

# Tadeusz Bieńkowski

---

## Tradycje komedii antycznej a formowanie się komedii polskiej w wieku XVI : zarys problematyki

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/3, 1-16

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

TADEUSZ BIENKOWSKI

## TRADYCJE KOMEDII ANTYCZNEJ A FORMOWANIE SIĘ KOMEDII POLSKIEJ W WIEKU XVI

### ZARYS PROBLEMATYKI

Obszerny, łącznie 26 utworów liczący zespół komedii Plauta i Terencjusza, wydobyty z zapomnienia w pierwszej połowie w. XV, ukazał swe walory w inscenizacjach urządzanych pod koniec tegoż wieku przez studentów wielu uniwersytetów Europy. Utwory komediopisarzy rzymskich, spopularyzowane przez wystawienia i edycje, wywołały wśród humanistów tendencję do pisania komedii wzorowanych na Plaucie i Terencjuszu i zarazem bliskich ówczesnemu życiu. Tendencję tę spotęgowało wydanie w r. 1472 komentarza Evanthiusa-Donata do komedii Terencjusza. Komentarz ten, zawierający m. in. wykład teorii komedii antycznej, stał się fundamentalną podstawą do opracowania przez poetykę renesansową założeń teoretycznych gatunku komediowego. Komедie humanistyczne, które przyjęło się określać wspólnym terminem *comoedia nova* bądź *comoedia erudita*, utrwaliły walory teatralne i literackie komedii rzymskiej, a w warunkach przełomu w. XV i XVI nadały im nową wymowę i funkcję. Polska od początku w. XVI znalazła się w kręgu oddziaływania zarówno oryginalnej antycznej literatury komediowej, jak i wzorowanej na niej twórczości humanistycznej. Nie mogło to pozostać bez określonych następstw w świadomości i praktyce twórczej naszych rodzimych dramaturgów.

Komedie antyczne niosły ze sobą potężny ładunek wartości artystycznych, które podzielić można na dwie grupy. Jedną stanowiła tematyka „komediowa”, jednoznaczna z tematyką erotyczną wolną od moralizowania, oraz tendencja satyryczna. Druga grupa wartości tych komedii to osiągnięcia warsztatu dramaturgii starożytnej: zawiązanie intrygi, sposób prowadzenia akcji, dobór i charakterystyka postaci, cechy szczególnie dialogu. Z inscenizacjami wiązało się upowszechnianie sceny celkowej. Komedia tak zbudowana dawała pisarzom renesansowym wiele

możliwości naśladowania i adaptacji. Można było przedstawić problemy swych czasów i środowiska w konwencji dramatycznej zapożyczonych z antycznej komedii, można było korzystać ze schematu sztuk zarówno formalnie, jak i treściowo. Sytuacje i typy ośmieszane przez komediopisarzy rzymskich nie były obce życiu epoki Odrodzenia. I tamci greccy, scharakteryzowani przez Plauta oraz Terencjusza, i ci ówcześni kochankowie napotykali podobne trudności, stojące na przeszkodzie do zrealizowania celu. Wystawiane komedie rzymskie i bliskie im tematyką i nastrojem komedie humanistyczne posiadają wymowę nie tylko ulegania określonej modzie literackiej. „Stare” i nowe komedie demonstrują widzowi i czytelnikowi walory oraz możliwości swobodnego i wesołego życia, chwałą żywiołową, niezależną od ówczesnie przyjętych kodeksów moralnych miłość. Rola komedii w propagowaniu zasad renesansowego świeckiego życia została słusznie podkreślona przez badaczy<sup>1</sup>.

Pytanie o udział modelu komedii rzymskiej w procesie formowania się komedii polskiej w w. XVI poprzedzić musi inne pytanie — o źródła tradycji komedii antycznej w Polsce<sup>2</sup>. Wyodrębnić można trzy rodzaje przekazów, dzięki którym dotarły do Polski wywodzące się z antyku wzory komedii: komedie elegijne, teksty komedii Plauta i Terencjusza oraz komedie humanistyczne.

Najstarszym źródłem, które mogło już od końca w. XIV zapoznać uczonego czytelnika polskiego w pewnej mierze z komedią antyczną, była komedia elegijna. Wśród znanych w średniowiecznej literaturze europejskiej kilkunastu okazów tego gatunku trzy stanowią przeróbki komedii Plautowskich (są to komedie elegijne: *Aulularia*, *De nuntio sagaci* oraz *Geta* pióra Vitala de Blois), „przeredagowanych” zgodnie z gustem średniowiecznego odbiorcy literatury w celu udostępnienia mu twórczości Plauta. Inne komedie elegijne swoją tematyką erotyczną nawiązują do zasadniczego tematu komedii rzymskiej.

Studia nad rozpowszechnieniem tekstów komedii elegijnej w Polsce przeprowadził ostatnio Julian Lewański<sup>3</sup>. Wyodrębnił on trzy komedie

<sup>1</sup> Zob. J. Dürr-Durski, *O mieszczańskim teatrze renesansowym w Polsce*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3. — J. Lewański, wstęp do: *Dramaty staropolskie. Antologia*. T. 1. Warszawa 1959, s. 33.

<sup>2</sup> Źródła tradycji komedii antycznej w Polsce w XVI w. scharakteryzował bibliograficznie już W. Hahn (*Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*. Lwów 1906). Niniejszy artykuł stawia sobie za cel m. in. uściślenie i rozszerzenie jego uwag.

<sup>3</sup> J. Lewański, *Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej*. (Na przykładzie losów komedii „Pamphilus” z XII wieku). W tomie zbiorowym: *Średniowiecze. Studia o kulturze*. Warszawa 1961. Wykaz zapisów komedii *Pamphilus* podany przez Lewańskiego (s. 258) uzupełnić można informacją o fragmencie tej komedii zapisanym w XV-wiecznym rękopisie Bibl. Kórnickiej, sygn. 194, k. 161v.

