

LITERATUROZNAWSTWO

MIROŚŁAWA CHABOWSKA

WSP w Bydgoszczy

ŚWIADECTWA ODBIORU KOMEDII ANTYCZNEJ W EPOCE POLSKIEGO RENESAN-  
SU

Fakt odbioru dzieła literackiego nie jest historykowi literatury w większości wypadków bezpośrednio dany, tak jak jest mu dane samo dzieło. Dlatego należy odbiór zrekonstruować na podstawie materiałów, które dają się zinterpretować jako jego świadectwa. Tak więc przez świadectwa odbioru rozumiemy materiały pozwalające badaczowi zrekonstruować proces i metodę odbioru dzieł literackich<sup>1</sup>. Powyższe określenie świadectw odbioru sugeruje, że owe materiały nie ograniczają się wyłącznie do tekstów literackich, które są tylko jednym z wielu elementów aktu komunikacji literackiej, ale obejmują również inne zjawiska literackie i kulturowe.

Michał Głowiński wyróżnia pięć zasadniczych grup świadectw odbioru, na podstawie których określa się style odbioru<sup>2</sup>. I tak, pierwszą grupę świadectw stanowią wypowiedzi literackie, paraliterackie i krytyczne, w których sam proces lektury został skonkretyzowany, a więc w pewien sposób opisany. Do drugiej grupy świadectw odbioru należą wszelkiego typu wypowiedzi metaliterackie o charakterze dyskursywnym /krytyczne, historycznoliterackie, teoretyczne itp./, w których czynność lektury nie została skonkretyzowana, pośrednio jednak owe wypowiedzi świadczą o metodach odbioru, ujawniają sposoby myślenia o literaturze, wskazują ogólne kategorie, przy których udziale ujmuje się tę literaturę. Trzecia grupa świadectw odbioru to teksty odwołujące się do innych tekstów poprzez swą strukturę, a więc pastisze, parodie, stylizacje. Czwarta grupa obejmuje transformacje dokonywane na dziele literackim. Głowiński zalicza do nich przekłady, parafra-

zy, transkrypcje. W obręb tych transformacji włączymy również przedstawienia sztuk teatralnych, czyli transkrypcje teatralne, a także filmowe utworów fabularnych, dramatycznych oraz poetyckich. Autor klasyfikacji świadectw odbioru wymienia wreszcie ich piątą grupę: badania socjologiczne o charakterze empirycznym, zajmujące się opisem cyrkulacji dzieł wśród różnych kręgów społeczeństwa i właściwymi im sposobami lektury tych dzieł.

Analiza odbioru dzieła na podstawie jego określonych świadectw nie zmierza do ujawnienia indywidualnych właściwości lektury, jej celem natomiast jest ustalenie recepcji jako zjawiska społecznego, nazwanie jej postaci właściwych danej kulturze literackiej. Badając zatem utwór literacki z punktu widzenia socjologii, należy go rozpatrywać pod kątem recepcji przez publiczność, do której był skierowany. Literatura XVI-wieczna, inspirowana w znacznej części przez literaturę starożytną, zawiera bogate materiały, które winny stać się przedmiotem analizy z tego względu, iż pozwalają one na określenie metod odbioru oraz zasad funkcjonowania dzieł pisarzy antycznych w życiu literackim epoki renesansu. W obrębie tych materiałów znajduje się także komedia, nawiązująca w swym kształcie, budowie, atmosferze duchowej i artystycznej do komedii antycznej.

1. Prezentację bogatego zbioru świadectw recepcji komediopisarzy starożytnych rozpoczniemy od wierszy dedykacyjnych.

Dowodów na ich istnienie w polskiej literaturze XVI-wiecznej dostarcza wydana w Zamościu w pierwszych tygodniach 1597 roku komedia Piotra Cieklińskiego /1558-1604/ zatytułowana "P o - t r ó j n y z P l a u t a". Utwór ten, będący przekładem komedii rzymskiego pisarza pt. "T r i n u m m u s", stanowił zarazem jedną z pierwszych publikacji ówczesnej serii wydawniczej, które swe pojawienie się zawdzięczała staraniom miejscowej Akademii, poparciu finansowemu króla oraz wydatnej pomocy ze strony kanclerza i hetmana - Jana Zamoyskiego.

Badacze prowadzący studia nad dramatem staropolskim szczegółowo zajęli się komedią Cieklińskiego. Dotyczyły one głównie metody pracy polskiego tłumacza, przekształceń fabularnych komedii antycznej, psychologicznego rysunku postaci oraz przeróbek w

zakresie kompozycji . Badania poświęcone zmianom wprowadzonym przez adaptatora do tekstu łacińskiego wykazały, iż najczęściej były to ekwiwalenty usiłujące przenieść sprawy związane ze społeczeństwem antycznym w klimat nowożytnego społeczeństwa. Przystępując do pracy nad spolszczeniem komedii rzymskiej, poseł Ciekliński drogą wskazaną przez wielkiego poprzednika, autora "O d p r a w y p e s ł ó w g r e c k i e h". Podobnie jak Kochanowski sprawy trojańskie przeniósł w środowisko polskie, tak i Ciekliński perypetie Plautowego Rzymianina ukazał na tle życia polskiego. Akcję komedii umieścił więc nie w Rzymie, ale "pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie". Zdarzenia rozgrywają się bezpośrednio po elekcji Stefana Batorego. Interesujące i trudne zadanie, jakiego podjął się Ciekliński, musiało mieć swoje uzasadnienie i cel. "T r i n u m m u s" Plauta, sztuka o tendencji moralizatorskiej, w której co krok rozbrzmiewały gromy na rozpustę i złe obyczaje, odpowiadała dydaktycznym założeniom adaptatora. Głównym bowiem motywem, który skłonił Cieklińskiego do tłumaczenia rzymskiej komedii, było, wynikające ze szczerego zainteresowania literaturą antyczną, pragnienie przybliżenia publiczności polskiej sylwetki i dzieła doskonałego komediopisarza rzymskiego, a także chęć naprawy rozpadającego się pod koniec XVI wieku społeczeństwa polskiego, uchronienia go przed niechybnym upadkiem spowodowanym zgubnymi wpływami, niewłaściwą postawą obywatelską, hulaszczym trybem życia i brakiem wykształcenia. Tak więc śmiałe i zręcznie zrealizowane przedsięwzięcie, jakim było przystosowanie grecko-rzymskich realiów do nowych warunków, zostało podyktowane względami patriotycznymi, społecznymi i dydaktyczno-moralizatorskimi. Spolszczenie tych realiów: stosunków społecznych, życia obyczajowego, sytuacji politycznej, pozwoliło na funkcjonowanie utworu powstałego w odległej starożytności w realiach polskich lat 1577-1578. Dlatego też komedia Cieklińskiego, stanowiąca przykład przeniesienia tekstu antycznego do nowych czasów i odmiennego środowiska, rozszła się szerokim echem wśród społeczeństwa polskiego. Ową transpozycję wyjaśnia najlepiej sposób przyjęcia utworu, wrażenie, jakie wywarł on na pierwszych czytelnikach jeszcze przed publikacją. Odbiór komedii Cieklińskiego poznajemy dzięki wier-

szowanym dedykacjom poprzedzającym tekst tego dzieła pisarza-humanisty. Pochwalne epigramy autorstwa czterech pisarzy związanych z Zamościem: Jana Ostroroga, Jana Szczęsnego Herburta, Szymona Szymonowica, Andrzeja Sredzińskiego podają historię dzieła, ukazują jego wartości dydaktyczne i sławią zalety artystyczne. Dedykacje te stanowią również świadectwo odbioru komedii Plauta w epoce renesansu, ponieważ określają doniosą rolę jego utworu w społeczeństwie polskim pod koniec XVI wieku. Przesyłanie autorowi epigramatów winszujących sukcesu i zachęcających do dalszej pracy należało do ówczesnego zwyczaju. Dla współczesnego czytelnika epigramaty umieszczone przed tekstem "P o t r ó j n e g o" są bardzo cenne, świadczą bowiem o sposobie recepcji i procesie lektury tego utworu w polskim renesansie.

