

ALEKSANDRA MACIEJEWSKA

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
Collegium Maius, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
Polska – Poland

MOTYW ROZPOZNANIA A SPOSÓB PREZENTACJI POSTACI KOBIECYCH W PALLIACIE

ABSTRACT. Maciejewska Aleksandra, *Motyw rozpoznania a sposób prezentacji postaci kobiecych w palliacie* (The recognition motif and the presentation of female characters in Roman comedy).

The article shows how the recognition influences on the way that female characters are presented in palliata. This motif is very common in Plautus' and Terence's comedies. It can be said that *agnorismos* enables the introduction of women on the stage and is not at variance with antique customs and *decorum*.

Key words: antique theatre, palliata, Plautus, Terence, recognition, women on the stage.

Ze względu na fabułę oraz prezentację postaci scenicznych uznaje się palliatę za gatunek dość skonwencjonalizowany. Wskazuje na to chociażby tematyka utworów, w których główni bohaterowie – młodzieńcy – usiłują zdobyć względy wybranki swoich uczuć¹. W poszczególnych komediach muszą oni stawić czoła odmiennym zadaniom i czyhają na nich różne perypetie, jednakże wszystko kończy się happy endem, którym zwykle jest połączenie się dwojga ludzi, często uwieńczone małżeństwem.

Należy jednak pamiętać o tym, że akcja palliaty rozgrywa się w świecie starożytnych Greków, przedstawione więc w niej realia i obyczajowość powinna mieścić się w zasięgu kultury greckiej. Z tego też powodu w świecie scenicznym skonstruowanym według norm, jakie obowiązywały w antycznej Grecji, nie powinny pojawić się postacie kobiece, zwłaszcza te wolno urodzone, a tylko z taką mógł młodzieniec ułożyć sobie życie. Na scenie w palliacie natomiast może zawitać matrona, niewolnice oraz hetery, ale związek z żadną z nich nie gwarantowałby młodzieńcowi pomyślnej przyszłości². W związku z tym na potrzeby niniejszego artykułu przez postać kobie-

¹ E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 32.

² Starożytni Grecy stawiali przed małżeństwem dwa cele: państwowy (a więc przysporzenie państwu obywateli, którzy broniliby granic) oraz rodzinno-prywatny (kontynuacja rodu i kultu przodków). Należy jednak pamiętać, że dzieci narodzone ze związku młodzieńca

cą w palliacie będziemy rozumieć wolno urodzoną córkę obywatelską. Wprowadzenie jej jednak na scenę stoi w sprzeczności z konwencją gatunku, pozostając w niezgodzie z obyczajowością starożytnych Greków.

Otóż wolno urodzonej córce obywatelskiej nie wypadało samej przebywać w miejscach publicznych. Kobieta w antycznej Helladzie przybywała w wydzielonej części domu zwanej gynajkejon, gdzie zajmowała się pracami związanymi z gospodarstwem i wychowaniem dzieci³. Na ulicy natomiast wolno było jej przechadzać się w towarzystwie niewolnika i z osłoniętą twarzą. Nie tylko jednak fakt zamknięcia kobiety wolno urodzonej w domu uniemożliwiał wprowadzenie jej jako scenicznej postaci w palliacie. Trzeba także wspomnieć o tym, iż nie do niej należała decyzja o wyborze męża⁴; przyszłego partnera, z którym miała związać swoje życie, wybierał jej ojciec.

W związku z powyższym palliata jako gatunek sceny rzymskiej, ale czerpiący wzorce z komedii greckiej i odzwierciedlający grecką obyczajowość, pozostawała wierna zwyczajom, jakie powszechnie panowały u starożytnych Greków. Nie oznacza to jednak, że poza niewolnicami i matronami nie pojawiały się inne postacie kobiece w sztuce. Trudne bowiem byłoby osnucie fabuły wokół zakochanych, ukazując tylko samego młodzieńca. Nie sposób zaś wyobrazić sobie komedie Plauta czy Terencjusza bez miłości. Autorzy ci bowiem wzorowali się na greckiej komedii nowej, której cała fabuła osnuta była wokół tego uczucia, bo jak podaje Owidiusz: „Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri” (Ov., *Tristia*, 2, 1, 369)⁵.

