

## COMMENTATIONS AD RECENTIOREM LATINITATEM PERTINENTES

KRZYSZTOF RZEPKOWSKI

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Krakowskie Przedmieście 1, 00-927 Warszawa  
Polska - Poland

### *EROTODIDACTICA MERETRICUM.* SZKOŁA KURTYZAN W KOMEDII ŁACIŃSKIEJ OD PLAUTA I TERCENCJUSZA PO XVII WIEK

ABSTRACT. Rzepkowski Krzysztof, „*Erotodidactica meretricum*”. *Szkoła kurtyzan w komedii łacińskiej od Plauta i Terencjusza po XVII wiek* (*Erotodidactica meretricum. Courtesan School in the Roman Comedy*).

The paper presents the so-called courtesan school as one of the most attractive literary *topoi* in Latin comedy from the *palliata* in Antiquity, through elegiac comedy in the Middle Ages, to humanist comedy in the Renaissance and the *Terentius Christianus* of Cornelius Schonaeus Goudanus.

Key words: comedy, *palliata*, *lena*, courtesan, meretrix.

W bogatej galerii masek rzymskiej palliaty czarnym charakterem, który nigdy nie triumfuje, a przeciw któremu występują niemal wszystkie postacie sztuki, jest jedynie wiarołomny i chciwy stręczyciel (*leno*) oraz jego żeński odpowiednik: gadatliwa i zdradzająca zamięłowanie do wina stręczycielka (*lena*). U Plauta postać stręczyciela występuje pięciokrotnie: w komedii *Curculio* jego maskę nosi obżartuch Cappadox, w *Persie* niestroniący od wyzwick Dordalus, w *Poenulusie* Likus, w komedii *Rudens* Labrax, a w sztuce *Pseudolus* – najbardziej wyrazisty i najlepiej nakreślony, wyzuty ze wszelkich skrupułów Ballio, do którego półtora wieku później Cynceron bezpardonowo porównał oskarżyciela Roscjusza – Chereę<sup>1</sup>. U Terencjusza postacie stręczyciela są mniej wyraziste, jakby nakreślone delikatniejszą kreską: są

---

<sup>1</sup> Pełnej charakterystyki wszystkich pięciu Plautyńskich stręczycieli dostarczył ostatnio C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Columbia University Press, Columbia 2006, s. 140-146 („The Problem of Plautus’ Pimps”).

stręczycielami bardziej *nomine* niż *re*, tak jak Dormio w *Phormionie* czy zbierający na scenie ciągi Sannio w komedii *Adelphoe*, który wprost informuje widzów o swym zawodzie:

leno sum, fateor, pernicies communis adulescentium, periuru', pesti'

(Ter. *Ad.* 188-189).

Przyznaję, jestem stręczycielem, zastawiam sidła na młodzieńców, oszukuję i doprowadzam do ruiny...

(przeł. E. Skwara)

Postać stręczycielki pojawia się natomiast tylko w jednej komedii Terencjusza, w *Teściowej*, a jej maskę można przypisać Syrze, starej służącej hetery Filotis, oraz co najmniej w dwóch sztukach Plauta: w *Asinarii* jest nią Cleareta, a w *Cistellarii* bezimienna stręczycielka hetery Gymnasium oraz Melenis, stręczycielka Selenium. Funkcję stręczycielki można jednak śmiało przypisać jeszcze dwóm starym służącym (*anus*): Scaphie, służącej hetery Filematium w *Mostellarii*, oraz Leenie, rozmiłowanej w winie służącej Planesium w komedii *Curculio*.

Dzięki zabytkom archeologicznym, takim jak maski terakotowe, reliefy, malowidła i mozaiki, a także dzięki katalogowi Polluksa<sup>2</sup> oraz interpretacji samych tekstów wiemy, że maska stręczyciela różniła się od maski stręczycielki. Typ *leno* charakteryzowały wygięte brwi, szpakowate włosy, łysina czołowa (a być może i całkowita, jak świadczy Cynceron w mowie w obronie Kwintusa Roscjusza<sup>3</sup>), a niekiedy – jak w przypadku Plautyńskich komedii *Rudens* i *Pseudolus*<sup>4</sup> – również broda. Natomiast maska stręczycielki wyobrażała zasuszoną staruszkę z pomarszczoną twarzą, o wystających kościach policzkowych i siwych włosach<sup>5</sup>.

Pytanie, które nasuwa się w tym miejscu, brzmi: czy *leno* i *lena* różnią się tylko maskami, czy też odmienne są również ich funkcje sceniczne oraz charakterystyka? W monografii poświęconej Plautowi Gustaw Przychocki pisze, że typ stręczycielki „przedstawia istotne, jakkolwiek nie tak jaskrawe *pendant* do typu znienawidzonego zawsze stręczyciela”<sup>6</sup>, natomiast Ewa Skwara, przedstawiając postacie teatru Plautyńskiego, stwierdza, że „z wyjątkiem płci nie ma żadnych różnic w sposobie charakteryzowania tej postaci i funkcji pełnionych przez nią w komedii”<sup>7</sup>. Tymczasem, zbierając rozrzucone w obcojęzycznej literaturze przedmiotu uwagi na temat stręczyciela i stręczycielki, można wyróżnić trzy podstawowe różnice pomiędzy oby-

<sup>2</sup> Pollux, *Onomasticon* 4.143-154 (maski komedii nowej).

<sup>3</sup> Por. Cic. *Q. Rosc.* 20.

<sup>4</sup> Por. Pl. *Rud.* 769, *Ps.* 967.

<sup>5</sup> Por. Pl. *As.* 539, *Curc.* 56-57; Ter. *Hec.* 74-75.

<sup>6</sup> G. Przychocki, *Plautus*, Warszawa 1925, s. 356.

<sup>7</sup> E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 87.

dwoma typami. Po pierwsze, w przeciwieństwie do stręczyciela komedio-  
wa *lena* nigdy nie jest właścicielką lupanaru ani też nie ma władzy nad kur-  
tyzaną oraz prawa do dysponowania nią<sup>8</sup>: posiada więc inny status spo-  
łeczny oraz pozostaje w innej relacji w stosunku do kurtyzan<sup>9</sup>. Po drugie,  
aranżuje i organizuje spotkania między kurtyzanami a ich klientami<sup>10</sup>. Po  
trzecie zaś – podobnie jak w elegii łacińskiej<sup>11</sup> – odgrywa rolę przewodnicz-  
ki i doradczynie młodych kurtyzan<sup>12</sup>. Jak bowiem podkreśla Sharon  
L. James, stręczycielka jest wprawdzie zbyt stara, by nadal wykonywać za-  
wód kurtyzany, ale nie na tyle stara, by nie udzielać porad<sup>13</sup>.

Podobieństwo między komediowym stręczycielem a stręczycielką  
sprowadza się zatem jedynie do sposobu ich charakteryzowania. Oba typy  
są bowiem często określane przez inne postacie tymi samymi negatywnymi  
epitetami, jak *malus*, *scelestus*, *pessumus* czy *adulescentum exitium* bądź *perni-  
cious*. Oba typy przedstawiane są też często za pomocą imion mówiących czy  
to wprost wskazujących na ich profesję, jak w przypadku Dordalusa  
z *Persy* (od gr. *δορδή* – lupanar), czy też na zasadzie *κατ' ἀντίφρασιν*, polega-  
jącej na celowym nadaniu postaci żartobliwego imienia, które pozostaje  
w sprzeczności z jej charakterem bądź działaniem scenicznym. Przykładem

<sup>8</sup> Por. S.L. James, *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love*, University of California Press, California 2003, s. 53: „the *lena* – unlike the pimp (*leno*) – has no powers of ownership over the *puella*. New Comedy regularly depicts the pimp as controlling and owning *meretrices* (who in such cases are commonly flute girls or dancers rather than the more substantial *hetairai*), but the *lena* has no such right of possession”; V.J. Rosivach, *When a Young Man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London – New York 1998, s. 63: „Unlike the male *leno* the female *lena* is not a brothel owner prostituting other woman, a female version of, for example, Ballio in the *Pseudolus* or Labrax in the *Rudens* – in New Comedy, for whatever reason, brothel owners are always male”.

