

ANDRZEJ BUDZISZ

Lublin

MOTYW SYNA MARTNOTRAWNEGO  
W ŁACIŃSKIM DRAMACIE RELIGIJNYM RENESANSU  
NA PRZYKŁADZIE DRAMATU NIDERLANDZKIEGO

W poezji łacińskiej epoki renesansu spotykamy wcale pokaźną liczbę utworów o tematyce religijnej. Poeci renesansowi bardzo często brali na warsztat tematy i motywy biblijne i opracowywali je na nowo w formie już nieco zmienionej. Obok biblijnych dramatów licznie występują w tym czasie biblijne eposy oraz biblijna liryka (np. parafrazy psalmów czy Pieśni nad Pieśniami w metrach klasycznych). Mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem naśladowania starożytnych (*imitatio antiquorum*), naczelnej zasady twórczej renesansu: wzorcami stają się jednocześnie Biblia i poezja klasyczna. Zafascynowani antykiem poeci nie odrzucili tradycji chrześcijańskiej – byli przecież chrześcijanami. Obie tradycje literackie, chrześcijańską i klasyczną, łączy umiłowanie, a w pewnym sensie nawet kult słowa.

Biblia rozpoczyna się obrazem stworzenia świata, dokonanego przez Boga aktem mowy, słowem: „Niech się tak stanie”. Cały opis stworzenia świata aż do momentu stworzenia człowieka przedstawiony jest przy użyciu terminów mowy, dopiero stworzenia człowieka dokonał Bóg poprzez „działanie”. Ten pierwszy rozdział Genezis ma wielkie znaczenie dla ukazania mocy słowa Bożego. W Starym Testamencie Bóg mówi do narodu wybranego i wymaga posłuszeństwa, bardzo częsta jest formuła „Słuchaj, Izraelu”. Gdy Żydzi nie słuchali Boga, spadało na nich nieszczęście, począwszy od pierwszych rodziców. Nowy Testament to przede wszystkim głoszenie Królestwa Bożego przez Chrystusa. Kluczem zaś do zrozumienia roli słowa w Nowym Testamencie jest początek Ewangelii św. Jana: „Na początku było Słowo”. Słowo to ma taką samą moc, jak słowo Boga w Starym Testamencie. Jezus słowem uzdrawia, wskrzesza umarłych, wyrzuca złe duchy, a przede wszystkim głosi Królestwo Boże. Głosić dobrą nowinę (εὐαγγέλιον) Chrystus nakazuje również swoim uczniom. Ewangelia to nie przekonywanie, Ewangelia ma być po prostu głoszona, bo słowa Ewangelii mają moc jako

słowa Boga, jako słowa Ducha Świętego (Mk 13, 10-13). W innym miejscu słowo porównane zostało do ziarna (przypowieść o siewcy – Mk 4), które musi mieć odpowiednie warunki do rozwoju (działania). Można więc powiedzieć, że słowo Boże w Biblii jest czymś więcej niż mową – to jest sam Bóg w działaniu, stwarzający, objawiający, odkupujący, zbawiający. Tym słowem jest Jezus („i Bogiem było Słowo”).

Takie pojęcia słowa Bożego znali humaniści, którzy wraz z tradycją retoryczną przejęli podziw dla słowa ludzkiego w jego formie. Tradycja ta bowiem podkreślała i do pewnego stopnia kreowała siłę słowa ludzkiego. Retoryka mówi o sile słowa pochodzącej z jego formy. Przepisy i zalecenia teorii retorycznej nadają słowu ową siłę – siłę przekonywania. Nie jest to – w przeciwieństwie do słowa Bożego – siła sama w sobie, lecz siła nabyta przez sztukę<sup>1</sup>.

Dysponując tymi dwoma pojęciami słowa – jednym opartym na sile transcendentnej i drugim, którego istotą jest forma – poeci renesansowi zauważyli, że forma literacka (tzn. słowna) Biblii nie odpowiada kryteriom piękna retorycznego. Był to jeden z powodów, aby słowu Bożemu w jakiś sposób „pomóc”, nadając mu formę według kanonów obowiązujących w teorii retorycznej, która uznawała naśladowanie (*imitatio*) za jeden z trzech warunków osiągnięcia doskonałości wypowiedzi literackiej, obok sztuki (*ars*) i biegłości (*exercitatio*). Sama zaś wypowiedź rozpatrywana była na trzech podstawowych płaszczyznach, a mianowicie: *inventio* (wynalezienie tematu), *dispositio* (układ utworu literackiego) oraz *elocutio* (dostosowanie właściwych wyrazów i zdań do tematu wypowiedzi). Ale czy tylko to było przyczyną rozkwitu w tym czasie poezji „biblijnej”?

Wydaje się, że drugim czynnikiem, wpływającym na powstanie wielu parafraz poetyckich, były spory religijne, wywołane Reformacją. Nadając nową formę znanym tematom biblijnym, można było swobodnie dobierać proporcje, umiejętnie rozmieszczać akcenty emocjonalne i w ten sposób dowodzić takiej czy innej tezy religijnej. Akcent zaczyna padać na d o w o d z e n i e, nie tylko na głoszenie prawd czy tez religijnych. I tutaj przydaje się cały aparat retoryki, której jednym z celów było przekonywanie słuchacza.

