

IZABELA BOGUMIŁ

Katedra Filologii Klasycznej Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk
Polska – Poland

AENEIS JANA LUCIENBERGIUSA WIZJA TYPOGRAFICZNA I TEATRALNA

ABSTRACT: Bogumił Izabela, *Aeneis* Jana Lucienbergiusa. Wizja typograficzna i teatralna („*Aeneis*” by Johann Lucienberger(gius): *Theatrical and Typographic Vision*).

This paper deals with the dramatization of Virgil's *Aeneid* created in Frankfurt am Mainz in the second half of the 16th century by Ioannes Lucienbergius. It discusses the text as a scenic adaptation of Roman epic and as typographic work.

Keywords: tragicomedy, Neo-Latin poetry, epic motifs, typographic solutions.

Wydana w 1576 r. we Frankfurcie nad Menem *Aeneis* (*Eneida*) Jana Lucienbergiusa (Iohannesa Lucienbergera) stanowi bez wątpienia ciekawostkę zarówno edytorską, jak i literacką. Autor tekstu, z wykształcenia prawnik¹, dostrzegając teatralne walory i wielką wartość dydaktyczną Wergiliuszowego dzieła, podjął próbę udratyzowania całej rzymskiej epopei². Lucienbergius pragnął, co zaznaczono już na karcie tytułowej, przy pomocy żywych gestów

¹Na temat Lucienbergiusa niewiele wiadomo. Urodził się we Frankfurcie, kształcił w Heidelbergu i znany był przede wszystkim jako autor następujących dzieł: *Methodica instructio componendi omnis generis versus, carmina, et odas* [...] oraz *Thesaurus poeticus in quinque classes divisus* [...]. Podają za: Jöcher 1813: 32–33. Por. Kallendorf 1997: 530.

²*Aeneis* Jana Lucienbergiusa jest właściwie mało znana badaczom literatury. Na naszym rodzimym gruncie odnotował jej istnienie już w XVII wieku Maciej Kazimierz Sarbiewski w dziele *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*. W rozdziale drugim księgi VI chwali on utwór Lucienbergiusa jako zręczną adaptację rzymskiej epopei: „Quare laudo vehementer operam Ioannis Lucienbergii, qui *Aeneidem* in decem tragicomicos actus ita apte distribuit, ut ex suis verbis vix aliqua addat” (Sarbiewski:175–176). Za centon Wergiliański uznał *Aeneis* Octave Delepierre (1868:175–185), który właściwie krótko streszcza tekst Lucienbergiusa. Sztukę wymienia Leicester Bradner (1957: 64) w wykazie nowołacińskich dramatów powstałych w latach 1340–1640, określa ją jednak jako „nudną i chłodną” (s. 47: „quite dull and frigid”). Nieduży artykuł poświęcił natomiast dziełku Lucienbergiusa Kallendorf 1997: 529–536.

ukazać oczom widzów trudy i różnego rodzaju przeciwności losu, jakich musiał doświadczyć Eneasza na lądzie i morzu, zanim dotarł do celu tułaczki: „Qua varii Aeneae Troiani principis, terra mariq[ue] exantlati labores, navigationes, errores atq[ue] horrida bella, donec relicta patria, per mille tandem discrimina in promissum venit Latium, vivis gestibus in proscenium deducuntur et quasi ob oculos ponuntur”³. Warto podkreślić, iż Lucienbergius nie przypisuje sobie autorstwa dzieła, dalej pozostaje ono *Eneidą* Wergiliusza przez niemieckiego prawnika przekształconą tylko w formę tragicomedii przy zachowaniu heroicznego wiersza – heksametru: *Inclita Aeneis P[ubli] Virgilii Maronis poetarum optimi in regiam tragicocomoediam servatis ubique heroicis versibus non minori industria, quàm labore concinnè redacta.[...] iamq[ue]primùm in lucem edita a Ioanne Lucienbergio iuris candidato*⁴. W tym zamyśle uwidacznia się nie tyle skromność autora, co – wręcz przeciwnie – chęć umieszczenia własnego nazwiska obok nazwiska Wergiliusza – „najlepszego z poetów”. Taką tendencję widać także w prologu, w którym Lucienbergius zwracając się do cesarza Maksymiliana II stwierdza, że jak Wergiliusz i inni znakomici twórcy wynosili aż pod niebo Oktawiana Augusta, tak i on wysławia teraz swego władcę i prosi go o życzliwe przyjęcie dzieła.

W liście dedykacyjnym do książąt i arcyksiążąt niemieckich – formalnych adresatów – autor zwraca uwagę, iż Wergiliuszową epopeję winni studiować przede wszystkim ludzie młodzi, królewscy i książęcy potomkowie⁵, gdyż to młodość właśnie stanowi najbardziej odpowiedni wiek do zdobywania wiedzy z różnych dziedzin. Przedstawione w rzymskim poemacie losy Eneasza są dla Lucienbergiusa przykładem zmienności Fortuny – jej igraszki wydawały się twórcom szesnastowiecznym szczególnie zajmujące, a osoba Trojanina odznaczającego się wieloma cnotami to swoiste *speculum principis*

³Cytuję wg edycji: *Inclita Aeneis P[ubli] Virgilii Maronis [...] edita a Ioanne Lucienbergio, Francofordiae Moeni, anno 1576*, stosując klasyczną ortografię i interpunkcję. „W niej [scil. w tej nowej *Eneidzie*] inscenizowane są przy pomocy żywych gestów i jakby stawiane przed oczami trudy, jakie wycierpiał Eneasza, wódz trojański, żegluga, błędzenia i straszne wojny, dopóki po opuszczeniu ojczyzny poprzez tysiąc niebezpieczeństw nie dotarł do obiecanego Lacjum” (tłumaczenie własne – tak też wszędzie, gdzie nie zaznaczono inaczej).

⁴„Przesławna *Eneida* Publiusza Wergiliusza Marona, najlepszego z poetów, w królewską tragicomedię przy zachowaniu wierszy heroicznych z nie mniejszą starannością niż trudem zręcznie przekształcona i wydana przez Jana Lucienbergiusa prawnika”.

⁵Wymienia tu Lucienbergius Ernesta, Macieja i Maksymiliana – synów cesarza Maksymiliana II, Krystiana księcia Saksonii, Wilhelma księcia Brunszwiku – Lüneburga, Ernesta landgrafa z Hesji, Maurycego hrabiego Nassau i księcia Oranii, syna sławnego w Niderlandach Wilhelma Orańskiego, Jerzego syna Ludwika, elektora Palatynatu Reńskiego, Wilhelma, Jana, Jerzego i Filipa – synów hrabiego Jana z Nassau. Warto zauważyć, że w grupie adresatów znaleźli się zarówno młodzi w pełnym tego słowa znaczeniu, jak choćby synowie cesarza Maksymiliana II arcyksiążęta Ernest, Maciej i Maksymilian, którzy w roku wydania *Aeneis* mieli odpowiednio 23, 19 i 18 lat, oraz jeszcze dzieci, jak Maurycy Orański (1567–1625), liczący wówczas zaledwie 9 lat.

– zwierciadło dla władcy, w którym odbijają się cechy idealnego księcia czy króla⁶. Autor dostrzega pewien uniwersalizm *Eneidy*, jest głęboko przekonany, że „w ludzkim życiu nie może się zdarzyć żadna rzecz czy to smutna, czy radosna, której by mądry Wergiliusz w tym boskim poemacie nie uwzględnił” („Nihil in humanis contingit casibus, seu lugubre illud sit, sive laetum, quod sapiens Virgilius divino hoc poemate non complexus sit”.; *epist. dedic.* k. 3 r.). Niemalą część listu dedykacyjnego wypełnia właśnie wyliczenie owego bogactwa zagadnień, tematów i zdarzeń, w jakie obfituje *Eneida*. Ukazuje ona zgony rodziców i członków rodziny, sposoby pochówku i możliwości pociechy po śmierci bliskich, niebezpieczeństwa, niedostatek wszystkich rzeczy, burze na morzu, rozbicia okrętów, trudy, ale i radości, igrzyska, żarty, polowania, przyjemności: „nimirum parentum, uxorum, proximorum[ue] mortem et interitum et sepeliendi eos modum medicinam[ue] eius mali, consolationem. Deindè pericula ingentia terra cum summa omnium rerum penuria: mari tempestates, naufragia, errores[ue] infandos, econtra post tot exantlatos labores, optatam animi corporis[ue] hilaritatem, ludos, iocos, amores, venationes alia[ue] iucunditatis exercitia”⁷.

