

IZABELA BOGUMIŁ

„MEUS, VELIS, NOLIS, MEUS ES”.
KUSZENIE STAROTESTAMENTOWEGO JÓZEFA
W SZESNASTOWIECZNYCH DRAMATACH ŁACIŃSKICH

Znana z Księgi Rodzaju (rozdziały 37-50) historia Józefa, syna Jakubowego przedstawia niemal całe długie życie biblijnego patriarchy i obfituje w zdarzenia, które od wieków stanowiły natchnienie dla twórców sztuki malarskiej i dla poetów. W samym tylko Muzeum Narodowym w Warszawie można podziwiać obrazy inspirowane tym tematem, takie jak *Józef sprzedany Izmaelitom* ze szkoły weneckiej, *Józef i żona Putyfara* Pietra Liberiego (1605-1687), *Józef tłumaczący sny współwięźniów* Gian Antonia Burriniego, *Przybycie rodziny Jakuba do Egiptu – powitanie ojca i braci przez Józefa* nieznanego malarza, *Jakub błogosławi Efraima i Manassesa synów Józefa* Jana Victorsa. Spośród epizodów z życia starotestamentowego patriarchy najbardziej jednak rozpałało wyobraźnię malarzy kuszenie Izraelity przez żonę Putyfara. Około 1555 r. obraz opatrzony aluzyjnym tytułem *Żona Józefa i Potifara* namalował Jacopo Tintoretto. Motyw ten utrwalili na płótnie m.in. Guido Reni (obraz z 1625/1626 r.), Artemisia Gentileschi (obraz z lat 1620-1623), Giovanni Francesco Barbieri znany jako Guercino (dzieło *Józef i żona Putyfara* z 1649 r.), hiszpański malarz barokowy Bartolomé Esteban Murillo (ok. 1640-1645) czy wreszcie Rembrandt, który w 1655 r. wykonał dwa dzieła zatytułowane *Józef i żona Putyfara*. Większość z wymienionych tu płócien przedstawia biblijny epizod w dość podobny sposób: piękna kobieta, najczęściej półnaga (lub zupełnie naga jak u Tintoretta czy Liberiego), próbuje zedrzyć szatę (płaszcz) z zawstydzonego, przerażonego młodzieńca. Rembrandt

Dr hab. IZABELA BOGUMIŁ, prof. UG – Uniwersytet Gdański (UG), Wydział Filologiczny, Instytut Studiów Klasycznych i Sławistyki, adres do korespondencji: ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk; e-mail: izabela.bogumil@ug.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0003-2491-7326>.

zapropował inne wyobrażenie tego motywu. Na jego obrazie Józef, skromny i zawstydzony, stoi zupełnie z boku z pękiem kluczy, jak przystało na zarządcę domu, Egipcjanka zaś siedzi na brzegu łoża. Dzieło jest zupełnie pozbawione erotycznych skojarzeń, nie epatuje nagością, możliwe, że ma stanowić, w intencji malarza, swoisty wstęp do właściwej sceny kuszenia. Epizod z żoną Putyfara rozpałał również wyobraźnię szesnastowiecznych dramaturgów łacińskich, którzy przystosowując do potrzeb sceny niekiedy nawet całą historię o Józefie (od czasów, gdy mieszkał z ojcem i braćmi w Kanaanie, aż do spotkania z rodziną już w Egipcie), niemało uwagi poświęcali samemu kuszeniu¹. Spróbujmy sięgnąć do kilku sztuk na temat biblijnego patriarchy: najbardziej chyba znanej *Comoedia sacra, cui titulus Ioseph* (czyli *Pobożnej komedii o Józefie*) Corneliusa Crocusa², wystawionej w 1535 r. na centralnym placu Amsterdamu, *Historia sacra Ioseph* (czyli *Pobożnej historii o Józefie*) Andreasa Diethera z 1544 r., sztuki Georga Macropediusa *Ioseph, fabula sacra pietatis et pudicitiae cultoribus perlegenda* z tego samego roku, wydanego w 1556 r. w Augsburgu dramatu *Adelphopolae* (*Sprzedawcy brata*) Martina Balticusa, pierwszej z dwóch komedii o starotestamentowym Józefie Egidiusa Hunniusa (*De Iosepho patriarcha*, 1586) oraz tragedii Szymona Szymonowica pt. *Castus Ioseph* (1587). Większość tych sztuk przynależy pod względem gatunkowym do tzw. *comoediae sacrae* (*historiae sacrae, fabulae sacrae*), w których pojawiają się: święty młodzieniec w roli głównej, fabuła tzw. budująca i pogodnie zakończenie³.

Cornelius Crocus, który bodaj jako pierwszy z szesnastowiecznych autorów opracował tę biblijną historię w formie łacińskiego dramatu, osnuł akcję wyłącznie wokół wydarzeń, jakie miały miejsce w domu Putyfara⁴. Motyw kuszenia umieścił zaraz na początku sztuki, toteż można odnieść słuszne wrażenie, że wszystkie kolejne sceny stanowią jego naturalną konsekwencję. Sefirach – bo takie imię nosi u Crocusa żona Putyfara – w swoim monologu (akt I, scena 3) wynosi pochwałami Józefa, mówi, że niepodobny jest do innych niewolników (k. B 6 r. i v.: „(...) quid ego nunc te laudem? / Ut dissimilis es servorum aliorum?” (...))⁵ oraz

¹ Zob. zestawienie sztuk o Józefie w Adamczyk 102-104. Por. Bradner 55-70, Creizenach 111-116 oraz Parente 110-131.

² Na temat autora zob. Bolte 562-563 i wersja online. Tekst Crocusa był często czytany, w latach 1536-1549 doczekał się aż siedemnastu wydań (Spies 223, 225).

³ James A. Parente, Jr. uznaje sztukę Crocusa za „czystą komedię” (*casta comoedia*) bez Plautyńsko-Terencjuszowskich igraszek (Parente 34).

⁴ Zob. Parente 32-34. Por. też Bloemendal, „Neo-Latin Drama” 314-316 oraz wstęp I. Bogumił do edycji: Simon Simonides Leopoliensis 8.

⁵ Korzystam z edycji z 1542 r. (zob. Bibliografia). W cytatach łacińskich pochodzących z druków szesnastowiecznych stosuję ortografię i interpunkcję zgodną ze współczesnymi normami.

postanawia pozyskać jego przychylność łagodnością (k. B 7 v.: „Aggrediar blande ac benedice, spero emollescet (...)”⁶). W wypowiedzi Egipcjanki pojawia się wyznanie, że wiele razy próbowała nakłonić młodzieńca do miłości (k. B 7 r.): (...) „saepe iam eius tentavi animum (...)”⁷, co potwierdza zjawiający się zaraz w następnej scenie Izraelita (akt I, scena 4): „Ecce autem iterum. (...)”⁸. Widać tu niewątpliwie zależność od Księgi Genesis, której przekaz próbuje autor wykorzystywać w ramach swojej sztuki (Gn 39,10: „huiuscemodi verbis per singulos dies et mulier molesta erat adulescenti et ille recusabat stuprum”)⁹. Dialog między Józefem i Zefirą ma charakter dynamicznej perswazji: każdy z interlokutorów próbuje przekonać rozmówcę do swoich racji – chęć zaspokojenia żądzy staje w jawnej opozycji do cnoty i rozsądku. Kiedy upokorzona odmową Egipcjanka opuszcza scenę, Józef w formie monologu analizuje zaistniałą sytuację, swój los zawierza Bogu i znika we wnętrzu domu, skąd po chwili (akt II, scena 1) dochodzi krzyk Zefiry przyzywającej pomocy (k. C 6 r.): „Perii misera, vae mihi, vostram fidem obsecro, / properate; ferte auxilium imbelli feminae”¹⁰, a zaraz potem wybiega Józef, co holenderski autor zaznaczył w didaskaliach: „Joseph effugiens”. Kolejny monolog Józefa stanowi reakcję na zachowanie Zefiry: zawiera tylko nieliczne informacje, co działo się w domu (k. C 6 r. i v.): „(...) modo ut introi, forte illa solitudine / Nacta ferox pallio me apprehendit, ad se trahit. (...) Vestem amisi, pudorem sed mecum extuli”¹¹. Moment, kiedy to Egipcjanka zdziera szatę z młodzieńca, usunął więc Crocus sprzed oczu widza.

Bardzo podobnie rozwiązuje problem kuszenia Andreas Diether¹², bez wątpienia naśladuje w tej partii sztuki *Pobożną komedię* Corneliusa Crocusa¹³. I tu mamy monolog Zefiry wychwalającej urodę Józefa i dialog pani z młodzieńcem,

Przekład: „Cóż mam w tobie teraz chwalić, jak niepodobny jesteś do innych niewolników” (przekład Izabeli Bogumił i tak też wszędzie, jeśli nie zaznaczono inaczej).