Bardzo popularny w dramacie renesansowym był motyw syna marnotrawnego. Wykorzystywali go przede wszystkim poeci z obozu Reformacji do poparcia tezy, że do zbawienia nie są potrzebne dobre uczynki – wystarcza sama wiara. Ale również, co ciekawe, do tego samego tematu sięgali poeci katoliccy w celu udowodnienia tezy przeciwnej. Widać to bardzo wyraźnie w twórczości poetów niderlandzkich. Niderlandy podzieliły się w tym czasie na dwie części: protestancką Holandię i katolicką Belgię. Spory religijne były więc na tym terenie bardzo żywe,

---

<sup>1</sup> G. A. K e n n e d y. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chappel Hill 1980, szczególnie rozdz. 7: „Judeo-Christian Rhetoric”.

co znalazło swe odbicie w literaturze. Wydaje się więc, że porównanie dwóch sztuk autorów znajdujących się w przeciwnych obozach może okazać się interesujące. Autorami tymi są Georgius Macropedius i Gulielmus Gnapheus.

Georgius Macropedius (właściwe jego nazwisko to Joris van Lanckveldt), katolik, żył w latach 1487-1558. Był członkiem Kongregacji Braci Wspólnego Życia, do której należał także Erazm z Rotterdamu. Długi czas pracował jako wychowawca młodzieży w szkołach prowadzonych przez zgromadzenie. Wśród jego bogatej twórczości znajdują się cztery dramaty biblijne: *Asotus*, *Lazarus Mendicus*, *Josephus* i *Jesus Scholasticus*. *Asotus* jest najprawdopodobniej pierwszym dramatem Macropediusa (napisany przed r. 1517; I wyd. 1537)<sup>2</sup>.

Treść sztuki to przypowieść o synu marnotrawnym (Łk 15, 11-32). U św. Łukasza cała historia rozrzuconego syna zajmuje 22 wiersze, pod piórem zaś Macropediusa rozrosła się do pięcioaktowej sztuki, liczącej 1850 wierszy. Pełny tytuł dramatu brzmi: *Asotus, evangelica de filio prodigo parabola*. Przypowieść u św. Łukasza ma taki schemat:

1. Ojciec ma dwóch synów (w. 11).
2. Młodszy prosi o swoją część majątku i otrzymuje ją (w. 12).
3. Opuszcza kraj i traci wszystko (w. 13).
4. Popada w biedę (w. 14).
5. Zostaje świniopasem (w. 15).
6. Okazuje skruchę (w. 16-19).
7. Wraca do ojca i uzyskuje przebaczenie (w. 20-24).
8. Starszy brat jest niezadowolony z tego powodu i ojciec karci go (w. 25-32).

Cała ta historia zostaje przeniesiona na scenę, ale nie w sposób mechaniczny. Otrzymuje formę komedii, zaczerpniętą z literatury rzymskiej. Już sam rzut oka na *dramatis personae* pozwala zauważyć, że wydają się one żywcem wzięte ze sztuk Plauta czy Terencjusza. Mamy tu dwóch synów i ojca, jak w przypowieści ewangelicznej, ale taki sam zestaw postaci występuje w wielu komediach rzymskich. Reszta jest już zupełnie komediowa: niewolnicy, nierządnicę, pasożyt. Tylko dwie postaci złych duchów („diaboli duo”), Belial i Astaroth, nie mają rodowodu komediowego.

Prolog przeciwstawia temat tej sztuki zwykłym tematom komediowym. Usprawiedliwia się też autor, że poważnej treści nadał komediową formę, podkreślając jednak, że treść ważniejsza jest od formy. W prologu wyjaśnia się od razu, kogo symbolizuje ojciec:

---

<sup>2</sup> Zob. *Georgius Macropedius' „Asotus”*. Een neoleitjns drama over de verloren zoon door Joris van Lanckveldt. Uitg. H. P. M. Puttiger. Nieuwkoop 1988 s. 25 n. Wszystkie cytaty łacińskie sztuki Macropediusa według tego wydania.

Foras euntem quem videbitis senem.  
 Typum geret coelestis omnium patris  
 Qui nos amat, fovet, erudit, complectitur.  
 Cui aes omne confit iuvenis ob lasciviam:  
 Amator est mundi. Deum qui deserit.

(w. 21-25)

Widz nie może mieć żadnych wątpliwości, że ojciec syna marnotrawnego jest typem Boga, ojca nas wszystkich.

