

Przemysław MARCINIAK

(Gliwice)

FENOMEN RENESANSOWEGO TEATRU KRETEŃSKIEGO*

Niewiele literatur jest tak bardzo niedocenianych i nieznanych w Polsce jak nowogrecka, a szczególnie jej początki, do których z pewnością należy wielka literatura kreteńska. Celem tego artykułu jest próba przybliżenia jednego z działów literatury kreteńskiej – twórczości dramaturgicznej, która rozkwitła na wyspie w najbardziej, zdawałoby się, niespodziewanym i pozornie niekorzystnym momencie.

Kreta w czasach średniowiecznych i nowożytnych doświadczyła trzech długich okresów okupacji. Najkrótszy z nich, rządy arabskie, trwał od 827 do 961 r. Okupacja wenecka, *βενετοκρατία*, rozpoczęła się w 1211 r., kiedy to Najjaśniejsza Republika ostatecznie weszła w posiadanie Krety za cenę 1000 marek wypłaconych Bonifacemu de Montferrat na mocy traktatu zawartego w 1204 r. Ostatnia okupacja, rządy tureckie, rozpoczęła się po upadku Kandii w 1669 r.¹ Jednakże to okupacja wenecka pozostawiła najwięcej śladów w tzw. „kulturze wysokiej”, jakkolwiek skutki zderzenia z kulturą wenecką nie były natychmiastowe. Właściwie najbardziej owocne, z punktu widzenia rozwoju historii literatury, okazało się ostatnie stulecie weneckich rządów. Wenecja stała się nie tylko dla Krety, ale także dla innych swoich posiadłości na greckich wyspach oraz Dalmacji, pomostem włoskiego renesansu². Przed omówieniem twórczości dramatycznej na Krecie wypada, choćby w wielkim skrócie, przedstawić polityczno-społeczne tło owego okresu.

* Artykuł powstał w ramach tutorialu w *Collegium Invisible*.

¹ Warto przypomnieć, że Wenecjanie zwali całą wyspę Kandię (od nazwy jednej z głównych twierdz). Zob. także A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław 1985, s. 72, 282.

² Por. *Literature and Society in Renaissance Crete*, ed. D. Holton, Cambridge 1991. Nie wnikając w specjalistyczne spory na temat przystawalności pojęcia renesansu do kreteńskiego fenomenu, można zdefiniować renesans na wyspie jako czas, kiedy kultura kreteńska weszła w orbitę wpływów włoskiego odrodzenia.

Kreteńczycy nie od razu pogodzili się z nową władzą; na wyspie sporadycznie dochodziło do mniej lub bardziej poważnych wystąpień zbrojnych ludności, a ostatnie z nich miało miejsce w 1572 r.³ Trzeba jednak przyznać, że Wenecjanie nie byli szczególnie uciążliwymi okupantami. Dominacja miała przede wszystkim charakter ekonomiczny⁴. Jedną z najbardziej drażliwych kwestii była sprawa religii. Polityka wenecka była dość jasna, chodziło o rozluźnienie więzów ludności z hierarchią prawosławną w Bizancjum, jednakże – z drugiej strony – władze pozwalały na swobodne praktyki religijne. Łatwo wytłumaczyć ten swoisty fenomen przypominając, jak bardzo były rozluźnione związki Wenecji z Papiestwem i przytaczając jedną z maksym, jakimi kierowano się w polityce republiki *Semo Venetiani e poi Cristiani*. Skrzętnie natomiast wykorzystali Wenecjanie fakt zawarcia unii z Kościołem greckim na Soborze w Ferrarze, zwołanym przez papieża Eugeniusza IV (1431–1447) i natychmiast wprowadzili jej postanowienia, a papież nie zwlekając wysłał na wyspę swojego nuncjusza⁵.

Już kolejny raz w historii sprawdziło się horacjańskie *dictum* o podboju zwycięzcy przez zwyciężonego, gdyż w ciągu ostatnich dwóch stuleci panowania Wenecjan coraz częściej pojawiały się głosy oburzenia, iż możliwe rody republikańskie zamieszkujące wyspę ulegają stopniowej hellenizacji. *Proveditor General* Giacomo Toscani tak pisał w ostatniej dekadzie XVI w.⁶:

Pomiędzy szlachetnymi Wenecjanami wielu jest takich, którzy nie pamiętają o swoim szlachetnym pochodzeniu [...], którzy nie zachowują niczego prócz swego nazwiska i nadanego lenna [...]. Oni zupełnie zapomnieli języka włoskiego i, skoro nie ma możliwości uczestniczenia we mszy według łacińskiego obrządku w jakiegokolwiek z wiosek na wyspie, są zmuszeni, kiedy przebywają w swojej wiosce [...], chrzcić swoje dzieci, żenić się i chować swoich zmarłych wedle obrządku ortodoksyjnego i zgodnie z greckimi zwyczajami.