elegijne występujące w rękopisach o polskiej proveniencji. Jedną z nich jest *Geta* — przeróbka *Amfitriona* Plauta relacjonująca perypetie niefortunnego małżonka Alkmeny i jego niewolnika, nazwanego tu: Geta. Komedia, związana z Plautem, przez imię niewolnika nawiązuje i do Terencjusza. U Plauta bowiem niewolnik *Amfitriona* nosi imię Sozja. Geta zaś — to imię służącego z dwóch komedii Terencjusza, *Phormio* i *Adelphoe*. Komedia *Geta* tedy, zapisana łącznie w pięciu rękopisach pochodzących z terenu polskiego, oraz komedia *De nuntio sagaci*, związana również fabułą z *Amfitrionem*, byłyby pierwszym znanym dotąd śladem znajomości Plauta w Polsce. Co prawda, Plauta w redakcji średniowiecznej, ale zachowującego cechy oryginalnej fabuły i żywej akcji. *Pamfilusa*, najbardziej popularną w Europie i Polsce XV-wiecznej komedię elegijną, łączy z konkretną komedią rzymską imię tytułowego bohatera — w *Andrii* i *Hecyrze* Terencjusza występuje zakochany młodzieniec pod tym symbolicznym dla amantów wszystkich czasów imieniem. Występujący w *Pamfilusie* schemat nieskomplikowanej akcji (zdobycie dziewczyny przez mało zaradnego młodzieńca dzięki cudzej pomocy) mogła z powodzeniem podsunąć komedia rzymska. Prototyp występującej w *Pamfilusie* staruchy podstępem kojarzącej młodych można wskazać u Terencjusza — w jego komedii *Phormio* stara służąca przyczynia się za zapłatą do skojarzenia małżeństwa.

Jaka suma wiedzy o komedii antycznej i komedii w ogóle mogła dojść do polskiego czytelnika za pośrednictwem komedii elegijnych? Z danych zestawionych przez Lewańskiego wynika, że niektóre z tych utworów były w w. XV rozumiane, komentowane i nawet, jak *Pamfilus*, ogłaszane drukiem jako utwory teatralne. Wskazywano ponadto na ich związki z antykiem, zwłaszcza z Plautem i Terencjuszem. Niektóre komedie elegijne mogły być dzięki swemu układowi wystawiane. Tak rozumiane utwory informowały o podstawowej dla komedii antycznej tematyce, zawierały zawiązki charakterystycznej intrygi, prezentowały kilka typów komediowych (zakochanego młodzieńca, surowego ojca, naiwnego i łatwowiernego małżonka, oporną na początku dziewczynę, stręczycielkę-staruchę i sprytnego służącego), mogły być przykładem scenicznego dialogu i akcji. Komedie elegijne ponadto mogły uczestniczyć w przygotowaniu ogólnej atmosfery intelektualnej, sprzyjającej przyjęciu oryginalnej komedii rzymskiej i wkraczającej wraz z nią komedii humanistycznej.

Bezpośrednia znajomość komedii rzymskiej nastąpiła poprzez lekturę tekstów. Już wprawdzie w r. 1110 biblioteka kapituły krakowskiej posiadała kodeks Terencjusza, jako typową dla praktyki średniowiecznej

rzadką lekturę literacką<sup>4</sup>, dopiero jednak na lata siedemdziesiąte XV w. przypada początek prywatnych zrazu zainteresowań magistrów krakowskich tekstami dramatycznymi antyku. Z tych lat pochodzi kopiarz trzech komedii Terencjusza, własność Michała Wrocławczyka<sup>5</sup>. *Acta rectoralia* przekazują wiadomość, że w r. 1480 krążył wśród magistrów Wydziału Artium egzemplarz Terencjusza, wypożyczany pod wysoki zastaw 1 florena<sup>6</sup>. Po raz pierwszy wykładano Terencjusza w Akademii Krakowskiej w latach 1489 i 1490. Jeżeli pominiemy skądinąd nie potwierdzoną relację Filipa Kallimacha o lekturze i próbach naśladowania komedii Plautowskich przez Grzegorza z Sanoka (zm. 1477), to pierwsza pewna informacja o studiach nad Plautem w Krakowie pochodzi dopiero z roku 1499. Zawiera ją list Jana Sommerfelda (starszego) do Konrada Celtisa przebywającego w Wiedniu, z prośbą o przysłanie edycji Plauta z dobrym komentarzem rzeczowym, gdyż wydanie, które posiada Sommerfeld, ma komentarz zbyt ubogi<sup>7</sup>. Teksty Plauta musiały być wtedy w Krakowie jeszcze wielką rzadkością. Natomiast już w r. 1508 Paweł z Krosna składa w zastaw aż 18 woluminów komedii Plauta<sup>8</sup>. W wieku XVI wkracza do Polski seria zagranicznych (w tej liczbie i wrocławskich) wydań komediopisarzy rzymskich. Największą poczytnością cieszy się Plaut, dużo mniejszą Terencjusz<sup>9</sup>. Wobec osiągnięć edytorskich innych krajów (we Francji od r. 1470 do końca XVI w. samego tylko Terencjusza 219 wydań zbiorowych i pojedynczych komedii w oryginale, 30 wydań przekładu<sup>10</sup>) znany obecnie krajowy dorobek wydawniczy jest nikły. Znamy tylko jedno pełne wydanie Terencjusza (Kraków, H. Wietor (?), 1526)<sup>11</sup>, pojedyncze edycje trzech komedii Plauta (*Amphitruo*. Kraków, M. Szarffenberg, 1530; *Mercator*. Kraków, M. Szarffenberg, 1531; *Casina*. Kraków, M. Szarffenberg, 1543) i jedną oczyszczoną ze scen ero-

<sup>4</sup> *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*. Ułożył I. Polkowski. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”. T. 3. Kraków 1884, s. 4.

<sup>5</sup> Rękopis Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 574, zawiera komedie: *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*.

<sup>6</sup> *Acta rectoralia Studii Cracoviensis*. Wydał W. Wisłocki. Kraków 1897, poz. 843.

<sup>7</sup> Zob. *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*. Herausgegeben von H. Rupprich. München 1934, s. 365.

<sup>8</sup> *Acta rectoralia Studii Cracoviensis*, poz. 2138. Chodzi tu zapewne o egzemplarze obcej, nie krakowskiej edycji.

<sup>9</sup> Zob. *Materiały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce. II. Inwentarze bibliotek prywatnych (1546—1553)*. Wydał A. Benis. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”. T. 7. Kraków 1892, s. 206—232.

<sup>10</sup> Zob. H. Lawton, *Terence en France au XVIIe siècle*. Paris 1926.