Okazuje się jednak, że wśród *dramatis personae* rzymskiej komedii nie zabrakło postaci kobiecych, nawet będących wolno urodzonymi córkami obywatelskimi. Twórcom rzymskiej sceny z pomocą przyszedł motyw rozpoznania, który pozwolił umiejętnie je wprowadzić, nie burząc przy tym zasad *decorum* gatunku.

MOTYW ROZPOZNANIA W PALLIACIE, CZYLI KTO KOGO ROZPOZNAJE

z kobietą nie będącą wolno urodzoną córką obywatelską nie otrzymywały statusu obywatela, a tym samym nie mogły ani walczyć w obronie państwa, ani kultywować tradycji rodzinnych, dlatego tak ważne podczas zawierania małżeństw był status obojga partnerów. Por.: O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 9.

³ Ibidem, s. 10.

⁴ Ibidem, s. 16.

⁵ Webster, omawiając fabułę komedii Menandra, uznaje związek dwojga ludzi za niemal jej stały element. Zob. T.B.L. Webster, *An introduction to Menander*, New York 1974, s. 14-15. Miłości w palliacie natomiast poświęcony został artykuł E. Skwary, *Love in Plautus' comedies*, „Eos” 2002, LXXXIX, s. 305-314.

Anagnoryzm, definiowany w teorii literatury i dramatu jako motyw stawiący konwencjonalne rozwiązanie najbardziej zawikłanych sytuacji fabularnych⁶, występuje w palliacie niezwykle często. Na 27 zachowanych komedii Plauta i Terencjusza pojawia się on 14 razy. Warto podkreślić, że rozpoznawane najczęściej są kobiety (z wyjątkiem 4 komedii: *Captivi*, *Menaechmi* i *Vidularia* Plauta oraz *Hecyra* Terencjusza), które można podzielić na dwie grupy.

Pierwszą z nich stanowią młode dziewczyny, które pozostają zależne od innych osób, nie mają więc swobody. W czterech komediach przygotowywane są do zawodu hetery (*Cistellaria*, *Curculio*, *Poenulus*, *Rudens*) i pozostają pod kuratelą stręczyciela, w komedii *Epidicus* Plaut wprowadza branke wojenną, zaś w utworze *Casina* pojawia się służąca. W wyniku rozpoznania wszystkie, odzyskując tożsamość, stają się wolno urodzonymi córkami obywatelskimi.

Do drugiej grupy należy zaliczyć te kobiety, o których pochodzeniu fabuła nie dostarcza zbyt wielu informacji, a tym samym sugeruje, że nie mogą być uznane za wolno urodzone córki obywatelskie. Wiadomo jednak, że nie pozostają one zależne od osób trzecich. Taki typ bohaterki wprowadza Terencjusz do swoich komedii: *Andria*, *Heautontimorumenos*, *Phormio* i *Eunuchus*. W nich młoda dziewczyna, w której zakochuje się młodzieniec, jest określana jako *adulescentula* (*Andr.* 118), *mulier* (*Andr.* 215) czy *peregrina* (*Andr.* 146), *advena* (*Heaut.* 96), a nawet *virgo* (*Phorm.* 95). Niekiedy z fabuły wynika, iż ma ona obywatelskie pochodzenie, jednak jako porzucone niegdyś dziecko nie zna swojej rodziny, więc owe koligacje są trudne do udo wodnienia.

Zarówno młode kobiety, przygotowywane do zawodu hetery, jak i te, których pochodzenie kryje w sobie zagadkę, stają się obiektem westchnień młodzieńców. Komedia zakłada szczęśliwe rozwiązanie dla pary zakochanych, toteż w wyniku intrygi usunięte zostają przeszkody, które uniemożliwiałyby wspólne życie bohaterów. Nim to jednak nastąpi, dziewczyna nie posiada jasnego statusu społecznego, nie ma więc przeszkód, aby pojawiła się na scenie palliaty – tylko bowiem przykładowe *virgines* winny były zgodnie z grecką obyczajowością pozostawać w gynajkejonach.

Niewątpliwie można stwierdzić, że anagnoryzm sprzyjał, a nawet prowadził w palliacie do szczęśliwego zakończenia, skoro wielokrotnie usuwał przeszkody natury prawnej, które utrudniały usankcjonowanie związku. Warto również prześledzić, czy u Plauta i Terencjusza dziewczyna – *virgo* pojawia się na scenie i jaki wpływ mógł na to mieć motyw rozpoznania.