<sup>9</sup> Por. C.W. Marshall, op. cit., s. 140, przyp. 62: „Despite the apparent similarities, there exist fundamental differences between the *leno* and *lena* in terms of social position and relationship with the girls”.

<sup>10</sup> Por. Ovid, *Amores I*, edited with translation and commentary by J.A. Barsby, Oxford 1973, s. 91: „[*lena*] for her own profit arranges introductions between girls and man, and covers a wide range of operations, from those of the professional brothel-keeper employing a large establishment to those of the old nurse arranging liaisons for a particular client”.

<sup>11</sup> Por. A.L. Wheeler, *Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources*, „Classical Philology” 5, 1910, ss. 440-450 (część pierwsza) oraz 6, 1911, ss. 56-77 (część druga); K.S. Myers, *The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy*, „The Journal of Roman Studies” 86, 1996, ss. 1-21.

<sup>12</sup> Por. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, s. 542-543: „[*lena*] could be a maid like Scapha in the *Mostellaria* or a nurse or an elderly woman whose daughter, together with other young girls, was starting on the same profession under her guidance (as in *Cistellaria*)”.

<sup>13</sup> S.L. James, op. cit., s. 53: „She seems (as in the case of Scapha) to have the status of a retired senior colleague – too old to continue practicing her profession but not too old to give advice”.

takiego zabiegu jest Cleareta z *Asinarii*, której imię znaczy „słynąca ze swej cnoty”. Wspólną cechą obu typów jest oczywiście również chciwość, żądza zysku, bezwzględność – są to wszak cechy, dzięki którym pełnią one na scenie funkcję czarnego charakteru. Warto jednak zauważyć, że postać *leny* zdradza również dwie inne cechy, które nie wpisują się w charakterystykę komediowego stręczyciela, a które należą do zestawu cech stręczycielki także w rzymskiej elegii<sup>14</sup>: gadatliwość i pijaństwo. Do zamięłowania do gadulstwa przyznaje się *lena* w *Cistellarii* w monologu pod koniec I aktu. *Pomoc* (Auxilium), która zaraz po niej przemawia, podsumowuje, że jest to *anus et multiloqua et multibiba* (Pl., *Cist.* 149). Natomiast niewolnik Demiphona Lampadio chwali się, że udało mu się wydusić od stręczycielki kilka ważnych wiadomości, gdy tylko obiecał jej beczkę wina (*dolium vini*, 542). W podobny sposób jak Auxilium w *Cistellarii* i wyraża się o stręczycielce Leaeenie Phaedromus w komedii *Curculio*: tam stręczycielka została przedstawiona jako *multiloqua et multibiba*, tu – jako *multibiba atque merobiba* (Pl., *Cur.* 77), a następnie określona zabawnym neologizmem *vinosissima* (79). Zresztą o swej miłości do wina mówi kilkakrotnie także sama Leaeena (96 i n.). Warto podkreślić, że owo zamięłowanie do Bacchusa zostało w *Cistellarii* odmalowane również na scenie: wydaje się, że stręczycielka, która wraz z Selenium i Gymnasium rozpoczyna sztukę, jest wyraźnie podchmieleona, być może, nawet się zatacza.

Jednak to nie pijaństwo i gadulstwo przede wszystkim odróżnia postać stręczycielki od postaci stręczyciela. Podstawowa różnica dotyczy bowiem pełnionej w komedii funkcji, gdyż w przeciwieństwie do stręczyciela, który d z i a ł a i posuwa akcję naprzód, stręczycielka jest postacią statyczną, która tejże akcji stanowi przede wszystkim tło. *Leno* pojawia się czy raczej wpada na scenę bez podległych mu heter, tymczasem *lena* niemal zawsze występuje w towarzystwie jednej bądź dwóch kurtyzan. Jak się wydaje, nie jest to przypadek.

Otóż, kiedy w *Asinarii* zakochany w Philaenium Argyrippus dziwi się słowom Clearety, która odsłania przed nim wachlarz sztuczek kurtyzany – takich jak uśmiech, obietnica, wymowne spojrzenie, stręczycielka pyta go:

haecine te esse oblitum, in l u d o qui fuisti  
tam diu?

(Pl. As. 226)

Żeś ty o tem mógł zapomnieć! Tak długoś  
był w „s z k o l e”!

(przeł. G. Przychocki)

Stręczycielka tworzy w komedii rzymskiej swego rodzaju **szkołę kurtyzan**, w której kształci w zawodzie prostytutki bądź swoją córkę (*Asinaria* i *Cistellaria*), bądź też po prostu młodszą dziewczynę (*Curculio* i *Mostellaria*)

<sup>14</sup> Por. Prop. 4.5 oraz Ov. Am. 1.8.

Plauta oraz *Hecyra* Terencjusza). Za **motto** owej szkoły można przyjąć następującą maksymę:

Ad suom quemque hominem quaestum esse aequomst callidum,

którą Gustaw Przychocki tłumaczy jako:

Bo każdy musi spryt mieć w swym zawodzie,

a Ewa Skwara jako:

Każdy musi swych własnych korzyści pilnować.

Są to słowa najlepiej nakreślonej Plautyńskiej stręczycielki, Clearety, które wygłasza w trakcie rozmowy z Argyrippusem w III scenie I aktu *Asinarii* (Pl., *As.* 186). Obrałem je jako motto, gdyż niemal dosłownie tę samą maksymę wygłasza hetera Phronesium w komedii *Truculentus* (Pl., *Truc.* 416):

Ad suom quemque aequom est quaestum esse callidum.

Szkoła kurtyzan zorganizowana jest jak **szkoła łowiecka**. Cleareta porównuje swój fach do zawodu ptaszników:

Itidem hic apud nos: aedes nobis area est,  
 auceps sum ego,  
 esca est meretrix, lectus inlex est, amatores  
 aves;  
 bene salutando consuescunt, compellando  
 blanditer,  
 osculando, oratione vinnula, venustula.

(Pl. *As.* 219-223)

U nas także łowiectwo wszystko przypomina:  
 dom to karmnik, ja ptasznik, a nasza  
 dziewczyna  
 wabi jak smaczny kąsek, łoże to są sieci,  
 a amanci to ptaszki, których wnet się zleci  
 cała chmara zwabiona miłym pozdrowieniem,  
 uśmiechem, obietnicą, wymownym spoj-  
 rzeniem.

(przeł. E. Skwara)

Podobnie pozostałe komediowe stręczycielki ilekroć mówią o poszukiwaniach klienta, odwołują się do terminologii łowieckiej. I tak, na przykład, kiedy w komedii Terencjusza *Hecyra* stręczycielka Syra poucza młodą heterę Philotis, że wielu amantów chciałoby jak najwięcej dostać za jak najniższą cenę, retorycznie pyta:

hiscin tu amabo non contra insidias ere?

(Ter. *Hec.* 70)

No i co kochanie, nie zastawisz się  
 deł na takich amantów?