Co więcej, wraz z postępującą asymilacją Wenecjan zanikały niesnaski na tle religijnym. *Proveditor General* Benetto Moro tak pisał w 1602 r.⁷:

³ K. Θ. Δημαρής, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Αθήναι 1985, s. 68.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zob. R. Fischer-Wollpert, *Leksykon papieży*, Kraków 1990; R. Achnutowski, *Historia Kościoła Powszechnego w zarysie*, Warszawa 1919, s. 143–144. Szerzej na temat kwestii religijnej zob. Ch. Maltezos, *The Historical and Social Context*, [w:] *Literature and Society...*, s. 26–29.

⁶ Tłumaczenie z języka angielskiego według *Literature and Society...*, s. 33–34.

⁷ Tłumaczenie z języka angielskiego według *Literature and Society...*, s. 34. Również wielu przybyszów z zagranicy potwierdzało postępującą hellenizację Wenecjan, np. Henry Castella stwierdza, że „les habitants ceste ville vivent presque tous a la façon des Grecs”; zob. D. Hemmerdinger-Iliadou, *La Crete sous la domination venitienne et lors de conquete turque (1322–1684). Renseignements nouveaux ou peu connus d'apres les pelerins et les voyageurs*, „Studi Veneziani” 9 (1967), s. 535–623, cytata ze s. 586.

Nie ma już kłótni w kwestiach religijnych, odkąd obie społeczności żyją w swobodzie wedle własnych obrządków, greccy notable i inni tego wyznania często uczestniczą we mszach łacińskich, a katolicy uczęszczają do kościoła ortodoksyjnego. Hierarchia obu Kościołów jest szanowana przez wszystkich.

W takich to warunkach coraz ściślej symbiozy wenecko-greckiej rozwijała się literatura kreteńska⁸. W każdym z trzech głównych miast wyspy istniały literackie stowarzyszenia – Akademie. Pierwsza z nich *Academia dei Vivi* została założona w Rhetymno w 1562 r. przez Francesco Barozziego (1537–1604), druga – *Academia degli Stravaganti* powstała w Kastro (dzisiejsze Iraklio) z inicjatywy Andreasa Kornarosa (brata poety Witsendzos Kornarosa, który także był jej członkiem), trzecia – *Academia degli Sterili* działała w Chanii⁹.

Wedle słów jednego z badaczy, pomimo niekwestionowanego wpływu włoskiego renesansu, w dziełach literatury kreteńskiej kontynuowane jest dziedzictwo bizantyńskie ze swą mistyczno-pogańską mentalnością. Z tego powodu twórczość kreteńska podporządkowuje się regułom renesansu, ale jednocześnie od nich odchodzi, przypominając tym samym literaturę hiszpańską tego okresu¹⁰.

Najbardziej rozpowszechniony (chronologiczny) podział literatury kreteńskiej przedstawia się następująco: pierwszy okres od końca XIV w. do ok. 1580 r., drugi obejmuje mniej więcej ostatnie dziewięćdziesiąt lat rządów Najjaśniejszej Republiki Weneckiej na wyspie. Łatwiej jest scharakteryzować drugi okres, podczas którego literatura kreteńska, znalazłszy się pod wpływem włoskiego renesansu, osiągnęła dojrzałość i wydała literaturę dramatyczną, naśladującą wszystkie neoklasyczne gatunki dramatu reprezentowane we Włoszech – komedię, tragedię, dramat religijny i pasterski¹¹. Wtedy też powstały wszystkie wybitne dzieła dramaturgiczne.

Terminu „teatr kreteński” użył po raz pierwszy Konstantyn Satchas, inspirator badań nad tym działem literatury kreteńskiej¹². W sumie, znamy osiem sztuk i osiemnaście interludiów powstałych od ostatniej dekady

⁸ Często dzieła kreteńskich twórców były wydawane w weneckich drukarniach.

⁹ Data powstania tej ostatniej Akademii nie jest pewna, z pewnością funkcjonowała ona w roku 1632, mogła zostać założona kilka lub nawet kilkadziesiąt lat wcześniej, por. *Literature and Society...*, s. 7–8.

¹⁰ Zob. E. Kriaras, *Le connaissance de l'antiquité et le sentiment national chez Vincent Kornaros*, [w:] *Actes du IVe congrès de l'Association Internationale de Literature Comparée*, Fribourg 1964, s. 335.