Dostarcza wiedzy z zakresu sztuki prowadzenia wojen, potrzebnej przecież młodym książętom, którzy w *Eneidzie* właśnie znaleźć mogą przykłady gromadzenia wojsk, budowania obozu, ustawiania szyku, przygotowania zasadzek, oblegania miast, ich pożarów i zniszczeń, obrazy bitew, grabieży na wrogu, zwycięstw i triumfów: „nempè ducum conscriptionem, exercitus collectionem, castrametationes, exhortationes, aciei instructiones, excubias, urbium obsidiones gravissimas, incendia earundem at[ue] destructionem et in exilium missionem, è contra gaudia liberationis, alterius regni patriae[ue] spem et promissionem divinarum [...]”⁸. Tę różnorodność treści wzbogacają jeszcze rozmowy bogów i spory między nimi, sny, wyrocznie, zgromadzenia najznakomitszych osób w państwie, poselstwa, prośby o rozejm, patetyczne przemowy kochanków i ich desperacja, uczty itd. Lucienbergius – nie bez współdziałania frankfurckiego wydawcy Pawła Reffelera – stara się lekturę Wergiliuszowego dzieła swym młodym adresatom ułatwić i uatrakcyjnić. Stąd oddaje w ich ręce druczek edytorsko bardzo efektywny z bogato zdobionymi kartami, zaopatrzonej w trzydzieści ilustracji drzewory-

⁶ Por. Kaminski 1995: 134–135.

⁷ „mianowicie śmierć i stratę rodziców, żon i najbliższych i sposób pogrzebania ich i środek leczniczy w takim nieszczęściu, pocieszenie. Następnie straszliwe niebezpieczeństwa na lądzie z największym niedostatkiem wszystkich rzeczy; burze na morzu, rozbicia się okrętów i niewysłowione tułaczki, i – przeciwnie – po tylu wycierpianych trudach upragnioną wesołość dla duszy i ciała, igrzyska, żarty, miłości, polowania i inne przyjemne zajęcia”.

⁸ „mianowicie opis wodzów, gromadzenie wojska, zakładanie obozów, zachęty do walki, ustawienia szyku, zasadzki, najcięższe oblężenia, pożary i niszczenie miast, zsyłki na wygnanie i przeciwnie radość uwolnienia, nadzieję na drugie królestwo i [nową] ojczyznę i boską obietnicę [tego]”.

towych⁹, które włączone po jednej na początku każdego z dziesięciu aktów oraz w środku – jako ilustracje dodatkowe – towarzyszą tekstowi i czynią jego odbiór bardziej przystępnym. Akt I skonstruowany z tworzywa księgi II i III posiada np. dwa drzeworyty, pierwszy z nich przedstawia zdobycie Troi, a więc odpowiada tematycznie drugiej księdze eposu, drugi zaś obrazuje morską żeglugę i przygody Eneasza, co stanowi tematykę trzeciej Wergiliuszowej księgi. Najwięcej ilustracji – bo aż trzy – mieści w sobie ostatni akt sztuki.

Ogólną cechą wszystkich drzeworytów, jakie zawiera druczek, jest pewna wieloplanowość i tendencja do ukazywania licznych miejsc akcji. Stąd drzeworyt otwierający akt I prezentuje i okręty greckie, i mury Troi, i świątynię Pallady z posągiem w głębi, i drewnianego konia wprowadzanego do miasta, i śmierć Laokoonu. Na początku II aktu zilustrowano natomiast spotkanie Eneasza z Dydoną, która to scena znajduje się na pierwszym planie, ale już w dalszej perspektywie widać morze i sprawców burzy – Junonę i Eola siedzących na chmurach, oraz Neptuna z trójzębem, jako tego, który położył kres morskiemu żywiołowi. Właściwe odczytanie przedstawianych scenek oraz identyfikację postaci ułatwiają, a czasem wręcz umożliwiają podpisy w odpowiednich miejscach drzeworytu. I tak np. na otwierającej akt V ilustracji dzięki uwzględnionym tu imionom w mężczyźnie usiłującym dotknąć potraw na stole rozpoznajemy mitycznego Tantalusa i analogicznie odróżniamy Tityosa, któremu sęp wyjada wątrobę, Radamantysa – jako sędziego na tronie, Tisifone z węzami zamiast włosów, Sybillę i Eneasza w łodzi Charona.

W ciekawy typograficznie sposób rozwiązuje też Lucienbergius problem mnogości materii – w ramach swej scenicznej adaptacji umieszcza przecież fabułę niemal całej *Eneidy*. Zamiast typowego spisu osób wprowadza katalog miejsc i osób (*Catalogus habitationum et personarum*), grupując poszczególnych bohaterów według zajmowanej przez nich siedziby czy według nacji, jak w przypadku Greków, pojawiających się w drugiej i trzeciej księdze eposu. W swym wykazie odróżnia więc Lucienbergius mieszkańców Olimpu (*habitationis caelestium*), Pól Elizejskich (*hab. beatorum in campo Elysio*) i piekiel (*hab. inferorum*) od świata śmiertelników, reprezentowanego kolejno przez: Priamusa i jego otoczenie (*hab. regis Priami et Troianorum ante destructionem Troiae*), Eneasza z towarzyszami (*hab. Aeneae eiusque procerum*), Greków (*hab. Graecorum*), króla Aniusza (*hab. Anni*), Helenosa (*hab. Heleni*), Acestesa (*hab. Acestae*), przedstawicieli królestwa Dydony (*hab. Didonis*), Ewandry (*hab. Evandri*), Jarbasa (*hab. Iarbae*), Tarchona (*hab. Tarchontis*) i Latynusa (*hab. Latini*). Niewykluczone, że pomysł posłużenia się katalogiem ma na celu uporządkowanie, choćby tylko w aspekcie geograficzno-personalnym, licznych miejsc akcji. Orientację w tej tak obszernej przecież sztuce ułatwiają też podwójne streszczenia poszczególnych aktów: dziesięć wierszowanych streszczeń

⁹Na urodę dołączonych do edycji drzeworytów zwraca uwagę Delepierre 1868: 176.

poprzedza właściwy tekst tragikomedii (*Periochae decem actuum carmine iambico dicolo distropho compositae*), a dodatkowo przed rozpoczęciem każdego aktu wprowadza Jan Lucienbergius osobne *argumentum* prozą¹⁰. Na końcu każdego aktu wydrukowano natomiast informację, jakie księgi *Eneidy* mu odpowiadają, a więc np. *finis actus primi et lib[ri] III Aeneid[os]* czy też *finis actus septimi et lib[ri] VIII et IX Aeneid[os]*¹¹. Takie odsyłacze do Wergiliuszowej epopei pojawiają się także incydentalnie przy mniejszych fragmentach tekstu w formie notatek marginalnych (np. k. H 1 r.).

Trudno powiedzieć, jaki udział w całym tym typograficznym przedsięwzięciu przypadł frankfurckiemu drukarzowi Pawłowi Reffelerowi, a jaki samemu poecie, czy pierwszy z nich był wyłącznie wykonawcą, czy może także pomysłodawcą niektórych rozwiązań. Dość stwierdzić, że nazwisko typografa pojawia się nie, jak często w drukach szesnastowiecznych, na karcie tytułowej, lecz dopiero na końcu tekstu, co stosowano zdecydowanie rzadziej. Taki zabieg usuwa więc osobę drukarza trochę w cień.