(przeł. E. Skwara)

W *Asinarii* Cleareta porównuje amanta do złapanej ryby, która jest dobra tylko wtedy, gdy jest świeża:

Non tu scis? quae amanti parcet, eadem  
sibi parcet parum.  
quasi piscis, itidemst amator lenae: nequam  
est, nisi recens;  
is habet sucum, is suavitate, eum quo vis  
pacto condias,  
vel patinarium vel assum, verses quo pacto  
lubet:  
is dare volt, is se aliquid posci, nam ibi de  
pleno promitur.

(Pl. *As.* 177-181)

Nie wiesz, że gdy dziewczyna oszczędza  
chłopaka, to nie oszczędza siebie. Amant  
kurtyzany jest jak ryba – najlepszy, gdy  
świeżo złapany.  
To dopiero jest rozkosz, kąsek znakomity!  
Przyprawisz go, jak zechcesz, traktując go  
przy tym wolnym ogniem i kręcąc nim na  
wszystkie strony.  
Taki sam dać coś pragnie, wręcz chce być  
proszony, bo wtedy z bogactw sypie gar-  
ściami pełnymi.

(przeł. E. Skwara)

W innych sztukach Plauta dobrze wyuczone hetery wprawnie posługują się tym słownictwem w rozmowie. I tak, na przykład, kiedy w *Bacchides* jedna z sióstr gratuluje drugiej skorego do płacenia Pistoclerusa, odwołuje się do słownictwa rybackiego:

Quia piscatus meo quidem animo hic  
tibi hodie evenit bonus.

(Pl. *Bacch.* 102)

Mym zdaniem trafiło ci się dzisiaj niezłe  
p o l o w a n i e.

(przeł. E. Skwara)

Natomiast w komedii *Menaechmi* hetera Erotium mówi o przynęcie, na którą łapia się mężczyźni. Ma nią być, jak tłumaczy swej służącej, wykwintność (*munditia*):

[...] munditia  
i n l e c e b r a animost amantium.  
amanti amoenitas malost, nobis lucrost.

(Pl. *Men.* 353-356)

Wszak wykwintność jest przynętą dla  
naszych kochanków.  
Urok miejsca jest ich zgubą – a nam zysk  
przynosi.

(przeł. G. Przychocki)

Znając już motto i charakter szkoły, warto przyrzeć się **programowi nauczania**. Jest on wyraźnie zdefiniowany i powraca w niemal niezmiennionej wersji w każdej z wymienionych sztuk. Dwie podstawowe wytyczne programu brzmią następująco. Po pierwsze, hetera nie powinna mieć jednego amanta. W *Mostellarii* stara służąca Scapha namawia heterę Filematium, by ta nie kochała tylko jednego Filolachesa, bo w przeciwnym razie będzie biedna na starość:

Matronae, non meretricium est unum in-  
servire amantem.

(Pl. *Most.* 190)

To rzecz matron, nie hetery, chcieć tylko  
jednego!

(przeł. G. Przychocki)

oraz dalej:

At hoc unum facito cogites: si illum in- servibis solum dum tibi nunc haec aetatulast, in senecta male querere.  (Pl. <i>Most.</i> 216-17)	Lecz to jedno zapamiętaj: Jeżeli o niego Jedynego wciąż dbać będziesz, pókiś jesz- cze młoda, To w starości to odpłaczesz.  (przeł. G. Przychocki)
---	---

Podobnie jak Scapha w *Mostellarii* mówi *lena* w komedii *Cistellaria*:

Matronae magis conducibilest istuc, mea Selenium, unum amare et cum eo aetatem exigere quoi nuptast semel. verum enim meretrix fortunati est oppidi simillima: non potest suam rem obtinere sola sine multis viris.  (Pl. <i>Cist.</i> 78-81)	To - to raczej odpowiada - mężatkom, Selenjum, By jednego tylko kochać - z tym żyć całe życie, Komu ją zaślubili. Natomiast - hetera Jest jak miasto - bardzo ludne! Sama nic nie znaczy, Tylko gdy ma wielu - swoich.  (przeł. G. Przychocki)
--	---

Po drugie, hetera nie powinna mieć żadnej litości dla kochanków i nie stosować wobec nich żadnej taryfy ulgowej. W komedii Terencjusza Syra poucza Philotis:

ergo propterea te sedulo et moneo et hortor ne quouisquam misereat, quin spoli es mutiles laceres quemque nacta sis.  (Ter. <i>Hec.</i> 63-65)	Dlatego ciągle cię upominam i namawiam, byś nie miała dla nich litości, a każdego, kto ci się tylko nawinie - oskubała, obdarła, obszarpała.  (przeł. E. Skwara)
--	---

A kiedy Philotis pyta:

Utine eximum neminem habeam?  (Ter. <i>Hec.</i> 66)	I dla nikogo nie robić wyjątku?  (przeł. E. Skwara)
---	---

Syra stanowczo odpowiada: *neminem* - dla nikogo.

Otwarcie bezwzględność wobec amantów deklaruje również Cleareta w *Asinarii*:

nam neque fictum usquamst neque pictum neque scriptum in poematis ubi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse volt.  (Pl. <i>As.</i> 174-175)	Nie do pomyślenia jest, aby jakiś malarz lub inny artysta przedstawił stręczycielkę, która chcąc sko- rzystać z okazji i zarobić, litość w sercu miała dla jakiegoś amanta.  (przeł. E. Skwara)
---	---

Następnie zaś, na początku trzeciego aktu gani Philenium, że zakochała się w Argyrippusie, który nie ma pieniędzy. Hetera może wprawdzie oddać komuś swe serce, ale pod warunkiem, że amant sownie płaci:

<p>Quid dedit? quid ad nos iussit deportari? an tu tibi verba blanda esse aurum rere, dicta docta pro datis?</p>	<p>Dał ci coś albo kazał, by nam dar przysła- no?!</p>
<p>(Pl. As. 524-525)</p>	<p>Myślisz, że gładka mowa to pewnie to samo co złoto, a za srebro słodkie słówka bierzesz.</p>

<p>Non voto ted amare qui dant quoia amen- tur gratia.</p>	<p>Nie zabraniam Ci pragnąć tych, którzy ci płacą, abyś ich pokochała.</p>
<p>(Pl. As. 536)</p>	<p>(przeł. E. Skwara)</p>

Myśl tę, którą najwięźlej i z właściwym sobie wdziękiem włożył w usta stręczycielki Acanthis Propercjusz w słynnej elegii V z księgi IV:

<p>Aurum spectato non quae manus auferat aurum!</p>	<p>Na złoto patrz, a nie na rękę, co je przynosi!</p>
<p>(Prop. 4.5.53)</p>	

przypomina widzom Astaphium, pokojówka hetery Phronesium, na początku II aktu komedii *Truculentus*:

<p>is amator hic apud nos, qui quod dedit id oblitust datum. dum habeat, dum amet; ubi nil habeat, alium quaestum coepiat.</p>	<p>Taki u nas jest kochany, który zapomina, co raz dał. Ten dobry amant, który zaniedbuje wszystkich swoich spraw, byleby tylko... swój tracić majątek.</p>
<p>(Pl. <i>Truc.</i> 233-234)</p>	<p>(przeł. G. Przychocki)</p>

Podsumowując, mamy w rzymskiej palliacie postać stręczycielki, która w przeciwieństwie do swego męskiego odpowiednika nie rzuca na prawo i lewo przekleństw, jak Dordalus w *Persie*, i nie grozi heterom, że wysprzeda je, jeśli nie przyniosą spodziewanych zysków, tak jak to czyni Ballio w komedii *Pseudolus*. Inaczej niż stręczyciel, który niejednokrotnie odgrywa w intrydze istotną rolę, *lena* jest przeważnie postacią drugo- bądź nawet trzecioplanową, jak na przykład Melenis, stręczycielka i matka Selenium w komedii *Cistellaria*. *Lena* nie buduje intrygi, za to buduje charakterystykę kurtyzan dzięki udzielanym lekcjom, pełnym szczegółowych porad i wskazówek. Motyw owej szkoły kurtyzan przetrwa rzymską palliatę i – jak wiele innych elementów teatru Plauta i Terencjusza – pojawi się w średniowiecznej komedii elegijnej, a później zajaśnieje pełnym światłem w komedii humanistycznej i pierwszych sztukach pisanych w językach narodowych. Tę



popularność w wiekach późniejszych zawdzięcza *lena* również utworom rzymskich elegików – Tibullusa (Tib. 1.5 oraz 2.6), Propercjusza (Prop. 4.5), a przede wszystkim Owidiusza, który w *Amores* 1.8. nakreślił wyrazisty portret stręczycielki Dipsas („jadowita żmija”), przyuczającej do zawodu młodą heterę.