⁶ Przekład: „Zacznę przymilnie i dobrotliwie, może zmięknie”.

⁷ Przekład: „Często wystawiałam na próbę jego niezłomność”.

⁸ Przekład: „No patrz, znowu”.

⁹ Korzystam z edycji Wulgaty Webera i Grysona.

¹⁰ Przekład: „Zginęłam nieszczęsna, biada mi, na waszą wierność zaklinam, spieszcie się i pomoc nieście słabej kobiecie, co ma pokojowe zamiary”.

¹¹ Przekład: „(...) gdy tylko wszedłem, przypadkiem ta, poczekawszy aż będziemy sami, w szaleństwie spętała mnie płaszczem, ciągnie do siebie. (...) Szatę straciłem, lecz wstyd ze sobą zabrałem”.

¹² Zob. biogram autora: Scherer 164 i wersja online.

¹³ Marijke Spies (225) podkreśla, że naśladowali Crocusa Macropedius i Schonaeus. Por. Parente 35. Wydaje się jednak, że wielu autorów sztuk o Józefie pozostawało pod wpływem Holendra: Diether, Hunnius, czytał go także i w kilku miejscach naśladował nasz Szymonowic. Zauważył to już Ignacy Chrzanowski (531-532). Por. też Bloemendal, „Neo-Latin Drama” 314-315 oraz Bloemendal, „Central and Eastern” 645-646.

zakończony pogroźkami (k. E 1 r.: „ZEP: Quid sim factura, furcifer, experibere”¹⁴), wreszcie monolog Izraelity i wołanie Egipcjanki, która z wnętrza domu przyzywa pomocy, udając, że została zgwałcona (k. E 2 v.):

ZEP: Perii, nisi quis me deus respexerit.

Nemon’ adest, qui miserae feminae ferat

Opem? Venite cito, venite, iuvate me,

Rapite moechum, rapite, qui vim mihi intulit.¹⁵

I tak jak u Crocusa, w formie krótkiej narracyjnej wzmianki, Józef relacjonuje, co działo się w domu, jak to pani zdarła z niego płaszcz i próbowała zaciągnąć w stronę łoża (k. E 2 v.):

Hera ferox apprehendit pallium meum,

Per vim trahit castum constratum ad lectulum,

Cupiens explere libidinem diram suam.¹⁶

Andreas Diether, mimo wskazanych tu zależności od tekstu Crocusa, osiąga zupełnie inny efekt, niż uzyskał holenderski autor. Buduje tekst dużo mniej dramatyczny – kwestie i repliki są dłuższe, ale i lepiej napisane, bardziej elegancką łąciną, pozbawioną archaizmów i Plautyńskiej rubasznosci. Najważniejsza różnica polega jednak na tym, że sztuka Diethera ilustruje całą historię Józefa, akcja rozpoczyna się jeszcze w Kanaanie monologiem Jakuba, a kończy po latach w Egipcie sceną z udziałem starego już ojca i jego dwunastu synów. Sceny zawierające motyw kuszenia znajdują się więc dopiero w trzecim akcie (sceny 1-4) i stanowią jeden z wielu epizodów z życia biblijnego patriarchy. Ich atrakcyjność podnoszą natomiast postaci aniołów Pańskich Gabriela i Michała, którzy zjawiają się przed modlącym się Józefem jako swego rodzaju wysłannicy Boga – za ich sprawą młodzieniec odzyskuje ufność i nadzieję.

Egidius Hunnius, profesor teologii w Marburgu i Wittenberdze¹⁷, rozpiętą na dużej przestrzeni czasowej biblijną historię o Józefie rozdzielił na dwie komedie. Motyw kuszenia znalazł się w pierwszej sztuce: w scenie drugiej IV aktu pomieścił niemiecki autor materię, która u Crocusa i Diethera była prezentowana w ramach kilku scen, a ponadto wprowadził aż cztery postaci: panią

¹⁴ Cytuję według edycji z 1544 r. Przekład: „Doświadczysz, łotrze, do czego jestem zdolna”.

¹⁵ Przekład: „ZEFIRA: Zginęłam, chyba że jakiś bóg na mnie wejrzy. Czy nie ma kogoś, kto by przyniósł pomoc nieszczęsnej pani? Chodźcie szybko, chodźcie, pomóżcie mi, łapcie cudzołożnika, łapcie tego, co mi gwałt zadał”.

¹⁶ Przekład: „Nieopanowana pani przechwyciła mój płaszcz, gwałtem ciągnęła mnie, niewinnego, do przygotowanego już łoża, pragnąc nasycić swą straszną żądzą”.

¹⁷ Zob. Lau 67-68 i wersja online.

(u Hunniusa nosi ona imię Misraia), Józefa, Putyfara i Dromona. Znalazły się tu i monolog Egipcjanki zachwyconej urodą Józefa, i dialog z nim samym, wreszcie odegrana na oczach widzów próba kuszenia go łącznie ze zdarciem zeń płaszcz (k. E 4 v.):

MI: (...) Veni ocuis

Mecumque dormi. IO: Quid ita pallium trahis?

Mitte, obsecro. MI: Non mitto. IO: Redde pallium.

MI: Non hercle, ni tuo obsequio id redemeris.¹⁸

Hunnius, tak jak i wielu szesnastowiecznych autorów sztuk o biblijnym Józefie, naśladował – przynajmniej w tej partii swojego dramatu – komedię Crocusa. Zrezygnował jednak z długiego monologu Józefa i z przesunięcia ostatniej próby uwiedzenia młodzieńca do wnętrza domu. Tu wszystko odbywa się przed oczami widza, kuszenie (choć jego próby były już wcześniej, czego dowodzą słowa Józefa k. E 2 v.: „Ecce autem iterum (...)”); por. Croc. k. B 8 r.), wzywanie pomocy przez rzekomo napastowaną panią, ucieczka młodzieńca i wreszcie fałszywe oskarżenie przed Putyfarem, który – ciągle w ramach tej samej sceny – zjawia się i słysząc, co zaszło, wysyła sługę Dromona, by sprowadził Izraelitę. Oczywiście tak rozplanowana scena jest zupełnie niezgodna z konwencją teatru, w którym następstwo scen wyznaczały od wieków wejścia i zejścia kolejnych postaci. Faktem jest natomiast, że Hunnius, kumulując w jednej „scenie” kilka istotnych zdarzeń, nie zadbał w żaden sposób o to, by podkreślić atrakcyjność samego kuszenia, mimo odegrania go bezpośrednio przed oczami widza.

Wśród autorów, którzy inscenizowali, tak jak Diether czy Hunnius, całą biblijną historię o Józefie, wyróżnia się Martinus Balticus (Beltle, Bellicus)¹⁹, rektor łacińskiej szkoły w Ulm. W dramacie *Adelphopolae* (*Sprzedawcy brata*, 1556)²⁰ jego autorstwa epizod kuszenia Izraelity nie ginie wśród wielu innych scen-obrazów, ale zostaje w pewnym sensie wyróżniony poprzez wprowadzenie dodatkowej postaci – Rogel, służącej żony Putyfara. Teraz opanowana namiętnością Egipcjanka nie musi wychwalać urody Józefa w monologu, a więc sama przed sobą lub przed widzem (tak było u Crocusa, Diethera, Hunniusa), lecz zyskuje rozmówczynię–powiernicę. Balticus realizuje motyw kuszenia w ramach dwóch scen (akt II, sceny 3 i 4). Seraphim, bo takie imię nosi tu żona Putyfara, sprawia wrażenie chorej, jak ogarnięta miłością do pasierba Fedra w *Hippolycie*

¹⁸ Cytuję według z edycji z 1586 r. (zob. Bibliografia). Przekład: „MISRAIA: Chodź szybko i połóż się ze mną. JÓZEF: Na cóż ciągniesz płaszcz? Przestań, proszę. MISRAIA: Ani myślę. JÓZEF: Oddaj płaszcz. MISRAIA: Nie, na boga, chyba że wykupisz go swym posłuszeństwem”.

¹⁹ Na temat autora zob. Thürauf 568-569 i wersja online.

²⁰ Tytuł sztuki inaczej rozumie Dietl 150, kojarząc go z Terencjuszową komedią *Adelphoe*.