Chociaż wcześniej w prologu komedie innych autorów zostały skrytykowane, Macropedius wyraźnie przywołuje swój wzór, Plauta, jak wcześniej robili to w prologu właśnie Plaut i Terencjusz, przywołując swe greckie pierwowzory. W prologu następuje też ekspozycja treści sztuki. Sama komedia rozpoczyna się zgoła nieoczekiwanie. Ojciec Eumeniusz wyjeżdża ze starszym synem i zostawia dom oraz młodszego syna pod opieką niewolnika Comasty. Comasta okazuje się złym sługą, pod którego wpływem młodszy syn wyprawia w domu „niezłą” ucztę, zamieniając dom prywatny na publiczny. Próbują się temu przeciwstawić inni słudzy, ale bezskutecznie. Powiadają więc o wszystkim ojca, który wraca i zaprowadza porządek. Niewierny sługa, Comasta, idzie na szubienicę, inny do więzienia, pasożyt zostaje wychłostany. To wszystko jest treścią pierwszych trzech aktów sztuki. Mówią one o wyczynach młodszego syna, otoczonego złym towarzystwem, podczas nieobecności ojca oraz o karach, jakie spadły na wszystkich po powrocie pana. Dlaczego tyle miejsca poświęca autor wydarzeniom nie pochodzącym z tekstu przypowieści o synu marnotrawnym? Odpowiada na to pytanie pieśń chóru, kończąca tę część komedii, pieśń o dobrych i złych sługach. Otóż pierwsze trzy akty to parafraza innej przypowieści – o dobrych i złych sługach (Mt 24, 45-51; Łk 12, 42-48 i w mniejszym stopniu Mk 13, 34-37), którzy zostali odpowiednio wynagrodzeni lub ukarani, stosownie do swego postępowania. Widać tu pewnego rodzaju polemikę z poglądami protestanckimi: ta część sztuki ma przekonać widza, że postępowanie człowieka (jego uczynki) decydują o zbawieniu. Zdarzenia przedstawione w trzech pierwszych aktach są argumentacją za poglądami katolickimi, a przeczą tezom Lutera. Ostatnie dwie zwrotki wspomnianej już pieśni chóru są podsumowaniem tej argumentacji:

Quapropter is qui frugi erat  
 Redeunti hero laudandus est.  
 At improbus vel in crucem  
 Vel in phylacam agendus est.  
 In rebus itaque prosperis  
 Licentiam suspectam habe  
 Et in omnibus quae impune agis  
 Finem subinde respice.

(w. 1087-1094)

H. P. Puttger w komentarzu do współczesnego wydania tej sztuki pisze, że Macropedius, wychowawca młodzieży, wprowadził motyw dobrego i złego sługi, aby ukazać wielki wpływ złego towarzystwa na młodego człowieka<sup>3</sup>. Wydaje się jednak, że powodem tego była również chęć uchronienia uczniów przed wpływem „nowinek” religijnych.

Właściwa parafraza ewangelicznej opowieści o synu marnotrawnym rozpoczyna się dopiero od aktu czwartego. Z podanych wyżej elementów schematu przypowieści biblijnej pobyt syna poza domem, jego rozrzutne życie aż do momentu postanowienia powrotu zostają opowiedziane ojcu przez mieszkańca krainy, gdzie syn przebywał. Dopiero powrót syna, powitanie przez ojca oraz rozmowę ojca z drugim synem widzowie oglądają na scenie. Zakończenie sztuki jest zgodne z zakończeniem opowiadania biblijnego: ojciec wyprawia ucztę na cześć odzyskanego syna.

Rozwijając w sztuce *Asotus* oba motywy (dobrego i złego sługi oraz syna marnotrawnego), sięga Macropedius do Plauta jako do wzoru. Była to wielka pokusa, aby wykorzystać w duchu *imitatio antiquorum* komedię rzymską. Sama wprost narzucała się w tym wypadku *Mostellaria*, której treść jest zaskakująco podobna, zawiera jakby oba motywy biblijne: ucztę, wyprawioną podczas nieobecności ojca przez syna marnotrawiącego ojcowski majątek, w czym pomaga mu niegodziwy sługa. W obu sztukach ojciec przebacza synowi. Plautowski *Tranio*, zły sługa, jest pierwowzorem Comasty, złego sługi ze sztuki Macropediusa, obaj są równie przebiegli i bezczelni, przy czym Comasta jest przedstawiony jako człowiek z gruntu zły. U Plauta ojciec przebacza złemu słudze, u Macropediusa natomiast Comasta ponosi zasłużoną karę. Wzorem dla Macropediusa mogła być też inna komedia Plauta, mianowicie *Captivi* (*Jeńcy*). W *Jeńcach* ojciec odzyskuje utraconego syna, którego przed laty ukraść zły niewolnik. Niewolnik ten ponosi bardzo surową, lecz zasłużoną karę. Prolog komedii *Asotus* przypomina również prolog *Jeńców* – w obu autorzy podkreślają odmienną, poważną treść sztuk. Można nawet stwierdzić, że Macropedius naśladuje Plauta w jego technice naśladowania, czyli w kontaminacji. Wykorzystując różne motywy biblijne i wzorując się na komedii rzymskiej – podobnie jak Plaut, eksploatujący motywy i wzorce komedii greckiej – Macropedius napisał nową sztukę, którą włączył się w dyskusję nad istotnymi dla swej epoki problemami religijnymi.