W średniowiecznej komedii elegijnej motyw stręczycielki występuje między innymi w anonimowym utworze *De cerdone*: stara pośredniczka przekonuje piękną krawcową, że nie warto dochowywać wierności brzydkiemu mężowi, skoro nie byle kto, bo sam proboszcz, jest gotów słono zapłacić za jej wdzięki. Jednak motyw właściwej szkoły kurtyzan – wraz z jej charakterystyką, mottem i programem nauczania – powróci dopiero w piętnastowiecznej komedii humanistycznej.

Stręczycielka wraz z kurtyzaną – *lena Nicolosa* i *meretrix Ursula* – pojawiają się już w najstarszej zachowanej komedii łacińskiej nowożytnej Europy – *Paulus* Pier Paola Vergeria (ok. 1388 rok), jednak o szkole kurtyzan można mówić dopiero w odniesieniu do komedii *Philogenia et Epiphebus*, napisanej w 1438 roku przez innego humanistę – Ugolina Pisano. W scenie XI dwie stręczycielki, Servia i Irtia, pouczają się nawzajem, jak obchodzić się z mężczyznami. Servia skarży się, że okazują swym klientom zbytnią szczodrość (*liberalitas*), i zarzeka się, że odtąd nikt z ich przybytku nie wyjdzie bez uiszczenia zapłaty:

<p>Profecto deinceps hinc nullus abibit qui non relinquat apud nos sui memoriam, aut aurum aut pignera.</p>	<p>Doprawdy od dziś nikt już stąd nie wyjdzie, nie zostawiwszy po sobie pamiątki – czy to złota, czy też rękojmi.</p>
<p>(Pisani, <i>Philogenia et Epiphebus</i>, scaena 11)<sup>15</sup></p>	<p>(tłum. K.R.)</p>

W słowo wchodzi jej Irtia i tę samą myśl wyraża pod postacią sentencji – *cum aurum accipimus, tum gratiam habeamus* – a następnie, niczym Syra u Terencjusza, nawołuje do oskubania i złupienia klienta:

<p>Heya, qui volet veniat; nisi expilatus et explumatus usque ad cutem domum redeat, alio me nomine appelles.</p>	<p>Śmiało, niech przychodzi, kto chce! Ale jeśli nie wróci do domu złupiony i oskubany do naga, nie nazywaj mnie więcej kurtyzaną!</p>
<p>(Pisani, <i>Philogenia et Epiphebus</i>, scaena 11)</p>	<p>(tłum. K.R.)</p>

W napisanej sześć lat później, w roku 1444, komedii *Chrysis* pióra Enea Silvio Piccolominiego, późniejszego papieża Piusa II, pojawiają się aż trzy

<sup>15</sup> Cytaty z komedii *Philogenia et Epiphebus*, *Chrysis* oraz *Epirota* (z zachowaniem pisowni) pochodzą z wydania Gary’ego U. Grunda, *Humanist Comedies*, Cambridge (Mass.) 2005, ss. 170-283 (*Philogenia et Epiphebus*), ss. 284-347 (*Chrysis*), ss. 348-431 (*Epirota*).

*meretrices* – Antiphila, Cassina i tytułowa Chrysis – oraz *lena* o wiele mówiącym imieniu Canthara. Gdy pojawia się w scenie V, od razu przyznaje się do swej miłości do wina, używając słów, którymi w Plautyńskiej komedii *Curculio* Phaedromus charakteryzuje Leaenę:

[...] O vinum! Heu vinum! Cur, vinum, taces?	Wino, ach, wino! Dlaczego milczysz, moje wino?
Non vereor vera loqui: sum multibiba, merobiba, non limphibiba aut medobiba, neque cervisiam bibo neque siceram.	Nie lękam się prawdy powiedzieć: lubię się napić, napić wina czystego, a nie z wodą czy miodem, i nie piję ni piwa, ni cydru.
[...] Quid opus verbis? Sum vinosissima...	[...] Co tu dużo gadać? Strasznie „winna” jestem...

(Piccolomini, *Chrysis* 204-207, 210) (tłum. K.R.)

Kiedy do jej przybytku rozkoszy zaglądną żądni przygód księża Dypophanes i Theobulus, Canthara sięga po metaforę, której użyła Cleareta w *Asinarii*, i przyrównuje zawód stręczycielki do zawodu ptasznika, gdyż wystawia na przynętę kurtyzanę i łapie swych klientów w sieci niczym ptaki:

[...] questus quem facio similis est aucupii. In aucupio hec sunt: auceps, area, cibus, aves. Hec domus est area, cibus est meretrix, ego sum auceps ac vos estis aves. Qui bene salutati consuescitis et, compellati blanditer saviis, attractu papillarum et oratione venustula, tamquam aves deprendimini retibus.	[...] zawód, którym się param, podobny jest do łowienia ptaków. Tam masz ptasznika, łowiecką polanę, przynętę i ptaki. Tu polaną jest ten dom, przynętą hetera, ja jestem ptasznikiem, a wy ptakami. Wystarczy zawołać, a już oswojeni, zwabieni słodyczą całusów, zmrużonymi oczętami i ciepłym słowem, jak ptaki wpadacie w nasze sidła.
---	--

(Piccolomini, *Chrysis* 265-273) (tłum. K.R.)

Prawdziwa szkoła kurtyzan rozgrywa się jednak nieco dalej, w scenie XVII, kiedy Canthara, dowiedziawszy się, że Cassina zapalała miłością do jednego z podstarzałych amantów, poucza adeptki swego zawodu, że powinny, po pierwsze, dobierać sobie młodych i zamożnych kochanków (751-754), po drugie zaś – wystrzegać się miłości i wierności, gdyż uczucia te przystoją matrom, a nie kurtyzantom (765-767). A że wybranek Cassiny jest nie dość że biedny, to jeszcze stary, rzuca na koniec myśl w formie sentencji:

Vino, non amore, bonum est uti vetere.	Po stare wino, a nie starczą miłość należy sięgać.
--	--

(Piccolomini, *Chrysis* 204-207, 210) (tłum. K.R.)

Całość relacji między amantami a heterami zbudowana jest podług najlepszych wzorców palliaty. Naiwni kochankowie oczywiście przeklinają kurtyzany, opatrując je standardowymi epitetami *pernicies* i *exitium* (285), a siebie samych porównują do ryb, które dopóty się trzyma, dopóki są świeże (433-434). Kurtyzany natomiast zarzekają się, że nikt do ich domu nie wejdzie, kto wcześniej nie zapłaci (498), a tytułowa Chrysis przytacza w rozmowie ze swą koleżanką po fachu Cassiną dobrze już znane motto (475-476):

Decet ad suum quemque questum esse callidum.