Eurypidesa czy w *Fedrze* Seneki. W antycznych tragediach widzowie poznają tajemniczą „chorobę” Fedry dzięki piastunce, która różnymi sposobami wydobywa od swojej pani, co jest powodem jej złego samopoczucia. Rolę podobną do funkcji, jaką pełniła niania u boku Fedry, ma do zrealizowania u Balticusa służąca Rogel z tą zasadniczą różnicą, że nie musi prośbą czy też groźbą nakłaniać swojej pani do wyznania. Seraphim zapytana, co jest przyczyną jej udreki, odpowiada właściwie bez wahania, przypominając, że Rogel w różnych sekretnych sprawach była jej wierna, a to podstawowa cecha piastunek w antycznej tragedii (k. C 1 r.):

ROG: Heu, heu gemis quid nunc iterum? Quin sublevas

Ad coelum oculos tristes, adeo quis te dolor

Vexat? Taciturnam me, domina, nosti bene,

Dic, quaeso, mihi, forsitan potero iuvare te.

SER: Rogel, tuo ministerio nunc usa sum

Persaepe, secretis meis in rebus et

Fidissimam te comperi. Nihil igitur

Celabo te. Iuvenis Hebraeus, quem meus

Maritus emit, has mihi miserias facit.²¹

Balticus przydziela Rogel poza funkcją powiernicy jeszcze jedną ważną dla całej akcji „misję” – służąca, zachowując pełną dyskrecję, ma sprowadzić Józefa – rzecz dzieje się bowiem przed domem, zgodnie z tradycją antycznego dramatu (k. C 1 v.):

SER: Et ut exeat, dicas in aurem clanculum.²²

W ramach tej samej sceny Seraphim wyznaje młodzieńcowi miłość – upatruje tu zresztą działania jakiegoś bóstwa (k. C 2 r.: „Sic aliquis indidit mihi certe deus / Desiderium tui calorem et maximum”²³) i trochę tak jak bohaterowie antycznych wzorów-parallel dla tej historii (por. Eurip. *Hipp.* w. 141 nn; Sen. *Fedra*, w. 184 nn.) składa niemoralną propozycję, którą Józef odrzuca, namawiając panią, by powściągnęła swoją żądzę. Następna scena z motywem kuszenia (akt II, scena 4) rozpoczyna się znów od zwierzeń. Seraphim wyjawia służącej, że czuje się udrecona proszeniem Izraelity, wyraża radość, że zdołała otworzyć się

²¹ Cytuję według wydania z 1556 r. (zob. Bibliografia). Przekład: „ROGEL: Biada, ach, biada, dlaczego teraz znowu jęczysz? Po cóż łzawe oczy do nieba wznosisz, jaki ból cię dręczy? Pani, dobrze wiesz, że będę milczała. Powiedz, proszę, co się dzieje, jeśli będę mogła, pomogę ci. SERAFIM: Rogel, ostatnio często korzystałam z twych posług. Wiem, że w mych sekretnych sprawach okazywałaś wyjątkową wierność. Niczego przed tobą nie ukryję. Hebrajski młodzieniec, którego mój mąż kupił, jest źródłem mych nieszczęść”.

²² Przekład: „SERAFIM: I potajemnie szepnij do ucha, by wyszedł”.

²³ Przekład: „Tak oto jakiś bóg zaszczerpił we mnie pragnienie ciebie i największy żar”.

przed młodzieńcem oraz kieruje groźby pod jego adresem. W tej scenie niespodziewanie zjawia się Józef. Pragnie się wycofać, ale zauważony, kolejny raz wpada w sidła swojej dręczycielki (k. C 3 r.):

SER: Sed commode exit huc, lupus est in fabula.

[.....]

IOS: Sed, heu, domina adest, me rogiterit iterum,

Redibo. SER: Quo iuvenis abis, huc affies.

IOS: Sum visus, heu, perii.²⁴

Dodajmy, że to rozwiązanie, a mianowicie nagłe zjawienie się postaci, o której mowa, zaczerpnięte oczywiście z rzymskiej palliady, zastosował Crocus, a za nim Diether i Hunnius. Teraz Seraphim zabiera się do konkretnego działania, tak jak u Hunniusa, na scenie, usiłuje objąć młodzieńca, który wymyka się z uścisków i zostawia szatę w rękach pani. Do tej samej sceny włączył jeszcze Balticus oskarżenie Józefa o próbę gwałtu wobec służących Putyfara, których Egipcjanka wzywa na pomoc. Inscenizując niejako dwukrotnie samą próbę pozyskania Izraelity (w scenie 3 i 4 aktu II), autor sztuki nawiązuje, mniej lub bardziej świadomie, do fragmentu z Księgi Genesis (39,10), o tym, że pani „per singulos dies” kilka razy nakłaniała Józefa do miłości (u Crocusa czy Hunniusa motyw ten pojawia się w formie wzmianki, westchnienia Józefa, że znów taka sytuacja się powtarza).

Wydaje się, że jeszcze pełniej zrealizował na scenie starotestamentową myśl o ponawianej próbie kuszenia Georgius Macropedius²⁵. Ten dość znany holenderski dramaturg wykorzystał mniej biblijnego tworzywa niż Diether, Hunnius czy Balticus, akcja sztuki zostaje tu ograniczona do zdarzeń w domu Putyfara i ich bezpośrednich konsekwencji, takich jak uwięzienie Józefa czy pozyskanie przychylności faraona²⁶. Dramat rozpoczyna się dialogiem małżonków: Putyfar informuje żonę, że musi nagle wyjechać w ważnej sprawie wojennej i rządu w domu powierza Józefowi, a kończy się pojednaniem i zaręczynami: Izraelita ma, z polecenia faraona, zdecydować o losie swoich oprawców, chętnie jednak wybacza Putyfarowi i Aegli (bo takie imię nosi w tej sztuce egipska pani) i prosi o rękę ich córki, Asenath. Macropedius włącza motyw kuszenia w ramy kilku scen: trzech dialogów Józefa i Aegli, dwóch monologów młodzieńca i sceny rozmowy Egipcjanki ze służbą. Problem ten pojawia się już w pierwszym akcie dramatu i wypełnia niemal cały drugi akt: myśl z Księgi Genesis, że pani kilkakrotnie próbowała uwieść sługę, zyskuje zatem pełną sceniczną realizację.

²⁴ Przekład: „SERAFIM: Lecz właśnie tu idzie, w samą porę. (...) JÓZEF: Lecz, biada, pani się zbliża, znów będzie mnie prosiła, zawróć. SERAFIM: Dokąd idziesz, młodzieńcze, podejdź tu. JÓZEF: Biada, zginąłem, zauważyła mnie”.

²⁵ Na temat autora zob. Best 11 nn. Por. też J. Bloemendal, „Neo-Latin Drama” 317-318.

²⁶ Omówienie dramatu zob. Best 137-153.

W pierwszym dialogu (akt I, scena 3) Macropedius pokazuje, że Aegla źle znosi nieobecność męża, czuje się osamotniona, jedynej pociechy i zrozumienia upatruje w Józefie i jego to zaprasza na ucztę, którą przygotowała rzekomo dla Putyfara, nie wiedząc jeszcze nic o planowanym wyjeździe. Józef wyraża zgodę (k. A 7 r.: „Animaequior sis domina, nec sic lacrimas. / Venturus sum. (...)”²⁷), ale podświadomie wyczuwa nieczyste intencje pani (k. A 7 v.: „Quis calidae huius feminae mentem queat / Scrutarier?”²⁸). Akt drugi otwiera holenderski autor monologiem Izraelity (akt II, scena 1), który skarży się, że Egipcjanka przy każdej okazji go napastuje, tak jak ongiś mityczna Fedra dręczyła Hippolyta (k. B 1 r.):

Nullus fuit dies ab hora transitus
 Heri mei, quo non stuprandam se obtulit,
 Intus forisque, in thalamo et in convivio,
 Usque adeo sollicitat fragilitatem meam,
 Ut nesciam, an consentiam, an dissentiam.
 Nec Phaedra enim (si fabulis quid tribuimus)
 Tantum molesta suo quidem Hippolyto fuit,
 Quam haec me suis gemitibus et blanditiis
 Ad impudicitiam illicit. (...) ²⁹

Scena trzecia tegoż aktu znów podejmuje motyw kuszenia: Aegla pod pozorem, że mąż przybędzie pod wieczór, każe sługom przygotować łożo i skropić je wonnościami (k. B 2 r.):

AEG: Volo deinde cubile nostrum aspergier
 Verbena, abrotanio, amaraco atque pluribus
 Herbis suave olentibus, Veneris sacrae
 Olim dicatas ludicris. (...) ³⁰

Wzmianka o przygotowanym łożu pojawi się w scenie 7 aktu II, kiedy to Aegla będzie siłą próbowała zmusić młodzieńca do miłości. Kolejny jednak dialog między Aeglą a niewolnikiem (akt II, scena 4) to prawdziwe zderzenie skrajnie różnych moralności i racji. Egipcjanka chce widzieć w Józefie męża,

²⁷ Cytuję według wydania z 1544 r. (zob. Bibliografia). Przekład: „Bądź, pani, bardziej spokojna na duchu, i już tak nie płacz, przyjdę”.