<sup>11</sup> Wydanie to, nie znane Estreicherowi, wymienia J. Lewański (*Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*. Wrocław 1956, s. 151).

tycznych, do użytku młodzieży szkolnej, Terencjusza (*Andria*. Poznań, J. Wolrab, 1590). Wzmianki u różnych autorów pozwalają przypuszczać istnienie polskich przekładów w pierwszej połowie wieku<sup>12</sup>. Rok 1598 przyniósł słynną przeróbkę dokonaną przez Cieklińskiego (*Potrójny: Z Plauta*. Zamość, Druk. Akademicka — M. Łęcki, 1597 — w rzeczywistości 1598). Z okresu największej europejskiej mody na szkolne wystawienia komedii antycznych znane są z daty z terenu polskiego dwa i tylko dwa spektakle — Wawrzyniec Corvinus i jego uczniowie wystawiają we Wrocławiu w r. 1500 *Eunucha* Terencjusza, a w 1502 *Aulularię* Plauta<sup>13</sup>.

O istnieniu innych przedstawień wnioskować można pośrednio, na podstawie wypowiedzi ich przeciwników: w r. 1522 Stanisław z Łowicza z pozycji wykwintnego uczonego, w 1557 Marcin Bielski z pozycji moralisty-literata — krytykują wulgarne i gorszące młodzież przedstawienia komedii Plauta i Terencjusza. Wypowiedź Stanisława z Łowicza, kierownika studenckiego zespołu teatralnego dającego przedstawienia na dworze królewskim, wskazywać może na środowisko, w którym w latach dwudziestych prawdopodobnie grywano komedie rzymskie. W dedykacji *Iudicium Paridis* z r. 1522 przeciwstawia Stanisław godną, jego zdaniem, odegrania przez szlachecką młodzież sztukę Lochera — komediom Plauta i Terencjusza, które pozostawia do wystawiania i oglądania plebejuszom<sup>14</sup>. A więc plebejscy aktorzy, tj. ubodzy studenci, zawodowi igrcy i wesołkowie, mieliby wystawiać na placach miejskich odepchnięte przez „akademicki” teatr komedie antyczne. Obraz taki jest zupełnie realny i pozwala lepiej sobie uświadomić okoliczności, w jakich kształtował się w pierwszej połowie XVI w. rodzimy dramat i teatr mieszczańsko-plebejski. W znanym obecnie repertuarze zespołu studentów Akademii Krakowskiej, kierowanego przez Stanisława z Łowicza, nie ma istotnie Plauta ani Terencjusza<sup>15</sup>. Zespół wystawia nie znane z tytułu komedie niemieckie i humanistyczne moralitety zachęcające do studiów. Nie słychać również o wystawieniach komedii antycznych w słynnym gimnazjum elbląskim, gdzie od około r. 1540 istniał szkolny zespół teatralny kierowany przez rektora Wilhelma Gnapheusa. Na program przedstawień składają

<sup>12</sup> Zob. Cz. Pilichowski, *Nieznane polonica w bibliotekach szwedzkich*. Gdańsk 1962, s. 23—30. — Por. L. Winniczuk, *Terencjusz w Polsce*. W: *Charakteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata*. Varsaviae 1934.

<sup>13</sup> Zob. J. Krókowski, *Laurentius Corvinus und seine Beziehungen zu Polen*. W tomie zbiorowym: *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*. T. 2. Berlin 1962, s. 153.

<sup>14</sup> Wypowiedzi przytacza Winniczuk (*op. cit.*).

<sup>15</sup> Zob. A. Rombowski, *Na dworze króla Zygmunta Starego. Komedia niemiecka*. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 1, s. 59.

się tu utwory samego Gnapheusa. Wystawienia Terencjusza pojawiają się na krótko na scenie szkolnej gimnazjum gdańskiego zaraz po jego założeniu w r. 1558 i niebawem zostają wyparte przez „komedie” biblijne ze zbioru *Terentius Christianus* Korneliusza Schonaeuse. Z drugiej strony komediopisarzy rzymskich wykłada się często, drukuje teksty na potrzeby młodzieży studiującej. Szkoły traktują jednak komedie jako dzieła literackie, a nie dramatyczne. Dlatego podnosi się zalety ich języka i stylu, analizuje metrykę i objaśnia realia. Teksty oczyszczone ze scen erotycznych posłużą później jako zbiory sentencji moralnych. Środowisko, które w pierwszej połowie w. XVI sięga po walory sceniczne komedii rzymskiej, znajduje się poza murami Akademii Krakowskiej i sławnych gimnazjów.

Antyczne wzory komediopisarstwa prezentowały również komedie humanistów europejskich. Komedie humanistyczne miały z zasady wzorową konstrukcję, „wrozumowaną” ze wskazówek Donata (podział akcji na *protasis*, *epitasis* i *katastrophe*, rozdzielenie tych elementów akcji na pięć aktów, zachowane trzy jedności). Nie zawsze jednak komediopisarze humanistyczni liczyli się z praktyką komedii rzymskiej i zaleceniami Horacego, aby utwory komediowe pisać wyłącznie wierszem i w odpowiednim metrum. Niemal od początku swego powstania komedia nowa naruszała też czystość gatunku komediowego, wprowadzając motywy tragiczne. Doprowadziło to z czasem do wyodrębnienia się osobnego typu komedii nowej, zwanego *seria comoedia erudita*. Nowe komedie, które powstawały najczęściej w drodze kontaminacji epizodów, typów i imion własnych z różnych komedii rzymskich, stanowiły przykład należytego dobierania i komponowania w całość poszczególnych elementów z bogatych zasobów Plauta i Terencjusza. Komedie humanistyczne posiadały ponadto cechę, która walczy przyczyniła się do ich powodzenia i rozpowszechnienia. Dramaturdzy spod znaku wojującego humanizmu, pomni na zdanie Cyncerona cytowane przez Donata, że komedia „*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*”<sup>16</sup>, wprowadzali do swych utworów silne akcenty współczesnego życia. Właściwa komedii tendencja satyryczno-polemiczna dotyczyła tutaj zazwyczaj stosunków społecznych i wyrażała się w krytyce feudalnych urzędników i bogaczy oraz w pochwałach zawodu literatów i uczonych.

