, 87, 196, 218, 318, 363, 389, 403, 416, 530
Cambridge Shakespeare, The 359
Canterbury Tales, The 65
Captivi 376
Cardinall, The 430
Case is Altered, The 276
Castle of Perseverance, The 118
Catiline and his Conspiracy 383
Certaine Tragicall Discourses 227
Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English 170
Cesarzowa marokańska **507**
Cesarz Wschodu **421**
Cezar i Kleopatra 361
Changeling, The 412
Character of a Trimmer, The 556
Charakter poczciwego proboszcza 520, **521**
Characters — Charaktery **245**
Charakter zwolennika równowagi **555—556**
Chciałaby, gdyby mogła **524**
Chester plays 112
Chevy Chase 108
Christ 11
Christian morals 452
Christmas carols 95
Christ's Tears over Jerusalem 202
— victorie and triumph 218
Chronicle (Roberta z Gloucester) 38
— The (wiersz Cowley'a) 445
Chronicles of England..., The (Stow'a) 230
— of England, Scotland and Ireland, The (w wydawnictwie Holinsheda) 229
Church-History of Britain, The 455
Chrystus **11**
Cień nocy **370**
Cierpliwość **50**
Cisza morska **222**
City Madam, The 424
Civil Wars..., The 211
Cleanness 50
Cnota **439**
Cnotliwa nierządnica 274, **393—396**
Confessio amantis **57—58**
Codex Exoniensis 6
Codex Vercellensis 6
Coelum britannicum **443**
Colin Clout come home again — Colin Clout po powrocie do domu 174, **185**
Colley Cibber, An Apology for his life 535
Comedy of Errors, The 319
Comical revenge, The or Love in a Tub 523
Common Prayer Book, The 93
Complaynt of Henry Duke of Buckingham, The 167
— of Rosamond, The 211
Compleat Angler, The 455
Compleint to his Purse, The 73
Compleynte unto Pite, The 61
Comus 407, **461**
Conclave Ignacego (Conclave Ignatii) **224**
Confederacy, The 530
Conquest of Granada..., The 504
Conspiracie..., of Charles Duke of Byron, The 374
Contention of Ajax and Ulisses, The 430
Conversion of Swearers, The 81
Cooper's hill **444**
Corinna going a-Maying 441
Coriolanus 347
Cortegiano, Il 189
Coryate's Crudities **242**
Country wife, The 525
Coventry plays 112
Cudowny rok **397**
Cudzołóstwo bez winy **534**
Cura Pastoralis **15**
Cursor mundi **38**
Custance 62
Custome of the countrey, The 400
Cyd 497, 498
Cykl czesterski 112, **115—116**
— jorkski **112**, 116
— kowentryjski 113, **114**
— z Wakefield (Towneley Plays) 112, **116—117**
Cymbelin — Cymbeline 271, 276, **348—349**, 362, 366, 417
Cymon i Ifigena **520—521**
Cynthia's Revels 379
Cyntja 185, **235**, 276

Cypresse Grove, The 216
Cyrograf 428
Czarownica **414**
Człowiek i nadczłowiek 339, 484
Czterej czeladnicy londyńscy **419**
Cztery P. **120**
— wieki **269**
Czystość **50**

D

Dama, która szuka przyjemności **431—432**, 535
— z City **424—425**
Damon i Pitjas **253**
Dance of the Sevin Deidlie Synnis, The 133
Davideis **445**
Dawid i Bethsabe 269, **296**
De bello Gallico 226
De casibus virorum et mulierum illustrium 62
De civitate Dei 88
De doctrina christiana **467**
Defence of poesie, The (Apologie for poetrie) 197
— of Ryme 212
Defensio pro populo Anglicano **466**
— regia 466
Dekameron 43, 72, 73, 227, 251, 271, 273, 342, 520, 521
Delja **211**
De meretrice Babilonica **123**
Demon kochanek — Demon Lover, The **106**
De nugis curialium **30**
De origine, moribus, et rebus Scotorum **138**
Deor's Complaint 9
Description of England, The 229
De regimine principum **81**
De religione gentilium **250**
De republica Anglorum 233
De veritate **250**
Devil's Charter, The 428
Dial of Princes, The 189
Dialogue or communing between the wise king Solomon and Marcolphus 87
— of Salomon and Saturn, the 17
Diana (Constable'a) 216
— zakochana (Montemayora) 166, 195, 227, 321
Dick o'the Cow **100—101**
Dictes and Sayings of the Philosophers 84
Dido 288
Difference between an Absolute and a Limited Monarchy, The 82
Discipulus Goliae episcopi de Grisis Monachis **30**
Discoverie of ...Guiana... 236
Discoveries (Timber) 389
Disputation between a He Cony-catcher and a She Cony-Catcher, A 300
Divell is an Ass, The — Djabeł jest osłem **388**
Do Altei z więzienia **442**
Do Dianemy **440**
Don Carlos (Otway'a) **532**
— Juan 337, 521
— Kiszot 271, 402, 409, 448
— Sebastjan **517**
Double Dealer, The 526
— Marriage, The 400
Dream of the Rood, The 11
Druga księga dżungli 70
Duke of Millaine, The 422
Dutch Courtezan, The 392
Dutchesse of Malfy, The 415
Dwaj Bracia **104**
— panowie z Werony 192, 315, **321—322**, 328, 357
— szlachetni krewniacy **353**, 402
Dwa traktaty o rządzie **554**
Dwie mężatki i wdowa **133**
— siostry z Binnorie **104**
Dworzanin 146, 186
Dydona **288**
Dzieje królów brytańskich **26—28**, 33
— Ryszarda III **232**
Dziennik Foxa Evelyna **539—540**, 546
— podróży po Walji **29—30**
Dziewicza męczennica **423**
Dziki kochanek **503**
Dziwne wieści z Polski **270**
— wyścigi **397**
Dzwonnik londyński **397**

E

Eardstapa 9
Eastward Hoe! 374
Eclogues (Barclay'a) 93
Edward (ballada) **103**
— II 75, 155, **277—288**, 289, 317, 325
— III 273, **351**
Edward IV i garbarz z Tamworth — Edward IV and the Tanner of Tamworth **108**
— Długonogi — Edward Longshanks **296**
Edyp król 508
Eglogi, Epitafja i Sonety — Eglogues, Epitaphs and Sonettes (Googe'a) **166**
Eikon Basilike 465, **466**
Eikonoklastes **466**
Eklogi rybackie **218**
Elegja na śmierć Edwarda I **38**
Elegje miłosne Owidjusza 226
Elene **11**
Eliza **218**
Emperour of the East, The 421
Empress of Morocco, The 507
Endymjon **276**
— i Febe **214**
Eneida 26, 40, 134, 226, 375, 381, 471, 517
England's Helicon 166
— heroicall epistles 213
English Traveller, The 419
Enthusiasmus Triumphatus **553**
Epicoene czyli Milcząca niewiasta — Epicoene, or The Silent Woman **386**, 495
Epitalamjum 174, **186**, 460
Epitaphium Damonis **460**
Epistles (Daniela) 212
Epistola de tolerantia **554**
Epistolae Ho-Elianae **455—456**
Essay concerning Human Understanding 553
Essays (Bacona) 247
Eufues — Euphues 170, **189—193**, 195, 196, 197, 199, 209, 274, 275, 298, 304, 307
Euphormionis Satyricon **244**
Evelyn's diary 540
Everyman 118
Every man in his humour 376
— man out of his humour 377
Ewangelja św. Jana 27
Example of Virtue, The 81
Exposition of the Thirty Nine Articles 552