Spśród wierszy dedykowanych Cieklińskiemu przez entuzjastycznych i życzliwych czytelników, w pierwszym rzędzie zwróćmy uwagę na dwa, wymownie ilustrujące odbiór tego utworu. Andrzej Sredziński jest autorem dwóch epigramatów zatytułowanych: O P o t r ó j n y m oraz O k o m i k a c h d a w n y c h p o l s k i c h i t e r a ż n i e j s z y m . W pierwszym z nich pisarz podkreśla dydaktyczne walory sztuki Cieklińskiego:

"Żartuje pożytecznie, karząc złe przymioty,  
Ukazuje gościniec niemylny do cnoty"<sup>4</sup>.

Uwypuklona tendencja moralizatorska P o t r ó j n e g o ko-  
rzystnie wyróżnia tłumacza spośród tych pisarzy, którzy mają  
na uwadze głównie zabawienie publiczności:

"Siła było poetów i jest, lubo żarty  
Wielu z onych widzimy napełnione karty,  
Więcej jednak, co bając uszy zabawiają  
Pieszczone, mniej, co cnotę trefnując włudzają"<sup>5</sup>.

W drugim epigramacie O k o m i k a c h d a w n y c h p o l s k i c h i t e r a ż n i e j s z y m Sredziński  
sławi przekład T r i n u m m u s a jako dobrą lekcję kla-  
sycyzmu, neguje dawną niekształtną sztukę, to znaczy sztukę  
średniowieczną /chodzi także o moralitety Rejsa, głównie Ż y -  
w o t J ó z e f a/, gani pisarzy średniowiecznych, którzy:

"Na jeden dzień wielu lat dzieje zgromadziwszy,  
O rzeczy i podanie ich kształtu nie dbając,  
Osob i zapędów serc wyrazu chybając"<sup>6</sup>.

Krytykuje ich również za to, że nie troszczyli się ani o osiągnięcie indywidualnego stylu /"własnych słów"/, ani o jasność wypowiedzi /"gładkiej mowy"/, ani o trafność i artyzm dowcipu /"w żarciech wdzięczności"/. Wszystkie te cechy utworów autorów średniowiecznych, niegodnych miana komediopisarzy /"Ani się komikami więcej przezywajcie"<sup>7</sup>/ zostały zdeprecjonowane raz na zawsze, gdy na scenie polskiej pojawił się Ciekliński z P o t r ó j n y m, wzorując się na Plaucie, mistrzu "statecznego kleszczymu".

Następny autor dedykacji - Jan Ostroróg /1565-1622/, mąż stanu i światły miłośnik literatury antycznej - rezygnując z tradycyjnej pochwały tłumacza, zwraca się w epigramacie D o P l a u t a tymi słowami:

"Któryś daremny żartem Rzym strofował,  
Bo on w swym szczęściu przedsię poszwankował,  
Wdziej giermak, Plaucie, zwlokłszy się z swej togi,  
Zzuj swe, wzuj boty kowane na nogi  
I mów po polsku, aby zrozumieli  
Naszy, w czym twój słuchać cię nie chcieli.  
Aza gdy ujrzą, przecz Rzym niepowolny  
Zginał, choć większy, i stracił stan wolny,  
Zechcą podobno usłuchać Polacy,  
Wżdy kiedy zbierzesz owoc swojej pracy"<sup>8</sup>.

Apostrofa podzającego koronnego stanowi oczywisty dowód życzliwego przyjęcia komedii Cieklińskiego przez współczesnych. Co więcej, świadczy ona o tym, iż przedsięwzięcie polskiego adaptatora było pożądane i potrzebne, przesiąknięty bowiem ideą dydaktyczną i patriotyczną utwór miał uchronić społeczeństwo polskie przed zgubą.

Podobną myśl zawiera epigramat Jana Szczęsnego Herburta zatytułowany P o t r ó j n y o s o b i e , który eksponuje naczelną ideę tłumaczonego dzieła:

"Przeszedłem na puńocy, wzięwszy Cieklińskiego  
Osobę zącą na się, wnuki przeważnego  
Lecha przestrzec, by lepiej ojczyzny swej strzegli,  
A rozpustą w odmianę taką nie przywiedli"<sup>9</sup>.

Zalety dydaktyczne komedii Cieklińskiego sławi również epigramat Szymona Szymonowica *Z a P o t r ó j n y m*.

"Tylko się przetrząsają różne obyczaje:  
Złym przygana, a dobrym pochwała się daje"<sup>10</sup>.

Tendencję moralizatorską panującą w *P o t r ó j n y m* podkreślają następne wersy, które zawierają jednocześnie prawdy ogólne i ponadczasowe:

"Kto się przedtym nie spluskał, tu się nie umąże,  
I zwierciadło, kto blizny nie ma, nie ukaże,  
Gniewać się nie masz miejsca, sam się winnym czyni  
Kto się gniewa, chocia go poeta nie wini.  
Więtsze ma sadno i tym znacznie się odkrywa,  
Kto inszem szczuje, sam się w rzeczy utaiwa"<sup>11</sup>.

Powyższe wiersze dydakcyjne, będące świadectwem odbioru dzieła Cieklińskiego, zaliczamy do pierwszej grupy świadectw odbioru, a więc grupy obejmującej wypowiedzi literackie, paraliterackie, krytyczne, w których sam proces lektury podległ tematyzacji. Tego rodzaju świadectwa najłatwiej poddają się rekonstrukcji, a przedstawione wiersze dedykacyjne wydają się niemal bezpośrednio dane. Epigramaty XVI-wiecznych pisarzy, prawiące o walorach, zadaniach i roli tłumaczonego dzieła, stanowią przykład wypowiedzi "o dziele w dziele", dotyczących sposobów odbioru. Głowiński określa je jako "literaturę krytycznoliteracką" lub metodologię literatury"<sup>12</sup>.

2. Badania nad komedią Piotra Cieklińskiego miały na celu uzyskanie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: jaka była metoda pracy polskiego adaptatora, "czy *P o t r ó j n y z P l a u t a* jest przeróbką, przekładem, przeróbką tendencyjną, naśladownictwem, czy adaptacją"? Liczne porównania *P o t r ó j n e g o* z oryginałem łacińskim pozwoliły stwierdzić zarówno

zbieżności i podobieństwa między nimi, jak i różnorodne odstępstwa polskiego utworu od dzieła Plauta. W tej sytuacji zrozumiałym jest brak jednoznacznej i zgodnej opinii odnośnie do metody pracy tłumacza - humanisty. Claude Backvis na przykład twierdzi, iż tłumaczenie komedii rzymskiej jest adaptacją, która stanowi konsekwencję dbałości Cieklińskiego o przewartościowanie tekstu antycznego, o nadanie mu siły, a przede wszystkim znamion współczesności i autentyzmu, które były podstawowym warunkiem funkcjonowania i żywotności utworu o rodowodzie antycznym w staropolskim społeczeństwie. Stąd sztuka Plauta, jej intryga, postacie, szczegóły, które w oryginale łacińskim przypadkowo wprowadziły tłumacza na cały szereg problemów z życia i obyczajów rzymskiego społeczeństwa, zostały przeniesione do Lwowa i ukazane na tle rodzimych warunków oraz aktualnej sytuacji społeczno-politycznej XVI-wiecznej Polski<sup>13</sup>. Z kolei Gustaw Przychocki uznaje *P o t r ó j n e g o* za bardzo zręczną przeróbkę *D n i a T r z y g r o s z o w e g o / T r i n u m m u s /* w tym sensie, że z grecko-rzymskiej sztuki powstała o ponad 900 wierszy dłuższa komedia, na wskroś polska, w niektórych tylko szczegółach odbiegająca od realiów życia polskiego. Badacz podkreśla dalej, że Ciekliński "wprawdzie trzymał się na ogół oryginału, z którego przetłumaczył wszystko prócz 20 kilku wierszy, ale z wielką swobodą przerobił wszystkie specyficzne greckie czy rzymskie szczegóły, łącznie z nazwiskami osób, na czysto polskie"<sup>14</sup>. Jeżeli więc Przychocki mówi o przekładzie, to podkreśla, że jest on bardzo swobodny. Miarą tej swobody jest bogactwo szczegółów i motywów rodzimych wprowadzonych przez Cieklińskiego, a pozostałych w ścisłym związku z życiem polskim i jego objawami. Badacz w dalszych rozważaniach jednocześnie utrzymuje, iż "wszystkie te dodatki i wstawki, poza wprowadzeniem pewnych swojsko polskich rysów w charakterystykę danych osób i stosunków, nie zmieniły jednak zasadniczo niczego w sztuce pleutyńskiej"<sup>15</sup>. Według niego, Ciekliński nawet i tutaj zaznaczył silnie swą indywidualność oraz dążność do najdokładniejszego spolszczenia komedii, wprowadzając liczne zmiany do samej fabuły. Tak więc, zdaniem obu badaczy, nad wiernością Cieklińskiego wobec oryginału łacińskiego zdecydowanie góruje swoboda i inwencja tłumacza,