Wśród komedii najbardziej w Polsce rozpowszechnionych najwcześniejszą datą powstania była *Comoedia Poliscene* Leonarda Bruni Aretino (zm. 1444). Komedia krążyła w Polsce w w. XV w odpisach rękopiśmiennych, a na początku w. XVI doczekała się w Krakowie dwóch wydań

<sup>16</sup> Zob. *Evantius, De fabula* 5, 1. W: *Aelii Donati quod fertur commentum Terentii*. Recensuit P. Wessner. T. 1. Lipsiae 1902.

i wykładu uniwersyteckiego<sup>17</sup>. Cieszący się takim powodzeniem utwór zawierał dzieje przygody miłosnej, kończył się natomiast moralnie, bo optymistyczną perspektywą małżeństwa obojga młodych. Przebieg akcji bardzo przypominał *Pamfilusa* elegijnego — młodzieńcowi w zdobyciu dziewczyny dopomogła ostatecznie przebiegła starucha. Aretino, chociaż adoptował model fabularny komedii antycznej, nie posłużył się jeszcze typowymi imionami osób z tej komedii. Jego bohaterowie zwą się: Gracchus, Macharius, Poliscene, Tarantara. Jedynie sługa Gurgulio może przypominać imieniem Plautowskiego pasożyta Curculio. Dziełko renesansu włoskiego, komedia *Stephanium* weneccjanina Jana Harmoniusa, rewelacja dramaturgii humanistycznej, miało w r. 1515 i 1517 wydania wiedeńskie, przeznaczone na rozprowadzenie w Polsce. Harmonius przejął zasadniczą fabułę *Andrii* Terencjusza i pomysłowo dobrał imiona osób z różnych komedii antycznych. Tytułowa bohaterka, fertyczna Stephanium, nosi imię pokojówki z Plautowskiego *Stichusa*, a jest tu i Geta, i drugi sługa. Palestrio, ojciec Hegion i służąca Ampeliska — postacie i odpowiadające im imiona z komedii rzymskiej. Rozpowszechniona w Polsce komedia Jana Reuchlina *Henno*, *Scaenica progymnasmata*, miała być według założeń jej autora tylko wstępnym wprowadzeniem do lektury (i inscenizacji) komedii rzymskich<sup>18</sup>. Sztuka ta, oparta na *Aulularii* Plauta, omijając temat erotyczny zwróciła się przeciwko przekupnym sędziom i urzędnikom oraz bogatym kupcom. Chóry (humanistyczna nowość w komedii) sławiły wzniosłe zajęcia poetów, przeciwstawiając je szalbierstwom adwokatów i sędziów. Suchy w sensie komediowym utwór ożywia na końcu wynikiłe niespodziewanie wesele służącego z córką gospodarza. Sztuka nie używa rzymskich imion komediowych i poza chórami wprowadza nie znaną w antycznej komedii postać astrologa. Po trzech wydaniach zagranicznych wyszły drukiem w Krakowie w r. 1525 u H. Wietora dwie komedie Krzysztofa Hegendorfina. Píše o nich historyk dramatu europejskiego, że „śmiało łączą motywy komedii antycznej z rodzimą rzeczywistością”<sup>19</sup>. *De duobus adolescentibus* to ko-

<sup>17</sup> Komedia *Poliscene* znajduje się w rękopisach: Bibl. Jagiellońska, sygn. 1954; Bibl. Czartoryskich, sygn. 1315; Bibl. PAN w Gdańsku, sygn. Q 29. Wydawana dwukrotnie: Kraków, J. Haller, 1509; Kraków, J. Haller, 1519. W roku 1518 była wykładana w Akademii Krakowskiej.

<sup>18</sup> Wydanie: Wiedeń, H. Wietor, 1514 — przeznaczono do rozprowadzenia w Polsce. Tekst komedii był skopiowany w rękopisie dawnej Bibl. Załuskich, sygn. Lat. Q XVII. 139, w r. 1529 przez Stanisława z Mstowa. W tymże rękopisie znajdował się odpis komedii Plauta *Aulularia*. Zob. J. Korzeniowski, *Zapiski z rękopisów Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu i innych bibliotek petersburskich*. „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce”. T. 11. Kraków 1910, s. 193.

<sup>19</sup> Zob. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. T. 2. Salzburg 1959, s. 259.



media sobowtórów, założeniem bliska komedii Terencjusza *Adelphoe*. U Hegendorfina pełne zwycięstwo życiowe odnosi brat rozpustny i lekkomyślny, który potrafi wmówić w ojca i w swego bliźniaka, że jego własne niesłubne dziecko należy do brata, a godząc się w imię dobrej sławy tego ostatniego odpłatnie je adoptować, wyłudza pieniądze od obydwóch. Wbrew opiniom o zależności tego utworu od Plauta — zdaje się on być napisany pod natchnieniem Terencjusza. Terencjański jest „argument”, terencjańskie są imiona osób. Tais, kochanka lekkomyślnego bliźniaka, nosi imię hetery z *Eunucha*, sługa Syrus — imię niewolnika z *Adelphoe*, a starucha-niańka Mysis występuje w takiej samej roli i pod tym imieniem w *Andrii*. W drugiej komedii, *De sene amatore*, sukces odnosi sługa Syrus, który działając w interesie i imieniu zakochanego bogatego starca, skłania dziewczynę Arsenofilę do rzekomego opuszczenia kochanka Gelasinusa i poślubienia starego. W rzeczywistości chodzi o zagarnięcie pieniędzy wiekowego pana młodego. Tym razem jest to komedia napisana pod wpływem Plauta. Postać śmiesznego, zakochanego starca mógł Hegendorfin znaleźć w komediach *Asinaria* i *Mercator*, imię Gelasinus wzięł z Plautowskiego *Stichusa*. Sztuki Hegendorfina, które dzisiaj nazwalibyśmy komediami obyczajowymi, cechuje szczególny realizm i spojrzenie satyryczne. Hegendorfin wyszydza hulawczego, ale dbałego o opinię młodziana, który chcąc ukryć swe sprawki, zrzuca bez skrpułów odpowiedzialność na porządnego brata. Pod Plautowską dewizą, że zakochany starzec jest najgłupszą istotą na świecie, kpi z amatorów starszego pana, wyśmiewanego i ograbianego przez otoczenie. Spojrzenie satyryczne zamiast moralizowania stanowi obok naturalizmu szczegółów o prawdziwej *vis comica* tych komedii. Na uwagę zasługuje również inwencja Hegendorfina w dziedzinie tworzenia komediowych imion mówiących, o satyrycznym wydźwięku. Tak powstał bracia Philotimi — liczący się z opinią, i Arsenofila — dziewczyna lubiąca mężczyzn.