F

Fables Ancient and Modern 518
Fabuła o księciu Adolfie 45
Fair Maid of the West, The 419
Fairy Queen 177
Faithfull Shepheardesse, The 406
Fajdros 186, 331
False one, The — Fałszywa 401
Famous victories of Henry the Fifth, The 254
Fatalne małżeństwo — Fatal Marriage, The **534**
Faust (Goethego) 285
— (Marlowe'a) 279, 280, **283—285**, 286, 287, 302, 330, 471
Faustbuch 283, 284, 302
Feniks i turkawka **354**
Filaster **402—404**
Filostrat 63
Filostrato i Pamfila **251**
Filotas (Daniela) **211**
First part of Contention i t. d., The 265, 289
— part of Jeronimo, The 294
— Part of the Life and Reign of King Henry the IV, The 233
Flaming heart, The 439
Flodden Field 109
Flores i Blancheflour **43**
Flower and the Leaf, The 80
Flowers of Sion 216
Foure Prentises of London, The 419
Four P's, The 120
Fraszki dworskie **30**
Freres Tale, The 71
Friar and the Pardoner, The 120
Frier Bacon 301

G

Gaj cyprysowy **216**
Galatea **277**
Game and Playe of the Chesse 84
— at Chesse, A 410
Gammer Gurton's needle 122
Garden, The 447
— of Cyrus, the 452
Gay Goshawk, The 104
Generall historie of the Turkes 237
Genesis (księga) 10, 467, 469, 478
— (Caedmona) **10**
Gentle Craft, The 209
Gentleman Dancing-master, The 525
— Usher, The 371
George-a-Greene 278, **304**
Germanja (Tacyta) 5
Gismonda z Salerno 427
Glass of Governement, The 169
Glaukus i Scylla **304**
Główne podróże morskie, wyprawy i odkrycia narodu angielskiego **241—242**
Goetz von Berlichingen 360
Golden Grove, The 453
— Legend, The 85
Go, lovely rose... 446
Gondibert **444**
Gorboduc 198, **251—252**
Gorejące niemowlę **217**
Gorgious Gallery of gallant inventions, A **166**
Grace Abounding 546
Grand Cyrus, Le 523
Gra w szachy **84**
Great Duke of Florence, The 423
— Exemplar, The 453
Groatsworth of Wit..., A — Groszowa szczypta rozumu 280, 298, **299—230**, 311, 323
Guls Hornebooke, The 397
Guy z Gisborne **102**
— z Warwick **42**

H

Hakluytus Posthumus czyli Pielgrzymi Purchasa **242**
Hamlet 75, 165, 193, 201, 260, 261, 264, 269, 288, 290, 294, 307, 334, **338—341**, 343, 355, 358, 360, 362, 363, 373, 389, 391, 392, 414, 432, 488, 504
Handlyng Synne 39
Harrowing of Hell, The 10
Havelok Duńczyk — Havelok the Dane **41—42**
Have with you to Saffron Walden! 200
Hecatommithi 253
Hej na zachód! **273**
— na wschód! **374**, 382
Helena **11**
Hekatompatja **194**
Helikon angielski **166**, **216**, 289, 354
Heptameron 227
Heroick stanzas (Drydena) 500
Heroidy (Owidjusza) 212, 513
Hero i Leander **289**, 322, 336, 337, 354, 370
Hesperides — Hesperydy **440—441**
Hick Kpiarz — Hick Scorner **119**
Hidriotaphia 452
Hipolit (Eurypidesa) 483
Historja Orozjusza **15**
— angielska (Holinsheda) **229**
— angielska (Macaulay'a) 552
— Brytanji (Majora) **137**
— Brytanji — The History of Britain (Miltona) **466**
— buntu — History of the Rebellion **545**
— ecclesiastica — Historja kościelna narodu angielskiego (Baedy) 10, **11—14**, 15
— Francorum (Grzegorza z Tours) 9
— Henryka VII — History of Henry VII **249**
— Jazona — The History of Jason **84**
— kościelna Brytanji (Fullera) **455**
— królów angielskich (Williama z Malmesbury) **25—26**
— literatury angielskiej (Taine'a) 152
— Moskwy **467**
— narodu szkockiego (Boece'a) **137**
— naturalna (Plinjusza) 191
— Novella **25**
— o lisie Reynardzie **85**
— reformacji — History of the Reformation **552**
— reformacji — Historie of the Reformation in Scotland (Knoxa) **138**
— siedmiu mędrców **43**
— szkocka (w wydawnictwie Holinsheda) **229**
— świata — The History of the Worlde (Ralegh'a) 234, **236—297**, 487
— turecka (Knollesa) **237**

Historja Wirginji **69**
— własnych czasów — History of his own Time (Burneta) 552
— Wielkiej Brytanji — The History of Great Britaine (Speeda) **230**
Historiomastix 273, **381**, 429
History of Richard III, The 232
Hiszpańska maskarada **383**
Hiszpański mnich **509**
Holenderska kurtyzana **392**, 393
Holy Dying 453
— Living 453
— War, The 551
Homme qui rit, L' 157
Honest whore, The 393
Horestes **252**
Hudibras **447—449**, 499
Humourous Day's Mirth, An 371
Hundred sundry Flowres 168
Huon de Bordeaux **327**
Husband's Message, The 9
Hydriotaphia czyli Urna grobowa **452**
Hymn do św. Teresy — Hymne to St. Theresa **439**
Hymnes in honour of Celestial Love and Beauty — Hymny na cześć niebiańskiej miłości i piękności **186**
— to Love and Beauty — Hymny do miłości i piękności **186**
Hymny do Astrei — Hymns to Astroea **219**

I

Ibam forte via sacra... 380
Icon Animorum **244**
Ida brytańska **218**
Idea, girlanda pasterza — Idea, the Shepheard's Garland **213**
Idea's mirror **213**
Idylle królewskie 46, 87
If Yon Know Not Me, You Know No Bodie 419
Igła babci Gurton **122**
Ignatius his Conclave 224
Iljada 8, 44, 63, 121, 226, 374, 375, 458, 470, 480, 518
Ille et nefasto te posuit die... 463
Illustrium Maioris Britanniae scriptorum summarium **124**
Immortality of the Soul, The 553
Indian emperour, The — Indjański cesarz **503**
— queen, The — Indjańska królowa **503**
Induction (w Mirror for Magistrates) 167
Inferno (Dantego) 471
Innocent Adultery, The 534
Insatiate Countess, The 392
Interlude of Goodly Queen Hester, The — Interludjum o dobrej królowej Esterze **123**
— of the Four Elements, The — Interludjum czterech żywiołów **119**
Isle of dogs, The 201
Ivanhoe 22
Ivy and Holly 96

J

Jak mnie widzisz, tak mnie pisz **271**
— poznać łotra 255, **306**
— to na świecie **527—528**
— się wam podoba 45, 96, 260, 304, **336—337**, 391
Jakób IV 273, **303—304**, 327, 402
— i Ezaw **253**
James the Fourth 303
Jarmark na św. Bartłomieja 97, 273, **388**
— w Bury **535**
Jerozolima wyzwolona 176
Jeżeli mnie nie znacie, nie znacie nikogo **419**
Johan Johan **120**
John o'the Side **101**
Jokasta **169**
Journal (Foxa) 546
Journey to London, A 530
Judith — Judyta 6, **16—17**, 33
Juljusz Cezar 257, 269, 334, **337—338**, 343, 359, 401