Zaledwie w dwóch komediach wprowadzenie motywu nie stwarza okazji do zaprezentowania na scenie kobiet stanowiących obiekt miłosnych westchnień: *Casina* i *Phormio*. W obu jednak sztukach od początku wiadomo, że dziewczyna może mieć pochodzenie obywatelskie. W utworze *Casina* jest wzmianka w prologu, że wybranka młodzieńca została niegdyś porzucona przez niewolnika i zaopiekowali się nią rodzice młodzieńca, za-

⁶ Zob. definicję anagnoryzmu w: *Słownika terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 2002, s. 30 oraz w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 11.

trzymując u siebie jako służącą. W prologu też znajduje się zapowiedź rozpoznania, które nie stanowi elementu akcji. Podobnie w komedii *Phormio* widz już w pierwszej scenie zostaje poinformowany, że dziewczyna najprawdopodobniej ma pochodzenie obywatelskie. Badacze wskazują, iż zapowiedź rozpoznania wpisuje się w konwencję palliaty, jeśli uznać ten motyw za banalny i schematyczny⁷.

Pozostałe komedie można podzielić na trzy grupy ze względu na sposób, w jaki anagnoryzm wprowadza na scenę postaci kobiece. Pierwszą z nich będą stanowiły te sztuki, w których kobieta, choć zostaje zaprezentowana *ad oculos* widzów, pozostaje jednak postacią niemą. W drugiej znajdują się te sztuki, w których autorzy dali kobiecie do wypowiedzenia kwestię, ale zza sceny (a więc kobieta zostaje zaprezentowana *ad aures* widzów). Do trzeciej zaś zostaną zaliczone te komedie, w których kobieta staje się pełnoprawnym bohaterem (a więc kobieta jako *dramatis persona*).

KOBIETA AD OCULOS PUBLICZNOŚCI

Tylko raz w palliacie pojawia się sytuacja, w której dziewczyna, Pamfila, zostaje wprowadzona *ad oculos*, ale nie wypowiada ani słowa. Dzieje się tak u Terencjusza w *Eunuchu*. Kiedy jednak wkracza na scenę, jest w towarzystwie pasożyta żołnierza, który tylko prowadzi ją do domu ukochanej swego pana (w. 232 – 283). Widz pamięta jednak, że już w pierwszym akcie owa młoda dziewczyna została określona jako *virgo* (w. 132, 143), którą porwano w dzieciństwie najprawdopodobniej z Aten (w. 110). Wychowała ją matka hetery, która teraz pragnie się nią zaopiekować. Pamfila nie posiada więc wolności, chociaż w komedii przedstawiono ją jako osobę wolno urodzoną, skoro pojawiwszy się na scenie, nic nie mówi.

Rozpoznanie w tej komedii nie zaskakuje odbiorcy, który może się go spodziewać od początku sztuki. Ponadto motyw rozpoznania nie zostaje wykorzystany do tego, by uczynić z rozpoznanej dziewczyny pełnowymiarową bohaterkę utworu – widz bowiem nie może prześledzić przebiegu rozpoznania, które rozgrywa się we wnętrzu domu, a więc poza sceną. Wypada jednak zauważyć, że niepewny status społeczny Pamfili wpływa na komplikację intrygi. Otóż zakochany w niej młodzieniec, olśniony jej urodą, zakrada się do domu w przebraniu eunucha, gdzie dokonuje gwałtu na dziewczynie. Można domniemywać, że gdyby od początku Pamfila została nazwana wolno urodzoną córką obywatelską, jej zgwałcenie bardzo skomplikowałoby intrygę i byłoby trudne do zaakceptowania moralnie⁸.

⁷ Zob. G. Przychocki, *Plautus*, Kraków 1925, s. 81 oraz przypis 24 w przekładzie komedii *Phormio* w: Terencjusz, *Pasożyt Formion*, s. 32 w: Terencjusz, *Komedie*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła E. Skwara, Warszawa 2006.

⁸ Przestępstwom seksualnym w palliacie poświęciła swój artykuł E. Skwara. Autorka podkreśla, że „bohaterowie Plauta i Terencjusza nigdy świadomie nie wazyli się tknąć wolno urodzonej panny (*virgo*)” – zob.: E. Skwara, *Błędy młodości – czyli o nieobyczajnych postępkach młodzieńców w palliacie*, [w:] *Contra leges et bonos mores*, pod red. H. Kowalskiego i M. Kuryłowicza, Lublin 2005, s. 309-316.