²⁸ Przekład: „Któż zdoła wybać myśl tej przebiegłej kobiety?”

²⁹ Przekład: „Jednego dnia nie było od chwili wyjazdu mego pana, w którym ona nie narażałaby się na hańbę w domu i poza domem, w sypialni i na uczcie. Tak bardzo dręczy moją niewinność, że nie wiem, czy zgodzić się, czy nie. Nawet Fedra (jeśli wierzyć mitom) nie była kiedyś tak uciążliwa dla Hippolyta, jak ta, co swymi jękami i pochlebstwami do bezwstydu mnie ciągnie”.

³⁰ Przekład: „AEGLA: Pragnę następnie, by nasze łożo skropione było werbeną, bylicą, amarakiem i wieloma ziołami pięknie pachnącymi, kiedyś były one przeznaczane na igraszki świętej Wenery”.

on zaś chce uznawać w niej swą panią, a nie żonę. Rozmowa przeistacza się w filozoficzno-moralizatorską dyskusję o Bogu, który by odróżnić ludzi od reszty istot żywych, uświęcił związek małżeński. W konsekwencji tych wywodów Aegla postanawia przypieczętować swoje zaślubiny z Józefem, dając mu pierścień jako dowód miłości, co Izraelita zdecydowanie odrzuca (k. B 4 r.):

AEG: En tibi fidem connubii, cape annulum
Hunc, nostri amoris symbolum. Quid, anime mi,
Morare nunc? Cape symbolum. IO: Non cepero.³¹

Na zasadzie pewnego paralelizmu Macropedius zbudował kwestie, w których każda z postaci wylicza, co jest w stanie uczynić, by osiągnąć swój cel. Józef – nie bez efektu komicznego – stwierdza, że nawet zaśpiewa i zatańczy, byleby pani przestała go nękać (k. B 4 v.):

[...Si canere vis
Me, cecinero, saltare vis, saltavero,
Verum ad cubile neutiquam me illexeris.³²

Aegla obiecuje Izraelicie wszystko: wolność, bogactwa, koneksje, najwyższe godności, byleby tylko uległ jej żądzy (k. B 4 v.):

Ego te viro meo usque commendavero.
Ego te familiarem parhoni effecero.
Ego servituti, qua premeris, exemero.
Per me bonis quam plurimis ditaberis.
Per me laboribus omnibus levaberis.
Per meque ad altiora promoveberis.
Audis precantem, audis gementem, conice,
Quantis amoris facibus hoc cor aestuat.³³

Scena, która stanowi swoiste apogeum kuszenia, rozgrywa się, jak można przypuszczać, we wnętrzu domu (w monologu ją poprzedzającym Józef staje przed dramatycznym wyborem, czy wejść do środka (k. B 6 r.: „Si intravero (...)”), czy też narazić się na zemstę ze strony egipskiej pani). Prawdopodobnie do odegrania „właściwego” kuszenia wewnątrz domu zostało udostępnione oczom

³¹ Przekład: „AEGLA: Patrz, oto dla ciebie gwarancja związku, przyjmij ten pierścień, symbol naszej miłości. Cóż to, mój drogi, teraz się wahasz? Przyjmij pierścień. JÓZEF: Nie przyjmę”.

³² Przekład: „Jeśli pragniesz, bym śpiewał, zaśpiewam, jeśli pragniesz, bym tańczył, zatańczę, w żaden sposób jednak nie zwabisz mnie do łóża”.

³³ Przekład: „Ja polecę cię memu mężowi, ja zrobię cię przyjacielem faraona, uwolnię z niewoli, co uciska, dzięki mnie będziesz opływał w dobra wszelakie, dzięki mnie uwolnisz się od trudów, dzięki mnie zostaniesz wywyższony. Wysłuchaj proszącej, wysłuchaj wydającej jęki, domyśl się, jak wielką miłością to serce płonie”.

widza. Teraz już akcja zmierza wartko do punktu kulminacyjnego. Aegla wskazuje Józefowi przyozdobione, skropione wonnościami łoże (akt II, scena 7) i zmusza go do miłości, używając wręcz siły (k. B 7 r.):

(...) IO: Ne traxeris. AEG: Eia, eia ades.

Ut simulat hic. IO: Non te pudet, hera? AEG: Eia, eia ades.

Ad gaudium trahendus es? (...) ³⁴

Na tle analizowanych tu dramatów o starotestamentowym Józefie wyróżnia się bez wątpienia tragedia Szymona Szymonowica *Castus Ioseph*³⁵. Nie dochodzi w niej nawet, jak u innych autorów, do bezpośredniego spotkania Izraelity z jego antagonistką. Jempsar (bo tak ma na imię żona Putyfara, w tej sztuce zwanego Fetiferem), cofając się retrospektywnie do przeszłości, piastunce i choreutkom relacjonuje pierwszą próbę kuszenia Izraelity (w. 1045 nn.)³⁶. Wyznaje, że kilka razy podjęła próżny trud uwiedzenia młodzieńca (w. 1060-1063). Wszystko oczywiście przedstawia Szymonowic w formie narracyjnej. Nie znajdziemy tu bowiem śladu realizacji teatralnej tych prób, nie są one odgrywane, tak jak to było częściowo u *Balticusa*, w pełni u *Macropediusa*. Szymonowic jako naśladowca tragedii greckiej (*Hippolyta* Eurypidesa) i rzymskiej (*Fedry* Seneki)³⁷ wykorzystał natomiast w pełni tradycyjną postać piastunki, która ma do wykonania dużo ważniejszą misję niż jej literacki odpowiednik – służąca Rogel u *Balticusa*. *Nutrix* w sztuce Szymonowica zdaje relację *ex interno* – barwnie, w dość długiej *rhexis* (112 wersów) relacjonuje ostatnią już próbę kuszenia młodzieńca, będąc faktycznie jej naocznym świadkiem. Trudno zaprzeczyć, że pomysł, by podczas składania Izraelicie niemoralnej propozycji była obecna piastunka (Józef w jej relacji przenosi wzrok z jednej kobiety na drugą, w. 1290-1291: „Oculumque pernicem, modo ad me, modo ad eam / Identidem circumtulit. (...)”)³⁸ wydaje się dość kuriozalny, a nawet mało stosowny. U Eurypidesa Fedra nie spotyka się z Hippolytem w ramach scenicznej akcji. Seneka wręcz zadbał o organizację „sam na sam” bohaterów – zakochana kobieta prosi pasierba, by oddalił swoich towarzyszy (Sen.

³⁴ Przekład: „JÓZEF: Nie ciągnij. AEGLA: No dalej, chodź. Jak on udaje. JÓZEF: Nie wstyd ci, pani? AEGLA: No chodź wreszcie, czy ciebie trzeba do uciechy zmuszać?”

³⁵ Dramat Szymonowica doczekał się wielu opracowań. Z dawniejszych zob. np. Heck 266-283, z nowszych: Abramowska, *Lad i fortuna* 117-143; Głębička, *Szymon Szymonowic* 30-44; Głębička, „*Castus Ioseph* Szymona Szymonowica” 63-76. Por. też wydanie dramatu z komentarzem: Simon Simonides Leopoliensis Szymon Szymonowic, *Castus Ioseph Niewinny Józef* z 2019 r.

³⁶ Cytuję według edycji z 2019 r.

³⁷ Zależność dramatu Szymonowica od Eurypidesowego *Hippolyta* i od *Fedry* Seneki wykazał już wiele lat temu Józef Kallenbach w pracy *Szymonowicza dramata „Castus Ioseph”*. Por. też Chrzanowski 530-556 oraz wstęp I. Bogumił do edycji Simon Simonides Leopoliensis 12-13.

³⁸ Przekład: „i raz po raz szybko wodził wzrokiem to na mnie, to na nią”.

Phaedr, w. 599-601): „PH: (...) *Commodes paulum, precor, / secretus aures. Si quis est abeat comes. / HI: En locus ab omni liber arbitrio vacat*”³⁹. U Seneki jednak sprawa obecności piastunki pozostaje nie do końca jasna. Można odnieść wrażenie, że choć nie ma towarzyszy Hippolyta, niania jest w pobliżu, stoi gdzieś z boku – reaguje przecież natychmiast na sytuację. U *Balticusa* pani każe odsunąć się służącej Rogel, gdyż chce zostać z Izraelitą zupełnie sama (Balt. k. C 3 r.: „(...) *abeas paululum / Ut sola soli, quae volo, queam colloqui*”)⁴⁰. Faktem jest natomiast, że rola Rogel u *Balticusa* i piastunki u *Szymonowica* jest w kilku punktach styczna: obie są powiernicami i obie mają do spełnienia takie samo zadanie – muszą sprowadzić Józefa przed oblicze ogarniętej miłosną żądzą Egipcjanki. Koncepcja *Szymonowica*, by kuszenie pokazać w mowie piastunki, swego rodzaju „posłańca domowego”, może wydawać się teatralnie mało atrakcyjna. Bez wątpienia jednak pomysł ten wypływa z głównej idei sztuki: chęci uczynienia z Józefa świętego, nieskazitelnego młodzieńca, oddalonego od wszelkiego zła, intryg, niegodziwości⁴¹. Stąd rozwiązanie takie jak u *Crocusa*, naśladowane potem przez *Diethera*, by wybiegający z domu Józef w dwóch choćby zdaniach opowiadał, co zaszło, u *Szymonowica* nie byłoby zgodne z ogólnym zamysłem poety. Rozbudowana *rhesis* stanowi oczywiście wielki ukłon *Simonidesa* w stronę antycznego dramatu, gdzie widzom zdarzenia trudne do teatralnej realizacji czy rozgrywane się po prostu we wnętrzu domu przedstawiano w formie opowiadania.