Twórczość Wilhelma Gnapheusa stanowi odrębną pozycję wśród obiegowych w Polsce komedii nowych. Jego komedia *Acolastus*, wystawiona około r. 1540 w Elblągu, doczekała się około 1547 polskiego przekładu i druku<sup>20</sup>. Autor *pietatis respectu* wybrał temat biblijny, nadał mu tendencję umoralniającą, ale z uwagi na pomyślne zakończenie przypadków syna marnotrawnego skonstruował utwór jako komedię, dodając typy z komedii antycznej (hetera, stręczyciel, pasożyt), komediowe miary wierszowe i pokazując problem syna marnotrawnego jako konflikt star-

<sup>20</sup> Estr. (XXII, dod. 7) podaje: „*Acolutus comoedia*. Cracoviae, Mać. Scharffenberger”. — Zob. H. Łopaciński, *Urywek z przekładu komedii Gnapheusa „Acolastus”*. „Prace Filologiczne”, t. 5 (1899).

szego i młodszego pokolenia. Napisany w r. 1529 *Acolastus* jest w europejskiej literaturze dramatycznej jedną z pierwszych religijnych tragikomedii — gatunku łączącego temat biblijny (staro- lub nowotestamentowy) z formą zewnętrzną komedii. Gatunek ten, jako typowe humanistyczne *genus mixtum*, obok świeckiej tragikomedii i komedii poważnej wyodrębnił się z kręgu komedii nowej jako rezultat poszukiwań innych źródeł tematyki niż model fabularny komedii rzymskiej i przyjęcia innych tendencji niż satyryczna<sup>21</sup>. Druga komedia Gnapheusa, *Morosophus*, mimo wzorowej budowy i dobrych komediowych dialogów, posiada też cechy moralitetu (postacie alegoryczne, tendencja umoralniająca). Również treść jej daleka jest od fabuły komediowej, gdyż stanowi skryty atak z pozycji reformacyjnych na wyniosłych filozofów — scholastyków i teologów katolickich<sup>22</sup>. Obie sztuki Gnapheusa wprowadzają religijną tendencję moralną i refleksję filozoficzną. Te cechy i wzorowa struktura dramatyczna pozwolą z czasem komedii *Acolastus* osiągnąć powodzenie na scenach jezuickich.

Do źródeł tradycji komedii antycznej zaliczyć również należy traktaty i rozprawy z zakresu teorii komedii. Powszechnie znana była w Polsce *Ars poetica* Horacego, rozpowszechniana przez wykłady uniwersyteckie i dwie krakowskie edycje<sup>23</sup>. Traktacik Evantiusa o właściwościach gatunku komediowego dołączany był z reguły do każdego wydania zbiorowego Terencjusza. Posiada go i wydanie krakowskie z roku 1526. Komentarze Donata i Evantiusa uzupełniane były wypowiedziami humanistów-teoretyków dramatu. Do nich należały opracowane przez Melanchtona streszczenia komedii Terencjusza, rozprawa Erazma o miarach wierszowych używanych w komedii i inne. Wypowiedzi tego rodzaju były w Polsce starannie studiowane i uzupełniane nowymi uwagami, o czym świadczą liczne zapiski marginalne na egzemplarzach.

W przekonaniu o znacznym i pożytecznym dla rozwoju rodzimego komediopisarstwa udziale tradycji komedii antycznej w formowaniu się XVI-wiecznej komedii polskiej rozpatrzemy trzy teksty, na przykładzie ich demonstrując pogłosy komedii Plauta i Terencjusza. Przypomnijmy twierdzenia historyków literatury i dramatu, że przed pojawieniem się w Polsce dramaturgii renesansowej, nosicielki antycznej spuścizny, istniało utworzone przez rodzimą kulturę mieszczańską środowisko twórcze

---

<sup>21</sup> Zob. M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*. Urbana Illinois 1955, s. 24.

<sup>22</sup> Najnowsze badania wskazują, że utwór ten nie był skierowany przeciwko Kopernikowi, jak dotąd powszechnie sądzono. Zob. J. Lassota, *Wilhelm Gnapheus (1493—1568), twórca elbląskiego gimnazjum, dramaturg i reformator*. W: *Rocznik elbląski*, 1963.

<sup>23</sup> Wydania: Kraków, J. Haller, 1505; Kraków, J. Haller, 1521.

i funkcjonował w trudnej dzisiaj do określenia formie mieszczański teatr komediowy. Powtórzmy poprzednią uwagę, że komedie antyczne mogły być grywane w pierwszej połowie wieku przez zespoły studentów-aktorów (występy takie oglądał i Rej, o czym wspomina w *Wizerunku* <sup>24</sup>), że na ich użytek dokonywano prób przekładów. Należy przypuszczać, że na tym gruncie komedie antyczne służyły nie tylko jako doskonale scenicznie sztuki do grania, ale stanowiły na równi z innymi wzory do naśladowania i materiał do różnych przeróbek. Z takim założeniem zwróćmy się ku tekstom.

Zainteresowanie budzi przede wszystkim pierwsza znana polska komedia nowa — *Sofrona* Sebastiana z Łęczycy. Ostatnim czytelnikiem tej sztuki z r. 1550 był przed zaginięciem unikatowego egzemplarza Alojzy Osiński <sup>25</sup>. Nie szczędząc słów krytyki pod adresem chropawego wiersza, Osiński podał streszczenie utworu, będące jedyną dotąd podstawą jego charakterystyki. Badacze stwierdzili pochodzenie części tragicznej tej sztuki z noweli Boccaccia o Tankredzie, Guiskardzie i Ghizmondzie (*Dekameron* IV, 1), wypowiedzieli przypuszczenia o komedii elegijnej *Pamphilus* jako źródle części komediowej <sup>26</sup>. Pozostaje spostrzeżenia te uzupełnić i podsumować, wspierając zarazem stawianą obecnie tezę o komediowym charakterze *Sofrony*. W pojęciu poetyki renesansowej kryterium gatunku komediowego był w zasadzie *exitus laetus* oraz umiejscowienie akcji w środowisku ludzi z niższych warstw społecznych. Przykład jednak komedii Plautowskich: *Miles gloriosus*, *Asinaria*, *Persa* (wymienia je przykładowo Scaliger w księdze 3 *Poetyki*), dozwalała twórcom również na smutne zakończenie. Nawiązując do ponurej noweli, *Sofrona* jest bliska gatunkowo poważnej komedii uczonej, powstałej

<sup>24</sup> M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Wydał S. Ptasiński. S.-Petersburg—Warszawa 1881—1888, s. 76, rozdz. 5, w. 107—110:

A prawie ten marny świat iako komedia,  
Kiedy się więc ubierze nadobnie Fedryo.  
Ali uźrżysz po chwili naszego Fedrya,  
Albo siedzi na piecu, albo barzo biją.