ale jednocześnie trzeba zaznaczyć, że plan owych przeróbek był skrupulatnie przemyślany i jak najbardziej celowy. Za P o t r ó j n y m jako za przekładem opowiadają się także kolejni badacze: Julian Krzyżanowski i Stanisław Rospond. W swoich poglądach kierują się obliczeniami Jana Czubka, które dowodzą poważnego stosunku polskiego humanisty do Flauta, stosunku, "który każe patrzeć na P o t r ó j n e g o jako przekład, a nie parafrazę"<sup>16</sup>. Dla poparcia tego sądu przytoczmy wyniki badań wydawcy zaadaptowanej komedii, które wykazały, iż "Ciekliński z ogólnej liczby wierszy oryginału 1189 przetłumaczył - niekiedy całkiem dosłownie, częściej jednak swobodnie - wierszy 1164, tylko 25 wierszy oryginału wypuściwszy"<sup>17</sup>. Według Krzyżanowskiego, liczby te upoważniają do traktowania P o t r ó j n e g o jako przekładu komedii rzymskiej. Uważa on ponadto, iż jest to przekład nie tylko wyraźny i oczywisty, ale miejscami nawet znakomity. Rozważania Krzyżanowskiego i Rosponda różnią się od rozważań poprzednich badaczy, ponieważ podkreślają one nie odstępstwa P o t r ó j n e g o od oryginału, a właśnie wierność wobec niego. Uwzględniają ponadto jeszcze jeden aspekt przekładu, na który nie zwracano dotychczas szczególnej uwagi, a mianowicie wspominają o trudnościach, jakie sprawia ów przekład dzisiejszemu czytelnikowi ze względu na niedoskonałości języka Cieklińskiego, które jednakże mają miejsce jedynie w nielicznych fragmentach utworu. W związku z tym owe niedociągnięcia językowe nie pomniejszają osiągnięć polskiego tłumacza ani też nie wpływają na ostateczną, bardzo pozytywną ich ocenę.

Na podstawie przedstawionych sądów możemy wnioskować, iż mimo pewnych rozbieżności i odmiennych poglądów poszczególnych badaczy wszystkie one sprowadzają się do jednego wspólnego podsumowania, a mianowicie: P o t r ó j n y z P l a u t a C i e k l i Ń s k i e g o jest przekładem, aczkolwiek dość swobodnym. To stwierdzenie pozwala zaklasyfikować tłumaczoną komedię do grupy świadectw odbioru obejmujące transformacje dokonywane na dziele literackim. Rozpatrując przekład jako świadectwo odbioru, Głowiński zwraca uwagę na pewien istotny problem. Otóż uważa on, iż analiza przekładu jako świadectwa odbioru zostaje ograniczona przez właściwości języka, na który się tłumaczy. Stąd pewne



właściwości przekładu są następstwem nie decyzji tłumacza i jego kultury literackiej, ale wynikają właśnie ze swoistości języka. Dlatego też te następstwa nie mogą być interpretowane jako świadectwa lektury, stanowią bowiem rezultat konieczności językowych<sup>18</sup>. Tekst *P o t r ó j n e g o* dostarcza licznych dowodów na owe ograniczenia językowe, których konsekwencją są między innymi zdania oznaczone w komentarzu jako niemożliwe do wyjaśnienia. Słabą stroną sztuki jest także wiersz - nierymowany, trzynastozgłoskowy, miejscami chropawy, często bez odczucia właściwej średniówki i istotnego rymu. Należy jednak wziąć pod uwagę, iż były to pierwsze poważniejsze próby tego rodzaju wiersza, który w dojrzałej formie wystąpił dopiero w *O d p r a - w i e p o s ł ó w g r e c k i c h* Kochanowskiego. Mimo tych niedoskonałości i usterek *P o t r ó j n y* bezsprzecznie interesuje formą zewnętrzną języka, jest to bowiem język barwny, żywy i dosadny jak język Plauta.

Badania dowodzą, że z wielu komedii Plauta nie tylko *T r i n u m m u s* szczylił się zainteresowaniem w XVI wieku. Przekładu doczekał się również *M e r c a t o r /K u p i e c/*, który należał do najwcześniej czytanych sztuk tego pisarza rzymskiego. Była to również jedna z pierwszych jego komedii wydanych w Polsce w XVI wieku. Wydał ją magister Franciszek Mymerus w 1531 roku u Scharffenberga w Krakowie, niewątpliwie w związku z wykładami na Uniwersytecie Jagiellońskim. Sądząc zaś z przedmowy do wydanego w 1530 roku *A m f i t r i o n a*, miał on zamiar wydać całą serię sztuk Plauta do użytku studentów. Mymerus wierzył bowiem, iż komedie twórcy antycznego są najlepszą drogą do poznania odległego świata rzymskiego, stanowią ponadto obfite źródło cennych informacji o życiu, obyczajach i kulturze starożytnej. Przekonanie to skłoniło Mymerusa do przełożenia *M e r c a t o r a*, na co wskazuje treść karty tytułowej jego utworu: "Titi Macii Plauti Comoedia Mercator, a mendis purgata ac numeris suis quead eius fieri potuit restituta, Magister Franciszek Mymerus ad Lectorem:

Qui flores et aeneas prata agelli  
Rhomani cupit assequi, diserta haec

Huic comedia praebet ecce normam,  
Parvo temporis ut venire possit  
Summam ad /curriculo/ eruditionis.  
Nam certe est salibus referta doctis  
Et verbis elegantibus renidet  
Sacris luxurians ubique gnomis"<sup>19</sup>.

Ustęp ten, stanowiący tytuł i przedmowę do przełożonego utworu, możemy tłumaczyć: "Komedia T.M.Plauta Kupiec, oczyszczona z błędów, w miarę możliwości przywrócona do dawnego stanu pod względem układu wiersza". W dalszej części tego ustępu Mymerus zwraca się do czytelników /"ad Lectorem"/, mówiąc o walorach i funkcji komedii:

Kto pragnie pojąć kwiaty i urocze łąki oraz pola,  
Temu ta jasna, zrozumiała, uporządkowana komedia  
dostarcza przepisów,  
Jak mógłby w krótkim czasie dojść do najwyższego  
wyszkolenia.  
Albowiem z pewnością jest opowiedziana mądrze,  
dowcipnie,  
I błyszczący wytwornym słownictwem,  
Obfitując zewsząd w tajemnicze wskazówki".

Na karcie tytułowej dalej czytamy: "Cracoviae Mense Augusto Mathias Scharffenbergk excusit 1531"<sup>20</sup>. Egzemplarz przechowywany w Ossolineum pod numerem 12599, należący obecnie do tak zwanych "białych kruków", był własnością Macieja Krassowskiego, który pod tekstem utworu zamieścił notatkę potwierdzającą ten fakt: "Ego sum possesor huius libri Matyas Crassovsky. Anno Domini 1576".

Właściciel komedii zakończył jej tekst sześciowerssem, którego ostatnie słowa miały uchronić książkę od kradzieży: "Si vis videre dominum nostrum Jesum Cristum, Noli furare librum istum"<sup>21</sup>. /"Jeżeli chcesz ujrzeć pana naszego Jezusa Chrystusa, Nie niszczyć tej książki"/.