Podjęta przez Lucienbergiusa próba transformacji rzymskiego poematu w formę dramatyczną, choć w naszym współczesnym odczuciu czytelniczym może dość osobliwa, pozostaje jednak w całkowitej zgodzie z praktyką literacką epoki¹². Duże partie antycznych epopei realizowano najczęściej na scenach szkolnych czy też teatrów akademickich. Justinus Pertuchius odnotowuje w drugiej księdze *Chronicon Portense* fakt wystawienia przez uczniów z Schulpforty sześciu pierwszych ksiąg *Iliady*: „Ita olim in theatrum producti fuerunt discipuli exhibentes ea in actione, quae Homerus 6. libris Iliados habet”¹³. William Gager, najbardziej znany z piszących po łacinie angielskich dramaturgów, wydaje w 1592 r. w Oksfordzie sztukę *Ulysses redux*, której fabułę osnuł niemal na połowie *Odysei*.

Świadomość, iż poematy Homera można rozłożyć na sceny dramatyczne z monologami i dialogami jak w teatrze istnieje właściwie po dziś dzień. Rozdział kwestii między dwóch interlokutorów uwzględnił np. Victor Bérard w swej edycji i przekładzie *Odysei* (ukazały się one w popularnej serii „Les Belles Lettres”)¹⁴. Francuski wydawca traktuje zresztą epos jak dramat napisany w heksametrach: „L’epos est un drame en hexamètres, à un seul récitant; la tragédie est un drame en mètres mélangés à un, puis à deux, puis à plusieurs récitants”¹⁵.

¹⁰ Craig Kallendorf (1997: 536) zwraca uwagę, że *Aeneis* Lucienbergiusa została wyposażona w tego samego rodzaju streszczenia i drzeworyty, jakie towarzyszyły edycjom dzieł Wergiliusza w tamtej epoce.

¹¹ „Koniec aktu pierwszego i III księgi *Eneidy*”; „koniec aktu siódmego i ksiąg VIII i IX”.

¹² Więcej na temat związku między eposem a dramatem w starożytnej i renesansowej teorii i praktyce literackiej zob. Bogumił 2007: 12 i *passim*.

¹³ Cytuję za Kaminski 1995: 125. „Tak kiedyś uczniowie wprowadzani byli na scenę teatralną i przedstawiali w akcji te rzeczy, które Homer zawiera w sześciu księgach *Iliady*”.

¹⁴ Bérard 1989⁹: XIV–XV.

¹⁵ „Epos jest dramatem w heksametrach dla jednego aktora, tragedia to dramat w mieszanych miarach wierszowych dla jednego, potem dla dwóch, potem dla wielu aktorów”.

Powróćmy teraz do *Eneidy* Lucienbergiusa. Autor świadom wielkiej wartości Wergiliuszowego dzieła a zarazem tkwiących w nim dramatycznych elementów, wbrew przepisom starożytnych teoretyków („Neve minor neu sit quinto productior actu/ fabula, quae posci vult et spectanda reposci”; Hor. *Ars*, w. 189–190¹⁶) i wbrew zwyczajom stosowanym w tragedii i w komedii dzieli, jak już wiemy, materię aż na dziesięć aktów. Fabułę układa wedle chronologii zdarzeń, rezygnuje więc z zastosowanej przez Wergiliusza w księdze II i III retrospekcji. Akcja szesnastowiecznej *Eneidy* rozpoczyna się zatem jeszcze w Troi: Teukrowie ciągną drewnianego konia do miasta, Laokoon ostrzega przed tak pochopną decyzją, pasterze, którzy noszą tu imiona swoich zawodowych odpowiedników z Wergiliuszowych *Bukolik*: Tityrus, Korydon i Melibeusz wiodą przed oblicze króla Priama zdrajcę Sinona¹⁷. Akt I obejmuje zatem zdarzenia przedstawiane przez Eneasza w formie opowiadania po uczcie u Dydony, a więc ks. II i III, akt II stanowi treściowy odpowiednik księgi I, akt III natomiast księgi IV, rozpoczyna się bowiem od słynnej sceny zwierzeń między kartagińską królową i jej siostrą, od słów: „Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent! / quis novos hic nostris successit sedibus hospes”¹⁸ (IV 9–10). Zmiany, jakie wprowadza Lucienbergius w początkowych partiach swej scenicznej adaptacji, mają charakter przesunięć dokonywanych w układzie Wergiliuszowej epepei. Zdecydowanie większe modyfikacje można zaobserwować w końcowych partiach i w samym zakończeniu sztuki. Te dużo śmielsze pomysły wiążą się z osobą Lawinii, która, jak wiadomo, odgrywa bardzo ważną rolę w konstrukcji rzymskiego eposu – staje się właściwie przyczyną konfliktu zbrojnego, ale pokazana jest zaledwie w kilku migawkowych ujęciach, zawsze milcząca i dość bierna, zawsze u boku rodziców, którzy wespół z fatum, losem decydują o jej życiu, obiecując Lawinię najpierw Turnusowi, a potem Eneaszowi. Wergiliusz, tworząc w taki właśnie sposób postać łatyńskiej królowy, mógł skoncentrować się na osobie Trojanina jako wodza i princepsa, na jego *virtus* i naturze – zgodnie z zasadami stoicyzmu – niezłomnej i nieulegającej żadnym afektom.

Lucienbergius rozbudowuje ciąg zdarzeń z udziałem Lawinii – w piątej scenie VI aktu jej matka Amata w bakchicznym szale i na skutek działania furii Allekto ukrywa córkę w górach, by uniemożliwić ewentualne małżeństwo z Eneaszem. Z Wergiliuszowej wzmianki („evolat et natam frondosis montibus abdit, / quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur”; VII 387–388) buduje nowołański autor kwestię łatyńskiej królowej adresowaną do fizycznie obecnej, choć

¹⁶ „Sztuka, która pragnie zdobyć uznanie i wracać na scenę, niech nie liczy ani mniej, ani więcej, lecz tylko pięć aktów”.

¹⁷ Możliwe, że postaci pasterzy wprowadził Lucienbergius, by dostosować utwór do wymogów gatunkowych tragikomedii, w której winni występować zarówno bohaterowie mający odpowiednią wielkość, jak i „niscy”, czyli reprezentanci zwykłego ludu (Kallendorf 1997: 532).

¹⁸ „Jakież mnie, Anno, trwożą sny przedziwne! / Jakież to wkroczył do naszego domu / Gość osobliwy [...]”; tłumaczenie Z. Kubiaka (Wergiliusz 1987: 122).

milczącej w tej scenie Lawinii: „Nata veni, te frondosis in montibus abdam, / Et thalamum eripiam Teucris, taedasq[ue] morabor” (k. K 6 r.)¹⁹.

Lucienbergius nawiązuje do tego zdarzenia w ostatnim, dziesiątym akcie, kiedy to dziewczyna wracając z gór szuka swej matki i znajduje wiszącą na pętle ciało. Podnosi na jego widok lament, ale też ubolewa nad bezsenssem wojny i szaleństwem królów, którzy starając się zyskać królestwo, niszczą je razem, gdyż palą mury, pustoszą pola i zabijają mieszkańców. Lucienbergius ukazuje Lawinię jako odpowiedzialną za naród, myślącą kobietę, która, by nie dopuścić do tak wielkiej wojny, byłaby gotowa złożyć ofiarę z własnego życia:

Si scirem solam propter me proelia tanta
Misceri et tanti me culpam criminis esse.
Ipsa ego praecipitem iacerem me turpiter arce
Atq[ue] utriusq[ue] meo letho spem fallerem inanem.
(k. Q 7 v.)²⁰

W tej scenie Lawinia pełni także i rolę domowego posłańca, biegnie bowiem do ojca, by powiadomić o samobójczej śmierci Amaty. Niewątpliwie pomysł zaangażowania w akcję tak ważnej w eposie postaci podsunął Lucienbergiusowi sam Wergiliusz, a właściwie krótka wzmianka w poemacie, iż Lawinia na wieść o śmierci matki pierwsza podnosi lament: rwie włosy z głowy i kaleczy różane policzki („filia prima manu floros Lavinia crinis / et roseas laniata genas [...]”;*Aen.* XII 605–606).