K

Kalendarz pasterza 170, 171, 172, **174—176**, 177, 178, 188, 198, 199, 225
Kalisto i Melibea **120**
Kambizes **252**
Kardenjo 402
Kardynał **430—431**
Katalog bibljoteki w Yorku **14**
Katylina i jego sprzysiężenie **383**
Kazania Donne'a **224**
— Hookera **241**
Kazanie Proboszcza **73**, 74
Każdy **118—119**
— poza swoim humorem **377—379**
— w swoim humorze 274, **376—377**
King and No king, A 400
— Estmere 105
— Henry the Fourth 332
— Henry the Fifth 333
— Henry the Sixth 322
— Henry the Eighth 351
— Horn 41
— John (Bale'a) 124
— John (Szekspira) 326
— Lear 344
— Richard the Second 325
— Richard the Third 324
Kingis Quair, The 129
Klaryssa 406
Kleopatra **212**
Kłam (Wyzwanie) **235**
Knack to Know a Knave, A 306
Knightes Tale, The 66
Knight of the Burning Pestle, The 407
Kobieta zabita dobrocią 268, 272, **419—421**
Kolendy **95**
Komedja hiszpańska **294**
— humorów **371**
— omyłek 272, 310, **319—320**
Komiczna zemsta czyli miłość w beczce **523**
Kompas dla książąt 189
Koniec dzieło chwali 318, 329, **342—343**, 366
Korespondencja rodziny Pastonów **83**
Korjolan 225, **347—348**
Korsarz czyli Kawalerowie na wygnaniu **525**
Korynna, idąca na majowe święto **441**
Król, a jednak nie król **400**, 401
— Edward i garbarz z Tamworth **108**
— Estmere 100, **105**
— Henryk Czwarty 28, 96, 172, 193, **232—233**, 252, 254, 262, 282, 297, 335, 385, 408
— Henryk Piąty 254, 316, **333—335**, 366, 376

Król Henryk Szósty 49, 121, 288, 300, **322—324**, 344, 351, 338, 366
— Henryk Ósmy 232, **351**, 366, 402
— Horn **41**
— Jan 43, 316, **326—327**, 334, 356
— Jan (Bale'a) **124—125**,
— Lear 197, 259, 267, **334—345**
— Ryszard III 167, 249, 309, 315, 395, **324—325**, 326
— Ryszard II 38, 268, **325—326**, 332
Ryszard II (bezimienny) **306**
Królowa elfów 159, 173, 174, **176—184**, 187, 210, 228, 263, 276
Królowe rywalki **534**
Kronika anglosaska **15—16**, 25, 41
— (Wyntouna) **129**
— (Cowley'a) **445**
— Halla **229**
— lotaryńska 323
— Roberta z Gloucester **38**
— z Peterborough **15**
Kroniki (Stow'a) **230**
Krótka historja Robina Hooda **102**
Krótki obraz niemoralności i bluźnierczości angielskiej sceny **519**
Krzemień, dający iskry **442**
Książę 227, 285
— medjolański 421, **422—423**
Książka o sowie **132**
Księga eksterska **6**
— królewska **129—130**
— z Vercelli **6**
— męczenników **233—234**
Księgi Salomonowe 52
Księżna Malfi 271, 415, **417—419**, 430
Kupiec wenecki 206, 268, 285, 312, **331—332**, 335
Kwiat i liść **80**, 520
Kwiaty Sionu **216**

L

Lady Bessie (Bosworth Field) **109**
— of Pleasure, The 432
— of Shalott 46
Lady's Gift, A 556
Lament for the Makaris — Lament za poetami **133**
Lamja 243
Lazarillo de Tormes 227
Legenda aurea 118
— o dobrych niewiastach — The Legend of Good Women **64**, 134
Lenora 106
Lenten stuffe 202
Leviathan — Lewjatan 456, **427—458**, 554
Liberty of Prophesying, The 453
Licydas **462—464**
Lie, The 235
Life and Death of Mr. Badman, The 551
— and Death of Thomas Woolsey, The 232
— and Raigne of king Edward the Sixt, The 233
— of Mrs. Godolphin, The 540
— of St. Cecily 61
Like Will to Like 114
Lis Reynard 69
List męża **9**
— Oktawji do Antonjusza **212**
— o tolerancji **554**
Listy (Daniela) **212**
— (Horacego) 513
Literatura (ang. Langa) 375, 444
Little Geste of Robin Hood, The 102
Lives of the Noble Grecians and Romans, The 225
— of the III Normans, Kings of England, The 233
— of the Saints 128
Locusts or Apollyonists, The 218
Londyński syn marnotrawny **155**
Looking Glasse for London and England, A 304
Lord of Learne **106**
— Randal **103**
Love and a Bottle 531
— for Love 527
— in a Wood 525
Lover's Complaint, The 354
— Melancholy, The 426
Love's Labours Lost 320
— Labours Won 329
— Last Shift 529
— Pilgrimage 401
Loyal Subject, The 399
Lukrecja 311, **354**
Lycidas 463

Ł

Łabędź rzeki Usk **441**
Łania i pantera **514—516**, 552
Łapka na starego **411—412**, 425
Łzy Chrystusa nad Jerozolimą **202**
— Muz **185**
— uczucia **194**

M

Mac Flecknoe **512**
Macbeth 345
Macro Plays 117
Mądra kobieta z Hodgson **419**
Maeoniae **217**
Magnyficence 119
Maid's Tragedy, The 404
Maid of Honour, The 423
Makbet 5, 208, 267, **345—346**, 347, 357, 359, 377, 414, 495, 507, 535, 541
Malcontent, The — Malkontent 260, **390**
Male règle, La **81**
Maliny 104
Marchantes Tale, The 72
Marja Magdalena — Mary Magdalene **117—118**
— Stuart (Słowackiego) 103
Mary Hamilton **104**
Maska królowych — The Masque of Queens **384**
Massacre of Paris, The 286
Matka Bombie **277**
Maunciples Tale, The 72
Measure for Measure 341
Medal **511—512**
Melancholja kochanka **426**
Memoirs (Temple'a) 555
Menafon 290
Menechmy 319
Merchant of Venice, The 331
Merchant's Tale 80
Merrie, Conceited Jests of George Peele 295
Merry Wives of Windsor, The 335
Metamorfozy 61, 226, 419, 471, 479
Metamorfoza posągu Pigmaljona — The Metamorphosis of Pygmalion's Image **390**
Miarka za miarkę 341
Midas **277**
Midsummer-night's Dream 327

Miłość dla miłości **527—528**
— i butelka **531**
— nade wszystko **507—508**
— w lesie czyli Park St. James **525**
Miraculum o św. Mikołaju 113
Mirror for Magistrates 167
Mirrour of minds 244
Misfortunes of Arthur, The 255
Mistrz ceremonji **371**
Mitrydates 507
Mizantrop 526
Modlitewnik (Cranmera) **93**
Monkes Tale, The 68
Morall Fabillis of Esope — Moralne bajki Ezopa **130**
Moralność chrześcijańska **452**
Mort Arthur 46
Morte Darthur, Le 85
Mortimeriados **213**
Mother Bombie 277
— Hubberd's Tale 184
Mucedorus **273**
Much Ado about Nothing 335
Mulberry Garden, The 524
Myśli o wychowaniu **554**