Z całą pewnością wypada więc stwierdzić, że dzięki rozpoznaniu statusu społeczny dziewczyny zmienia się na korzystniejszy dla niej samej, umożliwiając w ten sposób jej małżeństwo z młodzieńcem. Ponadto widz ma sposobność ujrzeć dziewczynę, wokół której rozwija się intryga – można przypuszczać, że gdyby od początku Pamfila została przedstawiona jako wolno urodzona córka obywatela, jej postać nie pojawiłaby się na scenie.

GŁOS DZIEWCZYNY ZZA SCENY, CZYLI *VIRGO AD AURES* WIDZA

W komediach zawierających anagnoryzm tylko raz zdarza się sytuacja, w której publiczność może usłyszeć głos dziewczyny, nie widząc jej w ogóle. Dzieje się tak w sztuce *Andria*, w której ukochana młodzieńca, tytułowa bohaterka utworu, nie pojawia się na scenie ani razu. Od początku sztuki zostaje ona przedstawiona jako osoba o niepewnym pochodzeniu, najprawdopodobniej cudzoziemka (*Andria*, czyli mieszkanka Andros). Z wnętrza domu słychać tylko jej głos, a właściwie krzyki, w chwili porodu (w. 473). Jak podaje Brożek, Terencjusz „z wielką kulturą” odnosi się do dziewczyny, którą zaledwie raz nazywa heterą⁹. Ponadto poeta nie wprowadzając jej na scenę, od razu potraktował jako dziewczynę wolno urodzoną.

Motyw rozpoznania więc nie wpływa w żaden sposób na ukazanie postaci kobiecej w tej komedii. Badacze podkreślają jego schematyczne zastosowanie¹⁰, miał on na celu tylko doprowadzić do zmiany statusu społecznego i tym samym do szczęśliwego zakończenia.

KOBIETA JAKO PEŁNOWYMIAROWA POSTAĆ W KOMEDII

W kilku komediach Plauta i w jednej Terencjusza pojawia się na scenie dziewczyna, która w wyniku rozwoju intrygi i dzięki cudownemu rozpoznaniu odzyskuje status wolno urodzonej córki obywatela. Równocześnie jej obecność nie tylko w fabule utworu, ale przede wszystkim w akcji czyni z niej postać, którą widzowie mogą nie tylko ujrzeć, ale także usłyszeć.

Warto tu podkreślić, że ta dziewczyna kilka razy wkracza do akcji jako przyszła hetera. Taką sytuację spotkać można w następujących utworach Plauta: *Cistellaria*, *Curulio*, *Poenulus* oraz *Rudens*. Wówczas towarzyszy jej postać stręczyciela. W komedii *Epidicus* ta, która staje się obiektem westchnień młodzieńca, od początku przedstawiona jest jako branka wojenna. Natomiast u Terencjusza w *Heautontimoumenos* ma status cudzoziemki, pochodzącej z Koryntu. Wszystkie te postacie pojawiają się na scenie, zanim okaże się, że rzeczywiście mają obywatelskie pochodzenie. Warto byłoby może prześledzić, w jaki sposób utwory te zostały wzbogacone poprzez wprowadzenie na scenie postaci kobiecych.

⁹ M. Brożek, *Terencjusz i jego komedie*, Wrocław 1960, s. 145.

¹⁰ S.M. Goldberg, *The Dramatic Balance of Terence's Andria*, [w:] E. Segal, *Oxford reading in Menander, Plautus, Terence*, Oxford 2001, s. 216. O schematycznym użyciu tego motywu pisał też: E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princetown, New Jersey 1952, s. 180.

W komedii *Cistellaria* dziewczyna jawi się publiczności już w pierwszej scenie. Ze łzami w oczach opowiada ona stręczycielce i starej heterze o swojej nieszczęśliwej miłości do młodzieńca (w. 52-113). Scena ta prezentuje obyczaje heter, które nie powinny ulegać uczuciu, a miłość jedynie udawać, jak radzą jej dwie pozostałe kobiety: *adsimulare amare oportet* (w. 96), nie sprzyja to bowiem kobiecie w uprawianiu profesji, kiedy przedkłada ona emocje nad własną korzyść. Jej wypowiedź można więc odebrać jako obraz uczuć i emocji, jakie łączą dwoje ludzi.