Nie ulega wątpliwości, że *Szymonowic* starał się, by *rhesis* piastunki była zajmująca – wygłoszeniu jej towarzyszy wiele emocji – ale i atrakcyjna teatralnie. Stąd urozmaica poeta relację *ex interno*, posługuje się mową niezależną (*oratio recta*), zwłaszcza gdy niania cytuje wypowiedzi *Jempsar*, i mowę zależną (*oratio obliqua*), gdy przywołuje słowa Józefa (nawet i tu poeta zadbał, by odsunąć

³⁹ Przekład Anny Świderkówny (Seneka, *Fedra* 42): „FEDRA: (...) Posłuchaj mnie chwilę, / Proszę, sam jeden. Oddal, jeśli są, twych druhów. / HIPPOLYT: Spójrz – oto pusto wokół – nie ma żadnych świadków”.

⁴⁰ Przekład: „odsuń się trochę, abym sama tylko jemu samemu mogła powiedzieć to, co chcę”. Dariusz Chemperek uważa, że obecność służącej przy składaniu wątpliwej moralnie propozycji daje się uzasadnić staropolską konwencją *ars amandi*. Zob. Chemperek 60. Por. też objaśnienia I. Bogumił w *Simon Simonides Leopoliensis* 357.

⁴¹ Egzegeza biblijna widzi w Józefie tzw. typ (gr. τύπος – obraz, wizerunek, znak, odbicie, wzór) Chrystusa, toteż niektórzy badacze dramatu, idąc tym tokiem rozumowania, dostrzegają w osobie Józefa prefigurację Chrystusa. Zob. np. Abramowska, *Ład i fortuna* 127; Głębička, *Szymon Szymonowic* 36 nn.; Chemperek 61. Jan Bloemendal („Rhetoric” 120, 122, 125-126) powtarza ten pogląd za Głębičką, a sztukę *Szymonowica* określa jako „a martyr play”, „a martyr drama”. Por. też wstęp I. Bogumił do edycji *Simon Simonides Leopoliensis* 18-20.

młodzieńca od tej niemoralnej sytuacji, zastosowanie *oratio obliqua* pozwala zachować pewien dystans, większy niż w mowie niezależnej, gdy przytacza się wprost wypowiedzi postaci). *Oratio recta* z kolei to wielkie wyzwanie dla aktora grającego rolę piastunki: musi on wcielić się na chwilę w postać Jempsar, zmienić ton głosu, odegrać żądzę i determinację pani. *Rhesis* piastunki w sztuce Szymonowica stanowi niewątpliwie atrakcję teatralną, ale i literacką. Poeta nie zapomina bowiem, że tworząc opowiadanie porusza się już nie w ramach dramatu, a epiki. Zgodnie więc z epicką konwencją genologiczną włącza do wypowiedzi piastunki rozbudowane porównania. Zestawia oblanego rumieńcem Józefa z jutrzeńką, a Jempsar z topniejącym śniegiem, sięga też po porównania ze świata zwierząt: Egipcjanka jest w nich jastrzębiem dopadającym gołębicę albo lwicą w trakcie skoku na delikatnego jelonka, Izraelita zwierzęciem ofiarnym prowadzonym na rzeź. W żadnym z przywołanych tu dramatów kuszenie Izraelity nie zostało przedstawione z tak wielkim poetyckim kunsztem jak właśnie u Szymonowica.

Przyjrzenie się nowołacińskim dramatom o Józefie przez pryzmat motywu kuszenia prowadzi do wniosku, że autorzy sztuk w rozmaity sposób i nierzadko bardzo pomysłowo rozwiązywali tę kwestię. Bez wątpienia jednak we wszystkich omówionych scenach pewne elementy wyraźnie się powtarzają. Wiele z nich pochodzi z biblijnego źródła, jak choćby motyw ponawianych prób uwiedzenia młodzieńca, które albo zostają odegrane (*Balticus*, *Macropedius*), albo przywołane w ramach kwestii postaci: Józefa (*Crocus*, *Diether*, *Hunnius*), piastunki (*Szymonowic*), a także (lub) egipskiej pani (*Crocus*, *Szymonowic*).

Ze starotestamentowego przekazu wywodzi się niewątpliwie myśl o urodzie Józefa (*Gn 39,6*: „erat autem Ioseph pulchra facie et decorus aspectu”) rozmaicie wykorzystywana przez autorów nowołacińskich⁴². W sztuce *Crocusa*, a za nim u *Diethera* i *Hunniusa* Egipcjanka wystawia wygląd Józefa w monologu, ale też zwraca się bezpośrednio do młodzieńca (*Croc.*, k. B 8 v.: „Hei, quid, formose, avertis ocellos istos, solis mihi / Huius luce gratiores?”⁴³; *Croc.*, k. B 8 v.: „Quae tua forma sit, vides!”⁴⁴; *Dieth.*, k. D 4 v.: „Ah Ioseph, Ioseph, tua quae forma sit, vides. / Niveo lucet in ore rubor, argutos habes / Ocellos, qui radiant in morem siderum. / Facies amorem exorat tua. Bracchia nive/ Sithonta candidiora allidere vel deas / In amorem possent quoque castissimas tui”⁴⁵.; *Hunn.*, k. E 3 r.: „(...)

⁴² Por. też komentarz I. Bogumił do edycji *Simon Simonides Leopoliensis 366-367*.

⁴³ Przekład: „Na cóż, piękny, odwracasz swe oczy, milsze dla mnie od tego tu blasku słońca?”

⁴⁴ Przekład: „Spójrz, jaki jesteś piękny!”

⁴⁵ Przekład: „Ach, Józefie, Józefie, spójrz, jakiej jesteś urody. Rumieniec błyszczy na śnieżno-białej twarzy, oczy masz bystre i lśnią jak gwiazdy. Twoja twarz zjednuje miłość. Ramiona bielsze od trackiego śniegu mogłyby skusić najbardziej czyste boginie”.

Quae tua sit aetas, vides, / Quae forma nosti. (...)”⁴⁶; por. też Macr. k. B 3 r.: „(...) formose Ioseph, annue!”⁴⁷. U *Balticus* swój podziw dla Izraelity wyraża w obecności służącej Rogel (k. C 1 r.). Oczywiście motyw urody Józefa ma swoje źródło w tradycji biblijnej, ale rozwijają go poeci na sposób antyczny, sięgając po stereotypowe porównania oczu do gwiazd, bieli twarzy do śniegu i lilii, rumieńca do róż (por. Catull. 61, 191-195; Tib. III 4, 29-34; Prop. II 3, 9 nn; Verg. *Aen.* XII 65-69). Przenoszą jednak znane z poezji rzymskiej opisy urody kobiecej na mężczyznę. Autorzy nowołacińscy, konstruując dialog żony Putyfara z młodym niewolnikiem, by ukazać zachwyt pani dla rozmówcy, sięgają też do miłosnego słownika komedii rzymskiej. Stąd pochodzą przymilne zwroty typu: „mellite Ioseph” – „słodki Józefie” (Macr. k. B 4 v.), „melculum meum” – „mój miódziku” (Macr. k. B 4 v.), „mea voluptas unica” – „jedyna moja rozkoszy” (Croc. k. B 8 r.; Dieth. k. D 4 v.; Hunn. k. E 2 v.; Macr., k. B 6 v. ;), „mea lux” – „życie moje” (Dieth. k. D 4 v.; Hunn. k. E 2 v.)⁴⁸. Z biblijnego źródła pochodzi też przeniesiony do nowołacińskich dramatów pomysł, by Józef pouczał Egipcjanek i słownie reagował na próbę uwiedzenia. To właśnie w Księdze Genesis (39,9) pojawia się wplecione w wypowiedź Izraelity zdanie, że Putyfar powierzył mu wszystko, co miał, z wyjątkiem żony: „nec quicquam est quod non in mea sit potestate vel non tradiderit mihi praeter te quae uxor eius es”. Autorzy szesnastowiecznych dramatów tę biblijną myśl konsekwentnie powtarzają (Macr., k. B 4 r.: „IO: Herus universa quae domi aut foris / Longe atque late possidet praesente te / Mihi tradidit, te praeter unam, quam sibi / Castam et fidelem expostulat. (...)”⁴⁹; Croc., k. C 2 r.; Balt. k. C 2 r.: „(...) coniuge te sola mihi / prohibuit (...)”⁵⁰). Z Księgi Genesis przenoszą też wyraźne odróżnienie pozycji społecznej głównych bohaterów: Egipcjanka jest panią – *domina* (39, 7), Izraelita niewolnikiem – *servus* (39,14). Toteż w *Comoedia sacra cui titulus Ioseph Crocusa*, najstarszej chyba łacińskiej sztuce o Józefie, Zefira wyraźnie podkreśla, że jako pani domaga się posłuszeństwa (k. B 8 v.): „Hera sum, quae imperare meo pro iure possum et cogere, / Quae velim, ut facias. (...)”⁵¹. Podobne upomnienia znajdujemy u Hunniusa (k. E 3 r.): „(...) num turpe est praestare obsequium heris?”⁵²; (k. E 3 v.):