Z przytoczonych fragmentów wynika, iż Mymerus, przekładając Mercatora Plauta, oczyścił go z błędów, uwolnił od

niejasności i w stopniu najwyższym przybliżył do łacińskiego oryginału. Nie jesteśmy jednak w stanie orzec, jak dalece doskonały i wierny był ten przekład. Nie możemy również stwierdzić, na czym polegały dokonane w nim zmiany. Wiemy jedynie, że Mymerus wprowadził do tekstu swojej komedii postać nieznaną Plautowi, a mianowicie Peristratę - żonę kupca Demifona - co odpowiada typowi współczesnych wydań włoskich. Humanieści włoscy bowiem wyraźnie odczuwali brak tej postaci w sztuce. Informacje na temat przekładu Mymerusa są dość skąpe, wystarczają jednak, aby zaliczyć go do tej samej grupy świadectw odbioru, w obrębie której znalazła się komedia Cieklińskiego, a więc do grupy obejmującej transformacje dokonywane na dziele literackim.

Powyższe rozważania dowodzą, iż przekłady stanowiły znaczną część XVI-wiecznego piśmiennictwa polskiego. Mimo to odczuwa się wyraźny brak syntetyzującego studium o przekładach, przeróbkach i adaptacjach dokonywanych w tym czasie. Pisarze renesansowi często wypowiadali się na temat dosłownego przekładu, w swoich uwagach podkreślali szczególnie trudności, jakie niosą tego rodzaju zabiegi. Autorzy ci tłumaczyli się między innymi z tego, że im się "niaforemna polszczyzna poplotła", że musieli dodawać "nieco słów polskich niezwykłych", wreszcie, że czasem byli zmuszeni jedno słowo łacińskie "trzemą języka naszego wyłożyć dla łatwiejszego wyrozumienia ludzi prostych". Stwierdzali oni dalej, iż "nie wszystko w smak pójdzie" i "na niektórych miejscach więcej sensowi, niżli słowom dogadzać trzeba"<sup>22</sup>. Konsekwencje tych trudności przekładowych były różne, bardzo często na przykład "choć się podczas zda, że się właśnie słowo, które na polskie przełoży, jakoż czasem inaczej przełożyć się nie może, a przedsię tej energii, tej mocy, tej wdzięczności nie ma, którą ma słowo łacińskie"<sup>23</sup>. Autorzy renesansowi zastanawiali się również, czy można osiągnąć doskonałość oryginału? Był to problem niezwykle istotny, antyczne utwory bowiem stanowiły ideał, do którego usilnie dążyli XVI-wieczni twórcy. Mimo tych ambitnych celów Stanisław Orzechowski stwierdził, że "żadnego na świecie języka między ludźmi nie masz", który by foremności swej przyrodzonej utracić nie miał w cudzym języku<sup>24</sup>.

Z jego wypowiedzi wynika więc, iż przekład nigdy nie dorówna doskonałemu pierwowzorowi antycznemu; usiłowania ówczesnych twórców były, można rzec, zawieszane w próżni, skazane na mniejsze lub większe niepowodzenie, nie posiadały realnych przesłanek. Tłumacze nasi skarżyli się ponadto na "niedostatek mowy polskiej". W celu własnej obrony przypominali, iż także, "inne języki walczyły z trudnościami, a przydawania słów potrzebuje wykład każdego języka"<sup>25</sup>. W związku z tym nie ma potrzeby polszczyć obcych terminów, gdyż nie czynili tego również obcy tłumacze.

Z uwag tych wynika, że przekłady, jakkolwiek bardzo popularne w epoce renesansu, sprawiały pisarzom liczne trudności. Wynikały one przede wszystkim ze swoistości języka, na który dokonywano tłumaczenia. Niemniej jednak świadectwa te stanowią dziś cenne źródło wiedzy o znajomości i popularności klasyków antycznych wśród społeczeństwa XVI-wiecznego.

3. Inscenizacje teatralne komedii antycznych to kolejne świadectwa odbioru. Podobnie jak przekłady, należy je zaliczyć do grupy świadectw obejmującej szereg transformacji dokonywanych na dziele. Przedstawienia sztuk na scenie są bowiem pewnym przekształceniem utworu i przejawem jego recepcji charakterystycznej dla określonej kultury literackiej, to rodzaj interpretacji utworu zdeterminowanej takim, a nie innym wyborem i decyzją tłumacza.

W zakresie tej grupy świadectw odbioru doskonałym przykładem transformacji jest adaptacja sceniczna komedii Cieklińskiego. Badacze stosunkowo długo prowadzili dyskusję, czy jako pierwszy wystawił *P o t r ó j n e g o* Horzyca we Lwowie, czy też prapremiera odbyła się już w XVI wieku przed wydrukowaniem lub zaraz po wydrukowaniu utworu. Według Stanisława Łempickiego, istnieją poszlaki, które umożliwiają postawienie tej drugiej hipotezy. Dla potwierdzenia jej słuszności badacz przytacza poprzedzający tekst komedii prolog, wygłoszony przez *R o z p u s t ę* - przejętą z rzymskiego utworu postać alegoryczną:

"Sprawa ta pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie  
Toczy się. Za samego naprzód Filemona

Była w Atenach. Plautus Ateny do Rzymu  
Przeniósł i na niewielkim placu był postawił.  
U nas także to miasto malowane Lwowa  
Niechaj będzie, acz i sam własny Lwów poeta  
Z murami radby spod gór wyniosł i przestawił  
Tam, kędy Busko leży, by mógł temu sprostać<sup>26</sup>.

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na ostatnie wersy monologu. Słowa "to miasto malowane" naprowadzają na ślady dekoracji scenicznej, która przedstawiać ma Lwów, gdzie odbywa się akcja sztuki. Słowa te sugerują dalej, że poeta najchętniej przeniósłby prawdziwy Lwów tam, gdzie leży Busk. Wzmianka o malowanych dekoracjach wskazuje więc na scenę teatru i niewątpliwe wystawienie sztuki. Obok tej sugestii istnieje jednak druga, równie dobrze umotywowana. Obecność powyższej wzmianki bowiem może być także wytłumaczona ówczesną manierą prologów komediowych, które zwykły prezentować odbiorcom dekoracje teatralne. Obie sugestie są w dostatecznym stopniu usprawiedliwione i poparte logicznymi argumentami, stąd trudno dziś orzec ostatecznie, która z nich jest bardziej prawdopodobna. Poruszając problem inscenizacji *P o t r ó j n e g o* rodzi się jeszcze jedno pytanie, a mianowicie, co oznacza ów Busk, o którym nikt z wydawców ani komentatorów nie wspominał? Badacze uważają, iż "Busko" z prologu jest zapewne Buskiem leżącym nad ujściem Pełtwi do Bugu na południowy wschód od Lwowa. Jego położenie zwiększa prawdopodobieństwo faktu wystawienia komedii w XVI wieku właśnie w Busku. Miasto bowiem było wówczas stolicą osobnego starostwa buskiego, leżącą na ważnym szlaku handlowym ze Lwowa na Wschód. W latach 1588 - 1618 godność starosty buskiego dzierżył Stanisław Tarnowski, kasztelan sandomierski - ostatni teść Jana Zamoyskiego, ojciec Barbary z Tarnowskich Zamoyskiej. Tarnowski był człowiekiem wykształconym, wyjeżdżał często za granicę, utrzymywał kontakty z p. serzami, którzy dedykowali mu swoje utwory /na przykład Andrzej Wargocki/. Zważywszy pokrewieństwo starosty buskiego z Zamoyskim - miłośnikiem kultury i literatury antycznej - jest rzeczą wysoce prawdopodobną, iż *P o t r ó j n y* został wystawiony w latach 1595 - 1597 na dworze