N

Na niedawną rzeź w Piemoncie **467**
Na pasku **446**
Narodziny Merlina **352**
Narrenschiff 93
Na swoją ślepotę **467**
Nauczyciel **92**
Na uroczystą muzykę **468**
Nawrócenie klnących **81**
New Atlantis, The 249
New ballad, A 539
— Custom 123
— Inn, The 388
— Way to Pay Old Debts, A 424
Nienasycona hrabina **392**
Nieśmiertelność duszy **553**
Nieszczęścia Artura **255**
Nieszczęśliwy podróżnik czyli życie Jacka Wilton 164, **203—209**
Nierządnica babilońska (Dekkera) 272, **396**
— babilońska (Edwarda VI) 123
Niewolnik 153, **421**, 422
Nimfidja **214**
Noah's Flood 115
Noble Numbers, The 440
Noc Trzech Króli czyli Co chcecie 303, **337**, 341, 386, 396, 497
No Cross, No Crown 545
Nonne Preestes Tale, The 69
Nosce te ipsum **219**
Novum Organum **247**
Nowa Atlantyda **249**
— ballada **539**
— gospoda **388**
Nowy obyczaj **123**
— sposób spłacenia starych długów **425—426**
Nut Brown Maid, The **109**
Nymph's Reply, The 235

O

Obfitość łaski dla wielkiego grzesznika **546**
Oblężenie Rodos **443**, 523
Obłudny człowiek **526—527**
Obrazoburca **466**
Obrona króla 466
— ludu angielskiego **466**
— poezji 57, 152, **197—199**, 253
— rymu **212**
Observations in the Art of English Poesie **220**
— upon the United Provinces of Netherlands 555
Oda na Boże Narodzenie — Ode on the Morning of Christ's Nativity **460**
— na podróż do Wirginji **214**
— na powrót Cromwella z Irlandji — Ode upon Cromwell's return from Ireland **447**
Odkrycia **389**
Odkrycie Gujany **236**
Odpowiedź nimfy **235**, 289
Odprawa posłów greckich 251
Odwrót **442**
Ody (Draytona) **214**
— (Horacego) 513
Odyssea 5, 8, 183, 226, 374, 375, 458, 461, 470, 480, 509
Of a war with Spain 236
Of Dramatick Poesie, An Essay **504—506**
Ofiara Abrahama **115—116**
Oficer na rekrutacji **531**
Of the Laws of Ecclesiastical Polity 238
Ogród **447**
— Cyrusa **452**
— morwowy **524**, 525, 537
O jedności wiary **248**
Okręt głupców **93—94**
Old Bachelor, The 526
— English Chronicle, The 15
— Law, The 410
— Wives' Tale 296
Olor Iscanus 441
On a Girdle 446
O nauce chrześcijańskiej **467**
On his Blindness 467
— Solemn Music 468
— the late Massacher in Piemont 467
O ogrodnictwie **555**
Opis Anglji **229**
— Irlandji **229**
— Londynu **230**
— Szkocji **229**
— Walji **29**
O pochodzeniu, obyczajach i dziejach Szkotów **138**
Opowiadania Mnicha 59, **68—69**, 80, 167
Opowieść Braciszka **71**
— drugiej zakonnicy **72**
— Handlarza odpustów **70**
— Kapelana zakonnicy **69**
— kobiety z Bath **70—71**, 520
— kuchcika **72**
— kupca **72**, 80
— lekarza **69—70**
— matki Hubberd **184**
— o cierpliwej Gryzeldzie **61—62**, 71
— o kogucie i lisie (t. j. Opowieść Kapelana zakonnicy w przetworzeniu Drydena) **520**
— o Konstancji **62**, 67
— o Melibeusie **68**
— prawnika (o Konstancji) 57
— Przeoryszy **68**
— Rycerza (t. j. Opowieść o Palamonie i Archytasie) **66—67**, 75, 130, 353
— zimowa 96, 115, 199, 274, 299, **350—351**, 389
Opowieści kantuaryjskie 45, 60, 61, 62, 63, 64, **65—73**, 74, 76, 77, 78, 81, 84, 130, 133, 519, 521

O prawach ustroju kościelnego **238—239**
O przesądzie **249**
Opus maius **31**
— minus **31**
— tertium **31**
Orbecche 251
Orchestra or a Poeme on Dauncing — Orkiestra czyli poemat o tańcu 219
Originale Cronikyl 129
Orlando Furioso (Greene'a) **301**
Orland Szalony (Arjosta) 176, 184
Ormulum **35**
Oronooko, or The Royal Slave — Oronuko czyli król-niewolnik (Southerne'a) 535
— the royal slave — Oronuko, król-niewolnik (Afry Behn) **524**
Orphan, The 532
Oset i róża **133**
Oskarżenie Parysa 269, 278, **295**, 384
O starożytnej i nowszej nauce **555**
Otello 166, 267, **343—344**, 422, 541, 542, 556
O ukrywaniu i udawaniu **248**
Owocne zachody miłości 329
O wymiarze sprawiedliwości **248**
O znakomitych Anglikach **455**

Q

Queen Eleanor's Confession 107
Queen's Maries, The 104
Quincunx 452
Quip for an Upstart Courtier, A 300

P

Palace of Pleasure, The 227
Palamon i Archytas (Drydena) 520
— i Archytas (zaginiony dramat) 353
Palladis Tamia **312**, 329, 331
Palmerin z Anglji 409
Pałac rozkoszy 190, **227**, 329
Pamiętniki (Temple'a) **555**
Pandosto **299**, 350, 351
Panegiryk dla Milorda Protektora — Panegyric to Mylord Protector **446**
— gratulacyjny — Panegyrike congratulatorie 212
Panna de Maupin 336
Pan Tadeusz 484
Pap With a hatchet 182
Paradise lost 469
— regained 486
Paradyse of Daynty Devises, The 166
Parafraza psalmów Dawidowych **138**
Pardoners Tale, The 70
Parę wskazówek co do pisania wierszy angielskich **170**
Parlament of Foules — Parlament ptaków **64**, 132
Parson's Wedding, The 523
Partenope i Partenofil **215**
Partja szachów **410**
Paryż 177
Pasquil i Katarzyna **392**
Passetyme of Pleasure 81
Passionate pilgrim, The 354
— Shepherd to his Love, The 289
Past and Present 26
Paston Letters, The 83
Pastoral Care, The 552
Pastor fido 407
Patience 50
Patient Grisil 61
Pearl 49
Peau de chagrin, Le 532
Pecorone, Il 331
Pęknięte serce 195, 274, **426—427**
Pendennis 155
Penseroso, Il **462**, 468
Percy's Reliques of Ancient English Poetry **100**
Perikles 58, **348** 361
Perkin Warbeck **426**
Perła **49—50**, 60
Persones Tale, The 73
Petite Pallace of Pettie his pleasure **190**
Philaster 402
Philobiblon **32**
Phisiciens Tale, The 69
Phoenix and the Turtle, The 354
Phyllyp Sparrow 94
Picture, The 421
Piękna dziewczyna z Perth 129
— dziewczyna z Zachodu **419**
Piękna kobieta 255
Piękny Sokół **104**
Pielgrzymka **547—551**
— miłości **401**
Pierwsza część walki między domami York i Lancaster **323**
— rocznica, Druga rocznica **224**
Pierwsze cztery lata panowania królowej Elżbiety **233**
Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell 201
— Ploughman 51
Pieśń do Alicji **38**
— nad pieśniami 186
— o bluszczu i ostrokrzewie **96**
— o duszy **553**
— o Rolandzie 39, 117
— o wierzbie **166**
— przeciw królowi niemieckiemu **38**
— wiosenna **37**
Pieśni i sonety napisane przez ...hrabiego Surrey **165**
— miłosne **96**
— myśliwskie **96**
Pieśniarze pogranicza **100**
Pilgrim's Progress, The 547
Piotr Oracz **51—55**, 114 547
Piscatorie eclogues 218
Pismo św. 10, 17, 35, 38, 49, 50, 54, 55, 62, 82, 88, 92, 93, 112, 113, 118, 148, 183, 240, 248, 436, 437, 451, 458, 459, 467—469, 471, 472, 478, 479, 485, 489, 516, 546, 551, 553
Plain Dealer, The 526
Play of the Weather, The 120
Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis, Ane 135
Piutarch (Żywoty) **170**
Płaczka **439**
Płomienne serce **439**
Pochód duszy **223**
Pochwała lauru 297
Podręcznik grzechów **39**, 73
Podróż do Londynu **530**
Podróże Mandeville'a **56—57**, 77
Podrzutek 263, **412—413**, 427
Podstarzały kochanek zarzeka się miłości **165**
Podstęp wojenny modnisiów **531—532**