⁴⁶ Przekład: „Spójrz, w jakim jesteś wieku i jakiej urody”.

⁴⁷ Przekład: „Zgódź się, piękny Józefie!”.

⁴⁸ Zwrot „mea lux” pojawia się również u Propercjusza (*El.* II 28, 59; II 29,1).

⁴⁹ Przekład: „JÓZEF: Pan wszystko, co posiada – jak daleko okiem sięgnąć – w domu i poza nim, mnie przekazał, z wyjątkiem ciebie jedynej, którą czystą i wierną chce mieć dla siebie”.

⁵⁰ Przekład: „tylko ciebie jako żony mi zabronił”

⁵¹ Przekład: „Jestem panią i zgodnie z mym prawem mogę rozkazywać i zmusić cię, byś uczynił to, co chcę”.

⁵² Przekład: „Czy szpetną jest rzeczą wyświadczać panom przysługę?”

Habes, adolescens, feminam servusque heram,
Matronam nobilem cuiusque forma non
Spernenda sit.(...) ⁵³

i u Balticusa (k. C 1 v.):

(...) ac primo omnium iam moneo te,
Dominam tuam quo me velis agnoscere
Ac ut decet, oboedire monitis meis.
Hoc iure servitii tui debes mihi. ⁵⁴

Macropedius wykorzystał tę różnicę statusu społecznego w swoistej grze słów (k. B 3 r.) – Józef chce widzieć w Aegli panią, nie żonę, a ona w Józefie męża, a nie zwykłego niewolnika:

IO: Quia te meam cognosco heram, non coniugem.

AEG: At ego te, Ioseph, coniugem, non servulum
Desidero, formose Ioseph, annue. ⁵⁵

Szymonowic podkreśla kontrast społeczny nie tylko między Egipcjanką i Izraelitką, ale w ogóle całą służbą w domu Fetifera. Jempsar, zwracając się do piastunki i chóru, który w tej sztuce stanowią miejscowe dziewczęta, przypomina, że jest dla nich panią i tak chce być traktowana (w. 1043-1045):

Scio dominam esse, quod volo vobis quoque
Deliberatum sit meaque verba placide
Admittite. (...) ⁵⁶

Przywołując w formie narracyjnej pierwszą próbę pozyskania Izraelity, akcentuje fakt, iż prosiła jako pani (w. 1075: „Verum esto, petii, sed domina, sed petii hera”⁵⁷), uważa zresztą, że młodzieniec powinien odczuwać wielkie szczęście na wieść, że to właśnie pani go kocha (w. 1049-1051). Motyw ten pojawi się potem w relacji piastunki z ostatecznego kuszenia w *oratio recta*, w której niania powtarza słowa Jempsar (w. 1283-1284), ale już w innym kontekście: Fetifer ukarze Józefa i w ten sposób pomści krzywdę pani. Biblijnej proveniencji

⁵³ Przekład: „Jako młodzieniec masz prawdziwą kobietę, jako niewolnik – szlachetną matronę za panią, której urodą nie należy gardzić”.

⁵⁴ Przekład: „Przede wszystkim napominam ciebie, byś uznał mnie za swą panią, i jak przystoi, byś był posłuszny moim rozkazom. Jesteś mi to winien z racji niewolniczego stanu”.

⁵⁵ Przekład: „Ponieważ uznaję ciebie za panią, nie za żonę. AEGLA: Tymczasem ja Józefie, pragnę ciebie jako męża, nie jako lichego niewolnika, piękny Józefie, zgódź się”.

⁵⁶ Przekład: „(...) wiem, że jestem panią; chcę, abyście wy także wzięły to pod uwagę i moje słowa spokojnie przyjęły”.

⁵⁷ Przekład: „Dobrze, niech będzie, prosiłam, lecz jako pani, lecz jako pani prosiłam”.

jest także motyw płaszcza⁵⁸, zwanego z języka greckiego *pallium* (albo po łacinie *vestis, tunica*), który funkcjonuje w dramatach tak jak w Starym Testamencie, stając się swoistym *corpus delicti* Izraelity (Gn 39, 12: „(...) qui relicto in manu illius pallio fugit et egressus est foras”⁵⁹). U Crocusa – metaforycznie – płaszcz stanowi rodzaj sieci, która pęta młodzieńca, u Szymonowica Józef wyślizguje się – w opowieści niani – z objąć Jempsar niby z węzowych splotów, zostawiając szatę w rękach namiętnej Egipcjanki (w. 1323-1329). W sztukach Macropediusa i Balticusa dobrowolnie oddaje płaszcz za cenę swojej niewinności (Macr. k. B 7 r.: „Tene, improba, hoc / Tibi pallium, quo salva sit mihi castitas”⁶⁰; Balt. k. C 3 v.: „tene, mihi castitas est carior”⁶¹). Egidius Hunnius buduje natomiast komiczny dialog, w jego utworze żona Putyfara posuwa się do swego rodzaju szantażu: zamierza oddać płaszcz, jeśli Józef jej ulegnie (Hunn. k. 36 v.):

IO: Quid ita pallium trahis?

Mitte, obsecro. MI: Non mitto. IO: Redde pallium.

MI: Non, hercle, ni tuo obsequio id redemeris.

IO: Atqui malo non solum pallium, sed et

Vitam amittere, quam ut in hoc scelus consentiam.

Sed quid moror diu?! Abeo vel sine pallio.⁶²

Obok elementów zaczerpniętych z przekazu biblijnego, które jak swego rodzaju *loci communes* pojawiają się w scenach kuszenia Izraelity, występują też motywy przejęte z tradycji literackiej antyku. Zgodnie bowiem z tą tradycją żona Putyfara pokazana jest jako osoba chora z miłości (u Macropediusa, Balticusa, Szymonowica). Antyczny pierwowzór Putyfarowej, czyli Fedra u Eurypidesa i u Seneki, jest także opanowana przez miłosną chorobę, która zresztą według starożytnych miała swoje wręcz fizyczne symptomy, jak bladeść i wychudzenie (por. Eurip. *Hipp.* w. 173-175; Prop. I 1, 22: „et facite illa meo palleat ore magis!”⁶³; Ovid. *Am.* I 6, 3-6).

U Macropediusa o tym, że Aegla źle znosi nieobecność męża i ciągle zalewa się łzami, mówi Józef w formie monologicznej. Złe samopoczucie pani, ale i pogłoski pozwalają domyślać się Izraelicie, że poza Putyfarem jest jeszcze ktoś drugi (k. A 6 v.):

⁵⁸ Więcej o tym motywie zob. objaśnienia I. Bogumił w Simon Simonides Leopoliensis 361- 362.

⁵⁹ Przekład: „(...) zostawił płaszcz w jej rękę i wybiegł na dwór”.

⁶⁰ Przekład: „Weź sobie, niegodziwa, ten płaszcz, dzięki czemu moja czystość ocaleje”.

⁶¹ Przekład: „Bierz szatę, dla mnie droższa jest niewinność”.

⁶² Przekład: „JÓZEF: Na cóż ciągniesz płaszcz? Przestań, proszę. MISRAIA: Ani myślę. JÓZEF: Oddaj płaszcz. MISRAIA: Nie, na boga, chyba że wykupisz go swym posłuszeństwem. JÓZEF: Wolę nie tylko płaszcz, lecz i życie stracić, niż miałbym przystać na taką zbrodnię. Lecz po co tak długo zwlekam?! Odchodzę nawet bez płaszcza”.

⁶³ Przekład Anny Świderkówny: „Niech jej twarz bledszą jeszcze od mojej się stanie” (*Rzymska elegia miłosna (wybór)* 37).