Tarnowskiego w Busku. Nie bez usasadnienia jest również przypuszczenie, że odbyło się to podczas jakiejś uroczystości rodzinnej /podobnie jak przedstawienie *O d p r a w y p o s z ó w g r e c k i c h* w czasie wesela Zamoyskiego/ lub trwania roków sądowych we Lwowie, na co wyraźnie wskazują słowa *R o z p u s t y*. Lempicki uważa, że tylko taką drogą można logicznie usasadnić zawartą w prologu wzmiankę o Busku. Inne tłumaczenie wydaje się badaczowi bezsensowne i mało prawdopodobne<sup>27</sup>. Uwzględniając zagadnienie adaptacji scenicznej *P o t r ó j n e g o*, należy wziąć pod uwagę pewien istotny problem. Otóż inscenizację teatralną utworu Cieklińskiego trudno traktować jako bezpośrednie świadectwo odbioru komedii Plauta w XVI wieku. O ile bowiem powstanie *P o t r ó j n e g o* jest oczywistym wyrazem żywotności dzieła rzymskiego w renesansie, o tyle wystawienie polskiej komedii stanowi jedynie pośredni dowód popularności *T r i n u m m u s a*. Inszenizacja utworu tłumacza - humanisty jest natomiast wyraźnym, bezpośrednim świadectwem jego powszechności i dużego nim zainteresowania. Niemniej jednak omawiając odbiór Plauta w XVI wieku, trzeba uwzględnić również adaptację sceniczną utworu opartego na dziele tego twórcy, albowiem uzyskanie oprawy scenicznej jest dowodem wysokiej rangi nie tylko utworu Cieklińskiego, ale pośrednio także utworu Plauta. Wystawienie *P o t r ó j n e g o* można uznać więc za istotny ślad szczęśliwych losów komedii starożytnego twórcy w Polsce XVI wieku.

Kolejnym przykładem transformacji jest recepcja Terencjusza w szkołach gdańskich w epoce renesansu. Jakkolwiek rola tego komediopisarza w XVI wieku została dość szeroko potraktowana przez badaczy, to miejsce Terencjusza w repertuarze gdańskiego teatru szkolnego w tym czasie uszło ich uwadze, o czym świadczy chociażby praca Lidii Winniczuk pod tytułem *T e r e n c j u s z w P o l s c e*. Z zaleceniem tego pisarza rzymskiego jako autora szkolnego spotykamy się na terenie Gdańska po raz pierwszy w publikacji z 1539 roku pod tytułem *S c h o l a D a n t i s c a n a* pióra Andrzeja Aurifabera, wychowanka Wittenbergi, ulubieńca Filipa Melanctona, wysłanego do Gdańska w celu objęcia tam najlepszej wówczas szkoły trywialnej w parafii św. Marii.

Z tej okazji Aurifaber w wymienionej pracy nakreślił program dla tej szkoły, określił jej zadania i cele, omówił, jak nikt dotąd na Pomorzu, potrzebę nauki szkolnej. Terencjusz w szkole stał się jednym z najważniejszych autorów, którego dzieła pełniły rolę podręczników języka łacińskiego i gramatyki, stanowiły źródło mądrości życiowej. Wysoka ranga tego pisarza w ówczesnym szkolnictwie została wyznaczona już wcześniej przez Erazma z Rotterdamu i Melanchtona - niemieckiego humanisty, reformatora szkolnictwa, oraz innych uczonych. Melanchton, będąc gorącym wielbicielem Terencjusza, w trosce o wysoki poziom szkół różnowierczych i ich kierunek humanistyczny, temu właśnie pisarzowi wyznaczył szczególną pozycję w programach szkolnych i utworzył mu drogę do wszystkich szkół różnowierczych<sup>28</sup>. Tak więc sąd Aurifabera o znaczeniu Terencjusza jako mistrzu potocznej łaciny płynął bezpośrednio z opinii samego Melanchtona. Ale Aurifaber widział jeszcze inne walory starożytnego pisarza, a mianowicie podkreślał on budującą i wychowawczą rolę jego komedii. Podobne stanowisko zajęli dwaj rektorzy założonego w 1558 roku gimnazjum gdańskiego: Jan Hoppe i Henryk Moller. Drugi z nich, kierujący szkołą w latach 1560 - 1565, odznaczył się tym, że wprowadził Terencjusza na deski teatru szkolnego<sup>29</sup>. W wyniku jego starań i wpływów wystawiano co roku Terencjusza i jakąś komedię o treści biblijnej. Przedstawienia komedii Terencjusza okazały się doskonałą formą ćwiczeń w łacinie i w związku z tym zdobyły u pedagogów powszechne uznanie. Wysoko cenili je również Melanchton, scenę bowiem uczynił skutecznym środkiem propagandy; realizując i upowszechniając swój program, dorabiał do poszczególnych komedii Terencjusza prologi, by przez nie zwalczać przeciwników. Młodzież uczestnicząca w przedstawieniach teatralnych cieszyła się ogromną popularnością wśród społeczeństwa, które wysoko ceniło jej odwagę publicznego występowania.

Adaptacja sceniczna *P o t r ó j n e g o* oraz szkolne przedstawienia teatralne są przykładami transkrypcji wchodzącej w zakres grupy świadectw odbioru obejmującej transformacje. Przez transkrypcje Głowiński rozumie "wszelkie przeniesienie utworu z jednego systemu znaków w obręb drugiego"<sup>30</sup>. Jakkolwiek zaznacza, że nie wszystkie tego typu przeniesienia są znaczące, to trans-

krypcje teatralne utworów uważa za takie.

Ponieważ brak informacji na temat oprawy scenicznej i zabiegów inscenizacyjnych czynionych przy wystawieniu komedii Cieklińskiego oraz sztuk Terencjusza na deskach teatru szkolnego, nie możemy osądzić, w jakim stopniu te przeniesienia spełniały warunki owej transkrypcji. Mimo to możemy uznać wystawienie tłumaczonej komedii i utworów Terencjusza za przejaw ich lektury. Co więcej, możemy śmiało przyjąć, iż jest ono znaczące.

4. Odbiór komedii antycznej w epoce polskiego renesansu nie polegał tylko na naśladowaniu jej budowy, tematyki, rozwiązań fabularnych czy też na adaptacji scenicznej. Przejawem odbioru było również przejmowanie niektórych tylko motywów utworów starożytnych, które pisarze renesansowi wkomponowywali w swoje dzieła, czasami znacznie odbiegające problematyką i budową od wzorcowego dzieła antycznego. Przykładem takiego oddziaływania wzorów klasycznych jest komedia rybałtowska nowa z 1615 roku o nieznanym tytule, której zasadnicza idea nosi wyraźne ślady dzieł Arystofanesa. Treść tej komedii jest polityczna i społeczna - protest przeciw stacjonowaniu po wsiach wojska kwarcianego, które wróciło z Moskwy. Anonimowy autor utworu, najprawdopodobniej znający trochę łacinę bakałarz, wprowadzając do swojej komedii tendencje polityczne, nie wzorował się bezpośrednio na pisarzu greckim. Istnieją przypuszczenia, że dotarł do niego jakąś drogą przekład łaciński kilku komedii Arystofanesa /m.in. *P l u t o s*, *E q u i t e s*, *R a n a e*, *A c h a r n e* /. Możliwe jest również, iż anonimowy autor zapoznał się ze wstępem do tego przekładu<sup>31</sup>. Ta nowa komedia posiada prolog i epilog, w których autor poleca się uwadze i względom publiczności, co wprawdzie przypomina motyw Arystofanejskich parabaz, ale może być równie dobrze wzorowane na niektórych prologach Plauta i Terencjusza. Badacze zastanawiają się ponadto, co oznaczają pieśni chóru na końcu każdego aktu. Chór I żali się na ucisk chłopów ze strony żołnierzy, podając tym samym sens i naczelną ideę sztuki; chór II również przeklina ucisk; chór III natomiast narzeka na wojnę i wzywa do pokoju. Na czele spisu "person" jest wymieniony Prolog, a więc osobny aktor, analogicznie jak u Plauta i Terencjusza.