Podwójne małżeństwo 271, 400, 401
Poetaster, The 380
Poetyka (Arystotelesa) 198
Pogląd na stan Irlandji **186—187**
Pogoń za wiatrem w polu **406**
Pokłon pasterzy **116—117**
Polonia defensa contra Joan. Barclaium 244
Polowanie w Cheviot 99, **108—109**, 198
Polychronicon **77**
Polyolbion **214**, 228
Portret **421**, 422
— królewski **466**
Posiedzenie poetów **445**
Poskromienie pewnej złośnicy 329
— złośnicy 169, 205, 272, **319—331**, 401, 402, 419
Potęga muzyki **518**
Potop (z Cyklu czesterskiego) **115**, 116
Powieść starych bab 273, **296—297**, 461
Powrót z Parnasu 304, 381
Prawda zbyt późno odkryta **508**
Prawdziwa tragedja Ryszarda ks. Yorku 323
Prawdziwe sprawozdanie o bitwie koło Azorów **236**
Prawdziwy intelektualny ustrój wszechświata **553**
Prawem i lewem 83
Précieuses Ridicules, Les 535
Prerogative of Parliaments in England, The — Prerogatywa parlamentów angielskich **236**
Prick of Conscience 51
Principall navigations 241
Prioresses Tale, The 68
Próba **506**, 511
Progress of the Soule, The 223
Prolog (do Opowieści kantuaryjskich) **65—66**
— (do Zwierciadła dla dostojników) **167**
Promos i Kassandra **253**, 342
Pro Roscio Amerino 204
Protalamjum **186**
Przeciw zbytniemu ganieniu kleru **82**
Przepyszna galerja dwornych płodów inwencji **166**
Przestroga dla pięknych kobiet **272**
Przeszłość i teraźniejszość 26
Przycinek dworskiemu parwenjuszowi **300**
Przygody pięciu godzin 542
— w Covent Garden **531**
Przykład cnoty **81**
Psałterz (Kochanowskiego) 138
Pseudodoxia epidemica **452**
Pseudo-Martyr — Pseudomęczennik **224**
Psia wyspa 201
Ptaszek w klatce **429**
Puritan, or the Widdow of Watlingstreete, The — Purytanka cz. Wdowa z Watlingstreet 295
Purple Island, The — Purpurowa wyspa **218**

R

Rady dla córki **556**
Raj odzyskany 113, 460, 477, **485—488**
— utracony 54, 438, 460, 461, 466, 467, **469—485**, 486, 489, 513
— wybrednych pomysłów **166**
Ralf Roister Doister **120—122**, 253
— węglarz **128**
Rany wojny domowej 269, **305**
Rape of Lucrece, The 354
Rauph Coilyear 128
Recruiting Officer, The 531
Recuyell of the histories of Troy 84
Recydywa **529**
Reguła pustelnic **35**
Rehearsal, The 506
Rejoicing of the Shepherds, The 116
Rękopis northumberlandzki 364
Relapse, The 529
Religio laici 250, **512—513**
— medici **450—452**, 474
Religion of Protestants a safe way to Salvation, The — Religja protestancka pewną drogą do zbawienia **454—455**
Reliquiae Baxterianae **551**
Relox de Principes, El 189
Renegado, The — Renegat **421**, 422
Report of the fight about Açores, A 236
Repressor of too much Blaming the Clergy 82
Rerum Anglicarum et Hibernarum annales regnante Elizabetha **231**
Retreat, The 442
Return from Parnassus, The 304
Revenge of Bussy d'Ambois, The 371
Reynard the Fox 85
Richard Coeur de Lion 42
Rival- Ladies, The 503
Rivals Queens, The 534
Roaring Girl, The 396
Robene and Makyne — Robin i Malkin **132**
Roczniki (Tacyta) 382
Roman Actor, The 423
Roman de la Rose — Romans o róży 57, 60, 62, 64, 78, 80, 134
Romeo i Julja 96, 212, 215, 264, 318, 322, 327, **328—329**, 355
Romeus i Julietta 329
Roswall i Lillian 106
Rozalinda 45, **304**, 336
Rozdrażniona żona **530**
Rozkoszna krotochwila **81**
Rozmowa między samcem a samicą z rodzaju łapaczy królików **300**
Rozmowy Salomona z Markolfem 87
— Salomona z Saturnem **17**
— z Drummondem **389**
Różnica między absolutną a konstytucyjną monarchją **82**
Rozprawa o astrolabjum **73**
Rover, The, or The banished cavaliers 525
Rzeczpospolita (Platona) 88
— angielska **233**
Rzeź paryska 270, **286—287**
Rzymski aktor **423**
Ruined City, The 9
Rybak doskonały **455**
Rycerz gorejącego tłuczka 271, 273, 297, **407—410**

Rycerz z Alzacji **535**
Rycząca dziewczyna **396**
Ryszard Lwie Serce **42**
Rywalki **503**