Na ten sam temat napisał sztukę inny poeta holenderski, Gulielmus (Wilhelm) Gnapheus, gorliwy zwolennik Reformacji. Gnapheus urodził się w 1493 r. w Hadze, zmarł w 1568 r. w Norden, był działaczem reformacyjnym i autorem sztuk dla teatrów szkolnych. Studiował w Kolonii, przyjął święcenia kapłańskie i w latach 1520-1528 był rektorem szkoły w Hadze. Za krytykę Kościoła i szerzenie

---

<sup>3</sup> Zob. tamże s. 35-38.

nowinek religijnych ścigany przez inkwizycję ukrywał się od 1528 r., a w 1531 wraz z grupą Holendrów przybył do Elbląga, gdzie w okresie 1535-1541 był rektorem gimnazjum ewangelickiego. Za agitację na terenie Prus zmuszony do opuszczenia Elbląga przeniósł się do Królewca na dwór Albrechta, gdzie był rektorem gimnazjum i profesorem uniwersytetu. Podejrzany o zwinglianizm opuścił w 1547 r. Prusy i osiadł w Emden (Fryzja Wschodnia). W r. 1554 znów przybył do Królewca. Jego *Acolastus* został wydany w 1587 r. w Gdańsku i wystawiony na scenie w Elblągu. Gnapheus napisał też komedię *Morosophus*, w której ośmieszał teorię Kopernika.

W sztuce o synu marnotrawnym *Acolastus* Gnapheus traktuje temat w odmienny niż Macropedius sposób, podkreślając nieskończoną miłość i dobroć ojca oraz wagę żalu za grzechy. U Gnapheusa jako protestanta nie występują postacie dobrego i złego sługi, bo nie ma tu mowy o wpływie postępowania na zbawienie człowieka. Komedia rozpoczyna się prologiem, potem następuje *argumentum comoediae*, wreszcie pojawiają się osoby i rozpoczyna się akcja. Zestaw postaci jest podobny do występującego w sztuce Macropediusa, choć nie identyczny, postaci noszą też inne imiona. Ojciec, Pelargus, ma doradcę Ebulusa. Doradcę, o imieniu Philautus, ma również syn, Acolastus. Oprócz tych występują postaci tak typowe dla komedii, jak pasożyt, błazen, rajfur (stręczyciel), ładacznica Lais.

Zaraz na początku prologu pada słowo „novus”, które ma tutaj podwójne znaczenie. Najpiew zapowiada nową sztukę o nowej tematyce, jaką jest właśnie *Acolastus*, a tuż potem dotyczy również kwestii nowinek religijnych. Zastanawiający jest tu jednak sposób dystansowania się autora od nowych poglądów religijnych:

Vos nulla captet, obsecro, admiratio.  
 Quod hic videtis, optimi viri, novos  
 In apparatu scaenico titulos novam  
 Qui nos daturos esse fabulam arguant.  
 Haud me latet, quanto odio vocabulum  
 Novi laboret; verum enimvero hic novis  
 De dogmatis ne μὴ quidem; paradoxa nos  
 Nullo loco dignabimur. [...]⁴

(w. 1-8)

W dalszej części prologu przywołani zostają Plaut i Terencjusz, jest to jednak raczej nawiązanie do tematyki komedii rzymskiej niż do konkretnych sztuk któregoś komediopisarza.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty według wydania: G. G n a p h e u s. *Acolastus. Latijnse tekst met nederlandse vertaling*. Uitg. P. Minderaa. Zwolle 1956.

Akcja rozpoczyna się w momencie, gdy ojciec nie wie, co odpowiedzieć synowi na jego prośbę o przekazanie części majątku. Acolastus nie jest ukazany w sposób statyczny: wcześniej wydawał się radością dla ojca, był skromny i zdolny, nagle okazał się zupełnie innym człowiekiem – hipokrytą i egoistą. W komedii Macropediusa Asotus był od początku przeciwieństwem swego dobrego, porządnego brata. Te dwie koncepcje „linii życia” syna marnotrawnego u Gnapheusa i Macropediusa odpowiadają koncepcji człowieka u obu autorów. Macropedius ukazuje człowieka albo dobrego, albo złego, według Gnapheusa człowiek może być jednocześnie i dobry, i zły.

Narzekania Pelargusa na syna na początku I aktu obfitują w sentencje, styl jego wypowiedzi jest wzniosły i jednocześnie bardzo emocjonalny. Jest to zgodne z zaleceniami retoryki – sentencje nadają wypowiedzi „sensus acrior et vehementior”. W trakcie tego monologu pojawia się przyjaciel i doradca ojca, Eubulus, który dowiedziawszy się o zgryzocie ojca, radzi mu przystać na prośbę syna. Swoją radę podpira sentencją: „Invitum si retineas, exire incitas” (w. 191). Eubulus przewiduje bieg wypadków i ze spokojem wyjaśnia ojcu, że syn wróci do niego, wtedy dopiero poznając, czym jest ojcowska miłość. Zresztą ma jeszcze inny argument za przekazaniem młodzieńcowi części majątku: „Postulat istuc res ipsa ratio, iuraque publica. Faciendum est” (w. 204-205). Chociaż ojciec zamierzał zupełnie co innego i zaklinał się wcześniej, że nawet Eubulus go nie przekona (w. 97-100), teraz nagle zmienia zdanie i stwierdza po prostu: „Quando ita vis, faciam. Magis tibi credam, quam animo meo” (w. 209-210). Po odejściu przyjaciela ojciec wygłasza jeszcze pochwałę na jego cześć, porównując go z dwugłowym Janusem, który patrzy na dwie strony (w. 217-224). Pelargus stosuje się do rady przyjaciela, oddaje synowi należną część majątku i na pożegnanie razem z przestrogi wręcza mu Biblię:

Postremo habe hoc tibi monumentum ut regulam.  
 Ad quam mores, vitam et mentem instituas tuam.  
 Haec sedulo verses, haec mente tractites,  
 Haec pro Cynosuraquapiam limet oculus.  
 Haec sint tibi ceu lapis Lydius, ad quem probe  
 Tete explores, ut, qui sis, noscas intime.  
 Ab iis enim si quid vel vita vel animus  
 Deliret, peccatum id quidem esse memineris  
 (w. 316-323)

Pismo św. nazwane zostało „monumentum” oraz „regula”, jest więc najwyższą normą postępowania. Scena porzucenia księgi przez Acolastusa (w. 353 nn.) zapowiada katastrofę, do której prowadzi życie nie według Pisma, lecz – jak mówi sam Acolastus – według skłonności („meo pro ingenio vivere” – w. 534-535). Takie podkreślenie ważności Biblii, połączone z zachętą do jej pilnego czytania, może zdradzać autora jako zwolennika Reformacji. Przecież Kościół katolicki w

tym czasie raczej odradzał wiernym czytanie Pisma św. Dalej wypadki toczą się tak, jak w prawdziwej komedii: młodzieniec wpada w ręce pasożyta i jego przyjaciela, który kiedyś miał majątek. Ci oddają go pod opiekę rajfura i hetery Lais. Acolastus wydaje wspaniałą ucztę i przegrywa resztę pieniędzy w kości, tracąc nawet ubranie. Akcja zgodna jest dalej z opowiadaniem ewangelicznym: doprowadzony do nędzy młody człowiek zostaje świniopasem i zaczyna zastanawiać się nad swym losem. W tym czasie ojciec, pozbawiony wieści o synu, bardzo cierpi, wyobrażając sobie najgorsze nieszczęścia, jakie mogły przytrafić się jedynakowi. Przyjaciel Eubulus uspokaja go, wygłaszając pochwałę Opatrzności Bożej, a może raczej predystynacji:

In primis, quod, scio, tibi videbitur durum, cave  
 Nimum sis sollicitus, quando hinc nihilo meliorem feceris  
 Gnati statum, quin magis, eum fatis totum relinquito  
 Curandum, a quorum cura neutiquam exciderit. Nec audias  
 Epicureos, qui contendunt deos nihil mortalia  
 Curare. Melius Homerus, qui τύχην vagam cum nesciat,  
 Solis decreto numinis regenda credit omnia. [...]  
 Cum diis quis unquam vel pie pugnavit vel feliciter?  
 Sane, haud vacabis impietatis crimine, si ultra fas tuam  
 Extendas sollicitudinem, quando exitum futuri habet  
 Deus in sua unius manu. Quid hic tantum trepidas miser?  
 An diffidentia tua voles mendacii reum  
 Facere Deum, nostri qui curam se suscipere perhibet,  
 Qui capitis nostri etiam pilos omnes in numerato tenet?  
 (w. 709-715, 720-727)

Trzeba przyznać, że propaganda poglądów protestanckich prowadzona jest tu w sposób bardzo subtelny, przez co wydaje się, że autor rzeczywiście nie zajmuje się nowinkami religijnymi. Jak przystało humaniście, obok argumentów biblijnych znalazł się tu również Homer i mitologia grecka.

Sztuka Gnapheusa ma bardzo ciekawe zakończenie. Dialog Pelargusa z Eubulusem, podczas którego ojciec otrzymuje wreszcie wiadomości o synu, przerywany jest monologiem Acolastusa „na stronie”, choć tak naprawdę znajduje się on jeszcze daleko od domu. Ten bardzo oryginalny chwyt sceniczny pozwala jednocześnie śledzić odczucia ojca i syna i w pełniejszy sposób wpływać na emocje widza. Nowatorstwo Gnapheusa polega tu na świadomym odejściu od obowiązującej w dramacie jedności miejsca. Akcja nie tylko przenosi się w tej komedii kilkakrotnie z miejsca na miejsce (dom ojca, miasto, wieś w obcym kraju), widz może także widzieć i słyszeć jednocześnie na scenie osoby znajdujące się bardzo daleko od siebie. Komedialność kończy się ucztą, tak jak w przypowieści ewangelicznej.

Jak już wspomniano, w prologu sztuki autor nawiązuje do Plauta i Terencjusza. Po bliższych obserwacjach można stwierdzić, że jak głównym wzorem dla



Macropediusa była *Mostellaria* Plauta, tak Gnapheus w znacznym stopniu wzorował się na *Andrii* Terencjusza. Nawiązaniem do *Andrii* są imiona niektórych postaci. Acolastus mówi z dumą: „Acolastus [...] et esse et dici gaudeo” (w. 256), a wcześniej wyjaśnił, że został tak nazwany przez swojego przyjaciela i doradcę, Philautusa, „ut sim omnibus gratus” (w. 253). „Omnibus gratus” jest dokładnym ekwiwalentem greckiego „Pamphilus” (Πάμφιλος), a to jest przecież imię bohatera *Andrii* Terencjusza. Można zauważyć też inne podobieństwa zachodzące między tymi sztukami. Obaj młodzieńcy mają doradców (Acolastus ma Philautusa, Pamphilus sprytnego niewolnika Davusa), którzy pomagają im w oszukiwaniu ojców. W obu utworach rezultat jest taki sam: po początkowym sukcesie młody człowiek zauważa, że doradca doprowadził go do zguby. Wyrażają to bardzo podobnymi słowami.