Kolejnej lekcji, której *lena* udziela początkującej heterze, dostarcza jedna z ostatnich piętnastowiecznych komedii humanistycznych – napisana w 1483 roku sztuka *Epirota* Tommasa Mezzo. Scenę VI otwierają wymówki stręczycielki o mówiącym imieniu Harpage pod adresem swej córki, młodej Erotium:

<p>Quotiens edixi tibi ne sterilem quemquam inanemve, immo nec Iovem ipsum nihil afferentem, supplicem admitteres!</p>	<p>Ileż to ci razy już mówiłam, byś nie przy- mowała nikogo, kto biedny i goły – nawet samego Jowisza, jeśli nic nie przynosi!</p>
<p>(Mezzo, <i>Epirota</i> 19)</p>	<p>(tłum. K.R.)</p>

Iluzja lekcji została tu zbudowana nie tylko dzięki relacji despotycznej stręczycielki do złęknionej hetery, ale również w warstwie leksykalnej. Całej scenie przypatruje się z boku niewolnik Syrus, wzbogacając ją niewybrednymi i zabawnymi komentarzami: co ciekawe, dostrzega on tu wyraźną relację nauczyciel-uczeń, bo widząc struchlałą Erotium, mówi o lęku, który stręczycielka wywołała u uczennicy (*incurtit terrorem discipulae*) podczas wykładu (*ut haec dictitat*, 20), a następnie, pełen podziwu dla jej retorycznej zręczności, dorzuca, że pewnie ukończyła szkołę sofistyczną (*e ludo sophistarum profecta videtur*, 21). Zresztą sama Harpage, zwracając się do Erotium, używa czasowników zaczerpniętych ze słownictwa dydaktycznego, jak „upominać” (*quotiens emonui te*, 19; *non es admonenda*, 28), „powtarzać materia” (*haec tibi milies repetentur*, 19), „nauczyć” (*disce, nata, esse meretrix*, 27). Warto także zauważyć, że przedstawiona szkoła ma już starą, dobrą tradycję, a tajniki zawodu przekazywane są w niej z pokolenia na pokolenie. Susząc bowiem głowę swej córce, Harpage przywołuje rady i wskazówki własnej matki, kiedyś kurtyzany, a potem stręczycielki, która również ganiła ją za zbytnią niedbałość (*negligentia*) i opieszałość (*socordia*) w łupieniu klientów (*in rapiendo*, 19). Gdy Erotium zaczyna się tłumaczyć brakiem okazji, Harpage wykrzykuje:

Hei mihi, quid ego misera ex te nunc audio? Occasionem quaeritas in quaestu? Meretrix ipsa occasio est! Quid enim aliud est munus eius, nisi ut occasionem, ubi non est, faciat?

(Mezzo, *Epirota* 20)

Czego ja tu nieszczęsna muszę wysłuchiwać? Że szukasz okazji, by nieco zarobić? Sama kurtyzana jest okazją! Cóż innego jest jej obowiązkiem niż stwarzać okazję, gdy jej brak?

(tłum. K.R.)

Program nauczania – wyjątkowo rozbudowany w tej komedii – obejmuje nie tylko wskazówki dotyczące doboru amantów i ich łupienia, ale także sztuki wymowy, gdyż ta, jak mówi nauczycielka Harpage, bywa wielce pomocna w zawodzie kurtyzany (*multum autem iuvabit studia tua promptitudo linguae*). Dobra hetera bowiem, podobnie jak zręczny polityk, jeśli chce sobie zjednać sympatyków, powinna umieć prowadzić rozmowę, a w rozmowie – zgrabnie i płynnie przechodzić z jednego tematu na drugi (*sciantque transgredi a sermone ad sermonem, ubicumque opus fuerit, commode et concinne, nullo interiecto hiatu*). Co więcej, powinna rozprawiać tak, jakby mówiła od niechcienia, przypadkiem, a nie jakby temat miała już opracowany i wyuczony (*et casu, non studio, quicquid velint, proloqui videantur, 27*).

Lekcja kończy się realizacją wszystkich założeń dydaktycznych i pełnym zwycięstwem nauczycielki, która po długim wykładzie z ulgą może westchnąć: *salva res est*. Erotium bowiem, wiedząc już, jak do gołej skóry oskubać kochanka, wykrzykuje:

Euge, mater, tuis admonitionibus triumphabo de parvis amatoribus. Geminas gerat vestes, qui posthac ad me venturus erit, nisi forte maluerit abire nudus.

(Mezzo, *Epirota* 27)

Cudnie, matko! Dzięki twym radom wreszcie zatriumfuję nad skąpymi amantami. Kto się teraz do mnie wybiera, niech lepiej weźmie na zapas drugi płaszcz, jeśli nie chce do domu wracać goły.

(tłum. K.R.)

Ponad stuletnią historię komedii humanistycznej zamyka – jak się powszechnie uważa<sup>16</sup> – napisana ok. 1501 roku sztuka Bartolomea Zambertiego – *Dolotechne*. Wprawdzie nie ma tu właściwej lekcji, w której *lena* poucza młodą heterę, warto jednak poświęcić i tej sztuce kilka zdań, gdyż z jednej strony ukazuje ona różnice między kreacją postaci stręczyciela a stręczycielki, z drugiej zaś obfituje w motywy, które wcześniej wykorzystywała szkoła kurtyzan.

W scenie VI (734 i n.) na scenę wpada w charakterystyczny dla stręczycieli sposób, a więc gwałtownie i z hukiem, *leno* Chrysophagus i od razu

<sup>16</sup> Por. G. Gentilini, *L'ultima commedia umanistica veneziana: la Dolotechne di Bartolomeo Zamberti*, „Atti del Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti Venezia” 137, 1978, ss. 587-609. Cytaty pochodzą z wydania G. Gentilini, *Il teatro umanistico veneto: la commedia*, Ravenna 1983, ss. 142-150 (wstęp), 151-218 (tekst łaciński), 219-271 (przekład na język włoski).

rozstawia niewolników po kątach, wydając im rozkazy (*vos mensam sternite et locos apparate*, 734; *cape sportulam*, 742; *sequere*, 742 i 759; *festina*, 744; *tace sis, frucifer!*, 746) i grożąc chłostą (737-738). Jego żona, *lena* Merophila, która pojawia się w następnej scenie, początkowo różni się, jak się wydaje, od innych komediowych stręczycielek. Rhodostomie, którą Chrysophagus chce sprzedać z wielokrotnym zyskiem, okazuje współczucie i matczyną troskę (760-762), głosi sentencje o zmienności i igraszkach losu, który bogaczy wpędza w nędzę, a niewolników wynosi ku godnościom (764-771), pociesza dziewczynę (799-802, 806-815) i namawia ją, by wyjawiała jej przyczynę swego płaczu (806-807, 815-821, 841-843), obiecuje, że postara się, by trafiła w ręce bogatego młodzieńca i wiodła szczęśliwe i dostatnie życie (835-837). Ujęta jej troską Rhodostoma traktuje ją jak swoją matkę (804-805, 822-827, 856) i przyznaje się do swej żarliwej miłości (854-855) do pewnego szesnastoletniego młodzieńca, którego spotkała, gdy wraz ze stręczycielem scho- działa ze statku na ląd (884-904). Merophila obiecuje, że zrobi wszystko, by poślubił ją ten, którego kocha (859-861), a następnie – w długim ciągu reto- rycznych pytań – dokonuje obszernego i niezwykle interesującego porów- nania kurtyzany z dobrą żoną:

Nam fateor, quid meretrice impudentius?	Przyznam wszak: cóż bardziej bezwstydnego od kurtyzany?
Quid foedius? Quid spurcius? Quid caenosius?	Cóż obrzydliwszego? Cóż haniebniejszego?
Quid odiosius? Quid detestabilius?	Cóż ohydniejszego?
Contra uxore quae bona siet quid pulchrius?	Cóż bardziej odpychającego? Cóż bardziej przeklętego?
Quid mundius? Quid splendidius? Quid amabilius?	Przeciwnie zaś, cóż piękniejszego od dobrej żony?
Quid excellentius?	Cóż czystsze? Cóż jaśniejsze? Cóż bardziej pociągającego?
(Zamberti, <i>Dolotechne</i> 861-866)	Cóż wspanialszego?