Fedrio (Phaedrio) to imię młodzieńca z komedii Terencjusza *Eunuch*. Podobnie w innym miejscu Rej przyrównuje życie ludzkie do przedstawienia komediowego (s. 154, rozdz. 7, w. 1439—1440):

Prawie wszyscy chodzimy iako s komedią,  
Kiedy żaki ubyorą, a potym ie biją.

Por. A. Brückner, *Mikołaj Rej*. Kraków 1905, s. 180.

<sup>25</sup> A. Osiński, *O życiu i pismach Tadeusza Czackiego*. Krzemieniec 1816, s. 368—370.

<sup>26</sup> Literaturę przytacza Lewański (*Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej*, s. 255, 262).

i rozwijającej się we Włoszech od pierwszej połowy XVI wieku. Komedia poważna dopuszczała wydarzenia pełne grozy i cierpień, tematykę oraz postacie czerpała z literatury nowelistycznej i romansowej.

Streszczenie *Sofrony* nasuwa uwagi o metodzie łączenia przez jej autora różnych tradycji literackich i dramatycznych. Sebastian z Łęczycy stworzył sztukę niejako dwudzielną tematycznie i źródłowo. W części pierwszej zakochany młodzieniec zdobywa dziewczynę, w drugiej młodzi giną tragicznie. Taki układ pokrywałby się z nowelą *Dekameronu* i w zasadzie z modelem komedii poważnej. Autor wprowadza jednak u siebie jeszcze inne elementy. Rozszerza fabułę noweli Boccaccia motywami wywodzącymi się z komedii rzymskiej, zmienia imiona bohaterów na typowo komediowe i dodaje jeden motyw, którego nie znała ani nowela, ani komedia rzymska. Rozpatrzmy te elementy kolejno. Zakochany młodzieniec Pamfil szuka rady na zdobycie uczucia dziewczyny kolejno u trzech służących, dopomaga mu wreszcie skutecznie starucha-czarownica, Sofrona. Takiego typowo komediowego przebiegu akcji nie ma w noweli Boccaccia. Nie musiał po jej wzory sięgać nasz autor aż do komedii elegijnej (jak uważa Lewański<sup>27</sup>), skoro istniała komedia rzymska i nowa. Na takie właśnie wzory *Sofrony* wskazywałoby użycie innych jeszcze imion osób, których nie było w komedii elegijnej. O pochodzeniu imion Pamfilus i Geta wspomniałem już poprzednio. Sofrona pochodzi z komedii *Phormio* Terencjusza, Parmenion nazywa się niewolnik w *Hecyrze*, Antyfon to imię ojca w Plautowskim *Stichusie*, a Strofil jest sługą w *Aulularii*. Imię Filida (Phyllis), należące w mitologii do królowny trackiej, która nie mogąc doczekać się powrotu ukochanego Demofoonta powiesiła się z rozpacz i zamieniła w drzewo migdałowe, było w poezji antycznej, a następnie nowołacińskiej, powszechnym symbolem kobiety zabijającej się z powodu nieszczęśliwej miłości. Sebastian z Łęczycy chętnie go użył zamiast mało mówiącego na gruncie polskim imienia Ghizmonda. Pozostaje zwycięska walka Filidy ze lwem, któremu na pożarcie rzucił ją ojciec, odkrywwszy miłostki z Pamfilem. Motywu takiego nie ma w noweli, tym bardziej nie mogła go podsunąć komedia. Uznajmy go za efektowne uzupełnienie pochodzące od autora.

Podsumujmy spostrzeżenia, jakie nasuwała lektura streszczenia sztuki. Szereg danych przemawia za komediowym charakterem *Sofrony*. Przede wszystkim materia — sprawy rodzinne i domowe — jest komediowa, według zaś renesansowej poetyki „tragedia przedstawia śmierci wielkich

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 255: „Jak widzimy, przebieg intrygi komediowej nie pokrył się wyraźnie, ale i samo imię bohatera, i pojęcie modelu erotycznej akcji, której celem jest fizyczne zdobycie dziewczyny, wiąże dostatecznie wyraźnie *Sofronę* z wzorem elegijnym”.

ludzi i upadki królestw”. Komediowe elementy to prowadzenie i zakończenie intrygi miłosnej oraz imiona osób. Nawiązanie do *Dekameronu* może mieć swe uzasadnienie w praktyce komedii poważnej i popularności samej noweli, znanej w Polsce już w XV wieku<sup>28</sup>. Tytuł sugeruje, że autor sam rozumiał swój utwór jako komedię. Czarownica Sofrona, od której imienia nazywa się sztuka, dopełnia przecież celu komediowego. Utwór tedy zatytułowany jest na tej samej zasadzie, na jakiej np. Terencjusz zatytułował komedię *Phormio* imieniem pasożyta, postaci drugoplanowej, jednak finalizującej akcję przez skojarzenie małżeństwa<sup>29</sup>. Zamierzywszy tragedię, autor nazwałby ją raczej imieniem głównej bohaterki Filidy, zgodnie ze zwyczajem tragedii humanistycznej (*Sofonisba* Trissina, *Penthesilea* Szymonowica). Osiński po lekturze utworu twierdził, że „brak w nim wynalezienia rzeczy i charakterów właściwych tragedii”. Istnieją niemniej argumenty, które przemawiają przeciwko komediowemu charakterowi *Sofrony*. Walka ze lwem, a zwłaszcza śmierć obojga Kochanków — nie mieszczą się w ramach tego gatunku dramatycznego, nawet jeśli uwzględnić komedię poważną. Historia dramatu zna wykorystanie noweli wyłącznie w tragedii (G. Gascoigne’a *Tancred and Gismund*, 1567).