Postać królowej szesnastowieczny autor wprowadza także w ostatniej scenie dramatu, pomyślanej jako swego rodzaju przyjęcie Eneasza w nowym królestwie. Latynus wita w Trojaninie przyszłego zięcia, Lawinia wyznaczonego przez bogów i fatum męża, Julius wraz z towarzyszami tułaczki gratulują mu zwycięstwa. *Eneidę* zamyka Lucienbergius kwestią króla Latynusa – zawiera ona zachętę do wejścia do pałacu, gdzie odbywać się będą zaślubiny, zawiera też konwencjonalne pożegnanie widzów połączone z prośbą o życzliwe przyjęcie dzieła, tak jak w rzymskiej palliacie:

LAT:
Intremus, lauta[ve] hodiè sponsalia pompa
Co[n]celebremus et haec merito peragamus honore.
At vos interea iuvenesq[ue] senesq[ue] valetè
Femineumq[ue] decus nostrisq[ue] applaudite rebus.
(k. R 5 r.)²¹

¹⁹ „Chodź, córko, ukryję cię w lesistych górach i zniweczę Teukrom małżeństwo i opóźnię ślubne pochodnie”.

²⁰ „Jeślibym wiedziała, że z mego powodu wszczyna się tak wielką wojnę i że to ja jestem winna tak wielkiej zbrodni, sama w haniebnym sposobie rzuciłabym się z wieży i własną śmiercią zniweczyłabym próżną nadzieję ich obu”.

²¹ „Wejdźmy do środka i uroczycie świętujemy dziś zaślubiny i dokonajmy tego z należnymi honorami. Tymczasem wy, młodzieńcy, starcy i kobiece znakomitości zegnajcie i oklaskujcie nasze dzieło”.

Lucienbergius przywiązywał dużą wagę do tego wykraczającego poza ramy eposu zakończenia, co uwidoczniło się także w pewnym pomysle typograficznym. Ostatni w druczku drzeworyt ukazuje bowiem króla Latynusa i królową Lawinię wychodzących Eneaszowi naprzeciw, a na dalszym planie ucztę z udziałem ich trojga. Warto pamiętać, że sam pomysł zakończenia *Eneidy* zaślubinami nie był wcale nowy: żyjący w latach 1407–1458 włoski poeta Maffeo Vegio (Maphaeus Vegius) dopisał przecież do Wergiliuszowej *Eneidy* trzynastą księgę znaną jako *Libri Duodecim Aeneidos Supplementum* lub *Aeneidos Liber XIII*, w której przedstawił małżeństwo Eneasza z Lawinią, trzyletnie rządy Trojanina w Lacjum oraz śmierć i deifikację bohatera²². Potem – zwłaszcza w siedemnastowiecznych sztukach – eksponowano wręcz motyw zaślubin. Na jego bazie zostało osnute np. libretto do opery Claudia Monteverdiego *Le nozze d'Enea con Lavinia* z 1641 r. Autor libretta, prawdopodobnie Giacomo Badoaro lub jego najlepszy przyjaciel Michelangelo Torcigliani, zbudował coś w rodzaju *tragedia di lieto fine*²³. W Gdańsku trochę później, bo w 1648 r., Jan Raue, profesor miejscowego gimnazjum wystawił w Zielonej Bramie z udziałem uczniów sztukę *Drama de Aeneae et Laviniae nuptiis* opartą na siódmej i dwunastej księdze *Eneidy*²⁴. Nie wydaje się, iż Lucienbergius, wprowadzając motyw wesela, miał na celu modyfikację zakończenia Wergiliuszowego eposu czy myślał o rywalizacji z Maronem. Nasz autor dokonując transformacji *Eneidy* w formę, przypomnijmy, „królewskiej tragikomedii” nie mógł zamknąć swej adaptacji tragicznym akordem – sceną pojedynku Eneasza z Turnusem i śmiercią tego ostatniego, gdyż zgodnie z definicją gatunku sformułowaną później choćby przez Jakuba Pontana w *Poeticarum institutio-num libri III* (1594): „Tragicocomoedia est confusum quiddam ex comoedia et tragoedia, quando nimium contra legem comicam illustriores augustioresque personae admiscuntur. Potest etiam dici esse tragoediam cum exitu comico, hilari videlicet, pacato et tranquillo. Finis igitur tragicocomoediae semper erit laetus”²⁵.

Nie ulega wątpliwości, że *Eneida* dostarcza bardzo dobrego tworzywa do budowy dramatu – niektóre fragmenty eposu przekształcone w sceny teatralne zyskują jeszcze więcej tragicznego napięcia. Wystarczy tu choćby przypomnieć lament, jaki w księdze IX podnosi matka Euryalosa na widok głowy syna

²² Zob. Otto 2013: 89, 92–93.

²³ Utwór ten zaginął, niepewne jest także jego autorstwo. Uczni włoscy przypisują *Le nozze* Badoarowi, ale np. Ewa Obniska (1993: 439 i 443) uważa je za dziełko anonimowe.

²⁴ Kotarski 1993: 31–32.

²⁵ Cytuję za: Prosch 1956: 258. „Tragikomedія jest pewnego rodzaju połączeniem komedii z tragedią, kiedy wbrew zasadzie komediowej zostają dodane znakomitsze i dostojniejsze postaci. Można także powiedzieć, że jest tragedią z komediowym zakończeniem, mianowicie wesołym, spokojnym i pogodnym. Koniec więc tragikomedii zawsze będzie radosny”. Weinberg (1961: 661) przywołuje definicję tragikomedii sformułowaną przez Guariniego (1588 r.).

nadzianej na włóczęgę (w. 481–497) albo rozpacz Ewandra (XI 152–181) nad zwłokami Pallasa. Niekiedy drobne próby przystosowania Wergiliuszowego tekstu do realizacji scenicznej przynoszą pewien efekt teatralny. Na przykład w słynnej scenie, w której Dydonę zwierza się swej siostrze z miłości do Eneasza, Lucienbergius wprowadza postać Trojanina. Bohater, którego dotyczy rozmowa, pojawia się więc w najbardziej odpowiednim momencie (trochę tak jak Hippolytos w *Fedrze* Seneki). Nowołaciński autor nie wykorzystał jednak pod względem dramatycznym zjawienia się Eneasza, następną bowiem scena stanowi dialog Junony i Wenery, postanawiających połączyć tę parę²⁶.

Nierzadko ciekawe rezultaty przynoszą próby inscenizowania fragmentów Wergiliuszowej narracji. W I księdze *Eneidy* np. Jowisz wysłał Merkurego do Kartaginy, by zapewnić przychylność mieszkańców i samej królowej względem trojańskich rozbitków. Lucienbergius buduje scenę, w której Kartagińczycy niechętni przybyszom postanawiają nie wpuścić ich do miasta i dopiero Merkury przemieniony w starca (o czym informują didaskalia) łagodzi zaistniały konflikt i prowadzi Eneadów do Dydony:

MERC:

Ne prohibite, viri, fessos, salis aequore iactos,

Ignaros rerum, spoliatos rege, via[ue]

Incertos, nullis armis ad bella paratos.

Arcere hospitio miseros truculentia summa est.

Ah sinite hos vires paulum recreare fluentes.

Si nolit regina viros, huc ipse reducam.

Ite ego vos ducam, brevis est via, civis, in urbem.