W podobny sposób dałoby się zinterpretować wprowadzenie dziewczyny w utworze *Curculio*. W tej komedii jednakże publiczność staje się świadkiem spotkania pary kochanków. Z wypowiedzi jasno wynika, że młodzi nie mogą przeciwstawić się uczuciu, a dziewczyna nawet prosi młodzieńca, by ten ją objął (w. 172). Niewolnik komentuje tę scenę słowami: „*Illicet, pariter hos perire amando video, uterque insaniunt. viden ut misere moliuntur? nequeunt complecti satis. etiam dispertimini?*” (w. 186-189), nie mogąc rozdzielić pary zakochanych¹¹.

W utworze *Poenulus* zaś na scenę wchodzi dwie młode dziewczyny, przygotowywane do zawodu hetery, i rozprawiają o zwyczajach heter i dbałości o wygląd (w. 210-409). Rozmowie tej przysłuchuje się zakochany w jednej z nich młodzieniec oraz jego niewolnik. Znow więc scena ta stwarza możliwość ukazania dwojga zakochanych i zabiegi młodego człowieka o ukochaną.

W *Rudens*, podobnie jak w pozostałych komediach, ta, do której wzdycha młodzieniec i która wskutek rozpoznania zmieni swój status społeczny, znajduje się pod kuratelą stręczyciela i przygotowywana jest do zawodu hetery. Dziewczyna pojawia się już na początku utworu, kiedy to rozpacza nad swoim losem. Później także często występuje na scenie, choć rzadziej zabiera głos. W scenie finałowej staje się aktywnym bohaterem rozpoznania.

Warto podkreślić, że nieczęsto zdarza się w palliacie, aby sceny spotkań zakochanych prezentowane były *ad oculos* publiczności. Choć wokół uczucia osnuta jest akcja utworu, częściej o nim się mówi, a rzadziej można ujrzeć postacie zakochanych.

Wypada również zwrócić uwagę na fakt, że we wszystkich wymienionych komediach kobiety, będące obiektem westchnień młodzieńców, pojawiają się już w pierwszym akcie. Ich wprowadzanie umożliwia autorowi przedstawienie sytuacji i problemu, jakiemu muszą przeciwstawić się młodzi, niejednokrotnie też staje się okazją do ukazania zalotów pary zakochanych.

Na oddzielne ujęcie zasługuje komedia *Epidicus*. To jedyny utwór, w której ukochana młodzieńca jest branką. Wprowadzona jednak na scenę nie mówi ani słowa aż do chwili, kiedy zostaje rozpoznana i nazwana po imieniu przez tytułowego niewolnika. Jej jednak Plaut pozwolił wypowiedzieć

¹¹ E. Skwara zauważa, że sceny kochanków w palliacie przedstawione są z zamierzoną przesadą, aby wywołać efekt komiczny. Jest on dodatkowo osiągany poprzez komentarz przyglądającego się z boku niewolnika, zob.: E. Skwara, *Love in Plautus' comedies*, op. cit.

kilka zdań, po czym udała się ona do domu, wewnątrz którego nastąpiła scena rozpoznania przez rodziców. Pojawienie się dziewczyny daje okazję do zachwyków nad jej urodą (w. 622-624).

Zupełnie inaczej prezentuje postać dziewczyny Terencjusz w komedii *Heautontimorumenos*. Od początku sztuki wiadomo, że obiektem westchnień młodzieńca jest cudzoziemka, co stanowi poważną przeszkodę w zawarciu związku małżeńskiego, w świetle bowiem prawa greckiego dzieci zrodzone z takiego związku nie mogły uzyskać statusu obywatela¹². Ponadto dziewczyna jest uboga, a więc nie wniosłaby ze sobą posagu. Dla ojca młodzieńca nie jawi się ona jako najlepsza partnerka życiowa dla jego syna. Pojawia się tylko raz na scenie w towarzystwie niewolnic i hetery, kiedy spotyka się z ukochanym po długiej rozłące (w. 389-409). Padają sobie w ramiona, po czym od razu wchodzi do domu. Terencjusz podkreśla jej dobre obyczaje i maniery słowami towarzyszącej jej hetery: „laudo et fortunatam iudico, id quom studuisti isti formae ut mores consimiles forent” (w. 382). Tłumaczka komedii Terencjusza wskazuje, że często podkreślano zalety i cnoty dziewczyny, która posiadała niepewne pochodzenie, a która wskutek rozwoju intrygi okazywała się wolno urodzona¹³. Nie dziwi więc fakt, że zostaje ona rozpoznana jako porzucona niegdyś córka sąsiada i zarazem przyjaciela rodziny.