Wyczerpawszy obustronne argumenty natury genetyczno-konstrukcyjnej, zapytać jeszcze należy o recepcję *Sofrony* jako utworu teatralnego. Spróbujmy umieścić sztukę w kręgu tego samego środowiska, z którego wywodzi się *Sąd Parysa* z roku 1542<sup>30</sup>. Przyjmijmy, że *Sofrona* wyszła spod pióra wykształconego, choć nie posiadającego stopnia naukowego (Sebastiana z Łęczycy nie ma w wykazie promowanych w Akademii Krakowskiej) literata-plebejusza; przyjmijmy, że wystawił ją zespół studentów, lub wręcz igrców jarmarcznych dla publiczności miejskiej. W takich okolicznościach może znaleźć uzasadnienie programowe niekomediowe zakończenie sztuki. Śmierć bohaterów na końcu przedstawienia mogła mieć specjalnie silny akcent teatralny, ceniony dla jego realistycznych cech życiowych. Również nie uchodzący za tragedię *Sąd Parysa* kończy się „porażeniem”, czyli śmiertelnym zranieniem, Parysa i zapowiedzią podobnej zemsty na niewiernej Helenie. Sceny tej nie ma w oryginale łacińskim Lochera<sup>31</sup>; została ona dokończona nie tyle z uwagi na

<sup>28</sup> Informacje Lewańskiego o znajomości w Polsce noweli w łacińskim tłumaczeniu (*ibidem*, s. 262) uzupełnić należy wskazaniem XV-wiecznego rękopisu Bibl. Kórnickiej, sygn. 295, gdzie na k. 305—308 znajduje się łaciński przekład L. Bruni Aretino.

<sup>29</sup> Por. Evantius, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Sąd Parysa królowica trojańskiego*. Kraków, H. Wietor, 1542.

<sup>31</sup> *Iudicium Paradis de pomo auraeo [!] inter tres deas Palladem, Iunonem, Vennerem de triplici hominum vita contemplativa, activa ac voluptaria*. Kraków, F. Ungler, 1522.

zgodność z tradycją (Parys rzeczywiście zginął, tyle że z ręki Filokteta, nie Menelausa), ile dla zadośćuczynienia tendencji moralizującej (gach musiał być ukarany doraźnie przez prawowitego małżonka) i — jak należy sądzić — gustom widowni. Wolno przypuszczać, że w okolicznościach, w jakich chcielibyśmy widzieć wystawianą *Sofronę*, mogła ona zachować nawet przy tragicznym finale swą wymowę i nastrój komedii. Podobnie w *Sądzie Parysa* narzucają się przede wszystkim jego akcenty humorystyczne i moralizatorskie, których nie osłabia, ale wręcz je potęguje tragiczne formalnie zakończenie.

Przykład *Sofrony* wystarczyć musi za charakterystykę wielu, jak należy sądzić, utworów jej podobnych, które nie dostały się w ogóle do druku bądź zostały doszczętnie zacytowane<sup>32</sup>. Wskazuje on na pewną konkretną sytuację, jaka istniała w komediopisarstwie polskim w drugiej połowie XVI wieku. Sytuację tę można odtworzyć następująco. Na skutek oddziaływania humanistycznej literatury dramatycznej ukształtował się obok komedii o tematyce religijnej i społeczno-politycznej także typ świeckiej komedii, operującej swobodnie fabularnym i strukturalnym modelem komedii rzymskiej i nowszej, a ponadto sięgającej do popularnej tematyki nowel, romansów, ludowych podań i obrzędów. Dominuje tu akcja i intryga erotyczna, istnieje tendencja satyryczna. Taki typ komedii kontynuuje Adama Paxillusa *Komedia o Lizydzie*<sup>33</sup>. Ambitny warsztat dramaturgiczny Paxillusa wydał dwa znane obecnie utwory. Zaginęła *Tragedia o Ulissiesie królu itackim*, a zachowana w dwu unikatowych egzemplarzach *Komedia o Lizydzie* sama świadczyć musi o przeciętnym stanie twórczości komediowej w kręgu dramaturgii szlacheckiej. Cechy ówczesnie rozpowszechnionego wśród szlachty poglądu na cele życiowe i pozycję społeczną człowieka, które zaważyły na wymowie utworu, uwydatnił we wstępie wydawca tekstu wznowionego w antologii dramatu staropolskiego<sup>34</sup>. My pytajmy o walory dramatyczne i literackie, jakie komedia zyskała nawiązując do antyku, i z ich rodzaju oraz zagęszczenia wnioskujemy o udziale wzorów dobrego teatru w twórczości rodzimej w końcu wieku XVI.

*Lizydę* otwiera Prolog — specjalna osoba sztuki, która nawiązując bezpośredni kontakt ze słuchaczami przekazuje „argument” z prośbą

<sup>32</sup> Dürr-Durski (*op. cit.*, s. 68—69) wspomina o trzech nie znanych z tytułu komediach granych przez uczniów szkoły w Wieluniu w latach 1589, 1591 i 1594. Zwraca również uwagę (s. 74—75) na drzeworyt pochodzący ze *Zwierciadła Reja*, mogący przedstawiać scenę celkową ustawioną w izbie szkolnej. Dürr-Durski interpretuje te fakty jako dowód licznych inscenizacji komedii przez zespoły uczniowskie oraz dowód istnienia zaginionych dzisiaj utworów komediowych.

<sup>33</sup> *Komedia o Lizydzie w stan małżeński wstępującej*. Kraków, W. Kobyliński, 1597.

<sup>34</sup> *Dramaty staropolskie*, t. 2, s. 91—132.