Mirum, quod Aegla absentiam viri sui
 Tam aegre ferat tot lacrimisque lugeat,
 Cum (signa siquid roborent famae fidem)
 Non admodum ipsum diligit. Nec me tamen
 Decet de heris indigna suspicariet.⁶⁴

W dramacie *Balticusa* zmieniające się kolory na twarzy zakochanej kobiety dostrzega jej służąca Rogel (k. B 8 v. – C 1 r.):

Equidem per aliquot iam dies sensi tui
 Vultus colorem saepe commutariet.
 Palles celeriter iam, celeriter iam rubes,
 Et mox iterum palles, iterumque mox rubes.⁶⁵

Szymonowic motyw cierpienia Jempsar wprowadza już w parodosie, choreutki powtarzają tam wiadomość zasłyszaną podczas prania w rzeczonym źródłu, że pani powstrzymuje się od jądła i cierpi z nieznanego powodu (w. 241-256; por. Eurip. *Hipp.* w. 129-140). Zapowiadając wejście Jempsar na scenę, zwracają uwagę na błądź jej twarzy (w. 290-291): „Heu me! Quam vae pallida dominae / Facies (...)”⁶⁶ (por. też Rej, *Żywot Józefa*, w. 1248: „Z tych frasunków jakoś zbladła”).

U Szymonowica blednie i drży także Józef (w relacji piastunki), gdy dowiadyje się, że pani prosi go do siebie (w. 1234 – 1235): „(...) Quam ad meam / Vocem profatam palluit perque horruit”⁶⁷. Autorzy nowołacińskich dramatów bowiem, idąc za tradycją antyczną, pokazują emocje, które towarzyszą całej sprawie. Józef, tak jak Egipcjanka, niewolny jest od przeżyć – zwłaszcza w monologach daje wyraz przerażeniu i lękowi, gdy czuje, że kobieta podejmie znów próbę kuszenia (Macr. k. B 1 r.; Balt. k. C 3 r.).

Największy chyba ładunek emocji i skrajnych, sprzecznych uczuć towarzyszy samej odmowie. Może nawet pewnym wzorem dla tego typu scen był dialog perswazyjny z IV księgi *Eneidy* Wergiliusza, w którym odrącona przez Eneasza królowa kartagińska – Dydona przeklina swojego kochanka (*Aen.* IV 304 nn.). Kobieta nazywa Eneasza wiarołomcą – „perfidus” (w. 305, 366), okrutnikiem – „crudelis” (w. 311), niegodziwcem – „improbis” (w. 386) i twierdzi, że urodził się na twardych skałach Kaukazu (w. 366-367): „(...) sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus (...)” i wykarmiły go hyrkańskie tygrysy (w. 367). Takie

⁶⁴ Przekład: „Dziwne, że Aegla tak źle znosi nieobecność męża i tyle łez wylewa, chociaż (o ile oznaki czynią pogłoskę bardziej wiarygodną), nie tylko jego kocha. Nie wypada mi jednak podejrzewać panów o niegodne rzeczy”.

⁶⁵ Przekład: „Już kilka dni temu spostrzegłam, że często twe oblicze zmienia barwę, bądź to błądź się pojawia, bądź to czerwonoc, i wkrótce znów błądź i znów rumieniec”.

⁶⁶ Przekład: „Ach, biada mi! Biada, twarz pani jakże błądź (...)”.

⁶⁷ Przekład: „Na dźwięk mego głosu pobladł i aż zadrzał”.

określenia Józefa powracają teraz w dramatach o biblijnym patriarsze ze zdwojoną siłą. U *Crocusa* Józef nazywany jest „*crudelis*” (Croc. k. C 4 r. Dieth k. D 7 r., Sim. w 1259), „*ingratus*” (Croc. k. C 3 v.; Dieth. k. E 1 r.; Macr. k. B 5 r.), „*durus*” (Croc. C 4 r. Dieth k. D 7 r.; Macr. k. B 5 r.; Balt. k. C 3 r.), „*scelestus*” (Croc. C 4 r. i v.), serce ma z twardego spiżu (Croc. C 4 r.: „*solido ex adamante pectus est tibi*”); u *Diethera* – ze skały (k. D 5 r.: „*cor saxeam*”), u *Macropediusa* jest twardszy od Kaukazu (k. B 5 r.: „*Caucaso durior*”); u *Balticusa* „*durior caute horrida*” i „*truculentior saeva bestia*” (k. C 3 r.). *Macropedius* sięga też do tradycji mitycznej, nazywając Józefa sroższym od *Atreusa* (k. B 5 r.: „*Atreo saevior*”), a *Szymonowic* obok epitetów „*protervus*” i „*hostis*” dodaje jeszcze rzadkie określenie „*pervicus*”. Widzowie-czytelnicy tych sztuk musieli mieć w pamięci cały zestaw słodkich komplementów i zachwyty żony *Putyfara* dla urody Józefa. Uzyskany w ten sposób kontrast jest bardzo silny.

Przyjrzenie się kilku nowołacińskim dramatom przez pryzmat jednego tylko motywu – kuszenia starotestamentowego Józefa – prowadzi do wniosku, że ich autorzy, zależni od wspólnego źródła – biblijnej Księgi Genesis, potrafili osiągnąć rozmaite efekty sceniczne. Niemal wszyscy – z wyjątkiem *Szymonowica* – starali się próbę pozyskania Izraelity unaocznic widzom (mniej lub bardziej świadomie, ale zgodnie z twierdzeniem *Horacego*, że doznania wzrokowe bardziej działają na wyobraźnię odbiorcy, *Hor. Ars poetica*, w. 179-182). Tylko *Szymonowic* skorzystał z rozwiązania starożytnych tragediopisarzy (*rhexis angelike*) i w mowie piastunki zdał relację z tego epizodu. Jego sztuka wyróżnia się na tle innych, jak skromny obraz *Rembrandta* na tle wielu przedstawień malarzkich tej sceny. Nasz poeta, tworząc w osobie Józefa postać nieskazitelną, miał koncepcję sztuki jako pewnej całości – odsunięty od wszelkich nieetycznych sytuacji młodzieniec idealnie nadawał się na bohatera tragedii hagiograficznej⁶⁸. *Szymonowic*, budując swą *rhexis*, zadbał jednak o to, by była ona sugestywna i działała na wyobraźnię odbiorcy, stąd kilkakrotnie oddaje poeta głos antagonistce Józefa (*oratio recta*), tak by jej słowa: „*meus, velis, nolis, meus es*”⁶⁹ mogły wybrzmieć w teatrze z odpowiednią siłą.

⁶⁸ J. Abramowska uznaje sztukę *Castus Ioseph* za tragedię hagiograficzną z nieskazitelnym głównym bohaterem i jego występłą antagonistką (rozdział „O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu” w Abramowska, *Powtórzenia i wybory* 194).

⁶⁹ Przekład: „Mój, czy chcesz, czy nie chcesz, mój jesteś!”.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Balticus, Martinus (Balt.): *Adelphopolae. Drama comico tragicum historiam sacram Iosephi Iacobi patriarchae filii complectens, compositum a Martino Baltico Monacensi*. Augsburg 1556.
- Catullus, Gaius Valerius (Cat.): Catullo. *Le poesie. Carmina. Testo latino a fronte*, a cura di Tiziano Rizzo. Classici moderni Newton. Newton Compton Editori, 2005.
- Crocus, Cornelius (Croc.): *Comoedia sacra, cui titulus Ioseph ad Christianae iuventutis institutionem iuxta locos inventionis veteremque artem, nunc primum et scripta et edita per Cornelium Crocum Aemsterodami ludimagistrum*. Argentinae, 1542.
- Diether, Andreas (Dieth.): *Historia sacra Ioseph, quae nobis praeclarum divinae providentiae et passionis Christi redemptoris castitatisque Ioseph pudicissimi adolescentis exemplar demonstrat, iam denuo ex Bibliis in formam comoediae redacta et edita per Andream Diether Augustanum*. Augustae, 1544.
- Euripides (Eurip.): Euripide. *Tragédies, t. 2: Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, 1989.
- Horatius Flaccus, Quintus (Hor.): Horatius, *Opera*, edidit David Roy Shackleton Bailey, Monachii et Lipsiae, in aedibus K. G. Saur, 2001.
- Hunnus, Egidius (Hunn.): „Comoedia sacra Ioseph”. *Comoediarum seu dramatum sacrorum libellus in quo sunt: de Iosepho patriarcha comoediae duae (...) auctore Egidio Hunnio (...)*. Francoforti ad Moenum, 1586.
- Macropedius, Georgius (Macr.): *Iosephus. Fabula sacra pietatis et pudicitiae cultoribus perlegenda*. Antverpiae, 1544.
- Ovidius Naso, Publius (Ovid.): P. Ovidius Naso. *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Rudolphus Ehwald edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione. In aedibus B. G. Teubneri, 1910.
- Propertius, Sextus (Prop.): Properzio. *Elegie*, a cura di R. Gazich. Oscar Mondadori, 1993.
- Rej, Mikołaj. *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego (1545)*, wyd. Roman Zawiliński, Kraków, 1889.
- Rzymska elegia miłosna (wybór)*. Przeł. Anna Świderkówna. Arcydzieła Kultury Antycznej. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Ossolineum, 2005.
- Seneca, Lucius Annaeus (Sen.): Seneca. *Tutte le tragedie*. Introduzione e versione di Ettore Paratore. Newton Compton Editori, 2006.
- Seneca. *Fedra*. Przeł. Anna Świderkówna, oprac. Władysław Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959.
- Simonides, Simon: Simon Simonides Leopoliensis Szymon Szymonowic. *Castus Ioseph Niewinny Józef*, wyd., przekład i oprac. Izabela Bogumił, TN KUL 2019.
- Tibullus, Albius (Tib): Tibullo. *Elegie*. Testo latino a fronte, a cura di Annalisa Némethi. Oscar Mondadori, 2006.
- Vergilius Maro, Publius (Verg.): *P. Vergili Maronis Opera, cum appendice in usum scholarum iterum recognovit Otto Ribbeck, praemisit de vita et scriptis poetae narrationem*. In aedibus B. G. Teubneri, 1903.
- Weber i Gryson: *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*. (...) recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber. Editionem quintam (...) praeparavit Roger Gryson. Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