(k. D 6 r.)²⁷

Lucienbergius połączył w tej scenie wzmiankę z księgi I z obecnym w księdze IX motywem epifanii bóstwa, w tym wypadku Apollina, który przyjmuje postać starego sługi Anchizesowego domu i zjawia się u Askaniusza, by nakazać mu ustąpienie z pola bitwy. Efektownie – z teatralnego punktu widzenia – wypadła też scena śmierci Anchizesa. Wzmianka o tym fakcie znajduje się

²⁶ Nie inscenizuje też poeta spotkania Eneasza i Dydony w grocie podczas burzy. Delepiere 1868: 181 uważa, że mogła o tym zdecydować parenetyczna funkcja tekstu i jego przeznaczenie dla młodych książąt. Dodajmy, iż nie pokazywali także tej sceny autorzy szkolnych (Henryk Knaust, Nikodem Frischlinus, Michael Hospeinius) czy dworskich (William Gager) łacińskich dramatów o Dydonie. Może szesnastowieczni poeci, inaczej niż współcześni, nie odczuwali potrzeby unaocznienia tego, co Wergiliuszowa subtelność pozostawiła wyobraźni czytelnika.

²⁷ „Nie zatrzymujcie, mężowie, ludzi strudzonych, miotanych na morskiej głębi, nieświadomych spraw, pozbawionych króla, niepewnych drogi, bezbronnych i nieprzygotowanych do wojny. Przejawem największej srogości jest nieudzielenie nieszczęsnym gościny. Ach, pozwólcie, by odzyskali nieco nadwątlonych sił. Jeśli królowa mężów tych nie zechce, sam ich tu przywiodę z powrotem. Chodźcie, obywatele, poprowadzę was do miasta, droga jest krótka”.

u Wergiliusza dopiero pod koniec III księgi, a więc w ostatniej partii opowieści Eneasza u Dydony. Bohater zwraca się zresztą bezpośrednio do swego zmarłego już rodzica: „hic me, pater optime, fessum / deseris, heu tantis nequiquam erepte periclis!” (III 710–711)²⁸.

U Lucienbergiusa Anchizes – zgodnie z didaskaliami – pada i umiera na scenie, a przeniesiona z Wergiliuszowego poematu apostrofa, wypowiedziana w momencie śmierci sprawia zupełnie inne wrażenie i lepiej oddaje poczucie osamotnienia trojańskiego bohatera.

Nowołański autor próbuje niekiedy pogłębiać dramatyczny nastrój zupełnie niezależnie od rzymskiej epopei. Wzorując się najprawdopodobniej na tragediach Seneki, wprowadza kwestię Dydony, która wstaje z łoża (gdzie przedtem omdlała zanosły służące) i przyzywa śmierć, choć nie snuje jeszcze żadnych samobójczych planów:

DIDO:

O mors atra, veni, rape me mors invida. Quare
Cunctaris? Quare miseram afflicta[ue] corda
Transis surda? Quid est, quòd sic felicibus instas
Et qui te fugiunt? Me, me rape dira vocantem.

(k. F 4 v.)²⁹

Atmosferę zagrożenia wokół Dydony świetnie buduje Lucienbergius, posługując się stosowanym tak przez tragediopisarzy, jak i przez komediopisarzy motywem listu. A mianowicie wzgardzony zalotnik królowej Jarbas dowiaduje się o jej romansie z Eneaszem nie za sprawą skrzydlatej Famy, jak u Wergiliusza, lecz z listu napisanego własnoręcznie przez brata Dydony – tyryjskiego Pigmaliona. Zgodnie z didaskaliami posłaniec przekazuje epistołę *Jarbasowi*, którą ten odczytuje głośno i w gniewie niszczy (k. F 1 v.), treść listu zaś stanowią wersy 191–194 Wergiliuszowej IV księgi. Scena ta pokazuje, iż najwięksi wrogowie Dydony – Pigmalion i getulijski Jarbas, pozostają ze sobą w ciągłym kontakcie. Motywem posłańca z listem posługuje się Lucienbergius jeszcze w innym miejscu – w momencie gdy Latinus wychodzi ze świątyni Fauna, gdzie zasięga rady wyroczni (k. K 2 r.). I ten list – funkcjonujący trochę na zasadzie anonimu, bo niepodpisany – zawiera ostrzeżenie przed Eneaszem i przybyłymi wraz z nim Trojanami, skierowane tym razem do latyńskiego króla. Trzeba przyznać, że nowołański autor z pewnym upodobaniem wprowadza motyw listu, posłańców czy też różnego rodzaju poselstwa: w akcie IX sztuki *nuntius*

²⁸ „Tam, o, najlepszy ojczy, Anchizesie, / Utrudzonego opuszczasz, niestety, / Daremnie z tyłu obieter wyrywany”; przeł. Z. Kubiak (Wergiliusz 1987:120).

²⁹ „DYDONA: O czarna śmierci, przybądź, porwij mnie, zawistna śmierci. Dlaczego zwlekasz? Dlaczego litujesz się i obok serc zboliałych przechodzisz głucha? Dlaczego szczęśliwym i tym, którzy ciebie unikają, tak bardzo zagrażasz? Mnie, straszna, mnie właśnie porwij przyzywając [ciebie]”.

pozwała zorientować się, jaka jest sytuacja strategiczna na polu bitwy (k. P 5 v.), w ostatnim akcie zaś Eneasza, myśląc już o zakończeniu wojny, wysyła posłów do Latinusa, a stary król ich przyjmuje (k. Q 5 r.).

Warto przypomnieć, że Lucienbergius, tak jak wielu innych autorów tworzących dramaty w oparciu o *Eneidę* (Piotr Ligneus, Henryk Knaust, Piotr Cunaeus, William Gager), działał nie na wydziale *artium*, lecz prawniczym, a zatem wyraźnie dostrzegał, że Wergiliuszowy epos służyć może także do celów społeczno-politycznych, może uczyć sztuki dyplomacji³⁰. I w tym tkwi najprawdopodobniej przyczyna wprowadzania w ramy utworu dodatkowych poselstw, motywów listu i wszelkich przejawów życia państwowego.

Pomysł udramatyzowania całej Wergiliuszowej epepei wiąże się też przede wszystkim z koniecznością rozdzielenia *Eneidy* na kwestie i repliki, a więc z koniecznością zbudowania partii mówionych. Dodajmy, że wbrew praktyce antycznych dramatopisarzy, w adaptacji Lucienbergiusa nie ma chóru³¹, w jej skład weszły zatem monologi i dialogi. Oczywiście wiele gotowych dyskursów znalazł Lucienbergius w epickim pierwowzorze i przeniósł je do swego dzieła niemal w niezmienionym kształcie, jak choćby wspomnianą już scenę siostrzanych zwierzeń z udziałem Dydony i Anny czy otwierającą X księgę eposu naradę bogów olimpijskich, którzy zastanawiają się nad możliwością rozstrzygnięcia konfliktu lатыńsko-trojańskiego (k. N 5 r. – N 6 v.). Niekiedy autor przejmuje od Wergiliusza kwestię danej postaci, ale odpowiedź interlokutora musi zbudować samodzielnie, tak jak np. w przypadku furii Allekto. Junona wysyła ją do Lacjum, by roznieciła gniew w sercu Turnusa i Amaty i doprowadziła do sporu między Latynami a przybyszami z Troi (*Aen.* VII 323 nn.). Postać, której wypowiedź nie jest konieczna w eposie – wszystko wyjaśnia się tu w toku dalszej narracji – w utworze dramatycznym winna raczej zabrać głos i jakoś reagować na skierowane do niej słowa. W wyniku takiej praktyki oraz wskutek inscenizowania partii narracyjnych zwiększa się udział niektórych bohaterów w akcji. Askaniuszowi np. udziela Lucienbergius głosu dużo wcześniej niż Wergiliusz, dramatyzując bowiem zdarzenia III księgi, a więc tułaczkę Trojan na morzu, potrzebuje postaci, która jakoś „zauważy”, że płyną na rozszalałym morzu obok Charybdy („Quam gemitum ingentem pelagi pulsata[ue] saxa / Audimus longè [...]” k. C 2 v.), zapyta, jaki to potwór („Quid pater, est monstri [...]” k. C 2 v.) lub z dziecięcym zniecierpliwieniem wyczekiwać będzie końca żeglugi („Care pater, nec adhuc requies finis[ue] laborum est?” k. C 3 r.)³².

W tej ogromnej pod względem objętości adaptacji scenicznej znaleźć można wypowiedzi różnej długości: od długich, przyjmujących kształt obszernej

³⁰ Por. Kaminski 1995: 136.