¹¹ *Literature and society...*, s. 10.

¹² K. N. Satchas, *Kritikon theatron i sylloji anektodonkai agnoston dramaton*, Wenecja 1879. Por. W. Puchner, „Kretisches Theater” zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590–1669). *Forschungsarbeit und Forschungsfragen*, [w:] *Maske und Kothurn*, Wien 1980, s. 85–120: „der Terminus stammt vom Begründer dieses Forschungssektors Konstantin Satchas”.

XVI w. do 1669 r. Tradycyjnie dzieli się zachowane sztuki według podziału gatunkowego na:

- 1) komedie – *Katzourbos*, *Stathis*, *Fortunatos*;
- 2) tragedie – *Erofili*, *Król Rodolinos*, *Zenon*;
- 3) dramat religijny – *Ofiara Abrahama*;
- 4) dramat pasterski – *Gyparis*¹³.

Wszystkie sztuki są napisane tzw. wierszem „politycznym” (*politikos stichos*), czyli piętnastozgłoskowcem jambicznym ze średniówką po ósmej sylabie¹⁴, jakkolwiek istnieją oczywiście pewne odstępstwa. Pieśni chóru w *Erofili* napisano jedenastozgłoskowcem z trzecim rymem (*terza rima*); pieśni chóru w *Królu Rodolinosie* są zróżnicowane metrycznie – trzy z pięciu ód są sonetami w jedenastozgłoskowcu.

Sztuki zostały napisane w dialekcie języka nowogreckiego – idiomie kreteńskim. Język włoski (lub raczej jego wenecki dialekt) oddziaływał na idiom kreteński głównie w zakresie słownictwa¹⁵. Dialekt kreteński chętnie używał alfabetu łacińskiego wymawianego z włoska (*gl* jako *l*, *sch* jako *sk*). W sztukach występują słowa włoskie deklinowane według reguł języka greckiego – *σονάρουσι* – *sonare*, *πὸρτα πῆλε* – *porta reale*, *σῆνα* – *scena*¹⁶. Wypada dodać, że tragedie – *Erofili* i *Fortunatos*, zostały zapisane w łacińskiej transkrypcji greckiego alfabetu¹⁷.

Każda ze sztuk ma swój, najczęściej włoski, model. Zdarza się, że autor korzystał z kilku sztuk jednocześnie. Większość z nich jednakże nie tyle naśladuje, co przetwarza swój pierwowzór. Zależni od teorii budowy dramatu dojrzałego włoskiego renesansu autorzy kreteńscy idą własną, niezależną drogą¹⁸. I tak, np. wzorem pięknego dramatu religijnego *Ofiara Abrahama* była najprawdopodobniej tragedia *Lo Isaach* Luigiiego Grota, zwanego czasem „Ślepcem z Adrii” (*Cieco di Hadriana*). W przypadku

¹³ W opracowaniach napotykamy wyraźne problemy z określeniem przynależności gatunkowej *Panorii*, zalicza się ją zarówno do dramatu, jak i komedii, a także tragikomedii. W niektórych opracowaniach dodaje się jeszcze sztukę *O Pistikos Woskos*, jakkolwiek jest to tłumaczenie włoskiej sztuki *Pastor Fido*.

¹⁴ Wiersz ten narodził się ze spontanicznej twórczości ludowej, zwany był „politycznym” w sensie *miejski*, *powszechny* (od gr. *polis*). Pojawił się najpierw w przysłowiach ludowych; potem w tym metrum tworzone hymny religijne, a w XI w. napisano nawet narodową epopeję bizantyńską *Bazyli Digenis Akritas*. Wiersz „polityczny” obecny jest również w literaturze Grecji nowożytnej, por. O. Jurawicz, *Historia literatury bizantyńskiej*, Wrocław 1984, s. 82 i n.

¹⁵ *Three Cretan Plays*, transl. F. H. Marshall, introd. J. Mavrogordato, Oxford 1929. W. Puchner, *op. cit.*, s. 86, stwierdza: „Die Literatursprache dieser Zeit ist nicht mehr das hochgestochen-epigonenhafte ‘Attisch’ der byzantinischen Literaturzirkel, sondern der lebendige griechisch-kretische Dialekt, aufgrund der langen Symbiose angereichert mit Venezianischen Wortgut”.

¹⁶ M. Valsa, *La théâtre crétoise au XVIIe siècle*, [w:] *Extrait de L'Acropole*, „Revenue du monde hellennique”, Juillet-Septembre (1931), s. 24.