(tłum. K.R.)

W jej ocenie kurtyzany są przyczyną wszelkiego zła: nie dość, że zgarniają cały majątek i rozbijają rodziny, to jeszcze wciąż są nienasycone, wciąż głodne szat, złota, uczt i pieniędzy:

At illae semper petunt, datur et semper indigent, quasi illis donaveris nihil. Numquam enim satis datum aut donatum illis est, semper etiam aliquid harpagare student.	A te się wciąż domagają: dajesz, a im zawsze brak, jakbyś nic im nie dał. Nigdy bowiem dość im darów i podarunków, zawsze pragną jeszcze coś złupić.
--	--

(tłum. K.R.)

(Zamberti, *Dolotechne* 874-877)

Mimo tej krytyki zawodu kurtyzan i pochwały małżeństwa Merophila nie przestaje jednak być stręczycielką i gdy tylko dowiaduje się, że mło-

dzieniec jest zamożny, obiecuje, że zrobi wszystko, by pojął Rhodostomę za żonę (939-940). W scenie, w której dochodzi do spotkania stręczycielki i młodzieńca, Merophila przedstawia się słowami, które przywołują motto szkoły kurtyzan (1037):

Lena sum, fateor, sum ad lucrum admodum callida (1037),

a następnie, parafrazując słowa Clearety z Plautyńskiej *Asinarii*, które wcześniej wykorzystala już Canthara w komedii Piccolominiego, przyrównuje swą profesję do zawodu ptasznika:

Id caveo cautius ut prosperius mihi postmodum succedat senectus, at nostrum lucrum nil est, inquam, aliud quam merum aucupium. Nam adolescentes aves sunt, esca est meretrix, rete autem lenonium, quo capiuntur aves, lectus est ubi se possint, ut lubent, amantes dispenner, nos autem aucupes quae omnes habemus artes ad decipiendas aves.

O to się przede wszystkim troszczę, by żyć kiedyś na starość zasobniej; a powiem ci, że nasz zawód to nic innego jak łowienie ptaków. Młodzieńcy wszak są tu ptakami, przynętą hetera, a siecią stręczyciela, w którą ptaszki wpadają, jest łóżko, gdzie ochoczo pozbywają się piórek amanci. My zaś jesteśmy ptasznikami, którzy znają wszystkie sztuczki łapania ptaków.

(Zamberti, *Dolotechne* 1041-1048)

(tłum. K.R.)

Mononyus jednak nic sobie nie robi z tego porównania i skarży się na ojca i innych starców, którzy ostrzegają przed pazernością kurtyzan i namawiają do ślubu (1115-1137). Choć ich zdanie wydaje się podzielać Merophila (*amare meretricem nil est ferme aliud quam se ipsum odere*, 1158-1159), młodzieniec jednak wyznaje jej, że kocha kurtyzany (1163-1164), a boi się gadatliwej żony (*dicacula*, 1176). Kiedy zaś wspomina, że jego matka nie mogła znieść, gdy Merophila wyszła za stręczyciela (1200-1203), lena odpowiada mu dobrze już znanymi słowami (1204-1205):

ad suum lucrum hominem esse admodum callidum oportet.

Komedia Zambertiego kończy pewien rozdział w historii dramatu europejskiego, który określa się mianem komedii humanistycznej, nie kończy jednak historii komedii łacińskojęzycznej, dla której dopiero kolejne stulecie miało być okresem najbujniejszego w czasach nowożytnych rozkwitu. Jedną z najważniejszych i bezpośrednich przyczyn tego rozkwitu było bez wątpienia rozpowszechnienie się druku, na którym szybko skorzystał nie tylko Terencjusz (*editio princeps* 1470) i Plaut (1472), ale również współcześni komediopisarze. To w głównej mierze dzięki książce drukowanej w drugiej połowie XV wieku komedia łacińska przekroczyła wraz z falą renesansu granice Italii i zaczęła rozprzestrzeniać się po całej Europie, przede wszystkim w Niemczech, Niderlandach i Anglii: w 1497 roku, wybitny niemiecki humanista i pedagog Johannes Reuchlin (Ioannes Capnio), którego pamięci

kilkanaście lat później Erazm zadedykował dialog *Apotheosis Capnionis*, napisał pierwszą na północ od Alp łacińskojęzyczną komedię – *Scaenica Progymnasmata. Hoc est Ludicra Praeexercitamenta*, znaną bardziej pod tytułem *Henno* (*editio princeps* 1498). Rosnąca popularność Plauta i Terencjusza oraz coraz łatwiejszy dostęp do ich utworów wywoływała jednak coraz większe obawy stróżów moralności, którzy w komediowych tekstach dostrzegli zagrożenie dla wychowania młodzieży w duchu *devotio moderna*. O ile zatem komedia piętnastowieczna mogła swobodnie się rozwijać, budując fabułę wokół nawet tak delikatnych tematów jak homoseksualizm księży (*Ianus sacerdos* z 1427 roku), o tyle komedia szesnasto- i siedemnastowieczna musiała nieustannie stawiać czoła ograniczeniom, które na nią nakładali purytańscy wychowawcy społeczeństwa spod znaku Tartuffe'a. W dyskusji na temat pedagogicznych walorów komedii głos zabierali najwybitniejsi myśliciele tamtych czasów.

W pierwszych dziesięcioleciach XVI wieku jednym z głównych adwokatów komedii rzymskiej był wspomniany wyżej Erazm z Rotterdamu. Choć do twórczości Plauta odnosił się z dystansem i doradzał lekturę jedynie tych sztuk, w których nie ma elementów obscenicznych<sup>17</sup>, to już wobec komedii Terencjusza nie podnosił żadnych zarzutów. Co więcej, uważał, że jeśli są czytane właściwie (*recte*), to „nie dość, że nie psują obyczajów, ale jeszcze służą ich poprawie”<sup>18</sup>. Wprawdzie byli i tacy, jak francuski humanista Jacques Lefevre d'Étaples, który retorycznie pytał, dlaczego umysły młodych ludzi zatruwa się historyjkami o stręczycielach i stręczycielkach<sup>19</sup>, albo tacy jak genewski kalwinista Sebastien Castellion, który uważał, że niemoralne sceny w komediach Terencjusza są zbyt wysoką ceną, jaką trzeba zapłacić za doskonałość jego łaciny<sup>20</sup>, to jednak pogląd Erazma dominuje w szesnasto- i siedemnastowiecznej dyskusji nad kanonem szkolnych lektur. Jak bowiem pisał Melanchthon w skierowanej do nauczycieli odezwie, którą zamieścił w swym wydaniu Terencjusza z roku 1531, jego sztuki „nie tylko dostarczają najszlachetniejszych przykładów cnót obywatelskich, lecz także wspaniale prowadzą ku biegłości w języku”<sup>21</sup>. Terencjusz staje się

<sup>17</sup> W *De ratione Studii* z 1511 roku Erazm pisał: „Huic si quis aliquot selectas Plauti comoedias putet addendas quae vacent obscenitate, equidem nihil repugno” (ASD 1-2, s. 116).