OPRACOWANIA

- Abramowska, Janina. *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Abramowska, Janina. *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Dom Wydawniczy REBIS, 1995.
- Adamczyk, Maria. „Żywoł Józefa...” *Mikolaja Reja. Studium porównawcze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Best, Thomas W. *Macropedius*. Twayne Publishers, 1972.
- Bloemendal, Jan. „Central and Eastern European Countries”. *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, red. Jan Bloemendal, Howard B. Norland, Brill, 2013, ss.633-656.
- Bloemendal, Jan. „Neo-Latin Drama in the Low Countries”. *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, red. Jan Bloemendal, Howard B. Norland, Brill, 2013, ss. 293-364.
- Bloemendal, Jan. „Rhetoric and Early Modern Latin Drama. The Two Tragedies by the ‘Polish Pindar’ Simon Simonides (1558-1629): *Castus Ioseph and Pentesilea*”. *Rhetoric and Drama*, red. D. S. Mayfield, De Gruyter, 2017, ss. 115-134.
- Bolte, Johannes. „Kroock, Cornelius”. *Allgemeine Deutsche Biographie* 47, 1903, ss. 562-563 [online-version: www.deutsche-biographie.de/sfz46208.html. Dostęp 15.09.2021].
- Bradner, Leicester. „The Latin Drama of the Renaissance (1340-1640)”. *Studies in the Renaissance*, vol. 4, red. M. A. Shaaber, Renaissance Society of America, 1957, ss. 55-70.
- Chemperek, Dariusz. „*Castus Ioseph* Szymona Szymonowica. Problematyka antropologiczna i teologiczna” *Szymon Szymonowic – poeta wciąż aktualny*, red. Danuta Kawałko, Książnica Zamojska im. Stanisława Kostki Zamojskiego w Zamościu, 2008, ss. 55-64.
- Chrzanowski, Ignacy. *Tragedya Szymona Szymonowicza „Castus Ioseph” w stosunku do literatury obcej*. „Ateneum” t. 1, z. 1, Warszawa, 1892.
- Creizenach, Wilhelm. *Geschichte des neueren Dramas*. Bd II. Niemeyer, 1901.
- Dietl, Cora. „Neo-Latin Humanist and Protestant Drama in Germany”. *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, red. Jan Bloemendal, Howard B. Norland, Brill, 2013, ss. 103-183.
- Głębicka, Ewa Jolanta. „*Castus Ioseph* Szymona Szymonowica”. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, t. 45, 2001, ss. 63-76.
- Głębicka, Ewa Jolanta. *Szymon Szymonowic. Poeta Latinus*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2001.
- Heck, Korneli Juliusz. *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła. Część pierwsza*. Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności 33. Nakładem Akademii Umiejętności, 1901.
- Kallenbach, Józef. *Szymonowicza dramat „Castus Ioseph”*. Nakładem Akademii Umiejętności, 1892.
- Lau, Franz. „Hunnius, Ägidius”. *Neue Deutsche Biographie*, t. 10, 1974, ss. 67-68 [online-version: www.deutsche-biographie.de/pnd100295886.html. Dostęp 15.09.2021].
- Parente, James A., Jr. *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*. Studies in the History of Christian Thought, t. 39. Brill, 1987.
- Scherer, Wilhelm. „Diether, Andreas D.”. *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 5, 1877, ss. 164 [online-version: www.deutsche-biographie.de/pnd119654342.html. Dostęp 16.10.2021].
- Spies, Marijke. „A chaste Ioseph for schoolboys: On the editions of Cornelius Crocus ‘Sancta comoedia Ioseph’ (1536-1548)”. *Education and learning in the Netherlands, 1400-1600*.

Essays in Honour of Hilde de Ridder-Symoens, red. Koen Goudriaan, Jaap van Moolenbroek i Ad Tervoort. Brill's Studies in Intellectual History, vol. 123. Brill, 2004, ss. 223-233.

Thürauf, Ulrich. „Balticus, Martinus”. *Neue Deutsche Biographie*, t. 1, 1953, ss. 568-569 [online-version: www.deutsche-biographie.de/pnd131654314.html. Dostęp 20.08.2021].

„MEUS, VELIS, NOLIS, MEUS ES”.
KUSZENIE STAROTESTAMENTOWEGO JÓZEFA
W SZESNASTOWIECZNYCH DRAMATACH ŁACIŃSKICH

S t r e s z c z e n i e

Spośród epizodów z życia biblijnego Józefa wyobraźnię malarzy i poetów najbardziej rozpałało kuszenie młodego Izraelity przez żonę Putyfara. Artykuł podejmuje próbę pokazania, jak ten motyw realizowali w swoich sztukach szesnastowieczni dramaturdzy łacińscy: Cornelius Crocus, Andreas Diether, Georgius Macropedius, Martinus Balticus, Egidius Hunnius oraz nasz Szymon Szymonowic (Simon Simonides). Nowołacińscy autorzy wykazują dużą pomysłowość w tej kwestii: budują często kilka scen z motywem kuszenia, które jest odgrywane bezpośrednio przed oczami widza, przywołane w ramach wypowiedzi postaci czy skrupulatnie relacjonowane, jak u Szymonowica, przez piastunkę – świadka zdarzenia. Nie ulega wątpliwości, że niektóre elementy, takie jak motyw urody Józefa czy na przykład tendencje moralizatorskie, powtarzają się w tych sztukach. Ich autorzy bowiem są zależni od wspólnego źródła – biblijnej Księgi Genesis, a także naśladują nawzajem swoje utwory.

Słowa kluczowe: dramat nowołaciński; dramat szesnastowieczny; biblijny motyw kuszenia Józefa; Cornelius Crocus; Andreas Diether; Georgius Macropedius; Martinus Balticus; Egidius Hunnius; Szymon Szymonowic (Simon Simonides); szesnastowieczne sztuki o Józefie

“MEUS, VELIS, NOLIS, MEUS ES”:
THE TEMPTATION OF THE OLD TESTAMENT JOSEPH
IN SIXTEENTH-CENTURY LATIN DRAMAS

S u m m a r y

Among the episodes in Joseph's biblical life, the most inspiring for painters and poets was the temptation of the young Israelite by Potiphar's wife. This article attempts to show how this motif was fulfilled in the plays of sixteenth-century Neo-Latin playwrights: Cornelius Crocus, Andreas Diether, Georgius Macropedius, Martinus Balticus, Egidius Hunnius, and the Polish poet Szymon Szymonowic (Simon Simonides). The New Latin authors show great ingenuity in this matter: they often build several scenes with the motif of temptation, which is played out directly in front of the viewer's eyes, recalled as part of a character's statements or else meticulously reported, as in Szymonowic by a nanny, a witness to the event. There is no doubt that some elements such as the motif of Joseph's beauty or, for example, moralizing tendencies are repeated in these plays. Their authors rely on a common source – the biblical Book of Genesis – and they also imitate each other's works.

Keywords: Neo-Latin drama; drama of the sixteenth-century; biblical motif of Joseph's temptation; Cornelius Crocus; Andreas Diether; Georgius Macropedius; Martinus Balticus; Egidius Hunnius; Simon Simonides; Joseph's plays of the sixteenth-century