S

Sadducismus Triumphatus **553**
Sad Shepherd, The 384
Safona (i Faon) **275**, 407
Saints Everlasting Rest, The 551
Samochwał czyli Amant-Wilkołak 362
Samson Agonistes — Samson Mocarz 185, **488—489**
Satire against Mankind — Satyra na rodzaj ludzki **537**
— on Edinbourgh — Satyra na Edynburg **133**
Satiro-Mastix **381**
Satyr adress'd to a friend, that is about to leave the University — Satyra do przyjaciela, mającego opuścić uniwersytet **538**
Satyra na trzy stany **135—136**
Satyrs upon the Jesuits — Satyry na Jezuitów **538**
Satyry (Marstona) **390**
School of Abuse, The 197
Scornful Ladie, The 405
Scrutiny, The 442
Seafarer, The 9
Seconde Nonnes Tale, The 72
Secret Love 496
Secunda Pastorum 117, 121
Sejanus **382—384**
Selim — Selimus **306**
Sen nocy letniej 58, 122, 214, 215, 317, 322, **327—328**, 329, 397, 483
— o krzyżu **11**
Session of the Poets, The 445
Seven Deadly Sinnes of London, The 397
— Sages of Rome, The 43
Shadow of Night, The 370
Shakespeare in Poland 363
— Jahrbuch 363
Shakespeare's England 143, 352
Shepheardes Calendar, The 174
She Would if She Could 524
Ship of Fools, The 93
Shomakers Holiday, The 396
Short View of the Immorality and Profanity of the English stage 519
Siedm grzechów głównych Londynu **397**
Siege of Rhodes, The 443
Sielanki (Barclay'a) **93**
Sierota **532**
Sigismunda i Guiscardo 520
Silex scintillans **442**
Sir Cauline 100, **105**
— Cleges **45**
— Clyomon i Sir Clamydes **253**, 277, 278
— Courtly Nice **536**
— Fopling Flutter **524**
— Gamelyn **45**
— Gawaine i Zielony Rycerz — Sir Gawayne and the Grene Knight **50—51**
— Harry Wildair **531**
— Launfal **45**
— Orfeo **44**
— Patryk Spence **105**
— Tomasz More 273, **351—352**
— Topas **68**, 78
Skarbnica Pallady 312
Skarga Buckinghama **167**
— Deora **9**
— do litości **61**
— do pustej sakiewki **73**
— kochanki **354**
— Rozamundy **211**, 354
— Szkocji **137**
Skrucha Toma Brown **153**
Sławne zwycięstwa Henryka V **254**, 324, 332
Smagła dziewczyna **109**
Smagły Adam **103**
Śmierć Artura (romansy rycerskie) **46**
— Artura (Malory'ego) 85
— Cezara 359
— księżnej Blanki **61**
Smutny pasterz **384—385**
Sofonisba (Trissina) 251
Soliman i Perseda **294**
Sonety(Miltona) **467—468**
— (Surrey'a) **164**
— Szekspira 308, 311, 312, 320, 322, 347, **354—358**
— (Wyatt'a) **163**, 164
Song against the King of Almaigne, The 38
Songes and Sonettes by Earle of Surrey 165
Song of the Soul 553
Spanish Fryer, The 509
— Masquerado, The 383
Specimens (Lamb'a) 414
Speculum Meditantis **57**
Spostrzeżenia o zjednoczonych prowincjach Niderlandów **555**
Spostrzeżenia nad sztuką poezji angielskiej **220**
Spowiedź królowej Eleonory **107**
— zakochanego **57**
Sprawa się zmieniła **376**
Sprzysiężenie Birona **374**
Spustoszenie piekieł (poemat staroang.) **10**
— piekieł (misterjum) **112**
Squire Meldrum **135**
— of Alsatia, The 535
Stalowe zwierciadło **168**
Stan niewinności i upadek człowieka **509**
Stare prawo **410**
Stary kawaler **526**
— Testament 13, 253, 296
State of Innocence and Fall of Man, The 509
Stationers' Register, The 147
Steele Glass, The 168
Steps to the Temple — Stopnie do świątyni **439**
Storm, The 222
Sto różnych kwiatów... **168**
St. Peters Complaint 217
Stracone zachody miłości 37, 39, 96, 145, 166, 192, 276, 277, 309, 318, **320—321**, 322, 329, 341, 354, 355, 356, 357, 397
Strange Horse Race, The 397
— news from Poland 270
Studjum o ludzkiem poznaniu **553—554**
Summarie of English Chronicles, A — Summarjum kronik angielskich (Stow'a) **230**
Summa theologiae 77
Summer's last will and testament 209
Suplikacja Piotra Boz Szeląga do djabła **201**
Suppositi Gli 169, 329, 330
Survey of London, A 230

Survey of the Cities of London and Westminster, A 230
Swój znajdzie swego **114**
Szarańcza czyli Apoljoniści **218**
Szczery człowiek **526**
Szewskie święto 209, 270, **396**
Szkice (Bacona) **247—249**, 389
Szkic o poezji dramatycznej 501, **504—506**, 508, 518
Szkoda, że ona jest nierządnicą **427**
Szkoła mężów 524, 525
— nadużyć **197**
— żon 525
Szlachcic tancmistrzem **525**
Szlachetne rytmy 440, **441**
Sztuka o pogodzie **120**
— poetycka angielska (bezim.) 143, **199**
— retoryczna 92
Sylvae 513

Ś

Ślepy żebrak z Aleksandrji **371**
Śpiewak 7
Świątobliwa śmierć **453**
Świątobliwe życie **453**
Świat wyrazów **226**
Świątynia **439**
Święta wojna **551**

T

Tajemna miłość czyli Dziewicza królowa 496
Tale of Melibeus, The 68
— of the Man of Lawe, The 67
— of the Wyf of Bathe, The 70
Tamburlaine the Great — Tamerlan Wielki 199, 223, 255, 256, 263, 267, 278, 279, **281—283**, 286, 294, 301, 327, 330, 416
Taming of a Shrew, The 329, 330
— of the Shrew, The 329, 330
Taniec siedmiu grzechów głównych **133**
Tears of Fancy, The 194
— of the Muses, The 185
Teatr dla światowców **174**
Tempest, The 349
Temple, The 439
Teodor i Honorja **520**, 521
Teodozjusz **534**
Tersytes **121**, 253
Testament and Complaynt of our Soverane Lordis Papyngo, The — Testament i skarga papugi Najjaśniejszego Pana **134—135**
— i ostatnia wola lata **209**
— Kressydy —Testament of Cresseid, The **131**
Theatre for Wordlings, A 174
Theodosius 534
Thierry i Theodoret 270, **399**
Thomas Rhymer 106
Thoughts on Education 554
Three Wanton Wives 133
— Ladies of London, The 254
Threnodia Augustalis **514**
Thrissil and the Rois, The 133
Tis pitty shees a whore 427
Tłumaczenie Pisma św. (Wyclifa i i.) **55**
To Althea from prison 442
— Dianema 440
Tomasz O' Pott **106**
— Rymotwórca **106**
— Stukeley **273**
Tom Tyler and his Wife — Tom Tyler i jego żona **253**
Topografja Irlandji **29**
To the pious memory of Mrs. Anne Killigrew **514**
To the Virginian voyage 214
Towneley Plays 112, 116
Toxophilus **92**
Tragedja ateisty (ballada) 279
— ateisty (dramat) **414**
— dziewicy **404—405**, 427, 538
— hiszpańska 147, 255, 256, 260, 267, 272, 278, 286, 290, **291—292**, 319, 377, 380, 382, 389, 410, 423
— kardynała — Tragedy of the Cardinal, The **135**
— mściciela **414**
— w Yorkshire 272, **353**
Tragedje (Opowieść Mnicha) **62**, 68, 69
Tragiczne powieści **227**
Traitor, The 430
Treatise of the Two Married Women and the Widow 133
Treatise on the Astrolabe, A 73
Treny 49
Trick to Catch the Old One, A 411
Tristan i Izolda — Tristram and Iseult **44**, 45, 87, 106
Tristram Shandy 243
Troilus and Criseide — Troilus i Kressyda (Chaucera) **63—64**, 73 74, 131
— and Cressida — Troilus i Kressyda (Szekspira) 159, 262, 268, 271, 318, **343**, 357, 381, 477, 508
— i Kressyda (przeróbka Drydena) **508**
Troski pasterskie **552**
Troublesome Reign of King John, The 326
True Intellectual System of the Universe, The 553
— tragedy of Richard Duke of York 265, 289, 299
Truth found to Late 508
Trzy damy londyńskie **254**
— płoche żony **133**
— poematy na zgon uzurpatora Oliwera Cromwella 500
— sztuki dla purytanów 361
Twa Brothers, The 104
— Sisters of Binnorie, The 104
Two gentelmen of Verona, The 321
— Noble Kinsmen, The **353**
Tymon Ateńczyk 275, **345**
Tytus Andronikus 147, 306, **319**, 323, 344

U

Ucieczka 106
Uczta (Platona) 186, 331
— Aleksandra **518**
Unfortunate Traveller, The, or Jack Wilton 203
Unum necessarium **453**
Upadki książąt **80**
Upon Ancient and Modern Learning 555
— the Gardens of Epicurus, or of Gardening 555
Urhamlet 290, 294, 339
Utopja **88—91**, 249