Warto zauważyć, że we wszystkich komediach Plauta, które wprowadziły postacie kobiece na scenę i wyposażyły je w głos, rozpoznanie zawsze rozgrywa się na scenie. Sam anagnoryzm pełni tu ważną funkcję w konstrukcji fabuły, gdyż dzięki niemu znikają przeszkody, uniemożliwiające młodym wspólne szczęśliwe życie (dziewczyna okazuje się wolno urodzoną córką obywatela). Zmianie więc ulega jej status społeczny. Ponadto anagnoryzm znajduje się zawsze w punkcie kulminacyjnym. Nie bez znaczenia jest też fakt, że niemal we wszystkich omawianych komediach tego poety znajduje się zapowiedź małżeństwa, która uzasadnia celowość zastosowania motywu rozpoznania¹⁴.

Terencjusz zaś za każdym razem umieszcza samą scenę rozpoznania we wnętrzu domu, traktując ją w ten sposób jako schematyczny element kompozycyjny. Dwukrotnie też w sztukach tego poety (*Phormio* i *Eunuchus*) widz może spodziewać się takiego rozwiązania niemal od początku sztuki: w komediach *Phormio* i *Eunuchus*.

Z pewnością można powiedzieć, że pojawienie się postaci kobiecej na scenie wzbogaca świat przedstawiony w komedii. Trudno byłoby zaprezentować zakochaną parę, ukazując tylko młodzieńca, toteż dzięki temu widz

¹² O. Jurewicz, L. Winniczuk, op. cit., s. 16-17.

¹³ Zob. przypis 48 w przekładzie komedii *Heautontimorumenos*: „[...]zgodnie z konwencją palliaty już sam wygląd mógł świadczyć o statusie społecznym postaci. Inaczej wyglądały wolno urodzone córki ateńskich obywateli, inaczej hetery, a jeszcze inaczej niewolnice. Często podkreśla się, że osoby, które w dalszych scenach komedii okazują się wolno urodzona, charakteryzują się *honestam et liberali facie/formam*”. Terencjusz, *Za karę*, przeł. E. Skwara, [w:] Terencjusz, *Komedie*, t. 1, Warszawa 2005, s. 167-286.

¹⁴ Dzieje się tak z wyjątkiem sztuki *Epidicus*, w której wybranka młodzieńca okazuje się być jego siostra.

może ujrzeć spotkanie zakochanych. Warto też zauważyć, że dzięki kobietom na scenie poznajemy obyczaje heter, bo któż inny mógłby tak barwnie i obrazowo opowiadać o strojach i zwyczajach płci pięknej, jeśli nie one same.

PODSUMOWANIE

Analiza komedii Plauta i Terencjusza, które zawierają w swej konstrukcji rozpoznanie, pozwala dostrzec pewne zależności i prawidłowości. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że wprowadzenie do utworu anagnoryzmu oznacza pojawienie się postaci kobiecej na scenie – byłoby to znaczne uproszczenie. Istnieją bowiem utwory, jak choćby *Andria* Terencjusza, w których tytułowa bohaterka zgodnie z greckimi obyczajami przebywa we wnętrzu domu, nie ukazując się publiczności.

Anagnoryzm, odgrywając ważną rolę w konstrukcji utworu zwłaszcza w punkcie kulminacyjnym, bardzo często prowadzi do szczęśliwego zakończenia. Ten *laetus exitus* w przypadku komedii oznacza odzyskanie praw obywatelskich przez dziewczynę, a tym samym polepszenie jej statusu społecznego, co z kolei usuwa na drodze zakochanych przeszkody, uniemożliwiające im wcześniej wspólne życie.

Skloniłabym się jednak ku twierdzeniu, że również dzięki planowaniu rozpoznaniu prezentowanemu *ad oculos* pojawia się na scenie postać kobieca, ta najbardziej atrakcyjna czy pożądana ze względu na rozwój intrygi, czyli młoda dziewczyna, *virgo*¹⁵. Należy jednak pamiętać, że wprowadzona zostaje na scenę, zanim okaże się córką obywatela, a więc nie narusza to konwencji i *decorum palliaty*. Ciekawe wydaje się spostrzeżenie, że w ten sposób wykorzystuje rozpoznanie Plaut, który chętnie i często wprowadza postacie kobiece. Terencjusz wprowadza to rozwiązanie tylko w jednej komedii. Być może, tak różne podejście wynika z faktu, iż za czasów drugiego autora komedii zwykło mówić się o postępującej hellenizacji gatunku, czyli o powracaniu palliaty do korzeni greckich, z których się wywodziła. Tym sposobem Terencjusz jawiłby się jako autor nie tyle bardziej obyczajny, ile bardziej wierny greckim pierwowzorom¹⁶. Stąd też nie poświęca on postaci kobiecej wiele miejsca, jakby nie próbując usilnie dać jej pełnego statusu *dramatis personae*.