¹⁷ B. Lavagnini, *La storia della letteratura neoellenica*, Milano 1955, s. 85.

¹⁸ W. Puchner, *op. cit.*, s. 86.

tragedii *Erofilu* badacze wymieniają nawet kilka możliwych wzorów, m.in. *Sofronisbę* Trissina, *Filostrato e Pamfile* Antonia Camelli da Pistoia, *Fedre* Francesca Bozzy Candiotta itd. Najwięcej jednak autor, Georgios Chortatsis, zawdzięczał tragedii *Orbecche* Giovanniego Battisty Giraldiego z 1547 r. Sztuka ta z gatunku zwanego *tragedia atroce* dość nieudolnie naśladuje ajkschylofskie napięcie, próbując stworzyć krwawą rodzinę na podobieństwo Atrydów. Sztuka kreteńska, mimo swoich słabości dramatycznych, przerasta pierwowzór oryginalnością, stanowiąc jeszcze jeden przykład kunsztu dramatopisarskiego wyspiarzy¹⁹. Warto również wspomnieć, że J. Mavrogordato we wstępie do książki *Three Cretan Plays* scharakteryzował *Erofilu* jako elzbietańską „tragedię miłości i krwi” (*tragedy of love and blood*)²⁰.

Filologowi klasycznemu, przy okazji charakteryzowania teatru kreteńskiego, trudno się oprzeć próbie opisanego jego zależności od wzorców antycznych. W części sztuk (np. dramacie pasterskim *Gyparis*) zależność taka pojawia się o tyle, o ile zależne od wzorów starożytnych są włoskie modele, tak jak w przypadku *Aminty* Torquata Tassa, powstałej jako jedno z pierwszych dzieł inspirowanych sielankami Teokryta i romansu pasterskiego Longosa. Wydaje się jednak, że kwestia obecności elementów antycznych nie została należycie zbadana i wymaga bardziej precyzyjnego opisanego od dotychczasowego²¹. W przypadku interludiów (istnieje osiemnaście zachowanych) spora część obraca się w kręgu tematyki mitologicznej, takiej jak np. wojna trojańska. Pięć z mitologicznych interludiów w sztukach *Gyparis* i *Katzourbos* ma swoje źródło w książce Dell'Anguillara *Metamorfosi d'Ovidio* (wydanej w 1561 r.). Także i ta część artystycznej spuścizny kreteńskich dramatopisarzy nie jest dokładnie znana nawet specjalistom (wystarczy powiedzieć, że trzy z zachowanych interludiów nie zostały jeszcze opublikowane)²².

¹⁹ A. Embiricos, *La renaissance crétoise XVIe et XVIIe siècles*, Paris 1960, s. 64–65.

²⁰ J. Mavrogordato, *op. cit.*, s. 17. Warto być może streścić pokrótce fabułę tej sztuki: Filogonos, król Egiptu, zamordował swojego brata, poślubił wdowę po nim i zasiadł tym samym na tronie. Oprócz jego córki, Erofilu, na dworze wychowywał się również chłopiec królewskiej krwi, Panaretos. Los sprawił, że Panaretos i Erofilu zakochali się w sobie i potajemnie wzięli ślub. Filogonos miał jednak inne plany wobec córki. Kiedy dowiedział się, co się stało, rozwścieczony, zamordował Panaretosa torturując go, córce zaś posłał w prezencie ślubnym, jego ręce, głowę i serce w koszu. Na ten widok Erofilu popełniła samobójstwo. Ukoronowaniem akcji jest okrutne morderstwo dokonane na królu przez chór służących pod wodzą niani Erofilu.

²¹ Zob. np. N.ourney, *Lateinisches und Italienisches in die kretischen komödie*, Bari 1961; F. M. Pontani, *Lezioni sul teatro cretese*, Padwa 1980; H. B. Δεδούση, *Ο Κατζούρμπος και η Λατινική Κωμωδία. Συμβολή στην ερμηνεία της Κρητικής Κωμωδίας*, „Επιστημονική Επιτηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης” 10 (1968), s. 241–279. W niektórych sztukach możemy odnaleźć elementy antycznej komedii nowej, np. motywy rozpoznania (*anagnorismos*).

²² Niektórzy badacze wysuwają przypuszczenie, że w Bibliotece św. Marka w Wenecji mogą istnieć nieodkryte do tej pory sztuki kreteńskie. Wiadomo np., że G. Chortatsis napisał więcej sztuk niż te trzy, którymi dziś dysponujemy.