Przemawia on w imieniu całej grupy żaków do "szlachetnych, zacnych słuchaczy, którym oddaje swe służby", prosi ich o "wytrwanie i posłuch" oraz wyraża nadzieję na otrzymanie datku. Zasadniczy sens sztuki zawiera strofa, będąca jednocześnie wezwaniem do stacjonujących żołnierzy:

"Porzuście grotę, rozbierzcie się z zbroje,  
Któręście wdziali na powinne swoje.  
Lepiej je schować, kto wie dla przygody,  
A dziś do zgody"<sup>32</sup>.

Przytoczony fragment, przepełniony tendencją pacyfistyczną, bardzo wyraźnie tchnie duchem arystofanejskim. Oto jak przedstawiał się Arystofanes w świetle antycznej opinii: "przede wszystkim zaś był przedmiotem gorących pochwał i umiłowania obywateli, gdyż w sztukach swych starał się ukazać, jak wolne jest państwo Ateńczyków i nie wpędzone w niewolę przez żadnego tyrana, lecz że jest demokracją i wolny lud nim rządzi"<sup>33</sup>. Anonimowa komedia rybałtowska, wspominając podaną strofę, zdaje się walczyć o to samo, a więc o wolność i pokój. Nieznany autor komedii rybałtowskiej, jak sądzi Tadeusz Sinko "nigdy nie słyszał o Arystofanesie"<sup>34</sup>, ale jego utwór, występujący w obronie chłopstwa przeciw nadużyciom wojska i uciskowi, jest silnie prześycony atmosferą sztuk greckiego twórcy.

W grupie pisarzy starożytnych, których utwory w określony sposób oddziały na literaturę renesansową, poczesne miejsce zajmuje również Plaut, czego dowodem jest **P o t r ó j n y** Cieklińskiego. Okazuje się jednak, że z komedii rzymskiego twórcy nie tylko **T r i n u m m u s** był żywotny w XVI wieku, popularnością bowiem cieszył się także jego **M i l e s g l o r i o s u s** lub **M i l e s g l o r i a t o r**, czyli **Ż o ł n i e r z s a m o c h w a ł**. Olbrzymi wpływ tej sztuki, która w literaturze europejskiej bodaj że najwięcej jest znana spośród komedii Plautowskich, zaznaczył się nie tyle w zależności całych utworów, ile w niezliczonych odbiciach samej postaci żołnierza - samochwała, tak że nie ma dziś narodu kulturalnego, który by nie miał swojej inkarnacji tego wspaniałego typu. O ile w literaturze europejskiej nie brak sztuk, które swe powstanie

w całości zawdzięczają oryginałowi rzymskiemu /na przykład włoska *Soldato Millantatore*, francuska *La Brave*, niemiecka *Der Grossprahlerische*, angielska *Raplh Roister Doister*/, o tyle w literaturze polskiej nie ma sztuki całkowicie opierającej się na komedii Plauta. Postaci tchórzów - samochwałów najwyraźniej możemy zobaczyć w intermediach, na przykład udanymi ich kreacjami są Nażyński i Odrzycki w zbadanym przez Wacławę Potemkowską /uczennicę G.Przychockiego/ dialogu *Pro Bacchanalibus*<sup>35</sup>. Z tejże samej rodziny alazanów, co Plautowski *Prygopolinices* /*Alazon* - tytuł greckiego pierwowzoru sztuki/ pochodzi także nasz Albertus. Przedstawiają go, oprócz komedii rybałtowskiej /1615/, sztuki takie, jak *Wyprawa Albertusa na wojnę* /1590/, *Albertus z wojny* /1596/, *Albertus rotmistrz* /1640/ i inne.

Smieszność Albertusa, typowego rybałta czy sprytnego chłopca, polega głównie na kontraście między jego przesadnym ryzsztunkiem wojennym a ciągłym wykręcaniem się od walki. Taki też był samochwał Plauta, którego znamiennym rysem była krzykliwa głupota, przebijająca się w najrozmaitszy sposób we wszystkich jego wystąpieniach i stanowiąca z reguły obfite źródło komicznych efektów. Żołnierz Plautowski wchodzi na scenę zawsze z ogromnym wrzaskiem i potężnym rozmachem, "płaszcz na fale wzdymając", stale "nadęty", jak przystało na zdobywcę grodów i zabójcę królów, za którego się uważa, zawsze przywykły tylko do rozkazujących wystąpień. Ma on zwykle buńczuczne i wojownicze imię, bo zwie się "Bitosławski" /"Cleomachus"/, "Gęstomieczobójca" /"Polymachareoplages"/, "Bacztomiastoburz" /"Prygopolinices"/, w herbie zaś miewa imponujące symbole, jak na przykład "rycerz rozcinający szablą słońca na dwoje". Bywa on też rywalem młodzieńca zakochanego, rywalem niebezpiecznym, nie tyle ze względu na urodę, ile na pieniądze /których zwykle brak młodzieńcowi/, ale nigdy nie zwycięża, bo dzięki swej głupocie zostaje w takich wypadkach wywiedziony w pole albo sromotnie skompromitowany. Jego odwaga i zaciekłość w rezultacie okazuje się tylko zwykłą fanfarodaną,

spod której wychodzi najpospolitsze tchórzostwo. Staropolskie "Albertusy" są wiernym odzwierciedleniem Plautowskiego samochwa-  
ła. Ich rażąca głupota występuje na jaw zwłaszcza w zamykaniu  
do przechwałek, zarozumiałstwa i opowiadania niestworzonych rze-  
czy o niebywałych wprost przewagach wojennych. Najznakomitszym  
podłożem, na którym szczególnie bujnie wyrastają postaci tych  
alazonów wojskowych jest ich służba najemna za granicą, stwarza-  
jąca doskonałe okoliczności do przedstawiania przewag wojsko-  
wych w możliwie efektowny, najczęściej mocno przesadzony lub  
zgoła fantastyczny sposób. Taki typ zarozumiałca i śmiesznego  
samochwała jest w ogóle wytworem greckim, a najdawniejsze okre-  
ślenie tej właściwości charakteru spotykamy w C y r o p e d i i  
Ksenofonta, gdzie czytamy: "Zdaje mi się, że nazwa alazon ozna-  
cza ludzi, którzy udają bogatszych i dzielniejszych, niż są w  
rzeczywistości, którzy przyrzekają zrobić to, czego dokonać nie  
potrafią, i co do których nie ma wątpliwości, iż "wszystko to  
robią dla zdobycia czegoś czy dla zysku"<sup>36</sup>. Pojęcie alazona od  
starożytności do epoki renesansu uległo pewnym zmianom i zabar-  
wieniom, ale jego istota pozostaje zawsze ta sama: typ człowieka,  
który w natrętny, krzykliwy sposób i za wszelką cenę chce się  
okazać czymś znacznie lepszym, niż jest w rzeczywistości. Potom-  
kowie z rodziny Plautowskiego Pyrgopolinicesa, niezwykle żywot-  
ni i popularni w epoce renesansu, mieli swoich wiernych kontynu-  
atorów również w następnych wiekach. Było to bohaterowie komedii  
jezuickiej, granej w 1772/3 roku, zarozumiałcy sztuk Bohomolca,  
aż wreszcie Papkin Fredry - "lew północy, rotmistrz sławny i ka-  
waler".

XVI-wieczne postaci tchórzów-samochwałów stanowią wyraźne i  
bardzo udane świadectwo żywotności komedii Plauta. Są one dowo-  
dem zainteresowania twórczością pisarza rzymskiego w renesansie,  
świadczą o ponadczasowości jego dzieła. Staropolskie "Albertusy"  
należą do grupy świadectw odbioru obejmującej transformacje doko-  
nywane na dziele. Zespół znakomitych kreacji alazonów jest bardzo  
istotny dla analizy odbioru, ponieważ wszelkie przekształcenia Pyr-  
gopolinicesa Plauta można interpretować jako przejaw lektury pisa-  
rza rzymskiego. Przekształcenia te świadczą o świadomych decy-  
zjach twórców przejmujących koncepcję Plautowskiego bohatera,

o ich smaku literackim, wskazują ponadto sposoby lektury właściwe epoce, która rozpowszechniła i spopularyzowała postać rzymskiego żołnierza-samochwala.