³¹ Za partię chóralną nie można bowiem uznać wypowiedzi grupy zbiorowej reprezentującej np. całą społeczność: Trojan i Latynów. Por. Delepierre 1868: 185.

³² „Jak ogromny ryk morza słyszymy z oddali i skały uderzane falami”; „Cóż to, ojczu, za potwór?”; „Drogi ojczu, czy nie widać jeszcze wytchnienia i kresu trudów?”

narracji, po króciutkie kwestie i repliki. Jako przykład wystarczy tu przywołać scenę trzecią V aktu, która zawiera obszerną mowę Anchizesa w podziemiu, czyli znany z VI księgi *Eneidy* wykład o reinkarnacji, połączony z przeglądem dusz, jakie ucieleśniają się w przyszłości, czy też scenę drugą VII aktu – opowiadanie Ewandra z Wergiliuszowej księgi VIII, gdzie znalazły się wspomnienie spotkania z Anchizesem oraz historia Heraklesa i Kakusa. Warto zauważyć, iż Lucienbergius kwestii przytoczonych w eposie w *oratio recta* nie tylko nie skracca, lecz nawet łączy kilka wypowiedzi bohatera (Anchizesa, Ewandra) w jedną, obszerniejszą całość. Dialogi oparte na wymianie króciutkich kwestii i replik tworzy natomiast autor samodzielnie, niezależnie od *Eneidy* i wprowadza owe stychomytie w bardzo charakterystycznych partiach dzieła, w których akcja winna się toczyć wartko i dynamicznie, a więc wówczas, gdy inscenizuje walkę albo np. próbuje unaocznic polowanie. W drugiej scenie I aktu Grecy, którzy wracają, by podstępnie zdobyć Troję, wypowiadają właściwie jedno lub dwuwyrazowe kwestie:

CALCHAS: Ense feri.
 AGAMEMNON: Iugula.
 MENELAUS: Transfige.
 ANDROGEOS: Occide.
 AIAX: Trucida.
 ULISSES: Ferte faces.
 CALCHAS: Afferte ignem.
 MENELAUS: Comburite flammis.
 (k. A 6 r. i v.)³³

W przywołanym przykładzie dwa zaledwie heksametry wystarczyły poecie, by zbudować osiem krótkich wypowiedzi i przydzielić je aż sześciu interlokutorom. Inszenizując słynne łowy, na które królowa Dydona udaje się w towarzystwie Eneasza, do skonstruowania dziesięciu kwestii dla ośmiu rozmówców wykorzystuje Lucienbergius tylko trzy heksametry:

IULUS: Ecce ruunt alii.
 AENEAS: Serva.
 ACTAEON: Sta.
 ACHATES: Curre.
 DIDO: Phylacta
 Solvite.
 CLOANTUS: Vidi aprum.
 BICIAS: Fugiet.
 ACTAEON: Venabula forti
 Nunc servate manu.

³³ „KALCHAS: Tnij mieczem. AGAMEMNON: Podetnij gardło. MENELAOS: Przebij. ANDROGEOS: Zabij. AJAKS: Morduj. ULISSES: Nieście pochodnie. KALCHAS: Przynieście ogień. MENELAOS: Spalcie w płomieniach”.

AENEAS: Vos gyrum ducite.
 DIDO: Fige.
 (k. F 1 r.)³⁴

Warto może jeszcze zatrzymać się nad problemem bardzo licznie obecnych tu didaskaliów. W *Aeneis* Lucienbergiusa można wyróżnić dwie ich podstawowe grupy: tzw. didaskalia immanentne – włączane w kwestie poszczególnych bohaterów, oraz didaskalia stanowiące tekst poboczny. Pierwsze dotyczą w głównej mierze ruchu i sposobu pojawiania się postaci w przestrzeni scenicznej, niekiedy też zawierają drobne wskazówki odnoszące się do gry aktorskiej. Na przykład piastunka Barce zapowiada wejście Eneasza i charakteryzuje przy tym stan jego ducha – Eneasza pojawia się bardziej smutny niż zwykle („Ipse venit solito iam multò tristior [...]”; k. F 2 v.³⁵). Te immanentne didaskalia buduje autor w oparciu o Wergiliuszowy tekst, jak wówczas gdy oznajmia – w kwestii Eneasza – przybycie Dydony do świątyni („Regina ad templum, fama pulcherrima Dido / Incedit magna iuvenum stipante caterva”; k. D 5 v.³⁶, por. *Aen.* I 496–497: „regina ad templum, fama pulcherrima Dido, / incessit magna iuvenum stipante caterva”), albo konstruuje samodzielnie, wzorując się najprawdopodobniej na rzymskiej palliacie, w której wiele immanentnych didaskaliów ma na celu identyfikację jednej postaci przez drugą, która w takiej sytuacji przemawia do siebie. W scenie piątej I aktu na przykład Eneasza rozpoznaje Andromachę i postanawia do niej podejść: „Fallor, an Andromachen video sacra ferre per aras. / Ipsa est, accedam” (k. B 7 r.)³⁷.

Zdecydowanemu poszerzeniu ulega natomiast zakres funkcji didaskaliów stanowiących osobny, poboczny tekst. I w tej grupie znajdujemy wskazówki, które odnoszą się do ruchu osób w przestrzeni scenicznej („Anna abit, Dido vero sola haec loquitur”; k. F 5 r.³⁸), gry aktorskiej (Wenus winna objąć i pocałować Wulkana „His dictis eum amplectitur et osculatur”; k. M 2 r.³⁹; Jarbas składa ofiarę i przyzywa bogów: „Iarbas sacrum facit deosque invocat”), sugerują oprawę muzyczną („Iopas citharoedus canit fidibus aliquandiu et cantores suis vocibus exhilarant convivium”; k. E 1 r.⁴⁰) lub zastosowanie efektów akustycznych („Aliquot bombardae sonabunt quasi sit tonitru”; k. F 1 r.⁴¹).

³⁴ „JULUS: Oto biegną inni. ENEASZ: Pilnuj. AKTEON: Stój. ACHATES: Pędź. DYDONA: Spuście ze smyczy Fylaksa. KLOANTUS: Widziałem dzika. BITIASZ: Ucieknie. AKTEON: Trzymajcie teraz oszczepy w męźnych dłoniach. ENEASZ: Wy zatoczcie krąg. DYDONA: Zabij”.

³⁵ „Sam nadchodzi, jak zwykle, tylko że o wiele bardziej smutny”.

³⁶ „Dydona najpiękniejsza sławą kroczy do świątyni w otoczeniu wielkiego tłumu młodzieży”.

³⁷ „Mylę się, czy też Andromachę widzę jak składa ofiary na ołtarzu. To ona, podejść”.

³⁸ „Anna odchodzi. Dydona sama [na scenie] takie wypowiada słowa”.

³⁹ „To powiedziawszy obejmuje go i całuje”.

⁴⁰ „Muzyk Jopas dość długo gra na cytrze i śpiewacy swymi głosami przydają wesołości uczcie”.

⁴¹ „Kilka wystrzałów zadźwięczy, tak jakby to był grzmot”.