[...] Nescio.  
nisi deos mihi fuisse iratos, qui auscultaverim<sup>5</sup>.

To wypowiedź Pamphilusa z IV aktu *Andrii*. Refleksja Acolastusa jest bardziej pozytywna, kiedy pojął, że przyczyną nieszczęścia jest Philautus, który nakłonił go do odrzucenia przestrogi ojca:

Deos mihi iratos scio, qui auscultaverim.  
(w. 1153)

W przeciwieństwie do Pamphilusa Acolastus głębiej zastanawia się nad swoim położeniem, uznając swoją winę:

[...] sed cui malum hoc  
Feram acceptum? Illis, qui me illexerunt nimis  
Dolose in fraudes, an mihi, qui auscultaverim.  
An irato meo genio, qui me his malis  
Concluserit?  
(w. 993-997)

I to jest zasadnicza różnica pomiędzy Acolastusem a Pamphilusem. O ile w *Andrii* młody człowiek „nawraca się” tylko chwilowo i po jakimś czasie ponownie przyjmuje Davusa, o tyle Acolastus ostatecznie odrzuca Philautusa jako doradcę. Ponadto głównym tematem komedii Gnapheusa nie jest intryga, lecz historia życia Acolastusa.

---

<sup>5</sup> Terentius. *Andria* w. 663-664 – cyt. według wydania: P. Terentii Afri *Comoediae*. Rec. A. Fleckeisen. Lipsiae 1910.

Komedia już od starożytności pojmowana była jako „humanae vitae speculum”<sup>6</sup>. Należy tu dodać, że *Acolastus* jest nie tylko komedią „społeczną”, jaką była grecka komedia nowa czy komedia rzymska, ale też przypowieścią, parabolą o upadku i odkupieniu człowieka, każdego człowieka (ἠκαστος – pod takim tytułem napisał sztukę również Macropedius). Mówi o tym sam autor w „Prologu”:

Notum omnibus  
Est argumentum, quod palam tractabitur,  
Sed comicis strictum metris. Ne nescias  
Evangelion nota parabola prodigi  
Vitam recenset filii, illum scilicet  
Nunc exprimemus ludicra actiuncula  
Cuius sub involucro habes mysterion.  
(w. 8-14)

Podobnie otwarcie stwierdza to w „Peroratio”:

Nolo putes, spectator optime, hic nihil  
Mysterii latere tectum ludicra  
Sub actione. Quippe, perditio salus  
Ut parta sit homini, reteximus velut  
Imagine oculis prodita, unde discere  
Facile potes, quae hominis rebellio in deum  
Et contumacia, quam meritam accesserat sibi  
Mortem. Sed ex adverso habes, dei patris  
Sit quanta pietas, qui libenter redditum  
Sibi filium recipit neque exprobrat sua  
Ipsi impius commissa, sed complexibus,  
Sed osculis in filium totus ruit [...]  
(w. 1267-1278)

Jest to alegoryczny element sztuki, przywołujący średniowieczne konotacje, jak „Everyman” czy flamandzki „Elkerlijck”. Alegoryczne są też imiona postaci w tej sztuce występujących, jak zauważył Atkinson<sup>7</sup>. Imię „Acolastus” jest zapożyczone z *Etyki Nikomachejskiej* i *Etyki Eudemejskiej* Arystotelesa, gdzie ἀκολαστα (rozrzutność) stoi w opozycji do σωφροσύνη (umiarkowanie). Rozrzutnik (ὁ ἀκόλαστος) interesuje się przede wszystkim przyjemnościami (piciem, jedzeniem, rozpustą). Philautus reprezentuje samolubstwo (φιλαυτία) Acolastusa--rozrzutnika. Wskazuje na to sam Gnapheus, gdy w scenie otwierającej sztukę wkłada w usta ojca kwestię:

<sup>6</sup> Zob. G. G n a p h e u s. *Acolastus. A Latin Play of the Sixteenth Century [...] with a Critical Introduction and English Translation*. Ed. W. E. D. Atkinson. London 1964 s. 51.

<sup>7</sup> Tamże s. 52 nn.

[...] Nocens

Profecto pestis τῆς φιλαυτίας malum.

(w. 173-174)

Jest więc Philautus personifikacją dominującej cechy syna marnotrawnego; dominującej – czyli kierującej nim.