W

Walka Ajaksa z Ulissesem **430**
Wallace **132**

Warning for Fair Women, A 272
Way of the World, The 527
Wdzięczne rzemiosło **209**
Wędrowiec **9**
— miłości 354
Weeper, The 349
Wenecja ocalona **532—534**
Wenera i Adonis 210, 217, 226, 263, 304, 311, **353—354**
Wesołe kobiety z Windsoru 122, 159, 268, 309, 310, **335**, 362, 535
— pomysłowe żarty Jerzego Peele, szlachcica **295**
Wesoły dzień **371**
Wet za wet 154, 253, 312, **341—342**
White Divel, The 415
Whore of Babylon, The **396**
Widsith **7**
Wieczysty odpoczynek świętych **551**
Wiele hałasu o nic 56, 183, **335—336**, 392
Wielki książę Florencji **423**
— przykład **453**, 454
Wielkopostne gadu gadu **202**
Wierna pasterka 183, **406—407**
Wierny poddany 274, 399, **400**
Wierszokleta **380—381**, 382
Wife, The 245
Wild Gallant, The 503
— -goose Chase, The 406
Wilhelm Meisters Lehrjahre 360
Winter's Tale 350
Wise-woman of Hodgson, The 419
Wishes to his supposed Mistress **439**
Witch, The 414
Wizerunk (Reya) 165
Wojna z baronami **213**
— z Hiszpanją **236**
Wojny domowe między domami Lancastrów i Yorków **211**
Wolność prorokowania **453**
Woman Kilde with Kindnesse, The 419
Womans Prize, The: or The Tamer Tamed 401
Wonderfull Yeare, The 397
Worlde of Wordes, A 226
Worthies of England, The 455
Wounds of Civill War, The 305
Wróbel Filip **94**
Wspaniałość **119**
W Szwajcarji 357
Wykład trzydziestu dziewięciu artykułów **552**
Wyrzut sumienia **51**
Wyznania (św. Augustyna) 546
Wzgardliwa lady **405—406**, 513

V

Vanity fair 548
Variorum Shakespeare 359
Vayvode 270
Venice preserv'd 532
View on the State of Ireland, A 186
Virgidemiarum libri **223**
Virgin martir, The 423
Virtue 439
Vita nuova 222
Voiage of Sir John Maundeville, The 56
Volpone **385—386**
Vortigern 359
Vox clamantis **57**

Y

Yorkshire Tragedy, The 353
York Plays 112

Z

Zabawy Cyntji **379—380**, 382
Zabytki Percy'ego **100**
Zakochany pasterz do swej lubej 235, **289**
— pielgrzym 166, 215, 289, 312, **354**
Zamek stałości **118**
Zaślubiny proboszcza **523**
Zbiorek Tottela **165**, 166
Zbiór historyj trojańskich **84**
— ustaw (Alfreda) **15**
Zburzone miasto **9**
Z chłopa król 330
Zdania filozofów **84**
Zdrajca **430**
Zdobycie Granady **504**, 506
Zemsta Bussy'ego d'Ambois 371, **373**
Złota legenda **85**, 128
Złoty gaj **453**
Zmierzch bogów (Bourges'a) 427
Zodiacus Vitae 165
Związek **530**
Zwierciadło dla dostojników **167—168**, 198, 211
— dla Londynu i Anglji **304**
— Idei **213**
— umysłów **244**
— wychowania **569**, 253
Zwrotki heroiczne **500**, 501
Zwycięstwo i triumf Chrystusa **218**
— kobiety czyli Poskromiciel poskromiony **401**
Zwyczaj krajowy 400, 520

Ż

Żale św. Piotra **217**
Żeglarz **9**
Żona **265**
— ze wsi **525**
Życie i panowanie króla Edwarda VI **233**
— i śmierć p. Złego **551**
— snem 274
— św. Cecylji **61**, 72
Życiorys Mrs. Godolphin **540**
Życiorysy trzech Normanów, królów angielskich **233**
Żyd maltański 147, 207, **285—286**, 289
Żywot i zgon Tomasza Wolsey **232**
Żywoty sławnych Greków i Rzymian 225
— Świętych (szkockie) **128**

Sprostowania i uzupełnienia.

Str. 1, w. 9—10 od góry. „Przed nimi żyli tam ludzie innego typu antropologicznego, spokrewnieni z Baskami i Finnami". — Zdanie powyższe opiera się na teorji o Iberyjczykach, wypowiedzianej w latach dwudziestych XIX w. przez C. W. Humboldta, później odrzuconej przez naukę, a w czasach dzisiejszych znów wysuniętej przez Munro Chadwicka. Czy owi Iberyjczycy byli spokrewnieni z Baskami i Finnami, jest również kwestją sporną.

Str. 9, § 13. Tytuły utworów — z wyjątkiem poematu *Wędrowiec*, — jak i w dalszych ustępach tego rozdziału, podane w formie nowoangielskiej.

Str. 15, w. 19 od góry „... co pozostało do r. 1553 rekordem". Obacz str. 158.

Str. 48, w. 20 od góry. Zamiast „wszystkich" ma być „wszystkie".

Str. 53, w. 11 od dołu. Zamiast „sumienie" ma być „Sumienie".

Str. 53, w. 1 od dołu. Zamiast „zopowiedzią" ma być „zapowiedzią".

Str. 67, w. 17 od góry. Zamiast „objeżdza" ma być „objeżdża".

Str. 75, w. 15 od dołu. Zamiast „strasznego" ma być „nieznanego".

Str. 84, w. 7 od góry. Po wyrazie *anno* należy dodać cudzysłów u góry.

Str. 84, w. 2 od dołu. Zamiast „Woodoville" ma być „Woodville".

Str. 87, w. 17 od góry. Zamiast „Włochach" ma być „Włoszech".

Str. 87, w. 19 od dołu. Po wyrazie *„Literature"* przecinek zbyteczny.

Str. 97, w. 12—14 od dołu. Pogląd, wyrażony w tem zdaniu, idzie zbyt daleko i należy go zmodyfikować.

Str. 104, w. 3—6 od góry. Lang wrócił do poglądu Scotta, motywując go wynikami analizy całego szeregu wersyj ballady.

Str. 109, w. 18 i 20 od dołu. Określenie *„nut brown"* w tytule wiersza odnosi się prawdopodobnie do koloru włosów.

Str. 109, w. 1—4 od dołu. Na sceny komiczne średniowiecznych dramatów musieli wywrzeć pewien wpływ wędrowni żonglerzy, będący następcami rzymskich mimów.

Str. 113, w. 8 od dołu. Zamiast „rymem" ma być „rytmem".

Str. 143, w. 4 od dołu. Zamiast „zapewne" ma być „może".

Str. 175, w. 19 od dołu. Zamiast „do" ma być „od".

Str. 191, w. 18 od góry. Zamiast *„epanorthoris"* ma być *„epanorthosis"*.

Str. 201, w. 7 od góry. Być może, iż Nashe'owi tylko g r o z i ł o więzienie.

Str. 218, w. 5 od góry. Zamiast *„Haeven"* ma być *„Heaven"*.

Str. 227, w. 13 od góry. Doskonały przekład I części *Don Kiszota* (drukowanej w oryginale w r. 1605) ogłosił w r. 1612 T o m a s z S h e l t o n.

Str. 245, w. 2 od dołu. Zamiast „melencholik" ma być „melancholik".

Str. 261, w. 12 od dołu. Zamiast „Rosyusza" ma być „Roscjusza".

Str. 269, w. 17 od góry. Zamiast *„Bathseba“* ma być *„Bethsabe“*.

Str. 275, w. 8 od dołu. Zamiast „Arystoles“ ma być „Arystoteles“.

Str. 278, w. 18 od góry. Zamiast „Greenwood“ ma być „Greenwood Parker“.

Str. 283, w. 15 od góry. Zamiast „podbawiony“ ma być „pozbawiony“.