<sup>18</sup> „Ad praesentem locum satis fuerit tetigisse comoedias Terentianas; modo recte legantur, non modo non ad subvertendos mores, verum etiam ad corrigendos maximopere valere, certe ad Latine discendum plane necessarias iudicaverim” (Erasmus, *Ep.* 31.4).

<sup>19</sup> Por. D. McPherson, *Roman Comedy in Renaissance Education: The Moral Question*, „Sixteenth Century Journal” 12 (1), 1981, s. 24.

<sup>20</sup> Por. F. Watson, *The English Grammar School to 1660*, Cambridge 1908, s. 340.

<sup>21</sup> „Nam praeter quam quod honestissima civiliū morum exempla hic proponuntur, ad parandam dicendi facultatem mirifice conducunt” (*P. Terentii Aphri Comoediae sex*, Lugduni 1531, sig. a2).

więc po raz kolejny w historii niedoścignionym wzorcem, mistrzem czystej łaciny, nauczycielem wzorowych postaw, którego sztuki są niewyczerpanym skarbcem cytatów i motywów, umiejętnie przerabianych na potrzeby czasów, jak na przykład motyw młodzieńca-hulaki, który zostaje wpisany w nowotestamentową przypowieść o synu marnotrawnym. Co ciekawe, ten schryścianizowany Terencjusz, którego oczyszczono z wielu elementów sprzecznych z naukami Kościoła, zdołał obronić to, w czym upodobanie znajdowała widownia niezależnie od czasów i obyczajów: motyw lupanaru i szkołę kurtyzan.

Motyw lupanaru pojawia się w najpopularniejszej komedii XVI wieku – *Acolastus* pióra Wilhelma Gnapheusa, holenderskiego humanisty, działacza reformacji, a także współtwórcy i rektora Gimnazjum Elbląskiego. Komedia, wydana po raz pierwszy w Antwerpii w 1529 roku, szybko stała się prawdziwym bestsellerem: w ciągu pięciu lat miała jedenaście wznowień, nie tylko w Antwerpii, ale i w Paryżu, Kolonii, Lipsku i Bazylei, łącznie zaś, do roku 1585, doczekała się aż czterdziestu ośmiu wydań i niezliczonych inscenizacji, m.in. na sejmiku generalnym w Elblągu we wrześniu 1536 roku. Jej bohaterem jest właśnie przysłowiowy syn marnotrawny (*filius prodigus*), tytułowy Acolastus. Kiedy w scenie V drugiego aktu przychodzi do przybytku rozkoszy wraz z niewolnikiem Pantolabusem i pasożytem Pamphagusem, wita ich stręczyciel Sannio we właściwy dla siebie, ordynarny sposób (*Quis tam graviter pepulit meas foras?*, s. 146)<sup>22</sup>. Następnie jednak, gdy dowiaduje się, że Acolastus ma pieniądze, łagodnieje, zaprasza ich do środka i każe niewolnikowi Syrusowi sprowadzić kurtyzanę Lais, która okazuje się znakomicie wyszkoloną heterą: gdy Acolastus, oskubany do gołego w grze w kości, odmawia zapłaty za jej wdzięki, Lais nie przebiera w słowach i wyzywając młodzieńca od zbrodniarzy (*scelestus*) i kanalii (*nebulo*), każe mu się rozebrać i zostawić ubranie. W tym momencie do alkowy wpada Sannio, zabiera Acolastusowi miecz i kapelusz, a do tego jeszcze postanawia wymierzyć mu sprawiedliwość i wygarbować skórę.

Choć sztuka *Acolastus* cieszyła się wielkim powodzeniem w całej Europie, najpopularniejszym i najważniejszym dla dziejów komedii europejskiej komediopisarzem epoki był bez wątpienia inny Holender – Georgius Macropedius (1487-1558)<sup>23</sup>. Wprawdzie w jego twórczości, zwłaszcza tej późniejszej, często pojawia się tematyka religijna, a do najpopularniejszych

<sup>22</sup> Numery stron odwołują do wydania W.E.D. Atkinsona, Gulielmus Gnapheus, *Acolastus*, London 1964.

<sup>23</sup> Por. Macropedius, *Two comedies. Rebelles (The rebels), Bassarus*, ed. Y. Lindeman, Nieuwkoop 1983, s. 11: „Macropedius is remembered in the history of the development of European theatre as one of the earliest playwrights to establish a modern, living theatre based on ancient classical principles”.



sztuk należy przeróbka późnośredniowiecznego moralitetu niderlandzkiego *Hecastus* oraz dramat biblijny o dwunastoletnim Jezusie *Jesus scholasticus*, to jednak motyw stręczyciela i kurtyzan często gości na kartach jego komedii. Podobnie jak Gnapheus, Macropedius napisał komedię opartą na biblijnym temacie syna marnotrawnego pt. *Asotus* w 1537 roku. Jej tytułowy bohater, niczym Acolastus, trwoni czas i pieniądze na schadzki z kurtyzankami, które tylko kłócą się i obrzucają równie niewybrednymi epitetami jak *olida sus* (820) czy *cloaca susque morbida* (821)<sup>24</sup>. Natomiast w komedii *Rebelles* z 1535 roku wprowadził Macropedius na scenę aż dwóch stręczycieli, Gauslusa i Labraxa, w których ręce wpadają bohaterowie komedii, dwaj uczniowie – Dyscolus i Clopicus. Wprawdzie chłopcy chcieli skosztować uciech z kurtyzankami, jednak nie udało im się nawet ich zobaczyć – w scenie VI obaj stręczyciele przysiadają się do nich w karczmie, zamawiają wino i rozpoczynają grę w kości, lecz nim pojawią się kurtyzany, zdążą oskubać ich nawet z ubrań.

Właściwa szkoła kurtyzan – taka, jaką nakreślił Plaut w *Asinarii*, Terencjusz w *Hecyrze*, Piccolomini w *Chrysis*, a Mezzo w komedii *Epirota* – nie występuje jednak ani u Gnapheusa, ani u Macropediusa, lecz u autora kilkunastu komedii opatrzonego znamienym tytułem *Terentius Christianus*: Corneliusa Schonaeusa Goudanusa (1540–1611). We wstępie do jego londyńskiego wydania z roku 1601 wydawca napisał:

In Terentio est pura oratio: materia vero ut plurimum impura: nec mirum. Quid enim aliud a misello ethnico, verum Deum verae puritatis fontem ignorante expectare possis? Operae pretium itaque fecit Schonaeus vir doctissimus, qui in gratiam Christianae pueritiae materias castiores pura Terentii phrasi vestitit, ut pueritia una cum orationis elegantia, morum quoque sanctitatem & probitatem imbiberet.

U Terencjusza język jest czysty, temat zaś zazwyczaj nieczysty: i nic dziwnego. Czegoż bowiem mógłbyś się spodziewać po biednym poganinie, który nie zna prawdziwego Boga – źródła prawdziwej czystości? Cennej zatem rzeczy dokonał uczonej mąż Schonaeus, który na użytek chrześcijańskiej młodzieży przedstawił czystym językiem Terencjusza bardziej przyzwoite tematy, aby młodzież wraz z wytwornym językiem chłonęła prawe i stosowne obyczaje.

(tłum. K.R.)