Imiona ojca (Pelargus) i jego doradcy (Eubulus) też mają znaczenie alegoryczne i wydaje się, że można tu zauważyć paralełę w stosunku do poprzedniej pary. Po grecku ἀντιπελάργωσις to przywiązanie synowskie, „Pelargus” może więc symbolizować miłość ojcowską. Doradca ojca, Eubulus (εὐβουλος – rozsądny, mądry) symbolizuje zaś jego dominującą cechę – mądrość. A że nie ma wątpliwości, iż za postacią ojca kryje się Bóg, można tu mówić o dwóch atrybutach Boga, ukazanych poprzez dwie postaci: *misericaordia Dei* i *sapientia Dei*. Obie postaci są bardzo różne, mają przeciwstawne charaktery. Ojciec, pełen wątpliwości, boi się o syna i chce go zatrzymać. Eubulus nigdy nie wątpi, jest przekonany, że jego plan się powiedzie, nie znosi sprzeciwu, a kiedy Pelargus zwleka, rzuca krótko: „Faciendum est”. Gdy w zakończeniu sztuki czekającemu na wieść od syna ojcu wyrwa się skarga: „O me bis miserum, patrem tali filio”, Eubulus odzywa się szorstko: „Pelarge mi, quin mittis has querimonias” – i trudno tu doszukać się tonu konsolacyjnego, pocieszającego. Przewaga Eubulusa nad Pelargusem jest wyraźna. Mniej ważne są tutaj charaktery, a bardziej – symboliczne funkcje, czego dowodzi cytowana wcześniej „Peroratio”. Pewność siebie Eubulusa wynika z przekonania, że wszystko dzieje się z konieczności, gdyż Bóg troszczy się o człowieka, przewidział wszystko i jest w swych postanowieniach niezmienny. Jeśli zaś Pelargus uważa inaczej, świadczy to o jego bezbożności, bo zarzuca Bogu kłamstwo:

Nec audias

Epicureos, qui contendunt deos nihil mortalia

Curare.

(w. 12-174)

I dalej:

Cum diis quis umquam vel pie pugnavit, vel feliciter?  
Sane, haud vacabis impietatis crimine, si ultra fas tuam  
Extendas sollicitudinem, quando exitum futuri habent  
Deus in sua unius manu. Quid hic tantum trepidas miser?  
An diffidentia tua voles mendacii reum  
Facere deum, nostri qui curam se suscipere perhibet,  
Qui capitis nostri etiam pilos omnes in numerato tenet?  
Ecquem te ipsum facis, ut ex adverso deo responsites?  
An invides ipsi μοναρχίαν rerum mortalium?  
Deos quaeso, ut tibi dent mentem.

(w. 720-729)

Ten wywód Eubulusa jest w pełni zgodny z tezą Lutra, że człowiek nic nie może zmienić w planach Bożych i wszystko, co zostało przez Boga przewidziane, musi się spełnić na mocy predystynacji. W rozprawie *De servo arbitrio* Luter pisał: „Alioqui eum non veracem nec fidelem aestimatis, quae est incredulitas et summa impietas et negatio Dei altissimi”<sup>8</sup>. Jeśli Pelargus wątpi, że Bóg przestał troszczyć się o Acolastusa – oskarża Boga nie tyle o brak miłości, ile o kłamstwo, i zaprzecza jego wszechmocy.

Ważną rolę pełni w tej sztuce Biblia, wręczona Acolastusowi przez ojca podczas pożegnania. Młodzieniec najpierw odrzuca ją jako regułę (*regula*), normę postępowania, gdyż Philautus doradza mu: „Ego tibi mox alia instillaro praecepta” (w. 357). Kiedy w V akcie Acolastus poznaje swój grzech, wyznaje, że Księgę odrzucił na skutek miłości własnej (pod wpływem Philautusa):

Ut iussa patris cum sacro volumine  
Legis contemnerem, id ne auctor fueras mihi?  
(w. 1151-1152)

Funkcję prawa ukazał mu wcześniej ojciec, wręczając Księgę:

Haec sint tibi ceu lapis Lydius, ad quem probe  
Tete explores, ut, qui sis, noscas intime.  
Ab iis enim si quid vel vita vel animus  
Deliret, peccatum id quidem esse memineris.  
(w. 320-323)

Tak samo funkcję prawa widział i opisał Luter:

Is enim est fructus, id opus, id officium legis, quod ignaris et caecis lux est, sed talis lux, quae ostendat morbum, peccatum, malum, mortem, infernum, iram Dei. Sed non iuvat, non liberat ab istis, ostendisse contenta est. Tum cognito morbo peccati tristatur, affligitur, imo desperat. Lex non iuvat, multo minus ipse se iuvare potest. Alia vero luce opus est, quae ostendat remedium<sup>9</sup>.

Acolastus, mając świadomość ogromnego grzechu, zwątpił w przebaczenie:

Pereo! Quidvis possem illic facere et perpeti.  
Ut ex calamitate hac tanta me extraham.  
Nel unus panis ibi hanc levaverit famem.  
Age, age, quid si patrios postliminio petam  
Lares? Non ausim propterea, quod exsulem  
Me illinc feci. Quid, si tentem, tum? Nihil  
Egero. Qua fronte enim, quo ore, quibus vestibibus  
Redeam ad patrem nudus, sceleratus, impudens?  
(w. 1163-1170)

<sup>8</sup> M. L u t h e r. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Vol. 18. Weimar 1908 s. 619.

<sup>9</sup> Tamże s. 766.