W 1669 r. wraz z upadkiem twierdzy Kandia (obecnie Iraklio) nastąpił kres panowania Wenecjan na wyspie, a co za tym idzie zanik literatury kreteńskiej. Badania nad renesansem kreteńskim rozpoczęto stosunkowo niedawno, pozostaje jeszcze wiele pytań, na które na razie brak odpowiedzi. Warto tu przywołać choćby wciąż dyskutowaną kwestię autorstwa tragedii *Ofiara Abrahama*. Część badaczy jest skłonna przypisać ją Witsendzosa Kornarosa, który był autorem szczytowego dzieła kreteńskiego renesansu – poematu rycerskiego *Erotokritos*. Oczywiście nie wszystkie sztuki prezentują taki sam poziom artystyczny, jednakże wypada je uznać za fenomen przynajmniej z kilku powodów. Po pierwsze, możemy stwierdzić z całą pewnością, że na Krecie nigdy nie było szkoły wyższej, mimo to na wyspie w owym czasie poziom intelektualny warstwy rządzącej musiał być zadziwiająco wysoki. Autorzy sztuk to nierzadko ludzie doskonale wykształceni, zorientowani w aktualnych literackich prądach (jak np. Georgios Chortatsis)²³. Po drugie, sztuki te pojawiają się niejako znikąd (autorzy nie dysponują wszak w pełni wykształconym nowogreckim językiem literackim). Po trzecie, od czasów komedii nowej mamy do czynienia z rodzimym teatrem greckim, na następne takie próby trzeba będzie zaczekać ponad 200 lat.

WYKAZ ZACHOWANYCH SZTUK KRETEŃSKICH²⁴

Tragedie

1. Georgios Chortatsis, *Erofili* (ok. 1600 r., 3065 wersów).
2. Ioannos Andreas Troilos, *Król Rodolinos* (pierwszy zachowany druk: Wenecja 1647 r., 3230 wersów).
3. Anonim, *Zenon* (pomiędzy 1648 a 1663 r., 2185 wersów).

Komedie

1. Georgios Chortatsis, *Katzourbos* (*Katzarapos*) (1595–1600, 2352 wersy).
2. Anonim, *Stathis* (ok. 1604 r., 1278 wersów).
3. Markos Antonios Foskolos, *Fortunatos* (ok. 1666 r., 2883 wersy).

²³ E. A. Σπύρος, *Γεώργιος Ιωάννη Χορτάτσης* (ci. 1545–1610), [w:] *Θεσσαρισματα*, t. 7, Βενετία 1970, s. 182–227.

²⁴ Powyższy wykaz ma jedynie charakter rozpoznawczy. W różnych publikacjach można spotkać odmienne daty powstania lub wydania poszczególnych sztuk. W nawiasie podano inne, również spotykane, formy tytułów.

Dramat religijny

1. Anonim, *Ofiara Abrahama* (ok. 1600 r., 1144 wersy).

Tragikomedia pasterska

1. Georgios Chortatsis, *Panoria (Gyparis)* (między 1590 a 1600 r., 2650 wersów).

Przemysław MARCINIAK

A PHAENOMENON OF THE CRETAN RENAISSANCE THEATRE

(Summary)

The island of Crete has experienced three long periods of foreign occupation in medieval and modern times. The occupation by the Most Serene Republic of Venice was the longest and most important considering the contacts at the level of higher culture. The situation which had developed by the end of the Venetian period of Cretan history is called Cretan Renaissance. The impact of Venetian culture on Crete was neither immediate nor decisive. We can observe that the symbiosis of the two nations produced a common Veneto-Cretan culture which is confirmed by many foreign travelers. One of the achievements of Cretan writers in the Venetian period was the creation of very interesting Modern Greek theatre. The Cretan dramas, which include 8 preserved pieces and 18 interludes, are written in rhyming couplets of political verse, all of them have their own (mostly Italian) models but the Cretan writers changed them in a specific way.

The end of this period took place with the fall of Candia (Iraklio) in 1669.

Przyjęta wyżej definicja nieba pozwala objąć analizą nie tylko utwory religijne, modlitwy, hymny czy też konsolacje, z których wyłania się najchrześcijański, ale także odnaleźć inne rodzaje nieba. Okazuje się bowiem, że istnieje też niebo, w którym jeszcze za życia przebywają poeci. Zostaje ono zasygnalizowane w utworach automatycznych, w których często występuje motyw poetyckiego lotu. Jest także niebo personifikowanej Sławy, dokąd unoszeni zostają bohaterowie panegryków. W tym ostatnim niebie

* Tekst ten jest skrótem książki pt. *Trzy nieba. Przegląd utworów w lirze Marksa Kazimierza Sarbiewskiego*, Wrocław 2002.