5. Obszerną grupę świadectw odbioru, będącą dowodem funkcjonowania i żywotności pisarzy starożytnych w polskim życiu literackim i naukowym XVI wieku, tworzą wydania tekstów łacińskich, wykłady uniwersyteckie poświęcone twórcom antycznym oraz wzmianki wskazujące na obecność dzieł klasycznych w bibliotekach. Wyniki badań dowodzą, że znajomość literatury antycznej w XVI wieku była dość duża. Upoważniają one ponadto do stwierdzenia, iż w dziejach filologii klasycznej w Polsce okres ten odznaczał się niezwykłą dynamiką, głównie w dziale wydań autorów antycznych. Mimo tych optymistycznych uwag okazuje się jednak, że wykaz wydań autorów dramatycznych był niezmiernie skromny. Wiktor Hahn wypowiada się na ten temat następująco: "Brak zainteresowania literaturą dramatyczną klasyczną pozostaje w związku z nielicznymi wykładami na Uniwersytecie Jagiellońskim o pisarzach dramatycznych greckich. Wykłady uniwersyteckie w ogóle pomijały Ajschylosa, Sofoklesa, Arystofanesa"<sup>37</sup>. Badacz twierdzi dalej, iż nieco lepiej przedstawiała się sprawa z autorami dramatycznymi rzymskimi, ponieważ wykłady na uniwersytetach uwzględniały ich w znacznie szerszym zakresie.

Rozpatrując zagadnienie znajomości komedii antycznej w Polsce XVI wieku, zacznijmy od twórców greckich. I tak śledząc losy Arystofanesa w epoce renesansu można stwierdzić, że Polska królewska jakby nie znała tego starożytnego twórcy. Nie wydawano Arystofanesa na naszym gruncie, nie poświęcono też poecie wykładów w krakowskiej Akademii. Pierwszym i jedynym śladem zainteresowania jego spuścizną jest norymberski druk *P l u t o s a*, opublikowany u Johanna Petreiusa w 1531 roku, a dedykowany Sewerynowi Bonerowi przez wydawcę i tłumacza, humanistę i teologa protestanckiego, Tomasza Venatoriusa, żyjącego w latach około 1488 - 1551. Oto tekst jego łacińskiej dedykacji:

"clarissimo ornatissimoque viro Severino Bonero, burgravio, zuppario magnoque et Rapsteinensi praesidi"...<sup>38</sup>. /Najjaśniejszemu i najszanowniejszemu mężowi, Sewerynowi Bonerowi, bur-

grabiemi, żupnikowi i wielkorządcy krakowskiemu królestwa polskiego, staroście bieckiemu i rabsztyńskiemu.../. Humanista trafnie obrał sobie protektora, gdyż Seweryn Boner /1486-1549/, jeden z najpotężniejszych i najzamożniejszych ludzi w Królestwie, bankier Zygmunta Starego, był hojnym mecenasem uczonych. Wzmianki zawarte w przedmowie do tego wydania pozwalają wiązać przytoczoną dedykację z podróżą zagraniczną najstarszego syna Bonera, Jana, którego troskliwy ojciec wysłał pod opieką Anzelma Ephorinusa do Niemiec i Italii. Wtedy właśnie mógł Venatorius, znajomy Ephorinusa, nawiązać kontakty z Bonerami. Dla spopularyzowania twórczości Arystofanesa w Polsce dało to jednak niewiele, nie znajdujemy żadnych śladów na nie wskazujących. Trafiły natomiast do polskich bibliotek drukowane za granicą edycje Arystofanesa z pierwszą wenecką włącznie, ale są one dla nas mało znaczące, brak w nich bowiem notatek lub dedykacji, które pozwoliłyby stwierdzić ich oddziaływanie na polskim gruncie w XVI wieku. Ubóstwem wydań Arystofanesa w epoce renesansu potwierdza również Bibliografia Jerzego Starnawskiego, która podaje, że w XVI wieku docierały do Polski jedynie najstarsze obecne edycje Arystofanesa-włoskie, francuskie i niemieckie. Autor bibliografii stwierdza dalej, iż wiedza o najwybitniejszym komediopisarzu greckim od wieku XVI po wiek XIX była dość niejasna. Okres bliższego poznania Arystofanesa przypada, według Starnawskiego, dopiero na drugą połowę XIX wieku, gdy powstają pionierskie prace Tadeusza Zielińskiego - pierwszego w świecie uczonego podejmującego na szerszą skalę rekonstrukcję komedii staroattyckiej<sup>39</sup>. Losy greckiego poety zbadał u nas i przedstawił Tadeusz Sinko, dzieje sceniczne przebadła Alicja Szastyńska - Siemionowa, mimo to jednak zagadnienia recepcji Arystofanesa w Polsce nie można uznać za zamknięte.

Rzymski Terencjusz cieszył się większymi przywilejami niż Arystofanes. Tę ważną pozycję zapewnił już sobie w średniowieczu, choć może dziwić fakt, że wśród wielu świadectw znajomości i popularności Terencjusza w wiekach średnich, brak tych, które potwierdziłyby wystawienie jego na scenie. Zdziwienie to osłabia w pewnym stopniu fakt, że starożytność także poskąpiła nam tych świadectw. W XVI wieku Terencjusz był jednym z ważniejszych autorów szkolnych. Jego utwory pełniły funkcję podręczników języka

łacińskiego, figurowały ponadto w spisie lektur szkolnych. Obecność w nim Terencjusza potwierdziły programy nauczania w Poznaniu, Pińszowie, Wrocławiu. Rzymski komediopisarz w wiekach XV i XVI /szczególnie w latach 1487 - 1563/ należał do najczęściej czytanych i wykładanych twórców antycznych w Akademii Krakowskiej<sup>40</sup>.

W XVI wieku pojawiła się wprawdzie "Komedia Justyna i Konstancji" pióra Marcina Bielskiego, który pisał "nie ku zgorszeniu, jako pirwej bywały komedyje Terentii, Plauti i inne, z kąd pogorszenie młodzi ludzie mieli, ale ku wyrozumieniu, co komu czyje efekty przynoszą", lecz te purystyczne tendencje utworu Bielskiego nie zdołały usunąć Terencjusza ze szkół. Spowodowały tylko, iż podawano go uczniom w postaci "oczyszczonej", jako "comediae ab omni obscuritate in scholarum usum perpurgatae"<sup>41</sup>. /Komedia uwolniona od wszelkiej niejasności, przeznaczona do użytku szkolnego/. W ten sposób rzymski pisarz utrzymał się w programach szkolnych nawet w tak krytycznym okresie pozostawania szkolnictwa pod silnymi wpływami jezuitami aż do XVIII wieku.

Plautus był obok Terencjusza najczęściej wykładanym autorem antycznym w Akademii Krakowskiej w XVI wieku. Liczba wykładów poświęcona Terencjuszowi przekraczała czterdzieści, Plautus natomiast był znacznie rzadziej wykładany /lata 1509, 1513, 1531, 1535, 1536, 1540, 1542/<sup>42</sup>. Dość ubogo przedstawia się również liczba wydań komedii Plauta, wiemy bowiem, iż ograniczała się ona tylko do trzech i były to: *A m p h i t r u e* 1530, *M e r c e s t e r* 1531, *C a s i n a* 1543, wydane w Krakowie; z komedii Terencjusza wydano *A n d r i e* w Poznaniu, natomiast edycja wszystkich auterów nastąpiła w Warszawie w 1592 roku. Wracając do zagadnienia przekładów Plauta w XVI wieku, należy podkreślić, iż w porównaniu z krajami zachodniej Europy Polska zajmowała pozycję końcową. Podczas gdy na przykład Włochy, Francja, Niemcy miały nawet po kilka tłumaczeń wszystkich dwudziestu komedii Plauta, to Polska posiadała jeden przekład dokonany przez Piotra Cieklińskiego. Istnieją wprawdzie pewne informacje o przekładach Plauta i Terencjusza w I połowie XVI wieku, ale są one niejasne i nie potwierdzone żadnymi dowodami.