Bardzo wiele z wprowadzonych tu didaskaliów zawiera informacje istotne tak dla reżysera, jak i dla czytelnika dzieła – temu pierwszemu podsuwa sposób scenicznej realizacji, drugiemu ułatwia czy wręcz umożliwia lekturę, logicznie spajając wypowiedzi poszczególnych interlokutorów. Toteż celowym rozwiązaniem typograficznym wydaje się umieszczenie didaskaliów w *Aeneis* nie na marginesach, jak w większości szesnastowiecznych druków dramatycznych, lecz na środku kart pomiędzy tekstem głównym. Obie warstwy dzieła odróżniono krojem pisma: kwestie postaci wytłoczono kursywą, a didaskalia antykwą i zupełnie inną czcionką, jakby odrobinę większą. Przy takim rozwiązaniu typograficznym pomijanie tych odautorskich wskazówek w trakcie lektury jest możliwe, ale dużo trudniejsze niż w przypadku didaskaliów drukowanych w formie notatek marginalnych, a przy tym nie całkiem sensowne, ponieważ odbiór tekstu zdecydowanie ułatwia. Na przykład w scenie, w której Eneasza bezskutecznie stara się namówić ojca do opuszczenia Troi, tylko właściwie z didaskaliów dowiadujemy się, że Anchizes w końcu postanawia wyruszyć, gdyż spostrzega znak od boga – ognistą łunę nad głową Julusa („Iulo summus in apice ardet capillus, apparet quod[ve] stella et illos praecedit, quibus miraculis Anchises motus Aeneam sequitur”; k. A 8 v. – B 1 r.⁴²). Tekst ten dramaturgicznie uzasadnia następującą zaraz po nim, przejętą z *Eneidy* modlitwę Anchizesa do Jowisza (*Aen.* II 689–691) oraz stanowi przykład rozwiązywania problemu Wergiliuszowej narracji w dziele teatralnym: opowiadanie można albo inscenizować, budując na jego kanwie sceny – łuna powinna być wówczas widoczna, albo uwzględnić w wersji bardzo skróconej, drukowanej właśnie w tak pomyślanych didaskaliach. W scenie, w której Dydona przeklina gotującego się do drogi Eneasza, z didaskaliów dowiadujemy się, że królowa pada zemdlna i służące ją podnoszą („Dido exanimis cadit eam[ue] famulae sublevant et in lectulo ponunt”; k. F 4 r.⁴³). Dzięki tej odautorskiej informacji nabiera sensu wprowadzone chwilę później narzekanie piastunki i wypowiedź siostry królowej, Anny – swoista zachęta do dzielności połączona z utyskiwaniem na złego Amora:

BARCE:

Hui, regina, ad hoc ita nos moritura relinquis?

ANNA:

Forti animo, soror, esto, nec hoc sic concipe motus.

Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis!

(k. F 4 r.)⁴⁴

⁴² „Płonie włos na czubku głowy Julusa, ukazuje się także gwiazda i ich prowadzi. Anchizes poruszony tymi cudownymi zjawiskami postępuje za Eneaszem”.

⁴³ „Dydona pada bez ducha i służące ją podnoszą i układają na łożu”.

⁴⁴ „BARCE: O królowo, teraz tak nas opuszczasz mając zamiar umrzeć? ANNA: Bądź dzielna, siostró, i z tego powodu nie przedsięwierz niczego. Okrutny Amorze, do czego przymuszasz serca śmiertelników”.

Niekiedy Lucienbergius posługuje się niejako ciągiem didaskaliów. Scenę pożegnania Ewandra z wyruszającym na wojnę Pallasem zamyka informacją, iż ojciec poruszony słowami syna mdleje („Euander motus dictis filii Pallantis exanimis cadit”; k. M 4 r.⁴⁵), po czym zaraz wprowadza następne didaskalia („Venus improviso hic venit et Aeneae adfert arma Vulcania”; k. M 4 r.⁴⁶), które zapowiadają nowe zdarzenie: epifanię bogini Wenus niosącej zbroję dla Eneasza. Czasem nowołaciński autor wydaje się didaskaliów trochę nadużywać. Na przykład w scenie spotkania Eneasza z Dydoną w podziemiu królowa nie reaguje na słowa Trojanina i ucieka przed nim, o czym powiadają didaskalia („Dido fugit”; k. H 8 v.). Z następującej zaraz po nich kwestii Eneasza („Siste gradum te[que] aspectu ne subtrahe nostri. / Quem fugis? [...]”; k. H 8 v.⁴⁷) czytelnik dowie się o ucieczce. Didaskalia wydają się w tym konkretnym przypadku niepotrzebne, gdyż problem zostaje rozwiązany w tekście głównym. Teatralnie nieuzasadniony jest także pomysł wprowadzania didaskaliów, które zawierają epicką formułkę zapowiadającą wypowiedź następnego interlokutora w rodzaju: „Ex illis unus respondet” (k. B 7 r.)⁴⁸. W *Aeneis* Lucienbergiusa zdarza się i sytuacja odwrotna – didaskaliów wyraźnie brakuje, przez co tekst główny może okazać się trochę niejasny, zwłaszcza dla odbiorcy nieznaną Wergiliuszowej epepei, a więc nie tyle szesnastowiecznego, co raczej współczesnego. Autor realizuje np. na scenie spotkanie Eneasza z Hektorem, które w II księdze *Eneidy* ma miejsce we śnie głównego bohatera eposu. W *Aeneis* Lucienbergius nie zaznacza tego faktu w didaskaliach, stąd odnieść można wrażenie, że autor omyłkowo wprowadził postać nieżyjącego już wtedy Hektora, zgładzonego wcześniej przez Achilleusa (k. A 6 r.).

Nie posiadamy żadnych dowodów na to, iż *Aeneis* Lucienbergiusa była wystawiona na scenie choćby szkolnego teatru. Nie ulega wątpliwości, że taki zamysł przyświecał autorowi, skoro w ogóle podjął próbę dzielenia Wergiliuszowej epepei na akty i sceny oraz tak dużą wagę przywiązywał do efektów teatralnych, wprowadzając sceny śmierci czy omdlenia, inscenizując batalie bądź polowanie, a wszystko przy zaangażowaniu wielu statystów⁴⁹. Już właściwie w prologu zdradza autor, iż myśli o konkretnej inscenizacji, a nawet zakłada, że *Aeneis* będzie wracała na scenę teatralną. Prolog rozpoczyna się bowiem od znanych heksametrów: „Arma virumque cano [...]”, z których sześć Lucienber-

⁴⁵ „Ewander poruszony słowami syna Pallasa pada bez ducha”.

⁴⁶ „Wenus zjawia się tu niespodziewanie i przynosi Eneasza zbroję od Wulkana”.

⁴⁷ „Powstrzymaj krok i nie unikaj naszego widoku. Przed kim uciekasz?”

⁴⁸ „Jeden z nich odpowiada”.

⁴⁹ Kallendorf 1997: 530 uważa tę długą, liczącą prawie 300 stron i 155 osób sztukę za niesceniczną, z czym trudno się zgodzić. I choć niełatwo wyobrazić sobie jednorazową realizację całości, to na scenie uczniowie mogli wystawiać np. pojedyncze akty i zgodnie z założeniami realizowanymi przez *studia humanitatis* przyswajając sobie poszczególne partie tej niezwykle celownej w XVI wieku epepei.

gius powtarza za rzymskim epikiem, po czym zwraca się do wysoko urodzonych odbiorców sztuki przerywając wywód odautorskim zaleceniem, iż aktor wygłaszający tę partię winien stosownie do miejsca i rangi osób wprowadzić odpowiednią tytulaturę:

Vos igitur quocūq[ue]festis de stemmate nati

(Hic pro ratione loci et personarum,
ubi corāmve quibus agentur, industri-
us actor titulos dignitatis inferet)

Et tua praecipuè maiestas inclita, Caesar

*Maxime, clementer coeptis nunc annuat istis*⁵⁰.

Zastosowane w *Aeneis* różnorodne rozwiązania typograficzne pozwalają jednak przypuszczać, iż pewien uniwersalizm Wergiliuszowej epepei dostrzegł Lucienbergius nie tylko w jej formie, ale i w treści – chciał by epos oglądano i studiowano zarazem. Takim swoistym teatrem w książce są przecież także drzeworyty. Pomagają one wyobrazić sobie daną postać, sugerują sposób inscenizacji i dobór kostiumów, w tym przypadku nie antycznych, ale strojów z epoki, w jakiej żył autor scenicznej adaptacji, ułatwiają czytanie *Eneidy* przez pryzmat teatru.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Horatius 2001: Quintus Horatius Flaccus, *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Monachii et Lipsiae 2001⁴.
- Lucienbergius 1576: *Inclita Aeneis P[ubli] Virgillii Maronis poetarum optimi in regiam tragicocomoediam servatis ubique heroicis versibus non minori industria, quàm labore concinnè redacta.[...] iamq[ue] primùm in lucem edita a Ioanne Lucienbergio iuris candidato*, Francofordiae Moeni 1576.
- Sarbiewski 1954: M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954.
- Vergilius 1903: Publius Vergilius Maro, *Opera cum appendice*, iterum rec. O. Ribbeck, Lipsiae 1903.
- Wergiliusz 1987: Publius Vergilius Maro, *Eneida*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1987.