Adaptacja sztuk Terencjusza do potrzeb ducha reformacji przyniosła Schonaeusowi wielką popularność, stałe miejsce w kanonie lektur brytyjskich szkół i aż dziewięć wydań całego zbioru w ciągu czterdziestu lat, między rokiem 1595 a 1635. Mimo uwag wydawcy, który ganił Terencjusza za nieobyczajność, wychwalając jednocześnie „prawe i stosowne obyczaje”,

<sup>24</sup> Numery wersów odwołują do wydania H.P.M. Puttigera, *Georgius Macropedius' Asotus. Een Neolatijns drama over de Verloren Zoon door Joris van Lanckvelt*, Nieuwkoop 1988.

które głosi w swych sztukach Schonaeus, fabuła jego komedii *Vitulus* rozgrywa się w lupanarze, a wielce zabawną i pomyslową intrygę przeprowadzają dwie kurtyzany – starsza i pełniąca funkcję stręczycielki Bacchis oraz niedoświadczona Syra, wyraźnie młodsza, bo główny bohater, Coroebus, zwraca się do niej *iuvencula* (s. 147)<sup>25</sup>. W drugim akcie Bacchis poucza Syrę (s. 144) niemal tymi samymi słowami, którymi w *Hecyrze* Syra pouczała Philotis:

BAC. Nunc itaque te moneo, atque exhortor sedulo,  
Ne cuiusquam istorum te unquam misereat, quin  
Spolies atque multiles, quemcunque nacta sis.  
SYR. Itane, ut eximium neminem habeam?  
BAC. Neminem.  
Nam veluti vos illi ex animo non diligunt,  
Sic a vobis pecuniam illorum potius, quam eos  
Amari convenit. Fragile, fluxum, ac fugax  
Bonum est forma, haec priusquam deperit, tibi  
Consulas necesse est.

BAC. Dlatego teraz Cię upominam i skrzętnie namawiam,  
Byś dla żadnego z nich nie miała litości,  
byś o s k u b a ł a i o b d a r ł a każdego, kto tylko się nawinie.  
SYR. I dla nikogo nie robić wyjątku?  
BAC. Dla nikogo.  
Bo tak jak oni was ze szczerego serca nie kochają,  
Tak wy powinniście raczej ich pieniądze, a nie  
Ich samych kochać. Wygląd jest dobrem kruchym,  
Zmiennym i ulotnym, więc nim przemienie,  
powinnaś  
Zatroszczyć się o siebie.

(tłum. K.R.)

Kiedy w akcie II pojawia się na scenie Coroebus (*rusticus*), zmierzający właśnie na targ, kurtyzany postanawiają na niego zapolować. Wpierw czule go witają, następnie zapraszają do środka i serwują jedno piwo za drugim. Coraz bardziej podchmielony Coroebus rzuca słowne dowcipy (*Ego poltalem Bacchidem quam Bacchum malim*, s. 148) i napusza się od komplementów, które prawią mu przebiegłe kurtyzany. W końcu, gdy już jest zupełnie pijany i skory do pocałunków, spostrzega, że zapadł wieczór i że musi iść do domu, gdzie czeka na niego żona. Syra zachęca go, by został na noc i podaje mu kolejne piwo. Coroebus nalega, próbuje się podnieść, ale że jest zbyt pijany – potyka się i pada na ziemię. Gdy już leży u stóp kurtyzan, nie dając znaków życia, Bacchis przedstawia Syrze swój pomysł, na który ta ochoczo przystaje: przynosi igłę oraz długą nić i obie kurtyzany zaszywają Coroebusa w jakieś szmaty. Następnie (scena V, akt II) spotykają na targu kupca Chremesa (*rusticus*), upijają go podobnie jak wcześniej Coroebusa

<sup>25</sup> Numery stron odwołują do wydania Corneliae Schonaei Goudani, *Gymnasiarchae Harlemensis, Lucubrationum Pars Tertia. Qua continentur Baptistes. Dyscoli. Pseudostratitotae. Cunae. Vitulus. Quibus adiecti fine Liber elegiarum, et alter Epigrammatum. Coloniae Ubiorum, apud Jodocum Kalcovium Bibliopolam, Anno MDCLII.*

i sprzedają mu tamtego jako tłustego cielaka za trzy floreny i dziesięć sesterców.

Wprawdzie pokaźna część tej komedii utkana jest z cytatów pochodzących głównie z Terencjusza, a sposób ich połączenia razi niekiedy niezgrabnością i sztucznością, to jednak jest to sztuka ze wszech miar oryginalna, a do tego zabawna, o wiele bardziej nawet niż komedie Macropediusa. Oryginalna przede wszystkim jest tu intryga, którą obmyślają i przeprowadzają na scenie kurtyzany. Oryginalna jest też scena, w której zmroczony alkoholem Coroebus pada na ziemię – w każdym razie tego typu scen nie znamy ani z rzymskiej palliaty, ani z komedii humanistycznej, choć bez wątplenia musiały w nie obfitować improwizowane teatry jarmarczne. Niemniej, zapomniany dziś Schonaeus – bez wątplenia na skutek etykiety, którą szybko mu przyklejono i która na trwałe do niego przyłgnęła – kończy historię omawianego tu motywu szkoły kurtyzan w sposób, którego nie powstydziliby się ci, którzy go na scenę rzymską wprowadzili.

Po Schonaeusie komedia łacińskojęzyczna nie doczekała się już wybitnych przedstawicieli, jednak motyw szkoły kurtyzan, podobnie jak wiele innych motywów rzymskiej palliaty, przeniknął do utworów pisanych już w językach narodowych – i to nie tylko komedii, ale i traktatów, listów, dialogów, a potem przygodowych powieści i bulwarowych romansów. Pomysł szkoły, w której doświadczona i zniszczona kurtyzana poucza młodzieńką adeptkę, znakomicie rozpowszechnił wielki skandalista, a przy tym poczytny pisarz XVI wieku, którego zwykło się uznawać za twórcę literackiej pornografii – Pietro Aretino. W napisanych po włosku *Żywotach kurtyzan* już nie motyw czy epizod, ale osnowę całego utworu stanowi lekcja, której doświadczona Nanna udziela debiutującej w zawodzie Pippie, zresztą swojej córce. Gdy się w tę lekcję dobrze wsłuchać, można usłyszeć nie tylko Clearetę, Leaenę, Planesium i Syrę, ale też Irtię, Cantharę i Harpage.

EROTODIDACTICA MERETRICUM.  
COURTESAN SCHOOL IN THE ROMAN COMEDY

Summary

In the third act of Plautus' *Asinaria* an old procuress named Cleareta rebukes her daughter Philaenium, a young prostitute, for excessive sentimentality and reproaches her for turning away wealthy clients. At the beginning of Terence's *Hecyra* grey-haired Syra instructs young courtesan Philothis "to take pity upon no one, but plunder, fleece, and rend every man she lays hold of". In *De cerdone*, an anonymous twelfth-century elegiac comedy, an aged procuress encourages the young beautiful wife of a tailor to be unfaithful to her ugly husband and to arrange a sexual appointment with an aged but very rich priest. In Ugolino Pisani's *Philogenia et Epiphebus*, a fifteenth-century comedy,

two procuresses, Servia and Irtia, teach each other how to treat their clients. The words of one of them – *cum aurum accipimus, tum gratiam habeamus* – constitute the motto for all procuresses and aged courtesans in Latin comedy: from the *palliata* in Antiquity, throughout elegiac comedy in the Middle Ages, till humanist comedy in the Renaissance and *Terentius Christianus* of Cornelius Schonaeus Goudanus the so-called courtesan school is one of the most attractive literary topoi. How is it introduced to the stage by classical authors? How do Renaissance and reformation authors revive it? And finally, does it fulfil the didactic purpose of comedy? These are the questions I investigate in this paper.