Potrzebuje on, według Lutra, „innego światła”. Dopiero *deus ex machina* wyzwala prośbę o przebaczenie:

Nullus sum, si non quispiam  
Deus mihi ceu ἄπὸ μηχανῆς appareat;  
Nam male sibi consciae menti more ingruit.  
(w. 1193-1195)

Sed illud ecce subito adspiratur mihi,  
Bonum esse patrem, facilem, placabilem, pium.  
Ut attollam caput, illinc spem mihi veniae  
Adfulgere. Hem, quid si insistam ad patrem meum  
Precatiunculam meditari supplicem?  
Pater, peccavi in caelum et coram te; tuus  
Posthac indignus sum qui dicar filius.  
(w. 1200-1206)

Nawrócenie syna marnotrawnego nie jest jego własnym dziełem, on sam nie zdobyłby się na to. Dopiero Bóg pokazał mu drogę postępowania („ostendit remedium” – jak mówi Luter).

Porównując dramaty Macropediusa i Gnapheusa, można zauważyć zarówno podobieństwa, jak i różnice. Ten sam jest temat obu utworów – historia marnotrawnego syna. Obaj poeci wzorują się więc na tym samym temacie biblijnym. Obaj też sięgają do komedii rzymskiej jako do kolejnego wzoru. Tu jednak widać już różnice. Macropedius oparł się w znacznej mierze na komedii Plauta *Mostellaria*, w mniejszym stopniu na innej komedii tegoż autora, *Captivi*. Gnapheus wykorzystał jako wzór sztukę Terencjusza *Andria*. Nie jest też tak bliski rzymskiemu wzorcowi, jak Macropedius. Ten z kolei obok motywu syna marnotrawnego wykorzystuje w swej sztuce motyw dobrego i złego sługi. Te różnice w potraktowaniu tematu, widoczne u obu autorów, wynikają z odmiennego podejścia do problematyki. Katolik Macropedius, sięgając do przypowieści o dobrym i złym słudze, chce wzmocnić argumentację tezy, że o zbawieniu człowieka – jako istoty wolnej – decyduje jego postępowanie. Gnapheus reprezentuje natomiast stanowisko, zgodne z nauką Lutra, iż wszystko zostało na mocy predystynacji ustalone, życiem rządzi konieczność, postępowanie człowieka nie ma więc żadnego wpływu na jego zbawienie. Choć we wstępie sztuki zastrzega się, że nie traktuje ona o nowinkach religijnych, można zauważyć wyraźne aluzje do nauki Lutra. Obie sztuki są ciekawym przykładem na wykorzystywanie literatury do propagandy i polemiki religijnej, co było w XVI w. zjawiskiem bardzo częstym.

THE MOTIF OF THE PRODIGAL SON  
IN THE LATIN RELIGIOUS DRAMA OF THE RENAISSANCE  
ON THE BASIS OF THE NETHERLANDIC DRAMA

S u m m a r y

The author discusses two dramatic works of Netherlandic authors: *Asotus* by Georgius Macropedius and *Acolastus* by Gulielmus Gnapheus. Both works belong to a large group of the paraphrases of biblical themes which were very numerous in the period of the Renaissance. In these works we deal with a particular kind of imitating the ancients (*imitatio antiquorum*) which was the capital creative principle of the Renaissance: the patterns are at the same time the Bible and classical poetry. The latter comes from the fact that both literary traditions, Christian and classical, are characterized by a love and, in a sense, cult of the word. The word in the Bible is based on a transcendent power as the word acting (creating, revealing, redeeming, redeeming) God. The classical tradition would emphasize the power of the human word which power comes from its form. It is not a power in itself (in opposition to the power of the divine word), but a power purchased by art. Having these two concepts of the word at their disposal the poets of the Renaissance made notice that the literary form of the Bible did not meet the criteria of the rhetoric beauty. This was one of the reasons why they sought somehow to „help” God’s word, giving it a beautiful form according to the rhetoric canons. It seems that the second factor which influenced the establishment of many paraphrases was the religious debates induced by the Reformation. Putting a new form on the well-known biblical themes one could freely choose proportions, skillfully distribute emotional stress, and thus prove this or that religious thesis. Comparing Macropedius’ (a Catholic) and Gnapheus’ (a Protestant) dramas one can notice both similarities and differences. The theme in both works is the same, i.e. the story of the prodigal son. They both patterned them on the same biblical problem parable, and both reach to the Roman comedy as their subsequent pattern. Here one can, however, notice difference. Macropedius based himself to a large extent on Plautus’ comedy *Mostellaria*. Gnapheus made use of Terence’s play *Andria* as his pattern. He is also not so close to the Roman pattern as Macropedius. The latter, in turn, aside to the motif of the prodigal son makes use in his work of the motif of the good and bad servant. The social differences in treating the themes as seen in both authors result from their different religious beliefs. The Catholic Macropedius while making use of the parable about the good and bad servant seeks to enhance the argument in favour of the thesis that it is man’s behaviour as a free human being that decides about his salvation. Gnapheus, however, in line with the teaching of Luther takes a different standpoint, namely, that life is governed by necessity, and man’s behaviour has no bearing on his salvation. In the foreword to his play the author makes a stipulation that it does not tell about religious rumours. One can notice here apparent allusions to the teaching of Luther. Both plays are an interesting example for the use of literature in religious propaganda and debate, which was very common phenomenon in the 16th century.

*Translated by Jan Kłós*