Str. 284, w. 5 od dołu. Zamiast „w nią“ ma być „weń“.

Str. 286, w. 11 od dołu. Po „i t. p.“ dodać średnik.

Str. 297, w. 1 od góry. Zamiast „przemienia z głębi ludzi“ ma być „przemawia z głębi studni“.

Str. 299, w. 3 od góry. Zamiast „w początkach“ ma być „w początkowych“.

Str. 302, w. 4 od dołu. Zamiast „ze grozy“ ma być „z grozy“.

Str. 325, w. 12 od dołu. Zamiast „z niego jednak zapożyczony jest okrzyk“ ma być „on jednak podsunął pomysł okrzyku“.

Str. 330, w. 17 od dołu. Po „opracowanie“ należy dodać „przez Szekspira“.

Str. 340, w. 7—15 od dołu. Podobny pogląd, może w zbyt radykalnej formie, wypowiedział u nas Spasowicz.

Str. 353, w. 10 od dołu. Zamiast *„fir s“* ma być *„first“*.

Str. 366, w. 5 od góry. Po „bohaterstwem“ dodać przecinek.

Str. 367, w. 21 od dołu. Zamiast „przeciwstawiał“ ma być „przeciwstawił“.

Str. 375, w. 5—7 od dołu. Wedle najnowszych odkryć, jeszcze niezupełnie sprawdzonych, ojczym Jonsona był zamożnym przedsiębiorcą budowlanym. W tym wypadku możnaby przypuszczać, że pasierb pracował jako jego pomocnik.

Str. 387, w. 17—18 od góry. Należy zaznaczyć, że nazwisko Pertinaxa we wszystkich prawie wydaniach brzmi „Surly“ (Ponury), sądzę jednak, że rola uzasadnia jedynie formę, przyjętą przeze mnie.

Str. 391, w. 17—15 od dołu. W chwili druku tych uzupełnień toczy się zajmująca dyskusja, wynikła stąd, że spróbowano na podstawie stosunku *Hamleta* do sztuk Marstona oznaczyć jako *terminus ad quem* najsławniejszej tragedji Szekspira r. 1599. Przytaczano i inne argumenty, ale dotąd dowody nie mają wagi przekonywającej.

Str. 396, w. 15 od góry. Zamiast „żony“, ma być „córki“.

Str. 399, w. 14—15 od dołu. Por. str. 270, w. 2—4 od dołu.

Str. 425, w. 10 i 11 od dołu. Córka Sir Gilesa Małgorzata wychodzi nie za Wellborna, lecz za Toma Allwortha, pazia lorda Lovella.

Str. 431, w. 10 od góry. Zamiast „z rzuca“ ma być „zrzuca“.

Str. 438, po w. 6 od dołu. Pośród poetów religijnych wypadałoby może wymienić Franciszka Quarles (1592—1644), nie jako artystę, ale jako postać charakterystyczną. Parafrazował on Pismo św. i dodawał objaśniające wiersze do alegorycznych rysunków, ilustrujących wyjęte z niego zdania. Jak mówi Courthope, w treści jest zawsze prosty, w wysłowieniu hołduje stylowi metafizycznemu.

Str. 441, w. 6 od dołu. Zamiast „1595“ ma być „1695“.

Str. 442, w. 5 od góry. Zamiast „wykazujący“ ma być „wyrażający“.

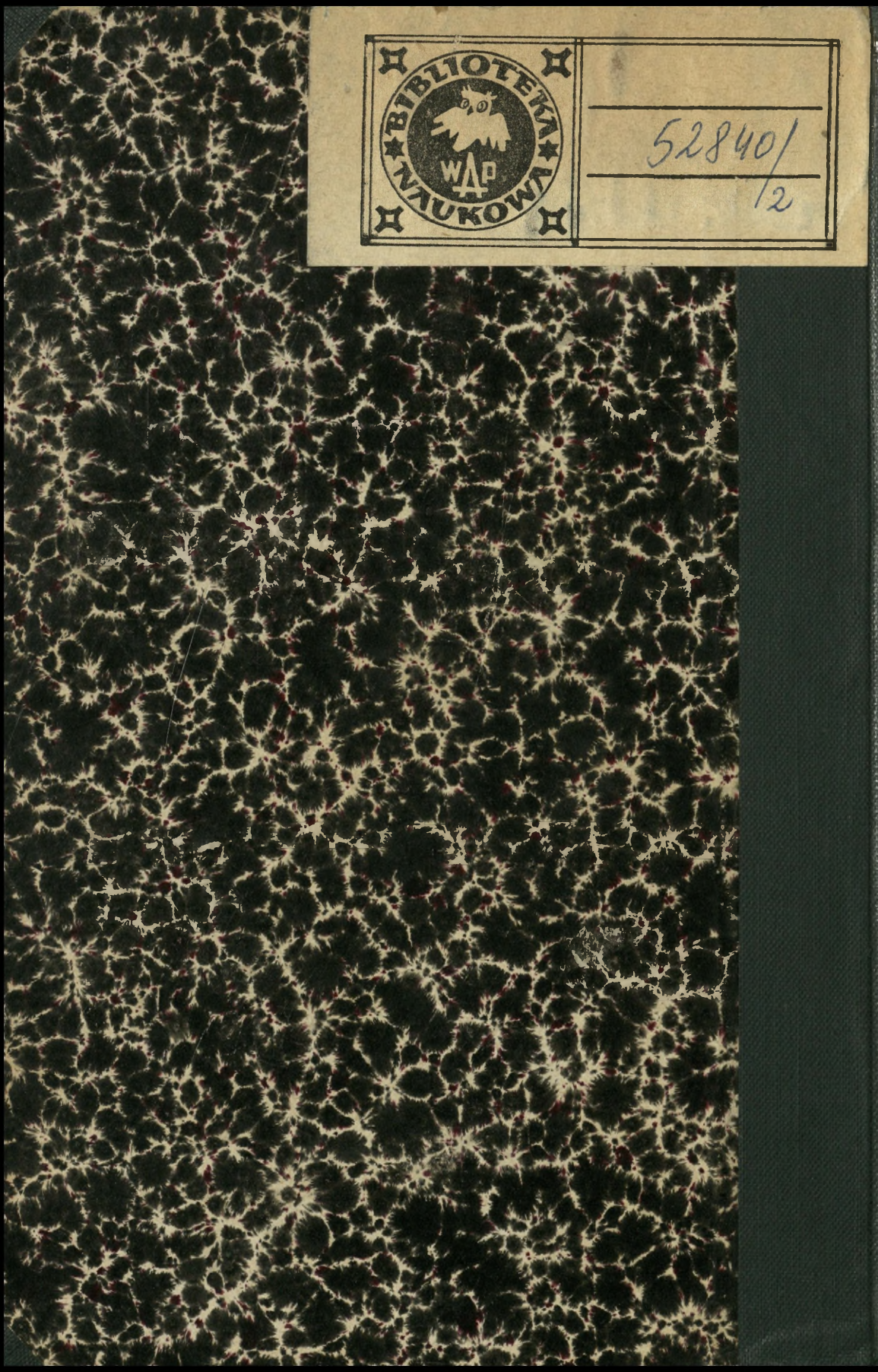
Str. 442, w. 4 od dołu. Zamiast „się“ ma być „jej“.

Str. 484, w. 2 od góry. Zamiast „którą“ ma być „której“.

Str. 490, w. 15 od dołu. Po „jenerałów“ dodać przecinek.

Str. 535, w. 3 od dołu. Zamiast „1775“ ma być „1757“.

im. F. Jasieńskiego


BIBLIOTEKA NAUKOWA WAP
52840/2