o wysłuchanie przedstawienia. Druk zachował cztery akty, jednakże luki sytuacyjne pozwalają się domyślać istnienia pierwotnego podziału pięcioaktowego, zniekształconego przez nieuwagę drukarza<sup>35</sup>. Epilog sumujący treść sztuki i dowcipnie dopominający się o zapłatę wywodzi się z komedii nowej — Prolog jest typu plautowskiego. Akcję ma *Lizyda* tradycyjnie komediową, zmierzającą do tego, aby w końcu zawarto związek małżeński. Tendencją satyryczną Paxillus posłużył się w sposób zagadkowy, mogący sugerować intencję wprost przeciwną. Kto się nie doczyta ukrytych aluzji, może nawet uznać tę satyrę na szczególny sposób zawierania małżeństwa — za pochwałę samej tej instytucji<sup>36</sup>. Obiektem kpiny uczynił Paxillus przede wszystkim narzeczonego Lizydy, młodzieńca Democillusa, który wprost z gościńca, chociaż zapowiedziany przez wróżby, trafia pod dach podstarzałej panny, przyjmuje jej natrętne oświadczenia i godzi się zostać mężem. Autor nadał mówiące imię temu nierozważnemu narzeczonemu, sięgając, zgodnie z praktyką komedii rzymskiej i nowej, do onomastyki greckiej. Imię Democillus daje się wytłumaczyć jako „osiół pospolity” i znajduje pełne uzasadnienie w mentalności jego posiadacza. Odbiorcy sztuki — szlachta z dworku — nie słyszeli zapewne o grece, ale aby ukryć prawdziwy sens imienia, każe Paxillus komediowemu przecherze Dybidzbanowi wyprowadzać je od słowa „domoczyć — popijać”. Imiona mówiące utworzone w podobny sposób noszą także Lizyda — ta, która się chce wydać, i jej starosta Arazus — organizujący rzecz. Komedie posługuje się także postaciami, które znała komedia rzymska, w innym jednak układzie osobowym i funkcjonalnym. Chodzi o „Bachusów” Liżyczopa i Dybidzbaną, darmo pijących piwo i bawiących się w domu Lizydy. Z pasożytami Plauta łączy ich jednak tylko zasada utworzenia imienia od czynności szczególnie ulubionej (wzorem tu mógł być słynny Artotrogus — Łuszczycobchenek z komedii *Miles gloriosus*) oraz nigdy nie zaspokojony głód i pragnienie. Ale też ci rodzimi pasożyty nie biorą żadnego udziału w akcji i nie posiadają rysów indywidualnych. Antyczni pasożyty pod piórem polskiego komediopisarza otrzymali ujemne rysy karczemnych biboszków. Niemniej sama ich obecność na scenie i rozmowy pełne troski o napełnienie żołądków zwiększają znacznie napięcie komiczne utworu. Odnaj-

<sup>35</sup> Tak przypuszcza Lewański (*Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, s. 198).

<sup>36</sup> Dotychczas badacze zgodnie uważali *Komedie o Lizydzie* za pochwałę-panegiryk konkretnego związku małżeńskiego, w tym wypadku zaślubin dziedzica Wito-wic, Czernego, któremu utwór był dedykowany. Taką też opinię wyraził ostatnio C. Backvis (*Nad antologią dramatu staropolskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3/4, s. 540—546), twierdząc, że utwór ten nie reprezentuje tendencji satyrycznej i że nie ma w nim żadnej postaci komicznej.

dując w sztuce Paxillusa żywe jeszcze echa komedii rzymskiej, nie sposób zarazem nie zauważyć, jak grunt kultury rodzimej wchłonął samodzielne jeszcze w połowie wieku komediowe elementy antyczne i humanistyczne. Na dobro naszego autora należy zapisać, że przejął ze świetnej tradycji komediowej jej wartościowe cząstki i zastosował w bardzo już rodzimej, z ówczesną rzeczywistością związanej dobrej komedii.

Tradycje komedii antycznej podjął również, tworzący na użytek kolegialnych scen szkolnych, jezuita Kasper Pętkowski. Pracował on samodzielnie, nie korzystając z repertuaru teatralnego zagranicznych kolegów jezuitkich i nie konsultując się, jak można przypuszczać, z władzami zakonnymi. Stąd ciągle jego zatargi z wewnętrzną cenzurą zakonną i zakazy wystawiania napisanych sztuk. Adaptacji modelu komedii rzymskiej dokonać mógł Pętkowski jedynie w takim zakresie, na jaki zezwalały ogólne wymagania szkoły prowadzonej przez zakon. Odpaść musiała tematyka erotyczna, pozostała tendencja satyryczna, niektóre postacie komediowe, humor sytuacyjny, słownictwo i formalne ramy komedii rzymskiej — scena celkowa. Około r. 1584 Pętkowski wystawił na scenie kolegium w Wilnie łacińską komedię o greckim tytule *Τῶν δύο ἀδελφῶν τὰ ἐναντία ἤθη διάλογος*<sup>37</sup>. Utwór był wymieniany w literaturze naukowej i doczekał się nawet streszczenia<sup>38</sup>, nie wskazano jednak jego związków z komedią rzymską i, co za tym idzie, nie zszeregowano do gatunku komediowego. Lektura sztuki nasuwa wrażenie, że autor świadomie i konsekwentnie stylizował ją według wzoru komedii rzymskiej. Sztukę otwiera Prolog, który wygłasza osoba przedstawiająca się: „*vates ego sum priscorum Hetruscum genus*”. Ów *vates* — podobnie jak osoby wygłaszające prologi w komediach Plautowskich — wskazuje na domy zamieszkałe przez poszczególnych uczestników akcji oraz streszcza przedstawienie. Wskazane gestem stojące obok siebie domy i przebiegająca wzdłuż nich ulica są dowodem odegrania komedii na tle dekoracji właściwych scenie celkowej (zasłony na słupkach oznaczają umownie bramy wejściowe z umieszczonym nad nimi imieniem mieszkającego, akcja toczy się przed domami na ulicy). Dekoracje i Prolog, który streszcza sztukę, sam nie biorąc udziału w akcji, są elementami przejętymi przez komedię nową z komedii rzymskiej. Ponadto *Spór dwóch braci*, jak można tłumaczyć tytuł komedii, pisany jest komediowym metrum jambicznym i wprowadza znane komediowe postacie: staro, surowego ojca i dwóch synów o różnych usposobieniach. Istniejący konflikt jest również jednym z tradycyjnie komediowych — konflikt między ojcem a „złym” synem z jednej i między pilnym a leniwym

<sup>37</sup> Tekst komedii w rękopisie Ossolineum, sygn. 1137, k. 152v—164v.

<sup>38</sup> Zob. J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957, s. 119, przypis pochodzący od J. Lewańskiego.



bratem z drugiej strony. Na scenie jezuickiej osią konfliktu musiała być oczywiście nauka szkolna i stosunek do niej obu braci. Prywatny pedagog Aladzon, czwarta czynna postać w sztuce, skupia w sobie cechy Plautowskich komediowych samochwałów: żołnierza i kucharza. Aladzon przechwala się wobec ojca swą wiedzą i doświadczeniem wychowawczym, ale jest zupełnie bezradny wobec leniwego i krnąbrnego ucznia.

Zasygnalizowany na trzech przykładach problem pozostaje otwarty dla znacznie szerszych i pogłębionych studiów obejmujących inne komedie XVI-wieczne oraz zespół komedii sowizrzalskich. Brak takich studiów daje się odczuć zwłaszcza teraz, gdy monografii powiązań z ówczesną tradycją literacką doczekała się jedyna polska tragedia renesansowa <sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Zob. J. Kułtuniakowa, „*Odprawa posłów greckich*” Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. Poznań 1963. Maszynopis powielany.