Warto się więc zastanowić, czy można mówić o uatrakcyjnieniu fabuły utworu przez wprowadzenie kobiety, skoro Plaut w celu osiągnięcia tego

¹⁵ Zauważyła to już E. Skwara w artykule *Płeć w pallia cie*, [w:] *Mistrz Władysław Strzelecki*, pod red. L. Stankiewicz, Wrocław 2006, s. 43-56.

¹⁶ O sposobach wtórnej hellenizacji w komediach Terencjusza pisze K. Kaniecka w artykule *Grecki koloryt w komediach Terencjusza*, w: „*Classica Vratislaviensia* 2008, XVIII. *Libert sapere sine pompa, sine invidia. Można być mądrym, nie okazując dumy, nie budząc zawiści. Tom jubileuszowy poświęcony Profesor Ludwice Rychlewskiej*, pod red. L. Stankiewicz, Wrocław 2008, s. 175-180). Autorka wyjaśnia, że choć palliata wywodziła się z greckiej komedii nowej, to od początku rozwoju gatunku można było mówić o jego postępującej romanizacji, co można zauważyć w komediach Plauta (pisał już o tym G. Przychocki w swojej monografii *Plautus*, s. 437-442), podczas gdy utwory Terencjusza charakteryzuje powrót do źródeł gatunku, przejawiający się właśnie w owej hellenizacji.

posłużył się motywem rozpoznania. Wydaje mi się, że odpowiedź na to pytanie zawarta została pośrednio w artykule Wilesa, poświęconym małżeństwu i prostytutce w greckiej komedii nowej. Otóż autor, ukazując miejsce kobiety w życiu starożytnych Greków, podkreśla, że świat kobiet i mężczyzn rozwijał się niejako niezależnie od siebie, a hetery czy kurtyzany były niejednokrotnie jedynymi przedstawicielkami płci pięknej, z którymi młody człowiek miał styczność. Co więcej, uwzględniając te warunki, badacz zauważa, że romantyczna miłość nie mogła zaistnieć pomiędzy kobietami i mężczyznami równego statusu społecznego¹⁷. Zatem wskazuje on, że między innymi związki z heterami „were a far more natural focus for ideas of romantic reciprocated love than marriage could be”¹⁸. Dlatego też Wiles podkreśla, że wprowadzenie rozpoznania pozwoliło ukazać miłość młodzieńców do „his legal wife-to-be hile thinking she is, or treating her as, his prostitute or concubine”.

Okazuje się, że związek młodego obywatela z wolno urodzoną córką obywatelską nie mógł stać się podstawą fabuły komedii greckiej, a tym samym wzorującej się na niej palliady, gdyż trudno byłoby ukazać na scenie nie tylko kobietę, ale przede wszystkim miłość. Tym bardziej że to nie dziewczyna wybierała sobie przyszłego męża, a czynił to jej ojciec, nie kierując się na pewno uczuciami swej córki. Dlatego starcy, czyli ojcowie w palliacie, nie sprzyjali związkom synów z dziewczynami o niepewnym pochodzeniu. Trzeba jednak podkreślić, że właśnie te postacie kobiece, na które od początku sztuki pada cień podejrzenia co do ich pochodzenia, mogły nie tylko stać się obiektem westchnień młodzieńców, ale i pojawić się w sztuce dzięki rozpoznaniu, mimo że było to sprzeczne z grecką obyczajowością.

¹⁷ D. Wiles, *Marriage and Prostitution in New Comedy*, [w:] E. Segal, *Oxford reading in Menander, Plautus, Terence*, Oxford 2001, s. 42-52. E. Skwara we wspomnianym już artykule, poświęconym miłości w komediach Plauta, zauważa, że „in a comedy real marriage causes the end of love” – E. Skwara, *Love...*, s. 307.

¹⁸ D. Wiles, *Marriage...*, s. 45.