Opracowania

- Bérard 1989⁹: V. Bérard, Wstęp do edycji: *L'Odysée. Poésie Homérique*, t. I, oprac. i przeł. V. Bérard, Paris 1989⁹.
- Bogumił 2007: I. Bogumił, *Adaptacje sceniczne czy dramaty? Antyczny epos jako źródło łacińskich tragedii i tragikomedii przełomu XVI i XVII wieku*, Gdańsk 2007.

⁵⁰ „Wy więc, z jakiego rodu pochodzicie (tutaj stosownie do miejsca i osób, gdzie i przed którymi rzecz będzie wystawiana, skrzętny aktor włączy wykaz godności) i twój przesławny majestat, największy cesarzu, niech teraz łaskawie pochwali to przedsięwzięcie [...]”.

- Bradner 1957: L. Bradner, *The Latin Drama of the Renaissance (1340–1640)*, w: *Studies in the Renaissance*, red. Shaaber M.A., vol. IV, New York 1957, s. 31–70.
- Delepiere 1868: O. Delepiere, *Revue analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens, jusqu'au XIX^{ème} siècle. Par un bibliophile belge*, Londres 1868, s. 175–185.
- Jöcher 1813: Ch.G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, t. 8, Hildesheim 1813, reprint 1961, szp. 32–33.
- Kallendorf 1997: C. Kallendorf, *Incllyta Aeneis. A Sixteenth – Century Neo – Latin Tragicomedy*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis [...]*, red. A. Moss, P.G. Schmidt, J. Chomarat, F. Tateo, Tempe 1997, MRTS t. 120, s. 529–536.
- Kaminski 1995: N. Kaminski, Wydanie, wstęp do edycji i komentarz: N. Frischlin, *Hildegardis Magna. Dido. Venus. Helvetiogermani*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von N. Kaminski, Bd. II: *Überblicks- und Stellenkommentare*, Bern – Berlin 1995.
- Kotarski 1993: E. Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1993.
- Obniska 1993: E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.
- Otto 2013: M. Otto, *Maffeo Vegio i jego kontynuacja „Eneidy”*, „*Studia Classica et Neolatina*”: *Inter textus. Między tekstami*, t. X, red. Z. Głombiowska, Gdańsk 2013, s. 87–99.
- Prosch 1956: Ch. Prosch, *Heliodors „Aithiopika” als Quelle für das deutsche Drama des Barockzeitalters*, Diss. Wien 1956.
- Weinberg 1961: B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. II, Chicago 1961.

AENEIS BY JOHANN LUCIENBERG(IUS)
A THEATRICAL AND TYPOGRAPHIC VISION

S u m m a r y

It was in 1576, when *Aeneis tragicomoedia* by Ioannes Lucienbergius was published in Frankfurt am Mainz. The book may draw attention both as an eye-catching piece of early printing, as well as an interesting example of dramatized Vergilian epic verses. The author, with a cooperation of a publisher, made the Virgilian epic poem more attractive to the contemporary reader. Namely, Lucienbergius decided to improve his book with some different typographic solutions. The author did not hesitate to make some moves against the suggestions of contemporary theorists. And for that reason, on stage *Aeneis* was divided into ten acts. Furthermore, the text itself seems to have been shaped as a dramatic play par excellence with questions and replicas of characters, or even with some stage directions. The latter ones might have been important for both a stage manager, as well as for readers.

INCLYTA ÆNEIS:

P. VIRGILII MARO-
NIS, POETARVM OPTIMI,
IN REGIAM TRAGICOCOMOEDIAM, SER-
VATIS VBIQVE HEROICIS VERSIBVS, NON
*minori industria, quam labore concinne redacta. Quæ varij Aeneæ
Troiani Principis, terra mariq; exantlati labores, nauigationes, errores
atq; horrida bella, donec relicta patria, per mille tandem diseri-
mina in promissum venit Latium, viuis gestibus in pro-
scenium deducuntur, & quasi obocu-
los ponuntur.*

OMNIBVS HVMANARVM
RERVM VICISSITVDINEM, FORTVNÆQVE
VOLVIBILITATEM DILVCI DE PERSPICERE
cupientibus, cognitu & lectu longè iucundissi-
*ma, iamq; primùm in lu-
cem edita,*

A

IOANNE LVCIBERGIO
Juris Candidato.

ÆNEAS AD IVLV M XII.
Æneid.

*Disce puer virtutem ex me, verumq; laborem,
Fortunam ex alio; Nam re mea dextera bello
Defensum dabit, & magna in ter proemia ducet.*

FRANCOFORDIÆ MOENI, ANNO
CIO. ID. LXXVI.

Gregorio D. Paulo Sebestiano. Anni d. d. 1777.

Sebast. Gregorium doni suam dono libellus.

Ryc. 1. Karta tytułowa

CATALOGVS HABITATIONVM ET PER-
SONARVM.

HABITATIO COE-
LESTIVM.

Iupiter.	Aolus cum ventis.
Iuno.	Somnus deus.
Venus.	Faunus.
Cupido.	Tybris.
Neptunus.	Hercules.
Mercurius.	Opis.
Vulcanus.	Iuturna.
Iris.	Cymodocza.

HABITATIO BEATORVM
IN CAMPO ELYSIO.

Vox in somnis.	Deiphobus.
Hector in somnis.	Musæus cum alijs mutis
Sibylla vates.	personis.
Deiphobe vates.	

HABITATIO INFER-
NORVM.

Celæno cum alijs Harpyis.	Polyphemus cum alijs Cy-
	clopi-

ENEIDOS VIRGIL. ACT. III. SCE. IIII.

AENEAS.

*Quis perfurit aether,
Proxima me spelunca teget, quid in imbribus hinc sto?*

ACTVS TERTII

SCENA. IIII.

Nuncius cum literis. IARBAS. IVP-
PITER. MERCVRIVS. AENEAS. ACH-
ATES. SERGESTVS.

Nuncius literas Iarbae tradit quas
ipse aperit & alta voce legit, & po-
stea lacerat iratus.

IARBAS.

Venit & Aeneas, Troiano à sanguine cretus,
Cui se pulchra viro dignatur iungere Dido,
Nunc hyemem inter se luxu quàm longa terentes.
Regnorum immemores turpiq; Cupidine capti.

Pygmalion Rex Tyri
manu propria.

Iarbas sacrum facit, deosq; invocat.

Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictū
Gens epulat: thoris, Lenzum libat honorem.
Aspicit haec? an te genitor, quum fulminatorques,
Nequicquam horremus? cæciq; in nubibus ignes
Terrificant animos, & inania murmura miscent?
Famina, quæ nostris errans in finibus, urbem
Exiguam precio posuit, cui litus arandum,
Cuiq; loci leges dedimus, connubia nostra
Reppulit, ac dominum Aenean in regna recepit.
Es nunc ille Paris cum semiviro comitatu
Maonia mentum mitra, crinemq; madentem
Subnixus, raptus potitur: Nos munera templis

Qui-

ÆNEIDOS VIRGIL. ACT. I. SCE. VII.

ACTVS PRIMI
SCENA. VII.



ACHAR.

Ryc. 4. Żegluga Eneasza po morzach – drzeworyt (k. C 3 v.)

ACTVS QVINTI
SCENA I.



H 4 INTER-

Ryc. 5. W podziemiu – drzeworyt (k. H 4 r.)

ACTVS DECIMI
SCENA IX. &
ultima.



R. 4. LATI.

Ryc. 6. Eneas i królowa Lawinia – drzeworyt (k. R 4 r.)