Refleksje dotyczące świadectw odbioru komedii antycznej w XVI wieku pozwalają stwierdzić, iż najczęstszą ich formą były transformacje dokonywane przez pisarzy renesansowych na dziełach starożytnych. Są one dla analizy odbioru szczególnie istotne, gdyż wszelkie przekształcenia utworu literackiego można interpretować jako przejaw jego lektury, bowiem dokonywane są w myśl uświadomionych bądź nieświadomych dyrektyw konkretyzacyjnych, właściwych danej kulturze literackiej. Spośród owych transformacji na szczególną uwagę zasługują przekłady, stanowiące znaczną część XVI-wiecznego piśmiennictwa polskiego. Jako świadectwa odbioru są one dlatego tak istotne, ponieważ każdy przekład, choćby najwierniejszy, jest interpretacją tłumaczonego utworu. Jest on ponadto płaszczyzną wyborów, które świadczą, po pierwsze, o świadomych decyzjach tłumacza, o jego smaku i kulturze literackiej, a po drugie - wskazują sposoby lektury charakterystyczne dla epoki, w której tłumaczenia dokonano.

Dokonywanie transformacji: przekładów, adaptacji scenicznych, a także przejmowanie wzorów klasycznych przez autorów renesansowych, świadczyło o twórczym stosunku do literatury antycznej, wykluczało bierne naśladowanie jej najwartościowszych osiągnięć. Nowatorskie poczynania oraz zabiegi polskich pisarzy były z jednej strony dowodem zainteresowania tekstami greckimi i rzymskimi w omawianym okresie, z drugiej zaś - wyrazem dążności tych pisarzy do dorównania poziomem artystycznym wzorcowemu dziełu antycznemu lub nawet do jego przewyższenia.

Przedstawione świadectwa odbioru pozwalają na zrekonstruowanie form lektury antycznej w XVI wieku. Umożliwiają one badaczowi odtworzenie metod i procesu odbioru literatury, właściwych pewnej epoce literackiej. Materiały te świadczą ponadto o świadomym sposobie ujmowania danego dzieła, albowiem przedstawiają utwór nie w sposób zobiektywizowany, ale właśnie subiektywny, to znaczy tak, jak widział go autor dokonujący transformacji. Wszystkie natomiast świadectwa odbioru, na podstawie których ustala się żywotność i funkcjonowanie dzieł literackich, służą do określenia recepcji jako zjawiska społecznego, do opisanja jej form znamienych dla danej epoki i kultury literackiej. Świadectwa te

pozwalają wreszcie na wyodrębnienie i scharakteryzowanie stylów odbioru - kategorii dopełniającej wobec stylów tworzenia.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> M.Głowiński, Świadcstwa i style odbioru, W: Style odbioru, Warszawa 1975 s.111
- <sup>2</sup> Ibidem, s.117 i n.
- <sup>3</sup> Dokładną analizę zmian wprowadzonych do sztuki Plauta przeprowadza C.Backvis, Trinummus Plauta w przekładzie staropolskim, W: Szkice o kulturze staropolskiej, Warszawa 1975
- <sup>4</sup> P.Ciekliński, Potrójny z Plauta, oprac. J.Krzyżanowski, S.Respond, Wrocław - Warszawa - Kraków 1967 s.54
- <sup>5</sup> Ibidem, s.54
- <sup>6</sup> Ibidem
- <sup>7</sup> Ibidem, s.57
- <sup>8</sup> Ibidem, s.50
- <sup>9</sup> Ibidem, s.53
- <sup>10</sup> Ibidem
- <sup>11</sup> Ibidem
- <sup>12</sup> M.Głowiński, Świadcstwo..., op.cit. s.118
- <sup>13</sup> C.Backvis, Trinummus... op.cit. s.152 i n.
- <sup>14</sup> G.Przychocki, Plautus, Kraków 1952 s.449
- <sup>15</sup> Ibidem, s.510
- <sup>16</sup> J.Krzyżanowski, S.Rospond, wstęp do: Potrójny z Plauta, op.cit. s.10
- <sup>17</sup> Ibidem, s.10
- <sup>18</sup> M.Głowiński, Świadcstwa..., op.cit. s.122
- <sup>19</sup> G.Przychocki, wstęp do: T.M.Plautus, Kupiec, Wrocław, Warszawa, Kraków 1950 s.XXXVII



- 20 Ibidem, s.XXXVIII
- 21 Ibidem, s.XXXIX
- 22 W.Hahn, Literatura dramatyczna klasyczna w Polsce, W: Literatura dramatyczna w Polsce XVI w. Wydawnictwo dla popierania nauki polskiej. Dział I T.3 s.3 Lwów 1906 s.350
- 23 Ibidem, s.351
- 24 Ibidem, s.352
- 25 Ibidem, s.354
- 26 P.Ciekliński, Potrójny..., op.cit. s.62
- 27 S.Żempicki, Pierwszy polski komediopisarz i jego uczony przyjaciel, W: Renesans i humanizm w Polsce, Warszawa 1952 s.443 i n.
- 28 B.Nadolski, Recepcja Terencjusza w szkołach gdańskich w okresie Renesansu, "Eos" L/1960/ z.2 s.227 i n.
- 29 Ibidem, s.235
- 30 M.Głowiński, Świadectwa..., op.cit. s.124
- 31 T.Sinko, Nowożytni Arystofanidzi, W: Arystofanes. Materiały Sesji Naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN, zorganizowanej na apel Światowej Rady Pokoju w 2400 rocznicę urodzin poety, Wrocław 1957 s.202 i n.
- 32 Ibidem, s.206
- 33 J.Łanowski, wstęp do: Arystofanes. Trzy komedie: Lizystrata, Sejm Kobiet, Plutos, Wrocław, - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1981 s.XXXIV
- 34 T.Sinko, Nowożytni..., op.cit. s.205
- 35 G.Przychocki, wstęp do: T.M. Plautus, Żołnierz samochwał, Wrocław - Warszawa - Kraków 1969, s.XL i n.
- 36 Ibidem, s.XX
- 37 W.Hahn, Literatura..., op.cit. s.301
- 38 J.Łandowski, Arystofanes..., op.cit. s.LXXXVIII

- <sup>39</sup>J.Starnawski, Bibliografia Arystofanesa w Polsce, W: T.Sinko, Nowożytni..., op.cit. s.322
- <sup>40</sup>M.Brożek, Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa, "Ros" 1971/ z. 1 s. 186
- <sup>41</sup>M.Brożek, wstęp do: Publiusz Terencjusz... op.cit. s.XLIII
- <sup>42</sup>W.Hann, Literatura..., op.cit. s.310

### СВИДЕТЕЛЬСТВА ВОСПРИЯТИЯ АНТИЧНОЙ КОМЕДИИ В ЭПОХЕ ПОЛЬСКОГО РЕНЕССАНСА

#### Резюме

Настоящая статья касается проблемы читательского восприятия античной комедии в эпоху польского ренессанса.

Свидетельства восприятия служат основой для реконструкции форм античного чтения в XVI в. и представляют возможность воссоздания методов и процесса восприятия древней литературы в ту эпоху.

Проведённые исследования стали возможными в результате наличия большого количества разного рода подобных свидетельств, включающих посвящения, переводы, театральные инсценировки, университетские лекции, посвящённые античным автором, а также упоминания, подтверждающие наличие классических произведений в библиотеках. Исследования влияния классических образцов показали также, что восприятие античной комедии часто сводилось к перениманию лишь некоторых её мотивов, характерных для ренессансных авторов. Среди исследованных свидетельств особого внимания заслуживают те, которые образуют примечательную группу трансформации, производимых в литературном тексте. Характерно, что эти трансформации свидетельствуют с одной стороны о сознательных приёмах авторов XVI в., с другой - раскрывают методы чтения, свойственные данной эпохе и литературной культуре. При этом все материалы, поддающиеся интерпретации как свидетельства читательского восприятия, приводят к его осмыслению в форме общественного явления, а также служат для дифференциации стилей восприятия, позволяющих определить функционирующие в данное время художественные стили.